



T. C.

**GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

AUTEUR KURAM AÇISINDAN ASGHAR FARHADİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İLKAY UĞUR

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ MESUT COŞKUN

GİRESUN-2020

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün / /2020 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi İlkey UĞUR'un "Auteur Kuram Açısından Asghar Farhadi Sineması" başlıklı tezini incelemiş olup aday 07/08/2020 tarihinde, saat 14:00'te jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Dr. Öğr. Üyesi İsmail Cem FERİDUNOĞLU	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEEN	

ONAY

...../...../2020

Prof. Dr. Enver SARI
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Auteur Kuram Açısından Asghar Farhadi Sineması” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2020

İlkay UĞUR

ÖNSÖZ

Sanatın izlerini sinemada sürerek bizlere çok da yabancı olmayan İran kültürünün bir parçası Asghar Farhadi sinemasını tanıma fırsatına sahip olduğum çalışmam, bir zamanlar benim için sadece bir hayaldi. Hayatım boyunca insanlarla ilişkimde hakim olan empati duygusunun karşılığını bulduğum Farhadi'nin sinemada oluşturduğu dünya, yönetmenin insanları yargılamadan onların yaşamlarına baktığı çerçeve, çalışmamda ilgi odağım oldu. İnsanların anlaşması için farklı milletlerden olmalarının, aynı dili konuşmamalarının bir engel olmadığını; onların, Farhadi'nin sinemasında ifade edildiği üzere, insana ait evrensel duygularda buluşmalarının yeterli olacağını çalışmamla bir kez daha anlamış bulundum.

Çalışmamın kuramsal zeminini oluşturan Auteur kuramın temsilcileri Andre Bazin, François Truffaut, Andrew Sarris ve Peter Wollen'ın sinemayı hayatı anlamının bir yolu olarak görmeleri, onların fikirlerini değerlendirmemde önemli bir unsur oldu. Özellikle Bazin'in sinemaya olan sevgisi, onun kısa süren hayatında varoluşçu bakışla yaklaştığı bu sanatı incelememe anlam kattı.

Yüksek lisans eğitimimde ve tezimin şekillendiği süreçte bana karşı desteklerini esirgemeyen, bilgi birikimi ve tecrübeleriyle her zaman yanımda olan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitimim sürecinde derslerine katılma fırsatı bulduğum için kendimi şanslı hissettiğim, bilgi birikimlerine hayranlık duyduğum değerli hocalarım Prof. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER'e ve Prof. Dr. Günseli BAYRAKTUTAN'a teşekkür ederim. Ayrıca yüksek lisans eğitimimin başlangıcından beri bana karşı desteklerini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi İsmail Cem FERİDUNOĞLU'na da teşekkür ederim.

Yaşamım boyunca beni cesaretlendiren, varlıklarıyla kendimi çok şanslı hissettiğim, her zaman yanımda olan sevgili aileme ve dostlarıma çok teşekkür ederim. En son teşekkürüm bana daima inanan, sinemayı çok seven rahmetli babaannem Neriman TORAN'a ruhu şad olsun...

ÖZET

UĞUR, İlkey. Auteur Kuram Açısından Asghar Farhadi Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Giresun, 2020.

Sanat insanlığın varoluşundan günümüze duygu, düşünce ve hayallerini, yaşama ait tanıklığını ifade etmesinin yoludur. Zamanın içinde renklerle, melodiyle, sözcüklerle, biçim vererek, taklit ederek anlatmak istediklerini ortaya koyan insan, sinema sanatıyla tüm ifade unsurlarını birleştirme imkânına kavuşmuştur. Sinema, teknik ve estetik öğeler ile şekillenmiş, yaratıcılığın sınırlarını zorlayan en genç sanattır. Sinema sanatının 21. yüzyılda başarılı temsilcilerinden biri İranlı yönetmen Asghar Farhadi'dir. İnsana ait ortak duyguları, kendine özgü sinematografik diliyle yansıtan yönetmen, aldığı iki Oscar ödülüyle başarısını yerelden evrensel düzeye taşımış bir sanatçıdır. Asghar Farhadi'nin sinemasını, yönetmeni yaratıcı bir yazara benzeten Auteur kuram açısından incelemek bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle Auteur kuram, farklı teorisyenlerin düşünceleri ışığında değerlendirilmiştir. Farhadi sinemasının bir parçası olduğu İran ve İran sineması da tarihsel gelişim süreciyle araştırmada yer almıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini ve yönetmen sinemasının toplumsal bağlamını ortaya koyabilmek için literatür taraması yönteminden faydalanılmıştır. Farhadi'nin filmlerini çözümlemeye, kurmaca film çözümlemelerinde kullanılan biçimsel çözümleme ve yapısal çözümleme yöntemlerinin sentezinden oluşan çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sınırlılıkları çerçevesinde, yönetmenin filmografisini oluşturan, *Tozda Dans* (2003), *Güzel Şehir* (2004), *Çarşamba Ateşi* (2006), *Elly Hakkında* (2009), *Bir Ayrılık* (2011), *Geçmiş* (2013), *Satıcı* (2016) ve *Herkes Biliyor* (2018) adlı uzun metraj filmleri, Auteur kuramın yaratıcı yönetmeni belirlemede kullandığı kıstaslar temel alınarak değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda sinemanın teknik ve estetik olanaklarını kullanarak anlatımda yaratıcılığa ulaşan Asghar Farhadi'nin, auteur bir yönetmen olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Asghar Farhadi, Auteur, Auteur Kuram, İran Sineması

III

ABSTRACT

UĞUR, İlkey. Asghar Farhadi Cinema In Terms Of Auteur Theory, Master Thesis, Giresun 2020.

Art is the way of expressing emotions, thoughts and dreams and the testimony of life since the existence of humanity. Man, who reveals what he wants to tell in time through colors, melodies, words, form, imitation, has the opportunity to combine all the elements of expression with the art of cinema. Cinema is the youngest art, shaped with technical and aesthetic elements, pushing the limits of creativity. One of the successful representatives of cinema art in the 21st century is the Iranian director Asghar Farhadi. The director, who reflects the common feelings of the human with his unique cinematographic language, is an artist who has brought his success from local to universal level with two Oscar awards he received. The aim of this research is to examine the cinema of Asghar Farhadi in terms of Auteur theory, which compares the director to a creative writer. For this purpose, first of all, Auteur theory was evaluated in the light of the thoughts of different theorists. Iran and Iranian cinema, where Farhadi cinema is a part, has also been involved in the research with its historical development process. To reveal the theoretical framework of the study and the social context of director cinema, literature review method was used. In the analysis of Farhadi's films, the analysis method consisting of the synthesis of stylistic analysis and structural analysis methods used in fictional film analysis was used. Within the limitations of his research, the Dance Film (2003), The Beautiful City (2004), The Wednesday Fire (2006), About Elly (2009), A Separation (2011), The Past (2013), The Seller (2016) and Everyone Knows Feature films (2018) were evaluated on the basis of the criteria used by Auteur theory in determining the creative director. As a result of the evaluation, Asghar Farhadi, who achieved creativity in the narration by using the technical and aesthetic possibilities of the cinema, was determined to be a auteur director.

Key Words: Asghar Farhadi, Auteur, Auteur Theory, Iranian Cinema

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
TABLolar DİZİNİ	IX
GÖRSELLER DİZİNİ	IX
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
AUTEUR KURAM.....	5
1. AUTEUR KURAM ÖNCESİ SİNEMAYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR ...	5
2. KAVRAM OLARAK AUTEUR VE AUTEUR KURAM	9
3. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE AUTEUR KURAM.....	12
3.1. İlk Döneminde Auteur Kuram.....	12
3.1.1. Alexandre Astruc: Kamera- Kalem.....	12
3.1.3. Andre Bazin	19
3.1.4. François Truffaut.....	20
3.2. Auteur Kurama Farklı Yaklaşımlar	23
3.2.1. Andrew Sarris.....	23
3.2.2. Peter Wollen.....	26
3.3. Günümüzde Auteur Kuram	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	30
İRAN SİNEMASI	30
1. SİNEMANIN GELİŞİM YILLARINDA İRAN'IN TARİHSEL YAPISI	30
2. BAŞLANGICINDAN İSLAM DEVRİMİNE İRAN SİNEMASI	36
3. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI.....	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	58
ASGHAR FARHADİ SİNEMASI.....	58
1. ASGHAR FARHADİ'İN ÖZ YAŞAM ÖYKÜSÜ VE SİNEMASININ GELİŞİMİ	58
2. ASGHAR FARHADİ'NİN FİLMLERİ	60
2.1. Tozda Dans.....	60
2.1.1. Filmin Künyesi.....	60
2.1.2. Filmin Konusu.....	61
2.1.3. Filmin Özeti	61
2.1.4. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	63
2.1.5. Filmin Yapısal Şeması	64
2.2. Güzel Şehir	64
2.2.1. Filmin Künyesi.....	64
2.2.2. Filmin Konusu.....	65
2.2.3. Filmin Özeti	66
2.2.4. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	67
2.2.5. Filmin Yapısal Şeması	67
2.3. Çarşamba Ateşi.....	68
2.3.1. Filmin Künyesi.....	68
2.3.2. Filmin Konusu.....	69
2.3.3. Filmin Özeti	69
2.3.4. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	70
2.3.5. Filmin Yapısal Şeması	71
2.4. Elly Hakkında.....	71
2.4.1. Filmin Künyesi.....	71
2.4.2. Filmin Konusu.....	72

VI

2.4.3.	Filmin Özeti	73
2.4.4.	Filmin Genel Değerlendirmesi:.....	73
2.4.5.	Filmin Yapısal Şeması	74
2.5.	Bir Ayrılık	75
2.5.1.	Filmin Künyesi.....	75
2.5.2.	Filmin Konusu.....	76
2.5.3.	Filmin Özeti	76
2.5.4.	Filmin Genel Değerlendirmesi.....	77
2.5.5.	Filmin Yapısal Şeması	78
2.6.	Geçmiş.....	79
2.6.1.	Filmin Künyesi.....	79
2.6.2.	Filmin Konusu.....	80
2.6.3.	Filmin Özeti	80
2.6.4.	Filmin Genel Değerlendirmesi.....	81
2.6.5.	Filmin Yapısal Şeması	81
2.7.	Satıcı.....	82
2.7.1.	Filmin Künyesi.....	82
2.7.2.	Filmin Konusu.....	83
2.7.3.	Filmin Özeti	83
2.7.4.	Filmin Genel Değerlendirmesi.....	84
2.7.5.	Filmin Yapısal Şeması	85
2.8.	Herkes Biliyor	85
2.8.1.	Filmin Künyesi.....	85
2.8.2.	Filmin Konusu.....	87
2.8.3.	Filmin Özeti	87
2.8.4.	Filmin Genel Değerlendirmesi.....	88

VII

2.8.5. Filmin Yapısal Şeması	89
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	90
ASGHAR FARHADİ FİMLERİNİN AUTEUR KURAM AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ.....	90
1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	90
2. ARAŞTIRMANIN AMACI	90
3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	91
4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI	91
5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE SINIRLILIKLARI.....	92
6. ASGHAR FARHADİ FİMLERİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ	95
6.1. Asghar Farhadi Filmlerinde Kamera	95
6.2. Asghar Farhadi Filmlerinde Kurgu	105
6.3. Asghar Farhadi Filmlerinde Işık ve Aydınlatma	109
6.4. Asghar Farhadi Filmlerinde Ses ve Müzik.....	114
6.5. Asghar Farhadi Filmlerinde Mekân	116
6.6. Asghar Farhadi Filmlerinde Oyunculuk.....	120
7. ASGHAR FARHADİ FİMLERİNİN ANLATI ÖZELLİKLERİ	121
7.1. Asghar Farhadi Filmlerinde Tema	121
7.2. Asghar Farhadi Filmlerinde Konu.....	124
7.3. Asghar Farhadi Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Olay Örgüsü.....	127
7.4. Asghar Farhadi Filmlerinde Karakterler	129
8. ASGHAR FARHADİ FİMLERİNDE TEKRARLANAN MOTİFLER, BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR.....	132
8.1. Filme İşaret Eden Başlangıçlar.....	134
8.2. Mitolojik ve Dinsel Ögeler.....	136
8.2.1. Yasak Elma	136

VIII

8.2.2.	Yılanla İmtihan.....	136
8.2.3.	Garshasp Heykeli	136
8.2.4.	Toplum Yararı İçin Çekilen Acı	137
8.3.	Semboller ve İşaretler.....	137
8.3.1.	Yüzük	137
8.3.2.	Kırılan Camlar, Çatlayan Duvarlar	138
8.3.3.	Cam Paravanlar, Bölmeler	138
8.3.4.	Dağınık Evler	138
8.3.5.	Çarşaf	139
SONUÇ		141
KAYNAKÇA.....		146
ÖZGEÇMİŞ		Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1: Temaların Filmlere Göre Dağılımı	123
Tablo 2: Konuların Filmlere Göre Dağılımı	127

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Sarris'in Değer Ölçütleri.....	24
Görsel 2: Tozda Dans Filminin Afişi	61
Görsel 3:Güzel Şehir Filminin Afişi	65
Görsel 4:Çarşamba Ateşi Filminin Afişi.....	69
Görsel 5: Elly Hakkında Filminin Afişi	72
Görsel 6: Bir Ayrılık Filminin Afişi.....	76
Görsel 7: Geçmiş Filminin Afişi	80
Görsel 8: Satıcı Filminin Afişi	83
Görsel 9: Herkes Biliyor Filminin Afişi	86
Görsel 10: Satıcı Filminden Bir Sahne- Göğüs Plan.....	96
Görsel 11: Çarşamba Ateşi Filminden Bir Sahne-Baş Plan.....	96
Görsel 12: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Özne Açısı	98
Görsel 13: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Göz Seviyesi Açısı.....	98
Görsel 14: Tozda Dans Filminden Bir Sahne- Üst Açısı.....	99
Görsel 15: Satıcı Filminden Bir Sahne- Üst Açısı.....	100
Görsel 16: Geçmiş Filminden Bir Sahne- Üst Açısı.....	100
Görsel 17: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Üst Açısı	101
Görsel 18: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Alt Açısı.....	102
Görsel 19: Tozda Dans Filminden Bir Sahne- Alt Açısı	102
Görsel 20: Geçmiş Filminden Bir Sahne- Alt Açısı	103
Görsel 21: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Eğik Açısı.....	103
Görsel 22: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Bel Çekim	104
Görsel 23: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Açısı Karşı Açısı Uç Çekim	105
Görsel 24: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Açısı Karşı Açısı Uç Çekim	105

Görsel 25: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Kurgu	107
Görsel 26: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Kurgu.....	108
Görsel 27: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Kurgu.....	108
Görsel 28: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Işık	109
Görsel 29: Tozda Dans Filminden Bir Sahne- Işık	110
Görsel 30: Çarşamba Ateşi Filminden Bir Sahne- Işık.....	111
Görsel 31: Güzel Şehir Filminden Bir Sahne- Işık	111
Görsel 32: Herkes biliyor Filminden Bir Sahne- Işık	112
Görsel 33: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Işık.....	112
Görsel 34: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Işık.....	113
Görsel 35: Satıcı Filminden Bir Sahne- Işık	113
Görsel 36: Kumda Dans Filminden Bir Sahne- Işık	114
Görsel 37: Alan Derinliği.....	117

GİRİŞ

Sinema sanatı, insanın duygu, düşünce ve hayallerini, yaşadığı çağa ait tanıklığını ifade etme ve kayıt altına alma isteğini, gerçeğe en yakın haliyle teknoloji ve estetikle ortaya koyan en genç sanat dalıdır. İnsanlık tarihiyle birlikte var olan söyleme, resmetme, anlatma, inşa etme edimlerini bütünüyle üstünde toplayan bu modern sanat, 19. yüzyıldan günümüze gelişimini sürdürerek, insan yaratıcılığının sınırlarını genişletmektedir.

Başlangıç yıllarında sihirbazlık gösterileri gibi bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın, endüstriyel gelişimiyle birlikte kitleleri etkilemekteki gücünün fark edilmesi, beraberinde onun bir iletişim aracı olarak değerlendirilmesini de getirmiştir. Sessiz sinemadan sesin kullanımına geçilmesi onu gerçeğe daha çok yaklaştırırken, kurgu tekniği ile zaman ve mekâna müdahale etme özelliği de onun gerçeği dönüştürme yönünü açığa çıkarmıştır. 20. yüzyılın başında sinema, ona farklı açılardan bakan teorisyenlerin üzerinde çalıştığı bir alan olmuştur.

Sinemanın bir sanat dalı olarak değerlendirilmesinin mümkün olup olmadığını sorgulama yoluna giden kuramcılar başlangıçta onu farklı sanat dallarıyla karşılaştırmışlar; sinemayı romanla, resimle, tiyatroyla kıyaslayan teorisyenler, bu sanatı ortaya çıkan ürünüyle ele almışlardır. Sinema hangi özelliğiyle sanattır sorusu, sinemacıları biçimciler ve gerçekçiler olarak iki kutba ayırmıştır. Biçimci teorisyenler, sinemanın gerçeği dönüştürme gücüyle yaratıcılığa ulaşacağını ve bunun ona sanat payesi vereceğini savunurken; gerçekçiler ise sinemacının gerçeğin içinden seçim yoluyla ayırtırmaya gidip, seçilen gerçeği beyazperdeye aktarmanın bir sanat olduğunu ifade etmişlerdir. Bu düşünceler temelinde üretilen filmler sinemanın önemli yapımları olarak tarihlenmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında insanlığın tanık olduğu dünya savaşlarının gölgesinde, farklı akımlarla gelişimini sürdüren çağının yeni ifade aracı sinema, yüzyılın ikinci yarısında *Auteur* anlayışıyla farklı bir bakış açısına sahip olmuştur.

Klasik stüdyo sistemin dışında, modern anlatılar kurmak için gelişen teknolojinin imkânlarından yararlanan sinemacılar, gerçekçi ve yeni sinema anlayışları oluşturmuşlardır. Kameralarını, aynı bir yazarın kalemi gibi, ustalıkla kullanabildikleri

düşünülen bu yönetmenlerin yaratıcılık iddiası yeni bir kuramın temellerini atmıştır. Filmlerini kamerasını bir kalem gibi kullanarak yazan yönetmen, Auteur kuram ile filmlerinin tek yaratıcısı kabul edilmiştir. Zamanla birçok teorisyenin anlamlı katkıları teknik yeterliliğe sahip, kişisel bir stili olan ve filmleriyle özgün bir anlam çıkaran yönetmeni, auteur olarak nitelemiştir. Yaratıcı yönetmenleri belirlemek için, sinema tarihinin başyapıtlarını değerlendirmeye başlayan eleştirmenler ve teorisyenlerin ulaştığı sonuç ise, stüdyo sistemi içinde bile öznel bir sinema diline sahip olan yönetmenlerin varlığıdır. Yönetmenin filmleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ile tekrarlanan motiflerin tespiti için yapısalci yaklaşımından da yararlanan bu yeni bakış açısı, Yeni Dalga sinema akımının yönetmenleriyle de uygulama alanına sahip olmuştur. Tarihsel gelişimini farklı sinema düşünürlerinin ve yönetmenlerin katkılarıyla devam ettiren bu kuram, günümüzde özgün çalışmalarıyla evrensel beğeni kazanan auteur yönetmenlerle varlığını sürdürmektedir.

İran, bulunduğu coğrafyada farklı medeniyetlerin hüküm sürdüğü köklü tarihi ve kültürel geçmişi ile özel bir ülkedir. Sahip olduğu yapı onun sanatını zenginleştirirken, aynı zamanda ülkeyi emperyalist güçlerin işgalci politikalarına da maruz bırakmıştır. Mutlak monarşiyle yönetilirken, iç ve dış etkilerle tepeden inme modernleştirilme çabaları; İslami Cumhuriyet'e geçişte yaşanan değişimler İran toplumunu derinden etkilemiştir. Bu bağlamda, söz konusu siyasal sancılar ve sosyal dönüşümlerin eşliğinde, sinemanın başlangıç yıllarında bu yeni sanatla tanışmış olan İran'da sinema farklı dönemlerden geçmiştir. Gelenekler ve dini kurallarla çevrili bir ortamda, yerel değerlerinden beslenen İranlı sinemacılar özgün bir sinema anlayışı geliştirmeyi başarmışlardır. Toplumsal gerçekçi yapısı ile günlük hayatın içindeki insan hikâyelerini kalıplaşmış yöntemlerin dışında anlatan bu sinema, birçok auteur yönetmen ile zengin bir sinema diline ve yüzyılın sonunda evrensel düzeyde başarıya sahiptir.

İran'a dünya çapında ödüller getiren 21.yüzyılın en önemli yönetmenlerinden biri Asghar Farhadi'dir. Farhadi, evrensel değerlerin izini günlük hayatta, insanlar arası ilişkilerde süren, ustaca ördüğü hikâyelerini kendine özgü anlatımıyla sinema diline işleyen bir yönetmendir. Filmlerinin her aşamasına yaratıcılığı katan sanatçı,

yetiştiği toplumunun değerleriyle kurduğu sinema dünyasını, insanlığın ortak değerleri üzerinden evrensele taşıtmaktadır.

İran sinemasına evrensel değerde tanınırlık ve beğeni kazandıran yönetmen Asghar Farhadi'nin filmografisini, Auteur kuramın sinemada filmlerinin üretiminin her aşamasına yaratıcılığını katan yönetmenleri belirlemede kullandığı değer ölçütleriyle incelemek, bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır.

Auteur Kuram Açısından Asghar Farhadi Sineması adlı bu çalışmayla, yönetmenin uzun metraj sekiz filminin biçimsel ve anlatısal özellikleriyle değerlendirilmesinde amaçlanan, yönetmenin auteur olup olmadığının ortaya konmasıdır. Bu bağlamda, auteur kavramı ve kuramın farklı teorisyenlerin katkılarıyla gelişim süreci çalışmanın kuramsal ard alanını oluşturacaktır. Ayrıca alışmada, Farhadi Sineması'nın daha iyi anlaşılabilmesi için onu şekillendiren İran'ın siyasal ve sosyo-kültürel yapısı ile bir parçası olduğu İran sinemasının tarihsel gelişimine de yer verilmiştir. Yönetmenin z yaşam öyküsü de kişiselliğinin yansımaları eserlerinde görebilme varsayımıyla çalışmada yer almaktadır. Kuramsal çerçevenin şekillenmesi ve toplumsal bağlamı içinde yönetmen sinemasının değerlendirebilmesi amacıyla literatür taraması yönteminden yararlanılmıştır. Filmlerin zmlenmesinde Auteur kuramın yaratıcı yönetmeni belirlemede kullandığı değer ltleri ışığında, kurmaca film zmlmelerinde kullanılan biçimsel çözümlleme ve yapısal çözümlleme yöntemlerinin sentezinden oluşan çözümlleme yöntemi kullanılmıştır.

Bu kapsamda alışma: *Auteur Kuram, İran Sineması, Asghar Farhadi Sineması ve Asghar Farhadi Filmlerinin Auteur Kuram Açısından çözümlenmesi* isimli dört bölümden oluşmaktadır.

Auteur Kuram isimli birinci bölümde, sinemanın başlangıç yıllarından itibaren gelişen kuramsal yaklaşımlar, Auteur kuramdan öncesi ile ele alınmakta, auteur kavramı bu bilgiler doğrultusunda değerlendirilmektedir. Kuramın tarihsel gelişim süreci ilk dönemi, kurama katkı sağlayan teorisyenlerin görüşleri ve günümüzde dünya sineması içindeki konumu ile açıklanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde *İran Sineması* yer alır. Sinemanın başlangıç yıllarında İran'ın tarihi, başlangıcından İslam Devrimi'ne İran sineması ve devrim sonrası İran sineması bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır.

Asghar Farhadi Sineması isimli çalışmanın üçüncü bölümünde ise Farhadi'nin öz yaşam öyküsü ve sinemasının gelişimine, filmografisini oluşturan sekiz sinema filminin genel özellikleri ile değerlendirilmesi ve filmlerin zaman, mekân, kişiler, tema gibi temel öğelerini içeren yapısal şemalara yer verilmiştir.

Farhadi filmlerinin biçimsel ve anlatısal özelliklerindeki yönetmene özgü unsurların belirlenmesi; yönetmenin filmlerinde tekrarlanan motifler ile filmleri arasındaki benzerlikler ve farklılıkların tespiti ise *Asghar Farhadi Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından Çözümlemesi* adlı dördüncü bölümün kapsamındadır.

Çalışma ulusal ve uluslararası düzeyde başarılar elde etmiş İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin, dünya sinemasına olan katkısında, auteur yönetmene ait özelliklerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Yönetmenin sineması, literatürde farklı yönleriyle incelenmiş olup; yönetmenin tüm uzun metraj filmlerinin, sinematografik ve anlatısal özellikleriyle kapsamlı bir şekilde ve de ayrıca auteurizm özelinde ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışma yönetmenin sinema sanatındaki yaratıcı rolünün Auteur kuramı açısından ortaya konması adına önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAM

1. AUTEUR KURAM ÖNCESİ SİNEMAYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Sinema 20. yüzyılın başında, sanat dalları arasında yeni ve farklı bir ifade biçimi olarak varlığını hissettirmeye başlamıştır. Maddeye, sese, söze ve harekete biçim veren diğer tüm sanat dallarıyla bağlantılı olan sinemanın, aynı zamanda teknolojik ve endüstriyel bir yapı taşıması onu dünyayı anlamının ve anlatmanın yeni bir şekli olarak geliştirmiştir. “Hatta teknolojinin sunduğu imkân ve kendi dil yapısından kaynaklanan anlatım tarzı sayesinde diğer sanat dallarından ayrıcalıklı bir yere sahiptir” (Buyan, 2013, 25).

Çağın sanatı olarak isimlendirilen ancak, “ilk ortaya çıktığında bir sanat olarak değerlendirilmeyen sinemaya ilk ciddi yaklaşımlar ise kuramcılar sayesinde olur” (Özarslan, 2013, 15). Sinemanın başlangıç örneklerinin verildiği bu dönemde, sinemaya ilişkin eleştirel yaklaşımlar ve kuramsal çalışmalar da başlamış; filmlerin işlevinin sorgulandığı süreçte, “ilk kuramcılar bu yeni olguyu toplum için saygın bir konuma taşımak ve sanat olarak değerlendirmesini sağlamak için yoğun çaba sarf etmişlerdir” (Buyan, 2013; 26). Sinemayı incelenebilecek bir sanat alanı olarak gören, görüşleriyle bu yeni sanat dalının ilerlemesine katkıda bulunan Hugo Münsterberg ve Rudolf Arnheim ilk film kuramcılarıdır. Münsterberg’in *Sinema: Psikolojik Bir Çalışma* (1916) ve Arnheim’in *Sanat Olarak Sinema* (1932) adlı eserleri, onların sinemanın sanat yönünü bilimsel temellere dayandırarak ön plana çıkarma çabalarının ürünüdür.

Sinemanın başlangıç yıllarından ellili yıllara kadar geçen süreçte, gerçek görüntülerin kaydedilip birkaç dakika gösteriminden, filmlerin öykü anlatır hale gelmesine; sinema endüstrisinin sessiz sinemadan sesli film üretimine geçmesine tanıklık edilmiştir. Teknolojik gelişmelerle var olan bu yeni sanatın gelişim yıllarında ilk kuramcılar, sinemanın estetik, ideolojik ve sosyo-kültürel süreçlerine odaklanmıştır. Aynı zamanda, ortaya çıkardığı ürünün nasıl bir nitelik taşıması gerektiği değerlendirilen “sinemanın, diğer sanat/teknolojilerle nasıl birleştiğine

ilişkin sorular sormuşlar; popüler bir tarz, ekonomik bir uygulamayı olarak fotoğraf gibi, görüntülerin gerçeğe çok yakın olması nedeniyle sanat sayılmayan sinema konusunda tartışmalar yürütmüşlerdir” (Branston, 2019, 83). Bu süreçte özellikle sinemayı oluşturan temel öğelerin sinematografik anlatım dilini yaratmadaki rolü sorgulanmış; zamanla bu yeni sanatın gerçekliği olduğu gibi aktarması mı yoksa ham gerçeği işlemesi mi gerektiği konusunda farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. “Sinemanın yeni yeni meşruiyet kazandığı 1920’lerden, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar devam edecek olan bu döneme ilişkin tartışmaları, Dudley Andrew ‘gerçekçiler’ ve ‘biçimciler’ arasındaki bir çatışma olarak özetler” (Gürata, 2019, 58). Bu süreçte, dış dünyanın var olduğu gibi kaydedilip sunulmasının mı yoksa ham gerçekliğin dönüştürülmesinin mi uygun olacağı üzerine yapılan yorumlar, sanatın varlığı ve sanatçının işlevini sorgular. “Gerçekçi film kuramcılarına göre, kamera gerçekliği dönüştürmez, açığa çıkarır ve sinemayı diğer sanatlardan ayıran da bu olanağıdır” (Özarslan, 2013, 153). Gerçeğe yaklaşımda ve onu seyirciye aktarmada nesnel bir tavır sergilemeyi sağlayan bu imkân, aynı zamanda sinemanın özgünlüğünü oluşturur. Gelineen noktada önemli olan gerçeğin içinden yapılacak olan seçimdir. Sinemanın sanat olma yolunda ilerleyebilmesi için gerçekliğe biçim vermesi gerektiğini savunan Rudolf Arnheim, Bela Balazs ve Sergei M. Eisenstein gibi kuramcılar ise sinemanın malzemesini kopyalamak yerine dönüştürmesi gerektiğini savunur. “Biçimci kuramcılara göre, sinema sanat olacaksa gerçeğe olan bağı koparmak zorundadır ve bunu sağlayan da montajdır, yani sinemayı sanat yapan montajdır” (Özarslan, 2013, 56).

Ellili yıllar, iki büyük savaş yaşamış dünyanın değişen politik ve sosyo-ekonomik yapısının sinemada farklılaşmaya yol açtığı yıllardır. Ulusal sinemaların varlığını gösterdiği, sinema kulüplerinin gösterimler yaptığı ve film festivallerinin başladığı bu dönem; aynı zamanda teknolojik gelişmelerin de sinema endüstrisinde dönüşüme neden olduğu yıllardır. Televizyonun varlığı seyirciyi salonlardan çekip sinemaya rakip yaratırken, 16 mm kameranın üretilmesi ve kolay taşınabilir yapısı, stüdyo sistemine karşı yeni çekim mekânlarını olanaklı kılmıştır. “Sanatlarının aracı olan “Kamera- Kalem’li” teknik olanakları onların 1950’li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960’lı ve 1970’li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini

olanaklı kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı da buna etkendir” (Özarslan, 2015, 225). Bu dönemde sinemacıların günlük hayatı anlatan, doğal mekânlarda ve sıradan insanların oyunculuğuyla çekilen yapımlara yönelmesi sinema anlayışında da farklılıklara neden olmuştur. “Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi akımların daha ucuz yapım tekniklerini popülerleştirmesiyle birlikte... değişen sinema anlayışına uygun olarak filmlerin eleştirilmesinde de farklı eleştirel ölçütler geliştirilmiştir” (Özden, 2000, 25). Özellikle o güne kadar çok da ciddiye alınmayan sinemanın altmışlı yıllar boyunca yapılan çalışmalar ile diğer sanat dallarıyla eşit sayılacak bir meşrulaştırmaya tabii tutulması Yeni Dalga mensupları tarafından gerçekleştirilmiştir (Ferro, 2017, 11).

Sinemanın gelişimiyle onu farklı özelliklerini ele alarak açıklamaya çalışan yaklaşımlar da bu gelişime koşut olarak biçimlenmiştir. 1950’lerden itibaren ortaya çıkan kuramlar, farklı disiplinlerin inceleme ölçütlerini sinema üzerinde uygulayarak çeşitli bakış açıları geliştirmişlerdir. Göstergebilimsel film kuramından Psikanalitik film kuramına, Feminist film kuramından Queer sinema kuramına kadar; Tür, Anlatı, Üçüncü Sinema kuramı gibi çok yönlü olarak sinemayı ele alan bilimsel yaklaşımlardan biri de Auteur kuramıdır. Bir filmin sanat eseri olup olmadığının tartışıldığı, sinemanın yedinci sanat olarak kabul gördüğü ama yönetmenin bu sanattaki yerinin belirginleşmediği sistemde, bu kuram yönetmeni filmin yaratıcısı olarak nitelendirmektedir.

“Auteur eleştirisinin tarihsel kökenleri belirli yönetmenler tarafından sağlanan ve onlara tanınan yazınsal bağımsızlık ve yaratıcılık iddiasına dayanmaktadır” (Corrigan, 2007, 132). Kuram, sinemaya sanat vasfını veren başlıca kişinin onun yaratıcısı olan yönetmen olduğunu savunur. “La politique des auteurs başlıklı 1957 tarihli bir makalede Bazin, auteurizmi ‘sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak’ olarak özetledi” (Stam, 2014, 96). Filmi yönetmeniyle tanımlayan, 1950’li yıllarda ortaya çıkan ve günümüzde hala kabul gören kuram birçok eleştirmen ve teorisyen tarafından geliştirildi; “Auteurizm aynı zamanda sinema dergileri, sine-kulüpler, Fransız sinemateki ve film festivallerini içeren kültürel formasyonun bir ürünü...” olarak tanımlandı (Stam, 2014, 94).

“Bu politikanın amacı, belirli yönetmenlere yalnızca birer teknisyen olmanın ötesinde sanatçı unvanı vermektir” (Buckland, 2018, 93). Tıpkı 18. yüzyılın sonundan itibaren sanatçı ve zanaatçı arsında yapılan ayırmda olduğu gibi (Monaca, 2002, 28), sinemada senaryoyu filme çeken yönetmen ile ona kişiselliğini ve yaratıcılığını katan yönetmen, tekniker ve auteur olarak ayrılmıştır. Kurama göre auteur yönetmen, filmi oluşturan tüm bileşenlere hâkimdir. Üretim sürecinin her aşamasında söz sahibi olur ve kişisel özelliklerini filmlerine yansıtarak kendisine has üslubunu yaratır. Mevcut sinema anlayışında yer alan kuralları tanımaz ve anlatımda özgünlüğe ulaşır. O güne kadar sektörde etkin olan ticari sinema ve yıldız sistemi içinde geri planda kalan yönetmen artık merkezdedir. Film yapım sürecinin tüm aşamalarına hâkim olan auteur yönetmeni vurgulamak için “auteur” ile “metteur en scene” arasındaki ayırım Chaiers du Cinema yazarları tarafından kurulur: “Auteur kendi duygu ve düşünceleriyle filmi ‘yazar’, metteur en scene ise senaryo yazarının yazdıklarını görselleştirir. Metteur en scene çok usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir, kişiliği değil” (Büker, 2019, 264). Auteur olan yönetmenin, tekniker olarak nitelendirilen yönetmenden farkını auteurün yönetmenlikten başka vasıflara da sahip olması gerektiğini vurgulayan Kıracı, şöyle açıklar: “Yönetmen senaryonun uygulayıcısı, auteur ise filmin tanrısıdır” (2018, 139). Bu onun filmlerinin yaratım sürecine hâkim olmasını ve kişiselliğini eserlerine yansıtmalarını sağlayacak olan yeteneğidir. “Auteur teori, Hollywood stüdyolarında çalıştıklarında bile, özünde güçlü yönetmenlerin yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini öne sürer. Kısaca gerçek yetenek, koşullar ne olursa olsun orada olacaktır” (Stam, 2014, 95).

Yaklaşım tarihsel süreçte birçok sinema eleştirmeni ve teorisyeninin katkılarıyla şekillenerek kuramsal alt alanına sahip olmuştur. “Auteur yaklaşımı, film çalışmalarına estetik ve yönetmen/yazarların kabul görmüş bir listesini getirerek akademik film çalışmalarında alan açmıştır” (Gabbard ve Gabbard, 2019, 246). Gelişiminin düzensiz gerçekleşmesi ve kesinlik kazanmış kurallarının olmaması kurama yapısalcı anlayış katan Peter Wollen (2014) tarafından kuramın “yorumlanabilir ve uyarlanabilir” hale gelmesinin sebebi olarak ifade edilmiştir.

Wollen bu durumun sonucunu yaklaşımı farklı yönetmenlerin gevşek dokulu bir zemin içinde farklı yöntemler geliştirilmesine bağlamıştır (s. 68-69).

Unutulmaması gereken, auteur kuramın sinemaya özgü bir eleştirel kuram ve yöntem olarak ortaya çıkmış olmasıdır; bu haliyle tüm artı ve eksileriyle dikkate ve övgüye değerdir çünkü felsefe, şiir, müzik gibi alanlarda kullanılan eleştirel kuramlar ve yöntemleri sinemaya uyarlayan önceki eleştirel yaklaşımların aksine, auteur kuram, film eleştirisine ait bir dil geliştirmek gibi önemli bir işe kalkışmıştır.(Akt. Tunç Cox, 2012, 85)

Fransa’da ortaya çıkan, sonrasında Amerika ve İngiltere’de ki teorisyenlerle yeni değerlendirme ölçütleri ve bakış açıları ile etki alanı tüm dünyaya yayılan Auteur kuram, geçmişten günümüze önemini korumaktadır.

2. KAVRAM OLARAK AUTEUR VE AUTEUR KURAM

Film eleştirisinde yönetmeni filmin tek yaratıcısı olarak ön plana alan, filmi yönetmenle ilişkilendirerek tanımlayan *auteur* kavramı, ilk defa kullanıldığı zamandan günümüze en çok kabul gören sinema kuramlarından birinin temelini oluşturmuştur. Auteur, sözcük olarak “yaratıcı yazar” anlamına gelmektedir. “Sinema Terimleri Sözlüğü”nde kavram şu biçimde tanımlanır: “Film yaratıcısı, yaratıcı: (Fr. *auteur* de film), (İng. author of film): Bir filmin konusundan kurgusuna kadar bütün çalışmalardan doğrudan doğruya sorumlu bulunan, filme kendi deyişini veren, damgasını vuran sinema sanatçısı” (1981, 46) .

Başlangıçta kuram olarak değerlendirilmeyen auteur yaklaşım, Fransız sinemasının içinde bulunduğu gerçekliğe tepki gösteren *Cahiers du Cinema* yazarlarının eseridir. Bir sinema filmini, teknik ve estetik tüm özellikleriyle birlikte anlama ve açıklama çabasında kılavuz olan, yönetmene yaratıcı vasfını veren, bu varsayımlar bütünü zamanla kuram halini alır. Corrigan’a göre: “Auteur eleştirisinin tarihsel kökenleri belirli yönetmenler tarafından sağlanan ve onlara tanınan yazınsal bağımsızlık ve yaratıcılık iddiasına dayanmaktadır” (2007, 132). Sinemanın sanat olup olmadığının, sinemaya aynı diğer sanatlarda olduğu gibi, yaratıcı özelliğiyle şekil veren bir sanatçının bulunup bulunmadığının tartışıldığı bu süreçte yönetmenin önemi sorgulanır. Sinemayı farklı sanatları sınıflandırmada kullanılan üretim pratikleri, sanatçı ve yapıt arasındaki ilişkiye göre tanımlamaya çalışan görüşler, temelde

sinemayı başka bir sanat dalına benzeterek açıklama gayretine girmiştir. Stam, bu tutumu şu biçimde açıklamaktadır:

Auteurizm 1950’lerde moda olsa da fikrin kendisi pek çok açıdan gelenekseldi. Sinemanın uzun yıllardır “yedinci sanat” olarak karakterize edilmesi üstü kapalı olarak sinema sanatçılarının yazarlar ve ressamlarla aynı statüde olduklarını varsaymıştır. 1921’de, sinemacı Jean Epstein “Le Cinema et les letters modernes”de “auteur” terimini sinemacılar ve Griffith ve Eisenstein gibi yönetmenler için kullanmış ve onların kendi sinema tekniklerini Flaubert ve Dickens gibi yazarların edebi araçları ile karşılaştırmıştır. (Stam, 2014, 96)

Sinema ve edebiyatın her ikisinin de bir öykü anlatıyor olması onları anlatı güçleriyle birbirine bağlamıştır. Bu nedenledir ki yönetmenler, resamlardan çok romancılarla kıyaslanmışlardır. Oysa Monaco, sinemanın resimsel bir sanat olduğunu şu biçimde açıklamaktadır:

Sinema genelde, uygulamalı (teknik bir icat olarak sinema bilimsel bir araçtır) alandan çevresel, resimsel, dramatik ve anlatısal alanlardan geçerek müziğe kadar bütün alanları kapsar. Her ne kadar sinemayı en iyi biçimiyle dramatik sanatlardan biri olarak biliyorsak da, sinema güçlü bir biçimde resimseldir. Bu da filmlerin neden kütüphanelerde değil de çoğunlukla müzelerde toplandığını açıklamaktadır... (2002, 33)

Sinema sanatını, onun yapıtı ile sanatçısı arasındaki ilişki ile tanımlamaya çalışan kuram, tarihsel gelişimi içerisinde sinemaya yeni bir bakış açısı, değerlendirme ölçütü sunar. Auter kuram, filmin merkezine yönetmeni alır. Filmi oluşturan yapı taşlarını irdelerken, her bir unsuru yönetmenle bağdaştırır. “Auteur kuram kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girilerek daha önce hiçbir yerde görülmemiş yazar adları çıkarır ortaya” (Wollen, 2014, 69). Yönetmen filmin oluşum sürecinde en etkili kişidir. “Auteur birey olarak filme kendisini koyar. Yaratığı biçim özellikleri ile öbür auteur’lerden ayrılır. Biçemi biriciktir. Parmak damgası gibi” (Büker, 2012, 124).

Sinema bir sanat olarak değerlendirildiğinde yönetmenin bu sanata öznel varlığı ile yaratıcılığını katması kaçınılmazdır. Bu bağlamda Auteur sinema, “hem yönetmenin sahneleme aracılığıyla ortaya koyduğu fark edilebilir stili, hem de senaryoda olduğu kadar film yapımında da yönetmenin imzasının olduğu film yapma pratiklerini kapsar” (Hayward, 1999, 13).

Auteur olan yönetmen senaryo, film ekibi, kurgu, ışık vb. gibi sinemanın tüm öğelerinden, filmin yapımdan yönetime kadar tüm süreçlerinde söz sahibi olan kişidir. Bu iş akışına duygu ve düşüncelerini aktararak, kendi karakterinin izlerini bırakarak katılmaktadır. “Auteur sinemasal kuralları, kurguyu, hikâye anlatma biçimini, karakteri, mizansen, dramaturjiyi ve bir bütün olarak sinemanın kendisini sokulmak istenilen dar kalıplarından çıkarmaya çalışır. Kendi dünyasını filme dikte eder” (Kıraç, 2018, 139).

Kıraç’ın da ifade etmiş olduğu gibi sektörün kurallarıyla kısıtlanmış olan sinema dünyası, auteurizmin yeni yapım ve yönetim anlayışıyla özgürleşmişti. Bu bağlamda, Fransa’da yeni yapım teknikleriyle, stüdyo sisteminin sınırlarını aşarak filmler yapan Yeni Dalga yönetmenleri, *auteur politikasını* (yeni bir tür film yapım stratejisi) olarak benimsemişlerdi (2014, 98).

Sinemanın kalıplaşmış üretim pratikleri içinde özgünlüğü yakalamaya çalışan auteur, filmleri arasında bir bağ kurabilir. Çünkü yönetmen bu anlayışla, yapıtları üzerinde tam kontrol sahibi olmuştur. Bu onun kişiselliğini eserlerine yansıtmasının olanağını sağlamaktadır. “Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtları ile ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır” (Özden, 2000, 108).

Auteur kuram, filmlere karşı uyguladığı temel eleştiride sinema dilinin teknik öğeleri ile birlikte yönetmenin filmlere yansıttığı izlerini değerlendirir. “Eleştiri auteur’ün derinlere gizlediği çok anlamlılığı deşifre etmeye çalışır ancak bu uçucu bir tespittir ve dönemin koşulları, algı farklılıkları, kültürel kodlar anlamı, duyguyu, bütün olarak filmi çoğaltır” (Kıraç, 2018, 139). Filmde ışık, ses, çerçeveleme, oyunculuk ne kadar önemliyse; yönetmenin filmlerinde yer verdiği temalar, tekrarlanan ayrıntılar da o kadar önemlidir. Tüm bunlar yönetmenin kendine has üslubunun göstergeleridir. Auteur eleştiriye yapısalcı bakış açısıyla yerleşen yapıtın yönetmenin öngörmediği özelliklere de sahip olabileceği yargısı, yaklaşımı zenginleştirmiştir.

3. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE AUTEUR KURAM

3.1. İlk Döneminde Auteur Kuram

3.1.1. Alexandre Astruc: Kamera- Kalem

Sinemanın diğer sanat dalları gibi bir anlatım aracı olduğunu savunan eleştirmen Alexandre Astruc, 1948 yılında L’ecran Français dergisinde yayınladığı “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-stylo)” adlı makalesinde ortaya koyduğu kamera-kalem kavramıyla bu sanatın anlatım özelliklerini açığa çıkarır. Manifesto niteliğindeki yazısında sinemanın bir dili olduğunu savunan “Astruc, ‘yazar’ ve ‘yönetmen’ arasındaki ayrımın anlamını yitirmesine sebep olan bu yeni sinema dilinin başyazarını da yönetmen olarak ilan etmektedir” (Tunç Cox, 2012, 71). Ona göre diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da düşünceleri ifade etme aracı olarak özgün bir dil geliştirmektedir. O güne kadar sadece gerçeği kayıt altına alan teknolojik bir araç ya da bir eğlence vasıtası olarak görülen sinema, artık yavaş yavaş bireyin düşüncelerini ifade edebileceği bir alan olmaktadır. Astruc bu dönemi neden “Kamera- Kalem” olarak adlandırdığını şu şekilde açıklar:

Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda özellikle resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanı cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın bir aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği, ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçim kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine ‘Kamera-Kalem’ dönemi demek istiyorum. (Akt. , Monaco, 2016, 12-13)

Bu anlayış, film yapımındaki rolüne yönelik, yönetmenin kişiselliğini vurgulayan bir yaklaşım getirerek sinema için yeni bir çağ açar. “Kamera-Kalem formülü film yapımı eylemine değer vermiştir: Yönetmen artık sadece önceden hazır olan metnin (roman, senaryo) hizmetlisi değil, kendi adına yaratıcı bir sanatçıdır” (Stam, 2014, 94). Artık yeniçağında sinema, sadece bir gösterme ve sunma aracı değil, yönetmenin aynı bir yazar gibi alıcısını kullanarak fikirlerini doğrudan filme yazabileceği bir yaratım alanı özelliğine ulaşır. “Alıcı-Kalem yalnızca edebiyat yazarının kalemiyle doğrudan ilişkili olarak değil, sinemayı bütün sanatların yaptığı gibi ifade etmenin bir aracı olarak kavramak için bir metafor olarak anlaşılmalıdır” (Gerstner, 2003, 6).

Yönetmene yaratıcılık özelliği veren ve filmin tek sahibi olarak bağımsızlık tanıyan Astruc'ın, “İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?” (2004, 21), sorusuyla filmlerin kişiselliğine vurgu yaptığı makalesi aynı zamanda sinema alanında yeni düşünceler geliştirilmesine de öncülük eder. “Astruc bu yazısında ayrıca, sinema endüstrisinin o günkü durumunu değerlendirir ve gerçek film yaratıcıları olarak Alfred Hitchcock ya da William Wyler gibi yönetmenlerin değil, David O. Selznik ya da Darryl Zanuck gibi yapımcıların öne çıkarılmasını eleştirir” (Ersümer, 2015, 42).

Yönetmeni bir yazar, kamerayı da o yazarın kalemı olarak niteleyen auteur anlayış henüz dillendirilmeden önce, sinemayı sanat yapan unsurun ne olduğu birçok sinema teorisyeni tarafından sorgulanmıştır. Kalem- Kamera kavramına giden tarihsel süreçte sinemanın biçimsel özelliklerinin diğer sanatların yapısal özellikleriyle kıyaslandığı görülür: Esen'in (2013, 33-34) aktardığı üzere Pudovkin (1928) şiirin sözcükleriyle, filmin çekim parçalarını karşılaştırırken; Malraux (1939) sinemanın öykü anlatma özelliğini vurgular ve rakibinin tiyatrodan ziyade roman olduğu belirtir. İtalyan Umberto Barbaro (1947) ise kamerayı heykeltıraşın yontma aracı ile ressamın fırçasına benzeterek yaratıcı gücüne değinir: “Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişiöğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemı, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı” (Akt. Kuyucak Esen, 2016, 34). Sinemanın sanat yönünü açığa çıkarmaya yönelik, benzetmeye dayalı bu görüşler giderek Astruc'ın Auteur kurama öncülük eden anlayışın altyapısını oluşturur.

Astruc'ın belirttiği üzere yeniçağında sinema, yönetmenin yaratıcılığıyla, bir roman yazar gibi ince ve derinlikli bir anlatıma ulaşacak, böylelikle en soyut düşünceleri bile somut bir şekilde anlatma yetisine kavuşacaktır.

Sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. (1948)

Sinemanın soyut kavramları somut gerçeğe çevirebilecek anlatım zenginliğine ulaşabilmesi fikri, Astruc'tan sonra da sinema teorisyenlerini düşündürmüştü; Andre Bazin, 1953'te, "soyut düşünceyi, ancak gerçeğin elden geldiğince somut temsiliyle anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu sinemanın aynı zamanda hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de"... diyerek sinema dilinin özgünlüğünü ve anlatımdaki yetkinliğini vurgulamıştır.

Astruc'ın düşünceleri ve Bazin'in kaleme aldığı çok sayıda makale, Auter kurama ve giderek Fransız Yeni Dalga akımına teorik zemini hazırlamıştır. "Astruc, sayesinde Hollywood stüdyo sistemi içerisinde ısmarlama filmler yapan, stüdyonun katı kurallarına memur gibi uymak zorunda kalan yönetmene farklı bir işlev yüklenmiş olur. Artık, film yapımında yapımcı ya da senaristten önce gelmesi gereken yönetmendir" (Özarslan, 2015, 222). Sinemanın günümüzdeki çağdaş anlatım diline ulaşması tarihi boyunca onun anlatım dili üzerine düşünen teorisyenlerin, onu sanat yapan usta yönetmenlerin katkılarıyla gerçekleşmiştir.

3.1.2. Cahiers du Cinéma

Cahiers du Cinéma, sinemada yeni bir sanat anlayışının oluşmasında önemli rol üstlenen sinema dergisidir. "Bu dergi 1950'de André Bazin, Jacques Doniol Valcroze ve Lo Duca tarafından kuruldu ve 1951 Nisanında çıkan ilk sayısı ile dikkatleri üzerine çekti" (Wiegand, 2011, 12-13). Cahiers du Cinéma ile bir araya gelen Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi daha sonra Yeni Dalga'nın önemli yönetmenlerini oluşturacak olan genç yazarlar, Bazin önderliğinde yönetmeni filmin tek yaratıcısı olarak gören "yaratıcı yönetmen" anlayışını geliştirmişlerdir. "1951'deki ilk sayısı ile Cahiers du Cinéma auteurizmin ilerlemesinin temel organı oldu" (Stam, 2014, 95). Aylık yayınlanan dergide eleştirilerle birlikte önemli yönetmenlerle yapılmış röportajlara da yer verilmiştir. "Cook, derginin iki ilkesinin bulunduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki, Bazin'in öne çıkardığı kompozisyon ve mizansen lehine montajın estetiklerini reddetme, ikincisi ise Truffaut'un öne çıkardığı 'la politique des auteurs' olmuştur" (Aşçı, 2019, 56).

Bazin dergideki yazılarıyla sinema ile tiyatro ve edebiyat ilişkisini değerlendirmiş; “gerçekçilik” ilkesini teknik ve estetik boyutlarıyla ele alarak, gerçekliğin film dili üzerindeki etkisini irdelemiştir. “Cahier eleştirmenleri yönetmeni, son kertede, filmim estetiğinden ve mizansenden sorumlu insan olarak gördüler” (Stam, 2014, 95). Cahiers du Cinema’nın temel ilkelerinden biri olan “mise en scene” (sahneye koyma) Bazin tarafından dile getirilmiştir. Kuramcı, kurgu yerine mizansen ile anlatımda gerçekliğin aslına uygun olarak temsil edileceğini ifade etmiştir. Bazin, “Chairs du Cinema dergisinde ölümüne kadar yazmış ve bu yazıları daha sonra dört ciltlik bir yapıt haline getirilmiştir” (Odabaş, 2013, 155).

Auteur kuramın alt yapısını oluşturacak düşünceler ilk olarak Alexandre Asturc’ın 1948 yılında yayınladığı “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem (Le Camera-stylo)” makalesinde sinemanın anlatım dilinin özgünlüğünü sorgulaması; ardından François Truffaut’un, yaratıcı yönetmenler politikasını belirlemesi ile dile getirilmiştir. “Cahiers du Cinema’nın manifestosu, Truffaut’nun 1954 yılında yayımlanan ‘Fransız Sinemasında Bir Eğilim’ başlıklı makalesidir” (Buckland, 2018, 95).

Truffaut, manifesto makalesinde dönemin Fransız sinemasındaki geçerli sinema anlayışı olarak kabul edilen “Kalite Geleneği”ne kesin bir dille karşı durmuştu. Bu gelenek yeni yönetmenlere film yapma imkânı tanımayan, katı bir hiyerarşik düzeni ifade ediyordu. “Böylesi bir film yapıcılığı stüdyolarla sınırlıydı ve bayağı hikâyeleri demode ve yaratıcılıktan uzak süslülükle sunuyordu. Bu tip filmler gişe hasılatı kaygılarıyla çekiliyor ve seyirciye ucu açık hiçbir şey bırakmıyordu” (Wiegand, 2011, 13). Senaryoların edebiyat kaynaklı olduğu, katı kurallarla sınırlanmış, sinemaya özgürlük alanı tanımayan bu sinema halktan da kopuktu. “Kalite geleneğinde senaryoya öncelik verilmesi, dikkati hem film yapımı sürecinden hem de yönetmenden uzaklaştırır. Cahiers du Cinéma eleştirmenleri ve Yeni Dalga film yapıcıları, kendilerini edebiyata, edebi senaryolara ve kalite geleneğine karşı olarak tanımlarlar ve bunun yerine ‘sinema’yı olduğu haliyle savunur” (Buckland, 2018, 96). Genç eleştirmenlere göre otoriter yapısından dolayı “cinéma de papa” (babacığın sineması) olarak isimlendirilen Fransız sineması, bundan sonra yerini yeni dönemin özgürlükçü sinema anlayışına bırakmalıdır.

Cahiers du Cinema tarihsel bağlamında incelendiğinde, dönemin toplumsal koşullarının eleştirmenlerin entelektüel gelişimlerine etkisi önem taşımaktadır. 1940'ın son yıllarında, İkinci Dünya Savaşı'nın yasaklı atmosferinden çıkmış Paris'te, gençlerin film izleme imkânı buldukları çok sayıda sinema kulübü mevcuttur. Kurama yönelik ilk düşüncelerin dile getirildiği dönemde, yerli-yabancı filmlerin izlenerek değerlendirildiği bu mekânlar, aynı zamanda genç eleştirmenler için bir öğrenme alanı olarak kabul edilmiştir. "Sinematek'in politikası maksimum sayıda filmi göstermek, geleceğin sinemasının boy atmasına yarayacak kültürü kurmak için geçmişin ürünlerini tekrar gösterime sokmaktır" (Wollen, 2014, 68). Hem Hollywood yapımı filmleri hem de Fransız sinemasının örneklerini izleyen seyirciler arasında François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, ve Claude Chabrol gibi ilerde önemli filmler çekecek yönetmenler de vardır. Bu süreçte: "1946-47 arasında genç Fransız eleştirmenler hızlandırılmış 10 yıllık Amerikan sineması dersine- ki bu dönem John Ford ve Alfred Hitchcock'un başyapıtlarını da kapsar- tabi oldular" (Wiegand, 2011, 11). Burada izlenen filmler Orson Welles, Sergey Eisenstein, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, David Griffith gibi sinema tarihinde iz bırakmış yönetmenlerin filmleriydi. "Dünyadaki en iyi sinema okulu Paris Sinemateki'dir ve en iyi Profesör Henri Langlois'dir" (Abisel ve Eryılmaz, 2011, 27) diyen İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci, bu iddiasıyla sinema kulüplerinin önemini vurgulamaktadır. "Kendilerini bir araya getiren 'derindeki yapıyı' görmek için sayısız miti karşılaştıran ve çözümleyen yapısal etnograflar gibi, Cahiers du Cinéma eleştirmenleri de Sinematek'te, sinema tarihinin verimli ormanına akınlar düzenlediler ve buradan sinemanın 'derin yapısını' anlayarak çıktılar. Onlar bunu auteur'ler ve tür'ler yoluyla ifade ettiler" (Monaco, 2006, 16-17).

Sinema kulüpleri dünyanın her yerinden birçok filmin gösterildiği mekânlardır. Fransız filmlerinin yanı sıra savaş yıllarında yasaklı olan Amerikan filmlerinin de yoğun bir programla izlenebildiği kulüpler genç sinemaseverler tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Eleştirmenlerin Hollywood filmlerine yönelik özel ilgisi değerlendirmede çıkış noktasını oluşturmuştur. Peter Wollen, *Sinema'da Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında, auteur kuramının doğuşunda Amerikan sinemasının önemine değinir ve Amerikan sinemasında çalışmaları dışlanmış auteurlere dikkat çeker (2014,

68). Truffaut'un da kuramda önem taşıyan düşüncesi, "onun bir yaratım biçimi olarak yönetmenliği yüceltmesi değil, şimdiye kadar ticarilik sıfatıyla etiketlenmiş Hollywood yönetmenlerine auteurlüğü yüklemesidir" (Sarris, 2011, 196). Özellikle ticari sinema sektörü olarak adlandırılan Hollywood sineması içinde, sektörün tüm dayatmalarına ve kısıtlamalarına rağmen, özgün tarzlarıyla ön plana çıkan Hitchcock ve Minelli gibi yönetmenlerin varlığı onlara filmleri değerlendirmede yeni bir bakış açısı katmıştır. "Cahiers du Cinema eleştirmenleri, Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles, Fritz Lang, John Ford, Douglas Sirk, Sam Fuller ve Nicholas Ray gibi Hollywood film yapımcılarının çalışmalarına saygı duymuştur. Bu isimlerin hepsi, stüdyolar tarafından kendilerine empoze edilen senaryolara karşı çalışmıştır" (Buckland, 2018, 97).

Sinematekin oluşturduğu imkânla arşivdeki eski filmleri ve yeni çekilenleri tekrar tekrar izleme imkânı bulan genç eleştirmenler filmleri derinlemesine inceleme ve birbirleriyle karşılaştırma olanağına kavuşurlar. "Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile, bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varırlar. İşte bu farkına varış, onları heyecanlandırır ve "La Politique des Auteurs" diye bir görüş geliştirirler" (Kuyucak Esen, 2016, 37).

Auteur kurama yönelik ilk düşüncelerin dile getirildiği bu dönemde, Cahiers du Cinema dergisi ile bir araya gelen genç sinema düşünürlerinin savaş yıllarında izleyemedikleri filmler üzerinde yoğunlaşması onları filmlerin üretim koşullarını değerlendirmeye yöneltmiştir. Peter Wollen eleştirmenlerin bu süreçteki rolüne değinerek dergiyi yapısal olarak değerlendirmiştir: "Politique des Auteurs Cahiers du Cinéma'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirildi" (2014, 68). Bu eleştirmenler ve çalışmaları şöyle aktarılmaktadır:

Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin'in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois'nın Cinémathèque'inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartışılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılan biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı. (Kolker, 2010,146)

Sinemateklerde sadece film izlemekle yetinilmeyip, filmler üzerine entelektüel tartışmalar da yapılmıştır. İzlenen filmler ile ilgili müzakere edilen filmlere yönelik eleştiri zemini sunan sinema dergileri de bu dönemin ürünüdür. Godard, Rivette ve Rohmer'in yazılarının yer aldığı La Gazette du Cinéma, onlara Truffaut ve Resnais gibi eleştirmenlerinde katıldığı Arts, Les Amis du Cinéma daha sonra Fransız Yeni Dalga akımının önemli yönetmenleri olacak genç sinemacıların izledikleri filmleri tartıştıkları yayınlardır. Bunların içinde “En önemli dergi eleştiri ve sinema teorisi üzerine genel tartışmalar içeren Cahiers du Cinema’ydı (önceki adıyla La Revue du Cinéma)” (Wiegand, 2011, 12-13). Dergi sinema alanının yeni kavramlarla tanışmasında etkili olmuş; genç sinemacıların yaptığı çalışmalar sinemasının ilerlemesine katkı sağlamıştır. Bu dergi etrafında bir araya gelen eleştirmenler sadece film izleyerek eleştiri yazmakla kalmamışlar, aynı zamanda dünya film endüstrisini birçok açıdan değerlendirmişlerdir. Klasik anlatının kurallarına karşı özgür anlatıdan yana olmuşlar; o güne kadar kabul görmüş değerleri irdelenmişlerdir. Zafer Özden *Film Eleştirisi* adlı kitabında Cahiers du Cinema yazarlarının ortak tavrını şöyle açıklar: “Film anlatı geleneklerine bir karşı çıkış ya da bunları yorumlama, film diline estetik müdahalede bulunma ve yeni anlatı yolları yaratma peşinde olma, sinemaya yeni bir şekilde bakma gibi nitelikler göstermekteydi” (2000, 27).

Sinematek gösterimlerini düzenli olarak izleyerek dünya sinema tarihini öğrenen sinema düşünürleri, kendi ülkelerinin sineması olan Fransız Sineması hakkında da yapıcı eleştirilerde bulunmuşlardır. “Bu dergi etrafında toplanan sinema tutkunu gençler, André Bazin’in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanırlar ve bu sinemalardan Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller elde etmede yararlanırlar” (Coşkun, 2003, 169).

Cahiers du Cinema’nın dünya sinemasına katkısını Vincenti şöyle ifade eder: “Derginin geniş seyirci kitlelerinde yeni bir sinema zevkinin oluşturması, sinemada yeni kavramların üretilmesi, üretilen bu kavramların dünyanın belli başlı sinemalarında yeni ürünler doğurması ve bu kavramlarla sinema tarihindeki kimi önemli gelişmelerin tanımlanması ve sinema bilimini yaratılması...” (2008, 119). Teoriden uygulamaya geçen sinemacı gençlerin yarattıkları estetik değerler ve dünyaya bakış o güne kadar alışlagelmiş sinema anlayışını aşmıştır. Onlar:

“Bergman’dan Antonoini’ye, Truffaut’tan Resnais’e ‘auteur’ olarak adlandırılan yönetmenlerin hepsi, eski dilde, eski dille söylenmemiş olanı yeni dille, yeni bir biçimle söylemeye cesaret edenlerdir...” (Savaş, 2015, 30).

3.1.3. Andre Bazin

Cahiers du Cinema Dergisi’nin kurucularından, sinema eleştirmeni, yazar Andre Bazin, Auteur kuramının oluşmasında ve Yeni Dalga Akımının gelişmesinde etkili olmuş bir kuramcıdır. Kısa yaşamında (1918-1958) sinemanın başlangıç yıllarına tanıklık etmiş, kaleme aldığı yazılarıyla, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş sürecinde sinemanın teknik ve estetik özelliklerini irdemiştir. “Bazin’in kuramsal etkisi ve katkısı film eleştirisinin edebiyat eleştirisi gibi görülebilecek bir disiplin olarak kabul edilmesine yardımcı olmuştur” (Özden, 2000, 38). Film eleştirisine getirdiği yeni yaklaşım tarzıyla Bazin, kuram oluşturacak makaleler yazmıştır. “Bickerton, Katolik olan, öğretmenlik eğitimi almış Andre Bazin’in, sinema üstüne ilk makalesini 1944 senesinde Le Parisien Libere gazetesinde yayınladığını belirtmiştir. Fransa’nın en önemli sabah gazetelerinden biri olan bu gazetede Bazin’in 600’den fazla yazısını yayınlanmıştır” (Aşçı, 2019, 57). Bazin’in sinema hakkındaki düşüncelerini dile getirdiği yazıları o güne kadar alışıldığı gibi filmler hakkındaki değerlendirmeleri içeren günlük eleştiriler değildir. Onlar bilimsel yapılarıyla eğitici ve genç yönetmen adaylarına yol gösterici niteliğe sahiptir. “Orson Welles ve De Sica üzerine yazdığı iki kitapçık dışında kitabı olmamasına rağmen makaleleri, bir tanesi kendisi tarafından 1958’de... üç tanesi de ölümünden sonra olmak üzere, toplam dört kitapta toplanmıştır” (Kuyucak Esen, 2013, 35). Bazin nitelikli yazılarıyla Cahiers du Cinema dergisine kurumsal yayın olma niteliği kazandırmış, dünya çapında sinemacıları düşünceleriyle etkilemeyi başaran bir teorisyen olmuştur.

Bazin sinemanın gerçeği açığa çıkarma gücüne inanmıştır. “Nesnel gerçeklik, Bazin’in görüşlerinin temelini oluşturur. Ona göre belgesel filmler, bozulmamış gerçekliğin en arı ifadesidir” (Odabaş, 2015, 158). Mizansene önem veren Bazin kurguya mesafeli yaklaşır. Kuramcı doğanın bütüncül yapısının uzun planlar ve alan derinliği ile en iyi şekilde yansıtılabileceğini savunmuştur. “Bazin üç nedenden ötürü ayırım çekimi ve alan derinliğinden yanadır: Ayırım çekimi ve alan derinliği sahnenin

dramatik bütünlüğünü sağlar, nesnelere, olay örgüsünün (nesnelerden) istediği kusursuz aracılığın ötesinde izler olarak var olma olanağını verir ve ayrıca eylemi izleyen izleyiciye seçim özgürlüğü sunar” (Wollen, 2019, 288). Bazin’e göre kurgu, gerçekle oynamak amacıyla kullanıldığında nesnellikten uzaklaştıracağı için kurmacaya yol açar. Bu nedenle kendisi kurguyu sadece çekimleri birbirine bağlamak için kullanılan doğal yapısıyla onaylar. Bazin Cahiers du Cinema’nın ilk sayısında (Nisan 1951) şöyle yazmıştır: “... sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu. 1938’de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir” (Akt. Kuyucak Esen, 2014, 9). Bazin’in nesnel gerçekliğe ve onun en iyi şekilde ifade edilmesinin gerekliliğine olan inancı çalışmalarında anlam bulmuştur. “Bazin ile birlikte, filmlerin değerlendirilmesinde yönetmenin filmsel anlatımı güdümlmek üzere gösterdiği çabanın yanında yönetmenin gerçekliği gözleme gücü önem kazanmış ve kurgunun değil görüntünün çıplak gerçekliğinin aktardığı anlamın eleştirel bir ölçüt olarak kullanılması düşüncesi egemenlik kazanmıştır” (Özden, 2000, 23).

“Bazin, sinema perdesini dünyaya açılan bir pencere olarak yorumlar” (Özarslan, 2013, 153). Sinemanın estetik ve teknik özelliklerini irdelediği yazılarında onun dünyayı temsil edişinin temellindeki anlamı çözmeye çalışır. “Yazmanın zaten sinema yapmak olduğu düşüncesine sahip olan Cahiers du Cinéma yazarları arasında film yapmayan ve sadece eleştirmen olarak kalan tek kişi yazar André Bazin’dir” (Odabaş, 2013: 156). Kendisi hiç film yönetmemiş olmasına rağmen görüşleriyle birçok yönetmen için örnek teşkil etmiştir.

3.1.4. François Truffaut

Dergide yazan genç eleştirmenlerden olan, savaş sonrası dönemde Fransız sinemasına eleştirel bir bakış geliştiren bir diğer isim de François Truffaut olmuştur. Eleştirmenlikten sinemaya geçen, filmlerinde saygı duyduğu auteur yönetmenlerin ve Bazin’in etkisini yansıtmış bir yönetmendir. Truffaut, Bazin’in düşüncelerinden etkilenmiş, çalışmalarının temelini bu görüşler çerçevesinde geliştirmiştir. Truffaut’un Cahiers du Cinema’da yayınlanan “kuramsal bir çerçeve sunmaktan çok dönemin Fransa’sının ticari ve geleneksel film yapımına bir eleştiri şeklinde 1954’te kaleme

aldığı A Certain Tendency of the French Cinema makalesi dikkat çekmektedir” (Tunç Cox, 2012, 72). Bu makale de Truffaut yeni, kurallara başkaldıran bir sinema anlayışıyla önceki döneme karşı durmuştur. Truffaut’un Fransız sinemasına eleştiri getirdiği nokta kalite geleneğidir. “Truffaut bu arkaik sinemayı, daha çok oedipal bir tarzda, ‘cinéma de papa’ olarak dillendirir” (Stam, 2014: 95). Truffaut’un ve Yeni Dalga akımına giden süreçte Cahiers du cinema yazarlarının dönemin kurallara sıkı sıkıya bağlı sinemasını otoriter tarzından dolayı “babacığın sineması” olarak tanımlaması, onların kuralları yıkan ve sinemayı seyirciyle mesafesiz hale getirmeyi amaçlayan yeni sinema anlayışlarının göstergesidir. Eski sinema anlayışını reddetmek aynı zamanda kendilerini önceki dönemden kesin çizgilerle ayırtırmanın yolu olmuştur.

Manifesto niteliğinde kabul edilen makalesinde Truffaut, “Klasik Fransız edebiyatını öngörülebilir biçimde iyi-donatılmış, iyi konuşulan ve stilistik olarak formüle edilmiş filmlere dönüştüren ‘nitelik geleneğini’ yerden yere vurur” (Stam, 2014, 94-95).

Truffaut, savaş sonrası Fransız sinemasının bildik, boğucu gerçekçiliğine ve bir Fransız filminin yalnızca kendi kapsamıyla sınırlandırılması gerektiği düşünceye karşı çıkmış, Fransız sinemasındaki yazarların filmin en önemli ögesinin sözcükler olduğunu düşündüğünü ve yönetmenin de buna sadece birkaç görüntü eklediğini öne sürmüştür. (Tunç, 2019, 19)

Fransız ticari sinemasının yönetmenlerini filmlerinin senaryolarını yazmamaları ve uyarlamaları tercih etmelerinden dolayı şiddetle eleştirir. “Truffaut, Fransa’da her yıl yaklaşık 100 film yapılmasına rağmen bunlardan sadece 10-12 tanesinin eleştirmenlerce beğenildiğini, festivallerde ödüller aldığını, yurtdışında da beğenildiğini ifade eder ve Psikolojik Gerçekçilik olarak tanımlanan filmleri ise ‘ne gerçek’ ‘ne de psikolojik’ diyerek eleştirir” (Özarslan, 2015, 223). Var olan bu sistem yönetmeni yaratıcı bir eylem gerçekleştirmekten alıkoyarak, yerleşik kuralları en iyi şekilde tekrarlayan bir zanaatkâra dönüştürmektedir.

Truffaut, savaş sonrası süreçte, önceki dönemin “şiişsel gerçekçiliğinden” “psikolojik gerçekçiliğe” geçiş yapan Fransız sinemasının, film festivalleri için film üretmeye odaklı bir tür “kalite geleneğini” yaşatmayı hedeflediğini ve bu amaçla gerçekleştirilen filmlerin de yönetmenlerin değil “senaristlerin filmi” olduğunu ileri sürmektedir. (Tunç Cox, 2012: 72)

“Truffaut’a göre Claude Autant-Lara, Jean Dellannoy, Rene Clement, Yves Allegret, Marcel Pagliero gibi yönetmenler, Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaristler Fransız sinemasında kalite geleneği anlayışını sürdürerek sinemanın değerini düşürmektedir” (Akçora, 2015, 13). Truffaut, senaryolarını kendileri yazan ve filmlerinde yaratıcı olarak yer alan, Jean Renoir, Robert Bresson gibi yönetmenleri auteur olarak tanımlayarak, Fransız sinemasında ayrı bir yerde konumlandırır. “Truffaut, sinemanın kendi özgün dilini yaratmasının ve bir sanatsal değer taşımasının ancak edebiyatla bağlarının kopartılması ve sektörde belirleyici konumdaki kalite geleneğinin terk edilmesiyle sağlanacağını öne sürmektedir” (Tunç Cox, 2012, 72). Yönetmene göre, 1940’lar ve 1950’ler boyunca Fransa’da hâkim “Bu sinema, ince zevkleri olan, kültürlü bir burjuva imajını yansıtan cansız ve yapmacık bir sinemadır” (Buckland, 2018, 93). Edebi kaynaklardan üretilen senaryoların, yıldız oyuncularla çekilen yüksek maliyetli yapımlara dönüştürüldüğü bu sistemde amaç öyküyü en iyi şekilde aktarmaktır. “Truffaut’a göre, kalite geleneği, senaryoların filme çekilmesi, yani senaryoların mekanik bir biçimde ekrana aktarılmasından fazlasını sunmaz” (Buckland, 2018, 96). Oysa yönetmeni yaratıcı yapan kalite geleneğinde olduğu gibi senaryonun iyi aktarımı değil, yönetmenin kendine ait stilidir. “Truffaut için yeni film, otobiyografik içerik anlamında değil ama yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因an tarz aracılığı ile onu yapan insana benzemelidir” (Stam, 2000. 95). Film yapım süreci yaratıcı bir eylem olmalıdır.

Truffaut, “iyi ya da kötü filmler olmadığını, iyi ya da kötü yönetmenler olduğunu söyler” (Odabaş, 2015, 158). O geleneklere uymayan, yeni ve canlı bir sinema için yaratıcı yönetmen politikasını ileri sürdüğü yazısıyla auteur konusunu ön plana çıkararak hâkim sinema anlayışı sorgular. Yaratıcı yönetmenler politikasıyla yönetmeni değerlendirme ölçütü değişir: “Bir yönetmene değer verilecekse, onun teknik düzeydeki yetkinliği ancak bir zemin olarak anlamlıydı artık, asıl mesele bir filmin onu yapanın kişisel damgasını taşıyıp taşıyamamasıydı” (Ersümer, 2014, 42). Yaratıcı yönetmenler politikasında yönetmenler biçeme önem verirler. Böylece filmin bir sanat eseri olarak biricikliği ve içerdiği asıl anlam yakalanabilir. Yönetmen kişisel biçemi ile özgünlüğünü sağlayabilir. “Filmlerinde stil ve tema tutarlılığı görülen yönetmenler *yaratıcı* olarak nitelendirilir. Buna karşın, çalışmalarında stil ve tema

tutarlılığı olmayan yönetmenler için ise ‘sahneye koyan’ anlamına gelen *metteur-en-scene* kavramı kullanılır. Bu yönetmenler sanatçıdan ziyade teknisyen statüsünde görülür” (Buckland, 2018, 93).

Yaratıcı eleştirmenler filme çekilecek olan set tasarımının, oyunculuk ve ışık gibi unsurları ifade eden mizansenin, yönetmen tarafından nasıl görselleştirilecek olduğunun üzerinde dururlar. Yönetmenin ışığı, çerçevelemeyi, kamera hareketlerini kullanım biçimi, oyunculuktan nasıl yararlandığı ve tüm bu özelliklerin onun diğer filmlerinde de yer bulacak olan tutarlılığı yönetmeni yaratıcı kılacaktır. Truffaut da diğer Cahiers du Cinema yazarları gibi sadece filmleri izleyip eleştirmekle kalmamış, eleştirel tavrını filmleriyle ifade etmiş bir yönetmendir. Odağa bireyi alan ve kişisel, içten, zaman zaman film yapma sürecine izleyicinin dâhil edildiği filmler yapmıştır. Bu yolla klasik sinemanın özdeşleşmeye yol açan anlatı tarzının aşılması amaçlanmıştır. Ayrıca filmlerin alışlageldiği gibi bir sonu olması fikri aşılmış, açık uçlu sonlar ile filmlerin tamamlanması izleyiciye bırakılmıştır. Truffaut ilk uzun metrajlı filmi olan *Les 400 Darbe* (The 400 Blows, 1959) ile Cannes Film Festivali’nde ödül kazanarak başarısını tescillemiştir.

3.2. Auteur Kurama Farklı Yaklaşımlar

3.2.1. Andrew Sarris

20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da ortaya çıkan Auteur kuramı Amerika’da, Andrew Sarris’in çalışmalarıyla varlık bulmuştur: “1960’lı yılların başında, Andrew Sarris *Film Culture* dergisinde yayımlanan ‘1962’de Yaratıcı Yönetmen Kuramı Üzerine Notlar’ başlıklı makalesiyle yaratıcı yönetmen politikasını Kuzey Amerika film eleştirisinin gündemine sokmuştur” (Akt. Buckland, 2018, 101).

Sarris, makalesinde bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirlemek için üç ölçüt belirlemiştir. Sarris’in filmleri değerlendirmede kullandığı bu ölçütler: yönetmenin sinemanın gerektirdiği teknik yeterliliğe sahip olması, kişisel bir stilinin varlığı ve içsel anlam yaratabilmesidir. “Sarris için de değerlendirmenin kriteri, diğer yaratıcı eleştirmenlerle aynıdır: Yönetmenin filmleri arasında stil (nasıl) ve tema (ne) tutarlılığı” (Buckland, 2018, 102).

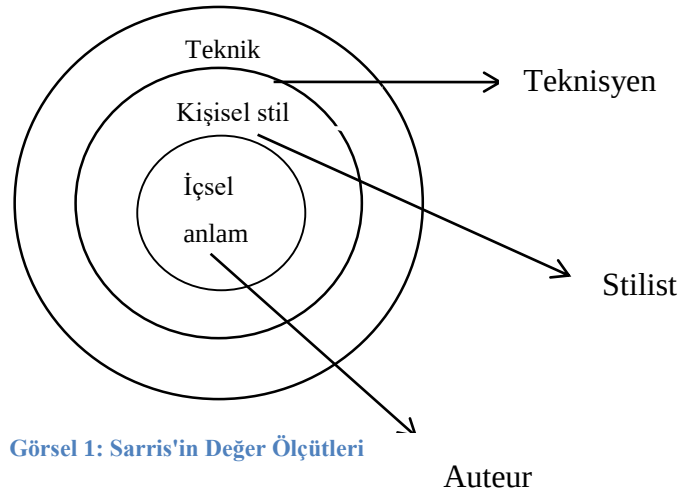
Teknik yeterliliğe sahip olmayan bir yönetmen başlangıçta sinemasal nitelikten yoksundur. “Çünkü film kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur” (Kuyucak Esen, 2014, 15). İkinci ölçüt olan kişisel bir stilin varlığı yönetmenin filmlerinde fark edilebilir bir karakteristik özelliğin bulunabilmesidir. Yönetmen filmlerine kendine özgü niteliksel özellikler katabiliyorsa diğer yönetmenlerden ayırt edilebilir bir tarza sahip olur. “Filmlerde onun ‘imzası’ olabilecek biçim özelliklerinin olup olmadığına bakmak gerekir” (Büker, 2019, 264).

Yönetmenin içsel bir anlam yaratabilmesi tam olarak tanımlanamasa da ilk iki ölçütün varlığı ile filmlerin yönetmen aracılığıyla özgün bir sanat eseri haline getirilmesi sonucu yakalanan bir etkidir. “Sarris iç anlamın, ruhun elan’ı (coşkusu) olduğunu söyler” (Büker, 1989, 40).

İçsel anlam, Astruc’un tanımladığı mise-en-scene’e yakındır ama tam da o demek değildir. Öte yandan, tam olarak yönetmenin yansıttığı dünyanın görüntüsü ya da hayata karşı tavrı da sayılmaz. Sözcüklerle ifade edilmesi zor bir durum bu; çünkü kısmen sinema endüstrisinde çalışanlarla ilgilidir ve sinemasal olmayan terimlerle belirtilemez. Truffaut, buna yönetmenin setteki heyecanı demektedir (Özden, 2000, 116).

Sarris’in ölçütleri filmlere değer biçme aracıdır. “Sarris bu değer ölçütlerini iç içe geçmiş halkalarla görselleştirir” (Büker, 2019, 265). Kuramcı bu yolla sinema tarihinin önemli yönetmenlerini belirler:

Sarris, auteur kuramının üç öncülünün; dış dairede teknik, orta dairede kişisel stil ve iç dairede içsel anlam biçiminde iç içe geçmiş üç daire olarak görselleştirilebileceğini belirtmekte ve yönetmenin birbiriyle ilişkili bu rollerini teknisyen, stilist ve auteur olarak adlandırılabilirliğini ifade etmektedir. Bu tespiti üzerine auteur yönetmenleri de Ophuls, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo şeklinde listelemektedir. (1985, 538- 539)



Görsel 1: Sarris'in Değer Ölçütleri

Sarris, Auteur kuramı “biraz daha geliştirmiş, ölçütleri daha netleştirmiştir. İncelemenin içine ‘auteur’ün diğer filmleriyle karşılaştırılması düşüncesini de eklemiştir. Kuramı daha tutarlı hale getirmiştir. Ama yine, bakış yönü ‘yönetmen’ dir” (Kuyucak Esen, 2015, 15). Film yöneten ama teknik bir uygulamadan öteye geçemeyen sıradan yönetmenlerle, sanatsal bir yaratım yapan auteur yönetmenleri bir tutmamak gerektiğine vurgu yapan Sarris, auteur yönetmeni sahneleme ustasından ayırma özelliğini ise şu şekilde açıklar:

Günümüzde teknik hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadan, hatta görüntü ve kurgu konusundaki can alıcı işlevleri bile bilmeden yönetmen olmak mümkündür. Uzman bir yapım ekibi büyük bir ihtimalle yönetmen koltuğundaki bir şempanzeyi bile idare edebilir. Gerçek bir yönetmeni bir şempanzemsiden nasıl ayırt edebilirsiniz? Belli bir sayıda film den sonra ortaya bir örüntü çıkar. (2010, 44)

Sarris, Auteur kuramı sinema tarihi içinde ele alır ve sinema tarihini “auteurler tarihi” olarak düşünür. “1968 yılında Amerikalı yaratıcı yönetmenlerin kapsamlı bir tarihini *The Amerikan Sinema: Directors and Directions: 1929-1968* adlı kitabında yayınlamıştır. Bu yaratıcı yönetmenlerin kutsal kitabı haline gelmiştir” (s.102). Sarris’in ticari oldukları gerekçesiyle sistemli bir eleştirel analize maruz kalmamış Hollywood filmleri üzerine yaptığı değerlendirmeler çok önemlidir. Sarris: “Eğer birçok iyi fakat çözümlenmemiş film olmasaydı, keşfedilmeyi bekleyen bu kadar tanrısal auteur yönetmen de olmazdı” diyerek film eleştirilerini değerlendirir (Sarris, 2019, 278). Auteurist anlayış yapısıyla Sarris, birçok yönetmenin değerli özelliklerine dikkat çekmiştir. “Sarris’in çabaları doğrultusunda, 1960’tan itibaren New York eleştirmenlerinin sadece yabancı yönetmenler için değil, John Ford, Nicholas Ray, Douglas Sirk gibi ihmal edilmiş yönetmenleri de kapsayacak biçimde auteurist eleştirel yaklaşımı benimsedikleri görülmektedir” (Büker, 1989, 40).

Auteur kuramının “sinemanın gizemlerini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade ilk adım” olduğunu ifade eden Sarris için önemli olan “kuramın eserin onu yaratanın dışında da var olabileceğini ortaya koymasıdır” (2019, 276-278). Sarris, 1990 yılında kendi görüşlerine karşı eleştirel bir tavır geliştirerek, auteur kuramının geçmişini anlamaya çalışarak geleceği biçimlendirmede yetersiz kaldığını öne sürmüştür. Auteur kuramı ilk yıllarından itibaren gelişim sürecinde değerlendiren

Sarris, auteur kuramının mazide kaldığı yönündeki eleştirilere ise: “Benim için önemli olan şey şu ki, tanrılar evinin sütunları hala ayakta ve asla hiçbir tanrısal yönetmen hakkındaki görüşlerimi değiştirmek zorunda kalmadım. Fakat olduğundan daha az değer verdiğim ve hala ihmal ettiğim birçok yönetmen var. Her şeye rağmen geçmiş hala ümit dolu” (Sarris, 2019, 280) diyerek kuramın gücünü kaybetmediğini vurgulamıştır.

3.2.2. Peter Wollen

Auteur kurama yapısalcı bir bakış açısıyla yaklaşarak, auteurü değerlendirmeye filmlerin yapısal çözümlemesini de katan İngiliz kuramcı Peter Wollen olmuştur. Wollen yazılarında kuramın tarihini değerlendirirken, düzensiz biçimde gelişmiş olduğunu vurgular ve bunun kuramın geniş anlamlarda yorumlanmasına yol açtığını belirtir. Kuramcıya göre auteur kuramında “... farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştirdiler” (Wollen, 2014, 69). Bu durum kuramın zaman zaman yanlış anlaşılmasına neden olsa da etkisini engelleyemedi.

Wollen, Sinema’da *Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında, auteur kuramının tarihini incelerken, Amerikan sineması ile ilgili tespitlerine de yer verir. “Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların, yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir ‘auter’ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu” (2014, 76). Savaş sonrası Fransa’ında sinemaseverlerin film izleme deneyimlerinin ve dönemin şekillendirdiği entelektüel yapının sonucu, geçmişi değerlendirip geleceğin sinemasını oluşturacak kültürel bir yapı yaratmıştır. Wollen’ın kurama yönelik eleştirisi yönetmeni ön plana çıkararak filmlerin yapısını göz ardı ettiği gerekçesiyledir. Wollen yapısalcı yöntem ile auteur kuramını birleştirir. Wollen ile “kurama bakış yönü değişmiş, yapıta, yani çekilmiş olan filme dönmüştür” (Kuyucak Esen, 2015, 15).

Auteur kuramın yaratıcı yönetmeni belirlemede kullandığı eleştirel tavırda gelişimi sırasında farklılıklar söz konusu olmuştur. Wollen, “zamanla özgün kuramın

dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştirmen okulu gelişti: biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, öteki biçem ve mise en scène'i vurguluyordu" diyerek bu durumun altını çizer (Wollen, 2014, 70). Kuramcı film eleştirisinin temasal ve biçimsel özelliklerin her ikisini de içermesi gerektiğini ifade etmektedir. Yapısalcı bakış ile auteur kuramın yöntembilimi Wollen'ın teorileriyle ile birleşmektedir.

"Wollen'e göre yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır" (Büker, 2019, 267). Auteur kuramın yapıyı ihmal ettiğini söyleyen Wollen, yönetmenin özgün tarzıyla, farkında olmaksızın, filmlerinde yaratmış olabileceği anlamı yapısalcı çözümleme açığa çıkarabileceğini savunur. "Auteur kuramın göstermiş olduğu şey şudur: yönetmen yalnızca daha önce varolan bir metni yorumlama durumunda değildir; metteur en scène değildir ve öyle olması da gerekmez" (Wollen, 2014, 101). Kuramcı, aynı yönetmenin filmleri içerisinde benzerlikler ve farklılıklara, tekrar eden motiflere hatta karşıtlıklara da dikkat çekerek bu özelliklerin yönetmenin filmlerini incelemede önemli unsurlar olabileceğini belirtir. Yapısalcı yöntemle yapıtlardaki ortak noktalara ulaşılabilmesi gibi tespit edilen karşıtlıklarında yapıtların öznelliğini göstereceğini ifade eder. Wollen'e göre: "Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalmaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşılıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığıyla değil, benzeşmezlikleri (birini ötekinden ayıran şey) içinde de incelenebilir" (2014, 83).

3.3. Günümüzde Auteur Kuram

Astruc ve Bazin'in sinemanın bir ifade dili olduğunu savunduğu başlangıç yıllarından, Truffaut ile Cahiers du Cinéma dergisinin diğer genç eleştirmenlerinin ve Yeni Dalga yönetmenlerinin katkılarıyla şekillenen ve teoriden uygulamaya geçen Auteur kuramı, Sarris'in değer ölçütleri ve Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı ile kapsamlı yapısına ulaşmıştır. Yıllar içinde teknolojinin gelişimi ve sinema endüstrisinin değişen dinamikleri ile birtakım değişikliklere uğraması da kaçınılmaz olmuştur.

Yaşanan toplumsal, ekonomik ve sosyo- politik değişimlerle birlikte 70’li yıllarda kapitalist sistemin pazarlama uygulamaları içinde dikkat çekici hale gelen auterizm, Hollywood’ın tanıtım faaliyetlerinde yer almaya başlamıştır. “Spielberg gibi resmi eğitim sisteminin dışında çalışan ve *The Godfather* (1971), *Jaws* (1975) ve *Star Wars* (1977) gibi büyük bütçeli filmler yapan yönetmenlerin auteur olarak tanımlanarak izleyici ilgisinin çekilmesi, auteurist yaklaşımın ticari bir araç haline getirilmesinin örneği olarak verilebilmektedir” (Akt. Tunç Cox, 2012, 82).

“Ancak 1990’larda ‘Yeni Auteurizm’ kavramının ortaya çıkması, farklı bir auteur kuramın, bir dönüm noktasının habercisi olarak kabul edilmektedir. Yeni auteurizm daha erken versiyonlarının aşırı coşkusundan arındırılmış, daha temkinli bir bakış açısıyla ... tamamlanmıştır” (Akt. Tunç Cox, 2012, 83). Yönetmenin kişiliğinin yansımalarını taşıyan sinema tekniğinin ustaca kullanıldığı, yönetmenin filmleri arasında tema bütünlüğü ve tekrar eden motiflerin bulunduğu ifade eden Auteur kuram, sinemasal üretim yapısı içinde günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. “Bu eleştiri türü bir filmi bir yönetmenle, kimi zaman bir yıldız oyuncuyla (örneğin, Clint Eastwood) ilişkilendirerek tanımlar ve inceler. ‘Bir David Lean filmi’ ya da ‘bir Spielberg filmi’ gibi nitelermeler, başlıbaşına bir eleştirel edim olarak değerlendirilebilir...” (Corigan, 2018, 132).

