

T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

MECİD MECİDİ SİNEMASINDA DOĞA

YÜKSEK LİSANS

Oğuzhan OLGUN

HAZİRAN-2024
GÜMÜŞHANE



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

MECİD MECİDİ SİNEMASINDA DOĞA

NATURE IN MAJID MAJIDI'S CINEMA

YÜKSEK LİSANS

Oğuzhan OLGUN

**HAZİRAN-2024
GÜMÜŞHANE**



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

MECİD MECİDİ SİNEMASINDA DOĞA

NATURE IN MAJID MAJIDI'S CINEMA

YÜKSEK LİSANS

Oğuzhan OLGUN

Danışman: Prof. Dr. Sertaç Timur DEMİR

**HAZİRAN-2024
GÜMÜŞHANE**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “**Mecid Mecidi Sinemasında Doğa**” isimli bu tezimin, tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, alıntı yaptığım tüm çalışmaları kaynakçada belirttiğimi ve Gümüşhane Üniversitesi’nin lisanslı kullanıcısı olduğu intihal yazılım programı ile Lisansüstü Eğitim Enstitüsü’nün belirlediği kıstaslara uygun olarak raporladığımı taahhüt ederim. Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

11/06/2024

.....
Oğuzhan OLGUN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında hem düşünsel anlamda hem de teşvikleri ile ilham kaynağı olan, her daim yardımlarını eksik etmeden beni yönlendiren çok değerli hocam, sayın Prof. Dr. Sertaç Timur DEMİR'E,

Her zaman desteğini yanımda hissettiğim arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Çağlayan DOĞAN'a ve katkılarından dolayı kadim dostum Öğr. Gör. Uğur DEMİREL'e,

Beni adeta omuzlarında taşıyan ve asla yalnız bırakmayan sevgili eşim Pınar'a,

Ayrıca sinemanın en güzel örneklerine imza atarak filmleriyle esin kaynağı olan büyük yönetmen Mecid Mecidi'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Oğuzhan OLGUN
GÜMÜŞHANE – 2024

ÖZET

Sinema, yalnızca bir eğlence aracı veya güzel sanat türü değildir. Aksine hayatı ve içindekileri anlamlandırmak için güçlü bir araçtır. Sanattan bilime, felsefeden sosyolojiye birçok alandan yararlanan, bunları içinde barındıran hem de bunlara katkı sağlayan sinema, günümüzün en dikkat çeken ve üzerinde düşünülmesi gereken başlıklarından birisi olan ‘doğa’ konusunu da incelemek için önemli bir kaynak olabilir. İran sinemasının dünya çapında tanınan yönetmeni Mecid Mecidi, filmlerinde doğa unsurlarına sıkça yer vermekte, doğayı sıradan bir mekan ya da tamamlayıcı unsur olarak ele almaktan ziyade, onu filmlerinin önemli bir parçası olarak kullanmaktadır. Bu çalışma, yönetmenin üç filmi-Cennetin Rengi, Serçelerin Şarkısı ve Söğüt Ağacı odağında, bunları göstergebilimsel yöntemle analiz ederek doğa konusunu keşfetmeyi amaçlamıştır. Genel yaklaşımın tersine, çeşitli doğa unsurları aracılığıyla filmleri anlamak yerine, filmlerden yola çıkıp doğayı düşünsel bir keşfe çıkmak hedeflenmiştir. Bu anlamda Mecidi sinemasında öne çıkan doğa öğeleri analiz edilmiş ve doğa kavramı üzerine çıkarımlara varılmıştır. Bu sayede, günümüz dünyasının önemli ve güncel olgularından biri olan doğa, doğa-insan ilişkileri, çevre ve insan gibi konularda, eşsiz bir kaynak olan sinema sayesinde, önemli okumalar mümkün olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Doğa ve insan, Mecid Mecidi, Sinema

SUMMARY

Cinema is not merely a form of entertainment and fine art; rather, it is a powerful tool for making sense of life and its contents. Drawing from various fields such as art, science, philosophy, and sociology, cinema not only encompasses these disciplines but also contributes to them. It can serve as an important resource for exploring the topic of 'nature,' which is one of the most notable and thought-provoking subjects of our time. The world-renowned Iranian director, Majid Majidi, frequently incorporates elements of nature into his films, treating nature not merely as a backdrop or a supplementary element but rather as an integral part of his films. This study aims to explore the concept of nature by analyzing three of the director's films—'Color of Paradise,' 'The Song of Sparrows,' and 'The Willow Tree'—using semiotic methods. Contrary to the general approach, the aim is not to understand the films through various elements of nature but rather to embark on a conceptual exploration of nature, based on the films. In this regard, prominent natural elements in Majidi's cinema are analyzed, leading to various insights into the concept of nature. Through cinema, which serves as a unique resource, significant conclusions have been drawn regarding nature, human-nature relationships, environmental issues, and humanity, all of which are crucial aspects of today's world.

Keywords: Nature, Nature and humanity, Majid Majidi, Cinema

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	III
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	IV
TEŞEKKÜR.....	V
ÖZET.....	VI
SUMMARY	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLolar DİZİNİ	XI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XIII
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	XVI
1.GİRİŞ	1
1.1.Problem	2
1.2.Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
1.3.Araştırma Soruları.....	3
1.4.Yöntem.....	4
1.5.Varsayımlar	5
1.6.Sınırlılıklar	5
2.SİNEMA, DOĞA VE GÖSTERGEBİLİM	6
2.1.Filmin Ötesi: Sinema	6
2.1.1.İran Sineması.....	12
2.1.1.1.İran Sinemasının İlk Yılları.....	12
2.1.1.2.Devrim Öncesi İran Sineması	14
2.1.1.3.Devrim Sonrası İran Sineması	15
2.1.1.4.Yeni İran Sineması.....	17
2.1.1.5.Mecid Mecidi Hayatı ve Eserleri	20
2.1.1.6.Mecid Mecidi'nin Sinema Anlayışı	23
2.2.Dünden Bugüne Doğa.....	26
2.2.1.Ekoloji ve Ekoeleştirir.....	32
2.2.2.Sinemada Doğa	33
2.3.Göstergebilim.....	36
2.3.1.Göstergebilime Yön Veren Kuramcılar	37
2.3.1.1.Saussure	37
2.3.1.2.Peirce	37

2.3.1.3.Barthes	38
2.3.2.Göstergebilim ve Film Dili	41
2.3.3.Sinema Göstergebiliminde Anahtar Kavramlar	43
3.FİLM ANALİZLERİ	45
3.1.Cennetin Rengi (Rang-e Khoda).....	45
3.1.1.Cennetin Rengi Genel Bakış	45
3.1.2.Cennetin Rengi Film Özeti:	45
3.1.3.Görme ve Körlük.....	47
3.1.4.Yuva	48
3.1.5.Hüthütün Çağrısı	50
3.1.6.Rüzgâra Dokunmak ve Kentli Hali	52
3.1.7.Ağaçkakan.....	55
3.1.8.Akarsu ve Kömür, Tabiatın Dili	57
3.1.9.İnsanın Tabiatı.....	59
3.1.10.Sis, Yağmur ve Gök Gürültüsü	60
3.1.11.Ormanda Yolculuk	62
3.1.12.Nehirden Denize.....	65
3.1.13.Deniz ve Kuşlar.....	67
3.2.Serçelerin Şarkısı (Avaze Gonjeshk-ha)	70
3.2.1.Serçelerin Şarkısı Genel Bakış.....	71
3.2.2.Serçelerin Şarkısı Film Özeti:	71
3.2.3.Deve Kuşu.....	72
3.2.4.Kent ve Kırsal	76
3.2.5.Su Deposu	79
3.2.6.Su Sesi	81
3.2.7.Su	83
3.2.8.Mavi Kapı	85
3.2.9.Biriktirme ve Dönüşüm.....	87
3.2.10.Hüseyin ve Su	89
3.2.11.Balığın Yeni Evi.....	91
3.2.12.Doğayı Taklit Etmek	94
3.2.13.Serçelerin Şarkısı	96
3.3.Söğüt Ağacı (Beed-e Majnoon)	98
3.3.1.Söğüt Ağacı Genel Bakış	98
3.3.2.Ağacı Film Özeti:	98

3.3.3.İç ve Dış Dünya.....	99
3.3.4.Rüzgâr	100
3.3.5.Söğüt ve Ceviz	103
3.3.6.Işığın Ağırlığı, Karıncanın Yüğü	106
3.3.7.Renkler	108
3.3.8.Görmek ve Tanımak.....	109
3.3.9.Yusuf ve Rüya, Işık ve Gölge	111
3.3.10.Kar.....	113
3.3.11. Görmeyle İmtihan	114
3.3.12.Ateş ve Su	116
3.3.13.Gece.....	119
4.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	124
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ	140

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	47
Tablo 2. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	49
Tablo 3. Cennetin Rengi filmi, Muhammed'in kuşu dinlediği sahnelerdeki işitsel göstergeler	51
Tablo 4. Cennetin Rengi filmi, otobüsle yolculuk sahnesindeki göstergeler.....	52
Tablo 5. Cennetin Rengi filmi, işitsel göstergeler.....	55
Tablo 6. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	57
Tablo 7. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	59
Tablo 8. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	61
Tablo 9. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	63
Tablo 10. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	66
Tablo 11. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler	67
Tablo 12. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	72
Tablo 13. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	76
Tablo 14. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	79
Tablo 15. Serçelerin Şarkısı filmi, gösterge.....	82
Tablo 16. Serçelerin Şarkısı filmi, gösterge.....	83
Tablo 17. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	86
Tablo 18. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	87
Tablo 19. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	89
Tablo 20. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	92
Tablo 21. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	94
Tablo 22. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler	96
Tablo 23. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	99
Tablo 24. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	101
Tablo 25. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	103
Tablo 26. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	106
Tablo 27. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	108
Tablo 28. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	110
Tablo 29. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	111
Tablo 30. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	113
Tablo 31. Söğüt Ağacı filmi, gösterge	115

Tablo 32. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	116
Tablo 33. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler	119



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Barthes'ın Anlamlandırma Şeması Fiske, (2003)'ten akt. Bircan, (2015).....	40
Şekil 2. Cennetin Rengi” film afişi	45
Şekil 3. Cennetin Rengi film karesi: Karanlık Dünya (0dk 35sn)	47
Şekil 4. Cennetin Rengi film karesi: Güneşi okuyarak anlamaya çalışmak (4dk 40sn)	47
Şekil 5. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed yavru kuşu arıyor. (11dk 38sn).....	48
Şekil 6. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed kuşları dokunarak seviyor. (13dk 45sn)	48
Şekil 7.Cennetin Rengi film karesi: Muhammed Hüthütü dinlerken (18dk 42sn).....	50
Şekil 8.Cennetin Rengi film karesi: Muhammed kuşları anlamaya çalışıyor. (21dk 49sn)	50
Şekil 9. Cennetin Rengi film karesi: “Rüzgârı yakalamaya çalışmak” (19dk 31sn).....	52
Şekil 10. Cennetin Rengi film karesi: “Yeşil içinde yolculuk” (20dk 33sn)	52
Şekil 11. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, ağaçkakanları dilini tercüme ediyor. (39dk 33sn)	55
Şekil 12. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, ağaçkakanları anlamaya çalışıyor. (54dk 46sn)	55
Şekil 13. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, taşların dilini anlamaya çalışıyor (22dk 43sn)	57
Şekil 14. Cennetin Rengi film karesi: Haşim kömür ocağında çalışmaktadır. (55dk 15sn)	57
Şekil 15. Cennetin Rengi film karesi: Yeşilliğin ortasında Muhammed ve ailesi (40dk 47sn) ..	59
Şekil 16. Cennetin Rengi film karesi: Haşim, gelin evinin bahçesinde dalda asılı iken (33dk 53sn)	59
Şekil 17. Cennetin Rengi film karesi: Nine, balığı suya kavuşturur. (64dk 46sn).....	61
Şekil 18. Cennetin Rengi film karesi: Kötü bir haberin işareti olan sis. (75dk 25sn).....	61
Şekil 19. Cennetin Rengi film karesi: Ormanda yolculuk (78dk 47sn)	63
Şekil 20. Cennetin Rengi film karesi: Yıkılan köprü (80dk 51sn).....	63
Şekil 21. Cennetin Rengi film karesi: Haşim'in suyla mücadelesi (83dk 17sn).....	66
Şekil 22. Cennetin.Rengi.film.karesi: Muhammed'in suyla mücadelesi (81dk 15sn).....	66
Şekil 23. Cennetin Rengi film karesi: Deniz kenarında Haşim ve kucağında Muhammed (86dk 57sn)	67
Şekil 24. Cennetin Rengi film karesi: Uçan kuşlar (86dk 30sn)	67
Şekil 25. Serçelerin Şarkısı film afişi.....	71
Şekil 26. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu (2dk 03sn).....	72
Şekil 27. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu (18dk 15sn).....	72
Şekil 28. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kent (27dk 35sn).....	76
Şekil 29. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kamyon kasasındaki deve kuşları (62dk 6sn)	76
Şekil 30. Serçelerin Şarkısı film karesi: Su deposundaki kuş folu (68dk 52sn)	79

Şekil 31. Serçelerin Şarkısı film karesi: Temizlikten geriye kalan (69dk 3sn).....	79
Şekil 32. Serçelerin Şarkısı film karesi: Huzur veren su (68dk 47sn)	82
Şekil 33. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim, akarsu yanında namaz kılarken (39dk 26sn)...	82
Şekil 34. Serçelerin Şarkısı film karesi: Mecidi filmlerinin kalbi doğa, damarlarından akan sudur. (35dk 52sn).....	83
Şekil 35. Serçelerin Şarkısı film karesi: Mecidi filmlerinin kalbi doğa, damarlarından akan sudur. (39dk 44sn).....	83
Şekil 36. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim tarlada kapıyı taşıırken. (51dk 49sn)	86
Şekil 37. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim tarlada kapıyı taşıırken. (51dk 54sn)	86
Şekil 38. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim'in hurda yığını (69dk 22sn).....	87
Şekil 39. Serçelerin Şarkısı film karesi: Hurdaları mesken tutan köpekler. (88dk 46sn)	87
Şekil 40. Serçelerin Şarkısı film karesi: Gül bahçesi etrafında koşan çocuklar. (82dk 44sn)....	89
Şekil 41. Serçelerin Şarkısı film karesi: Yere saçılan balıklar ve çocuklar. (85dk 45sn)	89
Şekil 42. Serçelerin Şarkısı film karesi: Poşette taşınan tek balık (86dk 37sn).....	92
Şekil 43. Serçelerin Şarkısı film karesi: Balığı su deposuna yetiştirmeye koşan çocuklar (89dk 8sn).....	92
Şekil 44. Serçelerin Şarkısı film karesi: Çocuklar Kerim'in alçısını süslerken (90dk 42sn).....	94
Şekil 45. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu kılığındaki Kerim (20dk 18sn)	94
Şekil 46. Serçelerin Şarkısı film karesi: Evde sıkışan serçe (91dk 5sn)	96
Şekil 47. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşunun kur dansı (94dk 56sn).....	96
Şekil 48. Söğüt Ağacı film afişi.....	98
Şekil 49. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'un iç sesi ve siyah ekran (1dk 46sn)	99
Şekil 50. Söğüt Ağacı film karesi: Doğal bir alanda Yusuf ve kızı Meryem (3dk 8sn).....	99
Şekil 51. Söğüt Ağacı film karesi: Avluda uçuşan kâğıtlar (5dk 1sn)	101
Şekil 52. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf sayfaları tutmaya çalışırken (5dk 3sn)	101
Şekil 53. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf ve Murtaza ağaçlı yolda yürürken (16dk 11sn).....	103
Şekil 54. Söğüt Ağacı film karesi: Murtaza Yusuf'a ceviz verirken (14dk 46sn)	103
Şekil 55. Söğüt Ağacı film karesi: Ameliyat olan Yusuf, yağmurlu bir havada yürümektedir. 21dk 24sn).....	106
Şekil 56. Söğüt Ağacı film karesi: Görülen ilk şey: Karınca (24dk 52sn).....	106
Şekil 57. Söğüt Ağacı film karesi: Günbatımı (27dk 57sn)	108
Şekil 58. Söğüt Ağacı film karesi: Camdaki damlalar ve renkli ışıklar (28dk 35sn).....	108
Şekil 59. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'a atılan çiçekler (29dk 21sn).....	110
Şekil 60. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'un insanları şaşkınlıkla izlemesi (29dk 51sn)	110
Şekil 61. Söğüt Ağacı film karesi: Şimşekten korkan Yusuf (39dk 13sn).....	111
Şekil 62. Söğüt Ağacı film karesi: Aynada gözüken manzara resmi ve Rüya'nın gölgesi (39dk 19sn)	111
Şekil 63. Söğüt Ağacı film karesi: Karda gezinen Yusuf (40dk 55sn)	113

Şekil 64. Söğüt Ağacı film karesi: Kar manzarası ile Yusuf ve ailesi (41dk 48sn)	113
Şekil 65. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, ekranda aslanları izliyor. (48dk 23sn).....	115
Şekil 66. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, ekranda kendini görüyor. (48dk 40sn)	115
Şekil 67. Söğüt Ağacı film karesi: Üstüne saçılan kıvılcımlarla irkilen Yusuf (50dk 32sn)	116
Şekil 68. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, tüm geçmişini ateşe veriyor (78dk 10sn)	116
Şekil 69. Söğüt Ağacı film karesi: Gecenin karanlığında Yusuf (85dk 44sn)	119
Şekil 70. Söğüt Ağacı film karesi: Sayfanın üzerinde beliren karınca (90dk 54sn)	119



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

BBC	: British Broadcasting Corporation
bkz. / bk.	: Bakınız
b.y.	: Basım yeri yok
bs.	: Baskı, basım
C	: Cilt
dk	: Dakika
IMDB	: Internet Movie Database
sn	: Saniye
TDK	: Türk Dil Kurumu
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
v.d.	: Ve diğerleri, ve devamı
Yön.	: Yönetmen

1. GİRİŞ

Sinema, icat edildiği günden bu yana, insanlığın dünya üzerinde kurmuş olduğu medeniyetin önemli unsurlarından biri olmuştur. Diğer bütün sanat dallarından ödünç aldığı özelliklerle kendi kimliğini oluşturan sinema; modern bilim, edebiyat, teknoloji, güzel sanatlar, kültür, sosyoloji, felsefe ve daha birçok alandan beslenen; hem de tüm bunlara etki edebilen vazgeçilmez bir sanattır. Sinema filmlerini salt “eğlence ya da ticari meta” olarak nitelendirmek çok sığ bir yaklaşım sayılmakla beraber, onları film yapan şeyin belirli bir estetik kaygıyla bir araya getirilmiş basit görüntüler olmadığı da açıktır. Filmler hangi türde, hangi kültürde çekilmiş olursa olsun; insana, topluma, hayata, kısacası varlığa tutulan birer aynadır. Hayatı anlama ve anlamlandırma çabasına katkı sağlayacak önemli araçlardır. Dolayısıyla filmler, birçok konuda olduğu gibi, doğa konusunda da önemli düşünsel katkılar sağlayabilir.

Doğa-insan ilişkilerinin geçmişi, insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanın yeryüzüne ayak bastığı ilk andan itibaren etkileşim içinde olduğu doğa, günümüzde en çok gündeme gelen, konuşulan ve araştırılan konulardan birisidir. İçinde bulunduğumuz çağda insanın doğa üzerinde artan etkisi; sanayileşme, kirlilik, ormanların ve canlı türlerinin yok olması, doğal kaynakların tükenmesi gibi başlıklar altında ele alınmakta, doğa konusu her geçen gün önem kazanmaktadır. Geline bu noktada doğayı tanımak, onu anlamak; insan-doğa uyumunun yeniden tesisi için, dahası insanın dünya yaşamındaki huzuru için elzem gözükmektedir. Sinema bu serüvenin aracı olabilecek bir mecraadır. İnsan-doğa ilişkileri üzerine düşünmek isteyen bir zihin, sinema evreninde aradığı iklimi bulabilir.

Dünya sineması, her ne kadar, Holywood gibi dev bir sinema endüstrisinin güçlü etkisi altında olsa da günümüzde farklı coğrafyalarda dünyanın çeşitli toplumları ve kültürlerine ait önemli türler ve sinemacılar bulunmaktadır. İran sineması, gerek zenginliği, gerekse kendine özgü tarzıyla dünya çapında kabul görmüş önemli bir sinemadır. Bu sinema kültürünün son dönemde yetiştirmiş olduğu en önemli sinemacılardan biri olan Mehd Mecidi, uluslararası sinema çevreleri ve toplumlarda tanınmış, kabul görmüş değerli bir yönetmendir. Mehd Mecidi filmleri, insan merkezli hikâyeleri lirik bir şekilde anlatan kendine has üslubuyla dikkat çekmektedir. Yönetmenin, filmlerinde doğa unsurlarına sıkça yer vermesi, bunları anlamın ve hikâyenin bir parçası hatta öznesi olarak kullanması dikkat çekmektedir. Dolayısıyla

Mecidi sineması, doğa konusunu keşfetmek için çok değerli bir kaynak olarak görülmektedir.

Bir film analiz edilirken çeşitli yöntemler kullanılabilir. Film analizinde en çok başvurulan yöntemlerden birisi de göstergebilimsel analiz yöntemidir. Göstergebilim, aslen dilbilim kuramlarından yola çıkılarak geliştirilmiş bir “gösterge”ler bilimidir. En temel anlamda gösterge kavramı, “kendinden başka bir şeye işaret eden her türlü şey”i ifade etmek için kullanılır. Bir film, çok fazla sayıda göstergeden oluşur. En basit anlamda, bu göstergelerin (filmde genellikle görüntüler ve ses), temel ve yan anlamları analiz edilerek bir filmin göstergebilimsel analizini yapılmış olur. Bu çalışmada benzer bir göstergebilimsel yöntem kullanılarak Mecidi filmlerindeki doğa unsurları analiz edilmiştir.

Bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde genel başlıklar olarak, sinema, İran sineması, Mecid Mecidi, doğa ve göstergebilim konuları tartışılırken; ikinci bölümde Mecid Mecidi’nin üç filmi doğa unsurları ekseninde göstergebilimsel yöntem kullanılarak analiz edilmiştir.

1.1. Problem

Bu çalışma; sinemanın doğa ve insan-doğa ilişkisini kavramadaki rolünü ve ‘doğa’ kavramının ne anlama geldiğini açığa çıkarmayı amaç edinmiştir. Bu sayede günümüz dünyasının önemli konularından biri olan “doğa, çevre ve insan” gibi konularda düşünsel keşifler yapılması umulmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sinema, vazgeçilmez bir sanat olmasının yanında şüphesiz ki hayat ile doğrudan bağlantılı, onu anlama ve anlamlandırmada son derece etkili bir araçtır. Mecid Mecidi, temeli insan hikâyeleri olan birçok önemli filme imza atan dünya çapında bir sinemacıdır. Onun filmlerini anlamak özellikle insanı ve yaşamı anlamak demektir. Bu filmler incelendiğinde yönetmenin filmlerde doğa unsurlarına sıkça yer verdiği ve bunları içinde çeşitli anlamlar barındıran bir dil olarak kullandığı görülmüştür. Mecidi sinemasında yer verilen doğa unsurları, geniş perspektifli dünyalara açılan kapılar niteliğindedir. Burada, çıkış noktası olarak ele alınan doğa öğeleri; insanı, hayatı ve ötesini anlamlandırma çabasının nirengi noktalarıdır.

Tarım toplumundan sanayi toplumuna, oradan da bilgi toplumuna geçişte insanlık; son yüzyılda özellikle kentleşmenin de bir sonucu olarak dramatik bir değişim yaşamıştır ve hâlihazırda yaşamaktadır. Modern insan ile köklerinin var olduğu doğa arasındaki

mesafe günden güne açılmakta, doğa-insan uyumu yerini doğa-insan çatışmasına bırakmaktadır. Çevre, iklim, doğal kaynaklar ve yeryüzünün akıbeti gibi konuların gündemden düşmediği günümüz dünyasında, doğa-insan ilişkileri geçmişte olduğundan daha kritik bir öneme sahip gözükmektedir. Bu bağlamda doğayı tanımak, onu anlamak ve insan ile doğa arasındaki ilişkinin mahiyeti üzerine düşünmek önem arz etmektedir. Sinemanın büyüğü gücü ve derin etkisinden faydalanarak, birçok konuda olduğu gibi, doğa üzerine anlamlı tahliller yapmak mümkündür. Mecid Mecidi sineması, doğanın oldukça güçlü bir şekilde var olduğu filmleri ile dikkat çekmektedir. Bu tezin amacı, Mecidi filmlerinde var olan doğa unsurlarını analiz ederek, filmler vasıtasıyla doğayı tanımak; bu sayede de doğa, insan, hayat ve ötesi bağlamında yeni keşifler yapmaktır. Mecidi filmleri bu keşfin mekânı, doğa öğeleri ise mekânın ötesine açılan kapılar olarak düşünülmektedir.

Türkçe yazında, sinema bağlamında doğa ile ilişkilendirilmiş tezler bulunmakla beraber, Mecid Mecidi sineması özelinde doğa temasını işleyen sınırlı sayıda yayınlara karşılaşılmıştır. Mevcut çalışmalar, genellikle doğa unsurlarının filme katkısını incelemektedir. Bu araştırma ise tersine, filmlerin doğayı anlamakta bir araç olabileceği tezinden yola çıkmakta, filmler bu yolda birer araç olarak ele alınmaktadır. Özetle, bu çalışmanın amacı Mecidi sineması sayesinde doğayı, oradan da insan-hayat ve ötesini keşfetmektir.

1.3. Araştırma Soruları

Bu tez çalışmasının amacı ve kapsamı doğrultusunda şu sorulara yanıt aranacaktır:

- 1- Mecidi sinemasında doğanın yeri nedir?
- 2-Filmlerde su, sis, rüzgâr, kuş vb. doğa unsurlarının görünen, öne çıkan ve ikincil anlamları nelerdir?
- 3- Film dilinde doğa-insan ilişkisinin mahiyeti nedir?
- 4- Doğa, sinematik sahneler nasıl zemin hazırlar ve bunları nasıl üretir?
- 5- Doğa, film bağlamında bir anlatım aracı olabilir mi?
- 6- Mecidi sinemasında inanca dair öğreti ile doğanın resmedilişi arasında bir ilişki var mıdır?
- 7- İçinde bulunulan mekân, insan doğasını nasıl etkiler?
- 8- Sinema, doğa konusunu anlamakta kullanılabilecek bir araç mıdır?

1.4. Yöntem

Bu çalışmada, bilimsel araştırma yöntemi olarak göstergebilimsel yöntem benimsenmiştir. Araştırmada öncelikle nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle bir örneklem belirlenmiştir ve seçilen örneklem içerisindeki her film, sırayla izlenerek tespit edilen bütün doğa unsurları (su, rüzgâr, kuş, ağaç vb.), sahne ve sekans bilgileriyle not edilmiştir. Böylelikle hangi doğa unsurunun hangi filmde nerede ve nasıl bulunduğu kayıt altına alınmıştır. Daha sonra her bir doğa unsuru, göstergebilimsel yöntem kullanılarak; gösterge, gösterilen, düz anlam, yan anlam gibi alt dizgelere ayrılmıştır.

Ardından her bir göstergenin anlamı kapsamlı ve ayrıntılı yorumlanarak araştırmanın teorik çerçevesi bağlamında derinlemesine analiz edilmiştir. Burada genel olarak her bir film görsel, işitsel ve anlatısal imgeler üzerinden çözümlenmiştir. Bu aşamada yönetmenin filmografisi ve hayatı, senaryo, karakter gelişimi, sinematografi ve diğer birçok parametre dış kaynaklar ve yazınla da desteklenerek incelenmiş ve yapılan yeni keşifler yorumlanarak yazıya dökülmüştür. İzleme ve araştırma-yorumlama süreci eş zamanlı olarak devam etmiş, gerektiğinde yeni alt başlıklar ve konularla desteklenmiştir. Elde edilen veriler, yazında yer alan bilgilerle bir kez daha karşılaştırılmış gerekli referanslarla beraber ilgili bölümlere yazılarak nihai halini almıştır. Demir, film-izleyici/analizci ilişkisini şöyle ifade etmektedir:

“Film ile izleyici ya da film ile analizci arasındaki ilişki, görüntünün birincil göndermelerinden ibaret değildir. Bu nedenle izleyici/analizci, örneğin yönetmenin işaret ettiklerini aşmak durumunda hatta mecburiyetindedir. Bu yönüyle film, bir oranda izleyicinin ve analizcinin şahsi entelektüel mülküdür.” (Demir, 2020: 65)

Bu doğrultuda, film analizi yapılırken özellikle doğa temelli göstergelerin ifade ettiği ‘mana’ları keşfetmek, bu çalışmanın ana amacıdır. Bu amaçla göstergebilimsel yaklaşım benimsenmiştir.

Roland Barthes’ın göstergebilimsel kuramına dayandırılarak yapılan bu çalışmada söz konusu kuramın referans alınmasının sebebi, Barthes’ın kuramının sosyo-kültürel temelidir. Barthes, düz anlam ve yan anlam kavramlarını geliştiren kişidir. Bu teoriler genellikle anlamlandırma bağlamında incelenir. Düz anlam, bir göstergenin temsil ettiği şeyi ifade ederken, yan anlam, göstergenin nasıl temsil edildiğini belirtir. Düz anlamların yanlış anlaşılması genelde olası değildir; bunlar çoğunlukla evrensele yakındır ve insanlar tarafından genellikle benzer bir şekilde yorumlanır. Ancak iletişim süreçlerinde, düz anlamın yanı sıra yan anlamlar da bulunabilir. Bu yan anlamlar, kültüre ve topluma bağlı

olarak değişiklik gösterir ve her bireyin zihninde farklı şekillerde yorumlanabilir (Karaman, 2017: 31).

Mecid Mecidi sinemasının içinden çıktığı kültürü ve toplumu son derece iyi ve yoğun bir şekilde yansıtan bir sinema olduğu bilinmektedir. Mecidi'nin filmleri, güçlü sembolizmi, metaforları ve kültürel dayanaklarıyla dikkat çekmektedir. Bu anlamda, Mecidi filmleri analiz edilirken, kültürel kodlar referans alınarak ilerlendiğinde daha isabetli sonuçlar ortaya çıkacaktır. Ayrıca Mecid Mecidi sinemasının, göstergelerin düz anlamları dışında yan anlamlarına sıkça yoğun bir şekilde gönderme yapan bir "anlam sineması" olduğu düşünülerek, söz konusu göstergebilimsel kuram, bu çalışmanın temel yöntemi olarak seçilmiştir.

1.5. Varsayımlar

Bu tez çalışması, aşağıda sıralanan varsayımlar üzerinden şekillenmiştir.

- 1- Mecid Mecidi sinemasında doğa; filmlerde sadece bir dekor olmaktan öte, asli bir öge ve anlatıya doğrudan etki eden kurucu birer unsurdur.
- 2- Filmsel anlatı ile görüntülerin karşılıklı inşası doğayı analiz etme imkânı tanımaktadır.
- 3- Araştırma bağlamında ele alınan üç film, Mecid Mecidi sineması ve doğa tasavvurunu temsil edecek niteliktedir.

1.6. Sınırlılıklar

Bu tez çalışması, şu sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir:

- 1- Bu araştırma, Mecid Mecidi sineması özelinde yapılmıştır.
- 2- Doğa, yönetmenin hemen her filminde önemli bir yer tutmasına rağmen araştırmanın örnekleme, yönetmenin üç filmi (Cennetin Rengi, Serçelerin Şarkısı ve Söğüt Ağacı) ile sınırlandırılmıştır.

2. SİNEMA, DOĞA VE GÖSTERGEBİLİM

Bu bölümde öncelikle genel olarak sinema, İran sineması ve Mecid Mecidi'nin hayatı ve sineması ile ilgili bilgiler verilip tartışıldıktan sonra, doğa kavramı ve göstergebilim incelenmiştir.

2.1. Filmin Ötesi: Sinema

*Trenin Gara Girişi*¹ ile 1895 yılının bir kış günü tarih sahnesine çıktığı kabul edilen sinema, şüphesiz ki bir sanat türü olarak varlığının yanında toplum ve birey üzerindeki etkisi, ekonomik ve kültürel katkısıyla günümüz dünyasının önemli olgularından birisi haline gelmiştir. Modern çağın vazgeçilmez unsurlarından biri olan sinemayı tanımak ve anlamlandırmak; insan, kültür, toplum, sanat, bilim ve medeniyet konularında önemli katkılar sağlamaktadır.

‘Yedinci sanat, film, beyaz perde’ gibi isimlerle de anılan sinema “önceden belirlenmiş bir senaryoya göre görüntülerin bir kaydedici araç vasıtasıyla kaydedilmesi; kurgu, efekt ve seslendirme gibi işlemlerden geçirildikten sonra bir perde üzerinde yansıtılarak hareket oluşturulması şeklinde teknik ve sanatsal bir üretim faaliyetidir. En basit anlamda sinema hareketli görüntüler sanatıdır.” (Sim, 2022).

Bu tanımlar sinemanın ne olduğuna dair bir çerçeve sunsa da onun manası üzerine eğilmek, insan ve toplum için ne ifade ettiğine göz atmak gerekmektedir. Bu eksenle, sinemayı kuramsal olarak inceleyen düşünürlerin ve yazarların yanında, film yapımcı ve yönetmenlerinin görüşlerine göz atmak faydalı olacaktır.

Metz’e göre ‘sinema, kayıtlar ve bantlar’ bir iletişim aracı ve medyadır. Asıl olarak sanat amaçlı kullanılsa da bunların tek kullanım amacı bu değildir. Film, aynı zamanda bilimsel bir araçtır. Yazının icadından bu güne ilk önemli genel iletişim aracıdır (Monaco, 2021: 69-70). Bu bakımdan sinema bir dil gibidir ve dilin birçok işlevini yerine getirebilir. Bu evrensel dil sayesinde dünyanın değişik kültürlerinde farklı dilleri konuşan insanlar, bir filmi izlediklerinde anlatılanı kavrar ve benzer duygu ve düşüncelere sahip olurlar.

Wollen, sinemanın çeşitli formlarına dikkat çekerek, en temel düzeyde sinemanın görsel bir sanat; ancak aynı zamanda anlatım (hikâye), drama, hareket, ses ve performans sanatı olduğuna dikkat çekmektedir. Birden fazla algı yolu üzerinden -optik,

¹ Gösterilen ilk film olarak kabul edilen bu filmin restore edilmiş halini izlemek için: https://www.youtube.com/watch?v=ayTDlf9ZL_0

işitsel ve hatta dokunsal- göstergelerle iletildiğine vurgu yaparak sinemanın en büyük gücünün bu olduğuna işaret etmiştir (Wollen, 2020: 220). Bu açıdan sinemanın, resimden müziğe, edebiyattan mimariye çeşitli sanatları bir araya getiren ve onlardan beslenen bir karma sanat olduğu söylenebilir.

Ayzaştayn şöyle demektedir: “Kanımca sinemanın en büyük başarısı insanları birleştirebilmesinde yatmaktadır.” (Bookey, t.y.). Ayzaştayn’ın işaret ettiği sosyolojik yönü, sinemanın belki de en güçlü yanıdır. Bu anlamda, “Sinema hayatı, hayat sinemayı ifade eder ve birbirini tanımlar” (Diken ve Laustsen, 2016: 21). Sinema, sosyolojiden bağımsız olmadığı gibi onun için vazgeçilmez bir araştırma alanıdır. Filmler, toplumları yansıtan ve onları yeniden kurgulayan birer araç olarak görülebilir. Bu nedenle filmler, araştırmacılar için, birer araştırma kaynağıdır. Bir tür laboratuvar sayılabilecek sinema evreninde sosyologlar, keşiflerini görünür kılan ya da yeni keşiflere imkân sağlayan filmlerde çeşitli toplumsal meselelerin bir yansımasını bulabilirler (Demir, 2013: 59, 66).

Sinemanın hayatla bağına dikkat çekmek, onu hayatla birebir özdeşleştirmek anlamına gelmez. Bunun yerine sinemanın hayata içeriden baktığı ve onu genişlettiği söylenebilir. “Sinema hayattan taşan şeyleri yakalar” (Öztürk, 2020: 211). Shakespeare dünyayı bir oyun sahnesine benzetirken; insanları oyuncular, metni kader, replikleri sözler ve eylem, yönetmeni de tanrısal oyuncu olarak düşünmüştür. Bu açıdan bakıldığında Shakespeare haklıysa, sinema da günümüz dünyasının imgesidir (Yalsızuçanlar, 2008: 10). Karakterin filmdeki rolünü kavramak, insanın hayattaki rolü üzerine farklı bir bakış açısını mümkün kılarken, sinema; hayatı anlamlandırmak adına bir ‘araç’ kimliği kazanabilir. Bu anlamda filmleri anlamak, hayatı anlamakla, bir bakıma, eşdeğerdir. Öyle olmasa bile bu ikisinin ciddi benzerlikleri vardır. Sinema ve hayat iç içedir. Baudrillard bir röportajında şöyle demektedir:

...Hayatın kendisi sinematografik oldu; varoluş “sineleşti”. Bu, özellikle Amerika’da hissedilen bir durum. Amerika’da kent, banliyö ve çölle, filmleri arasında bir ayrım yok. Bu biraz Hollanda’daki müzelerde bulunan sanat yapıtlarıyla kentlerin örtüşmesine benziyor. İkisi arasında bir tür büyülü geçişim var. Hayat her yerde bir tür Universal Studios haline geliyor. (Ada ve Baudrillard: 2006):

Baudrillard’ın hayatın sinemaya benzediğini ifade etmesi, sinema-hayat ilişkisi bağlamında çarpıcı bir tespittir. Ona göre sinema, “hayatı senaryolaştırmak suretiyle” yaşantının bir önizlemesini sunmakta, bir yönüyle yaşamla arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaktadır (Demir, 2021: 117).

Benzer şekilde bir makalesinde Baudrillard, Amerikalı yönetmen Coppola'nın *Kıyamet (Apocalypse Now)*² filminin çekiliş biçimini Amerikan ordusunun savaşma biçimine benzetmiştir. Ona göre film tıpkı Vietnam savaşı gibi, aynı pervasızlık, şiddet ve teknik rahatlıkla gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda film, savaşın bir uzantısı ve onun yüceltilmiş halidir (Baudrillard, 2021: 87-88). Burada gerçek olan savaş ile kurgu olan film adeta rol değiştirmiş, ikisi birbirini tamamlayan, birbirini hem var hem yok eden bir ilişkiye sahiptir.

Sinema, toplumla ilişkisi bağlamında “sanal ve gelecek” bir toplumu haber vermektedir. Aslında var olmayan bu toplum,³ fiili toplumla beraber ilerler. Filmlerde anlatılanların, ya da karakterlerin var olduklarını söylemek güç olsa da bunların orada olduklarını söylemek yanlış değildir. Sinema toplumsala dair imgeler üretirken, imge de gerçekliğe dâhil edilir. Bu çift yönlü ilişki sayesinde, sinemayla toplumsalın çözümlemesini yapmak mümkündür, zira sinema buna imkân sağlamaktadır (Diken ve Laustsen, 2016: 24).

Sinema yalnızca bir eğlence aracı değildir; tersine genellikle toplumsal olanı hem yansıtarak hem de bir şekilde üreterek toplumla zaman ve mekân ilişkisi içinde bulunur. Filmdeki karakterler, sadece teknik bir detay değil, aynı zamanda günlük yaşamın temsili olma eğilimindedirler. Bu karakterler, bazen izleyicinin sosyolojik kodlarının oluşmasına veya güncellenmesine yardımcı olacak duyguları uyandırmakta rol alırlar. Ancak bunu, yaşananları birebir taklit ederek değil, gerçeği yeniden kurgulayarak ve yeni bir gerçeklik oluşturarak yaparlar. Bu nedenle filmler, toplumsal bir projektör olarak, sıradan bir seyir etkinliğinin ötesinde, tasarlanmış bir kurgusal dünyayı temsil eder (Demir, 2020: 65).

Sinema, insanın kendi kimliğinden uzaklaşıp başka biri olmasını mümkün kılar. Ruhunu sabit bir noktadan kurtarıp, onun seyahat etmesini sağlayabilir. Ayrıca toplumsal düşüncüyü derinleştirir ve bazı durumlarda toplumsal gerçekliğin ötesinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını hayal etmeyi mümkün kılar (Diken ve Laustsen, 2016: 22). Tarkovski, sinemanın bu manevi katkısını şöyle ifade etmektedir:

Seyirci aldığı bir sinema biletiyle kendi deneyimindeki gedikleri kapatmaya çalışır, yani bir alanda 'yitirilmiş' bir zamanın peşini kovalar. Bu sayede, huzursuzluk ve iletişimsizlikle belirlenen çağdaş hayatın yarattığı o manevi boşluğu doldurmayı umar. (Tarkovski, 2008: 70)

² 1979 yapımı, savaş-aksiyon türündeki film film, Vietnam Savaşı esnasında, Amerikan ordusuna mensup başına buyruk bir komutanın yerel bir kabilenin lideri gibi davranmasıyla hakkında çıkarılan ölüm fermanı sonrası gelişen olayları konu almaktadır.

³ Baudrillard da Vietnam Savaşı'nın hiç var olmadığını (Kıyamet filminden sonra) ifade eder.

Sargut sinemanın, insanın kendi hayat hikâyesini okuyabileceği bir kitaba benzediğini; beyaz perdede kendi yansımasını izleyen insanın, başkasının yaşadıklarına gülüp ağlayabildiğini hatırlatır. Ona göre her dönemde, insan kendi fitratı ve zamanın bilgisine göre farklı filmlerden hoşlanmıştır. Sinema, insanı kolayca kendi gerçekliğine, hatalarına ve doğrularına taşıyabilir (Yalsızuçanlar, 2008: 86).

Tarkovsky'ye göre sinemanın, diğer sanat formları gibi kendine özgü bir şiirsel anlamı, önceden belirlenmiş bir özelliği ve kendine has bir yazgısı bulunmaktadır. Sinema, yaşamın özel bir parçasını, henüz anlaşılamamış bir boyutunu ve diğer sanatlar tarafından ifade edilememiş bir yönünü yansıtmak için doğmuştur (Tarkovski, 2008: 67). Bu karakteristik özellikleri onu vazgeçilmez bir sanat kılar.

Deleuze, sinemayı “düşünsel bir etkinlik” olarak kabul etmiştir. Deleuze'e göre film, “düşüncenin kendisini farklı bir şekilde savunma arzusunun bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.” (Demir, 2013: 60). Bu açıdan sinema insana yeni ve eşsiz bir görme yetisi kazandırır.

Vertov'un “sinegöz” kavramı Deleuze'ünkini destekler niteliktedir. Bu kurama göre kameranın işlevi “insan gözünün görmediğini görebilmek, onun kusurlarını aşarak saf gerçekliğe ulaşmaktır” (Metin, 2022). Bu yaklaşım; kurgu, senaryo, oyunculuk gibi sinemanın temel bileşenlerini reddetmesi bakımından aykırıdır ancak kameranın gerçekliğe ulaşmayı sağlayan işlevine vurgu yapması bakımından önemlidir.

Ranciere ise sinema-gerçeklik ilişkisine Vertov'unkinden farklı bir açıdan bakmaktadır. Ona göre, “Gerçek düşünülebilir için kurgulanmalıdır”. Görüntü basit bir gerçeklik olmayıp, sinema görüntüleri, söylenenle görülen arasındaki ilişkinin sonucudur (Rancière, 2008: 8). Rancière, sinemanın yalnızca hikâye anlatmakla sınırlı olmadığını düşünür. Sinemanın basit bir anlatıdan öteye geçtiğini; insan algısı ve düşüncesinin özüne dokunabildiğini ifade etmiştir. Kamera, sadece bir hikâye anlatmak yerine, hayatın dinamizminden seçilmiş algı-düşünce boyutunu kaydeder ve onu sessiz bir konuşmaya dönüştürür. Bu, sinemanın sadece hikâyenin ne olduğuna değil, nasıl algılandığı ve yorumlandığı hakkında olduğuna işaret eder; bu anlamda sinema insan deneyiminin derinliklerini keşfetmek için güçlü bir araçtır (Tanke, 2011: 181).

Sinemanın gerçekliği yeniden kurguladığı, onu adeta yeniden üreterek olduğundan farklı bir biçime dönüştürdüğü de söylenebilir. Godard, bu konuya şöyle dikkat çekmiştir: “Sinema, saniyede 24 kere gerçeklik demektir, betimlenmiş gerçeklik, fiziksel gerçekliğin 24 misline bedeldir” (Mükerrem, 2012: 12). Godard'ın ifade ettiği şey, sinemanın neden bu kadar etkili ve güçlü olduğuna dair fikir vermektedir. Sinemanın

gerçekliği artırdığını, onu yönetmenin, izleyicinin ya da analizcinin zihninde adeta yeniden imal ettiğini belirtir.

Bir başka önemli düşünür Žižek’in, sinema-gerçeklik ilişkisi üzerine görüşü Demir tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

Žižek’i okuyan birisi bir anlığına onun gerçekliğin kendisinden el çekip, bütünüyle sinemaya yöneldiği yanılgısına kapılabilir. Ya da gerçeği filmi analiz etmek için araçsallaştırdığı hissine kapıla da bilir. Oysa, Žižek, hiçbir zaman filmi film olarak analiz etme kaygısına düşmez. Aksine, filmi -yani bu fantezi makinesini- bir çeşit alet edevat çantası gibi aslında hep merkezde olan teorisini detaylandırmak ve tefsir etmek için kullanır. (Demir, 2013: 60)

Žižek, gerçekliğin kendisinde bir kurmaca tarafı olduğunu farketmemizi ve onu deneyimlememizi sağlayan sinemanın asıl büyük başarısının bu olduğunu ifade etmiştir (Diken ve Laustsen, 2016: 30). Bu sayede sinema, insanlığın düşünsel serüveninde önemli bir yere sahiptir.

Benzer şekilde Tarkovski (2008: 73), film gerçekliğini “bir düş ver arzu” olarak tanımlar. Ona göre film, kendi gerçekliğine ulaşmak isteyen yönetmenin seçtiği görüntülerle aradığı özgün bir dildir. Sinema dilinin ana malzemesinin hareketli görüntü olduğunu hatırlatan Mükerrrem (2012: 25), sinemayı, “evrensel bir anlatım biçimi” şeklinde niteler. Sinema yapımcısı bu görüntü dilinden kendi yeteneği ölçüsünde istifade edebilir. Kameranın tek başına anlamlı bir dünya yaratma şansı yoktur. Filmlerde ortaya çıkan dünya, sinema sanatçısının vizöre bakan gözü ve zekâsı ile doğrudan ilgilidir. Bu bakımdan sinemanın insanın görme duyusuyla tetiklenen bir aklın ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Kracauer (2015: 518)’a göre sinemayla birlikte insan, daha önce sahip olmadığı bir görme özgürlüğüne kavuşmuştur. Maddi dünyayı kamera ile deneyimleyerek keşfetmeye yardımcı olan sinema; fiziksel gerçekliğin, maddi dünyanın nesne ve olaylarını insanın beraberinde götürmesini sağlayan bir mecraadır. Sinemanın bu yönü, hem film yapımcısı, hem de izleyici için eşsiz bir deneyim sunmaktadır. Bir filmi bu kadar etkileyici yapan belki de bu pragmatik yönüdür. Film, sanatçısının gözünden süzüp akıl süzgecinden geçirerek damıttığı eşsiz bir üründür. Üstelik bu ürün, gerçek dünyanın hem suretini, hem de aslını aynı anda göstererek en saf biçimde ortaya çıkar ve izleyici ile buluşur (Wollen, 2020: 148).

Sinema, bir imge üretimi olarak, bireyin ve toplumun algı biçimini doğrudan etkilerken, aynı zamanda yaşamın kendisini betimleyip ona şekil verir. Sinema, bu yönüyle Deleuze’ün “bir yaşam pratiği” olarak gördüğü felsefenin yerini tutar (Bozkurt Avcı ve Çelebi, 2023: 131).

Öztürk (2022: 97)'e göre filmler tek başına felsefe yapabilir ki üç türlü felsefeden biri (sözlü ve yazılı felsefe yanında) “sinefilozofi”dir. Öztürk, sinema-felsefe ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

Sinemanın yaptığı en önemli felsefelerden biri; bir böceğin, bir kelebeğin, bir bardağın, bir müzikal enstrümanın, bir bulutun, denizin, göktaşının, yıldızın, kayanın zaviyesinden hayatın nasıl görüldüğüdür. Sinemanın felsefeye verebileceği en büyük katkılardan birisi mucize ve umuttur. Sinema bir mucizedir, çünkü gerçek hayatta gözden kaçan, görmezden geldiğimiz bakışlarımızdan kaçan ya da gerçekleşmesi zor olan, denklemlerin soyutluğu altında çarpıcılığını, önemini, ilginçliğini bir ölçüde kaybeden ve felsefede kavramların rasyonel mantığı altında gizlenen ve etkisini kaybeden mucizeler sinemada birden karşımıza çıktığında yaşama inanmaya başlarız. (Öztürk, 2020: 211, 255)

Bu anlamda sinema ‘yaşayan’ bir sanattır. Varlığını insanın hayat serüveni ile birlikte sürdürmektedir. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran ve belki de bu kadar öne çıkaran özelliklerinin başında anlatım dilinin görsel olması üstelik bu görselliğin durağan değil tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi hareketli ve canlı olmasıdır. Bir filmi izleyici açısından değerli ve keyifli kılan şey, belki de filmin insanda empati yapma kabiliyetini ortaya çıkarması ve böylelikle tıpkı felsefede olduğu gibi filmlerle de "öteki" hakkında düşünmesine imkân sağlamasıdır (Öztürk, 2016). Buradaki ötekilik, insanın yalnızca başka insanları başka hayatları tanıması değil, kendi öz benliğine de bir ayna tutması, kendini tanıması olarak değerlendirilmelidir. Meksikalı film yönetmeni Inarritu bu konuda şöyle söylemektedir: “Sinemam, benim bir uzantımdır; az sayıdaki meziyetim ve sayısız zaafımın beyanıdır.” (IMDB, t.y.-a).

Filmin; insanın kendini tanımasında ve anlamasında çok önemli bir araç olduğunu düşünen O’Grady (1975: 16), kütüphanelerin filmlerden yoksun olmasını mantıksız ve sorumsuz bulduğunu ifade etmiştir. Gerçekten de filmler, kitaplar kadar önemli olabilir. Hakikaten bir film sadece izlenmeyip aynı zamanda okunabildiğinde, kitaplardan elde edilen faydaya, belki daha da derinine, ulaşmak mümkündür. Blasco vd. (2015)’nin ifade ettiği üzere sinema görsel-işitsel bir anlatım tekniği olarak duyguları çeşitlendirip geliştirerek fikirlerin aks ettirilmesine temel oluşturabilir. Bu yüzdendir ki son zamanlarda düşünürler, akademisyenler, yazarlar ve hatta pozitif bilimciler bile artık filmleri konuşur hale gelmiştir. Filmleri yalnızca film eleştirmenleri değil, artık her kesimden insan tartışmaktadır.

Filmler yalnızca bilimi anlama ve geliştirmemize katkı sağlamakla kalmaz aynı zamanda insanı ilgilendiren her türlü konuda zengin ve derin bir görü imkânı da sağlar. Filmler, esasında, görünmez olanı somutlaştırarak görünür hale getirir (Demir, 2015). İnsanlığın varoluşundan itibaren üzerinde kafa yorduğu meseleler, filmlerin sadece konusu olmakla kalmamış, hem izleyici hem de yapımcısına bu konularda düşünme,

keşfetme ve onları tanıma imkânı sunmuştur. Amerikalı yönetmen Coppola için film yapmak soru sormak gibidir, kendisi bir film yaptığında o sorunun cevabını aldığını düşünür (IMDB, t.y.-c). Elbette ki o cevaptan izleyici de nasibini alacaktır.

