

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA
İRAN SİNEMASINDA DİL VE ESTETİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Ayşe ÇAĞLAYAN

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Seçil BÜKER

Ankara – 2011

ONAY

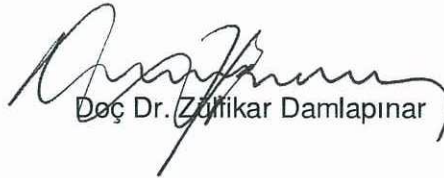
Ayşe Çağlayan tarafından hazırlanan "Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik" başlıklı bu çalışma, 16 Haziran 2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Radyo – TV – Sinema ana bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Seçil Büker
(Başkan)



Prof. Dr. Zakir Avşar



Doç Dr. Z l kar Damlapınar

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında İran sinemasını, kendine has gelişim şartları ve gerçekçi kuramın temel özellikleri itibariyle incelemeyi ve inşa ettiği sinema dilinin gerçekçi akımla benzer ve farklı yönlerini ortaya koymayı amaçladım.

Bu bağlamda sinemada gerçekçi akımın ve İran sinemasının temel özelliklerini belirledim ve film çözümlemeleri yaptım. Bu çözümlemeler neticesinde İran sinemasının gerçekçi dili üzerine tespitlerde bulundum.

Her ülkede olduğu gibi İran'da da, kültürel ve siyasal şartların, sanatçıları ve dolayısıyla farklı sanatların içerik ve biçim açısından gelişimini etkilediğini gözlemledim. İran için neredeyse geleneksel bir sanat haline gelen sinemada, yönetmenlerin Batılı teknik ve yaklaşımlara, kendi kültürel aidiyetlerini eklemleyerek, özgün bir sinema dili oluşturmayı başardıklarını tespit ettim.

Bu tezin yazım sürecinde yaptığı yönlendirme ve yardımları ve beni motive eden samimi ve candan yaklaşımı için Sayın Hocam Prof. Dr. Seçil Bükür'e çok teşekkür ediyorum.

Ayrıca tüm yaşamımda olduğu gibi, bu tez çalışmamda da; ilgi, sevgi, teşvik ve desteklerini hep hissettiğim Anneme ve Babama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
TABLolar	v
GİRİŞ	1
KONU	5
AMAÇ	5
ÖNEM	5
YÖNTEM	6
Kapsam ve Sınırlılıklar	7
Veri Toplama Tekniği	8

BÖLÜM 1

SİNEMA AKIMI OLARAK GERÇEKÇİLİK

1.1. SİNEMANIN İKİ ANA YAKLAŞIMI: BİÇİMCİLİK VE GERÇEKÇİLİK	10
1.1.1. Siegfried Kracauer	13
1.1.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	20
1.1.3. Andre Bazin	24
1.1.4. Fransız Yeni Dalga Akımı	31
1.1.5. Gilles Deleuze: Zaman – imge sineması	32
1.1.6. Peter Wollen: Sinemanın Yedi Temel Erdemi	36
1.2. GERÇEKÇİ AKIMIN TEMEL SİNEMATOGRAFİK KODLARI	38

BÖLÜM 2

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASININ SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

2.1. DEVİRİM ÖNCESİ İRAN SİNEMASI	44
2.2. DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASI	48
2.3. İRAN SİNEMASININ ARKA PLANINI OLUŞTURAN FAKTÖRLER	56

2.3.1. İran'ın Edebi ve Kültürel Sanatları.....	56
2.3.2. İran'ın egzotik doğası ve yerel yaşam mekânları.....	59
2.3.3. İslami Değerler.....	61
2.3.4. Sansür Olgusu.....	62
2.4. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASININ SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLERİ	68

BÖLÜM 3

İRAN SİNEMASINDAN ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ: Üç Yönetmen Dört Film

3.1. ABBAS KİYARÜSTEMİ.....	75
3.2. MECİD MECİDİ.....	77
3.3. CAFER PANAHI	78
3.4. ARKADAŞIMIN EVİ NEREDE?.....	79
3.4.1. Filmin Özeti	79
3.4.2. “Arkadaşımın Evi Nerede?” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi.....	82
3.5. BEYAZ BALON	92
3.5.1. Filmin Özeti	92
3.5.2. “Beyaz Balon” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi.....	96
3.6. CENNETİN ÇOCUKLARI	106
3.6.1. Filmin Özeti	106
3.6.2. “Cennetin Çocukları” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi.....	109
3.7. AYNA.....	122
3.7.1. Filmin Özeti	122
3.7.2. “Ayna” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi.....	126
3.8. ÇÖZÜMLEME TABLOSU VE BULGULAR.....	136

SONUÇ	145
KAYNAKÇA	147
ÖZET	154
ABSTRACT	155

TABLolar

Tablo 1- Sinemanın Yedi Büyük Günahı ve Yedi Temel Erdemi s. 36

Tablo 2 – Çözümler İçin Soru Listesi s. 40

Tablo 3 – İran Sinemasının Temel Özellikler s. 70

Tablo 4 – Çözümleme Tablosu s. 136

GİRİŞ

Yaşama, topluma ve dünyaya ilişkin olay ve olguları tasvir ederek anlatma gereksinimi ilk çağlardan günümüze farklı sanat ve tekniklerle süregelmektedir. 20. yüzyılın teknolojisine paralel olarak gelişen sinema, bir yandan popüler kültürün önemli bir ürünü olarak geniş kitlelere ulaşmayı başarmakta; öte yandan hayata ve zamana ettiği tanıklıkla bir anlamlandırma biçimi olarak yeni bir sanatsal çalışma alanı ortaya koymaktadır.

Sinemanın bu iki yönü, üretilen ilk filmlerden bu yana süregelen tartışmalara kaynaklık etmektedir. Sanatsal bir dil inşa etme kaygısı, ilk başlarda sinemacıların gerçeklikten uzaklaşmalarına ve teknik imkânların olabildiğince kullanıldığı kurmaca anlatıların ön plana çıkmasına neden olmuştur. Sinemanın gerçekle olan ontolojik bağı ise ancak 1950'lerden sonra önemsenmiş ve film-gerçek ilişkisi bağlamında yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

En dramatik filmde olduğu kadar sıradan bir belgeselde de, ne anlatılacağı ve bunun nasıl anlatılacağı şeklinde iki temel problem söz konusu olmaktadır. İşte sinema sanatı; içerik ile bu içeriği anlatmada kullanılan tekniğin ve simgesel, sözel, görsel ve yazılı kodların dengeli bir birleşiminden oluşmaktadır. Parsa, her kurmaca filmin teknik-mekanik, fiziksel dış gerçekliği, bitmiş bir alt dizim kurgusu ve bu alt yapıyı anlamlandıran soyut kavramsal bir yönü bulunduğunu belirtmekte; soyut ve somutun bu eşsiz birleşiminden filmin sanatsal söyleminin ortaya çıktığını ifade etmektedir (2008:18).

Sanatsal yönünün yanı sıra sinema, toplumsal belleğin oluşmasında da etkin bir rol oynamaktadır. Günümüzde, toplumsal gerçekliğin, yaşamın ve kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda belirleyici bir etkisi olan sinema, kültürel temsiller sistemi içinde önemli bir yer edinmiştir (Işıkman, 2009:178). Buna en somut örnek Hollywood sinemasıdır. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren büyük bir endüstri haline gelen Hollywood sineması, aktardığı öyküler aracılığıyla Batı kültürünün de temel taşıyıcısı olmuştur. Bununla birlikte Hollywood sinemasının sağladığı küresel başarı, sinema anlatısını da etkilemiş ve

Abisel'in ifadesiyle "sinema endüstrisini özel girişim ve kâr temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, bunların benzerlerinin yapılmasına yol açmıştır" (1999: 10). Böylece sinema, her toplumun kendine has gerçekliğini ortaya koyan bir anlatı sanatı olmaktan ziyade, tek tip bir tüketim kültürü ve yaşam tarzının aktarıcısı konumunda, ticari bir etkinlik haline indirgenmiştir (Aktaş, 2005: 8).

Başlangıçta da belirttiğimiz üzere, filmler var olduğundan bu yana kurmaca anlatı tarzını benimseyen ana akım filmlere karşıtlık oluşturacak alternatif bir anlatı tarzı da her zaman varlığını sürdürmüştür. Egemen kültür ve düşünce yapısının yeniden üreticisi işlevini gören filmlerin dışında yeni bir sinema dili inşa etmeye çabalayan ve kendine özgü kültür ve fikir pencerelerinden bakarak izleyiciye seslenen yapımcı ve yönetmenler de önemli ürünler ortaya koymaktadırlar. Genellikle popüler sinemadan, "sanat sineması" ifadesiyle ayrılan bu filmlerde, metaforlar ve alegoriler aracılığıyla bir üst-dil oluşturulur. Bu yöndeki yönetmenler, popüler sinemanın aksine, soyut kavramları irdelemekte ve gerçek hayatın sorgulamasına yer vermektedirler. Latin Amerika, Doğu Avrupa, Çin, Afrika, İran gibi Batı dışındaki ülkelerde bu anlamda çarpıcı örnekler ortaya konmaktadır.

İçerik ve anlatı yapısındaki dengenin gerekliliği uyarınca, Batı sinemasına alternatif bir kültür ve anlam dünyasına sahip sinema içeriği, alternatif anlatı tarzlarını da beraberinde getirmektedir. Hollywood sinemasının kurmaca/biçimci anlatı dili yerine tercih edilen gerçekçilik bu noktada ön plana çıkmaktadır.

"Gerçekçilik, sanat yapıtı yoluyla, sanatın alımlayıcısı olan kişilerin duygu ve düşüncelerini biçimlendirmeye, onları etkilemeye, toplumsal yaşama etkin ve bilinçli bir biçimde katılıma yani, pratik-değiştirici etkinlikte bulunmaya yönelir. Bunun için de gerçekçi sanatta sanatın işlevi ile sanatın amacı arasında olduğu kadar, sanatın dili ile sanatı alımlayıcı kişiler arasındaki bağ da büyük bir önem taşır. Ama gerçekçi etkileme, yalnızca estetiksel haz verdimleyle sınırlı değildir; alımlayıcı kişide bilinçlendirici ve kişilik

oluşturucu etkilme olanaklarını da harekete geçirir. Sanat bu yolla insansal ve toplumsal ilişkilerde barınan gelişim olanaklarının bilincine varılmasını sağlar” (Çalışlar, 1986: 174 akt. Önbayrak, 2008: 189).

Benimsediği gerçekçi anlatı dilini, kendine özgü anlam dünyasıyla birleştiren İran sineması, doksanlı yıllardan itibaren uluslar arası platformda kazandığı ödüllerle ilgi çekmektedir. Kanat, İran sineması üzerine yaptığı çalışmasında İran filmlerinin başarısının ardındaki nedenleri şöyle ifade etmektedir: “İran sinemasında, gerçekçi bir hümanizm, yoğun bir kişisellik ve kurmacanın dünyasında olup bitenlerin, yaratıcılarının gündelik deneyimlerinin bir parçasıymış yanılması neden olan bir yaklaşım vardır. Bu çerçevede belgesel ile kurmaca arasındaki çizginin sorgulanması, film yapım sürecinin ve film yönetmenlerinin merkezlerinde yer aldığı hikâyeler aracılığıyla sinemanın kendine bakması söz konusudur. İşte İran filmlerinin dünyada kazandığı başarının ardındaki nedenlerin bir kısmını bunlar oluşturmaktadır” (Kanat, 2007: 11).

Cihan Aktaş’a göre İran sineması, Batılı yaşam tarzını taklit eden anlatılar yerine kendi kültürünü modern araçlarla yani sinema ile yeniden üretmeyi amaçlayarak, farklı sinema anlayışını ortaya koymaktadır. Filmlerde işlenen konular genellikle gündelik hayattan seçilme, basit, izleyiciye tanıdık gelen gerçekçi konulardır. Filmlerin büyük kısmı çoğu zaman bir kahraman üzerine kurulmamaktadır. İran sineması, insanın kendisiyle, çevresiyle ve tabiatla ilişkisini anlatmakta ve bu ilişkilerden yansıyan merhamet, güzellik, doğruluk, vefa, sadakat, iman ve dostluk gibi değerleri sade bir dille işlemektedir. Değindiği evrensel konular itibarıyla sadece ulusal değil, uluslar arası platformda da seyirciyle ilişki kurmayı başarmıştır. İran sinemasının, siyasal düzeyde Batı ülkeleriyle yaşanan krizlere, Hollywood sinemasına karşı eleştirel duruşuna, ekonomik ve toplumsal açıdan sahip olduğu kısıtlı imkânlarla rağmen kazandığı başarılar, alternatif sinema açısından çok önemli bir olgudur (Yazgıç, 2005).

İran sineması farklı bakış açılarıyla farklı değerlendirilmelere de tabi tutulmaktadır. Bir bakış açısına göre; anlatı yapısı ve işlediği temalar itibariyle Batı sinema akımlarından gerçekçilik ile benzerlik göstermektedir. Bazı kaynaklarda, İtalyan Yeni-gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sinemasıyla benzerliği vurgulanmaktadır. Öte yandan; Doğu'ya ait kültür ve inanç temeline dayanan anlam dünyasıyla farklı bir ontolojiden beslendiği ve insan, toplum ve yaşamın hakikatini sorgulayan söylemiyle özgün bir dil ve estetik ortaya koyduğu ifade edilmektedir.

İşte İran sineması, gerçekçi biçimsel ve içeriksel özellikleri ve anlatı yapısında oluşturduğu denge ile ortaya koyduğu özgün dil ve estetiği açısından, ilginç bir çalışma konusu olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu bağlamda çalışmamızın ilk bölümünde gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; Kracauer, Bazin, Deleuze, Wollen gibi kuramcılarının analizleri ve Yeni İtalyan Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi akımların özellikleri esas alınarak ortaya konmuştur. İkinci bölümde, İran sinemasının tarihsel gelişimi, İran sinemasının arka planında yer alan unsurlar ve temel sinematografik özellikleri incelenmiştir. İlk bölümde ortaya konan gerçekçiliğin temel kodları çerçevesinde bu sinematografik özellikler tasnif edilmiştir. Son bölümde ise gerçekçi sinema ile İran sinemasının belirlediğimiz özellikleri göz önünde bulundurularak film çözümlemeleri yapılmıştır. Belirlenen filmler bağlamında İran sinemasının gerçekçi yapısı ve özgün anlatımı, oluşturulan tablolar ile bilimsel olarak sınanmıştır. Sonuç olarak; İran sinemasının kültürel ve tarihi arka planı ve geliştiği siyasal ve toplumsal atmosfer itibariyle hâkim anlatı tarzı yerine alternatif bir anlatı tarzı olan gerçekçilik ile etkileşim içinde olduğu; ancak yine bu unsurlardan beslenerek gerçekçi akımdan da sıyrılarak kendine özgü bir dil ve estetik ortaya koyduğu anlaşılmıştır.

KONU:

İran sinemasının dil ve estetik açısından farklılığının gerçekçilik bağlamında araştırılması tezin konusudur.

AMAÇ:

Araştırma İran sinemasını; anlatı yapısı, sinematografik dil, zaman ve mekân kavramlarını temel alarak, gerçekçi kuramlar bağlamında araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırmada ülkenin kendine özgü kültür ve inanç sistemiyle nasıl farklı bir dil, başka bir deyişle özgün bir dil oluşturduğu da araştırılacaktır.

Bu çerçevede şu ana sorunun cevabı araştırılacaktır:

- Gerçekçi kuramla İran sinemasının, benzer ve farklı yönleri nelerdir?

Bu ana sorunun alt soruları işe şunlardır:

- İran sinemasının gerçekçiliğinin gelişiminde sosyal ve siyasal etkiler nelerdir?
- İran sinemasının beslendiği tarihi, kültürel ve dini kaynaklar dil ve estetiğe nasıl yansıtılmıştır?
- İran sinemasının biçimsel anlatı yapısında görülen gerçekçi özellikler nelerdir?
- İran sineması, biçim ve içerik özellikleriyle Batı sinemasından farklı olarak nasıl gerçekçi bir dil ve estetik ortaya koymaktadır?

ÖNEM:

Ülkemizde İran sineması üzerine sınırlı sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada İran sinemasının sinematografik dili ve estetiği esas alınmış; gerçekçilik kuramı bağlamında incelenmiştir. Batı sinemasından farklı ve

özgün bir sinematografik dilin nasıl ortaya çıktığı araştırılmıştır. Bu açıdan yapacağımız çalışma İran sinemasına ilişkin özgün bir çalışmadır.

Diğer dünya sinemalarında olduğu gibi ülkemizde de popüler sinemaya alternatif çalışmalar yapılmaktadır. İran sineması, içinde geliştiği sosyo-kültürel yapısının benzerliği ve bir Doğu sineması olarak uluslar arası platformda edindiği başarılar itibariyle söz konusu alternatif sinemalara örnek teşkil etmektedir. Bu açıdan İran sineması, uzun yıllardır tartışma konusu olan siyasi tartışmalar paralelinde bir değerlendirmenin yanı sıra sinematografik özellikleri itibariyle de incelenmelidir. Birinci gereksinimi, yapılan diğer tez çalışmaları karşılamaktadır. Yapacağımız bu çalışma da, gerçekçilik bağlamında İran sinemasının sinematografik özelliklerini ortaya koyarak ikinci gereksinimi giderecektir.

İletişim alanında dünya sinemalarına ilişkin literatüre önemli bir katkı sağlayacak olan çalışmamız ayrıca İran'la ilgili araştırmalara da kaynaklık edecek niteliktedir. Bu çalışma, sinema alanında, film ve gerçek ilişkisi üzerine yapılan araştırmalara çeşitlilik getirmekte ve özgün bir örnek oluşturmaktadır. Öte yandan araştırma yöntemi ile farklı sinema araştırmalarında yapılacak film çözümlemeleri için bir örnek niteliği de taşımaktadır.

YÖNTEM:

Film çalışmaları, sosyal bilimlerde sosyoloji ve felsefe dışındaki pek çok alan gibi kısa bir tarihe sahiptir. Sinemanın bu kısa tarihi düşünüldüğünde, filmlerin ve ülke sinemalarının çeşitliliği ve filmlerin karmaşık yapısı araştırmacılar için bir sorun oluşturmaktadır. Farklı disiplinlerde üzerinde uzlaşımaya varılmış belirli bir araştırma yöntemi bulunmayıp, analizlerin yapılması için bazı modeller benimsendiği gibi; sinemanın alanında da filmlere özgü üzerinde uzlaşımış sistematik araştırma modellerinin ortaya çıkması oldukça zordur. Ancak bazı karşı çıkışlara rağmen, filmlerin anlatsal açıdan ele alınmaları yaklaşımı geçerlidir. Anlatı çözümlemesi çok sık başvuru alan bir

yöntemdir. Abisel'e göre de incelemelerde, -popüler filmlerin geleneksel anlatı biçimlerinden aktardığı özelliklerin de katkısıyla- daha çok yazınsal eleştiride kullanılan yöntemler devreye girmektedir (1999:11). Ancak, girişte de vurguladığımız üzere sinemanın, teknik uygulamalarının yanı sıra anlatıyı anlamlandıran soyut kavramsal bir yönü bulunmaktadır. Filmin sanatsal yönü bu soyut ve teknik yönlerin birleşiminden ortaya çıkmaktadır (Parsa, 2008:18).

Film çalışmalarında salt biçimsel araştırmalar, sinemanın klasik bilimsel inceleme nesneleri haline indirgenmesine ve sanatsal/varoluşsal yönünün ihmal edilmesine neden olabilmektedir. “Sadece benzerlikleri fark edip sıralamak, üstünde çalışılan bütün metinleri soyut, yoksullaşmış tek metine indigeme tehlikesine götürür. Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır” (Wollen, 2008: 95).

Konumuz itibariyle araştırmamız, İran sinemasının içerik/soyut alt yapı ve biçim/somut anlatı yapısı olmak üzere iki açıdan bir değerlendirilmesi şeklinde olmuştur. Bu çerçevede, İran sinemasının gerçekçi akım ile benzerliğinin yanı sıra özgün özelliklerinin de ortaya konması için gerçekçi kuram ışığında, biçimsel incelemesinin yanı sıra; tarihsel, kültürel ve politik bir okumayla içerik açısından da bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Kapsam ve Sınırlılıklar:

İran sineması tarihsel açıdan incelendiğinde temel olarak devrim öncesi, devrim ve sonrası olmak üzere üç devreye ayrılmaktadır. Devrim sonrasında sinema, yabancı filmlerin etkisinden izole edilmiş, yeni bir sinema politikası belirlenerek “Batı’dan yönelen kültürel hücumu karşı değerler üretmek için yol arayan renkli ve faal bir sanat zemini olmuştur” (Aktaş, 2005:xi). Bu yüzden konumuz itibariyle çalışmamız devrim sonrası İran sineması ile sınırlandırılmıştır.

İran sineması, yüzlerce yönetmenin ve binlerce filmin yer aldığı çok geniş bir çalışma alanıdır. Bu geniş alanda belli yönetmen ve filmlerle

araştırmayı sınırlamak bir zorunluluktur. Bu nedenle ulusal ve uluslar arası platformda İran'ın önde gelen yönetmenleri Abbas Kiyarüstemi, Cafer Panahi ve Mecid Mecidi'nin¹ sinematografik yaklaşımları ele alınacaktır. Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*, Panahi'nin *Beyaz Balon* ve *Ayna* ve Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* filmleri biçimsel ve içerik özellikleri yorumsamacı bir yöntemle çözümlenmiştir. Dört filmde de, İran'ın kendine has şartları nedeniyle çocuklar başrodedir ve öyküler onların bakış açısından anlatılmaktadır. Çözümlemede daha sağlıklı veriler elde edebilmek açısından benzer temalı filmler seçilmiştir. Yönetmenlerin belirlediğimiz filmleri, uluslar arası platformda aldıkları ödüller ve İran sinemasının en çok bilinen yapımları olmaları itibariyle araştırmamızın örneklemini teşkil etmektedir. Araştırmadaki bulgular bu filmler çerçevesinde elde edilmiştir ve bu filmlerle sınırlıdır.

Veri Toplama Tekniği:

Araştırma, niteliksel bir çalışmadır. Öncelikle sinemada gerçekçi kuram ve akımlar, sinema dil ve estetiği ve İran sinemasına ilişkin literatür taranmıştır.

Yapılan literatür taraması sonucu, gerçekçi kuramın temel biçimsel ve içeriksel özellikleri ortaya konarak, belirlenen filmlerin biçimsel çözümlemesinde kullanılmak üzere bir kod listesi yapılmıştır. Ardından İran sinemasının içinde geliştiği sosyal, kültürel, dini, siyasal ve uluslar arası atmosfer incelenerek ve bunların İran sineması üzerindeki etkileri belirlenmiştir. Film çözümlemelerinde kullanılmak üzere, İran sinemasının sinematografik özellikleri, ilk bölümde belirlenen gerçekçi kuramın kodları çerçevesinde tasnif edilmiştir. Toplanan veriler ışığında, belirlenen yönetmenler ve filmleri değerlendirilmiştir. Belirlenen filmler biçim ve içerik açısından ayrıntılı olarak çözümlenmiştir. Edinilen bulgular ışığında sonuç yazılmış ve gerekli yorumlar yapılmıştır.

¹ İncelediğimiz yönetmenlerin isimleri farklı kaynaklarda farklı yazılış biçimleri ile yer almaktadır. Bu çalışmamızda birlik sağlamak adına yönetmenlerin isimlerinin buradaki yazılış biçimleri tercih edilmiştir.

BÖLÜM 1

SİNEMA AKIMI OLARAK GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik, edebiyattan resime, müzikten sinemaya farklı sanat dallarında etkili olmuş bir akımdır. Sanatçının, duygu ve hayal dünyası yerine gerçek dünyayı esas aldığı gerçekçilik akımında; doğa, insan ve toplumun bütün unsurlarıyla anlatılması amaçlanır. Gerçek yaşanmışlıklardan ve tecrübelerden faydalanılarak ortaya çıkan gerçekçi sanat eserlerinde, olaylar olduğu gibi gerçek çizgisinde ve nedenleriyle gösterilmeye çalışılır. Bu sanat akımında, gerçeği yeniden kurmak, gerçek benzeri kurmaca bir dünya oluşturmak gibi bir çaba yoktur.

Teknolojik imkânlarla, pek çok sanatın farklı özelliklerini bünyesinde bir araya getiren sinema da, çağımızda önemli bir anlatım aracı ve bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Sinema, hem geleneksel sanat dallarının devamı niteliğinde hem de anlatım olanakları itibarıyla onlardan çok daha zengindir. Eisenstein bu zenginliğin, sinemanın soyut düşünceleri görünür imajlarla doğrudan filme çekme görevini başarmasından ileri geldiğini belirtmektedir (Gönen, 2008:32). Filmler, kaydedildikleri kasetlerle, CD'lerle maddi dünyamızda somut bir yer edinseler de; esası maddi bir karşılığı olmayan hareketli ışıktır. Bu ışığın kaydedilmesi ve perdeye yansıtılmasıyla izleyicide bir algılama ve anlamlandırma sürecini başlatır. Gönen sinemanın; çerçeveleme, çekim, montaj, miksaj gibi kendine özgü teknik operasyonlarıyla oluşturulan ilişkilendirmeler aracılığıyla, izleyicide sinematografik duyulur-düşünceler geliştirdiğini ifade eder (2008:107). Sinemayı geleneksel sanatlardan ayıran bir başka özellik ise ana malzemesini tüketen değil, geliştiren bir sanat olmasıdır. Sinemanın ana malzemesi yaşamdır. Yaşam, sinema aracılığıyla farklı katmanlar ve derinlikler kazanır (Andrew, 2007:123).

Her sanatçının sanatında kullandığı bir ifade biçimi, diğer bir deyişle bir "dili" olduğu gibi; sinema da görüntü, ses, diyalog, müzik, efekt gibi pek

çok aracı bir arada kullanarak kendine has bir dil meydana getirmektedir. Bu sinemasal araçların kullanım amacı ve biçimi; öteki sanatlardaki gelişmelerin, felsefi yaklaşımların ve ekonomik ve toplumsal koşulların etkisiyle farklılaşmış ve sinema akımları meydana gelmiştir.

Gerçekçilik, klasik sanatlarda olduğu gibi sinemada da etkili olmuş; biçimciliğin yanında, iki ana sinema akımından birini teşkil etmiştir.

1.1. SİNEMANIN İKİ ANA YAKLAŞIMI: BİÇİMCİLİK VE GERÇEKÇİLİK

20. yüzyılın yeni gelişen sanat dalı olan sinemada yeni bir dil inşa etme kaygısı farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Sinemanın ana malzemesi olan gerçek yaşam, olduğu gibi yansıtılarak mı, yoksa bundan olabildiğince uzaklaşıp hayal gücünün elverdiği ölçüde farklı ürünler ortaya koyarak mı yeni bir dilin inşa edilebileceği sorusu, sinemanın iki ana akımı olan biçimcilik ve gerçekçilik ikilemini doğurmuştur.

Bu ikilem, ilk sinema çalışmalarını ortaya koyan Lumiere Kardeşler ile Melies'in karşıtlığına kadar dayanır. Lumiere Kardeşler, bir trenin gara girişi ve fabrikadan işçilerin çıkışı gibi gerçek hayattan görüntülerle oluşturdukları filmlerle ilk gerçekçi çalışmaları ortaya koymuşlardır. O dönemde ses ve rengin olmayışının da etkisiyle, sabit kamerayla çekilen ve birbirinin devamı olan bu görüntüler fazla ilgi görmemiştir. Méliés ise 1907'de 14 dakikalık *A Trip to the Moon* (Aya Seyahat) isimli çalışmasında, filmi parçalara ayırıp, sahneler arasında belli bir ilişki kuracak şekilde tekrar birleştirerek, sinemanın farklı anlatım olanaklarını ortaya koymuştur. Baydur, bu olanakların geliştirilmesine paralel olarak sinemaya özgü bir anlatım dili inşa edilmeye başlandığını belirtmektedir (Baydur, 2004:37,38).

Biçimci yaklaşım bu temel üzerine şekillenmiş ve sinema düşüncesinin ilk dönemindeki kuramsal girişimlere damgasını vurmuştur. Biçimci yaklaşım, "filmin ham malzemesini dönüştürerek elde edilebilecekler üzerinde uğraşarak sinema aracılığıyla gerçeğin ötesine geçmeyi hedeflemektedir" (Gürata, 2008: 60). Sinema düşüncesinin ilk döneminde, Hugo Munsterberg,

Rudolph Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balázs veya V. I. Pudovkin gibi sinemacılar biçimci akımı temsil etmektedir. Bu akımın en temel özellikleri, Aristoteles'in klasik hikâye anlatımını ve sinemasal parça-bütün ilişkisini esas alan kurgu ile izleyici için hazır anlamlar üretmesidir. Bu şekilde sinemanın teknik imkânları ile neler yapılabileceği sorusu ön plana çıkar.

Biçimci/kurmaca sinema zamanla türlere ayrılmış ve geniş izleyici kitlesine ulaşabilirliği itibarıyla popüler sinemanın benimsediği bir anlatı yapısı haline gelmiştir. Film yapımcıları, filme para yatıran izleyicilerin beklenti ve beğenilerini esas tutarak, bunlara cevap verecek filmler yapmaya başlamışlardır. Sinemada kullanılan anlatım tekniklerinin kalıplaşmasıyla başlayan bu süreç; sinema dilinin türdeşleşmesine, izleyicinin edilgenleşmesine ve en önemlisi de sinema dilinin bir sanat olma yolunda ilerlemesine sekte vurmaktadır. “Sadece teknik kapasiteyi kullanarak benzerlik oluşturan; yaratmak yerine, salt piyasada gezinen genel kanıları tekrar eden sinema pratiği, düşünce yerine sadece algı ve duygu içermektedir” (Gönen, 2008:108). Hâkim sinemanın, batı kültürüne mahsus içeriği ve bu içeriğin bir sonucu olan anlatım özellikleri ve biçimleriyle ulusal sinemaları giderek kendisine benzetmekte; farklı coğrafya ve kültürlerin sinematografik ifadesine imkân tanımamaktadır. Gevgilili, başka bir dünya görüşünün, ayrı bir ekonomik, sosyal ve politik değerler sisteminin ürünü olan biçim ve özelliklerin bile yerel sinemalarda kolayca yer bulabilmesine dikkat çekerek, sinemada kültür emperyalizminin ulaştığı sınırları ortaya koymaktadır (1989:274):

“Genellikle ABD patentini taşıyan gangster, western ve casusluk filmleri ile bu filmlere özgü anlatım nitelikleri, Amerika'nın ulusal sinemalara aktardığı en belirgin özellikler olmuştur. Daha çok belirli bir entrika çevresinde oluşan, hızlı dramatik gelişime bağlı bulunan ABD resmi sineması, etkisi altındaki ülkelerde bir yandan izleyicileri bu yapıtlara koşullandırırken, öte yandan ulusal sinemaları da benzer nitelikte filmler yapmak zorunda bırakmıştır. İzleyiciler ve

ulusal sinemalar böylece işçisi ve dar gelirlisiyle çalışan sınıfları, köyü, köylüyü ve kasabalıyı, çeşitli sosyal ve ekonomik sorunları içinde anlatan filmlere; yalın, gerçekçi, doğalcı anlatım özelliklerine yabancılaştırılmışlardır” (Gevgilili,1984:274).

Biçimciliğin bu çekinceleri göz önünde bulundurularak, 1935 yılından itibaren biçimciliğe karşıt olarak “gerçekçilik” akımı ortaya konmuştur. “Ham gerçekliğin filme alınmasıyla ortaya çıkan çıplak etkisi ile ilgilenen” (Gürata, 2008: 60) gerçekçilik akımı, Siegfried Kracauer ve Andre Bazin’in kuramsal açıklamalarını temel alan sanatçıların eserleriyle hızla yayılmaya başlamıştır. Gönen’e göre bu düşünürler, sinemanın gerçekçi akım ile klasik dönemden modern döneme geçtiğini savunmuşlardır (2008:37). İzleyiciyi gerçek yaşamın sorun ve sorgulamalarından kaçırıp, kurmaca dünyalara götüren klasik anlatı sinemasının aksine; gerçekçi akım, yaşama, varlığa ve topluma ilişkin bir sorgulamanın aracı olarak benimsenmiştir. Gerçekçi sinemacılar, “sinemanın bize dünyayı olduğu gibi göstermek amacıyla var olduğunu ve böylece insanoğlunun, görsel bir doku olarak dünyayı daha iyi tanıyabileceğini anlatmaya çalışmışlardır” (Andrew:2007:118).

II. Dünya Savaşı sonrası, popüler sinemaya bir başkaldırı niteliği kazanan gerçekçi film kuramının en önemli temsilcileri Kracauer ve Bazin olmuştur. Bu düşünürler, geleneksel bir mesaj ile geniş kitlelerin beklentilerini tatmin etme kapsamındaki klasik sinemanın, izleyici beğenisini popüler kültüre yönlendirmesine karşı direnen yönetmen ve filmleri övmüşlerdir. Yeni İtalyan Sineması ve Fransız Yeni Dalgası bunda önemli bir yere sahiptir.

Bununla birlikte Deleuze’ün hareket-imaaj, zaman-imaaj ayrımını getiren ve zamanın gerçek değerini veren çekimleri ön plana çıkaran kuramı gerçekçi akımın önemli ilkelerinden biri olmuştur. Wollen ise, geçişsiz anlatım, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uçluluk, rahatsız olma ve gerçeklik şeklindeki sinemanın yedi temel erdemiyle çağdaş anlatının özelliklerini ortaya koymuştur.

Gelinen süreçte sinemanın salt teknik veya varoluşsal değil, iki niteliği de içinde barındıran kompleks bir yapıya sahip olduğunu belirten Gönen; “sinematografik operasyonların, her şeyden önce, Abbas Kiyarüstemi, Wong Kar-wai, Hou Hsiao-Hsien ve Takeshi Kitano'nun farklı biçimlerde yaptığı gibi, imajlar geçidinin öncelik ya da sonralık sırası üzerinde belli anlamlar, duygulanımlar ve sinema-fikirler yaratacak şekilde oynayabilmek” (Gönen, 2008:106) olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda gerçekçi akımı, popüler sinemaya karşıt sanatsal bir sinema inşa etme çabası olarak okumak daha doğru olabilir.

Bazin, Kracauer, Deleuze ve Wollen'ın yanı sıra Yeni İtalyan Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımının ana hatlarıyla inceleneceği bu bölüm, sinemada gerçekçi akımın temel kodlarını ortaya koymamıza yardımcı olacaktır.

1.1.1. Siegfried Kracauer

“Sinema gerçekliğin değişik düzeylerini ortaya çıkartmak için bulunmuş bir sanattır” sözüyle sinema analizini özetleyen Siegfried Kracauer, sinema aracı hakkındaki düşüncelerini yazmadan önce, yaklaşık kırk yıl boyunca film seyredip, bu alanda kitaplar okuyarak, kuramını yavaş yavaş, zorluklara göğüs gererek oluşturmuştur (Andrew, 2007:122). Çalışmalarını *Theory of Film* isimli eseriyle ortaya koyan Kracauer'in sinema analizi fotoğrafik, materyalist ve bilimsel olmak üzere üç özellik üzerine oturmaktadır. Bu üç özellik ise Kracauer'in kendi ifadesiyle sinemanın ana maddesi olan gerçek üzerine temellenmektedir.

Kracauer, sanatta biçim ve kapsam ayrımını yapar. Biçim, filmin teknik uygulamalar aracılığıyla sağlanan anlatım katmanını oluştururken, kapsam filmin neyi anlattığıyla, içeriğiyle ilgili kısmını ifade eder. “Kracauer, tüm sanatların biçim ile kapsam arasında bir savaşım içinde olduklarını savunmaktadır. O, sinemayı, bu savaşta çıkış noktasının kapsam olduğu

"ilk" sanat olarak görmektedir. Bu nedenle sinemanın biçimsel estetiğine değil, "materyalist" gelişimine ağırlık vermektedir" (Andrew, 2007:125).

Kracauer'in kuramında sinemanın materyali(ham maddesi); görünür dünya yani gerçeğin kendisidir. Sinema, soyut ve hayali bir dünya yaratmak yerine; gerçeğe, maddesel dünyaya geri dönme eğilimi içindedir(Andrew, 2007: 123). Kracauer'e göre gerçekçi olmayan sinema, oyuncak olarak kullanılan bilimsel bir araç gibidir. İlginç, eğlendirici ve hoşça vakit geçirici olabilir fakat her zaman için aldatıcı olacaktır (2007:125).

Geleneksel sanatlar, kullandıkları özel araçlar ile ham maddeyi dönüştürerek, onun ötesine geçmek ister. Biçimciler tarafından coşkuyla karşılanan bu düşünceye, Kracauer karşı çıkmaktadır. Ona göre sinema öbür sanatlara benzemeye çalışırsa biricik olma niteliğini yitirir. Öbür sanatlar insana bağımlı oldukları için hammaddenin ötesine geçebilmektedirler. Sinema ise bir dönüşüm değildir. Hammaddenin ötesine geçmemeli, esas işlevi dünyanın anlatımı ile gerçekliği açığa çıkartmak olmalıdır. Diğer sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmemelidir (Büker, 1989:25,27).

Kracauer bunu ressam örneği üzerinden anlatır. Bir ressam eserini oluştururken kullandığı nesnelerin –örneğin bir bina resmettiğini düşünelim-gerçekte ne olduğunu bize unutturarak, sanat çalışmasının bir biçimi olarak yeniden keşfetmemizi sağlar. Oysa bir film yapımcısı bir nesneyi kullandığında tüm ilgimizin o nesne üzerinde toplanmasını sağlar, bizi örnek üzerine geri fırlatır (Andrew, 2007:123). Bu bağlamda Kracauer'e göre "film yapımcısı, sanat nesnesini, fiziksel bir nesne olarak ele almalıdır. Onun zihinsel veya ruhsal bir nesne olarak düşünülmesi yerine uzayda katı bir şekilde olduğu göz önünde tutulmalıdır" (2007:132).

Sinemanın gerçekte olan ontolojik bağıını anlatmak açısından fotoğraf ile sinema arasındaki ilişki Kracauer'in kuramı için önemlidir. Sinemanın teknolojik öncülü olan fotoğrafın başlıca işlevi, yaşanan olayları kaydederek, gelecek nesillere somut belgeler aktarılmasını sağlamasıdır. Kracauer,

fotoğraf gibi sinemanın konu maddesinin de gerçek yaşam olduğunu belirtir. Bu bağlamda sinemayı temel özellikler ve teknik özellikler olmak üzere iki bölüme ayırır (Andrew, 2007:124-126). Temel özellikler tümüyle fotoğrafi ve fiziksel gerçekliği kaydetme ve açıklamayla donatılmıştır. Ancak sinema, mekanik gücü itibarıyla fotoğrafı aşmaktadır (Kracauer, 1985:78-79). Bu nedenle sinema, kendine özgü imkânları çerçevesinde, fotoğrafın ideal ve doğal yöntemlerini genişletmelidir (Andrew, 2007: 126).

Kracauer, gerçekçi eğilimi izleyen filmlerin fotoğrafçılığı iki açıdan aştığını belirtir. Birincisi, devrim evrelerinden herhangi birini -yani kaydettiği olayın bir anını- değil, ta kendisini görüntülemesi, ikincisi ise teknik uygulamalarla gerçekleştirdiği sahneye koyma işlemi aracılığıyla fiziksel gerçekliği tüm değişik devrimleri içinde yakalamasıdır (Kracauer, 1985:88).

Kracauer sinema anlayışını ortaya koyarken bir ayrım daha yapar. Ona göre filmin teknik yeterliliği ve gerçekliği, materyalist estetiğin iki bölgesini teşkil eder (Andrew, 2007: 123). Kracauer, teknik araçlar ile gerçeğin planlanmasına ikincil bir konum vermektedir. Kuramcıya göre; sinemaya özgü kurgulama, yakın çekim, optik efektler gibi teknik özelliklerin içerikle doğrudan ilişkisi yoktur. Onlar yalnızca görünür dünyanın kaydedilmesine yardım ederler. Film yapımcısı, teknik özellikleri yalnızca aracın bu öncelikli işlevini desteklemesi için kullanılmalıdır (Büker, 1989:25). Bir filmin, temel özelliklerine uygun olarak fiziksel gerçeğin ilginç yönlerini kaydetmesi, kurgu gibi teknik uygulamaların yetkin bir biçimde kullanılmasından daha önemlidir. Bununla birlikte, teknik özelliklerin etkisi de yadsınmamalıdır (Kracauer, 1985: 81). Kracauer'in materyalist yaklaşımı sinemanın gerçeklik ile olan bu ilişkisinde temellenir.

Özet olarak Kracauer, sinema analizlerinde gerçekçi tarafta yer aldığını gösteren şu iddiaları ortaya koymuştur:

- 1- Sinema bir kurgu veya diğer biçimsel oluşumların ürünü olmaktan çok, bir fotoğraf ürünüdür;

- 2- Fotoğraf nesnesini dönüştüren bir oluşum olmaktan daha çok, nesnesine bağlı olan bir oluşumdur ve
- 3- Sinema nesnesine ve olaylara hizmet etmek zorundadır (Andrew,2007:145).

Kracauer'e göre sinemada öykü, gerçekçiliği destekleyen önemli bir unsurdur. Sinemanın estetik açıdan da ekonomik açıdan da var olma nedeninin öykü olduğunu belirten Kracauer (Büker, 1989:25); zorlama, kurulmuş öyküler yerine gerçek yaşam benzeri olarak tanımladığı olayların gösteriminden yanadır (Büker, Akbulut, 2009: 17). Bunu "bulunmuş öykü (found story)" olarak nitelendirir:

"Bir nehrin veya gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgâr veya akıntı olduğu zaman suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar, düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir. Belgesel nitelikli filmlerde de aynı özelliği görmek olanaklıdır. Öyküye olan talep, 'konulu olmayan filmin rahminde yeniden hayat bularak' yerine getirilmektedir" Kracauer, 1960:245-246 akt. Andrew, 2007:138).

Kracauer'e göre bulunmuş öyküye sahip filmler, yaşamın karışık ve öngörülemez dönüşünü ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak açık uçlu ve sınırsızdırlar. *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922), *Man of Aran* (Aranlı Adam, 1934), İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin erken dönem örnekleri *Paisa* (Köylü Kadın Paisa, 1946) ve *La terra trema*'da (Yer Sarsılıyor, 1948) bu tür öykülü filmlerdir. "Çünkü onların öyküleri yerel olaylardan yola çıkılarak bir kültürün filmleştirilmesi şeklinde hayat bulmuştur" (Andrew, 2007:138).

Bulunmuş öyküler, yaşamın içinden, çevremizde olup biten sıradan olaylardan çıkarılır. Bu nedenle belgesel ile bileşik varlık oluşturur. Teknik uygulamaları da bu özelliğine uygun olarak gelişmiştir. Bulunmuş öyküde, yaşamın akışına kameranın müdahalesi söz konusu değildir. Öykü, kişilerin

eylemlerinden değil, bizzat yaşamın kendisinden ortaya çıktığı için artık kahraman da yoktur (Büker, Akbulut, 2009: 17, 18). Deleuze'ün deyişiyle “filmin kahramanı dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden tanık konumundadır. Bu nedenle olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Böylece klasik eylem sinemasının yerini, bir seyre dalma sineması almıştır” (Gönen,2008:35).