Teknolojik olarak dijital çağı yaşadığımız günümüz sinema sektörü içinde, “yaratıcı yönetmen artık sadece eleştirel değil, endüstriyel bir kategoridir. Çağdaş Hollywood’da, bu yeni prodüksiyon pratikleri nedeniyle böyledir... Az sayıdaki yönetmenin yaratıcı yönetmen olarak tanımlandığı dönemlerin aksine, her yönetmenin iş bulabilmek için yaratıcı yönetmen olarak kendini ön plana çıkarması gerekmektedir” (Buckland, 2018, 128-129).

Hangi dönemde olursa olsun bir yönetmenin başarısını ve diğer yönetmenlerden farkını ortaya koyabilmesi için sinemayı oluşturan tüm bileşenlere hâkim olması gerekmektedir. “Sinemada dağıtım, -endüstriyel ya da siyasal hangi anlamda alırsanız alın- sistemin belirleyiciliğindedir, film pelikül de olsa, dijital de. ... Auteur, farklı dünyasını, pelikülde de, dijitalde de ortaya koyacak, sistem

denetleyicilerini aşmanın yolunu, anlatı yapısıyla bulacaktır” (Kuyucak Esen, 2016, 48-49).

Özellikle 90’ların ortalarından itibaren ticari sinemanın dışında da varlık gösterebilen Ulusal sinemaların, bireyin varoluşsal kaygılarına ve bireyselliğine vurgu yapan bağımsız yönetmenleri auteur olarak tanımlanmaktadır. “Giderek kuram, ticari sinemanın içinde yer almayan, bağımsız yapım koşullarında film çeken yönetmenlerin filmlerindeki özgünlüğü ve filmlerin birbiriyle bütünlük içeren anlatı yapısını ortaya koyarak, farklı auteur’lük yaklaşımına yönelmiştir” (Kuyucak Esen, 2016, 46). Kişisel sanatlarını ekonomik kaygılar olmaksızın ifade çabasında olan bu yönetmenlerin ulusal ve uluslararası festivallerde gösterdiği başarılar dikkat çekicidir. “Auteur yönetmen için önemli olan, kullanacağı materyali tanınması, sinemanın dilini iyi bilmesi ve anlatacak özgün öykülerinin, aktarılacak farklı düşüncelerinin olmasıdır” (Kuyucak Esen, 2016, 50).

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

1. SİNEMANIN GELİŞİM YILLARINDA İRAN'IN TARİHSEL YAPISI

20. yüzyılın hemen başında sinemayla tanışan İran'da, sinemanın bir sanat olarak varlığını hissettirmesi ancak yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşmiştir. Binlerce yıla dayanan köklü bir tarihi mirasa sahip olan ülkenin çalkantılı siyasal hayatı, İran halkını derinden etkilediği gibi ülkenin sanatını da biçimlendirmiştir. Ortadoğu'nun jeopolitik öneme sahip ülkelerinden biri olan İran'ın zengin petrol yatakları, onu emperyalist ülkeler için cazip bir alan haline getirmiş; özellikle Rusya ve İngiltere'nin 18. yüzyıldan itibaren başlayan, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin de dâhil olduğu yayılmacı politikaları, İran'ın sözde “modernleştirilme” stratejileri olarak ortaya çıkmıştır. “İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle birlikte gelişmiştir” (Dabaşı, 2013, 2).

Sanat yapıtları onları belirleyen üretim unsurları ve diğer toplumsal ilişkiler içinde oluşmaktadır. Sanatçının toplum içindeki konumu, onun yapıtı ile ilişkisine de yansımaktadır. Bu bağlamda sinema sanatının oluşumuna etki eden tüm faktörler o toplumun tarihinden etkilenmektedir. İran toplumunun siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamının tanığı olarak İran sineması, ülkenin siyasal tarihindeki dönüm noktalarının dikkate alınmasıyla daha iyi anlaşılabilir.

İran, tarihi M.Ö. 3. yüzyıla kadar dayanan bir ulus kimliğine sahiptir. İran'ın Mezopotamya ve Orta Asya medeniyetleri arasında yer alan coğrafi konumu, tarihi boyunca farklı kültürlerle yoğun bir etkileşim içinde olmasına yol açmış; aynı zamanda çeşitli etnik gruplardan oluşan İran halkının toplumsal ve kültürel zenginliğini arttırmıştır. Ulusal kimliklerine bağlılıklarıyla bilinen halk farklı kültürleri bünyesinde birleştirmiştir: “İranlılar hem Şiilikle hem İslamiyet'le hem de başta Sasaniler, Ahamenişler ve Partlar (Arşaklılar) olmak üzere İslamiyet öncesi tarihleriyle özdeşleşmişlerdir” (Abrahamian, 2018, 2).

Zengin petrol yatakları dolayısıyla emperyalist devletlerin sömürgeci yaklaşımına maruz kalmış olan ülke, İslam Devriminden önceki döneme kadar birçok devletin hüküm sürmek istediği bir alan haline gelmiştir. Genel bir çerçeveden İran toplumunun yapısını oluşturan tarihine baktığımızda, özellikle 16. yüzyılda ülkenin temel değerlerinin ve siyasi birliğinin oluşturulduğu Safevilerin yönetiminden başlayan, 18. yüzyılın sonunda kurulan Kaçar Devleti'nin yüzyılı aşkın egemenliğine; Pehlevilerin 1926'da hâkimiyeti ele almalarından, 1979 İslam Devrimi'ne kadar yaşanan süreçte, ülke birbirinden farklı yapılarda yönetilmiştir. İran, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda merkezi devletin kurumsallaşma aşamalarını emperyalist devletlerin müdahaleleriyle sancılı geçirmiş; Rusya ve İngiltere ile yaşanan savaşlar ve sonrasında işgal yıllarının baskısı, toplumsal yaşamı olumsuz yönde etkilemiştir. İçte ve dışta yabancı devletlerin müdahalesine ve ideolojik amaçlarına maruz kalan halk, ayaklanmalar ve yoğun siyasi çekişmelerle karşı karşıya kalmış; bu süreç toplumun otoriter bir yönetim altında, bir yanda din adamları ve muhafazakâr yapı, diğer yanda yöneticilerin tepeden inme modernleştirme uygulamalarıyla kargaşa ortamına sürüklenmesine yol açmıştır (Abrahamian, 2018). Yaşananların tarihi seyri İran sinemasının gelişiminde de gözlemlenebilmektedir.

Kaçar Hanedanlığı, 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başlangıç yıllarında gerçekleşen Meşrutiyet devrimine değin, İran'ı klasik monarşiyle yönetmiş en köklü ailelerden biridir. Kaçarlar, Pehlevi Hanedanlığının kurulduğu 1926'ya kadar İran'da 130 yıl¹ hüküm sürmüşlerdir. Devlet kurumlarının ve sanayinin geliştirilmeye çalışıldığı dönemde, İran halkını birleştirici bir unsur olarak milli kimlik bilincini oluşturmaya çabalamışlardır. Halk ile yöneticilerin arasındaki ayrımın derinleştiği bu dönemde, emperyalist güçlerin ülkeye girmesi ve yaşanan savaşlar hem halkı fakirleştirmiş hem de Kaçarların iktidarını zayıflatmıştır. Edvand Abrahamian, *Modern İran Tarihi* (2018) isimli kitabında, İran'ın, Ruslar ve Britanyalılarla yaptığı savaşları ve 19. yüzyıl boyunca İran halkının bu iki devlet arasında maruz kaldığı durumu aşağıdaki şekilde anlatır:

Batı nüfuzu yüzyılın ilk yıllarında başladı. Önce Rus, arkasından da Britanya ordusu karşısında yaşanan askeri yenilgilerle birlikte kendini gösterdi. Modern silahlarla donatılmış Ruslar, Orta

¹ Kaçarlar, 1780-90 yıllarında ülkeyi parça parça ele geçirdiler, 1786'da Tahranı başkent yaparak, 1796'da hanedanlıklarını kurdular ve bir yüzyıldan fazla sürecek bir saltanat idare ettiler (Abrahamian, 2018, 12).

Asya ve Kafkasları silip süpürerek kısa süren iki savaşta Kaçarları yenip onları küçük düşürücü Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) antlaşmalarını imzalamaya zorladılar. Benzer şekilde 18. Yüzyıldan beri Basra Körfezi'nde varlık gösteren Britanyalılar, Herat'tan vazgeçmeleri konusunda Kaçarlara baskı yapmaya başladılar ve onlara en az öncekiler kadar aşağılayıcı Paris Antlaşmasını dayattılar (1857). İranlıların gözünde bu iki devlet artık onların “kuzey” ve “güney” komşularıydı. Antlaşmaların çok önemli sonuçları oldu. Günümüze dek hemen hemen hiç bozulmadan devam eden sınırları belirlediler. Ülkeyi bir tampon bölge, bazen de iki devlet arasında oynanan “Büyük Oyun”un karşılaşma alanına çevirdiler. (s.50)

Bu süreçte 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, ülkenin toplumsal yaşamına modernleşme kavramının girdiği ve o güne kadar ulemalar ve tüccarların söz sahibi olduğu toplumda, bilimin özgürleştirici yapısını dile getiren bir aydın kesiminin de belirmeye başladığı görülmektedir. Geleneksel yapıdaki tarım toplumunda modernleşmenin dile getirildiği bu yıllar, aynı zamanda 20. yüzyılın başlangıcındaki Meşrutiyet devrimiyle sonuçlanacak düşüncelerin altyapısının oluşmakta olduğu yıllardır.

İran'da yüzyıla yayılan emperyalist güçlerin hâkimiyeti, iktidarın başarısız ve otoriter yönetiminin yol açtığı problemlerle birleşince halk giderek fakirleşmiştir. Yayınlanmaya başlayan ilk gazetelerle birlikte halkın gidişatla ilgili bilgilenmesi, monarşinin baskısına karşı ortak bir tavır oluşturmuş; toplum her kesimine yayılan birçok ekonomik, siyasi ve sosyo-kültürel sorun, isyanlarla birleşince İran'da Meşrutiyet Devrimi (1906-1911) yaşanmıştır. Bu sürecin getirdikleri şöyle sıralanabilir: “5 Ağustos 1906 ‘da Muzaffereddin Şah, Kurucu Meclis için genel seçimlerin yapılacağını duyuran resmi bildiriye yayınladı... Ulusal Meclis 1906 Ekim’inde açıldı... Eşit genişlikte yeşil, beyaz ve kırmızı renklerde ki şeritlerden oluşan ulusal bayrak kabul edildi... Şiilik İran’ın resmi dini oldu” (Abrahamian, 2018, 61-64). Dabaşı de, dünyada sömürgeciliğin üçüncü dünya ülkelerini sözde modernleştirme adı altındaki politikasına sinemayı da alet ettiği yılları aşağıdaki biçimde açıklamaktadır:

1900’lerin başı, modernizmin sömürgeci sonuçlarının sancılarının sürmekte olduğu İran kültürü için sıradan yıllar olmadı. 1906’dan 1911’e kadar süren Anayasal devrim, ülkeyi temellerine kadar sarsacaktı. İran, yüz yıldan uzun bir süre boyunca dış dünyadan gelen yeni fikirlere maruz kalmıştı. Sömürge ülkesi Hindistan’dan, Çin, Japonya, köylülerin özgürlüğüne kavuştuğu Rusya ve Aydınlanma çağını yaşayan Avrupa’dan çıkan farklı düşünceler, ayrıca ülke içindeki değişen ekonomik ve siyasal koşullar, en sonunda sarsıcı bir “burjuva devrimi”nin gerçekleşmesine yol açmıştı. Eski rejim yıkılıyor, yeni bir devrimci elit kesim gücü ele geçiriyordu. Sömürgeci güçler İran’ın doğal kaynaklarıyla piyasasını ele geçirmek için yarış halindeydiler. (2014, 6)

I. Dünya Savaşı'nın ülkenin ekonomik ve siyasi şartlarını zorlaştırdığı yıllarda, “Yirminci yüzyılın ilk yirmi yıllık dönemi sona ererken, İran zayıf bir anayasal monarşi tarafından yönetilmekteydi; sömürgeci güçler, özellikle de Rusya ve İngiltere, ülkeden pay kapmak için açık bir mücadele içindeydiler...” (Abrahamian, 2018, 8). Savaşı bahane ederek ülkeyi işgal eden Rusya ve İngiltere aynı zamanda ülke içi muhalefeti de desteklemekteydi. Bu şartlar altında 1921 yılında bir darbe gerçekleştiren Rıza Pehlevi, 1926 yılında Kaçar Hanedanlığının 130 yıl süren hâkimiyetine son vererek tahta çıkmış; böylece ülkede İran İslam Devrimi'ne (1979) kadar elli yılı aşkın sürecek olan Pehlevi Hanedanlığının yönetimi başlamıştır.

Otoriter bir monarşiyle ülkeyi 15 yıl yönetecek olan Rıza Şah, gerçekleştirdiği darbeden sonra Kaçar Hanedanlığı döneminde, önce bakanlık ardından da başbakanlık yapmış ve aslında resmi olarak taç giymeden önceki süreçte ülkeyi cumhuriyet rejimi ile yönetme konusunda çalışmalarda bulunmuştur.

Rıza Han başbakanlık döneminde saltanatın kalkmasını ve cumhuriyet sisteminin getirilmesini halk oylamasına sundu. Mecliste çoğu dini sebepleri öne süren bir grup ve din adamlarının da etkisiyle halkın bir kısmı cumhuriyete karşı çıktı. 1924'te meclisin büyük bir kısmı, cumhuriyeti ilan etmeye hazırды, ama meclis içindeki ve dışarıdaki baskıyla Rıza Han: “Halk cumhuriyeti istemiyor ve ben de ondan vazgeçtim” demiştir. (Pour, 2007, 16-17)

Şah, katı bir monarşiyle, ordusu ve devlet kurumlarıyla yönetimini güçlendirmeye çalıştığı İran'da, devletin resmi referans kaynağı olan Şiiliğin etkisini azaltmaya, aynı zamanda otoriteyle İranlı kimliğini tarihsel sürekliliği içinde birleştirici bir unsur olarak tanımlamaya çalışmıştır. “1927'de, İran'ı baştanbaşa kat eden demiryolu ağının tamamlanmasıyla, bu ulusal kimlik takip edilebilir bir coğrafi çerçeve kazandı. ‘İran’ sözcüğü, artık bölgesel istikrarın resmi adı ve simgesiydi” (Dabaşı, 2013, 9).

Şah'ın reform hareketleriyle benimsenen laik bir anlayıştır. Rıza Şah dönemi, idari, dini, siyasi, alanlarda reformların yapıldığı; aynı zamanda halkın kılık-kıyafetinden eğitime, toplumsal hayatın birçok alanına modern batı tarzı uygulanarak düzenleme getirildiği yıllardır. Tahran Üniversitesinin (1934) kurulması, kadınların toplumsal hayata katılmaları, üniversite eğitimi alabilmeleri, tesettürün yasaklanması (1936), onun zamanında gerçekleşmiştir.

Kıyafet kanununun yürürlüğe girdiği ilk günlerde Rıza Şah, kadınları rahatsız etmemeleri, kadınların peçesiz sinemalara girmesine, lokantalarda yemek yemelerine, sokakta akraba olmadıkları erkeklerle konuşmalarına, hatta arabaların körüklerini örtmeleri koşuluyla onlarla birlikte aynı faytona binmelerine göz yummaları için polise talimat vermişti. (Abrahamian, 2018, 111)

Tüm bu gelişmeler, ani ve tepeden inme olduğu için biçimsel olmaktan öteye gidememiş ve din adamlarının yanında halkın da tepkisini çekmiştir. Abrahamian, Şah'ın kişiliğinin nasıl tanımlandığını ve davranışlarının altında yatan amacı şu sözlerle özetlemektedir: “Rıza Şah genellikle büyük bir ‘reformcu’, ‘çağdaştırmacı’ hatta ‘laikleştirici’ olarak görülmektedir. Ancak, yeni kurumları oluştururken başlıca hedefi, başta politikada, ekonomide, toplumda ve ideolojide olmak üzere bütün alanlarda devletin gücünü genişletmek suretiyle kendi denetim alanını genişletmektir” (2018, 97-98).

Rıza Şah, kendini modern İran'ın ‘babası’ ilan etti ve çocuklarını demir yumrukla idare etmeye başladı... Sömürgecilik de varlığını tüm şiddetiyle devam ettiriyor, küresel petrol talebi ve piyasası ateşi iyice alevlendiriyordu. Rıza Şah sömürgeci yayılma devleri Ruslar ve İngilizlerle başa çıkabilecek kapasitede değildi. Sömürgeciler karşısında gücü azaldıkça, kendi halkına daha acımasızca davranıyordu (Dabaşı, 2013, 9-10).

Şah, Emperyalist Rusya ve İngiltere'nin yönetime müdahalelerinin devam etmesi üzerine bu devletlere karşı Almanya ile yakın ilişkilere girmiştir. II. Dünya Savaşının başlamasıyla Şah'ın Almanya ile yakın ilişkileri, “1941'deki İngiliz-Sovyet işgali ve Pehlevi devletinin değil ama Rıza Şah'ın sonunu getirdi” (Abrahamian, 2018, 129). Bu süreçte Rıza Şah sürgün edilip, yerine oğlu “Veliaht Prens Muhammed Rıza” geçirildi.

“Rıza Şah devletin başkent dışında pek az varlık gösterdiği bir ülkede iktidara gelmişti. Giderken ise kapsamlı bir devlet yapısı bıraktı. Onun saltanatı boyunca ordu on kat, bürokrasiye on yedi kat büyüdü” (Abrahamian, 2018, 88). Şah'ın İran'ın ulusal birlikteliği sağlayıp, sistemli bir devlet teşkilatı kurması ve gerçekleştirdiği modernleşmeye rağmen; halka yönelik baskıcı otoritesi onun nasıl değerlendirileceği konusunda çelişkiler yaşanmasına neden olmuştur. Bu çelişkili tavra örnek olarak Abrahamian, Şah'ın devrilmesinden sonra tarihçi Ahmed Kesrevi'nin Perçem gazetesinde yazdığı, Şah'ın iyi ve kötü yanlarını değerlendirdiği, makalesini şöyle aktarır:

Merkezi devlet yaratma, “baş eğmez aşiretleri” dize getirme, “batıl itikatlı” din adamlarını disiplin altına alma, Farsçayı yaygınlaştırma ve Arapça sözcükleri Farsça olanlarla değiştirme, yeni okullar açma, kadınların konumunu yükseltme, unvanları kaldırma ve “feodal” yapıların altını oyma, zorunlu askerlik hizmetini getirme, modern şehirler ve fabrikalar inşa etme, hepsinden önemlisi ülkede dil, kültür ve ulusal kimlik birliği kurmaya çalışma gibi faaliyetlerini başarılı bularak yüksek not vermişti. Öte yandan şahın aldığı düşük notların nedeni anayasayı çiğnemek, temel yasaları hiç umursamamak, askeri idareyi sivil idareden üstün tutmak, ilerici liderleri öldürmek, en kötüsü de küpünü doldurmak, böylelikle rüşvet kültürünü doğurmaktır. (Abrahamian, 2018,126-127)

Muhammed Rıza Şah, 1941 yılından itibaren ülkeyi meşruti monarşi ile yönetmeye başladı. İran’ın kuzeyini Rusların ve güneyindeki petrol zengini topraklarını İngilizlerin işgal ettiği yıllarda, askeri güç üzerinde söz sahibi olmak koşuluyla merkezi idareyi sürdürmüştü. Yönetimin değişiminden sonra ülkede yeni siyasi yapılanmalar da söz konusuydu. Komünist Tudeh partisi 40’lı yıllarda sosyalist ve yurtsever aydınları bir araya getiren bir oluşumken; 50’li yıllarda milliyetçi, ulusal egemenliği savunan bir hareketlenme mevcuttu. Ülke siyaseti içinde, ulusal cephenin en önemli ismi olan kişi ise yönetimde görev almış olan Muhammed Musaddık’tır. Anayasa ve hukukun üstünlüğüne inanan eski bir siyasetçi olan Musaddık, 1951 yılında ülke siyasetinde ön plana çıkmıştı. “Başbakan Muhammed Musaddık’ın iktidara gelişi, İran halkına bir kez daha demokratik temsil fırsatını sunan dramatik ve demokratik bir gelişmeydi” (Dabaşı, 2013, 15). İran’ın emperyalist güçlerin emellerine taviz vermesinden rahatsızlık duyarak İran petrol endüstrisini ulusallaştıran da Musaddık olmuştur. Süreç ulusal politikada ön planda olan, emperyalist güçlerle iş birliğine karşı devletin iç ve dış işlerinde ulusal egemenliğini savunan başbakan ile Şah yönetiminin ilişkisini krize sürüklemiş; Musaddık, Şah’ın yetkilerinin sınırlanmasını istemiştir. Devam eden gelişmeleri Dabaşı şöyle aktarmaktadır: “1953’e gelindiğinde, Şah’ın gücünün meclis tarafından kısıtlanması konusundaki ısrarı, Şah’ı ülkeyi terk etmeye zorladı. Sonrasında, CIA destekli bir darbeye Musaddık hükümeti devrildi ve yönetimi tekrar Şah ele geçirdi” (2013, 9-10).

Darbeden sonra tekrar yönetime gelen Şah, bundan sonraki süreçte babasının izinden giderek, ülkeyi katı bir otoriteyle yönetmiştir. Amerika’nın Şah’ın yönetimi ele geçirmesindeki desteği, sonrasında ülkede “Amerikan Emperyalizminin” ağırlığı arttırmıştır. İktidarını sürdürmek ve ülke içi muhalefeti engelleyebilmek amacıyla otoritesini daha da güçlendiren Şah Muhammed Rıza’nın, “1958’de çok korkulan gizli

polis örgütü SAVAK'ı kurmasıyla, İran halkı, modern tarihin en acımasız totaliter devletlerden birinin sultasına girmiştir" (Dabaşı, 2013, 15).

Şah, 1963 yılında "Beyaz Devrim" adı altında eğitim, sağlık, tarım ve toplumsal yaşamın farklı alanlarında bir dizi reform yapmış olsa da iktidarını koruyamamış; 70'li yıllarda siyasi mücadele, solcular ve ayrıca toplumun dindar kesimi tarafından hükümetin politikasına ve baskılarına karşı sürmüştür. 1977 ile 1979 yılları arasında toplumsal olaylar tüm ülkeye yayılmış; iktidar tarafından işkenceye ve idama varan cezalara maruz kalan İran halkının, uzun yıllardır yaşadıklarına tepkisi 1979 yılında İslam devrimiyle son bulmuştur. "Çeşitli unsurları bünyesinde bulundurmuş bir halk devrimi olmasına karşın, din adamları kesimi fevkalade örgütlü ve hareketin başını çeken grup olması itibariyle mücadelenin galipleri ve İslam Cumhuriyeti'nin egemenleri olarak çıkmayı bilmişlerdir" (Tapper, 2007, 7). Ayetullah Humeyni, 1 Şubat 1979'da Pehlevi hükümeti tarafından sürgünde geçirdiği on yılın sonunda İran'a dönmüş ve referandum sonucunda "İran İslam Cumhuriyeti" kurulmuştur. Günümüzde yönetimde kırk yılı geride bırakmış olan İslam Cumhuriyeti bölgesinde önemli bir güç konumundadır.

2. BAŞLANGICINDAN İSLAM DEVRİMİNE İRAN SİNEMASI

İran'ın görsel sanatı ve söz sanatlarına ait evrensel değerleri, Ortadoğu coğrafyası ve İslam sanatının izlerini taşımaktadır. Bu eşsiz birleşim, Batı sanatlarının bireysel dışavuruma yönelik ifade biçimlerinin aksine, Doğu muhafazakârlığının örtük, metforik anlatımlarını içerir. Toplumların sosyo-kültürel yapısı, üretim biçimlerinde farklı eğilimlerin gelişmesine neden olmuştur. Geleneksel anlatı biçimlerinde Batı ve Doğu kültürleri arasında farklılıklar söz konusudur: "Batı'lı anlatılardaki kahramanlar kendilerini daha çok dışarıda var etmeye çalışırken; Doğu'lu bireyler bunun tam tersine kendine dönüp bakmaktadır" (Sözen, 2010, 113).

İslami inancın resim, heykel gibi öznenin temsilini içeren sanatlara yaklaşımı, kadının geleneksel olarak kamusal alandaki yerinin sınırlandırılması, tiyatronun da gelişimini engellemiştir. Perspektifin kullanılmadığı, anlatılmak istenen konunun küçük boyutlarda resmedildiği minyatür, İran sanatında resmin yerini almıştır. "Donmuş gerçekliklerin bu resimsel temsillerinin İran tarihindeki öncelleri, Fars saray

ressamlığı ile nesir ve şiir klasiklerini resimlendirmek için kullanılan minyatürler; özellikle de Şehname'dir" (Dabaşı, 2013, 5). İran'ın performans sanatlarından olan Taziye (protesto tiyatrosu) ise ülkede tiyatronun yerine tercih edilmiştir: "İran toplumunun anlam kodları, değer sistemleri ve inanış biçimlerini oluşturan dini musiki ve oyunun birleştiği bir anlatı türü olan Taziye, birçok sanatın birbirine bağlandığı İran'ın belki de tek dram sanatıdır" (Sözen, 2010, 122).

Fars kültüründe görsel sanatların geleneksel İslami kimliğe göre konumlanması dini otoritelerin, toplumsal gerçekliğin dondurulmuş hali olan fotoğrafı ve onun hareketli temsili olarak sinemayı, kabulünde tereddütte yol açmıştır. "Fars görsel sanatlar tarihi, Kuran'daki insan kavrayışını temel alır ve bu anlayışa göre konumlanır; ancak yeni görsel temsil biçimleriyle tanışmasıyla birlikte, bu resim değişmeye başlar. Fotoğrafçılığın ortaya çıkışı, ilk büyük şok dalgasını getirmiştir" (Dabaşı, 2013, 5).

İran'da otoriter bir yönetimin ve emperyalist güçlerin uygulamakta olduğu modernizmin bir parçası olarak ülkeye giren sinemanın, Batı kültüründeki gibi bir eğlence aracı olarak algılanmaması olağan bir tavidir. Batı sinemasının bireyi anlatan konularının yerine, Doğu sanatına ait halk hikâyelerinin sunumuyla İran sineması, zaman içinde kendi geleneksel sanatlarından beslenerek kültürel kimliğini üretmiştir: "Sinemanın İran'da en yakın bağlara sahip olduğu atası, bir öykü anlatan kahvehane resimleridir. Kahvehane resimleri, halk hikâyeciliği (meddahlık) geleneğini yansıtan nakkali ile birlikte, sinemanın popüler kültürdeki görsel-işitsel karşılığını oluşturur" (Dabaşı, 2013, 5-6).

İranlı olmanın ortak değerleri ve tarihsel geçmişin sancılı deneyimleri pek çok yönüyle İran sanatını besler. "Devrim öncesine uzanan sağlam kökleriyle İran Sineması, yüzyıllara varan bir siyasal ve sosyal değişim sürecinin süzgecinden süzülüp geleneksel İran tiyatrosu, şiiri, görsel sanatları kültürünün engin birikiminin mirasçısı konumundadır" (Tapper, 2007, 3).

Bu süreçte İran'ın sinema sanatıyla tanışması, Kaçar Hanedanlığının yönetimde olduğu dönemde, Muzafferüddin Şah'ın Avrupa seyahatinin kayda alınmasıyla olmuştur. 20. yüzyılın ilk yılında, Şah ve ailesinin, Belçika Ostend'de bir

panayır gezisini görüntüleyen, saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkaşbaşı'dır. "Filme alınan olay, kraliyet ailesinin gerçekleştirdiği bir ziyaret ve çiçeklerle bezeli bir geçit töreninden ibaretti" (Dabaşı, 2013, 1). Çektiği görüntülerle İran'ın ilk kameramanı olma unvanını alan Akkaşbaşı'nın kullandığı kamera, Şah tarafından Paris'te uluslararası bir fuardan alınmıştı. "Böylece, Muzafferüddin Şah sinemayı İran'a getirdi ve Akkaşbaşı da ilk İranlı kameraman sayıldı" (Pour, 2007, 21).

Öncelikle Şah'ın yaşamından kesitlerin yer aldığı ve ancak saray çevresinin izleyebildiği, zengin insanların erişebildiği bir eğlence olan film gösterimlerinin, halka ulaşması önce Katolik misyonerler tarafından Tebriz'da açılan Soli sineması ile gerçekleşti. Sonrasında ise, "1904'ün sonlarına doğru Avrupa'dan ülkeye ilk yabancı filmleri de ithal eden İbrahim Han Sahafbaşı Tehrani, ilk ticari sinemayı Tahran'da kurdu" (Dabaşı, 2013, 5). Zamanla yerli filmlerin de yer alacağı perdede başlangıçta ithal filmler gösterildi: "İzleyiciye sunulan ilk filmler, Pathe'ye ait filmler ve Rusya'dan gelen on dakikalık haber filmleridir" (Pour, 2007, 23).

İran'da sinemanın, ülkede uzun yıllardır faaliyet gösteren sömürgeci güçlerin ülkeyi modernleştirme planı olarak geliştirilmesi; daha başlangıcından itibaren bu sanatı halkın ve din adamlarının önyargı ile karşılaşmasına yol açmıştır. Gelenek ve göreneklere yönelik "Batılılaştırma" projesinin tepeden inme tavrı Müslümanları görsel temsilin üretilmesi, putlaştırma, yaratıcılığın Allah'a mahsus olması ve benzeri İslami tutumlar gibi birden çok sebeple sinemadan uzak tutmuş; böylece İran'ın ilk filmleri azınlıklar tarafından çekilmiştir. Hamid Dabaşı, İran'da sinemanın zorlu ilerleyişindeki çabayı şöyle açıklamaktadır: "Özellikle Ermeniler, Yahudiler ve Zerdüştiler gibi köklü milliyetçi eğilimlere sahip, fakat İslami otoritelerin egemenliği altında bulunmayan azınlıklar, sinemayı kültürel yasakların dışına çekerek halka ulaştırmayı başardılar" (2013: 3).

İran'da sinemanın, modernizmin bir parçası olarak gelişmeye başladığı yıllar, aynı zamanda Şah yönetiminin halkı modernleştirmeye yönelik yasakları getirdiği yıllardır. 1930'larda sinema ile halka sunulan hayat, iktidarın toplumda yapmak istediği değişiklikleri destekler niteliği barındırmaktaydı. Bu süreçte İran sinemasının ilk örnekleri Pehlevi yönetiminin İran'ı modernleştirme hareketleriyle birlikte verilmiştir.

İran sinemasının ilk filmi, 1930 yılında sessiz film olarak, Ovans Oganyans tarafından çekilen *Abi ve Rabi*'dir. "Komedi türündeki bu film, Danimarka filmi *Pat ve Pataşun*'dan uyarlanmıştı" (Aktaş, 2005, 12). Rıza Şah'ın iktidarı döneminde çekilen film iki bölüme ayrılmıştı: "Birinci bölümde, İran'ın eski ve yeni hali gösterilerek mukayese ediliyor, ikinci bölümde ise biri kısa biri uzun boylu iki adam arasındaki komik olayları anlatıyordu ve belirli bir konuya sahip değildi" (Pour, 2007, 31). Oganyans tarafından kurulan sinema oyunculuğu okulunun öğrencisi olan, "Muhammed Han Zarabi ve Gulamali Han Söhrab, İran sinemasının ilk filmi sayılan *Abi ve Rabi*'de oynayarak, İran sinemasının ilk oyuncularını adlarını duyurdular" (Ümid, 1995, 77-88, Akt. Aktaş, 2005, 12).

Başlangıç dönemin ikinci film de Oganyans tarafından 1932 yılında yapılmıştır. *Hacı Ağa Sinema Aktörü*, "sinema karşıtı bir din görevlisinin zaman içinde sinemaya ilgi duyup oyuncu olmasını konu edinen mizahi bir filmdi" (Oylum, 2019, 9). İsmindeki tezatlığında çağrıştırdığı üzere film, bir din görevlisi ile sinemayı bir araya getirerek, dikkatleri Müslümanlık ve sinema arasındaki ilişkinin belirsizliğine çekmekteydi. Bu ilişkinin nasıl olacağı o dönemin en güncel sorunlarından biri olmuştur. Dönemin ideolojisine de destek niteliğindeki film: "Sinema-karşıtı, bağnaz bir dini yetkilinin aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. Hacı Ağa, aynı zamanda, muhafazakâr bir adamın değişerek yaratıcı bir sanatçı haline gelişini anlatmasıyla, sinemanın dönüştürücü gücünün de bir kanıtıydı" (Dabaşı, 2013, 3).

Toplumu eski gelenek göreneklerin hâkimin olduğu bir yaşam yerine modernleşmeyi seçmeye, değişime çağıran Hacı Ağa, Rıza Şah'ın siyasi yönetimi altındaki İran toplumunun o zamanki yapısını yansıtmaktadır. O dönemde siyasal idare de filmin temasında olduğu gibi toplumun değişimini istiyor ve de bunu yasaklarla mecbur kılıyordu. Filmin yayınlanmasından birkaç yıl sonra 1935'te, Rıza Şah'ın kadınların çarşaf giymesini yasaklaması, bundan sonra İslam devrimine kadar olan süreçte, sinemada da kadınların çarşafsız temsil edilmesini sağlamıştır.

İran'ın toplumsal hayattaki düzenlemelerle gelen yeniliklere alıştığı dönemde, İran sineması da yeniliklerle tanışıyordu. "1932 yılında Fars dilinde kaydedilmiş ilk

haber filmi gösterilmeye başlandı. Bu filmde, İran başbakanı Muhammed Ali Furugi ile Kemal Atatürk'ü bir arada gören seyirciler, şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi” (Dabaşı, 2013, 11). 1933 yılında ise İran'ın Farsça seslendirilmiş ilk filmi olan *Lor Kızı*, İranlı yönetmen Abdülhüseyin Sepenta tarafından, Hindistan'da çekildi. İranlı kadın ve erkek oyuncuların yer aldığı film, Loristan eyaletinden “Gülнар” isimli bir kızın hayatını anlatmaktaydı. Pehlevi iktidarının reform hareketlerinin etkin olduğu bu dönemde, sinemanın aldığı rolü filmin reklamını yapmak için hazırlanan afiş şöyle ifade etmektedir:

İlk sesli ve müzikli İran filmi olan *Lor kızı*, *Dünün ve Bugünün İran'ı*, Bombay'daki Imperial Film Company'de, İran Film Stüdyosu tarafından çekilmiş, Erdeşir İrani tarafından yönetilmiş, İranlı aktörlerin katkılarıyla hazırlanmıştır ve yakında İran'daki sinemalarda gösterilecektir. Bu filmi gördüğünüzde, İran'ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir Hükümdar Şehinşah Pehlevi döneminde gerçekleşen muazzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edeceksiniz. (Mehrabı, 1984, 42, Akt. Dabaşı, 2013 13)

İran tarihi ve edebiyatıyla yakından ilgili olan Sepenta'nın filmleri, İran kültürünün tarihsel ve geleneksel değerlerinden beslenmiştir. Yönetmenin, *Firdevsi* (1934), *Ferhat ile Şirin* (1935), *Lahor'un Fethi* (1936), *Leyla ile Mecnun* (1937) adlı filmleri, İran'da ilgiyle karşılanmasına rağmen, filmlerin gösterimi yabancı film ithalatçıları tarafından engellenmiştir. “Sepenta, hatıratında, Hindistan'da çevirdiği beş filmde sonra çalışmalarını sürdürmek için döndüğü İran'da sinema alanındaki girişimlerinin yabancı şirketler ve bürokrasi tarafından nasıl engellendiğini buruk bir dille anlatır” (Şecayi, 1973, 64-66, Akt. Aktaş, 2005, 14).

İran sinema sektöründe yabancı şirketlerin etkisi her dönem kendini hissettirmiş, aynı zamanda yerli üreticilerin yetersiz alt yapı nedeniyle film üretiminin sınırlanması, onları yabancı film şirketleri karşısında çaresiz kılmıştır. Özellikle Rıza Pehlevi'nin Almanya'ya olan sempatisi, Alman filmlerinin sinema sektörünü ele geçirmesine neden olmuş; bu sempati İran'ın İkinci Dünya Savaşına girmese dahi, İngilizler ve Rus'lar tarafından işgalini ve Şah'ın iktidardan uzaklaşmasını hazırlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde yabancı sesli filmlerin hâkim olduğu İran'da, savaş yılları ve sonrasında da bu hâkimiyet sürmüştür: “1939-1948 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yabancı film ithalatı daha da arttı. Filmler

Rusya, Amerika, Mısır, Fransa ve Almanya'dan getiriliyordu. İran'ın film üretimi ise durgunlaşmıştı" (Pour, 2007, 45). Bu dönemin dikkat çeken filmleri ise, "İran'da çekilen ilk sesli film olma özelliğini taşıyan", İsmail Kuşan yapımcılığında, Ali Derya Beygi'nin yönettiği *Hayat Fırtınası* (1948) ile tarihi konusuyla dikkatleri çeken İsmail Kuşan yapımı *Emir'in Hapishanesi* (1949) adlı filmlerdir.

Muhammed Rıza Şah'ın ülkeyi meşruti monarşi ile yönettiği yıllarda, ülkenin topraklarında var olan yabancı hâkimiyeti, İran sinemasında da söz konusudur: "1940'ların sonunda 200'ü aşkın film gösteriliyorken 1950'ler de 400 filme ulaşıldı. Ancak salonların tamamında yabancı filmler oynatılıyordu. İran toplumu, kendi kültüründen olmayan farklı ülke filmlerini izlemeye mecbur bırakılmakla beraber zengin bir film kültürü de edinir hale gelmişti" (Oylum, 2019, 11).

Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, siyasi arenanın Ulusal Cephe oluşumundan Muhammed Musaddık'ın başbakan oluşu, İran yönetimini olduğu gibi ülke sinemasını da etkilemiştir. Başbakan Muhammed Musaddık'ın iktidara gelişi ve izlediği milliyetçi politika, İran halkı için demokratik bir gelişme olarak nitelendirilir. İran petrol endüstrisindeki emperyalist hâkimiyeti kırıp endüstriyi ulusallaştıran Musaddık Dönemi, aynı zamanda İran'da "Milli Sinema" dönemini başlatmıştır. Vatan sevgisinin ön plana çıkarıldığı, düşman kavramının vurgulandığı bu filmler orta sınıfa hitap etmektedir. "1950-1960 arası dönemde toplamda 300'den fazla yerli film üretildi. Bu üretimin ilk önemli örneğini 1952 yılında Golam Hüseyin Naksineh verdi; Vatansever isimli filmiyle Amerikan tahakkümüne sanatsal bir refleks gösterdi" (Oylum, 2019, 11).

Şahın iktidardaki gücünü sınırlayan sürecin CIA'in bir operasyonu ile tersine dönmesi çok da uzun sürmemiştir. Amerika'nın desteğiyle yeniden iktidara gelen Şah'ın yeni dönemi eskiye nazaran daha totaliter bir yönetime dönüşür. Bu dönem sinemada, baskı ve denetimin artmasıyla birlikte değişime neden olmuş; yapımcılar toplumsal sorunlar yerine, suya sabuna dokunmayan şarkılı, danslı yerli melodramlar olan "Farsi" filmlere yönelmiştir. "İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar 1954 yılında yazdığı bir makalede, Farsi filmi; çok az bir masrafla ve sınırlı mekânlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rastgele sahneler eklenen,

‘kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret’ bir film olarak” tanımlamaktadır (Aktaş, 2005, 18).

Farsi filmler genellikle birtakım tesadüfler veya kötü niyetli kişiler nedeniyle zor duruma düşen masum kadınlar ya da erkeklerin, acılarla dolu olan ama çoğunlukla mutlu sonla biten hikâyelerini anlatan yapımlardır. Ahlaki bir mesajı, basit bir üslupla anlatan, genellikle meşhur şarkıcıların yer aldığı bu filmlerde dans ve müzik ön planda olmuştur. “Devrim öncesinin, şarkıyla, dansla, yarı çıplak kadın yıldızlarla ‘iffetsiz taş bebekler’ cinsel açlık çeken erkeklerin fantezilerine hitap eden *film Farsi* türü ‘kadının toplumsal statüsünün ihmali ve hatta tahribinden’ nemalanmıştır” (Tapper, 2007, 22-23). Geniş halk kitlelerine hitap eden, estetik kaygı taşımayan bu düşük bütçeli filmler yapım şirketlerine önemli bir gelir sağlamış; örneğin Farsi filmlerin hemen hemen tüm özelliklerini temsil eden, İsmail Kuşan’ın çektiği *Anne* (1951) döneminin en fazla hasılat yapan filmlerinden biri olmuştur. “Başrolde İran’ın meşhur kadın şarkıcısı Delkeş’in oynadığı filmde; köyde ağanın zulmünden kaçıp Tahran’a gelmeye çalışan genç kızın başına gelenler anlatılıyor. Bir kamyon şoförünün tecavüzü, şarkıcı olup gazinoda çalışması gibi unsurları bünyesinde barındıran film, yüz günden fazla vizyonda kaldı” (Oylum, 2019, 13). Filme olan yoğun ilgi benzerlerinin yapımına destek sağlamıştır.

Düşük bütçeli yerli yapımların gördüğü talep, çekilen film sayısını arttırmış ve halkı sinemaya çekmiştir. Yerli filmlerin sayısındaki artışla canlanan film sektörü ile yeni yapım şirketleri kurulurken, o güne kadar sinema sektöründe etkin olan film ithalatçıların rahatsızlığı yerli yapımlara yeni yaptırımlar getirilmesine yol açmıştır. “Şah yönetimi sinemadan aldığı vergiyi %25’ten %40’a çıkarınca stüdyolar filmlerini göstermeyi kestiler ve bu duruma itiraz ettiler” (Oylum, 2019, 14). Bunun sonucunda ithal filmlerle rekabette zorlanan yerli yapımların sayısı azalmış; aynı zamanda, sıradan konularıyla kendinin tekrarı olmaktan öteye geçemeyen Farsi filmlerden sıkılan seyircilerin ilgisinin kaybolmasıyla bu süreç zamanla sonlanmıştır.

Altmışlı yıllar, İran’da siyasi ve ekonomik reformların etkisiyle orta sınıfın oluşmaya başladığı dönemdir. 1963 yılında Şah’ın “Beyaz Devrim” olarak adlandırdığı 6 maddelik reform hareketi, özellikle toprak sahipliğiyle ilgili

maddesiyle, toprak ağalarının mülkiyetini sınırlayarak, çiftçilerin arazi sahibi olmasına olanak tanımıştır. Amerika destekli ekonomik kalkınma hareketi ile oluşan sanayi, farklı iş sahalarının açılmasına neden olmuş; köyden kente göç başlamış ve oluşan orta sınıf, yeni yaşam tarzını beraberinde getirmiştir. Ayrıca toplumda petrol gelirleri ile gelişen bir de zengin tabaka oluşmuştur. Bu gelişmelerle başkent Tahran, eğitim seviyesi yüksek zenginlerin oturduğu “kuzey” ve fakir işçi sınıfının yerleştiği “güney” olarak iki kısma ayrılmış; iş imkânı yüksek olan şehirde yaşam tarzı da modern ve geleneksel olarak bölünmüştür.

İran’da toplumsal hareketliliğin yaşandığı 1960’lar İran şiiri, edebiyatı ve sinemasında yeni oluşumların gerçekleştiği yıllardır. “Fars şiiri ve romanının elde ettiği başarılarla eklemlenen sinema, yepyeni umutlar ve endişeler taşıyan bir kuşağın odak noktası haline geldi. Sinemanın modern konumunun farkında olan bir izleyici kitlesi, anlık eğlence ya da kaçış için veya kendi çıkmazlarının cevaplarını aramak üzere salonları tıklım tıklım doldurdu” (Dabaşı, 2013, xii).

Bu dönemde, İran Sineması sanat formuna ilk defa toplumsal sorunları, gerçekçi bir dille anlatan yapımlarla ulaşmıştır. Sinema eleştirmeni Ferruh Gaffari’nin yoksulluğu konu edindiği 1958 yapımı *Şehrin Güneyi* adlı filmi, İran sinemasının “ilk gerçekçi filmi” olarak değerlendirildi. Tahran’ın güney mahallelerinde yaşayan halkın hayat şartlarındaki zorlukları, yoksul kesimin hikâyesini anlatan filmin gösterimi, sansür engeline takılarak ancak üç gün sürebildi. Toplumsal gerçekçi yapısıyla *Şehrin Güneyi*, aynı zamanda, İran’da Entelektüel Sinema’nın ilk örneği olarak kabul edildi.