Sinemanın artık sadece bir eğlence aracı olmaktan öte sosyolojiyi, bilimi, sanatı, felsefeyi ve hatta din anlayışını bambaşka ve yeni bir zemine taşıdığı bir gerçektir. Herkesin kalbinde yer etmiş bir film mutlaka vardır. Bu gibi filmler izleyici için asla bir buçuk-iki saatte sona ermez. Filmin etkisi çok daha uzun süre devam eder. İranlı yönetmen Farhadi filmin bu etkisini şöyle ifade etmektedir:

Seyircinize cevaplar sunduğunuz zaman filminiz sinema salonunda sonlanacaktır. Fakat sorular sorduğunuzda filminiz, fiilen bittiğinde başlayacaktır. Doğrusu, filminiz izleyicinin bünyesinde sürüp gidecektir. (IMDB, t.y.-b).

Bu anlamda bir film izlemek ve üzerinde düşünmek aslında hayatı anlamaya çabalamaktır. Zira o “toplumsalın projektörüdür” (Demir, 2021).

2.1.1. İran Sineması

2.1.1.1. İran Sinemasının İlk Yılları

İran sinemasının başlangıcı 20. yüzyıl başına denk gelmektedir. 1900 yılında şahın Avrupa gezilerinin filme alınması sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Teksoy, 2009). İran'daki ilk film yapımcılığı, genellikle yalnızca sanatın eğlence değeriyle ilgilenen dönemin kraliyet ailesi tarafından desteklenmiştir Dolayısıyla bu dönemin filmlerinin çoğu, çoğunlukla sarayda gösterilen çeşitli kraliyet ve dini törenler gibi etkinliklerin haber makaralarıdır. Bu haber filmlerini düğünlerde, sünnetlerde ve doğum törenlerinde ileri gelenlerin evlerinde görmek mümkündür (İransafar, 2021).

Saray mensuplarından biri olan Mirza-İbrahim-Han Sahafbaşı Tahran'da, 1904 yılında ilk sinema salonunu açmış ve halka açık gösterimler düzenlemiştir. Din adamlarının baskıları ve kınamaları kısa süre sonra sinemanın kapatılmasına neden olmuştur. Bu yıllarda önde gelen dini otoriteler, film izlemeyi bir suç olarak tanımlayan bir fetva yayınlamıştır⁴. Ancak şah ve halefi oğlu Muhammed Rıza Şah, filmi propaganda için önemli bir araç olarak görmüştür. İthal batı filmleri sansürlenirken, İslam öncesi dönemlere ait hikâye ve destanları anlatan filmler, hanedanın yönetimini meşrulaştırmak için yeniden kurgulanmıştır (Choo, 2021).

⁴ Bu durum, sanatçıların Allah ve Resulü'nün, insan figürlerinin ve diğer canlı yaratıkların tasvirlerinden kaçınması gereken İslam'daki anikonizm (tasvirsizlik) görüşüyle bağlantılı olabilir.

İki yıl sonra birkaç Rus ve Ermeni göçmen bireysel olarak Tahran'da yeni sinema salonları kurmaya çalışmıştır. Bunların arasında en başarılı isim Russi Han'dır. Bu kişi kraliyet sarayındaki bağlantılarıyla işini büyütebilmiştir. Aynı zamanda Rus Ordusunun kuzeyde ve Tahran'daki varlığı kendisi için bir destektir. 1909'da Şah'ın düşüşü ve meşrutiyetçilerin başarısıyla Russi Han desteğini kaybetmiştir. Sonuç olarak sinema salonu ve fotoğraf stüdyoları halk tarafından tahrip edilmiştir. Kısa süre sonra Tahran'daki diğer sinema salonları da kapanmıştır (Parhami, 1999).

Kaçar Hanedanlığı döneminde (1900-1925) sinema, yabancı menşeli güncel olayların, anlatıların yanında komik skeçlerin sergilenmesinden ve sınırlı sayıda yerli film yapımından ibarettir. Bu yıllarda ekranlardaki kadın görselleri ve kadının sinema salonlarında seyirci olarak varlığı tartışmalı hale gelmiştir ve sansür uygulamalarının ilki bu dönemde ortaya çıkmıştır. Perde arkası okuma geleneğinden esinlenen 'canlı film çevirmenleri' özellikle Amerikan kovboy filmlerini 'açıklayarak' hikâyenin anlaşılmasına ve filmde alınan zevkin artırılmasına yardımcı olmuştur (Naficy, 2012: xxii).

Ohanyan, 1925 yılında bir sinema okulu kurmuş ve bu okuldan mezun olanların rol aldığı ilk kurmaca İran filmi kabul edilen *Abi ve Rabi*'yi 1928 yılında çekmiştir. Bu filmin gişedeki başarısı, Ohanyan ve ekibini, dindar bir adamın kızı ile bir filmde rol almak isteyen nişanlısının hikâyesini anlatan *Hacı Ağa (1932)* adlı başka bir komedi yapmaya teşvik etmiştir. Ohanyan'ın İran sinemasına katkısının büyük olmasının yanında geride bıraktığı akım zararsız da değildir. Çoğunlukla komedi ve melodram türlerindeki yabancı filmlerin taklidi ve daha sonraki filmlerde her türlü gerçekçiliğin neredeyse tamamen ortadan kaldırılması, onun erken dönem etkisinin sonuçlarıdır. O dönemler, İran'ın uyanış aşamasında olduğu, halkın toplumsal bilince ve modern yaşam anlayışına şiddetle ihtiyaç duyduğu ve modern ekonomisinin oluşmaya başladığı zamanlardır. Salt eğlence ve 'kaçış' filmi, İran'ın o dönemde ilerici toplumsal büyüme için ihtiyaç duyduğu son şeydir. Sinemada saatler geçirmek, Hollywood tarzı anlamsız melodramlar izlemek İranlılar için sadece bir lükstür (Talachian, 2024).

İran sinemasında ilk Farsça sesli çekimler, İran başbakanı M. Ali Faruki'nin Ankara ziyareti esnasında gerçekleştirilmiştir. İlk sesli film ise Abdül Hüseyin Sapenta tarafından 1933 yılında yapılan *Duhter-i Lor (Lor'un Kızı)* filmi olmuştur (Teksoy, 2009). Lor'un Kızı filmi büyük bir başarıdır ve iki yıldan fazla bir süre gösterimde kalmıştır. Bu sesli filmin başarısı o kadar etkileyicidir ki Imperial Film adlı bir yapım şirketi tarafından, Sepenta'ya başka bir filmler için yapımcılık teklif edilmiştir. Sepenta, bu şirket için dört film daha yapmıştır: *Firdevsi (1934)*, *Şirin ve Ferhat (1934)*, *Çeşm-i Siyah (Kara Gözler)*

(1935) ve *Leyla ve Mecnun* (1936). Filmlerinin hepsi eski İran kültürünün yüceltilmesini veya modern İran'ın iyimser geleceğini konu edinmiştir (Talachian, 2024).

2.1.1.2. Devrim Öncesi İran Sineması

1979 İslam Devrimi öncesi İran sinemasının başlıca özellikleri şu şekildedir: 1928-1944 yılları arasındaki dönem, İran'da özgün filmlerin henüz ortaya çıkmadığı ilk dönemdir. Film piyasası Batı ve Amerikan şirketlerine bağımlıdır. Bu yıllarda genellikle şarkılı-danslı melodramlar; Hint, Arap ve Mısır sinemasının etkisinde filmler çekilmiştir (Aktaş, 2005: 5-6). Pehlevi'nin hüküm sürdüğü bu dönemde devlet; çok kültürlü, çok dilli ve çok ırklı İranlıları homojen bir modern ulus halinde modernleştirmeye ve sekülerleştirmeye çalışan otoriter bir Batılılaşma programı uygulamıştır. Hızla modernleşen İran'ı sinematik olarak temsil eden belgesel ve kurmaca filmler teşvik edilmiş, sinema yapımı sıkı bir şekilde kontrol altında tutulmuştur. Sinemayı merkezileştirme ve kontrol etme çabalarına rağmen, film yapımı devlet tarafında marjinal kalmıştır. Bu dönemde sadece bir sessiz uzun metrajlı film yurt içinde çekilirken, tüm sesli filmler ise çoğunlukla Hindistan'daki İranlı gurbetçiler tarafından üretilmiştir (Naficy, 2012: xxii). 1941-1950 yılları arasında nispeten daha iyi filmler yapılırken, 1962 yılından itibaren sinemada önemli gelişmeler olmuştur. Bu dönemde entelektüel sinemacılar ortaya çıkarak toplumsal sorunları anlatan filmler çekmeye başlamıştır. Ancak dışarıdan alınan filmler, yerli sinemanın gelişmesindeki en büyük engeldir. Devrim öncesinde üretilen binlerce film olmasına rağmen İran sineması bu dönemde gerekli gelişimi gösterememiştir (Aktaş, 2005: 5-6).

1941'den itibaren başlayan ikinci Pehlevi iktidarında İran'da sinema, yılda doksandan fazla üretim yaparak gelişmiş ve endüstrileşmiştir. Devlet, sinema ve televizyon endüstrilerinin altyapılarının inşasında etkili olmuş ve geniş bir sansür ve himaye aygıtı kurmuştur. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında üç büyük güç, (Birleşik Krallık, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler) İranlıların sinema perdelerinde gördüklerini kontrol etmek için birbirleriyle yarışmıştır (Naficy, 2012: xxiii).

1950'den 1960'ların ortalarına kadar İran film endüstrisi hızla büyümüştür. Bu yıllarda çok sayıda film stüdyosu kurulmuştur. Bu dönemde (1950-1965) 324 film çekilmiştir. 1965'te Tahran'da 72, diğer illerde ise 192 sinema salonu mevcuttur. Dönemin önemli sinemacıları İsmail Kuşhan, Muhsin Badi, Siamek Yasemi ve Mesud Kimyayi'dir (Parhami, 1999).

II. Dünya Savaşı sırasında duraklama dönemine giren İran Sineması'nda, savaştan sonra yeni bir akım ortaya çıkmıştır. 'İtalyan Yeni Gerçekçi' sinemasından etkilenen bu

dönemde sinemacılar, doğal mekânlarda çekilen, amatör oyuncuların oynadığı, gündelik ve sıradan hayatı ele alan gerçekçi filmler çekmişlerdir. 60'lı yıllardan sonra köyden kente göç sorununa değinen, şehir banliyölerindeki karakterleri merkeze alan filmler çekilmiştir. Bu dönem sineması , “İran Yeni Dalgası” adı verilen yeni sinemanın doğuşunu ifade etmektedir (Uğur, 2017).

Batılılaşmış film yapımcıları modernist muhalif yazarlarla işbirliği yaparak yeni dalga filmleri çekmişlerdir. Bu filmler, uluslararası film festivallerinde başarılı olmuştur ve İran sinemasının küreselleşme dönemini başlatmıştır (Naficy, 2012: xxiii). Bu dönemin ilk filmi kabul edilen ve 1969 yılında çekilen *Gav (İnek)*, yönetim karşıtı damgası yiyip sansüre maruz kalsa da Venedik Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından izler taşıyan film, uzun süre Farsi⁵ melodramlarla, Amerikan filmleriyle boğuşan İran sineması için bir devrim niteliğindedir ve günümüz İran sinemasının temellerinin atıldığı sinema anlayışının ilk örneklerinden biri kabul edilmektedir (Salkaya, 2012).

İran'da 1966-1976 yılları arasında, çeşitli faktörler çok sayıda uzun metrajlı, belgesel ve animasyon filmin yapımını ve birçok genç sinemacının yeni bir anlayış ve yaklaşımla film yapımı alanına girmesini sağlamıştır. Bu etkenlerden bazıları; sinema okullarının kurulması, çok sayıda film festivali, üniversitelerdeki çeşitli film kulüpleri, devlet destekli film yapım şirketleri, yurtdışı eğitilmiş İranlı film yapımcılarının geleneksel film formülünü ve karakterlerini terk eden kolektif bir güç olarak ortaya çıkışı ve sosyal bilinçli yazarlardan oluşan yeni nesildir (Talachian, 2024).

Bu dönemde yabancı ülkelerde eğitim görmüş entelektüel sinemacıların başını çektiği hareket, önemli filmler yapmayı başarıp ülke dışında da tanınmaya başlasa da; sansür ve halkın alışkın olmadığı sinematik teknikler sebebiyle ülkedeki yaklaşık beş yüz sinema salonunda istenilen etkiyi gösterememiştir. Bu yıllarda salonlarda hala ABD'den alınan filmler ile Hint filmlerinin yerel uyarlamaları hâkimdir (Armes, 2011).

2.1.1.3. Devrim Sonrası İran Sineması

1979 İran İslam Devrimi ardından İran'da sinemayı da etkileyen önemli gelişmeler yaşanmıştır. Devrim öncesinde gösterilen erotik ve daha çok batı taklidi filmlere dayalı sinema endüstrisinin yeni döneme ayak uydurması güçleşmiştir. 1978'de Tahran'da bir sinema salonunda çıkan yangın sonrası ülke çapında birçok sinema salonu ateşe

⁵ “Farsi film” terimi, devrim öncesi İran sinemasıyla özdeşleşen; çıplak kadın, kötü adam gibi klişe konularla kendini tekrarlayan popüler İran filmlerini ifade etmektedir.

verilirken, sinema salonlarının faaliyetleri geçici süreyle durdurulmuştur. Bu yıllarda bazı sinemacılar ve yönetmenler batı ülkelerine göç etmiştir (Aktaş, 2005: 33-35).

Devrim sonrasında devletin sinema üzerindeki baskıcı tutumuyla şekillenen İran sineması, Naficy (2000) tarafından, 1994 yılına kadar üç döneme ayrılarak incelenmektedir. 1980'lerin başını kapsayan ilk dönemde filmler önemli ölçüde sansürlenmiş, bir saate varan oranda kesintilere uğramış, uygun görülmeyen sahneler karartılmış ve yüzlerce film yasaklanmıştır. Birçok şarkıcı ve aktöre ekran yasağı konulurken, perdede nadiren kendine yer bulan kadınlar yalnızca bir örtü arkasından gösterilmiştir. Bu yıllarda önemli sayıda sinemacı, filmlerinde kadını göstermekten çekindiği için bir tür oto sansür ile kadının yer almadığı savaş filmleri ve çocuk filmleri çekmiştir ki bu iki tür, devrim sonrası sinemanın iki popüler türü haline gelmiştir.

80'lerin ortalarında kadınların bol kıyafetlerle evlerde ve arka planda görüldüğü, asla başrolde olmadığı, her türden kadın-erkek ilişkisinin sınırlı gösterildiği filmler çekilmiştir. 80'lerin sonuna gelindiğinde ise kadınlar hem kamera önünde hem de kamera arkasında varlık göstermeye başlamıştır.

Yeni İslami yönetim, normları yeniden formüle edilen İslamileştirilmiş yaklaşımla orantılı yeni bir film endüstrisini kurumsallaştırmak için geniş kapsamlı bir çabaya girişmiştir. Bu gelişmelerin ardından film yapımını ve gösterimini düzenleyen ilk kural ve düzenlemeler 1982'de kabul edilmiştir (Naficy, 2012: xxiii).

1983 yılında, her ne kadar ülkede gösterilecek yabancı filmleri inceleyip devlet ideolojisine ve dine uygunluğunu belirlemek amacıyla kurulsun da Farabi Film Vakfı, İran'da sinemanın gelişiminde önemli katkı sağlamıştır (Naficy, 1995). Bu kuruluş, sinemanın ulusal ve uluslararası düzeyde gelişimini desteklemiştir.

İran-Irak savaşı sırasında cephede görev alan kameramanlar sayesinde ortaya bol sayıda savaş belgeseli çıkmıştır. Öte yandan bu dönemde çekilen savaş filmlerinin, sinemadaki gerçekçi anlatıma katkı sağladığı söylenebilir (Terzi ve Nuhoğlu, 2021). Burada savaş sineması iki gruba ayrılarak ele alınabilir. İlk grup doğrudan savaşı ele alan, savaş esnasında çekilen filmleri içerirken, ikinci grup savaşın kişi ve toplum üzerindeki etkilerine odaklanan, savaş sonrasını konu alan filmlerdir. Bu filmlerde gerçeklikten yoksun kahraman tasvirleri, ticari amaç güden şiddet sahneleri, yanlış-klişe karakterler ve bilgi eksikliği ile yazılan senaryolar sebebiyle İran sinemasının evrensel dilden yoksun vasat örnekleri olarak tarihteki yerini almıştır (Aktaş, 2005: 181-186). Yine de sekiz yıl süren savaştan sonra verimli bir döneme girilmiştir zira sinemacılar salt propaganda filmi çekmek yerine mazlum halka yönelmiş ve 90'lı yıllara kadar sansürle var olmaya çalışan sinema, farklı bir boyuta geçiş yapmıştır (Erdur ve Sunal, 2021).

Devrim sonrası dönem, Pehlevi döneminin en iyi yeni dalga yönetmenlerinden bazılarının ve yeni nesil sinemacılarının da dâhil olduğu, kendi paralel ve muhalif sanat sinemasını doğurmuştur. Böylelikle bu yönetmenler, İran sinemasının dünyanın önemli sinemaları arasında kendine yer bulmasını sağlamışlardır (Naficy, 2012: xxiv).

Yönetmen Mecidi bir röportajında, devrim öncesi sinemayı ve devrim sonrasında İran sinemasında yaşanan değişimi ve devrimin sinema üzerindeki etkisini şu şekilde özetlemiştir:

Öncelikle sinemanın toplumdaki yerine ve etkisine bakalım. Son 30 yılda, yani devrimden bu yana, başka hiçbir sanat dalında bu kadar büyük bir artışa tanık olmadık. Bunun bir nedeni, aslında sinemanın son derece etkili ve popüler olmasıdır. Günümüzde milyonlarca insan film izliyor. Ancak devrimden önce İran sineması olması gerektiği kadar etkili değildi. O zamanlar iki çeşit sinema vardı: Biri Farsi film, diğeri ise genellikle 'entelektüel sinema' olarak adlandırılan sinemaydı. Kültürel olarak ilkinin çok yıkıcı bir etkisi oldu. Bunun nedeni, dinin, özellikle Safevi hanedanından (1501-1736) bu yana ve onun İran'da İslam'ın yayılmasındaki merkezi rolünden bu yana, bu ülkede her zaman kilit bir rol oynamış olmasıdır. Kadınları ve günlük yaşamı İslam karşıtı tasvirleriyle ele alan Farsi film, hiçbir zaman İran halkına ve onların ihtiyaçlarına tam olarak uymadı. Tamam, eğlenceliydi ama buradaki hayatın gerçekliğini asla yansıtamazdı. Sonuç olarak sinemamızdaki yaygın varlığına rağmen etkisi zayıftı; anlamlı bir sanat değil, ucuz eğlence olarak görülüyordu. Buna paralel olarak 'entelektüel sinema' olarak anılan başka bir sinema türü gelişti. Bu tür Farsi filmin gölgesinde pek büyüyemezdi. Bana göre devrim her alanda, Entelektüel sinema da dâhil olmak üzere sanatta çok fazla potansiyel yarattı. Görüyorsunuz, devrim, varlık doğası gereği cüretkâr bir hareket, içimizdeki cesur sanatçıyı ortaya çıkardı! Bu cesaret, devrim sonrası film yapımcıları üzerinde büyük bir etkiye sahipti. Özellikle benim gibi o zamanlar genç olanlar üzerinde...(Rahbaran ve Mohajer, 2016: 149).

2.1.1.4. Yeni İran Sineması

“Yeni İran Sineması” terimi İran dışında formüle edilmiş ve ortaya çıkmıştır. İlk kez 1987 yılında Roy Armes tarafından kullanılmış olup, başlangıcı (İran sineması 1960'larda Avrupa film festivali sahnesine girse de) 1970 yılına dayanmaktadır. Bu yeni sinema, geriye dönüp bakıldığında belki de Furuğ Ferruhzad'ın *Ev Karadır* (1962) filmi altmışlarda Avrupa'da gösterilmiş ve ödüller kazanmasıyla başlamıştır. Bu kısa belgesel film, yalnızca yirmi iki dakikalık olmasına rağmen önemlidir. Şimdilerde 80 ve 90'lar İran sinemasının önemli bir öncüsü olarak geniş çapta tanınmaktadır. Faruk Gaffari'nin *Kambur'un Gecesi* (1964), Fereydoun Rahnema'nın *Siavash in Persopolis* (1964)'i ve Dayuş Mehrcuyi'nin *İnek* (1969) filmi, yeni sinemanın ilk örneklerinden kabul edilir (Démy-Geroe, 2020: 81).

Her ne kadar büyük oranda devrimden sonra gelişim gösterse de Aktaş (2005)'a göre Yeni İran sinemasının kuramsal temeli, dindar sinemacıların devrimden önceki arayışlarıyla atılmıştır. Fakat devrimden sonra fakihlerin⁶, özellikle Ayetullah

⁶ Fakih, kelime anlamı olarak “din âlimi” demektir. İran'da “Velayet-i Fakih” kurumu bulunmaktadır ve bu kurum her türlü yasanın İslam şeriatına uygunluğunu denetlemektedir.

Humeyni'nin bu alanı meşru ve temiz bir alan sayması sinemanın gösterdiği gelişmede belirleyici rol oynamıştır.

Devrim sonrası yönetmenleri, başarılı işler ortaya koyarak “İran Yeni Dalgası ya da Yeni İran Sineması” adı verilen yeni ve özgün bir ulusal sinemanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından etkilenen bu yeni sinema anlayışı, tasavvufi konuların sanatsal olarak işlendiği filmlerle öne çıkmıştır. Bu filmler kadere ve toplumsal değerlere başkaldırmayan sıradan karakterlerin hikâyesini anlatan, şiirsel ve sembolik anlatıya sıkça yer veren, ölüm, yaşam, aşk, ayrılık ve yoksulluk temalarını işleyen yapımlar olmasıyla dikkat çekmektedir (Sözen, 2012).

Yeni İran Sineması'nın gelişmesinde, devrim öncesi entelektüel sinemacıların devrimden sonraki dönemde, eski düzene olan tepkisi de önemli rol oynamaktadır. Eski düzenin sineması sürekli uyuşturucu, cinsellik, şiddet, dans ve müzik sahnelerini tekrar eden ucuz ama karlı yapımlarla cahil toplumu sinema salonlarında oyalamayı amaçlayan filmlerden oluşmaktadır. Yeni sinemacılar ise halkla ilişki kurmayı hedefleyen daha soyut konuları ele alan nitelikli filmler çekmek istemiştir. Yeni düzendeki katı sansüre maruz kalan sinemacılardan bir kısmı sessiz kalırken, kimileri de ülkeyi terk etmiştir (Armes, 2011: 373).

Birçoğu görsel ve sahne sanatlarına mensup çok sayıda İranlının yerinden edilmesi, dağıtılması ve sürgün edilmesi İran'ın sosyal tarihinde ve sinemasında yeni oluşumlara yol açmıştır ve birinci nesil göçmenler ve onların ikinci ve üçüncü nesil torunlarının oluşturduğu yeni bir diaspora sineması ortaya çıkmıştır (Naficy, 2012: xxv).

90'lı yıllara gelindiğinde çeşitli festivallerde kendine yer bulan filmleri sayesinde İran sineması uluslararası tanınırlığa kavuşmaya başlamıştır (Kirel, 2007, s. 410). Bu yıllardan itibaren filmleriyle batıda tanınmaya başlayan önemli yönetmenler Abbas Kiyarüstemi, Muhsin Mahmelbaf, Cafer Panahi, Mecid Mecidi ve Asghar Farhadi'dir.⁷

İran sinemasının, ticari filmler yanında 90'lı yıllardan itibaren çeşitli festivallerde ödüller kazanan özgün filmler üretmesi, filmlerinde ülke kültürüne önem veren yönetmenler sayesinde olmuştur. Profesyonel oyuncu kullanmadan, çoğu zaman çocuk oyuncularla çalışan bu filmler her ne kadar Yeni Gerçekçilikle bu bakımdan benzeşse de; Teksoy, (2009: 759)'a göre yeni gerçekçi filmlerin dinamik anlatımı yerine ağır bir tarz benimseyen ve onlardaki toplumsal eleştiri yerine bu filmlerde kullanılan simgesel eleştiri, İran sinemasını yeni gerçekçi akımdan ayırmaktadır.

⁷ İranlı sinemacıların uluslararası festivallerde aldığı tüm ödülleri görmek için bk: <https://en.irancultura.it/arte/cinema/>

Demir (2017)'e göre “gerçekçiliğin bile belli bir romantizm ve melodram atmosferi içinde ele alındığı İran sineması” korkuyu, sevinci, dramı; görüntü, ses ve sözün dilinde görünür kılan entelektüel bir derinliğe sahiptir. İçinden çıktığı ülke realitesinin zıttı izlenimi veren bu sinema; fakirliği, yokluğu, adaletsizliği, romantizm potasında eriterek İran'ı barışın, esenliğin, aşkın ve mutluluğun eşsiz yurdu olarak tasvir etmeyi başarmaktadır. Bu sinemanın Hollywood'un aşırı teşhirci tarzından daha iyi başardığı şey; ülkenin sahip olduğu ideolojinin ve kültürün dolaylı ve imgesel bir şekilde sinemaya yansıtılabilmesidir.

İran filmleri, klasik Hollywood anlatısından önemli farkları ile dikkat çekmektedir. Bu bağlamda İran sinemasının Hollywood'dan başlıca farkları şu şekilde özetlenebilir

- 1- Hollywood'dan farklı olarak setler yerine gerçek mekân, film kahramanları yerine sıradan insanların kullanımı,
- 2- Yıldız oyuncular yerine amatör oyuncuların varlığı,
- 3- Filmlerde şiddet ve cinselliğin yer almaması,
- 4- Kurgusal hayatlar yerine sıradan gündelik hayatların gösterimi,
- 5- Batı ve Hristiyan yerine İslam ve doğu kültürünün tasviri,
- 6- Aşkın üstü örtülü anlatımı,
- 7- Uzman ve endüstriyel yapımcılık yerine amatör ruh ve auteur yönetmenler,
- 8- Hollywood'un mutlu-kapalı sonları yerine açık-karma son tercihi. (Kirel, 2006).

İran sineması, günümüzde özgün ve başarılı bir sinema olarak kabul edilmektedir.

Aktaş'ın (2005:298-301), İran sinemasının başarısını dayandırdığı nitelikler şöyle özetlenebilir:

- 1- Filmlerde yerli kültür ve kültürün taşıyıcısı konumundaki şiirden ustalıkla yararlanılması,
- 2- İnsan ilişkileri, manevi ve ahlaki değerler evrensel bir dille anlatılabilmesi,
- 3- Devletin sinemaya desteği ve teşviği,
- 4- Devrim ve savaş şartlarının, sinemacıyı kendi kültürüne yaklaştırması,
- 5- Propaganda amacından uzak, geniş görüşlü sinema anlayışının benimsenmesi,
- 6- Dünya sinemasının Hollywood'un egemenliğinde olduğu bir dönemde, Bergman, Fellini gibi yönetmenlerin tarzına yakın, alternatif bir sinema anlayışının uluslararası ilgi çekmesi,

7- İran'daki taziye⁸ geleneğinin bulunması ve ulemanın sinemaya bu bağlamda onay vermesi,

8- İnsanın insanla, tabiat ve çevre ile ilişkilerini sade ve estetik bir dille anlatması; merhamet, güzellik, sadakat, dostluk ve iman gibi soyut meseleleri izleyiciyle bağ kurarak işlemesi,

9- İran kültüründe sanatın önemli bir yer tutması ve çağın sanatı kabul edilen sinemanın tecrit edilen bu ülkede dışarıyla bir iletişim dili olarak ele alınması gösterilebilir.

Tüm bu niteliklere sahip sinemanın uluslararası alanda kendinden söz etmesi şaşırtıcı değildir.

2.1.1.5. Mecid Mecidi Hayatı ve Eserleri⁹

17 Nisan 1959'da Tahran'da orta sınıf bir ailede dünyaya gelen Mecid Mecidi, on dört yaşında amatör tiyatro gruplarında rol almaya başlamıştır. Liseden mezun olduktan sonra Tahran Dramatik Sanatlar Enstitüsü'nde eğitim almıştır. Küçük yaşlardan beri sinemaya ilgisi olan Mecidi, sinema kariyerine 1986 yapımı bir Mohsen Makhmalbaf filmi olan *Boykot*'da rol alarak başlamıştır. Aktörlüğü sinema dünyasına atılan bir adım olarak düşünen Mecidi'nin kafasında kariyerini film çekerek devam ettirmek vardır. Oyunculunun yanı sıra kendi yazıp yönettiği bazı kısa filmler çekmiştir. Bu filmler; *Enfejar* (1981), *Hoodaj* (1984), *Ruz-e emtehan* (1988), *Yek rooz zendegi ba aseer* (1989) ve *Akhareen abadeh /Son Köy* (1993)'dür.

1992 yılında çektiği *Baduk (Kaçakçı)* sanatçının ilk uzun metraj filmidir. Biri kız biri erkek iki kardeşin, babalarını kaybettikten sonra insan kaçakçılarının eline düşmelerini ve mücadelelerini konu almaktadır. Modern kölelik, insan ticareti, kaçakçılık gibi sosyal sorunlara değinen film; Fecr Film Festivali'nde ödül almış ve Cannes'da gösterilmiştir.

Yönetmenin bir sonraki uzun metraj filmi, babasının ölümünden sonra çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalan Mehrullah'ın üvey babası ve ailesiyle çatışmasını anlatan *Pader/Baba* (1996) filmidir. Fecr Film Festivali'nde en iyi film ödülüne layık görülen film, çeşitli uluslararası festivallerde de gösterilmiş ve ödüllendirilmiştir.

⁸ Taziye; şiir, müzik, şarkı ve hareket gibi unsurları içinde barındıran; dini ve tarihi olayları anlatan dramatik tören sanatıdır. En meşhurlarından biri "Kerbela Taziyesidir". Ayrıntılı bilgi için bk: <https://www.dakairanmasasi.com/discover-iran/maddi-olmayan-miras/taziye-dramasi>

⁹ Bu bölümde filmlerle ilgili yer verilen temel bilgiler (orijinal ad, yayın tarihi vb.) IMDB.com web sitesinden alınmıştır: https://www.imdb.com/name/nm0006498/?ref_=tt_ov_dr

Mecidi, 1997 yılında çektiği *Cennetin Çocukları (Bacheha-Ye aseman)* filmi ile uluslararası alandaki ününü tescillemiştir. Fakir bir aileye mensup Ali ve Zehra adlı iki kardeşin tek bir çift ayakkabı kullanmak zorunda kalmasıyla yaşadıklarını anlatan film; gerek eleştirmenler gerekse genel izleyici tarafından çok beğenilmiştir. Film, yönetmenin en meşhur filmleri arasında yer almakta ve birçok ülkede DVD'si satılmaktadır¹⁰. Fecr Film Festivali'nde en iyi film, en iyi senaryo, en iyi yönetmen ve en iyi kurgu ödülünü alan Cennetin Çocukları ayrıca 71. Akademi Ödülleri (Oscar)'ne aday gösterilen ilk İran filmi olmuştur.

Mecidi'nin bir sonraki filmi *Cennetin Rengi (Rang-e khoda)*¹¹ 1999 yılında gösterime girmiştir. Film, görme engelli bir çocuk olan Muhammed'in ve onu bir yük olarak gören babası Haşim'in hikâyesini anlatmaktadır. İran'ın kuzey coğrafyasındaki kırsal alanlarda çekilen film doğal atmosferiyle dikkat çekerken, yönetmenin körlük üzerine ilk denemesidir. Birçok ödüle layık görülen ve uluslararası alanda dikkat çeken film, Mecidi filmografisinde önemli bir yere sahiptir.

2001 yılına gelindiğinde sanatçının bir diğer önemli filmi *Baran (Yağmur)* izleyiciyle buluşmuştur. Akli havada Türk genci Latif ve bir anda aşkına düştüğü Afgan kızı Baran'ı odağına alan film, İran ve yakın coğrafyadaki göçmen sorununu gündeme getirmesi bakımından sosyolojik olarak da dikkat çekmektedir. Çeşitli ırklardan amatör oyuncuların rol aldığı, farklı dillerin konuşulduğu¹² film, beşeri bir aşkın ilahi aşka teslimini şiirsel ve alegorik bir anlatımla perdeye taşımıştır. *Baran*, Mecidi'nin çoğu filmi gibi hem ulusal hem uluslararası birçok ödüle layık görülmüştür.

Yaşadığı coğrafyaya asla yabancı olmayan sinemacının bir sonraki filmi, 2003 yılında yayınlanan bir belgesel olan *Herat'a Yalınayak (Pa berahneh ta Herat)*'tir. Yönetmenin Afganistan'a 2001-2002 yıllarında yaptığı seyahatlerde çekilen belgesel, o dönem savaş şartlarından kaçan ve sığınma kamplarında hayat mücadelesi veren Afganların hayatına ayna tutmaktadır.

Takvimler 2005'i gösterdiğinde yönetmenin bir diğer kült filmi *Söğüt Ağacı (Beed-e majnoon)*¹³ izleyiciyle buluşmuştur. O tarihe dek genelde alt sınıflardan fakir insanların hayatını ekrana taşıyan yönetmen, bu kez elit kesimden sayılabilecek başkarakter Yusuf'un hikâyesini anlatmaktadır. Film, görme engelli bir üniversite hocası olan Yusuf'un iç dünyasını ve beklenmedik bir şekilde görme yetisine kavuşmasıyla

¹⁰ Uluslararası alanda en tanınan Mecidi filmlerinden biri olan Cennetin Çocukları, uzun süredir "IMDB en iyi 250 film" listesinde yer almaktadır.

¹¹ Cennetin Rengi, bu tez bağlamında detaylı incelenecek üç filminden biridir.

¹² Filmde Azerbaycan Türkçesi, Kürtçe ve Farsça konuşulmaktadır.

¹³ Söğüt Ağacı, bu tezde detaylı incelenecek üç filminden birisidir.

hayatındaki olağanüstü değişimlerini konu edinmektedir. Ötekilerden farklı olarak profesyonel oyuncu kadrosu ve İran dışında çekilen sahneleriyle dikkat çeken film, yönetmenin “körlük” üzerine ikinci film denemesidir.

2008 yılında gösterime giren *Serçelerin Şarkısı (Avaze gonjeshk-ha)*¹⁴, Mecidi’nin bir başka önemli filmi olup, bazı eleştirmenlerce yönetmenin başyapıtı olarak kabul edilmektedir. İran kırsalında bir devekuşu çiftliğinde bakıcı olarak çalışan Kerim’in, oğlu Hüseyin ve ailesinin hayatlarından bir kesit sunan aile filmi; köy-kent çekimleri, insan dışı bir karakter sayılabilecek devekuşu, ödüllü müzikleri ve hem gülümseten hem hüznölendiren ikonik sahneleri ile dikkat çekmektedir. TRT’de de bir kaç kez gösterilen film, gerek karakterlerin kültürel yakınlığı¹⁵, gerekse sıcak senaryosu sebebiyle Türkiye’de ilgiyle karşılanmıştır. Yönetmenin bol ödüllü filmleri arasında yer almaktadır.

Serçelerin Şarkısı’ndan yedi yıl sonra, 2015 yılında sinemalarla buluşan *Muhammed: Allah’ın Elçisi (Mohammad Rasoolollah)*, Mecidi’nin en önemli filmlerinden birisidir. Hz. Muhammed’in hayatından bir kesiti anlatan ve yıllar süren çalışmanın ürünü olan film, İran’ın en büyük prodüksiyonu ve en büyük bütçeli filmi olarak tarihe geçmiştir.¹⁶ Özellikle İslam peygamberinin yüzünün gösterildiği iddiasıyla daha gösterime girmeden tartışılan ve bu yüzden bazı ülkelerde gösterimi yasaklanan film, bazı mezhepsel ve siyasi tartışmaların ortasında kalmıştır. Özellikle Mısır ve Suudi çevrelerinde şiddetle karşı çıkılan film, birçok batı ülkesinde ve Türkiye’de gösterime girmiştir. İran’da gişede olağanüstü izlenme sayılarına ulaşan film, İslam tarihi ve Hz. Muhammed’in hayatı ile ilgili önemli filmlerden biri olarak sinema tarihindeki yerini almıştır.

Bulutların Ötesi (2017), yönetmenin İran dışında (Hindistan) çektiği ve Farsça olmayan (Hintçe-İngilizce) ilk filmi olarak bilinmektedir. Bu kez uyuşturucu kuryesi olarak çalışan ve başını dertten derde sokan genç Amir’in ve kız kardeşinin çıkmaza giren zorlu hayatını konu edinen film, farklı bir kültür ve toplumu yansıttığı için yönetmenin filmografisinde ayrı bir yerde durmaktadır.

Yönetmenin 2020 yapımı *Güneş Çocukları (Khorshid)*’nın başkarakterleri çocuklardır. Ailelerine destek vermek için çeşitli işlerde çalışan ve zaman zaman ufak suçlara da karışan 12 yaşındaki Ali ve arkadaşları yakınlarında gömülü bir hazine söylentisi üzerine kendileri gibi dezavantajlı çocukların eğitim gördüğü bir okulu hazineye ulaşmak için kullanmaktadır. Sıradışı hikâyesi ve Mecidi’nin çocuklarla çalışma yeteneğini gözler

¹⁴ Serçelerin Şarkısı, bu tezde detaylı incelenecek üç filminden birisidir.

¹⁵ Örneğin filmde, Farsça’nın yanında Azeri Türkçesi konuşulmakta, birden fazla sahnede Tatlıses şarkısı çalmaktadır.

¹⁶ The Guardian’a göre filmin bütçesi 50 milyon dolar civarındır.

önüne seren film, Fecr Film Festivali en iyi film ödülü, İran'ın resmi Oscar aday adaylığı ve Venedik Film Festivali'nde en iyi genç aktör ödülünü kazanmıştır.

2.1.1.6. Mecid Mecidi'nin Sinema Anlayışı

Bir yönetmenin filmleri; tüm fikir dünyası, yaşantısı ve becerileriyle ortaya koyduğu, adeta çeşitli ham maddelerden damıtarak ürettiği nihai sanat eserleridir. Dolayısıyla bir sinemacının filmlerini anlamamanın yolu o kişinin tüm bu özelliklerine bütüncül bir bakışla mümkün olmaktadır. Bu anlamda Mecid Mecidi'nin hayat tecrübesine, düşünce dünyasına ve sanat anlayışına göz atmak, filmlerini anlamak açısından faydalı olacaktır.

Küçükken medrese ve Kur'an eğitimi alan Mecidi, sanatla ilgilenmeye genç yaşlarda başlamıştır. Ailesinin tepkisinden çekindiği için mühendislik bölümü okuduğunu söyleyerek sanat eğitime devam etmiştir. O yıllarda arkadaşlarıyla oyunlar yazıp sahneleyerek sanatla olan bağıni diri tutmuştur (Yaghmooral, 2013).

16 yaşındayken babasını kaybeden Mecidi, dört çocuklu bir ailenin ikinci büyüğü olarak abisiyle birlikte, maddi zorluklar çeken ailesinin geçiminden sorumlu olmuştur. Bu durumun, filmlerinde yer verdiği dezavantajlı ve sorunlu çocuk tasvirinde etkisi olduğu düşünülmektedir (Cardullo, 2012). *Kaçakçı* (1992) ve *Güneş Çocukları* (2020) ailesi dağılmış çocukları anlatırken, *Baba* (1996) ve *Cennetin Rengi* (1999)'nde çocuk-baba çatışması dikkat çekmektedir. *Cennetin Rengi* (1999)'nde hikâye, maddi olarak zor durumda bulunan bir ailenin fedakâr çocukların penceresinden anlatılmaktadır.

Mecidi, İran İslam Devrimi'ni destekleyen sinemacılardan birisidir. Devrimin, İran Sineması'na yeni bir nefes olduğunu ve sinemanın gelişimine önemli katkı sağladığını düşünmektedir. Mecidi'nin konuya dair bazı sözleri şöyledir:

Devrim sırasında 17-18 yaşlarındaydım ve üniversiteye tiyatro okumak için yeni başlamıştım. Aslına bakılırsa bir süreç olarak devrim, bizim için başrolde yer aldığımız bir film gibiydi. Her sahnede vardık. Bu dinamik ortam, insanların, özellikle de genç neslin hızla kültürel ve entelektüel hareketin bir parçası olmasına yardımcı oldu. Devrimden sonra ülkemizde büyük bir kültürel boşluk vardı. Bundan önce ağır sansür kültürel alanı büyük ölçüde sınırlamıştı ama devrim bu alanı bize açtı. Özellikle entelektüel ve eğitilmiş insanlar arasında çok fazla potansiyel oluştu. Ve ben kültürel alana her zamankinden daha güçlü girme ihtiyacı hisseden öğrencilerden biriydim.

Bu yüzden devrimden sonra birçok sinemacı ülkeyi terk ederken, Mecidi ülkesinde kalmış ve filmlerini İran'da çekmeye devam etmiştir. Görüldüğü gibi yönetmen, özellikle bazı çevrelerde ve Batı'da yaygın olan algının tersine, devrim öncesi şartların sinemaya yönelik daha kısıtlayıcı ve engelleyici olduğunu düşünmektedir. Ona göre “mevcut sınırlamalar (sansür kelimesi yerine bu ifadeyi tercih etmektedir)” çoğunluğu samimi

Müslüman olan İran halkının kültürü ve ahlakıyla çok daha uyumludur (Rahbaran ve Mohajer, 2016).

Mecid Mecidi İslami kimliğiyle tanınmaktadır. Filmlerinde dini referansları sıklıkla kullanmakta, İslamı benzersiz bir biçimde tasvir etmektedir. Bunu, “söylemek yerine göstermek” şeklinde gerçekleştirir. Senaryolarında herhangi bir ayet ve hadis doğrudan bulunmaz ancak İslami değerleri göstermekte başarılıdır zira filmlerde İslam’ın ana kaynaklarından olan hadis ve Kur’an’a atıflar bulunmaktadır. Bu nedenle Mecidi filmi izlemek Kur’an okumak gibidir (Yorulmaz, 2014).

2006 yılında *Söğüt Ağacı* (2005) filminin Kopenhag’taki bir film festivalinde ön gösterimi yapılmak üzereyken, Mecidi bir Danimarka gazetesinde Hz. Muhammed’e yönelik hakaret içerikli karikatürler sebebiyle filmin gösterimini geri çekmiştir. Bu konudaki hassasiyetini şöyle dile getirmiştir:

İsa ile ilgili 250, Musa ile ilgili 120, peygamberlerle ilgili 80 ve Buda ile ilgili 40 film “varken Hz. Muhammed ile ilgili yalnızca 1 film var. Ne yazık ki batı dünyasına Hz. peygamberi anlatamıyoruz. Onun kim olduğunu göstermek zorundayız.

Bu farkındalık ve zorluk onun İslam peygamberi ile ilgili film yapma fikrine yol açmıştır (Yorulmaz, 2021). İlerleyen yıllarda Mecidi, İslam’ın evrensel mesajını ve İslam peygamberini tüm dünyaya anlatmak için *Hız. Muhammed: Allah’ın Elçisi* (2015) filmini çekmiştir.

İnsan fıtratı üzerine düşünen ve düşündüren filmleriyle dikkat çeken yönetmen, adına “irfan sineması” dediği bir üslubu benimsemiştir. Dünyanın geçiciliği, insani değerler, hoşgörü ve merhamet, iyi-kötü çatışması, yapılan kötülüklerin mutlaka bir cezası olacağı fikri; özetle İslam ahlakı filmlerinde sık işlediği konulardır. Filmlerindeki karakterler olumsuz durumlara maruz kalsalar bile ümitlerini kaybetmez ve yanlış yola girseler bile bu yoldan dönmelerini sağlayacak ibretlik olaylar yaşarlar. Göç, işsizlik, ayrımcılık, ekonomik eşitsizlik gibi konulara ayna tutan filmleri toplumsal gerçekçiliğin izlerini taşır (Cevheri, 2021).¹⁷

Her ne kadar filmleri İslam motifleri ile süslü olsa da, Mecidi sineması, tıpkı İslam’ın mesajı gibi, belirli bir topluluğa ya da kültüre hitap etmez; evrenseldir. Bu yüzden ki filmleri yalnız İslam coğrafyasında değil, gayrimüslim toplumlarda da ilgiyle izlenmektedir. Mecidi sinema dilinin evrenselliğini şöyle ifade etmektedir:

¹⁷ Neorealist sinemayı sevdiğini söyleyen Mecidi; De Sica, Fellini gibi yönetmenlerin filmlerinden etkilendiğini dile getirmiştir. Amerikan John Ford, beğendiği bir başka yönetmendir. Türkiye’den ise Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu sinemasını takip ettiğini ve beğendiğini dile getirmiştir. Bk: https://www.youtube.com/watch?v=_RveCEx_yko&t=1455s

Hepimizin ortak insani değerleri var: sevgi, şefkat, bağışlama ve fedakârlık Allah'ın hepimize verdiği içten gelen özellikler. Bu özelliklere yaklaşmamızı sağlayan şey sanattır. Hafız'ın neden evrensel bir dili var, yalnızca bizim için değil herhangi bir dili konuşan herkes için? Ya da, mesela, Rumi, Sadi, Firdavsi- onların dili zamanın ötesinde ve evrensel. Çünkü insan doğasının özüne yaklaşmışlardır. Bu, son kullanma tarihi olmayan bir dildir ve insanlar, var olduğu sürece bu dil aracılığıyla tam olarak iletişim kurabilirler.

Sözlerinin devamında sanatçı, sinemanın en modern sanat şekli olduğunu ve edebiyat, müzik resim gibi sanatları bir araya getirerek aralarında bir köprü kurduğunu ifade etmektedir (Rahbaran ve Mohajer, 2016: 151-152).

Mecidi, politize olmayı sevmeyen, sinemasını politika ile kirletmek istemeyen bir sinemacıdır. Bu yüzden filmlerinde, doğrudan ya da dolaylı politik mesajlar içeren sahneler, diyaloglar bulunmaz. Mecidi'ye göre sanatçılar politik oyunlardan uzak durmalıdır. Çünkü politikanın bir ömrü, son kullanma tarihi vardır. Sinemanın mesajı ise sonsuzdur (Mukherjee, 2018).

Yönetmenin filmleri, şiirsel üslubu ve patetik¹⁸ anlatımıyla dikkat çekmektedir (Köse ve Sakızlı, 2014: 45). İran sinemasında başka yönetmenlerin de filmlerinde karşılaşılabilecek bu “şairane” üslubun, İran kültürünün şiirle olan güçlü bağından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Yönetmen bu konuda şöyle söylemektedir:

(İran'da) Kuran'ın hemen yanında Hafız'ın Divan'ı, Sadi'nin Gülistan'ı ve Firdavsi'nin Şehname'si bulunmayan ev yoktur. Dolayısı ile kültürümüz, edebiyat, şiir ve sinema iç içe geçmiş durumdadır. Yabancı film festivallerinde, çoğu eleştirmen İran sinemasının insani, ahlaki ve düşünsel yönlerine işaret etmektedir. Bu insancıl temalar Fars şiiri ve edebiyatından kaynaklanmaktadır

İran sinemasının sembolik ve şiirsel yönünü incelediği kitabında Langford, (2019), *Baran (2001)* filmini “sinematik gazel” olarak nitelendirmiş ve filmi tıpkı beyitlerden oluşan gazel gibi, sahnelerden müteşekkil bir şiire benzetmektedir. Filmlerindeki bu şiirsel dil ve yapı sayesinde Mecidi, en soyut ve karmaşık kavramları imajlar yoluyla tasvir edebilen özgün üslubuyla dikkat çeker.

Mecid Mecidi filmlerinde amatör, özellikle de çocuk oyuncuların başarılı performansları dikkat çekmektedir. Herhangi bir oyunculuk geçmişi olmayan bu aktörlerin performansları oldukça etkileyici olup, otoriteler tarafından övölmektedir. Bu oyuncu tercihi hakkında yönetmen şöyle söylemektedir:

Çocuklar ve ergenler profesyonel olmayan diğer oyuncular gibi kamera karşısında nasıl rol yapacaklarına dair daha önceden tasarlanmış fikre sahip değiller. Dolayısıyla sonuç gerçeğe çok daha yakın. Profesyonel olmayan oyuncuların başkalarının hayatlarını oynamayı

¹⁸ Dokunaklı

öğrenmek yerine kendi gerçek hayatlarını oynadıklarını hissediyorum. Benim arzuladığım bu sahicilik. En saf hisleri, nezaket gibi en güzel erdemleri arıyorum bıkmıp usanmadan. Meseleye böyle bakınca hiçbir dünyanın bir çocuğun dünyası kadar saf ve muhteşem olmadığını görüyorum. Çocukların dünyası hakikate daha yakın (Dönmez-Colin, 2012).

Filmlerinde uzun konuşmalardan kaçınan, diyaloglara oldukça az veren ve mesajını daha çok görüntüler vasıtasıyla anlatmayı tercih eden yönetmen, “imajların dilini” kullandığını ifade etmektedir. Filmlerini yaşlı, genç, okumuş-okumamış her kesimden insanın anlayabilmesinin önemli olduğunu, bu sebepten “imajların dilini” kullandığını ifade etmiştir (Accomando, 2009). Yönetmenin bu tercihi filmlerindeki güçlü sinematografi ile birleşince, ortaya görsel olarak etkileyici filmler çıkmıştır.

2.2. Dünden Bugüne Doğa

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre doğa; “Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi; tabiat, natür” diye ya da “İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre; tabiat” diye tanımlanmaktadır. Francis Bacon’un *Novum Organum* adlı eserinde doğa; birçok farklı anlamı içerse de en genel manada “dışımızda gördüğümüz tek tek nesneler ve bunların teşkil ettiği birliğin kendisi veya bunların arasındaki ilişkiler (güneş, ay, ağaçlar vb.)” olarak ifade edilmiştir (Bacon, 2012: 119). Bir felsefe terimi olarak ise doğa “duyulur, algılanır dış nesnelerin tümü; yaratıcı, oluşturuç gücü; her şeyi kuşatan gerçekliğin tümü; evren.” şeklinde ifade edilebilir.

Doğa, insanlık tarihi boyunca merak edilen, ilham veren ve keşfedilmeye değer bir varlık olmuştur. Eski çağlardan günümüze dek doğa, çeşitli filozoflar, düşünürler tarafından ve farklı düşünce ekolleri ekseninde incelenmiştir. Eski Uzak ve Yakın Doğu geleneklerinde doğaya pragmatik bir yaklaşım söz konusu olduğundan bu kültürler ondan yararlanmak için çömlekçilik, matematik, astronomi ve tıp gibi alanlarda ölçme-biçme, hesaplama teknikleri geliştirmişler; doğayı canlı bir varlık olarak düşünüp onu efsane, gizem, dini inançlar ve büyülerle açıklamaya çalışmışlardır. Antik Yunan düşünürleri ise doğayı doğadan hareketle açıklamayı tercih ederek Uzak-Yakın Doğu geleneklerinden ayrılmışlardır. Bu farklılığı ortaya koyan ilk kişi olarak Thales kabul edilir. Thales, doğanın temel ögesinin, birleştirici gücünün, ana maddesinin “su” olduğunu ileri sürmüştür. İlk aşamada mitlerden, inançlardan bütünüyle kopmuş bir anlayış hâkim değilken, zamanla Eski Yunan filozofları doğayı cansız bir nesne gibi ele alan, doğa olaylarını ve olgularını Tanrı iradesinden ve inançlardan bağımsız ele alan bir anlayışa evrilmiştir (Aslan, 2007: 49-50).