Kracauer'e göre karakterler arasındaki diyaloglar öyküyü sürükleyen öğeler olarak etken olmamalıdır. Çünkü “her şey sözcüklere ve onların oluşturduğu anlama dayanırsa, onların aktaracağı en önemli düşünce dile getirilmemiş olur” (Kracauer. 1960:264 akt. Büker, Akbulut,2009:23). Bu noktada görüntü, bir anlatım unsuru olarak öne çıkarılmaktadır. Öykü akışının diyaloglar ile değil, görüntüler ile sağlanması söz konusudur. Böylece sinema, ham maddesi olan gerçek yaşamın akışına paralel bir seyir izleyebilecektir.

Kracauer analizleriyle yönetmenlere de yol göstermektedir. Ona göre;

“Film yapımcısının – yönetmenin- zihninde iki nesne bulunmaktadır:

-gerçeklik

-gerçekliğin sinemasal kaydedilmesi.

İki amacı vardır:

-aletinin temel özellikleri doğrultusunda gerçekliğin kaydedilmesi

-daha göz alıcı olanlar da dâhil olmak üzere, araca uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımı ile bu gerçekliğin açıklanması.

Kracauer, her bir film yapımcısının – yönetmenin- bunu gerçekleştirmek için iki olanağı olduğunu söylemektedir. Bu, gerçeklik hareket noktası ve biçimcilik hareket noktasıdır. Film

yapımcısının çift görevi bulunmaktadır: Gerçekliğin alınması ve onun belirlenmesi” (Andrew, 2007:127).

Kracauer’e göre, en yaratıcı film yönetmeni bile doğanın işlenmemiş durumuna, ressam ya da ozana göre çok daha bağımlıdır. Kracauer, bir film yönetmeninin yaratıcılığını, doğayı filmine ne kadar sokabildiği ve doğaya ne kadar nüfuz edebildiği ile göstereceğini belirtir (Kracauer, 1985:96).

Yönetmen için sinematografik bir kompozisyon oluşturmak önemlidir. Kracauer bu konuda görüntü düzeyi ve yapım seviyesi şeklinde bir ayırım getirir. Birincisi görüntünün fotoğraflanabilir niteliği ile ilgili iken; ikincisi olan yapım aşaması, yönetmenin görüntüleri bir kapsam içinde yerleştirip niyetini açığa vurduğu kısımdır (Andrew, 2007: 127,130).

Yapım aşamasında sinemanın teknik uygulamaları devreye girer. Yukarıda belirttiğimiz üzere teknik uygulamalara ikincil bir konum veren Kracauer, sinemanın kendine has özellikleri içinde en genel ve vazgeçilmez olanın kurgu olduğunu belirtir. Kurgu çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görür. Kurgunun uygulamalarının yakın çekim, yumuşak odak görüntü, negatiflerin kullanımı, ikizleme ya da çevirim gibi bir kısmı fotoğraftan devralınmıştır. Zincirleme, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devrim, zamanın tersine çevrilmesi gibi uygulamalar ise tümüyle sinemaya özgüdürler. Kracauer kurgunun sinemasal açıdan başarılarla ulaşmada yapabileceği katkılar ile ilgilenmektedir (Kracauer, 1985:80,81). Burada sinemanın gerçek dünyayı kaydetmek olan ontolojik işlevi kastedilmektedir.

Bu çerçevede Kracauer, sinemada gerçekçi akımın ilk örneklerini ortaya koyan Lumiere Kardeşlerin, sinemanın gerçek egemenlik alanını doğru bir biçimde saptadıklarını belirtir. Çevresindeki dünyayı izleyicilere sunmaktan başka bir amaç gütmeyen Lumiere’in etkisini yitirmesi üzerine bayrağı ele alan ve biçimci akımın ilk örneklerini sunan Melies ise tasarlanmış olayları, zevk veren, masalımsı olay örgülerinin gerekliliklerine göre serbestçe birbirine bağlıyordu. Kracauer, Melies’in sinemaya katkısının, dolaysız gerçeklik yerine sahnelenmiş yanılsamayı, gündelik

olayların yerine de uydurma olay dizilerini koymasıyla teknik uygulamaları yetkinleştirmesi olduğunu belirtir (Kracauer, 1985:83, 84).

Görüldüğü üzere, Kracauer sinemanın kendine mahsus teknik özelliklerini tümüyle yadsımaz. Bu nedenle, Kracauer'in gerçekçiliği pratikte, radikal veya mutlak değildir. Yönetmen, hem gerçekçi hem de biçimsel olmalıdır. Hem kaydedip hem de açıklayabilmelidir. Tekniği ile hem gerçekliğin içine girmesine izin vermek hem de onu belirlemek zorundadır. Kracauer yönetmenin kendi görüşleri doğrultusunda gerçekliği saptaması gerektiğini savunur. Yani istediği, doğrunun değil niyetin gerçekliğidir (Andrew, 2007:128). Kendi ifadeleriyle “Her şey, tıpkı fotoğrafçılıkta olduğu gibi gerçekçi eğilim ile biçimci eğilim arasındaki ‘doğru’ dengeye bağlıdır. Bu iki eğilimin doğru olarak dengelenmesi ise, biçimci eğilimin gerçekçi eğilimi alt etmeye kalkışmaması ve onun önderliğini izlemesiyle olanaklıdır” (Kracauer, 1985:94).

Kracauer, sinemaya bilimsel bir yaklaşım gösterir. Ona göre sinema, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araçtır (Andrew, 2007:123). Kracauer, bilimin nesnelerin, doğanın ve dolayısıyla yaşamın doğru anlaşılması için kullanılmasından yanadır. Buna tarih, fotoğraf ve sinemayı örnek gösterir. Ona göre hem sanat hem de bilim içinde yer alan bu alanlar, bizim nesneler ve olgular arasında yaşamamızı sağlayan aracı oluşumlardır. Kendi deyişiyle, dünyanın yerleşim için daha uygun bir yer olmasını sağlarlar (2007: 144). Sinema bağlamında ise Kracauer, filmin genel bilimsel bilginin alışverişi içinde bizim dünyayı yeniden keşfetmemizi sağlayacağını belirtir (2007:142).

Sonuç olarak; Kracauer, analizleriyle sinemada gerçekçi akıma yön veren temel disiplinleri araştırarak ve açıklayarak önemli katkılarda bulunmuştur. Ona göre hiç bir sanat gerçekliğin yetkin yansıması olma açısından sinema ile yarışamaz (Büker, 1989:27).

1.1.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalya'da faşist döneme uzanan gerçekçi sinema, İtalyan toplumunun II. Dünya Savaşı sonrası oluşan günlük gerçeğini, acılarını ve sefaletini perdeye taşıyarak yeni bir akım oluşturmuştur. Gerçekçi akımda sinema, izleyiciyi gerçek yaşamın sorun ve sorgulamalarından kaçırıp, kurmaca dünyalara götürmenin değil; aksine yaşama, varlığa, topluma ilişkin bir sorgulamanın aracı olarak benimsenmiştir.

Rosellini'nin yönetmeni ve Zavattini'nin senaryo yazarı olduğu *Roma Açık Şehir* (1944) filmi; Yeni Gerçekçiliğin başlangıç filmi olarak kabul edilir. Film komünistler ile Katoliklerin Nazi işgaline karşı birleştikleri trajik bir olayı anlatmaktadır. Daha önce kullanılmakla birlikte gerçekçi sinematografik yöntemler ilk kez bu filmde görsel anlatımın temelini oluşturmuştur. Böylece figüratif sanatlar için kullanılan Yeni- Gerçekçilik terimi, *Roma Açık Şehir* ile birlikte sinema için de kullanılmaya başlanmıştır (Morandini, 2002: 411).

Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (1948) filmi, Yeni Gerçekçiliğin en önemli yapıtlarından biridir. Sicilya'daki fakir bir balıkçının balık tüccarlarına karşı yaptığı mücadeleyi anlatan film, adeta bir belgesel niteliğindedir. Çünkü anlatılan öyküyü yaşayan balıkçının bizzat kendisi filmde oynamaktadır. *Yer Sarsılıyor*, teknik uygulamaları itibarıyla da gerçekçi anlatımın ilklerine imza atmıştır. Visconti, odaklanma derinliğini ilk kez stüdyonun dışında; yağmurlu bir havada, geceleyin balıkçıların gerçek evlerinin dışında gerçekleştirmiştir. Visconti ayrıca içinde birkaç hareketin gerçekleştiği üç-dört dakikayı bulan uzun çekimler de kullanmıştır. Örneğin; balıkçının sigarasını sarması gerçek süresinde verilir. İzleyici böylece yaşanan olayı tüm gerçekliğiyle görebilmektedir. Visconti, bu çekimlerinde montajı reddetmemekte fakat gerçeğin temel alındığı yeni bir tarz oluşturmaktadır (Coşkun, 2009:182).

Yeni Gerçekçiliğin kült filmi ise Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları'dır* (1948). Film, savaş sonrasının toplumsal şartlarında işsizliğin pençesinde olan bir adamın hikâyesini anlatmaktadır. Adam uzun zaman sonra, duvarlara afiş yapıştıracağı bir iş bulmuştur. Ancak bunun için bir bisiklete

ihtiyacı vardır. Karısı evdeki çarşafları satar ve bu parayla bir bisiklet alırlar. Fakat işin ilk gününde adam bisikleti çaldırır. Hırsızlık olayları çok yaygın olduğundan polisler de yardımcı olmayınca, adam bisikleti kendisi bulmaya karar verir. Yanına oğlunu da alır ve sokaklarda bisikleti aramaya başlar. Uzun bir arayışın sonunda hırsızı bulur fakat bisikletini çaldığını ispat edemez. Çaresiz kalan adam sonunda kendisi bir bisiklet çalar.

Bisiklet Hırsızları, savaş sonrası İtalya'da büyük boyutlara ulaşan işsizliğin toplum ve birey düzeyinde ele alınışıdır. Toplumsal koşulların, bireyi çözümsüzlükte bırakıp, suça ittiği böylece bireyin kendi gözünde bile aşağılanmış duruma düştüğü anlatılmaktadır.

De Sica filmde, kilise, polis, tefecilik ve işçi bulma kurumu gibi var olan sistemin yapı taşlarına ağır eleştiriler getirmektedir (Niş, Eryılmaz, 1981:157). *Bisiklet Hırsızları*, biçimsel açıdan da Yeni Gerçekçi Akımın temel özelliklerine örnek teşkil etmektedir. Bazin, *Bisiklet Hırsızları*'nda İtalyan yeni gerçekçiliğinin, her çeşit dışavurumculuktan sıyrılarak, özellikle kurguya bağlı etkilerin mutlak yokluğuyla sinema gerçekçiliğinin daha önceki biçimlerine karşı çıktığını belirtir (Bazin, 1995:66). *Bisiklet Hırsızları*'nda oyuncuların çoğu ömürlerinde ilk kez kamera karşısına geçen sıradan insanlardır. İşsiz adamı canlandıran başrol oyuncusu bir daha başka bir filmde görülmemiştir. Filmin dekoru ise kentin sokakları, evleri, kilisesi, stadyumu, köprüsü kısacası kentin gerçek mekânlarıdır. Filmde bir yandan işsiz adam ve oğlunun çaldırdıkları bisikleti arayışlarını izlerken, bir yandan kentin günlük yaşamından bir belgesel niteliğindeki çarpıcı görüntülerle karşılaşırız (Gevgilili, 1989:85). Bu bağlamda Bazin, filmin sosyal mesajının iliştilmiş olmadığını; tam tersine filmin her anında mevcut bulunduğunu söyler. Film, yoksulların hayatta kalabilmek için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorunda kaldığı tezini propaganda tarzında değil; bu gerçeğin hayata nasıl aksettiğini bizzat göstererek ortaya koymaktadır. Bazin, de Sica'nın işçinin bisikletini bulamayacağını ve bunun sonucu olarak yine işsiz kalacağını göstermede kendini sınırladığını belirtmektedir (Bazin, 2007: 174).

Kısaca bahsettiğimiz filmler, Yeni-gerçekçiliğin temel özelliklerini de ortaya koymaktadır. Yeni-gerçekçilik; idealize bir insan ve toplumsal yaşam tasviri sunmak yerine; insan ve toplum gerçeğinin dolaysız olarak aktarılmasını sinemanın esas kaygısı haline getirmiştir. Yoksulluk, karaborsa, yönetim, fuhuş, işsizlik gibi somut ve evrensel konular ele alınır ama bu konuların sıradan bir insanın hayatındaki etkisine mercek tutulur. Böylece sinema, toplumsal ve siyasal davranışların ortaya konulması için yeni, özgür ve dinamik bir zemin haline gelmiştir. Bu açıdan olağan üstü bir belge değeri taşıyan İtalyan filmleri, Batı uluslarında bir hayranlık uyandırmış ve geniş kitlelere ulaşmıştır.

Yeni gerçekçiliğin senaryo anlayışı basit, sıradan, günlük olayların perdeye yansıtılmasında temellenir. Örneğin Zavattini, başına hiç bir şey gelmeyen bir insanın yaşamının 90 dakikasını filme almaktan başka bir şey düşünmediğini belirtir (Bazin, 1995:66). Ala Sivas; senaryoların günlük gerçeğe paralel olarak geliştiğine ve bu hikâyelerin konunun henüz günlük gerçek olarak varlığını koruduğu bir çağda yazıldığına dikkat çekmektedir (2004:41). Bu bağlamda, olay örgüsünün gevşek olduğu bir öyküleme esas alınmıştır. Bazin, İtalyan sinemasında, senaryonun günlük gerçeklere uyarlığının ve oyuncunun doğruluğunun hiç bir vakit bir estetik gerilemeye yol açmadığını; tam tersine anlatımda bir ilerlemeyi, sinema dilini fetheden bir evrimi, sinema değişiminin genişlemesini sağladığını belirtir (Bazin, 1995:159,169).

Akımın gerçekle olan bağı o kadar kuvvetlidir ki, oyuncular dahi gerçek hayattan kişiler arasından seçilmektedir. Çoğu oyuncu, oynayacakları rollere uygun mesleklerden gelen kimselerdir. Bu durum, oyuncudan çok az rol ister. Onlardan beklenen rol yapmaktan çok kendilerini canlandırmalarıdır (Coşkun, 2009:176). Andre Bazin, bunun yeni bir yöntem olmadığını ve Louis Lumiere'den beri sinemanın bütün gerçekçi biçimlerinde görülen bir süreklilik olduğunu söyler. Ona göre İtalyan sineması da bu kanunu sadece doğrulamakta ve güvenle ortaya atmayı sağlamaktadır (Sivas, 2004:41).

Oyuncuların kıyafet, makyaj, aksesuar, jest, mimik ve konuşmaları da gerçek hayata uygun olarak düzenlenmektedir.

Akımın hayatın gerçekliğini esas alan yaklaşımı sinematografik uygulamalarına da yansiyarak, sade ve etkili yeni bir sinema dili ortaya koymuştur. Alan derinliği, bu yeni teknik uygulamaların başında gelmektedir. Alan derinliği ile film karakterleri, yan yana bulunduğu öteki insanlar ve günlük ortamıyla zaman birliği içinde yakalanır (Gevgilili: 1989:232. 233). Kamera ise gerçeğin en iyi anını yakalamaya çalışır. Çerçeveleme ve kamera hareketinde esneklik tercih edilir (Biryıldız, 2009:66-67). Kaydırmalar ve çevrinmeler, gözün yüksekliğinde ya da tıpkı bir dam ya da penceredeki gibi somut görüş noktalarında geçmektedir. Kamera, elden ve gözden ayrılmayan, insanla aşağı yukarı özdeşleşen bir yapıda kullanılır (Bazin, 1995:172).

Çekimlerde de son derece gerçekçi bir aydınlatma kullanılır. Bazin'e göre, aydınlatma anlatımda çok zayıf bir rol oynar. Çünkü çekimler stüdyoda değil, dışarıda ya da gerçek dekorlarda yapılmaktadır (Bazin, 1995:172).

Hollywood tarzı kurgu reddedilerek; bindirme, eğik görüntüler, yansımalar, deformasyonlar, eksilteler gibi görsel efektler kullanılmamıştır. Bunun yerine yalın ve karmaşık olmayan çekim açıları, kompozisyon ve hareketlerle yalın, basit bir kurgu tercih edilmiştir (Niş, Eryılmaz, 1981:158).

Görüldüğü üzere Yeni Gerçekçilik, Cesare Zavattini'nin deyişiyle gerçeğin son derece zengin olduğunu sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerektiğini ve bunun yöntemlerini ortaya koymuştur. Sinema sanatçısı için yeni bir görev tanımlaması yapan Yeni Gerçekçilik, seyirciyi katıksız gerçek üzerine düşünmeye yönlendirmeyi esas almıştır. Bu akımın özelliklerini Zavattini, *Cahiers du Cinema*'daki makalesinde şöyle açıklar: "Yeni gerçekçiliğin bizden istediği, düş gücümüzü yerinde, şimdiki üzerinde kullanmamızdır. Çünkü olaylar, doğal imgesel güçlerini ancak incelendikleri,

derinleştirildikleri vakit açığa vurur. Ancak o vakit seyirlik nitelik kazanır, çünkü artık açığa vurulmuş gerçeklerdir” (Akt. Coşkun, 2009: 196).²

Modern sinemanın ilk önemli akımı olan Yeni Gerçekçilik, 1950’li yıllarla birlikte İtalya’da değişen ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullarla birlikte eski çizgisini devam ettirememiştir. Ancak, farklı boyutlar kazanarak gelişmeyi sürdürmüş, günümüz dünya sinemalarını etkilemeye devam etmiştir.

1.1.3. Andre Bazin

Bazin, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde yaptığı sinema analizleriyle biçimsel gelenek ile etkili bir şekilde mücadele eden ilk eleştirmendir. *Sinema Nedir?* isimli dört ciltlik eseri, günümüze ışık tutmaya devam etmektedir. Bazin’in kuramı, “görüntü üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücünden çok, mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücü” (Andrew, 2007:151) üzerine temellenir.

Kracauer gibi Bazin de sinemanın diğer sanatları, gerçeğe olan doğrudan ilişkisi itibarıyla aştığını belirtmektedir. Sinema diğer sanatlar gibi sanatçının duygu ve düşünceleri aktarmak için farklı araçlarla düzenlediği sembolik bir dildir. Fakat sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlara göre oldukça geniştir (Bazin, 1995:19). Bunda sinemanın temel aracı olan kameranın payı vardır. Gönen, kameranın insanın yaratıcı öznelliğini dışlayarak, gerçekliği mekanik olarak yeniden üreten teknik bir yapıya sahip olduğunu belirtir (Gönen, 2008, 104). Böylece, sinema gerçeklikle doğrudan bir ilişki kurabilmekte ve gerçek hayata en fazla yaklaşan sanat olarak ayrı bir yerde durmaktadır.

"Sinema, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşır" diyen Bazin, sinemanın gerçeklik üzerine olan bağlılığını vurgular. Bazin, Kracauer’in tersine olarak, gerçekliğin anlamını açıklamaya girişir. Ona göre, pek çok

² Zavattini Cesare, Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler, (Chaiers du Cinema), Sayı:33, Mart 1953), (Çev. Nijat Özön), Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak 1968, s.f. 381, 384.

gerçeklik türü vardır. “Sinema ise öncelikle görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlıdır. Bunlar fizikçilerin gerçek dünyasıdır. Sinemanın merkezinde, ifade veya konu maddesi gibi içeriğe dair gerçeklik değil, hareketli resimlerin uzam gerçekliği vardır” (akt. Andrew, 2007:155). Yani sinema, kaydettiği bir nesneyi içinde bulunduğu uzam içinde aktarmaktadır. O nesnenin çevresindeki nesnelerle olan uzamsal ilişkilerini gösterir (Büker, 1989:19). Andrew, sinemanın tüm gerçek sanatların ilki olduğunu belirten Bazin’in, bu analizleriyle Kracauer’in materyalist estetiğinin ötesine geçtiğini belirtmektedir (Andrew, 2007:155).

Bazin analizlerini sinemasal gerçekliğin niteliklerini açıklayarak sürdürür. Ona göre sinemanın ham maddesi, gerçeğin kendisi değil, gerçekliğin bıraktığı izlerdir (Büker, 1989:20). Bu izler, gerçeğe genetik olarak bağımlıdır ve sürekli gerçeğe yaklaşır. Fakat hiçbir zaman gerçeğin ta kendisi olamamaktadır (Andrew, 2007:158).

Bazin bunu her sanatta olduğu gibi sinemada da gerçekliğin ancak yapmacıklıkla sağlanabildiğini belirterek açıklar. Çünkü bir filmde çekilen her kare yönetmenin seçimlerinden oluşmaktadır. Bu seçimlerin yine gerçekçi bir anlatım için yapılıyor olması ise sinemanın temel çelişkisini oluşturur. Bazin’e göre sanat ancak bu seçimle var olabildiği için yönetmen buna zorunludur. Aksi takdirde salt gerçeğe geri dönülür. Ancak yapılan her seçim, eninde sonunda, sinemanın tam olarak yeniden kurmak istediği gerçeğin zararına yapılacağından kabul edilemez (Bazin, 1995:160). Bazin bu noktada, kameranın her şeyi aynı anda gösteremeyeceğini, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışması gerektiğini vurgular. Yönetmenin salt gerçek içinden yaptığı seçimler, nesnelerdeki gizli anlamların ortaya çıkmasını sağlayabilir. Çünkü sinema, doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşabilir. İnsanın beş duyu organıyla algılayamadığı gerçekliği verebilir. Görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir (Büker, 1989:19).

Sinemanın bu özelliği, onun kendine mahsus bir anlatım dili oluşturmasına zemin hazırlamaktadır. Bazin’e göre, gerçeğin elden

geldiğince tam bir görüntüsünü vermek isteyen sinema; şiire, resme, tiyatroya açıkça karşıttır ve giderek romana yaklaşmaktadır (Bazin, 2007:205). Bu tespitiyle Bazin, tıpkı bir roman yazarı gibi sinemanın da, yönetmeninin tek kişilik bir üretimi olduğunu ifade etmektedir. Böylece sinema tek kişilik bir anlatım sürecine dayanan bir dil olmaktadır.

Bu noktada Bazin'in sinemanın teknik uygulamaları ile ilgili düşünceleri önem taşımaktadır. Bu uygulamaların başında kurgu gelmektedir. Bazin, hiçbir zaman kurguyu bir bütün olarak kötülememiştir. Kurgunun sinemanın olanaklarından biri olduğunu belirtir ve sinema diline getirdiği ilerlemeyi inkâr etmez. Ancak, kurgunun sinemasal teknik hiyerarşisi içinde konumunun düşürülmesi gerektiğini söyler (Andrew: 2007:186). Bazin, Hollywood aracılığıyla sinemaya hâkim olan biçimci kurgu tekniklerine de açıkça karşı çıkmaktadır. Biçimci kuramın öncülerinden Eisenstein'in kurgu yaklaşımını eleştirmektedir.

Eisenstein, gerçeğin parçalanarak montaj ile yeniden düzenlenmesinden yanadır. Filmin gerçekte olan bağlantısını koparır. Olay yerine kurmacayı ön plana çıkarır (Büker, 1989:20). Eisenstein'in bu kurgu yaklaşımı, Hollywood aracılığıyla sinemaya hâkim olmuş ve klasik anlatı olarak nitelenmiştir. Hollywood'un klasik kurgulama teknikleri, olayları zihnin onları doğal olarak anlayacakları şekilde sunmak için tasarlanmıştır. Klasik anlatı filmlerinde izleyicilerin merak çizgisine uygun olarak bir anlatım çizgisi benimsenmiştir. Bir cesedin yanında bulunan cinayet silahının yakın çekiminde olduğu gibi kurgulama bir mantık dizisini izler. Bir kapı tokmağının dönmesinin yakın çekiminde oluşturulan tehlike hissi gibi ana karakter ile izleyicinin zihinsel işleyişi aynı şekilde olur. Olaylar, doğal akışlarında verilmez. Zaman ve uzamın doğal akışı, olaylar arasında belli bir ilişki oluşturacak şekilde parçalanır. Bu tür bir kurgulamada izleyici yönlendirmeden habersizdir (Andrew, 2007:181).

Gönen, montajın gerçekte imajların nesnel olarak sahip olmadıkları anlamları, gerçekliğe *apriori* (önsel) bir biçimde yüklediğini belirtir. Montajın bu yapay müdahalesi, dikkatleri gerçekliğin kendisine değil, fakat yönetmenin

bu gerçeğe ilgili ne düşündüğüne yöneltmektedir (Gönen, 2008:22). Anlam yaratmada özgür bırakılmayan izleyici, kolaylıkla belli bir ideolojik algıya yönlendirilebilmektedir.

Bazin, çekimler arasında açık bir ilişki kurarak izleyicinin algısını yönlendiren montaj yerine, doğal kurgu yapılması gerektiğini söyler. Eisenstein'ın benimsediği yöntemlerin, gerçekliğin sinemaya getirdiği verimliliği yok ettiğini savunur ve kendi "anlam birliği"ni kurmaya girişir (Andrew, 2007:179).

Bazin'e göre aynı olay farklı yollarla anlatılabilir. Bu yollardan her biri öğretici ya da estetik amaçlarla, olayın aslının tümüyle kalmasına meydan bırakmayan aşındırıcı soyutlamalara neden olur. Bu soyutlama sinematografik öğelerin kullanım biçimine oranla bir yanılsama meydana getirir. İzleyici, sinemalık anlatımla özdeşleşen gerçeğin kendisiyle ilgili bilincini çabucak yitirir. Sinemacı ise, seyircinin bu bilinçdışı suç ortaklığını sağlar sağlamaz, gerçeği gittikçe daha çok ihmale doğru büyük bir eğilim gösterir. Alışkanlığın ve tembelliğin de yardımıyla sinemacı artık yalanlarının nerede başlayıp nerede bittiğini kendisi de açıkça ayırt edemez olur. Bazin'e göre, sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olamaz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi sanat ancak yapmacıklıkla sağlanır. Sinemacının sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hâkim olamaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmayı engellemesi kınanabilir (Bazin, 1995:161, 162).

Bazin söz konusu biçimci/geleneksel sinemaya karşıt olarak, doğanın anlam ve gücüne inanır. Zaman ve uzamın doğal akışını, kendi deyişiyle dünyayı parçalamaksızın olayları anlatabilecek bir sinema anlatımının gizini bulmaya çalışır. Ona göre filmin mekanik üretimi, kurmaca dünyalar yaratmak yerine, göremediğimiz gerçekliğin bulunmasını sağlamalıdır. Böylece sinema gerçek dünyanın sürekliliğini, bütünlüğünü ve anlamını yansıtır (Büker, 1989:23). Bazin bu açıdan, biçimci kuramcılarının göz ardı ettikleri mekanik üretimin uygulamalarından uzun çekim ve alan derinliğinin

önemini vurgular. Bu teknikleri gerçeğin kesintiye uğramaksızın bir bütün olarak yansıtılmasına izin verdikleri için yüceltmektedir.

Gönen, plan-sekans yani uzun çekimi; zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü içeren filmsel bir blok olarak tanımlar (2008:18). Büker, uzun çekim ile izleyicinin, klasik anlatıdaki gibi kendisi için seçilenleri görmek ve algılamak yerine, filme katılma imkânı bulduğunu belirtir (1989:22).

Bazin, Flaherty'nin gerçek bir Eskimo ailesinin günlük yaşamlarını aktardığı *Kuzeyli Nanook* filmindeki fok avını uzun çekime örnek olarak gösterir. Filmde gerçeklik fazlasıyla bulunduğu için çekilen sahneler içinden bir eleme yapmanın sakıncaları nedeniyle, montaj önemli bir rol oynamamıştır. Flaherty, Nanook ile fok arasındaki ilişkiye odaklanarak, av sırasındaki bekleme periyodunu aynıyla aktarmıştır. Filmde bu bölüm tek çekimde gerçekleştirilir (Bazin, 2007: 36,37). Flaherty, geçen zamanı kurgu ile anlatabilecek iken, izleyiciye bekleme göstermekle yetinmiştir. Bazin, avın süresinin görüntünün özünün ta kendisi, gerçek konusu olduğunu belirtir. Bundan dolayı tek bir çekimden meydana gelen bu sahnenin "çarpıcı kurgu"dan çok daha heyecanlandırıcı olduğunu vurgular (Bazin, 1995:48).

Alan-derinliği ise, "özel objektif kullanımıyla kameranın net olarak çektiği arka mekânları ifade eder. Anlatı tekniğinde, imajların ön ve arka mekânlarında aynı anda gerçekleşmekte olan eylemlerin bütünlüğünü sağlar" (Gönen, 2008:18). Kurgu, olayları bir anlatım duyumu içinde aktarır, alan derinliği çekimleri ise kaydetme seviyesinde kalır. Alan derinliğinin verildiği çekimlerde hareket uzun bir dönem ve birkaç uzamsal alanın üzerinde gelişmektedir. Odaklamanın, kamera merceğinden sonsuza keskin bir şekilde kalması, yönetmenin, çerçeveler arasında değil, çerçeve içinde dramatik ilişkilerin oluşturulması düşüncesine sahip olmasını sağlamaktadır (Andrew, 2007:178-185).

Bazin, alan derinliği çekiminin analizini estetik açıdan üç maddede özetlemektedir (2007:50):

- 1- Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılr. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır.
- 2- Analitik montaj izleyiciyi sürekli rehberini izlemek zorunda bırakırken, alan derinliği yönteminde izleyici pasif olmaktan sıyrılarak olayın katılımcısı durumuna sokulur.
- 3- Önceki iki durum psikolojik koşullar ile ilgiliyken, üçüncüsü metafizikseldir. Montaj, gerçekliğin farklı yüzlerinden ancak birini betimlemeyi sağlar. Kuşkusuz başka betimlemeler de yapılabilir, ancak bu başka bir filmin oluşturulması demektir. Alan derinliği ise, bir ifade belirsizliğine sahiptir.

Bazin, Orson Welles'in alan derinliğini sistemli olarak kullandığını belirtir ve bunu över. Klasik sinemada izleyicinin neye bakacağını belirleyen kurgulamadır. Kamera, birbiri ardından sahnenin değişik yerlerine çevrilir ve bu parçalar belli bir anlam oluşturmak amacıyla kurgulanır. Orson Welles ise kamerayı dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçiklikle kapsayacak şekilde kullanmış ve böyle genel çekimlere sıklıkla yer vermiştir. Böylece kurgunun izleyicinin algısına önsel anlamlar yüklemesi engellenir ve izleyici perdede neye bakacağı konusunda seçme serbestisine kavuşur (Bazin, 1995:87-163). *Yurttaş Kane (1940)*, Welles'in sinemaya getirdiği bu yeniliklerle, yeni bir dönemin başlamasına kapı aralayan yapımdır. Bazin'in, Welles'in bu yaklaşımını övmesi, onun gerçekçi sinema anlayışıyla doğru orantılıdır. Gerçekçi sinema, günlük yaşamın bir yansıması olacağından; izleyici de günlük yaşamındaki olayları deneyimliyormuş gibi, film anlatısına farklı anlamlandırmalar ve yorumlar getirir.

Görüldüğü üzere; kurguya alternatif sinema uygulamaları olan uzun çekim ve alan derinliği, zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü oluşturarak, gerçekçi bir anlatıyı inşa eder. Gerçekçi sinemanın en başat özelliklerinden olan çok anlamlılık ve belirsizlik; bu alternatif uygulamalarla sağlanır. Nasıl ki

doğa kendi içinde farklı duyular barındırmaktadır, gerçekçi anlatım da insanların sabit olmayan zihinlerine göre farklı şekillerde algılanabilecek belirsiz bir anlam yapısına sahip olmalıdır. Bazin'e göre, bu belirsizliğin sağladığı çok anlamlılık, sinema için korunması gereken bir değerdir.

Edebiyatta, anlam yaratmada önemli olan eğretilme ve düzdeğişmece gibi mecaz sanatları sinemada da oldukça işlevseldir. Bunlardan eğretilme, daha çok montaj sinemasında kullanılırken, sinemada gerçekçi bir etki oluşturmak için düzdeğişmece ve eksilti tercih edilir.

Dilbilimci Roman Jakobson, söylem oluştururken bir konudan diğerine ya benzerlik, ya da bitişkenlik yoluyla geçildiğini belirtir. Benzerlik yoluyla geçildiğinde eğretilme, bitişkenlik yoluyla geçildiğinde düzdeğişmece ortaya çıkar (Büker, 1985:61). Eğretilmede benzetme yoluyla bir ögenin yerine onunla ilgisi olmayan başka bir öge kullanılır. Örneğin; sevgili yerine gül denmesi gibi... Bu benzeşim, anlatının gerçeklikten uzaklaşmasına neden olmaktadır. Düzdeğişmecede ise bir parça-bütün ilişkisi vardır. Birbiriyle bağlantılı olan iki kavramdan biri doğrudan doğruya diğerinin yerine kullanılır. John Fiske'nin verdiği örnekle açıklayacak olursak; "fotoğraflanan sokak, sokağın kendisini temsil etmekten çok, belirli bir tür kent yaşamını- kenar mahallelerdeki sefaleti, şehir banliyölerindeki namusluluğu veya şehir merkezindeki karmaşıklığı anlatan bir düzdeğişmecedir" (Fiske, 1996:128). Böylece söz konusu olgunun gerçeklik düzleminden uzaklaşmaz. Jakobson, düzdeğişmeceye ilişkin yazın alanında yaptığı açıklamalarda düzdeğişmecenin sağladığı bitişkenlik ile gerçekçilik arasında bir bağlantı kurar. Ona göre, bitişikliği tercih eden yazar, olay ve karakterler yerine, çevreye ya da konunun geçtiği yer ve zamana döner (Büker, 1985:62). İşte bu nedenle Bazin, düzdeğişmecenin dünyaya özgü olduğunu belirterek, gerçekçi bir anlatımda mecaz sanatlarından düzdeğişmecenin kullanılması gerektiğini vurgular. Bazin ayrıca eksiltinin de gerçekçi anlatımın belirsizlik özelliğini destekleyecek bir mecaz sanatı olduğunu vurgular. Büker'in tanımıyla birbiriyle bağlantılı olan göstergelerin bazılarının anlam eksikliğine yol açmayacak şekilde çıkarılması (2009b:135) olan eksilti, Bazin'in

öngördüğü şekilde çok anlamlılığın sağlanarak, izleyicinin zihnini özgürleştiren bir mecaz sanatıdır.

Bazin, araştırmalarında sürekli “Sinema nedir?” diye sormuştur. Ona göre sinema bir araç değil, bilimin ve doğanın göz alıcı bir ürünüdür ve tıpkı insanoğlu ve yeryüzü gibi sinema da her zaman gelişen bir oluşumdur (Andrew, 2007:196-203). Bazin, sahip olduğu dünyayı doğal bütünlüğünü bozmadan ifade etme ve gizli anlamları açığa çıkartma olanağı ile sinemanın, dünyayı anlamlandırmada önemli bir işlev kazandığını ve böylece tüm insanlık için sosyal bir işlev kazandığını belirtir.

1.1.4. Fransız Yeni Dalga Akımı

Bazin'in temel esaslarını belirlediği gerçekçi kuram, Fransız sinemasında yeni bir akımın da temelini oluşturmuştur. Bazin tarafından kurulan *Le Chaiers du Cinema* dergisi adeta bir okul işlevi görmüştür. Sinemaya ilgilenen gençler Bazin sayesinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğini ve Amerikan sinemasını tanımış ve Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak alternatif bir sinema anlayışı üzerine kafa yormaya başlamışlardır (Coşkun, 2009:201). Önceleri fikirlerini *Le Cahiers du Cinema* dergisindeki yazılarıyla aktaran, bu gençler, zaman içinde uygulama alanına da geçerek, Yeni Dalga akımını başlatmış ve 1960 sonrasının önemli sinemacıları arasında yer almışlardır. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette bu sinemacıların önde gelenlerindendir.

Yeni Dalga yönetmenleri olarak anılan bu isimler, iş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekânlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncularını kullanarak masrafları azaltmışlardır. Böylece düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yapmışlardır. Bu çekim şartları, teknik uygulamaları da etkilemiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonlarının kullanımı gibi uygulamalar bu eğilimlerinin sonucudur (Coşkun, 2009:204).

Yeni Dalga yönetmenleri, ilk yapıtlarından itibaren belirli bir üslup izlemiş ve kendilerine has “yönetmen” kimliklerini filmlerinde hissettirerek kişisel sinemalarını yaratmışlardır. Böylece sinemacılar arasında "auteur" kavramını geliştirmişlerdir. Yeni Dalga sinemacıları, bir yandan geleneksel çekim tekniklerini tartışmaya açarken, diğer yandan renkli filmler gibi yeni teknolojilerden de yararlanmışlardır. Fransa'da uygulanan sansürün sona ermesiyle birlikte faşizm, direniş, mafya, siyasal değişimler, göç ve sendika çatışmaları gibi noktalara filmlerinde değinmişler, İtalya'nın geçmişi ve bugünü arasındaki farkları irdelemişlerdir (Sivas, 2004: 83).

Akımın önemli özelliklerinden biri de Hollywood sinemasından farklı olarak sahnelerin birbirini anlamlı bir biçimde izlememesidir. Film boyunca seyirci, asla nerede ne olacağını anlayamaz. Örneğin; komik bir sahne rahatlıkla bir cinayetle sona erebilir. Bu filmler nadiren belirli bir sonla biter. Akımın belirsizliğinin en önemli örneği, 59. Cannes Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alan Truffaut'nun çektiği *400 Darbe (1959)* filmidir (Erdoğan, 2004:109).

Yeni Dalga sinemacıları zaman içinde yeni oluşum ve arayışların içine düştüğü için akım varlığını sürdürememiştir. Ancak akımın etkileri tüm dünyaya yayılmış; özellikle üçüncü dünya sinemalarının yeni açılımlar yapmasını sağlamıştır.

1.1.5. Gilles Deleuze: Zaman – imge sineması

Postmodern düşüncenin önemli temsilcilerinden felsefeci Gilles Deleuze, *Hareket İmgesi(The Movement Image)* ve *Zaman İmgesi(The Time Image)*³ isimli kavramlaştırmalarıyla, sinema estetiğinin geleneksel çizgisine alternatif bir perspektif geliştirerek, sinemada gerçekçi analizlere önemli bir katkı sağlamıştır. Sinema ile felsefe arasında paralellikler kuran Deleuze'e göre, düşünsel boyutu bakımından sinema da felsefe kadar büyük bir

³ Kavramların yer aldığı eserler için bkz. Deleuze Gilles(1985) *Cinéma 2: L'Image-temp.* Les Editions de Minuit, Paris ve _____ (1983) *Cinéma I: l'Image-Mouvement.* Les Editions de Minuit, Paris

uğraşının içindedir. Deleuze, felsefe ve sinemanın çağımızda düşüncenin şekleşmesine karşı beraber savaştan iki etkinlik olduğunu belirtir (Sütçü, 2005:27). Bu bağlamda Kant ve Bergson'dan beslenerek, Hollywood sinemasıyla özdeşleşen klasik anlatı sinemasına alternatif yeni bir sinema felsefesi geliştirmiştir. Bu bölümde, gerçekçi sinemanın nitelikleri açısından Deleuze'ün sinema felsefesinin temel kavramları ele alınacaktır.

Deleuze, sinema ile birlikte imgenin, sadece hayal gücünün figüratif, soyut ve kuralsız bir yaratımı olmaktan çıktığını ve yeni bir yapı kazandığını belirtir (Sütçü, 2005:26). Bu yeni yapının temelinde, sinemada otomatik hareketin aktarılabirliği yatmaktadır. Fotoğraf ve resimde hareketi zihin kendisi gerçekleştirirken, sinemada hareket otomatik hale gelmiştir. Bu yönüyle sinema, diğer sanatlardan farklı bir anlatım olanağı ve yeni bir düşünsel perspektif ortaya koymaktadır (2005:69,70). Bu noktada Bazin'i anımsamakta fayda vardır. Bazin de, sinema - gerçek ilişkisini kurarken görüntünün kendi gücünü vurgular. Otomatik hareket ile olaylar gerçekliği bozulmaksızın, zaman ve uzamın doğal akışı ile anlatılabilmektedir. Gerçeğe bu kadar yakın bir anlatımın sağlanması, sinemayı diğer sanatlardan ayrı ve üstte bir yere konumlandırmaktadır.

Deleuze ile Bazin'in paralel analizlerinden biri de, sinemanın Aristotelesçi klasik anlatımdan çıkarak, modern bir anlatıma doğru bir süreç yaşadığıdır. Nitekim Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge sineması olarak yaptığı ayırım ile klasik ve modern sinema arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır.

Deleuze, klasik sinemayı hareket-imge olarak nitelendirir. Sinemanın icadından II. Dünya Savaşı'na kadar olan klasik öykünme döneminde, montaja öncelik verilmiş ve zamanın dolaylı imgesi sunulmuştur. Çünkü montaj, imgeleri belli bir amaç doğrultusunda sıralayarak bir "duyu-motor" rejimi oluşturur. Algı-tepki-devinim arasındaki organizasyon, bir beyin işlevi gören montaj ile gerçekleştirilir. Bu süreçte hareket belli bir amaçlılık içinde, bir imgeden diğerine aktığı için, zaman dolaylı olarak sunulmuş olur (Deleuze'den akt. Bükler ve Akbulut, 2009:48-49). Bu noktada Deleuze,

Eisenstein'ın kurgu anlayışını eleştirir. Ona göre, çarpıcı ya da çatışmalı kurgu zihin üzerinde şok etkisi yapmaktadır. Bu ani etki izleyiciyi düşünmeye zorlamakla birlikte bu düşünme mantıksal çıkarımlı ya da spekülatif nitelik taşımayan, ani etkiyle oluşmuş bir düşünmedir. Bütünüyle diyalektiktir. Ve düşünülmesi istenen kavrama “nokta atışı” yaptıran tamamen izleyici dışı bir iradeden kaynaklanır. Örneğin; karalar giyinmiş bir kadın ve mezar görüntüleri sadece tek bir kavrama işaret edebilir: Dul kadın (Sütçü, 2005:122). Deleuze çarpıcı kurgu ile oluşturulan filmsel imgelerin, film içindeki sinemasal öğeleri birleştiren bir *logosa* (akıl ile kavrama) değil *pathosa* (duygu ile kavrama) açıldığını öne sürer. Bu çeşit imgeler görsel ya da işitsel bir ahenk oluşturmaz. Sinematografik hareket, jestler ve mimiklerle izleyiciyi etkiler. Bunun sonucunda Deleuze, Eisenstein sinemasının ilkel bir dil ve düşünce düzeyinde kaldığını belirtmektedir (2005:126). Orr, Hollywood’la özdeşleşen klasik sinemanın zamanı manipüle eden bu kurgu anlayışının, sinema salonunun karanlığında zamanı yok etme ve böylelikle para ödeyen müşterilerini tatmin etme itkisinden kaynaklandığını belirtir (Orr, 1997:42).