Altmışlı yıllarda, “Dünya sinemasının en iyi örnekleri İranlı izleyicilere ve sanatçılara ulaşmaya başlamıştı. Sanat filmlerine ilginin artması ve uluslararası film festivallerine yapılan yolculuklar, İran toplumuna çok daha farklı açılardan bakan genç bir sinemacılar kuşağının oluşmasını sağladı” (Dabaşı, 2013, 19). Dönemin önemli yapımlarının ilki, İran çağdaş şiirinin temsilcilerinden Furuğ Ferruzad’ın 1962 yılında çektiği, *Kara Ev* adlı belgesel filmidir. Cüzzam hastalığını dikkat çekici şiirsel bir üslupla anlatan, “*Kara Ev* filmi, Alman sinemasının ilk manifestosunun yayımlandığı Oberhausen Film Festivali’nde (1963) en iyi belgesel film seçilmiş ve İran sinemasının ilk ödülünü almıştır” (Batur, 2007, 62). Bu başarılı filminin ardından, 1964 yılında

çağdaşlarının ilerisinde bir film olarak değerlendirilen, Ferruh Gaffari'nin Binbirgece Masallarından bir öykünün uyarlaması olan, *Kamburun Gecesi*, adlı filmi ise sinemanın önemli yapıtlarından biri oldu: “Cannes, Karlovy Vary, Brüksel ve Lion uluslararası film festivallerine katılarak büyük ilgi gördü” (Oylum, 2019, 15). İslam Devrimi öncesi entelektüel sinemanın önemli yönetmenlerinden olan, “İbrahim Gülistan'ın Khest va Ayeneh (Balçık ve Ayna, 1965) ve Feridun Rehnema'nın Seyavash dar Takht-e Jamshid (Siyavuş Taht-ı Cemşid'de, 1967) adlı filmleri de 1960'ların dikkate değer sinema olaylarındandı” (Dabaşı, 2013, 19).

“1969 yılı ve 1974 arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde, İran sineması tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir. Kimyayi, Mehrcuyi, Gülistan, Ferruzad, Behram Beyzayi ve Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat insanlarının çabaları sayesinde, sanat sineması giderek artan oranda ülke içinde filizlenmekte olan edebiyat ve sanat akımlarının bir parçası haline gelmiştir” (Tapper, 2007, 6). İlerleyen yıllarda “İran Yeni Dalga akımını” oluşturacak olan bu filmler, İran halkını dünyaya tanıtacaktır.

İran sinemasının ve içinde bulunulan dönemin, önemli iki filmi de 1969 yılında çekilmiştir. Filmler o güne kadar görülmemiş temaları işlemektedir. Söz konusu filmlerden Mesut Kimyayi *Kayser* adlı yapıtında, İran geleneğini savunma temasıyla iyi-kötü karşıtlığında bir anlatı kurarak; toplumun içinde kendi adaletini sağlamaya çalışan bireyin yalnızlığını anlatır. Toplumsal ilişkileri, bu ilişkilerde dinin, Şah yönetiminin insanlar üzerinde oluşturduğu etkiyi yansıtan film, halk arasında ilgi ile karşılanmıştır.

İran sinema tarihinin bir dönüm noktası kabul edilen yapıtı ise, dönemin iktidarına eleştirel bir bakış getiren Daryuş Mehrcuyi'nin *İnek* (1969) adlı filmidir. “Özellikle *İnek*, alegorik ‘protest’ türde çılgır açıcı bir film konumundadır” (Tapper, 2007, 6) “Golam Hüseyin Saidi'nin kısa bir öyküsünden uyarlanan *İnek*, ... gerçek bir dönüm noktasına dönüşmüştü. Bir inek ile sahibi arasındaki ilişkinin öyküsü, Mehrcuyi'nin anlatısının sadeliğiyle birleşerek, insanlığın derinliklerindeki hayvansılığın doğası hakkında zengin bir incelemeye dönüşmekteydi” (Dabaşı, 2013, 19-20) Film evrensel değerlere dokunan bir temsildi. Köyün tek ineğine sahip olan

Hasan'ın, ineğinin ölümü üzerine, üzüntüsünden ölen ineği gibi davranması ve yavaş yavaş ineğe dönüşmesini anlatan film, konusuyla oldukça çarpıcıdır. Köyün sadece bir ineğe sahip olacak kadar yoksul olması, iktidara açıkça bir eleştiri olarak görülmüştür. Bu toplumsal eleştirinin sonucu filmin yasaklanması olmuştur. “Şah'ın damadının başında bulunduğu Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklanan film, iki yıl sonra filmin jeneriğine hadisenin elli yıl önce, yani Pehlevi rejiminden önceki dönemlerde geçtiğini gösteren ibarenin eklenmesiyle beraat etmiştir” (Aktaş, 2005, 27-28).

İran'da Amerikan film şirketlerinin temsilcilikler açtığı, Amerikan filmlerinin halkın yoğun ilgisiyle karşılaştığı altmışlı yıllardan, yetmişli yıllara gelindiğinde, Amerikan filmleri ve yaşam tarzı İran halkının yaşamının bir parçası olmuştur. “Devrime kadar İran sinemalarında, Amerika ve Avrupa filmleri yanında Hindistan, Türkiye ve Hong Kong filmleri de gösteriliyordu” (Aktaş, 2004, 330).

Sinemada kurumsallaşma altmışlı yılların sonunda görülmeye başlandı. “İran televizyonu, 1969'da faaliyete geçerek bütün ülkede genç yetenekleri film çekmeye teşvik eden bir akıma dönüşen Sinema-i Azad (Özgür Sinema, 1969) akımını himaye ediyordu” (Aktaş, 2004, 24). İran kraliçesinin öncülüğünde kurulan “Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü” bünyesinde 1969 yılında açılan sinema okulu, 1974 yılında kurulan “İran Genç Sinema Derneği” gençlerin sinemaya adım atmasını ve bir sinema kültürünün oluşmasını sağlayan kurumlar oldu.

Dönemin bir diğer önemli filmi de Arbi Ervansiyan'ın *Çeşme* (1972) adlı yapıımıdır. Gerçekdışı söylemiyle, entelektüel bir sinema deneyimi sunan Çeşme, şiirsel ve temsili bir anlatımla seyirciyle bağlantı kuramamış, ama İran sinemasının özgün dilini oluşturma çabasında, ulusun sinema tarihinde yer edinmiştir.

Söhrab Şehide Sales'in gerçekliğe yeni bir bakış açısı kazandırdığı filmleri, *Basit Bir Hadise* (1973) ve *Cansız Tabiat* (1975) olmuştur. 1973 Tahran Film Festivalinde en iyi film ödülü alan, Basit Bir Hadise'nin ardından, 1975 yılında Berlin Film Festivalinde birçok önemli ödül sahibi olan Cansız Tabiat ile birlikte, yönetmenin üçüncü filmi olan *Gurbette*'de (1975), çeşitli ödüllere layık görülmüştür.

Bu öncü filmlerle birlikte, gerçekliğin edilgin biçimde belgelenmesi yöntemi, yeni bir realizm anlayışına damgasını vurdu. Dili son derece anlaşılır olan, gerçeğin maskesinin

şimdiki zaman karşısındaki gücüne yapılan vurgu aracılığıyla düşürülmesini esas alan Şehide Sales sinemasının itici gücü sayılabilecek bu anlayış, daha sonra Kiyareüstemi ve Mahmelbaf'ın 1980'ler ve 1990'larda çektiği en iyi filmlerde etkisini gösteren önemli öğelerden birine dönüşecekti. (Dabaşı, 2013,22)

İran'ın çağdaş kültürel sorunlarının kökenlerini İran mitolojisine kadar indirgeyerek, Şehidi Sales'in gerçeklik anlayışından çok farklı ifade biçimlerine ulaşan yönetmen, Behram Beyzayi'dir. Yönetmen *Yabancı ve Sis* (1974) ile *Tara'nın Baladı* (1978) adlı filmleriyle, İran kültürünü yeni bir anlatım tarzıyla, 'alegorik' anlatımla, ortaya koymuştur. Sinema dili, eleştirmenler tarafından karmaşık ve anlaşılması zor olarak tanımlanmış olsa bile Beyzayi, İran'ın kültürel mirasını görselleştirmesi açısından sinemada önemli bir yer edinmiş ve etkili olmuştur. "Beyzayi'nin, açıkça Akira Kurosava sinemasının etkilerini taşıyan epik sineması, İran patriyarkasının çelişen özelliklerinin süregelen mücadelesini kendi yöntemleriyle sunar... Onun görüntü odaklı anlatısı, özünde işitsel-sessiz olan İran kültürünün dönüşümünü etkileyerek, İranlılar'ın görmeyi öğrenmesine önemli katkıda bulunmuştur" (Dabaşı, 2013, 23). Ulusal ve Uluslararası film festivallerinde ilgi ile karşılanan Beyzayi, filmleriyle dünyanın çeşitli ülkelerinde seyirciyle buluşmuştur.

1977 yılında Abbas Kiyarütemi'nin ilk uzun metrajlı filmi *Rapor*, bir devlet memurunun hayatını iş yerinde yaşadığı sorunları merkeze alarak anlatan bir yapımdır ve uluslararası festivalde gösterilmiştir. 1978 yılında Mesut Kimyayi'nin *Taş Yolculuğu* çok satmış, 1975 yapımı *Geyikler* sansüre uğramış değiştirilerek gösterime girmiştir.

Pehlevi karşıtı gösterilerin ve ayaklanmaların arttığı, İslam Devrimi ile sonuçlanacak süreç sinemaya da yansımıştır. 1978 yılının Ağustos ayında, İran'ın Güneyinde yer alan Abadan Şehrinde, Rex Sineması'nın ateşe verilmesi acı sonuçlar doğurmuştur: "Rex sinemasındaki yangında 700 seyirciden 370'i yanarak ölmüş, gerisi de ağır yaralanmıştı. Halk bu olayı devletin yaptığından şüphelenmiş, hükümet ise olayın sorumlusu olarak aşırı dinci kesimi göstermiştir" (Pour, 2007, 101). Daha sonra da, sinema salonlarına saldırılar sürmüştü; birçok sinema ateşe verilmiş ve kullanılamaz hale gelmiştir. İran tarihinin bu dönüm noktası, İran sineması için oldukça sarsıcı etkiler yaratmıştır.

3. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI

Özgün yapısıyla uluslararası alanda başarıya sahip olan İran sineması, 1979 yılında İran'ın yaşadığı İslam Devrimi ile tarihsel gelişim sürecinde bir dönüşüm yaşamıştır. İslami olanın kabul gördüğü, diğer tüm unsurların sorgulandığı devrim sonrası süreç; toplumun siyasi, ekonomik düzenini ve toplumsal, kültürel değerlerini Batı etkilerinden arındırmak ve İslamileştirmek üzerinedir. Bu süreçte başlangıcından beri dini sınıfların mesafeli durduğu sinemaya karşı nasıl bir tutum takınılacağı belirsizlik yaratmış; sinemanın tamamen yasaklanması ya da katı bir denetimle rejim için kullanılabilir hale getirilmesi söz konusu olmuştur. “Ayetullah Humeyni, İran'a döner dönmez, İslami hükümetin sinemaya değil, yok edilmesi gereken ahlaki çürümeye (fahşa) karşı olduğunu ilan etmiştir” (Devictor, 2007, 84). Rejime göre, İslami ahlaka dayanan, İslamiyet'in öngördüğü saflığı barındıran sinema, toplumda yer alabilir. O zamana kadar “hak yolunda olmayan” rejimlerin aracı olan sinema, artık dinin hizmetinde olacağı için meşruiyet kazanmıştır. “Ayetullah Humeyni ve diğer dini liderler, toplumun sağlıklı bilimsel ve ahlaki gelişimine hitap edebilecek eğitsel bir sinemadan yana olduklarına vurguda bulunmuşlardır. Devrimin ve ilahi misyonun hizmetinde olacak sinemayı makbul saymışlardır” (Hagigi, 2007, 140). Bu süreçte, ahlaki değerleri hem yapım aşamasında hem de içeriğinde barındırması talep edilen, kitleleri etkilemekteki gücü yönetim tarafından değerlendirilmek istenen sinema, uygulanan yeni kültür politikasıyla basın- yayin kurumları ve diğer sanat dalları gibi, Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı'nın yönetimine girmiştir.

Yeni sistemde sinemacılardan istenen ise; devrim öncesi süreçte Pehlevi iktidarının, emperyalist devletlerle desteklenen siyasi ve kültürel politikasının izlerinin sinemadan silinmesi ve yerli ekonomi üzerinde gelişecek, halkının kültürel değerlerinden beslenen bir sinemanın oluşturulmasıdır. “İran devletinin sinema politikası, savaşın ve İslam Cumhuriyeti'nin ürünü, kendilerini devrimin vücuda getirmiş olduğu İslami toplum imgesini beyaz perdeye aksettirmeye vakfetmiş bir yönetmenler neslinin yetişmesini gözetmektedir” (Devictor, 2007, 95). Bu dönemde ilk iş olarak yapılan, devrimin ilk yıllarındaki belirsizlik durumunun giderilmesi için bir kurul oluşturmaktı. “Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini teşvik edecek dokuz kişilik bir Film ve Sinema Şurası kuruldu” (Aktaş, 2005, 35).

Devletin sinemayı himaye edeceği ve gelişimini planlayacağı öngörülen dönemde, senaryoların yazımı ve filmlerin gösterimi izne bağlanmıştı. Süreç dâhilinde ithal filmlere de çeşitli kısıtlamalar getirilmiştir: “1982 yılında hükümetin yaptığı bir düzenlemeyle Tevhit’i ve diğer İslami prensipleri zayıflatan veya herhangi bir şekilde aşağılayan sinema ve videokasetleri yasak kapsamına alınmış; 1984’ten sonra İran’a yabancı film girişi yasaklanmıştır” (Aktaş, 2005, 53-44). Aynı zamanda, bu kapsamda o güne kadar yerli sinema sektörünün lokomotifleri olan ve rejimin öngördüğü ahlaki değerleri taşımayan, Farsi film tarzı ticari sinemanın da sonu gelmiştir. “Özellikle devrimden sonraki birkaç yıl içerisinde film çekimi ve oyunculuk tekniklerine de el atılmıştır. Film setinde herhangi bir ‘gayriahlaki’ duruma mahal vermemek üzere, hükümet ajanları film çekimlerinde boy göstermişlerdir” (Nefisi, 2007, 64). Ayrıca baştan beri tartışıla gelmiş olan; İslami değerlere dayanan bir sinemada kadının temsili, haram olan/olmayanın tespiti çokça tartışılmıştır. Tüm bu, İslami kaidelere uyum gerekliliği üzerine olan görüşler, devrimden sonraki geçiş sürecinde kadınları sinema perdesinden uzak tutmuştur.

Yeni döneme geçilen bu süreçte, “Hosro Sinai’nin 1979’da çektiği *Yaşasın*, Behram Beyzayi’nin 1979 yılında çektiği *Tara’nın Gezintisi*, 1982 yılında çektiği *Yezd Gerd’in Ölümü*, aynı yıl Mesud Kimyayi’nin çektiği *Kırmızı Çizgi*, Ali Hatemi’nin *Hacı Washington* filmleri, gösterim izni alamayan İran filmleri oldular” (Oylum, 2019, 21).

Devrimin ardından, sinemacılara dayatılan yasaklar sektörde sarsıcı etkiler yaratırken; toplumun siyasal düzeni henüz sağlanmadan savaşa girilmesi ise tüm ülke için sarsıcı olmuştur. 1980 yılında başlayan İran-İrak savaşının yıkıcı etkisi, İran halkını derinden etkilemiştir. Irak lideri Saddam Hüseyin tarafından başlatılan ve devrimin yaklaşık olarak ilk on yılını kapsayan savaş, “8 yıl süren ve ilerleme kat edilmeyen bu kanlı süreç, yaklaşık 1 milyon insanın ölüp 2 milyon civarında insanın yaralanmasından sonra 1988’de sona ermişti” (Oylum, 2019, 44). Savaşın olağanüstü şartları, ülke içinde muhalif tüm görüşleri susturucu uygulamalara yol açmıştır. Dabaşi o günlerde yaşananları şöyle açıklar:

Üniversiteler kapatıldı; görüşleri dini yönetime ters düşen öğrenciler ve profesörler derhal tasfiye edildiler. Gazeteler kapatıldı ve toplu gösteri yapmak yasaklandı. En baskıcı

yaptırımlar kadınlara karşı uygulananlar olmuştur. Laik entelektüellere de şiddetli baskılar uygulanıyor, bazıları sessiz kalmaya zorlanıyor, bazıları hapse atılıyor, bazıları da ülkesinden sürülerek aşağılanmaya tahammül etmek zorunda bırakılıyordu. (2013, 24)

Yönetim şekli değişen, komşu ülkeyle yıllar süren savaşa maruz kalan İran’da, diğer toplumsal kurumlar gibi sinemanın da yaşanılanlardan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Yurt dışına göçün yaşandığı, yurt içinde de Irak sınırından iç bölgelere nüfus hareketliliğinin olduğu ülkede, yeni şartlar farklı oluşumları da beraberinde getirmiştir. İran’da sinemanın gelişiminde sorunlar yaşansa da yönetim devrimi destekleyici filmlerin çekilmesi ve milli temellere dayanan bir sinemanın köklenmesi için harekete geçmiştir.

Sinemacıların yeni kurallar ve kısıtlamalarla nasıl bir yol izleyeceklerinden emin olamadığı, aynı zamanda savaşın devam ettiği devrimin ilk yıllarında sinema ortamı bir geçiş dönemi yaşamaktadır. Oylum, söz konusu geçiş döneminde yapılan filmlerin sayısının düşüklüğünü vurgular: “1980’de 21 film, 1981’de 17 film, 1982’de 3 film yapıldı” (2019, 22). Bu, kuralların henüz belirginleşmediği, 1984-1985’e kadar ki zaman diliminde, sinemanın yeteri kadar faaliyet gösteremediğini belirten Aktaş ise geçiş sürecini şöyle açıklar: “Televizyon, şer’i ve ahlaki sakıncaları nedeniyle yabancı filmleri yayınlamakta zorluk çektiği için yerli film üretimine ihtiyaç duyuluyordu. Bu nedenle ilk yıllarda televizyon dizilerinin yapımına ağırlık verildi” (Aktaş, 2005, 37). Bu süreçte savaşın konu alındığı çok sayıda televizyon belgeselleri ile birlikte yapılan filmler, İran sinemasında yeni bir türün, savaş filmlerinin, ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İran- Irak savaşıyla çekilmeye başlanan, savaşı ve toplumda yarattığı etkileri konu alan filmler, savaşın ardından da devam etmiştir. Cemşid Haydari’nin *Sınır* (1981) adlı filmi, döneminin ilk örneği olarak kabul edilir. “İlkel tekniklerle çekilmesine ve savaşı iki küçük grubun çatışması gibi yansıtmalarına rağmen, İran sinemasının ilk savaş filmi sayılır” (Aktaş, 2005, 181). Bu dönemde, dini temellere dayanan feda kültürünün, toplumun maneviyat ruhunu yansıtılan şehitlik mertebesi ve hak yolunda mücadelenin kutsallığı gibi temalarla temsil edildiği filmler, kahramanlık üzerine kuruludur. “Savaş filmlerinde şehitliğin ve Şiiliğin yas tutma pratiklerinin tarihi ve bu tarihe kültür üreticileri tarafından sahip çıkılması hem bir arada hem de çatışma içinde yürümektedir” (Varzita, 2007, 195). Savaşın devam ettiği yıllarda

çekilen, Rasul Mollagholipour'un *Ninova* (1983) ve *Gece Uçuşu* (1987), Hasan Karbahş'ın *Âşıklar Diyarı* (1984), Samuel Khachikian *Kartallar* (1984), İbrahim Hatemika'nın *Hüvviyet* (1988) adlı filmleri dönemin önemli örneklerini oluşturur.

Şiddet sahnelerinin ve klasik sonlarla süslenen klişelerin bolca yer aldığı filmler, yerini savaştan sonra eve dönüş hikâyelerinin ve savaşın insanlarda bıraktığı izlerin işlendiği daha gelişmiş örneklerine bırakmıştır: “Savaşın nedenleri, iradesi ve sonuçlarına ilişkin meseleler savaş sonrası sinemada günışığına çıkarılmış, bu şekilde de savaş kullanılabilirliğini muhafaza etmiştir” (Nefisi, 2007, 62). Muhsin Makhmelbaf'ın *Kutsanmışların Evliliği* (1989) ve *Zayenderun Geceleri* (1991), Mesud Kimyayi'nin *Subay* (1991), Cemal Şemgadi'nin *Meleklerin Kanatlarında* (1993), İbrahim Hatemika'nın *Kerha'dan Ren'e* (1993) ve *Yusuf'un Gömleği'nin Kokusu* (1996), Kemal Tebrizi'nin *Leyla Benimledir* (1996) savaş sonrası dönemin ilk döneme göre gelişmiş örneklerindendir.

Kültür ve İslami İrşat Bakanlığına Muhammed Hatemi'in atanması, sinemanın yeniden teşkilatlanması için önemli bir adımdır. Bu kapsamda oluşturulan birçok yeni kurumdan en önemlisi Farabi Sinema Vakfı'dır. Devletin sinema sektörünü yapılandırmak için, 1983 yılında kurduğu vakfın amacı, yapımcı ve yönetmenlere yapılacak ekonomik destekle sinema sanayiini canlandırmak ve yeni neslin gelişimine katkı sağlayacak bir sinema oluşturmaktır. Vakıf, “üretim ekipmanı ve hammadde ihtiyacının temini ve tahsisi noktasında kayda değer bir denetim gücüne sahiptir. Film ithalatı da Farabi Sinema Vakfı'nın tekelindedir. Ayrıca yerli projeler için kredi ve sübvansiyon tahsisinde ve uluslararası film festivallerine film gönderiminde ve yabancı piyasalara film ihracatında önemli roller oynamaktadır” (Ferahmend, 2007, 120). Vakfın yanı sıra, yeni oluşuma katkı sağlayan diğer kuruluşlar olan: “Mustazafan Vakfı ve Cihad-ı Sazendagi (Yeniden İnşa Cihadı; sonradan bakanlık olmuştur) film yapımı ve gösterimi ile genel olarak medya kullanımında önemli rol oynamıştır” (Tapper, 2007, 10). Mustazafan Vakfı, “sinemaların İslami Propaganda Sanat Merkezi'ne bağlandığı 1990'lı yıllara değin ülke çapındaki sinema salonlarının büyük bölümünün idaresini yürütmüştür” (Devictor, 2007, 85).

Ülke sinemasını teşkilatlandırma sürecinde öncelikle, Farabi Vakfı aracılığıyla, milli sinemanın oluşturulabilmesi için planlı bir yol izlemek üzere, bir ekip oluşturulmuştur. İlk olarak özel işletmeler tarafından yapılan film ithalatı yasaklanmış; ‘İran filmlerinin gişe hasılatından alınan vergileri %20’den %5’e’ indirilmiştir” (Pour, 2007, 122). Film yapımı ve gösterimi sürecini finanse edecek desteğin sağlanması ve gerekli teknik altyapının kurulması için çalışmalar gerçekleştirilmiş; bu süreçte enstitü bünyesinde düzenlenmeye başlanan, ulusal Fecr Film Festivali de sinemacılar için teşvik edici bir organizasyon olmuştur. 1983’ten itibaren düzenlenen festival, 1989 yılında uluslararası bir nitelik kazanmıştır. İran sinemasının gelişiminde önemli rol üstlenen festival, yönetmen ve yapımcılar için de gösterim alanı sağlamıştır. “İran sineması uluslararası politikayla İran ulusal politikası arasındaki bir ilişkiler ağı vasıtasıyla hayat bulmaktadır; dolayısıyla da film festivallerinin filmlere ticari başarının yanı sıra eleştirel ilgi temin eden mekânlar olarak... tesir ve manalar taşır” (Ferahmend, 2007, 109). Uygulanmaya başlanan, devletin himayesini öngören sinema politikasıyla, “Farabi sorumluları, uzun vadede sanatçılarda ve seyircilerde sinema kültürü oluşturulmasını hedefliyorlardı” (Aktaş, 2005, 39). Bakanlık tarafından yerli filmlerin desteklenmesi, yerel özellikler taşıyan yapımların üretilmesine imkân sağlamış ve yıllar içinde film üretimi artmıştır. “1984 yılında yirmi iki film yapıldı. Ertesi yıl bu sayı elli yediye çıktı. Genellikle yılda ortalama elli-altmış civarında film yapımı hedefleniyordu” (Aktaş, 2005, 40-41).

İslami yönetimin sinema sanayiinin gelişimine yönelik çalışmaları sürecinde, İslami geleneklere uygun genç sinemacılar yetişirken, aynı zamanda Yeni Dalga sinemacıları da sektörün ilerlemesinde etkili olmuşlardır. “Beyzayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi, Takvayi, Kimyayi, Hatemi ve Sinayi gibi devrim öncesi film yapımcıları nasıl yeni devrim sonrası gerçekliklere uyum sağlamışlarsa, Mahmelbaf, Hatemikiya ve Beni- İtimad gibi yeni kuşak İslami film yapımcıları da evrilip olgunlaşmışlardır” (Nefisi, 2007, 70).

Bu dönemde enstitünün kaliteli filmleri desteklemek için gerçekleştirdiği yeni bir uygulama da filmleri sınıflandırmaktır. Sanatsal değeri yüksek filmleri teşvik eden süreçte, akademisyen, sinema eleştirmeni ve yazarlar tarafından belirlenen bir kurum, filmleri a’dan d’ye dört düzeyde değerlendirmiş; bu yöntemle iyi kabul edilen

filmlerin, en iyi salonlarda ve izleme talebinin en yüksek olduğu saatlerde gösterim imkânı elde etmesi sağlanmıştır. Yönetmenleri kaliteli yapımlara teşvik eden, “Festivallik filmler” olarak adlandırılan yeni bir türü ortaya çıkaran bu uygulama ile aynı zamanda da, kalitesiz filmlerin yapımını önlemek amacıyla, sinemacıları cezalandırma yoluna gidilmiştir. Aktaş, söz konusu değerlendirme sürecini şöyle aktarmaktadır:

Verilen destek nedeniyle, a ve b sınıfında olan kaliteli filmlerin ortalama kazançları yükselirken, c ve d sınıfına girenler genellikle kar edemediler, a ve b grubuna dâhil olan filmlere daha yüksek bilet ücreti, televizyonda ve otobüslerde, umuma açık alanlarda reklam ve taşra sinema salonlarında daha iyi şartlarda gösterime konulma imkânı tanındı. Fakat c ve d grubundaki filmler aynı kanallarla reklam şansına sahip olmadıkları gibi, d grubunda değerlendirilen filmler taşra salonlarında gösterilmediler. D sınıfı (kalitesiz) film yapan şirket genellikle zarar etti. Son iki gruptaki yönetmenlerin çalışma izni tehlikeye düşebilirdi. C grubu bir film yapan yönetmen, iki yıl destekten mahrum kalıyordu. 1992’den sonra derecelendirmelerde d grubu kaldırılarak, filmler üç grupta değerlendirilmeye başlandı. (s.42-43)

İran’da sinemanın en büyük sorunu her zaman sansür olmuştur. “Şah döneminde yoksulluğun, sınıfsal farklılıkların, yönetim eleştirilerinin sansüre takıldığı görülürken; İslam Devrimi’nden sonra ise; cinsellik, şiddet, kadın oyuncuların başı açık görüntülenmemesi temel sansür dayanaklarını oluşturuyor” (Oylum, 2019, 67) ve tüm bu sınırlılıklar yönetmenleri film yapabilmek için çözüm yolları bulmaya zorluyordu. Söylemek istediklerini ifade etmek için sembolik bir dile yönelen sinemacılar, sınırları belirsiz olan sansür mekanizmasının engeline takılmamanın yolunu anlatımda yeni yöntemlerde bulmuşlardır. “Otoriteler neyin izinli, neyin yasak olduğunu 1984’e kadar belirlememiş olmalarına karşın, sansür daima varolagelmıştır” (Devictor, 2007, 87). Filmlerin senaryo aşamasından, çekimi ve gösterim iznine kadar her aşamasında denetlendiği mekanizma içinde rejimin uygun gördüğü bir filmi üretebilmek her zaman mümkün olmamaktadır. Tarihsel süreçte birçok sinemacı çeşitli yaptırımlara maruz kalmış ve ne yazık ki hapis ve hatta idam cezasıyla yargılanacak aşamalara gelmiştir. Film yapımından menedilen yönetmenler olduğu gibi, birçok yönetmenin de olumsuz şartlar nedeniyle yurtdışında yaşamak zorunda kaldığı görülmektedir.

İran’ın kültür ürünlerinin üretimine yönelik geliştirdiği kontrol mekanizması, üretimin İslami değerlere ve toplumun gelenek ve göreneklerine uygunluğunu temel almaktadır. “Sinemacıların devletin imkânlarından yararlanabilmeleri için, Mart

1998’e kadar senaryolarının Senaryo Tasvip Kurulu’ndan geçmesi gerekiyordu... Bu kurulun senaryoları tasvibinde dikkat ettiği ilk iki önemli husus, İslami yasalara, dini olgulara ve şahsiyetlere saygınlığın ve hicabın korunmasıydı” (Aktaş, 2005, 52). Filmlerde kadın sanatçıların, İslami kurallara uygun olarak tesettürlü görünmeleri zorunluydu. Senaryo onaydan geçmiş olsa dahi, film tamamlandıktan sonra kadınların örtünmelerinde olabilecek küçük bir ihmal ağır yaptırımlar getirebilirdi. Agnes Devictor’un ifade ettiği üzere, 1984-1997 yılları arasında filmlerin, yapım, dağıtım ve gösterimine yönelik hemen hemen yıllık çıkan broşürler yayınlanmaktadır. 1996 yılı broşüründe film yaparken uyulması gereken kurallar ise şöyledir: “Filmlerde rol alacak kadınların yakın çekimde gözükmeleri, makyaj yapmaları, dar ve renkli elbiseler giymeleri; kötü karakterler hariç erkeklerin kravat veya kısa kollu gömlek giymeleri; batı kaynaklı müzik ya da ışık kullanımı yasaktır; montaj dahi İslami kurallara uygun olmalıdır” (2007, 87-88). Sinemada kadınların temsiline dair tüm kısıtlamalar onların görünürlüğünü azaltmıştır. Filmlerde yer alan temsiller ise, İranlı kadınların gerçekliğiyle örtüşmeyen, onları toplum içinde ikinci sınıf vatandaş konumunda gösteren rollerdir. “Kamera karşısında maruz kaldıkları sorunlara nazaran kadınlar, sinema okullarına gitmekte ve kamera arkasında film ve TV sanayilerinde çalışmakta – İslami görgü, giyim, oyunculuk ve bakış kaidelerine riayet etmeleri şartıyla- pek az sorunla karşılaşmışlardır” (Nefisi, 2007, 65). Beyaz perdede yer verilmeyen kadınlar ve diğer tüm kısıtlamalar nedeniyle, İran’da sinemacıların anlatmak istediklerini, yeni bir yol deneyerek, “çocuk filmleriyle” ifade etmeye çalıştıkları görülmüştür.

İran sinemasının yeni döneminde, çocukların oyunculuğuyla, doğal mekânlarda sergilenen hikâyeler ağırlık kazanmıştır. Süreç dâhilinde, İran sinemasında çocuk imgesinin siyasal ve toplumsal bir ifade aracı, toplumun içinde bulunduğu şartların çetinliğini yumuşatma yolu olarak kullanılması söz konusudur. “Çocukları konu alan filmlerde çoğunlukla ebeveynler- ya da yoklukları: ‘çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet, parçalanmış aileler’- konu edilmektedir... Bu filmlerde ailenin yokluğu, hâkim toplumsal değerler üzerine bir yorum içermektedir” (Tapper, 2007: 25). Masumiyetleriyle halklarını beyaz perdede temsil eden çocukların hikâyelerini anlatan filmlerin başarılı örnekleri: Emir

Nadiri'nin *Koşucu* (1986) ve *Su, Rüzgâr, Toprak* (1989), Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?* (1987), Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı*, Mesud Kimyayi'nin *Yılanın Dişi* (1989) ve Mecid Mecidi'nin *Cennet'in Çocukları* (1997) gösterilebilir. Bu örneklerin arasında, İran'ın uluslararası film festivallerine kabul edilen ilk filmi olan *Koşucu* ile En İyi Yabancı Film dalında Oscar adayı olan ilk filmi *Cennetin Çocukları*, dünya çapında dikkat çeken çocuk filmleri olmuştur. "Filmlerde çocukların oynatılması, İran sinemasının gelişimini ve İranlıları beyaz perdeye aksettirmede, yorumlamada ve hepsinden önemlisi temsil etmedeki rolünü pekiştirmiştir" (Sadr, 2007, 290).

İranlı yönetmenlerin filmlerinin uluslararası arenada birçok festivalde gösterime girdiği ve ödül aldığı 80'lerin ikinci dönemi, İran Sineması'nın yerel dilini başarılı örneklerle, evrensele yansıttığı yıllardır.

1986'da Naser Tavgai'nin Kaptan Hürşit filmi Locarno Film Festivali'nde bronz ödül aldı. Aynı yıl Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmi Cannes Film Festivali'nde ödül kazandı. Kiarostami'nin *Ödev* (1988) ve *Yakın Bakış* (1989) isimli filmleri, Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* filmi, İran ve dünya sinema festivallerinde değerli ödüller aldılar. (Pour, 2007, 130).

Yine bu dönemde, 1987 yapımı Muhsin Mahmelbaf'ın Afgan göçmenlerin dramını anlatan *Bisikletli Adam* adlı filmi, Havai Uluslararası Film Festivali'nde En iyi film seçilirken; 1989 yapımı Raşan Beni İtimad'ın *Şehrin Kenar Mahallesi 'nde* adlı filmi övgüyle karşılanmıştır (Oylum, 2019, 23-24).

"Devrimi izleyen ilk on yıl içerisinde, sinema da dâhil olmak üzere, sanat kendini ideolojinin tahakkümünden kurtarmayı başarmıştır. Farabi Sinema Vakfı, sanata herhangi bir dayatmada bulunulamayacağını ve en doğrunun yönetmenleri kendi istedikleri konuları seçmekte özgür bırakmak olduğunun ayırdına varmıştır" (Tapper, 2007, 11).

Ayrıca sinema kültürüne sahip bir sinema çevresi oluşmaya başlamıştı. İran Radyo ve Televizyonu Üniversitesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-Tiyatro Bölümü mezunları, genellikle önce tiyatroya, sonra sinemaya geçiyorlardı. Ya da Sazman-ı Tebligat-ı İslami ve Hane-i Sinema gibi kurumların açtığı yönetmenlik ve oyunculuk kurslarında yetişiyorlardı. (Aktaş, 2015, 41-42)

Devrimin ilk on yıllı sonlanırken sinemaya bakış farklılaşmış, "resmi tutum ve şartlarda bir değişim meydana gelmiştir: 1988'de ahlaki kısıtlarda esnemeye gidilmiş,

1989-1993 arasında da senaryoların onaya tabi tutulması şartı ortadan kalkmıştır” (Tapper, 2007, 11).

İslam Cumhuriyetinde hâkim olan sağ ve sol görüşten kesimin ayrıştığı, Ali Ekber Haşimi Rafsancani’nin Cumhurbaşkanı seçildiği, Ruhani Lider olarak Hamaney’in yönetimi devraldığı Humeyni sonrası dönem, farklılıkları da beraberinde getirmişti. “Ayetullah Humeyni’nin 1989’daki ölümü, yönetici aygıtın ideolojik temellerinden çok daha fazlasını dönüştüren on yıllık devrim döneminin de sona ermesi anlamına geliyordu” (Dabaşı, 2007, 25). Rafsancani’nin ekonomik kalkınma, sosyal yaşamı iyileştirmek için izlediği politika başarıyla ilerlerken, bir yandan da basın özgürlüğünün kısıtlandığı, önemli kurum yöneticilerinin görevden alındığı, 1992 yılında da Kültür ve İrşad Bakanı Hatemi’nin görevinden istifa ettiği bir süreci geliştirmiştir. Tapper, bu süreçte sinemanın ideolojik ve siyasi çekişmelerin odağı haline geldiğini ve çok sayıda nitelikli filmin sansürlendiğini belirtmektedir (2007, 12).

Bu dönemde, sinemaya olan desteğin azalması ve ekonomi politikalarının yapım sürecinde maliyetleri yükseltmesi gibi kısıtlamalar, sinema sektörünü zorlamıştır. Diğer bir yandan da Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı bünyesinde 1993 yılında kurulan “Hane-i Sinema”, sinema sektörüyle ilgili, sınırları eskiye oranla kısmen daha belirgin olan, mesleki düzenlemeler getirmiş; sektörde çalışabilmek için gereken lisansları, ancak belirlenen şartları sağlayanlara vermeye başlamıştır. Bu bağlamda, “Hane-i Sinema, mesleğin ihtiyaçlarını saptamakta, daha düşük kapsamda kural ve düzenlemeler getirmekte ve sinema sektöründe çalışanların sosyal ve mesleki haklarını gözetmedir” (Devictor, 2007, 90).

90’ların başından Hatemi’nin Cumhurbaşkanlığı’na kadar olan dönem, sinemacıların muhafazakâr çevreler tarafından fazla özgürlükçü ve liberal görülüp, sinemaya devlet desteğin azaldığı yıllar olmuştur. Yeni yönetim zamanında, dini temalar ve dindar karakterler sinemada ağırlık kazanmış olsa bile, estetik kaygılar taşıyan önemli filmler de yapılmıştır: “Ebrahim Forouzesh’nin 1992 yılında çektiği *Küp*, Abbas Kiyarüstemi’nin 1994 yapımı *Zeytin Ağaçları Altında* doksanların ilk yarısında yapılmış önemli filmlerdir. *Küp* filmi, 47. Locarno Film Festivali’nde Altın Leopar Ödülü’nü aldı” (Oylum, 2019, 26-27). Kısıtlamalara maruz kalmalarına

rağmen muhaliflerin seslerini duyuran yapımlar da bu dönem sinemasında yer almıştır. Dariush Mehrjui'nin toplum eleştirisi niteliğindeki filmi *Hamoon* (1990) ve yönetmenin İslam toplumundaki kadınların konumunu sorguladığı *Banoo* (1992), *Sara* (1993), *Pari* (1995), *Leila* (1997) ile Jafar Panahi'nin ülkenin yoksulluğunu vurguladığı *Beyaz Balon* (1995), Muhsin Makhmelbaf'ın İran Sineması'nın 100. yılına ithafen çektiği *Selam Sinema* (1995) önemli yapımlardır. Ayrıca İran'ın başlıca kadın yönetmenleri olan Tahmine Milane'nin 1993 yapımı *Başka Ne Haber?* ve Rahşan Beni İtimat'ın 1995 tarihli *Mavi Yaşmaklı* adlı filmleri, toplumsal baskılara maruz kalan kadınların sorunlarını anlatan önemli İran filmleridir.

İran sinemasının gösterdiği gelişim 90'lı yılların sonuna doğru hem İran toplumunda hem de uluslararası alanda dikkat çekici etkiler yaratmıştır. “İran sineması, yalnızca özgün bir ‘ulusal sinema’ değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalarından biri olarak da ismini duyurmuştur: bunun neticesinde de uluslararası festivallerde İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan beğeni gitgide artmaktadır” (Tapper, 2007, 2).

Reform yanlısı, liberal kimliğiyle, Muhammed Hatemi'nin 1997 yılında Cumhurbaşkanı olması, tüm ülkeye olduğu gibi, sinema sektörüne de özgürlük getirmiştir. Hatemi, bakanlık yıllarında entelektüel kaygılar taşıyan, milli bir sinemanın gelişimi için çaba göstermiş ılımlı bir siyasetçidir. “Hatemi'nin seçilmesi İran sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Yılların yasaklı filmleri seyirci karşısına çıkmış ve Rahşan Beni-İtimad'ın *Mayıs Kadını* (Banu-ye Ordibeheşt, 1998) ve Temine Milani'nin *İki Kadın'ı* (Du Zen, 1999) gibi filmlerde 1980'lerin tabu konuları işlenir olmuştur” (Tapper, 2007, 12).

Liberaller en önemli kültürel başarılarına, Cannes ve Venedik'te kazandıkları ödüllerle uluslararası sinema çevresinde ulaştılar. *İki Kadın*, *Saklı Yarı*, *Gilane*, *Kutsanmışların Evliliği*, *Kiraz'ın Tadı*, *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Masumiyet Anı* ve *Bir Zamanlar Sinema* gibi filmler toplumsal sorunları, özellikle de kadınlar ve çocukların, yoksullarla savaş gazilerinin dramını işliyordu. (Abrahamian, 2018, 248)

Hatemi dönemi, sinemada toplumsal konuların işlendiği, çağdaş yaşam içindeki bireyin sorunlarının gerçekçi bir bakışla yansıtıldığı yıllardır. İranlı yönetmenlerin festivallere katıldığı, İran sinemasının dünyada yükselişe geçtiği süreçte, İran sinemanın auteur yönetmenleri de ilerleyişlerini başarı ile

sürdürmüşlerdir. Özellikle Kiyarüstemi sinemasının başlangıç yıllarına göre kişiselleştiği görülmektedir. “2002’de çektiği *On* filmi arabanın içindeki kadın şoför ve yanına oturanların anlattıklarından ibaretti” (Oylum, 2019, 30). Aynı şekilde Muhsin Mahmelbaf’ta İslami sinema çizgisinden sosyal konuları işlediği bir sinemaya doğru yönelmiştir. Yönetmenin Afganların hayatını anlatan *Kandahar* (2001) adlı filmi, festivallerde kendisinden başarıyla söz ettirmiştir. Film, Time dergisinin hazırlamış olduğu 100 yılın en iyi filmleri listesinde de yer almıştır. Mecid Mecidi *Baran* (2001), Cafer Penahi *Daire* (2000), *Kanlı Altın* (2003) ve *Ofsayt* (2006) adlı filmleriyle uluslararası başarılarla imza atan yönetmenler olmuştur.

Hatemi iktidarının yerini muhafazakâr bir lider olan Mahmud Ahmedinejad’a bıraktığı 2005 yılı, ülkede ve sinemada özgürlüklerin gölgelendiği yeni bir dönem başlatmıştır. Usta yönetmenlerin yanında sinema kurumlarının desteğiyle genç yönetmenlerinde filmlerini yaptığı yıllar, aynı zamanda İran sinemasının uluslararası başarılarını taçlandıran önemli yönetmenlerin ilk filmlerini çektiği yıllardır. Dönemin en önemli ismi, İran Sinemasına “Yabancı Dilde En İyi Film Ödülünü” iki kez kazandıracak olan Asghar Farhadi’dir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ SİNEMASI

1. ASGHAR FARHADİ'İN ÖZ YAŞAM ÖYKÜSÜ VE SİNEMASININ GELİŞİMİ

İran'ın İsfahan şehrinde 1972 yılında dünyaya gelen Asghar Farhadi, çocukluk yıllarından itibaren sinemayla ilgilenmiş, İran'ın gençlere yönelik sinema eğitimi veren kurumlarında aldığı eğitimle kısa filmler çekmiştir. Sinemada ilk ödülleri kısa filmleriyle alan yönetmen, eğitimini Tahran ve Tarbiat Modares Üniversiteleri'nde tamamlamıştır. Sinema eğitimi almak istemesine rağmen tiyatro bölümüne kabul edilen yönetmenin yazarlıktaki başarısında eğitim hayatının önemi büyüktür. Radyo oyunları yazan ve kariyerini televizyon dizilerinde senaristlik ve yönetmenlik yaparak sürdüren Farhadi, bu süreçte kazandığı başarılarla dikkat çekmiştir. Onun farklı alanlarda deneyim sahibi olması, ülkesinde ve dünyada beğeniyle karşılanan sinemasının alt yapısını oluşturmuştur.

Yönetmenin entelektüel gelişiminde etkili olan tiyatro yazarları, edebiyatçılar ve hikâyeleri farklı açılardan anlatan sanatçılar, Farhadi'nin kendi deyimiyle, onun için farklı dünyalar inşa etmişlerdir. Bahram Beizai, Manouchehr Radin, Mahmud Dolatabadi ve Gholam Hüseyin Saedi onun etkilendiği yazarlardan bazılarıdır. (Hassannia, 2014, 4). Saedi'nin alegorik anlatıma sahip öyküsü olan İnek, Daryuş Mehrçuyi'nin 1969 yılında sinemaya uyarlamasıyla, İran sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri kabul edilmektedir. İran edebiyatının dışında yabancı yazarlardan Henrik Ibsen, Tennessee Williams ve özellikle Nobel ödüllü İngiliz yazar Harold Pinter onun için önem taşımaktadır. Farhadi, olağanüstü dil kullanımıyla Pinter'ın Farsça yazmamasına rağmen, onun karakterlerinin yönetmenin İran toplumuna ait bir özellik olarak gördüğü, “kalbinden geçenleri söylemekten kaçınmak, onları gizlemek için başka şeyler söylemeleri”nden çok etkilendiğini belirtmektedir (Hassannia, 2014, 5). Kendini bir yönetmenden çok yazar olarak tanımlayan Farhadi, içinde yetiştiği toplumun yapısında olan metaforik anlatıma hepsini kendi yazdığı senaryolarında yer vermektedir. Bu yolla özgün bir anlatıma ulaşan yönetmen, aynı zamanda İran'daki sansür nedeniyle açıkça anlatamadıklarını örtük bir şekilde ifade edebilmektedir.