Platon, nesnelerin algılama tarzına işaret dış dünyayı akıl ve duyular dünyası olarak ikiye ayırır. Ona göre ‘ideaların dünyası’ gerçeğin dünyasıdır. Bu idealar soyuttur, göz onları göremez, elle tutulamazlar ancak zihin ile algılanabilirler. Gözle görülen tüm bu varlıklar, hayvanlar, bitkiler “ideal form”ların birer yansımasıdır (Kozlu, 2018: 8).

Platon, doğa felsefesini zaman, mekân (uzay) ve hareket başlıklarıyla ele almıştır. Zaman tanrı tarafından yaratılmıştır. Mekân, nesnelerin içinde bulunduğu ve kopyaların kendinden türetildiği şeydir. Hareket ise akıl ve zekânın kavradığı tüm varlıkların eylemlerini ifade etmektedir. Buna göre doğa, asılların ideler âleminde, kopyaların ise somut dünyada bulunduğu bu ikili evren anlayışı ile açıklanmaktadır (Kılıç, 2014: 25).

Evreni doğa felsefesi ile anlamaya çalışan Aristo, insanı diğer varlıklardan ayıran temel niteliğin duyum ve deneyle yargıya varma yeteneği olduğunu savunmuştur (Kozlu, 2018: 9). Aristo felsefesinde anahtar kavramların başında “değişim” gelmektedir. Ona göre çevrede gördüğümüz her şey sürekli bir değişim içerisinde. Bu değişim farklı şekillerde gerçekleşir. Bunlar nitelik ve niceliksel değişim, var olma, büyüme, çürüme ve yok olma. Bu değişimlerin kimi insan ya da Tanrı eliyle, kimisi ise doğal yollardan gerçekleşir. Bu sürekli devrim sonucunda yeni canlılar dünyaya gelir, tüm varlıklar sürekli biçim değiştirir. Bu değişim doğada her yerde, her an mevcuttur (Ö. Yıldırım, 2019).

Ortaçağa gelindiğinde, doğa arka planda kalmış, önemini yitirmiştir. Rönesansla birlikte önem kazanan bilimsel araştırma ve gözlemler sonucunda devrim niteliğinde çalışmalar ortaya çıkmıştır. Galileo, Newton, Kepler, Descartes gibi isimlerin çalışmaları ile hayvan, bitki ve madenlerle ilgili önemli araştırmalar hız kazanmıştır (Kozlu, 2018: 9).

Deneysel çalışmalarıyla tanınan ve modern bilimin kurucularından biri olarak kabul edilen Bacon da, geleneksel düşünce yapısının değişmesini, insanın merkezi konumda yer aldığı bir bilim anlayışını tasarlamıştır. Bacon’a göre doğa, üzerinde deneyel çalışmalar yapılabilecek bir laboratuvar gibidir. Bu sayede, gözlem ve deney ile insan ‘doğayı çalışarak’ bilgiye erişebilir ve güce sahip olabilir (Altun, 2020: 3).

Matematiğin, doğayı anlamlandırmada temel dil haline geldiği dönemde Kepler, gök cisimlerinin hareketini matematikle açıklamaya çalışmıştır. Galileo ise matematiği yalnız astronomide değil, yeryüzündeki olguları açıklamak için de kullanmıştır. Ona göre “Tanrı doğanın kitabını matematik diliyle yazmıştır.” Descartes da matematiği bilimlerin çatısı olarak nitelemiş ve tüm bilimleri onun alt dalı olarak görmüştür. Ona göre matematik her şeyi açıklayabilir. Doğa matematikleştirilebilir. “Bana madde ile matematiği verin, dünyayı kurayım” sözü ona aittir. Descartes’in bu mekanik dünya

görüşü, doğayı akıl yoluyla ele alıp onu sadece akıl ile anlayabileceğini varsaymıştır. Bu anlayış, yeniçağın mekanik bilimini işaret etmektedir (Aslan, 2007: 57,60).

Mekanik görüşün, özellikle organik formları açıklamakta yetersiz kaldığını düşünen Kant, deterministik¹⁹ bir yaklaşımla sorunu ele almıştır. Canlıların makine olmadığı fakat nedenselliğin de göz ardı edilmediği bir doğa tasavvuruna ihtiyaç olduğunu fark etmiştir.

Kant burada doğa kavramı ve özgürlük kavramını ortaya atmıştır. Doğa kavramları teorik bilgiyi, özgürlük kavramı ise pratiği mümkün kılar. Duyulabilir şeyler doğa kavramının, akıl yoluyla kavranabilir şeyler ise özgürlük kavramının kapsamına girmektedir. Bu iki alan arasında büyük farklılıklar olsa da duyular üstü alanın duyulabilir alana etkisi olabileceği düşünülür. Bu iki egemenlik alanı arasında ölçsüz bir uçurum vardır. Özgürlük kavramı doğanın teorik bilgisine yönelik hiçbir şeyi belirlemediği gibi doğa kavramları da pratik yasalara göre hiçbir şeyi belirleyemez, tam da bu suretle bir alandan diğerine bir köprü kurmak olanaksızdır. Fakat duyulur alanın, duyular üstü alana olmasa da duyular üstü alanın duyulur alana bir etkisinin olması gerekir. Kant'ın bu önermesi doğa kanunlarını deterministik bir zemine oturturken, duyuların ötesine de atıfta bulunup onu yok saymayarak kendinden önceki mekanik anlayışla kendi doğa tasavvuru arasında bir köprü kurmuştur (Barak, 2020: 264-271).

Kant, insan eylemlerinin doğal bir düzen içerisinde var olduğunu ve doğanın insanı biçimlendirdiğini savunmuştur. Ona göre, İnsan eylemleri tıpkı doğa olayları gibi belirli yasalara göre gerçekleşir. Sanat, doğaya öykünerek kurallarını ondan alırken yine onu tasvir eder (Kozlu, 2018: 12). Bu felsefeye göre insan, doğanın güzelliğini ve yaratıcılığını hayranlıkla izlerken onun “kendinden” kaynaklı bu güzelliği doğal olması sebebiyle ilgi çekicidir. Bu doğallık ortadan kaybolduğunda insanın ilgisi de azalacaktır (Keskin, 2019: 36-37).

Sistematik bilginin ve deneyin gittikçe önem kazandığı 19. yüzyıla gelindiğinde bilim, felsefenin de etkisinden kurtularak ivme kazanmıştır. Bu dönemde Darwin doğadaki gözlemlerine dayandığı, evrim teorisini tasarlamıştır. Bu teoriye göre türler “doğal seçim” yoluyla evrimleşmiş, güçsüz olanlar sistemin dışına atılırken, uygun ve güçlü varlıklar yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Doğa bilimlerinde sınıflandırma yöntemi Darwin'in evrim teorisiyle sistematik hale gelmiştir (Kozlu, 2018).

Ortaçağ'ın Tanrı tarafından tasarlanan, organize, insanlara hizmet etmek için var olduğu düşünülen doğa anlayışı modern dönemde terk edilmiştir. Yeni paradigmaya göre

¹⁹ Determinizim, evrenin işleyişinde rastgeleliğin bulunmadığını, bir olay ya da olgunun gerçekleşmesinin gerekli ve zorunlu olduğunu savunan görüştür.

doğal olgular rastlantısal ve kaotiktir. Tanrı faktörü göz ardı edilmiştir; bütün doğa belirli yasalara göre işlemektedir. Evrim teorisi de bu anlayışın sonucu ortaya çıkmıştır (Demirel, 2023: 36).

20. yüzyıla gelindiğinde bilimin gittikçe önem kazanması doğa felsefesinin gözden düşmesine sebep olmuştur. Bundan böyle doğa felsefesi “doğa biliminin yanında yer alan bir disiplin” haline gelmiştir (König, t.y.). Bu yüzyıl, sanayi devrimi sonrası artan kentleşme, savaşlar ve toplumsal değişimler sebebiyle insan-doğa ilişkilerinin derinden etkilendiği bir dönemin habercisidir.

Artık çoğunlukla, sanayinin ihtiyacı olan ham maddenin kaynağı olarak görülen doğa bitmek bilmeyen bir tahribata, kirliliğe maruz kalmış, bunun sonucunda iklim değişikliği, küresel ısınma, canlı türlerinin yok olması gibi kaçınılmaz sorunlar ortaya çıkmıştır. Doğaya olan saygısını yitiren insan, zamanla onun üstünde tahakküm kurmaya çalışan bir tehdit unsuru halini almıştır (Altun, 2020: 4).

1950’lerden itibaren dünyanın “Antroposen çağı” girdiği kabul edilmiştir. Bu terim, insanın yeryüzündeki etkisinin hat safhaya ulaştığını, bu etkinin artık jeolojik zamanlara isim (insan çağı) verecek düzeyde olduğunu ve bu etkinin gittikçe arttığını ifade etmektedir (Briggs, 2020).

İnsanın doğa üzerindeki etkisi sadece kaynakların tükettikleri değil ortaya çıkardıklarıyla da açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Atıklar, çöpler, gazlar gibi zararlı maddi ürünlerin yanında, “kültür” gibi soyut kavramlar da insan eseri olarak değerlendirilebilir. “Kültür, insanın doğaya karşı savaşının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır” (Gürses, 2007: 8). Tuan bu anlamdaki insan etkisini şu şekilde ifade etmektedir.

Günümüzde kültür, doğaya üstün gelmiştir. Dünya üzerinde insan izi olmayan bir yer neredeyse yoktur. Doğanın, daha geniş anlamda dünyanın erimiş durumdaki iç kısımlarını ve uzaklardaki yıldızları kapsadığı ve bunlara insan eli değmediği doğrudur. Fakat onlar bile fikri izlerimizi taşır. Zihinlerimiz onlar üzerinde oynamıştır; onlar sanki bizim zihinsel/kültürel inşamızdır.

Tuan’a göre kültür, doğanın yerini almış; “kültürel olan, insan yapısı gibi görünmeden, ruhani veya ilahi görünerek doğal olana baskın çıkmıştır” (Tuan, 2015: 44-45).

İnsanın doğaya zıt olma durumu iki yönelimle olmaktadır. Bunlardan ilki sahip olma yönelimidir. Bu doğrultuda insan çevreye, ihtiyaç duyduğu herhangi bir kaynağa ulaşacağı bir meta olarak yaklaşır. Sınırsız tüketim, israf ve çevre sorunlarına yol açan bu yaklaşım etik sayılamaz. İnsanın doğaya ikinci tür yönelimi ise olumlu bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu durumda insan geçici olanın peşinde koşmaz ve doğayı bir ‘emanet’ olarak

görür. Tabiata hükmetmek ve onu ele geçirip tüketmek yerine ilişkisini bilinçli bir yaklaşımla kurar. Bu yaklaşım bu yöndeki öğütleri olan dini inançlardan da beslenir (Ayten, 2021: 43-50). Modern insanın doğaya yaklaşımı ağırlıklı olarak birinci yönelimle olduğundan doğa, insan tarafından ağır bir tahribata maruz bırakılmıştır.

Batının Antik Yunan'dan itibaren süregelen akılcı yaklaşımından farklı bir yerde duran Doğunun doğa tasavvuru daha çok sezgiseldir (Kozlu, 2018). Çin kökenli Taoizm ve Neo-Kanfüçyanizm öğretilerinde tabiata bir bağlılık sezilirken, onun metafizik boyutu önemli bir yer tutar. Taoculukta manzara resimlerindeki boşluk olumsuz anlamda bir hiçlik olmaktan ziyade varlığın da ötesini temsil eder; oradaki karanlığın sebebi ruhaniyi temsil eden sonsuz ışıktır. Japon Şintoizm'inde manzara resimleri duyular ötesi gerçeklikle bağ kurmanın araçları olarak görülmüştür. Hindu geleneğinde ortaya çıkmış, İslam aracılığıyla Batı bilimine de etki etmiş tabiat bağlantılı kapsamlı bir metafizik öğretisi vardır (Nasr, 2023: 96, 103).

İslam'a göre doğa, Allah'ın yaratıcılık sıfatının büyük ölçüde ortaya çıktığı bir olgudur²⁰. İslam'ın temel prensibi olan tevhit inancı, tabiatı yaratıcısından bağımsız düşünmeyip, onu “yaratandan ötürü sevmeyi” ve korumayı gerektirir (Ayten, 2021: 77).

İslam'ın kâinat görüşü bütüncüldür; insan ve doğayı birbirinden ayrı düşünmez. Evrendeki ve doğadaki düzen ilahi inayetle sürmektedir. İnsan görünen doğanın da ötesini arzular fakat temelde asla din dışı bir doğa anlayışı söz konusu değildir. İnsan, doğa için bir lütuftur. Manevi dünyada insan doğayla nefes alıp vermekte, onunla yaşamaktadır (Nasr, 2023: 114, 116).

Kuran'da çevre ve doğa meseleleri yaklaşık beş yüz ayette geçmektedir. Kur'an'da hayvanlar, bitkiler, su, dağlar, yeryüzü, okyanuslar, ağaçlar gibi birçok doğa unsuru zikredilmekte, bunlarla ilgili ayetler bulunmaktadır. Dolayısıyla Kur'an başka hiç bir kutsal kitabın olmadığı kadar çevrecidir. Evrenin yaratılışı, canlı-cansız varlıklar ile ilgili birçok bilgi veren Kur'an, insan çevre/doğa ilişkileri bakımından da bir rehberdir. İslam'a göre kâinattaki her şey insan için yaratılmış, onun hizmetine sunulmuştur. Fakat bu, onu pervasızca, bilinçsizce ve yaratılış gayesine aykırı bir biçimde sömürmesini değil; Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak sorumluluk bilincinde hareket ederek ona bir nimet gözüyle bakmasını gerektirir. İnsan hem kendinden hem de çevresindeki (doğa/dünya/kâinat) düzenin devamından, yeryüzünün imarından birinci derecede sorumludur. Bu anlamda çevrecilik, doğa bilinci tüm inananların ilgi alanıdır. Bu yüzden ki Kur'an da doğrudan ya da dolaylı olarak bu dengenin korunmasına yönelik emirler, öğütler ve tedbirlere yer verilmiştir (Z. Yıldırım, 2012).

²⁰ Bk: Kuran'ı Kerim: Sad Suresi 18-19. ayetler, İsra Suresi 44. ayet

Rum suresi 41. ayet, insan-doğa ilişkisi bağlamındadır:

“İnsanların bizzat kendi işledikleri yüzünden karada ve denizde düzen bozuldu ki Allah yaptıklarının bir kısmını onlara tattırsın; belki de (tuttukları kötü yoldan) dönerler.”

Bu ayetin ifade ettiği şey, insanın dünya üzerinde çevreye ve doğaya verdiği zararlardan ötürü yeryüzündeki nizamın bozulmasıdır. İnsanın doğaya verdiği bu zarar sonucunda ortaya çıkması muhtemel bozulmalara şu örnekler verilebilir:

1-İklim değişikliği, suların azalması, ekstrem hava olayları sonucu ekili arazilerin, kentlerin ve yaşam alanlarının zarar görmesi.

2-İsraf ve bozulan dengenin tetiklediği ekonomik sorunlar; kıtlık.

3-Hava, su, toprak kirliliği, çöp sorunu.

4-Salgın hastalıklar²¹

5-Ozonun zarar görmesi, yörüngedeki uydu kirliliği.

6- Canlı türlerinin yok olması.

7-Sosyal problemler, savaş, kitle imha silahları vb.

Görüldüğü üzere, ayetin de işaret ettiği “bozuk düzenin” ortaya çıkmasında insan faktörü göz ardı edilemez. Ve yine ayetin tefsirinden çıkarılabilecek sonuç, insanın bu düzen bozucu eylemleri sonucunda kendisinin de zarar göreceği gerçeğidir. Kur’an, çevre bilinci ve doğa düzeni konusunda insanı açıkça uyarmaktadır (Çelik, t.y.).

Özellikle geçtiğimiz iki yüzyılın ardından doğal denge büyük bir tahribata uğramış, gelinen noktada hem insan, hem de doğa büyük zararlar görmüştür. Modern insan, doğanın kutsi yönünü yok saymaktadır. Doğa, mümkün olan en uç noktaya kadar tüketilip istismar edilecek bir meta olarak görülmektedir. Nasr, insanın doğaya bu yaklaşımını, bir eşin bir eşe yaklaşımından ziyade, anlık zevkini tatmin etmek için kullandığı hayat kadınıyla ilişkisine benzetmektedir (Nasr, 2023: 19).

Doğal kaynakları yalnızca kazanca dönüştürecek bir mal olarak gören materyalist anlayış, doğanın aşırı tüketimini adeta teşvik etmektedir. Tanrı ya da yaratıcıyı yok sayan bu materyalist yaklaşım, “Tanrı fikrini yeryüzünden kovduktan sonra” evrenin tek sahibi olarak kendini telakki ederken, dünyayı adeta sömürür hale gelmiştir. Hâlbuki insanın üstün bir varlık olması, onun doğaya tahakkümünü haklı çıkarmaz. Tersine, düzenin sağlanması ve korunması adına kendisine ağır bir sorumluluk yükler (Ayten, 2021).

²¹ Covid-19 pandemisindeki insan faktörü çok önemlidir.

Nasr, insan-doğa arasındaki buhranın sebebi olarak özellikle batıda yaygın olan materyalist anlayış ve bunun sonucu (hem de sebebi) sekülerleşen tabiat bilimleri olduğunu düşünmektedir. Ona göre çevre sorunu manevi bir sorundur. Doğayı iyi anlamak ve bozulan düzenin yeniden tesisi için nitelikli bir tabiat ilmi kurmak gerekmektedir. Bu da kaybolan, aslında Doğu’da hala var olan, metafiziki bilgiye yeniden başvurmakla mümkün olabilir. Nasr şöyle söylemektedir:

Metafizik, Hakikat’in, her şeyin başlangıcının ve sonunun, Mutlak’ın ve onun ışığında göreliliğinin ilmidir. Metafiziki öğretisi, insanın tabiat görüşüne rasyonalizmin vurduğu boyunduruğu parçalayarak bakir tabiatın yeniden keşfine yardımcı olabilir. Bakir tabiatın yeniden keşfedilmesi, bireyci ve Prometheusçu²² insanın tabiata kaçışıyla aynı şey değildir. İnsan gökyüzüne başkaldırdığı zaman, tabiata bile dönse, yine de kendi sınırlılıklarını beraberinde götürür. Bu sınırlılıklar tabiatla arasına bir perde gererek tabiatıttan yararlanmasını engeller. (Nasr, 2023: 92-93).

Görüldüğü gibi Nasr, modern anlayışın metafiziği reddeden yaklaşımını insan-doğa bunalımının hem sebebi, hem de sonucu olarak görmektedir. Batıda ortaya çıkan ve dünyayı tahakkümü altına alan bu anlayış, Doğuda ise hem inanç boyutuyla hem de kültürel olarak yaşatılmaktadır²³. Yalnızca Batı’nın bakış açısıyla tanınmaya ve tanımlanmaya çalışılan “doğa” olgusu, hem eksik ve çarpık olmaya mahkûmdur.

2.2.1. Ekoloji ve Ekoeleştirici

İnsanın doğa üzerinde artan etkisi ve çağın getirdiği çevresel problemlerin bir sonucu olarak 20. yüzyılda ‘ekoloji’ bilimi önem kazanmıştır. Bu terim ilk kez Ernst Haeckel tarafından kullanılmış olup, Yunanca ev anlamındaki ‘oikos’ ve bilim anlamında kullanılan ‘logos’ kelimelerinden türetilmiştir (Kozlu, 2018: 89). Türkçede “doğa bilimi” diye de ifade edilen ekoloji, “canlıların birbirleri ve çevreleri ile ilişkilerini” inceler. İnsan, hayvan, bitki ve diğer tüm canlı organizmalar bu kapsamda değerlendirilmektedir. Söz konusu doğa, çevre, canlılar ve tüm bunların insanlarla ilişkisi olduğunda ekoloji, başvuracak başlıca referanslardan birisi olmaktadır.

Edebi eserler ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayarak; edebiyat, çevre, kültür arasındaki ilişkiyi bu çerçevede ele alan akıma ekoeleştirici denilmektedir. Bozulan ekolojik dengenin sosyo-kültürel etkilerini incelemek ekoeleştirinin konusudur. Ekoeleştirici, edebi metinlerde yer verilen canlı-cansız tüm varlıkların çevreyle olan ilişkilerini ve bu ilişki anlatılırken kullanılan edebi dili incelemektedir (Oppermann, 2012: 9)

²² Yunan mitolojisinde kurnazlık ve düzenbazlık tanrısı.

²³ Kozlu’nun, doğayı Batı’nın aklı, Doğu’nun ise sezgisi ile ele aldığı tespiti son derece isabetlidir. Bk. Kozlu (2018 s:8-19)

Edebi metinlerin analizi için kullanımının yanında son yıllarda film incelemelerinde de önemli bir yaklaşım haline gelen ekoeleştiri, doğayı çeşitli film türlerinde incelemeyi sağlayan bir çalışma alanı olmuştur. Ekoeleştiri, insan-doğa ilişkisini, filmlerde doğa temsili gibi konuları ekolojik bağlamda ele almaktadır. Yalnızca doğa filmleri ya da belgeseller değil, her tür filmin ekoeleştirel bağlamda analizi mümkündür. Filmlerde doğanın yeri ve önemi, hikâyenin doğa ile ilişkisi, insan faktörü olmaksızın doğanın kendi başına ifade ettiği anlamın incelenmesi gibi çeşitli konular ekoeleştirel film analizinde incelenecek başlıklara örnek olarak verilebilir (Altun, 2020: 10-11).

Ekosinema çalışmaları kapsamında dikkat çeken kuramcılardan biri Adrian J. Ivakhiv'dir. Sıfırdan bir ekosinema kuramı oluşturmaya çalışan Ivakhiv; Peirce, Deleuze gibi düşünürleri referans alarak film yapımı ve analizleri üzerinde çalışmıştır. Ivakhiv, bu alanda göstergebilimin önemine dikkat çekmiştir. Göstergebilim yöntemlerinin, “göstergeler ve maddi gerçeklikler arasında bağlantı kurduğunu” hatırlatarak, söz konusu bilimin sinemada ekoloji odaklı yaklaşım açısından önemli olduğuna dikkat çekmiştir (Cerrahoğlu, 2021: 500).

Ekoeleştirel düşünce, insanı merkeze koyan, evrene arzuları ekseninden bakan insan merkezli bakış açısının dışına çıkılmasını mümkün kılmaktadır. Ekosinema, insanın temelde parçası olduğu fakat ihmal ettiği doğayı, dünyayı diğer canlılarla paylaştığını; insan, doğa ve kültürün ayrılmaz bir bütün olduğunu görmesine yardımcı olabilir. Ekoloji eksenli film eleştirisi, doğanın filmlerde varlığı yanında yokluğu konusunda da, her türlü film için, analiz yapılmasına aracılık etmektedir (Turan, 2022: 210). Bu anlamda ekoeleştirel yaklaşım, doğa odaklı film analizleri için başvurulabilecek önemli bir alan olarak öne çıkmaktadır.

2.2.2. Sinemada Doğa

1900'lerin başında sinema doğal dünyayı daha bilimsel ve nesnel bir şekilde tasvir ederken, 1930'lardan sonra daha çok Hollywood tarzı benimsenmiş, doğa anlatısı daha çok öyküleyici tarzda kendine yer bulmuştur. Bu değişimin bir sebebi sürükleyici ve dramatik doğa tasvirini mümkün kılan özel efektlerin teknolojideki ilerlemeyle mümkün hale gelmesidir. *King Kong* (1933, 1976, 2005), filmi Hollywood'un doğaya yaklaşımının iyi bir örneğidir. Doğa, filmin ana odağı olmaktan ziyade, epik bir maceranın arka planı olarak kullanılmıştır. Filmde stilize edilmiş ve abartılı doğa tasviri; yeşil orman örtüsü ve ölümcül yaratıklar ile tehlikeli ve heyecanlı bir atmosferin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Doğa tasvirindeki bu nesnellikten, anlatıma dayalı tarza geçiş, dönemin film endüstrisinin ve toplumun doğaya ve çevreye karşı tutumlarındaki değişimi

yansıtmaktadır (Kaavya, 2024). Bu anlamda sinema, doğa kavramının kültürel ve sosyolojik bağlamı konusunda bir projektör gibidir.

Bazin'in "Doğa her zaman fotojeniktir" (Wollen, 2020: 113) sözü, onun doğanın estetik yönüne dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Filmdeki bir doğa manzarası kimi zaman izleyiciye canlanmış bir manzara tablosunu seyrediyor hissi verebilir. Doğanın en kuvvetli yönlerinden biri olan manzaralar, film anlatısına çeşitli yönlerden katkı sağlayabilmektedir. Lukinbeal (2005:3)'a göre manzara, ister bir Western filmindeki panoramik görüntü olsun, isterse Los Angeles'taki "kara manzaralar", mekânın oluşumunda merkezi bir öneme sahiptir. Manzaralar, filmdeki olaylara anlam katarken hikâyeyi belirli bir zamansal bağlama oturtur, hikâyenin ortaya çıkacağı zemini oluşturur.

Sinema, mekân ve zamana kökten bağlı bir sanattır; mekânız film olamaz. Mekân, hikâye aktarımına aracılık eder. Sinemada anlam, bir mekânda var edilebilir, ondan bağımsız olamaz. Sinema, "mekânsallığın yoğun olduğu" bir sanattır ve imajlarıyla bunu ortaya koyar (Günek, 2018: 247). Doğa, filmlerde en çok kullanılan, vazgeçilmez mekânlardan birisidir. Orman, çöl, deniz gibi doğrudan ana mekânı oluşturan doğal alanlar kullanıldığı gibi, doğa kimi zaman bir fon ya da tamamlayıcı unsur da olabilir.

Filmde doğa ham duyguları iletir. El değmemiş güzelliğin saklandığı bir yer olabileceği gibi çatışmaların, durdurulamaz, kontrol edilemez güçlerin kaynağı da olabilir. Ruh haliyle yakından ilintilidir. Çoğu zaman bir hikâyedeki en önemli an, doğal bir ortamda geçer; en dramatik an, dönüm noktası, çözüm. Duyguları olağanüstü çeşitlilikle yansıtabilir, kimi zaman öngörülemezdir. Nihai sonucu her zaman doğa belirler (BBC, t.y.).

Appiani (2023), "Bir filmin mizanseninin (sahnenin görsel düzenlemesi ve kompozisyonu) önemli bir kısmı, doğal dünyayı nasıl tasvir ettiğidir" der. Duyguları uyandırarak harekete geçirmek, doğru tonu tutturmak ve görsel bir imaj oluşturmak için sinema doğayı genellikle stilize ederek abartılı bir biçimde gösterme eğilimindedir. Bu haliyle filmdeki doğa, bir arka plandan çok daha fazlasıdır. Farklı manzaralar, farklı çağrışımlara yol açar. Uçurumun kenarında geçen bir aksiyon sahnesindeki bu manzara gerilimi daha da artırır. Bir çöl tekinsiz ve tehlikeli bir yer hissi verirken, izleyicide korku ve merak uyandırabilir. Yıldırımlı, yağmurlu, karanlık bir hava başkarakterin buhranlı iç dünyasıyla özdeşleştirilebilir. Romanslar, komediler ya da dramlar cennetvari bir şekilde tasvir edilen doğa imgesini sıkça kullanırlar. Tüm bunlar doğanın sinematik dile katkısına birer örnek olabilir.

Filmlerde bir mekân olarak yer almasının yanında doğa, karakter ve hikâye oluşumunda da önemli bir rol üstlenebilir (Tanrıver, 2022). Doğanın karakter üzerinde

hem fiziksel hem de ruhsal bir etkisi olabilir. Sıcak bir iklimin resmedildiği bir çöl sahnesinde kişinin gözlerini kırpması, alınının sürekli terli olması, giydiği kıyafetler ve yüzündeki gün yanığı; sıcak renkli kum, kızıl renkli gün batımı ve ufukta uçuşan su buharının verdiği sıcaklık hissiyle birleştiğinde doğa-karakter uyumu görünür hale gelmiş demektir. Benzer şekilde, bir karakter sürekli karanlık, soğuk, gri tonlu bir mekânda, yağmurlu-sisli hava ya da gece karanlığında kadrja giriyorsa çevrenin bu tasviri büyük ihtimalle karakterin sıkıntısını, iç dünyasındaki çatışmaları ya da karamsar bir ruh halini işaret etmektedir.

Doğanın filmin hikâyesine katkısı da filmlerde çok sık görülmektedir. Gerilimli sahnelerden önce yağmur ve gök gürültüsü ya da bir ormandaki tekinsiz sessizliğin ardından gün yüzüne çıkan tehlike doğanın anlatı yönünden katkısına örnek verilebilir. Güzel olaylar yeşil alanlarda, parklarda meydana gelirken, tatsızlıklar nadiren bu alanlarda gerçekleşir. Elbette ki istisnalar yok değildir²⁴ ancak; film dili, genellikle, doğayla aynı frekansı yakalamaya çalışır.

Doğa öğeleri aynı zamanda bir filmde zamansal vurgular ve geçişleri aktarmak, zaman akışını göstermek için sıkça kullanılabilir. Güneşin doğuşu-batışı, yaprakların sararması, mevsim geçişlerini ifade eden görseller gibi çeşitli doğa kaynaklı sahneler bunlara örnektir. Totaro (1992: 23-24), Tarkovski'nin filmlerinde “zamanın ritmini” göstermek için doğa öğelerinden yararlandığını şu şekilde ifade etmiştir:

Tarkovsky'nin sahneye koyduğu yaşam süreçlerinin varlığı, temanın veya imgenin ötesine geçerek biçim ve estetiğe uzanan güçlü bir görsel doku oluşturur. Tarkovsky, bir çekimin zaman baskısını (ritmini) ifade etmek ve vurgulamak için doğaya ve doğa olaylarına güvenir. Zamanın hareketi, akışı ve niteliği, çekimde kaydedilen yaşam süreçlerinden gelir. Her ne kadar yangınlar, sağanak yağmurlar ve sert rüzgârlar sahnelense, yeniden çekilse veya yeniden kurgulansa da; filmsel zaman içinde hâlâ "doğanın zamanı"nın kendiliğinden varlığı görülebilir. Doğa olaylarının ve unsurlarının (su, rüzgâr, ateş, kar) her birinin kendine özgü sürekli bir ritmi vardır. Tarkovsky bu doğal ritimleri kendisinin, karakterlerinin ritmini ve filmin zamansal şeklini ifade etmek için kullanır.

Doğa sembolizmi, doğal unsurların daha derin anlamları, fikirleri veya duyguları temsil etmek için kullanılmasıdır. Ağaçlar, hava olayları, hayvanlar, su gibi doğal dünyanın imgelerini kullanarak karmaşık insan deneyimlerini ve duygularını sembolize eden bir edebi tekniktir (Deguzman, 2023). Elbette sinemada da doğa sembolizmi oldukça yoğun kullanılmaktadır. Bergman, Tarkovsky gibi yönetmenlerin filmleri bu tür doğal imgelerle doludur. Sotiropoulou (2018)'ya göre bu, yönetmenlerin “doğaya gösterdikleri

²⁴ Doğanın, anlatı ve karakterlerle neredeyse tam anlamıyla çeliştiği güzel bir örnek, Ari Aster'in 2019 yapımı *Ritüel (Midsommar)* filmidir. Film, Kuzey Avrupa'da kırsal bir bölgeye seyahat eden bir grup arkadaşın başından geçen ürkütücü olayları, adeta çiçeklerle bezenmiş cennetvari bir doğa tasviri önünde anlatmaktadır. Yönetmenin filmde bu zıtlığı-güzellik ve dehşet- başarıyla harmanlaması, ortaya kayda değer sinematik bir eser çıkarmıştır.

ince ve dolaylı saygının sonucudur. İnsanların yaşamı, doğa unsurlarıyla bağlantılıdır ve doğa manzaralarıyla çevrelenmiştir.”²⁵

Mecid Mecidi sineması da söz konusu doğal imgelerin ve sembolizmin göz alıcı örnekleriyle doludur. Yönetmenin *Bulutların Ötesinde* (2017) filminde başkarakter Amir’in ‘kirli işlere’ bulaşması filmin bir sahnesinde Amir’in deniz kıyısında dipten başa kadar çamura bulanması ile çarpıcı bir şekilde gösterilmektedir. Söz konusu sahnede Amir, en yakın arkadaşı tarafından ihanete uğraması ardından yaşanan bir kavga sonucu, deniz kıyısındaki pis çamurun her yanına bulaşması ile adeta tanınmaz hale gelmiştir. Bu sahnede çamur, etik ve yasal olmayan eylemlerin karakteri nasıl kirlettiğini göz önüne seren güzel bir doğa sembolizmi örneğidir²⁶.

2.3. Göstergebilim

Türk Dil Kurumu, güncel Türkçe sözlüğe göre göstergebilim; “İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim; im bilimi, semiyoloji, semiyotik ya da “göstergelerden oluşan sistemleri inceleyen bilim dalı” olarak tanımlanmaktadır (TDK, t.y.-b). Bu tanıma göre, göstergebilimin “gösterge” leri inceleyen bilim olduğu anlaşıldığından, öncelikle “gösterge” kavramı üzerinde durmak doğru olacaktır.

“Gösterge”, genel olarak kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her türlü biçim, nesne, olgu vb. olarak” tanımlanabilir. Kelimeler, işaretler, semboller vb. birer göstergedir. Dil bağlamında düşünüldüğünde, bir tür gösterge sayılan sözcüklerden kurulu bir iletişim aracı olan dil, sesler ve anlamlardan oluşmaktadır. Burada sesler gösteren, ortaya çıkan anlam ise (kelime, söz vb.) gösterilendir (Rifat, 2009).

Göstergebilim terimi ilk kez 1915 yılında dikkat çekmiştir. "Semeion" (işaret, gösterge) ve "logie" (bilim) kelimelerinin birleşiminden oluşan "semiyoloji" kelimesi, işaret bilimi veya göstergebilim anlamında kullanılır. Göstergebilim, anlamın nasıl üretildiğini göstergeler aracılığıyla incelemektedir (Demir ve Kula, 2022).

Göstergebilim, çalışma alanı ve yöntemleri bakımından kökeni eski zamanlara dayanmasına rağmen, 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra öne çıkan bir bilim olarak kabul görmeye başlamıştır. Birçok sosyal bilimler disiplini, göstergebilim kuramından ve

²⁵ Çeşitli filmlerdeki doğa sembolizmine örnekler için bk: <https://medium.com/@MariaSotiropoulou/nature-as-a-symbolic-witness-of-humans-in-films-425b64c4d217>

²⁶ Mecid Mecidi sineması sembolizmle doludur. Doğa sembolizmi de yönetmenin anlatım dilinde önemli bir yer tutar. Bir takım örneklere filmlerin analiz edildiği bölümde yer verilmiştir.

yöntemlerinden türeyen bulgulara ve özellikle çözümlemelere başvurur. Göstergebilimin önemi, birçok kaynaktan beslenmesinin yanında teknolojik ilerlemelerle birlikte her geçen gün artmaktadır ve bu da çeşitli disiplinlerle ilişki kurmasına neden olmaktadır. Tarihi incelendiğinde, göstergebilimin mantık, matematik ve dilbilim gibi disiplinlerin temsilcileri tarafından geliştirildiği görülür (Güneş, 2013).

2.3.1. Göstergebilime Yön Veren Kuramcılar

2.3.1.1. Saussure

Göstergebilimin tanımı yapılırken dile atıfta bulunmak tesadüf değildir zira bu bilimin temelleri İsviçreli bir dilbilimci olan Saussure'un; dilin göstergelerden oluşan bir sistem olduğunu ileri sürmesi ile atılmıştır (Öztokat Kılıçeri, 2022). Saussure'un, öğrencilerinin tuttuğu ders notlarıyla temellendirilen kuramı, kültürel yapay özdekleri²⁷ bireysel parça ya da göstergelere ayırarak bunların yapısını incelemeyi kapsar. Yunan felsefesindeki, 'temsil ve temsil edilen' kavramları arasındaki ilişkiyi inceleyen Saussure, temsili "bir ses, harf ya da görsel imge olarak" kabul etmiş ve buna "gösteren" adını vermiştir. Gösterenin temsil ettiği kavram ise "gösterilen"dir (Butler ve Toprak, 2011: 61). Örnek vermek gerekirse, günlük hayatta çok kullanılan bir nesne olan alyans bir gösterge olarak evliliği temsil etmektedir. Nesne olan alyans gösteren, eşlerin birlikteliği, evlilik, aile kurumu gibi kavramlar ise gösterilen olarak değerlendirilebilir²⁸.

Saussure'a göre dilbilimsel gösterge buyrultusal (keyfi,arbitrary)'dır. Bu ilke dilde gösteren ve gösterilen arasındaki bağı nedensiz olduğunu ifade eder. Bu şu demektir: Örneğin "ev" sözcüğünün ifade ettiği kavram bu sözcüğü ifade eden "e, v" seslerinden bağımsızdır. (Dilde bu kavramı ifade eden başka bir kelime ya da sesler de kullanılabilirdi.) Bir kâğıdın iki yüzü gibi sayılabilecek sözcük ve kavram arasındaki bağa atıfta bulunan Saussure'a göre insan, anlamak ve anlamlandırmak için göstergelere ihtiyaç duymaktadır. Saussure'un bu yapısalcı anlayışına göre ortaya çıkan gösterge, ağızdan çıkan sözcük (gösteren) ve zihinde ortaya çıkan kavram (gösterilen) arasındaki bağı bir üründür (Sayın, 2014: 46-47).

2.3.1.2. Peirce

Çağdaş göstergebilimin öncülerinden bir diğeri, göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan Amerikalı bilim insanı Peirce'dır. Peirce, hem dile ait hem

²⁷ Özdek: Bilinçten bağımsız olarak var olan her şey.

²⁸ Benzer bir ilişki sayısız görüntü, yani bir bakıma göstergelerden oluşan filmlerde de bulunmaktadır. Gösterge-film ilişkisine bir sonraki bölümde değinilecektir.

de dil dışı göstergelerle ilgili tasarladığı kurama “semiotic” adını vermiştir (Rifat, 2009: 30).

Peirce’in sınıflandırmasına göre göstergeler; görüntüsel gösterge (icon), belirti (index), ve simge (symbol)’dir. Buna göre bir gösterge bu üçünden birisidir. Peirce’a göre görüntüsel gösterge, nesnesini, nesneye olan benzerliği ile temsil eder. Bu ikisi arasındaki ilişki rastlantısal değildir; mesela, bir insanın portresinin kendisine benzemesi gibi. Belirti ise kendisi ve nesnesi arasında varoluşsal bir bağ oluşturması sayesinde bir gösterge sayılır. Peirce bu göstergeye örnek olarak zamanı gösteren saati, rüzgârın varlığını gösteren rüzgârgülünü ya da insandaki bir hastalığı gösteren derideki kızarıklıkları örnek vermiştir. Göstergenin üçüncü türü olan “simge” ise Saussure’ün rastlantısal göstergesine benzer. Bu gösterge türü, bireysel iradenin dışındadır. “Yıldız” kelimesini bir kâğıda yazan insan ne onun yaratıcısı olur ne de bu kelimeyi oradan silerse onu yok etmiş sayılır. Bu bakımdan sözcük, onu kullanan kişinin zihninde yaşar (Wollen, 2020: 109-110).

Peirce, göstergebilimde bireysel yorumun önemli olduğunu düşünmüş ve dolayısıyla kuramını bireyden hareketle tasarlamıştır. Saussure ise gösteren ve gösterilen arasındaki bağın toplum tarafından önceden belirlendiğini düşünmüş ve dilbilimci olması sebebiyle de göstergebilimin toplumun bir ürünü olduğunu kabul etmiştir. Pierce ise aynı zamanda matematikçi ve mantıkçi olduğundan göstergebilimin kuramlarını bu çerçevede inşa etmiştir. Bu sebeple Peirce toplumsallıktan uzaklaşarak göstergebilimi özne zihninin bir ürünü olarak ele almıştır. Ona göre insanlar göstergelerle çevrili bir evrende yaşamaktadır. Göstergebilimi de yaşamın tüm alanlarını ortaya koyabilecek kuramsal bir çerçeve olarak kabul etmiştir (Sayın, 2014: 47-48).

2.3.1.3. Barthes

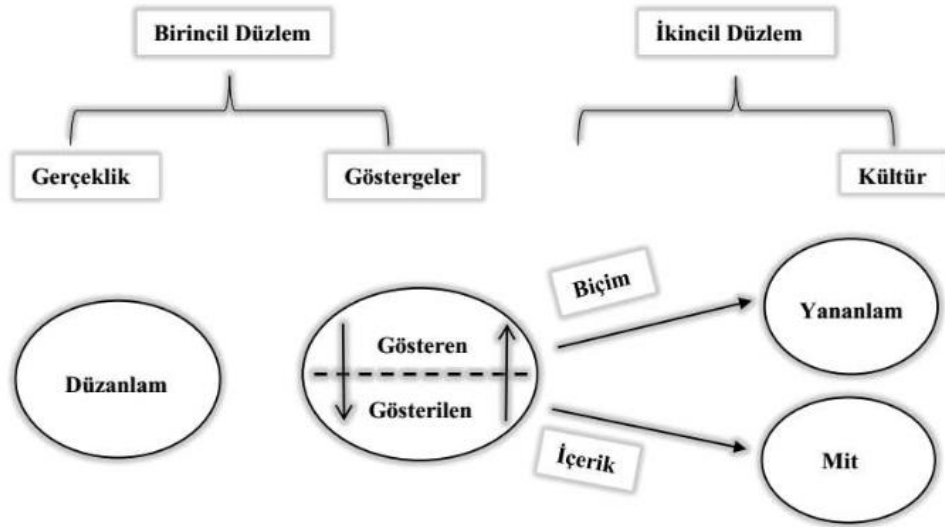
Avrupa göstergebiliminin gelişmesinde önemli katkıları olan Barthes’ın, kendi ifadesiyle “göstergebilimsel serüveni” dört aşamada ele alınabilir:

Birinci aşama olan “hayranlık (umut) dönemi”: Bu aşamada Barthes, Saussure’un dilbilimsel yaklaşımından etkilenerek “toplumsal mitoloji” denemelerini gerçekleştirmiştir. Hem bir semiyolog hem de mitolog olarak çağdaş burjuva mitleri üzerinde çalışmıştır. İkinci aşama “bilimsellik” dönemidir. Bu dönemde Barthes, yapısal dilbilim yöntemlerini örnek alarak göstergebilimin sistematik uygulamasına yönelmiştir. Üçüncü aşama olan “metin dönemi”nde Barthes, yeni bir kavram olan “anlatı” kavramını gündeme getirerek insanı kuşatan anlatılar evrenine ait bir kuramın temel ilkelerini belirlemiştir. Son aşama ise önceki üç dönemin birleşip kaynaşmasını kapsar (Rifat, 2013: 40-42).

Barthes, Saussure ve Peirce'in teorisini pratiğe dökme yollarını önermiş, edebiyat ve popüler kültür ürünlerine ait detaylı analizler yaparak burjuva ideolojisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Düşününün incelediği popüler kültür öğeleri arasında filmler ve çeşitli yiyeceklere ait reklamlar vardır (Butler ve Toprak, 2011: 65).

Yapısalcı bir kültür anlayışını benimseyen ve Saussure'ün araştırmalarından esinlenen Roland Barthes, semiyoloji terimlerini kullanarak, kültürün semiyotik analizini gerçekleştirmiştir. Bu sayede dilbilim ile kültür arasındaki bağı daha da güçlendirmiştir. Çıkış noktası olarak Saussure'ün dilbilim yaklaşımından ilham almasına rağmen yapısalcı çalışmalar, iki yönüyle bu yaklaşımdan farklılaşır. Yapısalcılık, incelemelerini sadece sözlü dil ile sınırlamayıp, aksine tüm işaret ve anlam sistemlerini kapsar. Belirli bir işaret sistemiyle oluşturulan metinlerin ve anlamların kültürel bağlamda (ideolojik) içeriklerini incelemeye çalışır. Dolayısıyla yapısalcılık, dilbilimi ve kültürel antropolojiyi içeren daha geniş bir yaklaşıma sahiptir.

Barthes göstergibilimsel sistemlerdeki yapısal anlam, anlam veya temsil düzeylerini formüle ederek "anlamlandırma" diye nitelemiştir. Anlamlandırmanın ilk düzeyi düz anlamdır: Bu düzeyde bir 'gösteren ve gösterilen'den oluşan bir 'gösterge' vardır. Bu anlamsal düzeyde, örneğin, gül resmi çiçeğe işaret eder. Yan anlam ise, anlamsal işareti (gösteren ve gösterilen) kendi göstereni olarak kullanan ve ona ek bir gösterilen ekleyen ikinci bir anlamlandırma yapısıdır. (Önem olarak ikincil düzeyde yer almayabilir). Bu yan anlam düzeyinde aynı resim, aşkı çağırıştırır. Barthes, düz anlam ve yan anlam adı verilen anlam yapılarının birleşerek 'mit' biçiminde ideoloji ürettiğini ileri sürer; bu bazen anlamlandırmanın üçüncü düzeyi olarak tanımlanır (Oxford, t.y.). Bk. (Şekil 1).



Şekil 1. Barthes'ın Anlamlandırma Şeması Fiske, (2003)'ten akt. Bircan, (2015)

Roland Barthes, özellikle popüler kültürün ideolojik yönünü vurgulamaya çalışmıştır. 1970'lerde, özellikle haberler, reklamlar vb. popüler kültür içeriklerini analiz ederek, kültür ve ideolojinin dilbilimsel olarak incelenmesine öncülük etmiştir. Barthes, mitlerin modern kapitalist toplumlarda üretildiğini öne sürer. Bu mitler, kitleleri etkiler ve onları taklitçilere dönüştürür. Barthes, bu mitlerin anlaşılması sürecinde okuyucuların/izleyicilerin etkin rolüne dikkat çekmiştir. Semiyoloji, mitlerin kodlarını açığa çıkararak bu sürece katkı sağlamaktadır (Yaylagül, 2010: 108-110).

Barthes'a göre mitler gerçekliği ya da varlığı anlamak için bir kullanılan kültürel hikâyelerdir. İlkel mitler yaşam ve ölüm, insanlar ve tanrılar, iyi ve kötüyle alakalı olabilir. Modern mitler ise erkeklik, kadınlıkla, aileyle, başarıyla ve bilimle ilgilidir. Barthes'a göre mit bir kültürün düşünme şeklidir, anlama ve anlamlandırma yöntemidir. Bu konuda şu örnek verilebilir: Birçok kültürde kadınların erkeklerden daha çok 'anaç' ve şefkatli olduğuna dair bir mit vardır. Bu sebepten kadınların doğal yeri çocuklarını büyüttükleri, kocalarına baktıkları evdir. Koca ise doğal olarak ekmek kazanan rolünü üstlenir. Bu roller aileyi oluşturur. Mitler, erkek ve kadınların çıkarlarına eşit şekilde hizmet ediyor gibi gözükerek tersi bir rol almayı engeller. Eğer yan anlam, gösterenin ikinci dereceden anlamı ise, mit gösterilenin ikinci dereceden anlamıdır (Fiske, 2002,: 88-89).

Barthes'a göre duyu organlarıyla algılanan her şey göstergebilimle analiz edilebilir. Bu anlamda "yan anlam" herhangi bir göstergenin duygusal ya da kültürel arka planıyla yorumlanmasını mümkün kılar. Yan anlamın temeli kültürdür. Bu anlamda bir film sahnesinde seyircide çeşitli duygular üreten şey genellikle görüntülerin (göstergelerin)

temel anlamından çok yan anlamlarıdır. Görüntülerin detaylı analizi yan anlamlarla yapılabilir (Özel, 2024: 34). Bu anlamda Barthes'ın göstergebilimsel kuramı, sosyokültürel temelleriyle, göstergebilimsel film analizi için son derece kapsamlı bir temel sunmaktadır.

2.3.2. Göstergebilim ve Film Dili

En basit anlamda film, bir hikâyeyi resimlerle anlatmaktır. Göstergebilim, kökeninde işaret bilimidir, iletişimin çözülmesidir ve bütün iletişim biçimlerinde kullanılabilir. Sinema da kendi diline sahiptir ve bu yüzden göstergebilim sinemayla da ilgilenir (Edgar-Hunt vd., 2012: 13).

Göstergebilim, kültürü dil olarak incelemeye yönelik çeşitli yaklaşımları kapsayan genel bir terimdir. Saussure'un dilbilimsel teorilerine dayanan sağlam köklere sahiptir ve dili çeşitli olguların incelenmesinde genel bir model olarak kullanır. Göstergebilim, dil kavramını temel araç olarak benimseyen geniş bir dünya görüşünü içerir (Monaco, 2021: 479).

Göstergebilimin, film teorisinin oluşmasında ve film analizlerine zemin hazırlamasında dille güçlü bağının yanında çeşitli kültürel kodlara teması mümkün kılması da önemli bir etken olarak düşünülebilir. Göstergebilim-sinema-dil ilişkisini bu bağlamda incelemek gerekmektedir. Christian Metz, Umberto Eco, Peter Wollen gibi düşünürler göstergebilimi sinema dili bağlamında ele almışlardır.

Göstergebilim sinema ilişkisine dikkat çeken Metz bir makalesinde, “Bir sinema göstergebilimini ‘film dilbilimi’ olarak adlandırmak bize oldukça doğal gelmektedir.” der. (Rifat, 2005: 257). Metz, sinemada anlamın ortaya çıkarılmasında göstergebilimin önemli bir katkısı olduğunu savunur. Ona göre, sinemanın en küçük birimi olan çekim, bir cümle gibi düşünülebilir ve her bir çekim, diğer görüntülerle bir araya gelerek yan anlamlar oluşturur. Metz, sinemanın, bir dil yetisi²⁹ olduğunu düşünmekle beraber, sinemada kullanılan "kodlar"ın dildekinden farklı bir işlevi olduğunu savunur. Bu kodlar, kültürel olarak öğrenilen çağrışım kalıplarını içerir. Eğer bu kodlar, sadece filmlerde yer alıyor ve diğer anlatılarda bulunmuyorsa, buna ‘sinemasal kod’ adı verilmektedir. Filmleri göstergebilim aracılığıyla analiz etmek için bir yöntem öneren Metz, filmlerin adım adım çözülmesiyle tüm filmlere uygulanabilecek bilimsel bir çerçeveyi ortaya koymuştur (Demir ve Kula, 2022: 64).

Metz, ilk çalışmalarında genellikle sinemanın göstergebiliminin temel dayanaklarını kurmayı amaçlamıştır. Genel anlamda film ve dil arasındaki en kolay

²⁹Dil yetisi: Dillerin ortak özelliklerini kullanarak anlatma ve iletişim kurma yetisi.

karşılaştırmayı montaj olgusu sunar. Ne görüntü sözcüktür ne de sekans cümledir. Ama film dil gibidir, dile benzer (Monaco, 2021: 481).

Sinema, hem görsel hem de işitsel duylara hitap eden, hareketli görüntülerden oluşan bir araçtır. Çok sayıda görüntünün film haline gelmesi için senaryo, çekim, oyunculuk gibi birçok farklı ögenin anlamlı bir bütün haline getirilmesi gerekir. Ortaya çıkan filmin kendine ait bir anlamı vardır. Bu derin anlamın keşfedilmesi için göstergebilimden yararlanarak onu sinemaya uyarlamak, bu sayede görünenin ötesinde görünmeyene de ulaşmak mümkündür (İslamoğlu ve Ateşçi, 2023: 618).

Göstergebilim, anlam bilimi olarak kabul edilir ve sinema göstergebilimi, bir filmin mevcut anlamını nasıl inşa ettiğini ve izleyici nezdinde ne ifade ettiğini açıklamaya çalışan bir model oluşturmaya çalışır. Sinema alanındaki çalışmalarda göstergebilim, izleyicinin filmleri anlamasını sağlayan temel prensipleri belirlemeye odaklanır ve her biri karakteristik özelliklere sahip olan sinema eserleri ya da türlerinin özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar (Yılmaz ve Yolal, 2023: 237).

