



İRAN MÂNÂGERA SİNEMASINDA TASAVVUFİ TEMALAR

**2025
DOKTORA TEZİ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ**

İpek ŞENGÜL

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK**

İRAN MÂNÂĞERA SİNEMASINDA TASAVVUFİ TEMALAR

İpek ŞENGÜL

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK

T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalında
Doktora Tezi
Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK
Mayıs 2025

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	4
DOĞRULUK BEYANI.....	5
ÖNSÖZ	6
ÖZ	8
ABSTRACT.....	10
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ	12
ARCHIVE RECORD INFORMATION.....	13
KISALTMALAR.....	14
ARAŞTIRMANIN KONUSU	15
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	15
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	16
ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ/PROBLEM	17
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR	18
GİRİŞ	20
I. SANAT DÜŞÜNCESİ, SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İŞLEVİNE GENEL BİR BAKIŞ	25
1. BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA VE TASAVVUF İLİŞKİSİ	32
1.1. Sinemada Kuram Kavramı ve İşlevi	32
1.1.1. Biçimcilik, Gerçekçilik ve Auteur Kuramı	34
1.2. Tasavvufi Bir Perspektifle Sinema ve Hakikat İlişkisi	45
1.3. Sinemada Zaman-İmge-Hareket Algısı ve Tasavvufla İlişkisi	52
1.4. Sinema-Tasavvuf İlişkisinde Hayal ve Rüya.....	56
1.4.1. Hayalin Mahiyeti ve Varlık Mertebeleri ile İlişkisi.....	56
1.4.2. Hayalin Bir Cüz'ü Olarak Rüya ve Sinema ile İlişkisi	61

2. İKİNCİ BÖLÜM:DÖNEMSEL OLARAK İRAN SİNEMASI.....	68
2.1. 1979 İran Devrimi Öncesi İran Sineması.....	68
2.1.1. Sinemanın İran'a Gelişi ve Bu Dönemin Siyasi Koşulları.....	69
2.1.2. İlk Dönem İran Sineması (Sessiz Dönem).....	73
2.1.3. İkinci Dönem İran Sineması (Sesli Dönem).....	77
2.1.4. Üçüncü Dönem İran Sineması (Modern Dönem/Yeni Dalga İran Sineması)	90
2.2. 1979 İran Devrimi Sonrası İran Sineması	95
2.2.1. Belirsizlik Dönemi (1978-1982).....	95
2.2.2. Devlet Otoritesi (1982-1987)	98
2.2.3. Yeni Bir Sinema Arayışı (1986-1990).....	100
2.2.4. Sinemanın Gelişimi Dönemi (1990-2006).....	104
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MÂNÂGERA SİNEMASI VE TASAVVUFİ	
TEMALAR EKSENİNDE FİLM ANALİZLERİ.....	114
3.1. 1979 İran Devrimi'nden Sonra İran'da Dini Sinema Arayışları	114
3.2. Mânâgera Sinemasını Ortaya Çıkaran Tarihsel ve Kültürel Süreç	119
3.3. Mânâgera Sinemasının Tanımı ve Özellikleri.....	123
3.3.1. Mânâgera Sineması Nedir?	123
3.3.2. Mânâgera Sineması Hakkında İlk Araştırma Yapanlar	133
3.3.3. Mânâgera Sinemasının Dini ve Spiritual Sinemadan Farkı	142
3.3.4. Mânâgera Sinemasının Boyutları ve Başlıca Konuları	149
3.3.5. 1979 İran Devrimi Öncesinde Mânâgera Sineması ve Film Örnekleri	152
3.3.6. 1979 İran Devrimi Sonrasında Mânâgera Sineması ve Film Örnekleri	153
3.4. Film Örnekleri.....	164
3.4.1. İstîâze, Mohsin Mahmelbaf, 1363/1985.....	165
3.4.1.1. Mohsin Mahmelbaf'ın Hayatı ve Sinemasının Temel Özellikleri..	165
3.4.1.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	169
3.4.1.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi.....	170
3.4.2. Behar der Payiz, Mehdi Fehim-zade, 1367/1989	192
3.4.2.1. Mehdi Fehim-zade'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri	192

3.4.2.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	194
3.4.2.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi.....	195
3.4.3. Efsane-i Ah, Tehmiye Milani, 1370/1992.....	202
3.4.3.1. Tehmiye Milani'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri	202
3.4.3.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	205
3.4.3.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi.....	206
3.4.4. Peri, Darius Mehrcui, 1374/1996	226
3.4.4.1. Darius Mehrcui'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri	226
3.4.4.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	228
3.4.4.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi.....	229
3.4.5. Reng-e Huda, Mecid Mecidi, 1378/2000	256
3.4.5.1. Mecid Mecidi'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri.....	256
3.4.5.2. Filmin Künyesi ve Konusu.....	259
3.4.5.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi.....	260
SONUÇ	275
KAYNAKÇA	287
TABLolar LİSTESİ.....	300
ŞEKİLLER LİSTESİ	302
ÖZGEÇMİŞ	306

TEZ ONAY SAYFASI

İpek ŞENGÜL tarafından hazırlanan “İRAN MÂNÂGERA SİNEMASINDA TASAVVUFİ TEMALAR” başlıklı bu tezin Doktora Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK

.....

Tez Danışmanı, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir. 06/05/2025

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK (KBÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Abdurrahim ALKIŞ (ŞÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Hamdi KIZILER (KBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Musa AK (KBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Doktora Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Doktora tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: İpek ŞENGÜL

İmza :

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın temel amacı, İran sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Mânâgera Sineması'nı tarihsel, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla ele almak ve tasavvufi temaları kapsamlı bir şekilde incelemektir. Çalışma, bu sinemanın İran sinemasındaki yerini ve etkilerini ortaya koymayı, bu alandaki mevcut araştırmaların gelişimini izlemeyi ve Mânâgera Sineması'nın akademik literatürdeki konumuna katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Konunun yalnızca bir sinema olarak değil, aynı zamanda İran'ın kültürel ve sanatsal mirasının bir yansıması olarak ele alınması, çalışmanın özgün ve disiplinler arası bir perspektif sunmasına olanak sağlamaktadır.

Araştırmanın metodolojik temeli, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve betimsel analiz tekniğine dayanmaktadır. Bu bağlamda çalışma görsel ve yazılı kaynak taraması üzerine inşa edilmiştir. Yalnızca görsel ve yazılı analizle sınırlı kalmayan bu çalışma, filmlerin içerdiği metinleri (örneğin diyalog ve monologlar) de inceleyerek, tasavvuf düşüncesi perspektifinde çok boyutlu bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında üç temel veri grubuna ulaşılması öngörülmektedir:

1. Genel olarak sinema, özelde ise İran Mânâgera Sineması üzerine yazılmış metinler,
2. Tasavvuf düşüncesi ve temaları ile ilgili literatür,
3. Mânâgera Sineması'nın temsilci filmleri.

Araştırma, 1979 İran İslam Devrimi sonrası dönemde sinemada dini anlayışın belirginleştiği bir bağlamda, Mânâgera Sineması'nın işlediği tasavvufi temaların analiz edilmesine odaklanmaktadır. Çalışmanın hem sinema hem de tasavvuf alanlarında önemli bir boşluğu doldurması ve yeni akademik araştırmalar için zemin oluşturması beklenmektedir.

Bu çalışma, İran sinemasına ve Farsça'ya olan kişisel ilgim ve bu alandaki araştırma eksikliği gibi motivasyonlar sonucunda ortaya çıkmıştır. Öncelikle, çalışmanın her aşamasında desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK'a; jüri üyelerim Prof. Dr. Abdurrahim ALKİŞ'a, Prof. Dr. Hamdi

KIZILER'e, Dr. Öğr. Üyesi Musa AK'a ve Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK'a gönülden teşekkür ederim. Çalışmam sırasında değerli fikirleriyle bana yol gösteren yazar Enver GÜLŞEN ve yazar Cihan AKTAŞ'a, filmlerde geçen bazı Farsça kelime ve cümle anlamları konusunda yardımına başvurduğum Karabük Üniversitesi'nin değerli hocalarından Doç. Dr. Daver ALİ'ye, Farsça ana kaynakları İran'dan temin etmem konusunda bana yardımcı olan Gilan Üniversitesi'nin kıymetli hocalarından Mohammed Ali KHAZANEHDARLOU hocama ve değerli arkadaşım Ahmed CELALİ'ye ve yine katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Sibel KANDEMİR ve arkadaşım Necla AYDINLI'ya şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, çalışmanın ana konusunu teşkil eden Mânâgera Sineması hakkında ilk yazılı kaynakları oluşturan ve bu alanda yazılmış diğer tüm kaynakların bana ulaşmasını sağlayan Farabi Sinema Enstitüsü Mânâgera Sineması Birimi Yönetim Kurulu Başkanı Abdullah ESFENDİYARİ'ye teşekkür ederim. Erasmus Staj Programı kapsamında bulunduğum La Universidad Carlos III de Madrid İletişim Fakültesi'nde, üç aylık süreçte konunun arka planını anlamama büyük katkı sağlayan ve çalışmamda yer alan birçok boşluğu doldurmama yardımcı olan Prof. Dr. Farshad ZAHEDİ'ye de ayrıca minnettarım.

Son olarak, bu süreçte her zaman yanımda olan kıymetli aileme içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZ

Sinema, ortaya çıktığı günden bu yana hakikat, zaman, hayal ve rüya gibi kavramlarla derin bir ilişki içinde olmuştur. Sinemanın görsel bir sanat olarak öznel deneyimleri ve gerçekliğin ötesine geçen kavramları ifade etme kapasitesi, onu hakikatin sorgulandığı bir mecra haline getirmiştir. Zamanın sinema anlatısındaki döngüsel veya doğrusal işlenişi, seyirciyi geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağ kurmaya davet ederken, hayal ve rüya kavramları sinematografik dili zenginleştiren unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, sinema tarihinin farklı dönemlerinde farklı coğrafyalar tarafından benimsenen sanatsal ve felsefi yaklaşımlar, bu temel kavramların çeşitli boyutlarını ortaya koymuştur.

İran sineması, bu kavramların sanatsal ve felsefi boyutlarını incelemek için oldukça zengin bir tarihsel ve kültürel bağlama sahiptir. İslam Devrimi öncesi ve sonrası dönemler, İran sinemasında önemli kırılma noktaları oluşturmuş ve bu anlamda sinema anlayışını kökten değiştirmeye yönelik bazı adımlar atılmıştır. Devrim öncesi dönemde İran sineması, daha seküler, bireysel ve evrensel temaları işlerken, Devrim sonrası dönemde sinema, İslamî değerlerin ve Şii düşüncesinin etkisiyle yeniden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bu dönüşüm, İran sinemasının anlatsal, tematik ve estetik özelliklerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir.

İran İslam Devrimi sonrası dönemde ortaya çıkan ve “Mânâgera” olarak tanımlanan sinema, İran sinemasında hakikat, hayal, rüya, ahiret, şeytan, melekler ve cinler, insanın olağanüstü güçleri, gaybi yardımlar, insanın değişim ve dönüşümü ile tasavvufî temaların yoğun bir şekilde işlendiği bir sinema olarak dikkat çekmektedir. Bu sinema anlayışı, bireyin manevi yolculuğunu ve hakikat arayışını esas alarak bunu sinema sanatında yeni bir ifade biçimi olarak gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma, İran sinemasının tarihsel bağlamını ve Mânâgera Sineması’nın İslam Devrimi sonrası dönemdeki gelişimini ele almayı amaçlamaktadır. Nitekim Devrim sonrası dönemde İran’da sinemanın, dini ve ideolojik doğrultuda yeniden şekillendirilmek istenmesi, Mânâgera Sineması’nın ortaya çıkışında belirleyici bir faktör olmuştur. Bu sinema, yalnızca dini temaları yansıtmakla kalmamış, aynı

zamanda sinemanın, hakikat ve tasavvuf arasında bir köprü kurma potansiyelini de göstermiştir.

Araştırma kapsamında, Devrim sonrası döneme ait seçilen beş temsilci film, Mânâgera Sineması'nın estetik ve tematik özelliklerini ortaya koymak için detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu filmler, sinematografik dilin tasavvufî temaları ifade etme kapasitesini ve bu temaların yukarıda bahsi geçen konularla nasıl ilişkilendirildiğini göstermeye çalışmaktadır. Çalışma, Mânâgera Sineması'nın İran sinemasında kazandığı önemi ve bu sinemanın hem ulusal hem de uluslararası bağlamda kültürel bir anlatı aracı olarak taşıdığı değeri vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, İran sineması, Devrim sonrası süreçte dini ve kültürel temaların sinemaya yansıdığı önemli bir örnek sunarken, Mânâgera Sineması, sinema sanatının metafizik ve manevi temaları ele alma potansiyelini sergileyen ve her sinema türünde görülen bir “içerik yaklaşımı” olarak değerlendirilmektedir. Bu araştırma, Mânâgera Sineması'nın tarihsel, sanatsal ve felsefî bağlamlarındaki tasavvufî temaları inceleyerek, İran sinemasının dönüşüm süreçlerine ve sinema tarihindeki yerine ilişkin kapsamlı bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf; İran Sineması; Mânâgera Sineması; Dini Sinema; İrfan

ABSTRACT

Since its inception, cinema has had a profound relationship with concepts such as truth, time, imagination, and dreams. As a visual art form, cinema's ability to express subjective experiences and transcendental ideas has made it a medium for questioning reality itself. The cyclical or linear representation of time in cinematic narratives invites the audience to establish a connection between the past, present, and future, while the notions of imagination and dreams enrich the cinematic language as prominent elements. In this context, the artistic and philosophical approaches adopted by different geographies throughout the history of cinema have revealed various dimensions of these fundamental concepts.

Iranian cinema provides a rich historical and cultural framework for examining the artistic and philosophical dimensions of these concepts. The periods before and after the Islamic Revolution constitute critical turning points in Iranian cinema, with significant steps taken to fundamentally reshape its understanding of cinema. While Iranian cinema before the Revolution dealt with more secular, individualistic, and universal themes, the post-Revolution period witnessed attempts to reshape cinema under the influence of Islamic values and Shiite thought. This transformation is clearly observable in the narrative, thematic, and aesthetic characteristics of Iranian cinema.

Emerging in the post-Islamic Revolution era, the cinematic content referred to as “**Mânâgera**” stands out for its intensive focus on themes such as truth, imagination, dreams, the afterlife, angels, devils, supernatural forces, divine assistance, human transformation, and Sufi philosophy. This understanding of cinema aims to realize the individual's spiritual journey and search for truth as a new form of expression in the art of cinema.

This study aims to analyze the historical context of Iranian cinema and the development of **Mânâgera Cinema** in the post-Revolution period. Indeed, the desire to reshape cinema in religious and ideological directions during the post-Revolution era played a decisive role in the emergence of **Mânâgera Cinema**. This cinematic content

not only reflects religious themes but also demonstrates cinema's potential to act as a bridge between truth and mysticism.

The research includes an in-depth analysis of five representative films from the post-Revolution period to highlight the aesthetic and thematic characteristics of Mânâgera Cinema. These films aim to illustrate the capacity of cinematic language to convey Sufi themes and explore how these themes are intertwined with the aforementioned concepts. The study emphasizes the significance of Mânâgera Cinema in Iranian cinema and underscores its value as a cultural narrative tool in both national and international contexts.

In conclusion, Iranian cinema presents a notable example of how religious and cultural themes were reflected in cinema during the post-Revolution period. Mânâgera Cinema, as a genre that explores metaphysical and spiritual themes, demonstrates the potential of cinema to address these profound subjects. This research seeks to provide a comprehensive perspective on the historical, artistic, and philosophical contexts of Mânâgera Cinema, shedding light on the transformative processes of Iranian cinema and its place in the history of cinema.

Keywords: Sufism; Iranian Cinema; Mânâgera Cinema; Religious Cinema; Mysticism

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	İran Mânâgera Sinemasında Tasavvufî Temalar
Tezin Yazarı	İpek ŞENGÜL
Tezin Danışmanı	Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK
Tezin Derecesi	Doktora
Tezin Tarihi	06/05/2025
Tezin Alanı	Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	306
Anahtar Kelimeler	Tasavvuf; İran Sineması; Mânâgera Sineması; Dini Sinema; İrfan

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	Sufi Themes in Iranian Manâgera Cinema
Author of the Thesis	İpek ŞENGÜL
Advisor of the Thesis	Prof. Dr. Abdulcebbar KAVAK
Status of the Thesis	PhD
Date of the Thesis	06/05/2025
Field of the Thesis	Department of Basic Islamic Sciences
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	306
Keywords	Sufism; Iranian Cinema; Mânâgera Cinema; Religious Cinema; Mysticism

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
P.	: Sayfa
Pp.	: Sayfa Aralığı
Akt.	: Aktaran
M.Ö.	: Milattan Önce
Hş.	: Hicri Şemsi
M.	: Miladi
t.y.	: Tarih Yok
y.y.	: Yer Yok

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu çalışma, İran sinema tarihinde özgün bir yere sahip olan **Mânâgera Sineması**nın tarihsel gelişimini ve sanatsal yapısını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, Mânâgera Sineması'nın ortaya çıkış sürecini, bu alandaki ilk akademik çalışmaları ve bu çalışmaları gerçekleştiren araştırmacıları ele alarak, sinema tarihindeki bu özgün yaklaşımın başlangıcını ve bilimsel incelemeye konu olma sürecini kapsamlı bir şekilde değerlendirmiştir.

Mânâgera Sineması'nın temel boyutları, bu sinemada öne çıkan ana temalar ve eserlerin tasavvufi unsurları işleme biçimi, araştırmanın odak noktaları arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, Mânâgera Sineması'nın yalnızca sanatsal yönleri değil, aynı zamanda bu sinemanın kültürel ve felsefi alt yapısına dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Ayrıca, araştırma kapsamında Mânâgera Sinemasının **İran İslam Devrimi öncesi örneklerine kısaca değinilmiştir. Devrim sonrası örnekleri ise tasavvufi temalar ekseninde** detaylı olarak incelenmiştir. Devrim sonrası üretilen filmlerin tasavvufi temaları yansıtmadaki başarıları, örnek filmler üzerinden derinlemesine analiz edilmiştir.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı, İran sinema tarihinde önemli bir yer tutan Mânâgera Sinemasını tarihsel, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla ele almak ve bu sinema anlayışının örnek filmlerinden sayılan *İstiâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989), *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996) ve *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) filmlerindeki tasavvufi temaları kapsamlı bir şekilde incelemektir. Ayrıca bu sinemanın ortaya çıkış sürecini, sonrasındaki dönüşümünü ve tasavvufi temaları yansıtmadaki başarısını analiz ederek, Mânâgera Sineması'nın İran Sinema tarihindeki yerini ve etkisini ortaya koymak hedeflenmektedir. Çalışma, bu alandaki araştırmaların izini sürerek, Mânâgera Sineması'nın bilimsel literatürdeki yerine katkı sağlamayı da amaçlamaktadır. Konunun ele alınışı, yalnızca bir sinema içeriği olarak değil, aynı zamanda İran irfan/tasavvuf kültür mirasının sanatsal bir yansımasını incelemesi bakımından da

önemlidir. Bu bağlamda, çalışma hem sinema alanına hem de İran kültür ve tasavvuf çalışmalarına özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmada, 1979 İran İslam Devrimi sonrası yapılan ve Zâhidî tarafından Mânâgera Sineması film örnekleri olarak belirlenen yüz elli film arasından beş temsilci film (*İstiâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989) *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996), *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) örneklem tekniklerinden amaçlı örnekleme ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme olasılığa dayalı olmayan bir örneklemedir. Araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareket ederek araştırma sorunsalına uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği örnekleme amaçlı örnekleme denir (Gürbüz & Şahin, 2018, p. 132).

Araştırmada konu ile ilgili verilerin toplanmasında nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi; araştırılması istenen olay ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı, sözlü ve görsel kaynakların analizini kapsamaktadır. Çoğunlukla tarihçilerin, antropologların, dil bilimcilerinin, sosyolog ve psikologların kullandığı doküman incelemesi, araştırma problemi ile ilişkili yazılı ve görsel malzemelerin analizlerinden hareketle araştırmanın yapıldığı nitel bir yöntemdir (Yıldırım & Şimşek, 2013, pp. 217–219). Seçilen filmler ekseninde belirlenen tasavvufi temalar ile ilgili yazılı, görsel ve sözlü kaynaklar ile bunlardan elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz analizine göre elde edilen veriler, daha önce belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir (Yıldırım & Şimşek, 2013, pp. 239–240).

Yukarıda açıklanan doküman incelemesi ve betimsel analiz yöntemi gereğince araştırmada probleme ilişkin görsel ve yazılı kaynaklar taranmıştır. Ayrıca bu çalışmada görsel ve yazılı analizlerin yanı sıra film metinleri de (diyalog, monolog vb.)

irdelenmiştir. Böylece tasavvuf düşüncesi perspektifinde İran Mânâgera Sineması filmleri çok boyutlu olarak ele alınmıştır. Bu çalışma ile üç grup veriye ulaşılması amaçlanmaktadır:

1. Genelde sinema özelde İran Mânâgera Sineması ile ilgili metinler
2. Tasavvufi düşünce ile ilgili metinler
3. Filmler

İncelenen bu kaynaklardan elde edilen bu veriler tematik analize tabi tutulmuştur. Belirlenen bu temalar tasavvufi bir perspektifle ele alınmıştır. Araştırmada, filmlerde tasavvufi temaların işlenmesi ve bunların tasavvufu anlamadaki etkisi olumlu ve olumsuz yönleri eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Filmlerin analizlerinde Özden ve Corrigan tarafından ifade edilen temel yaklaşımlardan da faydalanılmıştır (Corrigan & Gürata, 2008; Özden, 2014). Tasavvufi temalar filmlerden örnek çözümlemeler getirilerek incelenmiştir.

ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ/PROBLEM

Bu araştırmanın temel hipotezi, **Mânâgera Sineması'nın** İran'ın kültürel ve tasavvufi mirasını yansıtan özgün bir sinema olduğu ve bu mirası hem Devrim öncesi hem de Devrim sonrası dönemlerde sanatsal bir ifade biçimi olarak sürdürebildiğidir. Ayrıca, bu sinemanın tasavvufi temaları işleme biçiminin, hem sinematografik hem de tasavvufi açıdan derinlikli bir anlatı sunduğu ileri sürülmektedir.

Araştırmanın problemleri, bu hipotezin farklı açılardan incelenmesi ve doğrulanmasına yönelik soruları içermektedir. Başlıca sorun alanları şu şekilde sıralanabilir:

1. Tarihsel Süreç ve Dönüşüm: Mânâgera Sineması'nın ortaya çıkışını tetikleyen tarihsel ve kültürel dinamikler nelerdir? Devrim sonrası dönemde bu sinemanın geçirdiği dönüşümler nelerdir?
2. Tasavvufi Temaların Yansıtılması: Bu sinemanın tasavvufi temaları ne ölçüde ve nasıl işlediği, bu temaların sinematografik açıdan başarılı bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı hangi kriterlerle değerlendirilebilir?

3. Sanatsal ve Kültürel Bağlam: Mânâgera Sineması, İran'ın genel sinema anlayışı ve kültürel yapısı içinde nasıl bir konumda yer almaktadır ve bu sinemanın özellikleri filmlerde nasıl temsil edilmiştir?

Bu problemlere yanıt aranarak, Mânâgera Sineması'nın İran sinema tarihinde nasıl bir konumda yer aldığına dair bir değerlendirme yapılması amaçlanmaktadır.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Bu çalışma, İran İslam Devrimi'nden sonraki dönemde ortaya çıkan **Mânâgera Sineması**'nı tasavvufî temalar ekseninde tarihsel ve tematik boyutlarıyla ele almayı amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamı, Devrim sonrası dönemde bu sinemanın gelişim sürecine, bu alanda yapılan akademik çalışmalara ve bu sinemayı temsil eden film örneklerine odaklanmaktadır. Çalışma, Devrim öncesinde de Mânâgera Sineması olarak tanımlanabilecek filmler bulunmasına rağmen, bu dönemi kapsam dışında bırakmıştır.

Araştırma, Turec Zâhidî'nin Devrim sonrası dönemde Mânâgera Sineması örnek filmleri olarak sınıflandırdığı yüz elli filminden seçilen *İstiâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989) *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996) ve *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) filmlerinin detaylı analizi ile sınırlıdır. Bu filmler, Mânâgera Sineması'nın tasavvufî temaları işleme biçimi ve bu temaların sinematografik başarıyla yansıtılma düzeyini incelemek amacıyla seçilmiştir. Filmlerin seçiminde tasavvufî temaların yoğunluğu esas alınmıştır. Böylece, bu sinemanın Devrim sonrası süreçteki sanatsal ve tematik karakteristiği çerçevesinde tasavvufî temaların nasıl ele alındığının ortaya çıkarılması hedeflenmektedir.

Mânâgera Sineması üzerine yapılan incelemelerde karşılaşılan temel zorluklardan biri, bu alanda mevcut kaynakların sınırlı olması ve büyük ölçüde tek bir kaynağa dayanma gerekliliğidir. Bu durum, kaynak kullanımında tekrara düşme riskini artırmaktadır. Özellikle Turec Zâhidî'nin çalışmaları örneğinde görüldüğü üzere, Mânâgera Sineması üzerine yapılan ilk kapsamlı araştırmalardan biri olması nedeniyle bu eser, bu alandaki temel referanslardan biri haline gelmiştir. Zâhidî, Mânâgera Sineması'na dair detaylı incelemeleri gerçekleştirmiş, bu süreçte meydana gelen

gelişmeleri analiz etmiş ve elde ettiği verileri kitaplaştırarak alana önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak, mevcut literatürün sınırlı olması nedeniyle, çalışmanın ilgili bölümünde Zâhidî'nin görüşlerine sıkça başvurulmuş, bu da kaynak çeşitliliğini artırma noktasında önemli bir kısıtlılık oluşturmuştur.

Nitekim 2023 yılı Eylül ayında çalışmamız için kullanacağımız ana kaynakları temin etmek için İran'a yaptığımız bir sefer sırasında sinema alanına dair kitapları bulabileceğimiz tüm kitap satış noktalarını gezmemize rağmen bu kaynakları bulamadık. Daha sonra, Farabi Sinema Enstitüsü Mânâgera Sinema Birimi Yönetim Başkanı Abdullah Esfendiyari ile yaptığımız görüşmede, kendisinin belirttiğine göre bu sinema üzerine yayımlanan kitapların yalnızca bir baskı yapıldığını ve sonraki baskılarının gerçekleştirilmediğini öğrendik. Bu bağlamda, konuyla ilgili daha geniş bir akademik literatürün oluşturulması, gelecekte yapılacak araştırmalar açısından önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir.

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşu ile başlayan sanatın, zamanla evrilerek farklı şekiller kazanmış olsa da insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren mevcut olduğu görülmektedir. Mağara resimlerinden başlayarak, müzik, dans, heykel, edebiyat, mimari ve daha pek çok sanat dalında kendini ifade etme ihtiyacı, insanın içindeki yaratıcılık ve anlam arayışının bir sonucudur. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sinema ise modern görsel sanatların en etkileyici ve önemli olanlarından. Sanat ve sinema, duyguları harekete geçiren ve kültürel kimliğimizin temelini şekillendiren bir güç taşıyor. Bu iki alan, düşünceyi harekete geçiren ve değişimi ilham veren araçlardır. Sanat farklı biçimleri ve hayal gücüyle zihnimizi renklendirirken sinema olguları görsel anlatılarla canlandırarak duygularımıza dokunur. Böylece sanat ve sinema birlikte, insan deneyimini zenginleştirirken ona farklı bakış açıları sunar ve gerçeğin sınırlarını genişletirler.

Bu bağlamda tarihsel süreçte sanatın ve de sinemanın bir diğer işlevi “Mutlak” olanla ilişki kurmak olmuştur. Bu durum birçok farklı açıdan değerlendirilebilir. Bu bağ felsefi, estetik ve düşünsel boyutlardan incelendiğinde farklı yorum ve perspektiflerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların başında sinemanın bir sanat formu olarak sanat ve dünya hakkındaki algıları şekillendirmesi gelmektedir. Buna göre film, gerçek dünyayı yansıtabileceği gibi soyut kavramları veya metafizik konuları da ele alabilir. Bu da sinemanın, mutlak olanla insanların anlam arayışı arasında bir köprü görevi görebileceğini göstermektedir. Sinemanın diğer bir perspektifi varoluşsal temaları işleridir. Sinemada ölüm, aşk, insanın evrendeki yeri gibi temalar sıklıkla kullanılarak izleyicilere derin düşünme sunulur ve bu da mutlak varlığa dair soruları tetikleyebilir. Diğer bir perspektifi dini ve metafizik konuların sinemada işlenebilmesidir. Tanrı’nın varlığı, kader, özgür irade, ölümden sonraki hayat gibi konuları inceleyen filmler, insanın mutlak varlık hakkında düşünmesini sağladığı gibi bu konuda çeşitli tartışmalara da imkân verebilmektedir. Sinemanın izleyiciye estetik bir deneyim sunması ve bu deneyimin, insanların duygusal ve düşünsel tepkilerini etkilemesi yine sinemada semboller ve temsillerin kullanılarak soyut kavramları ifade etmesi ve bu sembollerin işaret ettiği hakiki anlamların varlığı sinemanın insanlığa sunduğu perspektifler arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda sanat ve sinema, tarih boyunca insanlığın kendini ifade ettiği iki önemli formdur. İnsanın anlam arayışını bir sonucu olarak sanat, duygusal ve estetik deneyimlerin oluşturulması ve bunların aktarılmasını kapsar. Sinema ise bunları hareketli görüntülerle izleyiciye aktarmaktadır. Bu anlamda insan, tabiatı gereği duygu ve düşüncelerini ifade etme ve anlam arayışını devam ettirme ihtiyacı içindedir. Sanat ve sanat türlerinden biri olan sinemanın da bireylerin bu gereksinimlerini karşılamada önemli bir konumda olduğu görülmektedir.

Dünya genelinde önemli bir kültürel ve sanatsal ifade aracı olan sinemanın, İran'da da benzer bir etki oluşturduğu görülmektedir. İran Sineması, dünya sinemasında meydana gelen teknik gelişmelerden ve akımlardan etkilense de kendine özgü estetik ve anlatım biçimlerini de korumuştur. Bunun beraber İran'da 1979 yılında gerçekleşen İslami Devrim'le beraber sinemada yeni bir dönem ve arayışın başladığı görülmektedir. Devrim sonrasında “**Mânâgera Sineması**” adı ile sinemada dini düşüncenin hakim olduğu bir sinema anlayışı geliştirilmek istenmiştir. Böylece dini ve tasavvufi temaların ağırlıklı olduğu bir sinema yapılmaya çalışılmıştır.

Sanat ve sinemanın sahip olduğu bu potansiyel göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın temelini teşkil eden temel soru şudur: “Sinemanın önemli bir yere sahip olduğu ve dini bir anlayışın benimsendiği İran İslam Cumhuriyeti'nde Mânâgera Sineması tasavvufi temaları yansıtmada başarılı olmuş mudur? Başarılı ise bunu hangi temellere dayanarak sağlamıştır?”

Bu temel soru çerçevesinde; yönetmenlerin filmlerinde, İran irfan geleneği ile kurdukları ilişkinin düzeyi ve bu ilişkinin filmlerin başarısına etkisi önemli bir araştırma konusudur. Bu filmlerde irfan geleneğinin etkisi hem tematik hem de estetik açılardan incelenebilir. Yine sinema ile tasavvuf arasındaki ilişki, tasavvufun sinemada temsiliyeti ve bu temsiliyetin mümkün olup olmadığı üzerine kapsamlı bir tartışma alanı sunmaktadır. Tasavvufi motifler ve temalar, Mânâgera Sineması'na estetik ve tematik çeşitlilik sağlayarak, bu sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, İran'da saygın mutasavvıf şairlerden olan Attar, Sadi, Mevlâna ve diğerlerinin, bu sinemanın fikir altyapısının oluşumuna etkisi filmler ekseninde bir araştırma alanıdır. Yine bu şairlerin eserlerinin ve düşünce sistemlerinin, bu sinemaya ne ölçüde kaynaklık ettiği sorgulanmıştır. Son olarak, ele alınacak yönetmenlerin sinema eserlerinde tasavvufi bir dilin hangi unsurlar (görsel, yazılı vb.) üzerinden kurulduğu

ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiş ve bu unsurların sinematografik anlatıya katkıları ve izleyici üzerindeki etkileri tartışılmıştır.

Türkiye’de yazar Cihan AKTAŞ İran Sinemasının tarihsel gelişimi hakkında yapmış olduğu *Şarkın Şiiri İran Sineması* adlı kitabında, yine araştırmacı Sabire Batur *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması* adlı doktora tezinde Mânâgera Sineması’na “İrfan Sineması” olarak atıfta bulunmuş ve araştırmalarının kapsamı gereği bu konuyu çok sınırlı ve eksik bir şekilde ele almışlardır. Konunun kapsamlı bir şekilde ele alınması, bu çalışmayı daha önce bu konu hakkında yazılanlardan ayıran önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Devrim sonrası İran Sineması’nda dini anlayışın hakim olduğu bir bağlamda bu sinemanın, aynı zamanda pek çok tasavvufi temayı da işlediği gözlemlenmektedir. Bu çerçevede, çalışmanın disiplinler arası bir perspektif sunarak, hem sinema hem de tasavvuf alanlarında mevcut bir araştırma boşluğunu doldurması ve yeni akademik çalışmalara zemin oluşturması beklenmektedir.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sinemanın tasavvufla olan ilişkisi ele alınmadan önce sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan sinema kuramları ele alınmıştır. Sinemanın kültürel, politik ve estetik süreçlerini anlamayı sağlayan bu kuramların (Andrew, 2010, p. 43) belirtilmesi filmlerin neden beğenildiğini anlamak noktasında önem arz etmektedir. Sinema tarihinde bu anlamda ortaya konulan çeşitli film kuramlarının olduğu görülmektedir. Çalışmanın sınırları ve kapsamı gereği Biçimcilik, Gerçekçilik, Auteur ve Göstergebilimsel (bağlamı gereği üçüncü bölümde kısaca değinilmiştir) kuram incelendikten sonra bu kuramlar çerçevesinde sinemanın; hakikat, zaman, misal alemi ve bu alemin dışı açılan iki önemli kapısı olan hayal ve rüya kavramlarıyla ilişkisi ele alınmıştır.