Yönetmenin ilk filmi *Tozda Dans* (2003), filmlerinin öykülerini kendi yazan Farhadi'nin "öykünün ana fikri bana ait değildi, bunu da bir daha hiç yapmadım" dediği tek filmidir (Hassannia, 2014, 9). Moskova Film Festivali'nde birçok ödül alan filmde Tahran'ın yoksul insanların hayatına bakan yönetmen ikinci filmi *Güzel Şehir* (2004), ile de bu bakışı sürdürmüştür. Varşova Film Festivali'nde en iyi film seçilen *Güzel Şehir*, Hindistan ve Rusya'daki festivallerden de ödüllerle dönmüştür.

Üçüncü filmi *Çarşamba Ateşi* (2006) ile sinemada gerçeğe bakışı şekillenmeye başlayan yönetmen, artık toplumun alt sınıfının hikâyelerinden orta-üst sınıfın hikâyelerini anlatmaya geçmiş; geleneksel ile modern olmaya çalışan insanların karşılaşmasını yeni filmleriyle anlatmaya başlamıştır. Film, Chicago Uluslararası Film Festivali'nde "Altın Hugo" ödülü sahibi olarak yönetmenin artık uluslararası alanda fark edilmesini sağlamıştır. *Elly Hakkında* (2009), olay örgüsünü kurmadaki ustalığı ile Farhadi'nin en önemli filmlerinden biridir. Birçok ödüle layık görülen yapıt, Berlin Film Festivali'nde "Gümüş Ayı" ödülü alarak yönetmeni İran'ın ilk Oscar ödülüne yaklaştırmıştır.

Yönetmen, 2011 yılında *Bir Ayrılık* filmini yapar. Berlin'de, Cannes Film Festivali'nde ve daha birçok ulusal ve uluslararası festivalde önemli ödüller alan film, 2012 yılının "Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ını" da alarak yönetmenin başarısını tescillemiştir. Bundan sonra festivallerde jüri üyesi olarak da yer alan Farhadi, aynı yıl "Time" dergisi tarafından belirlenen "dünyanın en etkili 100 kişi" sıralamasına girmiştir.

Fransa'da ve Fransızca çektiği *Geçmiş* (2013) filmi ile hikâyelerini farklı bir ülkeye taşıyan yönetmen, kendisine 2016 yılında ikinci kez "Oscar" ödülünü kazandıran *Satıcı* (2016) ile dünya sinemasında özel bir yer edindiğini kanıtlamıştır. Sayısız ödül sahibi olan Farhadi'nin, başrollerini dünyaca ünlü sinema oyuncularları olan Penélope Cruz ve Javier Bardem'in paylaştığı son filmi *Herkes Biliyor* (2018)'da İspanya'da ve İspanyolca çekilmiştir. Filmleriyle İran'ı ve İranlıları dünya ile buluşturan yönetmenin farklı ülkelerde çektiği filmleri ile elde ettiği başarı, onun insana ait ortak duyguları evrensel bir paydada anlattığının ve hangi dilde olursa olsun, tüm sınırlılıkları aşarak insanların kalbine dokunduğunun göstergesidir.

2. ASGHAR FARHADİ’NİN FİLMLERİ

2.1. Tozda Dans

2.1.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Tozda Dans (Raghs Dar Ghobar/Dancing In The Dust)

Yapım Yılı: 2003

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi, Alireza Bazrafshan, Mohammad Reza Fazeli

Oyuncular: Taraneh Alidoosti, Faramarz Gharibian, Babak Ansari, Hossein Farzi-Zad

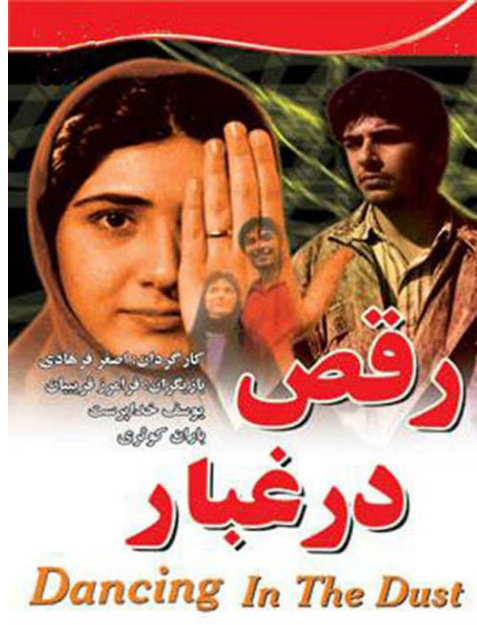
Yapımcı: Iraj Taghipoor

Müzik: Hamidreza Sadri

Görüntü Yönetmeni: Hassan Karimi,

Kurgu: Saeed Shabsavari

Filmin Süresi: 95 dk.



Görsel 2: Tozda Dans Filminin Afişi

2.1.2. Filmin Konusu

Asghar Farhadi'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Tozda Dans*, birbirlerini çok seven yeni evli bir çiftin, toplumsal baskılar yüzünden evliliklerini sonlandırmak zorunda kalması ile yaşadıkları zorlukları konu edinir. Yoksul bir çift olan Nazar ile Rayhaney'in, evlilikleri ve boşanmaları, bu sürecin sonunda Nazar'ın mali sorumluluklarını yerine getirmek için verdiği mücadele onu zorlu bir maceraya iter. Gerekli parayı bulmak için, çölde yılan yakalayıp satan yaşlı bir adamın peşine takılıp çöle giden Nazar'ın ve yaşlı adamın yaşadıkları filmin hikâyesini oluşturur. Film aynı zamanda geleneksel yaptırımlar ile sevdikleri kadınlardan ayrılmak zorunda kalan biri genç diğeri yaşlı iki erkeğin "aşkları için çöllere düşmesinin" de hikâyesidir.

2.1.3. Filmin Özeti

Nazar, yeni evlendiği Rayhaney'in annesinin hayat kadını olduğu iddiaları üzerine, ailesi ve arkadaş çevresinin baskısıyla, çok sevmesine rağmen eşinden boşanır. İstemeyerek ayrılan çift, yasal olarak boşanabilmek için hâkime birbirlerini sevmedikleri yalanını söyler. Bu süreçte ayrılmanın manevi acısını çeken Nazar, aynı

zamanda evliğin kendisine yüklediği maddi sorumluluğunda sıkıntısını yaşar. Evlilik öncesi masrafları karşılamak için aldığı borcun üzerine bir de boşanma nedeniyle eski eşine ödemek zorunda olduğu çeyiz parasının eklenmesi, onu içinden çıkılmaz bir duruma sürükler. Borçlarını ödemek için işyerinde çift vardiya çalışmasına rağmen geciken ödemeleri nedeniyle işyerine polislerin gelmesi Nazar'ın kaçması ile sonuçlanır. Çünkü o, hapse girerse eski eşine vereceği çeyiz parasını ödemek için hiçbir şey yapamayacağını düşünmektedir. Nazar için bu parayı ödemek sevgisini göstermenin tek yoludur.

Nazar kaçtıktan sonra, iş arkadaşı Amri'den çok kazanç sağladığını duyduğu, yılan avcılığını yapabilmek için tanımadığı yaşlı bir adamın arabasına gizlice biner. Onun varlığından habersiz çöle yılanları yakaladığı yere giden adam, Nazar'ı fark edince kızar ve kovalar. Tüm çabalarına rağmen yaşlı adamla ilişki kuramayan genç çaresiz kalır. Suskun ve asabi bir kişi olan, yılan avlayarak aracında kurduğu kendi dünyasında yaşayan bu adam gizemli bir yapıdadır. Nazar'ın yılan avlamayı öğrenme isteğine kayıtsız kalır ve ona yardım etmez. Yaşlı adamı yılan avlarken gözlemleyen Nazar'ın deneyimsizken bir yılanı yakalaması yılan tarafından sokulmasıyla sonuçlanır. Bu durum karşısında yaşlı adam onun hayatını kurtarmak için yardıma gelir. Nazar'ı ölümden kurtarmak için yapması gereken onun yılan tarafından sokulan parmağını kesmektir. Mecburen buna razı olan genci kesilen parmağıyla birlikte hastaneye götüren yılan avcısı, arabada Nazar'a kendi hikâyesini anlatır. O da sevdiği kadın uğruna hayatını değiştirmiş bir adamdır. Eşi uğruna bir kişiyi öldürdüğünü iddia eden, çölde yaşayan bir kaçaktır.

Hastanede Nazar'ın parmağını yerine dikmek için para gerekir. Yaşlı adam parayı temin etmiştir. Fakat Nazar parayı görünce onu Rayhaney'e götürür. Onun bu parayla bir iş yapmasını ister. Sevdiği kadın için parmağının eksikliğine razı olur. O parmak yüzük parmağıdır. Biten evliliği gibi yüzükle birlikte istemeden bedeninden ayrılmıştır. Ardından yaşlı adamı aramaya giden genç onu bulamaz ama onun arabasını parayı bulabilmek için sattığını öğrenir. Yaşlı adam gizemli bir şekilde ortadan kaybolmuştur.

2.1.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Farhadi'nin ilk filmi olan *Tozda Dans*, Tahran'ın yoksul mahallelerindeki insanların hikâyesini anlatmaktadır. Gelenekler ve toplumsal cinsiyet kurallarının baskısının olduğu sosyal yaşam içinde kendi istekleri ile çevrenin onayı arasında sıkışan insanların çıkmazları filmin konusunu oluşturur. Toplumsal baskının filmin ana karakterleri üzerindeki etkisi, onların hayatlarını değiştirecek kadar güçlüdür.

Filmin, ailesinin onaylamaması üzerinde yeni evlendiği eşinden ayrılan Nazar'ın para kazanmak ve kendini topluma ispatlamak için çözüm yolu araması üzerine şehirden çöle yaptığı yolculuğa ve vahşi doğayla imtihanında geçirdiği zorluklara odaklandığı olay örgüsü, Farhadi'nin topluma yönelik eleştirisinin zeminini oluşturmaktadır. Sembollerle örülü anlatı da, öykünün akışını sağlayacak birçok işarete yer veren yönetmen anlatısında, kahramanın yolculuğu aracılığıyla insanın varoluşsal sorgulamalarına yer vermektedir.

Filmde düzenin bozulmasına yol açan Rayhaney'in annesinin ahlaka uygun olmayan işine yönelik söylentidir. Onaylanmayan evlilik bağının toplumsal düzen için tehdit olacağı yönündeki düşünce, Nazar'ın iyi bir evlat olarak kendini feda etmesi ve acı çekmesinin gerekçesidir. Eşini seven bir kadın olan Rayhaney'in olaylar karşısındaki kayıtsızlığı, öğrenilmiş bir kaderine boyun eğme davranışı olarak değerlendirilebilir.

Nazar'ın evlenmek ve sonrasında boşandığı eşine çeyiz parasını verebilmek için ödeyemeyeceği bir borcun altına girmesi, Farhadi'nin sonraki filmlerinde de altını çizeceği işçilerin ekonomik sıkıntılarına ve güvencesiz yaşamlarına yönelik bir politik bakıştır. Filmin sonunda Nazar'ın kesilen parmağını yerine diktirmekte kullanılacak parayı, geleceği için endişe ettiği Rayhaney'e verme tercihi ise oldukça trajiktir. Bu bağlamda en temel gereksinimlerini bile karşılayacak geliri kazanamayan kadın ve erkeklerin sosyal güvencelerinin eksikliği, onların toplum tarafından yönlendirilmelerini kolaylaştırmaktadır.

Film biçimsel özellikleriyle, kullanılan mekânlar, ışık ve sese yönelik düzenlemeleri, doğrusal zaman akışında ileriye sıçrayışlarıyla da konusuyla bütünlük oluşturacak bir sinematografik zenginlik sunmaktadır.

2.1.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Büyük kentin yoksul mahalleleri + Çöl+ İşyeri+ Mahkeme salonu+ Hastane

Kişi

Nazar+ Rayhaney+ Nazar'ın anne ve babası+ Rayhaney'in annesi+ Amir+ Hâkim+ Yılan avcısı+ Öğretmen+ Öğrenciler

Zaman

Tanışma Boşanma Çöl hayatı Rayhaney'e veda

→

Sürüp giden zaman

Tema

Aşk+ Ayrılık+ Aile/Sevgi bağları+ Çaresizlik+ Fedakârlık

2.2. Güzel Şehir

2.2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Güzel Şehir (Shahr-e Ziba/ Beautiful City)

Yapım Yılı: 2004

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Faramarz Gharibian, Babak Ansari, Taraneh Alidoosti, Hossein Farzi-Zadeh, Ahu Kheradmand

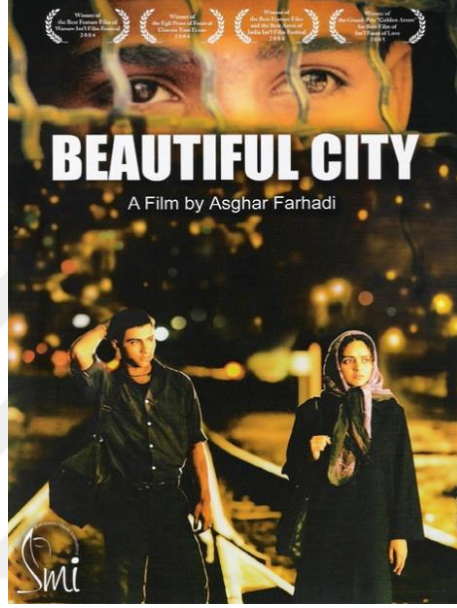
Yapımcı: Iraj Taghipoor

Müzik: Hamidreza Sadri

Görüntü Yönetmeni: Hassan Karimi

Kurgu: Shahrzad Pouya

Filmin Süresi: 98 dk.



Görsel 3:Güzel Şehir Filminin Afişi

2.2.2. Filmin Konusu

Güzel Şehir, kız arkadaşını öldürdüğü için ıslah evinde idam edilmeyi bekleyen Akbar'ın yakın arkadaşı olan A'la ve ablası Firoozeh'in ölen kızın babası olan Abolghasem'den cezanın affına yönelik rıza alma çabasını konu edinmektedir. Akbar'ın affı için son çare olarak A'la'nın, Abolghasem'in engelli üvey kızıyla evlenmesi şartı, bu süreçte birbirlerine aşk ile bağlanan A'la ile Firaoozeh'in sınavıdır.

2.2.3. Filmin Özeti

Film, 16 yaşındayken kız arkadaşını öldüren Akbar'ın ıslah evindeki 18. yaş günü kutlamasıyla başlamaktadır. Düzenlenen eğlence sırasında üzüntüye kapılan gencin korkusu artık reşit olduğu için idamının infaz edilmesidir. Kız arkadaşının istemediği biriyle evlendirilmek istenmesi üzerine gençlerin intihara kalkışması sonucu Maliha ölmüş ve Akbar hayatta kalmıştır. ıslah evindeki iyi hali nedeniyle ona yardımcı olmak isteyen yöneticilerin ve arkadaşı A'la'nın infazı durdurmak için planı ise Akbar'ın ablasının da desteğiyle kızın babasından idamın affı için rıza almaktır. İslami kurallar çerçevesinde kısas isteme hakkı olan babanın affa yanaşmaması kızı için çektiği acıdan kaynaklanır. Babanın isteği Akbar'ın affedileceğine dair ümidin sonlanması amacıyla bir an önce idam edilmesidir. Ama bu durumun önündeki engel İran hukuk sisteminde yer alan “kisas” anlayışıdır. Bir kadını öldürmüş erkeğin idam edilmesi için ödenmesi gereken “kan parası” vardır. Bir kadının kan parası ise ancak bir erkeğin kan parasının yarısı kadardır. Abolghasem'in idamı hızlandıracak parayı ödeyemeyecek kadar yoksul olması ayrıca yaşlı adamın ikinci eşi ve onun engelli kızının ihtiyaçları da, onu çıkmaza sokmaktadır.

A'la Akbar'ın ablası Firoozeh'i bulur. Genç kadın Tahran'ın yoksul mahallelerinde yaşayan, hastanede çamaşırcılık yaparak geçinen, boşanmış bir çocuklu annedir. Eski eşinin onu fuhuşa zorlamasıyla eşinden ayrılan Firoozeh, boşanmış olmanın sıkıntılarından kurtulmak için evli olduğu yalanına sığınmaktadır. A'la ile önceden de kardeşini affetmesi için peşinden koştuğu Abolghasem'i, ikna etmeye çalışan genç kadın başarılı olamamıştır. Rıza alma sürecini anlatan filmde ortaya çıkan aşk, A'la ve Firoozeh arasında gerçekleşir.

Abolghasem'in baskılar sonucu affetmeye karar vermesi karşılığında alacağı kan parasıyla üvey kızını ameliyet ettirecek olmasından kaynaklanır. Bu parayı karşılayamayacak olan A'la ile Firoozeh'ten filmin sonunda istenen ise A'la'nın yaşlı adamın engelli kızıyla evlenmesi olacaktır.

2.2.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Farhadi'nin ikinci filmi *Güzel Şehir* de ilk filmi gibi Tahran'ın yoksul insanların hayatına odaklanmaktadır. İran hukuk sistemindeki insan hakları konusundaki ayrıma, haksızlığa dikkat çeken film bu yolla topluma politik bir bakış niteliğindedir.

İslam Şeriatı'na dayanan hukuk kurallarının, yargı sürecine konunun taraflarını dâhil etmesi filmde içinden çıkılmaz açmazlar yaratmaktadır. Kısas sisteminin maktulün ailesine sağladığı affetme ayrıcalığı suçluların cezalandırılma sürecine öznelliği katarken; kan parası ile kadınların yaşam haklarının değersizleştirilmesi toplumdaki ataerkil yapının ve cinsiyetçi kalıpların göstergesi konumundadır. Ayrıca fuhuşa zorlandığı için eşinden boşanan bir kadının, toplumda yalnız başına var olmasının yaratacağı sorunlar, toplumun kadını bir erkeğin korumasına mecbur bırakması açısından düşündürücüdür.

İki tarafında yoksul olduğu bu hikâye, onların ne cezanın infazını ne de affı sağlayacak parayı bulamamaları ile ailelerin hayatlarına acı bir tanıklıktır. Ayrıca, İran'daki fedakârlık olgusu filmde arkadaşı için hayatından ve aşkından vazgeçecek olan A'la ile temsil edilmektedir.

2.2.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Büyük kentin yoksul mahalleleri+ Abolghasem'in evi+ Firoozeh'nin evi+ Cezaevi + Cami+ İşyeri+ Adliye+ Lokanta

Kişi

Akbar+ A'la+ Firoozeh+ Abolghasem+ Firoozeh'nin eski kocası+ Abolghasem'in karısı+ Abolghasem'in üvey kızı+ İmam+ Cezaevi yöneticisi

Zaman

Cezaevinden çıkış Firoozeh ile tanışma Abolghasem'den rıza alma çabası

✕────────────────✕────────────────✕────────────────→

Sürüp giden zaman

Tema

Aşk+Adalet+ Aile/Sevgi bağları+ Çaresizlik+ Fedakârlık

2.3. Çarşamba Ateşi

2.3.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Çarşamba Ateşi (Chaharshanbe-Soori/ Fireworks Wednesday)

Yapım Yılı: 2006

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi, Mani Haghighi

Oyuncular: Hamid Farokhnezhad, Taraneh Alidoosti, Hedyeh Tehrani, Pantea Bahram, Sahar Dolatshahi,

Yapımcı: Jamal Sadatian

Müzik: Peyman Yazdanian

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Filmin Süresi: 102 dk.



Görsel 4: Çarşamba Ateşi Filminin Afışı

2.3.2. Filmin Konusu

Çarşamba Ateşi, evlere temizliğe giden Rouhi'nin, Mojdeh ve onu yan komşu Simin ile aldatan kocası Morteza'nın evliliklerindeki çatışmaya tanıklık eden bir iş gününü konu almaktadır. İran takviminin şenliklerle kutlanan son Çarşamba gününde geçen hikâye, nişanlı olan Roihi'nin evlilik hayatı ve insanlar arasındaki ilişkilere bakış açısındaki masumiyetini kaybetmesinin de öyküsüdür.

2.3.3. Filmin Özeti

Tahran'ın orta sınıf ailelerinden biri olan Mojdeh ve Morteza çiftinin sorunlu bir evlilikleri vardır. Eşinin onu yan komşuları Simin ile aldattığından şüphelenen Mojdeh, yakın çevresi tarafından boş kuruntular içinde biri olarak görünmektedir. Morteza'nın temizlik işlerine yardım için çağırdığı Rouhi de Mojdeh'in agresif tavırlarından rahatsız olmuş; daha sonra Simin ile tanışınca ondan gördüğü samimi davranışlarla bu ilişkide istemeden de olsa taraf tutmak durumunda kalmıştır. Mojdeh'nin temizlik yapmasını beklemediği Roihi'yi şüphelerini doğrulayacak

bilgiler edinmesi niyetiyle yan komşuya yollaması, izleyiciyi de Simin'in hayatına dâhil emiştir.

Simin, eşinden ayrılmış bir kız çocuğu annesi, evinde kuaförlük yaparak geçinen sıcakkanlı bir kadındır. Rouihu'ye iyi davranır. Bu davranışı Rouihu'nin Mojdeh ile onunla ilgili konuşmasını engeller. Rouihu'nin ziyaretinden eşinin Simin ile ilişkilerine dair bilgi edinemeyen Mojdeh eşini takip etmek için, Rouihu'nin çarşafının altına gizlenerek onun işyerine gider. Morteza onun amacını farkedince Mojdeh'ye sokak ortasında şiddet uygular. Yaşadıkları nedeniyle küçük oğluyla evi terk etmeye kalkan genç kadını Rouihu, evliliğin yıkılmaması için söylediği yalanla engeller.

Simin ile Morteza'nın gizlice buluşmaları ve Simin'in ilişkiyi bitirmek istemesiyle üzülen Morteza'nın tavırlarından, Mojdeh'nin haklı olduğu anlayan Rouihu filmin sonunda söylediği yalanın vicdan rahatsızlığıyla baş başa kalır. Evliliğe bakışı, sorunlu bir evliliğin şahitliğiyle hayalden gerçeğe dönmüştür.

2.3.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Çarşamba Ateşi, Farhadi'nin orta sınıfın hikâyelerini anlatmaya başladığı ilk filmidir. Bu anlatıyı onları ekonomik olarak toplumun alt sınıfını temsil eden karakterle karşılaştırarak kuran yönetmen, aile bağları üzerinden toplumsal düzen eleştirisi yapmaktadır.

Filmde Rouhi, evlilik heyecanını yaşayan nişanlı bir genç kadındır. Toplumun içinde çarşaf ile örtünerek kendini yabancı erkeklerden gelebilecek tehlikeden korumaya çalışmaktadır. Mojdeh'nin onun çarşafını aldıktan sonra çarşafı olmadan kamusal alana çıkmak zorunda kalan genç kadının ürkek ve güvensiz tavırları, onun çarşafı bir tür “görünmezlik kalkanı” olarak kullandığının göstergesidir.

Filmde Mojdeh'nin sorunlu gösterilmesi, Simin'in boşanmış bir kadın olarak komşuları tarafından problem yaratacak bir kişi muamelesine uğraması ve Morteza'nın eşine uyguladığı şiddet toplumda hâkim ataerkil yapının temsilidir. Toplumsal cinsiyet kavramının yarattığı ayrımcılık bu filmde bir evlilik hikâyesi üzerinden anlatılmaktadır.

Ayrıca insanları önyargılarımıza ve bize karşı davranışlarına göre değerlendirmenin, çok boyutlu gerçeği görmemizi engelleyebileceği; masum küçük yalanların büyük haksızlıklar yaratabileceği, filmin ahlaki sorgulamalarını oluşturmaktadır.

2.3.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Büyük kent+ Mojdeh ile Morteza'nın evi+ Simin'in evi+ İşyeri+ İşçi bulma kurumu+ Okul

Kişi

Rouhi+ Morteza+ Mojdeh+ Simin+ Çocuklar+ Rouhi'nin nişanlısı+ Mojdeh'nin kardeşi+ Mojdeh'nin eniştesi+ Simin'in eski kocası+ İş arkadaşları

Zaman

Rouhi'nin işe gitmesi Rouhi'nin Mojdeh ve Morteza'nın evliliğine tanıklığı

✕—————✕—————→
Sürüp giden zaman

Tema

Aşk+ Aile/ Sevgi bağları+ Çaresizlik+ İhanet+ Yalan

2.4. Elly Hakkında

2.4.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Elly Hakkında (Darbareye Elly/ About Elly)

Yapım Yılı: 2009

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi, Azad Jafarian

Oyuncular: Golshifteh Farahani, Shahab Hosseini, Taraneh Alidoosti, Payman Maadi, Merila Zare'i, Mani Haghighi

Yapımcı: Asghar Farhadi, Simaye Mehr, Mahmoud Razavi, Müzik: Andrea Bauer

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Filmin Süresi: 119 dk.



Görsel 5: Elly Hakkında Filminin Afişi

2.4.2. Filmin Konusu

Elly Hakkında, evli ve çocuklu ailelerden oluşan bir arkadaş grubunun, yeni boşanmış olan yakın arkadaşları Ahmad ile kreş öğretmeni Elly'yi tanıştırmak için İran'ın tatil bölgesi olan Hazar Gölü'ne yaptıkları neşeli başlayan hafta sonu gezisinin kâbusa dönüşmesinin öyküsüdür. Elly'nin bir çocuğu boğulmaktan kurtarıırken Hazar

Gölü'nün sularında kaybolması ve sonrasında yaşananlar filmin konusunu oluşturmaktadır.

2.4.3. Filmin Özeti

Sepideh, Almanya'dan gelen arkadaşları Ahmad ile çocuğunun öğretmeni Elly'i tanıştırmak için bir gezi düzenler. Evli ve çocuklu çiftlerin olduğu arkadaş grubu Hazar Gölü'nün kıyısında, tekinsiz bir eve yerleşir. Yolculuk sırasında ve gece boyunca bir yandan Elly'i tanımaya çalışan grup bir yandan da eğlenir. Evde geçirdikleri ilk geceden sonra Elly geri dönmesi gerektiğini söyler ama onun daha fazla kalmasını isteyen Sepideh, genç kadının çantasını saklayarak dönmesini engeller. Filmin başından beri Elly'nin tedirginliği ve gizemli tavrı, onun bir şeylerden çekindiğini gösterir. Gündüz göl kıyısında oynayan çocuklarla ilgilenip, onlarla uçurtma uçuran Elly'nin birden ortadan kaybolması filmin neşeli atmosferini değiştirir. Boğulmak üzere sudan çıkarılan çocuk, genç kadının onu kurtarmak isterken suda kaybolmuş olacağını göstermektedir.

Elly tüm aramalara rağmen bulunamaz. Polis ve kurtarma ekibinin sonuca ulaşamaması grupta Elly'nin gizlice şehre dönmüş olabileceği umudu yaratır. Ama hakkında bilgi sahibi olmadıkları kadının ailesine ulaşma konusunda yaşadıkları tedirginlik onların işini zorlaştırır. Yetkililerin bir kadın cesedinin karaya vurduğu yönündeki haberi, tüm ümitlerini boşa çıkararak herkesi üzüntüye boğar. Pişmanlık içinde hakkında hiç bir şey bilmedikleri Elly'nin nişanlısına ulaşan grup, ölen kişinin Elly olduğunun doğrulanması üzerine, yaşadıklarının onları saptadığı batakla yüzleşmek zorunda kalır.

2.4.4. Filmin Genel Değerlendirmesi:

Farhadi'nin en önemli filmlerinden biri olarak tanımlanan, çıkış yaptığı ilk filmi olarak değerlendirilen *Elly Hakkında*, güçlü olay örgüsü ve insanların sırlarını açığa çıkaran felaketi işleyişindeki görsel diliyle yönetmenin sinemasında özel bir yer edinmiştir.

Tahran’ın orta sınıf ailelerinden oluşan bir grup insanın hikâyesiyle İran’da ki toplumsal ilişkilere ayna tutan filmde, İran’ın sosya-kültürel yapısı konu edilerek, toplumda önemli görülen değerlerin modern hayata uymakta yarattığı güçlükler irdelenmektedir.

Filmdeki karakterlerin günlük hayatlarında gelenekler ve modernizm arasında sıkışıp kaldığı toplumda, anlık sorunlardan sıyrılmak için söylenen beyaz yalanlar onlar için alışkanlık halini almıştır. Sepideh ve Elly’nin farklı karakterlerine rağmen yalan söyleme ihtiyacı içinde olmaları, kadınların hayatın içinde var olabilmek için dürüst davranmadıklarını gösterir. Filmde ihanet kavramının sınırları, yalanın yol açacağı sorunlar karakterlerin tutum ve davranışları üzerinden tartışmaya açılmaktadır.

Filmin neşeli başlangıcından belirsizliğin hâkim olduğu ilerleyen dakikalarına doğru, karakterlerin duygu durumları ve davranışlarının da değişmesi dikkat çekicidir. Baştan hoşgörülü olan, kararları ortak alan insan grubunun, sonrasında tahammülsüz ve birbirlerine karşı suçlayıcı tavırları, insanların kötü bir olay karşısında psikolojik dengelerinin ne yönde etkilendiğine bir tanıklıktır.

Ayrıca filmde kadın, erkek ve çocuk temsilleriyle toplumsal cinsiyet rollerinin modern ailelerde bile etkili olan varlığı, bu kuralların yeni nesile aktarılma yollarına yönelik örneklerle yer almaktadır.

2.4.5. Filmin Yapısal Şeması

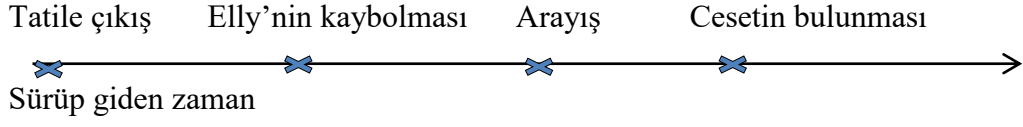
Mekân

Hazar Gölü’nün kıyısı + Yazlık ev + Morg

Kişi

Elly+ Sepideh+ Ahmad+ Elly’nin nişanlısı+ Sepideh’in kocası+ Arkadaşları+ Çocuklar+ Polisler+ Kurtarma ekibi+ Ev sahipleri

Zaman



Tema

Çaresizlik+ Fedakârlık+ İhanet+ Yalan

2.5. Bir Ayrılık

2.5.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin/ A Separation)

Yapım Yılı: 2011

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Payman Maadi, Sareh Bayat, Leila Hatami, Shahab Hosseini, Sarina Farhadi, Ali-Asghar Shahbazi, Merila Zare'i, Babak Karimi

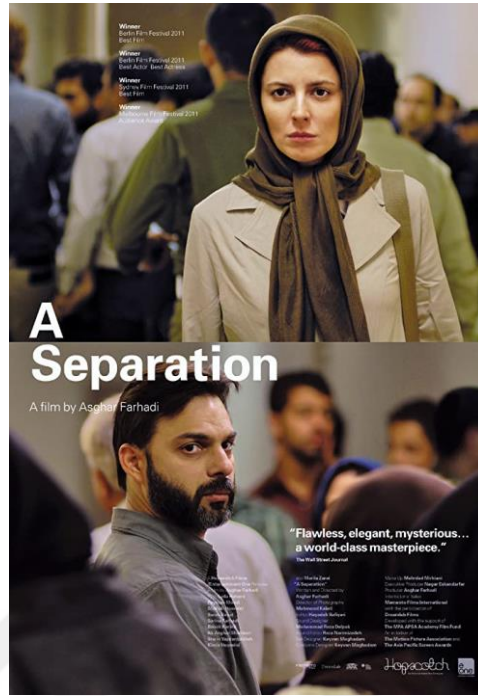
Yapımcı: Asghar Farhadi, Negar Eskandarfar

Müzik: Sattar Oraki

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Filmin Süresi: 123 dk.



Görsel 6: Bir Ayrılık Filminin Afışı

2.5.2. Filmin Konusu

İran’a ilk en iyi yabancı film Oscar ödülünü (2011) kazandıran film, Tahran’ın gelir düzeyleri ve toplumsal statüleri farklı olan iki ailesinin hayatlarının kesiştiği bir boşanma süreci üzerinedir. Ayrılmaya karar veren ailenin evine hasta bakmaya giden yardımcı kadının ve ailesinin başından geçenler, adalet ve aidiyet kavramlarını sorgulayan filmin çok katmanlı yapısına ifade zemini sağlayan, konusunu oluşturmaktadır.

2.5.3. Filmin Özeti

Ergenlik çağına gelen kızlarını yurtdışında yetiştirmeye karar verdiklerini söyleyen Simin’in eşi Nadir’in gitmekten vazgeçmesi üzerine ondan ayrılmaya karar vermesi filmdeki olayların akışını tetikler. Nadir’in unutkanlık hastalığı olan yaşlı babasını bırakmak istememesi ikilinin ilişkisini çıkmaza sürüklemiştir. Ayrılma konusunda tek sorun anne ve babası arasında kalan kızlarının hangi ebeveyninde kalacağıdır.

Nadir, eşinin evden ayrılmasından sonra babasının bakımına yardım etmesi için Razieh'i işe alır. Razieh, ailesinin geçimini sağlamakta zorlanan işsiz kalan eşine yardım etmek için çalışmaktadır. Yaşlı adamın bakımını üstlenen kadının, dini kurallarla bir erkeğe bakmanın uyuşup uyuşmadığı hakkındaki sorgulamaları onun işini zorlaştırmaktadır. Ayrıca hamile olduğu için uzun çalışma saatleri ve fiziksel güç gerektiren iş farklı sıkıntılara da yol açmaktadır.

İki aileyi karşı karşıya getiren olay yaşlı adamın sokak kapısının açık olmasından faydalanarak dışarıya çıkmasıyla başlar. Kendisini bile unutmuş olan adamın kaybolmasından endişe eden Razieh'in panikle onu aradığı an farklı sonuçlar doğurur. Yaşlı adamı eve sağ salim getiren Razieh, onu kısa süreliğine evde yalnız bırakmak zorunda kalınca, eve gelen Nadir babasının yatağa bağlı halde yere düşmüş olduğu görür. Yaşanılanların üzüntüsüyle, eve dönen Razieh'i işten kovar. Bir yandan da kadını hırsızlıkla suçlaması, Razieh tarafından kabul edilemez bir durum yaratır. Hakkını almadan gitmemekte ısrar eden kadını kapının dışına doğru zorla iten Nadir onun merdivenlerden yuvarlanmasına neden olur.

Razieh'in hastanelik olması ve bebeğini kaybettiğinin anlaşılması iki aileyi mahkemelik eder. Ailelerin karşılıklı hak iddia ettiği davada Nadir cinayetle suçlanırken, Razieh'te yaşlı adama davranışı nedeniyle ihmalkârlığıyla suçlanmaktadır. Her iki tarafında haklılığını ispat edemediği davada, yaşlı adamın evden kaçtığı gün Razieh'i araba çarptığının ortaya çıkması suçlamayı yersiz çıkarmıştır.

2.5.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Bir Ayrılık, İran toplumunda aidiyet ve gelecek endişesi yaşayan insanların arada kalmışlıklarına bir bakış niteliğindedir. Geçmişlerine bağlı olan İran halkının, geleneksel yapıdan modernizme geçmeye çalışan orta-üst sınıfının, çocuklarının yaşamlarıyla ilgili kaygıları filmde Simin karakteri tarafından dile getirilmektedir.

Simin'in bu talebine hasta babasını ardında bırakmak istemediği için karşı çıkan Nadir, geçmişe sahip çıkıp kalmayı tercih edenlerin temsilcisi niteliğindedir. Çiftin kızı olan Termeh'in aileyi birleştirmek için gösterdiği çaba, onun yaşanan süreç

sonunda hayatın gerçekleri ile yüzleşmesi olmuştur. Ona hayatı öğretmeye çalışan babasının, gerektiği zaman yalan söyleyebildiğini fark eden kızın, babasını korumak için yalan söylemesi bireyselleşme sürecini yaşayan bireyin görerek öğrenmesinin resmidir.

Dini kuralların hâkim olduğu toplumda dindar bir kadın olan Razieh’in ahlak kurallarına bağlılığı, yaşlı bir adamın bakımı sırasında kurallarla bağdaşmayan işinde ne yapacağı konusunda devletin danışma hattına başvurmasının bile ona fayda sağlamaması, bireyin kendi kararlarına izin vermeyen belirsiz kurallarla örülmüş toplumsal dinamiklerden kaynaklanmaktadır. Toplumsal sistem içinde özellikle bu duruma getirilmiş, “fikir kapasitesinden en yoksun sınıflar... tercih ettikleri bir merciye kendileri adına seçim yapma işini vekalet ederler” (Bourdieu, 1997, 224).

İran’daki adalet sisteminin, işçi-işveren ilişkilerinin, toplumun tabakalara ayrılmış yapısında insanların taşıdığı önyargıların eleştirel bir bakışla değerlendirildiği film toplumun en küçük kurumu üzerinden İran toplumuna bakıştır.

2.5.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Büyük kent+ Karakterlerin evleri+ İşyeri+ Mahkeme salonu+ Hastane

Kişi

Razieh+ Nadir+ Simin+ Mojdat+ Termeh+Razieh’in kızı+ Yaşlı adam+ Hâkim+ Razieh ve Simin’in akrabaları

Zaman

Simin’in evden ayrılması Boşanma davası süreci

→

Razihe’nin işe başlaması Razihe’nin bebeğini kaybetmesi Dava süreci

Sürüp giden zaman

Tema

Ayrılık+ Adalet+ Aile/ Sevgi bağları+ Çaresizlik+ Fedakârlık+ Yalan

2.6. Geçmiş

2.6.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Geçmiş (Le Passé / The Past)

Yapım Yılı: 2013

Dil: Fransızca

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Bérénice Bejo, Tahar Rahim, Ali Mosaffa, Babak Karimi, Pauline Burlet

Yapımcı: Alexandre Mallet-Guy, Alexa Rivero

Müzik: Evgueni Galperine, Youli Galperine

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Kurgu: Juliette Welfling

Filmin Süresi: 130 dk.



Görsel 7: Geçmiş Filminin Afişi

2.6.2. Filmin Konusu

Geçmiş, Ahmad'ın ile Marie'nin yıllar önce bitmiş evliliklerini kanunlar önünde de bitirmek için, Paris'e gitmesi ile Marie'nin yeni hayatına bir süreliğine dâhil olmasının hikâyesidir. Marie'nin farklı evliliklerinden olan kızları ile olan hayatını, bebeğini taşıdığı Samir ile birleştirmek üzere olduğu film, Samir'in komada olan eşiyle hala boşanmamış olması gerçeğiyle, içi içe girmiş insan ilişkilerinin çıkmazlarını konu edinmektedir.

2.6.3. Filmin Özeti

Marie'nin çağrısı üzerine boşanmak için yıllar önce ayrıldığı Fransa'ya giden Ahmat, Marie'nin kızları, müstakbel eşi olan Samir ve onun oğluyla kısa bir süre geçirir. Dört yıl geçmiştir ama kızların küçüklüklerinde tanıdıkları Ahmat'e sevgileri değişmemiştir. Onların yeni hayatına tekrar dâhil olan Ahmad, zaman geçtikçe bu hayatın sorunlarına da tanıklık etmek zorunda kalır. Marie'nin kızı Lucie'nin bir süredir çıkardığı sorunlar için yardım istediği Ahmad, Lucie aracılığıyla, Samir ile

Marie'nin yasak ilişkilerinin Samir'in çocuğunun annesinin intiharına yol açmış olabileceğini öğrenir. Genç kızın annesi ile Samir'in aşkının delili olan e-postaları intihar eden Celine'e göndermiş olduğunu itirafı, filmdeki tüm karakterleri olanlarla yüzleşmek zorunda bırakır.

2.6.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Farhadi'nin yurtdışında, Farsça'dan farklı bir dilde çektiği ilk filmi *Geçmiş*'tir. Yönetmen sinemasında dil engelini aştığını bu filmiyle göstermektedir. İnsana ait duyguların evrenselliğinden beslenen Farhadi sineması, Geçmiş örneğiyle başarısını bir kez daha sergilemiştir. Film geçmişte kaldığını düşündüğümüz birçok şeyin aslında bitmemiş olduğunu ifade etmektedir. İki kültür arasında süren ilişkilerin yaşadığı sorunlar, yabancı bir ülkede göçmen olma olgusu filmde farklı karakterler üzerinden de sorgulanmaktadır.

Toplumsal rollerin Paris'te ki bir ilişkide ortaya çıkardığı durum Ahmad ve Samir'in evdeki erkek işleri olarak görülen boya ve tamiratı üstlenerek birbirlerine karşı güç gösterisinde bulunmalarıdır. Filmdeki tüm ilişkilerin ortak sorunu ise kişilerin duygu ve düşüncelerini ifade etmektense, sorundan kaçma yolunu tercih etmelerinin onları daha büyük sorunlara doğru sürüklediği gerçeğidir.

2.6.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Büyük Kent +Ev+ İşyeri+ Mahkeme salonu+ Hastane+ Havaalanı+ Lokanta

Kişi

Ahmad+ Marie+ Samir+ Celine+ Lucie+ Çocuklar+ Karakterlerin arkadaşları

Zaman

Ahmad'ın dönüşü Boşanma Ahmad'nin Marie ve Samir'in hayatlarına tanıklığı



Sürüp giden zaman

Tema

Ayrılık+ Aile /Sevgi bağları + Çaresizlik+ Fedakârlık+ İhanet+ Yalan

2.7. Satıcı

2.7.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Satıcı (Forushande/ The Salesman)

Yapım Yılı: 2016

Dil: Farsça

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Shahab Hosseini, Taraneh Alidoosti, Mina Sadati, Babak Karimi,

Yapımcı: Asghar Farhadi, Alexandre Mallet-Guy, Olivier Père,

Müzik: Sattar Oraki

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Filmin Süresi: 124 dk.



Görsel 8: Satıcı Filminin Afışı

2.7.2. Filmin Konusu

Tiyatro oyuncusu olan Rana ve Emad çiftinin evliliklerinin mahremiyetini kaybetmesi üzerine gelişen olayları konu alan *Satıcı*, dışarıdan gelen tehlikeye maruz kalan insanın yavaş yavaş mücadele ettiği kötülüğün etkisi ile dönüşümünü anlatmaktadır. Film, aynı zamanda saldırıya uğramış bir evlilik üzerinden, toplumsal baskının insanların en mahremlerine bile müdahale edeceğinin hikâyesidir.

2.7.3. Filmin Özeti

Rana ve Emad oturdukları apartmanın yanlarında yapılan bir inşaat nedeniyle hasar görmesi üzerine evsiz kalırlar. Tiyatro oyuncusu olan çiftin arkadaşlarının yardımıyla yeni taşındıkları evde eşyaları bulunan eski kiracının, eşyalarını almaması baştan onlar için sorun oluşturur. Rana'nın yeni evlerinde yabancı birinin eve girmesiyle cinsel saldırıya uğraması üzerine çiftin hayatını tamamen değiştirir. Sonradan öğrendikleri gerçek ise evin önceki kiracısının hayat kadını olduğu, saldırıyı gerçekleştiren kişinin de onu görmek için geldiğidir.

Rana'nın fiziksel ve psikolojik olarak zarar gördüğü süreç çiftin hayatını geri dönülemez şekilde etkilemiştir. Emad'a olan ise eşine yardım edememenin üzüntüsüyle, ona zarar veren adamı bulup intikam alma isteğinin gün geçtikçe artmasıdır. Onun arayışını körükleyen aynı zamanda çevrelerinin bir şey yapmaları yönündeki ısrarıdır.

Emad'ın arama gayreti işe yarar ve adamı bulur. İntikamını almak için genç ve güçlü bir erkekle karşılaşmayı bekleyen Emad, yaşlı ve hasta bir aile babasıyla karşılaşınca çelişkiler yaşar. Adama olan kını onu intikama zorlarken, adamın olayın bir yanlışlık sonucu olduğu konusundaki açıklaması ve acizliğı bunu yapmasını engellemektedir. Rana'da adamla yüzleşmiş hatta kalp krizi geçiren adama eliyle su bile taşıyarak onu affettiğini göstermiştir. Film adamın ailesinin yanında tekrar kalp krizi geçirmesiyle sonlanır. Emad ve Rana'nın ilişkilerinin iyileşip iyileşmeyeceğı ise belirsizdir.