Peirce'in kuramını sinemaya uygulayan Wollen'a göre yönetmen ve kuramcılar, Peirce'in üçe ayırdığı göstergelerden (ikon, belirti, simge) birini sinemaya uyarlayarak bunlardan birini ortaya çıkarırlar. Metz, sinemanın ikonik yönünün güçlü olduğunu ve göstergenin doğal ya da kültürel olabileceğini düşünür. Bazin sinemanın belirtisel yönünü vurgularken, Ayzaştayn sinemanın simgesel yönünün öne çıktığını kabul etmiştir. Wollen ise her üç yönün de sinemada öne çıktığını düşünür. Wollen, bu üçü ile beraber sinemanın bir dil olarak yetkin bir gösterge olduğuna inanır (Büker, 2010).

Göstergebiliminin önemli temsilcilerinden biri olan Umberto Eco, göstergebilimini kültürel olguların en basit ve en karmaşık biçimlerini içeren bir araç olarak tanımlamıştır. Eco, göstergelerin anlamının sınırsız olduğu fikrini ileri sürerek "sınırsız anlam" kavramını geliştirmiştir. Bu görüşe göre, iki farklı toplum aynı göstergeyi yorumlarken kendi kültürel birikimlerine dayanarak farklı anlamlar verebilirler. Kültürel altyapılar farklı olduğu için anlamlandırma süreci de farklılık gösterecektir (Özel, 2024: 33).

Monaco'ya göre, standart bir görme yetisi ve akla sahip her insan görsel bir imgeyi algılayabilir. En basit görsel imgeler bile farklı kültürlerde farklı yorumları mümkün kılabilir. İmgeler, insanlar tarafından okunur. İnsan bir görüntüye baktığında, bilinçli ya da bilinçsiz o imgeyi anlayış süzgecinden geçirir. Bu öğrenilebilen ya da geliştirilebilen bir şey olsa da bebekler hatta kediler bile, mesela televizyon, izleyebilir. Bir filmi en basit seviyede anlamak için entelektüel bir anlayışa sahip olmaya gerek yoktur. Fakat yine de film dile çok benzer. Bu yüzden film olgusunu açıklamak için dili kullanmak faydalı

olacaktır (Monaco, 2021: 168-169). Göstergebilim bu aşamada devreye girer. Bir film okumasının teorik çerçevesi bu sayede mümkün olur.

Göstergebilimsel bakış açısına göre, görüntüler ve seslerin yerini göstergeler almaktadır. Göstergeler, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki temel unsurdan oluşur. Seyirci, gördüğü ve algıladığı açık anlamların yanı sıra yan anlamlar aracılığıyla da filmin derinliğini kavrayabilir. Edebi eserlerin incelenmesinde insanlığa hizmet eden göstergebilimsel yöntem, sinemada da oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Film incelemelerinde, gösterge ve gösterenin bir araya gelmesinden doğan “gösterilen”, farklı analizlere kapı açar (Sayıcı, 2021: 91).

Film göstergebilimi açısından, gösteren yerine anlatım, gösterilen yerine ise anlam terimleri kullanılabilir. Sinema göstergebiliminde, filmin tamamı incelenebileceği gibi, tek bir görüntü karesi, bir sahne veya bir sekans da seçilebilir. Film dilinin grameri, çekim, sahne ve sekans boyutlarından oluşur. Sinemanın sanatsal niteliğinin kabul edilmesiyle birlikte, filmlerin temel anlatım yapılarını oluşturan kodlar da akla gelir; teknik, sembolik, sözlü ve yazınsal kodlar gibi (Aydın, 2016).

2.3.3. Sinema Göstergebiliminde Anahtar Kavramlar³⁰

- Gösterge: Varlığı ya da oluşu, bir başka şeyin muhtemel varlığını ya da oluşunu işaret eden nesne, nitelik ya da olay. Bir film karesinde görülen her imaj gösterge olabilir. Örneğin; bir sahnede masa üstünde duran bir silah “tehdit, şiddet, ölüm vb.” olguların göstergesi sayılabilir.

- Anlam/Anamlama (signification): Anlam, bir göstergenin ya da bir göstergeler bütünüünün temsil ettiği kavram ya da kavramlar bütünüdür. Anamlama ise anlamın üretilmesi, aktarılması ve kavranması eylemi; “gerçekleşmiş anlam” olarak tanımlanabilir. Anamlama bir görüntünün kaçınılmaz anlamının ötesindeki yananlamını, ikincil ve çoğul anlamlarını kapsar.

- Düz anlam: Göstergenin birincil, dolaysız, ‘en bilinen’ anlamıdır. Örneğin, bir sahnedeki “mezarlık” düz anlam olarak ölülerin gömüldüğü yeri ifade eder.

- Yan anlam: Göstergenin, ikincil, dolaylı anlamıdır. Göstergelerin akla getirdiklerinden ortaya çıkar. Bir film sahnesinde gösterilen mezarlığın potansiyel yan anlamları, maddi âlemden manevi âleme göç, ahiret, sonsuzluk olabilir.

³⁰ Bu bölümdeki sözlük tanımlarında Büker, (2010) Edgar-Hunt vd., (2012) ve Rifat, (2013)’tan yararlanılmıştır. Bk. kaynakça bölümü

- Metafor: İki farklı şeyin benzerliği üzerinden kurulan anlamı ifade eder.

Metaforlar bir bağlantıyı işaret eder. Filmde aynaya bakan kişinin kendi ile yüzleştiği hissedilir. Ayna, bir metafordur.

- Metonimi: Aralarında benzerlik bulunan iki şeyden birisinin diğeri yerine kullanılması. Bu ilişki parçadan bütüne ya da bütünden parçaya yönelik olabilir; çatlak aynadaki çarpık görüntünün karakterin ruhundaki zıtlıklara işaret etmesi.

- Motif: Baskın olan bir fikir ya da kavram, sürekli tekrar eden biçimsel özellik, renk ya da bir tasarım ögesi. Örneğin, karakterin karanlık yüzünü göstermek için onu sürekli az ııkta, ya da karanlık fonda göstermek.

- Simge: Simge, insanlar arasında bir uzlaşmanın belirlenmesine dayalı göstergedir: Sözelimi terazi adaletin simgesidir;

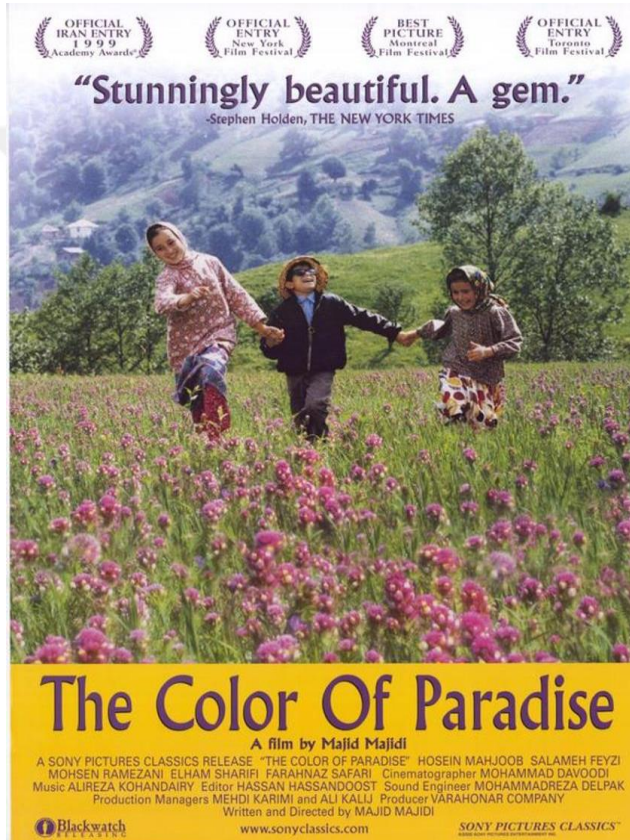
- Mit: Barthes'a göre, çeşitli nesnelerin tarihi, sosyal ya da kültürel bağlamda ifade ettiğı anlam, öykü, hikâye. Filmlerde çokça yer verilen bayrak bir nesne olmasının ötesinde bir devletin varlığını, gücünü, bağımsızlığını ve tüm bunların arkasındaki öyküyü temsil eder.

3. FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde Mecid Mecidi'nin üç filmi; sırasıyla *Cennetin Rengi*, *Serçelerin Şarkısı* ve *Söğüt Ağacı* göstergebilimsel yöntem kullanılarak analiz edilecektir.

3.1. Cennetin Rengi (Rang-e Khoda)

3.1.1. Cennetin Rengi Genel Bakış



Yönetmen	: Mecid Mecidi
Yapım yılı	: 1999
Tür	: Dram, aile
Süre	: 1 saat 30 dk.
Ülke-Dil	: İran-Farsça
Senaryo	: Mecid Mecidi
Yapımcı	: A. Ghaemmaghami, Mehdi Kerimi vd.
Müzik	: Kayvan Jahanshahi, Alireza K. Deyri
Görüntü yön.	: Mohammad Davudi
Oyuncular	: H. Mahjoub, M. Ramezani, S. Feyzi, M. Fatemi, M. Rahmani, F. Safari, E. Sharifi

Şekil 2. Cennetin Rengi” film afişi

3.1.2. Cennetin Rengi Film Özeti:

Muhammed, sekiz yaşında görme engelli bir çocuktur. Annesini kaybetmiştir. İki kız kardeşi, ninesi ve babasıyla İran'ın kırsal bir kesiminde, son derece güzel bir coğrafyaya sahip olan bir köyde yaşamaktadır. Okumaya ve öğrenmeye hevesli zeki bir çocuk olan Muhammed, köyünden uzakta, şehirde görme engelliler okulunda öğrenim

görmektedir. Dersler bitip yaz tatili geldiği için eve dönmeyi iple çekmektedir. Tüm arkadaşları birer ikişer kendilerini almaya gelen aileleri ile birlikte okuldan ayrılırken onun babası gecikmiştir. Babası Haşim sert mizaçlı birisidir. Muhammed'i yazın da orada bırakmak ister. Okul tarafından kabul görmeyen bu isteği sonrasında Muhammed'i gönülsüzce alarak köyüne döner. Çok geçmeden, Haşim'in evlenme niyetinde olduğu, Muhammed'in kendisine ve ailesine yük olacağını düşündüğü anlaşılır. Onu ailesinden uzak tutma niyetindedir. Her şeyden habersiz Muhammed, kardeşlerine ve bilge bir kadın olan ninesine kavuştuğu için çok mutludur. Onlara hediyeler getirmiştir, her fırsatta beraber güle oynaya vakit geçirirler. Muhammed, doğayı çok seven, görmemesine rağmen etrafında olup bitene, çevresine son derece duyarlı bir çocuktur. Kuşların konuşmasını dinleyip, taşların dilini okuyabilmektedir. Evinde ve köyünde çok mutludur. Ancak babası, onu ailesinden uzaklaştırmaya kararlıdır. Çünkü bir yandan evlilik hazırlığı yapmaktadır. Muhammed'i annesinden (nine) gizli alarak ormanın içinde yaşayan, görme engelli bir marangozun yanına çırak olarak verir. Muhammed bu duruma çok üzülse de orada yaşamaya mecburdur. Bu esnada Haşim evini yenilemiş, gelinin ailesine başlık parası ve hediyeler götürerek evlilik hazırlıklarını tamamlamıştır. Ancak, Muhammed'i çok seven annesi ile anlaşmazlık yaşamaktadır. Annesi, Muhammed'i evden götürdüğü için Haşim'e çok kızmış, üzülmüş ve son çare onu eve döndürmek üzere yayan yola çıkmıştır. Fırtınalı, soğuk bir havada düşe kalka ilerlediği bu yolculuk, çok geçmeden Haşim'in onu eve geri döndürmesi ile biter. Nine hastalanıp o gece vefat etmeden önce, Haşim'in evliliği için kendisine bir takım altınlar da vermiştir. Ninenin ölümü, müstakbel gelinin ailesi tarafından uğursuzluk sayılarak nikâhın iptaline sebep olmuştur. Son derece üzgün ve hayal kırıklığına uğramış Haşim, Muhammed'i marangozhaneden alarak eve dönmek üzere yola çıkar. Muhammed'i ata bindirir. Ormanın içindeki yolculukları esnasında Muhammed, atıyla beraber coşan nehirde yıkılan ahşap köprüden suya düşer. Haşim, oğlunu kurtarmakta bir an tereddüt etse de, peşinden o da suya atlar. Film, deniz kenarında hareketsiz yatan çocuğun bedenini kucağına alan babanın çaresiz görüntüsü ve üzerine beyaz bir ışık düşen elin hafifçe kıpırdamasıyla son bulur. (Kimi izleyici Muhammed'in öldüğünü, kimisi ise yaşadığını düşünmektedir.)

3.1.3. Görme ve Körlük



Tablo 1. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Şekil 4. Cennetin Rengi film karesi: Güneşi okuyarak anlamaya çalışmak (4dk 40sn).

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Siyah ekran	Siyah renk	Körlük, görmemezlikten ötürü karanlık Başkarakterin karanlık dünyası Görmenin yalnızca göz ile gerçekleşmemesi

Siyah bir ekran üzerine (Şekil 3), “Ey gören fakat görülmeyen...” diye, İslam’da ‘Cevşen’ül Kebir’³¹ olarak bilinen duadan bir kesit ile başlayan film; yaklaşık iki dakika boyunca herhangi bir görüntü olmaksızın yalnızca karakterlerin kendi arasındaki diyaloglar ve sesler üzerinden açılış yapar. Bu tür bir jenerikle, başkarakterin görme engelli olan filmin konusu, daha en baştan izleyiciye hissettirilmekte, dünyaya o çocuğun gözünden bakmanın ilk adımı atılmaktadır.

Kur’an da görme, göz ve bunlarla ilintili elliye yakın ayet bulunmaktadır. İslam inancına göre Allah gözle görülemez. Yaratılan hiçbir şey, onun cemalini görme yetisini haiz değildir. Bu hakikatten en kısa ve öz şekilde bahseden ayetlerden birisi şöyledir: “Gözler O’nu göremez, fakat O gözleri görür” (Enam,103).

Bu ayetin ifade ettiği anlama ve surenin devamına bakıldığında, insanın görme duyusuyla yaratılmış olmasına rağmen, aşkın ve eşsiz bir varlık olan Allah’ı fiziki gözleriyle görmesi, tanınması imkânsızdır. Peki, insan Allah’ı nasıl bilecektir? Allah’ı tanımak ya da bilmek yalnızca basiret ile mümkündür ki bu da “kalp gözü” denilen sezi ile sağlanabilir.

³¹ Allah’ı isim ve sıfatlarıyla anarak, kulun yakarışlarını dile getiren uzunca bir duadır. Duanın tam metni için bk: <https://ehlibeyttakvimi.com/cevsen-i-kebir-duasi.html>

Ama olan Muhammed karakteri, filmde belki de Allah'ı en çok arayan, ona en yakın olan, onu en çok gören ve hisseden insandır. Bu açıdan bakıldığında Muhammed'in gözleri kör ancak kalp gözü açıktır. Filmle birlikte, Muhammed özelinde, esasen gözü kör olan insanın, rabbini bulma ve onu görme çabasında tabiatın rolünü de anlamak mümkündür. Çünkü Muhammed, elleriyle dokunarak, kulaklarıyla dinleyerek ve hissederek içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmaya; tıpkı Braille yazısıyla yazılmış bir tableti okur gibi, doğayı da okuyarak aslında Allah'ın varlığının delillerine ulaşmakta, onunla konuşmakta ve bağ kurmaktadır.

Filmin körler okulundaki sahnelerinden birinde, Muhammed ve kendisi gibi kör olan diğer arkadaşları derste güneş hakkında öğretmenlerinin okuduğu kitabı bilgileri defterlerine geçerken görülmektedir. Ardından bunları elleriyle okurlar (Şekil 4): “Güneş dünyamıza doğar, sıcaktır, aydınlıktır. Dünyamızı ısıtır...” Aslında hiç görmedikleri ve kuvvetle muhtemel asla göremeyecekleri güneş hakkında duydukları ve kâğıda döktükleri bu bilgiler, bu çocuklar için ne ifade etmektedir? Zaten karanlık olan dünyalarını aydınlatmayan bir varlığın bilgisi, onlar için kuru bir malumattan ibarettir. Dört duvar arasında, görmeden, kulaktan dolma bilgilerle güneşi anlamak; bir insanın içmeden suyu, dokunmadan kurumuş yaprakları, hiç duymadan kuş seslerini tanımaya çalışması gibidir. İnsanların çoğu böyledir. Onlar, zaten kısıtlı duyularını kullanarak, bırakın ötesini, fiziki âlemi bile anlamakta dahi zorluk çekmektedir. Muhammed ise farklıdır. Onun tabiatı görmesi, dokunması, duyması... Fizik ötesi bir boyuta nüfuz etmekte; küçük dünyasının ötesinde var olanı keşfetmek için tabiatı bir vasıta olarak kullanmaktadır.

3.1.4. Yuva



Şekil 5. Cennetin Rengi film karesi:
Şekil 6. Cennetin Rengi film karesi:
Muhammed kuşları dokunarak
seviyor. (13dk 45sn).

Tablo 2. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Kuş yuvası	Doğadaki ev	Muhammed'in baba evi
Hayvan	Yavru kuş	Aile, çocuk, evinden ayrı düşen karakter

Muhammed öksüz bir çocuktur. Tahran'da bulunan yatılı görme engelliler okulu yaz tatiline girdiğinden artık köyüne dönmeyi ve çok sevdiği kız kardeşleri ve ninesine kavuşmayı iple çekmektedir. Arkadaşları teker teker ailelerine kavuşurken, Muhammed'in babası gecikir. Çok geçmeden sebebi anlaşılır. Babası, yeni bir evlilik hazırlığında olduğundan Muhammed'i ailesinden uzak tutmak istemektedir. Oğlunun kör olması kendisi ve eşi için külfettir, ya da en azından o böyle olacağını düşünmektedir. Muhammed, geciken babasını beklerken, izleyici onun doğayla ilk temasına şahit olur.

Kalabalıklar okulun bahçesinden çekilip gittiğinde, tek başına bankta oturmakta olan Muhammed, yakınındaki kuş seslerine dikkat kesilmeye başlar. Göz ile görme imkânı olmayan çocuğun bu hali, belki de onun keskin bir işitme duyusuna ve dikkat yeteneğine sahip olmasını sağlamıştır. Bu sayede Muhammed, kuşların ötüş sesinden bir terslik olduğunu anlamıştır. Az sonra el yordamıyla, kuru yaprakların arasında yuvasından düşmüş yavru kuşu bulmaya çalışırken görülür (Şekil 5). Çocuk, çevresini o kadar iyi hissetmektedir ki, o esnada yaklaşmakta olan kötü emelli kediyi fark ederek iki kez uzaklaştırmayı da başarır. Muhammed, kuşu yerden alıp parmaklarıyla dokunarak okşadıktan ve onunla tanıştıktan sonra hemen üstündeki dut ağacına tırmanarak onu yuvasına çıkarmaya çalışır. Bu esnada yavru kuşu kalbinin tam üzerinde bulunan göğüs cebinin içerisine koyarak ağaca tırmanmaya başlar ve kuşu yuvaya yerleştirip ona dokunarak sevgisini gösterir (Şekil 6). Muhammed de yuvasından uzakta, üstelik o da öksüzdür. Yavru kuş ve çocuk bu sahnede tam olarak birbirleriyle özdeşleşirler. Öksüz öksüze, düşkün düşküne yardım elini uzatmış; onu evine, annesine kalbinin tam üstünde taşımıştır.

Yeryüzündeki sayısız canlı, doğma-büyüme evresinde ilk olarak bir yuva içerisinde hayata merhaba der. Bu yuva kimi zaman bir su birikintisi, bazen bir ağaç kovuğu, küçük bir mağara, ya da otların arasındaki bir foldur. Farklı şekil ve materyallerden teşkil edilse

de bütün yuvaların ortak bir özelliği vardır. Orası ebeveynler ile var olmuştur. Ailesiz olduğu sürece bir çalılık kuru dallardan, kovuk taştan ya da su altındaki karanlık bir delik çamurdan ibarettir. Bunların yuvaya dönüşmesi ancak anne-baba ve çocukların birlikteliği ile mümkün olur. Muhammed, kendi evine duyduğu özlem ile annesinden ayrı düşen kuşu yuvasına döndürecek yegâne kişidir, çünkü o buna layıktır. Bachelard, (2020)'ın dediği gibi: “Ev düşleyen biri, her yerde ev görür”. O, evine ve ailesine dönmek için yanıp tutuşmaktadır. Bu özlem, benzer ve çaresiz durumda olan yavru kuşunki ile kesişmiştir. Kuş ve yuva burada metaforudur. Muhammed ve evini temsil etmektedir. Kuşun ve çocuğun bir araya gelmesi tesadüf olmadığı gibi, Muhammed'in kuşu yuvasına bıraktıktan sonraki tebessümü de boşuna değildir. Biraz gecikmiş olsa da çocuk, pek yakında evine, kardeşlerine ve ninesine dönmenin mutluluğunu yaşayacaktır. Fakat bütün dünya zevkleri gibi bu mutluluk da uzun sürmeyecektir.

3.1.5. Hüthütün Çağrısı



Şekil 7.Cennetin Rengi film karesi: Muhammed Hüthütü dinlerken (18dk 42sn).



Şekil 8.Cennetin Rengi film karesi: Muhammed kuşları anlamaya çalışıyor. (21dk 49sn).

Tablo 3. Cennetin Rengi filmi, Muhammed’in kuşu dinlediği sahnelerdeki işitsel göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ses, doğal ses	Kuş sesi	Hüthüt kuşunun kutsiyeti Canlılarla insan arasındaki iletişim Haberci

Babasıyla beraber Tahran kentinin keşmekeşine dalan Muhammed, babası alışveriş yaparken halıcının önünde oturmaktadır. Bu esnada etrafta, büyük bir kentin olağan sesleri duyulmaktadır. Muhammed ise kornalar, trafik ve insan kalabalığına ait bu gürültünün ortasında başka bir şeyi işitmekte, dahası dinlemektedir (Şekil 7). Birkaç kez öten bu kuşun hoş sesi kumruyu ya da hüthütü andırmaktadır. Hüthüt, Kuran’da da adı geçen ve İslam’da kutsal sayılan kuşlardan birisidir. Hüthüt’e kutsiyet atfedilmesinin birçok sebebi olmakla beraber, Neml suresinde anlatılan kıssaya göre o, Hz. Süleyman’a Sebe melikesi Belkıs’tan haber getirmiş ve ikisi arasında elçilik yapmıştır³². Bunun yanında Hz. Peygamber’in, bir hadisinde hüthüt, göçeğen kuşu, arı ve karıncanın öldürülmesini yasakladığı rivayet edilmiştir. Sebep olarak da hüthütün Hz. Süleyman’a elçilik yapması ve onun için yeraltından su bulması gösterilmiştir. Hüthüt kuşunun İslami literatüre göre belli başlı özellikleri arasında anne-babasına çok hürmetli olması ve onlar yaşlandığında onlara yiyecek temin etmesi, eşine sadık olması gösterilir (Harman ve Kurnaz, 1998). Hüthütün tüm bu özelliklerine bakıldığında, yönetmenin bu kuşa ait sesi filmde kullanması ve onu Muhammed ile buluşturması manidardır. Bir rivayete göre hüthütün kafasındaki taç, annesi öldüğünde onu uygun bir yer bulana kadar taşımasından dolayı mükâfat olarak bahşedilmiştir. Muhammed’in de annesi yoktur, belki de Hüthüt onunla annesini konuşmaktadır, ya da ondan haber getirmiştir. Muhammed onu dinlerken dalıp gider, o an etrafta duyduğu tek ses o kuşun konuşmasıdır. Hüthüt ve Muhammed, var olanın ötesini görmek konusunda da benzeşmektedir. İnanışlara göre hüthüt yer altındaki suyu görebilir ki bu sayede Hz. Süleyman için su bulabilmiştir. Muhammed de sıradan bir insanın yalnızca ortam gürültüsü duyduğu yerlerde kuşların ne söylediğini duymakta, onları dinleyip anlayabilmektedir. Filmde birçok sahnede onun kuşları dinlediğini (Şekil 8), elleriyle taşlara dokunarak adeta Allah’ın yeryüzündeki ayetlerini

³² Neml suresi, 41-44 ayetler. Ayrıntılı bilgi için bk: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Neml-suresi/3200/41-44-ayet-tefsiri>

okumaya çalıştığını görürüz. Bu anlamda Muhammed, varlıklara farklı bir cihetle bakma, yaratılandan yola çıkarak yaratana ulaşma becerisine sahiptir.

3.1.6. Rüzgâra Dokunmak ve Kentli Hali



Şekil 9. Cennetin Rengi film karesi: “Rüzgârı yakalamaya çalışmak” (19dk 31sn).



Şekil 10. Cennetin Rengi film karesi: “Yeşil içinde yolculuk” (20dk 33sn).

Tablo 4. Cennetin Rengi filmi, otobüsle yolculuk sahnesindeki göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğa olayı	Rüzgâr, esinti	Dokunarak görmek Varlığı hissetme aracı Keyif, ferahlık hissi
Ses	Korna sesi	Doğal olmayan uyarıcı
Doğa	Ağaçlar, yeşillik	Doğallık, kırsal, kentsel mekânın antitezi

Kentin keşmekeşinden ayrılıp kırsala doğru yol alan otobüs, iki yanı ağaçlarla kaplı hafif kıvrımlı bir yolun içerisinden geçerken gözükmetedir (Şekil 9). Tamamıyla dolu olan otobüsün içindeki yolculardan birçoğu uyumakta, kimisi kitap okurken kimisi de yanındakiyle konuşmaktadır. Muhammed ise elini pencereden dışarıya uzatmış, bir tüy tutar halde kendisiyle, ya da kim bilir bir başkasıyla konuşmaktadır. Yolcuların içerisinde bir tek o, etrafını kuşatan enfes manzaranın tadını çıkarmaya, onu yaşamaya çalışmaktadır. Üstelik tek kör kendisi olmasına rağmen! Bu sırada babası, uyuklarken yandan geçen bir aracın korna sesiyle aniden uyanır. Doğanın içinde yapay olan bu sesle irkilen babası Muhammed’in elini dışarıda tuttuğunu görünce onu uyarır:

“Elini içeri çek, ne yapıyorsun?” Muhammed’in cevabı şu şekildedir:

“Rüzgârı yakalamaya çalışıyorum.”

Ve ardından sorar: *“Daha sabah olmadı mı?”*

“Oldu.” demekle yetinen babasının Muhammed’in ne yapmaya çalıştığı ya da ne hissettiğiyle bir ilgisi olmadığı açıktır.

Çocuk, rüzgâra tuttuğu eliyle (Şekil 10) yalnızca rüzgârın varlığını değil, kendi varlığını da fark etmektedir. Rüzgâr gerçektir, dokunduğu tenin de gerçek olduğunun bir kanıtıdır. Burada tabiat çocuk için ontolojik bir mana taşımaktadır. İçinde yolculuk ettiği bu mekân, aslında iç dünyasına da açılan bir kapı niteliğindedir. Burada tabiatın keşfi ile kendi benliğine yolculuk paralel seyretmektedir.

Muhammed’in rüzgârı yakalamaya çalışması, yönetmen Mecidi’nin filmin çekimi öncesinde kör çocuklarla çıktığı doğa gezisindeki anısını akla getirmektedir. Yönetmen, ormanda çocuklarla yaşadığı o anı şöyle anlatmaktadır:

Ormana gittik. Onlara hiçbir şey söylemedim. Onların keşfettikleri şeyin ne olduğunu anlamalarını istedim. Bir tanesi ne kadar güzel bir ışık dedi. Birden durdum. ‘Bunlar kör değil mi nasıl görüyor ışığı diye sordum kendime.’ Onlara sorarak müdahale etmek istemedim ve şunu fark ettim. Ağaçların arasında güneş bazen daha güçlü olarak yansıyor ve yanaklarında bir sıcaklık oluşturuyor. Işığın varlığını tenlerinde hissetmişler diye düşündüm. Güneş henüz çıkmamıştı, gözlerimi kapattım yürüdüm. Yanıldığımı anladım. Sıcaklıkla hissedilen bir şey değildi ışık. Onlara her adım atıp ışığı hissettiklerini bana söylemelerini istedim, merak ediyordum... Sonra pes ettim onlara bu güzel ışığın ne zaman geldiğini sormak zorunda kaldım. ‘Tamam, bekle göstereceğiz.’ dediler. Biraz ilerledikten sonra yavaşladılar ve biri ‘Yavaş yavaş geliyor, şimdi yanağıma dokundu ve geçti. Bu güzel ışık...’ dedi. Ağaçların arasından esen rüzgârı ışık olarak algılıyorlar. Bu ne kadar şairane! Rüzgârı bir ışık olarak görmek ve onu o şekilde tasavvur etmek...” (Noyantemur ve Mecidi, 2022)

Gerçekte yaşanan bu olayda çocukların ışığı tenlerinde hissetmeleri, muhtemelen filmde Muhammed’in rüzgârı yakalamaya çalıştığı sahneye ya da filmin birçok yerinde etrafı dinleyerek ve dokunarak adeta ‘görebildiği’ başka sahnelere ilham olmuştur. Duyularını normal insanlarınkinden farklı kullanma yeteneğine sahip çocuğun bu durumu “sinestezi” kavramını akla getirmektedir. Sinestezi, duyuların birbiriyle ‘karıştığı ya da birleştiği’ olağanüstü duyuşsal durumu ifade etmektedir. ‘Sinestetik’ insanların sayıları renklerle ilişkilendirdiği, sesleri görebildiği ya da renkleri koklayabildiği bilinmektedir. Normal insanların duyu rutininden farklı olan bu sıra dışı algılama yeteneğinin sebebi tam olarak bilinmemektedir; fakat bu insanların beyinlerindeki duyu merkezlerinin bir şekilde birbiriyle güçlü bağlar oluşturduğu düşünülmektedir. Bazı araştırmalarda ise, tüm insanların yaşamının ilk yıllarında beyinlerinin gereğinden fazla bağlantı kurduğu ve büyüdükçe ihtiyaç duyulmayan bağların adeta bir ağacın dallarının budanması gibi beyin tarafından devre dışı bırakıldığı tespit edilmiştir. Bu teoriye göre sinestetik insanlarda bu bağlar kopmamış, olduğu gibi devam etmektedir (Lee ve Bernard, 2011). Film ve arka

planı bağlamında düşünüldüğünde, ormandaki kör çocukların ışığı dokunarak hissedebilmesi ya da filmde Muhammed'in rüzgârı tutmaya çalışması onların sinestetik duyu durumuna sahip olduğuna işaret etmektedir. Muhammed, her ne kadar görme duyusuna sahip olmasa da açık bir şekilde, görebilen babasından daha hassas ve daha duyarlıdır. Belki de küçüklükten bu yana geliştirdiği duyuşsal bağlar, kör olmasından dolayı saklı kalmıştır ve böylelikle dünyayı ve çevresini çoğu insandan farklı ve güçlü bir şekilde algılayabilmektedir.³³

Öte yandan, babası ve belki de yolcuların birçoğu bir kentlinin dünyayı algılayışında çokça maruz kaldığı bıkkınlık hali ile (blase-attitude)³⁴ yolculuk etmektedir. Bir tür bağımlılık haline gelen ve kentli insanın ruhuna işleyen bu durum, mekânla ilgili olmaktan çıkmış, nerde olurlarsa olsunlar insanların üzerlerinde taşıdıkları bir elbise halini almıştır (Demir, 2020: 66). Otobüste bulunanların çoğu için bu yolculuk, Muhammedinkinden farklı olarak sadece bir yer değiştirmedir. Haşim'de de bu ruh halinin izleri görülmektedir. Muhammed'in dışarıyı göstererek "*Burada ne var?*" sorusuna o, "*Ağaçlar, orman, yine orman...*" gibi geçiştirme cevaplar vermektedir.

Kırsaldan kentlere göç eden insan, kent hayatının kendine özgü yaşam biçiminden dolayı bir süre sonra doğadan uzaklaşmakla kalmamış insan-doğa ilişkisinde bir tür kopma, yabancılaşmayı da tecrübe etmiştir. Bu kopuş zamanla kırsalda yaşayan insanların da kentleşmesiyle beraber, kentli olsun olmasın tüm insanlarda gözükmeye başlamış, adeta bir hastalık haline gelmiştir. Çevresine duyarsızlaşan bu tür insanlar için ağaçlarla odunların, çiçeklerle otların, akarsularla atık su kanallarının bir farkı yoktur. Onlar için tabiatın niçin ve nasıl var olduğunu, neden orada olduğunu, insan için ne ifade ettiğini anlamak zorlaşmış, bu tür bir gaile insanın derdi olmaktan çıkmıştır. Muhammed ise, tabiat ile ünsiyet kurabilen, hayatının baharında bir çocuktur. Onun bu hali, film boyunca her davranışında kendini göstermektedir.

³³ Filmde Muhammed karakterine hayat veren Mohsen Ramezani gerçekten kördür. Bu sebepten adeta kendini oynayan karakterin oyunculuğu son derece gerçekçidir; izleyicide 'rol yapıyor' hissi uyanmaz.

³⁴ Georg Simmel tarafından kavramlaştırılmış olan bu terim kısaca; sayısız uyaranla çevrelenmiş kentlinin etrafına duyarsızlaşmasını, yorgunluğunu ve bıkkınlığını ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk: <https://mozartcultures.com/kentin-duyulara-saldirisi-blase-attitude-georg-simmel/>

3.1.7. Ağaçkakan



Şekil 11. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, ağaçkakanları dilini tercüme ediyor. (39dk 33sn).



Şekil 12. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, ağaçkakanları anlamaya çalışıyor. (54dk 46sn).

Tablo 5. Cennetin Rengi filmi, işitsel göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ses, doğal ses	Kuş sesi	Hayvanların iletişimi İnsan-hayvan arasındaki iletişimin benzerliği Kuşların Allah'ı zikretmesi Kuşdili

Film süresince birden fazla sahnede Muhammed, ağaçkakanları dikkatle dinleyip çıkardıkları sesleri anlamaya çalışırken görülmektedir³⁵. Doğadaki seslere son derece duyarlı olan çocuk, ağaçkakanların ağaçlara vurarak çıkardığı sesleri anlamaya çalışmaktadır (Şekil 11). Yönetmen Mecidi, bu sahneleri film yapımından önce, görme engelli çocuklarla ormanda gezinirken onların ağaçkakanlarla ilgili söylediklerinden esinlenerek çekmiştir. Bir röportajında olayı şöyle anlatmaktadır.

Doğanın çok güçlü olduğu kuzey İran'da, çocuklarla beraber ormana girdik. Ağaçkakan sesini duyunca bunların kim olduğunu sordular. Bunun ağaçkakan olduğunu söyledim. Ev yapmak için ağaçlara vurduklarını anlattım. Bana katılmadılar. Kuşların ev yapmadığını, birbirleriyle konuştuğunu söylediler. Parmaklarıyla sayarak su vb. kelimeleri söylediklerini ifade ettiler. Fakat çok hızlı konuştuklarını, onlara yetişemediklerini söylediler. Biz de ağaçkakan seslerini kaydedip yavaşlatarak onlara dinlettik. Bize kuşların ne söylediğini anlattılar; kimisinin göç etmeye karar verdiğini, kimisinin başka bir şey dediğini bu kör insanlardan öğrendim. (Noyantemur ve Mecidi 2022)

³⁵ Yönetmen Mecidi, film boyunca defalarca ağaç kakan sesi kullanmasına rağmen, filmde bu kuşa ait tek bir görüntü bile bulunmamaktadır. Yönetmen izleyiciyi, tıpkı Muhammed gibi, görmeden tanımaya teşvik etmektedir.

Çocukların belki de ilk kez duydukları bu sesleri çözümleyerek ağaçkakanların dilini tercüme etmeleri hayret verici bir durumdur. Ağaçkakanlarla ilgili araştırmalara bakıldığında, bu kuşların temelde üç şey için ağaçlara gagasıyla vurduğu gözükür. Bunlar; yiyecek çıkarmak, yuva inşa etmek ve birbirleriyle iletişim kurmaktır. (Schuppe vd., 2021). Çocuklar ağaçkakanın hangi amaçla ağaca vurduğunu nasıl ayırt edebilmiş ve ne söylediklerini nasıl tercüme etmişlerdir? Körlerin okuma yazma için kullandığı Braille alfabesi, bir başka alfabe olan Mors ile benzer bir sisteme sahiptir. Birini bilen diğerini de rahatlıkla öğrenebilir (Kapıdere ve Kaleci, 2011). Ağaçkakanların vuruşları ile mors alfabesinde kullanılan nokta, çizgi ve boşluklar arasında benzerlik söz konusudur. Bu sayede kör çocuklar kendi bildikleri alfabeden yola çıkarak ağaçkakan seslerini tercüme edebilmiştir. Bu mucizevi olay yönetmeni çok etkilemiş, o da Muhammed'in ağaçkakanı dinlediği ve anlamaya çalıştığı sahneleri filmine koymuştur (Şekil 12). Bu sahnelerin birinde, Muhammed kuşların konuştuğunu söyler. Yalnızca ağaçkakan değil, bütün kuşlar öterek ve çeşitli sesler çıkararak birbirleriyle iletişim kurmaktadır.

Kur'an'da birçok ayette atıfta bulunulan kuşlar, tıpkı insanlar gibi bir ümmet olarak kabul edilmiştir:

“Arz'da, hiçbir canlı ve iki kanatlı kuş yoktur ki, sizin benzeriniz bir "ümmet" olmasın. Kitap'ta (Levhi Mahfuz'da), hiçbir şeyi eksik bırakmadık. Sonra onlar, Rablerine toplanacaklardır.” (Enam, 38)

Kuşlar ve insanlar arasındaki benzerlik bununla da sınırlı değildir. Birçok din ve kültürde olduğu gibi, İslam'a göre de kuşlar birbirleriyle ve insanlarla konuşur ve Allah'ı zikrederler. Neml Suresi, 16. Ayette şöyle denilmektedir:

“Süleyman, Davud'a mirasçı oldu ve dedi ki: "Ey insanlar, bize kuşların konuşma-dili öğretildi ve bize her şeyden (bol bir nimet) verildi. Gerçekten bu, apaçık bir üstünlüktür.” (Neml,16)

Ruh'ül Beyan adlı eserde, kuşların Allah'ı zikrettiği ve öterken başka şeyler de söylediği anlatılmıştır. Mesela kumrunun , “Neredesin, seni arıyorum rabbim dediği, ya da “hu” diye Allah'ı zikrettiği söylenmiştir (Efendidergi, 2018).

İnsanlar da bazen kuşlarla aynı dili konuşmaktadır. İnsanların, çoğu zaman parmaklarını da kullanarak çıkardığı “ıslık dili ya da kuşdili” adı verilen, ıslık ya da melodilere dayalı iletişim dili dünyanın çeşitli coğrafyaları ve kültürlerinde, yaklaşık seksen dilde varlığını sürdürmektedir. Özellikle normal sözcüklerin ulaşamadığı dağlık, ormanlık alanlarda, bu özel dil ortaya çıkmıştır (Holmes, t.y.). Bu iletişim dili kültürümüzde de vardır. Ülkemizin Doğu Karadeniz bölgesi, Giresun, Ordu, Trabzon ve Gümüşhane'nin bazı köylerinde hala kullanılmaktadır. Bu sesler kuşların çıkardığı

seslere çok benzemekte ve iki canlının ortak dili sayılabilecek niteliktedir. Bu bilgiler ışığında, doğanın vazgeçilmez bir parçası olan kuşların, *Cennetin Rengi*’nde ve Mecid Mecidi sinemasında bolca yer alması tesadüfi değildir.

3.1.8. Akarsu ve Kömür, Tabiatın Dili



Şekil 13. Cennetin Rengi film karesi: Muhammed, taşların dilini anlamaya çalışıyor (22dk 43sn).



Şekil 14. Cennetin Rengi film karesi: Haşim kömür ocağında çalışmaktadır. (55dk 15sn).

Tablo 6. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğal öge	Akarsu	Doğanın keşfi
Yarı doğal alan	Kömür ocağı	Yeşilin antitezi, doğanın kalbindeki yara, karamsarlık, zararlı, yakıcı, yıkıcı unsur

Muhammed, doğayı keşfetme serüveninin bir parçası olan sahnelerden birinde, akarsuya elleriyle dokunup onu hissetmeye çalışmaktadır. İlk temasın ardından suyu elleriyle etrafa savurarak oynamaya başlar. Yönetmen Mecidi, bir röportajında, kör çocukların nehrin yanına yaklaşıp sesini duyduklarında irkildiklerini, bu kadar gürültülü bir şeyin su olduğuna inanmayıp ancak dokunduktan sonra tatmin olduklarını söyler (Noyantemur ve Mecidi 2022).

Su, doğası gereği kimi zaman durgun, kimi zaman öfkeyle akmaktadır. İlk kez bir nehre yaklaşan kör bir çocuğun bu şekilde düşünmesi doğaldır. Muhammed suyla ilk temasından kısa bir süre sonra, suyun dibinde bulunan çakıl taşlarını keşfeder. Onlara dokunduktan sonra yeni keşfettiği her şeyde olduğu gibi, bu kez de taşları tanımaya, onları okumaya başlar: “A, B, S, iki...” (Şekil 13)

Öğrenmeye, keşfetmeye hep istekli olan Muhammed, hiç bir anını etrafında ne olup bittiğini anlamaya çalışmaksızın geçirmez. O, bildiği hangi dil varsa, tabiat kitabını o dilde okumaktadır ve her seferinde yeni keşifler yapmaktadır. Babası Haşim'in oğlundan hicap duymasının yanında, etrafına ve çevresine duyarsız hali de, Muhammed ile arasında kuvvetli bir bağ kurmasına engeldir. Oğlu dereyi ve taşları okumaya çalışırken, kendisi arkada sigarasını tütürmekle ve uzak bakışlarla onu izlemektedir. Muhammed ve babasının sağlam bir dostluk kuramamasının sebebi, ortak bir dillerinin olmayışıdır. Muhammed'in dili tabiatın diline yakın, onunla doğrudan ilişkili, onu anlamak ve onunla kuvvetli bir bağ kurmak üzerinedir. Babası ise tabi olandan uzaktır. Haşim'in tabiata ilgisiz hali, içinde bulunduğu ruh halinin hem sebebi hem de sonucu olabilir. Yönetmen Mecidi, Haşim'in bu halini, film boyunca birçok sahnede ustalıkla işlemiştir. Haşim'in doğayla zıt düştüğü durumlardan bazıları şöyledir:

Otobüs yolculuğu esnasında uyurken tabi olmayan bir ses (korna) ile uyanır. Ardından oğlunun dışarısı ile ilgili sorduğu soruları geçiştirmek için yüzeysel cevaplar verir. Haşim, çevreye ilgisizdir. Haşim, kömür madeninde çalışmaktadır (Şekil 14). Bu madende hem yeraltından kömür çıkarılmakta hem de odun kömürü imal edilmektedir. Bu maden yemyeşil ormanın ortasındadır. Haşim'in, maişetini doğanın bağrına açılan kara, zehirli bir çukurdan ve de ağaçları yakarak, doğayı öldüren bir meslekten kazanması manidardır. Doğanın rengi yeşil, Haşiminki karadır. Filmin sonlarına doğru aldığı kara haberi kömür ocağında alması da bu sebepten önemlidir. Haşim, Muhammed ile ormandan geçerken, kütükler arasına sıkışmış ve tek başına kurtulması imkânsız olan kaplumbağayı görmez, belki de görmesine rağmen müdahale etmez. Haşim'in ormanda sık sık duyduğu gizemli, ürkütücü ve uğursuz ses, belki de kendi ruhundan gelen bir yankıdır. Etrafa yaydığı kötü enerji, ona sesler olarak dönmektedir. Büyük bir kuşun ötüşünü ya da ulumayı andıran bu sesi, sadece Haşim'in duyması, Muhammed'in herhangi bir tepki vermemesi düşündürücüdür. Haşim'in davranışları hızlı ve serttir; atına ve çocuğuna sert davranmaktadır.³⁶

Haşim karakterinin bu hal ve tavırlarından, onun “ekolojik bilinç”ten yoksun olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Muhammed ve nine ise doğayla tam bir uyum içinde, bu bilinçle hareket etmektedir. Bu bağlamda Cennetin rengi filmi, insanlardaki ekolojik bilinç eksikliğine dair kuvvetli mesajlar içeren bir filmidir (Rawal, 2017).

³⁶ Her ne kadar olumlu anlamları da olsa, “Haşim” isminin kelime anlamlarından biri de “kıran, ezen, parçalayan”dır. Haşim karakteri, isminin olumsuz çağrışımlarına daha yatkındır.

3.1.9. İnsanın Tabiatı



Şekil 15. Cennetin Rengi film karesi: Yeşilliğin ortasında Muhammed ve ailesi (40dk 47sn).



Şekil 16. Cennetin Rengi film karesi: Haşim, gelin evinin bahçesinde dalda asılı iken (33dk 53sn).

Tablo 7. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Dış mekân	Doğal manzara: yeşillik	Mutluluk, huzur, doğa-insan uyumu
	Doğal manzara: sis, karanlık	Kasvet, huzursuzluk, uyumsuzluk, çatışma, gerilim, doğanın ve insanın haşın yönü
Ses	Kuş sesleri	Mutluluk, huzur, doğanın sevimli yönü
	Yaratık sesi	Mistik mesaj, uyarı, tekinsizlik, tehlike, gerilim
	Horoz ve kuş sesleri	Meskûn mahal ve ev, yuva çağırışı
Dış mekân	Bahçe ve yeşillik, çiçekler	Meskûn mahal, hane, aile, huzur, ümit

Cennetin Rengi filminde ana mekân olan doğa; karaktere, karakterlerin içinde bulunduğu ruh haline ve senaryonun gidişatına göre çeşitli hallerde resmedilmektedir. Filmde kimi zaman sakin, durgun, canlı, renkli; bazen ise sert, gri, karanlık ve haşın bir doğa karşımıza çıkar. Muhammed'in olduğu sahnelerde doğa genellikle canlı yeşil, rengârenk çiçekli, güneşli, bol kuş sesli ve dingindir (Şekil 15). Haşim'in bulunduğu sahneler ise karanlık, gri ya da monokrom tonlu, yağmurlu, ürkütücü seslere ve kasvetli bir atmosfere sahiptir. Yönetmen filmde, doğayı da tıpkı ana karakterlerden birisi gibi ele almış, doğa-insan ilişkisini çarpıcı bir biçimde sunmayı başarmıştır.

Birçok sahnede, Muhammed başta olmak üzere, kız kardeşleri ve ninesi kulağa melodi gibi gelen kuş sesleri eşliğinde konuşmakta, onları dinlemekte ve onlar hakkında

konusmaktadır. Bu sesler; orman ve bahçelerde bülbül, serçe, ağaçkakan, güvercin, kumru, sığırcık, saka gibi kuşların icra ettiği bir müzikale ait gibidir. Film, baştan sona bu seslerle bezelidir. Kuş seslerinin olduğu sahnelerde Muhammed ve onun doğayla, ailesiyle olan ilişkisi daha yakından görülebilir.

Haşim ile özdeşleşen ses ise doğadaki huzur veren kuş seslerinden başka bir şeydir. Bu ses; yaban ördeği gibi büyükçe bir kuşun ya da uzaklardan uluyan kurt, çakal benzeri vahşi bir hayvanın, ormanın kuytu yerlerinde yankılanan, ürpertici, tekinsiz, esrarengiz ve çarpıcı bir sestir³⁷. Haşim, kimi zaman yalnızken, kimi zaman da Muhammed ile iken bu sesi duymakta, endişe ve hayret ile irkilmektedir. Oğluyken bile, yalnızca onun bu sesi duymasının sebebi ne olabilir? Ses gerçek ya da hayali olsun, sadece Haşim'in kulaklarında yankı bulur. Çünkü o, içinde bulunduğu hal itibarıyla olumsuz şeyleri üstüne çekmektedir. Muhammed'den rahatsız olmakta ve onu ailesinden uzak tutmaya çalışmaktadır. Annesinin sözünü dinlemez, hem kendi hem de ailesinin geleceği ile ilgili karamsar bir tavrı vardır. Çevresine duyarsız, kendini oranın bir parçası olarak göremeyen arızı bir hal üzeredir. Dolayısıyla kendini tabiatın dingin, neşeli, sıcak ve renkli yönünde değil; tersine karanlık, soğuk, tekinsiz ve haşin tarafında aramaktadır. Bu durumun neredeyse tek bir istisnası vardır. O da Haşim'in, müstakbel eşini istemek üzere kadının evine, bahçesine vardığı sahnedir. Haşim; ördek ve horoz ötüşleri eşliğinde ortancalarla çevrili yemyeşil bahçeye, atı üzerinde ilerlerken, kadına baktığı için önündeki ceviz dalını görmeyip çarpar ve kırılmadan önce birkaç saniyeliğine dalda asılı kalır (Şekil 16). Haşim'in filmde nadiren gülümsediği iki sahneden birisi budur ve bu sahne capcanlı dış mekânda çekilmiştir. Özetle, yönetmen Mecidi, filminde insan-doğa özdeşleşmesini ustalıkla işlemektedir.

3.1.10. Sis, Yağmur ve Gök Gürültüsü

³⁷ Yönetmen Mecidi bir röportajında, bu ürkütücü ve sıra dışı sesi hindi ötüşlerini kaydettikten sonra, çeşitli işlemlerden geçirip 'tanınmaz' hale getirerek ürettiklerini ifade etmiştir. Doğal bir ses değil, kurgulanmış yapay bir ses kullanılması, Haşim karakterine yüklenen anlamla uyumludur.



Şekil 17. Cennetin Rengi film karesi: Nine, balığı suya kavuşturur. (64dk 46sn).



Şekil 18. Cennetin Rengi film karesi: Kötü bir haberin işareti olan sis. (75dk 25sn).

Tablo 8. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Atmosfer olayı	Sis	Kasvet, sıkıntı, bilinmezlik, kötü haber çağrışımı, bilinmezlik, ölüm, ahiret,
	Gök gürültüsü ve şiddetli sağanak	Gerilim, stres, çatışma
Hayvan	Balık	Ninenin merhameti, çabası, fiili duası, Muhammed'in yuvasına dönmesi

Yeşil, güneşli, rengârenk olan filmin havası, Haşim'in odun yüklü atıyla evine vardığında, annesini evden ayrılırken gördüğü ve onunla tartıştığı sahnede bozulmaktadır. Bu sahne, anne-oğul arasındaki çatışmanın zirve yaptığı yer olduğundan, sekans; vadiden kalkan sis, uzaktan yakına belirginleşen gök gürültüsü ve aniden bastıran yağmurla başlamaktadır. Bulutlardaki stres yükünün gök gürültüsü ve şimşeğe sebep olması gibi, anne-oğul arasındaki anlaşmazlık da burada doruğa ulaşır. Nine, Haşim'in Muhammed'i evden göndermesine çok içerlemiş, artık dayanamadığı bu durumdan çıkış yolu olarak evden ayrılmaya ve onu bulmaya koyulmuştur. Üstelik böylesine zor hava şartlarında bu yolculuğa çıkmaktadır. Haşim'in karşısında durup isyana varan serzenişinde ikisinin de gözlerinden çıkan yaşlar yağmur sularına, Haşim'in haykırışı gök gürültüsüne, karakterlerin hüznü halleri bu kasvetli havaya karışmış; doğa ile insan bütünleşmiş, ikisi bir, biri diğeri haline gelmiştir. Artık film boyunca şahit olunan o güneşli, sıcak havadan eser yoktur. Nine, yağmurdan sıırıslamak olup çamura dönen köy yollarında ilerlerken, etrafta küçük su birikintileri oluşmuştur. Taşan dereler yüzünden yerinden olmuş bir balık, sulu çamurun içinde can çekişmektedir. Yolunun üzerine çıkan bu balığı eline

olarak dereye bırakan nine (Şekil 17), tıpkı Muhammed'in yavru kuşa yaptığı gibi, balığı yuvasına döndürür. Nine'nin bu yolculuğa çıkmasının amacı da zaten öksüz torununu yuvasına döndürmektir. Bu sahneyle, Muhammed önce kuşla, ardından balıkla özdeşleştirilir.