İkinci bölümde İran sineması; Devrim öncesi ve Devrim sonrası şeklinde dönemsel olarak tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla değerlendirilmiştir. Lumiere Kardeşlerin sinemanın başlangıcını yaptıkları 1895 yılından (Bergan, 2008, p. 16) sadece beş yıl sonra sinemanın dönemin kralı Muzaferuddin Şah aracılığıyla İran’a gelmesi (Sadr, 2006, p. 4) bu sanatın İran’da tarihsel anlamda önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Devrim öncesi ve sonrası olarak ayrılan bu dönemlerde sinema, benimsenen yönetim anlayışları doğrultusunda çeşitli şekil ve amaçlarda kullanılmıştır. Bu bağlamda tarihsel bilgiler İran sinemasının tarihsel ve kültürel

süreçte nasıl bir konumda yer aldığı ve hangi değişim ve dönüşümleri geçirdiği bu bölümde ortaya koyulmuştur.

Üçüncü bölümde 1979 İran İslam Devrimi'nden sonra mevcut yönetimin dini kaygılarla sinema yapma çabalarının sonuçlarından biri olan Mânâgera Sineması öncelikle tarihsel ve kültürel bağlamları ile incelenmiştir. Bu bağlamda bu sinema anlayışının tanımı, özellikleri, bu sinema hakkında yapılan ilk araştırmalar ve bunları ortaya koyan kişiler ele alınmıştır. Bu sinemadan bahsedilen her yerde doğrudan veya dolaylı olarak kendisinden bahsedilen dini sinema ile irtibatı ortaya koyulmuş, Batı'daki karşılığı olarak bu kavrama en yakın kavram olarak kabul edilen spiritual sinema ile benzer ve farklı tarafları irdelenmiş, bu sinemanın boyutları ve öne çıkan konuları sıralanmıştır. Bu çalışmada Devrim'den sonra yapılan ve Zâhidî tarafından Mânâgera Sineması film örnekleri olarak listelenen yüz elli film (Zâhidî, 1384/2005, pp. 131–139) beş temsilci film (*İstiâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989) *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996), *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) amaçlı örnekleme yöntemi ile ve yine içerdiği tasavvufi temalar ekseninde nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi ve betimsel analiz yöntemleri ile analiz edilmiştir.

Sonuç olarak, bu araştırma, İran İslam Devrimi sonrasında ortaya çıkan Mânâgera Sineması'nı tarihsel ve tematik boyutlarıyla incelemektedir. Çalışma, özellikle Devrim sonrası dönemde bu sinemanın gelişim sürecine, bu alandaki akademik çalışmaların katkılarına ve bu sinemayı temsil eden filmlere odaklanmaktadır. Bu sinemanın kökleri Devrim'den öncesine uzanmakla beraber teorik olarak Devrim'den sonra incelendiği ve hakkında çalışmalar yapıldığı için çalışmada Devrim'den sonra Mânâgera Sineması üzerinde durulmuş, Devrim öncesinde Mânâgera Sineması olarak değerlendirilebilecek filmler sadece liste olarak verilmiş ve çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Temsilci filmler üzerine yapılan analizler, Mânâgera Sineması'nın tasavvufi temaları ele alış biçimini ve bu temaların sinematografik başarıyla yansıtılma düzeyini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, Mânâgera Sineması'nın Devrim sonrası dönemdeki sanatsal ve tematik özellikleri bilimsel bir çerçevede sunulmuştur.

Çalışmada, İran'da kullanılan Hicri Şemsi takvim ile Miladi takvim birlikte verilmiştir. Metin içinde ilk geçtiği yerde bu takvimlerin isimleri kısaltmaları ile

verilmiş daha sonra gösterilmemiştir. Bu bağlamda çalışmada kullanılan Farsça kaynaklarda, 1979 İran Devrimi'nden önce ve sonra Mânâgera Sineması örnekleri olarak sunulan film listelerinde, Mânâgera Sineması'nın ele alındığı üçüncü bölümde ve analizi yapılan filmlerde Hicri Şemsi tarihlerin yanında Miladi karşılıkları gösterilmiştir. Farsça isim ve terkiplerde, bunların kendi dillerinde okunuşlarının Latin harfleri ile yazılması esas alınmıştır.



I. SANAT DÜŞÜNCESİ, SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İŞLEVİNE GENEL BİR BAKIŞ

Sanat, bir sanatçının duygularını ifade etme şeklidir. Bu sebeple sanatta çirkin olan, hatta insanın tecrübe ettiği acı ve şiddetin bile estetik bir değeri ve önemi bulunduğu ifade edilmektedir. (Coşkun, 2017, p. 32) Sanat, bir form olarak kabul edilen bir kavramdır. Tam olarak belirlenmiş bir tarihi olmamakla birlikte, sanatın kendine has bir süreçle sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Baudrillard'a göre günümüzde değerlerin sanat yönü zayıflatılmıştır. Ona göre bu durum sanatın bittiğine değil, çok fazla sanatın varlığına işaret etmektedir (Baudrillard, 2022, 69,71).

Tarkovsky'e göre sanat, pozitivist ve pragmatik faaliyetlerimizde bizden gizlenen mutlak ruhsal gerçeklikle bağlantılı bir şekilde evrenin bir sembolü olarak ifade edilebilmektedir. O sanatın, ruhsal ve idealist bir özlem olan, zamansız ve doyumsuz bir arzunun var olduğu her yerde doğabileceğini ve yerleşebileceğini ifade etmektedir. Nitekim sanat mantıklı düşünmemekte veya bir davranış mantığı oluşturmamakta, kendi inanç prensibini ifade etmektedir. Tarkovsky'e göre bilimde birinin durumunun doğruluğunu ispatlamak ve mantıksal olarak rakiplerine kanıtlamak mümkündür. Sanatta ise yaratılan imgelerin kişiyi etkilemesi, onu yeni keşfedilmiş bir dünya ve insan hakkında gerçekle yüzleştirmesi beklenir. Ona göre sanatın amacı, insanların bu gezegende ortaya çıkışlarının nedenini açıklamak; veya açıklamak değilse bile en azından soruyu ortaya koymaktır (Tarkovsky, 2019, pp. 36–38) Bu hususta diğer bir görüşe göre bir sanat eserinin özelliği, sözlü ve yazılı kelimeler, işitsel yapılar, renkli terkipler, sahne tasvir ve sesleri gibi çok yönlü hammadde kullanarak duyularımız aracılığıyla bizi izleyiciler veya okuyucular olarak etkilemesidir. (Frodon, 1397/2018, p. 21) Nitekim bu öğeler duyularımıza hitap etmekte olup duygusal ve zihinsel durumları kapsayan tepkileri uyandırmaktadır.

Modern çağın önemli sanat dallarından biri olan sinema hakkında birden çok tanım yapılmıştır. Bu tanımlamalardan birinin; Yunanca'da "kinema - atos" devinim yani hareket ile "graphein" yani yazmak kelimelerinden türetilen sinematografinin (Özün, 2008, p. 3); hareketi yazan, hareketi saptayan anlamına gelmekte olduğu görülmektedir. Sinematografi ise hareketi yazma, hareketi saptama anlamında kullanılmaktadır. O halde bir düşünme süreci, bir hayal kurma ve anlam oluşturma (Karabağ Sarı, 2016, p. 508) biçimi olarak sinema hakkında; anlatımı, hareket

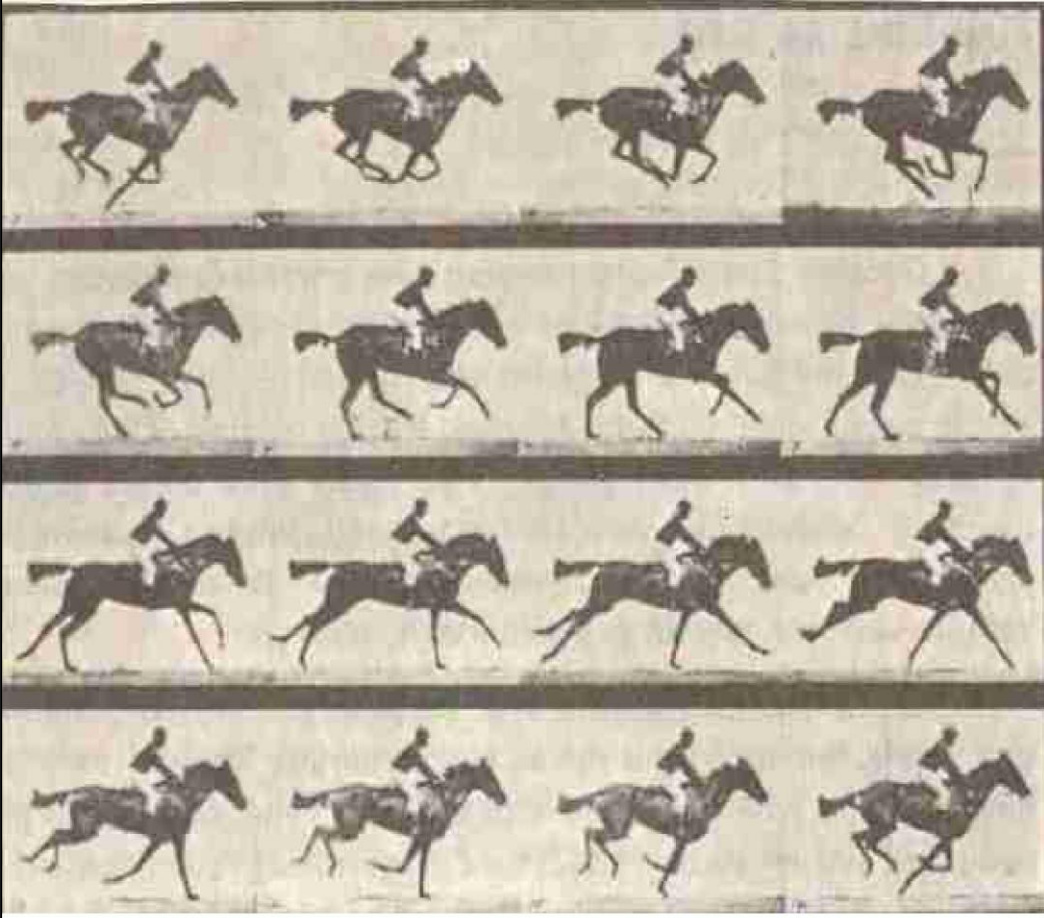
halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatıdır (Onaran, 2012, p. 7), tanımlaması yapılabilir.

Yine Canudo sinemayı "külli sanat" yani diğer tüm sanatları içine alan sanat olarak tanımlamaktadır (Canudo, 1926, p. 59). Jean Michel Frodon da sinemanın "altı sanat" olarak bilinen bütün eski sanatlar gibi özel bir sanat olduğunu (Frodon, 1397/2018, p. 23) ifade etmektedir. Sinemanın tamamen duygularla ve onların sahip olduğu ilişkilere bağlı olduğu görülmektedir. Nitekim her yerde insanların paylaştığı anıları ve ortak yaşam deneyimleri vardır ve bunlar da belleğimizi harekete geçiren şeylerdir. Bazen bir kokunun bize çocukluğumuzu hatırlatabilmesi gibi sinema da bize bu etkiyi yapabilmektedir. O halde sinema bizi; anılarımızı ve deneyimlerimizi yeniden izlemeye sevk eder, (British Film Institute, 2023, p. 3) denilebilir. Bu sevk edilişle beraber sinemanın iki yeteneğe sahip olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki; sinemanın, çok çeşitli seyircileri kendine çekmesi ikincisi ise izleyicileri konuşmaya teşvik etmesidir. Nitekim her yaştan, kültürden, her sosyal statüden olan izleyicinin filmi izlemekte olduğu ve hepsinin izlediği film hakkında sohbet etmeyi sevdiği görülmektedir.

Knudsen'e göre ise sinema; insanların iletişim, diyalog ve hikayelerin paylaşımı yoluyla dünyalarını oluştururken kullandıkları biçimlerden biridir. Ona göre sinema tesadüfen edebiyat, şiir, müzik, resim, tiyatro ve hatta sanatsal olmayan diğer biçimlerle birleşerek özellikle endüstriyel çağdan doğan yeni bir formdur. Bu anlamda, sinematik biçim, insanların hikayelerini anlatma şekillerine yeni bir eklemeyi temsil eder. Sinema, temelde anlatılan hikayeleri değiştirmemiş olsa da, bazı hikayelerin anlatma şeklini değiştirdiği görülmektedir. Dolayısıyla Knudsen sinemanın, hikayelerimizi ifade etmek için kullandığımız dilin genişlemesine katkıda bulunduğunu ifade etmektedir (Erik Knudsen, 2020, p. 204).

İnsanlar, yüzyıllardır görsel hileler aracılığıyla, örneğin gölge oyunları, optik oyuncaklar ve büyülu fenerler gibi araçlar kullanarak resimlere hareket katma girişiminde bulunmuşlardır. Hareket halindeki resimlere anlam verme çalışmasında tarihsel süreçte pek çok deneme olmuşsa da (Kıbaroğlu, 2015, p. 3; Özarslan, 2015, p. 13) 1879'da Edward Muybridge'in, Amerika'nın Palo Alto bölgesinde dört nala giden bir atın dört ayağının birden yerden kesilip kesilmediği iddiasını kanıtlamaya çalışması önemli bir başlangıcı gerçekleştirmiştir.

Sinema Nedir?



3. Dörtnala Koşan Atlar. 1872'de Edward Muybridge tarafından çekilen fotoğraf,

Şekil 1: 1872'de Edward Muybridge tarafından çekilen “Dört Nala Koşan Atlar” Görseli (Bazin, 2011, p. 24)

Resimde de görüldüğü üzere Muybridge burada Palo Alto'daki çiftlikte atın gideceği yola yatay olarak ipler germiş ve her bir ipin ucunu bir fotoğraf makinesine bağlamıştır. Bu 24 fotoğraf makinesi, önlerinde paravan olduğu halde düzenlenmiştir ve atın ayağı ipe geldiğinde ve ip koptuğu anda fotoğrafı çekilmiş, paravan kapanmıştır. Bu fotoğrafları arka arkaya dizen ve hareketlendiren Muybridge, böylece bir yandan atın dört ayağının birden yerden kesildiğini kanıtlamış, diğer yandan da resimleri hareketlendirmeye yeni bir boyut katmıştır.

1995 yılında ise dünya, sinemanın başlangıcını Lumiere Kardeşler'in, görüntülerin hareketli izlenmesini sağlayan cihazın¹ patentini aldıkları yıl olarak belirleyerek, sinemanın 100. yılını kutlamıştır (Bergan, 2008, p. 16). Ancak Fransız teorisyenler, film ve sinema arasındaki farka dikkat çekerek "film" ve "sinema" arasında fark olduğunu ifade etmektedirler. Onlara göre "Filmik", sanatın çevresiyle ilişkisini ilgilendiren yönüdür; "sinematik" ise sadece sanatın estetik ve içsel yapısıyla ilgilidir. İngilizce'de "film" ve "sinema" için üçüncü bir kelime olarak "filmler (movies)" kullanılmaktadır. Bu, aynı zamanda onun ekonomik bir mal olarak işlevini sağlayan olgunun üçüncü yönüdür. Bu üç yön elbette birbiri ile yakından ilişkilidir. Şöyle ki bir kişinin "film (movie)"i, başka birinin "sinema"sıdır. Ancak genel olarak, sanat için bu üç ismi kullanırken şu ayrım yakından takip edilir; "filmler (movies)", patlamış mısır gibi tüketilmek üzere iken; "sinema" (en azından Amerikan dilinde) estetik kokan yüksek sanattır; "film" ise en genel terim olup en az çağrışımı olanıdır. (Monaco, 2000, p. 228)

Bu anlamda "film"in tarihsel süreçte geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümler farklı şekillerde ele alınmıştır. Film tarihlerinin hepsinin sessiz ve sesli dönemler arasındaki açık bölünmeyi işaret ettiği görülmektedir. Bu basit ikilemden daha karmaşık bir yapıyı belirlemek rastgele olabileceği gibi daha fazla kesinlik içeren bir ayrım sunmak daha yerinde olacaktır. James Monaco; film tarihinin öncesi dönemi, sinemanın bir gösteri olmaktan ziyade tam teşekküllü bir ekonomik sanata dönüşmesi, sessiz film dönemi, sinemanın ekonomik ve teknolojik olarak kendini önemli bir şekilde göstermesi, filmlerin büyük ekonomik başarılar elde etmesi, televizyonun² ortaya çıkması ile filmlere meydan okuması, Fransa'da Yeni Dalga'nın büyümesi ve teknolojik yenilikler, Yeni Dalga döneminin sonu ve postmodern film olarak adlandırılabilir dönem başlangıcı özelliklerini esas alarak bu süreci sekiz döneme

¹ Sinemanın babası olarak adlandırılanlar 1895'te Cinematographe'ı (kamera ve projektörün birleşimi) icat eden Fransız Auguste (1862-1954) Lumiere Kardeşler olur. Çünkü onlar sadece hareketli resmi kaydedebilen bir icat yapmakla kalmazlar, 28 Aralık 1895'te Paris'te des Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'de ilk ticari kitlesel film gösteriminin yapıldığı tarih, sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. Detay için bkz: Özarslan (2015, p. 14)

² Televizyon temelde sanatsal keşiflerden ziyade toplumsal kontrol amacıyla kullanılmış ve ona, hiçbir şey değilse bile bir kitle iletişim aracının neler yapabileceğini gösteren ise sinema olmuştur. Televizyonla sinema arasındaki benzerlikler, televizyonun sinemada yaratıcılığı teşvik edici bir işlev görmesini sağlamış fakat nihayetinde, televizyon imajının doğasını kendi amaçlarının peşinden koşarak gösteren yine sinematik imaj olmuştur. Detay için bkz: Bogue (2021, p. 207)

ayırmaktadır (Monaco, 2000, pp. 229–230). Monaco’nun; bu sekiz dönemin her birini estetik farklılıklarla yani “sinema” ile tanımlamak yerine ekonomik gelişmelerle yani “filmler (movies)” ile tanımladığı görülmektedir.

Tüm bu dönemler boyunca filmin bir eğlence aracı mı, bir eğitim aracı mı yoksa estetik değeri olan bir sanat mı olduğu çokça tartışılmış bir konudur (Onaran, 2012, p. 257). Çağdaş film, sinematik formülü zaman zaman baskın gözükken güçlerin bir sentezi olarak görülebilir. Ancak, film tarihini kavramanın temel noktası; sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik, psikolojik ve estetik unsurların birbirleriyle nasıl dinamik bir ilişki içinde etkileşimde bulunduğu gözlemlenmesi olmuştur. Film tarihi, geniş bir çelişkiler yelpazesinin ürünü olarak en iyi şekilde anlaşılabilir. Bu, en spesifikten en genel ola/nına kadar her seviyede görülebilir. Burada unutulmaması gereken şey, film tarihinin çok az durumda basit neden-sonuç ilişkisiyle açıklanabileceğidir. Film tarihinin üç temel güce göre şekillendiği görülmektedir. Bunlar; ekonomi, politika (psikoloji ve sosyoloji dahil) ve estetikdir. Ancak hiçbir faktörün açık ve kesin olarak baskın olduğu söylenemez. Belirli türlerdeki filmler politik ve toplumsal etkileri açısından değerlendirilse de, bu etkilerin nedenleri tamamen politik olmayabilir, aksine kişisel ve estetik olabilir. Bu bağlamda Monaco, film tarihinin "ne neye yol açtı" şeklinde basit bir şekilde açıklanması yerine, "ne neyle ilişkilidir" in anlaşılmasına çalışılması gerektiğini savunmaktadır (Monaco, 2000, pp. 230–231).

Bu doğrultuda film ve sinemanın sahip olduğu etkiler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Örneğin; Bazin sinemaya tüm sanat dalları içerisinde ayrı bir önem vermektedir. Ona göre sinema sevgi ile, diğer sanat dallarından daha fazla bağlantılıdır (Bazin, 2011, p. 11). Bu perspektiften hareketle, Bazin, sinemanın özgün bir konuma sahip olduğunu vurgulamak amacıyla "Sinema Nedir?" sorusunu ele alır. Sinemanın amacının, ekran aracılığıyla yaşamın zorluklarından geçici bir kaçış sağlamaktan ziyade insanları, yaşama karşı daha hazırlıklı olma yöntemleriyle donatmayı amaçladığı görülmektedir. Bazin’e göre ekran, insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine onlara felsefe yapmalarını öğretmek gibi bir konumda yer alır (Bazin, 2011, p. 10).

Arnes’e göre ise sinema, yaşamımızdaki gerçekleri kaydeden bir araç olmanın yanı sıra, bizi kendimizden uzaklaştıran bir eğlence şeklidir; çünkü sinema hem toplumsal sorunları tanımlayabilmekte hem de hayallerimize hitap edebilmektedir.

Ancak ona göre sinema, sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde ayrıca bir sanattır. İnsanların yaşamın sorunlarından kaçtığı, sığındığı bir sığınak ve başkalarıyla sessizce paylaşılan bir rüyadır (Armes, 2019, p. 20). Bir anlatım aracı olarak sinemanın tam olarak kavranabilmesi için sinema bilgisi edinmenin gerekli olduğu görülmektedir. Nitekim okumayı öğrenmek nasıl ki harfleri sökmekten ibaret değilse sinema izlemek de sadece perdeye bakmak demek değildir. Nasıl ki bir filozof düşüncelerini bir kitapta topluyorsa sinema yapımcıları da öyküler, kişiler ve durumları kullanarak sinema ile düşüncelerini ifade etmektedirler. Nitekim sinemanın bu yönüyle bir dil olduğu ifade edilmektedir (Onaran, 2012, pp. 4–5).

Sinemanın sadece teknik bir araç yahut tiyatronun bir uzantısı olmaktan ziyade, kendi başına bağımsız bir sanat formuna dönüşmesi, yalnızca onun özgün olanaklarının farkına varılması ve bunların kullanılmasıyla mümkün olduğu görülmektedir. Bu olanakların başında ise, bilinçli bir şekilde kullanıldığında yararlanan kişinin elinde olağanüstü bir güç kaynağına dönüştüğü belirtilen kurgu gelmektedir (Onaran, 2012, p. 69) *Film As Art* (Sanat Olarak Sinema) adlı kitabında Rudolf Arnheim, tek bir görüntünün sadece doğanın taklidi olduğunu vurgulayarak, sanatsal gerçekliğe erişmek için kurguya işaret etmektedir (Arnheim, 1957, p. 9). Nuyan, sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden Luis Buñuel'in, sinemanın tüm ifade biçimleri arasında seyirciyi en derinden etkileyebilen ve baskılayabilen bir sanat formu olduğunu ifade ettiğini belirtir. Bu ifade, sinemanın seyirci üzerindeki etkileme gücünü vurgularken, aynı zamanda seyirciyi zihinsel ve duygusal açıdan zayıflatabilecek bir potansiyele de dikkat çekmektedir (Nuyan, 2010, p. 131).

Nuyan, Amerikalı ünlü yönetmen Stanley Kubrick'in; bir film izlenirken izleyici olarak fikirlerin nasıl iletildiğine dair farkındalığın genellikle anında oluşmadığını, daha sonra düşünüldüğünde, bu fikirlerin duyguları etkilediğini ve uzun süreli etkiler bıraktığını ve Kubrick'in buna "sinemanın büyüsü" dediğini ifade etmektedir (Nuyan, 2010, pp. 130–131). Bu yüzden, sinema aracılığıyla hangi düşüncelerin iletilmek ya da aktarılacak istendiği önemlidir. Sinema aracılığıyla belli değerlilik anlayışlarının, ideolojilerin, hazır-imajların geniş kitlelere aktarıldığı ve sinemanın kitleleri şekillendiren büyük güce sahip olduğu görülmektedir. Bogue'ye göre bu gücün farkında olan Deleuze, sinema ile filozofun yan yana çalıştığını ve sinemanın imgelerinin ve göstergelerinin sınıflandırmasını yaparak bunları yeni amaçlar doğrultusunda yeniden düzenlediğini ifade etmektedir (Bogue, 2021). Bu

anlamda sinemanın özel bir ilgi konusu olmasını sağlayan şeyin, resimde olduğu gibi kavram kurmaya yeni boyutlar kazandırabilme yeteneği olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Eisenstein ise sinema ile düşünce arasındaki ilişkiyi keşfeden ilk teorisyen olarak kabul edilmektedir. Ona göre, sinema bir düşünce iletişim aracı olarak işlev görmeli ve seyircide belirli düşüncelerin uyanmasına katkıda bulunmalıdır. Sanatçı ise bir film üzerinde çalışmaya başlamadan önce, tam olarak "niçin" sorusunu ortaya koymalıdır. Yine ona göre, bir filmde hiçbir mesaj sunulmadığında, filmler sadece zaman geçirme, yatıştırma veya uyuşturma aracı haline gelir. Bu tür filmler, kitleleri uyuşturarak mevcut sistemin sürdürülmesine ve izleyicilere koşulların olduğu gibi benimsetilmesine hizmet eder (Eisenstein, 1977, p. 144). Bu şekilde, Deleuze'nin sinemanın kavramsal boyutunu vurguladığı düşüncesi ile Eisenstein'ın sinemanın düşünceyle ilişkisini önemsediği hakkındaki görüşlerinin birbirini tamamlayan yaklaşımlar olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Tarkovsky, Eisenstein'ın yaptığı gibi sanatın görevini; düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünceyi iletmek veya bir örnek sunmak olarak görmemektedir. Tarkovsky, sözcüklerle veya düşünceyle kavranamayan şeyler söz konusu olduğunda -örneğin sonsuzluk düşüncesi- bu tür şeylerin sözcüklerle ifade edilemeyeceğini, hatta tanımlanamayacağını savunmaktadır. Ona göre, "sonsuzluk, sanat aracılığıyla somutlaştırılabilen bir kavramdır" ve bu süreç entelektüel bir süreç değildir. Tarkovsky, insanın sadece rasyonel bir varlık olmadığını, aynı zamanda manevi bir varlık olduğunu belirtmekte ve sinemanın insanların maneviyatına da hitap etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre, "sanat öncelikle insanın maneviyatına hitap eder ve bu manevi yapıyı şekillendirir." (Tarkovsky, 2019, p. 19). Dolayısıyla, Deleuze, Eisenstein ve Tarkovsky'nin yaklaşımlarının, sinemanın kavramsal derinliğini ve düşünceyle etkileşimini vurgulayan, bir bağlamda birbirini bazen desteklerken bazen de farklılık arzeden perspektifler sundukları görülmektedir.

Sanat düşüncesi, sinemanın genel tarihi ve işlevi ile izleyici üzerindeki etkileri genel olarak açıklandıktan sonra şimdi sinema ve hakikat ilişkisi ve bu ilişkinin tasavvuf düşüncesi ile nasıl değerlendirilebileceği üzerinde durulacaktır. Ancak bu konuya geçmeden önce konunun sinematik altyapısını teşkil eden sinemada ortaya çıkan ilk kuram ve kuramcılara ana hatları ile değinilecektir.

1. BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA VE TASAVVUF İLİŞKİSİ

Sinema ve tasavvuf ilişkisine geçmeden önce sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan ve bir filmi neden beğendiğimize de katkısı olan sinema kuramlarını bilmek önemlidir. Tarihsel süreç içerisinde sinemada temel olarak; Biçimci Kuram, Gerçekçi Kuram, Auteur Kuramı, Psikanalitik Kuram, Marxist Kuram (filmin toplumsal ve ekonomik yapısını inceler), Feminist Kuram, Göstergebilimsel Kuram, Queer Sinema Kuramı gibi kuramlar incelenmiştir.

Bu çalışmada, konunun kapsamı gereği yalnızca Biçimci ve Gerçekçi kuramlar ile Auteur film kuramı ele alınmıştır. Biçimci ve Gerçekçi kuramlar sinema tarihindeki ilk teoriler arasında yer aldığı için, Auteur kuramı ise diğer iki kuram gibi çalışmanın içeriğiyle doğrudan bağlantılı olduğu için incelenmiştir. Buna ek olarak çalışmanın üçüncü bölümünde filmlerin analiz edilmesinde “Göstergebilimsel Kuram” a kısaca değinilmiş ve çalışma ile olan irtibatı değerlendirilmiştir.

1.1. Sinemada Kuram Kavramı ve İşlevi

Kuram kavramı, "belirli bir konuyu daha derinlemesine açıklamak için geliştirilen bir çerçeve, bilmenin verdiği haz için üzerinde çalışılan" ve sinemanın kültürel, politik ve estetik süreçlerini daha iyi anlamamızı sağlayan bir varsayımlar bütünü olarak (Andrew, 2010, p. 43) tanımlanabilir. Başka bir deyişle kuramın bir disiplinin temellerini oluşturan, sistematik ve düşünsel bir çerçeve sağlayan kavramsal bir yapı olduğu görülmektedir. Sinema kuramları, sinemanın temel özelliklerini, yapısal unsurlarını, estetik prensiplerini ve izleyici üzerindeki etkilerini analiz ederek anlamaya çalışır. İlk kuramcılar, sinemanın doğası, anlatım yöntemleri, görsel dil ve sinemaya özgü estetik unsurlar üzerine teorik çalışmalar yaparak sinema kuramını şekillendirmeye çalışmışlardır. Bu kuramcılar, sinemanın bir sanat olarak tanınmasına ve sinemayı anlamlandırmak için bir zemin oluşturmaya katkıda bulunmuşlardır. Kuram ve uygulama, genellikle birbirine zıt olarak görülen, çatışan alanlar gibi algılansa da, aslında birbirini tamamlayan süreçlerdir. Birinin olmaması durumunda diğeri de var olamaz. Kuramın, filmi neden "çok beğendiğimizi" anlamamızı sağlamaya yardımcı olduğu ayrıca eleştirel düşüncüyü geliştirirken yaratıcılığı da arttırdığı ifade edilmektedir (Özarslan, 2015, p. 16).

Bazı araştırmacılara göre ilk "kuramlar", bilimsel olarak bir sanat dalını sorgulamak ve çözümlemek yerine bir tür doğum bildirimi veya selamlama girişimi olarak görülebilmekte, sinemaya bir sanat statüsü kazandırmakta ve böylece bu sanatın kendine özgü bir özelliği olduğunu göstermektedir (Andrew, 2010, p. 55). O halde sanat kuramlarının, sanat eserlerinin meydana geliş sürecine odaklandığı ve bu eserleri ortaya koyanın duygularını, düşüncelerini ve niyetlerini anlamaya çalıştığı sonucuna varılabilir.

Sinema alanında yapılan pek çok araştırma, ortaya çıkan akımların filmlerinin kesin bir şekilde birbirinden ayrıştırılamayacağı gerçeğini vurgulamaktadır. Zira bu araştırmalara göre, bir filmin birden fazla akımın özelliklerini taşıyabilme durumu söz konusu olabilmektedir. (Coşkun, 2017, p. 96) Diğer bir deyişle sinemada ortaya çıkan akımların filmleri, kendi içlerinde çeşitli akımların sentezlerini barındırabilmektedir. Bu nedenle, bir filmi tek bir akıma sıkı sıkıya bağlamak yerine, onun çoklu etkilerini ve farklı akımlardan beslendiğini göz önünde bulundurmak önemlidir. Filmlerin, farklı akımların özelliklerini taşıyabilme esnekliği de sinemanın zenginlik ve yenilik potansiyelini ortaya koymaktadır. Yine bu araştırmalara göre sinemada ortaya çıkan akımların diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlardan ayrı düşünülmesi de mümkün değildir. Çünkü diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımların, sinema alanında da önemli bir etki bıraktığı görülmektedir. Özellikle ilk yıllarında diğer sanat dallarındaki gelişmelere tamamen açık olan sinema, bu akımları büyük ölçüde benimsemiştir (Coşkun, 2017, p. 36). Bu etkileşimin ise sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini güçlendirdiği ve sanatın çeşitli alanlarında ortak bir dilin oluşmasını sağladığı görülmektedir.

Başlangıçta sanat olarak tanınmayan bir alan olan sinemaya ilk ciddi yaklaşımlar kuramcılar aracılığıyla ortaya çıkmıştır. İlk film kuramcıları, sinemayı ciddi bir şekilde ele alarak, psikolojik, sosyolojik ve estetik yönlerini analiz etmişlerdir. Bu yaklaşımlarıyla sinemanın tiyatrodan ve fotoğraftan ayrı bir sanat olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır (Özarslan, 2015, p. 15). Nitekim sinemanın, geçmişte sadece bir eğlence aracı olarak görülen bir alan iken, ilk film kuramcıları sayesinde sanatsal bir değer kazandığı görülmektedir. Bu kuramcılar, sinemanın sadece bir gösteri aracı olmadığını, içerisinde derinlikli anlamlar taşıyan bir sanat formu olduğunu vurgulamışlardır. Yine ilk film kuramcıları, sinemanın tiyatro ve fotoğraftan ayrı bir disiplin olduğunu belirlemek için kapsamlı analizler yapmışlardır. Sinemanın

kendi içinde özgün bir dil ve estetik taşıdığını savunmuşlardır. Böylelikle, sinemanın diğer sanat formlarından ayrı ve bağımsız bir alan olduğu fikrini ortaya atmışlardır.