2.7.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Farhadi'ye ikinci Oscar'ını kazandıran filmi olan *Sattıcı*, adını Amerikalı oyun yazarı Arthur Miller'ın eserinden almaktadır. Filmin başrol oyuncularını, film boyunca Miller'ın bu eserini tiyatrodaki sergilemektedir. Kent yaşamına uyum sağlama çabasında olan insanın kendine yabancılaşmasını anlatan oyundaki anlam, filmde toplumun içinde kendine yabancılaşan Emad karakteriyle ifade edilmektedir.

Duvarları çatlayan bir ev üzerinden bir evliliğin topluma karşı korumasız kalışı, toplumsal cinsiyet normlarının kadınlara karşı tutumu, erkeklerin üzerinde kadının koruyucusu olması gerektiğı yönünde baskı, saklanan gerçeklerin yol açabileceğı sorunlar, insanlara karşı ön yargılar filmin tartışmaya açtığı konulardır.

Tahran'ın çarpık yapılaşmasına yönelik eleştiri, modernleştirmeye çalışılırken uğradığı dönüşümdür. Şehrin bozulmuş mimari yapısı filmde geçen bir diyalogda, onun yıkılıp tekrar yapılması gerektiğı ama zaten yıkılıp yeniden yapılmış olduğuna dairdir. Geline nokta ise hayal kırıklığıdır. Aynı duygu değişen rejimle yavaş yavaş dönüşen İran'a karşı da geçerlidir (Oylum, 2019,154).

Filmde ülkenin dönüşüm süreci gibi insanların da nasıl dönüştüğüne yönelik örnek iki olguyu birbirine benzetmektedir. Tiyatro oyuncusu olmasının yanı sıra aynı zamanda edebiyat öğretmeni de olan Emad’ın, dersinde öğrencilerine izlettiği Golam Hüseyin Saidi’nin eserinden sinemaya uyarlanan Daryuş Mehrcuyi’nin *İnek* (1969) adlı filmidir. Filmde bir adamın inek gibi davranması üzerine, öğrencilerinin bir insanın nasıl ineğe dönüşebileceğini sorgulamasına, Emad’ın verdiği “yavaş yavaş” cevabı onun kendi dönüşümünü de açıklamaktadır. Emad yaşadıklarının etkisiyle insancıl yapısından uzaklaşarak, öfkeli ve hırçın bir adama dönüşmüştür.

2.7.5. Filmin Yapısal Şeması

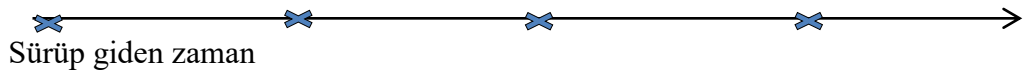
Mekân

Büyük kent+ Rana ve Emad’ın eski ve yeni evleri+ Tiyatro+ Okul+ Hastane+ Fırın

Kişi

Rana+ Emad+Yaşlı adam+ Yaşlı adamın ailesi+ Tiyatrocular+ Komşular+ Öğrenciler+ Çocuk

Zaman

Taşınma Cinsel Saldırı Saldırganı arayış Yüzleşme

 Sürüp giden zaman

Tema

Adalet+ Aile/ Sevgi Bağlar+ Çaresizlik+ Fedakârlık+ Yalan

2.8. Herkes Biliyor

2.8.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Herkes Biliyor (Todos Lo Saben/ Everybody Knows)

Yapım Yılı: 2018,

Dil: İspanyolca

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Penélope Cruz, Javier Bardem, Ricardo Darín, Eduard Fernández, Bárbara Lennie

Yapımcı: Angélica Huete, Álvaro Longoria, Alexandre Mallet-Guy

Müzik: Javier Limón,

Görüntü Yönetmeni: José Luis Alcaine

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Filmin Süresi: 133 dk.



Görsel 9: Herkes Biliyor Filminin Afişi

2.8.2. Filmin Konusu

Herkes Biliyor, yıllar öncesine dayanan toprak kavgasının, geçmişte kalmış bir aşkın izi sürülerek tekrar başlamasının hikâyesidir. Bu hesaplaşma kardeşinin düğünü için memleketine dönmüş Laura'nın ve onun eski sevgilisi olan Paco'nun kızlarının kaçırılması üzerinden olacaktır. Film aynı zamanda yıllara meydan okuyan sevgilerin, herkesin bildiği ama kişinin kendisinin bilmediği gerçeklerin açığa çıkmasının da hikâyesidir.

2.8.3. Filmin Özeti

Kız kardeşinin düğününe katılmak için oğlu ve kızı ile köyüne dönen Laura, orada uzun süredir görmediği akrabaları ve gençlik aşkı Paco ile karşılaşır. Herkesin mutlu olduğu bu coğrafyada şarapçılık yapılmaktadır. Paco'da üzüm bağları olan ve şarapçılıkk yapan evli bir adamdır. İkilinin aşkları dostluğa dönüşmüş bir sevgi bağı olarak ikili arasındaki ilişkide görünür. Filmde herkesin bildiği ama Paco'nun bilmediği gerçek ise Arjantinli bir adam ile evlenip köyden ayrılmış olan Laura'nın kızı İrene'nin babasının kendisi olduğudur.

İrene köye hemen uyum sağlar ve Paco'nun yeğeni olan genç bir delikanlıyla arkadaşlık eder. Bu arkadaşlık sırasında köyü tanıma fırsatı da bulur ve düğün sırasında çıktıkları saat kulesinde annesi ve Paco'nun eskiden sevgili olduklarının izine rastlayınca bundan haberi olmadığına şaşırır.

Şenliklerin olduğu düğün gecesi herkes gibi İrene'de eğlenir. Eğlenceyi biraz abartmış olduğundan erkenden uyumaya gider. Havanın fırtınaya döndüğü gece vakti elektriğin de kesildiği bir süreden sonra odasında olmadığı fark edilen İrene tüm aramalara rağmen bulunamaz. Yıkılan aileye iletilen eski bir gazete haberiyle (kaçırılan ve öldürülen bir kız çocuğuna ait) kızın kaçırılmış olduğu anlaşılır. İrene'yi kaçıranlar yüklü bir miktarda para istemektedir. Polise haber veremeyen ailenin parayı bulmaktan başka çaresi yoktur, ama parayı temin edecek kadar varlıklı da değillerdir.

Laura'nın kocası çağrılır. Onun da elinden bir şey gelmez. Olaylar sırasında İrene'nin kendi kızı olduğunu bilmemesine rağmen onu aramak için en çok çaba sarf

eden kişi Paco'dur. İrene'yi kaçıranların Laura ile birlikte Paco'yla bağlantı kurması herkeste soru işareti yaratır. Tahmin edilen ise kızın babasının kim olduğunu bilen birilerinin bu işi yapmış olduğudur. Ailede yıllar önce birbirleriyle toprak alışverişi yapan insanlar arasında haksızlık olduğ u konusunda bir anlaşmazlık da vardır. Paco'nun hakkının altında bir bedelle aldığı söylenilen toprakla elde ettiğ i kazançtan rahatsız olan bir aile üyesi bu yolla onunla hesaplaşmak istemiştir. Olaylar devam ederken Laura, Paco'ya yıllardır sakladığı gerçeğ i açıklar: İrene, Paco'nun kızıdır. Paco çok sevdiğ i üzüm bağlarını satar ve fidyeyi ödeyerek İrene'yi kurtarır. Her şeyden habersiz olan kız ve ailesi köyden ayrılırlar.

2.8.4. Filmin Genel Değ erlendirmesi

Herkes Biliyor, Farhadi'nin yurtdış ında çektiğ i ikinci filmidir. İspanya'da geç en ve İspanyolca olan film, Geç miş'ten sonra bir kez daha yönetmenin sinema dilinde evrenselliğ e ulaştığ ının kanıtıdır. Yönetmen filmde sevginin zamana karşı bitmediğ ini, kinin de aynı şekilde azalmadığ ını anlatmaktadır. Ayrıca gerç eklerin er ya da geç ortaya çıkacağ ı, filmde bir suç üzerinden anlatılmaktadır.

Farhadi, *Herkes Biliyor*'da zaman kavramı üzerinde durmuştur. Saat kulesindeki büyük saat durmadan ç alışır. Kulenin içinde geç mişe ait izler vardır. Özellikle saatin iç ine bir açıklıktan giren güvercinler dikkat çekicidir. Orada birçok güvercin olmasına rağ men bir ara hepsi uç muş geride bir tanesi kalmıştır. Zamanın içinde de güvercinler gibi Laura uç up gitmiş, Paco ise orada, sanki zamanın içinde sıkış mış kalmıştır. İrene ve Paco'nun arkadaş ılıkları da onların yıllar önceki arkadaş ılıklarının başlangıcı gibidir. Biri gidecek diğ eri kalacaktır. Zaman hem geç mekte hem de başa sarmaktadır.

Filmi bir Küba atasöz üyle tanımlayan Farhadi, "Geç mişte bizi nelerin beklediğ ini bilemeyiz" (www.skylife.com.tr) diyerek, duygular ve zaman arasındaki ilişkiyi de özetlemektedir.

2.8.5. Filmin Yapısal Şeması

Mekân

Kasaba + Karakterlerin evleri+ Bağ+ Kilise+ Saat kulesi

Kişi

Laura+ Paco+ İrene+ Laura'nın kocası+ Paco'nun karısı+ Akrabalar+ İrene'yi kaçıranlar+ Çocuklar

Zaman

Laura'nın dönüşü İrene'nin kaçırılması İrene'yi arayış İrene'nin bulunması



Sürüp giden zaman

Tema

Aşk+ Ayrılık+ Adalet+ Aile/Sevgi bağları+ Çaresizlik+ Fedakârlık+ Yalan

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ FİLMLERİNİN AUTEUR KURAM AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ

1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Bu çalışmanın problemini, sinema diliyle evrensel ölçekte başarılar kazanan İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin, auteur yönetmen olup olmadığının belirlenmesi oluşturmaktadır. “Auteur yönetmenler, belirli bir sinemasal vizyona sahiptir ve filmlerinde, tanımlanmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve geliştirilmeye açık olmakla birlikte, anlatıların temel yapılarında tekrarlanan motiflere yer verirler” (Kabadayı, 2014, 110). Bu doğrultuda sinemaya özgü eleştirel bir kuram olan (Staples, 1966, 5-6) , tarihsel süreçte geliştirdiği değer ölçütleri ile “yazar yönetmeni” belirleyen auteur teorisinin, yönetmenin filmografisinde nasıl karşılık bulduğu araştırmanın temel sorunsalıdır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Çalışmanın temel amacını, insanlığın ortak değerlerini oluşturduğu özgün sinema diliyle ifade eden Asghar Farhadi'nin uzun metraj filmlerini, yönetmeni bir filmin tek yaratıcısı olarak kabul eden, Auteur kuram perspektifinden çözümlemek oluşturmaktadır. Bu amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. Farhadi'nin filmleri biçimsel ve anlatı özellikleri ile sinema evreni içerisinde özgün yapıtlar olarak değerlendirilebilir mi?
2. Ayır ayrı sinemasal değere sahip olan Farhadi filmleri, yönetmenin ilk filminden son filmine kadar bir bütünlük oluşturacak ortak özellikler barındırır mı?
3. Farhadi filmleri yönetmene dair kişisel izler taşımakta mıdır?
4. Farhadi auteur bir yönetmen midir?

3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Dünya sinemasında fark edilebilir bir başarıyla ön plana çıkan ve iki akademi ödülü başta olmak üzere, ulusal ve uluslararası düzeyde, çok sayıda ödülle başarısı tescillenen yönetmen Asghar Farhadi'nin sinema sanatına olan katkısında auteur yönetmene ait niteliklerinin tespit edilmesi açısından bu çalışma önem taşımaktadır.

Literatürde yönetmenin sinemasıyla ilgili çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu kapsamda etik değerler, toplumsal cinsiyet kavramı, gerçekçilik, Yeni Dalga akımı ve yerellik- evrensellik bağlamları açısından farklı tezlerle² değerlendirilmiş olup, yönetmenin sineması “Auteur kuram” açısından çalışılmamıştır. Araştırma, sineması çeşitli perspektifle ele alınmış olan yönetmenin uzun metraj filmlerinin, kapsamlı bir şekilde hem biçimsel hem de anlatısal özellikleriyle ele alınması açısından önemlidir.

4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

“Varsayım, bir bütünün içinde ihmal edilebilecek istisnaları yok kabul ederek bütünü değerlendirmek veya denenmemiş olmakla birlikte bir durumu varmış, gerçekmiş kabul edip çalışmayı ona dayandırmaktır” (Cebeci, 2014, 60). Auteur kuramın eleştirel kıstaslarına dayanan ve bu doğrultuda, Asghar Farhadi sinemasının biçimsel ve anlatısal özelliklerindeki özgün tarzını ortaya koymaya çalışan araştırmanın varsayımları, uluslararası ödüllerle başarısı tescillenmiş bir yönetmen olan Farhadi'nin sinema sanatının gerektirdiği teknik yeterliliğe sahip olduğu ve yönetmenin kişiliğini filmlerinde yansıttığıdır. Farhadi'nin öz yaşam öyküsü ve sinemasını etkileyen unsurlar yönetmenin kişiselliğinin izlerini yapıtları üzerinde takip etmek adına önemlidir. “Auteur eleştiri, yönetmen hakkında bilgiye ulaşılmasını gerekli kılar. Yönetmenin yetiştiği sosyal çevre, eğitim düzeyi, aile yapısı, filmlerinde otobiyografik özelliklere yer verip vermediği gibi noktalar, filmlerinin çözümlenmesinde ipuçları sağlamaktadır” (Kabadayı, 2014, 112).

² Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında Sinematik Etik (Akan Çelik, 2018), Ethics in the Cinema of Asghar Farhadi (Memari, 2019), Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme (Babuçu, 2018), Gerçekçilik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması (Azar, 2018), İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi (Günhan, 2019), Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması: 'Bir Ayrılık' ve 'Satıcı' Filmlerinin İncelenmesi (Çınar, 2019)

5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE SINIRLILIKLARI

Çalışmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesini, yönetmen sinemasının toplumsal bağlamını ortaya koyabilmek için öncelikle literatür taraması yönteminden faydalanılmıştır. “Literatür taraması, seçmiş olduğumuz problem (sorunsal) doğrultusunda konuyla ilgili literatürün incelenmesidir... Araştırmacının araştırma konusunun sınırlılıklarını görmesini sağlar. Problem daha anlaşılır bir şekil alır” (Yengin, 2017, 50). Bu yöntemle, sinema sanatını anlamanın bir yolu olarak, tarihsel gelişim sürecinde önemli kuramcılarının farklı yaklaşımlarıyla “Auteur kuram” ortaya konmuş; ardından Farhadi’nin filmlerini ürettiği İran sinemasının tarihi ve toplumsal ard alanı açıklanmıştır. Ayrıca yönetmenin kişiliğini filmlerine yansıttığı varsayımıyla Farhadi’nin öz yaşam öyküsü ve sinema anlayışına da araştırma kapsamında yer verilmiştir.

Araştırmanın sınırlılıklarını yönetmenin uzun metraj sinema filmleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda yönetmenin kısa filmleri çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu sınırlılıklar çerçevesinde, yönetmenin ilk filmi olan *Tozda Dans*’tan (2003), araştırmanın tamamlandığı tarihe kadar gösterime giren son filmi olan *Herkes Biliyor*’a (2018), 8 uzun metraj filmi çözümlenecektir.

Yapıtların çözümlenmesinde kullanılacak yöntemin belirlenmesinde, araştırmanın dayandığı kuram ve araştırma problemi önem taşır. “Film eleştirisindeki çeşitliliğin, bir filmin farklı ölçütlerle değerlendirilmesinin nedeni, büyük ölçüde o eleştirinin dayandığı kuramsal temel ya da bakış açısıdır” (Savaş, 2019, 22). Metinlerin çözümlenmesinde yaygın olarak kullanılan yöntemlerden bazıları söylemin analizine dayanırken bazıları ise hem nicel hem de nitel olarak içeriğe yöneliktir. Berelson’un iletişim araştırmalarında yararlandığı, iletişimin yazılı ve açık içeriğini objektif, sistematik ve sayısal bir araştırma tekniği olarak tanımladığı (Akt. Yengin, 77) nicel çözümleme, araştırmalarda söylemin ön plana çıktığı 1970’ler sonrasında, “anlam” yaratma süreci açısından “bağlamı” ihmal ettiği gerekçesiyle belli birkaç sorunsal dışında tercih edilmemektedir. Öte yandan “içerik” ve “söylemin” çözümlenmesinde metinler arasındaki farkların önemi; “bilişsel” aktarım amaçlı “informatif” metinler ile duygulanımsal aktarım amaçlı sanat yapıtlarının çözümlenmesinde farklılıklar

oluşturmaktadır. Film çözümlemelerinde, özellikle de “kurmaca” filmler söz konusu olduğunda, medya içerik analizlerinden çok sanatsal alandan beslenen “estetik/biçemsel çözümleme” modelleri; gazetecilik çalışmalarından çok edebiyat çalışmaları, plastik sanatlar ve müzik gibi alanlarda uygulanan çözümleme modelleri tercih edilebilmektedir.

Auteur kuramın “auteur yönetmeni” belirleme de kullandığı kıstasların temel alındığı Auter kurama bağlı çözümlemeler, bir yazar-yönetmenin özgün dili, üslubu, ifade biçimi ile bağlantılı estetik tercihlerini ortaya çıkarma amaçlı olduğundan ve çözümlemelerde kurmaca filmlere odaklanıldığından aslında yapılan nitel içerik çözümlemeleri olmakla birlikte, uluslararası literatürde: Biçemsel çözümleme (stylistic analysis), Yapısal çözümleme (structural analysis), Yeni-biçimci (neo-fromalist) çözümleme (Kristin Thompson³) ve Bileşimsel eleştiri (synthetic criticism) çözümleme (Robin Wood⁴) gibi modeller oluşturulmuş ve uygulanmıştır.

Auteur kuramı model alan çalışmamızda, Farhadi’nin filmlerini çözümlemeye, kurmaca film çözümlemelerinde kullanılan biçemsel çözümleme ve yapısal çözümleme yöntemlerinin sentezinden oluşan çözümleme yöntemi kullanılacaktır.

Sinemanın özgün yapısıyla yeni bir anlatım yolu olarak ortaya çıkması kendi dilini oluşturmasıyla gerçekleşmiş; Sinema kamera, ses, aydınlatma gibi biçimsel unsurların katkısıyla kendine özgü biçimini yaratabilmiştir (Topçu, 2019, 122). Biçem, yapıtın sanatsal değerini öncelikle yeni bir form olarak ifade eder. Örneğin, “Fransız Yeni Dalga sinemasının iki öncüsü, Jean Luc Godard ve François Truffaut film dilinin biçiminde devrim olarak nitelendirilen filmlere imza atmıştır” (Savaş, 2019, 32). Tarihsel süreçte teknolojinin getirdiği olanaklar sinemada yeni biçemlerin gelişmesine yol açsa da; “Günümüz sineması, zaman, uzam ve anlatı ilişkilerini (nedensel bağlantılar ve paralellikler gibi) sunarken genel olarak geleneksel yapım kurallarına bağlıdır” (Bordwell, 2019, 128). Sinemada biçimsel özellikleri kullanarak kendine has biçimini oluşturan yönetmen film dilinde özgünlüğe ulaşır. Biçemsel

³ Bordwell, D. ; Thompson, K. , Film art: An introduction. (3. Ed.), New York McGraw-Hill 1990.

⁴ Wood, R., Ideology, Genre, Auteur. The Film Genre Reader, (Berry Keith Grant), Austin 1986.

çözümlemeyle, kamera kullanımı, kurgu, mizansen gibi biçimsel unsurlardan yararlanarak filmsel anlatıyı kuran yönetmenin sinemasının ayırt edici özellikleri incelenmektedir “Auteur gerçekleştirdiği mise en scene’le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi vb.) filme kişiliğini yansıtır” (Özden, 2000, 113). Yönetmenin özgün biçimiyle kendine has bir anlama ulaşıp ulaşmadığı bu açıdan önemlidir.

Auteur Kuram ile yapısalcı yöntemi birleştiren Wollen, filmlerde yönetmenin bilinçli olarak koymadığı anlamlara yapısalcı çözümlemeyle ulaşılabilceğini söyler (Büker, 2019, 267). Yapısal çözümleme, “kültürel pratiklerin veya belirli türde metinlerin yüzeydeki özelliklerinin altında yatan bir ilişkisel çerçevenin tanımlanmasını sağlar” (Chandler, Munday, 2018, 439). Peter Wollen filmlerdeki benzerlik ve farklılıklar, tekrar eden motiflere de odaklanılarak yönetmenin özgün sinema dili ortaya çıkarılabileceğini belirtir. “Auteurist eleştiri kuramsal bir çerçeve oluşturmaktan çok auteurist bir tavra sahip eleştirmenlerin belirli yönetmenlerin filmlerini çözümlerken oluşturdukları eleştirel modellere dayanan bir yöntem bilim geliştirmiştir” (Özden, 2000, 114). Wollen’ın yaptığı auteurist eleştiriye katkı sunmaktır. Teorisyenin, Howard Hawks’un filmlerinin değerlendirmesinde yönetmenin farklı birçok türde film yapmasına rağmen, “aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar” (Wollen, 73, 2014) şeklindeki tespiti auteur bir yönetmenin filmlerindeki ortak özelliklerin altını çizmesi bakımından önem taşır.

Bu bağlamda araştırmada Farhadi’nin filmleri, Şükran Kuyucak Esen’in “Ömer Kavur Sinemamızda Bir Auteur” (2014) adlı kitabında, yönetmenin filmlerini çözümlemek için kullandığı “filmlerin yapısal şeması” modeli kullanılarak ele alınmıştır. Esen, auteur kurama dayanarak hem filme hem de yönetmene baktığını belirttiği çalışmasında kullandığı yöntemi şöyle açıklamaktadır:

Yönetmenle ilgili genel bilgiler, ardından filmlerle ilgili ayrıntılı bilgiler, bize rahat “Ömer Kavur Sineması” üzerine çalışabilme olanağı verdi. Filmleri, sinemasal anlatının en temel öğeleri olan mekân, zaman, kişi ve tema açısından yorumladık. Ömer Kavur’un, filmlerinde dili nasıl oluşturduğunu örneklerle açıkladık (2014, 2-3).

Ayrıca filmlerin anlatısal özelliklerindeki ortak noktalar, temaların ve konuların filmlerdeki dağılımı tablolarıyla araştırmada yer almaktadır.

6. ASGHAR FARHADİ FİMLERİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Sinemada görüntüyü oluşturan başlıca öğeler: kamera kullanımı, kurgu, ışık ve aydınlatma, ses ve müzik, mekân ve oyunculuktur. Bu öğelerin nasıl kullanıldığı yönetmenin sinemasının özgün yapısını anlamada ayrı ayrı öneme sahiptir.

6.1. Asghar Farhadi Filmlerinde Kamera

Yönetmenin görüntü çerçevesindeki öğeleri düzenleme şekli, alıcının görüntüyü kaydederken sahip olduğu bakış açısı ve kullanılan ölçekler, gerçek yaşamı yansıtmaya yöneliktir. Yönetmen öykünün ilerleyişine göre seçtiği açılar, ölçekler ve kamera hareketleriyle bir devinim yaratır. Nesnel ya da öznel açılarla izleyiciyi bazen bir tanık bazen de karar mercii olarak akışa dâhil eder. Farhadi filmlerinde, dramatik yapının kuruluşunda görüntüyü oluşturan tüm unsurlar önem taşır.

Çekim ölçeklerinin kullanım tercihi bize filmlerin anlattığı konu üzerine fikir verebilir. Gerçekçi ve toplumsal sorunlara eğilen filmlerde genel ve orta ölçekler daha çok tercih edilirken, psikolojik olarak yoğun filmlerde yakın planlar ön konumdadır. Yönetmen olayın geçtiği çevreyi izleyiciye tanıtırken doğal ve toplumsal çevreyi yansıtır. Karakter nasıl bir çevre ile kuşatılmış bunu genel çekim ile verir. Genel çekimlerden yakın çekimlere geçilirken, çevreden insana, nesneden öznele doğrudan bir geçiş olur.

Farhadi, filmlerinde karakterleri kuşatan çevreyi genel ve uzak çekimlerle gösterirken, genelde onların diğer insanlarla ilişkilerini ve hareketlerini sergilemek için boy ve bel çekimi tercih eder. İnsan vücudunun baştan ayağa kadar görüntülendiği boy çekim, hem mekânı hem de karakteri gösterir. Kişinin doğal çevre içindeki konumunu vurgularken, aynı zamanda toplumsal çevresiyle ilişkisini de gösterir. Yakın çekimde olduğu gibi psikolojik çözümlemeye değil sosyal konuma odaklanır. Ortamı betimler. Bel çekim insanların davranışlarına dikkat çeken genelde karşılıklı diyaloglarda kullanılan ölçektir. Hem karakterin jestleri hem de çevresi içindeki

konumu bu çekimde betimlenebilir. Odaklanmak için genel görüş açısına en yakın çekim olarak değerlendirilir.



Görsel 10: Satıcı Filminden Bir Sahne- Göğüs Plan

Göğüs çekimde karakterler mekândan bağımsız hale gelir. İç dünyaya ait ifadeler bu ölçekte daha rahat sunulur. Kişilerin birbiriyle olan ilişkileri, duygu ve düşünceleri vurgulanabilir. Karakterlerin psikolojik durumlarının ifade edildiği, özdeşleşmeye imkân tanıyan çekim ölçeği baş çekimdir.



Görsel 11: Çarşamba Ateşi Filminden Bir Sahne-Baş Plan

Yönetmen ayrıntı çekimleri de sinematografisinde sıklıkla kullanır. Ayrıntı çekim insan vücudunun herhangi bir parçasını ya da bir objenin bir bölümünü

görüntülemekte tercih edilir. Amaç görüntüdeki ögeyi vurgulamaktır. Simgesel anlam ifade edebilir. Olay örgüsü içinde işaret niteliği taşıyabilir.

Seyircinin algısını yönlendirmek için yönetmen kamera açılarını çeşitlendirerek kullanmayı tercih eder. “Bir sahne öyküsü olayları çeşitli bakış açılarından resmeden bir sürekli değişen görüntüler dizisidir. Kamera açısı sahnedeki değişen dramatik vurguya göre ilgi noktasını bir oyuncudan diğerine değiştirebilir” (Mascelli, 2007, 15). Kameranın nesneyi görüntüleme konumu, seçtiği açı anlamı şekillendirici bir unsur niteliğindedir. Açılar kameranın konumlandırmasına göre nesnel açı, öznel açı, göz seviyesi, üst açı, alt açı ve eğik açı olarak ayrılır. Ayrıca açılar özel kullanım biçimleri de vardır. Genellikle karşılıklı konuşma sahnelerinde kullanılan “açı-karşı açı” ve onun bir çeşidi olan “uç çekim” Farhadi’nin göz seviyesinde tercih ettiği açılardır.

Yönetmen genel olarak nesnel kamera açısını kullanır. Sahneyi herhangi bir oyuncunun bakış açısına göre sunmayı tercih etmez. Olayları günlük hayatın akışı içinde, bazen *Çarşamba Ateşi* filminde olduğu gibi bir günlük zaman dilimi içinde, bazen de *Elly Hakkında* filminde olduğu gibi hafta sonu gezisini kapsayacak şekilde aktarır.

Oyuncuların direkt kamera merceğine baktığı, kameranın izleyicinin gözleri yerine konulduğu açı ise öznel açıdır. İzleyiciyi filmin içine dâhil etmeyi amaçlayan bu açı nesnel açıyla sürdürülen akışın arasına eklenince şaşkınlık yaratabilir. Bu yolla, “izleyicilerin her biri yalnızca olayları görünmeyen bir gözlemci olarak izlemediği, kendisinin sahnenin içinde olduğu izlenimini edinir” (Mascelli, 2007: 16). Öznel açı kullanımının Farhadi sinemasında en önemli örneği *Bir Ayrılık* adlı filminin açılıştaki mahkeme sahnesidir. Sahnede boşanma aşamasındaki iki karakter hâkim karşısında oturmaktadır. Ekranda görünmeyen hâkim yerine kamera merceğine bakarak konuşan oyuncular bu yolla izleyici ile göz göze gelmektedir. Bu şekilde daha başlangıçta, hâkim yerine koyduğu izleyiciden karar vermesini isteyen yönetmen sonra tarafsız bir şekilde olayları anlatır.



Görsel 12: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Özne Açısı

Göz seviyesi ya da olağan görüş, alıcı açısı varlıkların olağan gerçekliğini etkilemeyecek şekilde görüntülerini saptar. Bu açıyla varlıklar doğal görünüşleriyle çerçevede yer alırlar. Görüntüde anlamı etkileyecek herhangi bir yöneltme yoktur. Gerçekliğe müdahale etmediği için varlıkların nesnel bir bakış açısıyla izlenilmesini sağlar. Farhadi, herhangi bir karakterin tarafını tutmadan, seyircinin özdeşleşmesine imkân yaratmadan kurduğu anlatılarında genellikle bu açıyı tercih eder.



Görsel 13: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Göz Seviyesi Açısı

Alıcı açısının anlamın oluşmasında payı büyüktür. Üst açısı konunun tepeden görüntülenmesiyle elde edilen açıdır ve psikolojik etkisi yüksektir. Estetik olarak göz

seviyesinden farklı bir düzenlemeye sahip olmasıyla dramatiktir. Üstten görüntülenene nesneyi baskılayan, küçülten yapısıyla biçime de etki eder. Üst açıyla görüntülenene insan, ona tepeden bakan izleyicinin gözünde zayıflar ve güçsüzleşir. Karakter çaresiz, umutsuz ve gücü tükenmiş olarak nitelendirilebilir. “Herhangi bir varlığa üstten görüşle bakıldığında o varlık, olağan açıdan bakıldığı zamandakinden daha kısa, daha ufak görünür, bir çeşit biçimbozumuna uğrar. Bundan dolayı üstten görüş, ezilmişliği, güçsüzlüğü, yenilgiyi, umutsuzluğu yansıtabilir; edilgen duyguları dile getirebilir” (Özön, 2008, 63).

Asghar Farhadi, filmlerindeki karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtmak için alıcının açısını karakterlerini üstten görüntüleyecek şekilde de kullanmıştır. Yönetmenin ilk filmi *Tozda Dans*, üst açının estetik anlamı ve dramatik yapıyı yoğunlaştırdığı çekimlere sahiptir. Filmde, Nazar ile Haydar’ın çölde geçen günlerinin betimlendiği sahnelerde üst açıların yarattığı psikolojik etki karakterlerin çaresiz ve güçsüz ruh hallerini çarpıcı bir şekilde ifade etmiştir.



Görsel 14: *Tozda Dans* Filminden Bir Sahne- Üst Açı

Satıcı filminde cinsel saldırı fiili işleyen karakterin, mağdur kadının kocasının karşısındaki acizliği üst açı ile ifade bulmuştur. Yaşlı adamın yüzüne yansıyan pişmanlık ve utanç, onun göz hizasının üstünden görüntülenmesiyle izleyicide acıma hissi uyandırmaktadır.



Görsel 15: Satıcı Filminden Bir Sahne- Üst Açı

Geçmiş filminde, ailenin yaşam alanının bir parçası olan bahçenin tepeden görüntülendiği pek çok sahne vardır. Filmin iki karakterinin aralarındaki mücadeleden yılmış halleri, üst açının etkisiyle hüznün duygusu yaratmaktadır. Hayatı çocukları, eski eşi, müstakbel eşi ile onun küçük oğlunun arasında sıkışmış olan karakterin, annesi bitkisel hayatta olup babasının evleneceği otoriter kadının evinde yaşamak zorunda kalan çocuk ile olan ilişkisi, tıpkı içinde bulundukları bahçe gibidir. Aynı masanın etrafına rastgele dizilmiş sandalyeler, yere atılmış çocuk bisikletleri ve çorak, çiçeksiz bir bahçe gibi yaşam enerjisi taşımayan, cansız bir görünümündedir.



Görsel 16: Geçmiş Filminden Bir Sahne- Üst Açı



Görsel 17: *Herkes Biliyor* Filminden Bir Sahne- Üst Açı

Yönetmenin son filmi *Herkes Biliyor*’ da kızı kaçırılan babanın çaresizliği de üst açıyla betimlenmektedir. Karakterin beden dili de içinde bulunduğu duygu durumunu pekiştirmektedir.

Alıcının alt açıdan görüntülediği varlıklar üst açının tersine olduklarından daha uzun, daha güçlü görünürler. İzleyicinin konuyu aşağıdan izlemesi psikolojik olarak onun aşağıda kalması, seyrettiği varlığın hâkimiyeti altına girmesi etkisine neden olur. Abartılı olarak yüceltilen görüntü çerçevede ağırlık kazanarak çevresindeki alanın görüntülenmesini kısıtlar. Perspektif olarak ta etkisi artan çekim duygu karmaşasına yol açabilir. “Psikolojik olarak, alt açı öznenin önemini arttırır, korku, saygı, hâkimiyet gibi duyguları canlandırır” (Giannetti, 2002, 17).

Farhadi alt açıyı hem *Herkes Biliyor* hem de *Satıcı* adlı filmlerinde çatışan karakterlerin karşılıklı konuşma sahnelerinde, haklı olan karakterlerin bu haklılıktan doğan gücünü vurgulamak için kullanmıştır.

Ayrıca açının genel olarak yarattığı anlamdan ayrı olarak, yönetmenin filmlerinde alt açının farklı kullanımı da söz konusu olmuştur. Farhadi alt açıdan karakterlerin mutlu ve heyecanlı ruhsal durumlarını ifade etmek için de yararlanmıştır.



Görsel 18: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Alt Açı

Herkes Biliyor adlı filmde İrene'nin saat kulesine tırmandığı sahnedeki heyecanlı mutluluk, *Tozda Dans* da yeni evli Nazar ve Rayhaney çiftinin ifade ettiği duyguyla benzerlik gösterir.



Görsel 19: Tozda Dans Filminden Bir Sahne- Alt Açı

Geçmiş adlı filmde karakterin mutlu olduğu nadir sahnelerden biri de alt açılı çekilmiştir.



Görsel 20: Geçmiş Filminden Bir Sahne- Alt Açı

Farhadi'nin omuz üzeri ve eğik çekim açısını kullandığı sinematografisinde dikkat çeken başarılı sahneleri de vardır. Yönetmen omuz üzeri kamera görüntüsünün sallanan kadrajıyla bir yandan heyecan yaratırken, izleyiciyi de devinime davet eder. *Elly Hakkında* adlı filminde karakterlerin dalgalarla mücadelesi bu anlatıma iyi bir örnektir.



Görsel 21: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Eğik Açı

Farhadi, diyaloglara çokça yer verdiği anlatımında “açı-karşı açı” ile birlikte “uç çekimi” tekniklerini sıklıkla kullanmaktadır. Yönetmenin çok sık kullandığı açı-karşı açı tekniğine örnek bir sahne *Bir Ayrılık* adlı filmindedir. Farhadi, uç çekimi

kullanmadan önce oyuncuyu orta ölçekli bir çekimle izleyiciye gösterir ve sonra vücutlarından ayrıntıyla çekimlere devam eder.



Görsel 22: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Bel Çekim

Bu açılarda karşılıklı konuşma sahnelerinde göz hizasından görüntülenen kişilerden birinin sırtı diğerinin yüzü kameraya dönüktür. Ardından gelen çekimde ise açının tam karşısına geçilir ve diğer kişi önden görünür. Uç çekimde ise sırtı kameraya dönük kişinin bedeninden bir parça ekranda yer alır. İzleyici her iki çekimde de karakterin yanından filmi bir gözlemci gibi izler. Konuşan oyuncular öznel açıda olduğu gibi direkt kameranın merceğine değil biraz yanına bakar. Bu açı, “karşı karşıya getirme, birbiriyle çarpıştırma, tepki yansıtmadır; işlevi ise hem hem duygusal hem ruhsal, hem anlatımsal, hem de dramatiktir” (Özön, 2011, 65).



Görsel 23: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Açı Karşı Açık Uç Çekim



Görsel 24: Bir Ayrılık Filminden Bir Sahne- Açık Karşı Açık Uç Çekim

6.2. Asghar Farhadi Filmlerinde Kurgu

Kurgu, en temel anlamıyla çekimlerin senaryo doğrultusunda bir araya getirilmesidir. “Kurgu gerçek mekânın işlenmesine izin verir ve sadece kendine özgü mantıkla sonsuz sayıda değişik yoğurma yeteneği ile gerçeği yeniden oluşturur. Bu işlem yoluyla yönetmen, seyirciyi bir mekânsal alandan diğerine, bir ülkeden bir başkasına, hatta bir tarihi bir dönemden başka bir tarihi döneme, gerçek ve mantık kurallarını hiçe sayan mekânsal kopukluklar içinde gezdirir” (Demir, 1994, 44).

Kurgu, yönetmenin oluşturduğu sinema evreninin gerçeği yansıtması ya da yeni bir gerçek yaratmasının aracı olarak sinematografinin temel taşıdır. “Kurgu yardımıyla filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin dizemini ve tartımını gerçekleştirmek, filme belli bir anlatım kazandırmak, filme akıcılık kandırmak ancak böyle sağlanabilir” (Özön, 2011, 158).

Ayrı ayrı çekimlerin belli bir düzene uygun olarak birleştirilmesi ile bir anlam ortaya çıkarılır. Çekimlerin sıralamasındaki düzen değişikliği anlamı da değiştirebilir. Yönetmen ayrı ayrı mekânlarda ve farklı zaman aralıklarıyla kaydettiği görüntüleri olay örgüsüne göre bir araya getirdiğinde mekânı ve zamanı yeniden kurmuş olur. Sinemasal uzam ve zaman gerçekte mümkün olamayacak her türlü birleşimle kurgu yoluyla oluşturulabilir. Gerçekte kronolojik olarak ilerleyen zamanda bir değişiklik mümkün değilken, film sanatında yönetmen zamanın daha uzun ya da kısa olarak algılanmasını, geçmişe ya da geleceğe gidilmesini hayal gücünün sınırları doğrultusunda sağlayabilir.

Asghar Farhadi filmlerinde, gerçek mekânlarda geçen öyküler genelde bir ya da birkaç günlük zaman dilimleri arasında, doğal hayata uygun bir şekilde ilerler. Olayları neden-sonuç ilişkisi bağlamında kurgular. Sahnelerin devamlılığını kesme kullanarak gerçekleştirir özel efektlere yer vermez. İnsan ilişkilerini günlük hayatın içinden seçtiği durumlarla anlatan yönetmen kurgu ile zamanda geriye gitmez. Genelde olayların geçmişini karakterler arası diyaloglarla izleyiciye aktarmayı tercih eder. Yönetmen öykünün akışı için önem teşkil etmeyen bazı olayları zamanda ileri yönde sıçrama yaparak filme dâhil etmez. Zamanda kısaltma yapmak için kurguyu kullanır. Söz konusu anlar bazen karakterlerin bir yerden başka bir yere giderken geçen zaman bazen de *Tozda Dans* filmde karakterlerin evlendiğinin sadece zılgıt sesi ile anlatılarak zamanın kısaltılması gibi olabilir.

Diyalog ağırlıklı sahnelerinde karakterlerin kendilerini ifadelerinde her hangi bir karakterden yana taraf olmayan yönetmen, kesme ile odağı bir karakterden diğerine eşit aktarır. Bir karaktere diğerinden uzun vakit tanımayan Farhadi, seyircinin özdeşleşmesine imkân tanımadan kendine özgü bir anlatıma ulaşır.

Yönetmenin kişisel biçimini yaratan unsurlardan biri de, filmlerinin doğrusal zaman akışına kurgu yardımıyla yaptığı müdahaledir. “Okurun kolayca düşleyebileceği bazı ikincil olaylar, öykülenmeyi hızlandırmak ya da gerilimi hazırlamak amacıyla atlanır ve buna eksilteli çizgisel anlatı adı verilir” (Parsa, 2012, 13). Senaryolarını kendi yazan Farhadi, sıradan insanların başından geçen trajedileri anlatırken olayın geçtiği anı, hikâyenin kilit noktası olan ayrıntıları eksilterek bir gizem yaratır. Doğrusal akıştaki kayıp zamanların eksikliği seyirciyi gizemi çözmeye davet eder. Yönetmenin kurgunun olanaklarını ile ustaca inşa ettiği, eksik anlardan oluşan filmsel zamanda soruları çözmeye çalışan seyirci, bu şekilde filmin akışına dâhil olur. *Elly Hakkında* filminde Elly’nin boğulma sahnesi, *Bir Ayrılık*’ta Razieh’i araba çarptığı sahne, *Satıcı*’da Rana’nın başına gelenler, *Herkes Biliyor*’da kaçırılma sahnesi eksiltelen sahnelerdir.



Görsel 25: *Bir Ayrılık* Filminden Bir Sahne- Kurgu

Bir Ayrılık filminde Razieh’i araba çarptığını görmeyiz. Yaşlı adama araba çarpacağına dair yaratılan gerilim Razieh’in kadrajdan çıkıp sahnenin langırt oyununda topa vurulmasına bağlanır. Ardından gelen sahnede oyunda yaşlı adamında olması seyirciye rahat bir nefes aldırırken gizlenen, film boyunca izleyiciye sorular sorduracak olan Razieh’in bebeğini nasıl kaybettiğinin resmidir.



Görsel 26: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Kurgu

Yönetmen anlatımdaki merak unsurunu kurgu yardımıyla oluşturmuş olur. Farhadi'nin kurgu yoluyla yaptığı farklı bir düzenleme de aksiyona ilişkindir. Çekimleri ardı ardına kesme yardımıyla kurgulayan yönetmen tempoyu artırır. *Elly Hakkında* filminde, eksiltilmiş boğulma sahnesinden önce bizi filmin neşeli ortamından gerçekleştirecek tehlikeye götüren bir unsur olarak Elly'nin çocukların uçurtmasını uçurtmak için deniz kıyısında sağa sola koştuğu sahne kesme ile hızlı bir tempo ile kurgulanmış ve gerilim dozu artırılmıştır. Uçurtma hiç görülmez. Yakın çekimde takip ettiğimiz Elly'nin gülen yüzünü yavaş yavaş endişe alır.



Görsel 27: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Kurgu

6.3. Asghar Farhadi Filmlerinde Işık ve Aydınlatma

Bir nesnenin, görüntüsünün tespit edilmesi ışık ile gerçekleşir. “Bir alıcı merceğinin herhangi bir konunun görüntüsünü boş film üzerine düşürebilmesi, duyarkatı etkileyip orada bir iz bırakabilmesi için yeterli bir ışık gücü gerekir” (Özön, 2008: 94). Işığın fazla ya da eksik olması parlaklığın göz kamaştırması ya da resmin elde edilememesi ile sonuçlanabilir. Resmin saptanabilmesi için dengeli bir aydınlık gereklidir. Sinemada kullanılan doğal ve dramatik aydınlatma türleri hem görünçülüğün ortaya çıkması, hem de ışığın nesnel etkisiyle varlıkların ifade gücünün düzenlenmesi için kullanılır.



Görsel 28: Elly Hakkında Filminden Bir Sahne- Işık

Asghar Farhadi filmlerinde aydınlatma düzenlemesinden oldukça faydalanmıştır. Sinema dilindeki gerçekliğin yansıtılmasında ve olay örgüsünün desteklenmesinde ışık yönetmenin vazgeçemediği bir biçimsel öge olmuştur. Farhadi güneş ışığından faydalandığı gibi yapay ışıklandırmayı da estetik bir şekilde kullanmaktadır. *Elly Hakkında* adlı filminde, dış çekimlerde doğal günışığı her şeyin yolunda gittiği ilk bölümde başlangıçtaki huzurlu ortamı destekler niteliktedir.

“Nesneler nasıl aydınlatıldıklarına bağlı olarak, farklı görünür. Öndeki bir ışık nesneleri güçlü aydınlatacaktır. Oysaki arkadaki bir ışık bir silüet yaratacaktır. Yandan aydınlatma, aşağıdan aydınlatma, yukarıdan aydınlatma; bunların tümü farklı gölge

biçimleri oluşturacak, farklı duygu durumlar ortaya çıkaracaktır” (Butter, 2011, 34-35).

Farhadi, dış mekânlarda doğal ışık kaynaklarını ve bu kaynakları destekleyerek güneş ve ateş ışığı algısı yaratan ışık türlerini kullanmıştır. Objeyi aydınlatma yönünün yarattığı etki burada özellikle görülmüş, arkadan gelen ışık kaynağı anlatımı güçlendirmiştir. *Tozda Dans* filminde çöl gecelerinde kahramanın içinde bulunduğu belirsizlik durumu, ateşin düşük ışığıyla yaratılan alacakaranlıkta, gerçek ile hayal arası bir siluet oluşturmuştur.



Görsel 29: *Tozda Dans* Filminden Bir Sahne- Işık

Aynı şekilde *Çarşamba Ateşi* filminde de arkadan gelen kuvvetli ateş ışığı ile kahramanın yüzü silikleşmiş, içinde bulunduğu tedirginlik durumu yoğun bir biçimde izleyicilere aktarılmıştır.