II. Dünya Savaşı ise insanlara farklı bir yaşam deneyimi sunmuştur. Bu dönemde yaşanan çöküntü ve acılardan sonra insanlar farklı bir duyarlılık içine girmiştir. Geline bu yeni durumu sinema diline, klasik anlatı yani hareket-imge ile aktarmak, artık olanaksız hale gelmiştir. Deleuze bu durumu “sinemanın ruhu artık burada (hareket-imgede) değildir” diyerek açıklamaktadır. Deleuze, savaş sonrası Avrupa’da meydana gelen yıkıntıların, terk edilmiş binaların ve ıssız sokakların, yeni-gerçekçi sinema ve onun modernist ardıllarının klasik sinemadaki öykü, sahne, ses ve optik görüntünün organik birimlerini yıkabileceği, yeni sinematik alanlar yarattığını belirtmektedir (Orr, 1997:50). Çünkü sinemacılar savaşın yol açtığı olumsuz şartları tüm gerçekliğiyle aktarmak istemektedir. Sinema filmlerine hem politik bir direniş hem de belgesel olarak farklı bir işlev kazandırılmıştır. Bu nedenle sinemasal anlatımda harekete olan inanç sarsılmış ve zaman ve uzamın parçalanmadan aktarıldığı alternatif bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır.

Deleuze bu yeni sinemayı zaman-imge olarak nitelendirir. Zaman-imgede, saf görsel ve sessel durumlara yer verilerek zamanın gerçek değeri verilir (Deleuze'den akt. Büker ve Akbulut, 2009: 48-49). Zamanın gerçek değerinin verilmesinden kasıt; hareket-imgenin tersine, olayların gerçek süresinde aktarılması, zamanın doğal akışının bozulmamasıdır. Böylece zaman, harekete olan bağımlılığından kurtulur ve düşünceye yönelir. Bu bağlamda Deleuze, sinemayı bir saf-zaman sanatı olarak tanımlamaktadır.

Deleuze, hareket-imge sinemasında karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda "organik öyküleme"nin ortaya çıktığını; zaman-imge sinemasında ise saf görsel ve sessel durumlara bırakmasında doğan "kristal öyküleme"nin yer aldığını belirtir (Deleuze'den akt. Büker ve Akbulut, 2009:49). Organik öyküleme, dışsal gerçekliğin temsilidir. Kristal öyküleme ise kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir düşünme tarzına yol açar. Klasik sinemanın anlatı yapısından farklı olan bu modern sinemada, kahramanın konumu da değişmiştir. Bundan böyle, filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkisi rastlantısalıdır. Gönen, olayların içinde davranan aktörlerin yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden, tanık konumundaki kişiliklerin aldığını belirtir. Ona göre bu tanıklık, estetik bir figür olarak amaçsız gezintilerle ilintilidir. Gezinti, Aristotelesçi klasik anlatının-mantıklı akışının zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klasik eylem sinemasının yerini bu "seyre dalma" sineması almıştır (Gönen, 2008:28).

Sonuç olarak Deleuze, zaman olgusu üzerinden yaptığı analizlerinde, zamanın dolaysız aktarımı ile sinemada, diğer sanatlarda bulunmayan, yeni bir anlatım olanağını ortaya koymuştur. Bu anlatım ile sinema düşünsel ve kültürel bir etkinlik haline gelmektedir. İzleyicinin zihnini çağrışımsal olarak yönlendirmek yerine, derin düşünme yoluyla anlam yaratmayı esas alan bu sinema anlayışında, izleyici de özne konumuna çıkmaktadır.

1.1.6. Peter Wollen: Sinemanın Yedi Temel Erdemi

Wollen, sinemada göstergebilimsel yaklaşımın önemli düşünürlerinden biridir. Konumuz olan gerçekçilik bağlamında Godard sineması üzerinden yaptığı analizler önem taşımaktadır.

Wollen'a göre yetkin sinemayı yaratan yönetmen Jean Luc Godard'dır. Gerçekçi akımın farklı bir ekolünü oluşturan Yeni Dalga sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Godard, *Serseri Aşıklar*(1960), *Bir Artı Bir*(1968), *Doğu Rüzgarı*(1969) gibi filmleriyle o zamana kadar alışlagelen klasik anlatı yapısına karşıt yeni bir üslup ortaya koymuştur. Öykü filminden uzaklaşıp 'fikirlerin filmi'ne geçilmiştir. Gerçek bir olaya dayanan öykü, filmde, yalnızca fikirlerin sunulmasında bir araç olmuştur (Niş, Eryılmaz, 1981). Godard, ortaya koyduğu “sinemanın yedi büyük günahı” ile klasik anlatının özelliklerini vurgulamıştır.

Wollen, “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarları” makalesinde, Godard'ın “sinemanın yedi büyük günahı”na karşılık “sinemanın yedi temel erdemi”ni ortaya koyarak, klasik anlatı ile çağdaş anlatının farklarını analiz etmek için önemli bir ipucu sunmuştur.

Tablo 1- Sinemanın Yedi Büyük Günahı ve Yedi Temel Erdemi

SİNEMANIN YEDİ BÜYÜK GÜNAHI	SİNEMANIN YEDİ TEMEL ERDEMİ
Geçişli Anlatım	Geçişsiz Anlatım
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne Çıkarma
Tek Anlatım	Çok Anlatım
Kapalılık	Açıklık
Hoşlanma	Rahatsız Olma
Kurmaca	Gerçek

- **Geçişli / Geçişsiz anlatım:** Geçişli filmlerde, Aristoteles'in tanımladığı başı, ortası ve sonu olan bir olay öykülenir. Gerçekçi filmlerde ise olay niteliği olmayan olaylar anlatılabilir. Her zaman başı, ortası ve sonu olan bir öykü dizimi söz konusu olmayabilir. Yönetmen izleyiciyi görüntüler ve seslerle baş başa bırakabilir. Bu nitelikteki filmler geçişsizdir
- **Özdeşleşme / Yabancılaşma:** Kahraman odaklı klasik anlatıda özdeşleşme kaçınılmazdır. Çağdaş anlatıda ise izleyici filmi karşıdan izler konumdadır. Filme yabancılaşır.
- **Saydamlık / Öne çıkma:** Saydam filmlerde izleyici adeta perdedeki olayların içine girer. Bir film izlediği bilincini yitirir. Çağdaş anlatıda ise kamera kendini hissettirir. Bir medya aracı olarak sinema kendisini öne çıkartır.
- **Tek anlatım / Çok Anlatım:** Geleneksel anlatımda yalnızca bir izlenim vardır. İzleyici ona odaklanır. Örneğin "suçlu kim" gibi... Çoğul anlatımda ise izlenim birden fazladır. İzleyici neyi takip edeceğini kendisi belirler. Böylece özdeşleşme koşulları da kırılmış olur.
- **Kapalılık / Açıklık:** Çağdaş anlatıda ölür, evlenir vs gibi belirli bir son yoktur. Anlatı açık uçlu olarak sona erer.
- **Hoşlanma / Rahatsız Olma:** Aristoteles'e göre anlatıda amaç izleyende hoşlanma duygusu yaratmaktır. Çağdaş anlatıda ise izleyicide hoşlanma yerine rahatsız olma duygusunun oluşturulması ve filmi izledikten sonra dünyadaki o sorun hakkında düşünmeye başlaması amaçlanır.
- **Yapıntı / Gerçek:** Çağdaş anlatıda çıkış noktası hayatın kendisidir. Kurmaca, gerçek üstü unsurlara yer verilmez. Olabildiğince gerçeğe sadık kalınır (Büker, 1985:99,100).

1.2. GERÇEKÇİ AKIMIN TEMEL SİNEMATOGRAFİK KODLARI

Bu bölümde, gerçekçi akımın önemli kuramcılarından Kracauer, Bazin ve Deleuze'ün analizleri ve gerçekçi akımın önemli örneklerinin sunulduğu İtalyan Yeni-gerçekçi akımının özelliklerinden yola çıkarak gerçekçi sinemanın kodları çıkarılmış ve film çözümlemelerimiz için bir analiz tablosu oluşturulmuştur.

- **Konu/tema:** Gerçekçi filmlerde doğa, insan ve toplum, aslına uygun olarak yansıtılır. Toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini irdeleyen basit ve yalın temalar ele alınır.
- **Öykü:** Kurulmuş, yapıntı öyküler yerine, hayatın içinden çıkıp gelen, sıradan olayların anlatıldığı öyküler tercih edilir. Olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Yaşamın akışına kameranın müdahalesi söz konusu değildir. Bazin'e göre, öykü gizem ve belirsizliğe gereksinim duyar. Böylece anlatıda çok anlamlılık sağlanmış olur. Aristotelesçi öykünme ve hikâye etme söz konusu değildir. Olaylar "şimdi" de meydana gelir.
- **Karakterlerin konumu:** Kişilerin eylemlerinden değil, yaşamlarından çıkan bir öykülemeye sahip olan gerçekçi filmlerde, kahraman olgusu ortadan kalkar. İzleyici gibi öykü karakterleri de olayları dışarıdan seyreden tanık konumundadır.
- **Diyalog:** Sade ve anlaşılır bir dil kullanılır. Kitabi bir üslup kullanılmaz. Konuşma biçimi de gerçek hayattaki gibidir.
- **Mekân:** Stüdyo kullanılmaz. Gerçek mekânlar tercih edilir. Dekor olarak kullanılan nesneler şekil ve biçim olarak gerçeğine uygundur.
- **Oyuncu:** Star olgusu yoktur. Profesyonel oyuncu olmayan kişiler tercih edilir. Erkek ve kadın oyuncuların giyim ve makyaj gibi dış görünüş unsurları gerçek hayata uygundur. Abartı söz konusu değildir. Oyunculukta da olağan mimiklerle doğaçlama yolu seçilir.

- **Aydınlatma:** Aydınlatma anlatımda çok zayıf bir rol oynar. Stüdyo yerine, gerçek mekânlarda çekim yapıldığından, aydınlatma da doğal haliyle kullanılır.
- **Kurgu:** Gerçekçi filmlerde kurgu anlam yaratmada ikincil konumdadır. Çekimler arasında açık bir ilişki kurarak izleyicinin algısını yönlendiren montaj reddedilir. Bunun yerine olay akışını parçalamaksızın olayları anlatabilecek, doğal bütünlüğü bozmaksızın nesnelerin anlamını açığa vurabilecek bir kurgu anlayışı benimsenir. Zincirleme, bindirme, eğik görüntüler, renklendirme gibi görsel efektler kullanılmaz. Sade, karmaşık olmayan çekim açıları, kompozisyon ve hareketlerle yalın, basit bir kurgu tercih edilir. Kesme yeni bir algı meydana getirme değil, uzun çekimleri birleştiren bir durak işlevi görür.
- **Kamera Hareketleri:** Zaman ve uzam parçalanmadan, olaylar doğal akışında aktarılmak istendiğinden, kamera devingen olarak kullanılır. Kısa ve sabit çekimlerin kesme ile birbirine eklenmesiyle yeni bir anlam üretmek yerine; kamera devinimleriyle gerçek dünyanın sürekliliği yakalanmaya çalışılır. Böylece neden-sonuç ilişkisini izleyicinin kurması beklenir (Büker, 2009b). Kaydırmalar ve çevrinmeler, göz hizasında yapılır. Kamera, insanla özdeşleşen bir yapıda kullanılır.
- **Uzun Çekim:** Kamera devinimleri uzun çekimleri gerektirir. Böylece zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü bozulmayan filmsel bloklar elde edilir.
- **Zamanın kullanımı:** Uzun çekimler, zamanın doğal akışında yansıtılmasını sağlar. Zamanın gerçek değeri verilir.
- **Alan Derinliği:** Görüntüde arka mekânlar özel objektif kullanımıyla net olarak çekilir. Böylece anlatıda, imajların ön ve arka mekânlarında aynı anda gerçekleşmekte olan eylemlerin bütünlüğü sağlanır.
- **Düz Değişmece:** Bir şeyin parçasını ya da ögesini bütünü temsil edecek şekilde kullanmayı ifade eden düz değişmece, gerçekçi filmlerde önemli bir anlatım yöntemidir. Düz değişmeceler dizimsel olarak işler.

Çağrıştırma esastır. İzleyicinin öykünün geri kalanını tamamlaması beklenir.

- **Çok anlamlılık:** Yukarıda belirttiğimiz özelliklerle gerçekçi filmler çok anlamlı bir yapı kazanır. Önceden kurulmuş hazır anlamlar yerine çok anlamlılıkla yoruma açık bir anlatı tercih edilir.

- **İzleyicinin Konumu:** Çok anlamlılıkla izleyicinin aktif olması öngörülür. İzleyici filmi, kendi yaşantısındaki tecrübeleriyle yorumlamalı ve anlamlandırmalıdır. Film böylece evrensel bir nitelik kazanır. Wollen'ın analizinde belirttiği üzere izleyici filmi karşıdan izler konumda olmalıdır. Özdeşleşme söz konusu olmaz. Ayrıca izleyici filmi izledikten sonra dünyadaki o sorun hakkında düşünmeye başlamalıdır. Bir rahatsızlık duygusu meydana gelmelidir.

Bu kodlar çerçevesinde film çözümlemelerinde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

Tablo 2 – Çözümlemeler İçin Soru Listesi

1. Filmin konusu nedir?
2. Öyküleme özellikleri nelerdir?
3. Film karakterlerinin konumu nasıldır?
4. Diyalog yoğunluğu nasıldır?
5. Diyaloglar sade mi yoksa karmaşık mıdır?
6. Stüdyo mu, yoksa gerçek mekânlar mı kullanılmıştır?
7. Star olgusu var mıdır?
8. Oyuncular profesyonel mi yoksa gerçek hayattan kimseler midir?
9. Oyunculuk özellikleri nelerdir?

10. Aydınlatma kullanılmış mıdır?
11. Kurgu özellikleri nasıldır?
12. Kamera devingen mi kullanılmıştır?
13. Çekim ölçekleri nasıl?
14. Uzun çekimler var mıdır?
15. Alan derinliği kullanılmış mıdır?
16. Zamanın gerçek değeri verilmiş midir?
17. Düz değişmeceler kullanılmış mıdır?
18. Film belirsiz midir? Çok anlamlılık var mıdır?
19. İzleyicinin konumu nasıldır?
20. Film geçişli mi, geçişsiz midir?
21. Filmde özdeşleşme mi, yabancılaşma mı söz konusudur?
22. Tek anlatım mı, çok anlatım mı vardır?
23. Film açık uçlu mudur, belirli bir sonu var mıdır?
24. Filmde hoşlanma mı, rahatsız olma mı söz konusudur?
25. Film yapıntı mı, gerçek midir?

BÖLÜM 2

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASININ SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

İran, siyasal tarihinde yaşanan gelişmelerin yanı sıra sinemasıyla da uluslararası platformda dikkat çeken bir ülkedir. 1979'da gerçekleşen devrimle, kültürel ve siyasal alanda bir değişim sürecine giren ülkede, geleneksel dini yapıdan beslenen yeni rejim nedeniyle sinemanın yok olacağı fikri hâkim olmuştur. Fakat beklenilenin aksine sinema İran'da Batı kültürünün küresel yayılımına karşı, yerel kültürün yeni sanat zemini olarak gelişmiş ve önemli bir gelişim göstermiştir. Siyasal şartların yol açtığı olumsuzluklardan kendine has anlatım imkânları oluşturmayı başaran İran sineması, bir yandan gerçekçi kuramın anlatı yapısını benimsemiş diğer yandan Doğu'nun kendine özgü anlam dünyası ve İran'ın geleneksel kültürü üzerinde temellenmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası Hollywood'un oluşturduğu ticari sinema tarzına karşı gelişen, İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da Yeni Dalga gibi entelektüel seviyesi daha yüksek akımlar, pek çok Doğu ülkesinde olduğu gibi İran'da da etkili olmuştur. Yeni Gerçekçiliğin sınırlı olanaklarla, az bir bütçeyle, çoğunlukla dış mekânlarda ve amatör oyuncularla çekilen filmler ön görmesinin yanı sıra toplumsal ve insani gerçekleri dünyaya iletmesi, İran sinemasına rehberlik etmesinin temelinde yatan öncelikli nedenlerdir (Erus, 2007:24).

Teshome Gabriel'e göre, özellikle üçüncü dünya olarak adlandırılan ülkelerde gelişen Hollywood dışındaki sinemalar, gerçekçi akımın öngördüğü şekilde, zamanın manipülasyonu yerine esas süreyi kullanarak ve mekâna yoğunlaşarak, sözlü kültür ve gelenekleriyle paralel bir film sanatı oluşturma imkânı yakalamışlardır. Toplumdaki kültürel duyarlılığa temas etmeyi hedefleyen bu yaklaşım, geleneksel Hollywood anlatısının dışında yeni bir sinematografik dil ve tekniğin geliştirilmesine zemin oluşturmuştur (Gabriel,2007:125).

İran sineması da bu yaklaşımı benimsemekle birlikte, Chapman'ın belirttiği üzere İslami değerlere dayanan etik öz ve sanatsal meziyeti ile üçüncü dünya sineması kategorisinden sıyrılarak özgün bir ulusal sinema olarak karşımıza çıkmaktadır (Chapman, 2003:386 akt. Kirel:2007:360).

Gerçekçi anlatıyı esas alan İran sineması devrim öncesine dayanmakla birlikte; devrim sonrasında Doğu'ya ait kültür ve inanç temeline dayanan anlam dünyasından beslenerek gelişim göstermiştir. Aktaş, devrim sonrası İran sinemasının “evlere kadar uzanan sinema, televizyon, bilgisayar gibi araçlarla bütün mahremiyetin deşifre edildiği, yaşantıların sıradanlaştırıldığı kapitalist bir eğlence ve seyir sektörünün kitleleri edilgenleştiren ve standartlaştıran etkisi karşısında; seyircinin faalleşerek katıldığı ve mahremiyete saygılı bir sinema çevresi ve sektörü mümkün mü?” (Aktaş, 2005:xiii) sorusunun peşine düştüğünü belirtmektedir. Seyircinin faalleşmesinden kast edilen, izleyicinin filme düşünsel olarak katılması, film metninin izleyici tarafından yeniden "yazılması"dır. Devrimin Amerikan kültürüne muhalif yaklaşımı, İran sinemasının bu şekilde klasik Hollywood anlatısına alternatif bir anlatı tarzı geliştirmesine imkân tanımıştır.

Dabaşı, ülke içindeki ve dışındaki İranlılar tarafından kabulü ve uluslar arası bir seyirci kitlesi tarafından beğenilmesi itibarıyla, İran sinemasının kalıcı ve etki alanı geniş bir nitelik kazandığını belirtir (Dabaşı, 2004:xii). Nitekim İran sineması dünya festivallerinden en çok davet alan ve en çok ödülle dönen ülke sineması olmuştur (Kanat, 2007:18). İran filmlerinin tutarlı bir şekilde yıllardır üretilmeye devam ediliyor olması ve İranlı yönetmenlerin kazandığı ödüller; anlatı dilinde ve sinemasal özelliğinde kişisel bir nitelik olmaktan çok ötede sorgulanması gereken bir ortak dil ve yaklaşımın oluştuğunu göstermektedir (Kirel, 2007:356).

Bu bölümde, tarihi arka planı hakkında fikir edinilmesi adına İran sinemasının gelişimi kısaca anlatılmıştır. Ardından dördüncü bölümdeki film çözümlemelerimize rehberlik etmesi için, İran sinemasının gerçekçi anlatısına temel oluşturan kültürel kaynaklar irdelenmiş ve sinematografik

özellikleri, önceki bölümde belirlediğimiz gerçekçi kuramın temel kodları bağlamında ortaya konmuştur.

2.1. DEVRİM ÖNCESİ İRAN SINEMASI

İran'ın sinema tarihinde ilk uzun metrajlı film olan *Abi ve Rabi*, 1930'da Ovans Oganyans tarafından çekilmiştir. Filmin iki oyuncusu, Oganyans'ın Tahran'da açtığı sinema artistlik okulunda yetişmiştir. *Abi ve Rabi*, İran sinemasının ilk güldürü türündeki kurmaca filmi özelliğini taşımaktadır. Oganyans'ın ikinci filmi *Hacı Ağa Sinema Aktörü(1932)* ise sinema karşıtı bir din adamının bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktadır. Bu film, siyasal ve dini kültür otoritelerinin sinemaya yaklaşımında yaşanan tartışmaların ve değişimin başlangıçtan itibaren İran sinemasının önemli bileşenlerinden biri olduğunu göstermektedir (Dabaşı, 2004:3).

İran'da sinema ilk olarak saray çevresi tarafından benimsenmiş ve seçkin yaşam biçiminin bir parçası olarak görülmüştür. Şah'ın yönetimindeki ülkede medya araçları; Şah'ın propaganda aracı olmanın yanı sıra, geleneksel toplum yapısını yıkarak modern bir toplum oluşturma en önemli unsurları olmuştur (Aktaş, 2005:8). O dönemde film gösterimlerinden önce halkın hazır ola geçerek milli marşı dinlemesi ve Pehlevi rejimini öven görüntüleri izlemek zorunda olması siyaset-sinema ilişkisine örnek teşkil etmektedir (Özden, 2006).

İran, pazarlarını dünya çapında genişletmek isteyen ABD film ve TV şirketleri için de uygun bir saha olmuştur. Amerikan şirketleri, uzun metrajlı filmlerden, TV programlarına, TV alıcılarından, TV stüdyolarına, iletişim uzmanlığından personel eğitimine dek her tür ürün ve hizmeti, İran medya sektörüne satmaya başlamıştır (Nafisi, 2003:766). Bu durum yerli üretimi olumsuz etkilediği gibi Hollywood sinemasının Batılı tüketim kültürünü ve farklı tüketim sektörlerini yaygınlaştırma işlevini İran'da etkin kılmıştır. Aktaş, modernleşme çalışmalarının ciddi bir kalkınma ve gelişme programından,

öncelikle göz önünde bulundurulması gereken köklü yapısal değişikliklerden yoksun bir süreçte gerçekleştirildiğini belirtir. Örneğin İran, geleneksel sözlü kültürün egemenliğini sürdürdüğü bir toplum yapısından, elektronik kültürün belirleyici olduğu bir toplumsal yapıya atlamıştır (Aktaş, 2005:77). Aktaş'a göre, dindar kesimlerin ve ulemanın bu kuruma menfi ve eleştirel bir gözle bakmalarının en önemli nedeni, yukarıda anlattığımız şekilde sinemanın halkın değer yargılarını ve geleneklerini altüst edecek bir şekilde ülkeye girmesidir (Aktaş, 2005:9).

II. Dünya Savaşı sonrası ithal filmlerin yanı sıra melodram türünde ucuz ve kalitesiz yerli yapımlar, sinema sektörüne hâkim olmuştur (Kanat:2007:30). Mısır ve Hint melodramları, danslı ve şarkılı filmler de çok popülerdir. Bu filmlerin şarkılarını tanıtan kayıt şirketleri ve radyo istasyonları, içerikleri batılı ürünlerden oldukça etkilenmiş ve gelişmekte olan bir popüler kültür endüstrisinin parçası olmuştur. Halkın beğeni ve kitlesel hayal gücü bu çerçevede şekillenmiştir (Nafisi, 2003:760).

1950'lerin başlarında ise II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan işgale tepki olarak sinemada ulusalcı bir yaklaşım İran sinemasında kendisine yer bulmaya başlamıştır. Golam Hüseyin Nakşineh'in, Teğmen Muhammed Derrakbaşı'nın senaryosundan geçtiği *Vatansever* (1952) bu akımın ilk örneklerindendir (Dabaşı, 2004:15).

Altmışların sonlarında, Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema, toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı bir sinemanın temellerini attılar (Aktaş,2005:25). Feridun Gaffari'nin *Shab-e Gujposht* (*Kamburun Gecesi*, 1964), İbrahim Gülistan'ın *Batlagh va Ayaneh* (*Balçık ve Ayna*, 1965), Feridun Rahnema'nın *Siyavesh dar Takht-e Jamshid* (*Siyovuş Cemşit'in Tahtında*, 1967) ve Mesut Kimyayi'nin *Biya Garibeh* (*Gel Yabancı*, 1968) ve *Kayser*(1969) isimli yapımlarının yanı sıra İran'ın önemli kadın şairlerinden Furuğ Feruhzad'ın *Khaneh Siah'est* (*Kara Ev*, 1962) filmi, sonraki yıllarda "Yeni Dalga" olarak anılacak akıma ruh veren önemli yapımlardan bazılarıdır (Kanat, 2007:31).

Melodram türündeki yerli yapımlardan ve ithal filmlerden ayrılan özellikleri itibariyle üçüncü cephe olarak nitelendirilen bu akımın farklı sinema anlayışını, kendisi de buna dâhil olan Nasrullah Kerimi şu beş maddede anlatmaktadır:

1. Estetik kurallarına uygundur.
2. İçerik olarak insani ve yapıcıdır.
3. Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.
4. Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.
5. Öyle işlenmelidir ki, havas beğenmeli, avam da anlamalıdır (Aktaş, 2005:26).

Deryuş Mehrcui'nin filmi *Gâv (İnek, 1969)*, yeni dalgayı başlatan yapımlardan kabul edilir. Geçim kaynağı olan ineğini kaybetmesi üzerine hayvana ruhen ve bedenen vücut kazandırmaya başlayan bir çiftçiye anlatan film, Venedik Film Festivali'nde büyük ödülün de sahibi olmuştur (Kanat, 2007:31). İtalyan Neorealist film dalga akımının da etkileriyle İran sinemasının kendi dilini kurmaya çalışması açısından bir ilktir (Soysal, 2007). *Gâv*'ın, köylülere odaklanması, İran yaşamını dürüstçe ele alması ve dağınık biçimi yeni bir soluk olarak değerlendirilmiştir (Nafisi, 2003:768). Ancak film, Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklanmasından iki yıl sonra, filmin jeneriğine hadisenin elli yıl önce, yani Pehlevi rejiminden önceki dönemlerde geçtiğini gösteren ibarenin eklenmesiyle gösterime girebilmiştir (Aktaş, 2005:27).

Toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle ve estetik bir bakışla anlatan yeni filmler ortaya koymayı amaçlayan Yeni Dalga filmleri, 1960'ların sonu ile 1978-79 devrimi arasındaki süreçte şarkı ve dans filmlerinden bıkan izleyiciler için bir alternatif teşkil etmiş ve yerli film endüstrisini sarsmıştır (Nafisi, 2003:769). Bu süreçte İran'ın içinde film okulları ve bir film-yapım ağı olan Sinema-yi Azad (Özgür Sinema) kurulmuştur. Bu oluşumlar pek çok yeni sinemacıyı eğitmiştir (Nafisi, 2003:768). Devletin sinemaya müdahalesinden memnun olmayan bağımsız bir Yeni Dalga sinemacıları ortaklığı olan Yeni Film Grubu bünyesinde yer alan Sohrab Şahid Sales, *Yek Hadise-ye Sadeh (Basit*

Bir Hadise, 1973) Tabi'at-i Bican (Ölü Doğa, 1975) adlı filmleriyle, gerçekliğe bakış konusunda yepyeni bir açılım getirmiştir. Gerçekliğin edilgin biçimde belgelenmesi yöntemi, yeni bir realizm anlayışına damgasını vurmuştur. Bu anlayış, daha sonra Kiyarüstemi, Mahmelbaf gibi yönetmenlerin ilerleyen yıllarda çektikleri en iyi filmlerde etkisini gösteren önemli öğelerden birine dönüşmüştür (Dabaşı, 2004: 21).

1970'lere gelindiğinde ise Amerikan filmlerinin ve İtalyan porno filmlerinin piyasaya hâkimiyeti yüzünden yerli sinema büyük bir çöküş yaşamıştır. İthalat yasaları film ithalini yerli yapımdan daha kârlı hale getirirken, gişe gelirlerinin neredeyse dörtte biri vergilerle kaybedilmektedir. Bununla birlikte, enflasyondan dolayı maliyetlerin yükselmesi, bilet fiyatlarının kraliyet tarafından bilinçli olarak düşük tutulması gibi ekonomik sorunların yanı sıra siyasal konulara uygulanan yaygın sansür, bağımsız ve ticari güdümlü bir sinema sektörünün gelişimine imkân tanımamıştır (Soysal, 2007 ve Nafisi, 2003:268-269). Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nün sinema bölümü ise alternatif sinemacılar için büyük bir hareketin merkezi haline gelmiştir. Abbas Kiyarüstemi ve pek çok genç sinemacı bu hareketin öncüleri olmuştur (Dabaşı, 2004: 37).

Devrime doğru giden süreçte, Şahlık Rejimi'nin batılılaşma çalışmalarının bir parçası olarak görülen sinemaya muhalif eylemler baş göstermiştir. 1978'de, M. Kimyai'nin *Gaveznha (Geyikler, 1975)* adlı filminin gösterildiği Rex Sineması kundaklanmış ve çıkan yangında yüzlerce kişi yanarak can vermiştir. Bu faciadan üç gün sonra hükümet istifasını vermek zorunda kalmıştır. Bu dönemde toplam 180 sinema salonu yakılıp yıkılmıştır. Devlet, bu yangınları aşırı dincilerin çıkardığını öne sürmüştür. Ancak, *Tarih-i Sinema-yi İran [İran Sineması Tarihi]* yazarı Cemal Ümid bu provokasyonların askerî darbeye ortam hazırlamak amacıyla yapıldığını belirtmektedir. Ümid yangınların, yeni kurulan hükümetin ülke çapında yayılan rejim karşıtı gösteriler karşısında aciz kaldığını göstermek için Devrim'in coşkusuna kapılmış heyecanlı gençlerden istifade edilmek suretiyle, devlet memurları

(SAVAK) tarafından gerçekleştirildiğini belirtmektedir (Kanat, 2007:32; Aktaş, 2005:33).

Merkezinde sinemanın olduğu büyük toplumsal olayların patlak vermesi ve yönetimin sinema üzerinde bu denli durması, İran'da sinemanın önemi ve sinema - İran toplumu ilişkisi hakkında fikir vermektedir.

2.2. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI

1979 İran İslam Devrimi ile birlikte, İran sinemasının geleceği endişeyle karşılanır olmuştur. Sinema sanatçılarının ve usta yönetmenlerin bir kısmı Batı ülkelerine göç etmiş, bir kısmı da başka mesleklerle yönelmiştir (Aktaş, 2005:35). Devrim öncesinin 'kimliksiz, değersiz, yozlaşmış' sineması göz önünde bulundurularak, sinema Batı'dan gelen bir günah olarak değerlendirilir olmuştur. Bu algıyla birlikte gelişen sansür olgusu, neyin uygun neyin yasak olduğu konusunda belirsizlik meydana getirmiş, İran sineması yok olma aşamasına gelmiştir (Tapper, 2007:2). İthal filmler denetlenerek, İslami değerlere uygun görülmediğinden sınırlandırılmıştır (Nafisi, 2003:769).

Devrimin ilk yıllarında, yeni rejimin propagandasına yönelik, Şah yönetimini eleştiren filmler oldukça popüler olmuştur. Bu anlamda, o dönemde yapılan politik baskıları, batıya olan bağımlılığı, ahlaki çürüme gibi konularda filmler devrimden sonraki yıllarda sıklıkla sinemada yer bulmuştur (Nafici, 1997:64).

1980'lerde ise film endüstrisinde bir rasyonelleşme söz konusu olmuş ve yerli üretim bir devlet politikası olarak teşvik edilmeye başlanmıştır. "Önemsiz üstyapının bir parçası olarak geçmişte ret edilen sinema, İslami kültürün gerekli bir alt yapısal parçası olarak döneme uydurulmuştur" (Nafici, 1997:65).

1982 yılında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, film endüstrisine dair her tür faaliyetten sorumlu kılınmıştır ve devrimin ilk aylarında durdurulan sinema faaliyetleri tekrar başlatılmıştır. Bakanlık tarafından salonlarda hangi

filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek bir Film ve Sinema Şurası kurulmuştur (Aktaş, 2005: 35).

Yönetmenlerin getirilen düzenlemeler çerçevesinde yeni filmler üretmeye başlaması zaman almıştır ve 80'li yılların ortalarına kadar bir belirsizlik dönemi yaşanmıştır. Aktaş, bu dönemdeki filmlerde kadın oyuncuların pek bulunmayışının, yaşanan tereddüdün önemli göstergelerinden biri olduğunu belirtmektedir. Bu belirsizlik dönemi nedeniyle televizyon ön plana çıkmış ve televizyon kanallarının yerli yapım ihtiyacı nedeniyle televizyon dizilerinin yapımına önem verilmiştir (Aktaş, 2005:37). Ancak Behram Beyzai, Abbas Kiyarüstemi ve Daryuş Mehrcuyi gibi eski kuşak yönetmenlerin öncülüğünde sanatsal film çalışmaları da sürdürülmüştür. Bu çalışmalara Muhsin Mahmelbaf, Rahşan Beni-İtimad gibi yeni isimler de katılmıştır (Dabaşı, 2004:24).

Devrimin siyasal ve sosyal alanda olduğu gibi kültürel alanda da getirdiği düzenlemeler, yeni bir sinema dili ve estetiği arayışlarını tetiklemiştir. Ali Şeriatî'nin sinemanın "İslami gençliğin duygu ve düşüncelerini sanatsal yollarla ifadesi" olması gerektiği yönündeki çağrısından yola çıkarak Ayat film şirketini kuran bazı genç sinemacılar, "Nasıl bir sinema?" sorusunun cevaplandırılmasında önemli çalışmalar yapmışlardır (Nafisi, 1997:58; Aktaş, 2005:37).

Sinemada yerli yapımların teşvikinde ise, Humeyni'nin açıklamaları bir dönüm noktası olmuştur. İran'a döner dönmez yaptığı ilk konuşmada sinema ve televizyonun toplumda fesada yol açmayacak şekilde faaliyetlerini sürdürmeleri gerektiğini bildirmiş, televizyonda kadın oyuncuların ve spikerlerin bulunmasına itiraz eden din adamlarını ise 'taş kafalı' olarak nitelendirmiştir (Yazgıç,2005). Humeyni, *Beheşte Zehra* isimli kitabında yayınlanan bir konuşmasında, "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa bildiğiniz gibi gençlerimizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur" demiştir (Nafici, 1997: 59). Arşivlerden çıkarttırarak izlediği Merhrcuyi'nin *Gav (İnek, 1969)* filmini çok

beğenen ve televizyonda da yayınlanan Humeyni; yabancı yapımlara karşı, İslami değerlere uygun bir sinema geliştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. İslami sinemanın kriterlerini ise şöyle açıklamıştır: “İlkin o filmde telkin edilen değerler İslami olmalıdır. İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namaz kılmayı öğretmek bir İslami değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir. Demek ki bu değerleri işleyen ve öven her film gerçekte İslami içeriğe sahiptir. Bu, meselenin bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır” (Aktaş, 2005: 108).

Devrim sonrası İran sinemasının ciddi anlamda gelişim gösterdiği ikinci dönemi, 1984'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulmasıyla ve Fecr Film Festivali ile başlamıştır. Farabi Enstitüsü kurduğu uzman ekibiyle; prodüksiyon, finansman, eğitim, araştırma ve arşiv gibi konularda çalışmalar yaparak, İran sineması için planlamalar yapmayı üstlenmiştir (Büyükcoşkun, 2005). Farabi Enstitüsü'nün devlet politikalarından bağımsız ve bilinçli hareket etmesi, ideolojik kaygıların filmlerin üslubuna yansımamasına dikkat edilmesi, sanat sinemasının teşviki, yerli hikâyelerin ve duyarlıkların desteklenmesi, Hollywood filmleriyle rekabet gibi bir kaygı bulunmaması; yönetmenleri farklı arayışlar için yüreklendirmiştir. Enstitü, geçmiş sinemacılardan farklı yeni bir sinemacılar topluluğu oluşması için sinema eğitimini de önemsemiştir (Çalkıvık, 2006; Yazgıç, 2005). Bu bilinçli yaklaşım, İran sinemasının bir propaganda aracı haline gelmesini engellemiştir. Böylece kendi toplumunun gerçeklerine odaklanan İran sineması için dünya sinemasında özgün bir yer edinme yolu açılmıştır.

1987 sonrası, teknolojiye gelişmenin, estetik tecrübe edinmenin ve kültürel akımları tanımanın amaçlandığı *niteliksel gelişme* dönemi olarak tarif edilmektedir. Özgün bir sinema ortaya konulması ve uygun bir sinema dili oluşturulması önemsenmiştir. Batı sinema ekollerinin taklitçisi olmamak, maddeci bir bakışla hareket etmemek, söylenecek sözün dinî bir mektebe bağlı olması gibi ilkelerden yola çıkılmıştır. Bununla birlikte; sloganlarla yüklü, dindarlık adına formlarla ve klişelerle kaplı filmler yapmanın hata olacağı

özellikle vurgulanmıştır. Dinî bir duyarlılığın sahibi olarak işlenen her konunun dinî sinema kapsamına gireceği kabul edilmiştir (Aktaş, 2005:39,40).

Günümüz itibariyle Farabi Enstitüsü, İran'da yılda çekilen ortalama seksen filmin yüzde seksenine destek vermektedir. Kurumun amaçlarından biri de milli sinemalarını uluslararası platformda tanıtmaktır. 2010 yılında yirmi sekizincisi düzenlenen Fecr Film Festivali her yıl farklı ülkelerden konuklar ağırlamaktadır. Daha sonra organizasyona dâhil olan Film Market'te ise İran filmlerinin yanı sıra diğer ülkelerin filmleri de tanıtılmaktadır (Özden, 2006).

1985'ten itibaren Farabi Sinema Enstitüsü, gösterime girecek yabancı filmleri de denetlemiştir. Özel teşebbüsün ülkeye yabancı film getirmesi yasaklanmıştır. Enstitünün izniyle bir yılda gösterime giren yaklaşık kırk yabancı film, dünya sinemalarının en seçkin yönetmenlerinin en iyi filmleri arasından seçilmiştir. Amerikan filmlerine ise ciddi bir sansür uygulanmıştır. Böylece, yapımcıların ve seyircilerin Amerikan filmlerinin alışıldık anlatı yapısından kurtulmaları hedeflenmiştir (Aktaş, 2005:41).

Aktaş(2005:41), İran sinemasının 90'larda iyiden iyiye fark edilen niteliksel gelişimini sağlayan etkenleri şöyle sıralamaktadır:

- 1- 1984'ten sonra İran'a yabancı film girişi yasaklandı.
- 2- Taşra sinemacılarının desteklenmesi politikasına bağlı olarak, mahallî öğeler taşıyan senaryolar teşvik edilmeye başlandı.
- 3- Sinemada, özel kesimin yatırım yapmasını sağlayacak güven ortamının sağlanması amacıyla vergi indirimlerine gidildi.
- 4- Sinema için gerekli materyal ve teçhizat üretilerek, ödeme kolaylıklarıyla özel sektöre dağıtılıyordu.

Daha sonra Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, filmleri estetik ve içerik açısından derecelendirme sistemini getirmiştir. Filmler a,b,c,d şeklinde dört düzeyde derecelendirilerek; kaliteli yapımlara daha fazla imkân sağlanmıştır. Buna göre kaliteli filmler, en çok izleyici toplayan sezonlarda, birinci sınıf salonlarda ve daha uzun bir süre oynatılmış, böylece gişe gelirleri

vasıtasıyla yeni yapımlar teşvik edilmiştir. Ayrıca, filmlerde diyaloglara düşük kaliteli dublaj yapılmasını önlemek için hükümet, senkronize sesle filme almayı teşvik etmiştir. Bunun için, senkronize sesle filme alma yöntemini tercih eden sinemacılara üçte bir fazla ham filmi, hükümetin belirlediği daha ucuz kurdan satmıştır (Nafisi, 2003:770).

Devrim öncesinde kurulan ve 1983'te tekrar bir araya gelen Genç Sinemacılar Derneği de İran sineması için önemli bir kurumdur. Abbas Kiyarüstemi, Mecit Mecidi gibi yönetmenlerin de içinde bulunduğu dernek, Farabi Enstitüsü'nden farklı bir kola ayrılarak çalışmalarını sürdürmektedir. 2006 yılı itibarıyla derneğin, merkezi Tahran'da olmak üzere elli bir şubesi mevcuttur. Bu şubelerde genç sinemacılara eğitim vermek, sinema estetiğini kazandırabilmek ve en önemlisi izleyicide piyasadakinden farklı bir film izleme anlayışı oluşturabilmek için çalışmalar yürütülmektedir. Başlangıçta montaj, fotoğrafçılık gibi eğitimler alan öğrenciler daha sonra gruplar halinde kısa filmler çekmektedir. Bu çalışmalarda yerel olana işaret etmek ve kültürün canlılığını korumak önemsenmektedir (Özden, 2006).

Hamid Nafisi, yukarıda anlattığımız 1978'den 1990'lara uzanan bu süreci temel özelliklerine göre; Geçiş Dönemi (1978-1982), Sağlamaştırma Dönemi (1983-1986) ve Olgunluğun Sancıları Dönemi (1987-1994) olmak üzere üç bölüme ayırmıştır (Nafisi, 2003:769-770).

Irak ile yaşanan Körfez Savaşı(1990-1991) sinema sektörüne de damgasını vurmuştur. Pek çok alanda olduğu gibi sinema sektöründe de İran, komşuları ile süper güçler arasında birçok güçlkle mücadele etmiştir. Nafisi bu dönemde yaşanan zorlukları şöyle sıralamaktadır: Endüstrideki değişik sektörler arasındaki rekabet, sansür, yasaların değişik yorumları, estetik talepler, ekipman ve teknik eleman eksikliği, teknik engeller, kamuoyunun negatif bakışı ve kitlesel izleyici için çekici olan film üretmenin ekonomik zorlukları... Ancak, Humeyni işgal sırasında sinema sektörünü de bu konuya kanalize etmiştir. Savaş sırasında savaş konulu toplam elli altı film yapılmıştır. Bu filmlerin üçte ikisi savaşma ve askeri operasyonlar üzerinde yoğunlaşırken geri kalanı da savaşın sosyal ve psikolojik etkileri ile ilgilidir. Kendini kurban

etme ve sorumluluk kavramları da ağırlıklı olarak işlenmiştir (Nafici, 1997:64-67).

Savaş sonrasındaki yıllarda festivallere katılım ise İran sineması için önemli bir dönemeç olmuştur. Festivallerde kazanılan başarılar, İran sinemasının uluslararası alanda varlık göstermesini sağlamıştır. Festivaller, hem sinema vasıtasıyla Körfez Savaşı sonrası ülkenin imajını yenilemek için, hem de ekonomik kriz nedeniyle zora düşen yerli film piyasasının sermaye gereksinimini karşılayabilmek için elverişli alanlar olarak görülmüştür (Ferahmend, 2007:108). Bununla birlikte; popüler sinema ve Hollywood sineması arasında sıkışmış ve alternatif, bağımsız, popüler olandan uzak biçimde film üretmek isteyen yönetmenler için festivaller bir sığınma alanı olmuştur (Kirel, 2007:401).

Farabi Enstitüsü tarafından da filmler festivallere gönderilmesi için teşvik edilmiştir. 1986'dan itibaren İran filmlerinin uluslar arası festivallere kabul edilmesi için çalışılmış, bu yüzden filmlerin dış dünyanın anlayabileceği bir sinema diline sahip olması önemsenmiştir (Aktaş, 2005:47).