Bu kuramcılar, sinemanın insan psikolojisi ve toplumsal dinamikleri üzerindeki etkilerini de araştırmışlardır. Sinemanın izleyici üzerindeki duygusal ve sosyal etkileşimini analiz ederek, sinemanın gücünü ve önemini ortaya koymuşlardır. Sonuç olarak ilk film kuramcılarının, sinemayı bir sanat formu olarak kabul ettirme çabalarıyla sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası oldukları görülmektedir. Onların çalışmaları, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmadığını kanıtlamış ve sinemanın kendine özgü bir dil ve estetiği olduğunu göstermiştir. Şimdi çalışma ile ilgili olan kısım gereğinde Biçimcilik, Gerçekçilik ve Auteur kuramı detayları ile ele alınacaktır.

1.1.1. Biçimcilik, Gerçekçilik ve Auteur Kuramı

Sinema, yaratıcılık ve ifade özgürlüğünün birleştiği bir sanat formudur. Sinematografide, farklı estetik ve tematik yaklaşımlarla ortaya çıkan birçok akımın bulunduğu görülmektedir. Bu akımlardan bazıları biçimcilik ve gerçekçilik olarak adlandırılır ve bunlar, sinema tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Biçimcilik akımı, sinemanın estetik unsurlarına odaklanırken, gerçekçilik akımı ise gerçek hayattan esinlenerek gerçekçi bir anlatım tarzını benimser. Her iki akımın da sinema sanatını derinlemesine etkilediği ve farklı yönetmenlerin, yapımcıların ve izleyicilerin ilgisini çektiği görülmektedir. Bu kısa açıklamadan sonra şimdi her iki yaklaşım daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Bazı araştırmalara göre sinemada gerçeklik ve biçimcilik yaklaşımlarını ortaya çıkaran sorulardan biri, yaşamın hangi dil ile nasıl ifade edileceğidir (Darçın, 2016, p. 9). Tarihsel sürece bakıldığında 1925 yılında, Almanya'da ortaya çıkan akımın, başlangıçtaki gücünü büyük ölçüde yitirdiği ve aynı zamanda Fransız avant-gard'ının dağıldığı bir dönemde, yaratıcı ve etkileyici düşüncenin merkezi Moskova'ya kaymış olduğu görülmektedir. Rusya'da ünlü Devlet Sinema Okulu 1920 yılında eğitime başlamış ve bu okul etrafında ateşli ve üretken tartışmalar gelişmiştir. Böylece bu ülkede aslında sinema kuramlarının ilk tohumları atıldığı söylenebilir. V. I. Pudovkin (d. 1893), Dziga Vertov (d. 1896), Lev Kuleshov (d. 1899) ve özellikle Sergey Eisenstein'in (d. 1898), bu dönemle ilişkilendirildiklerinde en çok adı anılan kuramları

ve eserleri sunmuş oldukları görülmektedir. Bu grup, sinemayla ilgili neredeyse tüm soruları kurgusal sorunlar çerçevesinde ele almıştır. Eisenstein'ın fikirleri, akımı en ileri noktaya taşımış olsa da, bu tartışmanın geniş bir çevrede sürekli olarak cevaplanan ve polemik içinde ilerleyen bir şekilde şekillendiği ve böyle bir atmosferde geliştiği görülmektedir (Andrew, 2010, p. 58).

1917 Ekim Devrimi'nden sonra ülkeyi yöneten Vladimir Ilyich U. Lenin, 1922 yılında ifade ettiği "sinema tüm sanatların en önemlisidir" ve "film programları eğlence ve eğitimi dengelemelidir" söylemleriyle, 1924'teki ölümünden sonra uzun yıllar boyunca Sovyet film yapımının temel prensiplerini ve kaderini belirlemiştir. 1925-1930 döneminde ise V. I. Pudovkin, Dziga Vertov ve Sergei M. Eisenstein gibi Sovyet yönetmenler, 1920'lerden sonra yetişen yönetmenlerin büyük bir kısmının hocası olan Lev Kuleshov'un öğretim atölyesi aracılığıyla Sovyet sinemasında önemli bir rol oynamışlardır (Özarslan, 2015, p. 51).

Rus Biçimci akımının zaman çerçevesinin (1918-1930), biçimci sinema kuramının ilk tarihsel dönemiyle yakından ilişkilendirilebilecek bir zamana denk geldiği görülmektedir. Nitekim Eisenstein, bu akımın çalışmalarından derinden etkilenmiş ve Alman asıllı film kuramcısı Rudolf Arnheim ile Macar asıllı film teorisyeni Bela Balazs da onların önemini büyük bir bilinçle değerlendirmiştir. Dikkate değer olan noktanın ise, Rus Biçimcilerinin doktrinlerinin yeniden gözden geçirilerek büyük ölçüde tercüme edilmesi ve açık bir şekilde 1960'ların başlarından itibaren Batı dünyasında onaylanması, hakkettikleri yeri bulması olduğu görülmektedir. Bu durumun ise tam da biçimci kuramın yükselişinin ve film semiyotiğinin doğumunun yaşandığı dönemlerde gerçekleşmiş olduğu yapılan araştırmalarca tespit edilen diğer bir noktadır (Andrew, 2010, p. 157).

Andrew'e göre Rus Biçimciliği, biçimci kurama geniş bir felsefi bağlamı sunarak, onun düşünsel temellerini sağlamıştır (Andrew, 2010, p. 157). Rus Biçimciliği'nin, biçimci kuramı geniş bir felsefi bağlam sunarak desteklemesi, sinemanın anlaşılabilmesi için gereken geniş felsefi temelleri sağladığı görülmektedir. Bu akım, sinemanın kendine özgü bir dili olduğunu ve bu dilin sanatsal ifade amacıyla kullanılması gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda, sinemanın insan algısını etkileyebilecek bir araç olduğunu ve izleyiciyi duygusal ve zihinsel olarak etkileyebileceğini vurgulamıştır. Bu düşünsel temellerin, sinema estetiğinin

gelişiminde derin bir etkiye sahip olduğu ve biçimcilik akımının gelecekteki yönetmenler ve film yapımları üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Sovyet biçimcilerine göre sinema ideolojik bir niteliğe sahiptir ve dönemin ideolojisi olan sosyalizm, bu yönetmenlerin filmlerinin her unsurunda ve dolayısıyla film kuramlarında belirgin şekilde kendini hissettirir. Örneğin, Eisenstein'a göre bir filmin ışığı, kostümü, diyalogları gibi tüm unsurlar, bir hiyerarşi içinde değil, demokratik bir uyum içinde bir araya gelmelidir. Başka bir deyişle, bir unsur tek başına iken değil, kullanılan bağlamında anlamlı hale gelir; yani parçaların tamamı bir bütün içinde algılandığında anlam kazanır. Örneğin, renk, diğer renklerle ve sembollerle olan ilişkisine bağlı olarak anlam kazanır. Her bir parça, diğerini güçlendirir ve diğerinin etkisini artırır (Özarslan, 2015, p. 53).

Sinema sanatı için oluşturulan ilk kuramların, gerçekçi ve biçimci kuramlar olarak iki ayrı kategori altında sınıflandırıldığı görülmektedir. Biçimci ve gerçekçi kuramlar, birbirine tamamen zıt fikirler öne sürerek karşıt kutuplarda yer almaktadır. Biçimci kuramın temel argümanı, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat niteliği taşıyabileceğidir. Rudolf Arnheim gibi bu kuramı destekleyen kişiler, sinema sanatının teknik sınırlamaları nedeniyle gerçekliği tam olarak yansıtamayacağını ve bu tür çabaların sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırdığını ileri sürmektedirler. Arnheim'e göre, gerçekçilik, sinemayı sanat olmaktan çıkararak estetik değerini yok etmektedir (Arnheim, 1957, pp. 8–9) . Munsterberg'in çalışmalarından da etkilenen Arnheim, *Film As Art* adlı eserinde sinemanın kendini bağımsız bir sanat dalı olarak var etme koşullarını açıklamaya çalışmaktadır. Andre Bazin ise, sinemada gerçekçiliğin estetikle birlikte var olamayacağını iddia edenlere karşı çıkmaktadır. Ona göre, sinema gerçeklikle daha fazla bütünleştikçe sanat niteliği kazanır. Senaryonun günlük gerçeklerle uyumlu olması ve oyuncunun doğallığı, gerçekçi filmlerin estetik yapısının temel bileşenleridir. Ona göre gerçekçi yönelim, büyük bir estetik inceliği beraberinde getirmektedir. Bu da izleyiciyi filmin içine çeken etkileyici bir atmosfer yaratır (Bazin, 2011, p. 204).

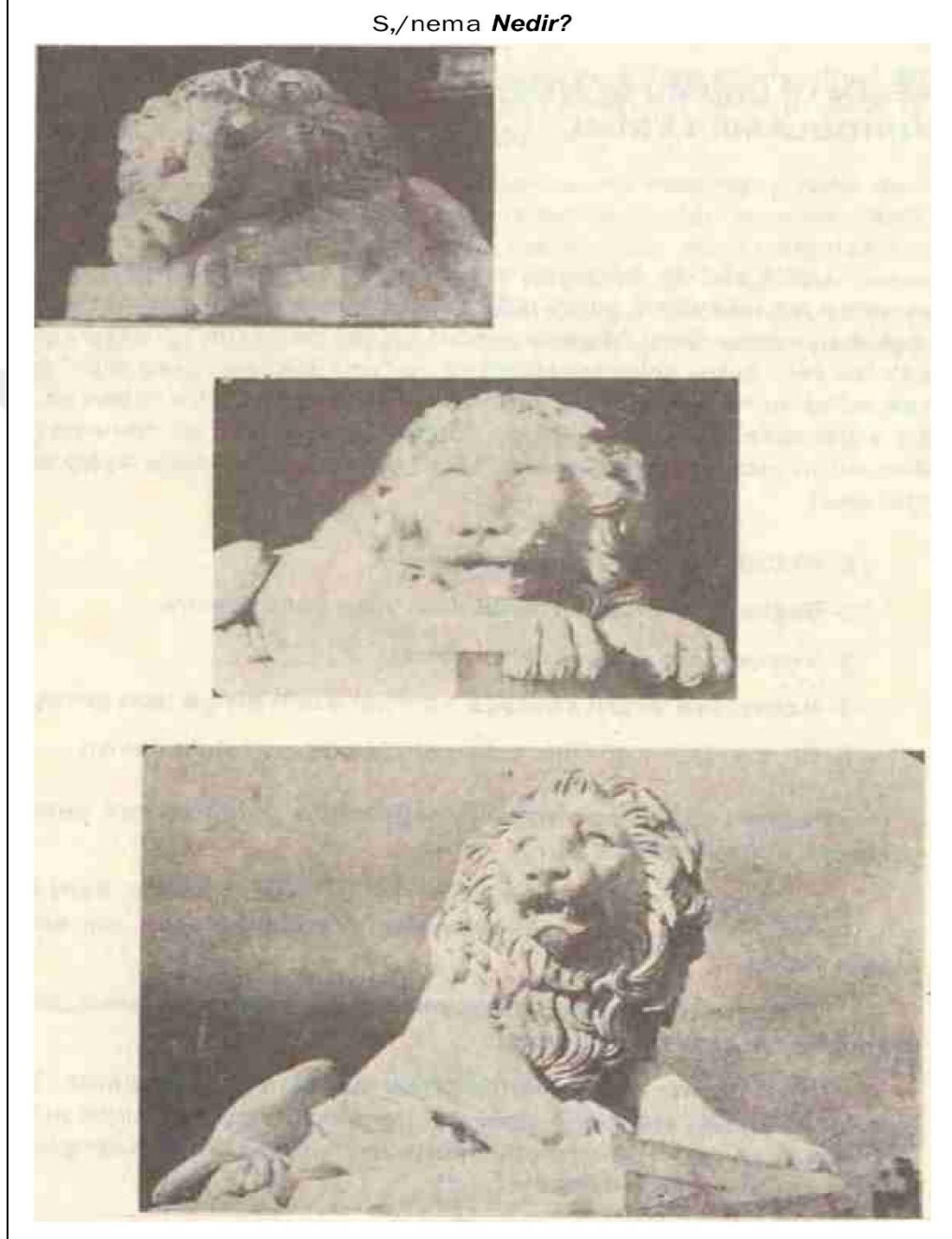
Biçimci kuramın ele alınması gereken diğer bir özelliği iki temel döneme ayrılmasıdır. Bu kuramda ilk olarak, özellikle 1920 ile 1935 yılları arasındaki dönem belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Bu tarihsel süreç boyunca, özellikle sessiz sinema alanında, tüm entelektüel sınıf, sinemanın yalnızca olağanüstü bir sosyolojik olgu

olmadığını, aynı zamanda diğer sanatlar gibi aynı türde haklara ve sorumluluklara sahip güçlü bir sanatsal biçim olduğunu ifade etmektedirler. Bu kuramlar, büyük ve etkileyici sessiz filmlerin gizemli başarısını açıklamak için yeni bir aracın özelliklerinin anlaşılmasına yardımcı olmayı amaçlamıştır. Gelecekteki sinemanın daha güçlü ve etkileyici bir olgunlukla yönlendirilmesine katkıda bulunmayı hedeflemişlerdir. Biçimci sinema kuramının ikinci döneminin, 1960'lı yıllarda başlamış olup günümüzde hala gelişmeye devam ettiği görülmektedir. Bu dönemin, aynı zamanda sinema alanında akademik ilginin yeşerdiği bir zaman olduğu ve kuram alanında özel bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Tüm bunlar, öğrencilerin gereksinimlerine cevap vermek amacıyla biçimci geleneğin içinde ortaya çıkmıştır. (Andrew, 2010, p. 154)

Alman kökenli psikologlar Hugo Münsterberg ve Rudolf Arnheim ile başlangıç yapan biçimci kuramın, daha sonra Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov gibi Rus sinemacıların kurguya odaklanan sanatsal uygulamalarıyla daha da belirgin hale geldiği görülmektedir. Münsterberg ve Arnheim gibi öncü sinema kuramcıları sinemanın; tiyatro, fotoğraf gibi diğer sanat dallarından ayrı bir sanat olduğunu ispat etmiş ve sinemanın psikolojik ve zihinsel süreçlerini açıklayarak film kuramına önemli katkılarda bulunmuşlardır. (Özarslan, 2015, p. 18) Ancak 1945'ten sonra sinema teorilerinde bir değişimin yaşandığı ve bu tarihten itibaren sinemanın, psikolojik temellere veya montaj tekniklerinin elde edebileceği anlatım gücüne değil, fotoğrafik görüntünün nesnel gerçeklikle kurduğu güçlü ve hatta doğrudan ilişkiye veya toplumsal gerçekliğin belirgin bir ifadesine odaklanabilme yeteneğine vurgu yapan gerçekçi kuramın önem kazandığı görülmektedir. Özellikle Alman Siegfried Kracauer ve Fransız Andre Bazin'in düşünceleri etrafında şekillenen yeni bir sinema anlayışı, biçimci bakış açısının karşıtı olan gerçekçi film kuramını ortaya çıkarmıştır (Kurtyılmaz, 2022, p. 97). Bu konunun detayları ilerleyen sayfalarda ele alınacaktır.

Münsterberg ve Arnheim'in düşünceleriyle başlayan biçimci sinema geleneği Sergei Eisenstein ile doruk noktasına ulaşmıştır. Nitekim Rus yönetmenin sinema teorisine ve estetiğine olan etkisi o kadar belirgindir ki bugün biçimci film kuramı denildiğinde akla ilk gelen ismin Eisenstein olduğu ifade edilmektedir (Kurtyılmaz, 2022, pp. 107–108). Örneğin, Eisenstein'ın ünlü 1925 yapımı filmi *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde, üç farklı aslan heykelinin imgeleri hikaye akışının arasına belirli

aralıklarla yerleştirilerek ayaklanma sahnelerinin izleyici üzerindeki dramatik etkisi güçlendirilmiştir.



Şekil 2: Üç farklı aslan heykelinin imgeleri (Bazin, 2011, p. 44)

Görüldüğü üzere uyuyan, yattığı yerden bakan ve ayağa kalkan aslan heykeli imgeleri, Çar'a karşı patlak veren bir halk isyanı ve onu zorlu ve kanlı şekilde

bastırmaya gelen askerlerin görüntülerinin arasına yerleştirildiğinde, sahnenin anlam açısından daha güçlü hale geldiği söylenebilir. Bu heykel görüntülerinin tek başına anlam taşımasa da, bütünle ilişkilendirildiklerinde uzun süredir biriken sosyo-politik gerilimin artık açığa çıktığını gösteren güçlü semboller haline dönüştükleri görülmektedir.

Eisenstein'ın sinema deneyiminin daha zorlu yönlerine karşılık gelen sorunlara çözüm arayışında, başlangıçtaki teorik keşiflerinin ötesine geçme cesaretine sahip olduğu ifade edilmektedir. (Andrew, 2010, p. 153) Eisenstein, sinemayı tüm sanatların birleşimi olarak yorumladığı için **kurgunun** önemine büyük bir değer vermiştir. Ona göre kurgu, çekimlerin taşıdığı anlamı en kesin biçimde değerlendirebilen, çekimler arasındaki ilişkiyi en optimal şekilde kuran ve bu ilişkiden doğan anlamı izleyiciye tam gücüyle aktarabilen bir araçtır. Kurgu, izleyiciyi tüm bu görüntülerin akışına kaptırmaya zorlayacak kadar güçlü olmalı ve onu yerinden doğrultacak ve dikkatini çekecek nitelikte olmalıdır. Eisenstein, kurgu ile cansız nesnelerin bile hareket kazanabileceğini ileri sürmüş ve sinemayı sanatsal bir fenomen haline dönüştüren en büyük gücün kurgu olduğunu vurgulamıştır (Eisenstein, 1977, p. 36). Örneğin, daha önce de değinildiği üzere Potemkin Zırhlısı'nın Odessa merdivenleri sekansının sonunda, aslanın uyanışı hem hareket yanılsamasını gösterirken hem de bir halkın uyanışını ve devrimin yaklaştığı soyut düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Böylece, film hem teknik açıdan etkileyici bir görsel sunmakta hem de güçlü bir sosyal ve politik mesaj ile izleyiciyi etkilemektedir. Bu örnek, biçimcilik akımının sinemada estetik ve anlamın birleşimini nasıl kullanabildiğini gösteren bir örnek niteliğindedir.

Eisenstein'e göre kurgunun temel işlevi, izleyiciyi pasif bir durumdan kurtarıp onun filme etkin bir şekilde katılımını sağlamaktır (Verep, 2018, p. 29). Diğer bir deyişle kurgunun gücü, izleyicinin duygusal ve zihinsel olarak yaratıcı sürece aktif olarak dahil olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece yönetmenin yaratıcı gücüyle birleşen izleyici, sadece gösterilen öğeleri görmekle kalmamakta, aynı zamanda imgenin oluşumundaki yaratıcı sürece de katılmaktadır. Yine Eisenstein; kurguyu, yönetmenin ifade tarzı olarak yorumlamaktadır. Bilindiği gibi ifade tarzı da neyin nasıl anlatıldığıyla ilgili ve biçimle ilişkilidir.

Biçimci yaklaşımın hedefinin, gerçekliği bir heykeltıraş gibi yeniden şekillendirerek ona farklı ve yeni anlamlar kazandırmak olduğu ifade edilmektedir.

(Darçın, 2016, p. 10) Nitekim biçimci perspektife göre, sanat insan tarafından meydana getirilen bir üründür ve sinema da bir sanat dalı olarak kabul edilmek istiyorsa, yaşamla kolay benzerlikleri reddetmeli ve kendi yaratıcı özelliği olan kurguyu öne çıkarmalıdır. Bu anlamda biçimcilerin; yaşamla olan benzerliklerin sinemayı sanata yaklaştırmak yerine ondan uzaklaştırdığını savundukları görülmektedir

Gerçekçilik akımının öncü savunucularından Bazin'e göre ise yönetmenin görevi, anlam yaratmak ve nesnelerdeki anlamı ortaya çıkarmak için kurguyu kullanmaktır. Bazin; gerçekliği biçimsel endişeler yerine gerçekçi bir perspektifle ele alarak değiştirmeden, gerçeklikten seçim yaparak uzamsal gerçekliği ve bütünlüğü koruyan bir kurgu anlayışını desteklemektedir. O, kurgunun görüntüler arasındaki ilişkileri düzenlemek ve anlam inşa etmek için değil, görüntüdeki nesneler arasındaki ilişkiyi inşa etmek için kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre kurgu, görünmez olmalı, ses ögesi sinemada önemli bir rol oynamalı, görüntüyü tamamlamalı ve gerçeklik duygusunu desteklemelidir. Bazin, sesin sinemayı gerçekliğe yaklaştırdığını ifade ederken, ses ve görüntü uyumunu savunmaktadır (Bazin, 2011, p. 128).

Biçimcilerin, içerikten çok çekimlerin bir araya getirilme şekline odaklandığı görülmektedir. Kuleshov'dan başlayarak Eisenstein dışındaki diğer Rus biçimciler, montajda parçaların ardışık olarak düzenlenmesini kastederken, Eisenstein ise çekimleri çarpıştırma yöntemini tercih etmekte ve montaja “çatışma” (Bogue, 2021, p. 58) boyutunu eklemektedir. Bu sayede Eisenstein'ın izleyiciden sadece perdede olanları anlamasını değil, aynı zamanda yorum yapmasını da talep ettiği ifade edilmektedir (Özarslan, 2015, p. 57). Böylece Eisenstein, izleyicinin aktif katılımını teşvik etmekte ve onun düşünce yapısını etkileyerek filmi anlamlandırmasını sağlamaktadır. Gülşen; Tarkovsky'nın Eisenstein'in kurgu sinemasını ele alırken bu sinemanın seyirciye seçme hakkı bırakmayan ve yönetmenin kendi düşüncesini izleyiciye dayatan bir sinema olduğundan bahsetmektedir. Örneğin, Gülşen'e göre Tarkovksy, Eisenstein'in *Alexander Nevski* (1938) filmindeki göl üzerindeki savaş sahnesini (1.22.07-1.23.58) örnek vererek, burada amaçlanan etkinin tersine, hareketli olmasına rağmen içsel olarak durgun bir sahne olduğunu ifade etmektedir (Gülşen, 2011, p. 256).

Biçimcilere göre, yönetmen montaj sayesinde gerçekliği yeniden düzenlemekte ve yönetmenin gerçeklikten yaptığı seçimler nesnel olmaktan ziyade öznel nitelik taşımaktadır. Ancak gerçekçiler için sinemada montajın yerine **uzun planlar** gibi unsurlar daha önemlidir ve kamera nesnelerin içerdiği gizli anlamları bize aktarmaktadır. Örneğin Bazin, Amerikalı yönetmen Robert J. Flaherty'nin kuzeydeki keşiflerinin uzun dizilerini içeren *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922) adlı sessiz filminde eskimonun balık avını (00.17.00-00.19.30) tek bir planla göstermeyi tercih etmektedir. Çünkü ona göre burada izleyici için önemli olan şey, balık avlama sürecini deneyimlemektir. Bazin, bu noktada Eisenstein'ın yaptığı gibi görüntüleri çarpıştırmaya gerek olmadığını savunmaktadır. Aslında Bazin'in, bir tür "doğal" kurgu olarak kullanılan montaja karşı çıkmadığı, sadece gerçeklikle oynayan montaja itiraz ettiği görülmektedir. Çünkü ona göre bu tür montaj gerçekliği kurmacaya dönüştürmektedir. Ayrıca, montaj sürecinde seyircinin yönetmenin tercihlerine tabi olduğu görülmektedir. Uzun planlar, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında da sıkça kullanılan bir yöntemdir ve Bazin'in bu tür filmlerden övgüyle bahsettiği ifade edilmektedir (Özarslan, 2015, p. 151). Bu bilgilere bakılarak Bazin'in bununla, uzun planların izleyiciyi daha derin bir şekilde hikayeye dahil ettiğini vurguladığı savunulabilir. Bu sayede, izleyici filmin içine çekilebilmekte ve olayların doğal akışını daha etkileyici bir şekilde deneyimleyebilmektedir.

Biçimci film kuramı anıldığında, Rus yönetmen Sergei Eisenstein'ın (1898-1948) ismi öne çıkarken, gerçekçi film kuramı dendiğinde ise Fransız yazar ve film eleştirmeni André Bazin'ın (1918-1958) ismi ilk olarak akla gelmektedir. Sergei Eisenstein'ın yazılarının biçimci film kuramları içinde önemli bir yere sahip olması gibi, André Bazin'in yazılarının da gerçekçi film kuramları içinde, önemli konuma sahip olduğu görülmektedir. Andrew'e göre Eisenstein gibi, Bazin de kesin bir tüm dengeli sistem inşa etmemiştir; ancak fikirleri sağlam bir mantık ve tutarlılık taşıırken, bünyesinde barındırdığı zengin çeşitlilik ve karmaşıklık, onları sadece Eisenstein'ın yazılarıyla rekabet edebilecek bir zenginlik ve kültürel etki alanına taşımaktadır (Andrew, 2010, p. 225).

Ayşe Şasa Andre Bazin'in sinemanın gerçekçiliği ve belgeselliğini vurgulayan düşüncelerine dayanarak sinemanın; "Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakma" olduğunu ifade etmektedir (Şasa, 2022). Bu bağlamda Özçınar; Andre Bazin'in sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine fikirlerini esas

olarak sinemanın; gerçeklikle ilişki kurmanın, ona temas etmenin, onu keşfetmenin veya ona karşı durmanın en önemli aracı olduğunu, dijital kültür o temasa etki etse bile sinemanın gerçeklik ile olan bağının özü gereği hiçbir zaman kaybolmayacağını ifade etmektedir (Özçınar, 2021, p. 63).

Bu görüşleri benimseyen bir diğer gerçekçi film kuramcısı Siegfried Kracauer'dır. Ona göre sinemayı sanat yapan şey, fiziksel gerçekliğin gizli yönlerini ortaya çıkarmasıdır. Sinemada, perdede göremediğimiz gerçekleri görme imkanına sahibiz. Benzer şekilde, bir mikroskop sayesinde gözle göremediğimiz küçük parçaları görebiliyorsak, sinemada da ayrıntı çekimleriyle (örneğin, ellerin hareketi, yüzdeki mimikler vb.) normalde fark etmediğimiz gerçekleri görebiliriz. Kamera sadece küçük parçaları değil, büyük kitleleri veya rüzgarda savrulan bir yaprakta olduğu gibi hareketi de perdede gözler önüne serer (Kracauer, 1960, p. 222). Bu durumda, gerçekçi film kuramlarına göre kameranın gerçekliği dönüştürmediği, onu açığa çıkardığı ve sinemayı diğer sanatlardan ayıranın da bu yetenek olduğu görülmektedir.

İzleyici tarafından deneyimlenen bu gerçekçiliğe bakıldığında gerçekliğe yönelik³ üç temel sinemasal yaklaşımın mevcut olduğu görülmektedir. Bunlar; gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanmasıdır. Bu yaklaşımlardan ilki, gerçekçi bir estetiğin gelişimi ve temel amacın dünyayı olduğu gibi yansıtmak olan yapıtların oluşturduğu bir geleneğe dayanmaktadır. Burada sanatçının başlıca hedefi yaratmak veya hayal etmek değil, insanları, nesneleri, mekanları ve olayları mümkün olduğunca müdahalesiz bir şekilde kamera önüne getirerek seyircinin görmesini sağlamaktır. İkinci gelenek, bu doğrudan bağlantıyı kopararak gerçeklikle ilişkisini kaybetmekte ve filmin yaşamın bir taklidi veya benzerini sunma gücüne odaklanmaktadır. Bu yaklaşıma göre benzerlik, tatmin edici kurguların oluşturulmasının bir aracı olarak kullanılmakta olup kendi başına bir amaç değildir. Üçüncü gelenek ise yüzeysel gerçekliği aktarmak veya taklit etmek yerine, görünüşün ardındaki derin gerçekliği keşfetmeye odaklanmaktadır (Armes, 2019, pp. 10–11). Bu üç yöntem ve çeşitliliğin, sinemanın çok yönlü doğasını ve sinemada gerçekçiliğin farklı yönlerini anlamamıza yardımcı olduğu söylenebilir.

³ Bu konu ile irtibatlı olarak sanatta biçimin yansıttığı gerçekliğin doğası ve bu gerçekliğin ne olduğu ile ilgili detaylı bilgi için, bkz: Kurtyılmaz (2022, p. 37)

Film sanatını fotoğraf sanatıyla karşılaştıran Kracauer, fotoğrafta doğanın kesintili olarak tek tek karelerle yansıtıldığını, ancak film sanatında gerçekliğin zaman içindeki boyutunun kaydedilebildiğini ve kurgu sayesinde kesintili çekimlerin anlamlı bir bütün olarak, hayatın doğal akışında sunulabileceğine vurgu yapmaktadır (Kracauer, 1960, p. x). Kracauer, *Theory of Film* (Film Teorisi) adlı eserinde her bir filmin sadece kendi olay örgüsüne bağlı kalınarak değil, aynı zamanda temsil edilen nesnelerin de dikkate alınarak kurgulanması gerektiğini ifade etmektedir (Kracauer, 1960, p. 184) . Bu yaklaşım, sinemanın sadece hikaye anlatma aracı olmadığını, aynı zamanda görsel bir ifade biçimi olduğunu da vurgulamaktadır. Böylece Kracauer'ın yaklaşımının, sinemadaki görsel ve sembolik öğeleri önemseyen bir kurgu anlayışını desteklediği anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda Japonyalı ünlü yönetmen Akira Kurosawa'nın hem gerçekçi hem de derinlikli filmler yaparak izleyicilerin, görsel hazzın yanında derin düşünme tecrübesi elde edebilecekleri filmler yaptığı görülmektedir. Örneğin *Seven Samurai* (Yedi Samuray, 1954) filmi eleştirmen Michael Jeck'a göre bir görevi yerine getirmek üzere bir ekibin bir araya getirildiği ilk filmidir. Bu filmde güvenilir bir samuray olmak için ne gerektiği, film izleyicilerinin hikaye ilerledikçe düşünmeye teşvik edildiği temel sorudur. Bu soru sebebiyle, samuray toplama işinin tek başına filmin neredeyse ilk üçte birini kapladığı görülmektedir. (Association for Asian Studies, 2023) Bunu yapan diğer bir yönetmen Polonyalı ünlü yönetmen Krzysztof Kieslowski'dir. Kieslowski'nin *Decalogue* (Dekalog, 1989) isimli 10 bölümlük dizi serisi yönetmenin Polonya devlet televizyonu için çektiği ve Eski Ahit ile Yeni Ahit'in özünde yer alan On Emir'i konu edinmektedir. Yönetmen bu semantik macera boyunca, her bir karakterin farklı yollarla deneyimlediği boşluğu doldurmaya çalıştığını gerçekçi bir şekilde ortaya koymaya çalışmaktadır. Dekalog dizisinin, uzun süredir var olan bu emirlerin günlük yaşamdaki konumlarını araştıran etik bir girişimi temsil etmeye çalıştığı görülmektedir. Bu bağlamda, dizideki filmlerin hiçbirinin, emirlerde yansıtılan dini perspektifin içerdiği "-melisin, -malısın" tarzındaki bir yargıyı ortaya koymaya çalışmadığı görülmektedir. (Telek, 2023, p. 43) Örneğin Dekalog 1'de pozitif bilimin sonuçlarına her zaman ve koşulda inanan, bilgisayarını bir nevi putlaştıran bir üniversite profesörü ile oğlunun hikayesini görmekteyiz. (Dizinin geniş analizi için bkz: Konya, 2022) Burada Tanrı'yı mutlak pozitif bilimin verdiği bilgi yanında önemsiz bir kavram olarak gösteren Krzysztof, bilgisayarını asla hata yapmayacak bir

makine olarak görmekte ancak kaderin devreye girmesi ile hesaba katmadığı şeyler filmin sonunda onu, yok saydığı bazı değerleri sorgulama içerisinde bırakmaktadır. Böylece Dekalog 1'in, On Emir'in ikinci emri olan “*Kendin için putlar yapmayacaksın, onlara ibadet etmeyeceksin*” mesajını konu edinmekte olduğu ve bu kuralın çiğnenmesi sonucunda meydana gelenleri düşündürücü bir şekilde perdeye yansıttığı görülmektedir.

Sonuç olarak sinema tarihindeki ilk kuramsal çalışmaların, bu iki yaklaşımdan yola çıkarak ortaya çıktığı ve sinema sanatıyla ilgili bilimsel araştırmalara hâlâ ışık tuttuğu görülmektedir. Gülşen'e göre bu yaklaşımlar önemli eserler ortaya koymuş olsa da İslam sanatının kurması gereken sinema anlayışına sahip değildirler. Çünkü ona göre bu yaklaşımlar, sanatın ve özellikle sinemanın varlık ve varoluşla ilişkisini yakalama yeteneğini göz ardı etmektedirler (Gülşen, 2011, p. 285).

Biçimcilik ve gerçekçilikle şekillenen ilk tartışmaların ardından, 1960'lardan sonra yönetmenin öznel yeteneğine daha fazla vurgu yapan "üslupçuluk" (Denizel, 2014, p. 186) kavramıyla ilgili düşüncelerin “auteur” yaklaşımıyla ön plana çıktığı görülmektedir. Gerçekçi ve biçimci film kuramları, sinemadaki yapısal ve estetik yaklaşımları ele alırken, auteur kuramı ise sinemanın yönetmen odaklı bir sanat formu olarak anlaşılmasına odaklanmaktadır. Bu geçişte, yönetmenin önemli bir rol oynadığı ve filmin bir auteur, yani bir sanatçı tarafından yönetildiği vurgulanmaktadır.