Görsel 30: Çarşamba Ateşi Filminden Bir Sahne- Işık

Sokak lambaları, araba farları, telefon ışıkları da yönetmenin dış mekân gece sahnelerinde yararlandığı aydınlatma araçlarıdır. Özellikle gölgenin dramatik etkisinden de sık sık yararlanan yönetmen ışık kaynağını belli bir alana yönlendirerek görüntüyü çeşitlendirmektedir. Bu bağlamda *Güzel Şehir* filminde sokak lambalarının yaydığı ışığın yarattığı yarı karanlık yarı aydınlık sokak sinematografik bir estetik güzellik yaratırken; Farhadi resme kattığı derinlikle dramatik etkiyi arttırmıştır.



Görsel 31: Güzel Şehir Filminden Bir Sahne- Işık

Yönetmenin aydınlatma da araba farlarından yararlandığı *Herkes Biliyor* adlı filminde olay örgüsünün ilerleyişinde ışıklandırmanın etkisi yol gösterici niteliktedir. Neşeli bir düğün gecesinin ardından başlayan yağmur ile birlikte elektriğin kesilmesi izleyicilere yaklaşmakta olan bir gerilimin ipuçlarını vermektedir.



Görsel 32: Herkes biliyor Filminden Bir Sahne- Işık

Aynı sahnedeki etkiyi pekiştiren bir başka çerçeve güçlü gölgelerin yaratıldığı tehlikenin geldiğini hissettiren çerçevedir. Sahne kahramanın kızının kaçırılması ile sürecektir.



Görsel 33: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Işık

Öykülerini perdeye aktarırken konuya uygun olarak seçtiği ışık kaynakları yönetmenin anlatımını desteklemiş ve güçlü dramatik etki yaratmıştır. Işık ve gölge kullanımıyla oluşturulan alanlar bazen belli bölgelerin üstünü kapatarak merak uyandırmış, bazen de oyuncunun miniklerine odaklanmayı gerektiren bir ışıklandırma sağlamıştır.



Görsel 34: Herkes Biliyor Filminden Bir Sahne- Işık



Görsel 35: Satıcı Filminden Bir Sahne- Işık

Satıcı adlı filminde izleyicilerin dikkatini karakterin duygularına çekmeyi amaçlayan Farhadi, oyuncunun yüzünü ön plana çıkarmıştır. Olay örgüsünde cinsel

saldırıya uğrayan karakterin hüznü, parlak ışıkla ön plana çıkan jest ve mimikleriyle çarpıcıdır.

“Aydınlatmanın dramatik bir erekte kullanılması, ışığın iki çeşit etkisinden doğar. Bunlar ışığın nesnel ve öznel etkileridir. Bir ışığın nesnel etkisi, ışığın geliş yönüne ve yeğinliğine göre varlıkların görünüşlerini değiştirebilmesinden doğar. Aynı varlık, ışığın geliş yönüne ve yeğinliğine göre başka başka kılıklara bürünebilir” (Özön, 2008, 96). Aydınlatmanın yönünün nesneleri vurgulayarak oluşturduğu keskin gölgeler ve ışığın geliş açısıyla uzayan silüetler karaktere bakışımızı biçimlendirir. Bu doğrultuda *Tozda Dans* filminde yaşlı adamın gecenin karanlığında ateşin ışığıyla uzayan keskin gölgesi ona ait gizemi artırır. Karakterin çaresizlik içindeki yaşam mücadelesi, onun ışıkla keskinleşen bedeniyle filme yansır. Sahne hikâyesinin dramatik etkisini pekiştirmesiyle önemlidir.



Görsel 36: Kumda Dans Filminden Bir Sahne- Işık

6.4. Asghar Farhadi Filmlerinde Ses ve Müzik

Görüntünün anlatımda önemli olduğu sinemada, ses unsuru da görüntüye derinlik kazandırmasıyla yadsınamaz bir katkı ögesidir. Ses ile sinema gerçeği yakalar. İnsanın sınırlı görüş alanını ses ile arttırması algıyı genişletir. Sinema görüntülerin düzenlenmesi ile anlamı kurarken sesi düzenleyerek de bu anlamı destekler hatta dramatik etkiyi arttırabilir. Sinemacı görüntü ve ses uyumunda dengeyi sağladığı ölçüde eksiksiz ifadeye ulaşabilir. Günlük yaşamın doğal sesleri ile sinemayı gerçek

yaşamı temsilde başarıya ulaştırırken; dış sesler, efektler ve müzik kullanımı sinemayı sanatsal yaratımda farklı boyutlara taşıyabilir. Bir ortamın atmosferini yansıtmakta o alanın doğal sesleri etkili olur. Ayrıca sessizlikte filmde dramatik etki yaratmakta kullanılabilen önemli bir ögedir.

Asghar Farhadi sinemasında ses doğal anlatımı kurmakta gerçekte olduğu şekilde yer bulur. Olay akışında uzun diyaloglarda söz unsuru hâkimken, dış ses, içsel konuşmalar anlatımda yer bulmaz. Sinemasal anlatımda diyalogun karakterleri tanımlamaktaki işlevi yönetmenin filmlerinde baskındır. Farhadi bazen karakterlere özgü bir tavır olarak dramatik etkiyi sağlamakta onların kendi kendine, dua ya da isyan eder gibi Allah'la konuştukları sahneler yer verilmiştir. *Tozda Dans'ta* Nazar'ın çölde çaresizliği; *Güzel Şehir*'de Malileh'in babası Abolgasem'in acısı da bu şekilde sözcüklere dökülmektedir.

“Diagetik ses” olarak adlandırılan, kaynağı belli olan ses unsurlarını kullanımı Farhadi'nin doğal anlatısını güçlendirirken, sınırlı olsa “diagetik olmayan” ses kullanımı da onun filmlerinin anlatı estetiğini zenginleştirmektedir. Yönetmen filmlerinde sinematografik etkiyi tamamlamak için “dip ses” ögesi olarak tren sesi ve caddedeki trafikten kaynaklanan gürültüsüne yer vermektedir. Özellikle tren sesi ve bebek ağlaması gibi sesler yönetmenin gerilimi arttırmak için tekrar tekrar kullandığı öğelerdendir.

Modern anlatılarda gerçekçi atmosferi yakalamak için klasik anlatılardaki gibi müziğin duygu yoğunluğunu arttırıcı gücünden yararlanmak tercih edilmemektedir. Farhadi'de filmlerinde olay akışının gerektirdiği ölçüde müziğe yer verir bu kullanımda sayılıdır. *Güzel Şehir*'de A'la ile Firoozeh'in lokantada yemek yedikleri sahnede akordiyon müziği, *Herkes Biliyor*'da düğün sahnesi bu kullanımlara örnektir. Karakterlerin mutlu oldukları bu sahnelerde müzik ritmi arttırmış, anlatıyı güçlendirmiştir. *Güzel Şehir*'de, yemekten sonraki gün Firoozeh'nin A'la'yı görmek için hazırlandığı sahnede de aynı müziği duymamız iki sahnede ki aşk duygusunu pekiştirmektedir.

Farhadi'nin filmografisinde ses ögesinde yaptığı düzenlemeyle yaratıcılığını ortaya koyduğu en önemli sahnelerden bir diğeri de *Çarşamba Ateşi* filminde

Mortaza'nın, onu takip etmek için işyerine gelen eşi Mojdeh'e şiddet uyguladığı sahnedir. Normalde günlük hayatında örtünmek için çarşaf kullanmayan eşini, onu gizlice izlemek için çarşafa bürünmüş bir halde, işyerinin camından gören Mortaza öfkeyle Mojdeh'in yanına inmek için asansöre biner. Asansör hareket edince, asansör müziği olduğu düşünülen enstrümantal bir müzik duyulur. Mortaza asansörün camından yolun ortasındaki eşini izlemektedir. Asansör durunca müzik kesilir ve şiddetli bir trafik gürültüsü sahneye hâkim olur. Mortaza'nın çıkmasına rağmen asansörün içinde kalan kamera sola kaydırma ile izleyiciyi uzaktan da olsa şiddet sahnesine tanık eder. Gürültü eşliğinde yaşanan şiddet sürerken asansör ile birlikte kadraj yukarı doğru hareket ederek izleyici sahneden uzaklaştırılır. Asansörün hareketi ile başlayan enstrümantal müzik görüntünün siyaha düşmesiyle sonlanır.

Yönetmen ayrıca *Çarşamba Ateşi*'nde Mortaza'nın eşi Mojdeh'e şiddet uyguladığı sahnede görüldüğü gibi ses düzenlemelerini, özellikle çatışma sahnelerinde kamerayı konudan uzaklaştırırken yapar. *Bir Ayrılık* filminde Nadir ve Mojdad'ın kavga ettikleri sahne de bu tür düzenlemenin örneklerinden biridir. Filmde cam bölmenin dışından izlenen kavga sahnesinin etkisi ses düzeyindeki değişikliklerle yönlendirilir.

6.5. Asghar Farhadi Filmlerinde Mekân

Sinemada mekân, zaman ile birlikte filmin iki temel ögesinden birini oluşturur. Anlatı fiziksel ve toplumsal bağlamın belirleyiciliği ile kurulur ve sinemasal gerçeklik bu yolla inşa edilir. Mekânın öyküye göre yeniden üretilmesi ya da var olan bir mekânın doğru kullanımı, diğer sinematografik öğeler ile birleşince filmde anlatılmak istenen anlam doğru ifade edilebilir. Karakterlerin eylemleri mekânda var olur ve anlatımın söylemi bu şekilde oluşturulur.

Asghar Farhadi, toplumsal ilişkilere odaklanan insan hikâyelerinin anlatımında gerçek hayata ait mekânları tercih eder. Seçilen mekânların atmosferi, öykülerin dramatik yapısını bütünleyecek şekildedir. Yönetmen, görüntü düzenlemesinde özellikle ışık kullanımıyla da alan derinliği yaratarak dramatik etkiyi güçlendirir.



Görsel 37: Alan Derinliğı

Dış çekimlerde doğa, şehirlerin ulaşım ağlarıyla parçalanmış halleri anlatılara fon oluştururken, iç mekânlardaki alanların düzenlemeleri, insanlar arasındaki ilişkiler gibi karmaşıktır.

Mimari yapıların insan hayatına etkisi, sosyal hayatı yeniden kurması, onun filmlerinde karakterlerin gündelik hayatlarını biçimlendirir. Tahran'ın tren yolları ve viyadükleri ile bölünmüş sokaklarında, çarpık kentleşme içindeki derme çatma evlerinde, modernleşmenin simgesi apartmanlarında yaşam mücadelesi veren insanların tasviri yönetmenin filmlerinde atmosferi oluşturur.

Farhadi'nin ilk iki filmi olan *Tozda Dans* ve *Güzel Şehir*'e baktığımızda, Tahran'ın ekonomik sıkıntılar çeken yoksul insanların hikâyelerini izleriz. Genelde gerçek yaşamı yansıtan doğal mekânları seçen yönetmen, kapalı alanlarda karakterlerin ekonomik ve sosyal durumlarını yansıtacak düzenlemeleri yaparak, alt sınıfın günlük yaşamını betimlemiştir. Filmlerde karakterlerin evleri, işyerleri ve camii, adliye, ıslahevi, hastane, restoran, ulaşım araçları gibi kamusal alanlar iç mekânları oluştururken; şehrin kenar mahalleleri, tren yolları ve çöl dış mekân olarak tercih edilmiştir. Yönetmen oluşturduğu atmosferle çarpık şehirleşmenin ve yoksulluğun içinde yaşam mücadelesi veren karakterleri günlük hayatları içinde anlatır. Farhadi, bir röportajında mekânı nasıl seçtiğine dair verdiği örnekte *Tozda*

Dans'ta Rayhaney'in annesinin evini nasıl seçtiğini anlatmıştır. Tahran'da her zaman geçtiği viyadüğün altında gördüğü bu evi şöyle tanımlamıştır: “Çıplak bir evdi. Köprüden geçerken evlerinde her şeyi görebiliyordum, hatta yatak odalarını bile. Köprünün altında oturan çıplak bir kadın gibiydi. Fahişe hakkındaki hikâyeyi yazdığım da, ikametgâhın o ev olabileceğini düşündüm” (Hassannia, 2014, 24-25). Bu sözleriyle kentin yollarının mahremiyetini ihlal ettiği bu evi, yoksulluk içinde bedeninin mahremiyetinden vazgeçen Rayhaney'in annesiyle özdeşleştirdiğini dile getirmektedir. Mekân karakteri maddeleştirmiştir.

Üçüncü filmi olan *Çarşamba Ateşi* ile alt gelir seviyesinde olan insanları, üst-orta sınıf insanlarla karşılaştırdığı hikâyelere geçen Farhadi, mekânlarına Tahran'ın güneyine göre daha zengin mahallelerini de dâhil etmiştir. Çok katlı apartmanlar ile karakterlerin özel araçları ve çalışma ofisleri bundan böyle yönetmenin geleneksel-modern İran arasında kalan karakterlerinin yaşamlarını gösterdiği alanlar olacaktır. Ardından gelen *Elly Hakkında* ile tatil mekânları, mesire yerleri de bize yeni bir İran tasviri sunacaktır. Bu iki filmiyle birlikte yönetmen bundan sonra sinema dilinin karakteristik özelliği olacak ev içi dağınık mekânları da filmlerinin temasını desteklemek için kullanacaktır.

Çarşamba Ateşi, yeni başlayacak bir evliliğin arifesinde olan Rouhi'nin temizlikçi olarak gittiği evde bitmek üzere olan bir evliliğin şahidi olmasını anlatır. Yönetmen filmde hem iç mekânın hem de dış mekânın kullanımı ile ilişkilerdeki belirsizlik ve dağınık betimler. İç mekân olarak Morteza ve Mojdeh'in evi yerleşmemiş eşyaları, yıkanmamış bulaşıkları, açık çekmeceleriyle herkesin gözü önüne serilmiş evlilikleridir. Filmde anlatılan bir günün, İran kültüründe biten yılın son Çarşambası baharın gelişini kutlamak için şenliklerin yapıldığı festival günü, olarak seçilmesi de temanın dış mekânda yaşanan kaosla denge kurmasına yol açar. Havai fişekler ve patlatılan çatapatlar, ateş ve gürültü öykünün gerilimini artırır.

Elly Hakkında filminde gerilimi arttıran öge ise denizin hırçın dalgaları ve dalgaların rüzgârla gürültüye dönüşen sesidir. Arkadaş grubunun tatillerini geçirmek zorunda kaldıkları ev olan iç mekân ise, kırık camları, dağınık ve kirli haliyle daha filmin başından neşeli halinin değiştiğinin göstergesi olmuştur. Karakterler bahçe

kapısının paslı demir parmaklarını aşınca içinden çıkamayacakları bir durumun içinde hapsolmuş; filmin son sahnesinde arabayla görselleştirildiği gibi hep birlikte batağa saplanmışlardır.

Bir Ayrılıkta, filmin ağırlıklı olarak geçtiği iç mekân ayrılmak üzere olan orta-üst gelir seviyesine sahip ailenin evidir. Mekânda yer alan eşyalar ve onların yerleştirilme biçimleri, bir yandan ailenin ekonomik ve kültürel düzeyini betimlerken bir yandan da yaşadıkları geleneksel toplumun içinde Batı'ya bakışlarının ifadesi konumundadır. Amerikan kültürüne ait ünlü bir tablo ve çeşitli simgeler ve Simin'in piyanosu bu öğelere örnektir. Ayrıca evin eşyalarla dolu sıkışık hali ve bölmelere ayrılmış olması, karakterlerin içinde bulundukları durumda sıkışıp kaldığının ve aralarına giren mesafenin sembolleridir. Filmin inançları ve ekonomik çıkarları arasında başka bir sıkışıklık yaşayan Razieh ve Hojdat çiftinin evleri ise onların yoksulluğunun ispatıdır.

Farhadî, hikâyelerini İran'ın dışına *Geçmiş* adlı filmiyle çıkarır. Fransa'nın Paris şehrinin arka plan oluşturduğu filmin konusu iki farklı evliliğin bitmesiyle yapılacak yeni bir evliliğin çıkmazlarıdır. Bu filmde de bozuk arabalar, yarım kalan tamirat işleri ve dağınık eşyalarda bizi yine bir türlü yoluna girmeyen, yarım kalan insan ilişkilerinin sancılı süreçlerine götürür. Mekân Paris'te de zorlu duyguların suretidir.

Yönetmen *Satıcı* filmi ile izleyiciyi farklı bir metafor ile karşılaştırır. Gerçek ile kurmaca arasında olan bu karşılaştırma, bir ailenin mahremiyetine yapılan saldırıyla onları dışarıya karşı korumasız bırakan evleri ile tiyatro sahnesinde duvarları olamayan ev dekoru arasında gerçekleştirilir. Filmin açılış sahnesinde apartmanın sarsılıp, dökülmeye başlayan cam ve sıvaları ile özellikle duvarları derin çatlaklar alan yatak odaları, taşındıkları evde Rana'nın cinsel saldırıya uğramasının habercisi gibidir. Ev onları koruyamamış, üstelikte başlarına gelen olayın çevreleri tarafından bilinmesini engelleyememişlerdir. Aynı tiyatro sahnesinde duvarsız set dekorunda yer alan yatak odası gibi onları izleyen gözler karşısında mahremiyetlerini kaybetmişlerdir. Filmde mekân diğer sinematografik öğelere göre başroldedir.

Farhadi'nin son filmi *Herkes Biliyor* yönetmenin İran dışında çektiği ikinci filmidir. İspanya'nın bir köyünün mekân olarak seçildiği film, geçmişte kalmış bir aşkın izleriyle yüzleşirken aynı zamanda bir kaçırılma gerilimini de barındırır. Evler, meydan, okul, kilise ve çan kulesinin saati ile üzüm bağları filme Akdeniz'e özgü sıcaklığı katarken, gizem barındıran sahnelerde karanlık mekânlar heyecanı arttırmakta kullanılır.

6.6. Asghar Farhadi Filmlerinde Oyunculuk

“Oyuncu görüntünün en canlı ögesidir; düşünen, karar veren, tepki gösteren, toplum içinde başka kişilerle ilişki kuran, yaşamını sürdürmeye uğraşan, bunun için sürekli çabalayan bir varlıktır. Görünüşü, davranışı, yüz anlatımı, oyunuyla görüntüde bütün bunları oyuncu gerçekleştirir, canlandırır” (Özön, 2011, 111). Yıldız oyunculuğa dayanan klasik anlatılarda tüm olaylar başrol oyuncusunun etrafında geçerken, modern anlatılarda sağlam dramatik yapılarla karakterler arasında denge sağlanır. Asghar Farhadi de sağlam dramatik yapılar oluşturarak, karakterler arasında denge kuran, oyuncularını yıldızlaştırmayan bir yönetmendir. Filmlerinde karşılıklı uzun diyaloglar ağırlık taşıırken; tüm karakterlere kendini anlatma fırsatı veren eşit mesafeli duruşu ile oyuncuları ön plana çıkmayı tercih etmez.

Farhadi, filmlerinde oyuncuların filmin çekimlerinden önce yaratacakları kişiliği özümsemelerine önem veren ve çekimler sırasında oyuncuların davranışlarının yönetiminin de sorumluluk alan bir yönetmendir. Oyunculara karakterlerin geçmişini anlatıp, onu tanımalarını ve anlamalarını istediğini ifade eder. Senaryo çalışmasında karakterlerini en ince detaylarına kadar betimleyen yönetmen, oyunculara prova yaptırma aşamasında karakterleri ve hikâyelerini geliştirdiğini, sıfır noktasına geri sardığını belirtir.

Gerçekçiliği benimseyen yönetmen oyunculukta doğallıktan yanadır. Oyuncuların kıyafet ve makyajı günlük yaşamın içinden, sosyal konumları ve karakterleri ile uyum içindedir. Aşırı mimikler, abartılı tepkiler ile oyunculuğun aşırıya kaçıp izleyiciyi rahatsız etmesine izin vermez, gerçekçi performanstan yanadır. Onun karakterlerinin olaylar karşısındaki tepkileri doğaldır. Özellikle yakın çekimlerinde oyunculuktaki denge daha da belirginleşir.

Farhadi profesyonel oyuncularla çalışsa da filmlerinde amatör oyunculara da yer verir. Bu yönetmenin doğal hayata uygun anlatımını karakterlerin gerçekçiliğiyle bütünler. Örneğin ilk filmi olan *Tozda Dans*'ta Rayhaneh (Baran Kosari) ile Haydar (Faramaz Gharibian) profesyonel oyuncularken, başrol oyuncusu Nazar (Yousef Khodaparast) ile Amri (Jahal Sarhad Soraj) amatör oyuncularlardır. Bazı oyuncular ise Farhadi sinemasının vazgeçilmezleridir. Taraneh Alidoosti, Shahab Hosseini onun birçok filminde önemli rollerde oynamışlar ve bu performanslarıyla ödüller kazanmış oyuncularındır.

Yönetmen filmlerinin anlatısını öncelikle bir hikâye ile ortaya çıkan karakterlerle ve yavaş yavaş karakterlerin özelliklerini şekillendirmekle kurduğunu ifade etmektedir. Karakterler ortaya çıkınca onları canlandıracak oyunculara dair bir imge ile oyuncuları aradığı belirtir. İspanya'da çektiği *Herkes Biliyor*'un oyuncularını seçme deneyimini şöyle aktarır.

İspanya'ya geldiğimde çok sayıda İspanyol filmi izledim—kiminin tamamını, kiminin ise sadece belli kısımlarını. Her rol için birden fazla oyuncu seçtim ve eleme yaparak filmde gördüğümüz oyuncu kadrosuna vardım... İki ana karakteri Penélope ve Javier için yazdım. Onlarla dört yıldır senaryo hakkında konuşuyordum. Bu rolleri oynamaları konusunda anlaşmıştık. Dolayısıyla yazarken bu iki oyuncu aklımdaydı, fakat diğerleri senaryo yazıldıktan sonra seçildi. (www.bagimsizsinema.com)

Yönetmen özellikle oyuncularla uzun uzun konuştuğunu, nasıl davranmaları gerektiği, karakterin giyinişinden ruh haline kadar yapısını anlatarak onları rollerine hazırladığını belirtmektedir.

7. ASGHAR FARHADİ FİLMLERİNİN ANLATI ÖZELLİKLERİ

Farhadi'nin filmlerinin anlatısal özellikleri, yönetmenin yapıtları yoluyla ifade etmek istediği duygu ve düşüncelerin özünü oluşturan temaları, temalarını aktarmak için belirlediği konuları, anlatımı gerçekleştirme şekli, olay örgüsünü nasıl kurduğu ve karakterleri üzerinden değerlendirilmiştir.

7.1. Asghar Farhadi Filmlerinde Tema

Asghar Farhadi'nin filmlerinin “ne hakkında” olduğu sorusunun cevabı, bizi yönetmeni sinema evreninde farklı kılan temel özelliğe götürür. Auteur yönetmen anlayışında, yönetmenin filmleri arasındaki tematik bütünlük onun yaratıcılığını

ortaya koyan önemli bir unsurdur. Auteur kuram eleştirmenleri, “yaratıcı yönetmeni bir yönetmenin çalışmalarındaki stilistik ve tematik tutarlıkta kendini gösteren ‘kendini ifade etme’ durumu üzerinden tanımlamıştır” (Buckland, 2018, 100). Filmlerin anlatısını oluşturan eylem ve olayların inşa ettiği anlam, yaratıcı yönetmenin filmografisinde tematik unsurların birliğinde ortaya çıkar. Filmlerde vurgulanan ana düşünce, temaların saptanmasında yol gösterici olabilir. Yönetmen anlatmak istediği düşünceyi, izleyiciye vermek istediği mesajı iletmek için bir tema belirler ve bunu sanat ürünü olan sinemayla anlatır. “Sinemacının görüngülerle anlatmak istediği bu düşünce, görüş, bildiri filmin içeriğini (muhtevasını) oluşturur, sinema yapıtının özünü yaratır; izlek de (tema), bu içeriğin özün en kısa yoldan özetlenmiş biçimidir” (Özön, 2011, 119). Yönetmen belirlediği temaları seçtiği konularla işleyerek filminin anlatısını biçimlendirir.

Farhadi, dil, din, etnik grup ve cinsiyet ayrımı gözetmeksizin kurduğu sinemasında hümanist bir yaklaşım benimser. İnsanların her nerede yaşıyor olurlarsa olsunlar ihtiyaç duydukları evrensel değerler, onun sinemasının temel odağını oluşturur. Sıradan insanların günlük yaşamlarında karşılaştıkları olaylar temaların zeminini hazırlar. Filmlerinde anlattığı olayların konusu temalarındaki öz düşünceyi iletmek için seçilmiştir. Farhadi, insana ait temel duyguların karşılığı olan temaları, onların günlük hayatta karşılaşılabileceği gizemli polisiye olaylarla aktarma yolunu tercih eder. İnsanın insanla ya da toplumla çatıştığı, olağan sürecin bozulup yeniden kurulduğu dramatik yapıda oluşan denge ile yönetmen seçtiği temayı işler. Bunu konu için uygun mekân ve oyuncularını seçerek, kişiler arası ilişkiler üzerinden anlatır. Sinema sanatında yönetmenin farkını ortaya çıkaran ise onun aktarmaya değer bulduğu düşünceyi, verilecek mesajını yapmacılıktan uzak, kişisel biçimiyle yansıtmasıdır. Tema, yönetmenin sanatını ortaya çıkarmak için gösterdiği çabanın özüdür.

Asghar Farhadi’nin filmleri aracılığıyla aktarmak istediği temel düşünce insanın varoluşsal problemleri üzerinedir. Vicdan, adalet, sevgi, merhamet, fedakârlık sorgulamaları içerir. Farhadi, çocukluklarından ölümle kade, temel ahlak kuralları, dini öğretiler, gelenek ve göreneklerle çevrelenmiş olan insanların, yaşamları boyunca ahlaki ikilemler ve bireysel istekleri arasında sıkışıp kalacakları

durumlarla karşılaşılacaklarını anlatır. Yönetmenin filmlerinde öyle durumlar yaşanır ki bir tek doğru ya da bir tek haklı kişi barındırmaz. Doğru olan davranış kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Haklı olan, hangi taraftan olaya bakıldığıyla ilgilidir. Karakterlerin iyi niyetle söylemiş oldukları küçük yalanlar, onları içinden çıkamayacakları batağa saplayabilir. Farhadi, kötülükle sınanmamış hiç kimsenin gerçekten iyi olmayacağını; başkalarının hakkında hüküm vermenin kendi hayatımız hakkında hüküm vermekten kolay olduğunu filmlerindeki ana düşünceyle iletir. Temaların filmlere göre dağılımı ise aşağıdaki tablo ile görselleştirilmiştir.

Temaların Filmlere Göre Dağılımı								
Filmler	Temalar							
	Aşk	Ayrılık	Adalet	Aile Sevgi Bağları	Çaresizlik	Fedakârlık	İhanet	Yalan
Tozda Dans	+	+		+	+	+		
Güzel Şehir	+		+	+	+	+		
Çarşamba Ateşi	+			+	+		+	+
Elly Hakkında					+	+	+	+
Bir Ayrılık		+	+	+	+	+		+
Geçmiş		+		+	+	+	+	+
Satıcı			+	+	+	+		+
Herkes Biliyor	+	+	+	+	+	+		+
Temaların Filmlere Göre Yoğunluğu	4	4	4	7	8	7	3	6

Tablo 1: Temaların Filmlere Göre Dağılımı

Bu bağlamda Farhadi filmlerinde ortaya çıkan ve filmleri arasında bütünlük göstererek bağ kuran temalar: Aşk, ayrılık, adalet, aile/sevgi bağları, çaresizlik, fedakârlık, ihanet, yalandır.

7.2. Asghar Farhadi Filmlerinde Konu

Sinema sanatında yönetmenin anlatmak istediği temayı, hangi olaylar üzerinden aktaracağı bizi konu kavramına götürür. “Konu, bu izleği (temayı) filmde işlerken verilen biçimdir; izleğin türlü donatılarla geliştirilerek aldığı kılığı anlatır. Bütün film içinde konunun işlenmesi, geliştirilmesiyle de dramatik yapı kurulur” (Özön, 2008, 119-120). Yönetmen tasarladığı yapıya uygun olarak konuyu geliştirerek filmin dramatik yapısını inşa eder. Konu ana düşüncenin geliştirilip sunulduğu yapıdır.

Asghar Farhadi filmlerinde toplumsal ilişkiler ağı içerisinde bireyi ve ilişkilerini konu alır. Hukuk kuralları, gelenekler, ahlaki yargılar, yoksullukla yaşamının çok zor olduğu bu toplumda insana ait duygular ve davranışlar onun objektifinden gerçekçi bir biçimde yansır. Aile bağlarının, kadın-erkek ilişkilerinin, iyi-kötünün, doğru-yanlışın, intikam ve bağışlamanın sorgulandığı hikâyelerini gerçekçi karakter temsilleriyle anlatan yönetmenin amacı izleyicilerde empati duygusunu ortaya çıkarmaktır.

Yönetmen günlük yaşamda insanların başına gelebilecek tehlikeleri, gizem atmosferi yaratacak detaylarla şekillendirir. Adalet sistemi, işçi- işveren ilişkileri, aile bağları arasında, kaza sonucu bebeğini kaybeden bir kadın, küçük bir çocuğu boğulmaktan kurtarıırken Hazar Gölü’nün hırçın sularında kaybolan başka bir kadın, intihar ve kaçırılan bir genç kızın hikâyesi onun polisiye etkisi yaratan konularını oluşturur.

İran’daki şer’i hukuk sisteminden kaynaklanan sorunlar, geleneksel değerlerin ön planda olduğu toplumdaki tutarsız uygulamalar ve bunun gündelik hayata yansımaları yönetmenin filmlerine eleştirel bir boyut kazandırır. Evlilik kurumu da adalet sistemi gibi Farhadi’nin sorgulamalarında yer alır.

Evlilik, öncesi ve sonrasıyla, nişanlılık, ihanet, boşanma ve geçmişte kalan ama kapanmayan hesaplaşmalarıyla, geleneksel ile modern ailelerdeki yapısıyla

Farhadi'nin temel konusudur. Topluma getirdiği siyasal ve sosyal eleştiriyi ifade etmede insan ilişkilerini tüm boyutlarıyla ele alabildiği bir alan olarak evlilik kurumu, yönetmenin hedeflediği anlamı yaratması bakımından odak noktasını oluşturur.

Farhadi'nin ilk filmi olan *Tozda Dans*, Nazar ile Rayhaney'in birbirini seviyor olmalarına rağmen evliliklerini toplumun uygun görmemesi üzerine ayrılmak zorunda kalması ve sonrasında Nazar'ın evlenmek için aldığı borç ile boşandıkları için Rayhaney'e ödemesi gereken çeyiz parasını temin edebilmek için çölde yılan avına çıkması ile başına gelenleri konu alır. Filmin diğer bir karakteri olan Haydar ise eşinin onu aldatması sonucu diğer adamı öldürmüş bir kaçaktır. İki karakterinde evliliklerinin istemeden bitmesi ve eşlerini hala seviyor olmaları ortak noktalarıdır.

Yönetmenin ikinci filmi *Güzel Şehir*'in ana konusu İran'daki adalet sisteminin "adaletsizliği" olsa da evlilik film boyunca tüm karakterlerin sınavı gibidir. Film 16 yaşındayken sevdiği kızı öldürmüş bir idam mahkûm olan Akbar'ın, kızın babası olan Abolgasem tarafından affedilmesini sağlamak için rıza almaya çalışan arkadaşı A'la ve ablası Firoozeh'in hikâyesi anlatılır. Kızın ölümü babası tarafından başka biri ile evlendirilmek istenmesi üzerine sevdiği çocukla intihar girişiminde bulunmalarıyla olmuştur. Akbar hayatta kalmış kız ölmüştür.

Firoozeh'de evli olduğu adam tarafından fuhuşa zorlanan ve bu yüzden boşanan genç bir kadındır. Yaşadığı çevrede boşanmış olmasının açacağı sorunlardan korunmak için bebeğiyle birlikte eski kocasına yakın bir yerde ikamet etmekte ve hala yüzük takarak boşanmış olduğu gerçeğini saklamaktadır. A'la ve Firoozeh birbirlerine âşık olmalarına rağmen evlenmeleri önünde ki engel Akbar'ın hayatıdır. Çünkü Abolgasem'in rızasını alabilmek için onun ikinci eşinin engelli kızı ile evlenmesi istenmektedir. Burada evlilik, engelli kızı ile bir evliliğin güvencesine sığınmış bir kadının kendi hasta çocuğunu güvenceye almak için evlendirmek istemesi ile ortaya çıkmıştır. Evlilik bir kadının toplumun baskısından ve tehlikelerden korunmak için sığınağıdır. Hatta engelli kızın ameliyat olması mı evlenmesi mi seçenek haline geldiğinde seçilen kısımdır.

Çarşamba Ateşi'nde nişanlı olan Rouhi' nin temizliğe gittiği evde eşi tarafından aldatılan Mojdeh'in yaşadığı sıkıntıya ve parçalanan bir evliliğe tanık

olduğunu izleriz. Bu hikâyede ikinci kadın olan Simin ise eşi tarafından terkedilmiş boşanmış bir kadın olarak toplum baskısıyla karşı karşıya kalmış bir karakterdir. Filmde yer alan tüm kadınlar evlilik arifesinde olan Rouhi'ye nasıl bir eş olması gerektiğiyle ilgili tavsiye vermektedir. Konu yeni kurulacak olan ve dağılan bir evliliğin karşılaşmasıdır.

Bir Ayrılık'ta evlilik bu sefer ihanetten değil, gelecek endişesi ile geçmişe bağlılıktan parçalanmak üzeredir. Aile bağları, verilen sözler burada evliliğin çıkmazlarıdır. Boşanma süreci ve velayet kararı karakterleri, başka sorunların gölgesinde de olsa oldukça zorlar.

Geçmiş, bizi başka bir ülkeye götürse de konu yine evliliğdir. Yıllar önce biten bir evliliğin kapanmayan yaraları, yeni başlayacak bir evliliğin yıkılan başka bir evlilik üzerine kurulacak olmasının vicdani rahatsızlığı düşündürücüdür. Biten evliliklerin ardında kalan çocukların yaşadıkları da bu hikâyede tanık olduğumuz bir konudur.

Saldırıya uğramış bir evlilik, *Satıcı*'da bizi insan gerçeğiyle yüzleştirir. Evliliklerini bir bebek sahibi olarak taçlandırmak isteyen Rana'nın evinde cinsel saldırıya uğraması hayatlarını altüst eder. Toplumsal baskı ile mahremiyetlerini kaybeden çiftin evliliği gözler önüne serilmiştir. Onlara bu zararı veren kişinin de pişmanlık ile çırpınışları yıllardır süren evliliği ve nişanlı olan kızının evlilik ümidinin bitmemesi içindir.

Herkes Biliyor'da bu defa evlilikle sonuçlanmamış bir aşkın mahremiyetini kaybetmesinin izleri ile karşılaşırız. Farklı kişilerle yapılmış evliliklerin yüzleştiği eski aşk ve kaçırılma eyleminin zamanının ise bir düğün gecesi olması konunun tüm boyutlarıyla yüzleşen izleyiciler için manidardır.

Bu bağlamda Farhadi'nin filmlerinde yer alan konularını, adalet sistemi, evlilik, işçi-işveren ilişkileri, ihanet, intikam, dönüşüm, ölüm ve suç oluşturmaktadır. Konuların filmlere göre dağılımı ise aşağıdaki tablo ile görselleştirilmiştir.

Konuların Filmlere Göre Dağılımı								
Filmler	Konular							
	Adalet Sistemi	Evlilik	İşçi İşveren İlişkileri	İhanet	İntikam	Dönüşüm	Ölüm	Suç
Tozda Dans	+	+	+	+	+			+
Güzel Şehir	+	+	+		+	+	+	+
Çarşamba Ateşi		+	+	+				
Elly Hakkında		+		+			+	
Bir Ayrılık	+	+	+		+	+	+	+
Geçmiş		+	+	+	+			+
Satıcı	+	+		+	+	+	+	+
Herkes Biliyor		+	+	+	+			+
Konuların Filmlere Göre Yoğunluğu	4	8	6	6	6	3	4	6

Tablo 2: Konuların Filmlere Göre Dağılımı

7.3. Asghar Farhadi Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Olay Örgüsü

“Bir anlatı, rastgele olaylar dizisinden ibaret değildir, neden-sonuç ilişkisi içinde birbiriyle bağlantılı bir olaylar dizisidir... Bir filmin tutarlı ve anlamlı görünmesi için, eylemler ve olaylar arasındaki ilişkilerin gerekçelendirmesi gerekir” (Buckland, 2018, 47-50). Neden- sonuç mantığıyla gelişimi sağlanan anlatıda bu gerekçelendirme sağlanmış olur.

Yönetmenin temayı belirlemiş olduğu konular üzerinden sinemaya uygulama aşamasında anlatı yapısını nasıl kurduğu önemlidir. Filmde öykünün zamana göre

düzenlenişi, olay örgüsünün inşası, konunun tüm bölümlerinin film içinde yer alıp almaması filmin ayırt edici özelliklerindendir. “Anlatı farklı bileşenlere ayrılabilir: Öykü, bizlere sunulan ya da çıkarsadığımız olayların bütünüdür. Olay örgüsü, söz konusu olayların belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ya da inşa edilmesidir” (Corrigan, 2007, 70).

Yönetmenin, filmde anlatmak istediğini gerçekleştirirken izlediği yol dramatik yapının içinde geliştirilir. Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş* adlı kitabında söz konusu gelişimi şöyle açıklar:

Sinemacı herhangi bir izleği işlemeye karar verdiğinde, özellikle öykülü filmlerde bunun için bir konu düşünür. Konu, belli bir noktadan çıkıp, geliştirilip, bir sonuç noktasına ulaşmaya dek sinemacının titizlikle seçtiği belli bir yolu izler. Konuya giriş, konunun açılması, yürüyüşü, gelişmesi; kişilerin ve bu kişilerin içinde yer aldıkları çevrenin tanıtılması; kişiler arasında ve kişiyle çevre arasındaki ilişkiler; bu ilişkileri etkileyen çeşitli olaylar, sinemacının önceden tasarladığı bir plana göre gerçekleştirilir. Bütün bu öğeler ve bunların düzenlenişi filmin dramatik yapısını oluşturur (2008, 120).

Senaryonun sinemaya uygulanma şekli yönetmenden yönetmene değişiklik gösterir. Ana hikâye ve yan hikâyelerle olay örgüsünün dengeli bir biçimde bağlanması, gerilimin zaman zaman arttırılıp sonra azaltılarak izleyiciye rahatlama zamanı tanınması, mekân-zaman birliğinin, karakterlerin tutarlılığı önemli unsurlardır. “Olayların akış sırası, sekansların uzunluğu ya da kısalığı, karakterlerin reel zaman için ne kadar görünüp görünmeyeceği senaryonun ritmiyle doğru orantılı olarak çekimlere yansır” (Buckland, 2018, 101).

Olay örgüsü çok farklı biçimlerde düzenlenebilir. Bu düzenlemeye göre anlatılar klasik anlatı ya da modern anlatı olarak tanımlanır. Klasik anlatılar sebep-sonuç ilişkisine dayanan bir olay örgüsü ve belirli bir sonu olan, genelde nesnel bakış açısıyla sunulan yapımlardır. Modern anlatılarda bakış açısı zaman zaman öznel, neden-sonuç ilişkisi eksiltilmiş olarak sunulabilir. Filmin sonu herhangi bir kapanış sahnesine sahip olmayabilir. Farhadi anlatıları çok katmanlı öykü inşası, mantıksal ilişkiye yönelik olay örgüsü, eksilteli sunumu ve açık uçlu sonuçlarıyla modern olarak değerlendirilebilir. Oysa hikâyelerini, bir ipin üstüne sıraya asılmış elbiseler olarak örneklendiren yönetmen, ipin ucunu bağlamazsa elbiselerin düşeceğini söyler

(www.evrensel.net). Filmin sonunda ne olduğu konusunda belirsizlik durumu olarak düşündüğümüz açık uçlu sonlar Farhadi ‘nin özel olarak düzenlemiş olduğu sonlardır. Yönetmenin filmlerinin sonları hakkındaki değerlendirmesi ise şöyledir:

Bazıları filmlerimin açık bir sonu olduğunu düşünür. Benim filmlerimin iki başlangıcı ve bir sonu vardır. Son denilen şey, insanların kaderlerinin değişmesidir. İki başlangıç nedir? Biri filmin ilk dakikalarında gördüğümüz başlangıç. Diğeri de filmin sonunda gördüğümüz başlangıç. Bu açık bir son değildir. Filmin yeniden zihninizde başladığı andır.(www.evrensel.net)

Yönetmen anlatımı ve olay örgüsünü düzenlerken karakterlere mesafeli yaklaşımı ve onların kendini ifade etmesine müsaade etmesiyle izleyicide empati duygusu oluşturmayı amaçlar.

Anlatım, anlatı sürecinin biçimlendirilmiş halidir. “Anlatım terimi, anlatı bilgilerinin film izleyicisine nasıl aktarıldığını belirleyen mekanizmayı işaret eder... filme özgü iki anlatım şekli: her şeyi bilen anlatım ve kısıtlanmış anlatım” (Buckland, 2018, 57). Her şeyi bilen anlatımda izleyici tüm karakterlerin başına gelene şahit olur. Kamera bir karakterin ardından diğerini göstererek bunu sağlar. Kısıtlanmış anlatımda ise izleyici bir karakter üzerinden olayları takip ettiği için, sadece o karakterin bilgisine sahiptir. Farhadi bu iki anlatım türünü birleştirerek, izleyiciyi tek bir karakterin üzerinden değil birçok karakter aracılığıyla filme dâhil eder; ayrıca olay örgüsünün dengeyi bozan dönüm noktalarını izleyiciden saklayarak anlatıyı kısıtlar. Yönetmenin kendine özgü anlatım tarzı onun gizem yaratmasına ve belli noktalarda gerilimi arttırmasına olanak sağlar.

7.4. Asghar Farhadi Filmlerinde Karakterler

Bir filmin izleyiciler tarafından izlenebilir olması, yönetmenin kurduğu dünyada filmsel öğeleri tutarlılıkla ele almasına bağlıdır. Yaratılan karakterlerin filmin içinde bütünlüğü sağlaması önemlidir. İnanırdıcı olmayan, filmsel zaman ve mekânla tutarlılık göstermeyen karakterler filmin anlam bütünlüğüne zarar verebilirler. Filmde karakterlerin insandırıcı olmasının anlatılan hikâyenin izleyiciler tarafından gerçekçi görülmesi için önemli olduğunun altını çizen Kırâç, senaryoda karakterleri oluştururken düşülen yanlışları şöyle değerlendirir:

Senaryolarda görülen en büyük zaaf neredeyse bütün karakterlerin aynı ağızdan konuşmasıdır. Oysa bir tıp proförüyle, mahalle kasabının sözcük seçimlerinde, kurduğu cümle yapısında, argo kullanımında dolayısıyla genel olarak konuşma biçiminde çok büyük farklılıklar vardır. Bu farklılıklar mimiklerden tutun vurguya kadar yansır. Karakterlere uygun diyalog yazmak senaryonun dramaturjisini güçlendireceği gibi bize karakterlerin sınıfsal kimliğini, ekonomik durumunu, hayata bakışını doğru bir biçimde yansıtacaktır. (2018, 103)

Günümüz İran'ı ile birlikte insan ilişkilerinin özde benzerlik gösterdiğinin bir ifadesi olarak farklı ülkelerde de (Fransa ve İspanya) geçen filmlerinde Farhadi, insanı anlatır. Onun karakterleri, ne mutlak iyi ne de kötüdür. Onlar hayatta karşılaştıkları sorunlar karşısında çıkmaza düşen, hata yapan, doğru- yanlış, haklı-haksız konusunda karar veremeyen, ilkeleri uğruna mücadele etmekten de geri kalmayan insanlardır. Seven-sevilen, acı çeken, intikam ve merhamet duygusunu taşıyan bu insanlar toplumsal kurallarla kendi istekleri arasında sıkışmıştır.

Asghar Farhadi, gerçekçi bakış açısı taşıyan öykülerinde karakterleri aracılığıyla sınıflara ayrılmış bir toplum eleştirisi yapmaktadır. İran'da gelir dağılımıyla oluşan ayrışmanın toplumsal yaşamda meydana getirdiği sınıfsal bölünme, onun filmlerinde farklı sınıflara mensup karakterler arasındaki çatışmayla varlık bulur. Toplumun işleyiş ve kuralları içinde sosyalleşen bireylerin mensup oldukları sınıf, onların tutum ve davranışlarını da şekillendirmektedir. Düşük ekonomik gelir, eğitim düzeyindeki gerilik, beraberinde hayatta kalma mücadelesinde olan bireylerinin geleneklerin ve inançların hâkim olduğu toplumsal ilişkiler ağına koşulsuz bağlanmasını getirir. Ekonomik kaynaklara ulaştıkları ölçüde özgürlük alanı genişleyen bireylerin, toplumsal bağları da dönüşüme uğramaktadır. Bu bağlamda geleneksel toplumdan modern topluma geçiş aşamasında, geleneksel-modern insan arasındaki farklılık kişilerin değer yargılarında, olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarda ortaya çıkmaktadır.