Abbas Kiyarüstemi'nin 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?* isimli filmi, 87-95 yılları arasında İsviçre, Fransa, Belçika, İtalya ve Hollanda'da düzenlenen çeşitli film festivallerinde ödüller kazanmıştır. Bu film, uluslararası festivallerde kazandığı ödüllerle İran sinemasının uluslararası boyutta "görünür" olmasını sağlayan önemli bir çalışmadır. Kirel, filmin sade öykülemesi, kendine özgü sinema dili ve yavaş temposu ile olduğu kadar sıradan insanın günlük yaşamına ait küçük bir ayrıntının nasıl ustalıkla filmleştirilebileceğini göstermesi açısından da şaşırtıcı bir deneyim sunduğunu belirtmektedir (Kirel, 2007:355).

1990-1997 yılları arasında uluslar arası festivallere 4053 katılım gerçekleştirilen ve 250 civarında ödül kazanılan İran sineması (Tezcan, 1999), Amerika'da ilgi çekmeye başlamıştır. 1998 yılında bir Amerikan firması, Mecid Mecidi'nin *Betçeha-yi Asuman (Cennetin Çocukları)*, 1997) isimli filmini yüz kırk sinemada göstermek üzere satın almıştır. Film, 1999

yılında En İyi Film dalında Oscar'a aday gösterilmiştir. Bu ödüle aday gösterilen ilk İran filmidir (Aktaş, 2006).

İlk olmaları nedeni sözünü ettiğimiz bu iki örnekten başka, 90 sonrası Yeni İran Sineması olarak nitelendirilen dönem, Muhsin Mahmelbaf, Samira Mahmelbaf, Cafer Panahi, Kemal Tebrizi gibi yönetmenlerin uluslar arası platformda kazandıkları başarılarla doludur.

Faysal Soysal, Batı'nın ilgisinin, İran sinemasının şiddet, cinsellik ve hatta mesaj olgularını dolaylı yoldan anlatmayı tercih ederek, Hollywood'un ve Avrupa sinemasının büyük handikaplarından ikisini aşabilmesi ve insana, onun sanatsal yönüne zarar vermeden sürekli olumlu bir üslup belirlemesinden kaynaklandığını belirtir (Soysal, 2007). Nejat Ulusay ise İran sinemasının dünyada kazandığı başarısını şöyle açıklamaktadır: "İran sinemasında, gerçekçi bir hümanizm, yoğun bir kişisel ve kurmacanın dünyasında olup bitenlerin, yaratıcılarının gündelik deneyimlerinin bir parçasıymış yanılması neden olan bir yaklaşım vardır. Bu çerçevede belgesel ile kurmaca arasındaki çizginin sorgulanması, film yapım sürecinin ve film yönetmenlerinin merkezlerinde yer aldığı hikâyeler aracılığıyla sinemanın kendine bakması söz konusudur" (Kanat, 2007: 11). İran sineması, insanın insanla, kendisiyle ve tabiatla ilişki kurma isteğini yansıtmayı; merhamet, güzellik, doğruluk, vefa, sadakat, iman ve dostluk gibi kaybolan değerleri sade bir dille ele alması Batılı seyirciyi yakalayan diğer unsurlardır (Yazgıç, 2005).

Ancak günümüze kadar uzanan süreçte, festival olgusu ülke içinde ve dışında bazı sorunlara da yol açmıştır. Aktaş, İran sinemasında popüler sinemayı ifade eden "farsi film" ve "Batıcı, avangard, festivallik" filmler şeklinde bir ayrımın oluştuğunu belirtmektedir. Festivallik filmler ülke içinde ilgi çekmemekte, halk farsi filmlere olan ilgisini sürdürmektedir (Aktaş, 2005:164). Yani, Yeni İran Sineması kendi ülkesinde misafir pozisyonunda kalmaktadır. Bununla birlikte festival jürilerinin beğenisi esas alındığından, ülke aleyhine film çekildiği, İran'ın kırsal ve varoş kesiminin fakir yaşamları anlatılarak ülkenin imajının zedelendiği, önceki yönetmenler taklit edilerek İran sinemasının kendini tekrar etmesine sebep olduğu gibi eleştiriler de

sıklıkla dile getirilmektedir (Özden, 2006). Bu noktada, Batı'nın beğendiği ve ödüllendirdiği tarzda öyküler üretmek adına "kendi kendilerine oryantalizm" tuzağına düşme tehlikesi baş göstermektedir (Kirel, 2007:400). Muhsin Mahmelbaf'ın 2001 İran-Fransa ortak yapımı filmi *Kandehar*(*Kandahar Seferi*) Batılı bir yönetmenden daha "otantik" ve "oryantalist" bir üslubun örneği olarak gösterilmektedir (Büyükcoşkun, 2005). Daryuş Mehrcuyi ise bu eleştirilere karşı çıkarak, festivallere yönelik film yapmanın kötü bir tavır olmadığını belirtmektedir. Mehrcuyi'ye göre halkın rağbet ettiği popüler sinemaya alternatif olarak üretilen sanatsal filmler ancak festival ortamında paylaşılabilmektedir. Dolayısıyla festivaller, sanatsal sinemayı kapitalist sistem içerisinde ezilmekten korumaktadır (Özden, 2006).

Bununla birlikte, bir devrim ülkesi olması nedeniyle dış dünyada edindiği olumsuz imaj, İran'dan festivallere kabul edilen her filmin, ölü İran sinemasının istisnai bir yapımı veya İran'da sinema alanında yanan bir kıvılcım olarak nitelendirilmektedir. Sinemanın İran toplumu için önemi ve yönetimin sinema alanındaki çalışmaları göz önünde bulundurulmamaktadır (Aktaş, 2005:48).

Nitekim bu eleştiriler nedeniyle 90'lı yıllarda Farabi Enstitüsü'nün kadrosunda yapılan değişiklik sonucu festivallere gönderilen filmlerin sayısında azalma olmuştur. Enstitü başarılı çalışmalara desteğini sürdürmüş ancak Kültür ve İslami İrşad Bakanı Hatemi'nin istifasından sonra hükümet, İran sinemasının uluslararası faaliyetlerine ilgisiz kalmıştır. Buna rağmen festival katılımları sürmüştür. 1997 seçimlerinden sonra ise Sinema Dairesi, yol gösterici sinema anlayışına son verme kararı alarak sinemanın sinemacılar tarafından yönetileceğini bildirmiştir. Bu dönemden sonra, İran sinemasının iflas etmemesi ve İranlı seyircinin kaybedilmemesi için entelektüel ve farsî filmler arasında denge kurulması hedeflenmiştir (Aktaş,2005:169).

2.3. İRAN SİNEMASININ ARKA PLANINI OLUŞTURAN FAKTÖRLER

İran'da sinema, siyasal ve sosyal değişim süreçlerinin yanı sıra yüzyıllara dayanan geleneksel kültür ve sanatın etkisiyle şekillenmiştir. Mekân, oyuncu, tema ve biçimsel özellikler itibarıyla farklı bir gerçekçi sinema dilinin inşasında bu şartlar etkili olmuştur. Bu bölümde, İran sinemasına kaynaklık eden ve dünya sinemasında özgün bir yer edinmesini sağlayan bu unsurlar incelenecektir.

2.3.1. İran'ın Edebi ve Kültürel Sanatları

İran'ın Şii İslam kültüründen gelen sözlü, yazılı ve görsel kültür ürünleri ve yirminci yüzyılda etkili olan modern şiir ve edebiyat eserleri İran'da sinema zemininin oluşmasına katkı sağlamıştır. İran sineması, Dabaşı'nın de belirttiği üzere geleneksel kültürü görselliğe dönüştüren bir işlev kazanmış ve İran'ın en etkili kültürel aracı haline gelmiştir (Dabaşı, 2004:65, 220).

Musiki, ağıt, destan gibi sözlü kültür ürünleri ve seyircilerin de katılımıyla yapılan sözlü tiyatrolar; sinemanın siyasal ve kültürel olarak kabul edilmesinde önemli bir etken olmuştur. Kerbela vakasının her yıldönümünde büyük etkinliklerle canlandırıldığı taziye geleneği sayesinde; temsil, taklit, oyuncu, izleyici gibi kavramlar halk kültüründe hali hazırda mevcuttur. Gerçekçi filmlerde yer alan halkın içinden, doğal yaşamdan seçilmiş oyuncuların başarısı, bu edebi ve görsel sanatlara olan aşinalıklarından kaynaklanmaktadır (Aktaş, 2005; Soysal, 2007).

1930'lardan itibaren İran'ın kültürel hayatında etkin olmaya başlayan modern Fars şiiri ve romanı; sömürgecilikle karşılaşmanın ilk dönemlerinden itibaren siyasal muhalefetin iki önemli kolu olmuştur. Romanda Sadık Hidayet, şiirde Niyma Yusiç, toplumsal eleştiride Celal Al-i Ahmed dönemin önde gelen entelektüelleridir (Dabaşı, 2004:16).

60'lardan itibaren ise sinema yazılı kültürün yerini almaya başlamıştır. Bu süreçte, İran'ın geleneksel kültürü gibi modern yazılı kültür ürünleri de sinema için besin kaynağı olmuştur. Örneğin, ticari sinemadan

kopuşun ilk işareti olarak değerlendirilen, Ferruh Gaffari'nin *Shab-e Guzi* (Kamburun Gecesi, 1964) adlı filmi, Fars edebiyatının önemli eserlerinden olan Binbir Gece Masalları'ndan ilhamla yapılmıştır (Dabaşı, 2004:34). Edebiyat uyarlamalarına bir başka örmen ise ilk ciddi İran filmi olarak kabul edilen *Gav* (İnek, 1969)'dır. *Gav*, modern Fars edebiyatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen Golam Hüseyin Saidi'nin *Azadran-e Bayal* (Bayal'ın Yasını Tutanlar, 1964) adlı kitabındaki bir öyküden beyazperdeye uyarlanmıştır (Dabaşı, 2004:220).

Fars dilinin söz dizimi ve söylenişindeki armoni, ülke edebiyat ve şiirinin gelişimine katkı sağladığı gibi İran sinemasının anlatı yapısına da zemin oluşturmaktadır. Şiir ve sinema dilleri pek çok açıdan benzerlik taşımaktadır. Yapısal ve kurgusal açıdan her iki sanatta da küçük birimlerden, büyüğe doğru, tümevarımsal bir sistem söz konusudur. Şiir kelime, dize ve mısralardan oluşurken; sinema çekim, sahne, bölüm şeklinde parçalardan bir anlatı meydana getirir. Şiir insan zihninde imgesel görüntüler oluştururken, sinema bizzat görüntüler aracılığıyla anlamlar meydana getirir. Bu açılardan şiir ve sinema benzerlikler göstermektedir (Asiltürk, 2006:299). İran sineması, esinlenme, görüntülerle şiirsel bir anlatım oluşturma ya da bizzat diyaloglarda şiirlere yer verilmesi gibi farklı şekillerde şiirsel bir nitelik taşımaktadır.

Firdevsi, Hafız, Mevlana, Sadi, Hayyam gibi klasik dönem şairlerinin ardından, Nima Yusiç ile birlikte, serbest vezinle İran toplumunun gerçeklerini anlatmayı hedefleyen yeni bir akım başlamıştır. Modern Fars şiirinin temeli olarak kabul edilen bu akımın takipçileri olan Ehavan-ı Salis, Sepehri, Şehriyar ve Fűrüş Ferruhzad gibi şairler, evrensel insani duygular içinde yer alan samimi kişisel duyguları ele alan şiirleriyle, İran sinemasına rehberlik etmektedir (Sheibani, 2010 ve Soysal, 2009).

“İran şiir imgeleminde, boğulan ve sesi çıkmayan kadın duyarlılığının ikonik simgesi haline gelen” (Dabaşı, 2004:19) Ferruhzad, 1962 yapımı *Kara Ev* isimli yirmi dakikalık filmiyle şiirini sinemaya taşımıştır. *Kara Ev*, bir cüzzam kolonisi hakkında çekilmiş belgesel niteliğinde bir filmidir. İnsanları eciş bücüş kılan cüzzam hastalığının esir alamadığı, yok

edemediği güzellikleri resmeden film, yerel bir öyküden evrensel değerlere uzanan anlatısıyla Yeni İran Sineması'na öncülük eden bir eserdir (Kanat, 2007:35).

Ferruhzad, bir röportajında sade şiirsel dilini anlatırken söylediği sözlerle adeta İran sinemasının en başat özelliklerinden birini de tarif etmektedir: “Fars dilinde sonsuz olanaklar var. Farsçada sade bir dilde mesaj vermenin olanağını keşfettim. Şimdi sizinle konuştuğum kadar sade. Dil ve uyak olarak ne kazandığımı sorarsanız, içtenlik ve sadelik derim” (Shamisa, 1993, s. 255 akt. Sheibani, 2010).

Sepehri de, katı politik atmosferden uzak, depolitize ve günlük yaşama hatta kendi yaşamına ilişkin şiirleriyle İran sinemasına ilham vermektedir. Özellikle Kiyarüstemi'nin sinema dili ile Sepehri ve Ferruhzad'ın şiirleri arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliği doğayla ilişki, yerellik, günlük yaşamdan ayrıntılar ve sade bir anlatım dili gibi özelliklerle özetleyebiliriz (Sheibani, 2010).

Ülke içinde ve dışında yönetmenleriyle tanınan İran sinemasının bu niteliği de yazılı kültür ile olan ontolojik bağından kaynaklanmaktadır. Hollywood sinemasının oyuncular üzerine konumlanan yapısını reddeden İran sinemasında star olgusu söz konusu değildir. Bu noktada *auteur* kurama değinmekte fayda vardır. 1950'li yıllarda *auteur* kuram, senaryo yazarının yazdıklarını görselleştiren yönetmenlere karşılık; özgür, düşünce ve duygularını kamerayı kalem gibi kullanarak “yazan” yönetmenleri tanımlamak üzere geliştirilmiştir. *Auteur yönetmen*, gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri vb. gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçimi ile *auteur* olur. Böylece sinema; resim, roman ve şiir gibi bir anlatım aracı olmaktadır (Büker, 2008:312).

İran sinemasının şiirle olan yakın ilişkisi, 1930'larda gelişen ve Jean Vigo'nun öncülüğünü yaptığı “Şiirsel Gerçekçilik” akımını akla getirmektedir. Jean Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır* (1933) ve *L'Atalante* (1934) filmlerinde, “toplumdan insanları oynatması, gündelik yaşam gerçeğini çocukların gözüyle

anlatması ve içtenlik, hoşgörü, yaşama bağlılık gibi duyguların baskın olması” (Asiltürk, 2006:246) İran sinemasının birçok örneğiyle benzerlik göstermektedir.

Görüldüğü üzere, İran edebiyatı ile sineması arasında güçlü bir ilişki vardır. Bu ilişkinin yeterli seviyede anlaşılması, klasik ve modern dönem İran kültür ve medeniyeti üzerine başlı başına bir araştırmayı gerektirmektedir.

2.3.2. İran’ın egzotik doğası ve yerel yaşam mekânları

Klasik ve modern Fars edebiyatının önemli bir teması olan yolculuk, İran sinemasında da yaygın bir motiftir. Uzaklık, ayrılık, kopukluk, arayışlar, evsizlik, sürgün gibi temaların ele alındığı filmler; kişilerin bir yerden bir yere giderken, dolaşırken gördükleri, yaşadıkları, hissettikleri üzerine şekillenmektedir (Sheibani, 2010). Stüdyo ortamlarının dışındaki gerçek mekânlarda çekilen bu filmler, İran’ın yerel mekânlarını ve doğasını tanıtan bir belgesel niteliği kazanmaktadır. Yönetmenler için yerel gerçek mekânlar, gerçekçi anlatı yapısına imkân sağlayan önemli bir unsurdur. Kısıtlı film bütçeleri için de elverişli olan bu tarz filmlerde teknik mükemmeliyet hedeflenmemektedir. Karakterlerin iç dünyalarını dramatize etmekte yaygın bir biçimde kullanılan öznel kamera yerine, karakterin o çevredeki pozisyonunun aktarımı esastır (Mihrnaz, 2007: 255).

Mekân konusunda değinilmesi gereken konulardan biri de, filmlerde kullanılan gerçek mekânların genellikle doğa ve kamusal alanlardan tercih ediliyor olmasıdır. Bunun nedeni, mahremiyet olgusudur. Şahsi ve hususi alanları teşhirden kaçınarak, adeta tesettürün sinematik bir versiyonunu uygulayan yönetmenler, anlatacaklarını dış mekân ve kamusal alan çekimleriyle anlatmayı tercih etmektedirler (Mihrnaz, 2007:257).

İzleyiciler açısından gerçek mekânların işlevi ise üç farklı izleyici tipi üzerinden değerlendirilmektedir. İran’da yaşayan izleyiciler için gerçek mekânlarda gerçekçi bir üslupla çekilen filmler, kente özgü politikadan

uzaklaşarak, varoluşsal konulara yaklaşmayı sağlamaktadır. Batılı bir izleyici için ise, İran'ın egzotik güzellikleri ilgi çekmektedir. Hatta filmlerin gerçek mekânlarda geçmesi ve gerçek kişilerin kullanılması, İran sinemasının festivallerdeki başarısının nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir (Kaşı, 2004). Filmlere belgesel niteliği kazandıran bu gerçek mekânlar, filmlerin yurtdışında pazarlanabilirliğini arttırmaktadır. Batılılar, kendi ülkelerinde bulamadıkları doğallığı ve egzotikliği bu filmlerde görmekten zevk almaktadırlar. Yurtdışında yaşayan İranlı izleyiciler için ise bu filmler, memleketlerini ziyaret etmiş hissi uyandırmaktadır. Özellikle İran-Irak savaşı döneminde İran'a gidemeyen gurbetçi İranlılar, bu filmlere akın etmişlerdir (Mihrnaz, 2007:129,252).

Filmlerde gerçek yerel mekânların kullanılması, eleştiri konusu da olmaktadır. Bu eleştiriler, yurtdışında İran imajının bu görüntüler nedeniyle zedelendiği yönündedir. Modern şehirler yerine, fakir kırsal kesimin gösterilmesinin Batı'nın oryantalist bakışını harekete geçireceği belirtilmektedir. Batılıların filmlere turistik bir gezi gibi yaklaştığı ve kafalarındaki doğu imgesini bu filmler aracılığıyla pekiştirdikleri ifade edilmektedir (Mihrnaz, 2007:129,252). Hatta festivallerde derece almak için özellikle bu tür filmlerin yapıldığı da iddia edilmektedir. Muhammed Kaşı ise, bu iddiaların gerçeklik taşımadığını belirterek, "Tüm dünyadan birkaç sanatsal film çekmekle görevli bir jürinin, İran gibi bir ülkenin bedbahtlığını göstermek uğruna temel hedeflerini bir kenara bırakmayacak kadar sanatsal onura sahip olsa gerekir" demektedir (Kaşı,2004).

Sonuç olarak, mekân açısından bir kıyas yapıldığında; genellikle filmlerde mekânlar; filmin konusu, oyuncular, diyalogları gibi dramatik unsurların arka planında kalırken, İran sinemasında kullanılan gerçek mekânlar, sinematografik anlatımın bir unsuru olarak yer edinmektedir.

2.3.3. İslami Değerler

Siyasal ve sosyal hayatta olduğu gibi kültürel hayatta da etkin olan İslamiyet, İran sinemasının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Devrimin ilk yıllarında Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı bir takım itirazlarda bulunmuşlardır. Bu itirazlar felsefik ve doktriner bir temele dayanmakta hatta bazıları, doğrudan Platon'un İslam felsefesi üzerinde etkili olan görüşlerinden derlenmiştir. Dört temel maddede toplanan söz konusu itirazlar şöyledir (Dabaşı, 2004:4):

- Her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımı
- Gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine uzun süre kafa yormanın, onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesi.
- İslam dinine puta tapmanın yasak olduğu fikri
- Sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesi.

Bunların dışında, Şah döneminde ülkeye giren Amerikan sinemasının kültür ve ahlak üzerindeki olumsuz etkisi, kadınların beyaz perdede nasıl görünecekleri ve kadın-erkek ilişkilerinin tasviri gibi konular da sinemaya karşı çıkılmasında etkin faktörlerdendir.

İslam'ın estetik ve sanat anlayışına uygunluğu konusunda yapılan fıkhi araştırmalar sonucu, ışık zerreciklerinden perdeye yansıyan hareketli görüntünün putperestlik veya heykelcilik gibi eşyanın taklidi olmadığına kanaat edilmesi, sinemanın bir kültür ve sanat faaliyeti olarak kabul edilmesinde etkili olmuştur (Aktaş, 2005:85). Hatta sinemanın, etkin bir tebliğ aracı olarak kullanılabileceği düşünülmüş, özellikle devrimden sonra İslami bir sinemanın oluşturulup oluşturulamayacağı üzerine tartışmalar yapılmıştır. Fakat Farabi Sinema Enstitüsü'nün nitelikli kültür ve düşünce sineması hedefi çerçevesinde, dini sinema şeklinde bir kategori doğru bulunmamıştır. İyiyi, doğruyu, güzeli anlatan her filmin zaten İslami olacağı

kabul edilerek bu yönde bir düzenleme anlayışı oluşturulmuştur (Aktaş, 2005:109,126). Böylece filmlerin içerik ve biçimsel çerçevesinin çizilmesinde İslami değerler esas alınmıştır. Bu konu sansür olgusunu beraberinde getirmektedir.

2.3.4. Sansür Olgusu

Dünya kamuoyunda söz konusu İran sineması olduğunda en çok tartışılan konu uygulanan sansür olmaktadır. Sansür genel olarak rejim muhalifi filmlerin yanı sıra İslami değerlere uygun olmayan filmlere uygulanmaktadır. Sansür kurallarının başında müstehcen ve şiddet içerikli görüntülerin filmlerde yer alamaması gelmektedir.

Bu konuda 1982 yılında hükümetin yaptığı bir düzenlemeyle, sinema sektöründe belirli bir politika oluşturulmasını ve Pehlevi döneminin etkilerinin azaltılmasını amaçlayan bir dizi kural ve düzenleme getirilmiştir. Bütün filmler gösterim izni almak için, getirilen düzenlemeler çerçevesinde filmin özeti, senaryosu, oyuncu ve çalışan kadrosu tamamlanmış filmin onaylanışını gerektiren dört aşamalı bir onay sürecinden geçirilmektedir (Nafisi, 2003:771).

Bir filmin yasaklanmasına yol açacak gerekçeler şöyledir (Nafici,1997:63):

- Doğrudan ya da dolaylı olarak İslami prensipleri, peygamberleri, imamları, Velayet-i Fıkıh (yüksek yargı), yönetim meclisini ya da hukukçuları aşağılamak
- Anayasada belirtilen İslam ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfür etmek,
- Tehlikeli alışkanlıkları, yasadışı yollarla para kazanmayı (kaçakçılık, soygun vb.), yozlaşma, ahlaksızlık ve fahişeliği teşvik etmek,
- Renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç açısından bütün insanlar arasındaki eşitliği inkâr etmek,

- İslami rejimin "Ne Doğu ne de Batı" politikasına karşı olarak yabancı kültür, ekonomi ve politikalarını övmek ve teşvik etmek,
- Yabancıların sömürebileceği bir şekilde ülke politikalarını ve çıkarlarını açıklamak,
- Ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleri ile izleyiciyi rahatsız etmek,
- Tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtmak,
- Düşük bütçeli sanatsal değeri olmayan filmler ile izleyicinin zevkini düşürmek,

Ulemanın film çekimi sırasında fıkhi sınırlar ve engeller bakımından çözüme kavuşturulmasını gerekli saydığı çeşitli hususlar ise şöyledir:

- Film musikisi ve film içinde söylenen şarkılar; güncel ya da tarihî hakikatleri tahrife dönük görüntüler;
- Peygamberin, İmamların ve dinî öncülerin tasviri;
- Hıristiyanların, Yahudilerin, Zerdüştilerin ve benzeri gayri İslami dinlere mensup kimselerin dinî törenlerinin görüntüleri;
- Ehl-i kitaptan tesettürsüz kadınların görüntüleri;
- Şarap içmek gibi aslında haram olan ve sonu haramla neticelenecek fiillerin filme çekilmesi;
- İftira, gıybet içeren veya bazı şahsiyetleri gülünç duruma düşüren sahneler;
- Seyircide korku uyandırmayı amaçlayan ve korkusuzca işlenen cinayetleri ya da yankesicilik gibi suçları gösteren sahneler.

İslami değerlere göre şekillenen bu kurallar, yönetmen ve yapımcıları bir kısıtlılık içine soktuğu için eleştirilse de, İran sinemasının bu kurallar çerçevesinde inşa ettiği farklı sinema dili, uluslar arası platformda kazanılan başarılarda önem taşımaktadır. Bu kurallar İran'ın toplumsal yaşamında da yer aldığından, bu toplumsal gerçekliğin sinemaya yansımaları,

bir sansür olmaktan çok İran sinemasının gerçekçiliğinin bir boyutu olarak da değerlendirilebilir.

Filmlerde, günlük yaşamdan sıradan ve normal olayların konu edilmesi, kahraman yaratmaktan kaçınılması, kadın-erkek arasındaki aşk meselesini asıl hedef haline getirmemesi, kötü adam karakterlerine yer vermemesi, herkese hatta önemsiz insanlara dahi aynı gözle bakması, filmin karakterleri arasındaki şaibeden uzak insanî ilişki; bir insanın karşılık beklemeden diğerine yardım etmesi gibi temalar; Batılılar için sinemaya olduğu kadar yaşama dair de farklı ve yeni kavramlar sunmaktadır. Farabi Sinema Enstitüsü'nün yöneticilerinden Abdullah İsfendiyarî, Batılıların seks ve şiddet içeren filmlerle dolu olan dünya film piyasalarında, İran filmlerini kapalı ve dumanlı bir ortama giren temiz havaya benzettiğini belirtmektedir (Kaşı, 2004).

İran sinemasında uygulanan sansür nedeniyle kadının temsili için geliştirilen ortak anlatısal düzenlemeler, en çok dikkat çeken konulardan biri olmakla birlikte, İran sineması için adeta bir kimlik haline gelmiştir. Kadınlar filmlerde ancak tesettürlü olarak yer alabilmektedir. Filmlerde kadınların kendi akrabalarının yanında dahi örtülü olması gerçek yaşamla çelişkili bir durum oluşturmaktadır. Bu zorunluluk aile yaşamı ve aşk ilişkileri tasvirlerini bozmakta ve sinemada kadın, resmi ve giderek marjinal bir konuma gelmektedir (Nafici, 1997:65). Yönetmenler bu çelişkili durum nedeniyle filmlerinde yer alan kadınları ev içi ilişkilerde göstermekten kaçınmaktadırlar. Kadın karakterler dışarıdaki ilişkileri içinde anlatılır. Kambur, genel olarak erkeklerin alanı olarak kabul edilen "dışarı"da kadının etkin bir yerde konumlandırılmasıyla dışarının da, dolayısıyla İran sinemasının da "dişi" bir karakter kazandığını belirtir (1999:65).

İran filmlerinde yer alan kadınlar mutlaka iffetli, Tanrı korkusu olan ve çocukların eğitiminden sorumlu yani toplumda önemli bir role sahip olarak gösterilmesine dikkat edilmektedir (Nafici, 1997:65). Aşk ve cinselliğin tasviri sorun teşkil ettiğinden, bu konularda kadın oyuncuların davranışları kısıtlı olmaktadır. Devrimin ilk zamanlarında filmlerden neredeyse tamamen

kaybolan kadınların sinemadaki varlığı, Humeyni'nin 1987'de kadınların perdede gösterilmesine ve onlara daha önemli roller verilmesine izin veren fetvasıyla, ilerleyen yıllarda giderek artmıştır (Batur, 2004). Ancak çekim kompozisyonu, oyunculuk, dokunma ve erkek ile kadın oyuncular arasındaki bakışların aktarılmasıyla ilgili, bir "bakma ve oynama terbiyesi"ni içeren yeni bir film çekme grameri geliştirilmiştir. Sinemada cinsel bir figür olarak kullanılmaktan kurtulan kadınların sunumları, basit veya tek boyutlu değil; giderek karmaşık teolojik, ideolojik, siyasal ve estetik düşüncelerle dolu olmaya başlamıştır (Nafisi, 2003:770). Kadının perdede doğru temsili adına Kiyarüstemi'nin *On* (2002) ve *Şirin* (2008) filmleri yalnızca kadın oyuncuların yer aldığı önemli örneklerdir.

Kadınların sinemada yer alışı ile ilgili halen süren tartışmalar, İran'da kadın haklarının gelişimine de zemin oluşturmakta ve olumlu katkılar sağlamaktadır. Sinemada kadınlarla ilgili düzenlemeler, mahremiyet sınırlarının yok olmasıyla eleştirilen dünya sinemalarına, mahremiyet değerlerine sahip bir sinemanın nasıl bir muhteva kazanacağına ilişkin de bir tecrübe sunmaktadır (Aktaş, 2005:297). Kadınların beyaz perdede görünmesi sorunlara yol açtığı için kadınlar, oyuncu olarak değil, yönetmen ve senarist, görüntü yönetmeni, müzisyen olarak yer almaya başlamıştır. Özellikle son yıllarda, kadınlar kamera arkasında da önemli çalışmalara imza atmaktadır. Rahşan Beni-İtimad, Tehmine Milani, Samira Mahmelbaf, Marziyeh Meşkini, Meryem Şahriyar, Tahmineh Ardekaniş, Niki Kiremini vb. kadın yönetmenler ülke içinde ve dışında önemli başarılar elde etmektedir (Batur, 2004).

Sansür sonucu ortaya çıkan olgulardan biri de çocuk merkezli öykülerdir. Yönetmenler, sinemaya getirilen kuralları çocuk oyuncularla aşmaya çalışmışlardır. Çünkü çocuklar yetişkinlere nazaran daha serbest hareket edebilmekte, herkesle daha rahat iletişim kurabilmekte ve farklı mekânlara girip çıkabilmektedir. Çocuk merkezli filmlerde, yabancılaşma, işsizlik, parçalanmış aileler gibi konular ele alınmakta ve İran toplumunun gerçekleri çocukların bakış açısından yansıtılmaktadır (Sadr, 2007:290,292).

Bu filmler, yetişkinlerin dünyasına bir eleştiri niteliği de taşımaktadır. Hayatın zorluğu karşısında bir mücadele ve gerilim içinde olan aile fertleri, çocukların küçük sorunlarına kayıtsız kalmakta ve çocuklar kendi öyküleriyle baş başa bırakılmaktadır. Çocukların hayata ön yargısız ve naif bakışları, sorulamayacak birçok soruyu kolaylıkla sorabilmelerini sağlamış ve seyircileri de soru sormaya yöneltmesi açısından İran sineması için önemli bir unsur olmuştur (Batur, 2003:58). *Güneyli Yolcu* (Pervez Şehbazi, 1997), *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Abbas Kiyarüstemi, 1987), *Ayna*(Cafer Panahi, 1997), *Kaplumbağalar da Uçar* (Bahman Gobadi, 2004), *Beyaz Balon* (Cafer Panahi, 1995), *Sarhoş Atlar Zamanı* (Bahman Gobadi, 2000), *Elma* (Samira Mahmelbaf,1998) ve *Cennetin Çocukları* (Mecid Mecidi, 1997) gibi filmler önemli örneklerdir. Kaşı, çocuk karakterlerin masumlukları yanında idealleştirilmiş olgunlukları ve donandıkları fedakârlık, sevgi, dostluk gibi insani duygularla; geleceğe ilişkin umutları, yeni nesilleri temsil ettiklerini belirtmektedir (Kaşı,2004).

İran sinemasında, rejime muhalif politik eleştiri içeren filmler de sansür olgusu çerçevesinde tartışılmaktadır. Başta Muhsin Mahmelbaf olmak üzere Behruz Efhami, Hatemikiya ve Samira Mahmelbaf gibi yönetmenler, filmlerinde politik konuları da gündeme getiren yönetmenlerdir. Mahmelbaf, devrimin ilk zamanlarında devrim yanlısı, sonrasında ise reformu destekleyen filmleriyle; başta kadın meselesi olmak üzere pek çok konuda eleştirel bir yaklaşım getirerek politik İran sinemasına önemli örnekler vermiştir. Ancak, muhalif filmlerin sansüre uğraması ve ekonomik destek verilmemesi nedeniyle, İran'ın yeni siyasi sistemi ve bunun topluma yansımalarına ilişkin filmler yeterli seviyede üretilmemiştir. Bu durumda filmlerde sembolizmin kullanılması çıkış yolu olarak görülmüştür. Fakat yönetmenlerin çoğu, politik angajmanlardan uzak durmayı ve filmlerini sansüre uğramayacak şekilde yapmayı tercih etmişlerdir. Buna rağmen, özellikle ülke dışında, politik içerikli olmayan filmlerde bile, politik eleştirinin sembolik izi sürülür hale gelmiştir (Hagigi, 2007: 142).

Kiyarüstemi, sıradan öyküleriyle politikadan uzak duran sinemacılara örnektir. Ferahmend'e göre, Kiyarüstemi'nin filmlerinin politika kaçkınılığı, elini zayıflatmaktan ziyade, film festivallerinin politikanın geri planda yer aldığı, yüksek sanatın öne çıktığı film zevkine hitap etmesi bakımından elini güçlendiren bir tercihtir. Mulvey ise, Kiyarüstemi'nin filmlerinde politik içerik olmamasına rağmen, yanılsama ve gerçeklik üzerinden sinemanın doğasını irdeleyen yapısıyla izleyiciyi düşünmeye davet ettiğini, böylece herhangi bir ideolojik inanışa karşı şüpheli ve sorgulayıcı bir seyirci biçimi oluşturmayı hedeflediğini belirtmektedir (Mulvey, 2007: 318).

Sansür olgusu ile ilgili eleştirilerin yanında karşıt görüşler de dile getirilmektedir. 11. Uçan Süpürge Film Festivali'nin konuklarından İranlı kadın oyuncu ve yönetmen Mania Akbari, rejimin dayatmaları mevcut olmakla birlikte, "İran'da kadınlar eziliyor" söyleminin bir oyundan ibaret olduğunu söylemiştir. Bu oyunu, hem dünyanın hem İranlı kadınların hem de temasını rejim eleştirisinden alan İran filmlerinin çok sevdiğini belirtmiştir (Karaca, 2008). Yönetmen Ferhad Mehranfer ise, devrimden sonra dört uzun metrajlı film ve otuz beş kısa film çektiğini; bu filmlerden uluslararası yarışmalarda on ödül kazandığını ve bizim tezimizin aksine bugüne kadar devletten en ufak bir baskı görmediğini söylemektedir. Mehranfer, baskı olduğu takdirde bu filmleri çekemeyeceğini, yarışmalara yollayamayacağını, ödüller alamayacağını ifade etmektedir (İrtak, 2009).

Günümüzün dijital teknolojisinde sansürün çok uygulanabilir olmadığı da bilinen bir gerçektir. Yasaklanan yerli ve yabancı filmler, korsan CD piyasasında rahatlıkla bulunabilmektedir. Kemal Tebrizi'nin 2004 yılında vizyona giren *Marmulek* filmi kapalı gişe oynamasına rağmen, mollalara yönelik eleştirel yaklaşımı nedeniyle sansürlenmiştir. Ancak Tebrizi, buna rağmen hemen her evde filmin CD'sinin var olduğunu belirtmektedir (Özden, 2006).

Sonuç olarak, İran sineması içinde bulunduğu kültürel ve siyasal süreçlerin oluşturduğu şartlar, İran sinemasının klasik anlatı sinemasına olan bağımlılığı aşmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Yönetmenler böylece,

kendi kültürlerine ait anlamlandırma süreçlerine geri dönmeye mecbur kalmıştır (Mulvey, 2007:322). İran sineması, gerçekçi bir anlatı yapısında, kendi gerçekliklerinden evrensel hakikatlere uzanan tümevarımsal nitelikte bir sinema dili geliştirmiştir.

Buraya kadar anlattığımız İran sinemasının arka planını oluşturan unsurlar göz önünde bulundurularak, ilk bölümde belirlediğimiz gerçekçi kuramın temel özellikleri bağlamında İran sinemasının genel sinematografik özelliklerini tespit etmek mümkündür.

2.4. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASININ SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

İran sinemasının gerçekçi kuram bağlamında genel sinematografik özelliklerinin başında minimalist olması gelmektedir. Teknik ve ekonomik koşulların yetersizliğinden kaynaklanan bir kısıtlılık sonucu olabildiğince anlatısal süslemeden kaçınan sade bir yaklaşım gösteren minimalizm, İran sinemasının geliştiği siyasal ve kültürel şartlarda elverişli bir sinema zemini oluşturmaktadır. Minimalist sinemanın bir başka özelliği olan var olduğu kültürün fotoğrafını göstermesi açısından da İran sineması önemli örnekler vermektedir (Kirel, 2007:379).

Sade öykülemenin gerektirdiği şekilde filmlerde; sıradan bir öykünün basit bir olay örgüsüyle az sayıda karakterle anlatılması, İran sinemasının gerçekçi anlatı yapısının temel karakteristik özellikleridir (Kirel, 2007:380). Oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldıkları filmlerde İran'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekânlar kullanılmaktadır. Böylece gerçekçi sinemanın hedeflediği şekilde anlatı belgesele yaklaşmakta ve İran'ın yerleşim yerleri, doğası, mimarisi, kültürü, sosyo-politik koşulları ve yaşam biçimi hakkında veriler sunmaktadır. Nitekim yukarıda belirttiğimiz üzere Batılıların İran sinemasına ilgisinin sebeplerinden biri de budur (Mihrnaz, 2007: 252).

İran sineması, konu ve mekân bağlamında daraldıkça zaman bağlamında genişlemektedir. Uzun planlarla sağlanan, aksiyondan uzak yavaş ritim, yani zamanın doğal akışında aktarılması, filmlerin gerçekliğe olabildiğince yaklaşmasını sağladığı gibi, doğal bir tasviri beraberinde getirerek şiirsel bir nitelik kazandırmaktadır. Bununla birlikte, şiirde olduğu gibi sinemada şiirsel anlatım da, bazı boşluklar içerir. Bu boşlukları izleyicinin kendisinin doldurması beklenir. Böylece filmlerde kesinlik kırılarak, gerçeğin çok boyutluluğuna ulaşılır. İzleyici böylelikle film sürecine düşünsel olarak katılma imkânı bulur (Asiltürk, 2006:304). Post- modernist sanatın da temel konularından olan kesinliğin yokluğu ve çok anlamlılık, İran söz konusu olduğunda devrimin baskıcı ortamına bağlanmakta ve yönetmenlerin böyle sembolik bir anlatımı tercih ederek, sansürden kurtuldukları ifade edilmektedir (Kaşı, 2004). Bu yaklaşımın haklılık payı bulunmakla beraber; kesinliğin yokluğu ve gerçeğin çok anlamlılığının İslam düşüncesinin özelliklerinden biri olduğu göz ardı edilmektedir. Bu noktada Batı ile İslam düşüncesi arasında gerçeğin algılanış biçimindeki farklılık devreye girmektedir. İran İslam düşüncesinin önemli isimlerinden Ali Şeriatî, rasyonalizme dayanan Batı düşüncesinin sadece gerçekleri keşfetmeyi hedeflediğini fakat gerçeklikten kast edilenin iki kere ikinin dört etmesi gibi açık şeyler olduğunu söyler. Bunun ise hakikatle ilişkisinin olmadığını, sadece olgu ve fenomenlerin çeşitli yönlerini tahlil ve analiz ettiğini belirtir (Şeriatî, 1998: 20, 298). Batı'nın pozitivist yaklaşımın etkisiyle sosyal olgu ve olaylara bile deneysel, yani tek bir sonucu gerektiren yaklaşımı, kültürel çalışmalara, dolayısıyla sinemaya da yansımıştır. Hollywood sinemasında, belli kalıpları tekrarlayan, kesin bir sonuca varan, kapalı uçlu öyküleme esastır. Heidegger, Batılıların sinemayı araçsallaştırdığını ve "kamerayı izleyiciye yöneltmiş bir silah" olarak kullandığını belirtir. Kaplan, bu yüzden çok katmanlı, çok yönlü bir idrak ve ifade biçimi olan sinemanın imkânlarının yok olduğunu ifade etmektedir (Kaplan, 2009a).

Yeni gerçekçiler, sinemanın bahsettiğimiz açmazını büyük ölçüde aşmış olmakla birlikte; gerçeği yalnızca tasvir etmiş, sergilemişlerdir. Doğu

kültürünün sinemaya kaynaklık eden tasavvufi gerçeklik anlayışında ise temsil esastır. Asıl olan duyurulmak istenendir. Sinematografik araçların tümü, bu içeriğe hizmet eden, onu ileten, tamamlayan ve besleyen öğeler olmaktadır. Bu noktada, olay yerine olgu ön plana geçmektedir. Gerçekçilik tümevarımsal bir nitelik kazanarak, olayın anlatımıyla sınırlı kalmamakta, evrensel bir olguya uzanan bir yola kapı açmaktadır (Yalsızuçanlar ve diğerleri, 1997:84,85).

Kaplan, İran sinemasının klasik anlatı sinemasını aştığı gibi, gerçeği salt dış görünüşüyle sınırlayıp, kabuğa bir öz atfetmeye kalkışan gerçekçi akımı da aşarak, varlığı ve hakikati dolaysız olarak idrak ve ifade etmeye uzanan çok katmanlı bir keşif yolculuğuna çıktığını belirtir (Kaplan, 2009b). İran sinemasının gerçekçiliği, kültürel ve dini arka planından beslenen bir “olgu sineması” özelliği taşımaktadır. Dünya sinemasında farklı bir yer edinmesini sağlayan faktörlerden biri de bu olsa gerektir.

İran sineması, gerçekçi anlatımı sağlayan teknik uygulamaları da kullanmaktadır. Doğal ışık, sabit kamera hareketleri, uzun planlar, dublaj yapılmaması, özel efektlerin kullanılmaması, montaj yerine kurgu gibi biçimsel özellikler bunların başında gelmektedir.

Sonuç olarak, yukarıda gönderme yapılan kaynaklara dayanılarak, İran sinemasının temel içeriksel ve biçimsel özellikleri şematik olarak aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3 – İran Sinemasının Temel Özellikleri

KONU/TEMA:	- Sıradan insanların yaşamını anlatan basit ve yalın temalar ele alınır. - Direkt anlatımda politik konulara yer verilmemektedir. - Fedakârlık, sevgi, dostluk gibi
-------------------	---

	temalar işlenir. - Fars edebiyat ve şiiriyle yakın bir ilişki içindedir.
ÖYKÜ:	- Müstehcenlik ve şiddet yer almaz. - Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmez. - Kadın-erkek arasındaki aşk meselesi asıl hedef haline getirilmez. - Gevşek öyküleme söz konusudur. - Karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır.
KARAKTERLERİN KONUMU:	- Star olgusu yoktur. - Profesyonel oyuncu olmayan kişiler tercih edilir. - Kötü adam karakterlerine yer verilmez. - Kadın oyuncular perdede az yer almakla birlikte ancak tesettürlü olarak görünebilmektedirler. - Öyküler çocuk merkezlidir. Çocuk karakterler ağırlıklıdır.
DİYALOG:	Diyaloglar günlük konuşma dilinde yazılmaktadır. Anlatı diyalogdan çok

	görüntüye dayalıdır.
MEKÂN:	- İran'ın yerel gerçek mekânları kullanılır. - Dış mekânların ağırlıklıdır.
AYDINLATMA:	Doğal aydınlatma kullanılır.
KURGU:	- Kurgu olayların doğal akışını bozmaksızın yapılır. - Özel efektler kullanılmaz
KAMERA HAREKETLERİ:	- Kamera hareketleri sabittir. - Uzun planlar kullanılır.
ZAMANIN KULLANIMI:	Zaman gerçek değerinde aktarılır.
DÜZ DEĞİŞMECE VE EĞRETİLEME:	- Düz değişmece ve eğretileme ile kurulan sembolik anlatımla politik muhalefet yapılır. - Sembolik anlatım ayrıca, tümevarımsal yöntemin gereği, basit olaylardan evrensel olgulara ulaşmanın bir aracı olarak kullanılır.
ÇOK ANLAMLILIK:	- Anlatımda kesinlik yoktur. - Çok anlamlı bir yapı kurulur.
İZLEYİCİNİN KONUMU:	İzleyicinin filmi yorumlamasına imkân sağlanır.