Auteur kuramı başlangıçta Astruc'un liderliğindeki yönetmen ve eleştirmenler grubunun, Fransız Yeni Dalga akımı ekseninde *Cahiers du Cinema* isimli dergide kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından kaleme alınan ve "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" adını taşıyan makalesinde kamerayı bir kaleme benzeten Astruc'a göre; sinema bir dil, sanatçının düşüncelerini ifade edebileceği, her konuyu ve her türü ele alabileceği bir biçimdir (Alexandre, 1948). Bu durumda auteur kuramı; yönetmenin, filminin yaratıcısı olarak kabul edilmesini ve filmin estetik ve tematik özelliklerinin yönetmenin kişisel vizyonunu yansıtması gerektiğini savunan bir kuramdır (Andrew, 2010, p. 46). Auteur kuramı, yönetmenin sinemada bir sanatçı olarak tanınmasını ve filmlerinin kişisel ve özgün bir ifade olarak kabul edilmesini teşvik etmektedir. Bu yaklaşıma göre, yönetmenin imzası, filmin her yönünde hissedilmekte ve yönetmenin filmografisinde ortak temalar ve biçimsel tercihler gözlemlenebilmektedir.

"Auteur" film eleştiri yaklaşımı, filmi meydana getiren en önemli kişi olarak yönetmeni tanımlamayı hedeflediğini ve Jean-Luc Godard, François Truffaut ve Rohmer gibi yönetmenlerin, filmlerinde “sahneye koyma” ve “yazarlar politikası” kuramlarını uygulayan yönetmenler olduğunu belirtmektedir (Boz, 2019, p. 26).

Auteur kuramı İran sinemasında da önemli bir yere sahiptir. Bugün dünya çapında “auteur” olarak nitelenen İranlı film yönetmenlerin olduğu görölmektedir. Tezin ilerleyen bölümlerinde İran sinemasının tarihsel gelişimi ve yönetmenlerinden bahsedilirken bu konuya değinileceğinden burada konunun sınırlarını aşmamak adına bir açıklama yapılmamıştır. Özellikle tezin ana temasını oluşturan “Mânâgera” başlığı altında incelenen filmlerde bu özelliğı ile ön plana çıkan yönetmenler hakkında ayrıca detaylı bilgi verilecektir.

1.2. Tasavvufi Bir Perspektifle Sinema ve Hakikat İlişkisi

Sanat, insanın hakikate ulaşmadaki en temel araçlarından biridir. Sinema ise bu hakikat ilişkisini güçlü bir şekilde yansıtan önemli sanat dallarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatsal yaratımda hakikatin insanın ruhuna işleyip eserin, kullandığı dilin sınırlarını aşması halinde, o sanat eserinin en üstün düzeyini elde ettiğı ifade edilmektedir (Gülşen, 2015, p. 27). Sanatı öncelikle insanlığın kendisi ve dünya ile ilgili anlam arayışının bir sonucu olarak görmek önemlidir. Sanat, bireylere kendi varoluşlarının yansımalarını sunan bir araç olarak hizmet eder. Bu süreç, her sanatsal ifade biçimine özgü farklı bir dil kullanır. Antik çağda; Tarih, Komedi, Tragedya, Şiir, Müzik, Dans ve Astronomi olmak üzere yedi sanat kabul edilirdi. Bu sanatların hepsi evrendeki yerimizi keşfetmenin ortak amacını taşırdı. Günümüzde ise sanat genellikle Edebiyat, Müzik, Resim, Mimari, Dans, Tiyatro ve Sinema olmak üzere biraz daha farklı yedi sanatla ilişkilendirilmektedir.

Kadim Türk geleneğinin genellikle manzum ve mensur yapıda olması, sinemadan bazı yönleri ile farklılaşmasını sağlar. Sinema, gösterme amacı güderken, kadim geleneğimiz sözlü anlatıma dayanır. Kadim geleneğimiz gibi tasavvuf literatürü de dilin sınırları içinde hakikate işaret etmeye çalışırken sinema, zaman ve görselliğı kullanarak bu anlatımdan ayrılır. Çetin, *Bab'Aziz* (2005) filmi üzerine yaptığı çalışmada bu konuya değinir. Sinema, gerçeğin taklidi olarak görüldüğünde, gerçeklik kavramı ve İslam'ın tasvir yasağı arasında bir ikilem oluşur. Dini temalı filmler ve

dizilerde, anlatılmak istenen anlamlar genellikle diyaloglarla verilir. Bu da sinemanın özgün anlatımını zorlaştırır ve görsel dil ile zaman kullanımını sınırlar (Çetin, 2020, p. 90).

Sinema ile tasavvuf ilişkisinin film sanatı için aşkın bir dil imkanını ima etmesi, üzerinde durulması gereken konulardan biridir. "Kâl ilmi" değil "hâl ilmi" olan tasavvufun bu yönüyle, genel olarak sanat düşüncesine, özelde de sinema sanatına çok büyük imkanlar yaratma kapasitesine sahip olduğu söylenmektedir (Gülşen, 2011, p. 277). Bu durumda tasavvufi bir sinema dili, hayatın ve nesnelerin birer hayal olduğunu göstermeli; hakikati, yani görünmeyeni görünür kılmaya çalışmalıdır. Bu dil, konuşmayı değil suskunluğu, "kâl"i değil "hâl"i anlatmalıdır. Çokluk içinde birlik, birlik içinde çokluk olan "tevhid"i göstermelidir.

İslam inancında bilgi ve türleri, bilginin kaynağı olarak akıl ve derecelerini anlamak sinemanın hakikatle olan ilişkisini anlamakta yol gösterici olabilmektedir. O halde temelde görme eylemi olan sinemanın, vermek istediği hakikati kavramak, bu geleneğin yeterli düzeyde anlaşılması ile doğru orantılıdır. Şimdi de bu konu detaylarıyla ele alınacaktır.

İslâm tasavvufunda bilgi kaynaklarından biri olan aklın; "akl-ı maaş" ve "akl-ı mead" (külli akıl) olmak üzere iki farkı derecesinden bahsedilmektedir. En alt derecedeki akıl, "akl-ı maaş" olarak adlandırılır. Bu akıl derecesi pratik yaşamla sınırlı olup insana derinlikli hakikat bilgisine ulaşma imkanı sağlamamaktadır. Buna karşılık en yüksek akıl derecesi "akl-ı mead" olarak tanımlanmakta ve insanı nihai hakikat bilgisine ulaştırma yolunda bir araç olarak hizmet etmektedir (S. Uludağ, 1989, p. 247). Sufiler akıl derecesinin aşkla sıkı ilişkisini ortaya koymuş ve külli aklın aşk olduğunu vurgulamıştır (İbnü'l-Arabî, 2008, 3/64; Kelabazi, 1993, p. 128; Mevlânâ, 2004, 5/463).

İslam düşünce geleneğinde sabit olan ve sarsılmadan yerleşen şey anlamında "yakin" olarak adlandırılan gerçeğin ise üç farklı boyutu ve katmanı vardır. Bu boyutlar sırasıyla "İlme'l-yakin" (bilgiye dayalı kesinlik), "ayne'l-yakin" (görmeye dayalı kesinlik) ve "hakka'l-yakin" (deneyime dayalı kesinlik) olarak tanımlanır (İbnü'l-Arabi, 1998, 1/64). Bunlar sırasıyla öğrenme, gözlemlene ve doğrudan deneyimle ile gerçeği edinme veya açığa çıkarma evrelerini temsil etmektedir.

Sinema ve gerçeğin bu üç farklı boyutu arasında şöyle bir ilişki kurulabilir; sinema, temelde görsel bir eylemdir ve bu görsel algılama tek bir türle sınırlı değildir. Yukarıda da ifade edildiği üzere üç farklı tür görme üzerinde durulmaktadır. Aklın, gözün ve kalbin gördüğü olan bu görme eylemlerinin yanında sinema, akıl, göz ve kalp düzeylerinde gören ve gösteren olduğunda etkili olur ve anlam kazanır. Her bir unsur birbirini tamamlayarak bütünsel bir sinematik deneyime katkı sağlar. O halde kalp devrede olmadan akıl ve göz yetersiz kalırken, akıl ve göz olmadan kalp anlamsızlaşır. Bu bağlamda sinema tanımlanırken "hayal perdesi" (A. Ö. Yavuz, 2023) terimi kullanılmıştır. Bu anlamda sinema; izleyicinin içsel bir değişim yaşamasına sebep olmalı, onu düşünmeye sevk etmeli, ona varoluşsal bir deneyim sunmalı ve insanın içine bir yolculuk başlatmalıdır. Bu nedenle, sinemanın bir düşünme biçimi olduğu söylenebilir.

Sinemada gerçeklik ve hakikat kavramlarının neye karşılık geldiğinin anlaşılması, öncelikle bu iki kavramın kullanıldıkları bağlamları anlamayı gerektirmektedir. Felsefe, gerçek ile hakikat arasındaki anlam farkına odaklanır. Cevizci *Felsefe Sözlüğü* kitabında gerçek ile hakikat arasındaki anlamsal ayrımı vurgular ve bu kavramların farklı felsefi bağlamlara ve gönderdikleri anlamlara işaret eder. O, "gerçek"i zihinden bağımsız varlıklar olarak tanımlarken, "hakikat"i bu gerçek varlıkların zihindeki yansıması olarak tanımlamakta ve "hakikat"ın gizli anlamının sadece tasavvuf perspektifiyle anlaşılabileceğini vurgulamaktadır (Cevizci, 2005, p. 761; Ayrıca detay için bkz: Çiçek, 2013). O halde gerçek ile hakikat farklı kavramlardır. Gerçek, şeylerin nesnel varoluşunu ifade ederken, hakikat bu nesnel varoluşun zihinsel yansımasını ifade eder. Bir kalem tutma örneğinde, fiziksel kalem gerçeği temsil ederken, zihnimizdeki kalem imgesi hakikati gösterir.

Hakikat, gerçeğin bir yansıması olup, düşünce ve nesne arasındaki uygunluğu ifade eder. Hakikat, yalnızca gerçeğin özü değil, aynı zamanda düşüncelerimizin gerçeğe uygunluğunu ve mantıksal ilişkilerini de ifade eder. Knudsen bu bağlamda; filmlerin gerçekle olan ilişkisinde gerçeği yansıtır yansıtmadığını sorgulamak yerine, onların bizi tanımlanamayan bir şekilde var olan bir gerçeklikle nasıl bağlantı kurduğunu keşfetmeliyiz, demektedir. Ona göre filmler, sürekli değişen somut dünya ile ilişki kurarak bu bağlantıyı sağlar (Erik Knudsen, 2020, p. 205).

Tarkovsky ise sanatı ve sinemayı, duyuşal gerçekliğimizin ve deneyimlerimizin ötesindeki "hakikat"ı kavramayı ve yansıtmayı amaçlayan mistik bir çaba olarak görmektedir. O hakikatle olan bu ilişkisinde sinemanın amacı ve işlevi üzerinde de durmaktadır. "Dini filmler"den farklı olarak, Tarkovsky'nin "ruhsal" olarak nitelendirilen (Kona, 2010, p. 1) sineması, insanın iç dünyasındaki bütünlükle ilgilenir. Darçın, *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi* adlı çalışmasında bu yaklaşıma değinir (Darçın, 2016, p. 55). Bunu tam anlamıyla gösterebilmek için Gilles Deleuze'ün sinema ve sanat anlayışına başvurmak gerekir. Deleuze, sinemayı felsefi bir yaratım ve düşünce faaliyeti olarak değerlendiren ilk filozoftur. Ona göre düşünce iki temel yaklaşıma dayanır; felsefe ve sanat. Felsefe, kavramlarla düşünmeyi sağlar. Sanat ise duyularla düşünceye kapı aralar (Deleuze, 2021, p. 207). Bu yaklaşım, düşünceyi anlamak ve ifade etmek için hem kavramsal hem de duyuşal yönlerin önemli olduğunu gösterir.

Deleuze'e göre felsefe kavram yaratan, sinema ise düşünce üreten bir sanattır. Sinemanın amacı düşünceyi ve düşüncenin işleyişini hedeflemektir. Hayatın değışen sorunlarına cevap verme çabası, Deleuze'ün "oluş" kavramına yol açar. Bu kavram, nazari tasavvufun "tecelli" kavramıyla benzerlik gösterir. İbnü'l-Arabi ve takipçileri "oluş"u hakikatin farklı tezahürleri olarak görürler (Konevi, 2002, p. 65). Ancak bu oluş ezeli ve ebedi değildir. Deleuze, ezeli ve ebedi bir evren tasavvur eder ve varoluşun arkasında bir "Varlık"ın bulunduğunu reddeder. Gülşen'in ifadesiyle Deleuze, İbnü'l-Arabi'nin ve takipçilerinin öne sürdüğü "varoluş"tan farklı olarak, bu varoluşun arkasında konumlanan bir "Varlık" olduğunu düşüncesine karşı çıkmaktadır (Gülşen, 2011, pp. 245–246).

Buna karşılık İslâm tasavvufunda, sanatın gerçek ve en yüce sanatçısı Allah olarak kabul edilir ve yarattığı her şey O'nun eseridir. Bu, İslâm'ın kutsal kitabı Kur'an'da "*O Allah ki yaratandır, kusursuzca var edendir, şekil ve suret verendir. En güzel isimler O'nundur.*" (Haşr 59/24) şeklinde vurgulanır ve Allah'ın yaratıcı ve şekil verici nitelikleri dile getirilir. Tasavvufta, Allah'ın çeşitli isimleri sanatla ilişkilendirilmekte ve yaratan (Sâni), takdir eden (Bârî), yoktan var eden (Bedî) gibi isimlerin sanat eserlerinin yaratılmasında açıklandığı görülmektedir. Bu bağlamda, insan, Allah'ın en büyük ve en mükemmel sanat eseri olarak kabul edilmektedir. İnsanın değeri, İslâm tasavvufunda, Hz. Peygamber'in hakikatinden (Hakikat-i Muhammediye) gelir ve bu durum İbnü'l-Arabi tarafından ayna metaforu ile ifade

edilmektedir (İbnü'l-Arabi, 1980, pp. 47–50). Bu metafora göre insan Allah'ın niteliklerini yansıtan bir ayna olarak görülmektedir. O halde sanat, insanın manevi açıdan boğulmasını önleyen ve onu hakikate yönlendiren içsel bir dürtüdür, denilebilir.

Bir sanat eseri, görünür gerçeklikten başlayarak alegorik, tinsel ve marifet katmanlarıyla derinleşen çok katmanlı bir anlam dünyası sunar. Bu doğrultusunda film sanatında anlatım katmanlarının, insan deneyiminin aşkınlaşmasına yönelik olduğu söylenebilir. Nitekim ilk katman, görünür bir hikaye sunarken, ikinci katman bu hikayenin alegorik anlamını taşır. Örneğin Tarkovsky'nin *Stalker* filminde, bu ikinci katman Sovyet rejiminin baskıcılığını simgeler. Üçüncü katman ise insanın hakikat arayışına, tinsel alana açılan bir yoldur. Büyük eserler, bu katmanlara ulaşan ve insanın aşkınlık deneyimini yaşatan yapımlardır. Bu bağlamda *Mantıku't-tayr* da bu tinsel hakikat arayışını inceleyerek önemli bir tasavvuf eseri olmuştur.

Ak'ın *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Metafor Kullanımı* adlı çalışmasında ifade ettiği üzere, Kaplanoğlu'nun "Yusuf Üçlemesi" adlı film serisi, Türk sinemasında nadir görülen, bu çok katmanlı ve dolayısıyla çok yönlü yorumlamalara olanak sağlayan bir sinema dilini oluşturmaktadır. Ak'a göre Robert Bresson, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovsky, Kieslowski gibi yönetmenlerin izinden giden Kaplanoğlu, sinemasında çağrışımın ve imgenin gücüne açtığı kapıyla, ilk filminden itibaren oturtmaya çalıştığı anlatı yapısıyla dikkat çeken yönetmenler arasında gelmektedir (Ak, 2012, p. 32).

O halde hakikatin tasavvuf düşüncesinde nasıl algılandığının anlaşılması sinemanın hakikatle olan ilişkisini anlamak konusunda bizlere yardımcı olacaktır. Burada bu mesele daha çok İbnü'l-Arabî'nin İlâhi isimler teorisi, a'yan-ı sabite ve vahdet-i vücud düşüncesi ekseninde ele alınacaktır.

Tasavvufta, hakikat terimi, "zahirin ardındaki örtülü ve gizli anlam, dini hayatın en yüksek seviyede yaşanarak ilâhi sırlara aşına olunması" (Demirci, 1997, p. 178) gibi anlamları ifade eder. Bazı sufiler, bazen hakikati tarif etmenin zorluğuna inanarak bu terimi tarif etmeden kullanmış ve hakikatin ne olduğu konusunda fikir vermeye çalışmak yerine, daha çok onun alamet ve vasıflarını belirtmeye yönelmişlerdir. Bir sinemacı olarak Kaplanoğlu'nun sinemasında, bu anlamı pekiştirir şekilde hakikatin, ilâhi izleri aramak olarak işlendiği görülmektedir.

Mutasavvıflara göre, fiziksel varlığımız ruh dünyasının bir yansıması olduğundan, insan ruhunun imgelerinin gerçek karşılığı bu dünyada bulunmaktadır. Mevlana'nın "*Ben'den kurtuldu da şimdi ben oldu. Aferinler olsun zahmetsiz benliğe*" (Mevlânâ, 2004, 5/340) ve Attar'ın "*Göz yukarıda olsun aşağıda olsun var olan her şeye dikkatle bakarsa, görür ki her zerre ayrı bir Yakup'tur, kaybolmuş Yusuf'undan haber sormaktadır.*" (Feridüddin Attar, 1393/2014, p. 383) bu sözleri, sinema ile İslam arasındaki ilişkide, suretin sınırlarını aşarak manaya ulaşma ve hakikati keşfetme arzusunu yansıtır. Seyr u sülûk bu aşamaları içeren bir yolculuk olarak görülürse, sanatın da benzer bir arayış olduğu söylenebilir.

Vahdet-i vücûd düşüncesi, varlığı (vücûdu) mümkün ve zorunlu kısımlarına ayırmadan önce, onu kendi içinde bir hakikat olarak ele alır ve zorunlu ile mümkünü onun iki kutbu olarak kabul ederek Hak ile yaratılmışlar arasında izâfet ilişkisi kurar (Demirli, 2012, p. 431). İbnü'l-Arabî'ye göre varlıkta (vücudda) sadece bir hakikat bulunmaktadır. Ancak biz bu hakikati iki farklı perspektiften görmekteyiz. Birinci perspektifle, zahirde görünen bütün şeylerin zatını temsil ederek buna "Hak" deriz. İkincisi perspektifle, o zatın tezahür ettirdiği, zahirde görünen şeylerin toplamını temsil ederek buna "halk" deriz. Bu nedenle, "Hak ve halk", "hakikat ve tezahür", "vahdet ve kesret" sadece o bir hakikatin iki farklı görünümünün isimlerinden ibarettir. Hakikatte var olan gerçek birlik, zahirde çokluk olarak ortaya çıkar. Zat, kendine kendisiyle baktığında birlik vardır; ancak biz baktığımızda bu birlik hali ortadan kalkar ve ikilik yani çokluk oluşur. Aslında, çokluk, ilahi isimlerin bir tezahürüdür ve bu isimlerin birliği "vahid-i ahadiyyet-i kesret" olarak adlandırılır. Bu nedenle, hükema "Bir'den ancak bir çıkar" diyerek buna işaret etmişlerdir (M. E. Kılıç, 2013, p. 281).

İbnü'l-Arabî Allah ve âlem ilişkisini "A'yân-ı Sâbite" kavramıyla açıklamıştır. Ayn-ı sabite (çoğulu a'yan-ı sabite) "hakikat, mahiyet ve zat" (Seccadi, 1383/2005, p. 110; S. Uludağ, 1991b, p. 198) manalarına gelir ve varlık (vücûd) kavramından farklı bir mana ifade eder. İbnü'l-Arabî düşüncesini takip eden sûfilere göre, mutlak varlıktan sudûr eden varlık tecellîsi dolayısıyla Hak, a'yân-ı sâbitenin illeti ve a'yân-ı sâbite de dıştaki varlıkların illeti durumundadır. Bundan ötürü ma'lûl olamayınca illet de olamayacağı için bunlar arasında bir tür zorunluluk ilişkisi doğmaktadır (A. İ. Kılıç, 2014, p. 71). Diğer taraftan a'yân-ı sâbite Tanrı'nın kendi kendisinin bilgisidir. Tanrı'nın kendisi için kendi zâtının belirlenmiş biçimlerine İbnü'l-Arabî düşüncesinde 'ilk kendini açma' veya 'ilk belirlenim' olarak Türkçeleştirebileceğimiz 'taayyün-i

evvel' ismi verilmiştir. Bu ayn'lar veya zâtın sübût âlemindeki halleri veya potansiyel haldeki modları, bizim zihnimizdeki düşünceler zihnimizden ne kadar bağımsız olarak var olabilirlerse, Zât'tan o kadar bağımsız olarak var olabilirler. Bu yüzden, a'yân-ı sâbite ne bütünüyle Tanrı ile özdeştir ne de Tanrı'dan tamamen başkadır (Konuk, 2013, 3/28).

A'yân-ı sâbitenin Tanrı ile olan özdeşlik veya ayrılık meselesi, Tanrı ile sıfatları arasındaki ilişkiyle benzerlik gösterir. Gerçekten de, Tanrı'nın sıfatlarını zâtının halleri olarak algıladığımızda, a'yân-ı sâbite Tanrı ile özdeşleşirler; ancak sıfatları, bu hallerin özdeş, belirlenimleri ve bireyleşmeleri olarak gördüğümüzde, Tanrı'dan ayrılırlar. Bu nedenle, a'yân-ı sâbite, varlık ve hakikat açısından Tanrı ile aynı olurken, belirlenim ve bireyleşme açısından Tanrı'dan farklıdırlar. Âdem'in rûh üflenmesiyle birlikte hayat bulması gibi a'yân-ı sâbite de tecellî ile hayat bulmuş ve kemâlî ölçüsünde kendisine sirâyet eden rubûbiyyetle zuhûr etmiştir (Davud Kayserî, Fusûs Şerhi'nden aktaran: A. İ. Kılıç, 2014, p. 45).

A'yân-ı sâbitenin varlığı iki aşamalı olarak gerçekleşmektedir. A'yân-ı sabitenin ilâhî ilimde sübûtunu gerektiren tecellîye "feyz-i akdes", a'yân-ı sabitenin suretleri olan mümkünâtın, hariçteki zuhuruna da "feyz-i mukaddes" ismi verilmektedir. Feyz-i akdes fiilî olmasa da vücûdî sistemin mantığı gereğince feyz-i mukaddesten öncedir. Çünkü feyz-i akdes, Zât-ı Ahâdiyyenin kendisinde kendisi için tecellisidir. Harici alemde yok olan, fakat Allah'ın ilminde sabit olan bu ilmi suretlerin şahadet âlemindeki varlıklar üzerinde "eser"leri vardır. (Konuk, 2013, 3/27) Feyz-i akdes, Zât'dan Zât'a gerçekleşen, Hakk'ın zâtî bilincinin ilk zuhûru olan ve Hakk'ın kendini kendine izhar ettiği bir tecellidir. Tecellî-i zâtî olarak da isimlendirilen bu tecelli, gerçekliği gayb âlemine ait olan ve Zât'ın hüviyetini oluşturan tecellidir. Kur'ân-ı Kerim'de Hak Teâlâ, kendisine Hû /O zâmiri ile işaret ettiği için bu tecelliye hüviyet izafe edilmiştir. Hakk'ın zâtî için varlıkların makul suretlerindeki tecellisi feyz-i akdes olduğu halde, a'yân-ı sâbitenin suretlerindeki Hak tecellisine de feyz-i mukaddes denmektedir. Dolayısıyla feyz-i mukaddes Mutlak Varlık'a ait ikinci taayyün derecesi olmaktadır. Feyz-i akdes "ayân-ı sâbite'ye istidat verir; feyz-i mukaddes ise bu istidat üzerine tertiplenmiş olan şeyi verir. Feyz-i mukaddes, a'yân-ı sabitenin dışta var olmasını sağlayan isimlere ait tecellidir. Feyz-i mukaddesle ilahi isimler tek tek taayyün etmiş, dış âlemde eserlerini açığa çıkarmışlardır (Davud Kayserî, Fusûs Şerhi'nden akt: Özköse, 2011, pp. 27–28).

Buraya kadar geldiğimiz nokta itibariyle konuyu değerlendirecek olursak şunları söyleyebiliriz; sanat, sufi bakış açısına göre "Hakiki Varlık"la ilişkili bir olgudur ve geçici değildir. Gerçek bir sanatçı, sürekli olarak güzellikle bağlantılıdır. Başka bir deyişle, sanatkârlık, "el-Cemîl" isminin gerçek anlamına ulaşmaktır. Kılıç'ın ifade ettiği üzere sanat, sadece insanın emeği ve çabasıyla şekillenen, işlenen ve bir düzeye getirilen bir şeydir (M. E. Kılıç, 2012, pp. 89–90). O halde insan, manevi olarak yükseldikçe, ince duygulara sahip olur ve bu zarafetler eserlerinde kendini gösterir, denilebilir. Bu durum sinema veya diğer sanatlar dalları ile ortak amacın, yeryüzüne düşmüş insanın gökyüzüne yönelik çabası ve yükselme isteği olduğu ifade edilmiştir. (A. Ö. Yavuz, 2023, p. 1) Bu yönüyle sinemanın, izleyiciyi tasavvufta "seyrr u sülûk"a benzer bir yolculuğa çıkardığı söylenebilir. Ancak bu, her sinema anlayışı için geçerli değildir; gerçek anlamda yükselişi amaçlayan sinema ve görünenin ötesine ulaşmaya çalışan sanatçılarla mümkündür.

Sinemayı sadece eğlence aracı olarak gördüğümüzde, onun gerçek dünyadan kısa süreli bir kaçış sunduğunu düşünürüz. Frodon'a göre bu bakış açısıyla sinemanın dünyayı anlamamıza veya değiştirmemize katkı sağlamasını bekleyemeyiz (Frodon, 1397/2018, p. 41). Oysa Yalsızuçanlar, sinemayı yalnızca eğlence ve uyuşma aracı olarak gören yönetmenlerin, sinemada rüya ve zaman kavramlarını yeterince anlayamadığını ifade etmektedir (Yalsızuçanlar, 2020, p. 21). Bu bağlamda şimdi sinemada zaman-hareket algısı daha çok Deleuze'ün Sinemada Hareket-İmge I, Sinemada Zaman-İmge II kitapları ekseninde ele alınacak ve tasavvufi düşüncedeki zaman kavramıyla olan ilişkisi ve bunun tasavvufi perspektifle okunuşu üzerinde durulacaktır.

1.3. Sinemada Zaman-İmge-Hareket Algısı ve Tasavvufla İlişkisi

Zaman hakkında düşünmek, insanlık tarihindeki en eski ve temel düşünce konularından olup düşüncenin kendisi kadar eskidir. Zamanın doğası çözülmaz ve çatışkandır, bu sebeple filozoflar zamanın gizeminden bahsetmişlerdir (Biro, 2011, p. 18). Çünkü zaman hakkında yapılan çeşitli yorumlar kolayca anlaşılır değildir. Zamanın geçmişi, şimdiyi ve geleceği içeren bir süreç olduğu kabul edilirken, zamanın neden bu şekilde algılandığı ve nasıl deneyimlendiği hakkında farklı teoriler ve tartışmalar bulunmaktadır. Diğer bir ifade ile zaman genellikle üç parçalı bir bütün

olarak düşünülebilir. Bir parçası geçmişte varolmuş, ancak artık bahsedilemeyen; diğer parçası henüz varolmamış ancak gelecekte var olacak ve bu iki parçanın arasında şimdi bulunmaktadır (Sütçü, 2015, pp. 125–126).

Bergson'a göre ise zaman sayılabilir bir varlık değil, daha çok "deneyimlenen" bir kavramdır ve bu deneyimlenebilir zamanı Bergson "süre" (durée) olarak adlandırır (Bergson, 2001, p. 23) "Süre" kavramının, Bergson'un felsefesinde merkezi bir öneme sahip olduğu ifade edilmektedir (Çiftçi, 2017, p. 106) Buna göre o, zamanı bir akış olarak algılar. Bu süreç zamanın; geçmiş, şimdi ve gelecek olgusunu içeren bir bütünlük olarak düşünülür. Bergson, süre kavramıyla zamanın soyut bir yapı olmadığını vurgulamakta ve zamanın anlaşılması gereken canlı bir deneyim olduğunu belirtmektedir.

Sinema diğer sanat dallarında bulunmayan bir özellik olan "ani tepki" ile ön plana çıkar. Değirmen'in *Gilles Deleuze'nin Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman* adlı yazısında ifade ettiği üzere Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmi, ani etkinin nasıl oluşturulacağı konusunda bilgi sunar (Değirmen, 2016, p. 5). Çalışmanın başlarında ayrıntılı bir şekilde değinildiği üzere bu film, Çar rejimine karşı isyan eden denizcilerin öyküsünü konu alır. Yapıtın genel hatlarıyla Ekim Devrimi'ni destekleyen bir anlatı sunduğu söylenebilir. Ancak yönetmen, etkili kurgu tekniklerinden faydalanarak izleyicinin düşüncelerinde ve duygularında güçlü bir yankı uyandırmayı hedeflemiştir. Bu sebeple, filmi yalnızca basit bir propaganda aracı olarak görmek yerine, izleyiciyi harekete geçirme potansiyeline sahip etkileyici bir eser olarak değerlendirmek gerekir.

Bu bağlamda Deleuze'ye göre sinema, düşünceleri harekete geçiren ve sunan bir faaliyettir. İnsani bir eser olarak, sinema düşünceleri "hareket ve zaman imgeleri"yle kavramlaştırır. Ona göre sinemanın kendisi yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir. Bu yönüyle o; sinemanın, yaratıcılığı olmayan, yalnızca olayları sunarak düşünmeyi engelleyen bilgi aktarımından ve sadece eğlence odaklı, düşünceyi ikinci plana atan yapımlardan ayrıldığını düşünmektedir (Deleuze, 2021, p. 340).

Fransız felsefeci Deleuze'ye göre, sinema sanatı iki temel imge biçimiyle varlık kazanır: "hareket-imge" ve "zaman-imge". Her iki imge de izleyiciye bir fikri aktarmak ve izleyiciyi düşünmeye teşvik etmek için kullanılır ve aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur (Deleuze, 2021, p. 192). Ancak, bu iki imge biçimi arasında önemli bir farklılık

vardır. Hareket-imge, II. Dünya Savaşı yıllarına kadar etkili olan bir imgedir ve düşünce, mekânda gerçekleşen fiziksel dönüşümlerin ardışık bir şekilde izlenmesi ve eylemlerin ölçüsel olarak birbiriyle orantılanabilmesiyle oluşturulur. Hareket-imge, klasik sinema düşüncesi içinde gördüğümüz gibi, hareket ve imgenin birbirinden ayıramaz olduğu fikrine dayanır. Ancak, savaş sonrası Avrupa'nın yıkıntıları arasında toplama kampları, faşist ideolojiler ve savaş trajedileri gibi olumsuz etkilerle insanların kendi hayatları üzerinde söz söyleme ve eylemde bulunma istekleri azalmıştır. Bu sebeple, Deleuze'nin, savaş sonrası sinemasını açıklamak için hareket-imge kavramında değişiklikler yaptığı ve zaman-imgenin ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Değirmen, 2016, p. 4)

İslam inanınca ve tasavvuf düşüncesinde nasıl ve ne şekilde ele alındığına bakıldığında zaman kavramının, Kur'an'da doğrudan kullanılmamakla birlikte onun yerine farklı zaman birimlerini ifade eden çeşitli kelimelerin yer aldığı görülmektedir. Bu kelimeler arasında dehr (Câsiye 54/24), asr (Asr 103/1), hîn (Bakara 2/36), müddet (Bakara 2/15), vakt (A'raf 7(187), ân (Bakara 2/187), yevm (Fâtîha 1/4), şehir (Kadir 97/3), saat (En'am 6/31) gibi ifadeler önemli yer tutmaktadır. İbnü'l-Arabi'ye göre, Tanrı için "zaman"; ezeliyet, ebediyet ve zamansızlık anlamlarına sahip bir gerçeklik iken, insan için zamanın gerçekliği, içinde bulunduğu anın şartlarına bağlıdır. Tanrı'nın sonsuz zamanındaki gerçeklik, varlığın şu anki anında, yani "vaktinde" gizlidir. İnsan sadece sahip olduğu andaki, yani vaktindeki ebediyetle ilişki kurabilir. Ona göre İlâhi isimlerde vaktin dayanağı, Hakkın kendisini “*Her gün bir işte*” (Rahman 55/29) olmakla nitelemesidir. O halde vakit aslında kendisiyle olunan şeydir ve onun varlığı ferdde (bireyde) ortaya çıkar (İbnü'l-Arabi, 1998, 1/58).