Farhadi, ilk iki filminde (Tozda Dans ve Güzel Şehir) alt sınıfa ait karakterlerin hikâyelerini anlatırken, sonraki filmlerinde üst-orta sınıfı konu etmeye başlamıştır. Kendisini de orta sınıfa mensup bir birey olarak tanımlayan yönetmen (Hassannia, 2014, 13), sınıflar arası içselleştirilmiş önyargıları, onları karşılaştırdığı öykülerinde

su yüzüne çıkarmıştır. *Çarşamba Ateşi* ve *Bir Ayrılık*, bu temanın baskın olduğu filmlerindendir.

Toplumun içindeki bölünme, Farhadi filmlerinde başka bir açıdan da karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin hâkim olduğu kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizlik, filmlerdeki karakterlerin davranışlarında kendini göstermektedir. Bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden farklı olan toplumsal cinsiyet kavramı, bireylere toplum tarafından uygun görülen rollere karşılık gelmektedir. Geleneksel toplumlarda, toplumsallaşma sürecinde öğrenilen “kadınlık” ve “erkeklik” rolleri birey tarafından sorgulanmadan kabul edilmekte ve nesilden nesile aktarılmaktadır. Kadınları ikinci sınıf vatandaş konumuna sürükleyen bu kurallar, erkeklere de ağır sorumluluklar yüklemekle birlikte, toplumsal baskı mekanizması kurarak şiddet ortamını oluşturur.

Farhadi’nin günlük hayatın içinde, ilişkiler odağında gerçekleştirdiği eleştiri topluma yöneliktir. Senaryo aşamasında karakterlerini kişisel özelliklerini en ince ayrıntılarına varana kadar tanımladığını dile getiren yönetmen toplumdaki ataerkil yapıyı, geleneksel-modern arasındaki gelgitleri, sınıfsal çatışmaları karakterleri vasıtasıyla aktarmaktadır. Farhadi’nin karakterlerini oluşturma aşamasındaki tutumunu, kendisine “kadın ve erkekler hakkında ne düşündüğü” sorulduğunda verdiği yanıt üzerinden anlayabiliriz:

Ben yazarken kadın ya da erkek olarak düşünmem; yazdığımı insan olarak görürüm. İnsanları kadın ya da erkek olarak ayırmanın bir saygısızlık olduğunu düşünüyorum. Ben karakterlerimi birbirlerinden cinsiyet temelli ayırmam. Evet, kadın ve erkeğe ait farklılıklar vardır. Benim filmlerimdeki kadınlar daha ileri bakar. Erkekler ise daha çok geçmişte olan bitenle ilgilenir. Bunun nedenini şöyle buldum. Kadınlar doğurgan oldukları için daha çok geleceğe bakıyor. Erkekler ise daha çok çalıştıkları toprağa, yere ve geçmişe bakıyor (www.evrensel.net) .

Farhadi’nin bu insancıl yaklaşımı, onun insanları iyi ve kötü diye ayırmadığı, yaşadıkları ortam içinde birçok unsurla şekillenen davranışlarını, çıkmazlarını tarafsız olarak sergilediği bir anlatım yaratmasını beraberinde getirir. Yönetmenin karakterleri etik değerler ve kişisel çıkarları arasında gelgitler yaşayan, dine dayalı hukuk kuralları, işçi-işveren ilişkilerinin adaletini sorgulayan, özel yaşamlarını bile toplumun kurallarına göre şekillendirmek zorunda olan kişilerdir. Toplumsal ilişkilerde

kendileriyle çelişen karakterler, yönetmenin nesnel yaklaşımıyla izleyiciye de ikilemler yaşatmaktadır.

Onun karakterleri yüzyıllardır dış etkilerle modernleştirmeye çalışılan, dini öğretilerin baskısı ve laikleşme arasında, yüzyıllara yayılan monarşiden İslami demokrasiye geçmiş, gelenek ile modernizm arasında sıkışıp kalmış insanlardır. Mensup oldukları sosyal sınıfların değer yargılarına bağlı, dini kuralları referans alan ya da geleneksel kuralları sorgulayıp modern bir yaşam kurmaya çalışan, çalışkan ve mücadeleci kadınlar; ataerkil yapıdan modern bir hayata geçiş sürecinde ikilemler yaşayan, bir yandan toplumun önyargılarıyla şekillenirken bir yandan da modern hayatın içinde varlık gösteren erkekler oluşturur. Çocuklar ise toplumsallaşma sürecinde ailelerinin hayatlarına tanıklık eden, ayrıca eğitim kurumlarının aktardığı ideoloji ile şekillenen toplumun yeni neslidir. Kadın, erkek, çocuk hemen hemen tüm karakterleri birleştiren nokta ise onların günlük hayattaki sorunlardan yalan söyleyerek çıkmaya çalışmalarıdır. Zamanla refleks haline gelen bu yalanların kısır döngüsünde karakterler yeni sorunlarla yüzleşmek zorunda kalırlar.

8. ASGHAR FARHADİ FİLMLERİNDE TEKRARLANAN MOTİFLER, BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Auteur kuram ile değişen iyi bir yönetmeni belirleme ölçütleri, senaryonun filme çekilmesinin ötesinde, yönetmenin kişiliğini ve özgün tarzını, sinematografinin teknik ve estetik özelliklerinden en iyi şekilde yararlanarak filmlerine yansıtması olmuştur. Yönetmenin teknik yeterliliği filmlerinin sanat eseri yapmaz. Onun eserlerindeki anlamı ve tutarlılığı ortaya çıkaracak olan, sinema filmini oluşturan tüm öğeleri kullanarak kendine özgü biçimini oluşturmuş olup olmadığıdır.

Zaman içerisinde farklı teorisyenlerin katkıları, bir yönetmeni filmlerinin tek yaratıcısı olarak tanımlama noktasında dikkate alınması gereken kıstasları geliştirmiştir. Andrew Sarris'in derecelendirdiği teknik yeterlilik, kişisel bir stil ve içsel anlama sahip olma şartları ile yönetmenin filmlerinin karşılaştırılması ölçütüne, Peter Wollen'ın yapısalıcı çözümlemeyi eklemesi bakış açısını zenginleştirmiştir. Wollen ile auteur bir yönetmenin sinemasını incelemede bakılan biçimsel özellikler,

yönetmenin kişiselliğinin yansımasının yanında tematik içeriye ait unsurlardır. Yaratıcı bir yönetmenin filmlerinde yer alan motifler, ortaklık gösteren noktalar, onun kendine has sinema dilini işaret etmektedir. Ayrıca hepsi ayrı ayrı özgün yapıtlar olan filmlerin, yönetmenin diğer filmlerinden farkı da incelenmeye değer bir unsurdur.

Asghar Farhadi'nin sinemasında biçimsel özelliklerin yanı sıra, anlatısal özelliklerinin de değerlendirilmesi aşamasında, Sarris'in ve Wollen'in auteurü belirleme ölçütlerinin kullanılması önemlidir. Bu bağlamda Farhadi'nin filmlerinde tekrar eden motifler, ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar dikkat çekicidir. Yönetmenin metoforik anlatımı, olay örgüsünü ilerletmekte yer verdiği işaretler onun filmlerine damgasını vurmaktadır. İran kültüründe zaman zaman dile getirilemeyen duygu ve düşüncelerin ifadesi için ironi ve metafor gibi unsurların kullanımının yaygın olduğunu bir röportajında belirten Farhadi, yetiştiği kültürün etkisini film diline de yansıtmaktadır (Hassannia, 2014).

İran sinemasının temelini oluşturduğu yıllar Şah yönetiminin uyguladığı sansür ve toplumun geçirdiği siyasal dönüşüm ile birlikte savaş yıllarının hâkim olduğu tabloda da rejimin ağır yaptırımları simgeci anlatımı ortaya çıkarmıştır. 2000 sonrası dönemin en önemli temsilcisi olan Farhadi'nin sineması da İslami rejimin kurallarına uygun olarak kadın oyuncuların ekranda uyması gereken şartları yerine getirmektedir. “Her yapıt kendisini başkaları için önemli ve anlaşılır kılan bir takım nesnel öğelerle, yani bir takım bilgilerle ve görüşlerle doludur. Buna göre her yapıt içinde piştiği ortamın bir yansıtıcısı, hatta bir açıklayıcısıdır” (Timuçin, 1987, 29). Yönetmen ülkesinin şartları içinde birçok konuyu da açık olarak dile getirmektense, kendine özgü bir yapıda metaforlarla anlatır. Onun sinemasının doğrudan siyasi bir eleştirisi yoktur ama Monaco'nun da belirttiği gibi: “Her sanat yapıtının politik bir yanı vardır” (2001, 37). Farhadi'de eleştirisini görüntünün imkânlarını kullanarak geliştirdiği zengin anlatım diliyle ifade etmektedir. Özellikle İran kültürünün belirginleşmiş sembolleriyle hikâyelerinde çok boyutluluğu yakalayan yönetmen yan anlamlar yaratarak sansür mekanizmasını da aşmaktadır.

Yönetmen özellikle ilk iki filminde sembollere verdiği ağırlığı, sonraki filmlerinde olay örgüsünde ilerlemeye ve filmin akışına yardımcı olacak işaretlere

kaydırdığını dile getirir. Farhadi, bu yolla filmdeki gerçeklikleri birbirine bağlayarak yeni bir dünya kurduğunu vurgular (www.evrensel.net).

Auteur yönetmene has bir özellik olan yönetmenin filmleri arasında birleştirici bir unsur olarak kullandığı sembol örnekleri Farhadi'nin de bir çok filminde ortak iken bazı sembollerde sadece o yapıtına özgüdür ve tüm bu mecazi anlatım unsurları onun anlatımına dinamizm getirmiştir. Yönetmenin sinemasını temsil ettiğini düşündüğümüz sembolik öğeler ve işaretler aşağıdaki gibidir.

8.1. Filme İşaret Eden Başlangıçlar

Farhadi sinemasına ait filmler, aralarında ortak özellik olarak değerlendirebileceğimiz başlangıçlara sahiptir. Jenerik akarken ekranda gördüğümüz bazı görsel öğeler ve işitsel unsurlar yönetmenin izleyiciye filmle ilgili olarak verdiği ipucu niteliğindedir.

Yönetmenin ilk filmi *Tozada Dans*, buğulanmış bir araba camını silen elin görüntüsüyle başlar. Camın buğusu açılınca kadrja giren Garhasp Heykeli'dir. Heykel vahşi bir hayvanla mücadele eden efsanevi bir karakterdir. Yönetmen bize filmde, ana karakter olan Nazar'ın erkeklik sınavını izleyeceğimizin ipucunu vermektedir.

Farhadi'nin ikinci filmi *Güzel Şehir*'de, düdük sesi ile birlikte talim yaptırılan mahkûmların ayak sesleri duyulur. Akbar ve A'la'nın kaldığı islahatındaki kurallara uyum sağlama zorunluluğu, film boyunca A'la'nın mecbur kalacağı toplumsal kurallara uyma zorunluluğunun göstergesidir.

Çarşamba Ateşi filminin başında, nişanlısı ile motorla yolculuk yapan Rouhi'nin çarşafı motorun tekerleğine dolanır. Çarşafını nişansılından bile kendini koruma kalkanı olarak kullanan Rouhi'nin, istemeden de olsa çarşafsız kalması, onun film boyunca şahit olacaklarıyla hayatın gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalacağının ve bu yüzleşmenin onu istemeden de olsa gerçeğe kapattığı düşüncelerinin üzerindeki perdeyi kaldıracağının işaretidir. Bir şeyler değişecek, genç kadın hayal dünyasından gerçek dünyaya geçecektir.

Elly Hakkında'da, kadraj karanlığın içinden sızan bir ışığın içinden içeri atılan bellirli belirsiz kâğıt ve demir paraları gösterir. En son yüzük halkası gibi bir şeyin içeri düşmesiyle, sızan ışıktan tünelin ucundaki ışığa bağlanan görüntü, abayla tatile giden karakterleri gösterir. Yönetmen nişanlı olduğu halde başka bir erkekle tanıştırmaya giden, nişan yüzüğünü gözardı eden, karakterin başına gelecekleri tünelin ucundaki ışıkla betimlemektedir. Elly filmin sonunda ölecektir.

Bir Ayrılık'ta fotokopi makinasında çoğaldılan nüfus cüzdanları, farklı suretleri gösterirken, yaşanan olayların herhangi bir sıradan insanın başından geçebileceğini vurgular.

Geçmiş'te dört yıllık ayrılıktan sonra havaalanında buluşan Marie ve Ahmad, havaalanının gürültüsünün tek ses olduğu sahnede aralarındaki cam paravanın ardından konuşmaya çalışırlar. Seslerini duyamadığımız çift işaretlerle ve mimiklerle duygularını ifade eder. Sahnede baskın olan dışarının gürültüsü ve karakterlerin arasındaki cam, filmin tüm karakterlerin yaşadığı iletişimsizlikten kaynaklanan mesafeli durumun işareti gibidir.

Satıcı ile yönetmen daha filmin birinci dakikasında filmde olacakları özetlemektedir. Açılışta tiyatro sahnesinde spot ışığı altında dağınık bir yatak görürüz. Bir ev ortamının betimlendiği sahnede, boş koltuktan sonra gösterilen yan yana duran tek kişilik iki yatak yukarıdan büyük bir spot ışığıyla aydınlatılmaktadır. Matem müziğinin etkili olduğu sahne, Rana ve Emad'ın yaşadığı evin yıkılmakta olduğunun duyurulmasıyla devam eder. Başlangıç sahnesi, filmde Rana'nın cinsel saldırıya uğraması sonucu çiftin mahremiyetlerini kaybedecekleri evliliklerinin ve zarar görecektik yakınlıklarının göstergesidir. Aynı spot ışığının yatakları insanların gözünün önüne sermesi gibi, yaşadıkları olay onların çevresindeki insanların ilgisini çiftin mahremiyetine çevirecektir.

Herkes Biliyor'da ise izleyicilerin geçmişte yaşanmış bir aşkın silinmemiş işaretlerine tanıklık edeceği, jenerikte gösterilen bir saatin mekanizmasının içinden duvara kazınmış tarih ve isimler ile vurgulanmaktadır. Saat kulesinin çanlarının sesi de geçmişte kalan bir ilişkinin hatırlanma zamanının geldiğini duyurur gibidir.

8.2. Mitolojik ve Dinsel Ögeler

8.2.1. Yasak Elma

Yönetmen ilk filmi *Tozda Dans*'ta sembolleri yoğun bir şekilde kullandığı bir öykü anlatmayı seçmiştir. Olay örgüsünün ilerleyişinde evrensel karşılığı olan imgelerden elma, Nazar'ın ile kısa süren evliliklerinde toplum baskısından korunmak için Rayhaney'in ikramıyla yediği ve bitmeden ona fırlatarak evlerinin (cennetlerin) camını kırdığı elmadır. Çift birbirlerini sevmelerine rağmen, kızın annesinin ahlak dışı tutumları olduğu gerekçesiyle, evlilikleri toplum tarafından onaylanmayınca istemeden de olsa boşanmak zorunda kalmışlardır. Toplumun gözünde, evlenmiş olmaları Nazar'ın yaptığı büyük bir hatadır. O ailesinin ve yakın çevresinin uygun bulmadığı bir davranışı nefesine yenilerek yapmıştır. Bu hatanın cezası eşiyile mutlu olduğu cennetinden ve sevdiğinden ayrılmaktır.

8.2.2. Yılanla İmtihan

Ayrılığın ardından Rahaney'in çeyiz parasını kazanabilmek “çöllere düşen”, çölde yılan avlamaya çalışan kahramanın yılanla imtihanı bizi yine cennetten kovulma metaforuna sürüklemektedir. Bu sınavı geçip yılanı alt edemeyen Nazar'ın parmağının yılan sokması sonucu kesilmesi, parmağın ayrıldığı halde çıkarmadığı yüzüğünün olduğu parmak olması da onun hala toplumun kurallarına uymadığı için cezalandırıldığını vurgulamaktadır.

8.2.3. Garshasp Heykeli

Filmin başlangıcında arabanın camından görünen Firdevsi'nin Şehnamesi'nden ejderhayı elleriyle boğan bir karakterin heykelidir. Doğayı hâkimiyeti altına alan bu adam, Nazar'dan beklenen mücadelenin işaretidir. Erkeklik sınavıdır. Ailesine, arkadaşlarına ve sevdiği kadına kendini kanıtlamak için, vahşi doğada yılanla mücadeleye giren Nazar bu sınavı kaybeder. Parmağı koptuktan sonra hastane yolunda tekrar kadraja giren heykele bakan Nazar'ın ifadesi, efsanelerle yetişen neslin gerçek hayatta karşılaştığı sorunlarda yaşadığı hayal kırıklığını da sergilemektedir.

8.2.4. Toplum Yararı İçin Çekilen Acı

Yönetmenin filmin çıkış noktası olduğunu belirttiği bir sahne de, atlara yılan zehri enjekte ederek onları şoka sokan ve panzehir üretmelerini sağlayan bir işlemdir. Bu sırada acı ile sarsılan atları zapt edebilmek için üzerlerine tazyikli su sıkılmasını, filmde işlemin yapıldığı tesisi gezen çocuklara öğretmenleri “toplum yararı” olarak açıklamaktadır. Atın acı çekerken sakinleştirilme işlemi alegorik bir anlatımla arkadaşı tarafından Nazar’a da uygulanmıştır. Nazar’ın istemeyerek boşandıktan sonraki isyanı, arkadaşının aynı ata yaptığı gibi ona da su sıkmasıyla bastırılmıştır. Nazar’da toplum yararı için acı çekmek zorunda bırakılmıştır.



Görsel 38: Tozda Dans Filminden.

8.3. Semboller ve İşaretler

8.3.1. Yüzük

Yönetmenin en önemli sembollerinden biri insan ilişkilerini, özellikle aileyi anlatmada kullandığı, evlilik bağının göstergesi yüzüktür. Yüzük kimi zaman zorla biten bir evliliğin bitmeyen sevgisini, kimi zaman bitmiş bir evliliğin bekâr bir kadını toplumdan gelecek zararlara karşı korumasını göstermektedir.

8.3.2. Kırılan Camlar, Çatlayan Duvarlar

Tozda Dans ile başlayan yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde yer alan önemli bir sembolde çatlayan, kırılan camlardır. Filmlerde iyi giden bir durumun bozulacağının, bir ilişkinin geriye dönülemez şekilde hasar alacağının, parçalanacağının göstergesi olan kırılan camlar, bir şeylerin ters gideceğini işaret etmektedir. İzleyiciyi olay akışına dâhil eden yapısıyla filmin atmosferinin değişeceğinin, artık hiçbir şeyin aynı olmayacağını ifadesidir.



Görsel 39: Satıcı Filminden Bir Sahne

8.3.3. Cam Paravanlar, Bölmeler

İnsan ilişkilerinde onların davranışlarıyla ya da dışarıdan gelen bir etkiyle karakterlerin arasına giren mesafe cam paravanlar kullanılmak suretiyle anlatılmaktadır. Özellikle *Bir Ayrılık* filmi için seçilen ev mekânının ortası havalandırma bölmeli bir daire oluşu, karakterlerin birbirini uzaktan izlemesine imkân sağlamıştır. *Geçmiş* filminde açılış sahnesindeki cam paravanda mesafe vurguna örnektir.

8.3.4. Dağınık Evler

Farhadi filmlerinde sorunlarla mücadele eden ailelerin evlerinde görülen en önemli özellik evlerin dağınık olmasıdır. Yerleştirilmemiş eşyalar, yerlerinden çıkmış

çekmeceler, yeni taşınıldığı için üst üste duran koliler, boyanmak üzere ortaya toplanmış mobilyalar, anahtarsız kapılar, bozuk ziller, kırık dökük çerçeveler onun filmlerinde karakterlerin ortaya dökülen duygularının, bir türlü yoluna koyamadıkları hayatlarının, üstünü kapatmak istedikleri hatıralarının ve koruyamadıkları mahremiyetlerinin ifadesidir.

8.3.5. Çarşaf

Tarihsel süreçte monarşi yönetiminden İslami Cumhuriyet'e geçen İran'ın çalkantılı siyasal yapısı hem toplumu hem de onun bir yansıması olan İran sinemasını etkilemiştir. 1935 yılında Rıza Şah tarafından yasaklanan çarşafın İslam Devrimi'nden sonra kullanılmaya başlaması, sinemada da kadınların önce başı kapalı sonra da başı açık olarak temsilinin yasaklanmasını getirmiştir. Sansür dolayısıyla gerçek hayatta evin içinde ailelerinin yanında başı açık bulunabilen kadınların, sinemada her ortamda hatta uyurken bile başı kapalı temsilleri gerçekçilikten uzak bir durum yaratmıştır.

İran'da kadınların kamusal alanda ki örtünme biçimleri, Farhadi filmlerinde karakterlerin toplumdaki konumlarının bir göstergesi olarak kullanılmakta, aynı zamanda özellikle yoksul kadınların ataerkil toplumda daha rahat hareket etmelerini sağlayan bir simge olarak ifade edilmektedir. Güzel Şehir'de Firoozeh çoğu zaman sadece eşerpi takarken, dindar bir adam olan Abolgasem'den ricacı olmaya gittiğinde çarşafa bürünmektedir. Çarşaf onu yaşlı adamdan koruyacak bir zırh gibidir. Aynı duygu Çarşamba Ateşi'nde Rouhi'de de görülmektedir. Mojdeh'in onun çarşafını alıp gitmesinden sonra çarşafsız bir şekilde güvensiz ve ürkek bir ruh halindedir (Nasehi, 2018, 83). Rouhi'nin nişanlısının yanında bile kendisini çarşafın altına gizlemesi ve nişanlısının kimden çekiniyorsun dediğinde, senden cevabını vermesi onun çarşafı bütünlüğü karakterinin ifadesidir. Mojdeh'in kendisini aldattığını düşündüğü eşini takip ederken Rouhi'nin çarşafıyla görünmezlik sağlamaya çalışması da bu bağlamda düşündürücüdür.

Bir Ayrılık'ta orta-üst sınıfa mensup olan Simin'in başını kızıl saçları saklamayan gevşeklikte renkli eşarpları kullanarak bağlamasına karşın, yoksul ve dindar bir temizlik işçisi olan Razieh'in çarşafını hiç çıkarmaması da aralarındaki sosyal ve kültürel farkı ortaya koymaktadır. Filmlerde dikkat çeken diğer bir husus ise

eşarpların renkleriyle ilgilidir. Diğerlerine göre daha özgür olarak resmedilen karakterlerin renkli eşarpları tercih ettikleri görülmektedir. Güzel Şahir’de Firoozeh’in mutlu olduğu sahnede siyah eşarbı yerine beyaz olanını tercih etmesi de başörtüsü ve renk kullanımının arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Aynı şekilde Tozda Dans’ta Rayhaney’in açık renk eşarpla masumiyetinin ifade edilmesi de dikkat çekicidir.



SONUÇ

Auteur Kuram Açısından Asghar Farhadi Sineması adlı bu çalışma, sinema diliyle evrensel ölçekte başarılar kazanan İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin, auteur yönetmen olup olmadığının belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın temel sorunsalını, sinemaya özgü eleştirel perspektif sunan Auteur kuramın, yaratıcı yönetmeni belirlemede kullandığı değer ölçütlerinin Farhadi sinemasında nasıl karşılık bulduğu oluşturmıştır. Bu bağlamda öncelikle tarihsel gelişim sürecinde önemli kuramcılarının farklı yaklaşımlarıyla gelişen, sinemayı sanat yönetmeni bu sanatın yaratıcısı olarak gören "Auteur kuram" ortaya konulmuş; ayrıca yönetmenin filmlerini ürettiği ülkesi İran'ın, onun sinemasını nasıl biçimlendirdiği ve İran toplumunun Farhadi filmlerinde temsili, yönetmen sinemasının sosyal ve toplumsal bağlamının anlaşılması için incelenmiştir.

İlk sinema kuramcılarının sinema ve onun ortaya çıkardığı yapıtı değerlendirirken üzerinde durdukları nokta, gerçeğe bu denli yakın olan ürünün sanatsal boyutu ve işlevidir. Gerçeğin sinemadaki varlığının nasıl olması gerektiği sorusuna yaklaşımları, teorisyenleri biçimciler ve gerçekçiler olarak iki farklı eleştirel perspektife ayırmıştır. Biçimciler, sinematografinin imkânlarını kullanarak dönüştürülecek olan gerçeğin sinemayı sanat, filmi de sanat eseri yapacağını iddia ederken; gerçekçiler kameranın gerçeği açığa çıkarma olanağının sinemayı sanat yapacağını ve gerçeğin içinden seçimler yaparak oluşturulacak filmlerin de sanat eseri olacağını savunmuşlardır. Biçimciler kurguya önem verirken; gerçekçiler mizansen ve alan derinliğini ön plana çıkarmışlardır. Gerçekçi kuramcılarının önde gelen isimlerinden biri de Bazin'dir. Sinemada gerçeğin gücüne önem veren Bazin, aynı zamanda Auteur kuramın oluşmasına öncülük eden teorisyenlerdendir.

Auteur kuram, ellili yıllarda gelişen, sinemada yönetmene yaratıcılık payesi veren, filmi yönetmeniyle tanımlayan düşünceler bütünüdür. Tarihsel sürecinde birçok teorisyen, sinema eleştirmeni ve yönetmenin katkılarıyla kuramsallaşan bu anlayış, filmi oluşturan tüm bileşenlere hâkim olan yönetmeni, filmlerinin tek sahibi olarak görür. Kurama göre auteur yönetmen, kişisel özelliklerini filmlerine yansıtarak, sinema sektörüne ait kuralların dışında kendisine has üslup yaratarak özgün sinema

diline ulaşır. Anlatımda yakaladığı yaratıcılık onu senaryoyu filme aktaran bir tekniker olmanın ötesine taşır; yönetmen artık kamerasını kalem gibi kullanarak, duygu ve düşüncelerini filme yazan bir sanatçıdır. Fransa’da ortaya çıkan kuram, Yeni Dalga akımının yönetmenleriyle uygulama alanı bulurken; Amerika ve İngiltere’deki teorisyenlerin katkılarıyla geliştirilmiştir. Sarris’in auteurü belirlemede kullandığı değer ölçütlerine, Wollen’in getirdiği yapısalci yaklaşım, sinemaya özgü auteur eleştiriye yeni bir bakış akışı kazandırmıştır. Auteur kuram sinema endüstrisinin ilerlemesi ve teknolojinin gelişmesiyle değişikliklere uğramış olsa bile, etkileri dünya sinemasındaki başarılı yönetmenlerin filmlerinde görülmektedir. Günümüzde İran Sineması da auteur yönetmenlerinin etkisi ile evrensel sinema dilini geliştirmiş önemli ulusal sinemalardan biri olarak ön plandadır.

İran, 20. yüzyılın başında sinemayla tanışmış; sinemanın ülkede bir sanat olarak gelişmesi ancak yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşmiştir. Jeopolitik öneme sahip, binlerce yıla dayanan köklü tarihiyle emperyalist ülkeler için cazip bir alan olan ülke, özellikle Rusya, İngiltere ve Amerika’nın yayılmacı politikaları ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. İranlılar birçok medeniyetle şekillenmiş zengin kültürlerini ve özgün sanatlarını tüm dış etkilere, sözde modernleştirilme hareketlerine rağmen korumayı başarmıştır. Tarihinde farklı hanedanlıkların hüküm sürdüğü İran, günümüzde İslami Cumhuriyet ile yönetilmektedir. İran toplumunun siyasi, ekonomik ve kültürel zemininde gelişen İran sineması, başlangıcından günümüze farklı siyasal sistemlerin politikaları doğrultusunda çeşitli etkilere maruz kalmıştır. Fars kültürünün ve İslam inancının şekillendirdiği İran sineması, doğu sanatında görülen içe dönük, örtük anlatımıyla metaforik bir yapı içermektedir. Sansürün etkisinde anlatmak istediklerini dolaylı yollardan ifade eden İranlı yönetmenler, sinemada anlatımın olanaklarını zorlayarak yaratıcılıklarını geliştirmişler ve özel bir sinema dili oluşturmuşlardır. Toplumsal gerçekçi bakış açısıyla, insan hikâyelerini, çocuk kahramanlar üzerinden, doğal mekânlarda işleyen yönetmenler, Yeni Dalga akımının içinde değerlendirilmektedir. Sinemanın devlet politikası olarak desteklenmesi, İran sinemasının gelişiminde önem taşımaktadır. İran kültürünün etkilerini sinema diline yansıtan Farhadi’nin diğer İranlı yönetmenlerle gerçekçilik, metaforik anlatım ve hümanist bakış açısı gibi temel özelliklerde kesişen dilinin; yönetmenin hikayeleri

kırsaldan şehre taşınması, çocukların ağırlığının olduğu karakter temsilinden yetişkinlerin dünyasına dahil olmasıyla farklılaştığı görülmektedir. Farhadi'yi İran sinemasının önemli auteur yönetmenlerinden ayıran bir başka özelliği de onun belli sorulara sinema yoluyla yanıt vermektense, herhangi bir yargı ortaya koymadan sorduğu sorularla izleyiciyi baş başa bırakmasıdır.

Farhadi'nin çocukluk yaşlarından itibaren almış olduğu sinema eğitiminin ve çektiği kısa filmlerin ardından, yükseköğreniminde tiyatro ile tanışması onun sanatla hem teorik hem de uygulamalı olarak ilgilenmesini sağlamıştır. Çalışma hayatında radyo oyunları ve televizyon dizileri yazarlığı ile televizyonda yönetmenlik deneyimi ona eğitimini pekiştirme imkânı tanımıştır. Ardından kendi yazıp yönettiği filmlerini çekmeye başlayan Farhadi'nin başarılarla ilerleyen sinema kariyeri, ilk filmlerinden son filmine kadar her bir filminde daha da gelişen öznel sinema dilini şekillendirmiştir.

Araştırmanın sınırlılıkları içinde auteur kuram açısından değerlendirilen yönetmenin uzun metraj filmleri, biçimsel ve anlatısal özellikleri, filmleri arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve tekrar eden motifler başlıkları altında incelenmiştir. Asghar Farhadi filmografisi, olay örgüsünü ustalıkla işlemesi ve insancıl yaklaşımıyla ön plana çıkarken; sinematografik öğeleri kullanım tarzının da yönetmenin özgün sinema dilini oluşturmaya katkı sağladığı görülmektedir. Bu dilde, izleyiciyi yaşamın olağan akışında süren öyküyü takibe çağıran, onu düşündüren ama yormayan bir izlenim vardır. Farhadi'nin biçemi, izleyeni rahatsız etmeyecek kadar doğal ve filmin akışına katacak kadar davetkârdır.

Farhadi, kendine özgü sinema anlayışıyla, sinematografik öğeleri filmlerinin dramatik yapısına göre düzenler ve anlatısını oluşturur. Yönetmen, kamera açıları, ölçekleri ve hareketlerini ele aldığı konuları gerçekçi ve anlaşılır bir şekilde ortaya koymak için işlevsel bir biçimde kullanır. Biçimsel öğelerin etkili kullanımı filmlerinin her birinde belirgin, yönetmenin filmografisinin bütününde de anlamlı bir şekilde benzerlikler oluşturur. Farhadi, görüntü düzenlemesini yaparken alan derinliği yaratmaya özen gösterir. Olayları doğrusal zaman çizgisinde, gerçeğe müdahale etmeden, olağan haliyle yansıtmayı tercih eder. Bunu gerçekleştirmek için izleyiciyi yönlendirecek, anlamı şekillendirecek teknikleri sıklıkla kullanmaz. Alıcı

açısını genel olarak, doğal görüşe en yakın açı ile görüş hizasından ve nesnel olarak seçer. Tercih ettiği çekim ölçekleri karakterlerin beden dillerini ve diğer oyuncularla ilişkilerini gözlemleyecek kadar yakın, ama nasıl bir mekânda bulunduklarını anlayacak kadar da uzaktır. Kompozisyonu oluşturan öğeleri oyuncuların hareketlerine göre düzenler. Arka planlar anlatıyı destekleyecek şekilde belirlenmiştir. Işık karakterlerin duygu durumlarını ifade etmede önemli bir öğedir. Yönetmen müziği çok nadir olarak kullanmakla birlikte, ses ögesine olay örgüsünün ilerlemesinde önemli bir unsur olarak yer verir. Kurguyu doğal akışı sağlayacak akıcılıkta kullanır. Zaman ve uzamda değişikliğe gitmez.

İnsani değerlere önem veren yönetmenin, aşk, sevgi, hakkaniyet, aidiyet, doğru ve yanlışın göreceliliğine yönelik temalarına zemin oluşturan konularının başında toplumsal kurallar ve aile bağlarıyla örülmüş evlilik gelir. Yönetmen, kadın-erkeğe ait ilişkilerin tüm boyutlarını anlatma zemini olarak kullandığı evlilik kurumu aracılığıyla aile eleştirisi yapar. Bu eleştiri bir tür didiklemeye dönüşüp şer'i düzenlemeleriyle İran'dan en laik Fransa'ya ve oradan İspanya'ya ulaşır. Şer'i hukukun çelişkili yaklaşım ve yaptırımları, geleneksellik/muhafazakârlıktan kurtulamamış İran'da gündelik hayatta toplum baskısı onun sinemasında politik bir söylemle yer bulur.

İnsanların günlük hayatta karşılaşabileceği tehlikeleri, çok katmanlı öykü yapısı, tutarlı karakterleri ve eksilteli sunumuyla aktaran yönetmen, yarattığı gizem atmosferiyle izleyicinin ilgisinde süreklilik sağlar. Karakterlere mesafeli yaklaşımıyla, öykünün akışında dikkati bir karakterden diğerine aktaran yönetmenin amacı izleyicinin özdeşleşmesini engelleyerek empati duygusunu ortaya çıkarmaktır. Bu yolla düşünce sürecini başlatmayı hedefleyen Farhadi, filmin sonunda izleyiciyi yargıya varmanın pek de mümkün olmadığı sorgulama süreciyle baş başa bırakır. Yönetmenin öykülerinde yer alan karakterler, kent yaşamı içinde var olmaya çalışan, her insan gibi iyiliği ve kötülüğü içinde barındıran, ahlaki sorgulamalar yaşayan, seven, acı çeken mücadeleci insanlardır. Mücadeleleri toplumsal düzen ve ilişkilerle en çok da kendi kendileriyledir. Dini kurallar ve toplumsal cinsiyet yargılarıyla çevrelenmiş kadınlar, zaman zaman şiddete başvurmaktan çekinmeyen, çıkmazlar yaşayan erkekler ve topluma dâhil olma aşamasında birey olmayı büyükleri

gözlemleyerek öğrenen tanık çocuklardır. Karakterlerin hemen hepsi toplumsal yapıda var olabilmek için küçük yalanlar söylemeyi savunma mekanizması haline getirmişlerdir. Filmlerinin ikisini İran dışında Fransa ve İspanya'da farklı dillerde çeken yönetmenin sinema dilinde sağladığı bütünlüğün söz konusu filmleriyle de devam etmiş olması onun insana ait duyguları anlatmada evrensel ölçütleri yakaladığının göstergesidir.

Ayrıca Farhadinin filmleri arasında benzerlikler ve farklılıklarla birlikte tekrar eden motiflere odaklanılan araştırmanın son kısmında, onun metaforik anlatımıyla ördüğü sinemasında kullandığı simgeler ve işaretlerle anlatımda kişiselliği yakaladığı görülmüştür. Yönetmenin filmlerinde göstergelerle ulaştığı anlam zenginliği onun filmlerine karakteristik özellik katmaktadır. Farhadi'nin en çok kullandığı sembolik öğeler ve işaretler, filmlerin başlangıcında filmle ilgili ipucu niteliği taşıyan görsel ya da duyuşal göstergeler, çatlayan camlar, yıkılan duvarlar, dağınık evler, yüzükler, kara ve tren yollarıyla, şehrin gürültüsüyle, cam paravanlarla bölünmüş hayatlar ve açık uçlu kalan sonlardır. Ayrıca yönetmenin tüm filmlerinde yer almayan yapıtlarına farklılık katarken bir yandan da onları yönetmenin yaratıcılığında birleştiren dini ve mitolojik öğeler de mevcuttur.

Asghar Farhadi'nin filmografisini oluşturan tüm uzun metraj filmlerinin auteur kuram açısından değerlendirildiği araştırmada, yönetmenin sinemanın teknik ve estetik öğelerini sinema sanatının öngördüğü yeterlilikte kullanarak; insana ait evrensel değerleri, kendine özgü motiflerle zenginleşmiş bir tarzda, farklı dil ve kültürlerde bile anlatarak filmlerine fark edilebilir bir iz bıraktığı tespit edilmiştir. Farhadi filmleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklarla da anlam bütünlüğüne ulaşmış yapıtlardır. Auteur kuramın yaratıcı yönetmeni belirlemede kullandığı değer ölçütlerini sinemasında barındıran Asghar Farhadi, auteur bir yönetmendir.

KAYNAKÇA

ABRAHAMIAN, Ervand, **Modern İran Tarihi**, (Çev. Dilek Şendil), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (5.Baskı), İstanbul 2018.

AKBULUT, Hasan, Türden Türsellige: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinemasına Bir Bakış. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi (Kilad) 4, 2003, s.9-38.

AKÇORA, Elçin, **Auteur Kuram Perspektifinden Derviş Zaim Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu, 2015.

AKTAŞ, Cihan, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması**, Kapı Yayınları, (2.Baskı), İstanbul 2005.

Asghar Farhadi Son Filmi 'Everybody Knows' Hakkında Konuştu!. 6 Mart 2019, <https://www.bagimsizsinema.com/asghar-farhadi-son-filmi-everybody-knows-hakkinda-konustu.html>, (24, Mayıs 2020).

AŞÇI, Gökhan, **Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.

AYDIN, Sevda, İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikâye İpten Bir Askıdır. 22 Ekim 2016, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, (12 Nisan 2020).

AZADE, Ferahmend, Son Dönem İran Sineması Uluslararası Başarısı Üzerine Perspektifler (Çev. Kemal Sarısözen), (Ed. Richard Tapper), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

BOURDIEU, Pierre, **Toplumbilim Sorunları**, (Çev. Işık Ergüden), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1997.

BOZ, Özge, **Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.

BRANSTON, Gill, Neden Kuram. (Çev. Ahmet Gürata), (Der. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu), **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2019.

BUCKLAND, Warren, **Sinemayı Anlamak**, (Çev. Tufan Göbekçin), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2018.

BUYAN, Burak, Hugo Münsterberg. (Ed. Zeynep Özarslan), **Sinema Kuramları 1**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

BÜKER, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Hayalperest Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2012.

BÜKER, Seçil, TOPÇU, Y. Gürkan, **Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2019.

CEBECİ, Suat, **Bilimsel Araştırma Ve Yazma Teknikleri**, Alfa Yayınları, (Dördüncü Basım), İstanbul 2014.

CORRIGAN, Timothy, **Film Eleştirisi El Kitabı**, (Çev. Ahmet Gürata), Dipnot Yayınları, (5:Baskı), Ankara 2018.

DABAŞI, Hamid, **İran Sineması**, (Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz), Agora Kitaplığı, (2.Baskı), İstanbul 2013.

DEMİR, Yalçın, **Filmde Zaman Ve Mekân**, Turkuaz Yayınları, Eskişehir 1994.

DEVİCTOR, Agnes, **Klasik Araçlar Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyeti'nde Sinema Ve Kamu Politikası (1979-1997)**. (Çev. Kemal Sarısözen), (Der. Richard Tapper), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

FERRO, Marc, **Sinema Ve Tarih**, (Çev. Handan Demir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

GABBARD, Krin, GABBARD, Glen O., **Yeniden Çal Sigmund**. (Çev. C.Sinan Altundağ), (Der. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu), **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2019.

GÜLLÜOĞLU, Özlem, **İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme**, Ütopya yayınevi, Ankara 2012.

GÜRATA, Ahmet, **Sinema Ve Kuram**. (Der. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu), **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2019.

HAGİĞİ, Ali Rıza, **Devrim Sonrası İran'da Politika Ve Sinema: Gergin Bir İlişki**. (Çev. Kemal Sarısözen), (Der. Richard Tapper), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

HASSANNİA, Tina, **Asghar Farhadi: Life and Cinema**. Raleigh, NC: The Critical Press, 2014.

KABADAYI, Lale, **Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**. Ayrıntı Yayınları, (İkinci Baskı), İstanbul 2014.

KIRAÇ, Rıza, **Sinemanın Temelleri**, İthaki yayınları, İstanbul 2018.

KOLKER, P. Robert, **Film Biçim ve Kültür**, (Çev. Ertan Yılmaz), Deki Yayınları, Ankara, 2011.

KUYUCAK ESEN, Şükran, **Ömer Kavur Sinemamızda Bir 'Auteur'**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2015.

KUYUCAK, Esen, **Sinemada Auteur Kuramı, Sinema Kuramları 2**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

MANAV, Ahmet Haluk, **Auteur Yönetmen Yaklaşımıyla Ferhan Özpetek Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli 2019.

MASCELLİ, Joseph V. , **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, (Çev. Hakan Gür), İmge Kitabevi, (2. Baskı), Ankara 2007.

MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, (Çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2002.

NASEHİ, Elnaz, **The Ambivalence of the Unveiled: A Feminist Reading on Asghar Farhadi's Films**, Doktora Tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazi Mağusa Kıbrıs 2019.

NEFİSİ, Hamid, İran'da Film Kültürü'nün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri. (Çev. Kemal Sarısözen), (Der. Richard Tapper), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

ODABAŞ, Battal, Andre Bazin. **Sinema Kuramları 1**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

OLUK ERSÜMER, Ayşen, **Sinema Neyi Anlatır**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.

OYLUM, Rıza, **İran Sineması**, Seyyah Kitap, Ankara 2019.

ÖZARSLAN, Zeynep, Siegfried Kracauer, (Ed. Zeynep Özarslan), **Sinema Kuramları**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

ÖZARSLAN, Zeynep, **Sinema Kuramları 1**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

ÖZARSLAN, Zeynep, **Sinema Kuramları 2**, Su Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2015.

ÖZDEN, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul 2000.

PARSA, Alev, Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu Ve Kodlar. (Der. Özlem Güllüoğlu) , **İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme**, Ütopya yayınevi, Ankara 2012.

POUR, Mahrokh Shirin, **Tarihsel Gelişiminin Işığında İran Sineması**, Es Yayınları, İstanbul 2007.

SARRİS, Adrew, Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda Ve Arjantin'de Yaşıyor. (Çev. Nuray Hilal Tuğan), (Der. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu), **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2019.

SARRİS, Andrew, Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru. (Çev., Der. Ertan Yılmaz), **Filmde Yöntem ve Eleştiri** , De Ki Basım Yayım, Ankara 2011.

SAVAŞ, Hakan, Sinema İnsanı Anlatır, (Der. Ayşen Oluk Ersümer) , **Sinema Neyi Anlatır**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.

STAM, Robert, **Sinema Teorisine Giriş**, (Çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

STAPLES, Donald E., The Auteur Theory Reexamined. Cinema Journal 6, 1966-7, s.1-7.

TAPAN, Barbaros, İran Sinemasının Modern Duayeni, Ekim 2018, <https://www.skylife.com/tr/2018-10-business/iran-sinemasinin-modern-duayeni>, (25 Mayıs 2020).

TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, Süreç Yayıncılık, İstanbul 1987.

TUNÇ COX, Ayça, Sinemanın Ontolojisi Ya Da Şiirsel Gerçekliğin Peşinde: Auteurist Perspektiften Semih Kaplanoğlu Ve Yusuf Üçlemesi. (Der. Özlem Güllüoğlu), **İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme**. Ütopya Yayınevi, Ankara 2012.

TUNÇ, Abdülkerim, Bir ‘Auteur’ Olarak Woody Allen, (Ed. F. Neşe Kaplan), **Film Okumaları**, Urzeni Yayınevi, İstanbul 2019.

VARZİ, Roxanne, Makinedeki Hayalet: Mukaddes İran Savunması Sineması. (Çev. Kemal Sarısözen), (Ed. Richard Tapper), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.

WİEGAND, Chris, **Fransız Yeni Dalga Sineması**, (Çev. Serdar Güneri), Kalkedon Yayınları, İstanbul 2011.

WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, (Çev. Zafer Alacagök, Bülent Doğan), Metis Yayınları, (4. Baskı), İstanbul 2014.

YENGİN, Deniz, **İletişim Çalışmalarında Araştırma Yöntemleri Ve Uygulamaları**, Der Yayınları, İstanbul 2017.