Görüldüğü üzere İran sineması, gerçekçi sinemanın çoğu özelliğini taşımaktadır. Ancak bu özellikler, geliştiği siyasal, sosyal ve kültürel şartlar itibariyle bazı farklılıklar taşımaktadır. Bununla birlikte bu şartların getirdiği yalnızca İran'a özgü özellikler de mevcuttur.

Önümüzdeki bölümde gerçekçi sinema ile İran sinemasının belirlediğimiz özellikleri göz önünde bulundurularak film çözümlemeleri yapılacaktır.

BÖLÜM 3

İRAN SİNEMASINDAN ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ:

Üç Yönetmen Dört Film

Çalışmamızın bu bölümünde, İran sinemasındaki gerçekçilik yaklaşımına örnek olarak dört film çözümlenecektir. Bir önceki bölümde belirlediğimiz gerçekçi kuramın ve İran sinemasının temel kodları aracılığıyla yapılacak olan çözümleme, yaklaşımın temel özelliklerini ortaya çıkarmada yardımcı olacaktır.

Araştırmada Abbas Kiyarüstemi'nin *Khane-ye doust kodjast?* (*Arkadaşımın Evi Nerede?*,1987), Cafer Panahi'nin *Badkonake Sefid* (*Beyaz Balon*,1995), Mecid Mecidi'nin *Betçeha-yi Asuman* (*Cennetin Çocukları*,1997) ve Panahi'nin *Ayaneh* (*Ayna*, 1997) filmleri çözümlenecektir. İran sineması, farklı pek çok yönetmenin ve farklı yapımların bulunduğu zengin bir sinemadır. Bu dört filmin tercih edilmesinde ise şu etkenler söz konusu olmuştur:

- Kiyarüstemi, Mecidi ve Panahi, yeni dalga İran sinemasının önde gelen yönetmenleri olarak, film yapım süreçlerinde birbirleriyle etkileşim halindedirler. Bu etkileşim İran sinemasında bir gelenek oluşturmada önem taşımaktadır. Seçtiğimiz filmler açısından değerlendirecek olursak; *Beyaz Balon* ve *Cennetin Çocukları* Kiyarüstemi'nin senaryolarıdır ve Panahi sinemaya Kiyarüstemi'nin asistanı olarak başlamıştır.
- Seçtiğimiz dört film de çocukların dünyasına ait öykülerin anlatıldığı, çocuk oyuncuların başrolde oldukları filmlerdir. Önceki bölümlerde anlattığımız gibi İran'ın kültürel ve siyasal şartları nedeniyle çocuk filmleri, İran sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri haline gelmiştir. İran sineması bir belgesel gibi öyküyü kendi içinde geliştirdiği

için farklı temalardaki filmlerin çözümlenmesi, bulguların sağlıklı elde edilmesi için sakıncalı olabilir. Bu yüzden çocuk temalı filmler tercih edilmiştir. Bununla birlikte kadın, savaş, politika gibi temaların tercih edileceği filmler başka araştırmalara konu olabilir.

- Ülkemizde İran sinemasından örneklerle ulaşmak zor olmaktadır. Yalnızca belli bir kesim tarafından takip edilen İran sinemasından, ancak uluslar arası platformda başarı göstermiş filmlere dublaj veya altyazı ile ulaşılabilmektedir. Bu nedenle dil sorununun aşılması için, ülkemizde bulunan filmler arasından bir tercih yapılmıştır.

Öncelikle seçtiğimiz filmlerin yönetmenleri tanıtılmış, ardından gerçekçi kuramın temel özellikleri bağlamında; konu, öykü, karakterlerin konumu, diyalog, mekân, aydınlatma, kurgu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, zamanın kullanımı, düz değişmece ve eğretilmeler, belirsizlik ve çok anlamlılık ve izleyicinin konumu açısından film çözümlemeleri yapılmıştır.

3.1. ABBAS KİYARÜSTEMİ

İran sinemasında 1960'ların sonlarında başlayan ve Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Behram Beyzayi ve Perviz Kimyavi gibi yönetmenlerin de dâhil olduğu İran Yeni Dalga akımı yönetmenlerindendir. Kiyarüstemi, 1979 İslam Devriminden sonra ülkeyi terk ederek Batı ülkelerine giden pek çok yapımcı ve yönetmenin aksine İran'da kalmayı tercih etmiştir.

1990'lı yıllarda katıldığı festivallerde aldığı ödüllerle dünya çapında tanınırlık kazanmıştır. Özellikle 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi, İran sinemasının uluslararası prestij kazanmasını sağlamıştır. Hatta bir dönem İran sineması başlı başına Kiyarüstemi ve filmleriyle temsil edilir olmuştur.

Kiyarüstemi, İran'ın ulusal ve uluslararası siyasi ortamında, savaş sonrası dönemde; bütün bunlardan uzaklaşarak kamerasını basit, günlük

konulara çevirmiştir. Örneğin *Ev Ödevi*(1989) filminde İran okullarındaki ev ödevi sorunuyla, *Arkadaşımın Evi Nerede* (1987) filminde de defterini arkadaşının evine geri götürmeye niyetlenen erkek çocuğunun hikayesini aktarmıştır. Görüldüğü üzere Kiyarüstemi'nin filmlerinde çocuklar önemli bir unsurdur. Yönetmenin bu seçiminde sansür olgusunu aşmak kadar, Tahran'daki “Çocukların ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü” ile irtibatının da payı vardır. Kiyarüstemi, daha çok kentli orta ve alt sınıf çocukları ve köylü çocuklar üzerinde odaklanmaktadır. Sadr'a göre, çocuk temalı filmlerinde Kiyarüstemi, adeta çocuklar aracılığıyla savaşın ürkütücü yüzünü mahkûm etmiş ve dostluğun odağındaki temaları ön plana çıkarmıştır (Sadr, 2007: 296).

Abbas Kiyarüstemi, filmlerinde güçlü bir şekilde modern Fars şiiri ile etkileşim halindedir. Diğer çağdaş şairler arasında, Söhrab Sepehri (1928-1989) ve Fûrûğ Ferruhzad'ın (1935-1967) şiirinin etkisi onun şiirsel biçiminde açıktır (Shebani, 2010). Ayrıca Hayyam ve Mevlana'dan da etkilendiğini ifade etmektedir.

Kiyarüstemi mekân, oyunculuk, konu ve teknik unsurlar açısından gerçekçi bir sinema anlayışına sahiptir. Ancak, yanılsama ile gerçek arasındaki ince çizgiyi sorgulayan kendine has bir üslup belirlemiştir. Bu konuda Kiyarüstemi, “Her zaman, bir film seyretmekte olduğumuz düşüncesinde olmalıyız. Çok gerçek görünse bile... Seyircinin bir gerçekliği değil bir film seyretmekte olduğunu görmesi için ekranın iki yanına yanıp sönen iki ok koymak isterim. Yani bir film gerçeklikten yola çıkarak bizim kurduğumuz bir şeydir. Bu yaklaşım yeni filmlerimde arttı ve daha da artacak. Daha bilgili bir seyirciye ihtiyaç duyduğumu düşünüyorum. Onları esir alıp duyguları üzerinde oynamaya karşıyım. Seyirci bu duygusal şantajdan kurtulduğu zaman kendi efendisi olacak ve olguları daha bilinçli bir gözle seyredecek. Duygusallığa kapılmadıkça kendimize ve bizi kuşatan dünyaya egemen olabiliriz” (Kalari, 1999:66 akt. Kirel 2010) demektedir. Böylece Kiyarüstemi, seyircinin olaylar ve kahramanlarla özdeşleşmesine karşı çıkmakta ve filmlerin gerçekçiliğine paralel olarak, izleyicilerin de gerçekçi bir

bakış açısına sahip olmalarının gerekliliğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte filmlerindeki diyalogların, günlük yaşam diline uygun olmasını önemseyen Kiyarüstemi, oyunculara temayı verdiğini ve diyalogları kendilerinin oluşturmasını beklediğini belirtir (Zebil, 1997).

Kiyarüstemi filmlerinin ana temalarından birini “yaşama sevinci” oluşturmaktadır. Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye kazanan *Kirazın Tadı* adlı filmde, intihara kalkışan bir adama herkes ölüm ve yaşamla ilgili öğüt verir. Hiç kimsenin nasihatini ciddiye almayan adam, “ölümden sonra dutun tadını alamayacaksın” diyen birinin bu sözüyle sarsılır. Gerçekten intihar eyleminden vazgeçip geçmeyeceği belli olmayan adam, bu söz üzerine kendine gelir (Batur, 2004). Öte yandan Kiyarüstemi, kadın odaklı filmleriyle de dikkatleri çekmektedir. 2002 yapımı *On* filmi, bir kadının günlük yaşamını anlatmıştır. 2008 yapımı *Şirin* filmi ise aralarında Juliette Binoche'un da bulunduğu 112 İranlı kadın oyuncunun bizim göremediğimiz bir ekranda Hüsrev ile Şirin efsanesinin beyazperdeye aktarılmış halini seyrederken sergiledikleri portrelerinin ve doğal tepkilerinin bir kolajıdır. 2010 yapımı *Aslı Gibidir* ise İran’ın mekân ve kültüründen tamamen bağımsız bir filmidir. Juliette Binoche ve William Shimell’in başrolde olduğu filmde Fransız bir yazar ile sanat galerisi sahibi olan bir kadının İtalya’da karşılaşması ve gezileri boyunca sanatta orijinal - kopya ilişkisini temel alarak kadın - erkek ilişkisi üzerine yaptıkları tartışmayı ele almaktadır. Fransızca olarak çekilen film, Kiyarüstemi’nin dili Farsça olmayan ilk filmi olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, Kiyarüstemi’nin ilk kez dünyaca ünlü yıldız oyuncuları oynattığı filmi olmasıyla da dikkat çeken filmde, Kiyarüstemi pek çok konuda sıra dışı bir çizgiye gelse de, gerçekçilik üzerine keşiflerini sürdürmektedir.

3.2. MECİD MECİDİ

Tiyatro eğitimi alan Mecidi, Devrim sonrasında sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. İlk olarak oyunculukla kariyerine başlayan Mecidi, 1990’lı yıllarda uzun metrajlı filmler çekmeye başlamıştır.

En bilinen filmi 1997 yapımı *Cennetin Çocukları*, 1999 yılında İran tarafından “En İyi Yabancı Dilde Film” dalında Akademi Ödüllerine aday gösterilmiştir. Bununla birlikte 1999 yapımı *Cennetin Rengi*, 2005 yapımı *Söğüt Ağacı* ve 2008 yapımı *Serçelerin Şarkısı* filmleri önemli yapıtlarıdır.

Filmlerinin çoğunda çocuk merkezli konuları ele almaktadır. Bir röportajında çocukların çok saf, sade ve dürüst dünyalarını sinemaya aktarmak amacıyla bunu tercih ettiğini belirtmektedir (Yaşa, 2009).

Mecid Mecidi'nin İranlı meslektaşlarından en önemli farkı net bir İslami bakışa sahip olmasıdır. Bu bağlamda Güven, Mecidi için şu saptamayı yapar: Filmlerinde ayet ve hadislerden esinlenen Mecidi, sinemayı insan fıtratı üzerine yaptığı sanatsal bir araştırma olarak görmektedir (Güven, 2009).

Mecidi'nin filmleri gerçekçi bir üsluba sahiptir. En başat özelliği filmlerinin yavaş ritmidir. Gerçek kişilerle, gerçek mekânlarda çektiği filmleri, biçimsel özellikleri açısından da gerçekçi akımın özelliklerini taşımaktadır.

3.3. CAFER PANAHİ

Yeni dalga İran sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Panahi, sinema ve televizyon eğitiminin ardından İran televizyonları için çalışmalar yapmış ve bir dönem Kiyarüstemi'nin asistanlığını yürütmüştür. Ardından kendi filmlerini yapmaya başlamıştır. İlk filmi 1995 yapımı *Beyaz Balon* ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü kazanmıştır. *Ayna* (1997), *Daire* (2000) ve *Offside* (2006) filmleri diğer önemli filmleridir.

Panahi de gerçekçi bir sinema üslubuna sahiptir. "Sinema bir yalandır. Ama İran sineması asla yalan söylemez. İran sineması, yalanın içinde gerçekliğe doğru bir adımdır ve hayatı sinemada gerçekleştirmeye çalışır." sözleriyle sinema anlayışını özetlemektedir (Özen, 1998). Kiyarüstemi gibi Panahi de filmlerinde düşünsel bir boyut katmayı tercih etmektedir. Bunu "Hollywood filmlerini seyrettiğimizde, onlar izleyiciyi aptal yerine koyuyorlar ve her şeyi anlatıyorlar. Düşünce özgürlüğü yok orada. Her

şey hesaplanmış, kalıplaştırılmış. Ama biz filmlerimizde her zaman açık noktalar bırakırız, izleyici düşünmek zorunda” (Atam, 2005: 151 akt. Kirel, 2007:395) sözleriyle açıklamaktadır.

3.4. ARKADAŞIMIN EVİ NEREDE?

Özgün Adı: Khane-Ye Doust Kodjast?

Senaryo: Abbas Kiyarüstemi

Yönetmen: Abbas Kiyarüstemi

Görüntü Yönetmeni: Farhad Saba

Müzik: Amine Allah Hessine

Yapım: 1987 83 dakika

Oyuncular: Babek Ahmed Poor (Ahmet), Ahmed Ahmed Poor (Mohamed Reda Nematzadeh), Kheda Barech Defai (öğretmen), İran Outari (Anne), Ait Ansari (Baba)

Aldığı Ödüller: Fecr Film Festivali'nde Altın Plak ve Jüri Özel ödülü(1987); İsviçre Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Sanat Sinemaları Konfederasyonu Ödülü(1989), Bronz Leopar, Ekümenik Jüri Özel Mansiyonu ve Barclay Jürisi Ödülü; Belçika Royal Film Archive Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü(1990); Hollanda Amsterdam Cinekid Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali'nde CINEKID Ödülü(1992); İtalya Roma Yaz Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü(1995).

3.4.1. Filmin Özeti:

Ahmet sekiz yaşında bir ilkokul öğrencisidir. O gün sert tavırlı öğretmeni, Ahmet'in sıra arkadaşı Muhammed Rıza'nın ödevini defterine değil de kağıda yaptığını görünce, ona kızar ve uzun uzun ev ödevlerini yapmanın ve ödev defterlerinin önemini anlatır. Ödev yapmayanların cezalandırılacağını söyler. Okul çıkışında Muhammed Rıza yere düşer,

Ahmet ona yardım eder. Fakat bu sırada yanlışlıkla arkadaşının defterini alır. Bunu eve döndüğünde fark eder ve çok endişelenir. Çünkü öğretmen, ödevini bir daha düzgün yapmazsa onu sınıftan atacağını söylemiştir. Ahmet, buna sebep olmamak için arkadaşının defterini mutlaka götürmesi gerektiğini düşünür. Fakat arkadaşının evinin nerede olduğunu bilmemektedir. Annesine durumu anlatarak izin ister ama annesi onu dinlemez. Onu, ekmek alması için fırına gönderir ve hemen dönüp ödevini yapmasını söyler. Ahmet ise bunu bir fırsat bilip, defteri kazağının altına saklayarak, arkadaşının evini aramaya çıkar. Fakat bu zorlu bir yolculuk olacaktır. Çünkü arkadaşı başka bir köyde oturmaktadır. Ahmet patika yolu olan tepeyi ve ormanı geçerek arkadaşının köyüne ulaşır fakat evi bir türlü bulamaz. Yolda karşılaştığı yetişkinler onun derdini bir türlü anlamamakta ve ona yardımcı olmamaktadır. Sonunda arkadaşını tanıyan birinin kendi köyüne doğru gittiğini öğrenir. Onun peşinden koşarak, tekrar kendi köyüne döner. Bu sırada dedesi, Ahmet'i görür ve onun diğer köyden geldiğini anlayarak ona kızar. Ahmet, diğer köyden gelen adama defalarca arkadaşını tanıyıp tanımadığını sorar ama adam kendi işleriyle meşguldür. Ahmet'i duymaz bile. Sonra tekrar diğer köye doğru yola çıkar. Ahmet de yine onu takip ederek, arkadaşının köyüne gelir. Fakat yine evi bulamaz. Bu sırada hava da kararmıştır. Sonunda karşılaştığı bir ihtiyar ona yardımcı olur ve arkadaşının evini Ahmet'e gösterir. Bu arada ihtiyar, Ahmet'e bir çiçek hediye eder. Ahmet çiçeği defterin arasına koyar. Evi bulmuş olmasına rağmen, vaktin çok geç olmasından dolayı kapıyı çalamaz ve gerisinin geriye evine döner. Eve döndüğünde ise hem kendi ödevini hem de arkadaşının ödevini yapar. Ertesi gün okulda, öğretmen ödevleri kontrol etmeye başlar. Ahmet sınıfta yoktur ve sıra kendisine yaklaştıkça Muhammed Rıza endişeyle beklemektedir. Sonunda Ahmet sınıfa girer, arkadaşına defterinin kendisinde kaldığını ama ödevini yaptığını söyler. Bu sırada öğretmen yanlarına gelir ve önce Ahmet'in sonra Muhammed Rıza'nın ödevlerini kontrol ederek, onaylar. Bu sırada ihtiyar adamın Ahmet'e hediye ettiği çiçek defterin arasından görünmektedir.

Arkadaşının Evi Nerede, bir çocuğun gözünden İran toplumunun yapısını eleştirel bir gözle irdelemektedir. Bununla birlikte, filmde yer alan dostluk, sevgi, vefa, vicdan gibi unsurlar, filmin İran'da olduğu kadar Avrupa'da da beğenilmesinde etkili olmuştur. Film, Kiyarüstemi'nin ve İran sinemasının dünya sinemaları içinde yer almasını sağlayan ilk filmlerden biridir.

Filmin gerçekçi kuramın temel kodları açısından çözümlemesinden önce, yüzeysel bir okuma yapmak yararlı olacaktır. Filmde yitik nesne, Muhammed Rıza'nın evidir. Ahmet, film boyunca arkadaşının evini aramaktadır. İzlenesi budur. Ahmet'in bir göndereni yoktur. Öğretmenin Muhammed Rıza'yı okuldan atmasına sebep olmamak için, defteri arkadaşına ulaştırması gerektiğini düşünür. Göndereni kendisidir. Sorumluluğunu bilen, belli bir amaç doğrultusunda ne yaptığının farkında olan, kararlı bir karakter olduğu için Ahmet konuşan öznedir.⁴ Fakat Ahmet, arkadaşının evini bilmediği için arayan özne konumunda kalmaktadır. Engelleyiciler ise, Ahmet'i bir türlü anlamayan ve ona yardımcı olamayan yetişkinlerdir. Filmin sonunda, bir ihtiyarın yardımıyla arkadaşının evini bulur, böylece bilgi eksikliğini giderir. Bu noktada özerk özne konumuna ulaşır. Fakat defteri arkadaşına vermez. Artık yitik nesnesi arkadaşının defterini, ödevi de yapılmış şekilde ona ulaştırmaktır. Ahmet, akşam geç saatte eve dönmesine ve ailesinin ona kızmasına rağmen, hem kendisinin hem

⁴ "Göstergebilimde çeşitli özne tipleri vardır. Bunlar, temelde iki başlık altında incelenir: Özne niteliği olmayan ve özne. Bir kimlik, üçlü bir niteliksel diziyle gösterilir; olumluysa /ben/ olarak, olumsuzsa "ben olmayan", bir başka deyişle /başkası/ ya da /öteki/ olarak kabul edilir. Özne sınıflamalarında temel olan, bilgi, istek ve güç kiplikleridir. Bu kipliklere göre özne tipleri şöyledir: 'Arayan özne', 'doğruluk öznesi', 'boş özne', 'ayrılık öznesi', 'karmaşık özne' ve 'biçimsel özne'. Arayan özne, 'Her değer nesnesini isterim, her şeyi yapmaya gücüm yeter, her şeyi bilirim' diyerek, kimliğini /ben/ olarak kesinler ve kendi isteğiyle hareket eder. Bu öznenin programı, bilgi ve nesne üzerine kuruludur. Doğruluk öznesi, 'Belli bir bilgi ve gücüm var' der; kendi gücünün, bilgisinin sınırlarını bilir. Onu yönlendiren şey bilmektir. Boş özne, kimliğini olumsuz bir bütün olarak tanımlayarak, 'Hiçbir değer nesnesini istemem, hiçbir şey yapmaya gücüm yetmez, hiçbir şey bilmiyorum' der. İsteği, gücü, bilgisi olumsuz yönde olduğu için, boş özne olarak konumlanır. Ayrılık öznesi, 'Bazı değer nesnelerini üstlenmem, bilgi ve gücüm sınırlıdır' diyerek, kimliğini kısmi olarak olumsuzlar. Biçimsel özne ise özne olmanın gerektirdiği bilgi, istek ve güç kipliklerinden herhangi birine sahip olmayan, varlığını /ben/ olarak kesinlemeyen ve yalnızca bir eylemle var olan (yemek yapmak gibi) eyleyendir. Bunların yanı sıra, kendi adına değil, kendisinden güçlü bir gönderen adına hareket eden 'karmaşık özne' vardır. Özne bu durumda, 'zorunda kalmak' kipliği ile bağımlılık ilişkisine girer, kimliğini ise, gönderenin gücüne ve dışarıdan dayattığı isteğine göre biçimlendirir. " (Kıran, 1999: 157, 158 akt. Büker, Akbulut, 2009: 22,23)

arkadaşının ödevini yaparak, ertesi gün okula götürür. Ne olursa olsun hedefini yerine getiren Ahmet böylece, doğruluk öznesi olur.

3.4.2. “Arkadaşımın Evi Nerede?” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi

Filmin konusu nedir?

Filmde, Ahmet isimli küçük bir çocuğun, kendisinde kalan defterini geri vermek için, komşu köyde oturan arkadaşının evini arayışı anlatılmaktadır. Ahmet'in sınıfı, öğretmeni, evi ve arkadaşının evini ararken rastladığı kişi ve mekânlar İran toplumunun gerçeklerine uygunluk göstermektedir. Ahmet'in bu macerası sırasında, bu unsurlar aracılığıyla İran'da toplumsal yaşama ve etkilerine ilişkin bilgiler edinme fırsatı buluruz. Görüldüğü üzere direkt politik bir tema söz konusu değildir. Ancak, filmin ana temasını dostluk ve fedakârlık duyguları oluşturmakla beraber, Ahmet'in arkadaşı için bu kadar endişelenmesinin temelinde öğretmenin sert ve baskıcı tutumunun payı da unutulmamalıdır. Resmi otorite ile ilk karşılaşma çoğu toplumda olduğu gibi İran'da da ilkokulda öğretmen aracılığıyla olmaktadır.

İran sinemasının önemli özelliklerinden biri olan edebiyatla ilişki, bu filmde de söz konusudur. Film adını, Sepheri'nin aynı isimli şiirinden almaktadır:

Şafak vakti atlı sordu: "Arkadaşın evi nerede?"

Bir an durakladı gökyüzü,

Yoldan geçen sundu karanlığına kumun

Dudaklarındaki ışık dalı

Ve parmağı ile kavağa işaret ederek söyledi:

"Ağaca varmadan

Tanrı düşünden daha yeşil bir sokak var, Orada,

Doğruluk kanatları kadar mavidir Aşk"

Erginliğin arkasından çıkan sokak

*Gideceksin sonuna dek
 Yalnızlık çiçeğini dönerek
 Çiçeğe iki adım kala
 Yeryüzü efsanelerinin ebedi fıskiyesi önünde,
 Saydam bir korku saracak tenini.
 Bir hışırtı duyacaksın,
 Bir çocuk göreceksin
 Samimi bir ortamda:
 Yüksek çınardaki ışık yuvasından civciv alıyor.
 Ona sor: "Arkadaşın evi nerede?"*

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Ahmet aslında sıradan bir okul günündedir. Fakat arkadaşının defterini yanlışlıkla almasıyla birlikte filmin öyküsü, Ahmet'in defteri arkadaşına götürme çabaları etrafında şekillenir. Görüldüğü üzere, filmin öyküsü Ahmet'in yaşamının doğal akışı içinden ortaya çıkmıştır. Kamera adeta Ahmet'i takip etmektedir. Film kurulmuş değil, gerçek yaşam benzeri bir öyküye sahiptir. Bu özelliği itibarıyla Kracauer'in kavramlaştırdığı "bulunmuş öykü" niteliği taşımaktadır. Öykü içinde geçmişe veya geleceğe dönük referanslar yoktur. İzleyici tümüyle Ahmet'in yaşadığı ana, onun yaşadığı "şimdi"ye şahit olmaktadır. Olaylar Ahmet'in karşılaştığı kişilere ve onların yönlendirmesine göre gelişmektedir. Dolayısıyla, filmde olay örgüsü gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır.

Bunların yanı sıra, İran sinemasının kültürel ve siyasal gelişim şartlarına uygun olarak filmde, müstehcenlik ve şiddet yer almamaktadır. Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmemiştir. Kadın-erkek arasındaki aşk meselesi konu edilmemiştir. Filmdeki kadınlar, yerel halktan insanlardır ve yerel kıyafetler içindedirler. Ayrıca İran sinemasının başat özelliklerinden biri olarak çocuk merkezli bir öykü söz konusudur.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Ahmet karakterini canlandıran Babek Ahmed Poor, profesyonel bir oyuncu değildir. Bununla birlikte Ahmet, filmin baş karakteri olmakla birlikte, bir film kahramanı özelliği de taşımamaktadır. Ahmet'in eylemleri değil, yaşamından bir kesit doğal akışı içinde önem kazanmaktadır. Dolayısıyla Ahmet de, bu doğal akış içinde hareket etmekte, izleyici gibi olayları dışarıdan seyreden tanık konumunda bulunmaktadır.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Filmde yer alan kişilerin kıyafetleri ve dış görünüşleri gerçek hayata uygundur. Abartı söz konusu değildir. Doğal bir oyunculuk vardır. Ahmet'in arkadaşının öğretmeni kızması üzerine ağlayışı, izleyicinin zihninde “acaba film çektiklerinin farkında değiller de, olanları gerçek mi zannediyorlar?” sorusunu uyandırmaktadır. Keza, Ahmet'in annesi, komşusu ve karşılaştığı diğer kişiler de böyledir. Sanki gerçekten günlük işleriyle meşgul olurken Ahmet'i takip eden kamera ile filmin içine dâhil olmuş gibilerdir. Ahmet de bir çocuk olmasına ve profesyonel olmamasına rağmen oldukça doğal bir oyunculuk sergilemektedir. Büyüklerin onu anlamamasından duyduğu sıkıntıyı ve endişeyi kendi doğal davranışı içerisinde yansıtabilmektedir. Gerek Ahmet, gerekse diğer kişiler, izleyicide adeta kameradan habersizler intibai uyandırmaktadır. Bu özellikleri itibarıyla film belgesel sinemaya yaklaşmaktadır.

Diyalog özellikleri nelerdir?

Film diyalogdan çok görüntü ağırlıklıdır. Diyaloglar hep aynı konu üzerinde aşağı yukarı aynı şekilde geçmektedir. Ahmet rastladığı kişilere, arkadaşı Muhammed Rıza'nın evinin nerede olduğunu sormaktadır. Bu kişiler, Ahmet'e tam anlamıyla yardımcı olmamakta, ya duymazdan gelmekte ya da kısa cevaplar ve kısa yol tarifleriyle Ahmet'i adeta başlarından savmaktadırlar. Bu kişilerin kendi aralarındaki konuşmaları ise tamamen

öyküden bağımsızdır. Anlatının gelişimi açısından bir role sahip değildir. Ancak sembolik anlatımı destekler niteliktedir.

Diyaloglar genel özellikleri itibariyle yerel konuşma üslubuna uygun şekildedir. Günlük konuşma dilinde, sade ve anlaşılırdır. Kısa cümlelerden oluşmaktadır.

Filmin başında okulda geçen diyaloglarda öğretmenin öğrencilere hitaben yaptığı konuşmalar ağırlıklıdır. Öğrenciler ise öğretmenin sorduğu sorular çerçevesinde konuşabilmektedir. Diyaloglarda kitabi bir üslup söz konusu değildir. Doğal bir konuşma akışı vardır. Ahmet'in annesi ile diyalogları da doğal ve günlük konuşma diline uygun şekildedir. Ancak bu diyaloglarda iletişim kopukluğu söz konusudur. Ahmet arkadaşının defterinin kendisinde kaldığını, ona götürmesi gerektiğini anlatmaya çalışırken, annesi derslerini bitirdikten sonra oynayabileceğini söylemektedir. Annesi Ahmet'in ne dediğine dikkat etmediğinden, kendine göre cevaplar vermektedir.

Stüdyo mu, yoksa gerçek mekânlar mı kullanılmıştır?

Film, İran'ın kuzeyinde yer alan Köker köyünde çekilmiştir. Ahmet Köker'de yaşamaktadır. Ahmet, arkadaşının defterini vermek için yaşadığı köy olan Köker'den, yakın bir köye tek başına gitmeye ve arkadaşının evini bulmaya çalışmaktadır. Film, köyün gerçek mekânlarında çekilmiştir. Köyün sokakları, evleri, köyde yaşayan insanlar, hatta evcil hayvanlar İran'da kırsal alandaki yaşama dair bilgiler sunmaktadır. Ayrıca Ahmet'in bir köyden diğerine yaptığı yolculukta doğa manzaraları göze çarpmaktadır. Ahmet'in geçtiği ormanlar, yürüdüğü yollar geniş açılı çekimlerle gösterilmekte ve böylece İran'ın doğal güzellikleri sergilenmektedir. Görüldüğü üzere, filmde mekân öykü ve karakterler ile organik bir bağ içindedir ve anlatı açısından önemlidir. Öykü ve karakterlerin mekân ile organik bağ içinde olması inandırıcılık, gerçekçilik açısından çok önemlidir.

Kiyarüstemi, Köker'de iki film daha çekmiştir. *Arkadaşımın Evi Nerede?*den sonra meydana gelen deprem sonrasında, köy yerle bir

olmuştur. Kiyarüstemi *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filminde, bu deprem sonrası, bir baba-oğlunun Tahran'dan Köker'e, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmindeki iki küçük çocuğu bulmak için yaptıkları yolculuğu anlatmış, *Zeytin Ağaçları Altında*(1994) filminde ise, *Ve Yaşam Sürüyor* filmindeki kısa bir sahnenin çekimini konu almıştır. Üç film de Köker köyünde geçtiği için Köker üçlemesi olarak anılır.

Aydınlatma kullanılmış mıdır?

Film, stüdyo yerine, gerçek mekânlarda çekildiğinden, aydınlatma da doğal haliyle kullanılmıştır. Hatta gece sahneleri bile doğal ışıyla yansıtılmıştır. Filmde, belirli aydınlatmalar veya gölgelendirmelerle, anlatının desteklenmesi gibi bir durum söz konusu değildir.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Filmde kurgu, anlam yaratmada birincil konumda değildir. Paralel kurgu yapılmamıştır. Kurgu, çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görmektedir. Bunun için kesme esas alınmıştır. Çekimler arasında geçiş kesme ile yapılmıştır. Özel efektler kullanılmamıştır.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Gerçekçi kuramın kamera hareketleri gerçekçi filmlerde devingendir. Gerçek dünyanın sürekliliği yakalanmak istendiğinden kesme ile birbirine bağlanmış sabit çekimler yerine, devingen kamera hareketleriyle uzun çekimler yapılır. İnceleme konumuz olan filmde, buna uygun sahneler görülmektedir. Muhammed Rıza'nın okul çıkışında koşarken düşmesi, Ahmet'in onu görerek, yanına gelmesi, ona yardım ederek, çeşmenin yanına getirmesi, kameranin kaydırma hareketleriyle onları takip etmesiyle tek bir çekimde verilmiştir. Aynı şekilde, Ahmet'in evin avlusunda annesine yardım etmesi, çamaşırları getirmesi, kardeşine bakması, komşudan su alması,

ödevlerini yapmaya başlarken, arkadaşının defterini aldığını fark etmesi ve annesinden defteri götürmek için izin istemesi de kameranin kaydırma hareketiyle olayları takip etmesi ile aktarılmıştır. Çekimler arası geçiş kesme ile sağlanmaktadır. Ahmet'in diğer köye giderken geçtiği yolların gösterildiği sahnelerde de kamera devingen olarak kullanılmaktadır. Filmde, öznel kamera kullanılmamıştır. Kamera üçüncü bir göz gibi olayları takip eden bir konumdadır. Kameraya görüntü veren oyuncu değil, oyuncuyu görüntüleyen kamera söz konusudur.

Uzun çekimler var mıdır?

Kamera hareketlerinin devingen olmasına bağlı olarak, bahsedilen sahnelerde gerçekçi kuramın ön gördüğü şekilde uzun çekimler yer almaktadır.

Zamanın gerçek değeri verilmiş midir?

Şimdinin üzerine kurulu bir anlatıya sahip olan film, olaylarla eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Devingen kamera hareketleri ve uzun çekimler aracılığıyla, saf görsel ve sessel durumlara yer verilmektedir. Film zamanın gerçek değerinde ilerleyerek, Deleuze'ün kavramlaştırdığı zaman-imge sineması özelliği kazanmaktadır.

Çekim ölçekleri nasıldır?

Filmde, göz hizasında çekimler yapılmıştır. Ancak bu göz hizası Ahmet'e göre yani çocuklara göre ayarlanmıştır. Mekânlar ve olaylar, bir çocuğun göreceği seviyeden aktarılmıştır. Örneğin sınıf sahnelerinde, kamera öğrencilerin hizasında bulunmaktadır. Öğretmenin hizasından, öğrencilere üstten bakan bir pozisyona yer verilmemiştir. Çok yakın planlar yoktur. En yakın planlar omuz çekimden yapılmıştır. Genellikle geniş açılı çekimler vardır. Olayların geçtiği mekânlar rahatça gözlemlenebilmektedir.

Sonuç olarak çekim açıları, anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunmamaktadır.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Çekimlerde alan derinliğini sağlamak için özel objektif kullanılıp kullanılmadığını tespit etmek mümkün olmamıştır. Ancak filmde, görüntü üzerinde özel efektlerle net ve flu kısımlar oluşturulmamıştır. İzleyicinin bakış ve ilgisinin yönlendirilmesi söz konusu değildir. Görüntülerde ön ve arka kısımlar net şekilde görülmektedir. Bu yüzden alan derinliği özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Düz değişmeceler ve eğretilmeler kullanılmış mıdır?

Film, doğrudan politik bir içeriğe sahip olmamakla birlikte, bir toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır. Filmde yer alan mekânlar ve kişiler, kişilerin ilişkileri, İran’da yerel toplumsal yaşamın düz değişmeceleridir. Parça bütün ilişkisi ile seyirci İran’daki toplumsal hayata ilişkin bir düşünce geliştirebilir. Köy ve çevresi düzdeğişmecenin gerektirdiği gibi görsel olarak betimlenmektedir. Bu betimlemeyi karakterlerin diyalogları “kesmemekte”, betimlemenin sürekliliği hiçbir yöntemle “bozulmamaktadır”. Eğretilmeye yol açacak benzetmeler yerine seyirci “parçanın” (köyün ve çevresinin) yoğun betimlemesi ile baş başa bırakılmaktadır. Bu açıdan bitişkenlik* olarak tanımlanan bir olgu filmde başattır.

Filmde çocukların dünyası-yetişkinlerin dünyası karşıtlığı söz konusudur. Yetişkinler, günlük işlerin telaşına kapılmış durumdadırlar. Ahmet’in vicdan azabını, dostluk ve fedakârlık duygularını ya da endişelerini anlayamamaktadırlar. Bu duygu derinliğini yitirmiş olmalarına rağmen, kendilerini daha üst bir yerde konumlamakta ve çocukları yetiştirme, disipline etme amacı gütmektedirler. Ahmet’in annesine ve dedesine karşı çıkışı ise, aslında onlar gibi duyarsız olmaya karşı çıkıştır. Ahmet’in arkadaşına defteri

götürmekteki kararlılığı ve gayreti, vicdanın ve masumiyetin yetişkinlerin dünyasına karşı yaptığı bir başkaldırı niteliğindedir.

Ahmet, iki kere kendi köyü ile arkadaşının köyü arasında gider gelir. Koşarak aştığı kıvrımlı yollar, geniş çekimle yansıtılmaktadır. Burada, Ahmet'in fedakârlığı ve izlencesine duyduğu güven ve kararlılığı vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, Doğu edebiyatının sıkça rastlanan temalarından biri olan yol ve yolculuk, bu filmde de görülmektedir.

Yetişkinlerin bulunduğu kamusal alanlar, çocuklar için bir disiplin ve sıkışmışlık duygusu uyandırmaktadır. Bu sıkışmışlık duygusu, öğretmenin sınıfın kapı ve penceresini kapalı tutmak için çabasıyla vurgulanmaktadır

Filmde üç yaş grubu vardır. Çocuklar, orta yaşlılar ve ihtiyarlar. Orta yaştakiler, yaşam mücadelesine kapılmış durumdadır. İhtiyarlardan, Ahmet'in dedesi statükoyu temsil etmektedir. Konuşmalarında babasının kendisine harçlık vermeyi sık sık unuttuğunu, fakat dövmeyi hiç unutmadığını anlatır. Kendi çocuklarını ve torunlarını da bu şekilde yetiştirmesi gerektiğini söyler. Ahmet'e yardım eden ihtiyar ise şehri sevmediğinden, tahta kapılar yerine demir kapıların yapılmasının gereksiz olduğundan bahsetmektedir. Yaşamın getirdiği yenilikleri anlamamaktadır. Ahmet ile beraber yürüdükleri sahne eski nesil ile yeni neslin karşıtlığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte ihtiyar, yardımseverliğini ve fedakârlığını yitirmemiştir. Ahmet'e arkadaşının evini gösterir ve çok zor yürümesine ve yorulmasına rağmen geri dönerken ona eşlik eder. Bu ihtiyar, Ahmet'e bir çiçek hediye etmiştir. Ahmet bu çiçeği arkadaşının defterinin arasına koymuştur. Ertesi gün öğretmen ödevleri kontrol ederken, defterin yaprakları arasında bu çiçek görünmektedir. Filmin son sahnesi de budur. Çiçek, adeta eski nesilden miras kalan dostluk ve fedakârlık duygularını temsil etmektedir. Böylece anlıksal çağrışıma dayalı bir eğretilmeye dönüşmekte, film uzun betimlemelerin arkasından izleyiciye düşünmesi ve çağrışım yapması için bir eğretilme sunmaktadır. Ama ilginç olan çiçek temsil ettiği kavramların yerine doğrudan bir benzetme ilişkisi ile değil, yine defterin arasından bir betimleme (çiçek) ile çıkıvermektedir. Doğrudan yapılan benzetmelerde kesme ile gösterilen iki olgu, nesne

arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Burada artık ihtiyar adam ve onun temsil ettiği her hangi bir nesne yoktur. Çiçek tek başına betimleme ile eğretilmeyi yaratmaktadır.

Filmde yalnızca üç sahnede müzik duyulmaktadır. Ahmet'in annesi izin vermemesine rağmen, defteri arkadaşına götürmeye karar verdiği ve evden çıkarak diğer köye doğru koştuğu sahnede, diğer köyden gelen adamın peşinden tekrar gittiği sahnede ve son olarak defterin arasındaki çiçeğin görülmesiyle birlikte filmin bitiş jeneriğinde aynı müzik duyulmaktadır. Bu ritmi yüksek, yerel bir müziktir. Bu üç sahne, dostluk ve fedakârlık duygusunun somut şekilde görüldüğü sahnelerdir. Müziğin yüksek ritimli olması ise azim, kararlılık ve geleceğe yönelik bir umut duygusu uyandırmaktadır. Böylece müzik de eğretilmeyi yaratmakta ve çiçeğe destek vermektedir.

Görüldüğü üzere, filmin sembolik anlatımları, tümevarımsal bir nitelik taşımakta ve Ahmet'in yaşadığı küçük olaylardan hareketle vicdan, dostluk, fedakârlık, azim, gayret gibi evrensel duygulara ulaşılmaktadır.

Film belirsiz midir? Çok anlamlılık var mıdır?

Bazin'e göre, öykü gizem ve belirsizliğe gereksinim duyar. Belirsizliğin sağladığı çok anlamlılık sinema için bir değerdir. Yukarda açıkladığımız sembolik anlatımlardan da anlaşılacağı üzere, film çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Yapılan yorumlar kişiden kişiye değişebilir.

İzleyicinin konumu nasıldır?

Belirttiğimiz üzere izleyici, olayları karşıdan izler konumdadır. Özdeşleşme söz konusu değildir. Bununla birlikte çok anlamlılığın ve belirsizliğin sağladığı bir yorumlama imkânı söz konusudur. İzleyicinin farklı sahnelerden, farklı anlamlar çıkartması, bunlar üzerine düşünmesi için imkân sağlanmıştır.

Film geçişli mi, geçişsiz midir?

Film geçişlidir. Ahmet'in arkadaşının defterini yanlışlıkla almasıyla başlayan film, onun evini aramasıyla gelişir ve Ahmet'in arkadaşının ödevini yaparak, ertesi gün öğretmene göstermesiyle film sona erer. Yani filmin bir başı, ortası ve sonu vardır.

Filmde özdeşleşme mi, yabancılaşma mı söz konusudur?

Filmde, öznel kamera kullanılmadığından izleyici olaylara Ahmet'in gözünden bakma imkânına sahip değildir. İzleyici Ahmet'in yaşadıklarına dışarıdan bakan bir konumdadır. İzleyicide bir özdeşleşme duygusu uyandırmaya yönelik sinematografik teknikler uygulanmamıştır. Bu yüzden filmde özdeşleşme söz konusu değildir.

Tek anlatım mı, çok anlatım mı vardır?

Filmde tek anlatım söz konusudur. Film boyunca Ahmet'in öyküsünü takip ederiz. Yan ve paralel öyküler söz konusu değildir.

Film açık uçlu mudur, belirli bir sonu var mıdır?

Film belirli bir sona sahiptir. Ahmet'in arkadaşının defterini almasıyla ortaya çıkan problem, onun ödevini de yaparak okula götürmesiyle çözülür. Açık uçluluk söz konusu değildir.