Filmin gittikçe karamsarlaşan atmosferi burada sona ermez. Nineyi zorla ikna ederek evine döndüren Haşim, evleneceği kadının babasına götürdüğü hediyeleri teslim ettikten sonra gök gürültüleri eşliğinde evine döner. Hava kararmıştır. Hastalanan annesiyle konuşup düğün yapmak istediğini söyler. Annesi elindeki altınları Haşim'e teslim ettikten sonra, süresi bir dakikayı aşan bir geçiş sahnesi dikkat çeker. Bu sahnenin ana unsuru sistir. Ufukta gözüken tepeler, kapalı gökyüzü ve uğuldayan rüzgârın salladığı ağaç silüetleri, yerden havaya doğru yükselip kara-gri bulutlarla birleşen sis manzaraları uzun uzadıya gösterilir.

Sıcak havanın aniden soğumasıyla oluşan sis, görüş mesafesini düşürüp, tabiatı bir örtü gibi sardığından, ardında bir takım sırları barındırır. Görüneni görünmez kılan bu hava olayı, insan psikolojisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Cennetin Rengi filminde sis, daha çok yaşamak üzere olan tatsız bir durumun habercisi ve hüznü sahnelerin dramatik etkisini derinleştiren sinematografik bir öğe olarak öne çıkar. Muhammed'in gidişini öğrenen ninenin önünde, ninenin ölümünün öncesinde tepelerde ve ninenin ölümünün ardından ağlamakta olan Muhammed'in çevresinde (Şekil 18) ve Muhammed ile Haşim ormanda köye doğru yol alırken etrafta hep sis vardır. Ardında ne sakladığı bilinmediğinden, sisin ölümle ve öte dünya ile ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Bu doğa fenomeni, adeta dünya ve ötesi arasındaki latif bir perdedir. O perde kalktığında ötenin sırları açığa çıkacak ve oranın ne olduğu görülecek, bilinecektir. Sis önü ve ardındakiler, fiziki dünya ile manevi âlemler gibidir. Aslında iç içe olan bu dünyalar arasında, örtünün ya da perdenin kalkması ile fiziki olandan manevi olana geçiş mümkün olur. Doğanın sisi, doğaüstünün ölümü gibidir. Sis ve ölümün bağdaştırılması belki de bu sebeptendir.

3.1.11. Ormanda Yolculuk



Şekil 19. Cennetin Rengi film karesi: Ormanda yolculuk (78dk 47sn).



Şekil 20. Cennetin Rengi film karesi: Yıkılan köprü (80dk 51sn).

Tablo 9. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ses	Ağaçkakan sesi	İlahi uyarı, doğayla kurulan iletişim
Dış mekân	Yol	Zorlu bir yolculuğun habercisi, güçlük, akıbetin izinden gitmek
Atmosfer olayı	Sis, gök gürültüsü	Bilinmezlik, gerilim, korku
Ses	Yaratık sesi	Tehdit, uyarı, korku
Hayvan	Kaplumbağa	Acziyet, çaresizlik, gaddarlık, manevi körlük, imtihan
Doğa ögesi	Akarsu	Taşıyıcı, tehdit, hayatın akışı
Nesne	Köprü	Âlemler arasında geçiş
Hayvan	At	Fiziki âlemdeki binek

Karakterlerin meşakkatli bir yolculuğa çıktığı sahneler, sinemanın öykü anlatımında sık kullandığı öğeler arasında yer alır. Hayattan bir kesit sayılabilecek bu türden sahneler, zorlu bir hayatın sinema diliyle özetlenmesi olarak yorumlanabilir. *Cennetin Rengi* filminde de Haşim, kaybettiği annesinin ve iptal olan düğününün ardından Muhammed’i daha önce evden uzaklaştırmak için teslim ettiği marangozhaneden almak için yola koyulur. Ancak hala kendinden emin değildir. Yaşadığı tereddüt yalnızca kalbinde, kafasında değil; eylemlerinde de devam etmektedir. Muhammed’i almadan, ona gözükmeden geriye dönmek için yoldan geçen bir minibüsü durdurur. Fakat tam minibüse doğru koşarken bir anda duruverir. Bu esnada ormandan güçlü bir şekilde ağaçkakanların gagalama sesleri gelmektedir. Muhammed’in o esnada

ağaçkakanları dinlemesi, onları anlayabilmesinden midir, yoksa Haşim'in vicdani dürtüsünden mi bilinmez; bir sebepten ötürü, Haşim Muhammedsiz dönmekten vazgeçer ve marangozhaneye varır. Ustasının Muhammed'e "Bil bakalım kim geldi." diye seslendiği sahnede o yine ağaçkakanların vuruşlarını sayarak ne dediklerini kendince anlamakla meşguldür. Ancak etrafına karşı son derece duyarlı olan ve evinden uzakta adeta gurbet hayatı yaşayan Muhammed'in yüzünde herhangi bir sevinç emaresi gözükmez. Mutsuzluğunun sebebi ninesinin öldüğünü ya da pek yakında başına gelecekleri hissettiğinden olabilir. Yolculuğunun hemen başında, ormana henüz girmeden Muhammed ve Haşim; düz, ekili bir alanın ortasından geçen yolda yürürken kadraja girer. Bu yol, Muhammed'in babasıyla Tahran'dan köye dönerken geçtikleri yolun aynıdır. O zaman Muhammed, güneşli bir günde, kuş sesleri eşliğinde yemyeşil alanın ortasında uzanan bu yol boyunca babasının elini bırakıp heyecanla koşarken filme alınmıştır. Şimdi ise, yağmur altında, yeşilden ziyade gri-soğuk bir atmosferde, uzaktan duyulan gök gürültüleri eşliğinde ve babasının elini tutmak zorunda kalan çaresiz ve savunmasız bir çocuk olarak gösterilir. Yönetmen, doğanın bu sert ve sevimsiz yüzüne dikkat çekerek, yaklaşmakta olan tatsız hadisenin pek yakın ve gerçek olduğunu izleyicisine güçlü bir şekilde hissettir.

Baba ve oğul sisle kaplı ormana girdiklerinde Muhammed bu kez atın üstünde yolculuk yapmaktadır (Şekil 19). Ortam tam anlamıyla ürkütücüdür. Gökteki kara lekeler ve etrafa yayılan sis bulutları sebebiyle gün ışığı belli belirsiz aydınlatmakta, gök gürültüsü gittikçe güçlü bir şekilde duyulmaktadır. Bu esnada atının yularını çekmekte olan Haşim, sigarasını tütürürken endişe içinde etrafına bakmaktadır. Muhammed ise, zaten karanlık olan dünyasının içinde herhangi bir korku belirtisi olmaksızın atın üzerinde sakince oturmaktadır. Burada körlük Muhammed için nimet, görmek Haşim için külfettir. Sahnedeki gerilim, Haşim'e dadanan esrarengiz ve ürkütücü sesin tekrar tekrar yankılanmasıyla iyiden iyiye artar. Muhammed ise sükûnet içerisinde, bineğinde yol almaktadır. Yosun kaplı taşlara basarak, sisten yavaş yavaş beliren şekilsiz dalların altından ilerlemekte olan yolcular, hemen yanı başlarında taşların arasına sıkışmış, çaresiz kaplumbağayı görmeden ilerler. Dokunarak ve dinleyerek görebilen Muhammed'in atın üstünde iken bu zavallı hayvanı fark etmemesi kolaylıkla anlaşılabilir fakat Haşim'in onu görmemesi, ya da görmezden gelmesi izleyicinin dikkatinden kaçmaz. Haşim'in gören gözlerinin bu manzaraya kapalı olmasının sebepleri ne olabilir? Yoksa gerçek kör o mudur? Muhammed'e karşı olan gaddarlığı aciz bir varlık için de mi geçerlidir? Haşim'in kaplumbağayı kurtarmak üzere yapmadığı hamle ile birazdan kendi başına gelecek

olaydaki tereddütü arasında doğrudan bir bağ vardır. Allah'ın yarattığı bir cana karşı duyarsızlığı, kendi oğluna karşı olan duyarsızlığıyla kesişmektedir.

Dağlara düşen yoğun yağışla coşan nehir, ormanın ortasından hiddetle akmaktadır. Yeryüzünde var olan en kuvvetli olgulardan biri olan akarsuyun sesi ile gök gürültüsünün birbirine karıştığı bu yüksek gerilimli ortam, her şeyi sonlandıracak belki de yeniden başlatacak bir olaya gebe dir. Nehrin üzerine kurulu derme çatma ahşap köprü, üstünde taşıdığı ağırlıktan mı yoksa ortasında bulunduğu suyun mukavemetinden mi bilinmez, kulaklarda yankılanan ani bir sele çatırdamaya ve parçalanmaya başlar (Şekil 20). Bu esnada Muhammed, sıkıca tuttuğu atın semerinden ayrılarak, atla birlikte ama onsuz, akarsuyun soğuk ve şiddetle çağlayan sularına gömülür³⁸. Duygusal yoğunluğunu artırmak için ağır çekimde gösterilen bu sahne; atın sudan çıkmak için çırpınarak kişnemesi, Muhammed'in suyla birlikte gözden kaybolması ve Haşim'in olayın şaşkınlığıyla olanları izlemesiyle ilerler. Filmin başından bu yana Muhammed'den utanan, onu ailesinden uzak tutmaya çalışan Haşim'in, oğlunu kurtarmak için başlangıçta herhangi bir hamle yapmaması, herhangi bir haykırıışta bulanmadan olayı sadece izlemesi dikkat çekmektedir. Fakat neden sonra bağırarak harekete geçer ve akarsu yatağı boyunca gözden kaybolan oğlunu görebilmek için koşmaya başlar. Bu andan itibaren, orman sekansı bitmiş, artık yeni bir yolculuk başlamıştır: Suyun yolculuğu.

3.1.12. Nehirden Denize

³⁸ Muhammed için dünyadaki binekten ayrılmak, bu âlemden de ayrılmak demek midir?



Şekil 21. Cennetin Rengi film karesi: Haşim'in suyla mücadelesi (83dk 17sn).



Şekil 22. Cennetin.Rengi.film.karesi: Muhammed'in suyla mücadelesi (81dk 15sn).

Tablo 10. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğa ögesi	Akarsu	Hayatın kaynağı Ömür yolculuğu Muhammed'i dünyadan öte dünyaya taşıyan binek

Akarsuların akışı, hayatın akışına benzer. İnsanın geçici ömrünü hızla tamamlayıp, sonsuzluğa kavuştuğu gibi, yeryüzünde bulunan derelerden ırmaklara bütün akarsular da denize kavuşmak için gece-gündüz durmaksızın hareket eder. Muhammed'in kısa ömrü, babasıyla çıktığı bu zorlu yolculukta (Şekil 21) bir akarsuyun hırçın suları arasında son aşamasına gelmiştir. Muhammed, her yerde aradığı; parmaklarıyla, kulaklarıyla ve kalbiyle varlığının delili olan sayısız işareti heyecanla keşfetmeye çalıştığı yüce ve sonsuz varlığa kavuşmak için, atından indirilerek bu kez bambaşka bir binekle dünya yolculuğunun son merhalesini kat etmektedir. Adına 'su' denilen ve hayatın vazgeçilmez kaynaklarından biri kabul edilen bu temel doğa unsuru; bu kez içilmez boğar, serinletmez dondurur, hayat vermek yerine almaya hizmet etmektedir.

Kur'an da *"İnkâr edenler, gökler ve yer bitişik iken onları ayırdığımızı ve her canlıyı sudan yarattığımızı görmezler mi?"* (Enbiya,33) ayetiyle suyun, yaratılıştaki temel unsurlardan birisi olduğuna dikkat çekilmektedir. *"Her canlıyı sudan yarattık"* ibaresi temel olarak suyun, hayatın başladığı ve bütün sıvılar arasında canlılığa en müsait ortam olduğuna işaret etmektedir. Farklı görüşler olsa da birçok araştırmacı, dünya üzerinde ilk hayatın yeryüzündeki volkanlara yakın sıcak su kütlelerinde ortaya çıktığı görüşünü savunmaktadır (Koppes, 2022). Tüm canlıların hayatlarını sürdürebilmesi açısından en temel gerekliliklerden biri olduğu da düşünüldüğünde "Su hayattır" ifadesi genel geçer

söz olmasının yanında bir hakikati de ifade etmektedir. Muhammed, hayatı boyunca defalarca içerek tattığı, bedeninin en ücra hücrelerine kadar nüfuz eden bu hayati kaynağın, bu kez tamamen içinde ve ondan kaçışı olmaksızın (Şekil 22) son ve en yakın bir biçimde yalnızca elleri ve kulaklarıyla değil; bütün benliğiyle hissederek emanetini teslim etmek üzeredir. Fani hayat yolculuğu, ölümle sonsuzluğa vardığı gibi; damlalar, dereler, ırmaklar da sonsuz suya, denize varır ki Muhammed’in akarsuyla vardığı yer de orasıdır.

3.1.13. Deniz ve Kuşlar



Şekil 23. Cennetin Rengi film karesi: Deniz kenarında Haşim ve kucağında Muhammed (86dk 57sn).



Şekil 24. Cennetin Rengi film karesi: Uçan kuşlar (86dk 30sn).

Tablo 11. Cennetin Rengi filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğa ögesi	Deniz	Öte âleme kavuşmak, varılan son yer
	Kumsal	Allah’ın ayetleri olan kum taneleri, Elif, tevhit inancı
Hayvan	Hazar martısı	Öte âleme göçün habercisi
	Kuş sürüsü	Mahlûk, Allah’ı anan kullar
Ses	Martı sesleri	Zikir, doğayla iletişim

Cennetin Rengi filminin son sekansı denizde filme alınmıştır. Muhammed, hırçın akarsuya kapılarak denize sürüklenmiştir. Onu yakalamak umuduyla suya atlayan babası

da aynı şekilde denize kadar sürüklenir ve kumların üstünde baygın halde gözlerini açar. Gökyüzüne baktığında bir Hazar martısının öterek uzaklaştığını görür.

Feridüddin Attar *Mantıku't Tayr* adlı eserinde Simurg'un hikâyesini anlatır. Efsaneye göre kuşların ulaşmaya çalıştığı en yüce kuş Simurg, aslında sembolik bir şeydir ve bütün hikâye yolcu ve yol üzerinedir. Kuşlar, çeşitli zorluklardan geçerek geldikleri dağda Simurg'a varamazlar, ancak katettikleri yol sayesinde kendilerini bulurlar. Senaryolarını kaleme alırken Fars edebiyatından güçlü bir şekilde esinlenmesi sürpriz sayılmayan Mecidi'nin bu filmdeki martı da bir metafor olarak, Muhammed'in dünya âleminden ebedi âleme göç ettiğinin habercisidir.

Haşim tıpkı kendileri gibi denize atılmış ağaç kütüklerinin yakınından koşarak Muhammed'in yerde uzanan bedenini alıp bağrına basar (Şekil 23). Muhammed'in öldüğü anlaşılmaktadır. Bu esnada Haşim'in hıçkırıkları ile gökyüzünde süzülen bir kuş sürüsünün ötüşü birbirine karışır. Yönetmen Mecidi, derin bir üzüntü içerisinde bulunan antagonistin bakış açısıyla, izleyicininkini birleştirerek bakışı gökyüzüne çevirmiş ve kadrja bu kuş sürüsünü koymuştur (Şekil 24). Cennetin Rengi gibi bir filmde hiç şüphesiz ki bu kuşlar da derin manalar taşımaktadır. Kur'an'da kuşlarla ilgili birçok ayet bulunmaktadır ve o ayetlerden birisi şudur: *“Görmedin mi ki, göklerde ve yerde olanlar ve dizi dizi uçan kuşlar, gerçekten Allah'ı tesbih etmektedir. Her biri, kendi duasını ve tesbihini şüphesiz bilmiştir.”* (Nur, 41)

Muhammed'in ölümünün öğrenildiği anda ortaya çıkan bu kuş sürüsü belki de bu ayete işaret etmektedir. Sahnenin devamında, Allah'ın anılması ve onun zikredilmesinin yalnızca kuşlar tarafından değil, ruhunu teslim etmiş ya da hemen o esnada teslim edecek olan Muhammed tarafında da var olduğu ima edilmektedir. Babanın kucağındaki bedene odaklanan kadrjda elin, daha önce Nine'nin ölüm sahnesindeki gibi, beyazımsı bir ışık (nur) ile parladığını, ardından parmakların önce kıpırdayarak sanki bir şeyi sayarcasına ve sonunda da tutarcasına hareket ettiği görülür. Muhammed burada Allah'a kavuşmuş, O'nu tesbih etmektedir. Filmde geçen birçok sahnede, duyduğu ve gördüğü her şeyde Allah'ı arayan ve onun varlığına dair delilleri kör gözlerine rağmen çok net görebilen Muhammed, nihayet denizde bu tecrübesinin zirvesine ulaşmıştır. Deniz dünyada bulunur ancak, aynı zamanda öteki âleme göçün gerçekleştiği mekândır.

Muhammed'in denizle ilk tanışması babası Haşim'in onu marangozun yanına çırak vermeden önce deniz kıyısına götürmesiyle gerçekleşir. Bu sahnede Haşim, kumsalda çaktığı iki kazık arasına bir ip gererek Muhammed için tutunarak kıyıda kalabileceği bir sınır oluşturur. Bu esnada hırçın dalgalara uzun uzun bakarak belki de denizin Muhammed için ne kadar tehlikeli olduğunu düşünmektedir. Ya da denizin o ürkütücü ve

alıcı yönüne dikkat kesilmektedir. Haşim, Muhammed’i ipi geçmemesi konusunda uyardıktan sonra yakınlarda işe koyulur. Muhammed yere eğilerek kum tanelerine elleriyle dokunup, her yeni keşifte yaptığı gibi, kumsalı okumaya başlar. Onun için kumsal, sayısız “A” harfinden oluşmaktadır. Bu sahnenin ilham kaynağı olan anısını Mecid Mecidi bir röportajında şöyle anlatmaktadır (Noyantemur, ve Mecidi 2022):

...(Kör çocuklarla) Deniz kenarına gittik, rüzgârsız ve sakin bir gündü. Kumlara ayak bastıklarında tehlikeli olabilir diye ürktüler. Oturup kum taneleriyle oynamaya başladılar. Bana bu kadar A harfini oraya kimin döktüğünü sordular. Onlara burasının deniz olduğunu söyledim.

Muhammed, Braille alfabesinde A harfinin karşılığı olan tek nokta ile her bir kum tanesini birbiriyle bağdaştırmış ve kumsalın sayısız A harfinden oluştuğunu keşfetmiştir. A’nın Allah isminin baş harfi olduğu düşünüldüğünde, kumsal, bu çocuk için üstüne sayısız imza atılmış bir sanat eseri olmalıdır. Muhammed burada Allah’ın ayetlerini okumaya devam etmektedir.

Kur’an’da Allah’ın kudretine vurgu yapılırken şu şekilde örnek verilmektedir: *“Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem, deniz de mürekkep olsa, arkasından yedi deniz daha ona katılsa, Allah’ın sözleri (yazmakla) yine de tükenmez. Şüphesiz Allah mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.” (Lokman, 27)*

Sonsuz kudret sahibi olan Allah’ın azametini ve onun ilmini tarif edecek ya da sınırlayacak hiçbir tanımın yapılamayacağını, bunlar yazılmaya kalksa bile yeryüzünün sonsuz sanılan kaynaklarının (deniz ve ağaç) bile bu iş için yeterli olmayacağını, insan idrakine uygun ve son derece etkileyici bir şekilde ifade eden bu ayet; filmde Muhammed’in, gerçekte ise sahile gelip denizle tanışan kör çocukların hayretini anlamak ve tarif etmek açısından önemlidir. Muhammed, belki de ilk kez ayak bastığı kumsalda sayısız kum tanesi olduğunu, denizin ne kadar büyük ve sonsuz olduğunu görüp anlayabilen ve orada harf harf yazılmış ayetleri hisleriyle okuyabilen bir çocuktur. Denizde ayaklarına vuran dalgalar ve elleriyle teker teker dokunmaya çalıştığı kum tanelerinin yanında deniz kuşlarının sesleri de onun dikkatini çeker. Martı seslerini dinler ve martıların “A, aa” diye öttüğünü düşünerek onları taklit etmeye çalışır. Muhammed bu anlarda denizi ve onun barındırdığı sırları keşfetmektedir.

Mecid Mecidi, Cennetin Rengi filminin yapımından önce kör çocuklarla ziyaret ettikleri deniz kenarındaki anısının devamını şöyle anlatmaktadır: *“Onlara denizin ne olduğunu anlatmaya çalıştım ve nehirden çok daha büyük olduğunu söyledim. Bana inanmadılar. ‘O kadar büyükse neden daha sessiz?’ diye sordular.” (Noyantemur ve Mecidi, 2022):*

Tüm akarsular daha büyük olana katılmak için, nihayetinde de denize kavuşmak için akmaktadır. Bu hikâyenin en başına gidildiğinde, bir su damlasının yolculuğu, bulutların arasında, çevresine tutunduğu mikro düzeyde bir toz tanesinin etrafında meydana gelmesiyle başlar. Bulutlardaki su damlacıklarının ağırlığı arttığında, bulut yükünü taşıyamaz hale gelir ve su damlaları yağmur halinde yeryüzüne düşer. Damlalardan kimi bir yaprağa, kimi toprağa, kimi ise başka suların yüzeyine düşerek birleşip yeraltı suları ve akarsular oluşturur. Dereler çaylara, çaylar ırmaklara dökülür. Irmaklar denizlere kavuşur ve damla denizde kaybolur. Her bir su damlası artık tek ve kocaman bir vücut olarak aslına dönmüştür. Suyun bu yolculuğu insaninkine benzemektedir. Damlacıkların bulutların arasındaki doğumu insanın bebekliğine, yeryüzüne inmek için havada süzülmesi çocukluğuna, dereler ve çaylarda çağlayarak akması gençliğine, geniş nehir yataklarındaki dingin akışı yetişkinliğe, zaman zaman menderesler çizerek iyice durgunlaşması ve azalarak güçsüzleşmesi yaşlılığa ve nihayet denize dökülmesi ise ölüme benzer. Deniz, damla için bambaşka bir diyardır. Yok olmuş gibi gözükse de her damla, varlığını burada sürdürecektir, belki bir daha gökyüzüne yükselerek yolculuğuna baştan başlayacaktır. Suyun bu döngüdeki serüveni gibi insanın da ölümden sonraki hayatı sonsuzdur.

Cennetin Rengi'nde de Muhammed, kısa fakat dopdolu ömrünü denize kavuşarak tamamlamış ve bir manaya sürgün olan geçici dünya hayatından sonra, ebedi olan ahiret hayatına adım atmıştır. Kendi ifadesiyle “Allah’ı bulana kadar her yere dokunmuş ve onu bulduğunda, kalbinin sırları dâhil her şeyi O’na anlatma” imkânına denizde kavuşmuştur.

3.2. Serçelerin Şarkısı (Avaze Gonjeshk-ha)

3.2.1. Serçelerin Şarkısı Genel Bakış



Yönetmen	: Mecid Mecidi
Yapım yılı	: 2008
Tür	: Dram, aile
Süre	: 1 saat 36 dk.
Ülke-Dil	: İran-Farsça/Azerbaycan Türkçesi
Senaryo	: Mecid Mecidi, Mehran Kashani
Yapımcı	: Mecid Mecidi, Cevad Noruzbegi
Müzik	: Hossein Alizadeh
Görüntü yön.	: Turaj Mansuri
Oyuncular	: Rıza Naci, Maryam Akbari, Kamran Dehghani, Neshet Nazari, Shabnam Aklaghi

Şekil 25. Serçelerin Şarkısı film afişi

3.2.2. Serçelerin Şarkısı Film Özeti

Serçelerin Şarkısı, geçimini devekuşu çiftliğinde çalışarak sağlayan Kerim ve ailesinin hikâyesini anlatmaktadır. Kerim, iki kızı, oğlu ve eşi ile bir köyde yaşayan, yumuşak huylu, iyi kalpli bir insandır. Bir gün çiftlikte çalışırken, ailesinden bir haber gelir. Köye vardığında duyma engelli kızının işitme cihazını yakınlardaki kullanılmayan bir su deposuna düşürdüğünü öğrenir. Çocuklar bu depoyu, içine balık atarak zengin olma hayali ile temizlemeye çalışmaktadır. Kızının işitme cihazının bozulmasına canı sıkılan Kerim, bir anlık dalgınlıkla deve kuşlarından birinin çiftlikten kaçmasına sebep olur. Ne kadar uğraşsa da dağlara doğru giden kuşu bulup geri getiremez. Bu yüzden işten kovulur. Kızının işitme cihazını tamir ettirmek için Tahran'a gittiğinde, tesadüfen motosiklet taşımacılığı işini keşfeder. Şehrin de cazibesine kapılan Kerim, her gün bir yandan taşımacılık yaparken diğer taraftan şehirde bulduğu çeşitli hurda malzemeleri köye taşıyarak evinin avlusunda biriktirmeye başlar. Amacı hem ailesinin geçimini sağlamak, hem de para biriktirerek kızına yeni bir işitme cihazı almaktır. Biriktirme ve mal hırsıyla eski halinden koparak biraz huysuz, cimri bir adama dönüşen Kerim bir yandan da oğlu Hüseyin ve çocukları ile sürekli çatışma yaşamaktadır. Bunun sebebi, çocukların, su deposunu temizleyerek orada balık çoğaltma hayallerinin devam etmesidir. Bu fikre hep karşı çıkan Kerim, bir gün çocuklarını balık parası biriktirmek için yol kenarında çiçek satarken yakalar. Öfkesine yenik düşen Kerim, su deposunu yıkmaya karar verdiğinde burasının çocuklar tarafından temizlenmiş pırıl pırıl ve hayat dolu bir yer olduğunu

görünce bu niyetinden vazgeçer. Bir gün, biriktirdiği hurdaların arasında çalışırken, yığının yıkılması sonucu yaralanır ve evinden çıkamaz hale gelir. Bu dönemde evin geçimini çocuklar ve eşi sağlamaktadır. Kerim, huyunu değiştirmeye sebep olan rızık temini endişesinin gereksiz olduğunu yavaş yavaş görerek öğrenmektedir. Bir süre sonra Kerim, oğlu Hüseyin ve arkadaşları, halaoğlunun kamyonetiyle beraber hastane kontrolü için kasabaya giderler. Çocuklar sonunda istedikleri balıklara kavuşurlar. Ancak yolda taşıma kovanının delinmesiyle balıkların çoğunu kaybederler. Yalnızca bir tanesini köye getirerek su deposuna atmayı başarırlar. Kerim, evde istirahat halindeyken arkadaşı tarafından deve kuşunun çiftliğe döndüğü haberiyle müjdelenir. Kerim, hoşnut olduğu bu haberin ardından alçılı bacağıyla çiftliğe varır ve film, Kerim'in mutlu yüz ifadesinin ardından kur dansı yapan bir devekuşunun görüntüsüyle sona erer.

3.2.3. Deve Kuşu



Şekil 26. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu (2dk 03sn).



Şekil 27. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu (18dk 15sn).

Tablo 12. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
	Düz Anlam	
Hayvan	Deve kuşu, çiftlik hayvanı	Mahlûk, sevimli varlık, nimet, av, yarı evcil yarı yabani, insan doğa ilişkisi
Dış mekân	Yollar	Arayış, yolculuk, macera
Dış mekân	Dağ, tepe, boş arazi	Vahşi doğa, insanın küçüklüğü ve acizliği
Doğal nesne	Yumurta, tüy	Devekuşunun yakınlarda olması, yaban hayatı, av-avcı ilişkisi
Dış mekân	Boş arazide yürüyen insan	Çaresizlik, dünyadaki yalnızlık, acizlik, Yalnız Allah ile beraber olan kul

Değneği andıran ince uzun bir boynun üzerinde konumlanmış kel kafanın yanında bulunan büyük bir gözün kadrāja göz kırpmasıyla başlayan açılış sahnesi (Şekil 26), devekuşunun filmin önemli öğelerinden birisi olduğunu daha ilk saniyelerden

hissettirmektedir. Özellikle bu hayvanı daha önce hiç görmemiş birisi için son derece ilginç dış görünüşü ile deve kuşunun, bir vahşi yaşam belgeselinin değil de Mecid Mecidi'nin dram-aile türündeki filminin ilk sahnesinde uzun bir süre yer alması önemlidir. Yönetmen Mecidi, senaryonun üzerine kurulu olduğu bu hayvanı hem bir sembol ve aynı zamanda adeta filmin karakterlerinden birisi gibi ele almaktadır.

Geçimini bu kuşların yetiştirildiği çiftlikte deve kuşu bakıcısı olarak temin eden başkarakter Kerim'in, hayvanlara yem verirken "Gelin cici kuşlar, yiyin hadi" dediği duyulmaktadır. Kerim'in bu kuşlara cici diye seslenişi bir oksimoron olarak değerlendirilebilir zira "sevimli, cana yakın, hoş, güzel" gibi anlamlara gelen cici sözcüğü (TDK, t.y.-a) insan boyunu ve ağırlığını aşabilen bu dev cüsseli kuşları çağırmak için, birçoklarına göre, doğru sıfat sayılmayabilir. Ancak Kerim, bu hayvanlarla arasında bir bağ kurmuş ve onlarla gayet iyi anlaşıyor gözükmektedir. Devekuşunun filmdeki rolünü ele almadan önce bu hayvanla alakalı bazı temel bilgileri gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Anavatanı Afrika olan bu kuş türü, adını Latince "Struthio camelus (deve-kuş)" tan almıştır; zira büyük cüssesi, boynu ve bacakları, kuşun deveye benzetilmesine yol açmıştır. Sahra bölgesi civarında bulunan ve milattan beş-on bin yıl öncesine tarihlenen kaya resimleri ve oymalar, insan deve kuşu ilişkisinin eski zamanlara dayandığını işaret etmektedir (Bertram, 1992). İnsanlar tarih boyunca bu kuşun eti, yumurtası, derisi ve tüylerinden faydalanmıştır. Deve kuşu yumurtasının, Akdeniz ve Ortadoğu havzasında süslenerek, oyularak dekoratif amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir (Hodos vd., 2020). Dünyanın değişik yerlerinde, çiftliklerde insan gözetiminde yetiştirilen bu dev cüsseli kuş, filmde sıradan bir aile babasının hayatını kökten değiştirecek olayların fitilini ateşleyen önemli bir varlıktır. Kimi bölgelerde egzotik, kimi yerlerde ise olağan bir kuş sayılan bu canlının insanlarla ortak bir geçmişi bulunmaktadır. Filmde ise ara sıra hikâyede ismi geçen bu hayvan, ilk ve son sahnede arz-ı endam ederek, hikâyede ne kadar önemli yer tuttuğunu vurgulamaktadır.

Filmde Kerim'in çözmesi gereken ailevi bir sorunu olduğundan, kafası karışık ve dalgın bir ruh hali içerisinde. Kızının bozulan kulaklığını tamir ettirmesi belki de yenisini alması gerekmektedir. Bu sebepten işine odaklanmakta sorun yaşamaktadır. Çiftlikte diğer çalışanların deve kuşlarını gözleri bağlı bir şekilde çitler arasında geri geri yürütürken yaşanan karmaşa esnasında, Kerim bir anlık dalgınlıkla kapıyı açık bırakır. Açık kapıyı fark eden bir devekuşu oradan çıkarak kaçmaya başlar. Bu andan itibaren son derece eğlenceli bir kovalamaca sahnesi başlar.

Büyük bütçeli gişe filmlerinde alışlageldik aksiyon-kovalamaca sahnelerinin aksine, *Serçelerin Şarkısı*'nda kaçan; suçlular, ya da olağanüstü hayatta kalma yeteneklerine sahip süper insanlar değil, sadece bir deve kuşudur. Kovalayanlar polisler ya da kötü adamlar yerine, sıradan çiftlik çalışanlarıdır. Bu kovalamaca esnasında ne milyonluk arabalar heba edilir, ne de onlarca kişi yaralanır, ya da ölür. Sahne ile mükemmel uyumlu müzik eşliğinde eğlenceli ve aynı zamanda insanda akıbeti sebebiyle biraz da endişe uyandıran bu kaçış sahnesi ile yönetmen Mecidi; yine doğa ile, doğal olan ile, sadelikten de ödün vermeden, üst düzey dramatik etki uyandırmayı başarmıştır. Elbette deve kuşunun kaçışı yalnızca tatsız bir olay değil aynı zamanda hikâyeyi kökten etkileyecek bir başlangıçtır.

Devekuşunun özgürlüğüne kaçışı, hemen hemen her canlıda bulunan sınırlandırılma, tutsak edilme durumuna bir başkaldırı mıdır yoksa ilahi bir işaret midir henüz bilinmemektedir. Ancak her iki durumun birlikte var olması mümkün olduğu gibi, sonuçta bu musibetin film karakterleri için ne tür bir sona evrileceğini de filmin kendisi cevaplayacaktır.

Tam olarak evcilleştirilmemiş deve kuşunun çevrili alanlarda ve çiftliklerde yarı evcil hayvan olarak beslenmesi mümkündür. Ancak tavuk gibi bir kümes hayvanından farklı olarak deve kuşları, geniş alanlara ihtiyaç duymaları ve nispeten daha zor kontrol altına alınmaları sebebiyle özgür kalma ve doğada yaşama içgüdüüne sahiptir. Bu anlamda açık bırakılan kapıdan deve kuşunun dağlara doğru kaçışı beklenmedik bir durum sayılamaz. Büyük bacaklara ve güçlü bir vücuda sahip bu hayvanın açık arazide yakalanması hayli güçtür. Yine de Kerim, kendi kabahati olarak üstlendiği bu firarın telafisi ve kuşun geri döndürülmesi için vakit kaybetmeden bir arkadaşıyla beraber motoruna atlayıp kuşu bulmak üzere yola koyulur.

Tepelerin ardına doğru koşarak uzaklaşan bir deve kuşu ve onu takip etmek için bir motosiklete binip yola koyulan iki adam... Bu kovalamacada mekân avantajını elinde bulunduran deve kuşunu, motosikletli iki insanın bulması ve yakalaması zor gözükmetedir. Bu andan itibaren kuşla insan arasında bir nevi av-avcı ilişkisi başlar. Çünkü mekân, artık insan eli değmemiş yabandır. Mekân, kimin hangi rolü oynayacağını belirlemektedir. Çiftlikte iken beslenen evcil hayvan konumunda olan kuş ava, onu besleyen-bakan insanlar ise avcıya dönüşmüştür. Kuş, güçlü ve uzun bacakları ile engebeli arazide seke seke ilerlerken, avcılar yalnızca yollarda hareket etmek için tasarlanmış iki tekerlekli bir kara aracı ile onu takip etmeyi, bulmayı düşünmektedir. Arazinin içerisinden geçen yollarda atılan bir kaç turdan sonra avcılar, deve kuşuna dair

bir iz bulamazlarken; Kerim, kendisine pahalıya mal olacağını düşündüğü bu kaybı telafi etmek için yine doğadan ilham alır.

Kerim, kuşları sevmekte, onlarla iletişim kurmakta ve onları iyi tanımaktadır. Ona göre, deve kuşunu yakalamak, onun gibi davranmaktan, onu taklit etmekten geçmektedir. Evine dönüp kendi icadı olan koyun postu ve bir sopadan ibaret deve kuşu kostümünü aldıktan sonra, kaçağın bulunduğunu düşündüğü mevkiye doğru yine motoru ile yola çıkar. Bu yolculuk esnasında uçsuz bucaksız dağlar, tepeler ve bozkırın ortasından geçmekte olan yollarda seyretmektedir (Şekil 27). Bu yollar vahşi doğanın bağrında insanlar tarafından açılmış, ona ulaşmayı, onu aşmayı sağlayan araçlardır. İnsanın yola düşmesi medeni yaşamını ardında bırakıp farklı bir âlemde var olma, oraya ayak uydurma çabası demektir. Bir mekândan diğerine hareketin zemini olan yollar, “bulmak için ayrılmak” ön şartını sağlayan, önu mazi, ardı muamma olan geçiş mekânlarıdır. Kerim’in yola revan olması, şimdilik yalnızca kayıp kuş için olsa da ileride yollar onu hayat yolculuğundaki başka dönemeçlere ulaştıracaktır.

Kerim, doğal yaşam alanına iltica etmiş bu kuşu bulup çiftliğe döndürmek için bir süreliğine de olsa onun bulunduğu yerde yaşamayı, onun gibi bir kostüme bürünüp onun gibi hareket etmeyi denemek zorundadır. Kerim, ıssız tepelerde, hafifçe esen rüzgârla bir yöne doğru savrulan otların arasında tıpkı bu otları andıran deve kuşu tüylerinden birini, ardından bir başkasını bulur. Etrafa dikkatlice baktıktan sonra, kuş tarafından bırakılmış ve üzerindeki çatlaktan içerisine giren karıncalar tarafından doğaya geri dönüşümü gerçekleştirilen bir deve kuşu yumurtasını bulur. Kerim doğru mevkidedir; devekuşunun etrafta bir yerlerde olduğuna emindir ve bu dakikadan sonra onun dikkatini çekerek yakalamak için dâhiyane yöntemini uygulamaya başlar. Kerim, giydiği deve kuşu kostümüyle hayvanın taklidini yaparak onu hiçliğin ortasından çıkarmaya çalışmaktadır. Doğayla bütünleşmesi o kadar kusursuzdur ki, izleyici ilk olarak uzak plan çekimle gösterilen şeyin gerçek bir deve kuşu olduğu hissine kapılmaktadır. Bir süre sonra kadrajdakinin aslında kuş gibi hareket etmekte olan Kerim olduğu anlaşılır. Kerim burada kendini kamufle etmekle kalmaz aynı zamanda deve kuşu gibi görünerek onu yakalamaya çalışır. Esasında doğada hayvanlar ve doğayı gözlemleyerek insanlar tarafından da öğrenilmiş kamuflaj yeteneğinin Kerim tarafından kullanılması avcı-av ilişkisini akla getirmektedir. Kerim, olduğundan farklı bir canlı gibi gözükerek avını yakalamaya çalışmaktadır. Doğada bu yöntemi kullanan birçok avcı canlı bulunmaktadır. Bunlardan birisi olan “örümcek kuyruklu engerek”, örümceği andıran kuyruğunu kullanarak kuşları kendine çekip yakalayan bir tür olarak bilinmektedir (Fathinia vd., 2015). Benzer şekilde peygamberdeveleri yaprak, çiçek, dal gibi görüntüleri taklit ederek avlarını yakalama

hüneri göstermektedir. (Huang vd., 2023). Deve kuşu kostümüyle hem kimliğini gizleyen hem de deve kuşuna kendi türündenmiş gibi gözükerek onu kendine çekmeye çalışan Kerim, bu hikâyede avcı konumunda olsa da, doğadaki örnekleri aksine deve kuşunu yemek ya da ona zarar vermek niyetinde değildir. Kerim, bir anlık ihmaliyle kaçan ve kendisine pahalıya mal olan bu kuşu eski evine geri döndürmek istemektedir. Bunun için doğadan ilham alsa ve doğanın kurulu nizamıyla hareket etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Kerim’in deve kuşunu aradığı sekansın son saniyeleri havadan çekimle son bulur. Yönetmen bu çekim türüyle Kerim’in çaresizliğini, yalnızlığını vurgularken bir taraftan da ilahi bakış açısına gönderme yapmaktadır. Her şeyi gören ve kuşatan Allah, deve kuşunun kaçışını da, Kerim’in çabasını da sonsuz ilmiyle bilmekte, görmekte ve bu kaçışın hangi hikmetli sonla biteceğini ya da yepyeni başlangıçlara yol açacağını görmek/göstermek için kullarını³⁹ imtihana tabi tutmaktadır. Burada imtihan edilen yalnızca Kerim değil; ailesi, komşuları ve iş arkadaşlarıdır. Bir mahlûk olarak deve kuşu, Kerimle çatışma halinde olsa da kendine biçilen rolü yerine getirmekte olan, masum bir varlıktır.

3.2.4. Kent ve Kırsal



Şekil 28. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kent (27dk 35sn).



Şekil 29. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kamyon kasasındaki deve kuşları (62dk 6sn).

Tablo 13. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
	Düz Anlam	
Dış mekân	Yüksek binalar	Kentin büyüklüğü, farklılığı, keşmekeşi: kırsalın antitezi
Nesne/hayvan	Kamyon kasasındaki deve kuşları	İnsan doğa ilişkisi İlahi işaret Kent-kırsal farklılığı

³⁹ “Hanginizin güzel amel işleyeceğini görmek için dünyayı ve içindekileri yaratan odur” Mülk/2 ayeti

Kızının bozulan işitme cihazını tamir ettirmek için Tahran'ın yolunu tutan Kerim, cihazın tamir edilemeyeceğini öğrendikten sonra çaresizce geri dönmek üzeredir. Tam bu esnada motosikletinin arkasına binen bir adam, ondan kendisini yakınlardaki markete götürmesini ister. Kerim ne olduğunu anlamayıp itiraz etse de adamın ısrarı neticesinde isteğini yerine getirir. Bu hizmetin karşılığında kendisine para da ödenir. Tesadüfen başladığı bu motorlu taşımacılık işini daha ilk günden birkaç kez deneyimler. Böylelikle Kerim, yalnızca bu büyük şehirde yapabileceği yeni iş hayatına adım atmış olur.

Filmde Kerim'in Tahran'da ilk kez geldiği sahnenin başında, bu büyük kentin bir mahallesinden genel bir görünüm bulunmaktadır. Kırsal alandaki ekili alanlar, geniş düzlükler ve göz alabildiğine uzanan tepeler yerine; bu kez arka arkaya ya da sanki üst üste konumlanmış, daha çok kahverengi-gri renkli dikdörtgen-kare biçimli sayısız bina gözükmemektedir (Şekil 28). Elbette ki kentin karakteri, kırsalından farklıdır. Burada maddi şeyler daha çok, gürültülü, yoğun ve daha hızlıdır. Filmin ilk üçte birlik kısmında resmedilen aile yerini kalabalığa, köy evi yüksek katlı binalara, avludaki su havuzu parktaki fiskeyelere, toprak yollar geniş caddelere, kuş sesleri araç kornalarına bırakır. Bu farklılıklar yalnızca mekânsal ya da fiziksel değişimler gibi gözükse de kentin insan hayatı üzerinde doğrudan ve dolaylı etkisi göz ardı edilemez. Bu durum, Kerim için de geçerlidir. Köyde yaşayan ve daha önce çiftlikte deve kuşu bakıcılığı yapan Kerim, bu yeni mekâna uyum sağlayabilecek, hiç tanımadığı insanlarla çalışmayı ve para kazanmayı başarabilecek midir?

Kerim'in kentte ilk olarak yaşadığı şey bir tür kültür şoku⁴⁰ olarak değerlendirilebilir. Bir defa, motosikletle taşımacılık yapıldığını muhtemelen bilmemektedir ve zoraki olarak başladığı bu işte; dolandırıcı, cömert, yalancı vb. insan tipleriyle karşılaşır. Bu yabancı, çok konuşan ve sürekli hareket halinde olan kentli insanları gözlemleyerek anlamaya, kentin keşmekeşini anlamlandırmaya çalışır. Burada çalışmak, hiç tanımadık insanlarla iletişim kurmayı, onları anlamayı, kimi zamanda zor durumları idare etmeyi gerektirir. Zaman zaman güçlük çekse de Kerim, kısa zamanda şehrin büyümesine kapılır. Burada taşımacılık işinden gelir elde etmeye başlar. Üstelik şehirde bulduğu hurda malzemeleri her gün köydeki evinin avlusuna taşıyarak biriktirmeye başlar. Belki şehirde tanıştığı insanlar, belki de buranın kendine özgü kuralları onda bir takım değişikliklere sebep olur. Önceleri komşularıyla evinde pişen bir

⁴⁰ “Kültür şoku” ya da “kültürel şok” kavramı, bir insanın bir kültürden başka kültüre, ya da bir mekândan başka bir mekâna geçişinde yaşadığı duygusal zorluk beraberinde görülen uyum güçlüğü olarak tanımlanabilir. Genellikle bir ülkeden başka ülkeye göç eden insanların yaşadığı bu durum, kır hayatına alışkın insanların kent ortamına geçiş yaptığı zamanlarda da görülebilir.

kap yemeği dahi paylaşan Kerim⁴¹, zamanla neye yarayacağı belli olmayan onca hurdadan tek bir parçayı bile kimseye vermek istemez. Bu duruma ağlayan karısına tersini söylese de kızının işitme cihazını almak artık önceliği değil gibi gözükmektedir. Zamanla diğerkâmlığı törpülenen Kerim, trafikte denk geldiği küçük kıza zaten bozuk olan parasını bozamadığı için bahşış veremeyecek duruma gelmiştir. Görünen o ki Kerim, biriktirme hastalığına yakalanmıştır. Mala olan düşkünlüğü gittikçe artmaktadır. Öyle ki taşımak için teslim aldığı küçük buzdolabını, yolunu kaybedip evine getirdiği gece, ertesi gün satmayı düşünür. Teşebbüsüne rağmen başarılı olamaz ve tehlikeli sulara yüzerken, belli ki ilahi bir işaret olarak önüne çıkan kamyon kasasındaki deve kuşlarına (Şekil 29) tutunarak kendini kıyıya atar.

Kerim şehirde taşımacılık yaparken gömleği kazara yırtılır. Verilen yeni gömleği giyerken aynada kendini seyretmektedir. Halinden memnun gözüküşü bu sahnede gömlek bir metafordur. Köydeki gömleği çıkarılmış, kent gömleği giyilmiştir. Kıyafetteki değişim ruhtaki değişimle beraber seyretmektedir. Kentin insan karakteri üzerindeki “patolojik” etkisine dikkat çeken Aytaç (2020)’a göre kentin havası her türlü sosyal ilişkiyi değiştirme gücüne sahiptir. Bu konudaki tespiti şöyledir:

Kentte insan, mesafeli, çıkar odaklı, bencil, maddiyatçı, kâr-maliyet hesapları yaparak hareket eden, soğuk ve ilgisiz bir kişiliğe bürünür. Yabancılaşma, yalnızlaşma, baskılayıcı duygusu ve stresli bir yaşam, bu sürecin kaçınılmaz bir sonucu olarak yaşanır. Bu bağlamda, modern kentler, insan insana ilişkiler açısından tekinsiz bir iklime karşılık gelir.”

Kentin havasına alışkın olmayan köylü Kerim, bu havayı teneffüs ettiğinde benzer değişimler kendisinde de ortaya çıkmıştır. Kentin büyümesine kapılan Kerim’in bu hali bir süre devam etse de, temiz fitratı ve Allah’ın yardımıyla bu durum uzun sürmeyecektir.

⁴¹ Kerim, çiftlikten kovulduğu gün kendisine arkadaşı tarafından hediye edilen deve kuşu yumurtası yemeğini komşularıyla paylaşmıştır.

3.2.5. Su Deposu



Şekil 30. Serçelerin Şarkısı film karesi: Su deposundaki kuş folu (68dk 52sn).



Şekil 31. Serçelerin Şarkısı film karesi: Temizlikten geriye kalan (69dk 3sn).

Tablo 14. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Yapı	Eski su deposu	Terkedilmiş, pis insan yapısı Hayal ve oyun mekânı, yuva, ev, değişim, hayat, canlılık, insanın doğaya olumlu etkisi
Doğal ses	Karga sesi	Gerilim, tatsızlık, hiddet, kötü çağrışım
Hayvanlar	Uçuşan kuşlar	Gerilim, kaçış, kavga
Hayvanlar	Serçeler, kuş yuvası, uçuşan serçeler	Canlılık, hayat, neşe, doğanın dengesi, doğanın iyileştirici etkisi, ilahi uyarı, dönüşüm, yeni başlangıç
Gün ışığı	Parıltılı ışık	Sükûnet, dinginlik, huzur, olumlu çağrışım
Doğal öge	Kurumuş çamur birikintisi	İnsanın doğaya olumlu etkisi İnsanın doğada olumlu izleri Çocukların iyi niyeti, azmi ve çalışkanlığı

Serçelerin Şarkısı'ndaki en önemli unsurlardan birisi de su deposudur. İnsan yapısı bu mekân her ne kadar tek başına sıradan gibi gözükse de, basit bir çamur ve pis su birikintisi iken, filmde çok önemli anlam ifade eden serçelere ve ardından balığa ev sahipliği yapması sebebiyle hikâyede önemli bir yer tutmaktadır. Aynı zamanda burası çocuk karakterler için de farklı anlamlar taşımaktadır. Haniye'nin işitme cihazı burada kaybolmuş ve bozulmuştur. Haniye kardeşi Hüseyin ve arkadaşlarına su deposunun temizliğinde yardım ettiği için cihazını düşürmüştür. Hüseyin ve arkadaşları için su deposu, hayallerinin gerçek olmasını sağlayacak yerdir. Onlar için burası, temizlendikten

sonra binlerce balığın yaşayacağı bir havuza dönüştürülebilir. Çocuklar, balıkları satarak zengin olma hayali kurmaktadır. Kerim'in dünyasında ise, pis ve izbe bir yer olan depo, kızının ıslatma cihazının da kaybolduğu, çocuklarını sürekli yok yere ayartan belalı bir mekândır. Kısacası su deposu, filmin ana karakterleri için farklı anlamlar taşımaktadır.

Deve kuşu çiftliğinde çalışmakta iken, ailevi bir sorun olduğunu haber alan Kerim, koşarak su deposuna vardığında, çocukları bu çamurlu ve kirli suda Haniye'nin düşen ıslatma cihazını ararken bulur. Kerim, çocukların depoda balık yetiştirme fikrini ilk burada öğrenir. Onlara bu çamurlu, pis ve adeta çöplüğe dönmüş su birikintisinde balık yaşayamayacağını söylese de çocukları ikna edemez. Hakikaten de kullanılmayan su deposu balıkların yaşayamayacağı bir haldedir. Öyle ki ıslatma cihazını ararken gördükleri yılan dışında burada hiçbir canlı bulunmaz. O da muhtemelen av peşinde iken yanlışlıkla bu çukura düşmüştür. Çocukların gözünde ise burası hayallerini gerçek kılacak bir araçtır.

Film boyunca birçok sahnede Kerim ve Hüseyin arasında, su deposunda balık yetiştirme fikriyle ilgili tartışmalar yaşanır. Ancak en şiddetlisi Kerim'in çocuklarını yol kenarında çiçek satarken görmesiyle gerçekleşir. Hüseyin, ablası Haniye ve diğer çocuklar havuza koyacakları balıkları satın alabilmek için bu yola başvurmuşlardır. Bu durum Kerim'in hiç hoşuna gitmez. Hüseyin'i evde cezalandırmaya çalışır. Naif bir karaktere sahip Kerim ilk kez bu kadar sert gözükmektedir. Bu kez su deposunu yıkmak için, hiddetle, hurdalarının arasından aldığı kaza ile deponun yolunu tutar. Yönetmen Mecidi, su deposuna doğru gitmekte olan Kerim'i genel çekimle, önde çayırılık, fonda ise ağaçlar ve uçuşan kuş sürüleri ile kadraja almıştır. Filmin belki de en etkili sahnelerinden birinin girişi olan bu anlarda, fonda gürültü derecesinde karga sesleri duyulmaktadır. Karga sesi, birçok ötücü kuşunkinin aksine gerilimli ve rahatsız edicidir⁴². Kerim'in aşırı sinirli olması ve elindeki kazmayla masum çocukların hayallerini yıkmaya doğru ilerlemesi zaten yeterince gerilimli iken, karga bağrıışmaları ile birlikte arka planda uçan kuşlar sahnenin etkileyiciliğini artırmaktadır. Bu sahne, devamındaki sahnenin tam olarak zıttıdır. Gerginlik ve tatsızlık, yerini sükûnet ve dinginliğe bırakacaktır.