Burada tasavvufî düşüncede ön plana çıkan “ibnü'l-vakt” ve “ebu'l-vakt” kavramlarına göz atılabilir. Sufiler, “İbnü'l-vakt” (vaktin çocuğu, vaktin uşağı) deyimini kullanarak, bir vakitte en uygun işi gerçekleştiren ve belli bir zaman diliminde talep edileni yerine getiren kişiyi ifade etmektedirler (Hucviri, 1974, p. 446; Kuşeyri, t.y., 1/151). Geçmiş ve gelecek derviş için önemsizdir, zira dervişin öncelik verdiği zaman şimdiki andır. İlâhi irade tarafından yönlendirildiği ve her vakitte, o anın gerektirdiği eylemleri yerine getirdiği için kendisine “İbnü'l-vakt” denilmiştir. İbnü'l-vakt, her an değişken olduğundan, telvin (renkten renge bürünme) makamındadır. Bu makam güzel ve zevkli olsa da, en üstün makam değildir. Bunun üstünde, temkin (istikrarlı olma, yani renksizlik) makamı bulunur. Bu makama ulaşanlara “ebu'l-vakt”

(vaktin babası) denir. Onlar zamanla değişmez, zamandan etkilenmezler; aksine zamanı değiştirir ve etkilerler. Dolayısıyla, İbnü'l-vakt zaman ve durumun esiri ve onlara yenikken, Ebu'l-vakt zamana hükmeden ve ona üstün olan kişidir. (Özköse, 2006, pp. 22–24) Başka bir görüşe göre, kalp dış etkenlere bağımlılığını yitirip özgürlüğe kavuşur ve temkin makamına ulaşırsa, değişen durumlar artık kalpten ziyade nefse etki eder. Bu hâlde olan kişiye "Ebu'l-vakt (Vaktin babası)" denir, çünkü o artık telvin sahibidir (Küçük, p. 8).

İbnü'l-vakt olan sûfinin, hâlden hâle giren ve telvin özelliğine sahipken, içinde bulunduğu duruma uygun olarak değişim yaşadığı görülmektedir. Öte yandan, ebu'l-vakt olan sûfî, yaşadığı hâller sonucunda renksizlik makamında sükûnete ermiş ve temkin ehli hâline gelmiştir. Bu bağlamda Mevlânâ, telvin ve temkin ehli kişilerin gelişim serüvenini şu şekilde ifade eder:

O, hallere sahip bir hâkimdir, mahkûm değil. Aylar, yıllar ay yüzlünün kuludur, kölesidir

Dilerse söyler hale ferman eder..Dilerse hükmeder, cisimleri can haline getirir

Bekleyip duran, oturup hâl arayan, hâl bekleyen kişi, işin sonuna varmış değildir

Sona varan kişinin eli, hâl kimyasıdır, elini oynattı mı bakar, sarhoş bir hale gelir, altın olur

Dilerse söyler, hale ferman eder.. Dilerse diken ve neşter, nergis ve Ağustos gülü kesilir

Hale mahkûm olansa hâl gelince derecesi artan, hâlsiz kalınca rütbesi eksilen bir adamdır

Hulâsâ, sufi “İbnü'l-vakt”tir, fakat vakitten de kurtulmuştur, halden de. (Mevlânâ, 2004, 3/120).

Sinemanın, zaman içinde var olarak yani zaman akışının deneyimine imkan veren yegâne sanat dalı olarak, ebedi olana kapı açma potansiyelini bünyesinde barındırdığı ifade edilmiştir (Gülşen, 2015, p. 42). Ebediyete açılan kapının ise mutasavvıflar tarafından “ân” olarak kabul edildiği ifade edilmektedir (S. Uludağ, 1991a, p. 101).

Yukarıda ifade edilenler tasavvufun sinemaya sunduğu imkan ve olanaklardır. Tasavvufi bir film dili, başka bir deyişle tasavvufun ruhani boyutlarını ve derinliklerini yansıtabilmek için her şeyden önce “nefs-i emmare” mertebesinde yani insanın içindeki kötü arzuların ve kötü eğilimlerin egemen olduğu düşünce seviyesinden yükselip “fena”ya yani nefsini Allah’a teslim etmeye yönelik bir bakış açısına ermek isteyen bir insan gözü gerekmektedir. Bu göz, içindeki zaman akışını ve an bilincini sinemaya aktarabilmeyi becerebilen bir göz olmalıdır ki ortaya ruha yönelen, tasavvufun derinliğine ulaşabilen bir film çıkabilsin. Bu dilin büyük oranda harekete değil zamana, öykülemeye değil ân bilincine, sadece bilgi aktarmayı amaçlayan baskıcı bir öğretici yaklaşıma değil şiirsel lirik bir açılıma sahip olmakla mümkün olacağı söylenebilir. Nitekim yalnızca bu anlayışla yapılan bir film izleyiciyi ruhani bir yolculuğa çıkarabilir ve tasavvufun mistik boyutlarını izleyiciye aktarabilir.

Şimdi de sinema tasavvuf ilişkisi; varlık mertebeleri, hayal ve hayalin bir parçası olan rüya üzerinden ele alınacaktır.

1.4. Sinema-Tasavvuf İlişkisinde Hayal ve Rüya

Misal aleminin maddi aleme açılan iki önemli kapısı hayal ve rüyalarlardır. Hayal ve rüyalar aracılığı ile bu alemde var olan bilgilerin hakikatine dair bazı bilgilere ulaşmak mümkündür. Bunun yanında sinemanın zamanı; geçmiş, şimdi ve gelecek yönleri ile ortaya koyma potansiyeli hayal ve rüya kavramları ile ortaklık arz etmektedir. Bu anlamda hayal ve rüya kavramları sinematografik dili zenginleştiren iki unsur olarak önemli bir konumda yer almaktadır. Bu sebeple hayalin mahiyetini ve varlık mertebeleri ile ilişkisini ortaya koymak yine rüyaların bu ilişkide nasıl bir konumda yer aldığını anlamak bu iki kavramın sinema ile olan ilişkilerini ortaya koymak açısından önemlidir.

1.4.1. Hayalin Mahiyeti ve Varlık Mertebeleri ile İlişkisi

İslam düşüncesinde insan nefsinin idrak güçlerinden biri ve alemdeki bir varlık mertebesi olan “hayal” (Durusoy, 1998, p. 1) kavramı İslam dünyasında farklı düşünürler tarafından ele alınmıştır. Bu kavramın ilk olarak Yakup b. İshak el-Kindî tarafından (ö. 252/866?), insanın iç dünyasının bir yönü olarak ele alındığı ifade

edilmekte olup ona göre hayal, varlıkların somut formlarının korunduğu bir hazinedir (Çakmaklıoğlu, 2003, p. 300). Bu fikir daha sonraki mutasavvıf düşünürlerden İbnü'l-Arabî ve onun takipçisi Dâvud-i Kayserî tarafından da hayalin farklı tanım ve özellikleriyle benimsenmiştir (Kayseri, 2013, pp. 82–87). Bu mutasavvıf düşünürlerin hayali genellikle âriflerin içsel görme deneyimleriyle ilişkilendirdikleri ifade edilmektedir (Meçin, 2020, p. 13). Bu anlamda hayal, mistik deneyimlerin bir parçası olarak düşünülmüş ve ilerleyen sayfalarda hakkında detaylı bilgi vereceğimiz misal aleminde önemli bir rol oynamıştır.

Tasavvufî düşünce sisteminde önemli bir yere sahip olan varlık mertebeleri, yaratılmışların zahiri ve batini düzeylerindeki ve yine insanın ruhsal ve manevi yolculuğundaki farklı aşamaları temsil eden önemli bir kavramdır. Varlık mertebeleri ile misal ve hayal kavramları arasında güçlü bir bağlantı vardır. Bu bağlantının anlaşılabilmesi için de tasavvuftaki varlık mertebelerinin ne olduğuna genel anlamıyla değinmek konunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Konumuz gereği varlık mertebeleri üzerinde detaylı durulmayacak, sadece tasavvufî düşüncenin sinema ile olan ilişkisinde anahtar kavramlar olarak ele alacağımız misal ve şehadet alemleri üzerinde durulacaktır. Konu açıklanırken daha çok İbnü'l-Arabî'nin fikirleri merkeze alınacak ve onun fikirlerini destekleyen diğer görüşlere de yeri geldikçe başvurulacaktır.

Varlık mertebelerinin üçlü, beşli, yedili varlık mertebeleri olmak üzere çeşitli şekillerde tasnifi yapılmıştır. Sufiler her mertebeye ilgili farklı meseleleri ele almışlardır. Bazı sufilerin kırklı tasnifle zikrettiği mertebeler; lâ taayyün mertebesi, taayyün-i evvel, taayyün-i sâni, mertebe-i ervâh, mertebe-i misâl, mertebe-i şehâdet ve mertebe-i insan-ı kâmil diye tasnif edilmiştir.

Avni Konuk *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*'nde varlık mertebelerini beşli tasnif şeklinde ele almış ve bu mertebelerin hayal ve misal alemleri ile olan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır.

Avâlim kesretiyle beraber beşe münhasırdır. Buna 'hazarât-ı hamse' derler. Bu beş hamse Hakk'ın zuhuru ve bürûzudur. Birincisi hazret-i zâttır. Ona 'gayb-i mutlak' derler. Zira hiçbir kimse ondan hikaye edemez. Ve oraya isim ve resim sığmaz. İkincisi hazret-i esmâdır ki Hakk'ın onda bürûzu 'uluhiyyet' ile dir. Üçüncüsü hazret-i efâldir. Yani âlem-i ervâhtır ki Hakk'ın onda bürûzu 'rubûbiyyet' ile dir. Dördüncüsü hazret-i misâl ve hayâldir ki Hakk'ın suver-i muhtelif ile bürûzunun mahallidir. Beşincisi hazret-i his ve şehâdetdir ki Hakk'ın suver-i müteayyine-i kevnîye ile bürûzunun mahallidir.

Bu surette hazret-i a'la 'gayb-ı mutlak' ve hazret-i esfel 'şehâdet-i mutlak' olur. Ve şimdi içinde bulunduğun hazarâtın esfeli olan hazret-i şehâdetten bi-tarîk-ı kahkarî rücû' edersen görürsün ki, âlemde mahsus olan her şey, âlem-i misâlde mevcut olan her bir şeyin bir misal ve sûretidir. Sûret ve misal ise hazret-i rubûbiyyetin şuûnâtından bir şe'ndir. Ve Allah'ın isimlerinden bir ismin sûretidir. Ve her isim dahi bir sıfatın sûreti ve her sıfat da zât-ı müteâliyyenin bir vechidir ki ekvândan bir kevnde o vech ile zâhir olur.

Alem-i hayâl iki kısımdır: Birisi dördüncü hazrettir ki ona 'âlem-i misâl' denildiği gibi 'hayâl-i mutlak' da derler. Diğer bu âlem-i misâle muttasıl olup, onun cedveli hükmünde olan ve insanın vücûdunda bulunan hayâldir ki buna da 'âlem-i hayâl-i mukayyed' derler. Bu hazret-i şehâdetteki ahlâk-ı hamide ve a'mâl-i sâlihanın âlem-i hayâl-i mutlaktaki misali; bağlar, bostanlar ve çiçekler ve meyveler ve enhâr; ve ahlâk-ı redîe ve a'mâl-i seyyienin misali dahi akrepler, yılanlar ve zulumât olur (Konuk, 2013, 2/221).

Bu bilgiler ışığında "Misal" aleminin, "hayal" alemini andıran bir yönü olduğu görülmektedir. Çünkü ikisi de görünür dünyanın ötesindeki görünmeyen alemlere aittir. Misal aleminin Allah'ın kuşatıcı ilminin mahzenidir, bu sebeple ondan hata sâdır olmaz (Konuk, 2013, p. 223). Bu alemin algılama ve idrak etme, hayal gücü ile gerçekleşmektedir. Akıl, akledilebilir alemin anlamak için bir araç olarak hizmet eder ve madde ve suretten tamamen bağımsızdır. Öte yandan duyu organları, duyusal alemin algılamak için araç olarak hizmet eder. Ancak "misal" alemini algılamamıza ve anlamamıza yardım eden hayal gücü ne tamamen ruhani ne de tamamen maddidir. Bu şuna benzemektedir; Ebu Saîd el-Harraz'a "*Hakk'ı nereden biliyorsunuz?*" sorusu sorulmuştur. O da şöyle cevap vermiştir; "*Coincidentia oppositorum / O olduğu için biliyorum.*" Çünkü kainat, tüm âlemler aynı anda hem O'dur hem O değildir (hüve lâ hüve). Suretlerde zuhur eden Hak hem Kendisi hem Kendisi olmayandır. Tezahür ettiği için de sınırı olmayan sınırlı, görünmeyen görünürdür. (Corbin, 2013, p. 205) O halde gerçekte olan her şey, hem Hakk'ı hem de halkı içerir. Var olan her şey bir yönüyle Hakk, bir yönüyle halktır. Fakat hepsi tek bir bütündür. Somut olan şey, kendini gösteren sureti kabul edendir. Hem kendini gösteren (mütecellî) hem de kendisine kendisinin gösterildiğidir (mütecellâ lehu) (Corbin, 2013, p. 213).

Chittick'e göre "hayal" terimi, İbnü'l-Arabi tarafından Allah'tan başka var olan her şeyin çok yönlü durumlarını belirtmek için kullanılmıştır (Chittick, t.y., p. 98). İbnü'l-Arabi'ye göre dünya bir ayna yansıması gibi ona bakanın gerçekliğini ortaya çıkararak ilahi özün tezahür ettiği bir alan olarak işlev görür ve bu alemin Allah'ı sergilediği gerçekliğini düşünür (İbnü'l-Arabi, 1980, p. 47). İbnü'l-Arabi'in "*vücûdun küllisi hayal içinde hayaldir*" sözünü Avni Konuk şu şekilde şerh etmiştir;

Yani takrir olunan hakayıkı anladıktan sonra bil ki, alemin vücudu nasıl mütevehhem ise, sen de öylece mütevehhem olan bir hayalsin.[...] Senin vücud-ı müstakill tasavvur ettiğin eşyanın kaffesi hayal içinde hayaldir. Zira a'yan-ı sabitenin zıllidir. Halbuki zıllın vücud-ı

müstakilli olmayıp zî-zıll ile kaim idi. [...] Binaenaleyh zıll, hadd-i zatında hayaldir. Vücud-ı müsbet-i ittisaliyyesinden başka onun vücudu yoktur." (Konuk, 2013, 2/250)

Buradan da anlaşıldığı üzere bu dünyada müstakil bir varlığa sahip olduğu düşünülen nesneler aslında hayal olup a'yan-ı sabitenin gölgesinden ibarettir. Bu gölgenin de bağımsız bir varlığı olmayıp asıl Varlık'la ilişkilidir. O halde gölgenin bir tür hayal olduğu düşünülebilir. Bu gölgenin varlığı ise bağlantısal varlıkla sınırlıdır ve başka bir varlık hali yoktur.

Buna karşılık Chittick'e göre hayal; alemi temsil eden bir kavram, makrokozmetik ve mikrokozmetik bir dünya olarak üç temel düzeyde düşünülebilir. Hangi düzeyde görülürse görülsün, hayal her zaman iki gerçeklik ya da iki alem arasında yer alan ve her ikisi için de tanımlanması gereken bir ara bölge yani berzaktır. Hayal, başka bir ifadeyle, ruh ve beden arasındaki ara bir âlemdir. Bu iki âlem, aydınlık ve karanlık, görünen ve görünmeyen, içsel ve dışsal, zahir ve batın, yüksek ve alçak, latif ve kesif gibi zıtlıklarla karşılaştırılır. Her durumda hayal, her iki dünyanın özelliklerini taşıyan ve aralarında bulunan bir ara bölgedir. Bu nedenle, makrokozmetik "Hayal Alemi", "ne/ne de" veya "hem/hem de" şeklinde tanımlamayı gerektirir. Örneğin, ne aydınlık ne de karanlık ya da hem aydınlık hem de karanlıktır gibi (Chittick, t.y., p. 97).

İbnü'l-Arabi'nin, hayalin mutlak ve Rahman'ın nefesi olan "amâ" bağlamında ele alındığında, onun gerçekliği ve geniş kapsamlı doğasına vurgu yaptığı, ancak "mâsiva" (yokluk) söz konusu olduğunda, hayalin yokluk yönüne işaret ettiği belirtilmektedir. Hakikatte varlığın yalnızca Allah'a ait olduğu, her şeyi konuşturan, hareket ettiren, yaratan ve yok edenin O olduğu ifade edilmektedir. Allah dışındaki tüm suretlerin, kendilerine nispet edilen unsurlarla birlikte inşa edilmiş bir hayal olduğu dile getirilmekte ve bu bağlamda, tüm kâinatın ve içinde meydana gelen her şeyin bir gölge oyununa benzetildiği ifade edilmektedir (Çakmaklıoğlu, 2003, p. 324). Bu bağlamda gölge oyununda olduğu gibi, alemde doğan suretlerin hareketini sağlayan ve durduran bir perde vardır, bu perde ise bizi Allah ile ayırır.

Hayal, Allah'ın Zat'ını idrak etmese de tecellilerini görebilir. Hayalin mahiyetine uygun olarak, Hakk'ı hem görme hem de görmeme söz konusudur. Burada İbnü'l-Arabi, *ihsan* hadisinde geçen "*Allah'a sanki O'nu görüyormuş gibi ibadet et*" (el-Buhârî el-Cu'fi, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail, 1414/1993, "İman", 36 (no. 50); Müslim en-Nisâburî, 1334/1918, "İman", 8; "Tefsir", 4499) ifadesinden mülhem

olarak, lafızlar aleminde hayal mertebesine tekabül eden lafzın "*keenne/sanki*" olduğunu vurgular. İbnü'l-Arabi'nin sıkça kullandığı paradoksal ifadeleri hatırlayacak olursak, onun bu hadisi; "*Sen Allah'ı görmüyorsun (ama görüyorsun)*" şeklinde yorumladığını söyleyebiliriz. Çünkü hayalin hakikatinin bu düşünceyi gerektirdiği görülmektedir. Hadiste geçen "*keenne/sanki*" kelimesini İbnü'l-Arabi, lafızlar aleminin hayal mertebesi olarak algıladığı için hadisi, kendi hayal anlayışı doğrultusunda yorumladığı ifade edilmektedir (Çakmaklıoğlu, 2003, p. 310). O halde hayalin, Allah'ın Zat'ını tam olarak anlamasa da tecellilerini algılayabildiği görülmektedir. Yani hayalin doğasına uygun olarak, kişi hem Hakk'ı görebilir hem de görmeme durumunda olabilir.

İbnü'l-Arabi'nin hayal anlayışının; varlık, Allah-alem ilişkisi, insan, uluhiyyet, vahiy-ilham, ahiret ve kıyamet gibi temel konuları içermekte olduğu görülmektedir. Onun düşünce sistemi oldukça geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Nitekim o, hayalin ontolojik ve epistemolojik düzeylerinden bahsederek hayalin varlık ve yokluk ile olan ilişkisini ve yine aynı zamanda onun birtakım sınırlılıklarından ve kayıtlarından da bahsetmektedir. Bu nedenle hayal anlayışının tamamını anlamak için derinlemesine bir çalışma gerekmektedir.

Ruhlar aleminde bulunan her bir fert, dünya aleminde cisimlerle bürüneceği suretlerinin bir benzerine sahiptir. Yani, varlıkların dünya hayatında sahip oldukları bedenlerin özü, aslında ruhlar aleminde önceden var olan bir "misal"den gelmektedir. İşte hayalin metafizik yönü, tamamen bu alemle bağlantılıdır. Misal aleminde, ruhların önceden var olan ve dünya hayatında bedenlere bürüneceği "misal"lerin bulunduğu bir düzlemdir. Bütün varlıkların temel gerçeklikleri, bu alemden ortaya çıkan gerçek semboller olarak zuhur etmektedir. Bu semboller ise dünya hayatındaki temel, basit suretlerinin ötesinde, onları aşan anlamlar taşımaktadırlar. Bu nedenle, sembollerin gerçek anlamını anlamlandırmak için yorumlanmaları (tevil veya tâbir edilmeleri) gerekmektedir. İşte bu süreç, aktif hayalin idrakine işaret eder ve hayalin, sembollerin derin anlamını kavramasına yardımcı olmaktadır (Corbin, 1969, p. 49).

Nitekim Hz. Peygamber'e rüyasında bir kase süt verilmiş ve kendileri sütü içip cür'asını⁴ Hz. Ömer'e vermiştir. Bu rüyayı ashabına anlattıklarında ashabı; "Ya

⁴ Bir yudum, içim, bardağın dibinde kalan son içimlik miktar anlamına gelmektedir. Ferit Devellioğlu (2013, p. 167)

Resullah, bunu ne ile tevil buyurdunuz?” diye sormuşlardır. Hz. Peygamber; “*İlim ile tevil ettim*” buyurmuşlardır. Avni Konuk burada “süt”ü beden besini, “ilim”i ise ruhun gıdası olarak yorumlamaktadır (Konuk, 2013, 2/223). Bu rivayet sembollerin, aslında ardında gizli olan derin anlamları ve hakikatleri ifade etmek için kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu rivayetin sinema ile irtibatına baktığımızda ise benzer bir durumla karşılaşmaktayız. Nitekim sinemada da aynı şekilde görüntüler, sahneler ve hikayeler aracılığıyla insanlara görünenin ardındaki hakikatleri anlatmak ve derin mesajlar iletmek mümkündür. Yani sinemada kullanılan birtakım sembollerin arka planda işaret ettikleri hakikatleri anlamada bir numune temsil ettiği söylenebilir. Semih Kaplanoğlu’nun Yusuf Üçlemesi’nden biri olan *Süt* (2008) filminin bize bu hakikati hatırlattığı düşünülebilir. Bu, dinde aslında varolan pek çok durumun sinemaya hakikati göstermede kaynaklık ettiğinin ve sinemanın da aynı zamanda buna olanak sağladığının bir işareti olarak değerlendirilebilir ve sinemanın imkanlarını anlama konusunda bize kaynaklık edebilir.

Son olarak hayalin, sahip olduğu genişlik ve kapsamlılık sayesinde, sadece maddi ve metafizik alemi birleştirmekle kalmayıp aynı zamanda tüm zamanları da kapsadığı ifade edilmektedir (Çakmaklıoğlu, 2003, p. 307). Geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman sadece hayal ile bir bütün olarak kavranabilir. Bu yönüyle hayal, sinema ile zamanı kullanma konusunda ortak bir özellik göstermektedir. O halde sinemanın, hayal gücünün önemli bir ifade biçimi olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu da sinemanın bir “hayal perdesi” olarak tanımlanmasını haklı çıkarmaktadır, denilebilir.

1.4.2. Hayalin Bir Cüz'ü Olarak Rüya ve Sinema ile İlişkisi

Misal aleminin, maddi aleme bağlanan iki önemli kapıya sahip olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri yukarıda detaylı bir şekilde üzerinde durduğumuz hayal, diğeri ise rüyadır. Hem hayal hem de rüya, dış duyularımızın pasif olduğu durumlarda dahi algı ve anlayışın gerçekleşebileceğinin önemli tanıklarındır. Hayal ve rüya aracılığıyla misal dünyası yeryüzüne indirilir ve böylece varlığı ve sahip olduğu nitelikler hakkında ipuçları sağlanır.

Arapça’da “rea” kökünden gelen rüya İbnü'l-Arabi tarafından “basiretle değil gözle görmek” anlamında kullanılmıştır (İbnü'l-Arabi, 2005, p. 233). Sözcük anlamı ile

rüya ise uyku esnasında görülen şey, düş, hayal gibi anlamlara gelmektedir (Cebecioğlu, t.y., p. 222) Keramet çeşitlerinden biri olarak kabul edilen rüyanın hakikati ise, kalbe gelen havâtır ve zihinde canlandırılan hallerdir (Erginli, 2006, p. 846).

Rüya, gayba ait idraklerden bir idrak ve o alemi idrak etme vasıtalarından bir vasıta olduğu için ruhsal bir olgudur (İbn Haldun, 2016, p. 866) ve uyku halindeyken insanın ruhunun manevi aleme daldığı bir durumdur. Bunun neticesinde de kişinin, kendisine gaipten akseden varlıkların şekil ve suretini bir anda görmesinden ibarettir. Rüyanın, başka bir ifade ile ilahi bir boyut üzerinden gerçeklikle ilişki kurmak anlamına geldiği de ifade edilmektedir (Yalsızuçanlar, 2020, p. 37). Bu nedenle, rüyanın insana verilmiş bir aydınlanma anı olduğu söylenebilir. Velinin ilham ve keşfi gibi, melekut âleminin bilgisi de rüya aracılığıyla insana sunulur. Zira Hz. Peygamber'den sonra vahiy sona erse de “haber”in rüya yoluyla devam etmekte olduğu görülmektedir.

Rüyalar, İslam düşüncesinde önemli bir yere sahiptir ve tasavvuf geleneğinde seyr u sülûk ilkelerinden ve gayb âleminden bilgi almanın yollarından biridir. İbn Haldun bunun sebebini şu şekilde açıklamaktadır;

Kalbî ruh (kalpteki ruh) latîf bir buhar halinde, et olan kalp çukurundan çıkarak atar damarlara ve kanla beraber bütün bedene yayılır. (İnsandaki) hayvani kuvvetlerin fiilleri ve ihsası o sayede kemâl bulur. Beş duyu organı vasıtasıyla fazla tasarrufta bulunması ve zahiri kuvvetlerin sevk ve idaresi yüzünden ona, (kalbi ruha melal ve) bitkinlik gelir. Beden sathını, malum olduğu üzere gecenin serinliği bürür. İşte o vakit kalpteki merkezine doğru beden her tarafından gerisin geri çekilir. Tekrar faaliyete geçebilmesi için (üzerindeki yorgunluğu ve bıkkınlığı atarak) bu suretle istirahatata geçer. O yüzden dış duyu organları tümünden muattal olur (İbn Haldun, 2016, p. 867).

Kur'an-ı Kerim'de de peygamberlerin gördükleri rüyalar büyük bir öneme sahiptir. Çünkü ârif insanların gördükleri sadık rüyalar ruhani ilham olarak kabul edilirken, peygamberlerin gördükleri rüyalar vahiy olarak değerlendirilir. Hz. Peygamber bir hadislerinde; “(Sadık ve) *sahih rüya, nübüvvetin kırk altı cüz'ünden bir cüz'dür*” (el-Buhârî el-Cu'fî, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail, 1414/1993, "Ta'bîr", 4 (no. 6588); Müslim en-Nisâburî, 1334/1918, "Rü'ya", 2263.), diğer bir hadislerinde; “*Nübüvvetten mübeşşirattan başka bir şey kalmamıştır*” şeklinde buyurmuşlardır. Kendisine, “*Ya Resullallah mübeşşirat nedir*” diye sorulunca; “*Sâlih rüyadır*” cevabını vermişlerdir. (el-Buhârî el-Cu'fî, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail, 1414/1993, "Ta'bîr", 5 (no. 6589).) Bu anlamda, İslam düşüncesinde rüyaların önemi ve değeri

vurgulanırken, peygamberlerin rüyalarının ayrıcalıklı bir iletişim kanalı olduğu ve ruhani bir ilham kaynağı olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. Bu görüş, İslam inanç tarihinde rüyaların önemli bir rol oynadığını ve manevi açıdan değerli bir deneyim olduğunu ortaya koymaktadır.

Kur'an ve hadislerde yer almasının yanı sıra günlük yaşam ve gelenekle ilişkili olmasından dolayı da tasavvufi hayat içerisinde rüyanın önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu durum, rüyanın özel bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. Hatta rüyaya duyulan bu yoğun ilgi ve rüya ile amel etme derecesine ulaşmanın, bazı mutasavvıfları ve özellikle din alimlerini dikkatli olmaya, rüyaya karşı ölçülü bir tutum sergilemeye zorladığı görülmüştür. Bu bağlamda rüyaya gereğinden fazla vurgu yapmama gerekliliği açıkça ifade edilmiştir (Detay için bkz: Yüksel, 2023, pp. 133–138) Rüyaların insanın iç dünyasına ışık tutması, bunun da manevi eğitimdeki (seyr u sülûk) önemi nedeniyle tasavvufi gelenekte rüya konusuna ayrı bir ehemmiyet verildiği görülmektedir. İlk dönem sûfî müelliflerinden Kelâbâzî (ö. 380/990) *et-Taarruf*'ta (Bkz: Kelabazi, 1993, p. 44), Kuşeyrî (ö. 465/1072) ise *er-Risâle*'sinde (Bkz: Kuşeyri, t.y., 2/559) rüya konusunu müstakil bir başlık altında incelemiştir.

Kuşeyri, rüyayı bir keramet olarak nitelendirmiş ve rüyayı, “kalbe gelen hâtır (manevi hitap) ve muhayyile ile tasavvur edilen bir hâldir” şeklinde tarif etmiştir. Ona göre rüya; uykuda bütün his ve şuur hallerinin tamamen yok olmadığı bir sırada görülür. İnsan uykudan uyandığı zaman gördüğü şeyin hakiki rüya olduğunu o zaman tasavvur edebilir (Kuşeyri, t.y., 2/524).

İslam kaynaklarına göre rüyaların genellikle üç ana türe ayrıldığı görülmektedir.⁵ Bunlar; sâdık rüya, şeytani rüya ve nefsânî rüyalar. Sâdık rüya; Allah'ın kullarına gösterdiği mesajlar ve bilinmezlikle ilişkilendirilen rüyalar. Bu rüyalar aynı zamanda sâlih rüya olarak da bilinmektedir. Said Nursi, 'rüya-yı sâdika'yla ilgili olarak şunları kaydetmektedir:

Rüya-yı sâdika, doğrudan doğruya mahiyet-i insaniyedeki latife-i Rabbaniye âlem-i şehadetle bağlanan ve o âlemde dolaşan duyguların kapanmasıyla ve durmasıyla âlem-i gayba karşı bir münasebet bulur, bir menfez açar. O menfez ile vukua gelmeye hazırlanan hadiselerle bakar ve levh-i mahfuzun cilveleri ve mektubat-ı kaderiyyenin numuneleri

⁵ Sadık rüyalar-kazib rüyalar Allah 'tan olan rüyalar-Şeytandan olan rüyalar Zarar veren rüyalar-Zarar vermeyen rüyalar Gerçek rüyalar-Yalancı rüyalar Enfûsi rüyalar-Afaki rüyalar ...şeklinde diğer detaylı sınıflandırma için, Yüksel (2023)

nev'inden birine rastgelir. Bazı vakıât-ı hakîkiyeyi görür... Rüya-yı sâdika hiss-i kable'l-vukûnun fazla inkişafıdır." (Nursi, 2014a, pp. 373–374).

Buna karşılık şeytani rüyalar; insanların derin üzüntü ve korku yaşamasına neden olan ve Şeytan tarafından vesvese şeklinde görünen rüyalarlardır. Bu tür rüyalara; hulûm, edğâs-i ahlâm, rüyâ-yı kâzibe gibi isimler de verilmektedir. Nefsânî rüyalar ise uyku sırasındaki dış etkenler ve hayallerin insanları etkilemesi sonucu günlük yaşantıdaki olayların etkisinde kalan kişinin bu etkilerin devamı niteliğinde rüyalar görmesidir (Gümüşkasma, 2022, p. 32).⁶

Corbin, İbnü'l-Arabî'nin rüya kavramını muhayyile üzerinden açıkladığını şu şekilde aktarır; "Muhayyile hem gerçektir hem de gerçek dışıdır, hem odur hem de o değildir. İlahi Varlık, O'nu bilen varlıklarda kendisini bilmek istemiştir. Bu bağlamda, bizim zahiri varlığımız ilahi muhayyile, kendi muhayyilemiz ise O'nun muhayyilesinde bir hayaldir" (Corbin, 2013, p. 207). Hayal bahsinde detaylı bir şekilde açıklandığı üzere İbnü'l-Arabî'de "hayal" kavramının "vücûd" kavramı gibi ontolojik bir kavram olduğu ve buna göre varoluşun tümüyle hayal içinde hayal olduğu ifade edilmektedir (Konuk, 2013, 3/47).

Yine İbnü'l-Arabi dünyayı bir rüya olarak görmekte ve bu rüyanın yorumlanması yani tabir edilmesi gerektiğine (Konuk, 2013, 3/48) inanmaktadır. Bu; onun, varoluş hakkındaki derin anlayışını ortaya koymaktadır. İbnü'l-Arabi bununla, rüyada gördüğümüz sembollerin yorumlanması gibi, gerçeğin hayal dünyasında olan yansımaları da tev'il ederek gerçek anlamına döndürmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. "*Bütün insanlar uykudadır; ancak öldüklerinde bu uykudan uyanırlar.*" (el-Aclûnî el-Cerrâhî, 1351/1973, 2/312, no: 2795) hadisi İbnü'l-Arabi tarafından, bu dünyada "uykuda olan" insanların gördükleri ve idrak ettikleri bütün suret ve cisimlerin, onların rüyada gördükleri suretler gibi "hayali suretler"den ibaret olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Yukarıdaki hadise göre dünyada "insanların uykuda" olduğu göz önünde bulundurulduğunda insanların bu dünyada uyuyup rüya görmeleri, uyku içinde uyuyup rüya görmeleri demek olacaktır. Bu durum ise daha önce bahsi geçtiği üzere "hayal içinde hayal"dır. Yani his alemi birinci hayal, uyku ikinci hayal ve uyku içindeki rüya ise üçüncü hayaldir (Konuk, 2013, 3/46-47). Dolayısıyla bu da

⁶ Konu ile ilgili detaylı bilgi için Gümüşkasma'nın Tasavvufi Gelenekte Rüya Yorumu ve Sigmund Freud'Un Rüya Yorumunun Karşılaştırılması adlı çalışmasına bakılabilir. Gümüşkasma (2022, pp. 33–34)

insanın bu dünyada gördüğü şeylerin uyuyan bir kişinin gördüğü rüya gibi olduğunu ve bu rüyanın yorumlanması gerektiğini ima etmektedir. Aynı şekilde sinema, "Yönetmenin Rüyası" olarak zamanı içeren yapısıyla varoluşu anlamaya imkan tanır ve bireylerin ruhlarının ve yaratılışlarının gerçeğini keşfetmelerine yardımcı olur. Bu bakış açısı, kendi varlığını kavramak ve temel gerçeği fark etmek için rüyalandaki sembollerini yorumlamaya benzer bir içsel yaklaşım gerektirdiğini gösterir. İbnü'l-Arabî'nin öğretileri, yüzeydeki gerçekliğin ötesine geçerek varoluşun derin anlamını keşfetmeye teşvik etmektedir. Bu da, içsel yolculuk ve ruhsal aydınlanmanın önemini vurgulamaktadır.