Filmde hoşlanma mı, rahatsız olma mı söz konusudur?

Film, düşsel bir dünya ortaya koyarak, izleyicileri bu düş içine çekmemektedir. Gerçekçi bir üslupta çekilen film, izleyicinin film izlediği bilincini yitirmesine imkân tanımaz. Böylece izleyicide bir hoşlanma duygusu değil, rahatsız olma ve sorgulama söz konusu olmaktadır.

Film yapıntı mı, gerçek midir?

Film, hayatın içinden çıkan basit öyküsüyle ve anlatım özellikleriyle gerçekçi bir nitelik taşımaktadır.

3.5. BEYAZ BALON

Özgün Adı: Badkonake Sefid

Senaryo: Abbas Kiyarüstemi

Yönetmen: Cafer Panahi

Görüntü Yönetmeni: Farzad Jadat

Yapım: 1995, 1 saat 25 dakika

Oyuncular: Aida Mohammadkhani, Aliasghar Smadi, Anna Borkowska, Asghar Barzegar, Fereshteh Sadre Orafaiy

Aldığı Ödüller: Cannes Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü (1995), Kanada Sudbury Film Festivali'nde En İyi Uluslararası Film(1995), Brezilya São Paulo Uluslararası Film Festivali'nde Uluslararası Jüri Ödülü (1995), Tokyo Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü (1995).

3.5.1. Filmin Özeti

Film, Tahran'dan çarşı görüntüleriyle başlar. Kalabalıktan ve ellerinde teflerle şarkı söyleyerek dükkânları gezen renkli elbiseli ve siyah yüzlü "Hacı Firuz" figürlerinden, başlar üzerinde taşınan yemek tepsilerinden, o günün Nevruz, yani yeni yıl olduğunu anlıyoruz. İlerleyen sahnelerde karşımıza çıkacak karakterler de bu çarşı sahnesinde bir şekilde izleyicinin gözüne çarpar. O sırada elinde alışveriş torbalarıyla, etrafına endişeyle bakınan bir kadın görünür. Kadın, kalabalık arasında kızını kaybetmiştir. Oradan geçen baloncu çocuğa kızını görüp görmediğini sorar ve onun gösterdiği yönde ilerleyerek, küçük Raziye'yi bulur. Aceleyle eve doğru yönelirler.

Raziye, evdeki havuzlarında bulunan sıska balıklar yerine çarşıda gördüğü tombul ve solungaçları yüzerken dalgalanan süs balıklarından alması için annesine yalvarmaya başlar. Annesinin bu isteğini geri çevirmesine çok üzülür. Yolda, bir avluda etrafında kalabalık bir erkek topluluğu bulunan, yılan oynatıcılarını görürler. Raziye neler olduğunu görmek ister ama annesi ona müsaade etmez ve böyle şeyler izlemenin onun için iyi olmadığını söyler. Eve dönüş yolu boyunca Raziye, süs balığı almak için annesine yalvarmaya devam eder. Eve geldiklerinde ise Ağabeyi Ali, babasının siparişlerini almak üzere evden çıkıyordur. Baba filmde somut olarak görünmemekte, sadece evin içinden sesi duyulmaktadır. Konuşma ton ve üslubundan aile için bir gerginlik unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Ali siparişleri alıp döner ve camdan uzatır. Baba, sabun değil, şampuan istediğini söyleyerek, sabunu dışarı fırlatır. Ali şampuan almak için tekrar gider. Bu sırada Raziye balık almak için annesini ikna etmeye çalışmaktadır. Döndüğünde Raziye ona, Japon balığı alması için annesini ikna ederse ona elindeki mavi balonu vereceğini söyler. Ağabeyi ise dayılarının hediye ettiği diğer balonları da verirse yardım edeceğini belirtir. İki kardeş anlaşır. Bu sırada radyodan yeni yıla yaklaşık 70 dakika kaldığı anons edilmektedir. Ali, sonunda annesini ikna etmeyi başarır. Ailenin son 500 tümenini⁵ Raziye'ye verir ve para üstünü getirmesini tembihler.

Raziye de parası ve boş bir kavanozla beğendiği balığı almak için yola koyulur. Raziye, balık satan dükkâna giderken yolda daha önce annesiyle birlikte gördüğü yılan oynatıcılarını izlemeye başlar. Yılan oynatıcı, Raziye'nin parasını kavanozdan çeker alır ve gösterisinin bir parçası haline getirir. Raziye'ye, yılanın vücuduna dolanan parayı alabilirse, parayı geri vereceğini söyler. Raziye ağlamaya başlar ve annesinin bu parayı balık alması için verdiğini anlatır. Adam, Raziye'nin üzüntüsüne dayanamaz ve parayı iade eder. Raziye koşarak, balık dükkânına gider ve almak istediği balığı gösterir. Fakat o sırada parasını kaybettiğini anlar. Satıcı, geldiği yoldan geri dönerek parasını aramasını söyler. O sırada dükkânda bulunan

⁵ İran para birimi

kadın da Raziye'ye yardım eder. Sonunda parayı, yeni yıl kutlamaları için kapatılmış olan bir dükkânın kapısındaki mazgalın üzerinde görürler. Fakat o sırada geçen motosikletin rüzgârıyla para mazgalın içine düşer. Kadın, yan dükkânın sahibine parayı çıkartmak için küçük kıza yardım etmesini rica eder ve oradan ayrılır. O sırada Ali gelir. Geç kaldığı için Raziye'ye kızar. Raziye ise çekinerek, parayı kaybettiğini, sonra bulduğunu fakat mazgalın içine düştüğünü anlatır.

Ali ve Raziye büyük bir gayretle parayı çıkartmak için çözüm yolları ararlar. Çünkü yeni yıla çok az bir süre kalmıştır ve dükkânlar bir hafta süreyle kapanacaktır. Ali, önce yan taraftaki terzi dükkânının sahibinden kepengi indirmek için kullandığı ucu kancalı sopayı ister. Fakat bununla parayı çıkartamazlar. Ali, kapalı dükkânın sahibinin evinin adresini ister ve onu çağırmaya gider. Raziye ağabeyini beklerken yanına bir asker gelir. Asker, Raziye'yle sohbet etmek istemektedir. Ama annesi yabancılarla konuşmaması gerektiğini söylediğinden Raziye, ters ve çekingen davranır. Asker ise onun güvenini kazanmaya çalışır. O sırada ağabeyi geri döner ve askerle konuştuğu için Raziye'ye kızar. Dükkân sahibinin banyo yaptığını, işi bitince gelebileceğini söyler. O sırada, filmin başında gördüğümüz baloncu çocuk görünür. Ali koşarak onun balonlarının asılı olduğu sopayı alır. Baloncu çocuk ise onun kalan üç balonunu çaldığını zanneder. Kavga etmeye başlarlar. Sonunda Raziye'nin de çabalarıyla durum anlaşılır. Sonunda akıllarına bir fikir gelir. Sopanın ucuna bir sakız yapıştırarak, parayı çıkarabileceklerini düşünürler. Ali koşarak, sakız almaya gider fakat yanında para yoktur. Yol kenarında sakız satan kör bir satıcıya rast gelir. Adam görmeden bir tane sakız almayı düşünür. Ama yapamaz. Gerisinin geriye döner. Döndüğünde baloncu çocuğun sakız aldığını görür. Baloncu çocuğun son iki balonu da satılmıştır ve sopada sadece beyaz bir balon kalmıştır. Üçü de birer sakız alır ve çiğnemeye başlarlar. Sopaya yapıştırdıkları sakızla parayı sırayla çıkartmaya çalışırlar. Bu çaba, üç çocuğun arasında adeta bir oyuna dönüşür. Sonunda sakız, paraya yapışır ve parayı mazgaldan çıkartmayı başarırlar. O sırada dükkânın sahibi de yardım etmek için

gelmiştir. Ali ve Raziye, parayı alır ve koşarak uzaklaşırlar. Baloncu çocuk ise tek başına kalmıştır. O sırada, yılan oynatıcıları ve birkaç kişi yoldan geçer. Ali ve Raziye, ellerinde aldıkları balıkla tekrar koşarak eve doğru giderler. Film, baloncu çocukla sona erer. Baloncu çocuk, Raziye ve Ali'nin ardından bir süre bakar ve elinde kalan son balonunu, beyaz balonu satacağı müşterisini aramaya koyulur.

Panahi'nin Kiyarüstemi'nin asistanlığından sonra yaptığı ilk uzun metrajlı filmi olan *Beyaz Balon*'u özne konumları bağlamında çözümlemeye başlamak daha sonraki irdelemeler için yararlı olacaktır. Raziye'nin yitik nesnesi japon balığıdır (n1), izlencesi ise o balığı almayı başarmaktır. Bu izlencede ikincil yitik nesne (n2) paradır. Raziye filmin başından itibaren para ile ilgili sorunlar yaşar. Önce annesini para vermesi için çok zor ikna eder. Balığı kendisi istemiş ve almaya da kendisi gitmiştir. Açıkçası izlencesini kendisi kurmuştur. Daha sonra annesinin verdiği para, iki kez elinden çıkar. Raziye, parayı geri alma, bulma ve kurtarma çabaları içindedir. Bu yüzden Raziye karakteri arayan öznedir. Raziye balığı almayı çok istemektedir. Ancak, hiçbir zaman özerk özne olmaz. Çünkü, küçük bir çocuk olduğu için izlencesini tamamlayacak gücü ve bilgisi yoktur. Raziye'nin birinci yardımcısı ağabeyi Ali'dir. Film süresince çarşıdaki yaşlı kadın, terzi esnaf ve en son Afgan balon satıcısı da Raziye'ye yardımcı olur. Raziye sonunda, parayı bulduğunda arayan özne olmaktan kurtulur, her şeye rağmen izlencesini yerine getirdiği için doğruluk öznesi konumuna çıkar.

Balon satıcısı Afgan çocuk ise filmde çok az yer almasına rağmen, hem filmin adını aldığı beyaz balon ona ait olduğu için hem de filmin başında ve sonunda annesine ve Raziye'ye yardımcı olduğu için önemli bir karakterdir. Nitekim filmin son sahnesi de onunla sona erer. Afgan çocuk, bir karakter olarak filme dâhil olduğunda, izlencesi mazgala düşen parayı kurtarmak olur. Bunu yapabilecek isteği, gücü ve bilgisi vardır. Parayı kurtarmayı başarır. Filmde özerk özne konumundaki tek karakter Afgan çocuktur.

3.5.2. “Beyaz Balon” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi

Filmin konusu nedir?

Film, yedi yaşındaki Raziye’nin bir süs balığı alması için kendisine verilen parayı kaybedince yılmayıp parayı geri almak için verdiği uğraşı anlatmaktadır. Bu basit öykünün arka planında izleyici, İran toplumunun sosyal ve kültürel yapısından bir kesit izleme fırsatı bulur.

İran takvimine göre nevruz, yılın ilk gününü temsil eder. İlkbahar gündönümüne denk gelen nevruz, günün herhangi bir saatine denk gelebilir. Bu yüzden filmde henüz gündüz olmasına rağmen, yeni yıla yaklaşık 80 dakika kaldığı belirtilmektedir.

Nevruz, pek çok doğu ve Asya ülkesinde olduğu gibi İran’da da şenliklerle kutlanır. Kutlamaların başında ise geleneksel “haft sin” denen sofraya yer alır. Haft, sofraya; sin ise yedi manasına gelir. Yani bu sofrada “s” harfiyle başlayan yedi yiyecek bulunur. Sofraya ayrıca, Kuran-ı Kerim, çiçek gibi eklemeler yapılır. Filmden de anladığımız üzere en yaygın olanı ise, hayatı temsil eden süs balıklarının sofraları süslemesidir. İşte bu yüzden Raziye için tombul ve adeta dans eder gibi solungaçları dalgalanarak yüzen süs balığı çok önemlidir. Yani, Raziye’nin bir süs balığı alma çabaları, basit ve anlık bir hevesten ziyade; kültürel derinliği olan bir arka plana dayanmaktadır.

Görüldüğü üzere, film son derece basit bir konuya sahip olmakla birlikte, İran’ın önemli geleneklerinden biri olan nevruz günü ve kutlamaları üzerine kurulmuştur. Bu gelenekleri bilmeyen izleyiciler için film ilk başta tam anlamlandırılmamaktadır. Ancak film, hem İran toplumunun nevruz günündeki yaşamından bir kesit sunması açısından bilgilendirici olmakta, hem de nevruz kültürüyle ilgili bilgi edinmesi için izleyiciyi teşvik etmektedir. Bu özelliği itibarıyla film, belgesel bir nitelik kazanmaktadır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Soyut ve hayali öğelerin yer almadığı film, gerçek yaşama uygun şekilde gelişir. Bir nevrüz gününde, yeni yıla kalan son bir buçuk saatte, küçük bir kızın yaşadıklarını eş zamanlı olarak anlatan film, Bazin'in öngördüğü şekilde, kurulmuş-yapıntı değil, gerçek yaşamdan çıkıp gelen bir öyküye sahiptir. Bu özelliği itibariyle, Kracauer'in bulunmuş öykü olarak kavramlaştırdığı öykü niteliği filmde gözlenmektedir. Nevruz kutlaması için annesiyle çarşıya giden Raziye, gördüğü balıklardan almak ister ve böylece olaylar başlar. İran sinemasının başat özelliklerinden biri olan çocuk merkezli öyküleme bu filmde de görülmektedir. Film, Raziye'nin karşılaştığı durum ve kişilere göre gelişmektedir. Karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır ve öykü yapısı gevşektir. Bununla birlikte, İran sinemasına özgü şartların öngördüğü şekilde, kadın-erkek ilişkileri konu edilmemektedir. Öyle ki Raziye'nin babasını filmde hiç görmeyiz. Şiddet ve müstehcenlik yer almaz. Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmemiştir. İran sinemasının kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, filmdeki diğer kadınlarda olduğu gibi Küçük Raziye'de de uygulanmıştır. Raziye, film boyunca başörtüsüyle bulunmaktadır.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Öykü Raziye'nin yeni yıla son dakikalarda yaşadıkları etrafında şekillenmekte ve onun bakış açısıyla sunulmaktadır. Ancak Raziye, klasik anlatının öngördüğü şekilde bir film kahramanı niteliği taşımamaktadır. Çünkü özerk özne değildir. Edimini kendisi gerçekleştiremez. Yitik nesnesine ancak yardımcıları ile ulaşabilmektedir. Bununla birlikte izlencesinden asla vazgeçmez ve filmin başkarakteri olarak ön plandadır. Filmde gelişen olaylar içinde Raziye'nin nasıl bir durumda bulunduğunu ve onun duygusal tepkilerini izleriz.

Filmin, son sahnelerde bir karakter olarak filme dâhil olan Afgan baloncu çocukla sona ermesi ve filmin adının da onun elinde kalan "beyaz

balon” olması, Raziye’ye film kahramanı niteliği yüklenmediğini göstermektedir.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Film karakterlerinin dış görünüşleri, kıyafetleri gerçek hayata uygundur. Karakterlerin jest ve mimiklerinde abartı söz konusu değildir. Doğal bir oyunculuk sergilenmektedir. Özellikle profesyonel bir oyuncu olmayan Aida Mohammadkhani’nin oynadığı Raziye karakterinin üzüntü, endişe, mutluluk gibi duygusal tepkilerini oldukça gerçekçi şekilde yansıtmaktadır.

Diyalog özellikleri nelerdir?

Filmin diyalogları, günlük konuşma diline uygundur. Filmde her şey gerçekçi bir biçimde anlatıldığından, hayatın doğal akışını bozacak kitabi bir üslup kullanılmamıştır. Filmin diyaloglarını, Raziye’nin içinde bulunduğu durumu anlattığı cümleleri, soruları ve diğer insanların ona verdikleri cevaplar oluşturmaktadır. Yani filmin genel özelliğine uygun olarak, diyaloglar da çocuk merkezlidir. Bu yüzden sade ve anlaşılır bir dil hâkimdir. Filmde problemin izah edilmesi ve çözüm önerileri sunulması açısından, diyaloglar anlatının gelişmesinde tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Anlatıdan bağımsız değildir. Ancak problem, diyalogdan çok görüntüyle ortaya konulmakta ve çözüme kavuşturulmaktadır.

Stüdyo mu, yoksa gerçek mekânlar mı kullanılmıştır?

Film, stüdyoda değil, gerçek mekânlarda çekilmiştir. Tahran’ın gerçek sokakları ve çarşıları mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekanların, nevrüz gününde nasıl olduğu gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir. Ev sahnelerinin çekimi de gerçek bir mekânda gerçekleştirilmiştir. Dekor olarak kullanılan nesneler şekil ve biçim olarak gerçeğine uygundur. İran

sinemasının özelliklerinden biri olan mahremiyet, bu filmde de dikkat çekmektedir. Çekimler evin avlusunda yapılmıştır. Evin iç kısmı ise yalnızca pencereden görünmektedir. Pencereden babanın sesi gelir. Babayı yalnızca sesi ile tanırız. Tam bir düzdeğişmece örneği olarak karşımıza çıkar baba. Varlığı ve gücü, yetkesi açıktır, ama o görünmez bir güçtür. Erkeğin temsili açısından ilginç bir durumdur. Anne ise çocuklara yakındır, onların halinden anlar. Avluda da olsa izleyici onu görebilir. Evin avlusu dışındaki çekimler de zaten dış mekânlarda gerçekleştirilmiştir.

Aydınlatma kullanılmış mıdır?

Filmde doğal aydınlatma kullanılmıştır. Dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölgeler söz konusu değildir. Anlam yaratma işlevini gerçekçilik üstlenmiştir. Işık “oyunları” ya da gölgelerle film kişilerine anlam atfedilmemiştir.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Filmde paralel kurgu yapılmamıştır. Paralel kurgu doğal akışı sergilemeye uygun değildir. Her ne kadar aynı anda gerçekleşen olaylar betimlense de gündelik yaşamın içinde iki olayı aynı anda takip etme söz konusu değildir. Filmde olaylar şimdiki zamanda doğal bir akış içinde aktarılmıştır. Sahnelerin devamlılığı doğal akışı bozmayan, manipule etmeyen kesme ile sağlanmıştır. Film kurgusu, anlam yaratmada birincil bir işlev üstlenmemiştir.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Filmin ilk sahnesinde yaklaşık üç dakikalık kısım, kesme kullanılmadan kameranın devingen hareketleriyle çekilmiştir. Kamera devingen hareketlerle çarşı içinde dolaşmakta ve adeta gerçek yaşamdan bir öykü yakalamaya çalışmaktadır. İzleyici, kameranın odaklandığı birkaç kişiyi,

filmin karakterlerinden biri zanneder, fakat bu kişiler kalabalık içine karışarak, kameranın kadrajından çıkarlar. Sonunda, telaşlı bir şekilde etrafa bir şeyler soran bir kadın kameraya takılır. Kamera adeta dikkat çekici bir olaya başını çeviren bir insan gözü gibi, bir öykünün ipucu olan bu telaşlı kadına odaklanır. Annenin kaybettiği kızını (Raziye'yi) bulması ile birlikte öyküye girmeye başlarız. Raziye'nin çarşıda gördüğü balıklardan almak istediğini söylemesi ve annesinin bu isteği kabul etmemesi ile birlikte öykünün konusu ortaya çıkar. Kamera hareketleri bu aşamadan sonra daha durağandır ve kesmeler daha ağırlıklıdır. İzleyicide, "kamera başka birini takip etse bambaşka bir öykü ve film izleyecektik" fikri oluşmaktadır. Nitekim ilk sahnede görünen bazı kişiler filmin ilerleyen sahnelerinde kendi yaşam akışları içinde görülmektedir. Bu özelliği itibariyle film, Kracauer'in öngördüğü şekilde "bulunmuş öykü" özelliğine sahiptir.

Uzun çekimler var mıdır?

Gerçekçi kuramın özelliklerinden biri olan uzun çekim, filmde ilk ve son sahnede kullanılmıştır. Kameranın devingen hareketlerine bağlı olarak yukarıda anlattığımız ilk sahnede uzun çekim söz konusudur. Filmin yaklaşık son iki dakikasında da sabit bir kamera ile uzun bir çekime yer verilmiştir. Kamera Raziye'yi takip etmeyi bırakmıştır. Afgan baloncu çocuğa odaklanmıştır. Film çocuğun ayağa kalkmasıyla son bulur. İzleyicide, "film sona erme baloncu çocuğun öyküsünü izleyecektik" fikri uyanır.

Zamanın gerçek değeri verilmiş midir?

Zaman-imge sinemasına ilginç bir örnek teşkil eden film, olaylarla eş zamanlı olarak ilerlemektedir. İzleyici filmde, küçük bir kızın yeni yıla kalan son seksen dakikada yaşadıklarına şahitlik eder. Filmin başında, yeni yıla bir saat 20 dakika kaldığı radyodan anons edilir. Bu süre ile filmin süresi hemen hemen eşittir. Filmin sonunda da yeni yıla girildiği anonsunu duyarız. Panahi

bu ayrıntılarla, filmde zamanın gerçek değerin verildiğini somut şekilde izleyiciye hissettirmektedir.

Çekim ölçekleri nasıl?

Çekimlerde, filmin başkarakteri olan Raziye'nin bakış açısı esas alınmıştır. Kameranin çerçeveleme ve perspektifleri çocukların seviyesindedir. Çok geniş veya çok yakın ölçekler kullanılmamıştır. Boy ve omuz çekimler esas alınmıştır. Ayrıca öznel kamera çekimlerine yer verilmiştir. Kamera bazı sahnelerde Raziye'nin gözü gibi hareket etmektedir. Örneğin, ağabeyi annesini balık almak için ikna etmeye çalışırken, Raziye merakla onları izler. Pencereden ağabeyi ve annesinin görünümü Raziye'nin bakış seviyesinden aktarılır. Önce oturur vaziyete olan Raziye, daha sonra ayağa kalkar. Onun bakış seviyesindeki yükselmeye paralel olarak, ağabeyi ve annesinin evin penceresinden görünümü de değişir. Ayrıca, havuzdaki balıklara, ağabeyinin elindeki balona, mazgala düşen paraya bakan Raziye'nin bakış açısı, öznel kamerayla aktarılır. Bu çekimlerle, izleyicinin olaylara Raziye gibi bakması sağlanmaktadır. Bu özellikleri itibariyle çekim ölçekleri anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunmaktadır.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Çekimlerde alan derinliğini sağlamak için özel objektif kullanılıp kullanılmadığını tespit etmek mümkün olmamıştır. Ancak filmde, bazı omuz çekimlerde, özellikle Raziye'nin ağlamak, sevinmek gibi duygusal tepkiler verdiği sahnelerde, arka planın flu, Raziye'nin net olduğu gözlenmiştir. Böylece Raziye belirginleştirilmiştir. Bu gözlemden hareketle alan derinliği kullanılmadığını belirtebiliriz. Ama alan derinliğinin kullanılmaması da gerçekçilik adına seçilmiş olabilir kanısındayız. Raziye'nin koşulları, yitik nesnesi, engelleyicileri (paranın iki kez elinden gitmesi) odakta tutulmak istendiği için arka planda yer alan olgular alan derinliği ile net olarak izleyiciye sunulmamıştır. Filmin gerçeği Raziye'nin koşulları ve karşılaştığı zorluklardır.

Düz değişmece ve eğretilmeler kullanılmış mıdır?

Film, Raziye'nin süs balığı alma mücadelesinin arka planında, kalabalık çarşı sahneleri ve Raziye'nin annesinin hazırlık telaşını gördüğümüz ev sahneleriyle İran'da nevrüz gününü tasvir etmektedir. İzleyici Raziye'yi takip ederken bir yandan da adeta gerçek İran yaşamına şahit olmaktadır. İran'da nevrüz günü toplumsal yaşamdan kesitler sunan bu sahneler, parça-bütün ilişkisi ile düz değişmece işlevi görmektedir. Sinematografik olarak bitişkenlik ilkesi ile ülkedeki nevrüz kutlamalarını betimlemektedir.

Süs balıkları, İran'da nevrüz kutlamalarında yaşamı sembolize etmekte, zaten geleneksel olarak bir eğretilme kurmaktadır. Filmde, Raziye'nin havuzlarında bir sürü balık varken; daha tombul, daha güzel, yüzerken solungaçları dans eder gibi dalgalanan yeni bir balık istemesi, bu geleneksel eğretilmenin desteğiyle, yeni neslin daha iyi bir yaşam isteğini sembolize etmektedir. Tıpkı daha iyi yaşam şartları için mücadele etmesi gerektiği gibi; Raziye, daha güzel bir balık alabilmek için de mücadele etmektedir. Görüldüğü üzere film, doğrudan politik bir içeriğe sahip değildir, fakat sembolik anlamlarla, yeni neslin daha iyi bir yaşam için mücadele etmesi gerektiği mesajını vermektedir.

Filmde erkek egemen toplumun da izleri görölmektedir. Raziye ve Ali'nin babaları gergin, sorunlu, huysuz bir adamdır. Şampuan yerine sabun alan Ali'ye kızan baba, sabunu camdan fırlatır. Daha sonraki bir sahnede Ali'nin yüzünü morarmış şekilde görürüz. Ali sebebini söylemez fakat babasının onu dövmüş olabileceğini tahmin etmek zor değildir. Baba filmde somut olarak hiç görünmemesine karşın düzdeğişmecesel olarak, uyguladığı duygusal ve fiziksel şiddet ile varlığını hissettirmekte, kendisini ve gücünü kanıtlamaktadır. Bu durum annenin görünürlülüğü ile bir karşıtlık oluşturmaktadır. Böylece yaşamda ve filmlerde görölmesi sorun olan kadın filmde görünür kılınmakta, her koşulda görünür olan erkek görünmez kılınmaktadır. Bu durum bir yandan erkeği "tanrısallaştırmakta", öte yandan da izleyicinin eleştirel tutumunu desteklemektedir. Çünkü yönetmen

görünmez olanı görünür kılarak sansüre bir eleştiri yöneltmektedir. Ama erkek görünmese de gücünü ve varlığını hissettirmektedir. Böylece, erkek egemen topluma ve İran sinemasının bazı sansür kurallarına üstü kapalı bir eleştiri getirilmektedir.

Yılan oynatıcıları, güvenli ev ortamına karşıtlık oluşturmakta ve evin dışındaki tehlikelere işaret etmektedir. Burada da bir erkek topluluğu bulunmaktadır. Annesi ve ona yardımcı olan yaşlı kadın Raziye'yi yılanlara yaklaşmaması ve bakmaması konusunda uyarırlar. Evde olduğu gibi dışarıda da tehlike ve tehdit unsurunun erkekler olması dikkat çekicidir.

Filmde, yardımlaşma, komşuluk, insanların birbirlerine hediye vermesi, güven duygusu, dürüstlük gibi nitelikler de vurgulanmaktadır. Filmde pek çok yetişkin Raziye ve Ali'ye yardımcı olur. Balık satan adam, Raziye'ye balığı alabileceğini, parasını sonra getirebileceğini söyler. Fakat Raziye parasını vermeden, balığı almayı kabul etmez. Ali ise gözü görmeyen bir sokak satıcısının tezgâhından sakız çalmayı aklından geçirir. Belki de parayı mazgaldan çıkarınca, sakızın parasını da ödeyecektir, fakat sakızı alamaz. Geri döndüğünde baloncu çocuğun sakız aldığını görür. Sonuç olarak, izleyici filmde, İran'da geleneksel kültür ve sosyal ilişkiler hakkında da bilgi edinmektedir.

Film belirsiz midir? Çok anlamlılık var mıdır?

Eğretilemesel ve düzdeğişmecesel anlatım özellikleri, filmin içerik ve biçim açısından gerçekçi anlatımına çok anlamlılık, belirsizlik⁶ kazandırmaktadır. Filmi açık uçlu okumalara uygun hale getirmektedir.

⁶ Burada belirsizlik anlaşılmazlık ya da bulanıklık anlamına gelmemektedir. Gerçekçi filmlerde, ana akımda olduğu gibi olaylar belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde gelişmez ve doğrudan açık mesajlar yoktur. Belirsizlik gerçekçi filmlerin bu özelliğini ifade etmektedir.

İzleyicinin konumu nasıldır?

İzleyici, sembolik anlatımın sağladığı yorumlama imkânına sahiptir. Tasvir edilen kesitlerden hareketle, İran'da sosyal ve kültürel yaşam hakkında belli bir izlenim edinir. Bununla birlikte, öykünün çocuk bakış açısından anlatılması, izleyiciyi de bu bakış açısına konumlamaktadır. İzleyici adeta yedi yaşına dönerek, o yaşta bir çocuğun, annesinin verdiği parayı kaybetmesiyle yaşadığı endişe ve sıkıntıyı hissetmektedir.

Film geçişli mi, geçişsiz midir?

Film, geçişlidir. Çarşıda evdekilerden daha güzel balıklar gören Raziye, onlardan bir tane almak ister. Güçlkle annesini ikna eder ve balık almaya giderken parasını kaybeder. Ağabeyi Ali ile birlikte büyük çaba sarf ederek parayı bulur ve istedikleri balığı alırlar. Görüldüğü üzere, filmde anlatılan öykünün belli bir başlangıcı, gelişimi ve sonucu vardır.

Filmde özdeşleşme mi, yabancılaşma mı söz konusudur?

İzleyici, filmin ana karakteri Raziye ile özdeşim kurma imkânına sahiptir. Çünkü olayları Raziye'nin bakışından aktaran öznel kamera çekimleri filmde yer almaktadır. Olayları Raziye'nin gözünden takip eden izleyici, yaşananlara göre onunla birlikte sevinip, üzülür. İzleyici olayları dışarıdan izleyen tanık konumunda bırakılmamakta, anlatının içine çekilmektedir. Bu özelliği itibariyle film saydamdır. Ancak film, son sahnesiyle bu özdeşimi ve saydamlığı kırmaktadır. Baloncu çocukta sabitlenen kamera, izleyicinin dikkatini Raziye'den alarak, baloncu çocuğa çekmektedir. Kameranın varlığı izleyiciye hissettirilir. Filmde öne çıkma söz konusu olur. İzleyici ancak kameranın ona gösterdiğini izleyebileceğini anlar.

Tek anlatım mı, çok anlatım mı vardır?

Filmde yan ve paralel öyküler söz konusu değildir. Film boyunca Raziye'nin yaşadıklarını takip ederiz. Ancak filmin son sahnede, baloncu çocukla sona ermesi, yeni bir öyküye işaret etmektedir. Tek anlatımla başlayan ve gelişen film, yeni bir anlatıma geçerek sona erer.

Film açık uçlu mudur, belirli bir sonu var mıdır?

Filmin başında adeta kaydedecek bir öykü arar gibi gezinen kamera, Raziye'de karar kılarak, onun öyküsünü takip etmeye başlamıştır. Filmin sonunda ise, kamera Raziye'yi takip etmeyi bırakır ve baloncu çocukta sabitlenir. Ana anlatı sonuçlanmasına rağmen, filmin baloncu çocukla sona ermesi yeni bir öykünün – baloncu çocuğun öyküsünün- başında olduğumuz izlenimini uyandırmaktadır. Film bu sebeple açık uçludur.

Filmde hoşlanma mı, rahatsız olma mı söz konusudur?

İzleyicinin Raziye ile özdeşleşme imkânına sahip bulunduğunu fakat filmin baloncu çocukla sona ermesinin bu özdeşimi kırdığını belirtmiştik. Kameranın kendisine gösterdiği yeni bir karakter ve durumla karşı karşıya kalan izleyici; Raziye'nin parayı bulup, istediği balığı almasıyla yaşayacağı rahatlamayı ve hoşlanmayı yaşayamaz.

Film yapıntı mı, gerçek midir?

Film, yaşamın içinden çıkıp gelen öyküsüyle gerçekçi niteliktedir. Bununla birlikte, filmde gerçekçi anlatı ile geleneksel anlatının bazı sinematografik uygulamalarına harmanlanarak yer verildiği gözlenmiştir. Bu nedenle filmin, kendine has bir üsluba sahip olduğunu söyleyebiliriz.

3.6. CENNETİN ÇOCUKLARI

Özgün Adı: *Betçeha-yi Asuman*

Senaryo: Mecid Mecidi

Yönetmen: Mecid Mecidi

Görüntü Yönetmeni: Parviz Malekzaade

Yapım: 1997 85 dk.

Oyuncular: Mohammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddiqi, Nafise Jafar-Mohammadi, Fereshte Sarabandi

Aldığı Ödüller: Fajr Film Festivali:En İyi Film (1997), Montreal World Film Festivali En İyi Festival Filmi Ödülü, İzleyici ödülü(1997), Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü adaylığı (1998), Singapur Film Festivali:En İyi Asya Filmi, Gümüş Ekran Ödülü (1998), Almanya Frankfurt Uluslar arası Çocuk Filmleri Festivali En İyi Film (1998), Newport Film Festivali:En iyi Yabancı Film (1998), Varşova Film Festivali:İzleyici Ödülü (1999).

3.6.1. Filmin Özeti:

Ali, tamir ettirmek üzere yanına aldığı kız kardeşi Zehra'nın ayakkabılarını dalgınlıkla kaybeder. Ali siparişleri almak için gittiği manavın önündeki kasaların üzerine ayakkabıyı bırakmıştır. Oradan geçen bir eskici ise ayakkabıyı oradaki diğer torbalarla birlikte alıp götürür. Manavdan çıkınca ayakkabının koyduğu yerde olmadığını gören Ali, çok endişelenir ve ayakkabıyı aramaya başlar. O sırada kasalar devrilince dükkânın sahibi çok kızar ve Ali'yi oradan kovar. Zehra bunu öğrenince çok üzülür çünkü başka ayakkabısı yoktur. Akşam Ali ve Zehra, anne ve babalarına olayı duyurmamak için deftere yazdıkları yazı aracılığıyla konuşurlar. Babaları zaten çok sinirlidir. Caminin çay ocağında çalışan baba, evini zor geçindirmektedir. O akşam baba, cami vakfına ait şekerleri kullanılacak hale

getirmek üzere kırarken, Zehra'dan bir bardak çay ister. Bu sırada, "Gün boyunca çay yapıyorum. Ama güzel kızımın elinden itiğimin tadı bambaşka" diyerek Zehra'ya iltifat eder. Zehra ayı getirir fakat babasının önünde yığınla şeker olduğu için şeker getirmez. Babası ise bu şekerlerin kendilerine ait olmadığını bu yüzden kendi ayına atamayacağını söyler.

Ali ve Zehra yazı aracılığıyla konuşmaya ve ne yapacaklarına karar vermek üzere tartışmaya devam ederler. Ali, babasının zor durumunu bildiğinden Zehra'dan ayakkabının kaybolduğunu söylememesini istemektedir. Çok pişmanlık duyan Ali, o akşam kardeşinin gönlünü biraz olsun almak için ona yeni bir kalem verir. Sonuç olarak, bu durumu ailelerine söylememeye karar verirler ve kendilerince bir çözüm yolu bulurlar.

Ali'nin ayakkabısını ortak kullanmaya karar verirler. Zehra sabahı olduğu için ayakkabıyı ilk olarak o kullanır ve öğleyin koşa koşa ağabeyine getirir. Öğleden sonra ise ayakkabıyı Ali giyer. Fakat bu ayakkabı değiş tokuşu yüzünden Ali derse geç kalmaktadır. Bu yüzden müdür ile sorun yaşamaktadır. Yine geç kaldığı bir günde mdr onu okula sokmaz ve babasını getirmesini söyler. Ali ise korkuyla ağlamaktadır. Durumu gören Ali'nin ğretmeni yardım eder. Müdüre Ali'nin çok başarılı bir ğrenci olduğunu söyleyerek onu affetmesini rica eder. Çünkü Ali bir önceki gün sınıfta en yüksek notu almış ve ğretmeni ona bir tükenmez kalem hediye etmiştir. Ali bu kalemi de Zehra'ya hediye eder. Bir gün Zehra yine ağabeyine ayakkabıyı yetiştirmek için koşarken bir su kanalına ayakkabının tekini düşürür. Ayakkabı kanalın bir köşesine takılır kalır. Zehra oradaki bir adamın yardımıyla ayakkabıyı kurtarır ancak ayakkabı sırlıklam olmuştur. Zaten oldukça eski olan ayakkabıyı giymek Zehra'yı rahatsız etmektedir. Arkadaşlarından utanmaktadır.

Bir gün okulda kaybolan ayakkabısını başka bir kızın ayağında görür. Çok üzülür ve kızar. Fakat ona kendi ayakkabısı olduğunu söyleyemez. Kızı gizlice takip eder. Ertesi gün Ali'yle birlikte kızın evine giderler. Kızın babası krdr. Boynuna taktığı küçük bir tezghla seyyar

saticılık yapmaktadır. Zehra ve Ali, kızın ailesinin kendi ailesinden çok daha fakir olduğunu görünce, ayakkabıyı geri istemekten vazgeçerler.

Babaları, ailesini bu zor durumdan kurtarmak için ek iş olarak bahçıvanlık yapmaya karar verir. Ali'yi de yanına alarak, Tahran'ın lüks semtlerinde iş aramaya çıkarlar. Saatlerce dolaşmalarına rağmen bahçıvana ihtiyacı olan bir ev bulamazlar. Sonunda bir çocuk ve bir ihtiyarın bulunduğu evde iş bulurlar. Babası bahçede çalışırken, Ali de küçük çocukla oynar. İş bittiğinde küçük çocuk uyuya kalmıştır. Ali ona veda edemedi oradan ayrılırlar.

Zehra yine bir gün okul çıkışı aceleyle koşarken ağabeyinin hediye ettiği tükenmez kalemı düşürür. Zehra'nın ayakkabısını alan küçük kız bunu görür ve kalemı alır. Kalemı beğendiğinden, akşam ödevlerini bu kalemle yapar. Fakat ertesi gün Zehra'yı bularak kalemı iade eder. Zehra ise kalemını bulduğu için sevinmesine rağmen kızın ayağındaki kendi ayakkabılarına bakarak, ona kızmaktan kendini alamaz. Küçük kızın babası o gün yeni bir ayakkabı alır. Eski ayakkabıları ise eskiciye verirler. Ertesi gün kızın ayağında yeni ayakkabıları gören Zehra hemen kendi ayakkabılarını sorar. Onları attıklarını öğrenince çok üzülür.

Ali ise okulun ilan panosunda bir atletizm yarışması düzenlendiğini görür. Yarışmanın üçüncülük ödülü bir spor ayakkabıdır. Ali bu ayakkabıyı kazanarak kardeşi için bir ayakkabı ile takas edebileceğini düşünerek, yarışmaya katılmaya karar verir. Fakat başvuru için geç kalmıştır. Beden eğitimi öğretmenine yalvarır ve sonunda kendisini kabul ettirir. Yarışmada ise büyük bir mücadele yaşanır. Ali gayretle koşmaktadır. Koşarken de yaşananları, Zehra'nın ona ayakkabıları yetiştirmek için nasıl koştuğunu, ona nasıl kızdığını düşünmektedir. Kendisini o kadar kaptırır ki, üçüncü değil, birinci olur. Ayakkabıyı kazanamadığı için çok üzülür Ali. Kazanamadığını söylediğinde, evde onu umutla bekleyen Zehra da çok üzülür. Ortak kullandıkları ayakkabı ise artık parçalanmıştır. Ali'nin parmakları su toplamıştır.

Ali ayaklarını dinlendirmek ve biraz rahatlamak için bahçelerindeki havuza daldırır. Havuzdaki kırmızı balıklar Ali'nin ayakları etrafında dönmeye, adeta ayaklarını öpmeye başlarlar. O sırada Ali'nin babası, bahçıvanlıktan kazandığı parayla Ali ve Zehra için aldığı birer çift ayakkabı ile eve dönmektedir. Filmin sonundaki yazıda Ali'nin ilerde çok başarılı bir atlet olduğu belirtilir.

Filmin başkarakterleri Ali ve Zehra'nın belirgin izlenceleri, ailelerine duyurmadan kaybolan ayakkabı sorununu çözmektir. Ali ve Zehra, ya ayakkabıyı bulmak ya da yeni bir ayakkabı edinmek istemektedirler. Fakat bilgi ve güce sahip değildirler. Bu yüzden ikisi de arayan özne konumundadırlar. Bu konumları filmin sonuna kadar devam eder. Babanın izlencesi ise paradır. O da para kazanmanın yollarını aramaktadır. Bu sebeple onun için de arayan özne diyebiliriz. Filmin sonunda ayakkabının kaybolduğunu bilmemesine rağmen, bahçıvanlıktan kazandığı parayla iki çift ayakkabı alarak sorunu çözer. Baba da bilgisi olmadan bunu gerçekleştirdiği için özerk özne konumuna geçemez. Görüldüğü üzere yönetmen, filmdeki problemin çözümünde, karakterlerini irade sahibi bir konuma yerleştirmemiştir. Kadere ve ilahi iradeye vurgu yapılmaktadır. Bu açıdan karakterler, teslimiyet ve tevekkül içinde yansıtılmaktadır.

3.6.2. “Cennetin Çocukları” Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi

Filmin konusu nedir?