Kerim su deposuna yaklaştığı anda burasının daha önce gördüğünden farklı bir yer olduğunu hisseder. Öncelikle deponun girişinden dışarıya uçan serçe kuşlarını görür. Yaklaştıkça, karga sesleri yerini kuş cıvıltılarına bırakır. Etrafa uçmakta olan serçeler buranın ölü değil canlı bir yer olduğuna işaret etmektedir. Kerim merakla yaklaşıp deponun girişine oturarak içeriye seyretmeye başlar. Geleneksel tarzda kerpiçten inşa edilmiş bu su deposu, her ne kadar insan yapısı olsa da doğayla bütünleşmiş gözükmektedir. Pencere ve havalandırma olarak bırakılan boşluklardan içeriye sızan ışık,

⁴² Ruhul Beyan adlı eserde karganın öterken “Allah her şeyi helak edecektir” dediği anlatılır.

berrak ve temiz gözüken yeşilimsi renkteki suyun yüzeyinden yansıyarak etrafta anlık parıltılar bırakmaktadır. Bu tatlı ışıltılar suda, duvarlarda olduğu kadar Kerim'in yüzünde de kendini gösterir. Kerim'in biraz önceki sert yüz ifadesi kaybolmuştur. Gözleri şimdi daha çok hayretle karışık mahcubiyetle bakmaktadır. O gözler; çamur ve çöpten eser kalmayan temiz suyu izledikten sonra, duvarların kesiştiği yerdeki kuş foluna çevrilir. Yılanın değil artık kuşların mesken tuttuğu bu yerde bulunan serçe yuvasında iki yavru kuş ve üç yumurta göze çarpmaktadır (Şekil 30). Kerim'in mekâna gelişiyle kaçan serçelerin cıvıltıları yerine yalnızca suyun sesi ve yavru kuşlardan birinin düzenli ötüşü duyulmaktadır. Serçenin ötüşü, artık bir vahayı andıran su deposunun kalp atışı gibi, canlı, düzenli ve hayat doludur. Burada Bachelard (2020: 130)'ın kuş yuvasına uzun bir bölüm ayırdığı pasajından bir cümle akla gelmektedir. Yazar, Thoreau'dan esinlenerek "tüm bir ağacın, kuş yuvasının girişi" olduğunu ifade etmiştir. Yuveyi barındıran ağaç, onun tüm gizemine de ortak olmuştur. Aynı şekilde, filmde de bu kez ağaç değil, insan eliyle yapılmış bir taş yığını, tüm varlığıyla kuşa yuva olmuştur. Belki de varlık sebebi yalnızca budur.⁴³

Hiç kuşkusuz Kerim, ne bu güzel mekânı yıkacak ne de serçelere zarar verecek bir insandır. Fakat bir anlık öfkeyle buna niyetlense de gördüğü manzara yanında orada hayatın var olması⁴⁴ bu vahanın korunmasını ve hayatta kalmasını sağlayacaktır. Kerim, etrafa göz atarken, çocukların depo içinden çıkararak dışarıya döktükleri balçık çamurun üzerindeki el izlerini de görür (Şekil 31). Bu kez insan, değdiği şeyi güzelleştirmiş, kötüden iyiye çevirmiştir. Çocukların gayreti sayesinde bu pis ve hayattan yoksun mekân canlılara ev sahipliği yapabilecek bir yuvaya dönüşmüştür. İnsan-doğa arasındaki ilişkide bu kez insan eli, doğanın olumlu yönde değişimine katkı sağlamıştır.

3.2.6. Su Sesi

⁴³ Aslında değildir. İleride başka bir canlıya da yuva olacaktır.

⁴⁴ İslam tarihindeki yaygın bir rivayete göre Hz. Peygamber, Mekke'den Medine'ye hicret ederken saklandığı Sevr Mağarası önüne gelen müşrikler, mağara girişini kaplayan kalın örümcek ağı ve güvercin yuvasını gördüklerinde içeriye bakmaktan vazgeçmişlerdir. Böylelikle peygamberimiz kurtulmuştur. Bu iki zarif ve görünüşte güçsüz canlı, dolaylı olarak Hz. Peygamber'in hayatını kurtarmıştır.



Şekil 32. Serçelerin Şarkısı film karesi: Huzur veren su (68dk 47sn).



Şekil 33. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim, akarsu yanında namaz kılarken (39dk 26sn).

Tablo 15. Serçelerin Şarkısı filmi, gösterge

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğal ses	Su sesi	Sakinleştirici etki, sükûnet, sadelik, huzur, arınma, temizlik

Kerim'in su deposunun başına oturup serçe cıvıltıları eşliğinde ortamın nasıl değiştiğini ilgiyle izlediği sahnede (Şekil 32), fonda bir ses daha duyulmaktadır: Su sesi. Yaşamın temel kaynaklarından olan suyun fiziki varlığı renksiz, tatsız, kokusuz; yerine göre sıcak, serin ya da soğuktur. Ancak su; görme, dokunma duyusuna hitap etmesinin yanında sesiyle işitme duyusunu da uyarır. Durgun su sessiz olsa da, suya özgü bu temel ses, suyun hareket ettiği her an, kendiliğinden ortaya çıkan özgün ve yaygın bir olgudur. Su sesinin insanı sakinleştirici, teskin edici etkisi olduğu bilinmektedir. (Sakıcı ve Var, 2013). Bu etki filmde ustaca kullanılmıştır. Kerim'in su deposuna gelmeden önceki sahnelerdeki gerilimin son bulması gerekmektedir. Evdeki bağrışma, vurma sesleri, ardından karga seslerinin yerini akan suyun şırıltısı ve yavru bir serçenin ötüşü almıştır. Ulrich'e göre, su kenarı gibi bazı doğal çevrelerin stresi azaltmada etkisi vardır. Hatta su veya bitki örtüsü ile kaplı manzaraları görmek bile insanda biyolojik ve fizyolojik tepkiler üreterek stresi azaltabilir. (Akün, 2020: 68). Yönetmen Mecidi sahnede su sesini kullanarak yalnızca Kerim'i değil izleyiciyi de rahatlatmıştır.

Doğal seslerden biri olan su sesi, Mecid Mecidi'nin filmlerinde sık kullandığı bir unsur bir öge olarak göze çarpmaktadır. *Serçelerin Şarkısı* filminde de su deposu dışında suyun ve sesinin önemli olduğu sahneler bulunmaktadır. Bunlardan biri Kerim'in şehrin merkezinden uzaklaşarak, nispeten daha sakin, kırsalda olmasa da ağaçlık, bahçe gibi doğal unsurları barındıran bir yerde namaz kıldığı sahnedir (Şekil 33). Az öncesinde

motoruna binen son müşteri kendisine para vermediği gibi, bir de onu hırsızlıkla itham etmiştir. Kerim, çalışıp yorulduktan sonra geldiği bu sakin yerde hem dinlenmek hem de ibadet etmek istemektedir. Şehrin stresini ve insanlardan üstünde kalan bu olumsuz etkiyi burada geride bırakmak niyetindedir. Sahne, Kerim’in küçük bir arktan abdest almasıyla başlar. İslam’ın en önemli ibadetlerinden biri olan namazın ön şartlarından birisi de abdest almaktır. Abdest temiz suyla alınır ve temelde vücudun belirli bölgelerini su ile yıkayarak temizlemektir. İnsan, su ile abdest alarak hem maddi hem manevi kirlilerden arınmış olur. Böylelikle Rabbinin huzuruna çıkarken temizlenmiş sayılır. Kerim, kentte çok büyük nimet sayılabilecek bu temiz sudan abdest aldığı ve namaz kıldığı esnada fonda net ve aynı zamanda hoş bir ses duyulmaktadır. Sesin kaynağı hemen orada bulunan duvarın üstünden dökülerek ark boyunca akan, Kerim’in de abdest aldığı o sudur. Bu manevi havanın tamamlayıcısı olan su ve sesi, yönetmenin yalnızca *Serçelerin Şarkısı*’nda değil, hemen hemen tüm filmlerinde kullandığı bir semboldür.

3.2.7. Su



Şekil 34. Serçelerin Şarkısı film karesi: Mecidi filmlerinin kalbi doğa, damarlarından akan sudur. (35dk 52sn).



Şekil 35. Serçelerin Şarkısı film karesi: Mecidi filmlerinin kalbi doğa, damarlarından akan sudur. (39dk 44sn).

Tablo 16. Serçelerin Şarkısı filmi, gösterge

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğal ses	Su sesi	Sakinleştirici etki, sükûnet, sadelik, huzur, arınma, temizlik

Doğa, Mecidi filmlerinin kalbi, filmlerin damarlarından akan ise sudur. Dolayısıyla Mecidi filmlerinde suyu sadece maddi varlığıyla ele almak eksik bir yaklaşımdır. Bu durumda suyun sembolik anlamları üzerinde düşünmek faydalı olacaktır.

Her türlü canlının temel bileşenlerinden biri olan su, kadim anlayışa göre dört temel unsurdan (su, hava, toprak, ateş) birisidir ve hayatın devamı için vazgeçilmezdir. Su, İslam kültüründe de önemli bir yer tutmaktadır. Kuran’da su ile ilgili birçok ayet bulunmaktadır⁴⁵. Bu ayetlerde genel olarak suyun yaratılıştaki ve yeryüzündeki hayatın devamlılığındaki rolünden bahsedilmektedir. Hz. Peygamber’den suyun önemi ve kullanımı üzerine birçok hadis nakledilmiştir. Filmlerinde doğal öğelere sıkça yer veren Mecidi’nin bu temel unsuru da kullanması şaşırtıcı değildir. Mecidi filmlerinde İslam geleneğinin izleri göze çarpmaktadır. Filmlerde hikâye, mekân, karakterler ve diyaloglarda dini referanslar oldukça belirgindir. Bu bağlamda *Serçelerin Şarkısı*’ndaki su sesi ve su ilişkili sahnelerin (Şekil 34,35) çağrıştırdığı anlamları düşünürken bu dini referansları göz önünde bulundurmak gerekir.

Kuran’da son peygamberle Hz. Muhammed (SAV)’e hitaben şöyle denilmektedir: *“(Ey Muhammed!) Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik” (Enbiya, 107)*

Rahmet kelimesi “bağışlama, merhamet” gibi soyut manalarının yanında halk arasında “yağmur” anlamında da sıkça kullanılır. Hz. Peygamber’in yeryüzüne, insanlığa ve bilinen-bilinmeyen bütün âlemlere rahmet olarak gönderilmesi, tıpkı suyun gökten yeryüzüne inerek tüm canlılara hayat bahşetmesi gibidir. Yağmurun kuru topraklardan yeşillikler çıkarması, tüm akarsular ve yeraltı sularını besleyip hayat veren su kaynaklarını coşturması gibi Hz. Peygamber de tüm âlemlere, suyun olduğu gibi, hayat vesilesi kılınmıştır. Bu hakikati anlatmak isteyen bir çok yazar, suyu bir metafor olarak kullanan eserler yazmışlardır. Bu eserlerden en meşhuru Fuzuli’nin “su kasidesi” olarak bilinen ve Hz. Peygamber’e ithafen, ona olan aşkı ve özlemi dile getiren naattır.⁴⁶ Her beyiti “su” ile biten bu şiirde su, rahmet peygamberine olan aşkı sembolize etmektedir. Su kasidesinden bir beyit şöyledir:

*“Ravza-ı kûyına her dem durmayup eyler güzâr
Âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hoş-refâtara su”*

Günümüz Türkçesi ile: Bahçene her an durmaksızın akan su, galiba sana (serviye) âşık olmuştur. Hz. Peygamber’in serviye (doğru ve güzel olması sebebiyle) benzetildiği bu beyitte, suyun O’na doğru sürekli aktığı, bunun da aşkıdan kaynaklandığı dile getirilmiştir.

⁴⁵ Kuran’da bulunan su ile ilgili ayetler için bk. <http://kuranfihristi.net/fihrist/su>

⁴⁶ Divan Edebiyatı nazım biçimi olan naatlar, Hz. Muhammed’i öven ve ondan şefaet dilemek amacıyla kaleme alınan kaside türüdür.

Bilindiği üzere su, yerçekimi, yükselti farkı ve rüzgâr gibi dış etkenler sebebiyle sürekli hareket halindedir. Suyun bu hareketli hali olağan bir doğa olayı gibi gözükse de divan şiiri geleneğinde bu hareket, sevgiliye olan aşkın ve ona kavuşma isteğinin bir sonucudur. O sevgili kimi zaman Allah, kimi zaman da O'nun sevgilisi Hz. Peygamber'dir.

Metaforik dilin sıkça kullanıldığı Mesnevi'de su; aşk, âlem, ruh, hakikat, zikir, Allah'a kavuşma, gönül, tevhit, dünya hayatı, Allah'ın rahmeti ve merhameti gibi çeşitli kavramları sembolize etmektedir (Çatak, 2015). Mevlana, hem sanatsal incelik bakımından, hem de bu soyut kavramları anlaşılır kılmak için bunları suya teşbih ederek anlatma yoluna gitmiştir. Yönetmen Mecidi'nin, filmlerini yazarken divan şiirinden, Fars edebiyatı ve farsça kaleme alınmış Mesnevi gibi kaynaklardan esinlendiği, beslendiği bilinmektedir (Ahmed, 2020). Mecidi filmlerinde, bu şiirsel anlatım da göze çarpmaktadır. *Serçelerin Şarkısı*'nda su; insanda huzur, mutluluk, özlem, sevinç, sükûnet gibi hoş duygular uyandıran maddi ve manevi yönüyle güçlü bir öge ve imge olarak öne çıkmaktadır.

3.2.8. Mavi Kapı



Şekil 36. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim tarlada kapıyı taşıırken. (51dk 49sn).



Şekil 37. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim tarlada kapıyı taşıırken. (51dk 54sn).

Tablo 17. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Nesne	Mavi ahşap bir kapı taşıyan adam	Semavi çağrışım, fiziki âlem ile manevi dünya arasındaki sınır, yaşamın ağır yükü, mücadele
Dış mekân	Anız yakılmış tarlalar	Kırsal alan gerçeği, yaşamın güçlüğü

İşini kaybeden, bir de üstüne çiftlik sahibine deve kuşundan dolayı borçlanan Kerim'in kentteki iş hayatı şimdilik yolunda gidiyor gözükmektedir. Bir yandan kazandığı paraları biriktirirken, diğer taraftan şehirde etraftan ücretsiz aldığı, çoğu çöp sayılabilecek hurda malzemeleri evinin avlusunda biriktirmektedir. Kerim'in bu malzemelerle ne yapmayı planladığı muğlaktır. Belki bir kısmını ev ihtiyaçları için tutacak, kimisini de alıcı bulursa satacaktır. Ancak bunları hibe etmeye pek sıcak bakmamaktadır. Bu yüzden karısının komşusuna götürdüğü mavi kapıyı geri getirmek için öfkeyle komşusunun evine gider. Ardından, Kerim'in kapıyı sırtına alarak anız yakılmış tarlalardan sırtında taşıyarak evine götürdüğü görülmektedir (Şekil 36). Anız, ekinlerden geriye kalan dip, sap bölümlerine verilen isimdir. Kalan bu kısımlar çöp olarak görüldüğü için çiftçiler tarafından yakılarak bertaraf edilir. Ekili iken yeşil, ardından hasat öncesi ve sonrasında sarımsı renge bürünen tarlalar; anız yakıldıktan sonra yanık ve küllerden ötürü koyu gri, siyah bir hal alır. Kerim'in sırtında mavi renkli tahta bir kapıyla bu geniş, monokrom arazide adeta bir karınca gibi yük taşıması ikonik bir görüntü oluşturmaktadır (Şekil 37). Yönetmen, anlamsal yükü ağır olan bu sahneyi, doğanın görsel yönünden yardım alarak ustaca sahnelemiştir. Gri-boz-kahverengi fon; toprak, fanilik, dünya hayatının zorluğu gibi yan anlamların iletilmesi için uygundur. Ancak bu

hava, filmin genelinde hâkim değildir. Aksine tıpkı mevsimlerin birbiri ardından geliştiği gibi değişmektedir. Nitekim filmin ilerleyen sahnelerinde tarlalar yeşermiş, bu gri cansız mekân yerini yemyeşil bir manzaraya bırakmıştır.

Kerim'in kapıyı taşıdığı bu sahne, tıpkı bir karıncanın bedeniyle orantısız büyüklükte bir nesneyi yuvasına götürmesine benzer. Kapı o kadar ağır olmasa da Kerim'in yükü çok da hafif değildir; zira çok çalışarak ailesinin geçimini sağlamaya çalışırken aynı zamanda sıkıntılarını gidermek için para biriktirmektedir. Fakat hurdaları arasında farklı bir anlamı olan gök mavi kapının nereye açılacağı onun nezdinde belirsizdir. Renginden ötürü semavi bir sembol olarak düşünülebilecek kapının Kerim'in eşi tarafından komşuya hibe edilmesi imtihanın ilk aşamasıdır. Kerim, mal biriktirme sevdasının getirdiği özdekçilikle hareket etmiş ve imtihandaki ilk soruyu yanlış cevaplamıştır. İmtihanın devamı ise daha çetin olacak, ancak Kerim için hayırlı bitecektir.

3.2.9. Biriktirme ve Dönüşüm



Şekil 38. Serçelerin Şarkısı film karesi: Kerim'in hurda yığını (69dk 22sn).



Şekil 39. Serçelerin Şarkısı film karesi: Hurdaları mesken tutan köpekler. (88dk 46sn).

Tablo 18. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Nesneler	Hurda malzemeler, yığın	Doğadaki çöp, doğanın antitezi, kent atığı, faydasız yığın, ucube, yük, musibet
Nesneler/Hayvan	Hurda nesneler arasında görülen köpek ailesi	Doğanın kendince formül bulması, yuva, yaşamın mucizevi yanı

Kerim'in şehirden ihtiyacı olan bir antenle başlayan biriktirme serüveni; lastikten sobaya, pencereden tenekelere kadar belki yüzlerce nesneyi barındıran dev bir hurda yığına dönüşmüştür (Şekil 38). Evin avlusunda oluşan bu yığın bariz bir şekilde hem

mekânla hem de aile ve çevrenin sosyolojik yapısı ile çalışmaktadır. Öncelikle hurda, kentin atığıdır. Araba lastiği, eski vantilatör, teneke varil vb. birçok metal yığını buraya kentten taşınmıştır. Bu tür atıklar çoğunlukla kentte üretilir, tüketilir ve sonra atılarak hurdalıklarda toplanır. Kentten köye atık taşınması çok yaygın bir durum değildir. Tersine hurdacılar zaman zaman köylerden atık toplayarak kentteki fabrikalara taşır. Atıkların bir kısmı bu fabrikalarda geri dönüştürülerek tekrar kullanılabilirken, kırsalda bu dönüşüm mümkün değildir. Atık ya olduğu gibi kullanılacak, ya da atık olarak kalacaktır. Bu bakımdan Kerim'in avlusunda biriken bu hurda yığını köyle, kırsalla, doğa ile çalışmaktadır. Bu ortamda bunların geri dönüşümü mümkün değildir zira metalin, camın, plastik vb. inorganik maddelerin geri dönüşümü yalnızca yine bu tür malzemelerden teşkil fabrikalarda yapılır ki ortaya çıkan aslında “yeni bir çöp”tür. Doğanın geri dönüşümü ise bu şekilde değildir. İster ağaç-ot, isterse et-kemik-dışkı ne olursa olsun doğal atıklar, doğanın kendi dönüşüm mekanizmaları tarafından parçalanır, öğütülür ve yine hayvan-bitki ve insanlara faydalı yeni organik maddelere dönüştürülür. Üstelik bu sistem zararsız ve sıfır atıksız olarak durmaksızın çalışmaktadır. Doğada büyük felaketlerle ortaya çıkan doğal atıklar bile kısa zamanda geri kazandırılır. Söz gelimi, denizden karaya vuran balina cesedi, ya da herhangi bir sebeple kıyılara birikip ölen binlerce balık, yine başka canlılar tarafından tüketilerek kısa sürede geri dönüştürülür. Ya da bir sel, heyelan sonucu köklerinden koparak sürüklenen ağaçlar, dere kıyılarında tabiatın doğal setlerine, devrilen ağaçlar kovuklara, yuvalara dönüşür. Büyük yangınlardan sonra ortaya çıkan kül ve kömürleşmiş ağaç parçaları birkaç sene geçmeden toprağa karışarak kaybolurken, kendinden sonra büyüyecek yeni bitkilerin gübresi haline gelir. Tabiatda dönüşüm kusursuz şekilde ilerlerken, doğal olmayan atıklarsa bu sisteme dâhil edilemez. Bu bakımdan Kerim'in avlusunda büyüttüğü çöp yığını bu döngünün dışında kaldığından, kendisine, ailesine ve çevresine yükten başka bir şey değildir. Nihayetinde Kerim, biriktirdiği bu yığının altında kalarak hem maddi hem manevi zarar görür. Yine de bu çöküş, bir son gibi gözükse de aynı zamanda bir arifedir. Kerim'in hafif-orta düzeydeki dispofofi⁴⁷ rahatsızlığı, bu hayırlı musibetle beraber son bulur. Bu çirkin hurda yığını Kerim tarafından uzun bir süre saklansa da, sonunda yaralanmasına sebep olduğundan ve ailesi tarafından artık faydasız ve uğursuz kabul edildiğinden komşuların karşılıksız kullanımına açılır. Yığındaki her bir parça, komşular tarafından taşınarak belki fayda sağlayacak bir yere götürülür. Böylelikle Kerim'in ve ailenin yanı başındaki bu yük en makul şekilde paylaşılır ve bertaraf edilir. Bu uygulama bir bakıma

⁴⁷ İstifçilik

doğanın geri dönüşüm sistemine benzemektedir. Çünkü doğa biriktirmeyi, çöpü, atığı kabul etmez; faydacıdır ve geri kazanarak atığı kullanılabilir hale getirir.

Hurda yığınının birkaç parçanın doğanın usulüyle işe yarar hale dönüşmesinin filmde oldukça çarpıcı bir örneği bulunmaktadır. Evin yakınına atılan, belki de nizami şekilde üst üste konulan; teneke, çerçeve, lastik gibi parçalardan oluşan bu boşluğu yuva belleyen köpek ve yavruları vardır (Şekil 39). Kerim, hastaneden dönüşte halaoğlunun sırtında iken gördüğü bu manzarayı hayretle izler. Çeşitli umutlarla biriktirdiği “malın” altında kalarak yatağa düşen Kerim; önce hurdasının komşular tarafından paylaşıldığına, ardından da köpeklerin bunlardan bir kısmını ev olarak sahiplendiğine şahit olarak imtihan edilmektedir.

3.2.10. Hüseyin ve Su



Şekil 40. Serçelerin Şarkısı film karesi: Gül bahçesi etrafında koşan çocuklar. (82dk 44sn).



Şekil 41. Serçelerin Şarkısı film karesi: Yere saçılan balıklar ve çocuklar. (85dk 45sn).

Tablo 19. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Bitki	Saksıdaki çiçekler	Doğa insan uyumu, güzellik
Bitki	Ağaçlı yol, yeşillik	Neşe, huzur, doğal ortamın olumlu etkisi
Dış mekân	Gül bahçesi, koşan çocuklar	Çocukluğun masumiyeti, neşe, eğlence, dostluk, dayanışma
Hayvan	Yerdeki balıklar	Sıra dışı manzara, hayal kırıklığının estetik görünümü, hayallerin göz önünde yitimi
Doğal unsur	Su, ark	Hayallerin terki, yaşamın istemsiz ilerleyişi, asla dönüş, doğadaki hüznün

Kerim evinde mecburi istirahatinde iken ailesi için daha çok sorumluluk alan oğlu Hüseyin, bir yandan da hayallerini gerçekleştirmek için yakaladığı bu fırsatı değerlendirmek amacındadır. Ne de olsa, su deposunda balık yetiştirerek milyoner olma

hayaline ciddi şekilde karşı çıkan babası, bacağındaki kırıktan dolayı evde kalmak zorundadır. Babasının ciddi muhalefetine rağmen arkadaşlarıyla su deposunu tertemiz hale getirmeyi başaran Hüseyin, artık uzun süredir hayalini kurduğu balıkları satın alarak havuza atmak istemektedir. Bunun için çalışarak para biriktirir ve yakınlarda satıldığını duyduğu balıkları almak üzere arkadaşları ile birlikte köyden ayrılırlar. Kerim de hastane kontrolü için onlarla beraber bulunmaktadır. Şoför Abbas, dönüş yolunda arabasını yüklerle doldürmüştür. Onlarca saksı bitkisinden oluşan bu yük, kamyonetin kasasındaki çocuklarla birlikte güzel bir manzara ortaya çıkarmıştır. Bu sıcak günde, kamyonet iki tarafı ağaçlık yol boyunca ilerlemektedir. Yaprakların arasından sızan gün ışığı çocukların yüzündeki heyecan ve mutluluğu daha görünür kılarken, kasada bulunan türlü bitki ve çiçek, etrafla bütünleşmiş, çocuklar yeşil denizinde kaybolmuştur. Balıkları alan çocuklar, yol boyu araba teybinden çalan neşeli Tatlıses şarkısı eşliğinde güle oynaya yolculuk yapmaktadır. Bu esnada Hüseyin ve arkadaşları, balıkların sayısını hesaplamaya çalışırken, milyoner olma hayallerini birbirlerine anlatmaktadır: *“Hüseyin, milyoner olacağız.”*

Sahnenin devamında yükün yıkılacağı yere gelen kamyonet, yol kapalı olduğu için, biraz uzakta durmak zorunda kalır. Tüm yükün boşaltılması çocuklara kalmıştır. Abbas’ın talimatıyla çocuklar saksıları kucaklayarak birer ikişer taşımaya başlarlar. Gül bahçesinin kenarında ellerinde çiçeklerle koşan çocuklar, kırlarda uçuşan kelebekleri andırır (Şekil 40). Yetişkinler için “çalışmak” sayılacak bu taşıma işi çocuklar için bir oyun ve eğlence demektir. “Mutluluktan havalara uçmak” deyimini, çocukların içinde bulundukları durumu anlatmak için uygun bir sözdür. Keyfi yerinde olan çocukların resmedildiği bu sahne canlı bir manzara tablosunu, ya da lirik bir şiiri andırmaktadır. Burada insan ve doğa birbirinden bağımsız değil; bir müzik eserini kusursuz biçimde tamamlayan harmonik notalar gibidir. Yönetmen Mecidi burada sanatını sergilemeye devam etmektedir.

Bu keyifli anlar, Hüseyin’in saksıların altında konumlanmış kovada bir delik olduğunu fark etmesiyle yerini endişe ve gerilime bırakır. Balıkların geçici konağı plastik kovanın gövdesindeki delikten dışarıya su sızmaktadır. Acele etmezlerse balıklar susuz kalıp ölebilir. Bu durumda kovayı dışarıya çıkarmak için üstünde bulunan bütün saksıları çabucak kaldırmak gerekir. Hızlı hareket etmek zorunda olduklarından kasadaki saksıları tutup savurmaya başlarlar. Çocuklar, az önce ellerinde dikkatle taşıdıkları bitkileri gözden çıkarmıştır, çünkü söz konusu olan hayalleridir. Ne olduğunu anlamaya çalışan bacağı sakat Kerim’in araç içerisinden yaptığı çağrı faydasızdır. Şoför Abbas zaten orada değildir. Çocuklar hızlı bir şekilde kovaya ulaşip onu araçtan indirirler. Balıkların suyu gittikçe azalmaktadır. Neredeyse kendi boylarındaki kovayı el birliğiyle yakındaki arka

ulaştırmak için koşarlar. Fakat sendeleyip kovayla birlikte yere kapaklanınca, yüzlerce balık, parke taşıyla döşenmiş zemine savrulur. Balıkların yerdeki çırpınışları, olayın şokunu ve hüznünü yaşayan çocukların hüznünlü yüzlerinin yakın çekimi ile peş peşe verilir. Ağır çekimde çırpınarak kendini arka atan büyük balığın ardından koşan çocuklar, suya kavuşup giden balığı yakalamak yerine yerde çırpınanları kovaya geri koymanın daha doğru olacağını anlarlar. Arkadaşları elleriyle balıkları bir araya süpürmeye çalışırken, Hüseyin kovanın patladığını haykırır. Kovanın işe yaramayacağını anlayan çocuklar çaresiz kalmıştır. Ya balıkların çırpınarak ölmesini seyredecekler ya da onları hemen yakındaki arka kavuşturacaklardır. Elbette ikincisini seçerler. Zira suya muhtaç bu canlıları ondan mahrum bırakmak tertemiz çocuk yüreklerine giremeyecek bir kötülüktür⁴⁸. Hüngür hüngür boşalan gözyaşları eşliğinde balıkları elleriyle süpürerek arka atarlar. Uzun bir süredir hayalini kurdukları balıkları suya atarken hissettikleri, belki de yetişkinlerin sevdiklerini toprağa verirken yaşadığı acının bir benzeridir. Hayalleri “su”ya düşmüştür. Hay’dan gelen, Hu’ya gitmiştir. İlginç bir şekilde Mecidi, bu olağanüstü hüznünlü sahneyi muhteşem güzelliğe çekmeyi başarmıştır. Sinema tarihinin en etkileyicilerinden birisi olan bu sahnede, parlak sarı-turuncu renkleriyle yerde çırpınan Japon balıklarının göz alıcı görüntüsü natürmort bir tabloyu andırır (şekil 41). Su şıptısı ile gözyaşları, hüznünlü bakışlar ile balıkların çaresiz hareketleri muhteşem bir uyum oluşturur. Mecidi, hüznü bile başta göze olmak üzere duyulara hitap edecek şekilde filme almayı başarmıştır. Film boyunca birçok yerde resmedilen doğa, gerçekte de hüznünlü ya da haşin olsa da içinde güzellik barındırır. Geceleyin gök gürültüleri eşliğinde gökyüzünü aydınlatan tehlikeli ve yakıcı şimşekler, beyaz bir yorgan gibi yeryüzünü sarmalayıp varlığı donduran kar, fırtınalı havada kıyıları döverken bin bir parçaya bölünerek dans eden haşin dalgalar, aslında ölmekte olan yaprakların sarararak görsel şölene yol açması doğadaki hüznünlü güzelliğe bazı örneklerdir. Doğayı iyi okuyan Mecidi, filmlerine bu etkiyi taşımayı başarmıştır.

3.2.11. Balığın Yeni Evi

⁴⁸ Hz. Peygamber’in torunlarından ve İşlam ümmetinin önemli önderlerinden biri olan Hz. Hüseyin; düşmanları tarafından çölde ablukaya alınmış, susuz bırakılmış ve nihayetinde öldürölmüştür. Balıkları suya kavuşturan çocuklardan birinin, aslında ekibin liderinin adının Hüseyin olması boşuna değildir.



Şekil 42. Serçelerin Şarkısı film karesi: Poşette taşınan tek balık (86dk 37sn).



Şekil 43. Serçelerin Şarkısı film karesi: Balığı su deposuna yetiştirmeye koşan çocuklar (89dk 8sn).

Tablo 20. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hayvan	Şeffaf poşet içindeki balık	Hayallerin taşınması, eldekinin kıymetini bilme
Hayvan	Suya bırakılan balık	Yeni hayaller, hayatın devam etmesi, umut, çözülme, rahatlama

Ellerinde kalan tek balığı şeffaf bir poşete doldurdıkları suyun içinde (Şekil 42) yanlarına alan çocuklar kamyonet kasasında, çiçekler ve balıklar olmaksızın köylerine dönmektedir. Kerim, onlara destek olmak için bu kez yanlarına binmiştir. Çocuklardan birinin yaralı parmağını sarar ve gözlerinden hüznün akan çocukları neşelendirmek için bir şarkı söyler:

*“Solar çiçeklerimiz
Ağlar gözlerimiz
Yâdına her dem düşer
O güzel günlerimiz
Yalan dünya, yalan dünya
Dünya bir rüya
Gençliğim gençti bu dünyada”*

Aslında bir imtihan olan dünya hayatının geçiciliğini güzel bir şekilde ifade eden bu sözler, Kerim’in de güzel yorumuyla çocukların yüzünde bir tebessüm oluşturmayı başarır. Hüznü hava bir nebze de olsa dağılmıştır. Kamyonetin yemyeşil tarlalar

arasından geçerek köye vardığı görülür. Yakın planda evin hemen önündeki açık yeşil, körpe mısır tarlası, fonda horoz sesi duyulmaktadır. Kerim, dışarıya atılan hurdaların arasındaki yavruları ve anne köpeği burada araçtan inerken görür.⁴⁹ Karamsarlığa yer yoktur ve hayat devam etmektedir. Çocuklar ellerindeki balığı su deposuna bırakmak için koşmaktadır. Su deposunun etrafı bu kez kuru otlarla değil, yemyeşil mısır tarlası ile çevrilidir (Şekil 43). Ve nihayet, Hüseyin elindeki balığı yavaşça suya bırakır. Hüseyin, balığı suya, hayata kavuşturmuştur. Hayallerinin tamamıyla olmasa da bir nebze gerçekleştiği anlamına gelen bu büyülü anı çocuklar hep beraber seyrederek. Çocuklar tarafından temizlenmiş yeşilimsi pak suda salınarak yüzen parlak renkli Japon balığı, hem bir teselli hem de onlar için bir ümit vesilesidir.

Japon balığı, insanların yüzyıllardır akvaryumlarda, havuzlarda beslediği bir balık türüdür. Görsel etkileyciliği, düşük oksijen seviyelerinde yaşayabilmesi, zor koşullara dayanıklı olması ve kendine yakın büyüklükteki balıkları avlamadan bir arada yaşayabilmesi gibi sebeplerden ötürü yarı evcil bir balık türü sayılır ve yapay sularda yetiştirilmesi mümkündür (Mohr, t.y.). Dolayısıyla şimdilik bir tane olan balık, belki yakında yanına getirilen bir çiftle çoğalacak ve çocuklar için “milyoner olmak” değilse bile balık çoğaltma ve satma hayallerinin bir parçası olacaktır. Mecid Mecidi’nin çoğu filminde olduğu gibi, bu filminde de hep bir umut vardır. Umut doğada, doğayla var olmaktadır.

⁴⁹ Köpek yuvasının ayrıntılı anlamı için bk. bölüm: 3.2.9: Biriktirme ve Dönüşüm

3.2.12. Doğayı Taklit Etmek



Şekil 44. Serçelerin Şarkısı film karesi: Çocuklar Kerim'in alçısını süslerken (90dk 42sn).



Şekil 45. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşu kılığındaki Kerim (20dk 18sn).

Tablo 21. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Nesne, ışık	Siyah zemin üzerinde parlak noktalar	Gökyüzü, yıldızlar, uhrevi dünyalar
Figür, şekil	Çiçek motifleri	İnsanın doğadaki estetiğe ilgisi, onu taklit etmesi, yapay olanı doğal imgelerle güzelleştirme çabası

Suya bırakılan balık gözden kaybolduktan hemen sonraki sahne, siyah-koyu lacivert bir fonda parlayan küçük noktaları göstererek açılır. İlk bakışta gökyüzünü ve parıldayan yıldızları andıran bu şeyin, kadrāja ellerin girip⁵⁰ “yıldızları tutması” ile birlikte aslında gökyüzü olmadığı anlaşılır. Kamera uzaklaştığında bunun aslında örtü benzeri bir kumaş ve üzerindeki pullar olduğu, ev halkının üzerinde çalıştığı anlaşılır. Belki de bu sahne, insanın kâinattaki yerini gözden geçirmesine ve hakikati görmek için bakış açısını değiştirerek yeniden bakmasına işaret etmektedir (Accomando, 2009). Aynı zamanda “umut” barındıran bu sahnede anne Nergis, kızı Haniye’nin bir gün evlenmiş olduğunu temenni etmektedir. Haniye’nin işitme duyusu olmadığı düşünüldüğünde bu sözler, diğer çocuklar ve Kerim’in de duyabileceği şekilde söylenmiş yüksek sesli bir dua niteliğindedir.

⁵⁰ Mecid Mecidi’nin alamet-i farikalarından (EN: trademark) birisi de, hemen her filminde yakın çekim insan eli görüntüleri kullanmasıdır. Serçelerin Şarkısı’ndaki bir diğer örnek Kerim’in devekuşu yumurtası topladığı sahnedir.

Yorganı gökyüzündeki yıldızlardan esinlenerek süsleyen anne ve pulları kullanarak babaları Kerim'in bacağındaki alçıya “çiçek” yapmak isteyen çocuklar, doğadaki güzelliği kendi nazarlarında resmetmektedir (Şekil 44). Çocuklarla beraber, Kerim'in alçısının yakından gösterildiği sahnede; halıda, Kerim'in üstündeki örtüde, bacağına koyduğu yastıkta, Haniye'nin ve Zarah'ın kıyafetinde, arkadaki minder ve perdede hep çiçek motifleri göze çarpmaktadır. Doğadaki estetiğin en zarif hallerinden biri olan çiçekler, insan yapısı bu kıyafet ve eşyalarda bir güzellik sembolü olarak kullanılmıştır. Sanat, bir bakıma doğanın taklididir. Antik Yunan'da “mimesis” diye adlandırılan bu olgu, Platon ve Aristoteles tarafından sanat ve estetiğin doğanın taklit edilmesiyle ortaya çıktığını ifade etmektedir (Gürgün, 2021). Doğaya öykünme ya da onu taklit etme sadece estetik oluşturmak amacıyla değil, fayda elde etmek, yeni bir şey bulmak amacıyla da insanlar tarafından sık uygulanmaktadır. “Biomimikri” doğayı gözlemleyerek ve ondan ilham alarak çeşitli problemlerin çözümünü inceleyen bilim dalıdır. Gerek modern, gerekse ilkel birçok sistem ve icat, doğa gözlemlenerek ortaya çıkarılmıştır. Helikopter, yusufçuk böceğinden esinlenerek üretilmiştir. Su kaydırıcı materyal ya da kumaşlar nilüfer bitkisinin yaprakları mikroskop altında incelenerek geliştirilmiştir⁵¹. Kerim'in deve kuşunu bulmak için değnek ve post kullanarak onun kılığına girmesi (Şekil 45) de basit bir biomimikri örneği sayılabilir. Kerim, sorunun çözümü için doğadan ilham almıştır⁵².

⁵¹Doğadan ilham alınarak geliştirilen çeşitli biomimikri örnekleri için bk. <https://www.learnbiomimicry.com/blog/best-biomimicry-examples>

⁵² Bk. Bölüm 3.2.3: Deve Kuşu

3.2.13. Serçelerin Şarkısı



Şekil 46. Serçelerin Şarkısı film karesi: Evde sıkışan serçe (91dk 5sn).



Şekil 47. Serçelerin Şarkısı film karesi: Deve kuşunun kur dansı (94dk 56sn).

Tablo 22. Serçelerin Şarkısı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hayvan	Serçe	Kapalı kalmanın zorluğu, özgürlüğün önemi, umut, ilahi işaret, mücadele
Ses	Serçe sesi	Mutlu bir ana eşlik eden hoş melodi, güzel haberin ilanı
Figür, resim	Manzara resmi	Tutsaklıktan kurtuluş, doğanın güzelliği, umut
Hayvan	Dans eden devekuşu	Hayatın devam ettiği mesajı, yeni başlangıçlar, mutlu son

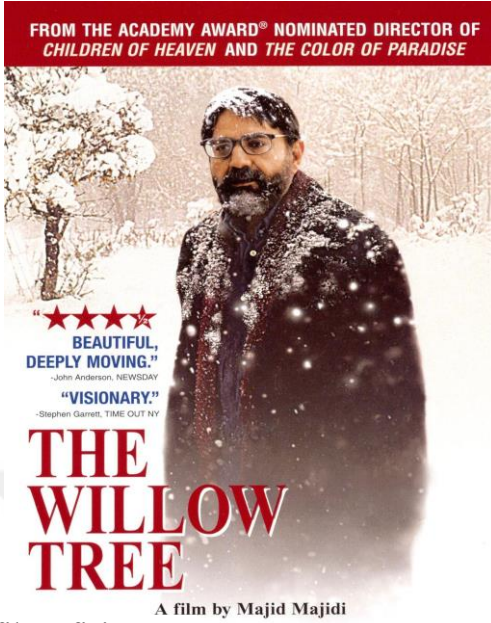
Gündüz evde istirahat halinde bulunan Kerim, kuş sesi ile uyanır. Bu kuş bir serçedir. Nasılsa eve girmiş ve oradan oraya uçarak, zaman zaman pencereye çarparak dışarı çıkmaya çalışmaktadır (Şekil 46). Kuşun duvarda asılı durduğu yerde iki adet devekuşu tüyü dikkat çekmektedir. Yerinden doğrulan Kerim, yerden sürünerek kapıyı açar ve kuş oradan uçarak uzaklaşır. Bu, Kerim'in serçelerle ikinci temasıdır. İlki su deposunu yıkmak için gittiğinde gördüğü serçelerdir. O zaman onların yuvasında istenmeyen misafir olan Kerim, şimdi kendi evinde nereden geldiği belli olmayan bu kuşla karşılaşmıştır. Hiç kuşkusuz serçenin orada bulunmasının, tıpkı ilkinde olduğu gibi, bir anlamı olmalıdır.

Serçeler evcil kuş sayılmasalar da insanlara en yakın kuşlardan birisidir. Dünyanın hemen her yerinde, evlerin yakınlarında bahçe ve tarlalarda bol miktarda serçe bulunmaktadır. Zaman zaman evlerin çatılarına, duvarlara yuva yapan bu kuşun evde

belirmesi çok şaşırtıcı değildir ancak; hem iki önemli sahnede yer alması hem de filme ismini vermesi açısından dikkat çekicidir. Serçe en küçük kuşlardandır. Zararsızdır ve rızkının peşindedir. Küçük bedeniyle, savunmasız olsa da Allah'ın kendine verdiği nimeti iyi kullanıp, rızkını temin etmektedir. Kerim, serçenin bu halini düşünüp onu örnek alabilir. Kerim kaza geçirdiğinden beri evde kalmak zorundadır. Eve giren kuş da tıpkı kendisi gibi tutsak kalmıştır. Onu serbest bırakması, kendinin de yakında sağlığına kavuşacağı ve özgürce dolaşacağını müjdesi midir? Belki de kuş, hayırlı bir haber getirmek için eve girmiştir. Nitekim serçeyi salıverdikten hemen sonra Meşhed'den dönen arkadaşı Ramazan, avlunun duvarı arkasından Kerim'e hayırlı haberleri olduğunu söyler. Ramazan'ın dediğine göre, çiftlikten kaçan deve kuşu yakın zamanda geri dönmüştür. Duyduklarına şaşırarak Kerim için bu haber; belki de borçlarından kurtulması, işine dönmesi, kızının iştirme cihazını alabilmesi ve eski hayatına dönmesi demektir. Bu esnada etrafta ötüşmekte olan serçelerin sesi duyulmaktadır. Serçeler bu müjdeli anı tamamlayan neşeli bir şarkı söylemektedir. Kerim içeriye dönerken, gözü çocuklarının bacağındaki alçıya çizdikleri manzara resmine takılır. Resim, Kerim'in "Buraya dokunmayın, acıyor" dediği yere, kendisi uyurken çocuklar tarafından çizilmiştir. Bu manzara filmin sonunda Kerim'in motoruna binip devekuşu çiftliği yanına vardığı yere benzemektedir: Geniş bir düzlük, arka planda dağlar ve önde tamamen kurumuş ancak ayakta dikilen bir ağaç... Serçeler etrafta uçuşup şarkılarını söylerken, Kerim motorunu durdurur. Yüzündeki derin tebessümle, çiftlikte koşuşturan deve kuşlarını izlemektedir. Yönetmen Mecidi, finale deve kuşunun kur dansını koymuştur (Şekil 47). Böylelikle Serçelerin Şarkısı, filmde baştan sonra önemli bir yer tutan devekuşunun bu eğlenceli ve umut dolu dansıyla son bulur. Serçelerin Şarkısı, kuşlar, balıklar, su gibi doğal unsurlar ve semboller üzerinden insanı ve insanın doğasını anlatan bir filmidir.

3.3. Söğüt Ağacı (Beed-e Majnoon)

3.3.1. Söğüt Ağacı Genel Bakış



Yönetmen : Mecid Mecidi
Yapım yılı : 2005
Tür : Dram
Süre : 1 saat 36 dk.
Ülke-Dil : İran-Farsça
Senaryo : Mecid Mecidi, F.Nahas vd.
Yapımcı : Majid Majidi, Seyyed Saeed
Müzik : Ahmad Pezhman
Görüntü yön : Hassan Hassandoost
Oyuncular : Parviz Parastui, Roya
Taymourian, Afarin Obeisi, Mohamad Reza,
Amir Naji

Şekil 48. Söğüt Ağacı film afişi

3.3.2. Söğüt Ağacı Film Özeti

Söğüt Ağacı filmi, üniversitede edebiyat hocası olan görme engelli Yusuf'un hayatından bir kesiti konu almaktadır. Küçükken geçirdiği bir kaza sonucu gözleri tamamen kör olan Yusuf, Tahran çevresinde doğayla iç içe bir evde, eşi Rüya ve tek kızıyla beraber yaşamaktadır. Ömrünün çoğunu karanlık dünyasında geçirmekte olan Yusuf, dışarıdan mutlu gözükse de içten içe körlüğü onu rahatsız etmektedir. Evinin balkonunda bir gün aniden düşer. Hastanede yapılan tetkiklerde gözü arkasında bulunan bir tümörün hayatını tehdit ettiği anlaşılır. Elit sayılabilecek sosyal statüsü bulunan Yusuf, amcasının yardımıyla tedavi amacıyla Fransa'ya gönderilir. Burada Murtaza adlı tanımadığı bir kişiyle arkadaş olur. Murtaza'da onun gibi tedavi için oradadır fakat şimdilik görebilse de yakında kör olabileceğini söyler. Yapılacak ameliyat öncesinde Yusuf'un kornea nakli ile tekrar görebilme ihtimalinin olduğu keşfedilir. Yusuf, çok heyecanlıdır. Yapılan operasyon sonucunda yıllar sonra tekrar görebilen Yusuf, dönüşte havaalanında sevenleri tarafından büyük bir coşku ile karşılanır. Burada eşini bile tanımakta zorlanan Yusuf, daha ilk andan amcasının bir yakını olan Peri'nin güzelliğinden etkilenir. Bir yandan görebildiği bu yeni dünyaya adapte olmaya çalışan Yusuf, diğer yandan da karısının güzelliğini Peri'ninki ile karşılaştırmakta, bu genç kadına gittikçe ilgi duymaktadır. Yeni hayatında mutsuzdur. İşine devam etmez, sosyal hayatta karşılaştığı görüntüleri anlamlandırmakta zorlanır. Yusuf, bir yandan da geçen

ömrünün boşa gittiğini düşünmektedir ve geçmişini dilediği gibi yaşayamadığı için duyduğu pişmanlıktan ötürü hayatı kendisi ve ailesine zehir etmiştir. En önemlisi de Peri'ye karşı duyduğu ilginin neticesinde karısı tarafından terk edilir. Tüm ömrünü adadığı kitaplarını, eski fotoğraflarını ateşe verir, bir kısmını evin avlusundaki suya atar. Harabenin arasında Murtaza tarafından kendisine yazılmış bir mektup bulur. Arkadaşı ona, kör olduğunu haber vermekte ve görmenin nasıl bir şey olduğunu sormaktadır. Mektuba bir de Yusuf'un söğüt ağacı önünde çekilmiş fotoğrafını ilâştirmiştir. Yusuf, bir süre sonra, sabah uyandığında görmediğini fark eder. Hastanede yapılan muayenede gözlerinin ışığa tepki vermediği anlaşılır. Yolda amcasının arabasından atlayarak düşe kalka, perişan bir halde karanlıkta evine döner. Avluda bulunan havuza elini daldırır. Deri bir çantanın içinde, Braille ile yazıp Mesnevi'nin arasına koyduğu metni elleriyle okumaya başlar. Bu esnada, sayfanın üzerinden bir tane taşıyan karınca geçmektedir ve film son bulur.

3.3.3. İç ve Dış Dünya



Şekil 49. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'un iç sesi ve siyah ekran (1dk 46sn).



Şekil 50. Söğüt Ağacı film karesi: Doğal bir alanda Yusuf ve kızı Meryem (3dk 8sn).

Tablo 23. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Siyah ekran	Siyah renk	Körlük, görmemezlikten ötürü karanlık Başkarakterin karanlık dünyası, iç hüznü
Akarsu	Derede yüzen çubuklar	Hayatın akışı, insanların yaşadığı güçlükler
Doğal mekân	Manzara, yeşillik	Karakterin iç dünyası ile tezat fon, ışsız dünyanın zıttı olan capcanlı fon

Film, tıpkı *Cennetin Rengi*'nde olduğu gibi⁵³, siyah bir ekranla açılmaktadır (Şekil 49). Zira ilk sahne ile birlikte, çok geçmeden başkarakter Yusuf'un kör bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Siyah ekranda Yusuf'un, kendisiyle konuşması, ya da bir bakıma Allah'a seslenmesi filmin konusunu özetleyen bir başlangıçtır çünkü film daha çok Yusuf'un iç dünyasının dışarıya yansıması üzerinden, yaşadığı olağanüstü değişimi konu almaktadır.

Film, dünyayı Yusuf'un gördüğü şekliyle gösterdikten sonra ilk sahne, küçük ellerin akan bir suya iki adet odun çubuk bırakmasıyla devam etmektedir. Bu, kızı ile Yusuf'un beraber oynadıkları bir oyundur. Dereye bırakılan iki çubuktan hangisi bitişe önce varırsa o kazanacaktır. Köpüklü ve berrak su üzerinde bir süre beraber ilerleyen çubuklardan uzun olanı akıntıdaki ölü noktada takılı kalırken, kısa çubuk bitişe kadar yol alır. Hem dere hem de çubuklar metaforudur. Derenin dünya hayatını, çubukların ise insanları temsil ettiği düşünülürse; hayattaki bazı zorluklar çocuklar için kolayca aşılrken, yetişkinler için bu o kadar da kolay değildir. Kızı süzüle süzüle bitişe varırken Yusuf bir yerlerde takılmıştır. Gerçekte de tam olarak durum böyledir. Her ne kadar baba-kız yeşillik bir ortamda, dev ağaçların arasından sakince akan dere kenarında, kuş sesleri eşliğinde oyun oynuyor gözükse de Yusuf içten içe hüznüdür. Etraftaki bu canlılık, renklilik, göz alıcı manzara ve bu hayat dolu çevre, karakterin iç dünyasıyla tam bir tezat oluşturmaktadır. Yönetmen Yusuf'u ilk tanıttığı sahneyi karanlık, loş bir iç mekânda ve gece kurgulamamıştır. Onun yerine bu capcanlı kırsal alanı seçmiştir (Şekil 50). Yusuf, 8 yaşından beri kördür. Onun bu hali, dışarıya belli etmese de, canını hayli sıkmakta, kalbine ıstırap vermektedir. Öyle ki kızıyla hoş vakit geçiriyor gibi gözükteğı bu sahnede gözünden damlayan yaşları kızı da fark etmiştir. Yusuf'un dışı gülse de içinde kasvet saklıdır. Daha ilk sahnede bu zıt durum, doğa imgesi kullanarak güçlü bir şekilde görünür kılınmıştır. Burada doğa, üzerindeki ayrıntıyı görünür kılan bir fon gibidir.

3.3.4. Rüzgâr

⁵³ *Cennetin Rengi*'ndeki başkarakter çocuk iken, *Söğüt Ağacı*'nda yetişkindir. Ancak ikisinin ortak yönü kör olmalarıdır.