Bruce F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film* kitabına, "*Film bir rüyadır. Peki ama kimin rüyasıdır?*" sorusuyla başlamaktadır. Ona göre, bir roman için bir yazar gerekiyorsa, bir rüya da onu görececek birine ihtiyaç duyar. Film, yönetmenin rüyası olabileceği gibi, rüya gibi bir deneyim sunduğundan "*seyircinin rüyası*" olarak da değerlendirilebilir. Seyirci; film izlediğini değil, rüya gördüğünü de düşünebilir. Kawin bunu şöyle açıklar; "Kişi karanlıkta oturur ve görür, sessizdir ve duyar. Rüyanın alanına teslim olmuştur ama onu aktif olarak; eğlenmek, kafa dağıtmak, yalnız kalmak ya da hakikati bulmak için filmi irdeler" (Kawin, 1978, p. 3).

Bu bakış açısı, film ve rüya arasındaki benzerliklerin derinlemesine incelenmesi gerektiğini gösterir. Bu bağlamda, izleyicinin filmi kendi yarattığı bir rüya olarak görme ihtimalinin de tartışmaya dahil edilmesi gerektiği ifade edilmiştir (Bornstein, 2011, p. 65). Buna karşılık Cündioğlu'na göre sinema rüya değil, bir tabir sanatıdır. Yalnızca düşü anlatmaz, anlatırken onu yorumlar ve açıklığa kavuşturur. Bu işin erbabı olanlar da, bir düşü aktarmakla onu yorumlamak arasında bir fark olmadığını bilirler. Çünkü ona göre her aktarım bir yorumdur (Cündioğlu, 2012, p. 178).

Burada Yalsızuçanların "Rüya Sineması" adlı kavramı ve aynı adla yazılmış eseri akla gelmektedir. Yalsızuçanlar'a göre Rüya Sineması, hem olgusal açıdan rüyayla benzerlik gösteren yönleri hem de nefis-kalp ayrımında belirginleşen boyutlarıyla bir yeniden düşünme denemesidir (Yalsızuçanlar, 2020, p. 151). Bu nedenle Rüya Sineması kavramı yerine Manevi Sinema, Arınmanın Sineması, İman Sineması ya da İrfani Sinema tabirleri de kullanılabilir. Bu tabirler çalışmamızın

temelini teşkil eden üçüncü bölümde “Mânâgera Sineması” başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

Kainatı, Yaratıcı'nın rüyası olarak gören vahdet-i vücud anlayışına göre, gündelik rüyalar, 'Büyük Rüya' içindeki küçük rüyalardır. Tahayyülâtımızdan sinema perdesine yansıyan görüntüler ise rüya içinde rüyadır. Yalsızuçanlar'a göre sinema perdesinin kendi içinde, belirli durumlarda, birbirinin içine yerleştirilebilecek birden fazla ekran barındırabileceği düşünülürse, kainattaki geniş ve zengin rüya çevriminin ne kadar kapsamlı olduğu anlaşılabilir (Yalsızuçanlar, 2020, p. 9). Bu konuda Said Nursi'nin ilginç bir terkibi olan “*Sinema-yı Rabbaniyye*” ile karşılaşmaktayız. Ona göre; “*Evet, uyku nasıl ki, avâm için rüya-yı sâdika cihetinde bir mertebe-i velayet hükmündedir, öyle de umum için gayet güzel ve muhteşem bir sinema-i Rabbâniyenin seyrangâhıdır... Hem herkes için âlem-i şehâdet içinde âlem-i gayba bakan bir penceredir.*” (Nursi, 2014a, p. 375) Bu terkip insan hayatının, Allah'ın yönlendirmesi ve planı altında geçen bir görsel deneyim olarak tasvir edilmesini sağlamaktadır. Bu düşünce, insanların hayatın anlamını ve amacını anlamada derinleşmelerini teşvik ederken, maddi dünyanın ötesindeki manevi boyutlara olan inançlarını da güçlendirmektedir.

Said Nursi, “Otuz İkinci Sözün Üçüncü Mevkifi”nda hayali kullanırken sinemaya değinir ve bu konuya şöyle bir farklı yaklaşımda bulunur;

Bahar gibi zînetli meşherlere muhabbet ise; mâdem San'at-ı İlahiyyeyi seyran itibariyledir, o baharın gitmesiyle, temaşa lezzeti zâil olmaz. Çünkü bahar, yaldızlı bir mektub gibi... verdiği mânaları her vakit temaşa edebilirsin. Senin hayalin ve zaman, ikisi de sinema şeritleri gibi sana o temaşa lezzetini idame ettirmekle beraber, o baharın mânalarını, güzelliklerini sana tazelandirirler. O vakit muhabbetin; esefli, elemli, muvakkat olmaz. Lezzetli, safâlı olur (Nursi, 2014b, p. 698).

Bu ifadeler bizi tasavvuftaki “meşher” kavramına götürmektedir. Buna bir çeşit “tezahür sahnesi” da denilebilir. Burası varlığın açıldığı yer, nesnelerin sergilendiği ve teşhir edildiği yerdir. Bu bağlamda varlık alemi de Allah'ın hikmetinin insan düşüncesine sunulduğu bir film sahnesidir. Düşünme; bir gözlem şekli, bir vizyon ve bir bakış tarzıdır. Said Nursi bu ifadesinde ilkbaharın süslü bir mektuba benzetildiğini ve hayal ile zamanın sinema kareleri gibi varlığın insan gözlemine açık hale getirildiğini düşünmektedir. Hayalin, burada bir bilgelik kapısı olarak tanımlandığı görülmektedir. Bu da yaratıcı düşüncenin varoluşun gizemlerini açığa çıkarmada oynadığı rolü ortaya koymaktadır. Sinema kareleri ve hayal gücünün benzetimi ise

insan algısının dünyayı bir film sahnesi gibi görsel bir öyküye dönüştürebileceğini vurgulamaktadır. O halde “meşher”, bize dünyayı hayranlıkla görme ve yaratıcının derin bilgeliğini keşfetme olanağı tanıyan bir araç ve Yaratıcı’nın film sahnesi gibidir. Rüya ise bir film sahnesi olan bu alemin, Said Nursi’nin ifadesiyle “sinema-yı Rabbaniye”nin seyrangahıdır.

Yine İsmet Özel "Rüya ve Siyaset" başlıklı yazısında hayal ve rüya konusunda şöyle bir farklı bakış açısı ortaya koymaktadır;

Hayal; insanın istekleri, özlemleri yönünde kafasında meydana getirdiği bir sun’i ortam, bir zan, bir kuruntudur. Rüya ise insanüstü bir kuvvetin tesiri altında görülen ve benim gerçek kabul ettiğim bir istikamet, bir atâdır. Hayal içinde olmak ferdi endişelerin bulantısı şeklinde tezahür eder. Rüya ise inancın kaynaklarına dayanmak suretiyle bir berraklık halidir. Hayal tıpkı bir bataklık gibi sizi yavaş yavaş yutar, eritir. Rüya ise sizin mevcudiyetinize gelen bir açıklık, bir sarahattir; sizi ikaz eder ve sağlam bir zeminde ilerlemenize yol açar. (Özel, 2019, p. 78)

Rüyalar ile filmler arasında dikkate değer başka bir benzerlik kendi bağlamlarında gözlemcinin rolüdür. Nitekim sinema seyircileri ve rüya gören kişilerin, çevrelerinde bir tür gözlemci rolünde oldukları ifade edilmektedir. Bu benzerlik ise insan algısının bir ürünü olan rüyalar ve yaratıcılığının bir eseri olan sinemaların iç içe geçmiş doğasını vurgulamaktadır (Curry, 1974, p. 83). Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda rüyalar, “Zihnin Sineması” olarak tanımlanabilir. Ancak rüyaların bilindişından kendiliğinden ortaya çıkmasına rağmen filmlerin senaryo ve yönetmen tercihleriyle bilinçli bir şekilde oluşması film ve rüyayı birbirinden ayıran önemli bir farktır.

Yukarıda belirtildiği üzere filmin gerçekte bir rüya sahnesi olabileceği yönünde farklı görüşler mevcuttur. Bu bağlamda sinemacılar arasında, sinemanın aslında perdedeki bir rüya olduğu ancak bu rüyanın yönetmenin mi yoksa seyircinin mi rüyası olduğu yönünde bir tartışma mevcuttur. Bazı araştırmacılar da sinemanın seyirciler üzerindeki büyük etkisini fark etmiş ve bu fikirden etkilenerek çeşitli araştırmalara yönelmişlerdir. Bu anlamda sinemanın farklı boyutlarını da göz önünde bulundurarak sinema hakkında “Rüya Sineması” gibi çeşitli tanımlama girişimlerinde bulunmuşlardır.

2. İKİNCİ BÖLÜM:DÖNEMSEL OLARAK İRAN SİNEMASI

2.1. 1979 İran Devrimi Öncesi İran Sineması

İran sinemasının tarihi bir bakıma dünya ile sinema alışverişi ilişkilerinin tarihidir. Aynı zamanda İran'a gelen göçmenler, yurtdışındaki İranlı göçmenler ve İranlı etnik-dinsel azınlıklar İran sinemasını şekillendiren hem evrenselliği hem de özellikleri beraberlerinde getirmişlerdir.

Naficy'nin belirttiği üzere İran savaşıyla rağmen yüzyıllar boyunca temel toprak ve dil bütünlüğünü ve temel etnik, dini ve kültürel yapısını korumuştur. İstilalar, fetihler, iç devrimler ve devrimler ile çağdaş İranlılar, uzun tarihleri ve sanatsal gelenekleriyle aktif bir ilişki sürdürmüştür. Öncelikle Fars dili, edebiyat ve şiirin yönlendirdiği bu süreklilik çeşitli zihinsel kırılmaların darbelerini yumuşatmada anahtar rol oynamıştır. İran ulusal sineması da kısmen bilişsel haritadan ve film yapımcılarının ve izleyicilerin bilincinde geçmişle bugünün bir arada bulunmasından oluşmaktadır. Çünkü Fars dili ve İran'ın kültürel, mitolojik, tarihi, dini, edebi, sanatsal ve performans gelenekleri gibi kültürel süreklilik faktörleri İran sinemasının temelini oluşturmaktadır (Naficy, 2011, p. 7).

İran'ın sözlü gelenekleri, popüler aşk romanları, halk masalları, modernist edebiyat ve şiir ile zengin görsel, müzikal ve performans sanatları geleneği de film metinleri için kaynak olarak hizmet etmiştir. İran'ın sözlü gelenekleri, taziye, perde okuma ve diğer yerel tiyatro gösterileri ve zanaatkar üretim tarzı sinemaya daha fazla "kolektif" özellikler katmıştır. Dolayısıyla bu film anlatılarından alınan zevkin, görsel ya da duyuşsal olmaktan ziyade etik ya da didaktik olduğu görülmektedir.

Pehlevi ve İran İslam Cumhuriyeti dönemlerinde devletin, hem sinemanın kurumsallaşması hem de sinemaya müdahale ve sansür yoluyla belirleyici bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Her iki dönemde de hem kurmaca hem de belgesellerin çoğaldığına rastlanmaktadır.

İran'da film sunumu ve üretimine genel yaklaşımı daha iyi anlayabilmek için bunu ülkenin tarih ve kültürü içinde konumlandırmak gerektiği söylenebilir. Geleneksel toplu eğlenceler kısa sürede sinema tarafından değiştirilmiş olsa da, sinemanın gelişi geleneksel sanat formlarını tamamen ortadan kaldırmamıştır. Bu durum, tarih boyunca İranlıların dış etkileri kabul edip kendi kültürleriyle

sentezleyerek dönüştürdüklerini gösteren bir gerçek olarak ifade edilmektedir (Egan, 2003, p. 37).

Batı'daki burjuva etkisinden farklı olarak, İran'da sinema başlangıçta kraliyet ailesi ve üst sınıfların ayrıcalıklı eğlencesi olarak görülmüş, zamanla toplumsal bir fenomen haline gelmiştir. Kaçar Hanedanı döneminde Muzafferüddin Şah'ın 1900 yılında Paris'te sinemayla tanışması, bu sanatın İran'a girişinin ilk adımı olmuştur. Avrupa'nın ve göçmen toplulukların etkisiyle teknik ve estetik açıdan dönüşen İran sineması, özellikle Ermeni kökenli sanatçılar ve teknisyenlerin katkılarıyla önemli bir gelişim göstermiştir. 20. yüzyılda yabancı filmlerin ülkeye girişi ve ABD destekli belgesel yapımları, İran sinemasının kimlik arayışında belirleyici bir rol oynamış, gerçeklik ve kurgu arasındaki dengeyi şekillendirmiştir. Bu süreç, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, kültürel kimliğin ve tarihsel bilincin bir parçası haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

2.1.1. Sinemanın İran'a Gelişi ve Bu Dönemin Siyasi Koşulları

İran sinema tarihi, 1896'dan ölümüne kadar İran kralı olan Muzafferüddin Şah'ın (1854-1906) Paris ziyareti sırasında tanıdığı kameraları aldırması ile başlamıştır. O dönemde İran'da görsel sanatların görkemli saraylarla sınırlı ve ulaşılmasının zor olduğu görülmektedir. Bu nedenle Sadr'a göre Şah'ın 19. yüzyılın sonunda Avrupa'ya yaptığı ziyaretler ve sinemaya olan tutkusu olmasaydı, İran'da beyazperdenin ne zaman aydınlanacağı belirsiz olurdu (Sadr, 2006, p. 4).

1900 yılının Mart ayında, Kaçar Şahı Muzafferüddin Şah, Avrupa ülkelerine gerçekleştirdiği 223 günlük bir ziyaret başlatmıştır. Bu ziyaret kapsamında, Paris'teki uluslararası fuarı ziyaret etmiştir. Kendisine eşlik eden özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile birlikte Kentruksuil şehrinde bulunduğu sırada, sinematograf ve Lanterna Magica (büyülü fener) makineleri ile tanışmış ve birkaç filmi izlemiştir. Şah, bu hareketli görüntüleri oldukça beğenmiş ve filmlerin çekildiği makinelerden satın alınması talimatını vermiştir. Kameralar, Gaumont şirketinden temin edilmiştir. Bu sayede Muzafferüddin Şah, sinemayı İran'a tanıtmış ve Akkasbaşı da ilk İranlı kameraman olarak kabul edilmiştir (Shirin-pour, 2007, p. 21). O dönemde film gösterimleri, sadece saray çevresindeki ve varlıklı kişilere yönelik bir eğlence kaynağı olarak kabul edilmiştir, dolayısıyla halk bu tür etkinliklerden mahrum kalmıştır. Bunun

yanı sıra, o dönemde halkın dini inançları, sinemanın böyle bir etkinliğe uygun olmadığına dair bir görüşü yansıtmış ve Kaçar şahları, halkın durumunu değiştirmek konusunda fazla çaba sarf etmemişlerdir.

Akkasbaşı, ilk film çekimini 1900'de Belçika'daki Çiçek Bayramı'nda gerçekleştirmiştir. Fransa'da ise Muzafferüddin Şah'ın askeri törenler ve müze ziyaretlerini filme almıştır. İran'a döndüğünde, film gösterimleri önce sarayda, sonra ise düğün ve sünnet törenlerinde yaygınlaşmıştır. Bu gösterimler kadınlar ve erkekler için ayrı seanslar halinde yapılmıştır. Akkasbaşı'nın Tahran'daki çekimleri, belge niteliğinde olup günümüze ulaşmıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde (1906-1911) film çekimi yapılmasa da, sinema salonlarının açılmasıyla İran sineması gelişmeye başlamıştır (Mehrabi, 1371/1992, p. 17).

Akkasbaşı'nın ilk İranlı hareketli görüntüleri çektiği dönemde, yeni teknoloji olan sinema, geleneksel İran toplumunda dikkate değer bir yenilik olarak karşılanmıştır. Bu, İran sinemasının tarihindeki başlangıcın, yalnızca saray ve aristokrasiden oluşan bir izleyici kitlesiyle şekillendiğini göstermektedir. İlk halka açık ticari sinema salonunu kurma girişimi ise, saray mensuplarından biri olan Mirza İbrahim Han Sahafbaşı'na aittir. İbrahim Han Sahafbaşı'nın babası, Nasır el-Din Şah tarafından yurtdışında eğitim alması için seçilen ayrıcalıklı kişilerden biriydi. Bu da, batı teknolojisi ve medeniyetinin İran'a girmesinde, batıya eğitim almaya ve seyahat etmeye gidenler ile tüccarların önemli bir role sahip olduğunu göstermektedir.

İbrahim Han Sahhafbaşı (1857-1920), 1897 yılında mücevher ticareti için dünya turuna çıkmıştır. Rusya, Almanya, Fransa, İngiltere ve Amerika gibi ülkelerin ardından Hindistan'a yaptığı ziyaret sırasında sinematograf ile tanışmış ve 1904 yılında ilk projektörü getirmiştir. Sahhafbaşı, 1904 yılında Şah'ın izniyle Tahran'da ilk ticari sinema salonunu açarak kısa filmler üzerine yoğunlaşmıştır. Daha çok komedi türündeki filmleri, kendi dükkanının arka bahçesinde gösterilmiştir. Ancak, sinema bir süre boyunca halk arasında dini açıdan uygun görülmemiştir. Bazı dini otoriteler, özellikle Şeyh Fazlullah Nuri gibi, sinemayı kâfirlik olarak nitelendirmiş ve bu girişimi Şeytan'ın bir işi olarak kınamıştır. Bu durum, Sahhafbaşı'nın mal varlığına el konulmasına ve kendisinin ve ailesinin yurt dışına sürülmesine neden olmuştur (Sadr, 2006, p. 9; Shirin-pour, 2007, p. 23). Bu dönem, İran sinemasının gelişimini doğrudan

etkileyen devlet müdahalesinin yanı sıra, dini otoritelerin, özellikle Şeyh Fazlullah Nuri'nin, sinemaya karşı çıkmasıyla sona ermiştir.

Sinemanın öncüleri, film ithalatının yanı sıra kurgu, çekim ve işleme gibi birçok görevi üstlenen çok yönlü kişilerdir. Bazıları sinema salonlarında anlatım yaparken, bazıları da kendi filmlerinde rol almıştır. Bu yönüyle adeta tek kişilik bir gösteri sunuyorlardı. İran'da sinema tarihinin önemli dönüm noktalarından biri, 1900'da Fransız Katolik misyonu tarafından Tebriz'de açılan ilk halka açık sinema salonu, Soleil Sineması'dır (Thomen, 2015, p. 99) Bu olay, Lumiere Kardeşlerin sinemayı icadından sadece beş sene sonra gerçekleşmiştir, bu da sinemanın İran'da hızla yayıldığını gösteren önemli bir göstergedir.

Görüldüğü üzere İran'da sinema salonları açan kişiler genellikle tüccarlar, yabancılar veya gayr-i müslimlerdir. Bu durumda dikkate alınması gereken iki önemli nokta bulunmaktadır. İlk sinemacı olarak kabul edilen Rusi Han, Agayof ve George Esmailof gibi kişiler yabancı kökenli ve Hristiyan inancına sahiptirler. Bu durum, onların dini liderler tarafından "dinsiz" olarak damgalanmalarını engellemiş ve toplumdan herhangi bir baskı görmemelerini sağlamış, böylece çalışmalarını rahatça sürdürebilmişlerdir. Ayrıca, siyasi bağlantılarının güçlü olması, faaliyetlerini sorunsuz bir şekilde yürütmelerine olanak sağlamıştır (Dabaşı, 2004, p. 3). Nitekim Şah'ın hükümdarlığı döneminde, tüm sanat faaliyetleri saray himayesinde gerçekleştirilmek zorundaydı, aksi takdirde diktatörlüğün hüküm sürdüğü bu dönemde çalışma yapmanın neredeyse imkânsız olduğu görülmektedir.

İran'ın bu erken döneminde, siyasi arenada yoğun bir çalkantı yaşanmaktaydı. Meşrutiyet devrimi, 1906 yılında gerçekleşmiş olup, 1905 yılından itibaren Meşrutiyet taraftarları başkent Tahran'a yerleşmişlerdi. Bu dönemden itibaren sinema faaliyetleri, kesintisiz bir şekilde devam etmiştir. Aynı zamanda, Muzafferüddin Şah Adalet Sarayı'nı açmış ve ilk anayasa kabul edilmiştir. Ulusal bilinçte önemli değişiklikler yaşanırken, bir sonraki şah olan Muhammed Ali Şah, 1908 yılında tahta geçerek Meşrutiyet'e karşı çıkarak Adalet Sarayı'nı bombalamıştır. Bu dönem, İran siyasi tarihinde "küçük istibdat dönemi" olarak anılmakta olup yaklaşık olarak 13 ay sürmüştür. 1909 yılında Tahran ve diğer şehirlerde halk isyan etmiş ve nihayetinde 12 yaşındaki veliaht Ahmet Şah tahta geçmiştir. Ülkeyi Ahmet Şah adına yönetmek üzere 22 kişilik bir heyet oluşturulmuştur. Bu süreçte, I. Dünya Savaşı patlak vermiş ve İran,

İngiliz işgali ile karşı karşıya kalmıştır. Savaş nedeniyle ticari ve tarımsal faaliyetler aksarken, ülkenin siyasi ve ekonomik durumu daha da kötüleşmiştir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte sinema ilk kez haber yayma işlevini göstermiştir. Böylece İranlılar, sinemada gösterilen haber filmleri aracılığıyla dünyanın geri kalanında meydana gelen olayları takip edebilmişlerdir (Sadr, 2006, p. 12; Shirin-pour, 2007, pp. 15–17).

Rıza Han Pehlevi, bu dönemde İran'ın siyasi tarihini etkilemeye başlamıştır. 1920 yılında orduyu kurarak Tahran'ı ele geçirmiş ve Ahmet Şah tarafından başbakanlık görevine atanmıştır. Rıza Şah; başbakanlık döneminde, saltanatın kaldırılması ve cumhuriyet sisteminin getirilmesini halk oylamasına sunmuş ancak daha sonra bu oylamayı geri çekmiştir. Sonuç olarak, 1925 yılında milletvekillerinin oyuyla saltanat Rıza Şah'a geçmiştir. Bu şekilde, 50 yıllık bir Pehlevi hükümeti ve 15 yıllık bir Rıza Şah dönemi resmen başlamıştır (bkz: Evliyaoğlu, 2020, pp. 51–52).

Genç yaşlarında Rıza Şah, İran siyasetinin sağ ve sol kanatlarındaki çalışmalarıyla İran siyasetinde halk nezdinde gücünü pekiştirmiştir. En belirgin toplumsal hamlesi, önceki müttefikleri olan dini liderlere karşı olmuştur. Hukuk sistemini değiştirerek Kur'an hükümleriyle çatışan düzenlemeler getirmiş, kamusal dini dövmeleri ve 1931'de geleneksel İran performans sanatı “Taziye”yi yasaklamıştır (Asha, 1998, p. 17; Dabaşı, 2004, p. 10). Taziye'nin, Şii ayaklanmaları için sembolik bir sığınak olarak görülmesi ve şiddet içeren unsurlarının Şah'ın modernist yaklaşımına ters düşmesi nedeniyle hoş karşılanmadığı görülmektedir.

Rıza Şah'ın politikaları, tahtın meşruiyetini güçlendirme çabasıyla şekillenmiştir. Kendisi ve oğlu, İslam öncesi dönemi vurgulayarak geçmişle bağ kurmayı tercih etmişlerdir. Nitekim bu bağlamda “Pehlevi” adı, İslam fethi öncesi İran'da konuşulan bir dili temsil eder. Bu yaklaşımın, hem imaj oluşturma hem de Batı'yı “ilerleme” ile, İslam'ı ise “ortaçağ geleneği” ile ilişkilendirme düşüncesine dayandığı ifade edilmekte ve Pehleviler'in, Hz. Peygamber'in soyundan gelmedikleri için İslam'dan bağımsız bir meşruiyet arayışında oldukları belirtilmektedir (Asha, 1998, p. 17).

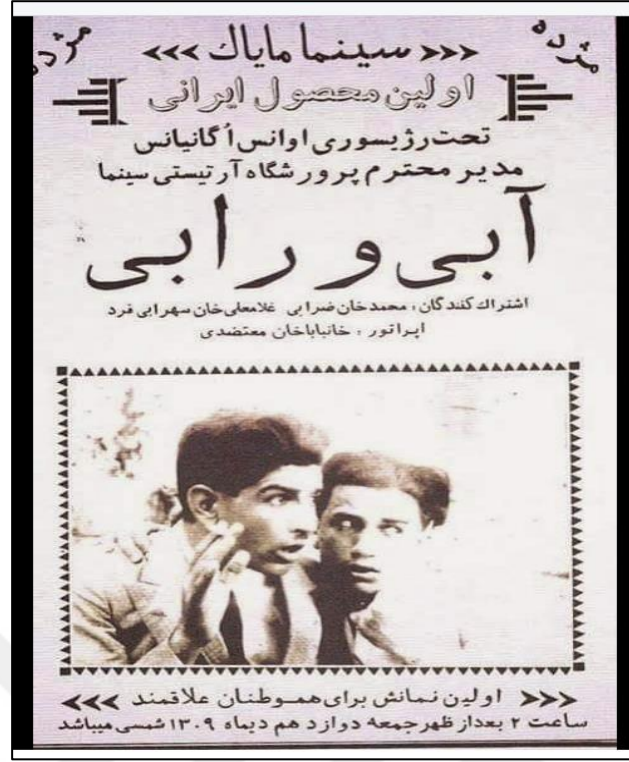
Sadr'a göre bu bağlamda Rıza Şah'ın 1934'teki Türkiye ziyareti devletin modernleşme çabalarının en üst düzeyde temsil edildiği bir dönemin zirvesini ifade etmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet başkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün

reformları, Rıza Şah'ı etkilemiş ve onu hayran bırakmıştır (Sadr, 2006, p. 16). Bu tüm yüzeysel dönüşümlerin, Rıza Şah üzerinde hızlandırıcı bir etki yaptığı görülmektedir.

2.1.2. İlk Dönem İran Sineması (Sessiz Dönem)

Sinemanın İran'a gelişi sürecinde bu politik gelişmeler yaşanırken, aynı dönemde sanat sahnesinde de artan beklentilerin olduğu görülmektedir. İran'daki şairler, ülkenin karmaşık durumunu tasvir etmiş ve "ulusal kurtuluş" kavramını dile getirmişlerdir. Bu seslendirme, zayıf bir entelektüel kesim tarafından yapılsa da, bu dönemde ülkede bir "ulusal bilinç" oluşumundan bahsedilmektedir. Özellikle, kurmaca alanında önemli ilerlemelerin olduğu kaydedilmektedir. Bu dönemde 1922'de Muhammed Ali Cemalzade'nin ilk romanı olarak kabul edilen *Bir Zamanlar* adlı eserinin Berlin'de yayımlandığı, aynı yıl içinde, Nima Yuşic'in *Efsane* adlı kitabının, Tahran'da şiirde modernizmin izlerini taşıyan önemli bir yayın olarak çıktığı belirtilmektedir (Shirin-pour, 2007, p. 39). Bu bağlamda Cemalzade ve Yuşic, İran'da modern roman ve şiirin geleceğine dair estetik alanın sınırlarını belirleyen önemli isimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1929 yılında Ahmet Şah Paris'te vefat etmiş ve bir yıl sonra, *Abi u Rabi* (1930) başlıklı ilk sessiz İran filmi, Moskova'da sinema eğitimi almış bir Ermeni göçmeni olan Ovanes Ohanian tarafından yönetilmiştir. İran'ın ilk uzun metrajlı filmi olan bu yapımın çekimlerini Han Baba Han Moetazedî (1892-1986) gerçekleştirmiştir.



Şekil 3: Abi u Rabi (1930), Ovanes Ohanian

Siyah-beyaz komedi türünde çekilen ve bir Danimarka yapımı olan *Pat and Patachon* filminden uyarlanan bu film, iki komedyen Carl Shen Strom ve Harold Madson'ın performanslarından esinlenerek yapılmıştır. Bu altmış dakikalık sessiz komedi filmi, büyük bir tanıtım kampanyasının parçası olarak seyirciyle buluşmuştur. Film, aynı zamanda *Dünyanın İrân ve Bugünkü İrân* olarak da bilinmektedir. Bu dönemde, Rıza Şah'ın İran'ı modernleştirme çabaları devam etmektedir ve film, ülkenin ilerlemesini propaganda aracı olarak vurgulamaktadır. Sadr'a göre basının tepkisi, daha çok politik kriterlere dayanmış olup, filmin toplumun yeniden doğuşunun bir işareti olduğu anlayışı üzerine yoğunlaşmıştır. Filmin tek nüshası 1932 yılında çıkan yangında yanarak yok olmuştur. 1930 ile 1937 yılları arasında, yeni oluşan film endüstrisinin gelişimine işaret eden dokuz uzun metrajlı film yapılmıştır (Sadr, 2006, p. 15).

Diğer taraftan 1931'de İbrahim Muradi, Hazar Denizi kıyılarında bulunan Bender Ezeli'de bir film stüdyosu kurmuştur (Aktaş, 2015, p. 10) Aynı yıl içerisinde bu stüdyoda, *The Body and The Soul* adıyla da bilinen *Entekam-e Berader* (1931) filmi çekilmiştir.



Şekil 4: Entekam-e Berader (1931), İbrahim Muradi

Ohanian'ın diğer sessiz filmi olan *Hacı Aka, Aktor-e Sinema* (1932), 1932 yılında, sinema karşıtı bir dini yetkilinin aniden karar değiştirerek bir film oyuncusu olma sürecini konu edinmektedir.



Şekil 5: Hacı Aka, Aktor-e Sinema (1932), Ovanes Ohanian

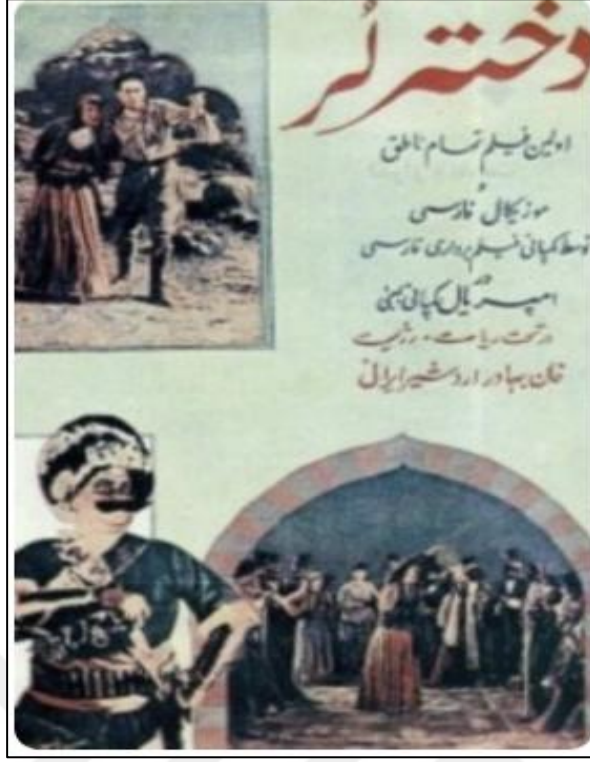
Ohanian tarafından yapılan bu sessiz film, İran sinemasının hayatta kalan en eski örneklerinden biridir ve zamanın değişen sosyo-politik koşullarını doğru bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Ohanian'ın alegorik hikayesi, geleneksel bir adam ile yeni sanat formu arasındaki çatışmayı anlatmaktadır. Ana karakter Hacı Ağa, son derece dindar bir adamdır ve damadının film yapımcısı olmasıyla sinema meselesinde devreye giren toplumsal güçleri yansıtmaktadır. Aynı zamanda filmin, geçmiş ile günümüz, gelenek ile ilerleme arasındaki geniş toplumsal kaygıları da yansıtarak filme dinamik bir anlam kazandırdığı ifade edilmektedir (Mehrabi, 1371/1992, p. 23). Film, İran'ın eski ve yeni durumunu karşılaştırarak ülkenin modernleşmesini savunmaktadır. Filmin adının bile bu karşıtlıklara gönderme yaptığı açıkça görülmektedir. Kadın oyuncuların hâlâ kapalı olduğu bir dönemde çekilen bu filmde kadın oyuncunun açık olması dikkat çekicidir. Rıza Şah döneminde kadınların çarşaf giymesini yasaklamış olmasına rağmen, filmde kadın oyuncunun açık giyinmesi, dönemin toplumsal ve siyasi dönüşümlerini yansıttığı söylenebilir. Bu filmde ilk defa "film içinde film" tarzı bir anlatı benimsenmiş olup, basit bir konu aracılığıyla Ohanian ve benzeri sinemacıların karşılaştığı zorluklar yansıtılmıştır (Sadr, 2006, p. 23). Ohanian'ın bu

filmle verdiği mesaj, özellikle aile açısından halkın sinema algısını değiştirmeyi amaçlamıştır. Ohanian'ın, İran Sineması'nın gelişimi için devletin dikkatini çekmeye çalıştığı, ancak bu çabalarında başarılı olmadığı görülmektedir.