Ali'nin kız kardeşi Zehra'nın ayakkabılarını kaybetmesi üzerine, kendi ayakkabısını ortak kullanmaya başlamalarını ve Ali'nin yeni bir ayakkabı almak için girdiği mücadeleyi anlatan film, İslami değerlerden beslenen bir konuya sahiptir. Mecidi filminde; İran'da çoğunluğun benimsediği Şii İslam anlayışının temel unsurlarına atıflarda bulunmaktadır. Çocukların isimlerinin Ali ve Zehra olması; Hz. Fatma (Fatıma-tüz Zehra

olarak geçer) ve Hz. Ali'ye gönderme yapmaktadır. İki kardeşin dayanışmasını anlatan film, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i akla getirmektedir. Bir sahnede babanın çay ocağında çay hazırlarken, camide okunan dualara ağlaması, Şii İslam inancına ve Kerbela vakasına bir göndermedir. Bununla birlikte Mecidi; dürüstlük, vicdan, kardeşlik, yardımlaşma, dayanışma, sabır, helal-haram bilgisi gibi değerlerin yoksulluğu ve yoksunluğu nasıl yendiğini anlattığını belirtmektedir (Yaşa, 2009). Bu noktada filmde yoksulluğun nasıl temsil edildiği üzerinde durmakta fayda vardır. İran sinemasında yoksulluk, Yeşilçam sinemamıza benzer şekilde idealize edilmektedir. Yeşilçam melodramlarında yoksullar erdemli, dürüst, iyi kalpli; zenginler ise zalim, tamahkâr, sahtekâr olarak temsil edilir. Maktav, Türk sinemasında yoksul karakterleri, "aşkın kahramanlar" olarak niteler. Onların yoksul olmalarına rağmen, yoksulluğun ötesinde "başka bir hayat" yaşadıklarını belirtir. Bu aşkınlık durumu, izleyicilerin yoksulluğu bir "problem" olarak değil, bir "değer" olarak görmelerini sağlar. Bununla birlikte, yoksullara zulmeden zengin karakterler üzerinden zenginlik, onaylanmayan bir durum olarak değerlendirilir. Ahlaki değerler ise her zaman yoksulluğa ait bir nitelik olarak sunulur (Maktav, 2001:165). *Cennetin Çocukları*'nda Yeşilçam melodramlarındaki gibi baskın bir zengin-fakir karşıtlığı yoktur. Yoksulluk, gerçekçi anlatımı bozacak şekilde, ajite bir anlatımla sergilenmez. Ali ve Zehra'nın ayakkabı problemleri üzerinden gelişen olayları takip ederken, onların yoksulluğuna da şahit oluruz. Sahip oldukları erdem ve dürüstlük ise kitabi diyaloglarla değil, olayların akışı sırasında sergiledikleri davranışlarla açığa çıkmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Mecidi, filmlerinin konusunu Kuran ayetlerinden esinlenerek oluşturduğunu ifade etmektedir. İncelediğimiz filmde de, Kuran'da belirtilen iyi ve kötü davranış modelleri ele alınmaktadır. Dürüstlük, merhamet, vicdan, helal-haram, ahlak, cennet, ilahi irade, kader gibi pek çok konuya ilişkin ayetlerin izleri filmdeki karakterlerin yaşam kesitinde yansıtılmaktadır. Filmde, ayakkabının kaybolması olayı ile çocukların çıkar ve değer ikilemi ile karşı karşıya kaldıkları bir durum ortaya

konulmaktadır. Bu ikilemi şiddetlendiren, Zehra'nın arkadaşlarından utanması, Ali'nin okula geç kalması sebebiyle müdürün kızması, ayakkabının kirlenip eskiyerek giyilemeyecek hale gelmesi, Ali'nin Tahran'ın lüks semtlerindeki yaşam standardını görmesi gibi durumlar da olumsuz bir baskı unsuru olarak vurgulanmaktadır. Çocuklar soruna çözüm olabilecek, gayr-ı meşru fırsatlarla karşılaştıkları halde; ayakkabıyı bulmak, ortak kullanım ve yarışma sonucu hak ederek bir ayakkabı alabilmek gibi meşru yöntemleri tercih etmektedirler. Böylece film, fakirliğin baskı ve zorluklarına rağmen, manevi değerlerin insanı kötü davranışlardan korumasını ele almaktadır. Film ayrıca, fakirlik ve sosyal adaletsizlik gibi toplumsal meseleleri de gerçekçi bir üslupla yansıtmaktadır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Film, gerçek yaşam benzeri bir öyküye sahiptir. İki kardeşin yaşamlarının birkaç gününü aktaran film, bir ayakkabının kaybolması üzerine gelişen basit bir öyküye sahiptir. Daha ilk sahnede yakın planda, bir ayakkabının tamir edilmesini izleriz. Bu sahne adeta bir ön anlatım gibidir. Film öyküsünün bu ayakkabı ile ilgili olduğu bilgisi izleyiciye verilir. Bu açıdan film, “bulunmuş öykü” niteliği taşımamaktadır.

Filmde, Ali ve Zehra'nın karşı karşıya oldukları sorun nedeniyle neler yaşadıkları farklı kesitler halinde anlatılmaktadır. Sinematografik uygulamalardan da hareketle yönetmenin belli olayları aktardığı hissedilmektedir. Bu sebeple, filmde olay düğümleri gevşek ve ilişkiler rastlantısal değildir.

Bununla birlikte film, İran sinemasının kendine mahsus özelliklerine uygun olarak, müstehcenlik ve şiddet içeren sahneler içermemektedir. Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmemiştir. Kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisi konu edilmemiştir. İran sinemasının kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, filmdeki diğer kadınlarda olduğu gibi Zehra'da da uygulanmıştır.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Filmin başkarakterleri Ali ve Zehra, özne konumlarında incelediğimiz gibi, ilk izlenceleri olan ayakkabıya kendi bilgi, güç ve istekleriyle ulaşamazlar. Bu açıdan film boyunca arayan özne konumunda kalırlar. Bu yönüyle filmimizde klasik anlatı sinemasında görülen kahraman olgusu söz konusu değildir.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Filmin başkarakterleri Ali ve Zehra'yı canlandıran Amir Farrokh Hashemian ve Bahare Siddikî, profesyonel oyuncu değildirler. Ancak, film öyküsünün dramatik gelişimini doğal ve etkili bir üslupla aktarmaktadırlar. Ali ve Zehra'nın üzüntü, gayret ve umutlarını, doğal mimik ve jestlerle yansıtmışlardır. Filmde baba ve anneyi canlandıran oyuncuların yanı sıra gündelik hayattan kişilerin performansları da gerçeğe uygundur. Filmin genelinde oyuncuların giyim ve dış görünüşleri gerçek hayattaki gibidir.

Diyalog yoğunluğu nasıldır?

Filmde problemin izah edilmesi ve çözüm önerileri sunulması açısından, diyaloglar anlatının gelişmesinde tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Diyaloglar anlatıdan bağımsız değildir. Özellikle, ayakkabıyı kaybettiklerini ailelerinin duymaması için Ali ve Zehra'nın deftere yazdıkları yazıyla "diyalog" kurmaları ve ayakkabının kaybolduğunu söylememesi için Ali'nin Zehra'yı ikna etmesi etkileyici sahnelerden biridir. Ancak filmde dramatik unsurlar, diyalogdan çok görüntüyle ortaya konulmaktadır. Çocuk merkezli olan diyaloglar, günlük konuşma diline uygundur. Kitabi bir üslup kullanılmamıştır. Bu yüzden sade ve anlaşılır bir dil hâkimdir.

Stüdyo mu, yoksa gerçek mekânlar mı kullanılmıştır?

Filmin mekânlarını, Tahran'ın alt sınıf bölgeleri ve şehir merkezindeki lüks yerleşim yerleri teşkil etmektedir. Film ağırlıklı olarak, Tahran'ın alt sınıf sokaklarında geçmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde şehir merkezindeki binalar, yollar, reklam ilanları ve lüks yerleşim yerleri gösterilir. Bu iki tür mekân arasında karşıtlık kurulur. Böylece İran yaşamının iki farklı yüzü izleyiciye sunulur. Bu bağlamda, film çekildiği gerçek mekânlarla organik bir bağ içindedir. Ali ve ailesinin içinde bulundukları yoksulluk ve İran'ın lüks semtlerindeki konumları; İran toplumunun farklı kesimleri arasındaki uçurumu gözler önüne sermektedir.

Aydınlatma kullanılmış mıdır?

Film, stüdyo yerine, gerçek mekânlarda çekildiğinden, aydınlatma da doğal haliyle kullanılmıştır. Dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölgeler söz konusu değildir.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Filmde paralel kurgu yapılmamıştır. Sabahçı olan Zehra ve öğlenci olan Ali'nin ayakkabı değişimleriyle birlikte, anlatı da Zehra'dan Ali'ye geçmektedir. Bir arada oldukları sahnelerde ise evde bulunmaktadır.

Sahnelerin devamlılığı genel olarak kesme ile sağlanmıştır. Ancak bir sahnede karar ve açılma efektine yer verilmiştir. Ali ve Zehra'nın durumu ailelerine duyurmamak için yazı aracılığıyla yaptıkları konuşmada, Ali'nin bez ayakkabısını ortak kullanmaya karar verirler. Ali biraz olsun kardeşinin gönlünü almak için ona yeni bir kalem verir. Zehra, ağabeyine çok kızgın olmasına rağmen kalemi reddetmez ve eline alır. Bu noktada karar ve açılma efektleriyle ertesi sabaha geçilir. Aldıkları kararı uygulayacaklardır. Zehra hiç beğenmemesine rağmen bez ayakkabıları giyer ve okul yoluna koyulur. İki sahne arasında kullanılan karar ve açılma efekti bir durak

işlevi görmektedir (Büker, 2009b:120). İzleyiciye o gecenin bittiğini ve ertesi günün başladığını anlatır. Filmde ayrıca, koşu yarışmasında Ali'nin finale varışı yavaşlatma efekti ile verilmiştir. Bu efekt ile izleyicinin Ali'nin gayretini daha iyi anlaması sağlanmaktadır. Ali'nin bir an önce finale varmasını isteyen izleyici bu efekt ile benzer bir zorluk ve gayret içine girer.

Filmin bazı sahnelerinde müzik de kullanılmıştır. Örneğin; Zehra'nın ayakkabının tekini su kanalına düşürdüğü ve ayakkabının suda sürüklendiği sahnede ritmik, heyecanı artıran bir müzik kullanılmıştır. Ali ve Zehra'nın ayakkabıyı yıkarken, köpüklerden balonlar yaparak oynamalarını gösteren sahnede, Zehra'nın okul bahçesinde kendi ayakkabılarını ayağında gördüğü kızı aradığı sahnede, Ali ve babasının modern Tahran caddelerinden bisikletle geçtikleri sahnede, babanın ağaçları ilaçlayıp bahçeye çiçekler diktiği sahnede ve Ali'nin koşu yarışmasından sonra eve gelerek, koşmaktan su toplamış ayaklarını suya daldırdığı ve balıkların Ali'nin ayakları etrafında yüzmeye başladıkları filmin son sahnesinde de müzik kullanılmıştır. Bu sahnelerin ortak özelliği diyalogun yer almaması ve dramatik anlatımın şiirsel bir üslupla görüntüyle anlatıldığı sahneler olmasıdır.

Sonuç olarak, filmin kurgusu anlam yaratmada etkin bir teknik olarak işlev görmektedir.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Kamera hareketleri durağandır ve kesme ile birbirine bağlanmış sabit çekimler ağırlıklıdır.

Uzun çekimler var mıdır?

Filmin ilk sahnesi olan ayakkabı tamiri dışında, gerçekçi kuramın öngördüğü şekilde uzun çekimler yer almamaktadır.

Zamanın gerçek değeri verilmiş midir?

İlk sahne haricinde zaman, filmsel zamana göre ilerlemektedir. Ali ve Zehra'nın, ayakkabı yoksunluğu nedeniyle yaşadıklarını anlatan kesitler farklı zamanlarda gerçekleşmektedir. Bu nedenle film, bu zamanlara sıçrayarak ilerlemektedir. Gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılık yoktur. Örneğin, gecedен gündüze; Zehra'nın okul vaktinden Ali'nin okul vaktine geçişler söz konusudur. Hatta ayakkabıyı değiş tokuş ettikleri sahneler farklı şekillerde birkaç kez verilerek, aradan birkaç gün geçtiği anlatılmıştır.

Çekim ölçekleri nasıl?

Filmde, farklı çekim ölçekleri kullanılmıştır. Çocukların bakış açılarına göre konumlanan çekim ölçeklerinin yanı sıra geniş açılı ve üstten çekimler de söz konusudur. Bu çekimler, kameraya tanrısal bir konum kazandırmaktadır. Tanrı adeta çocukları yukarıdan izlemektedir. Mecidi, bu sahnelerden birini şöyle anlatmaktadır: "Filmin final sahnesinde Ali hem zafer kazanmış hem de yenik durumda; hem birinci oluyor hem de ayakkabıyı kazanamıyor. Son sahnelerde havuzun yanına gelip oturuyor, ayaklarını suya bırakıyor. Üst açıdan bir plan aşağı doğru kaydırma yapıyor. Orada vermek istediğimiz sanki o bakışın Allah'ın bir takdiri olmasıydı" (BİSAV, 2005). Buna başka bir örnek de, Ali'nin yardım etmek için babasının çalıştığı camiye gelenlerin ayakkabılarını düzelttiğı sahnedir. Burada da üst açılı bir çekim yapılmıştır. Adeta Tanrı, Ali'nin ayakkabılardan birini alıp almayacağına bakmaktadır.

Bununla birlikte öznel kamera kullanımı da söz konusudur. Örneğin, Zehra'nın okul içinde arkadaşlarınıninki ile kendi ayakkabılarını kıyasladığı, kaybettiğı ayakkabısını başka bir kızın ayağında gördüğü, Ali'nin şehir merkezindeki yüksek binalara baktığı çekimler öznel kamera ile aktarılmaktadır. Bu çekimler ile çocukların his ve düşünce dünyası izleyiciye aktarılmaktadır.

Görüldüğü üzere, çekim açıları anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunmaktadır.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Çekimlerde alan derinliğini sağlamak için özel objektif kullanılıp kullanılmadığını tespit etmek mümkün olmamıştır. Filmde, görüntü üzerinde özel efektlerle net ve flu kısımlar oluşturulmamıştır. Ancak filmde, bazı orta çekimlerde, özellikle çocukların duygusal tepkiler verdiği sahnelerde, arka plan flu olarak kullanılmıştır. Bu gözlemden hareketle alan derinliği kullanılmadığını belirtebiliriz.

Düz değişmeceler kullanılmış mıdır?

Film, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli filmlerinden olan *Bisiklet Hırsızları*'na (1946) bir cevap olarak kabul edilir. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın toplumsal şartlarını gözler önüne seren *Bisiklet Hırsızları* filminde, bisikletini çaldıran bir adamın sonunda kendisinin de bir bisiklet çalması anlatılır. *Cennetin Çocukları*'nda da yoksunluk ve yoksulluğa rağmen, insanın yaratılışındaki güzelliği bozmaması; sabır, dürüstlük, merhamet, onur, kardeşlik, dayanışma gibi değerleri muhafaza etmesi ele alınmaktadır. Mecidi, iki film arasındaki farkı şöyle anlatır:

“Batı inancında insan doğanın ve şartların esiridir, hareketleri zorunludur. Fakat bizim inancımızda insan şartları değiştirebilir, hatta kelâmdaki tabiriyle insan irade sahibidir. Batı anlayışında insan mecbur kaldığında her şeyi yapabilir, insan öldürebilir, katliamlar yapabilir. Oysa bizde bu böyle değildir, her zaman manevî değerler daha üstündür. Dolayısıyla Cennetin Çocukları'nda gördüğünüz fakirlik utanç verici bir fakirlik değil aksine içinde izzet, onur, ihtişam barındıran bir fakirlik. ... Ali'nin camide ayakkabıları birleştirdiği sahnede fakirliğin kötü işler yaptırmadığını görürsünüz. Batı anlayışında o şartlarda

çocuğun oradan ayakkabı çalması son derece doğaldır. Fakat o içindeki duygularla mücadele edebiliyor ve hislerine galip gelerek ayakkabıları almıyor. Ben size bir film den bahsetmek istiyorum; son derece beğendiğim bir film: Bisiklet Hırsızları. Filmin kahramanı, bisikleti çalındıktan sonra kendisi de bir bisiklet çalmak zorunda kalıyor. Çünkü çalışması için bir bisiklet lazım. Filmde bu doğru bir şeymiş gibi yansıtılıyor. Bizim filmimizde ise Ali ayakkabıyı çalmıyor; çalışıyor çabalıyor. Ancak birinci olduğu için, ikincilik ödülü olan ayakkabıya ulaşamıyor” (BİSAV, 2005).

Bu bağlamda *Cennetin Çocukları*’nda Ali ve Zehra’nın bir ayakkabıya ihtiyaçları olmasına rağmen sergiledikleri vakur tavır, Mecidi’nin vurgulamak istediği Doğu’ya ait anlayışı ve değerleri tasvir etmekte ve düz değişmece işlevi görmektedir. Ali ve Zehra, insan doğasının bozulmamış halini temsil etmektedirler. Filmin adından da anlaşılacağı üzere, onlar cennete ait olan vasıfları taşımaktadırlar.

Filmin son sahnesini Mecidi şöyle açıklıyor:

“Filmin final sahnesinde Ali hem zafer kazanmış hem de yenik durumda; hem birinci oluyor hem de ayakkabıyı kazanamıyor. Son sahnelerde havuzun yanına gelip oturuyor, ayaklarını suya bırakıyor. Üst açıdan bir plan aşağı doğru kaydırma yapıyor. Orada vermek istediğimiz sanki o bakışın Allah’ın bir takdiri olmasıydı. Filmin sonunda ayaklarını suya daldırdığında balıklar geliyor ve ayaklarının etrafında dolaşiyor. Burada anlatmak istediğimiz, sanki ayakların kemâle ermesi ve balıkların onların etrafında adeta tavaf etmesi. İfade etmek istediğimiz yerden göğe bir yükseliş, fakirliğe rağmen yapılan manevî yolculuk ve bütün mücadelelerin sonucunda manevî yükselişe ermek. Her filmimde bu tür insanî mesajları vermeye çalışıyorum (BİSAV, 2005).

Filmde evin avlusunda bulunan havuz, doğu kültüründe saflığı ve ulviliği temsil eden su imgesini çağrıştırmaktadır. Filmde yer alan havuz, cenneti anlatan ayetlerde vurgulanan ırmakları ve Kevser suyunu temsil etmektedir.

Filmde ocukların merkezde olması ise cennete ilişkin bir özellik olan saflık ve masumiyeti temsil etmektedir. Mecidi bir röportajında buna ilişkin “Eğer, ocukluğun o özüne, saflığına dönebilmek mümkün olsaydı, dünyayı farklı gözlerle görebilirdik. Çocukların dünyası çok sadık ve saf bir dünya. ocuk oyuncularla çalışırken, işte bu dünyaya girebilmek gerekiyor” (Gürata, 2010) demektedir.

Helal-haram bilgisine dayanan davranış modelleri de filmde vurgulanan unsurlardan biridir. Çocukların bu hassasiyetleri babalarından kaynaklanmaktadır. Camide dağıtılacak şekerleri kırmak için eve getiren baba, Zehra’dan bir bardak çay ister. Zehra ayı getirir. Baba aya atacak şeker isteyince Zehra, önünde yığınla şeker olduğunu söyler. Baba ise bu şekerlerin kendilerine ait olmadığını, vakıf malı olduğunu, bu şekerlerden kullanamayacaklarını anlatır. Babanın bu tavrı, çocukların vicdan ve duyarlılıklarının kaynağına işaret etmektedir. Öte yandan, Zehra’nın düşürdüğü kalemi bularak, çok beğenmesine rağmen ertesi gün geri iade eden küçük kızın tavrı da bu helal-haram hassasiyetini göstermektedir. Ancak filmde bu hassasiyet zorlama bir mesaj gibi verilmemekte; hayatın olağan akışı içerisinde ve doğal bir davranış olarak sunulmaktadır.

Filmde, koşmak çok başat bir figür olarak yer almaktadır. Koşmak, dünya hayatında insanın mücadelesini; iş, okul, aile gibi meşgliyetler içindeki koşturmacasını çağrıştırmaktadır.

Filmin genelinde karakterlerin konumu ve davranışlarında tevekkül ve kader inancı somutlaşmaktadır. Yönetmen, Ali ve Zehra’ya sahip oldukları yoksulluk sorununun üstesinden gelecek iradi bir konum atfetmemektedir. Ancak ocuklar içinde bulundukları zor duruma rağmen, inanç değerlerine

uygun bir irade göstermektedirler. Burada, inanç değerlerinin insan iradesini güçlendireceği mesajı verilmektedir.

Üst açılı çekimler, çocukların ve ailenin içinde bulunduğu durumu gören ilahi bir iradeye işaret etmektedir. Nitekim filmin sonunda baba, ayakkabı yoksunluğundan dolayı çocukların günlerdir yaşadıkları zorluklardan haberdar olamamasına rağmen, bahçıvanlıktan kazandığı parayla yeni ayakkabılar alır.

Filmin dikkat çekici düz değişmecelerinden biri de, Tahran'ın lüks semtlerinin, modern şehrin sergilendiği sahnelerdir. Ali ve babası, bahçıvanlık yapmak üzere şehrin lüks semtlerine giderler. Burada gösterilen mekânlar ile Ali ve Zehra'nın yaşadığı yerler arasındaki fark; İran toplumunun zengin ve fakir kesimlerinin yaşam standartlarındaki farkı gözler önüne sermektedir. Bu açıdan politik bir eleştiri niteliği kazanmaktadır. Ancak bu, sert bir üslupla yapılmamakta, hayatın doğal akışı içinde bu toplumsal farklılık sunulmaktadır. Ali, bu toplumsal eşitsizliği görmesine rağmen, yozlaşmamakta ve değerlere bağlılık iradesini korumaktadır. İsyankâr bir tavır göstermemektedir.

Filmin sonunda Ali'nin ilerde başarılı bir koşucu olduğu belirtilmektedir. Böylece “her işte bir hayır vardır” düsturu ile ilahi iradenin mükafatı vurgulanmaktadır.

Film belirsiz midir? Çok anlamlılık var mıdır?

Filmde genel bir belirsizlik hâkim değildir. Belirli bir anlatısı olan film, bir sonuca da ulaşmaktadır. Ancak, manevi açıdan sembolik anlatımlar mevcuttur.

İzleyicinin konumu nasıldır?

Film, izleyiciyi manevi anlamda düşünsel bir sürece sokmaktadır. Hayatın akışında unutulmuş değerleri hatırlatan film, izleyicinin kendisini sorgulamasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, özellikle Batılı izleyici için

doğunun yaşam anlayışı ve manevi dünyası hakkında önemli bir izlenim sunmaktadır. Farklı toplumsal kesimleri gözler önüne seren film, izleyiciye İran toplumu hakkında bir kanaat edindirmektedir.

Film geçişli mi, geçişsiz midir?

Anlatılan öykünün belli bir başlangıcı, gelişimi ve sonucu olduğundan film geçişlidir.

Filmde özdeşleşme mi, yabancılaşma mı söz konusudur?

Dramatik öyküsü ve izleyiciyi içine çeken teknik uygulamalarıyla film, özdeşleşme koşulları sağlamaktadır. İzleyici Ali ve Zehra'nın yaşadığı zorluklara ve üzüntülere ortak olmakta, değerlerden taviz vermemelerini de takdir etmektedir. Ayakkabının tekini su kanalına düşürdüğü sahnede, izleyici Zehra'nın telaşını onunla birlikte yaşamaktadır. Ali'nin koşu yarışmasındaki gayretine ortak olmakta, adeta onunla birlikte yorulmaktadır.

Tek anlatım mı, çok anlatım mı vardır?

Filmde ayakkabı yoksunluğunun, Zehra'nın ve Ali'nin hayatına nasıl etki ettiği farklı kesitlerle sunulmaktadır. Zehra ayağına büyük gelen ve eski ayakkabılar giydiği için arkadaşlarından utanmaktadır. Ali ise kardeşinin ayakkabıları getirmesini beklediğinden her gün okula geç kalmakta ve bu yüzden müdürden azar işitmektedir. Ancak bu kesitler öyküden bağımsız farklı anlatılar ortaya koymamakta, öykünün farklı kolları olarak ilerlemektedir. Bu sebeple filmde, tek bir izlence ve anlatım vardır.

Film açık uçlu mudur, belirli bir sonu var mıdır?

Filmin belirli bir sonu vardır. Filmin sonunda baba, yeni ayakkabılarla evlerinin yolunu tutar. Böylece, çocukların sabrının mükâfatı olarak, sorun

ortadan kalkar. Yitik nesne elde edilir. Karakterler her şeye rağmen değerlerini korumayı başarmışlardır.

Filmde hoşlanma mı, rahatsız olma mı söz konusudur?

Film, izleyiciyi perdede anlatılanların içine çeker. İzleyici filmin anlatısına kendini kaptırır ve filmin sonunda çocukların yeni ayakkabılara sahip olacaklarını anlayınca bir rahatlama yaşar. Bu açıdan film, izleyicide bir hoşlanma duygusu oluşturur. Ancak çocukların ayakkabılarını gördükleri, sevindikleri, giyip denedikleri gösterilmemektedir. Ana akım filmlerinde olduğu gibi “mutlu son” açıkça izleyiciye gösterilmez. Filmin zor yaşam şartlarında korunan manevi değerleri anlatan toplumsal gerçekçi niteliği, izleyiciyi düşünsel bir boyuta ve sorgulamaya iter. Böylece film salınımlı bir hal alır. İzleyici hoşlanma ile rahatsız olma arasında gidip gelir, daha doğrusu salınır.

Film yapımı mı, gerçek midir?

Film, melodram ve gerçekçi nitelikleri bir arada içermekte ve farklı bir anlatı ortaya koymaktadır. Mecidi melodram ve toplumsal gerçekçiliğin dramın iki temel yönünü oluşturduğunu belirtmektedir. Ona göre, dramın sosyal yönü anlatıyı gerçekçiliğe yaklaştırırken, insani ve duygusal boyutu da melodram unsurlarını beraberinde getirmektedir. Bu iki tarafı birbirine bağlamaya, insani ve duygusal olanla realist olanı birleştirmeye çalıştığını ifade eden Mecidi incelediğimiz filmin bu niteliğini; “*Cennetin Çocukları*’nda hikâye bir ayakkabıyla açılıyor. Bu, konunun toplumsal ve ekonomik boyutu. Ancak, hikâye yavaş yavaş bunun ötesine geçiyor. İki kardeş duygusal ve etik ilişkilere giriyor. Onların hayata nasıl meydan okuduğunu gösteriyor” (Gürata, 2010) sözleriyle açıklamaktadır.

3.7. AYNA

Özgün Adı: Ayaneh

Senaryo: Cafer Panahi

Yönetmen: Cafer Panahi

Görüntü Yönetmeni: Farzad Jadat

Yapım: 1997 1 saat 35 dk.

Oyuncular: Mina Mohammad Khani (Mina), Kazem Mojdehi, Naser Omuni, M. Shirzad, T. Samadpour

Aldığı Ödüller: İsviçre Locarno Uluslar arası Film Festival Altın Leopar(1997), İstanbul Uluslar arası Film Festivali Altın Lale (1998), Singapur Uluslar arası Film Festivalinde Gümüş Ekran Ödülü (1998).

3.7.1. Filmin Özeti:

Film, bir okuldan öğrencilerin çıkışıyla başlar. Öğretmen, kalabalık öğrenci topluluğunu yoldan karşıya geçirir. Karşı kaldırımda kamera, okul tarafına geçmeye çalışan bir ihtiyara takılır. Sonra kamera sırtlarında yük taşıyan iki adamdan bir tam dönüş yaparak, tekrar okulun çıkış kapısını gösterir. Bütün öğrenciler dağılmıştır. Sadece iki küçük kız kalmıştır. Derken kızlardan biri de ayrılır ve filmin başkarakteri Mina tek başına kalır. Okulda müstahdem olan bir kadını gören Mina, annesinin onu almaya gelmediğini anlatmaya çalışır. Kadın biraz daha beklemesini söyleyerek oradan ayrılır.

Mina karşı kaldırımdaki telefon kulübesini görür. Ancak yoğun trafikte karşıya geçmekten korkar ve bir kadının eteğine tutunarak karşıya geçer. Bu sırada çevreden dünya kupasında İran ve Kore arasında oynanmakta olan maçtan sesler gelmektedir. Herkes bu maç ile ilgilidir, aslında film boyunca da maçtan sesler duyulur. Mina eve telefon eder fakat cevap veren olmaz. Bunun üzerine tekrar okulun önüne gelir. Müstahdem

kadın oradadır ve bir adamla konuşmaktadır. Mina'nın hala gitmediğini gören kadın, ona biraz daha beklemesini söyler. Fakat adam, Mina'yla ilgileneneğini söyler. Adam Mina'yı her gün annesiyle birlikte gittiği durağa götürmek üzere motosikletine bindirir. Ancak Mina durağa daha varmadan, annesini gördüğünü zannederek motosikletten iner. Yanlış gördüğünü anlar. O sırada gelen otobüsün şoförünü tanır ve otobüse biner. Otobüste kadınlar ve erkekler ayrı ayrı oturmaktadır. Kadınlar otobüsün arka tarafına binmektedirler. Mina otobüste kadınların kendi aralarındaki konuşmalarına şahit olur. Bir kadın el falı bakmakta; diğeri arkadaşına, karısını kandıran bir adamı anlatmakta; yaşlı bir kadın, kızı ve damadının onu nasıl dışladığından yakınmaktadır. Mina, düğün alışverişinden döndükleri anlaşılan bir ailenin genç kızı ile erkek tarafında ayakta duran damat olduğunu anladığımız genç adamın bakışmalarını yakalar. O sırada otobüse müzisyenler biner. Arka taraftan bir kadın, Mina'ya para uzatarak çalgıcılara vermesini söyler. Mina, parayı çalgıcı çocuğa verir. Son durağa gelirler ve otobüs boşalır. Fakat burası Mina'nın annesiyle her gün geldiği durak değildir. Mina yanlış yere geldiğini anlayınca ağlamaya başlar. Şoför, Mina'ya yardım eder ve onu evinin bulunduğu bulvara giden otobüse bindirir.

Yolda giderken, birden yönetmen Panahi'nin sesi duyulur: "Kameraya bakma Mina". Mina ise "Artık oynamıyorum" der. Bu andan itibaren filmde bir kırılma yaşanır. Görüntü, sarı renge döner. Kamera ise bir el kamerasına dönüşür. Mina kızgınlıkla kolundaki alçıyı çıkarır. Kabanını ve başörtüsünü çıkarır. Otobüsten iner. Yol kenarına oturarak kendi kıyafetlerini giymeye başlar. Filmi tamamlaması için onu ikna etmeye çabalarlar. Fakat Mina reddeder. Eve gideceğini söyler. Bu sırada otobüsün içindeki film ekibi, bundan sonra ne yapacaklarını konuşmaktadırlar. Panahi, Mina'nın üzerinde mikrofonun hâlâ durup durmadığını sorar. Mikrofon Mina'nın üzerinde durmaktadır. Panahi, Mina fark etmeden onu çekmeye devam edeceklerini söyler ve kamerayı ayarlar. Böylece görüntü tekrar normal rengine döner. Bu andan itibaren Mina'nın gerçek eve dönüş yolculuğu çekilmeye başlanır.

Mina, evinin bulunduğu meydana gitmek için çabalamaya başlar. Bir taksiye binmeye kalkışır ama yaşlı bir adam Mina'nın yalnız olduğunu anlayınca onu oradaki trafik polisine götürür. Mina ise evinin yolunu bildiğini, sadece meydana bulamadığını söyler. Adam, meydana tarif eder. Mina adamın tarif ettiği yere koşarken, otobüsteki yaşlı kadını görür. Yaşlı kadın, onun hâlâ filmde oynadığını zanneder. Mina ise artık gerçek hayatında olduğunu söyler ve filmde oynamaktan neden vazgeçtiğini anlatır. Mina ikinci sınıfta olmasına rağmen, filmde birinci sınıf öğrencisini canlandırmaktadır. Kolunun kırılmış olarak gösterilmesi nedeniyle arkadaşlarının onun sakar olduğunu düşüneceklerinden endişelenmektedir. Filmde taktığı başörtüyü de beğenmemiştir. Yaşlı kadın ise, yönetmen Panahi'nin kendisinden otobüs sahnesinde oynamasını istediğini ve para verdiğini anlatır. Mina, yaşlı kadına onunla eve gelmesini teklif eder. Otobüste kadının çocuklarından yakındığını duymuştur. Kadın, kendi çocuklarının evine gidemezken, bir yabancıнын evine gitmesinin doğru olmayacağını söyler. Mina kadının yanından ayrılır ve bir telefon kulübesinden ağabeyini arar. Olanları anlatır ve gelip kendisini almasını söyler. Fakat telefon kesilir ve iletişim kuramazlar. Son anda ağabeyinin posta kutusunun yanında beklemesini söylediğini duyar. Mina, meydana gitmek üzere bir dolmuşa biner. Dolmuşta bir kadın ile şoförün konuşmaları duyulur. Kadın ve erkeğin aile hayatında görevleri ve kadının çalışması konusunda tartışmaktadırlar. Şoför, evi kadının idare etmesi gerektiğini söylerken; müşteri kadın, kadınların hizmetçi olmadıklarını, erkeklerin de ev sorumluluğunu paylaşmaları gerektiğini söyler. Konuşmaları sürerken, Mina inmek ister. Dolmuştan iner ve kameranın görüş alanından kaybolur. Ancak mikrofondan ses gelmeye devam etmektedir. Panahi, Mina'yı takip ettiği arabayla, onu aramaya devam eder. Fakat trafik çok sıkışmıştır. Mikrofondan, Mina'nın tanıdığı bir adamla konuştuğu anlaşılmaktadır. Adam, zamanında John Wayne'e dublaj yapmıştır. Mina'ya, onu iki hafta önce okul önündeki çekimlerde gördüğünü söyler. Mina'yı aradığı posta kutusuna götürür. Orada ağabeyini beklemesini söyler. Mina biraz bekler ama ağabeyinin gelmediğini görünce oradan ayrılır. Babasına ceza kesen trafik polisini tanır ve polisinin yanına gider. Polise babasını

hatırlatmaya çalışır ama polis her gün yüzlerce kişiyi gördüğünü babasını hatırlamadığını söyler. Mina, babasıyla tamirhaneye gittiklerinden bahseder. Polis belki yardımcı olan biri çıkar diye, Mina'yı tamirhaneye götürür. Ancak oradakiler de yardımcı olamaz. Mina'yı tekrar okuluna götürmeyi düşünürler. Ama Mina onların yardımını reddederek, oradan ayrılır. Sonunda tanıdık bir esnafı bulur. Adam, Panahi'ye Mina'yı tavsiye eden kişidir. Mina, üzerindeki mikrofonu çıkarıp adama verir. Evi de o sokaktadır zaten. Koşarak eve girer. Mikrofondan hala adamın müşterisiyle yaptığı konuşmalar duyulmaktadır. Adam, elinde mikrofonla eve gelir. Film ekibinden bir kadın koşarak adamın yanına gelir ve mikrofonu kapatmamasını söyler. Adam, kapıyı çalar ve Mina'yı tekrar filmde oynaması için ikna etmeye çalışır. Mina bunu istemediğini belirtir. Adam, yanlışlıkla mikrofonu kapatır ve diğer konuşmalar duyulmaz. Adam geri döner. Mina kapıdan bakmaktadır. Film ekibindeki kadın, mikrofonu kapattığı için adama çıkışır. Adam, Mina'nın çık kızgın olduğunu ve filmi tamamlamayacağını söyler. İsterlerse başka bir kız tavsiye edebileceğini belirtir. Bu teklifini reddederler. Mina kapıyı kapatır. Film sona erer.

Film, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci kısımda, okul çıkışı annesi gelmeyen Mina'nın tek başına eve gitme çabasını izleriz. Burada Mina'nın izlencesi evin yolunu bulmaktır. Bilgisi kısıtlıdır ve gücü yoktur. Bu yüzden arayan öznedir. Filmin ikinci kısmında ise, Mina filmde oynamaktan vazgeçer ve yine tek başına eve gitmeye çalışır. Fakat bu sefer, ondan habersiz olarak bu macerası filme alınmaktadır. Bu kısımda, yönetmenin yitik nesnesine ulaşma çabasını izlemeye başlarız. Panahi'nin yitik nesnesi filmin tamamlanması haline gelir. Film ve gerçeklik ilişkisi için ilginç bir örnek teşkil eden filmde, yönetmen Panahi ikinci kısmın gerçekten kendi kontrolünden çıkarak, Mina'nın isteği dışında takip edildiği ve filme alındığı izlenimini uyandırmak istemiştir. Bu yüzden Panahi ve film ekibi de karakter olarak filmde yer almaktadır.

Özne konumunu filmde kendisini canlandıran Panahi açısından irdelediğimizde, birinci kısımda Panahi özerk öznedir. Çünkü izlencesi olan

filmini çekmek için imkânları mevcuttur ve bunu gerçekleştirmektedir. Ancak ikinci kısımda Panahi, Mina'nın izlencesine katılır. Sadece onu izler konumda bulunmaktadır. Böylece film, Bazin'in "Sinema Nedir?" sorusunun cevabını aramaya koyulur ve bir tür "belgele" dönüşür.

Çekimler sırasında kamera önünden geçen otomobiller nedeniyle görüntü kesintiye uğramakta, mikrofonun kapanması nedeniyle boşlukları oluşmaktadır. Böylece, Panahi bir yönetmen olarak film çekiminin gerektirdiği güç ve bilgiye sahip olmadığından, özerk özne konumunu yitirmektedir. Böylece çok gerçekçi biçimde çekim koşullarının güçlükleri, yönetmenin yaratma sıkıntısı gündeme getirilmektedir. Panahi, kendi adına değil, Mina'nın izlencesine bağımlı kalmaktadır. Bu nedenle "karmaşık özne" konumuna geçmektedir. Bu da gerçekçi anlatıyı pekiştirmektedir. Çünkü hayatın doğal akışını bozmadan çekim yapma çabaları sırasında yönetmenin de güç ve kontrolünü yitirebileceği gözler önüne serilmektedir.

3.7.2. "Ayna" Filminin Gerçekçi Kuramın Kodları Açısından Değerlendirilmesi

Filmin konusu nedir?

Film, Mina'nın tek başına eve dönüş öyküsü içinde sinema gerçek ilişkisini, bir sorun olarak ele almaktadır. Filmin her iki kısmında da aslında aynı öykü vardır: Mina tek başına eve gitmeye çalışmaktadır. Ancak birinci kısımda rol yapan Mina, ikinci kısımda gerçekten eve gitmeye çabalar. Panahi'nin "Kameraya bakma Mina!" demesiyle ve Mina'nın artık oynamayacağını söylemesiyle birlikte filmde bir kırılma meydana gelir. Bu andan itibaren film, "kendine bakmaya başlar". Panahi bu noktadan itibaren izleyiciye kendisini açar, film çekimi sırasında yaşadıklarını yansıtır. Metz, yönetmenin kendini dışa vurduğu bu durumları "ayna yapı" olarak nitelendirmektedir (Büker, 1985:111). Batı sinemasında, Fellini'nin *8 ½* (1963) isimli filmi "ayna yapı"ya önemli örneklerden biridir. Bu filmde de Fellini,

yönetmen Guido Anselmi'nin yüksek bütçeli bir filmi gerçekleştirme yolunda yaşadığı sıkıntıları anlatmaktadır. İran sinemasında ise, Kiyarüstemi'nin Köker Üçlemesi'nin son iki filmi olan *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) ve *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) filmleri ayna yapıya örnektir. Kiyarüstemi, *Kirazın Tadı* (1997) filminin son sahnesinde, film ekibini ve kendisini göstererek yine ayna yapıya örnek bir sahne gerçekleştirmiştir. *Ayna* filminde ise, Panahi otuz beşinci dakikadan sonra gerçekliğe atlayarak; filmde ve izleyicinin zihninde bir kırılma meydana getirmektedir. Bu iki parçalı yapısıyla film, gerçek ile kurguya dayalı filmsel gerçek arasındaki farka “ayna” tutmaktadır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Film yaklaşık bir buçuk dakikalık bir çekimle başlar. Kamera 360 derecelik çevrinme hareketiyle, okuldan karşı kaldırıma oradan tekrar okula dönerek, Mina ve arkadaşında odaklanır. Arkadaşı da ayrılınca, Mina yalnız kalır. Tahran'da sıradan bir günde, sıradan bir okul çıkışında, ilginç olan tek şey okul önünde tek başına duran Mina'dır. Kamera, peşinden gideceği öykünün ucunu yakalamıştır. İkinci kısımda da, beklenmedik bir şekilde gelişen Mina'nın isyanıyla film, gerçekliğe sıçramasına rağmen benzer bir öykünün içine girer. Görüldüğü üzere film, hayatın doğal akışı içinden kopup gelen niteliğiyle “bulunmuş öykü”ye sahiptir. Olay niteliği taşımayan durumlar söz konusudur. Bu nedenle, olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Özellikle ikinci kısımda, kamera öyküye müdahale etmek bir yana, öykünün peşinden adeta sürüklenmektedir. Bu noktada Rus yönetmen ve kuramcı Dziga Vertov'un kamera-göz kuramını hatırlamakta fayda vardır. Gerçekçi kuramın öncülerinden olan Vertov, ana akım sinemayı afyona benzetir ve kurmaca öyküyü reddeder. Vertov, kameranın gerçeği kaydedebilme özelliğini ön plana çıkarır ve kameranın adeta bir göz gibi günlük hayatta olup bitenleri çekmesi gerektiğini söyler. En bilinen filmi *Kamera Gözlü Adam*'da kameranın ve filmlerin görüntülerine de yer vermiş ve izleyiciye aslında bir film izlediklerini açıkça göstermiştir (Sadoul, 1974).

Ayna'nın ikinci bölümünde Panahi'nin kamerası da –Vertov'un ön gördüğü şekilde- Mina'yı takip eden bir göz niteliği kazanmaktadır.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Filmin ilk kısmında, çekilen film içinde bir karakter olarak Mina, edilgin bir konumdadır. Annesinin gelmemesi üzerine tek başına eve dönüş çabaları sırasında Mina, karşılaştığı durumlarla adeta savrulmaktadır. Sonunda yanlış bir yere gelerek kaybolur. Mina aynı zamanda çevresinde olup bitenler karşısında tanık konumundadır. Şehir ve insanlar Mina'nın gözünden aktarılmaktadır. Örneğin, otobüs sahnesinde Mina'nın kulağına takılan konuşmaları, gözüne çarpan insanları izleyici de izler.

Filmin ikinci kısmında ise Mina etkin konuma geçer. Oynamayı reddetmesiyle birlikte, kurmaca filmin çekimini kesintiye uğratır. Panahi'nin onu takip etmeye karar vermesiyle birlikte, film, Mina'nın eylemlerine göre şekillenmeye başlar. Film, Mina'nın izlencesi içinde Tahran'ın şehir hayatını yansıtan bir belgesel niteliği kazanır. Mina'nın gözünden aktarılmak yerine; Mina'nın karşılaştığı durumlar içindeki konumu gözlemlenmektedir.

Karakterlerin konumu açısından ilginç bir ipucu, filmin iki kısmında da yer alan yaşlı kadının diyaloglarında ortaya çıkmaktadır. İlk kısımda otobüsteki yolculardan biri olarak karşımıza çıkan yaşlı kadın, ikinci kısımda Panahi'nin otobüs sahnesinde rol alması için kendisine teklif getirdiğini ve para verdiğini anlatmaktadır. Bu açıklamayla, karakterlerin filmin ilk kısmında rol icabı yer alırken; ikinci kısımda gerçek kişiler olarak bulundukları izlenimi uyandırılmaktadır. Böylece izleyicinin kurmaca ile gerçeklik arasındaki farkı sorgulaması teşvik edilmektedir.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

İlk kısımda, çekilen film içinde yer alan Mina ve diğer karakterler doğal bir oyunculuk sergilemektedir. Karakterlerin dış görünüşleri ve jest ve

mimikleri gerçek hayata uygundur. İkinci kısımda ise zaten gerçek hayatın müdahalesiz çekildiği izlenimi uyandırılmaktadır. Bu yüzden Mina ve onun karşılaştığı insanlar gerçek hayattan kişiler olarak doğal bir şekilde filmde yer almaktadır.

Diyalog özellikleri nelerdir?

Filmin sesçil evrenini, Mina'nın bulunduğu ortamlardaki şehre mahsus sesler ve insanların konuşmaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda, filmde yoğunluklu olarak yer alan diyaloglar, filmin öyküsü ile ilgisi olmayan kişilerin günlük konuşmalarından oluşmaktadır. Otobüsteki kadınların kendi aralarındaki konuşmalar, şoförlerin radyolarından dinledikleri maç ile ilgili yorumları, dolmuşta yolcu kadın ile şoförün tartışması buna örnektir. Mina'nın üzerinde bulunan mikrofon aracılığıyla duyulan bu diyaloglar, Mina'nın eve dönüş öyküsü açısından tamamlayıcı bir unsur olarak yer almamaktadır. Ancak bu diyaloglar, filmin Tahran'ın şehir hayatını yansıtsan belgesel niteliği açısından işlevseldir.