Şekil 51. Söğüt Ağacı film karesi: Avluda uçuşan kâğıtlar (5dk 1sn).



Şekil 52. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf sayfaları tutmaya çalışırken (5dk 3sn).

Tablo 24. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğal ses	Karga sesi	Gerilim, kötü haber
Atmosfer olayı	Rüzgâr	Haberci, değişim, yıkım, zarar, bela, ilahi işaret
Doğal ses	Gece kuşları	Yalnızlık, insanın doğadaki dostları, şahitleri

Yusuf, bir süredir gözlerindeki sızıdan şikâyetçidir. Görmeyen gözleri işe yaramadığı gibi kendisine yavaş yavaş ıstırap da vermektedir. Bir gün evinin balkonunda Braille ile yazılmış bir şiiri okuduğu sırada aniden karga çılgınlıkları duyulur. Karga sesi rahatsız edici ve ürkütücü bir ses olarak bilinmektedir. Ansızın beliren bu bağrıışmaların bir sebebi olmalıdır. Birçok kültürde karga gerek renginden, gerekse sesinden uğursuzluk sembolü olarak görülmüştür zira kargaların kötü haber getirdiğine de inanılır (Demirdağ, 2017). Yusuf'un önünde, masanın üzerinde bulunan kâğıtlar, karga sesiyle birlikte ansızın beliren rüzgârla uçuşmaya başlar (Şekil 51). Yusuf, önünden kayıp giden sayfalara engel olmaya çalışsa da başarılı olamaz (Şekil 52). Rüzgâr çok şiddetlidir. Avlunun tamamını sarmış, etrafta ne varsa savurmaya başlamıştır. Yusuf, çaresizce Eşi Rüya'ya seslenir. Rüya bahçedeki, sayfaları teker teker toplamaya çalışırken, Yusuf da balkonda, kucağına sıkıştırdığı kâğıtları tutmaya çalışmaktadır. Rüya, eğilip havuza düşen kâğıtları aldığı anda arkadan “ah” diye bir ses duyulur. Yusuf, yere düşmüştür.

Karganın işaret ettiği, rüzgârın beraberinde getirdiği nedir? Hastaneye kaldırılan Yusuf'un gözünün arkasında bir tümör olduğu tespit edilir. Tedavi için yurtdışına gitmesi gerekmektedir. Ancak bu hastalık, hayatını kökten değiştirecek olağanüstü gelişmelerin yaşanmasına yol açacaktır. Başlangıçta, karganın haykırışıyla da ima edilen bayılma ve

hastalık süreci büyük bir musibettir. Yusuf, ailesi ve arkadaşları beyindeki tümörün belki de onun hayatına mal olacağını düşünmektedir. Ardından tümörün iyi huylu olduğu öğrenilir. Bu, şüphesiz iyi bir haberdur. Dahası hastalığı incelenirken, gözlerinin ışığa tepki verdiği keşfedilir. Bu yeniden görme ihtimalini işaret eder ki bu da bir müjdedir. Ardından Yusuf ameliyatla görme yetisine kavuşur. Sekiz yaşından beri karanlıkta yaşayan Yusuf için bu adeta yeniden doğmak gibidir. Fakat gördüğü dünya ile yaşadığı sorunlar hayatını mahveder. Yusuf, eski huzurlu günlerinden uzaktır. Görüldüğü gibi, her şeyin başladığı rüzgârlı o an, hem müjdelere, iyiye; hem de musibetlere, kötüye işaret etmektedir.

Rüzgârın yeryüzünde, ortaya çıkması ve varlığını çeşitli yönleriyle ele almak mümkündür. Öncelikle, rüzgâr atmosferde bulunan havanın (ya da gazların) yer değiştirmesi sonucu meydana gelir. Alçak ve yüksek basınç alanlarındaki bu hareket, bir atmosfer olayı olan rüzgâr olarak hissedilir. Rüzgârın oluşmasıyla birlikte, yeryüzündeki hayatı etkileyen başka doğa olayları da meydana gelir. Rüzgârla, gündüz aşırı ısınan kara serinler. Bulutlar, rüzgâr sayesinde bir araya toplanarak ve yer değiştirerek kurak topraklara yağmur bırakır⁵⁴. Bu etki okyanuslarda alize rüzgârları⁵⁵ sayesinde daha büyüktür ve karalara büyük oranda yağmur bırakarak iklimleri etkiler. Rüzgâr sayesinde bitkilere ait tohumlar ve çiçek tozları yeryüzünde yayılarak bitki ve hayvan varlığının devamlılığında önemli rol oynar. Faydaları yanında; rüzgârlar fırtınalara, kasırgalara dönüşerek yıkıcı bir güce sahip olabilir. Halk arasında “sam yeli” diye bilinen sıcak, kuru ve bunaltıcı çöl rüzgârının bitkileri kuruttuğu düşünülür. Kısacası rüzgâr, yeryüzünde kimi zaman değişim, canlılık, hayat; kimi zamansa yıkım, zarar ve ölüm olarak ortaya çıkar. Bu iki durumda aynı zamanda bir öncü ve haberci niteliğindedir.

Yönetmen Mecidi, aniden ortaya çıkan rüzgârı, yine aniden ortaya çıkacak olan hastalık, ameliyat süreci ve ardından Yusuf’un görme yetisine sahip olmasını ve sonradan yaşanacak beklenmedik değişimlerin bir işareti olarak ele almıştır. Yusuf’un neredeyse tüm dünyası olan evinin avlusunda beliren bu doğa olayı; onun dünyasının değişeceğine, genişleyeceğine, hem hayırlı hem de zor zamanların pek yakında olduğuna delalet etmektedir. Senelerdir karanlıkta yaşayan Yusuf, bu kez bu yeni musibet ile beyindeki tümörle imtihan edilmektedir. Allah’a şöyle seslenir:

⁵⁴ Bu hakikat, Kuran’da da ifade edilmiştir. Bk. Rum suresi 48. ayet.

⁵⁵ Alize rüzgârları yeryüzünde 30 derece enlem civarında esen sürekli rüzgârlardır. Bu rüzgârlar okyanuslarda çeşitli akıntılar oluştururken dünyada hüküm süren çeşitli iklimlerin oluşumunda önemli yere sahiptir. Ayrıca, yelkenli gemilerin doğu-batı yönünde ilerlemesini sağladığından bu rüzgârlara “ticaret rüzgârları” da denilmektedir.

Benim, Yusuf. Yarattığın bütün güzellikleri görmekten mahrum olup asla şikâyet etmeyen... Işık ve aydınlığın yerine, kasvetle ve karanlıkta yaşadım ve hiç karşı çıkmadım. Mutluluğu ve huzuru bu küçük cennette (evinde) buldum. Sıkıntı ve güçlük geçiren buca zaman yetmezmiş gibi, şimdi de daha fazlasına mı katlanmamı istiyorsun? Bu yolculuktan sevgili ailemin yanına dönebilecek miyim? Yoksa bu hastalığa diz mi çökeceğim? Alın yazımı kime şikâyet edebilirim ki? Bana biraz merhamet etmen için sana yalvarıyorum. Hayatımı bağışla.

İsyân, dua, serzeniş, yakarış, dertleşme karışımı bu sözleri, Yusuf, bir gece yarısı evinin balkonunda bir kâğıt üzerine yazıp, sayfayı katlayarak Mesnevi kitabının arasına koyar. Sonra da kitabı bir çantaya yerleştirir. Bu esnada, film boyunca başka gece sahnelerinde de var olan, gece kuşlarının sesleri duyulmaktadır. Yusuf'un karanlık ve kendiyle izole dünyasının belki de tek şahitleri olan bu kuşlar, kendi cenneti etrafında yaşayan komşuları gibidir.

3.3.5. Söğüt ve Ceviz



Şekil 53. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf ve Murtaza ağaçlı yolda yürürken (16dk 11sn).



Şekil 54. Söğüt Ağacı film karesi: Murtaza Yusuf'a ceviz verirken (14dk 46sn).

Tablo 25. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hayvanlar	Gökyüzünde uçan kuşlar	Doğaya çağrı
Atmosfer olayı	Rüzgâr	Haberci, değişim, yıkım, zarar, bela, ilahi işaret
Doğal nesne	Ceviz, yiyecek	Maddi ve manevi şifa kaynağı, iç ve özün göstergesi, bedenin değil mananın temsili
Bitki	Söğüt	Şans ikonu Verimsizlik, kısırlık Yararın bakışa göre değişmesi İhmal edilen değer

Yusuf, amcasının girişimiyle tedavi için yurtdışına, Fransa'ya gönderilir. Burada şehirden uzak, doğayla iç içe bir klinikte tetkik ve tedavilerine başlanır. Yusuf, bir gün bahçede kızının bozulan ses kasetini tamir etmeye çalışırken Murtaza ile tanışır. Murtaza, gözünde savaş zamanından kalma bir şarapnel parçası yüzünden klinikte bulunmaktadır.

Ameliyat olmazsa yavaş yavaş o da kör olacaktır. Fakat ameliyat olursa da kör kalma ihtimali yüksektir. Murtaza, Yusuf'un aksine durumunu kabullenmiş, kendiyle ve hayatla daha barışık birisidir. Üstelik Yusuf'un nerden geldiğini, kim olduğunu da bilmektedir. Yusuf bu duruma şaşırır. Ona üniversitede ders verdiğini nerden bildiğini sorar. Bu esnada gökyüzünden, alçaktan uçan bir kuş sürüsünün sesi duyulur. Murtaza, Yusuf'un merakından çok etrafla daha çok ilgilidir. Kuşların ormana doğru hareket ettiğini, ormanın yakınlarda olduğunu ve oraya gidebileceklerini söyler. Böylece ikili, Yusuf'un tedirgin dünyasında kalmak yerine, birlikte başka bir dünyaya doğru yola çıkar. Bu kısa ama önemli yolculuk, kuşların çağrısıyla ve yine doğada gerçekleşmektedir. Yusuf ve Murtaza, iki yanı devasa ağaçlarla kaplı, adeta bir ağaç tünelini andıran, üstü yapraklarla kaplanmış geniş patikada yürürken sohbet etmektedir (Şekil 53):

Murtaza: Şu ormana bak, bir tane bile ceviz ağacı yok.

Yusuf: Peki ya söğüt ağacı?

Murtaza: Söğüdün meyvesi olmaz ki...

Yusuf: Evet olmaz, ama bana hatıralarımla birlikte şans da getirir.

Murtaza: Ne şansı?

Yusuf: Körler okulunda okurken bakmam için küçük bir söğüt fidanı vermişlerdi. Onunla birlikte büyüdük. Şimdi benden çok daha uzun.

Murtaza: Şurada büyük bir gölet var. Belki de orada birkaç söğüt vardır. Gidip de fotoğrafını çekelim.

Yusuf ve gizemli arkadaşı arasında yeşillikler içinde geçen bu konuşma, hem karakterler, hem de filmde birer sembol olarak kullanılan söğüt ve ceviz ağaçlarını anlayabilmek için önemlidir. Murtaza, Yusuf'la ilk tanıştığı andan beri sürekli eline ceviz tutuşturmakta ve cevizin “gözler için faydalı” olduğunu söylemektedir (Şekil 54). İçerdiği protein, mineral ve vitaminler sebebiyle ceviz elbette tüm vücut için olduğu gibi gözler için de faydalıdır. Fakat cevizin filmde neden yer aldığını anlamak için Murtaza ve Yusuf'un kim olduğu üzerinde düşünmek gerekmektedir. Yusuf; görme yetisi olmayan, bundan dolayı derin üzüntü içinde yaşayan ve bu durumda olduğu için zaman zaman yaratıcısına isyanın eşiğine kadar varabilecek serzenişlerde bulunan mazlum bir insandır. Her ne kadar dışarıdan huzurlu bir hayat yaşıyor gibi gözükse de hem görmeye karşı olan arzusu hem de başa çıkmak zorunda olduğu hastalığı sebebiyle üzgün ve tedirgindir. Görmeyi ya da görememeyi hayatının merkezine oturtmuş, gerçek huzuru yalnızca burada bulacağına inanmaktadır. Esasında Yusuf, henüz bu düşüncelerinin farkında da değildir. İlerleyen zamanlarda bu görmekle görmemek arasındaki çetin imtihanda hangisinin kendisi için hayırlı olduğunu kestirmekte zorlanacaktır. Murtaza, şüphesiz ki, zor durumda bulunan Yusuf'a gönderilen manevi bir dosttur. O, hayata daha farklı açıdan bakmakta ve Yusuf'un antitezini temsil etmektedir. Yusuf ömrünün çoğunu görmeden

geçirirken, yakında, henüz kendisinin de bilmediği mucizevi bir şekilde görebilecektir. Murtaza ise, bu yaşına kadar görebilmiştir fakat yavaş yavaş görme duyusu yok olacaktır. Murtaza, başına er ya da gelecek bu musibeti şimdiden kabullenmiş ve ona alışmış gözükmetedir. Yusuf ise karanlık dünyasıyla çatışma halindedir. Murtaza'nın Yusuf'a sunduğu cevizler, sadece maddi körlüğe çare için midir? Yusuf'un hakikati görebilmesi ve unutmaması için şüphesiz farklı bir görüye ihtiyacı vardır. Murtaza bu anlamda dostluğu ve elinde cevizleriyle onun yanındadır. Ceviz; kabuğu olan, özünü bu sert kabukların içinde saklayan bir meyvedir. Yusuf'un dışa değil, içe bakması; şekil yerine manaya odaklanması gerekmektedir⁵⁶ (Zargar, 2020). Öze ulaşmak kolay değil, meşakkatlidir. Sert ve zor kabuk; ardında yumuşak, lezzetli bir meyveyi saklar. Dolayısıyla bu hakikatten bihaber Yusuf için ceviz, maddi anlamda gözleri, manevi anlamda ise kalbi için bir şifa potansiyeline sahiptir. Fakat Murtaza ile iyi bir dostluk kursa, cevizlerinden tatsa da, bu dostluğun gerçek mahiyetini çok sonraları anlayabilecektir.

Öte yandan Murtaza'ya söğüt ağaçlarından bahseden Yusuf, bu ağacın kendine şans getirdiğini söyler. Murtaza'nın 'söğüt ağacı'nı ilk duyduğundaki yorumu onun meyvesinin olmamasıdır. Doğrudur, söğüt ağacının meyvesi yoktur. Fakat o sıradan bir ağaç değildir; şifalıdır. Modern tıpta kullanılmasının yanında⁵⁷ tarihte çeşitli hastalıkların tedavisi amacıyla yaygın kullanımı bilinmektedir. Su kenarlarında bir dalının toprakla temasıyla bile kolayca köklenip yetişebilir. Arılar için önemli polen kaynağıdır. Bahçelerde güzel görüntüsü ve gölgeliği sebebiyle bulundurulur. Sepet yapımında ve yakacak olarak kullanılır. Özetle son derece faydalı bir ağaçtır. Yine de meyve vermemesi, göze çarpan bir çiçeği olmaması sebebiyle Fars edebiyatında sıklıkla verimsizlik, işe yaramazlık ve cehalet ile ilişkilendirilmiştir. Sadi bir beytinde şöyle der:

“Her ağacın meyvesi, herkesin bir marifeti var; fakat,

Ben zavallı, beceriksiz ve sefilim; söğüt ağacı gibi.” (Iranicaonline, t.y.).

Görüldüğü gibi ceviz ve söğütün insan algısındaki yeri farklıdır. Belki de bu yüzden Murtaza'nın söğütle ilgili ilk tepkisi meyvesinin olmaması üzerinedir. Murtaza cevizci iken, Yusuf söğütçüdür. Edebiyata son derece hâkim olan Yusuf'un⁵⁸ söğütle ilgili geniş bilgi birikimine sahip olması kuvvetle muhtemeldir. Onun için bu ağacı özel kılan şey, çocukken bir söğüt fidanı dikmesi ve büyütmesidir. Kendisine şans getirdiğini düşündüğü

⁵⁶ Yusuf, görmeye başladıktan sonra, güzellik ve dış görünüşle baş etmek zorunda kalacaktır.

⁵⁷ Söğüt, kabuklarındaki bir çeşit asit barındırdığı için aspirinin ham maddelerinden biri olarak bilinmektedir.

⁵⁸ Yusuf, üniversitede edebiyat dersleri vermektedir.

bu ağacı, ne kendi diktiğini, ne de bir başkasını hiç görmemiştir.⁵⁹ Yine de Yusuf, görmeye başladıktan sonra körler okuluna söğüt fidanı dikmek için gidecektir. Öncesinde fidanları arabaya yüklerken kasanın altında sıkışan bir tanesini önemsemediği gözükmektedir. Zaten okulu ziyaretinde kör çocukları gördüğünde korkuyla oradan uzaklaşır. Muhtemelen söğütleri toprakla buluşturma çabası olmaz. Bu da Yusuf'un 'şanslı ağacım' dediği söğütle aralarında henüz kuvvetli bir bağ olmadığı anlamına gelmektedir.

3.3.6. Işığın Ağırlığı, Karıncanın Yükü



Şekil 55. Söğüt Ağacı film karesi: Ameliyat olan Yusuf, yağmurlu bir havada yürümektedir. 21dk 24sn).



Şekil 56. Söğüt Ağacı film karesi: Görülen ilk şey: Karınca (24dk 52sn).

Tablo 26. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Atmosfer olayı	Yağmur ve gök gürültüsü	Gerilim
Doğa unsuru	Su	Ayna
Doğa unsuru	Işık	Görme alameti, yeni başlangıcın işareti
Hayvan	Karınca	Görmenin kanıtı, mucizevi detay, dünya yükü, güç, hayat mücadelesi

Klinik bahçesinin, insan eli değmiş müthiş peyzajından ve kenarında oturduğu havuzun etraftaki yeşillikten rengini alan suyu üzerindeki yansımasından bihaber Yusuf, yine rabbi ile konuşmakta, görmeyi ne kadar arzuladığını ona anlatmaktadır:

⁵⁹ Filmin sonlarına doğru Murtaza'nın çektiği fotoğrafa baktığında kendiyile beraber, söğüt ağacını da görecek.

“...Mademki elimi tuttun, yalvarırım yolumu aydınlat. Yalvarırım. Işığa başka herkesten daha fazla hasretim. Eğer bu karanlıktan çıkabilirsem, daima seninle birlikte olacağım.”

Böylelikle Yusuf, gelmiş geçmiş en büyük sözünü vermiştir. Yusuf’un bu denli büyük bir söz vermesinin ve görmeye dair umutlanmasının sebebi, yapılan tetkiklerde umulmadık bir şekilde, kornea nakli ile görme ihtimalinin ortaya çıkmasıdır. Ümitlenmiştir, fakat aynı zamanda korkmaktadır. Hem görmekten hem de görmemekten... Bunca yıllık karanlıktan sonra gelen bu aydınlık ihtimali şüphesiz ki büyük bir olaydır ve bununla başa çıkmak kolay olmayacaktır. Yusuf, bunun farkındadır. Ameliyat edilir ve yağmurlu, gök gürültülü bir günün (Şekil 55) akşamında odasında gözlerinin açılacağı sabahı iple çekerken aniden bandajlarını açmaya karar verir. Heyecanla bantları yavaşça kaldırıp ışığı fark ettiğinde çarpılmış derecede irkilir. Bu esnadaki kesik kesik, derin ve ağlamaklı solumaları doğumdan hemen sonra dış dünyayla ilk temas eden bir bebeğinkini andırmaktadır. Yusuf, uzun zamandır yaşadığı fakat yeniden geldiği bu dünyada ağlamakla gülmek arasında, heyecan ve korku ile solumaktadır. Yakındaki pencereyi görüp önüne çömeldiğinde, dış dünyada görerek tanıştığı ilk şey minicik bir varlıktır: Karınca (Şekil 56). Filmin son sahnesinde de benzer şekilde görülen bu canlı, yaygın bir böcek olmasına rağmen, filmde yer alması önemli bir detay olarak ele alınmalıdır. Karınca Yusuf’un gördüğü ilk şeydir. Yuvasına, muhtemelen bir tahıl tanesi ya da ekmek kırıntısı taşımaktadır. Yusuf’un aydınlanan dünyasında gördüğü ilk canlı, rızkının peşinde koşan bu ufak varlıktır.

Mesnevi’de karınca, bir metafor olarak akl-ı mead’ı temsil etmektedir (Nur, 2017). Bu kavram, insanın ebedi hayat mutluluğunu kazanmak için dünyadan oraya götürdüğü manevi kazançlara işaret etmektedir. Karınca, sadece dünyevi zevkler için bu yükün altında ise, o istenilen bir akıl değildir. Asıl mesele ahirete götürülecek olandır. Diğer taraftan karıncanın yuvasına taşıdığı yük, yine Mesnevi’deki karınca hikâyesini akla getirmektedir. Bu hikâyede karınca bin bir zorlukla yuvasının ağzına kadar getirdiği büyükçe bir tahıl tanesini içeri sokmakta zorlanmaktadır (Uzunoğlu Sayın, 2019). Karınca küçüktür ve yiyecek aramaya çıkınca ve rızkını yuvasına taşıırken her şeyi unuttur. Hal böyle olunca, sadece dünyalık maişet ve zevkler peşinde koşarsa ahireti heba olacaktır. Fakat karınca güçlüdür de. Ağır yüklerin altından kalkabilir. Tüm bunlar Yusuf’un yeniden doğduğu bu dünyada dikkat etmesi gerekenlerdir. Acaba Yusuf bir kul olarak bundan böyle karıncanın hangi özelliğine daha yakın bir insan olacaktır? Güçlü mü, zayıf mı? Bu sorunun cevabı karınca için olaya nereden bakıldığına göre değişir fakat Yusuf için filmin sonunda belli olacaktır.

Öte yandan Yusuf, görme duyusunu, bir gece vakti ilk kez bir karıncayı izleyerek test etmiştir. Aydınlık, geniş bir manzara değil; loş ışıktaki ve fakat zarif ve ince bir ayrıntı, adeta sanat eseri ve mucizevi bir yaratık olan karıncanın yavaşça hareketini izlemiştir. Bu da, Yusuf'un gerçekten gördüğünü ve gerçekten görebilmesinin istendiğini ima etmektedir. Karıncayı izledikten sonra Yusuf'un koridordaki sevinci görülmeye değerdir. Adeta yürümeye yeni başlamış bir çocuk gibi seke seke ve heyecanla hastane koridorunu defalarca adımlar. Bu esnada yeniden doğan karakterin gözyaşları, yeni doğan bebeklerinki gibi ama onlardan farklı olarak, kanla beraber akmaya başlar. Yusuf'un kan ağlaması iyiye işaret değildir ki zaten sonraki hayatı ıstıraplı geçecektir. Sonra gördüğü ilk şey, camdaki yansıması, bedeni, yüzü ve gözleridir. Bu dakikadan itibaren Yusuf, yeni benliğini tanımaya ve ona alışmaya çalışacaktır.

3.3.7. Renkler



Şekil 57. Söğüt Ağacı film karesi: Günbatımı (27dk 57sn).



Şekil 58. Söğüt Ağacı film karesi: Camdaki damlalar ve renkli ışıklar (28dk 35sn).

Tablo 27. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	Yan Anlam
	Düz Anlam	
Işık, manzara	Gün batımı	Dış dünyanın, 'görülebilir' ışığın güzelliği
Doğa unsuru	Su damlacıkları	Işığın ve renklerin taşıyıcısı zarif nesneler
Doğa unsuru	Sahne geçişinde görülen kırmızı ışık	Görmenin varlığı, karanlıktan çıkış, yeni hayatın temsili
Doğa unsuru	Çeşitli renkler	Yeni dünyanın keşfi

Tedavisi tamamlanan ve artık görmeye başlayan Yusuf'un, evine dönme vakti gelmiştir. Havaalanına doğru yola çıktığında vakit akşamüzeridir. Sahne gün batımında,

altın saatin⁶⁰ sıcaklığının ekranda belirmesiyle başlar (Şekil 57). Bu dakikadan itibaren, izleyici Yusuf'un açılan gözleri ile dünyayı seyretmeye başlamış, iki bakış ustaca birleştirilmiştir. Havaalanı yolculuğu, gün karardığında ve yağmur altında devam etmektedir. Arabanın camına yapışıp kimisi sabit kalan, kimisi de başkalarına katılarak aşağıya doğru süzülen yağmur damlları; önce yakın, ardından daha da yakın planda görülmektedir. Yusuf, çeşitli renklerde gece ışıklarının üzerinde asılı gibi duran bu su damlacıklarını seyretmektedir. Bu esnada bokeh⁶¹ etkisiyle arka plandaki rengârenk şehir ışıkları kabaca yuvarlak biçimleriyle kadrajda belirip kaybolmaktadır (Şekil 58). Karanlıktan aydınlığa çıkan birisi için bu anlar unutulmazdır.

Yusuf'un geçmiş hayatı karanlık, yani siyahtır. Mutlak siyah, içinde ışık, dolayısıyla renk barındırmaz. Işıksız renk olmadığı gibi, ışısız görmek de mümkün değildir. Bu anlamda siyah körlüğe, renkler görmeye yorulur. Yönetmen Mecidi, bu ilişkiyi filmde ustaca anlatmıştır. Yusuf'un tedavi için Fransa'ya geldiği sahnede, uçağın inişinde anonsla birlikte tamamen siyah ekran ile geçiş sağlanmıştır. Yusuf'un evine geri döndüğü sahnede ise uçağın içine geçilen sahnede kıpkırmızı bir geçiş efekti görülür. Geçişlerdeki bu ayrıntı, geçmişe ve geleceğe, bu ikisinin arasındaki değişime işaret etmektedir.

Yusuf, aydınlığa hasret gözleri sonunda ışığa kavuşunca, doğada var olan çeşitli renkleri görmeye başlamıştır. Her ne kadar sekiz yaşına kadar görüyor olsa da, muhtemelen renklerin ne olduğunu unutmuş, gördükçe yeniden hatırlamaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Yusuf, kızı Meryem'in kendisine gösterdiği renkleri bilmeye çalışmaktadır. Sarıyı, beyazı bilir. Fakat moru siyah zanneder, ya da mor ile siyahın farklı renkler olduğunu düşünemez. Mor, her ne kadar doğada az görülse de renk tayfında bulunan bir renktir. Belli ki Yusuf'un bu yeni ve renkli dünyayı tanımak için zamana ihtiyacı vardır.

3.3.8. Görmek ve Tanımak

⁶⁰ Özellikle fotoğrafçılıkta kullanılan "altın saat" terimi, gün batımından hemen önce etrafın büründüğü sarımtırak rengi ifade eder.

⁶¹ Kameranın odağı dışında kalan arka plan nesnelerinin çoğunlukla net olmayan, yuvarlak ışıklar halinde gözükmesi. "bokeh" Japonca "bulanık" demektir.



Şekil 59. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'a atılan çiçekler (29dk 21sn).



Şekil 60. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf'un insanları şaşkınlıkla izlemesi (29dk 51sn).

Tablo 28. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Bitki	Yusuf'a atılan çiçekler	Mutluluk ifadesi Hoş geldin mesajı Doğanın estetik yönünün günlük hayata yansımaları
İnsan	Güzel kadın	Gözün güzelliğe karşı hassasiyeti, güzelliğin cazibesi

Memleketine dönen Yusuf için, havaalanında sıcak ve görkemli bir karşılama merasimi hazırlanmıştır. Ailesi, yakın çevresi, iş arkadaşları ve öğrencileri onu gördükleri anda kendilerine ayrılmış cemevî alandan Yusuf'un yoluna doğru güller, karanfiller, zambaklar atarlar (Şekil 59). Bir yandan da sevinçle haykırarak, el sallayarak, gülerek ona karşı sevgilerini; gözlerine kavuştuğu için heyecan ve mutluluklarını paylaşırlar. Yusuf şaşkın, heyecanlı zaman zaman ağlamaklıdır. Önünde dikilmiş ve ona el sallayan, gülümseyen onca insan acaba kimdir? (Şekil 60). Elbette ki her biri tanıdık kişilerdir ancak hiç görmediği bu yüzleri hafızasındaki insanlarla eşleştirmek elbette zor olacaktır. Gözleri, birer ikişer bu coşkulu kalabalığın üzerinden geçerken, özellikle bazı güzel kadınlarda takılı kalır. Sahiden, bu kadınlardan hangisi eşidir? Derken kadınlardan birisine bakınca, onun diğerlerinden farklı olduğunu hisseder zira hemen herkes kahkaha ile gülerken bu yaşlı kadının yüzünde hüznü bir gülümseme hâkimdir. Elini cebine götürerek annesinden hatıra olan muskayı tuttuğunda kadının annesi olduğunu anlar. Ve annesi sayesinde, yanında bulunan gözlüklü kadının eşi Rüya, önündeki küçük kızın ise kızı Meryem olduğunu anlayabilir. Yıllardır gözü kulağı ve en yakın desteği olan karısını

tanımakta güçlük çekmek, Yusuf'un gördükten sonra yaşadığı ilk travmalardan birisidir. Yusuf'un görmekle ilk imtihanı sayılabilecek bu sahnede gözleri güzeli daha güzelle kıyaslayarak aramaktadır. Fakat kıyas yaptığı şey eşi olunca bu masum ve doğal gibi gözüken içgüdüsel davranış zamanla büyük bir soruna dönüşecektir.

3.3.9. Yusuf ve Rüya, Işık ve Gölge



Şekil 61. Söğüt Ağacı film karesi: Şimşekten korkan Yusuf (39dk 13sn).



Şekil 62. Söğüt Ağacı film karesi: Aynada gözüken manzara resmi ve Rüya'nın gölgesi (39dk 19sn).

Tablo 29. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Atmosfer olayı	Şimşek, yağmur, gök gürültüsü	Gerilim, dış dünyanın göz alıcı ve ürkütücü tarafı
Nesne	Manzara tablosu	Doğanın suni kopyası, Platon'un mağara alegorisi

Yusuf eşiyle evine geldiğinde, ortamda yılların karı-kocasının muhabbeti değil de birbirini daha önce hiç görmemiş iki yabancıнын çekingenliği ve gerginliği vardır:

Rüya: Neden bana öyle bakıyorsun?

Yusuf: Kıyafetini değiştirmek istemiyor musun?

Rüya: Elbette, üşüyorum biraz...

İki eş arasındaki bu serin hava; gecenin karanlığında parlayan şimşekler ve sessizliği delen gök gürültüleriyle beraber iyiden iyiye soğumaktadır. Yusuf'un taze gözleri, ilk defa gördüğü bu anlık ve güçlü parıldamalara alışık olmadığından; dehşetle

irkilir (Şekil 61). Öyle ki bantlarını çıkardığında göz bebeklerinden ruhuna sirayet eden o ışığın şimdi daha da parlağına maruz kalmıştır. Sağanak yağmur camları dövmeye başlamıştır. Bu esnada, içerki odanın duvarına asılı aynada gözüken manzara tablosunun üstüne bir kadın silueti düşer (Şekil 62). Bu saniyelik görüntü, Platon'un mağara alegorisini anımsatmaktadır. Antik düşünce dünyasında önemli bir yere sahip bu benzetmeye göre, bir mağarada zincirli vaziyette yaşayan üç kişi, mağara duvarında dış dünyanın yalnızca yansımalarını görmekte ve bunu gerçek dünya zannetmektedir. Ta ki içlerinden birisi serbest kalıp dış ve gerçek dünyayı görene kadar... Yusuf körken, bir bakıma kendi mağarasında yaşamakta; dünyayı, görme duyusu olmaksızın anlamaktadır. Yusuf'un görmesi, mağaradaki zincirlerinden kurtulmasıdır fakat dış dünyanın gerçekliği, içerde gördüğünden çok daha farklıdır ve buna alışmakta güçlük çekmektedir. Zorlukların başında da kendi eşinin suretini beğenmemesi gelmektedir. Bunu fark eden Rüya, Yusuf'un takıldığı dış kıyafetini çıkararak aynada kendi bedenini endişeyle süzdükten sonra⁶² Yusuf'un yanına gelir. Yusuf uyumuştur. Belki gözlerinin kapanmasıyla tekrar mağarasına dönmüştür.⁶³ Belki de uyuyarak Rüya'sını eskisi gibi görme şansına sahip olacaktır. Rüya'yı görmenin şartı gözleri kapamaktır. Rüya gözle görülen bir şey olmadığına göre, gözlerin orada bir hükmü yoktur.

Karakterlerin isimlerinin Yusuf ve Rüya konulmasının, Mecidi sinemasında hep olduğu gibi, bir anlamı olmalıdır. Hz. Yusuf, rüya tabir ilminin piri kabul edilmiştir. Çetin imtihanlarla sınanan Yusuf peygamber, kendisini gören kadınların elini kesmesine sebep olacak kadar güzeldir. Kendisine abayı yakan Züleyha'nın ayartmasına kanmadığı, dönüp bakmadığı için zindana atılır. Buradan ise yıllar sonra kimsenin anlamadığı rüyaları tabir edebilmesi vesilesiyle kurtulur. Bu kıssaya göre Yusuf, gözüyle, güzellikle imtihan edilir ve 'rüya'yı doğru anladığı için' tutsaklıktan kurtulabilir. Filmde Yusuf'un huzuru belki de, yanı başında yıllarca kendisine hizmet etmiş Rüya'yı sadece suretine bakarak değil onu doğru şekilde anlamakla mümkün olacaktır (Zargar, 2020).

Fakat Yusuf görmenin, Rüya ise görülmenin ağırlığı altında ezilmektedir. Yusuf, başka kadınların ondan daha güzel olduğunu düşünürken, Rüya ise yıllardır olduğunun aksine kendi güzelliğini sorgulamaya başlamıştır, çünkü ilk defa kendisine "bakan" bir çift göz bulunmaktadır. Rüya, manevi değerinden soyutlanarak anlamı sorgulanan, hatta kaybolan bir biçime, surete, figüre indirgenmiştir. Burada, isminin kelime anlamıyla birlikte şu soru akla gelmektedir? Hangi rüya, mana değil de maddesi ile mevcuttur?

⁶² Rüya, daha önce aynaya hiç böyle bakmamıştır. Çünkü o anda, kendini Yusuf'un bakışlarıyla görmek istemektedir.

⁶³ Mağara alegorisinde, mahkûmlardan bir kısmı dışarıdaki gerçekliği reddederek mağarada kalmayı tercih etmektedir.

‘Görünür’ olan Rüya, Yusuf için anlamını yitirince, ilk gözden, sonra da gönülden düşmüştür.

3.3.10. Kar



Şekil 63. Söğüt Ağacı film karesi: Karda gezinen Yusuf (40dk 55sn).



Şekil 64. Söğüt Ağacı film karesi: Kar manzarası ile Yusuf ve ailesi (41dk 48sn).

Tablo 30. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Atmosfer olayı	Kar	Karanlıktan sonra gelen aydınlık Doğanın çarpıcı güzelliği Ardında olanı farklı gösteren geçici örtü Doğal rüya

Yönetmen Mecidi, Yusuf evine döndükten sonra onun doğayla ilk birebir temasını karlı bir havada çekmeyi tercih etmiştir. Yusuf her ne kadar kentte yaşıyor olsa da doğayla irtibatı kopuk birisi değildir. Aksine doğa, görmediği dünyada kendisini hayata bağlayan ana öğelerden birisidir. Filmin ilk sahnesinde kızıyla dereye kayık yarıştırdıktan sonra kızının “dağlara gidelim” isteğini, uzun süren tedavisinin ardından artık görebilen gözleriyle yerine getirmektedir. Karlı bir günde Yusuf, öncelikle evinin avlusunda bu göz alıcı doğa olayını izlerken, yeryüzüne düşen bembeyaz kar tanelerini elleriyle tutarken görülmektedir. Ağaç dallarından avucuna aldığı kar tanesine dokunurken heyecandan nefes nefese solumaktadır. Daha önce yalnızca dokunarak anlayabildiği bu soğuk varlığı bu kez görerek de tanımanın heyecanını yaşamaktadır. Karla kaplı kırdan yürürken görülen Yusuf (Şekil 63), arkasından yetişen eşi ve kızıyla kartopu oynadıktan sonra onlarla beraber karlara bata çıka dağların eteğinde bulunan bir yapıya doğru ilerlerken

gözükmeştir. Söğüt Ağacı filmindeki nadir keyifli anlardan biri olan bu sahnede baş aktör sanki Yusuf değil kardır.

Karın rolü üzerine bir kaç şey söylenebilir. Öncelikle kar, daha çok çocuklar için, mutlulukla özdeşleştirilen bir şeydir. Dünyanın birçok kültüründe, sürekli buz üzerinde yaşayan nadir insan toplulukları hariç, çocukların kar yağışını gördüklerinde onunla temas kurmak, karda oynamak, kaymak istedikleri gözlemlenebilir. Yusuf, çocukluğunun çoğunu kör olarak olarak geçirmiştir ve belki de geçmişinde hiç göz teması kuramadığı bu beyaz mutlulukla ilk tanışması onun için bir hasret giderme anlamı taşımaktadır. Belki de, Bachelard (2020: 72)'ın ifade ettiğı, “mevsimler arasında en yaşlısı olan kış ile geçmişine gitmiş, karın anlattığı çocukluk hikâyelerini” dinlemektedir.

Kar, birçok hava olayından farklı olarak yeryüzünü tamamıyla değıştirme, var olandan yeni ve sanatkârane bir biçim oluşturma özelliğine sahiptir. Karla birlikte ağaçlar, çalılar, bitkiler dallarına birer beyaz dantel örülmüş süslere benzer. Evler, çatılar, yapılar; farklı tonlardaki renklerini beyaza ödünç verirken, keskin kenarlı düz biçimleri kar örtüsüyle birlikte daha yuvarlak, yumuşak ve doğal şekillere dönüşür. Kar, üstünü örttüğü her şeyi saklamakla yeryüzüne görülebilir bir gizem kazandırır. Bembeyaz rengiyle gözler önüne serilen bu doğa olayı, Yusuf'un daha önce hiç tecrübe etmediğı görünümüyle birçok insanı olduğu gibi onu da etkilemiştir. Kar, Yusuf'un mutlak karanlıktan aydınlığa geçişini temsil etmektedir (Şekil 64). Ancak bu olumlu izlenim, aynı zamanda gördüğü dünyada umduğunu bulamayacak olan Yusuf'un gözünden izleyicinin hayal kırıklığını da artırmaktadır. Çünkü Yusuf'un beyaz rüyası pek uzun sürmemektedir. Bu durum adeta, karların kısa zamanda eriyip, altındaki gerçeğin ortaya çıkması gibi çabuk ve dramatik biçimde gerçekleşmektedir.

3.3.11. Görmeyle İmtihan



Şekil 65. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, ekranda aslanları izliyor. (48dk 23sn).



Şekil 66. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, ekranda kendini görüyor. (48dk 40sn).

Tablo 31. Söğüt Ağacı filmi, gösterge

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ekran görüntüsü	Aslan ve avı	Doğanın ve hayatın acımasız yönü, vahşi doğa, hayatın gerçek yüzü

Yusuf, artık görebildiği dünyaya alışmaya çalışmaktadır. Bu süreç renkleri, bilmediği alfabeyi, ya da evinin yolunu öğrenmek gibi nispeten basit görevlerle sınırlı kalmaz. Onun için görmek her anlamda, hayatı yeniden anlamlandırmayı gerektirmektedir. Karakterin görme ile ilk ve en büyük imtihanı kadın güzelliğidir. Amcasının yakınlarından olan Peri, Yusuf'un güzellikle imtihanındaki en önemli sorudur. Onu ilk gördüğü andan itibaren karısının güzelliğiyle karşılaştırmış ve yavaş yavaş kadının büyümesine kapılmıştır⁶⁴. Yusuf 38 yıldır kimi sevmişse, görmeden sevmiştir; buna eşi de dâhildir. Şimdi ise, sevgisini gördükleriyle beraber güncellemek yeniden ele almak zorunda kalmıştır. Onun için sorun tam da burada başlamaktadır. Sevmek soyut bir his olduğundan, biçimin araya girmesi onu zor durumda bırakmıştır. Yıllardır hayat arkadaşı olan Rüya'yı hiç görmeden sevmişken, şimdi ondan daha güzel kadınların, üstelik etrafında yaşayan ve ona dolaylı ilgi duyan birisi, olduğunu öğrendiğinde hem sevgisini hem de geçmişini sorgulamaya başlamıştır.

Bu biçimsel ya da görsel algılama meyli yalnızca aile hayatında değil, sosyal yaşamda da öngörülemez durumların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yusuf, caddede yürürken mağaza vitrininde gördüğü TV ekranlarında aslanların av kavgasını, fakirlik

⁶⁴ Peri Farsça 'da büyüleyen kadın anlamına gelmektedir. Kelimenin etimolojisi ve ayrıntılı bilgi için bk. <https://islamansiklopedisi.org.tr/peri>

içinde yaşayan insanları ve son olarak kendini görür (Şekil 65,66). Başka bir sahnede, trendeki bir yankesiciliğe şahit olur, fakat tepki gösteremez. Görerek şahit olduğu bu yeni yaşam formu kendisini yabancı hissetmesine sebep olmuştur. Dünyada güzellikler kadar, çirkinlikler, kötülükler de vardır ve bunlar her an her yerde insanın karşısına çıkabilir. Yusuf, geçmişindeki ile aynı dünyada yaşıyor olmasına rağmen onu farklı bir boyutta algılamaya başlamıştır. Bu durum, olduğundan zor ve sevimsiz gözükmektedir. Tam da burada yönetmen Mecidi'nin bu filmi yapma amacı ve esinlendiği noktaya değinmek faydalı olacaktır. Mecidi, *Söğüt Ağacı*'ni çekmeye karar vermesiyle ilgili şöyle demektedir:

Birkaç yıl önce görme ve körlükle ilgili sıra dışı bir tecrübe yaşayan orta yaşlı bir adamla tanıştım. Onunla konuşurken, gerçek dünyada ve körlerin dünyasında güzellik ve mutluluk algısı arasındaki farkı sorgulamaya başladım. Ve fark ettim ki, bir insan yeniden görme yetisine kavuştuğunda bu algılar arasında önlenemez bir çatışma var. Filmimdeki kör adam Yusuf için, huzurun kaynağı evindeki küçük balkonu, doğanın sesleri ve ailesinin sevimli dokunuşları ve konuşmalarıdır. Güzellik onun zihnindedir ve orada çirkinlik yoktur. O, cennet bahçelerindeki Âdem gibidir, güvende ve güçlüdür. Eğer “cennetten” çıkarılırsa, onun huzuruna ve kontrol algısına ne olacağını keşfetmek istedim.”(Brussat ve Brussat, t.y.).

Yönetmenin de dediği gibi Yusuf, karanlık cennetinden görerek çıkarılmış ve bu yenedünyaya sürgün edilmiştir. Bu dünyada karın güzelliği de vardır, sefaletin rahatsız edici, yürek yakıcı görüntüsü de... Yusuf bununla başa çıkmakta zorlanmakta ve çatışma yaşamaktadır. O, “gözüyle keşfettiği kadar, kaybolmaya” (Demir, 2022) da başlamıştır. Bir yandan içine çekildiği bu yeni dünyanın, aynı zamanda dışına itilmekte, ondan kopmaktadır.

3.3.12. Ateş ve Su



Şekil 67. Söğüt Ağacı film karesi: Üstüne saçılan kıvılcımlarla irkilen Yusuf (50dk 32sn).



Şekil 68. Söğüt Ağacı film karesi: Yusuf, tüm geçmişini ateşe veriyor (78dk 10sn).

Tablo 32. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğa unsuru	Ateş, kıvılcım	Tehlike, geçmiş travmaların anımsanması, tuhafılık, tekinsizlik
Doğa unsuru	Alev, yangın	Geçmişin yok sayılma isteği, Yaşamın ve doğanın antitezi Cennetin, cehenneme dönmesi Geri alınamaz silme çabası
Doğa unsuru	Su	Koruyucu, muhafaza eden, ateşi söndüren, teskin eden, hayata döndüren

Yusuf'un görsel dünya ile çatışmasına bir diğer örnek, amcasının mücevher imalathanesini ziyaret ettiği sahnede yaşadıklarıdır⁶⁵. Bodrum kattaki bu yere indiğinde, işçiler fırınların başında çalışmaktadır. Yusuf, sanki bir rüyadaymışçasına, içeri girdiğinde bu tuhaf mekânın onu dalgınlıştıran, hayret verici, bir nebze de ürkütücü cazibesine kapılmıştır. Üstelik etraftaki hiç kimse onu görmemekte, onunla ilgilenmemektedir. Yusuf, ortamda tam bir yabancısıdır ve orayı anlamlandırmaya çalışmaktadır. Yüksek harlı ateşte ısıtılıp potalarda eritilerek kalıplara dökülen sıvı metali izlerken dalmıştır. Çatıdayarak yanan kömürden etrafa saçılan kıvılcımlar üstüne sıçrayınca, bu gündüz rüyasından irkilerek uyanır (Şekil 67). Bu ayrıksı mekânda ateşle oynayan insanlar, normalde sert olan fakat akışkan hale gelmiş metal, büyüleyici ve parlak kıvılcımlar saçan görkemli ateş⁶⁶ Yusuf'un zihninde hafiften bir tekensizlik çağrışımı ortaya çıkarmıştır. Kaldı ki ateş, büyülü görüntüye sahip ancak yakıcıdır. İzlemesi hoş, dokunması acıdır. Bu, görsel dünyanın gerçek yüzlerinden birisidir ve tüm görünümüyle karşısındadır. Yusuf, ömrünü şiirler okuyarak geçirmiş, dünyayı kelimeler üzerinden, zihnindeki tasavvurlarla tanımış birisidir. Şimdi ise kelimeler yerini nesnelere, somut varlıklara bırakmış, bu sebepten o, hayatı sayfalar üzerinden dokunarak değil, tüm çıplaklığıyla görerek yaşamaktadır. Elbette gördükleri güzel hisler uyandırdığı gibi, rahatsız edici bir takım anları da beraberinde getirmektedir.

⁶⁵ İlginç ve çok başarılı bir şekilde yönetmen Mecidi bu sahneyi; hem Yusuf'un, hem de izleyicinin gördüğü bir rüya gibi çekmeyi başarmıştır. Zaten, “sinema zaman-ime açısından zaman algısını başkalaştıran yapısı ve kurgu tekniğiyle, ayrıca görüntülerin başka başka anlamlara bürünmesi bakımından rüya gerçekliğine benzemektedir” (Özmodanlı, 2021: 79)

⁶⁶ Yusuf'un kör olmasının sebebi, gözlerinin küçükken bir tür havai fişeğe maruz kalmasıdır. Belki de burada o derece korkmasının sebeplerinden biri kıvılcımların onun hayatındaki bu tatsız yeridir.

Yeni hayatı gittikçe sarpa saran Yusuf, ailesinin dağılmasıyla beraber hayata karşı duyduğu öfkeyi kütüphanesinden çıkarır. Kitaplığındaki bütün kitapları dağıtıp hiddetle balkonundan avluya doğru savurur. Kitapların az bir kısmı, deri bir çantaya koyduğu Mesnevi dâhil, havuza düşerken diğerleri zemine yayılır. Yusuf bütün masasını, kitaplığını dağıttıktan sonra bu taze enkazın başında oturarak düşünmektedir. Sonra birden metrelerce havaya yükselen alevlerin önünde dikilirken gözükmektedir. Etrafta kalan sayfaları ateşe doğru tekmeler (Şekil 68). Alevlerin içinde yalnızca kitaplar, defterler bulunmaz. Fotoğraflar da vardır. Bunlar arasında Rüya ile düğün fotoğrafları, akrabaları, arkadaşları, çocukluğu ve Peri ile çekilmiş fotoğrafı da vardır. Yusuf tam anlamıyla geçmişini silmek, yok etmek istemektedir. Zaten bu sahnenin öncesinde annesiyle arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:

Anne: Yusuf, hayatını ne hale getirmeye çalışıyorsun?

Yusuf: Ne hayatı? Hiç kimse geçen onca sefil yıllara tek bir söz etmeden nasıl katlandığımı biliyor mu? Herkes benim için üzüldü. Sen, karım ve çevremdeki herkes... Artık kimseye ihtiyacım yok. Hakkım olan hayatı istiyorum. Hayatımın en güzel yılları heba oldu. Etrafına bir bak. Sahip olduğum şeylere bir bak. Buna yaşamak diyebilir misin? (Kitapları göstererek) Bir avuç dolusu hiç... Dört ağaç ve bir evin küçük bir cennet olduğunu sanıyordum. Bu cennetten sıkıldım. Kendi hayatımı yaşamak istiyorum. (Diyerek galeyana gelir ve raftaki kitapları bağırarak dökmeye başlar).

Yusuf, yıllarca yaşadığı geçmişin, yeni dünyayı tanımaya başlayınca, boş ve anlamsız olduğunu düşünmektedir. Gerçek dünyanın sayfalar üzerinde yazılı sözlerden ibaret olmadığını, bu hayatın gerçekten zor ve farklı olduğunu anlamıştır. Aynı zamanda kör geçirdiği yılların pişmanlığını ve hayattan alamadığı zevkin eksikliğini hissetmektedir. Yusuf, tüm kitaplığını avluda ateşe verirken bir bakıma eski cennetini de yakmış, onu cehenneme çevirmiştir. Alevlerden yalnızca kitapları değil, etrafta bulunan bitkiler, ağaçlar da etkilenmiş; canlı ve yeşil avlu yerini siyah-gri küller ve etrafta uçuşan yanmış kâğıt parçalarıyla kaplı ağır yaralı bir mekâna bırakmıştır.

Yakmak, yok etmenin en çok kullanılan yöntemlerinden biridir. İnsanlar kurtulmak istedikleri şeyleri, onları ateşe vererek onları varlık âleminden silmek ister. Yok edilmek istenen kimi zaman bir parça kâğıt, kimi zaman da devasa bir kent bile olabilir. Özde ateş, hemen hemen her şeyi küle çevirebilir ki filmin başkarakteri de bir tür intikam ritüeli de sayılabilecek bu eylemi, tüm kitaplarını ve fotoğraflarını yakarak gerçekleştirir. Yakılan aslında somut kâğıt parçaları olsa da anlam olarak Yusuf'un hayatından silmek istediği şey geçmiştir. Kitaplarını yakarak küçük cennetinde karanlık içinde geçirdiği onca yılı bir bakıma reddetmiş; hem evinden, hem zihninden hem de kalbinden söküp atmak istemiştir. Kitaplardan geriye etrafta uçuşan yanık kâğıt parçaları ve küller kalmıştır.

Murtaza'nın bir köşede sağlam kalan mektubu ve suya düşerek ıslanan bir kaç tanesi ise yanmaktan kurtulmuştur.

Kitapların suya atıldığı ve ateşe verildiği bu sahne Mevlana ve Şems arasında geçen ve dilden dile söylenen meşhur bir hikâyeyi akla getirir. Rivayete göre Şems, bir gün medresede havuz başına oturmuş ve Mevlana'nın bütün kitaplarını suya atmıştır. Durumu gören Mevlana bu olaya bayağı içerlemiştir. Üstelik kendisine Feridüddin Attar tarafından hediye edilen çok sevdiği *Esrarname* de o kitaplar arasındadır. Mevlana'nın halini gören Şems, elini daldırarak o kitabı sudan çıkarır. Kitabın tozları dahi üstündedir ve hiçbir zarar görmemiştir. Şems'in kitapları suya atmasına sebep olarak onun "Aşk ilmi medresede öğrenilmez" yaklaşımının etkili olduğu söylenir (Önder, t.y.). Filmde, kitapların suya atılması ve ardından yakılması da ömrünü Mevlana'nın eserlerini okuyarak geçiren Yusuf karakteri için bu hikâyeye bir gönderme olarak düşünülebilir. Yusuf, görebilene kadar aşkı (hem beşeri, hem ilahi aşk olarak düşünülebilir) bildiğini ve onu tanıdığını zannetmektedir; fakat hayat onu bambaşka bir mecraya sürükler. Burada gördüğü şey, hemen hemen tüm ömrü boyunca okuyup öğrendiği hatta öğrettiği yaşamdan çok farklıdır. O yüzdendir ki Yusuf, hem ilmini hem geçmişini alevler içine terk ederek onları yok etmek istemiştir.