1930'ların başında İran'da sinema salonlarının sayısı Tahran, Tebriz, Meşhed, şiraz, Anzeli gibi şehirlerde yoğunlaşmıştır. Filmler genellikle yurtdışından ithal edilmiştir. Rıza şah döneminde, şeriata aykırı ve ahlaki olmayan filmler yasaklanmış ve bu konuda yapılan ihlaller cezalandırılmıştır. Bu bağlamda 1930'da ıkarılan "Gösterim ve Sinema" yasası, film çekim izinleri, yabancı ve yerli filmlerin denetlenmesi ve modernleşmeyi teşvik eden yapımların desteklenmesini içermektedir. Sinema salonlarının teknik standartları da bu yasa ile düzenlenmiştir. Sinema endüstrisinin büyümesiyle, salonlardan önce %10, daha sonra ise %15 vergi alınmıştır. Amerika, Fransa, Almanya, Rusya ve İngiltere'den sessiz filmler ithal edilmiştir. (Shirin-pour, 2007, 27–29). Bu bilgiler doğrultusunda bu dönemde sinemanın, devlet kontrolü altında geliştiği ve modernleşmenin bir aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. Nitekim sinema salonlarının artırılması ve film ithal edilmesi, halkın bu sanata ilgisini artırırken bu anlamda devletin denetleyici etkisinin de giderek güçlendiğini ortaya koymaktadır.

2.1.3. İkinci Dönem İran Sineması (Sesli Dönem)

İran sinemasında sesli filmlerin artık popüler hale gelmeye başladığı bu dönemde, siyasi ve sosyal açıdan büyük bir karmaşa yaşanmaktadır. İran'ın siyasi ve sosyal tarihinde pek çok krizle karşı karşıya kalındığı bu dönem, Rıza şah'ın saltanatının sona erdiği, İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı ve İran halkının zorlu yaşam koşullarıyla mücadele ettiği bir döneme denk gelmektedir. Ayrıca, devletin rüşvet ve yolsuzluklarla bozulduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu dönem, aynı zamanda modernleşme çabalarının da belirgin bir şekilde görüldüğü bir zaman dilimidir. Detayları daha sonra ele alınacak olan bu konulara rağmen, Rıza şah döneminin ilk yıllarında yaşanan karmaşıklıklarla beraber kültür ve sanat hareketlerinin devam ettiği gözlemlenmektedir.



Şekil 6: Dohter-e Lor (1933) Abdu'l-Huseyin Sepanta

Abdu'l-Huseyin Sepanta'nın ilk İran sesli filmi olan *Dohter-e Lor* (1933), ülke sinemasının gelişiminde önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu film, Hindistan'da Erdeşir İrani tarafından çekilmiş olup, 1936'da gösterime girmiştir. Aynı yıl, Şah Rıza'nın kadınların çarşaf giymesini yasaklamasıyla dikkat çekmektedir. Film, izleyicilere ilk defa Farsça konuşan karakterleri deneyimleme fırsatı sunmuştur. Muzaffarüddin Şah'ın saray mensubu bir üyesinin oğlu olan Sepanta'nın, sarayla yakın ilişkileri ve memleketinin dini bağlarından uzaklığı, onu toplum içinde yabancı bir konuma getirmiştir. Sepanta, yönetmen Erdeşir İrani ve Imperial Film Company'nin yardımıyla *Dohter-e Lor*'u Hindistan'da çekmiştir. Filmin nispeten sağlam bir baskısının korunması, sinema tarihçileri için önemli bir referans kaynağı olmuştur. Sadr'a göre film aynı zamanda geleneksel İran'da kadının yerine dair bir öyküyü Oryantalizm perspektifiyle ele almaktadır (Sadr, 2006, p. 27). Nitekim bu film İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışları açısından başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Bu film Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmidir. Sepanta, *Dohter-e Lor*'un ardından İran tarihine ve edebi konulara

dair dört film daha üretmiştir. Bunlar; *Şirin u Ferhad* (1934), *Ferdovsi* (1934), *Çeşmehay-e Siyah* (1936) ve *Leili u Mecnun* (1937).

Diğer yandan 1934'te Tahran Üniversitesi kurulmuştur. Bu da İran'da gerçek bir burjuvazi sınıfının oluşumunun başladığının bir işareti olarak kabul edilebilir. Bu aynı zamanda, şehirli entelektüellerin sayısında belirgin bir artışa ve laik eğitimin başarılı bir şekilde kurumsallaşmasına işaret etmiştir.

Tahran'da 1931-1948 yılları arasında 22 sinema salonu açılmıştır. Bu dönemde sinema endüstrisinde önemli gelişmeler yaşanmış, 1924'te ilk sesli film gösterimi yapılmıştır. Sinema salonlarının artışı, sektörün büyüdüğünü gösterirken, 1935'te Tahran'da ilk sinema yönetmeliği kabul edilmiştir. Tahran'da her yıl yüzlerce yabancı film gösterilmekteydi ve 1947'de bu sayı 200'ü aşarken, 1950'de 400'e ulaşmıştır. 1934-1939 yılları arasında sesli yabancı filmler yaygınken, 1939-1948 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yabancı film ithalatı artmıştır. Rusya, Amerika, Mısır, Fransa ve Almanya'dan gelen filmler büyük ilgi görmüş, ancak İran'ın kendi film üretimi bu dönemde duraklamıştır (Aktaş, 2015, p. 28). Tüm bu yaşanan gelişmeler, İran sinema endüstrisinin evrimini ve uluslararası ilişkilerdeki değişimlerin sinema sektörü üzerindeki etkilerini gösteren gelişmelerdir. Tahran'daki sinema salonlarının artan sayısı, sinema sektöründeki büyümenin bir yansıması olarak görülmektedir. Ancak aynı zamanda yabancı film ithalatındaki artışın, yerel film endüstrisinin zorluklarına da işaret ettiği söylenebilir.

1934-1948 dönemi, sinemanın hem bir eğlence aracı olarak hem de bir propaganda aracı olarak kullanıldığı ve aynı zamanda dünya güçlerinin etkisinin belirgin olduğu bir zaman dilimini temsil etmektedir. Bu dönemde, İran'da Rıza Şah dönemi boyunca, sadece devrimci ve şeriat karşıtı temalara sahip filmler sansüre tabi tutulmuştur. Bu dönemde çekilen her film, eski İran'ın yerine yeni ve modern bir İran'ı yansıtmak zorundaydı. Bu konuda yapılan bazı araştırmalara göre, 1940 yılında 250 film İran'a ithal edilmiştir. Bu filmlerin %60'ı Amerikan, %20'si Alman, %5'i Rus, %5'i Fransız ve %9'u Mısır ve Hindistan'dan alınmıştır. İngiltere'den ise %1'lik bir oranla sadece 2 film ithal edilmiştir. Bu filmler arasından sadece bir tanesi yasaklanmış olup, 1943 yılında Amerikan filmlerinin İran'daki payı %70-80'e ulaşmıştır (Shirin-pour, 2007, pp. 45-46). Bu veriler, dönemin kültürel ve politik gelişmelerini ve İran sinemasının dış etkilere olan maruziyetini yansıtmaktadır.

İran, bu dönemde toplumsal, siyasi ve ekonomik zorluklarla, ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu sıkıntılarla karşı karşıya kalmış özel bir dönemi deneyimlemiştir. Bu süre zarfında, ülke on farklı başbakan değişikliğine tanıklık etmiştir.

1941 yılında, Hitler Rusya'yı işgal etmiştir. Üç ay sonra, Rusya ve İngiltere birleşerek İran'ı işgal etme kararı almışlardır. İngiltere güneyden (Irak yoluyla), Rusya ise kuzeyden (Azerbaycan, Gilan ve Horasan eyaletlerinden) İran'a saldırmıştır. Yirmi bir gün sonra, her iki devletin orduları Tahran'a yaklaşmıştır. Bunun üzerine, Rıza Şah istifa etmiş, 16 Eylül 1941'de tahtını oğlu Muhammed Rıza Şah'a devretmek zorunda kalmış ve Güney Afrika'daki Mauritius adasına sürgün edilmiştir. Bu dönemde, Almanların, sinemaların büyük bir bölümünü kontrol altında tuttıkları görülmektedir. Buna karşılık, Ruslar özellikle İran'ın kuzey bölgelerinde göze çarpan bir sempatizan sayısı ile, İngilizler ise güney bölgelerinde filmler ve gösterimler düzenlemekteydi. Ruslar, özellikle haber niteliğindeki filmlerini Farsça altyazı ile göstermiş ve İngilizler de benzer bir uygulamaya başlamıştır. Bu dönemde, yabancı devletlerin kendi kültürlerini yayma politikası ve savaş haberlerinin sinema yoluyla yayılması, sinemanın geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Mehrabi, 1371/1992, p. 243). Sonuç olarak, 1939-1941 yılları arasında Almanya, 1941-1948 yılları arasında ise Sovyetler Birliği, İngiltere ve Amerika İran sineması üzerinde etkili olmuştur. Devletin, yabancı film ithalatı yapan şirketlerin faaliyetlerini engellememesi nedeniyle bu dönemde yerli film üretiminin gerçekleşmesine imkan olmadığı görülmektedir.

Şah Rıza Muhammed, 1941 yılında İran monarkı ilan edilmiş ve 1940'lı yıllar boyunca hiçbir varlık göstermeden ülkeyi yönetmiştir. İran siyaset arenasında daha önce benzeri görülmemiş on yıllık bir özgürlük dönemi başlamıştır. Bu bağlamda siyasal ve kültürel gelişmelerin birçoğunun 1940'larda gerçekleşmesinin sebebi, monarşinin karşılık veremeyecek derecede zayıf düşmüş olmasıdır. Aynı dönemde İran resmi olarak tekrar iki etki alanına bölünmüştür. Kuzey Ruslar tarafından işgal edilirken, Güney İngilizler tarafından kontrol edilmiş, merkez ise Şah'ın hükmettiği bir tampon bölge olmuştur. Amerikalılar ise ülkenin ekonomisini düzenlemiştir (Asha, 1998, p. 18). Kabileler bağımsızlık mücadelesine geri dönmüş ve merkezi hükümet birliklerini mağlup etmiştir. Kürt ve Azeri gibi çeşitli topluluklar bağımsız cumhuriyetler kurmuşsa da bu cumhuriyetler 1946'ya kadar Şah'ın Amerikan eğitilmiş ordusu tarafından bastırılmıştır (Aktaş, 2015, p. 29).

Hava saldırılarına rağmen, savaş İran'ın sinemayla bağıını kesintiye uğratmamış, özellikle Hollywood filmleri sinemalarda popüler olmuş ve seyirciyi etkilemiştir. Bu dönemde bir yeniliğin daha yabancı filmlerin çekiciliğini arttırdığı ifade edilmektedir. Mısır ve Türkiye'de yaşayan bir grup İranlı, ilk defa bu filmleri Farsça dublaj yaparak sunmaya başlamıştır. Okuma yazma bilmeme oranının yüksek olduğu bir ülkede bu, memnuniyet verici bir gelişme olmuştur. 1940'ların sonlarına doğru gösterilen 400 filmde 300'ü Amerikan yapımı iken, geri kalan kısmı İngiliz, Rus ve Mısır filmlerinden oluşmaktaydı (Sadr, 2006, p. 39).

1941-1953 yılları arasında İran'da siyasi partiler hızla kurulmuştur. Bu dönem, yerli sinema tarihinin ikinci dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu süreçte, İran'da petrolün millileştirilmesi ve İngiliz sömürgeciliğiyle mücadele ön plana çıkmıştır. Musaddık liderliğindeki komisyon, petrolü millileştirerek Musaddık'ın prestijini artırmış ve bunun neticesinde başbakanlık görevine getirilmiştir. Musaddık'ın laik görüşleri ve ulusal politikaları ülkede umut yaratmış, İran'ın petrol kaynaklarını devletleştirmesi emperyalist güçleri rahatsız etmiştir. Bu gelişmelerin ardından Şah, İran'ı terk etmek zorunda kalmış ve ülkede ulusal anlamda önemli adımlar atılmıştır. Ancak, Musaddık'ın yaptığı reformlar nedeniyle iktidarı kısa süreli olmuştur. Laik politikaları, din adamlarının ve özellikle Ayetullah Keşani'nin muhalefeti ile karşılaşmış, dış güçler de bu gelişmelerden rahatsız olmuştur. Sonuçta, İngiltere ve Amerika'nın desteklediği darbe ile Musaddık iktidardan düşmüş ve Şah tekrar iktidara gelmiştir (Asha, 1998, p. 18; detay için bkz: Batur, 2007, pp. 15–17). Bu gelişmeler neticesinde, laik güçlerin toplumsal etkisini zayıflattığı görülmektedir.

1941'den 1950'ye kadar olan bu dönemde sinema alanında önemli bir üretim olmamakla beraber 1960'a kadar nisbeten iyi filmlerin yapıldığı görülmektedir. 1945'ten sonra, İran sinemasının öncü isimlerinden biri olan İsmail Kuşan (1917-1983), ülkesini Avrupa ve Amerika filmleriyle tanıştırmıştır.



Şekil 7: Tufan-e Zendegi (1948), İsmail Kuşan

İran'da film endüstrisinin kurulmasında öncülerden kabul edilen Kuşan'ın çabalarıyla çevrilen ilk sesli film olan *Tufan-e Zendegi* (1948), seslendirme hataları nedeniyle beklenen ilgiyi görememiştir.

Kuşan'ın, devlet ve muhalif grupların yoğun siyasi faaliyetlerle meşgul olması nedeniyle sinemaya herhangi bir destek sağlamamaları gerçeği karşısında, Pars Film Stüdyosu'nu kurma kararı alması dikkat çekicidir. Bu adım; yönetmen, kameraman, senarist, yapımcı ve teknisyenlerden oluşan sürekli bir ekibin oluşturulması anlamına gelmiştir. Ayrıca, stüdyosunun faaliyetlerini duyurmak ve tanıtmak amacıyla 1951 yılı Eylül ayında, aylık dergisi *Alem-e Honer* aracılığıyla tanıtım çalışmalarına başlamıştır.



Şekil 8: Şermsar (1950), İsmail Kuşan

Kuşan'ın sermayesiyle finanse ettiği dördüncü filmi olan *Şermsar* (1950), büyük bir başarı elde etmiştir. Bu başarı, ünlü İranlı kadın şarkıcı Delkeş'in filmde rol alması ve filmde aile temasının işlenmesi gibi unsurların etkisiyle sağlandığı görülmektedir. Ayrıca, daha gelişmiş tekniklerin kullanılması da filme başarı getirmiş ve bu film, uluslararası bir film festivalinde sergilenen ilk İran yapımı film olarak kaydedilmiştir (1950 Bombai, Hindistan İlk Film Festivali). Kuşan'ın 1948'de *Tufan-e Zendegi*, 1950'de *Şermsar* ve 1951'de *Mader* filmleri ile büyük bir başarı elde etmesi, İran Sineması'nın ikinci bir yeniden doğuşunu yaşamasını sağladığı ifade edilmektedir (Mehrabi, 1371/1992, p. 56). Bu başarının ardından diğer sinemacıların da film yapmaya başladığı görülmektedir.

1948 ile 1979 yılları arasında film yapımında belirgin olarak üç farklı yöntemin izlendiği kaydedilmektedir. Bu yöntemler; Ticari Filmler, Entelektüel Filmler ve Yeni Akım Sineması olarak adlandırılmıştır. Ticari filmler; genellikle aşk, melodram, müzikal ve toplumsal konuları ele almıştır. Dans, müzik, cinsellik ve son dönemde artan açık sahneler gibi unsurlarla seyircinin taleplerine cevap vererek kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. Bu filmler genellikle ahlaki ve melodramatik içeriğe sahiptir, ancak

genellikle siyasi veya toplumsal mesajlar içermemiştir. Daha sonra, Pars Film Stüdyosu'nda yapılan bu filmler için ticari ve düşük kaliteli filmleri tanımlamak amacıyla "Film Farsi/Farsi Film" terimi yaygın olarak kullanılmıştır (Aktaş, 2015, p. 105).

Film Farsi'lerin, benzer konu ve temalarla yapılan, genellikle küçümsenen yapımlar olduğu ifade edilmektedir. İlk örneği kabul edilen *Şermsar* (1950), büyük bir hasılat elde etmiştir. Bu tür filmlerde kadının merkezi bir rolü vardır. Yabancı yapımların yerli uyarlamaları olan Farsi Filmler; aşk, melodram, müzikaller ve sosyal hareketlilik gibi temaları işlemektedir. Bu filmler danslar ve kadın figürleriyle dikkat çekerken, geniş halk kesimlerine hitap etmeye çalışmışlardır. Ancak bu filmler, toplumsal ve politik derinlikten yoksundur ve estetik kaygılarla üretilmemiştir. 1960'ların sonuna kadar Farsi Filmler, düşük bütçeli ve basit yapımlar olarak varlığını sürdürmüştür. Yine de, yerli film endüstrisinin gelişimine katkı sağlamış ve yeni yapımcıları sektöre çekmiştir. Ancak ticari başarı, yabancı film ithalatçılarını endişelendirmiş ve Şah yönetimi yerli üreticilere baskı yapmıştır. Şah, sinema endüstrisinden alınan vergiyi artırınca bu duruma itiraz etmek için stüdyolar filmlerini göstermeyi durdurmuşlardır (Oylum, 2019, pp. 12–14).

Haziran 1950'de İran İçişleri Bakanlığı sergi salonları, film senaryoları, oyunlar ve film yapımcılığı için katı bir davranış kuralları belirlemiş ve bunları bir dizi alışılmadık hükümler getirerek yasa dışı ilan etmiştir. İran İçişleri Bakanlığı'nın belirlemiş olduğu kurallara göre bazı filmler; İslam'ın temelleri ve Şiiliğin on iki imam versiyonuyla çelişmekte, Meşrutiyete, Şah'a ve yakın ailesine karşı eleştirilerde bulunmaktadır. Onlara göre bu tür yapımlar, herhangi bir ülkede hükümdarın tahttan indirilmesine yol açacak siyasi çalkantıları tasvir etmekte, rejim değiştirmeyi teşvik eden devrimci ideolojiler sunmaktadır (Tapper, 2002, p. 4). Ayrıca yasalara aykırı inanç ve uygulamaları savunan, suçlu karakterlerin cezalandırılmadığı, askeri yetkililerin yenilgisine yol açan hapisane isyanlarını konu alan, işçileri, köylüleri ve diğer sınıfları orduya karşı çıkmaya veya fabrikaları ve okulları sabote etmeye teşvik eden filmler de bu filmler arasında bulunmaktadır. Bunların yanı sıra, ülkenin örf ve adetlerine aykırı, izleyicide tiksinti ve umutsuzluk yaratan, kadın çıplaklığını tasvir eden, küfür içeren veya yerel aksanla alay eden filmler, genel ahlakı bozan ve "gangster" kavramını içeren yapımlar ve toplumda etnik ve dini gerilimleri yoğunlaştıran filmler de bu listeye dahildir (Sadr, 2006, p. 66). Bu düzenlemelerin

kapsamının yalnızca yerli filmler ile sınırlı olmayıp yabancı fiimlere yönelik sansüre yaklaşımı da ortaya koydukları görölmektedir.

1950'li yıllarda üretilen filmler, genel olarak ahlaki ve insan merkezli bir sinema anlayışının izlerini taşımaktadır. Bu filmlerin; köy ve şehir yaşamı, eğitim seviyesi, sosyo-ekonomik farklılıklar, geleneksel ve entelektüel çatışmalar gibi melodramatik temaları işlediği görölmektedir. Örneğin, yukarıda hakkında bilgi verilen Kuşan'ın 1950 yapımı *Şermsar* filminin, köy ve şehir yaşamı arasındaki karşılaştırmayı başarılı bir şekilde yansıttığı görölmektedir. Bu filmler aynı zamanda İran toplumundaki sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişimleri izleme imkanı sunmaktadır. Bu anlamda ticari sinemanın tüm yapımlarının kötü olduğu söylenemez. Çünkü bazılarının toplumsal eleştiriler içermektediği görölmektedir. Bunlar da dönemin toplumsal gelişmelerini anlamak için izleyiciye katkı sunmaktadır. Nitekim 1950'lerde köylerde feodalite hâlâ etkilidir ve ağalık sistemi devam etmektedir. Bu anlamda bazı filmlerde, köy ağalarının zulmü vurgulanmış olsa da, bu zulüm genellikle açık bir şekilde gösterilmemiş bu filmlerde bunlara işaret edilmiştir.

1948-1979 döneminde, sinema üretiminde kullanılan diğer önemli bir yöntem Entelektüel Sinema'dır. Bu tür filmler genellikle yönetmenin kendi özgün dünyasını belirli bir biçim ve tarzda, halkın yaşamından ve davranışlarından uzak bir şekilde anlatmaktadır. Bu nedenle, bu filmler daha avangard bir sinema tarzı benimsemekte ve genellikle entelektüel kesime hitap etmektedir. Bu tarz filmlerin yönetmenlerinin, çalışmanın birinci bölümünde "Auteur" film kuramı kapsamında detaylı açıklandığı üzere genellikle belirli bir stil sahibi oldukları ve filmlerinin dilinin günlük dilden uzak olduğu görölmektedir. Bu dönemde avangard sinema yapan önemli yönetmenler arasında Feridun Rahnuma, Ebrahim Golistan, Ferruh Gaffari, Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şehid Sales (daha sonra kendisinden etkilenen yönetmenler arasında Abbas Kiarostemi yer alır), Feridun Jurek, Mostefa Ferzane gibi isimler bulunmaktadır. Örneğin, Sohrab Şehid Sales (1943-1998), o dönemde İran sinemasında "Genç Çehov" olarak anılmıştır. Sohrab Şehid Sales, ilk filmi olan *Yek Ettetfak-e Sade* (1973) ile 1973'te Tahran Uluslararası Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödölünü kazanmıştır (Shirin-pour, 2007, p. 76).



Şekil 9: Yek Ettfak-e Sade (1973) Sohrab Şehid Sales

Ayrıca, Sohrab Şehid Sales'in 11 gün süren çekimleriyle tamamlanan *Tabiat-e Bîcan* (1975) adlı filmi, Berlin Film Festivali'nde birçok ödül kazanmıştır.



Şekil 10: Tabiat-e Bîcan (1975), Sohrab Şehid Sales

Bu film, düşük satış rakamlarına rağmen İran sinemasında yeni bir tarz oluşturduğu ve sonraki sanatçıları etkilediği için önemli bir eser olarak kabul edilmektedir.

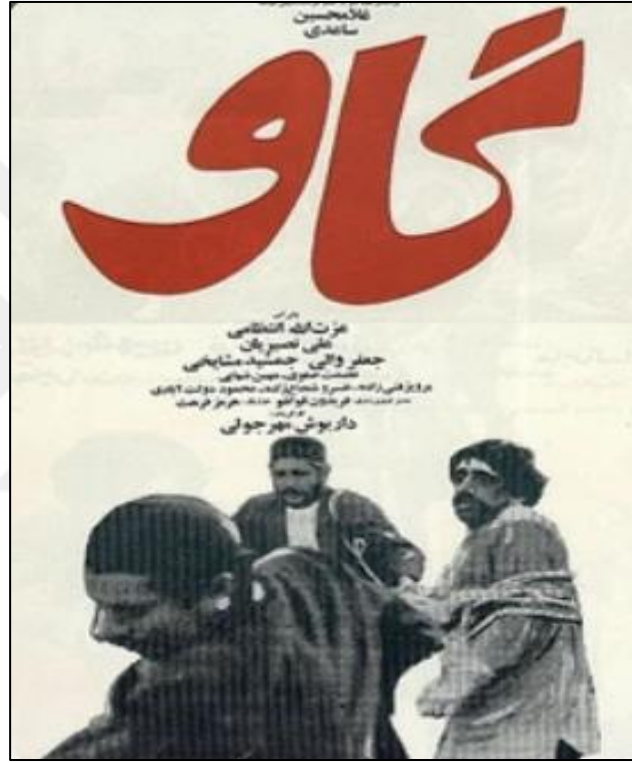


Şekil 11: Moğolha (1973), Perviz Kimyayi

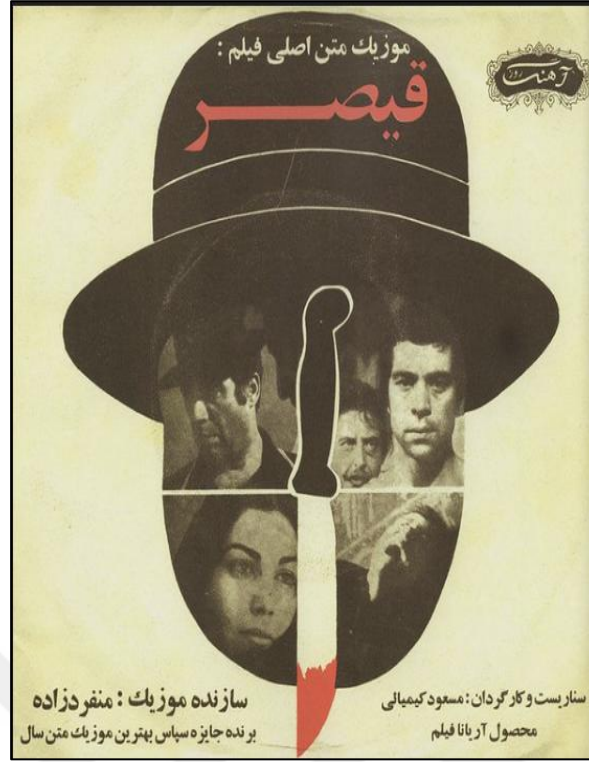
Benzer şekilde, Perviz Kimyayi'nin 1973'te çektiği *Moğolha* (1973) filmi, Tahran Uluslararası Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüş ve İran sinema tarihinde en iyi 10 film arasında yer almıştır (Shirin-pour, 2007, p. 83).

1948-1979 arasında film yapımında kullanılan bir diğer yöntem, Yeni Akım sinemasıdır. 1968-1969 yıllarında yaklaşık 15 yönetmen, farklı bir sinema tarzı oluşturmuştur. Detaylarına bir sonraki başlık altında değinilecek bu grup ve tarz, "Yeni Dalga İran Sineması" olarak da adlandırılmıştır. Genç sinemacılar, filmlerin halk tarafından beğenilmesinin sinemanın devamı için önemli olduğunu bilerek, filmlerini hem yüksek entelektüel seviyede hem de geniş kitlelerin anlayabileceği bir şekilde çekmişlerdir ve eleştirmenler tarafından da büyük övgü almışlardır. Bu yönetmenler Entelektüel ve Ticari sinemayı birleştirerek özellikle İran edebiyatı desteğiyle, halkın görüş ve inançları doğrultusunda yeni bir sinema tarzı geliştirmişlerdir (Naficy, 1999, pp. 14–17). Bu gelişmenin, 1970'lerden itibaren film yapımında ve ticari sinemada

olumlu ve yenilikçi bir dönemin başlamasına neden olduğu görülmektedir. Bu sebeple, 1970'li yıllar, Devrim öncesi İran Sineması'nın oldukça parlak bir dönemidir. Bu gruptan Celal Mokeddem (1929-1995), Darius Mehrcui (1940-2023), Mesud Kimyayi (1941-), Ali Hatemi (1944-1996) ve daha sonrakilerden Behram Beyzayi (1938-), Emir Naderi (1945-), Hosrev Heritaş (1932-1980), Naser Takvai (1941-), Hajir Darius (1938-1995), Arbi Avanesyan (1941-), Behman Fermanara (1941-) gibi yönetmenler bu dönemin önde gelen isimlerindendir.



Şekil 12: Gav (1969), Darius Mehrcui



Şekil 13: Kayser (1969), Mesud Kimyayi

1969'da, Darius Mehrcui'nin *Gav* (1969) ve Mesud Kimyayi'nin *Qeysar* (1969) filmlerinin gösterime girmesi, İran sinema tarihinde önemli bir dönemeç olmuştur. Mehrcui'nin *Gav* filmi, Ğolam Huseyin Saedi'nin *Azadaran-e Bayal* kitabından uyarlanmıştır ve felsefi-sürrealist bir temayla bir adamın kendisini inek sanması üzerine kurulu ilginç bir hikayeyi işlemiştir. Bu hikayenin; insan-insan, insan-hayvan ve insan-çalışma ilişkileri gibi temalara odaklandığı görülmektedir. Film, bir köyde çekilmiştir ve dönemin İran politik sistemi, filmlerde yoksulluğun gösterilmesine karşıdır. Bu nedenle, filmin gösterilmesine izin verilmesi için, başına "*Bu olay 40 sene önce yaşanmıştır*" gibi bir ibare konması ve köyün duvarlarının beyaza boyanması, sokaklarının temizlenmesi gibi şartlar öne sürülmüştür (Mehrabı, 1371/1992, p. 126). 1969 yılı *Gav* ve *Kayser* filmleri ile genelde hemfikir olduğu gibi Yeni Dalga İran Sineması adı verilen İran sanat sinemasının doğuş yılıdır. 1969-1974 yılları arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde İran sineması tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir. Yeni Dalga İran Sineması'na ilerleyen sayfalarda daha detaylı değinilecektir.

Mânâgera Sineması'nı temsil eden yönetmen ve filmleri içerisinde kendisine yer verilen yönetmenlerden biri olan Mehrcui'nin *Gav* adlı filmi, İran sinemasının erken dönemine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Film, gizlice Venedik Film Festivali'ne katılmış ve Mehrcui, Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca, Londra ve Chicago Film Festivalleri'ne de katılarak büyük ilgi görmüştür (Oylum, 2019, p. 16). 1960'ların İran sinemasındaki en etkili yapıtlardan biri olarak kabul edilen Mehrcui'nin bu filminin, simgesel anlatımı ve derin ironisiyle İran sinemasının geleceğine dair önemli izler taşıdığı görülmektedir.

2.1.4. Üçüncü Dönem İran Sineması (Modern Dönem/Yeni Dalga İran Sineması)

1960'ların sonlarına doğru, İran sinema endüstrisinde *Genc-e Karun* (Siamek Yasemi, 1965), *Gav* (Darius Mehrcui, 1969) ve *Gayser* (Mesud Kimyayi, 1969) gibi filmlerin sosyal temaları ustalıkla işlemesiyle yeni bir sinema dalga hareketinin başladığı görülmektedir. Bu dönem “Yeni Dalga İran Sineması”, “Yeni İran Sineması”, “İran Yeni Dalga Sineması” başlıkları ile tanımlanmaktadır. İran Sineması bu dönemde dünya sinemasında meydana gelen çeşitli akımlardan etkilenmiştir. Bu akımlar hakkında kısaca bilgi verildikten sonra konunun İran Sineması ile olan irtibatına değinilecektir. İran Sineması'nın etkilendiği bu akımların başında Fransız Şiirsel Gerçekçilik Sineması gelmektedir.

1929'da başlayan ve 1930'lu yıllar boyunca küresel ölçekte olduğu gibi Fransa'da da ciddi etkiler doğuran Büyük Ekonomik Buhran, toplumsal ve siyasi istikrarsızlıklara yol açmıştır. Bu çalkantılı dönemde, sinemada yeni bir akım ortaya çıkmıştır. "Şiirsel gerçekçilik" olarak adlandırılan bu sinema anlayışı, çalışan sınıfların karşılaştığı zorlukları ele alırken bireyin mutsuzluğu ve çaresizliği üzerinde durmuştur. Sıradan insanların yaşamlarını duygusal derinlikle ele alan bu akım Fransa'da geniş bir izleyici kitlesi tarafından benimsenmiştir (Marie, 1997, p. 5). Renoir ve Carne gibi yönetmenler tarafından uygulanan bu akımın, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden önce benzer yaklaşımlar geliştirdiği görülmektedir. Ayrıca, bazı İtalyan sinemacılar da bu akıma katkıda bulunarak sinema tarihindeki kültürel etkileşime önemli bir örnek oluşturmuştur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise II. Dünya Savaşı sonrası, 1942-1952 yılları arasında ortaya çıkan bir sinema akımıdır. Faşist dönemin gerçeklikten uzak, propaganda amaçlı sinemasına tepki olarak gelişmiş ve toplumsal sorunları ele almıştır. Savaşın getirdiği yoksulluk, işsizlik ve ekonomik zorluklar filmlerin ana konularını oluşturmuş, sinema eğlenceden öte, insanın iç dünyasını ve toplumsal gerçekleri yansıtan bir sanat olarak görülmüştür. Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi yönetmenler, savaş sonrası İtalyan toplumunun zorluklarını anlatan filmler çekmiştir (Shiel, 2006, pp. 17–18).

Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi, 1950'ler ve 1960'ların Fransız sinemasında önemli bir dönüşümü temsil etmektedir. Bu dalga, Fransız sinemasında 1950'ler ve 1960'ların ortalarında ortaya çıkan ve genç eleştirmenlerin, sinema ustalarının İkinci Dünya Savaşı sonrası eserlerine eleştirel bir yaklaşım getirerek yepyeni bir sinema anlayışı geliştirmesini ifade etmektedir. Bu akım, yüzeysel ve ticari sinemaya karşı doğal ve derin bir tepki olarak doğmuştur. Bu akımın önde gelen isimleri arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Agnes Varda, Jacques Doniol Valcroze, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Demy, Alain Resnais, Louis Malle ve Chris Marker gibi yönetmenler yer almaktadır. Yeni Dalgacılar, savaş sonrası dönemdeki toplumsal ve siyasal değişimleri yansıtmak için sinemayı bir araç olarak kullanmayı amaçlamışlardır (Marie, 1997, p. 6). Bu sayede Fransız Yeni Dalga'nın, sinemada yeni bir estetik ve anlatım biçimi oluşturduğu ve çağdaş sinema üzerinde derin bir etki bıraktığı görülmektedir.