Bu başlık altında filmde şehrin kendine mahsus gürültüsüne de değinmekte fayda vardır. Otomobil sesleri, kornalar, insanların konuşmalarından oluşan şehrin doğal sesi de bir diyalog unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatıda sesin gerçeklik yanılsaması uyandırmak ve belli bir haz oluşturmak için kullanılmasına karşı çıkan gerçekçi sinemacılar, doğal sesleri filmin başat bir unsuru olarak kullanmışlardır. *Ayna*, sesin bu alternatif kullanımına önemli bir örnektir. Sözen, oldukça iyi düşünülmüş bir senaryo hilesi olarak, küçük kız Mina'nın üzerinde sanki mikrofon unutulmuş gibi bir ses kullanımına gidildiğini belirtir. Böylece farklı ve doğal bir ses kullanımı gerçekleştirilmiştir. Hatta kameranin Mina'yı kaybettiği sahnelerde seyirci, Mina'nın üzerindeki mikrofondan gelen sesler ile onun nerede olduğunu ve ne yaptığını takip edebilmektedir. Bu sahnelerde ses unsuru, görüntünün önüne geçerek başat bir konum kazanır (Sözen,2003:181).

Stüdyo mu, yoksa gerçek mekânlar mı kullanılmıştır?

Tümüyle dış mekânlarda çekilen filmde, Tahran'ın gerçek mekânları, caddeleri ve trafiği yansıtılmaktadır.

Aydınlatma kullanılmış mıdır?

Gerçek mekânlarda, hayatın doğal akışı filme alındığından, özel bir aydınlatma efekti yer almamaktadır.

Kurgu özellikleri nasıldır?

İlk kısımda kurgu, filmin anlatısı açısından birincil bir işleve sahip değildir. Özel efektler yer almamaktadır. Çekimler arası geçişler kesme ile yapılmaktadır. Belgesel niteliği kazanan ikinci kısımda ise neredeyse hiç kurgu yapılmamıştır. Bir kaç yerde kesme ile geçiş söz konusudur. Görüldüğü üzere kurgu, klasik anlatıda olduğu gibi anlam yaratmada etkin bir işleve sahip değildir.

Birinci kısımdan ikinci kısma geçiş sahnesinde ise renk değişimi söz konusu olur. Mina, artık oynamak istemediğini söyler ve kolundaki alçıyı çıkarıp atar. Görüntü birden amatör bir çekimde olduğu gibi sarı renge döner. Kamera ise bir el kamerasına dönüşür. Panahi, oynamaktan vazgeçen Mina'nın yanına gider, teknik ekip ve kameralar da görünür. Burada renk üzerinde yapılan değişiklik, izleyicinin kurmacadan gerçekliğe geçildiğini anlamasını sağlar. Sözen'in belirttiği gibi sinemada renk, gerçekliği tamamlayan bir unsur olduğu kadar, bilinçli olarak kullanıldığında öyküyü sembolik anlamlarla besleyen, izleyicinin algısını belirli bir yönde etkilemeye yönelik anlamlar oluşturan bir unsur olarak da kullanılabilir (Sözen,2003:111,112). *Ayna*'da da filmin kurmaca yapısının kırıldığını ve gerçekliğe geçildiğini anlatmak için renk üzerinde değişiklik yapılmıştır.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Filmin ilk sahnesi kameranın devingen kullanımı için ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Okulun çıkış kapısında başlayan kamera hareketi, sola çevrinme ile karşı kaldırıma, oradan tekrar okul tarafına geçerek 360 derecelik bir dönüş hareketiyle yaklaşık bir buçuk dakikalık bir çekim gerçekleştirir. Filmin ikinci kısmında da kamera Mina'yı takip ederken devingen olarak kullanılmıştır.

Uzun çekimler var mıdır?

Filmin genelinde uzun çekimler hâkimdir. Özellikle ikinci kısımda bir gözlemci konumuna geçen kamera, Mina'nın eylemlerini kesintisiz olarak takip etmekte ve uzun çekimler gerçekleştirmektedir.

Zamanın gerçek değeri verilmiş midir?

Film iki kısımda da gerçek zamanla paralel olarak ilerlemektedir. İkinci kısımda zaten Mina'nın takibi söz konusudur ve zamanın gerçek değeri verilmektedir. İlk kısımda da, normal bir film çekimi söz konusu olsa da, zaman üzerinde her hangi bir manipölasyon yapılmamıştır.

Çekim ölçekleri nasıl?

İlk kısımda Panahi'nin *Beyaz Balon* filmine benzer şekilde çekimler, Mina'nın bakış açısına göre düzenlenmiştir. Kameranın çerçeveleme ve perspektifleri, bir çocuğun bulunduğu ortamı nasıl algıladığını yansıtacak şekildedir. Çok geniş veya çok yakın ölçekler kullanılmamıştır. Boy ve omuz çekimler esas alınmıştır. Ayrıca öznel kamera çekimlerine yer verilmiştir. Otobüs sahnesinde, Mina'nın çevresindeki kişileri nasıl gördüğü öznel çekimlerle aktarılmıştır. İkinci kısma ise geniş çekimler hâkimdir. Mina'yı takip etmeye başlayan kamera; uzaktan, geniş açılı çekimler gerçekleştirmektedir.

İlk kısımda filmin dramatik anlatısı için işlevsel olan çekim ölçekleri, ikinci kısımda filmin belgesel niteliği kazanmasıyla birlikte bu işlevini yitirmektedir.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Filmde, görüntü üzerinde özel efektlerle net ve flu kısımlar oluşturulmamıştır. İzleyicinin bakış ve ilgisinin yönlendirilmesi söz konusu değildir. Görüntülerde ön ve arka kısımlar net şekilde görülmektedir. Bu yüzden alan derinliği özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Düz değişmeceler kullanılmış mıdır?

“Ayna yapı”ya sahip olan film, anlam açısından katmanlı bir yapıya sahiptir. Film, gerçekçi bir yaklaşımdan gerçekliğin kendisine geçiş yapmaktadır. Gerçekçi bir filmin bile aslında yapıntı unsurlar taşıdığı ortaya konulmaktadır. Gerçekliğe sıçrayan ikinci kısım, filmin birinci kısmına ayna tuttuğu gibi sinema – gerçeklik ilişkisini de gözler önüne sermektedir. İlk kısımda kolu kırılmış bir birinci sınıf öğrencisi olarak izlediğimiz Mina’nın, aslında kolunun kırık olmadığı ve ikinci sınıf öğrencisi olduğunu anlamaktayız. Böylece Mina’nın gerçek unsurlar taşımakla birlikte bazı kurmaca unsurlarla bir film karakteri haline getirildiğini görmekteyiz. Bununla birlikte Mina’nın otobüsteki yaşlı kadınla karşılaştığı sahnedeki konuşmalardan; kadının otobüste çocuklarıyla ilgili yakınmalarının aslında gerçek olduğunu, çocuklarının onu gerçekten istemediğini anlamaktayız. Bu ayrıntılar ile filmsel gerçeklik ile gerçek hayatın nasıl iç içe geçtiği gözler önüne serilmektedir. Görüldüğü üzere film, bir bütün olarak sinema-gerçek ilişkisinin düzdeğişmecesine niteliği taşımaktadır. Filmin adının *Ayna* olması da bu niteliğini desteklemekte, başlı başına benzerlik ve çağrışıma dayalı bir eğretilme olmaktadır. Aynanın kendisine tutulan nesneyi yansıtması gibi, filmde de yapıntısal bir öykü değil, sinemanın kendisi yansıtılmaktadır.

Filmde, görüntülerin araba geçişleriyle kesilmesi ve mikrofonun kapanması ile sesin duyulmaması; sinemanın teknik araçlarla olan ilişkisini

ortaya koymaktadır. Klasik anlatı sinemasında, bu teknik araçların varlığı izleyiciye asla hissettirilmez. Sinematografik uygulamalar ile teknik alt yapı, dramatik anlatımın arkasına gizlenir. *Ayna* da ise; kamera, mikrofon, ışık gibi teknik araçların, gerçeği yakalama ve izleyiciye aktarmada nasıl bir role sahip olduğu, bunların yoksunluğunun nasıl olacağı gösterilerek vurgulanmaktadır.

Pek çok İran filminde görülen toplumsal gerçekçi yaklaşım bu filmde bir belgesel düzeyine çıkmaktadır. Film boyunca aktarılan şehir manzaraları ve insanlar, İran'ın kentsel yaşam biçiminden bir günlük bir kesit sunmaktadır. Bu kesit içinde duyulan diyaloglar, İran'da insanlar arası ilişkiler, kadın ve erkeklerin günlük meşguliyet ve ilgileri hakkında fikir vermektedir. Örneğin, kadınların aile ve evlilik konusunda yaptıkları dedikodular, erkeklerin dünya kupasında İran'ın yaptığı maçlar ile ilgili yorumları, dolmuşta yolcu kadın ile şoför arasında geçen kadın-erkek ilişkilerinde her zaman tartışılacak olan görev ve sorumluluk paylaşımı konusundaki diyalog bunlara örnektir.

Film belirsiz midir? Çok anlamlılık var mıdır?

Film, önceden kurulmuş hazır anlamlar yerine, gerçekliğin gerektirdiği belirsiz ve çok anlamlı bir yapıya sahiptir.

İzleyicinin konumu nasıldır?

Filmin ilk kısmında izleyici, Mina'nın bakış açısına konumlanmakta ve bu açıdan onun içinde bulunduğu sıkıntıya ortak olmaktadır. Filmin gerçekliğe sığrayışıyla birlikte izleyicinin algısında da bir kırılma meydana gelmektedir. Her ne kadar filmlerin aslında birer kurmaca oldukları bilinse de; *Ayna* filminde izleyici, otuz beş dakika boyunca bir kurmaca izlediği gerçeğiyle karşı karşıya kaldığında şaşkınlığa uğramaktadır. Yönetmenin ve teknik ekibin kendini göstermesi, teknik araçların açığa çıkması ile birlikte izleyici, sinema ve gerçeklik üzerine düşünmeye teşvik edilmektedir. Kamerayla birlikte Tahran caddelerinde Mina'yı takip eden, bu sırada yapılan

konuşmalara şahit olan izleyici, İran'da şehir hayatı ve insan ilişkileri hakkında belli bir izlenim edinir.

Film geçişli mi, geçişsiz midir?

Olay niteliği taşımayan durumların hâkim olduğu film, belirli bir akış içinde ilerlememektedir. Filmin otuz beşinci dakikasından itibaren filmde gerçeklik açısından bir kırılma meydana gelmektedir. Her ne kadar Mina'nın eve dönüş çabaları temelinde öykü devam etse de; giriş, gelişme, sonuç şeklinde bir olay örgüsü söz konusu değildir. Bu sebeplerle film geçişsizdir.

Filmde özdeşleşme mi, yabancılaşma mı söz konusudur?

Film, klasik anlatı yapısını sürekli deforme etmekte ve filmin aslında bir yapıntı olduğunu açığa vurmaktadır. Bu durumda izleyici için özdeşleşme koşulları ortadan kalkmaktadır. Bu yüzden film, izleyicide yabancılaşma duygusu uyandırmaktadır.

Tek anlatım mı, çok anlatım mı vardır?

Film her iki kısımda da Mina'nın eve dönüş çabalarını yansıtmaktadır. Ancak birinci kısımda rol icabı eve dönmeye çalışan Mina, ikinci kısımda bunu gerçekten yapmaktadır. Öykü her ne kadar değişmemiş olsa da, iki farklı anlatı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte film, Tahran'ın şehir yaşamını anlatan bir alt anlatıma da sahiptir. Bu sebeplerle filmde çok anlatım söz konusudur.

Film açık uçlu mudur, belirli bir sonu var mıdır?

Filmin içinde çekilen film, yarım kalmaktadır. Bu film sürdürülse ve Mina evine ulaşırdı belirli bir son söz konusu olurdu. Ancak gerçekliğe sıçrayışıyla birlikte filmin izlencesi de değişmektedir. Yitik nesne evin yolu

değil, filmin çekilebilip çekilemeyeceği olmaktadır. Bunun başarılıp başarılmadığı ise tam olarak açıklanmamaktadır. İzleyiciyi bu konuda aydınlatacak bir bilgi aktarılmamaktadır. Bu nedenle film açık uçludur.

Filmde hoşlanma mı, rahatsız olma mı söz konusudur?

Film, izleyicide özdeşleşme koşullarını ortadan kaldırdığından ve teknik ekip ve araçların kendisini hissettirmesiyle saydamlık ortadan kalktığından, filmde rahatsız olma söz konusudur.

Film yapıntı mı, gerçek midir?

Film, gerçekçi olmaktan öte, sinema-gerçeklik ilişkisini tartışmaya açarak, gerçekliğin kendisine ulaşmaya çabalamaktadır. İzleyiciyi hoşlanma duygusu ile kendine bağlamadan, sinemanın gerçeğini sunmaktadır. Bu açıdan yapıntısal özelliklerin bastırıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

3.8. ÇÖZÜMLEME TABLOSU VE BULGULAR

Film çözümlemelerinde elde ettiğimiz bulgulardan hareketle oluşturduğumuz tablo şöyledir:

Tablo 4 – Çözümleme Tablosu

	ARKADAŞIMIN EVİ NEREDE?	BEYAZ BALON	CENNETİN ÇOCUKLARI	AYNA
Gerçekçi bir konusu var mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
Bulunmuş öyküye sahip mi?	Evet	Evet	Hayır	Evet
Kahraman olgusu var mı?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Oyunculuklar doğal mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
Diyaloglar anlatıyı destekler nitelikte mi?	Hayır	Hayır	Evet	Hayır

Gerçek mekanlar kullanılıyor mu?	Evet	Evet	Evet	Evet
Aydınlatma doğal mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
Kurgu anlam yaratmada işlevsel mi?	Hayır	Hayır	Evet	Hayır
Özel efektler kullanılmakta mı?	Hayır	Hayır	Evet	Hayır
Kamera hareketleri devingen mi?	Evet	İlk sahne dışında Hayır	Hayır	Evet
Uzun çekimler var mı?	Evet	İlk ve son sahne dışında Hayır	İlk sahne dışında Hayır	Evet
Zamanın gerçek değeri verilmekte mi?	Evet	Evet	Hayır	Evet
Çekim ölçekleri sade mi?	Evet	Evet	Hayır	Evet

Alan derinliği kullanılmış mı?	Evet	Hayır	Hayır	Evet
Düz değişmece ve eğretilmeler kullanılmış mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
Belirsizlik, çok anlamlılık var mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
İzleyicinin yorumlama imkânı var mı?	Evet	Evet	Evet	Evet
Film geçişli mi, geçişsiz mi?	Geçişli	Geçişli	Geçişli	Geçişsiz
İzleyicide özdeşleşme mi, yabancılaşma mı var?	Yabancılaşma	Film boyunca süren özdeşleşme, son sahne ile kırılıyor.	Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık mı öne çıkma mı var?	Öne çıkma	İlk anlatıda saydamlık, ikinci anlatıyla birlikte öne çıkma	Saydamlık	Öne çıkma

Tek anlatım mı, çok anlatım mı var?	Tek anlatım	Tek anlatımla süren film, son sahnede yeni bir anlatıya geçer.	Tek anlatım	Çok anlatım
Açık uçlu mu, belirli bir sonu var mı?	Belirli bir sonu var	İlk anlatının belirli bir sonu vardır. Son sahneyle başlayan anlatı açık uçludur.	Belirli bir sonu var.	Açık uçlu
İzleyicide hoşlanma mı, rahatsız olma mı var?	Rahatsız olma	Rahatsız olma	Salınımlı	Rahatsız olma
Yapıntı mı, gerçek mi?	Gerçek	Gerçek	Gerçekçi ve yapıntı nitelikler bir arada kullanılıyor	Gerçek

Yukarıdaki tablo yardımıyla, örneklem olarak çözümlediğimiz filmlerin çalışma konumuz olan gerçekçilik açısından genel bir değerlendirmesinin yapılması, varılan sonuçların anlaşılması açısından elzemdir.

Filmlerin hepsinde gerçekçi, basit, günlük yaşama dair konular ele alınmaktadır. Ancak bu konular bir köprü vazifesi görmekte ve İran'ın kır ve şehir yaşamına dair gerçekçi ve belgesel niteliğinde bir anlatıma kapı

aramaktadır. Küçük karakterlerin maceraları, İran'ın yaşam koşulları, gündelik ilişkiler ve değer yargılarında temellenmekte ve bu konularda izleyicinin bir fikir sahibi olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla çözümlediğimiz filmlerin konuları, İran'ın geleneksel ve kültürel yapısından beslenmektedir. Filmlerin hiçbirinde direkt politik konulara yer verilmemektedir. *Ayna* filmi konu itibarıyla geniş bir yelpazeye ulaşmakta ve bir yandan İran'ın şehir hayatından kesitler sunarken, diğer yandan sinema ve gerçeklik üzerine bir sorgulama çalışmasına dönüşmektedir. Keza *Beyaz Balon* filmi de son sahnesi itibarıyla sinema ve gerçeklik üzerine ilginç bir anlatım sergilemektedir. Filmin genel konusu ise İran'da yeni yıl kutlaması anlamına gelen Nevruz üzerine temellenmektedir. Film boyunca izleyici, küçük karakterin macerasının arka fonunda Nevruz kutlamalarında neler yapıldığını, evlerde, sokaklarda bu kutlamalara nasıl hazırlanıldığını, bunların İran halkı için önemini izler ve filmin sonunda İran'da nevrüza dair bir fikir sahibi olur. *Cennetin Çocukları* ise İran'ın manevi yaşam ve değer dünyası üzerine odaklanmaktadır. Filmde dürüstlük, vicdan, fedakârlık, yardımlaşma, anne-babaya hürmet gibi değerlerin günlük yaşamda nasıl mâkes bulduğu gözler önüne serilmektedir.

Cennetin Çocukları filmi hariç diğer filmlerde, Kracauer'in "bulunmuş öykü" kavramına uygun şekilde hayatın içinden kopup gelen öyküler anlatılmaktadır. Bu filmlerde kamera zamanın doğal akışını kaydederken bir öykü yakalayıp o öykünün peşine takılmaktadır. Adeta izleyici de kamera ile birlikte izleyeceği filmin öyküsünü arar ve tespit edilen öyküyü izlemeye koyulur. *Cennetin Çocukları*'nda ise bu söz konusu değildir. Öykü izleyiciye hazır sunulur. Daha ilk sahnede tamir edilen ayakkabının uzun çekim görüntüsüyle, filmin öyküsünün bu ayakkabı üzerine olacağı bilgisi izleyiciye verilmektedir. Bu açıdan *Arkadaşımın Evi Nerede*, *Beyaz Balon* ve *Ayna* filmleri gerçekçi kuramın öyküleme özelliklerini taşıırken; *Cennetin Çocukları* buna uymamaktadır. Araştırmada bir sınırlama amacıyla çocukların başkarakter olduğu ve öykülerin çocuklar etrafında geliştiği filmler çözümlenmiştir. Çocuk odaklı öyküler, İran'ın siyasal koşullarının etkisiyle

gelişen sansür olgusu nedeniyle ortaya çıkmış ve İran sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri haline gelmiştir. Öte yandan yine İran'ın özel şartlarından kaynaklı olarak filmlerde şiddet, müstehcenlik ve suç teşkil eden olaylara yer verilmemiştir.

Filmlerin hiçbirinde Hollywood sinemasının başat özelliklerinden olan star/kahraman olgusu bulunmamaktadır. Film karakterleri günlük yaşam içinde hareket etmekte ve izleyici onları takip etmektedir. Karakterlerin hiçbir izlencelerini gerçekleştirmede istek, güç ve bilgiye bir arada sahip olarak özerk özne konumuna gelememektedir. Bu da kahraman olgusunun olmadığına bir başka göstergesidir.

Film oyuncularını gerçek hayattan kişilerdir. Profesyonel değildirler. Dolayısıyla filmlerin hepsinde oyunculuklar doğaldır. Kıyafet, jest ve mimikler ve diyaloglar günlük hayata uygundur. İran sinemasının kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, çözümlenen filmlerde de uygulanmıştır. Filmlerde yer alan diğer kadınlarda olduğu gibi *Beyaz Balon*'un başkarakteri Raziye ve *Ayna*'nın başkarakteri Mina da başörtüsüyle bulunmaktadırlar.

Filmlerde yer alan diyaloglar gerçekçi bir yapıdadır. Günlük konuşma diline uygundur ve kitabi değildir. *Cennetin Çocukları* haricinde diğer filmlerde diyaloglar, anlatıyı destekleyen bir işlev üstlenmemiştir. Hatta filmlerin konusu ile ilgili olmayan konuşmalar ağırlıklıdır. Ancak bu diyaloglar İran'ın günlük hayatında insanların ilgilendikleri konuları, değer yargılarını, birbirleriyle olan ilişki biçimlerini açığa çıkarır niteliktedir. *Cennetin Çocukları*'nda ise diyaloglar öykünün gelişiminde etkilidir. Ancak bu kitabi bir üslupla değil, gerçekçi bir diyalog örgüsü ile yapılmaktadır.

Çözümlenen filmlerin çekildiği mekânlar, gerçekçi anlatıyı destekleyen nitelikte doğal yaşam mekânlarıdır. Aydınlatma, efekt, alan derinliği gibi teknik müdahaleler olmaksızın çekilen gerçek sokaklar, caddeler, doğa manzaraları, izleyicinin İran'ın günlük yaşamına dair bir fikir sahibi olmasını sağlamakta ve böylece filmler bir belgesel niteliği kazanmaktadır. Bununla

birlikte, öykülerin genellikle evlerin dışında geçmesi sansür olgusunun neticelerinden bir diğeridir. Ev içi mahrem olarak değerlendirildiğinden, gösterilmesi uygun görülmemekte ve bu nedenle genellikle evin dışında şekillenen öyküler tercih edilmektedir. Çözümllediğimiz filmlerde de bu durum geçerlidir, olaylar ya cadde ve sokaklarda, ya okul gibi kamusal mekânlarda ya da evin dış mekânlarından sayılan bahçe ve avlularda yaşanmaktadır. *Cennetin Çocukları*'nda birkaç sahnede evin içi gösterilmekte, onda da sansür kurallarına uygun olmayan her hangi bir unsur yer almamaktadır.

Panahi ve Kiyarüstemi'nin filmlerinde kurgu anlatımı destekler nitelikte işlevsel değildir. Özel efektler kullanılmaz, zamanın gerçek değeri verilir. Çekim ölçekleri ise anlam yaratmada etkin değildir. Sade ölçekler kullanılarak, izleyicide sadece bir "şahit olma" duygusu uyandırılır. *Arkadaşımın Evi Nerede* ve *Ayna*'da uzun çekimler ağırlıklıdır ve bu sahnelerde kamera hareketleri devingendir. Böylece gerçekçi anlatının öngördüğü şekilde, kameranın varlığı izleyiciye hissettirilmektedir. *Beyaz Balon*'da ise uzun çekime ilk ve son sahnelerde yer verilmiştir. İlk sahnede kamera adeta bir göz gibi çarşı içinde, kalabalıklar arasında dolaşmakta ve peşine düşeceği bir öykü aramaktadır. Buna uygun olarak kamera hareketleri devingendir. Son sahnede ise kamera sabit ve uzun bir çekim gerçekleştirir. Film karakterleri kadraja girip çıkmakta fakat kamera onları takip etmemektedir. Balon satan çocuğa odaklanan kamera böylece yeni öyküsünün peşine takılmıştır bile.

Cennetin Çocukları'nda kurgu Hollywood sinemasının öngördüğü şekilde öykünün anlatımında başat rol üstlenmese bile, destekler niteliktedir. Uzun çekime sadece ilk sahnede yer verilmiştir. Bu sahne de öykü ile ilgili bir ön anlatım niteliğindedir. Öykünün gelişme bölümünde ise zaman atlamaları da olmakta ve bazı sahnelerde bu atlamalar kararma/açılma efekti ile verilmektedir. Ayrıca filmin dramatik yapısını destekleyecek şekilde müziğe ve yavaşlatma efektine de yer verilmiştir. Kamera hareketleri devingen olmamakla birlikte, farklı çekim ölçeklerine yer verilmiştir. Bu ölçeklerle, dramatik anlatım desteklenmektedir.

Gerçekçi anlatının başat özelliklerinden olan çok anlamlılık çözümlenen filmlerin hepsinde bulunmaktadır. İzleyicinin yorum yapmasını ve farklı anlamlar ortaya çıkarmasını destekleyecek şekilde düzdeğişmecelere dört filmde de yer verilmiştir. Bu düzdeğişmecelerde, toplumsal yaşamdan sunulan kesitlerle parça-bütün ilişkisi kurularak İran'ın gündelik yaşam kültürü üzerine bilgi verilmekte, yaşanan sorunlar aktarılmaktadır. Günlük konuşmalar ve ilişkiler üzerinden erkek egemen toplum anlayışına eleştiri getirilmektedir. *Arkadaşımın Evi Nerede* ve *Cennetin Çocukları*'nda öğretmen karakterlerinin sert yapısı, İran'ın katı bürokratik yapısını temsil etmektedir. Şehirlerin farklı mekânlarının sergilenmesi ile sınıf farklılıklarına ve ekonomik dengesizliğe değinilmektedir. Filmlerde yer alan çocuklar ise gelecek nesillere duyulan güven ve umudun göstergeleridirler. Düzdeğişmecesel anlatım, İran'lı yönetmenlere bir özgürlük alanı sağlamakta ve sinematograıfk anlatımlarının da yetkinleşmesini sağlamaktadır.

Peter Wollen'ın sınıflandırmasına göre incelediğimizde ise ilginç bir tabloyla karşılaşmaktayız. Çünkü *Ayna* filmi haricindeki diğer filmler, gerçekçi anlatıma uygun olmayan şekilde geçişlidir. Öyküler belirli bir giriş, gelişme ve sonuç içinde gelişmektedir. *Ayna*'da ise filmin ortasında yaşanan kırılma ile geçişli yapı bozulmaktadır. Özdeşleşme koşullarında da farklılıklar görülmektedir. *Arkadaşımın Evi Nerede* ve *Ayna* filmlerinde yabancılaşma söz konusu iken, *Beyaz Balon* filmi özdeşleşmeyi son sahnesiyle kırmakta ve adeta izleyiciyi film izlediği gerçeğiyle şok etmektedir. *Cennetin Çocukları*'nda ise gerek çekim ölçekleri gerekse kullanılan efektler ile özdeşleşme sağlanmaktadır. Filmlerde saydamlık- öne çıkma ve rahatsız olma-hoşlanma koşulları da özdeşleşme koşullarına paralel olarak gözlemlenmektedir. Ancak *Cennetin Çocukları*'nda farklı bir yapı söz konusudur. İzleyicide özdeşleşmeye paralel olarak hoşlanma da yaşanması beklenirken, filmin final sahnesi bu hoşlanmayı salınımlı bir yapıya büründürmektedir.

Arkadaşımın Evi Nerede ve *Cennetin Çocukları* filmlerinde tek bir anlatı söz konusudur. Öykü yan öykülerle çeşitlenmemektedir ve belirli bir sona sahiptir. Panahi'nin filmlerinde ise farklı bir durum görülmektedir. *Beyaz*

Balon'da, son sahnede başka bir öyküye geçilmekte ve çok anlatımlı bir yapı söz konusu olmaktadır. Buna paralel olarak film açık uçlu bir sonla biter. *Ayna*'da ise aynı karakterler ve hatta hemen hemen aynı öykü olmasına rağmen filmin ortasında yaşanan kopuşla birlikte film çok anlatımlı bir yapıya bürünür ve açık uçlu olarak sona erer.

Kiyarüstemi *Arkadaşımın Evi Nerede* ile İran'ın gerçekçi sinemasına kült bir örnek kazandırırken; Mecidi, *Cennetin Çocukları*, melodram ve gerçekçi nitelikleri harmanlayarak farklı bir anlatı ortaya koymuştur. Panahi ise *Beyaz Balon* ve *Ayna* ile sinema-gerçek ilişkisini sorgulayan çalışmalara imza atmıştır.

SONUÇ

Gerçekçi kuram bağlamında İran sinemasının anlatı yapısını, çözümlenen filmler ışığında incelediğimiz çalışmamızda şu sonuçlar tespit edilmiştir:

- İran sinemasında, İran'ın kültürü ve gündelik yaşamından beslenen gerçekçi konular ele alınmaktadır.
- Siyasal şartların getirdiği sınırlamalar İran sinemasına mahsus bazı uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çocuk merkezli öyküler, kadınların tesettürlü oluşu, dış mekân çekimleri, şiddet, müstehcenlik, suç teşkil eden davranışların sergilenmemesi bunlardan bazılarıdır. Ama tüm bu sınırlamalara karşın tezde ele alınan yönetmenlerin sinematografik anlatımlarıyla gerçekçi bir sinema dilini yakaladıkları, film ve gerçek ilişkisinin yetkin örneklerini verdikleri gözlemlenmiştir.
- İran sinemasında yönetmenler kendilerine has sinema yaklaşımlarını filmlerine yansıtmakta, sinema ve gerçek ilişkisi filmleriyle sorgulamakta, izleyiciyi bu ilişkiyi sorgulamaya çağırmaktadırlar.
- İran sinemasının klasik anlatı sineması içinde yer almadığı açıktır.
- İran sineması gerçekçi akımın temel özelliklerini biçimsel yapısına genel olarak yansıtmakla birlikte gerçekçi kuramın devamı niteliğinde de değildir.
- İran sineması, İran'ın kültürel, toplumsal ve siyasal yapısıyla organik bir bağ içindedir.
- İran sineması, gerçekçi akımın temel özelliklerini; kültürel, toplumsal ve siyasal yapısıyla harmanlayarak kendine

mahsus bir sinema dili oluşturmakta ve ulusal bir sinema niteliği kazanmaktadır.

Bu alışma belirlenen filmler bağlamında İran sinemasını gerçekçi özellikleri açısından incelemekle sınırlı kalmıştır. Uluslararası platformda önemli başarılar kazanan bir Doğu sineması olarak İran sineması, ekonomi-politik ve psikanaliz gibi farklı yaklaşımlarla incelenebilir. Ayrıca Fars edebiyatı ve özellikle şiiriyle olan ontolojik ve biçimsel ilişkisi, filmlerde kadınların sinematografik temsili, muhalefet filmleri, yönetmen sinemaları gibi farklı konularda yapılacak çalışmalar bu tez çalışmasının eksik bıraktığı alanların tamamlanması açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, 1999.
- AKTAŞ, Cihan; **Şark'ın Şiiri: İran Sineması**, Kapı Yayınları, 2005.
- AKTAŞ, Cihan; "İranlı Yönetmen Mecid Mecidi ile İzmir Söyleşisi", **Yarın Dergisi**, 2006, <http://www.haber10.com/makale/1900/>
- ANDREW, J. Dudley; **Sinema Kuramları**, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- ASLANYÜREK, Semir; **Senaryo Kuramı**, Pan Yayınları, 2004.
- ASİLTÜRK, Cengiz; **Sinemada Şiirsel Anlatım**, Nobel Yayıncılık, 2006.
- BATUR, Sabire; **Abbas Kiarostami: Çocuk Gözüyle İran'ı Keşfetmek**, Uluslar arası Çocuk Filmleri Festivali Sempozyum Bildiri Kataloğu, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2003.
- BATUR, Sabire; **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007.
- BATUR, Sabire; **Kar Altında Ateş İran Sinemasında Kadın**, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 Mart, 2004. Sempozyum Bildiri Metinleri, 3. Cilt, Yeditepe Üni. GSF, 2004.
- BAYDUR, Mehmet; **Sinema Yazıları**, İletişim Yayınları, 2004.
- BAZİN, André; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1995.
- BAZİN, André; **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- BİRYILDIZ, Esra; **Sinemada Akımlar**, BetaYayınları, 2002.
- BİSAV Bülteni; **İran ve Sineması**, Sayı 59, 2005.
- BÜKER, Seçil; **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, 1985.

BÜKER, Seçil; **Film ve Gerçek**, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi, No: 020, 1989.

BÜKER, Seçil; **Auteur Kurama Giriş**, Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri içinde, Der: Seçil Bükler, Gürhan Topçu, Gazi Üniversitesi İletişim Fakóltesi Kırkınıc Yıl Kitaplığı No:10, 2008.

BÜKER, Seçil; Hasan Akbulut; **Yumurta: Ruha Yolculuk**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2009.

BÜKER, Seçil. (2009b) **Sinemada Anlam Yaratma**. Hayalbaz Yayınları

BÜYÜKCOŞKUN, Mustafa Emin; **İran Sineması Üzerine Cihan Aktaş ile Röportaj**, Bilim ve Sanat Vakfı, Bülten 59, 2005.

CHAPMAN, James; **Cinemas of the World**, UK, Reaktion Books, 2003.

COŞKUN, Esin; **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, 2009.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul: De Yayınları, 1986.

ALKIVİK, Söha; "Çocuk masumiyetinin şiiri, İran Sineması", **Cnbc-e Dergi**, Ağustos, 2006, <http://web.itu.edu.tr/calkivik/iran.htm>

DABAŞI, Hamid; **İran Sineması Geçmişi, Bugünü ve Geleceği**, Çev: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, 2004.

ERDOğAN, şenol; **Fransız Sineması**, Es Yayınları, 2004.

ERUS, Zeynep Çetin; **Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları**, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde, Der: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, 2007.

FERAHMEND, Azade; **Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler**, Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde, Der: Richard Tapper, Kapı Yayınları, 2007.

FİSKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: S. İrvan, Ankara: Bilim Sanat Yayınları/Ark, 1996.

GABRİEL, Teshome; **Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru**, Çev:Gülüm Şener, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde, Der: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, 2007.

GEVGİLİLİ, Ali; **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları, 1989.

GÖNEN, Metin; **Paradoksal Sanat: Sinema**, ES Yayınları, 2008.

GÜLER, Abdülhamit; **Bir Medeniyetin itirazı İran Sineması**, Milli Gazete, 29 Nisan 2009.

GÜRATA, Ahmet. **Sinema ve Kuram**, Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri içinde, Der: Seçil Büker, Gürhan Topçu, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkinci Yıl Kitaplığı No:10, 2008.

GÜRATA, Ahmet; “Gerçekçi ve Duygusal”, **Altyazı Dergisi**, 2010, <http://www.altyazi.net/makale/macid-macidi-7-115.aspx>

HAGİGİ, Ali Rıza; **Devrim Sonrası İran’da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki**, Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde, Der: Richard Tapper, Kapı Yayınları, 2007.

IRTAK Kenan; “İran Filmleri Festivalindeydik”, **Semaver Dergisi**, 2009, <http://www.semaverdergisi.com/iran-filimleri-festivalindeydik-2274.html>

IŞIKMAN, Nihan Gider; “Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı 14, 2009, sf. 175-192.

KAMBUR, Ayla; “Komşunun Evi Nerede? İranlı Yönetmenler Dışarıda Dolaşıyor”, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı 28, 1999, sf. 63-69

KANAT, Fatin; **İran Sinemasında Kadın**, Dipnot Yayınları, 2007.

KAPLAN, Yusuf; **Felsefe öldü! Yaşasın sinema! (1)**. Yeni Şafak Gazetesi, 19.06.2009a.

KAPLAN, Yusuf; **Sinema, hem Nietzsche'dir; hem de ötesi (2)**, Yeni Şafak Gazetesi, 03.07.2009b.

KARACA, Nihal Bengisu; **İran Kadını, 'Eziliyoruz' Oyununu Çok Sevdi**, Zaman Gazetesi, 14.5.2008.

KAŞI, Muhammed Sabire. "İran Sinemasının Batıdaki Başarısının Nedenleri", **Aşina Dergisi**, İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği Müsteşarlığı, Sayı:15-16, 2004, sf. 29-50.

KIRAN, Ayşe; **Ben ve Ötekiler**, Dilbilim Araştırmaları içinde, Simurg Yayınları, 1999.

KIREL, Serpil; **İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme**, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde, Der: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, 2007.

KRACAUER, Siegfried; **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**, New York: Oxford University Press, 1960.

KRACAUER, Siegfried; **Temel Kavramlar**, Çev: Erol Mutlu, Sinema Kuramları içinde, Seçil Büker, Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, 1985.

MİHRNAZ, Said Vefa ; **İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik**, Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde, Der: Richard Tapper, Kapı Yayınları, 2007.

MORANDİNİ, Morando; **Faşizmden Yeni- Gerçekçiliğe İtalya. Dünya Sinema Tarihi içinde**, Geoffrey Nowell Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabcacı Yayınevi, 2002.

MULVEY, Laura; **Sonsöz**, Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde, Der: Richard Tapper, Kapı Yayınları, 2007.

NAFİCİ, Hamid; "İran'da İslamize Film Kültürü", Çev:Emrah Özen, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, No:18, 1997, sf. 58-69.

NAFİSİ, Hamid; **İran Sineması**, Dünya Sinema Tarihi içinde, Der: Geoffray Nowellsmith, Kabcacı Yayınları, 2003.

NİŞ, Nilgün ve Tuferul Eryılmaz; **Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga**, YILLIK, Ankara: AÜ. BYYO Yayınları, 1981.

ORR, John; **Sinema ve Modernlik**, Ark Yayınları, 1997.

ÖNBAYRAK, Nilay Ulusoy; "Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği", **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı 13, 2008, sf.187-205.

ÖZDEN, Tuba; "İran Sinemayla Nefes Alıyor", **Aksiyon Dergisi**, Sayı:583, 2006, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-12720-12-iran-sinemayla-nefes-aliyor.html>

PARSA, Seyide; **Göstergebilimsel Bir Kod olarak Film Kurgusu Film Çözümlemeleri içinde.** Der: Seyide Parsa, Multilingual, 2008.

SADOUL, Georges; "D. Vertov ve Yaşanılan Gerçekler", **Yedinci Sanat Dergisi**, Sayı:14, 1974, sf. 56-59.

SADR, Hamid Rıza; **Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken**, Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde, Der: Richard Tapper, Kapı Yayınları, 2007.

SHAMİSA, S; **Negahi Be Forough Farrokhzad (Forough Farrokhzad From A Critical Prsepective)**,Tahran, 1993.

SHEİBANİ, Khatereh; "Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği", Çev:Sevcan Sönmez, **Sinecine Dergisi**, Sayı 1, 2010, sf. 97-122.

SİVAS, Ala; **İtalyan Sineması**, Es Yayınları, 2004.

SOYSAL, Faysal ; **Şiirin Sesini Boyayan Sinema**, 2007, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/iran/siirinsesiniboyayansinema.html>

SOYSAL, Faysal; **Modern İran Sinemasının Kaynakları Ve Gelişimi**, 2009, <http://www.ilkehaber.com/haber/modern-iran-sinemasinin-kaynaklari-ve-gelisimi-5679.htm>

SÖZEN, Mustafa; **Sinemada Ses Kullanımı**, Detay Yayıncılık, 2003.

SÖZEN, Mustafa; **Sinemada Renk – Sembolik Anlamlar-** Detay Yayıncılık, 2003.

SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz; **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, 2005.

ŞERİATİ, Ali; **Medeniyet Tarihi 2**, Fecr Yayınevi, 1998.

TAPPER, Richard; **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Kapı Yayınları, 2007.

TATAR, Mehmet (Çev.); “Monieur Kiarostami Siz Kimsiniz? Abbas Kiarostami’nin Dünyası”, **25 Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı:29, 1999, sf. 63-66.

TEZCAN, Gülcan; **Şark Şiiri Hollywood’a Meydan Okuyor**, Dergibi Dergisi, Sayı 10, 1999. www.dergibi.com/sinema

TOPÇU, Aslıhan Doğan; **Sinema ve Zaman: Geleneksel Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri**, Sinemada Anlatı ve Türler içinde, Ed:Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, 2004.

WOLLEN, Peter; **Godard ve Karşı Sinema**, Çev. Ertan Yılmaz, Sinemasal Ortak Kitap 7, Güz. 13-20, 2002.

WOLLEN, Peter; **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, 2008.

YALSIUZUÇANLAR, Sadık ve diğerleri; **Düş Gerçeklik ve Sinema**, İz Yayınları, 1997.

YAŞA, Aysel; **Majid Majidi: İran’da Sinema Yapmak Artık Zor**, Yenişafak Gazetesi Cumartesi Eki, 21.11.2009.

YAZGIÇ, Suavi Kemal; **İran Sineması Kendi Kültüründen Besleniyor**, Cihan Aktaş ile röportaj, 2005, http://www.dergibi.com/roportaj/cihan_aktas.asp

ZAVATTİNİ, Cesare; **Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler**. Chaiers du Cinema. Sayı:33, 1953. AKT. Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Çev: Nijat Özon, Sayı 196. Ocak 1968, s. 381-384.

ZEBİL (Batur) Sabire ve Yüksel; “Yeni İran Sineması’nda Bir Fırtına Kuşu; Abbas Kiorastami”, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı:19, 1997, s. 56-59.

ÖZET

ÇAĞLAYAN, Ayşe. Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik. Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2011.

Yaptığımız çalışmada, gerçekçi sinema kuramı ve İran'ın kendine özgü kültürel ve politik şartları bağlamında İran sinemasının anlatı yapısı incelenmektedir. Bu amaçla önce gerçekçi kuram ve akımlar incelenerek gerçekçi anlatının temel özellikleri belirlenmiştir. Ardından İran sinemasının tarihsel gelişimi ve İran sinemasının arka planında yer alan unsurlar incelenmiştir. Film çözümlemelerinde kullanılmak üzere, İran sinemasının sinematografik özellikleri, ilk bölümde belirlenen gerçekçi kuramın kodları çerçevesinde tasnif edilmiştir. Toplanan veriler ışığında, İran sinemasının en bilinen örneklerinden Kiyarüstemi'nin *Arkadaşın Evi Nerede*(1987), Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*(1997) ve Panahi'nin *Beyaz Balon*(1995) ve *Ayna* (1997) filmleri, biçim ve içerik açısından ayrıntılı olarak çözümlenmiştir. Sonuç olarak; İran sinemasının gerçekçi kuramın temel özelliklerine kendi kültürel dokusunu da ekleyerek kendine has bir sinema dili oluşturduğu belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler

- 1- İran Sineması**
- 2- Gerçekçilik**
- 3- Anlatı**
- 4- Film Çözümlemesi**

ABSTRACT

ÇAĞLAYAN, Ayşe. The Language and Aesthetic of Iranian Cinema in Context of Realism. MA. Ankara, 2011.

In our study, we examined the Iranian cinema's narrative structure in the context of realistic cinema theory and Iran's unique cultural and political structure. For this purpose, the realistic theory and movements were examined and the main features of them were determined firstly. Then, the historical development of cinema in Iran and factors in the background of it were examined. For use in film analysis, the cinematographic features of Iranian cinema were classified in the context of realistic theory that were determined in the first part of the thesis. In the light of information collected, the best known examples of Iranian cinema – Kiarostami's *Where is My Friend Home*(1987), Mejjidi's *Children of Heaven*(1997), Panahi's *The White Baloon*(1995) and *Mirror*(1997)- were analyzed. As a result, we determined that the Iranian cinema has the basic features of realistic movement. But it adds its cultural features and create a new and special cinematographic language.

Key Words

- 1- Iranian Cinema
- 2- Realism
- 3- Narrative
- 4- Movie analyse