3.3.13. Gece



Şekil 69. Söğüt Ağacı film karesi: Gecenin karanlığında Yusuf (85dk 44sn).



Şekil 70. Söğüt Ağacı film karesi: Sayfanın üzerinde beliren karınca (90dk 54sn).

Tablo 33. Söğüt Ağacı filmi, çeşitli göstergeler

Gösterge		
Gösteren	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Doğa unsuru	Gece	Mutlak karanlık, yalnızlık, körlük, eski yaşam, kendiyle baş başa kalma, dua, yakarış ve hesaplaşma vakti
Ses	İshak kuşu, gece böcekleri	Yalnızlık, hüznün, hasret,
Gök cismi	Ay	Sükûnet, gece alameti, yetersiz ılık
Hayvan	Karınca	Acziyet, geçmiş hayatın pişmanlığı

Söğüt Ağacı filmi boyunca birçok önemli gece sahnesi vardır. Bu sahneler hikâyede önemli bir yer tutar. Bir gece vakti gözlerindeki bandajları sökerek yeni hayatına başlayan Yusuf'un evine döndüğü ilk an da yine karanlıktadır. Bir sokak ötede arabasından inen Yusuf, biraz karısının yardımıyla, biraz da el yordamıyla bulduğu avlunun kapısını açarak evine, yani küçük cennetine ulaşır. Bu esnada kızı Meryem'le saklambaç oynadığı anların sesleri kulaklarında yansımaktadır. Bir yandan da avluyu “gece gözüyle” keşfetmektedir. Aslında Yusuf için gece, aşına olduğu bir şeydir çünkü o ömrünün büyük bölümünde gün yüzü görmemiş, sürekli geceyi yaşamıştır. Bu bakımdan gece, onun için yeni ve eski dünyası arasındaki araftır⁶⁷. Yusuf'un arafta geçirdiği birçok an vardır ki bunlar hem önemi bakımından hem de Yusuf'un memnun olmadığı geçmişi ve ait olamadığı anı arasındaki belirsizliği ifade etmesi açısından önemlidir.

Yeni hayatına alışmakta zorluk çeken karakter, eski küçük cennetinin balkonunda oturmakta ve gecenin sessizliğini dinlemektedir. Bu esnada uzaktan, gecelerin kırsaldaki vazgeçilmez eşlikçisi ishak kuşunun ötüşü duyulmaktadır. Bu hüznü fon⁶⁸ eşliğinde iki eş, Yusuf'un üniversitedeki işine devam edip etmeyeceğini tartışırlar. Yusuf oraya dönmek istemez, yeni bir iş olarak da aklında herhangi bir şey yoktur. Karısının körler okuluna gelmesi fikrine karşı çıkarak konuşmayı sonlandırır. İshak kuşu ise eşine seslenmeye devam etmektedir. Tam o sırada arkadan bir başka gece sesi olan köpek ulumaları duyulmaktadır. Bu da genelde gece ile özdeşleşmiş, gerilimli bir sestir. Yusuf ve Rüya bu gece sahnesinde geleceklerini tartışmaktadır. Sahne atmosferi ve sesleri, arası gittikçe açılmakta olan bu iki eş ve belirsiz geleceklerini hissettirmek için ustaca kullanılmıştır.

⁶⁷ Araf, bazı inançlarda cennet ve cehennem arasında bulunan yer olarak bilinir.

⁶⁸Efsaneye göre ishak kuşu esasında eşinden ayrı düşen bir insandır ve her ötüşünde eşine seslenmektedir.

İlerleyen günlerde bir gece Yusuf balkonda iken, kapıdan esen rüzgârla etrafa dağılan sayfaları toplayıp masaya koymak isteyen Rüya, hemen orada bulunan fotoğrafı fark eder. Fotoğrafta Yusuf'un güzelliğinden etkilendiği Peri ile yan yana çekilmiş pozu bulunmaktadır. Manzarayı gören Rüya, Yusuf'un artık başka bir kadına ilgi duyduğunun belgesi sayılabilecek fotoğrafın üstünü örterek olduğu yerde bırakır. Muhtemelen Yusuf da o anda geceye dalmış ve Peri'yi düşünmektedir. Gecenin karanlığıyla gizlemeye çalıştığı ruh hali, kapıdan esen rüzgârın dağıttığı kâğıtlar vesilesiyle açığa çıkmıştır. Başka bir sahnede Rüya, gece kocasının daktilosu başında kara kara düşünürken, Yusuf da sokak lambalarıyla kısmen aydınlanmış kapkara bir yolda ağır ağır yürürken gösterilir. Mekânın içinde yavaş yavaş kaybolurken, gecenin karanlığı ile bütünleşen karakterin yalnızlığı ve sonunda ışık gözükmeyen çıkmaz bir yola gidişiyle izleyicide kasvetli bir his uyanır. Yine bir gece vakti ishak kuşu öterken ve köpekler uluşurken eve döndüğünde Yusuf, annesini pencereden dışarıya bakarken bulur. Bir sorun olduğu çok bellidir. Eşi Rüya kızını alarak evi terk etmiştir. Annesine hayatıyla ilgili sert serzenişlerde bulunan Yusuf, geceyi yalnız geçirir. O gecenin sabahında Yusuf, annesinin hastaneye yatırıldığını öğrenerek derin bir üzüntüye kapılır. Evine dönerek tüm kitaplarını ateşe verir ve günün sonunda beklenmedik bir şekilde gözleri tekrar kör olur. Hastanedeki tetkiklerin ardından amcasının arabasından kaçarak yollara düşen karakter, eline aldığı bir çubukla düşe kalka evine doğru yola çıkar. Karanlıkta ve yağmur altında geçen bu zorlu yolculuk (Şekil 69) sonunda Yusuf, bitap düşmüş bir şekilde uyuya kalır.

Devamında gökyüzünde gözüken ay ışığı, havanın açtığını, yağmurun dindiğini göstermektedir. Zaten yağmur ve gök gürültüsünün hâkim olduğu ortam sesi yerini ishak kuşunun ötüşü ve gece böceklerinin fonda işitilen sakin sesine bırakmıştır. Yusuf, bir naylon parçasının altından doğrularak kalkar. Bu esnada farklı gece sahnelerinde de işitilen melodimsi bir kuş ötüşüyle beraber etrafa bakınır. Aslında, görmeyen Yusuf için etrafa bakınmanın ne anlamı vardır? İzleyici için ay ışığında belli belirsiz gözüken şeylerin, Yusuf için görsel varlığı söz konusu değildir. Fakat yıllarını gözleri kapalı yaşadığı bu eski cennetini avucunun içi gibi bilen Yusuf, avludaki havuzun başına kadar gelir ve suyun içine attığı çantasını el yordamıyla bularak içindeki kitabı çıkarır. Bu, daha önce Braille ile yazdığı bir sayfayı arasına yerleştirip çantaya koyduğu Mesnevi'dir. Islanmış sayfaları çevire çevire ortasındaki yaprağı bulur ve elleriyle okumaya başlar:

“Allah'im... Yeni bir hayata başlamak için senden bir şans daha istiyorum”. Ardından ellerini çektiği beyaz sayfanın üzerinde, yemek parçası taşıyan bir karınca gözüktür (Şekil 70). Bu esnada hava daha da aydınlanmış ve seherle birlikte başka birçok kuş ötmeye

başlamıştır. Kuş ve böcek sesleri, Yusuf'un hıçkırıkları ve film müziği eşliğinde karıncanın kadrajdan çıkmasıyla film sona erer⁶⁹.

Özetle, filmde oldukça fazla ve önemli gece sahneleri vardır. Gecenin bu kadar önemli yer tutmasının bir sebebi, ama olan Yusuf'un dünyasını, geçmişini, onun eski cennetini izleyicinin hissetmesini sağlamak olabilir. Sonuçta Yusuf, yıllarını karanlıkla geçirmiş bir bireydir. Bir diğer önemli husus, gecenin gündüzden farkıdır. Vassaf (2018: 22), gecenin önemini tartıştığı denemesinde “Yaşamın anlamı gece duyumsanır ve sorgulanır. Kimse bunu öğle yemeği sırasında tartışmaz. Yaşam, gecenin konusudur.” der ve ‘ışığın insanı kör ettiğini’ savunur. *Söğüt Ağacı* filmi bağlamında düşünüldüğünde de gece ve gündüze yönelik bu tespitler isabetlidir. Yusuf'un gözlerinin açılması, rabbine yakarışları, çaresizliği ya da hayatındaki dönüm noktalarının başlangıçları çoğunlukla geceleri gerçekleşir. Ve gündüzün aydınlığı onu kör etmiştir. Buradaki gündüzden kasıt, onun yeniden görebilmesidir. Yusuf'un görsel dünyanın cazibesine kapılmasına dair yönetmen Mecidi şöyle demektedir:

Yusuf görsel dünyaya maruz kaldığında, karşılaştığı güzellik onun için merak uyandırır ve tarif edilmesi güçtür. Çirkinlik ve tuhaflık her yerdedir. Dünyanın agresif varlığı onun kendi ile ve Allah ile diyalogunu yavaş yavaş susturur. Bir insanın iç sesine sağırlandığında ve dünyanın kendisine gönderdiği olumlu mesajları görmezden geldiğinde; yaptığı her şeyin bencil, şiddetli ve yıkıcı olduğunu fark etmişimdir. (Brussat ve Brussat, t.y.)

Görmeye başlamasıyla ‘anlam’ı yavaş yavaş yitiren Yusuf, biçime fazlasıyla takılmaya başlar. Başka bir kadının dış görünüşünü eşininki ile karşılaştırarak, Rüya'nın hayatının önemli bir parçası olduğunu unutup, ailesini dağılma noktasına getirir. Yusuf'un görsel körlüğüne dair işaretler film boyunca çeşitli sahnelerde bulunmaktadır. Vitrindeki mankenleri incelemesi, trafikte motosikletle götürülen bir başka cansız mankeni seyretmesi onun manayı göz ardı edip biçime takıldığına dair göstergelerdir. Filmde gece, körlüğü temsil etse de asıl körlüğün gün ışığında ve gören gözlerle yaşandığı söylenebilir. Karakter görmekle imtihan edilir ve bunu başaramaz. O, görebilmenin onu daha mutlu edeceğini, daha iyi bir hayat yaşayıp, daha iyi bir kul olacağını düşünmüş, hatta Allah'a bu konuda söz vermiştir. Fakat geldiği noktada durum bu şekilde değildir. Burada, filmde Yusuf'un Mevlana'dan aktardığı bir cümleye atıf yapmak faydalı olacaktır: “Gözlerim aşkla aydınlandı.” Bu sözü Mevlana, Şems için söylemektedir. Onunla tanışmanın manevi olarak dünyasını aydınlattığını ifade etmektedir. Yusuf ise

⁶⁹ Yusuf'un gözleri açıldığında ilk gördüğü şey olan karıncanın filmin sonunda da yer almasının sebebi ne olabilir? Bu soruya, Mecidi'nin filmle ilgili bir konuşmasında söylediği şu sözler yardımcı olabilir: “Hayatın onu tabi tuttuğu sınavlar, Yusuf'u Allah'ın küçük (aciz) bir kulu haline dönüştürmüştür.” Böylelikle karıncanın Yusuf'u ve onun çaresizliğini, güçsüzlüğünü temsil ettiği söylenebilir.

görmesiyle birlikte aşkı *biçime* indirgediğinden, ondan mahrum kalmış ve gözlerinden kalbine inen manevi bir körlük yaşamıştır.



4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma kapsamında Mecid Mecidi'nin üç filmi; *Cennetin Rengi*, *Serçelerin Şarkısı* ve *Söğüt Ağacı*, incelenmiştir. Göstergebilimsel yöntemle yola çıkarak yapılan analizlerle yönetmenin filmlerinde doğanın rolü ortaya çıkarılmıştır. Buna göre doğanın, Mecidi sinemasının son derece önemli bir parçası olduğu anlaşılmıştır. Filmlerde doğa, asla yalnızca bir dekor değildir. Aksine, filmin kurucu unsurlarından birisi, belki de temelidir. Mecidi sinemasının karakteristik özelliği olan şiirselliği, lirik tarzı, hikâye ve karakterlerin sadeliği belki de kaynağını bu doğa temelli anlatıdan almaktadır. Bu anlamda doğa, Mecidi sinemasında aşkın bir manaya sahiptir. Yönetmenin filmlerinin önemli bir parçası olan doğa öğelerinin incelenmesi ve analiziyle, film-doğa etkileşiminin ötesine geçilerek; insan-doğa ilişkileri ve doğanın derin manaları üzerine keşifler mümkün olmuştur.

Mecid Mecidi filmlerinin hikâyesi ve karakterleri doğadan kopuk değildir. Bunlar, hep bir yönüyle irtibatlıdır. İster *Cennetin Rengi* gibi neredeyse tamamen doğada geçen bir filmde, isterse *Söğüt Ağacı*'ndaki gibi kent odaklı bir hikâyede olsun doğa hep vardır, oradadır ve çok önemli bir yere sahiptir. *Cennetin Rengi*'nde Muhammed zaten doğayı adeta okuyan, onu en ince ayrıntısına kadar hisseden bir karakterdir. Kırlarda koşar, ormanda kuşlarla konuşur, sisle ağlar, çiçeklerle güler. Sonunda hayatı suyla ve suda son bulur. *Söğüt Ağacı*'nda Yusuf'un yalnızlığına ve iç dünyasına şahit olan kuşlardır, söğüt kendisine şans getiren fakat vefasızlığa uğrayan dostudur. Yusuf ateşle yanar, 'görünen' dünyanın göz alıcı karlı manzarasını seyrederek. Karıncaya açılan gözleriyle görme duyusu, bir karınca yürüyüşüyle bu kez kalbi sınanır. *Serçelerin Şarkısı*'nda Kerim, bir kuşun peşinden yabana, oradan kente, maceralara atılır. Ne kendisinin ne de filmdeki çocukların tüm hikâyesi doğadan bağımsızdır. Deve kuşları, serçeler, balıklar ve su; filmde jeneriğe adı yazılsa yadsınamayacak kadar önde ve önemlidir.

Her ne kadar bu çalışma Mecid Mecidi'nin üç filmi ile sınırlandırılrsa da, yönetmenin diğer filmlerinde de güçlü bir doğa varlığı olduğunu hatırlatmak faydalı olacaktır. Mecidi'nin ilk film denemelerinden biri olan *Son Köy*'de başkarakterin kurtlarla mücadelesi anlatılır. *Allah Gelecek*'te final sahnesi ördeklerin özgürlüğe uçuşuyla son bulur. *Kaçakçı (Baduk)* ve *Baba (Pedar)*'da tehlikeli çölün haşın yönü, suyun hayati önemi dikkat çeker. *Baran (Yağmur)*; suyla, yağmurla yoğrulup ateşte pişirilmiş bir aşk masalıdır. *Bulutların Ötesi* ve *Güneş Çocukları*'nda toprakta sıkışan

umutlar, çamurla kirlenen vücutlar, güvercin kanatlarıyla nefes alır. *İran Halısı*'nda canlı kuşları halıya motif gibi işleyen Mecidi; *Muhammed: Allah'ın Elçisi*'nde çölü, güneşi, ayı, yıldızı, fili ve ebabili en çarpıcı haliyle tasvir etmeyi başarmıştır. Kısacası doğa, Mecid Mecidi'nin hemen her filminde vazgeçilmez parçadır, hem dayanak, hem özdür.

Mecid Mecidi filmlerinde doğa asla yalnızca bir fon ya da sıradan katkılar sağlayan basit bir unsur olarak görülemez. Aksine yönetmen doğayı insana dair belirli mesajları aktarmak için tıpkı bir karakter gibi ele almakta, doğa unsurları üzerinden kuvvetli mesajlar vermektedir. *Cennetin Rengi*'nde Haşim'in doğa ile uyumsuzluğu, ona olan kayıtsızlığı onun hayatla olan çatışmasına ve manevi körlüğüne işaret eder. Film incelendiğinde Haşim'in Muhammed'e olan tavrı ile ormandaki kaplumbağaya kayıtsızlığı arasında benzerlik olduğu görülmektedir. Aynı filmde Muhammed'in merhameti ve iç dünyası yalnızca ailesiyle olan ilişkileri ile değil; aynı zamanda kuş yavrularına gösterdiği ilgiyle de gözler önüne serilmektedir. *Serçelerin Şarkısı*'nda deve kuşu adeta Kerim'i imtihana tabi tutan bir karakter gibidir, asla yalnızca çiftlikten kaçan bir hayvan olarak düşünülemez. Kerim, bir insan tarafından değil deve kuşu ve serçeler ile hayat dersleri almakta, ilahi mesajlar bu hayvanlar ile iletilmektedir. Benzer şekilde *Cennetin Rengi*'nde karıncanın Yusuf için sırtında yük taşırken aslında belirli bir 'mesaj' için orada olduğu açıktır. Örnekleri artırmak mümkündür. Kısacası doğa, Mecidi filmlerinde insana dair birçok meseleyi görünür kılan, bunlar üzerine soruları teşvik eden ve çeşitli mesajları taşıyan önemli bir öğedir.

Genel olarak çeşitli doğa unsurlarının; rüzgârın, yağmurun, suyun, sisin, yeşilin, kuşların ve daha nicesinin filmlerin anlatısına yaptığı katkı son derece belirgindir. Kuş cıvıltılarını doğal dış ses; karı, yeşili sinematik bir dekor olarak düşünmek akla ilk gelen çıkarımlardır. Ancak sinemanın büyülü gücü, bizi izleyici olarak bir adım öteye taşımaktadır. Filmler bize, birçok alanda kapı araladığı gibi; doğanın ne olduğunu düşünme ve onu daha iyi tanıma fırsatı da tanımaktadır. Sözgelimi bir sahnedeki kuş cıvıltısı, sahne bağlamında ele alındığında çeşitli manalara gebedir. Dış dünyada karganın ötüşü, bir insanın belki her gün duyduğu fakat nadiren kulak kesildiği bir sestir. Film o sesin farklı bir tınısını, 'soyut' bir frekansını duymamızı sağlar. Ya da her gün onlarca kez temas edilen, sık sık içilen, temizlenen su; film ile bambaşka şekilde tecrübe edilir. O zaman suyun gücü, berraklığı, hayatiliği, yalnızca maddesi değil manası da görünür hale gelir. Bu anlamda sinema yalnızca var olan doğayı görünür kılmaz, orada çeşitli keşifler yapma imkânı da sunar. Sinemanın anlamı derinleştiren bu katkısı yönetmen için filmi yaparken, izleyiciyi içine onu izlerken gün yüzüne çıkar. Üstelik bu etki, her bir

izleme etkinliğiyle birden fazla kez mümkünken, her bir izleyici için de farklıdır. Kişiy e özgüdür, bağımsız ve sınırsızdır.

İnsan, var olduğu ilk andan itibaren doğayla etkileşim halindedir. Bir su damlasından yaratılıp, bir çeşit suyun içinde belli bir süre yaşadıktan sonra; doğumuyla birlikte aldığı ilk nefes ile insan, doğayla birlikte var olur. Az ya da çok buradan beslenir, burada yaşar ve ölür. Çeşitli inançlarda cenaze ayini farklı biçimlerde (gömmek, yakarak küllerini savurmak, suya bırakmak gibi) gerçekleşse de ölünce de insan yine oraya döner. Doğa insan için evdir, besindir, okunacak bir kitap, anlatacak bir hikâyedir. Keşfedecek bir sır, elde edilecek bilgidir. Kimi zaman güzel bir manzara tablosu, kimi zaman vazodaki çiçektir. Karanlıkla korku, keder, endişe; seherle birlikte umut, keyif, neşedir. Doğa topraktır, oradan çıkan bitkidir, taştır. Dağdır, tepedir, ovadır; burada yaşayan ottur, hayvandır. Hem de denizdir, balıktır, sudur. Gökten inen kıvılcım, yerden çıkan ateştir. Bazen nimet ve rahmet, bazen afettir. Doğa insan hikâyesinin yazıldığı sayfadır. İnsan doğadadır; ondan bir parça, ondan bir örnektir.

İnsan doğadan uzaklaştıkça, kendine de yabancılaşmıştır. Çiçekle arıyı, ağaçla kuşu, ormanla denizi, nihayetinde toprakla gökyüzünü: gezegenini unutmuştur. İnsan doğadan kaçır, doğa insandan tiksindir hale gelmiştir. Hâlbuki bu ikisi, insan ve doğa, aslında bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrı değil, birdir. Ancak insan, uzun yaşam öyküsünün sonlarında, modern zamanlarda, geldiği ve yaşadığı bu yeri unutmuş, ondan kopmuş, hatta sonunda düşman kesilerek ona savaş açmış gözükmemtedir. Doğayı, dizginlenerek alt edilmesi gereken bir rakip, bir düşman görme yanılgısı, insanı mutlak bir felakete doğru sürüklemektedir. Doğal kaynakların ölçsüz tüketimi; suyun, havanın, toprağın bilinçsizce kirletilmesi, yeşilin yok edilmesi, insandan başka canlılara tanınan hayat alanı ve hakkının giderek daralması hep insan eliyle, onun bilinçli ya da bilinçsiz eylemleriyle gerçekleşmektedir. İşte sinema burada, insanı bu gaflet halinden uyandıracak, doğayı yeniden tanımasına ve onunla bağ kurmasına yardım edecek bir araç olabilir. Burada doğru yolu gösteren ışığın kaynaklarından birisi, belki de, beyaz perdedir.

Doğa-insan çatışması, yerini yeniden doğa-insan birlikteliğine bırakmadığı sürece, insanın yeryüzünde huzuru bulması mümkün olmayacaktır. Günümüzde düşünsel anlamdaki yanılgının temeli bu ikisinin birbirinden kopuk, birbirine zıt iki olgu olduğunu varsayan çarpık bakış açısıdır. Doğayı maddeye indirgeyen, onu mana elbisesinden soyarak yalnızca cismani varlığıyla kabul eden bu anlayış, hem doğaya hem insana büyük haksızlık yapmaktadır. Doğayı gerçek anlamda tanımanın, onunla yeniden barışmanın yolu ise maddenin ötesine de geçerek onu metafizik anlamıyla bir düşünmekle mümkün olabilir. Sinema, işte bu noktada çok önemli bir araç işlevi görebilir. Sinema ile doğanın

bu soyut kapıları aralanarak, yeni keşiflere çıkılabilir. Teknik yönü çok güçlü olsa da filmler asla yalnızca tekniğe, biçime indirgenemez. Sinemada anlam boyutu çok güçlüdür. Onu vazgeçilmez yapan da budur.

Sinemayı bir kaynak olarak kullanarak doğayı ele almak, insan-doğa ilişkilerini incelemek mümkündür. *Prences Mononoke*, *Avatar*, *Leave No Trace* gibi filmler ve daha birçok örnek bu anlamda kaynak olarak kullanılabilecek değerli eserlerdir. Sosyolojik, felsefik göndermeleri ve bilimsel altyapısıyla bunlar ve benzeri birçok film, binlerce kişinin katkısıyla hazırlanan, bir editörün (yönetmenin) yazıya döktüğü ‘görsel kitaplar’ gibidir. Bunların yalnızca eğlence ve ticari getirisinden değil, bahsedilen yönlerinden de istifade etmek insanlığa katkı sağlayacaktır. *Yeryüzü* ve *Gezegelimizde Bir Yaşam* gibi belgesel filmler, gezegenimizi, doğayı muhteşem görselliğiyle tanımak için önemli kaynaklardır. Çevre sorunlarına dikkat çeken *Wall-e* ya da, kapitalizmin çevreye karşı tutumunu gözler önüne seren *Okja* önemli eserlerdir. *Rüzgârın Kardeşleri* ve *Kalandar Soğuğu* gibi örnekler, doğa-insan ilişkisini son derece çarpıcı biçimde gözler önüne seren şaheserlerdir. Sinema arşivi, benzer birçok kıymetli eserle doludur. Bu filmlerin her biri üzerine tek tek ya da karşılaştırmalı analizler yapılabilir, tezler yazılabilir. Konu doğa olduğunda farklı filmlerdeki yalnızca bir unsur; örneğin dağ, ya da orman üzerine tez yazılabilir. Bir yönetmen, bir sinema, bir dönem üzerine yoğunlaşarak çalışmalar yapılabilir. Bunlar birbiriyle karşılaştırılarak sosyolojik bağlamda ele alınabilir. Bilim kurgu türündeki filmler pozitif bilimlerle analiz edilebilir. Bu anlamda filmler yalnızca film çalışmaları için değil, başka disiplinlerde de kaynak olarak kullanılabilir. Ayrıca sinema insanlarda doğa bilincinin oluşmasında, ya da var olanın ortaya çıkmasında önemli katkılar sağlayabilir. Bu anlamda ‘sinema ve doğa’ ya da ‘sinemada doğa’ birbiriyle ilişkisi üzerinde durulmaya ve araştırmaya değer önemli başlıklar olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Accomando, B. (2009, Mayıs 22). *The Song of Sparrows*. kpbs arts and culture. 17 Mart 2024 tarihinde <https://www.kpbs.org/news/arts-culture/2009/05/22/song-sparrows> adresinden erişildi.
- Ada (Mülakat yapan), S. ve Baudrillard (Mülakat yapılan), J. (2006, Aralık 28). *Serhan Ada'nın Jean Baudrillard ile Söyleşisi*. Arkitera. 10 Mayıs 2024 tarihinde <https://v3.arkitera.com/h13491-serhan-adanin-jean-baudrillard-ile-soylesisi.html> adresinden erişildi.
- Ahmed, S. (2020, Ocak 15). *Majid Majidi—The Hafiz of Iranian Cinema*. Medium. 29 Nisan 2024 tarihinde <https://sayeed1962.medium.com/majid-majidi-the-hafiz-of-iranian-cinema-466f62e583f0> adresinden erişildi.
- Aktaş, C. (2005). *Şarkın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Akün, E. (2020). Doğal ve Kentsel Çevrelerin Yetişkin Sağlığı ile İlişkisi. İçinde G. Kırıl Uçar ve D. Hasta (Ed.), *Çevre Psikolojisi* (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik.
- Altun, A. (2020). Belgesel sinema, ekoeleştiri ve kamilet filminde doğanın temsili. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 1-16.
- Appiani, N. (2023, Aralık 5). *The nature of cinema*. The Michigan Daily. 15 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.michigandaily.com/arts/b-side/the-nature-of-cinema/> adresinden erişildi.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Z. Atam, Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aslan, H. (2007). Doğa kavramının tarihsel gelişimi. *Felsefe Dünyası*, 46, 50-66.
- Aster, A. (Yönetmen). (2019). *Midsommar* (Film). Amerika Birleşik Devletleri: A24.
- Aydın, D. (2016). Göstergebilim ve sinemada propaganda kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 43.
- Aytaç, Ö. (2020). Kentin ve kentsel yaşamın patolojisi. *Şehir ve Medeniyet Dergisi*, 6(11), 11-37.
- Ayten, A. (2021). *Doğa Bize Emanet: Dini ve Psikolojik Yönleriyle İnsan Doğa İlişkisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bachelard, G. (2020). *Mekânın Poetikası = La Poétique de l'espace*. (A. Tümertekin, Çev.; 6. baskı). İstanbul: İthaki.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler* (S. Önal, Çev.; 1.baskı). İstanbul: Say Yayınları.

- Barak, N. (2020). Immanuel kant'ın canlı doğa sorununa teleolojik yaklaşımının incelenmesi. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2, 263-277.
- Baudrillard, J. (2021). *Simulakrlar ve Simulasyon* (O. Adanır, Çev.; 14. basım). Ankara : Doğu-Batı Yayınları.
- BBC. (t.y.). *Nature on the construction of mood and texture within film*. BBC Culture. 18 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.bbc.com/storyworks/culture/place-and-purpose/nature> adresinden erişildi.
- Bertram, B. C. R. (1992). *The Ostrich Communal Nesting System*. Princeton: Princeton University Press.
- Bircan, U. (2015). Roland barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Blasco, P. G., Moreto, G., Blasco, M. G., Levites, M. R., & Janaudis, M. A. (2015). Education through movies: Improving teaching skills and fostering reflection among students and teachers. *Journal for Learning through the Arts: A Research Journal on Arts Integration in Schools and Communities*, 11(1). <https://doi.org/10.21977/D911122357>
- Bong, J. H. (Yönetmen). (2017). *Okja* (Film). Güney Kore: Netflix.
- Bookey. (t.y.). *30 Best Sergei Eisenstein Quotes With Image*. Bookey. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.bookey.app/quote-author/sergei-eisenstein#:~:text=Sergei%20Eisenstein%27s%20quote%2C%20%22Cinema%20is,%2C%20culture%2C%20and%20human%20experiences> adresinden erişildi.
- Bozkurt Avcı, İ., & Çelebi, E. (2023). Gilles deleuze'de felsefe ve sinematografik imge. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 111-136. <https://doi.org/10.20493/birtop.1388236>
- Briggs, H. (2020, Aralık 10). *Antroposen çağı: İnsan yapımı nesnelerin ağırlığı dünyadaki tüm canlıların ağırlığını aştı*. BBC News Türkçe. 20 Nisan 2024 tarihinde <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-55252792> adresinden erişildi.
- Brussat, F., ve Brussat, M. A. (t.y.). *The willow tree—A spiritual masterpiece on gratitude, transformation and surrender to god*. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/17177/the-willow-tree> adresinden erişildi.
- Butler, A. M. ve Toprak, A. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma* (1.baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

- Cameron, J. (Yönetmen). (2009). Avatar (Film). Amerika Birleşik Devletleri: 20th Century Fox.
- Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya dönüş temasının ekolojik karşılıkları: Koca dünya (2016) ve yuva (2018) filmleriyle insan-doğa ilişkisi üzerine düşünmek. *SineFilozofi*, 6(Sp. Iss.), 491-514.
- Cevheri, Ş. (2021). *İran sinemasında bir auteur: Mecid Mecidi sineması* [Master's Thesis, Hasan Kalyoncu Üniversitesi].
<https://openaccess.hku.edu.tr/xmlui/handle/20.500.11782/3760>
- Choo, M. (2021, Temmuz 14). *An Introduction to Iranian Cinema*. Singapore & Asian Film News Portal since 2006. 10 Nisan 2024 tarihinde <https://www.sinema.sg/2021/07/14/an-introduction-to-iranian-cinema/> adresinden erişildi.
- Cooper, M., ve Schoedsack, E. (Yönetmenler). (1933). King Kong (Film). RKO Radio Pictures.
- Coppola, F. F. (Yönetmen). (1979). Apocalypse Now (Film). Amerika Birleşik Devletleri: American Zoetrope.
- Çatak, A. (2015). Mevlânâ celâleddin rûmî'nin mesnevi adlı eserinde su metaforu. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(7), 35-65.
- Çelik, Ö. (t.y.). *Rûm Sûresi Hakkında*. Kuran Meali. Gönderen 17 Mayıs 2024, gönderen <https://www.kuranvemeali.com/rum-suresi/41-ayeti-tefsiri> adresinden erişildi.
- Deguzman, K. (2023, Aralık 12). *Types of Symbolism-Examples from Literature and Cinema*. Studiobinder. 21 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.studiobinder.com/blog/types-of-symbolism-in-literature-and-film/> adresinden erişildi.
- Demir, S. T. (2013). Projektör olarak sinemanın sosyoloji çalışmalarına sunduğu metodolojik imkânlar. 7. *Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildirileri*, 59-66.
- Demir, S. T. (2015). The city on screen: A methodological approach on cinematic city studies. *CINEJ Cinema Journal*, 4(1), 20-36. <https://doi.org/10.5195/cinej.2014.67>
- Demir, S. T. (2017). İran sineması: Radikalizmin gölgesinde romantizm. *Ortadoğu Analiz*, 9(80), 84-87.
- Demir, S. T. (2020). Ahlat ağacı'nın gölgesinde, kentin ve taşranın ötesinde: Modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15), 64-80.

- Demir, S. T. (2021). Teknolojinin neresindeyiz? Bilim ve kurguda gelecek-zaman tasavvurları. *AJIT-e Online Academic Journal of Information Technology*, 32(47), 48-67. <https://doi.org/10.5824/ajite.2021.04.003.x>
- Demir, S. T. (2022). Aygıt-insan, insansız-yaşam: Teknolojinin gölgesinde bedenin, duyuların ve hafızanın yeniden-tasarımı. *Kültür ve İletişim*, 25(1)(49), 238-265. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.998967>
- Demir, Ü., ve Kula, N. (2022). Sinema araştırmalarında göstergebilimsel eleştiri. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 11(11), 62-77. <https://doi.org/10.29228/jiajournal.66043>
- Demirdağ, M. F. (2017). Alevi-bektaşî şiirinde kuş mitolojisi. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 2, 12-18.
- Demirel, S. (2023). *Hız. Peygamber ve Tabiat*. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Démy-Geroe, A. (2020). *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*. Routledge, Abingdon, Oxon ; New York: Taylor & Francis Group.
- Diken, B., ve Laustsen, C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji* (Dördüncü basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2012). *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk* (M. Jefroudi, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., ve Rawle, S. (2012). *Film Yapımı Temelleri: Film Dili* (M. Yıldırım, Ed.; S. Aytaç, Çev.; Birinci Basım, Şubat 2012). Literatür Yayınları.
- Efendidergi. (2018, Haziran 23). *Mantık-ut Tayr (Kuş Dili)*. 03 Mart 2024 tarihinde <https://efendidergi.com/icerik/mantik-ut-tayr-kus-dili> adresinden erişildi.
- Erdur, G., ve Sunal, G. (2021). İran yeni dalga dineması temelinde bahman ghobadi'nin yarım ay filminin değerlendirilmesi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 142-151.
- Fathinia, B., Rastegar-Pouyani, N., Rastegar-Pouyani, E., Todehdehghan, F., ve Amiri, F. (2015). Avian deception using an elaborate caudal lure in pseudocerastes urarachnoides (Serpentes: Viperidae). *Amphibia-Reptilia*, 36(3), 223-231. <https://doi.org/10.1163/15685381-00002997>
- Ferruhzad, F. (Yönetmen). (1962). *Ev Karadır* (Film). İran.
- Fiske, J. (2002). *Introduction to Communication Studies (Studies in culture and communication)*. New York: Taylor & Francis Group / Books.

- Fothergill, A., ve Linfield, M. (Yönetmenler). (2006). Yeryüzü (Planet Earth) (Belgesel film). Birleşik Krallık: BBC Worldwide.
- Gaffari, F. (Yönetmen). (1964). Kambur'un Gecesi (Film). İran.
- Granik, D. (Yönetmen). (2018). Leave No Trace (Film). Amerika Birleşik Devletleri: Bleecker Street.
- Guillermín, J. (Yönetmen). (1976). King Kong (Film). Paramount Pictures.
- Güneş, A. (2018). Doğaya karşı teknoloji: Avatar filminin teknolojik belirlenimcilik bağlamında analizi. *Intermedia International E-Journal*, 5(9), 242-252. <https://doi.org/10.21645/intermedia.2018.54>
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim tarihi. *NWSA Academic Journals*, 8(4), 332-348. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.4C0172>
- Gürgün, H. (2021). Mimêsis kavramı, üç yansıtma kuramı ve bu kavramın temel sanat akımları üzerine etkisi. *Türk Dünyası Dergisi*, 51, 349-366. <https://doi.org/10.24155/tdk.2021.170>
- Gürses, İ. (2007). *Kültürel Ekoloji olarak Sinema: Avrupa sineması üzerine incelemeler (Yüksek lisans tezi)*. Ege Üniversitesi.
- Harman, Ö. F., ve Kurnaz, C. (1998). Hüdüh. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C (C. 18, ss. 461-462).
- Hodos, T., Cartwright, C. R., Montgomery, J., Nowell, G., Crowder, K., Fletcher, A. C., ve Gönster, Y. (2020). The origins of decorated ostrich eggs in the ancient mediterranean and middle east. *Antiquity*, 94(374), 381-400. <https://doi.org/10.15184/aqy.2020.14>
- Holmes, B. (t.y.). *More Than 80 Cultures Still Speak in Whistles*. Smith Sonian Magazine. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/studying-whistled-languages-180978484/> adresinden erişildi.
- Huang, G., Song, L., Du, X., Huang, X., ve Wei, F. (2023). Evolutionary genomics of camouflage innovation in the orchid mantis. *Nature Communications*, 14(1), 4821. <https://doi.org/10.1038/s41467-023-40355-1>
- Hughes, A., Fothergill, A., ve Scholey, K. (Yönetmenler). (2020). Gezegennemizde Bir Yaşam (David Attenborough: A Life on Our Planet) (Belgesel film). Birleşik Krallık: Netflix.
- IMDB. (t.y.-a). *Alejandro G. Iñárritu—Quotes*. Geliş tarihi 17 Mayıs 2024 tarihinde https://www.imdb.com/name/nm0327944/quotes/?ref=nm_dy_k_qu adresinden erişildi.

- IMDB. (t.y.-b). *Asghar Farhadi—Quotes*. Geliş tarihi 17 Mayıs 2024 tarihinde https://www.imdb.com/name/nm1410815/quotes/?ref=nm_dyk_qu adresinden erişildi.
- IMDB. (t.y.-c). *Francis Ford Coppola—Quotes*. 17 Mayıs 2024 tarihinde https://www.imdb.com/name/nm0000338/quotes/?ref=nm_dyk_qu adresinden erişildi.
- Irani, A. (Yönetmen). (1933). *Duhter-i Lor (Lor'un Kızı)* (Film). İran.
- Iranicaonline. (t.y.). *Bīd*. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://iranicaonline.org/articles/bid-willow-genus-salix-l> adresinden erişildi.
- İransafar. (2021, Kasım 10). *Cinema of Iran*. <https://www.iransafar.co/iranian-cinema/>
- İslamoğlu, G., ve Ateşçi, E. (2023). Bergen Filminin Şiddet Motifi Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 613-625. <https://doi.org/10.11616/asbi.1219553>
- Jackson, P. (Yönetmen). (2005). *King Kong* (Film). Universal Pictures.
- Kaavya, V. (2024, Mart 20). *The Nature of Film*. 15 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.theclimateclub.co/climatechangeblogs/the-nature-of-film#:~:text=Seeing%20nature%20in%20films%20can,protection%20of%20life%20on%20Earth> adresinden erişildi.
- Kapıdere, M., ve Kaleci, D. (2011). Görme Engelli Öğrencilere Mors Alfabesini Öğretmeye Yönelik Yeni Bir Eğitim Materyali. *Akademik Bilişim'11 - XIII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*.
- Kara, M. (Yönetmen). (2015). *Kalandar Soğuğu* (Film). Türkiye: Co Production.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36. <https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.13091352.2017.9/34.25-36>
- Keskin, G. (2019). Kant'ın eleştirel felsefesinde özgürlükten doğaya geçişin imkânı olarak sanat. *Felsefe Arkivi*, 50, 31-41.
- Kılıç, C. (2014). Platon'un timaios'unda tabiat felsefesi, insan ve biyolojisi. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(1), 1-27.
- Kırel, S. (2006). Küresel seyircilik, hollywood ve" öteki" sinemalar bağlamında iran filmlerinin konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 4, 51-69.
- Kırel, S. (2007). *İran'da sinema: İran sineması ve üretim dinamikleri ve anlatıya etkileri üzerine bir değerlendirme*.

- Koppes, S. (2022, Eylül 19). *The origin of life on earth, explained*. UChicago News. 20 Nisan 2024 tarihinde <https://news.uchicago.edu/explainer/origin-life-earth-explained#where> adresinden erişildi.
- Kozlu, D. (2018). *Sanatta Bir Dönüşüm Alanı: Doğa*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.
- König, G. (t.y.). *Doğa Felsefesi*. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://felsefeokuma.blogspot.com/p/doga-felsefesi.html> adresinden erişildi.
- Köse, H., ve Sakızlı, E. R. (Ed.). (2014). *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Celik, Çev.; 1. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Langford, M. (2019). *Allegory In Iranian Cinema: The Aesthetics of Poetry and Resistance*. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- Lee, L., ve Bernard, J. (2011). *Select Readings. Upper-Intermediate: Teacher-Approved Readings for Today's Students* (2nd ed). New York: Oxford University Press.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22. <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>
- Lumière, A., ve Lumière, L. (Yönetmenler). (1896). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat /Trenin Gara Girişi* (Film). Fransa.
- Makhmalbaf, M. (Yönetmen). (1985). *Boykot* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1981). *Enfejar* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1984). *Hoodaj* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1988). *Ruz-e emtehan* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1989). *Yek rooz zendegi ba aseer* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1992). *Baduk/Kaçakçı* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1993). *Akhareen abadeh / Son Köy* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1996). *Pader/Baba* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (1999). *Cennetin Rengi* (Film). İran: Varahonar Company.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2001). *Baran* (Film). İran: Varahonar Company.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2003). *Herat'a Yalınayak/Pa berahneh ta Herat/* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2005). *Söğüt Ağacı* (Film). İran: Varahonar Company.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2007). *İran Halısı (Bir Dosta El Yapımı Bir Hediye)* (Film). İran.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2008). *Serçelerin Şarkısı* (Film). İran: Majid Majidi Film Production.

- Mecidi, M. (Yönetmen). (2015). Muhammed: Allah'ın Elçisi /Mohammad Rasoolollah (Film). İran: Noor-e-Taban Film Company.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2017). Bulutların Ötesi /Beyond the Clouds (Film). Hindistan: Zee Studios International ve Namah Pictures.
- Mecidi, M. (Yönetmen). (2020). Güneş Çocukları /Khorshid (Film). İran: Majid Majidi Film Production.
- Mehrjui, D. (Yönetmen). (1969). İnek (Film). İran.
- Metin, İ. (2022, Haziran 6). *Dziga Vertov ve Sine-Göz Kuramı*. <https://typelish.com/b/dziga-vertov-ve-sinegoz-kurami-103492>
- Miyazaki, H. (Yönetmen). (1997). Prenses Mononoke /Princess Mononoke (Film). Japonya: Studio Ghibli.
- Mohr, K. (t.y.). *Goldfish aren't the ho-hum fish you thought they were*. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.nationalgeographic.com/animals/fish/facts/goldfish> adresinden erişildi.
- Monaco, J. (2021). *Bir film nasıl okunur? :Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Mukherjee (Mülakat Yapan), M., ve Majidi (Mülakat yapılan), M. (2018, Nisan 20). *Majid Majidi: Politics has an expiry date, art doesn't. An artiste should stay away from political games*. 03 Nisan 2024 tarihinde <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/majid-majidi-politics-has-an-expiry-date-art-doesnt-an-artiste-should-stay-away-from-political-games/articleshow/63832422.cms> adresinden erişildi.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar* (Birinci Basım 2012). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naficy, H. (1995). Islamicizing film culture in iran -an update. *CEMOTI*, 20(1), 145-185. <https://doi.org/10.3406/cemot.1995.1278>
- Naficy, H. (2000). Veiled voice and vision in Iranian cinema: The evolution of Rakhshan Banietemad's films. *Social Research*, 559-576.
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. New York: Duke University Press.
- Nasr, S. H. (2023). *İnsan ve Tabiat* (N. Avcı, Çev.; 4. baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Noyantemur (Mülakat yapan), M. N., ve Mecidi (Mülakat yapılan), M. (2022). *Majid Majidi Masterclass- Mecid Mecidi İle Ustalık Sınıfı (4K)*. 03 Ocak 2024 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v= AbzZ-YUIWo&t=12s> adresinden erişildi.

- Nur, İ. H. (2017). Mesnevide hayvan karakterleri (metaforları). *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 29-47.
- O'grady, G. (1975). The spectrum of cinema. *ERIC*
- Ohanyan, O. (Yönetmen). 1930. Abi ve Rabi. (Film). İran
- Olivares, G., ve Penker, O. (Yönetmenler). (2015). Rüzgârın Kardeşleri /Brothers of the Wind (Film). Avusturya: Terra Mater Factual Studios.
- Oppermann, S. (Ed.). (2012). *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix.
- Oxford. (t.y.). *Orders of Signification*. Oxford reference. 17 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100253354> adresinden erişildi.
- Önder, M. (t.y.). *Hız. Mevlâna'nın Hayatı*. Geliş tarihi 17 Mayıs 2024, gönderen <https://www.semazen.net/hz-mevlananın-hayati/>
- Özel, A. Y. (2024). *Nacer khemir sineması ve bab 'aziz filmi; göstergebilimsel çözümleme (yüksek lisans tezi)*. Necmettin Erbakan Üniversitesi. Konya
- Özmodanlı, Y. (2021). *Sufi Sinema—Sinemada Sufi Anlatı İmkânı* (1. Baskı). Hece.
- Öztokat Kılıçeri, N. (2022). *Göstergebilim*. 20 Nisan 2024 tarihinde <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/gostergebilim> adresinden erişildi.
- Öztürk, S. (2016). Sinefilozofi'nin günümüz dünyasında düşünceye katkıları üzerine. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 42, 139-156.
- Öztürk, S. (2020). *Sinema Felsefesine Giriş* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2022). Sinema ve düşünce ilişkisi üzerine bir tartışma: Beden sinema ve beyin sinema. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2022(60), 93-118. <https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>
- Parhami, S. (1999, Kasım). *Iranian Cinema: Before the Revolution*. 13 Nisan 2024 tarihinde <https://offscreen.com/view/iran2> adresinden erişildi.
- Rahbaran, S., ve Mohajer, M. (2016). *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Film-Makers Since the Islamic Revolution*. I.B. Tauris.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. İstanbul: Can Matbaacılık
- Rawal, P. (2017). *Deep ecological consciousness in majid majidi's the color of paradise (master's thesis)*. Tribhuvan University.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (3. bs). İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si* (3. baskı Geniş. yeni baskı). İstanbul: Say Yayınları.

- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar* (1st ed). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sakıcı, Ç., ve Var, M. (2013). Ruh ve sinir hastalıkları hastane bahçelerinin tedavi edici etkilerinin ortaya konulması için deneyimsel kaliteler ve peyzaj bileşenlerinin belirlenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University*, 63(2), 21-32.
- Salkaya, D. (2012). *Film Hafızası*. 11 Nisan 2024 tarihinde <https://filmhafizasi.com/ben-hassan-degilim-onun-inegiym-the-cow/> adresinden erişildi.
- Sayıcı, F. (2021). Kim ki-duk'un "acı" filminin göstergebilimsel çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2021(53), 77-92.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Schuppe, E. R., Rutter, A. R., Roberts, T. J., ve Fuxjager, M. J. (2021). Evolutionary and biomechanical basis of drumming behavior in woodpeckers. *Frontiers in Ecology and Evolution*, 9, 649146. <https://doi.org/10.3389/fevo.2021.649146>
- Sepanta, A. (Yönetmen). (1934). *Firdevsi* (Film). İran.
- Sepanta, A. (Yönetmen). (1934). *Şirin ve Ferhat* (Film). İran.
- Sepanta, A. (Yönetmen). (1935). *Çeşm-i Siyah (Kara Gözler)* (Film). İran.
- Sepanta, A. (Yönetmen). (1936). *Leyla ve Mecnun* (Film). İran.
- Sim, Ş. (2022). *Sinema*. <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/sinema>
- Sotiropoulou, M. (2018, Mayıs 18). *Nature as a symbolic witness of humans in films*. 20 Mayıs 2024 tarihinde <https://medium.com/@MariaSotiropoulou/nature-as-a-symbolic-witness-of-humans-in-films-425b64c4d217> adresinden erişildi.
- Sözen, M. (2012). İran yeni dalga sinemasında varoluşsal temalar ve yönelimler. *Selçuk İletişim*, 7(3), 218-233.
- Stanton, A. (Yönetmen). (2008). *Wall-E* (Film). Amerika Birleşik Devletleri: Pixar Animation Studios.
- Talachian, R. (2024, Mayıs 17). *A Brief Critical History of Iranian Feature Film (1896-1975)*. 10 Nisan 2024 tarihinde https://www.iranchamber.com/cinema/articles/critical_history_iranian_film.php adresinden erişildi.
- Tanke, J. J. (2011). *Jacques Ranciere: An Introduction*. London: Continuum.
- Tanrıver, Z. (2022). *Doğu karadeniz'de çekilen 2000 sonrası bağımsız türk filmlerinde doğa ve insan ilişkisi (Yüksek lisans tezi)*. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TDK. (t.y.-a). *Cici*. Geliş tarihi 17 Mayıs 2024, gönderen <https://sozluk.gov.tr/?ara=cici>

- TDK. (t.y.-b). *Gösterge Bilimi*. Geliş tarihi 17 Mayıs 2024, gönderen [https://sozluk.gov.tr/?ara=gösterge bilimi](https://sozluk.gov.tr/?ara=gösterge%20bilimi) adresinden erişildi.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinama Tarihi* (C. 2). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Terzi, Ö., ve Nuhoglu, M. (2021). İran sinemasında çocuğun inşası: Bu bağlamda mecid mecredi sinemasında cennetin çocukları ve cennetin rengi filminin incelenmesi. *International Journal of Social Science Research*, 10(1), 137-152.
- Totaro, D. (1992). Time and the film aesthetics of andrei tarkovsky. *Canadian Journal of Film Studies*, 2(1), 21-30.
- Tuan, Y. (2015). *Bir Kurucu Unsur Olarak Kaçış* (Ş. E. Ataman, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Turan, S. (2022). Derviş zaim filmlerinin ekoeleştirel yaklaşımla incelenmesi: Devir, balık ve rüya. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 199-223.
- Uğur, U. (2017). İran yeni dalga sineması ve majid majidi'nin "cennetin çocukları" filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333-342.
- Uzunoğlu Sayın, E. (2019). Pervîn-i i'tisâmî ve "bülbul ve karınca" mesnevisi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 14(1), 169-180.
- Vassaf, G. (2018). *Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm* (Z. Gencosman & Ö. Madra, Çev.; 7. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaghmooralı, M. V. (2013). *Majid majidi filmlerinde sosyal ve kültürel anlatı yapısı (Yüksek lisans tezi)*. Ege Üniversitesi.
- Yalsızuçanlar, S. (2008). *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim.
- Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar* (3.baskı). Ankara: Dipnot Yayınlar.
- Yıldırım, Ö. (2019, Kasım 1). *Aristoteles'in Doğa Felsefesi Anlayışı*. 10 Nisan 2024 tarihinde https://www.felsefe.gen.tr/aristotelesin-doga-felsefesi-anlayisi/#google_vignette adresinden erişildi
- Yıldırım, Z. (2012). Kur'an ve çevre sorunları. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 38, 67-100.
- Yılmaz, S. S., ve Yolal, U. (2023). Göstergeler evreninde tayfun pirselimoglu sineması: Kerr filminin analizi. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 233-248. <https://doi.org/10.59534/jcss.1315625>

- Yorulmaz, B. (2014). The presence of the qur'an and hadith in the films of majid majidi. *Journal of International Social Research*, 7(35).
- Yorulmaz, B. (2021). Depicting prophet Muhammad (PBUH) without showing him. *İçinde New Approaches to Islam in Film* (ss. 123-135). New York: Routledge.
- Zargar, C. A. (2020). The gaze and a sufi ethics of vision in majidi's the willow tree: Form, meaning, and the real. *Journal of Religion & Film*, 24(1), 55.



ÖZGEÇMİŞ

Oğuzhan OLGUN, Uludağ Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği lisans mezunudur. Milli Eğitim Bakanlığı'nda çeşitli okullarda İngilizce öğretmenliği yapmıştır. Halen Gümüşhane Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır. Küçük yaşlardan beri süregelen fotoğrafçılık, sinema, doğa tutkusu gibi meraklarını akademik alanda da ilerletmeye çalışmaktadır. Bu anlamda hem alaylı, hem mektepli olma gayretlerini sürdürmektedir.