Sonuç olarak, bu akımların temel sebebinin, sinema endüstrisinin geleneksel yapılarından ve kurallarından kopma isteği olduğu görülmektedir. Bu akımlar, dönemin koşullarının etkisiyle ortaya çıkmış olsa da, amacı sinemada yeni bir anlatım dili oluşturmak ve toplumsal, politik ve kültürel açıdan daha derin ve gerçekçi hikayeler anlatmaktır.

Fransız Yeni Dalga Sineması'nın, İran Sineması üzerinde belirgin bir etki bıraktığı ancak bu etkinin tamamen benzerlik göstermediği ifade edilmektedir (Abdi, 2019, p. 108). İran Sineması'nda ortaya çıkan akımdan farklı olmasına rağmen, Fransız Yeni Dalgası'nın bazı yönleri İran Sineması'nı da etkilemiştir. Bu etkiler arasında; genel olarak elde taşınan kamera kullanımı, doğal ışıkta ve dış mekanlarda film çekilmesi, mutlu sonlardan kaçınılması, modern edebiyattan uyarlanan eserlerin

kullanımı, modern anlatının benimsenmesi, sembolik ve mecazi dilin kullanımı gibi özellikler bulunmaktadır. Bu konunun detaylarına çalışmanın ilerleyen sayfalarında yer verilecektir. İran Sineması, bu etkileri kendi özgün tarzıyla harmanlayarak benzersiz bir kimlik oluşturmuştur. Bu bağlamda, modern sinemanın ve Fransız Yeni Dalgası'nın İran Sineması üzerindeki en önemli etkilerinden birinin, filmlerin üzücü veya açık sonlarla bitirilmesi olduğu söylenebilir.

İran Yeni Dalga Sineması, İran sinemasının önemli bir evresini temsil etmektedir. Bu dönem, genellikle Dariuş Mehrcui'nin *Gav* filminin gösterime girdiği yıl olan 1969'dan başlatılır ve İslam Devrimi'nin gerçekleştiği 1979 yılına kadar devam eder (Akrami, 1999, p. 129). İran'da Devrim'in ardından, birçok yönetmen ve sinemacı çalışmalarına devam etmiş ve bu dönemin filmlerinde İran Yeni Dalga Sineması'nın etkileri gözlemlenmiştir. Bu döneme odaklanan araştırmalar, genellikle 1969-1978 yılları arasındaki belirgin bakış açısına dayanmaktadır. Bu dönemde, İran sineması büyük bir dönüşüm geçirmiş ve yeni bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Bu anlatım biçimi, geleneksel İran kültürüyle modernizm arasında bir denge aramış ve genellikle toplumsal ve politik konuları ele almıştır. Bu dönemin filmleri, genellikle karmaşık karakterler ve belirsiz sonlarla karakterize edilir. Bu da onları İran Yeni Dalga Sineması'nın etkisi altında olduklarını gösterir. Bu akım; Fransız Yeni Dalga veya İtalyan Yeni Gerçekçiliği kadar etkili olamamış, ancak İran sinema tarihinde gerçek ve etkili bir dönüşümü ifade etmiştir. Akım, 1960'ların sosyopolitik değişimlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve aynı zamanda sosyal ve kültürel bir olgudur (Abdi, 2019, p. 95). Bu dönemin yönetmenlerinin, bireysel bir dünya görüşüne sahip oldukları ve o dönemdeki İran Sineması'nın ana akımına karşı kendi düşüncelerini ortaya koymaya çalıştıkları görülmektedir.

İran Yeni Dalga Sineması'nın ortaya çıkmasında birkaç önemli etkenin olduğu görülmektedir. Bunlar arasında; II. Dünya Savaşı sonrası İran'daki siyasi ve sosyal değişimlerin sinemada yeni bir dönemin başlangıcına yol açması, siyasi gücünü pekiştiren hükümetin sinema alanında farklı anlatım biçimlerinin gelişmesine imkan tanınması, Feodal yapıdan modernleşmeye doğru evrilen toplumun sinemacılara yeni hikayeler anlatma fırsatı sunması, 1950'lerde entelektüel akımların etkisiyle sanat ve kültür anlayışında değişiklikler yaşanması ve Avrupa'da eğitim almış İranlı sinemacıların ve dünya sinemasına olan ilginin varlığı sayılmaktadır. Bu bağlamda İran Sineması'nda önemli yönetmenler, Film Farsi'ye karşı çıkarak sosyal kaygılara ve

yüksek sanat algılarına dayanan sinema filmleri yapmışlardır. Ebrahim Golistan, Dariuş Mehrcui, Hosrev Heritaş, Perviz Kimyayi, Feridun Rahnema, Hajir Dariuş, Sohrab Şehid Sales, Kamran Şirdel, Naser Takvai gibi yönetmenler, 1950'ler ve 1960'lar boyunca popüler sinemaya karşı entelektüel bir sinema anlayışı geliştirmişlerdir. Bu yönetmenler, popüler sinemada önemli olan seyirci endişesinden uzaklaşmış ve klişelerden kaçınmışlardır (Sadr, 1999, p. 27). Bu sürecin, İran Yeni Dalga Sineması'nın oluşumu için bir zemin hazırladığı görülmektedir. İran Yeni Dalga Sineması'nın başlangıcı, 1964'te Ebrahim Golistan'ın *Balçık ve Ayna* ve Ferruh Gaffari'nin *Kambur Sirtın Gecesi* filmleriyle işaretlenmiş olmasına rağmen, akımın ana temsilcileri daha sonraki yıllarda ortaya çıkmıştır. 1969'da Dariuş Mehrcui'nin *Gav* filmi, Mesud Kimyayi'nin *Kayser* filmi ve Naser Takvai'nin *Arameş der Huzur-e Digeran* filmi, İran Yeni Dalga Sineması'nın önde gelen yapıtları arasında yer almaktadır. Bu filmler, akımın karakteristik özelliklerini taşıyan ve İran sinemasının gelişiminde önemli bir rol oynayan eserlerdir.

İran Yeni Dalga Sineması, auteur yönetmenlerin eserlerinden oluşan bir akımdır. Her bir yönetmenin kendine özgü bir sinema dili olsa da genel olarak bu filmlerde tekrarlanan tematik, anlatısal ve biçimsel özellikler bulunmaktadır. Bu ortak dilin oluşmasında, İranlı sinemacıların sansür, devlet baskısı, maddi kısıtlılıklar, tutuklamalar gibi pek çok kısıtlamayla karşılaşmaları ve bunları aşmak için şiir, metafor, sembolizm gibi farklı ifade araçları geliştirmelerinin etkili olduğu belirtilmektedir. Bunlarla beraber Yeni Dalga filmleri genellikle profesyonel olmayan oyuncularla çekilir ve çekimler stüdyo yerine gerçek mekânlarda yapılır. Bu filmlerde uzun plan çekimlere sıkça rastlanır, doğrudan ses kullanımı tercih edilir ve filmler genellikle donma karesiyle sona erer. İran Yeni Dalga Sineması, genellikle İran'ın kırsal kesimindeki alt sınıf karakterlere odaklanan, açık uçlu ve basit anlatılara sahiptir. Bu yaklaşım, İran Yeni Dalga filmlerinin İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Şiirsel Gerçekçilik akımlarıyla karşılaştırılmasına neden olmuştur (Günhan, 2019, pp. 52–53).

Yeni Dalga İran Sineması, zorunlu sebeplerin etkisiyle de benimsediği ve sıklıkla kullandığı minimalist sanat estetiğini ön plana çıkarmıştır. Bu minimalist estetik, filmlerde görsel ve anlatısal detayların azaltılması, sade ve yalın bir anlatım tarzının benimsenmesiyle kendini gösterir. Çalışmanın sınırları gereği minimalist sinema anlayışı ve bu anlayışın İran Sineması üzerindeki etkisine kısaca değinilecektir.

Minimalizm, Soyut Dışavurumculuk akımına bir tepki olarak 1960'lı yıllarda özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş ve uluslararası çapta ilk sanat akımlarından biri olmuştur. Bu akım, sanat eserlerinde gereksiz detaylardan kaçınmayı, basit formların ve nesnelerin kullanılmasını ve genellikle soyut ve geometrik formların tercih edilmesini öne çıkarır (Karahana, 2015, p. 19). Bu anlamda Minimalist sanatın, karmaşık duyguları ve düşünceleri basit ve sade bir şekilde ifade etmeyi amaçladığı görülmektedir.

Minimalist sinema, gerçekçiliği ve sadeliği esas alan Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı ile İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenmiştir. İnsancıl ve lirik anlatımıyla gerçek yaşamı yansıtan Şiirsel Gerçekçilik ile doğal mekânlar ve amatör oyuncularla sade bir sinema dili oluşturan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımlarının ortak noktası, yapaylıktan uzak, doğal ve minimalist bir sinema anlayışını benimsemeleridir (Özdoğru, 2004, p. 68). Minimalist sinemanın, bu akımlardan aldığı ilhamla, gereksiz dramatik unsurları ve büyük prodüksiyonları bir kenara bırakarak, yalın ama etkili bir anlatım biçimi geliştirmeye çalıştığı görülmektedir.

Teknik ve ekonomik kısıtlılıklar nedeniyle süslemelerden kaçınan İran Sineması sade anlatımıyla siyasal ve kültürel ortamda kendine yer bulmuştur. Az sayıda karakter ve basit olay örgüsü, İran sinemasının temel özelliklerindendir. Gerçek mekân kullanımı ve amatör oyuncularla belgesel yakın bir anlatım oluşturularak, İran'ın toplumsal ve kültürel yapısı yansıtılır (Akbulut, 2020, p. 34). Bu da İran sinemasının minimalist ve gerçekçi yaklaşımı ile teknik ve ekonomik zorluklara rağmen sade ve etkileyici bir anlatım sunduğunu göstermektedir.

Yeni Dalga İran sinemasının kurucu yönetmenleri olarak kabul edilen isimler, İran Sineması'nda önemli bir dönüşümü başlatmış ve uluslararası alanda tanınmışlardır. Bu yönetmenlerin eserleri, İran sinemasının gelişiminde ve dünya sinemasındaki yerinde önemli bir rol oynamıştır. Yeni Dalga İran Sinemasının kurucu yönetmenleri olarak kabul edilen başlıca isimler; Ebrahim Gollstan, Behram Beyzayi, Dariuş Mehrcui, Abbas Kiarostemi, Mesud Kimyayi, Naser Takvai ve Sohrab Şehid Sales'tir.

2.2. 1979 İran Devrimi Sonrası İran Sineması

2.2.1. Belirsizlik Dönemi (1978-1982)

1970'lerin başlarında Dariuş Mehrcui, Mesud Kimyayi, Sohrab Şehid Sales ve Behram Beyzayi gibi yönetmenlerin başarılı filmleriyle parlak bir dönem yaşayan İran Sineması, 1980'lerde neredeyse tamamen çökmüş bir duruma gelmiştir. Bu dönemde, İran'daki politik ve sosyal değişimler, sinema endüstrisindeki üretkenliği olumsuz yönde etkilemiş, yönetmenler ve sanatçılar üzerinde baskı oluşturmuştur. Bu dönemde, sinema yapımları sınırlanmış, sansür artmış ve birçok yetenekli sanatçı ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle, 1980'ler İran Sineması için kayıp bir dönem olarak görülmektedir.

İran İslam Devrimi'nin ilk günlerinde, devlet sinemaların açılması emrini verse de gösterilen filmler genellikle devrimci ve ideolojik temalara sahiptir. Örneğin, *El Conde* (1973), *Z* (1969), *Hamlet* (1996) ve *Casablanca* (1942) gibi filmler gösterime girmiştir. O dönemde Ayetullah Humeyni'nin "*Biz sinemaya karşı değiliz, biz fesatlık içeren işlere karşıyız.*" şeklindeki açıklamasına rağmen, hangi sinemanın İslamiyet'i temsil ettiği konusunda net bir anlayış bulunmamaktadır (Shirin-pour, 2007, pp. 109–110). Bu durum, sinemacıların çalışmalarında belirsizliklerle karşılaşacakları anlamına gelmekteydi. İran Devrimi'nin ardından sinemada yaşanan bu değişim, ideolojik ve politik çalkantılarla dolu bir sürecin yansıması olarak görülebilir. Devrim sonrası ortamda sinemacılar, eserlerinde ideolojik ve dini hassasiyetlere dikkat etmek zorunda kalmışlardır. Bu durum, İran sinemasının o dönemdeki evrimini ve içinde bulunduğu zorlukları ortaya koyan gelişmelerdir.



Şekil 14: Feryad-e Mocahead (1979), Mehdi Madeniyan

1978-1982 yılları arasında, İran sineması hem nicelik hem de nitelik açısından tarihinin en zorlu dönemlerinden birini yaşamıştır. Bu dönemde, film üretimi minimum seviyeye düşmüş, filmler teknik, biçimsel, hikaye anlatımı ve oyunculuk açısından oldukça zayıf bir kaliteye sahip olmuştur. İran Devrimi'nden sonraki ilk İran yapımı film, Mehdi Madeniyan'ın *Feryad-e Mocahead* (1979) adlı eseridir. Bu film, İslam'a yüzeysel bir bakış sunarken, kadınların yer aldığı sahneler yer verilmemiştir. Bu dönemde genel olarak, namaz ve cami gibi unsurlar sıkça sinema filmlerinde kullanılmıştır. Önceki dönemlerde çekilen bazı sinema filmlerinde, eski ticari sinemacılar tarafından yüzeysel değişiklikler yapılarak İslami bir bakış açısı benimsenmiştir. Örneğin, *İslam Askeri*, *Allah'a Giden Bir Yol*, *Ayaklandırmak*, *Allah'ın Hasımı* gibi filmler bu döneme örnektir.



Şekil 15: Hane-i Aka-ye Hakdust (1980), Mahmud Semii

Bu yıllarda belgesel tarzı filmlerin sayısı, kurmaca sinema filmlerinin sayısından daha fazla olmuştur. Devrim'in ilk yıllarında yapılan filmler genellikle sanayi mahallelerinde çekilmiş, maden ve işçi konularını ele alan belgesel tarzındaki eserlerdir. Bu durumun sebeplerinden biri belgesel tarzı filmlerin konu ve oyuncu seçimi açısından daha az sorunlu olmasıdır. Devrimden sonra çekilen ilk komedi filmi olan Mahmud Semii'nin yapımı *Hane-i Aka-ye Hakdust* (1980), İran'da ev satın almada karşılaşılan büyük sorunları komik bir dille ele almaktadır. Bu film, 1981'de Bulgaristan'da Komedi Filmleri Festivali'nde En İyi Film ödülünü, 1983'te ise Doğu Almanya'da Manheim Festivali'nde Birincilik ödülünü almıştır.

1980 yılının Eylül ayında, Irak güçleri Tahran'a ve İran'ın güney şehirlerine hava saldırıları düzenlemiştir. Bu, 8 yıl süren, her iki tarafa da zarar veren bir savaşın başlangıcı olmuştur. Bu savaş, 1989 yılının Ağustos ayında sona ermiştir. Bu dönemdeki gelişmeler, İran'da sinema ve kültürel hayatın nasıl şekillendiğini göstermesi açısından önemlidir. Özellikle Devrim sonrası dönemde yaşanan siyasi,

sosyal ve kültürel değişimler sinema ve sanat alanında da derin etkiler yaratmıştır. Bu dönemdeki filmler, toplumsal ve politik içerikleri ile dönemin atmosferini yansıtmakta ve izleyiciyle etkileşim içinde olmaktadır.

2.2.2. Devlet Otoritesi (1982-1987)

1980'lerin ortalarından itibaren İran, siyasi baskıların arttığı bir döneme girmiştir. İran-Irak Savaşı ve Amerikan rehine krizi teokratik yönetimin gücünü pekiştirmesine yol açmıştır. 1983 yılında Hatemi'nin İran Kültür ve İslami İrşad Bakanı olarak atanması ve 1984'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulması, bu dönemin İran sineması açısından en önemli gelişmeleridir. Sinema alanındaki faaliyetler, yeni kurulan Hoze-e Honer (Sanat Merkezi), Endişe-i Eslami (İslam Düşüncesi), Bonyad-e Mostezefan (Müstezefan Kurumu) ve Cehad-e Sazendegi (Gelişim Cihadı) gibi devlet destekli kurumlar aracılığıyla yürütülmüştür. Bu kuruluşlar, İslami değerler doğrultusunda yönetilmiş ve sanatta dini bir anlayışın uygulanması gerektiğini savunmuşlardır (Dabaşı, 2004, p. 59).

Devlet desteğiyle sinema sektörüne adım atan genç sinemacılar, başlangıçta tecrübesiz ve tutucu bir bakış açısına sahipti. Sinemanın tamamen kaldırılması gerektiğini düşünen kesimler bulunmaktaydı. Bu nedenle, ilk yapımları halk tarafından ilgi görmemiş ve İran sinemasının içinde bulunduğu krizi derinleştirmiştir. Bu dönemin önemli yönetmenleri arasında Mohsin Mahmelbaf, Resul Mollagoli Pur, Abulfazl Celili, Cemal Şurce, Mecid Mecidi ve Ali Şah Hatemi yer almaktadır (Mehrabi, 1371/1992, p. 388). Görüldüğü üzere bu dönem, İran sinemasının gelişiminde ve dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Yeni yeteneklerin ve fikirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, İran sinemasının uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlamıştır. Ancak bu süreçte yaşanan krizler ve bazı tutucu yaklaşımlar, sinemanın gelişimini zorlaştırmıştır. Bu anlamda bu dönem, İran sinemasının çeşitli dönemlerinde yaşadığı zorlukları ve dönüşümleri anlamak için önemli bir nokta olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemde, Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulmasıyla birlikte, enstitü bünyesinde uzman bir ekip oluşturulacak, sinemanın ilerlemesini sağlamak amacıyla stratejiler belirlenecek ve yeni bir sinema politikası geliştirilecekti. Söz konusu politikanın temel hedefi, katılımcı ve ulusal bir sinema anlayışının benimsenmesini

sağlamaktı. Bu hedefe ulaşılması için; 1984 yılından itibaren, İran'a yabancı film girişi yasaklanacak ve yalnızca "değerli" olarak kabul edilen yabancı filmler ithal edilecek, taşra sinemacılarının desteklenmesini amaçlayan bir politika izlenecek ve yerel unsurları içeren senaryoların teşvik edilmesi sağlanacak, sinema endüstrisine özel sektör yatırımlarının artırılmasını sağlamak amacıyla vergi indirimleri uygulanacaktı (Aktaş, 2015, pp. 45–46). Tüm bu çalışmalar ile ulusal sinemanın gelişmesinin, sinema alanında farklı bölgelerin ve toplulukların temsiliyetinin artmasının ve yerli yapımların izleyici kitlesine daha fazla ulaşmasının hedeflendiği söylenebilir. Bu anlamda bu politikalar çerçevesinde, yerel değerlerin vurgulanmasının ve uluslararası etkileşimin sınırlandırılmasının, İran sinemasının özgün bir kimlik oluşturmaya yardımcı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, politikaların uygulanması ve etkileri zamanla daha net bir şekilde görülebilir hale gelmiştir.

Bu dönemde, İran'ın Irak ile yaşadığı savaş, batı ülkelerinin uyguladığı ekonomik ve siyasi ambargolar nedeniyle İran ekonomisini büyük bir krize sürüklemiştir. Bu krizle birlikte her türlü malın fiyatı birkaç kat artmıştır. Sinema endüstrisi için gerekli olan malzemelerin azlığı ve yüksek fiyatları da bu krizden olumsuz etkilenmiştir. Bu durumda, Farabi Sinema Enstitüsü'nü uzun vadeli borçlar vererek yapımcı ve yönetmenlere ekonomik destekler sağlaması büyük önem taşımıştır. Bu dönemdeki reform çalışmaları, o dönemdeki siyasi çalkantılar, devlet idaresindeki sürekli değişimler ve sansür nedenlerinin değişmesi gibi faktörlerle karşı karşıya kalmış ve devletin uyguladığı sinema politikalarının olumsuz sonuçlar doğurduğu görülmüştür (Dabaşı, 2004, p. 24).

Farabi Sinema Enstitüsü'nün tercih ettiği irfani sinema anlayışı 1986 yılında belgesel filmlerin yapımına odaklanmasına sebep olmuştur. Nitekim bu dönemde belgesel filmler, sansür sorunu yaşamamış ve böylece İran sineması farklı bir alanda gelişme göstermiştir. Yaklaşık beş yıl süren bu dönemde Farabi Sinema Enstitüsü sinemada devletin görüş ve düşüncelerini yansıtmayı amaçlayan bir yaklaşımı benimsemesiyle karakterize edilir. Bu dönem, bir tür “devlet sineması” olarak nitelendirilebilir. Ancak, bu dönemde yapılan filmler teknik açıdan yetersiz olmaları, hikaye anlatımındaki zayıflıklar, yeni oyuncuların kullanılması ve halk tarafından sevilen kişilerin yer almaması gibi nedenlerle genel olarak izleyiciler tarafından beğenilmemiştir. Ancak, bu dönemde bazı filmler ticari anlamda başarılı olmuş ve kaliteli işlere imza atmıştır. Özellikle, siyasi konulardan uzaklaşarak aile içi ilişkilere

odaklanan filmler, izleyiciler tarafından daha fazla ilgi görmüştür. Bu filmler, İran sinemasının çeşitliliğini ve derinliğini gösteren önemli örnekler arasında yer almaktadır. Devlet, belirli filmleri ödüllendirerek İran sinemasının kalitesini artırmayı hedeflemiştir (Shirin-pour, 2007, 124).

Bu dönemde sinema salonlarının adlarının değişmesi, İran İslam Cumhuriyeti'nin benimsediği ideolojik yönelimi ortaya koymaktadır (Ashtari, 2004, p. 140). Bu sebeple, "imparatorluk" ve "kraliyet" gibi isimler yerine devrimci kavramların tercih edildiği görülmektedir. Örneğin, Cinema Atlantic ismi Cinema Efrica (Africa), Cinema Royal Cinema Enkelab (Revolution/Devrim) ve Cinema Empire Cinema Esteklal (Independence/İstiklal) olarak değiştirilmiştir. Bu değişikliklerle vurgunun, evrensel ve dünya çapındaki hedefler yerine yerel ve özel ihtiyaçlara yapıldığı söylenebilir.

Sinemaların ve isimlerinin İslamlaştırılmasının yanı sıra, film festivallerinin içeriği de değişime uğramıştır. Bu anlamda, Devrim sonrası düzenlenen ilk film festivallerinin, "Doğuş" ve "Mabet" olarak adlandırılması hükümetin ideolojisini yansıtmaktadır. 1981 yılında başlayan Doğuş Film Festivali, 12. İmam'ın doğum gününde düzenlenmiştir. Mabet Film Festivali, 1982 yılında Devrim'in üçüncü yıl dönümünü anmak amacıyla düzenlenmiştir. 1983 yılından itibaren, Miskinler Vakfı tarafından desteklenen Vahdat (Birlik) Film Festivali düzenli olarak gerçekleştirilmiştir. Bu festivaller ile İslam Kültürü'nün yaygınlaştırılması, İslami sanatının büyümesini teşvik edilmesi, yeni yeteneklerin desteklenmesi ve film yapımcılarının izleyici kitlesiyle görüşlerini paylaşabilecekleri bir platform sunmasının amaçlandığı ifade edilmektedir (Asha, 1998, p. 141).

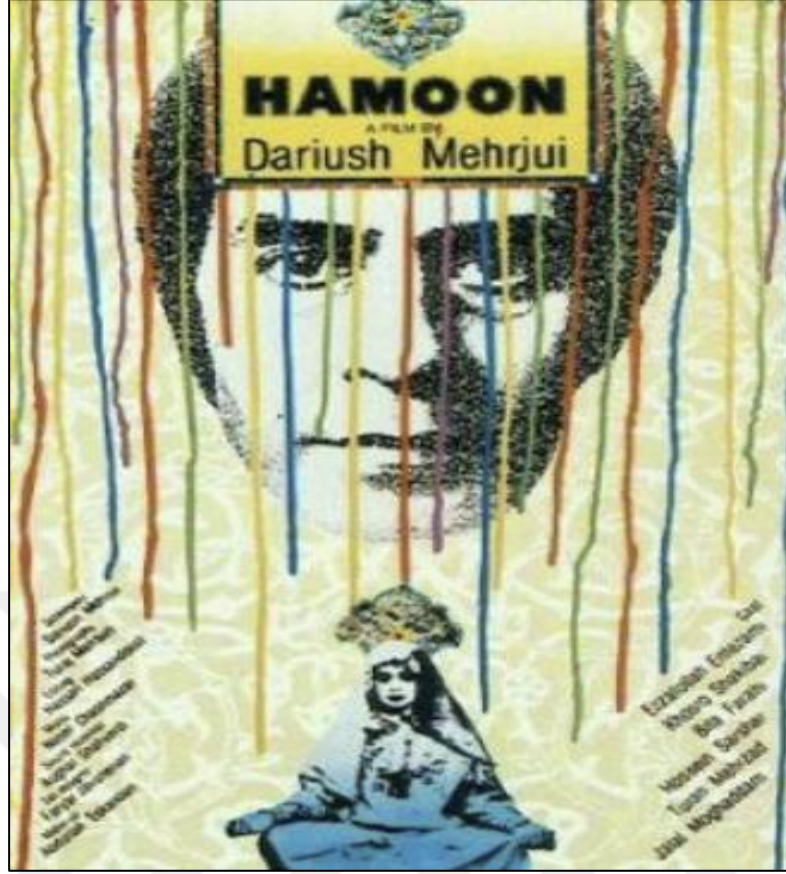
Sinemaların geçirdiği isim değişiklikleri ve İslami bir sineması oluşturma çabaları sinema alanında çalışan kurumlar tarafından da net bir şekilde benimsenmiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerde bu konular detayları ile incelenmiştir.

2.2.3. Yeni Bir Sinema Arayışı (1986-1990)

1986 ile 1990 yılları arasındaki dönem, Devrim sonrası sinema için oldukça önemli bir zaman dilimini kapsamaktadır. Özellikle 1988 yılında İran-İrak savaşının sona ermesi, ülkenin atmosferinde belirgin bir iyileşmeye işaret etmiş ve sinema

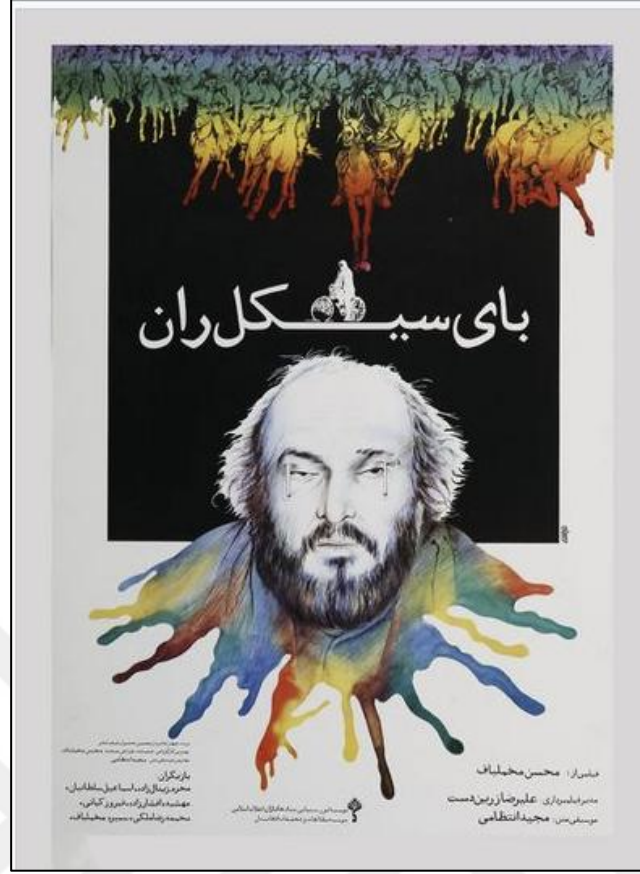
sanatçılarına daha dikkat çekici eserler ortaya koyma fırsatı sunmuştur. Bu durum, sinema sektörünün de aydınlanma sürecine girmesine neden olmuştur. Yüksek kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların film yapımcılarına uzun vadeli krediler vermesine ve endüstrinin daha sağlam bir mali zemine oturmasına imkan tanımıştır. Ayrıca, İran Kültür ve İrşad Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık tanıyan bir film derecelendirme sistemini uygulamaya koymuştur. Bu sistem sayesinde, kaliteli filmler daha fazla seyirci çekmekte ve daha uzun süre gösterimde kalmaktadır. Tüm bu olumlu politikalar, gişe gelirlerini arttırmış ve sinema endüstrisinin daha istikrarlı bir zemine oturmasına yardımcı olmuştur.

Bu dönemde, 1986'da Naser Takvai'nin *Kaptan Hurşit* filmi Lacorno Film Festivali'nde bronz ödül kazanmıştır. Abbas Kiarostemi'nin; *Hane-i Dust Kocast?* (1987), *Meşk-e Şeb* (1988) ve *Nema-ye Nezdik* (1989) isimli filmleri ile Cafer Penahi'nin *Badkonek-e Sefid* filmi İran ve dünya sinema festivallerinde önemli ödüller kazanmıştır. Savaşın etkileri ve ülkenin ekonomik problemleri nedeniyle artan boşanmaları, Tehmine Milani'nin *Beççeha-ye Telak* filminde, sosyal davranış ve kültür eleştirisi Dariuş Mehrcui'nin *Hamun* filmlerinde görmek mümkündür.



Şekil 16: Hamun (1989), Dariuş Mehrcui

Hamun (1989) filmi, hikayesini Devrim sonrası bir neslin zihinsel ve ahlaksal açıdan yaşadığı çatışmalarla, kendine güvenini kaybeden karaborsacı topluma olumsuz bakan bir entelektüelin yaşamı üzerine kurmuştur. Film, İran İslam Devrimi'nin başlangıcında bir entelektüelin coşkularını, dünya ve İran'daki siyasi değişikliklerle birlikte artan şüphelerini ve yaşadığı içsel çatışmaları incelemiş ve halk tarafından büyük ilgi görmüştür.



Şekil 17: Baysıkılran (1988), Mohsin Mahmelbaf

1988'de Mohsin Mahmelbaf, dikkatleri çeken *Baysikilran* filmi ile ön plana çıkmıştır. Film, Mohsin Mahmelbaf'ın çocukken tanıklık ettiği gerçek bir olaya dayanmaktadır. Bu gerçek olayda Pakistanlı bir göçmen, Pakistan'da meydana gelen sel felaketi sonrasında oradaki mağdurlar yararına para toplamak amacıyla Horasan Basketbol Meydanı'ndaki Kiyasi Caddesi'nde on gün on gece durmaksızın bisiklet sürmeyi taahhüt eder. Filmde, yoksul bir Afgan, hasta karısının hastanede tedavi görebilmesi için gerekli parayı toplamak üzere bir panayırı ile anlaşarak, Pakistanlı göçmenle benzer bir maratona girer. Film, insanın yaşadığı zorluklar karşısında gösterdiği direnç ve kararlılığın en güzel örneklerinden birini sunar. Yönetmen, mülteci sorununa duyarlı bir yaklaşım sergileyerek İran halkının mültecilere bakışını değiştiren bir etki oluşturmuştur. *Baysikilran*, 1989'da İtalya'daki Riemann Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü ve 1991'de ABD'de Hawai Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır.

Tapper'a göre; İran filmleri, tarz ve içerik açısından yeni ve gerçekçi yaklaşımlarıyla, çocukları ve kadınları ele alışlarındaki zorluklarla uluslararası düzeyde dikkat çekmektedir. Ona göre devasa Hollywood yapımlarının hâkim olduğu bir dönemde, İran filmlerinin çekici olmasının bir nedeni de düşük maliyetlerle ve amatör oyuncularla çekiliyor olmalarıdır. Birçok başarılı film, farklı yorumlara açık şekilde toplumsal eleştiriler içeren, sade ve yerel konuları işlemektedir (Tapper, 2002, p. 18). İran Sineması'nda işlenen bu sade, küçük ve yerel ölçekli konuların detaylarına İran Sineması'nda Minimalist Yaklaşım konusu incelenirken yer verilmiştir.

2.2.4. Sinemanın Gelişimi Dönemi (1990-2006)

Devrim sonrası İran'da sinemanın, şiir, tiyatro, kısa öykü ve roman gibi geleneksel sanat formlarının yerini alarak en etkili kültürel araçlardan biri haline gelmesi, önemli bir dönüşüm olarak kabul edilmektedir. 1980'ler ve 1990'larda, Abbas Kiarostemi'nin filmleriyle damgasını vuran sanatsal hareket, Dariuş Mehrçui, Emir Naderi, Behman Fermanara, Mohsin Mahmelbaf, Rahşan Beni Etemad, Samira Mahmelbaf ve görsel açıdan en yetkin isim olarak görülen Behram Beyzayi gibi sanatçılar aracılığıyla bu geleneği sürdürmüştür. Bu dönemde Abbas Kiarostemi'nin uluslararası başarısının, İran edebiyatının estetiğini ve kültürel moderniteyle ilişkisini eleştirel bir bakışla sorgulayan bir araca dönüştürdüğü ifade edilmektedir (Dabaşı, 2004, pp. 68–69). Devrim sonrası İran'da sinemanın, toplumsal ve kültürel anlatımın önemli bir aracı haline geldiği görülmektedir. Abbas Kiarostemi'nin etkisiyle 1980'ler ve 1990'larda uluslararası alanda kendini tanıtan İran sineması, siyasal ve toplumsal konuları ele alarak kültürel anlamda modernleşmeyi irdelemiştir.

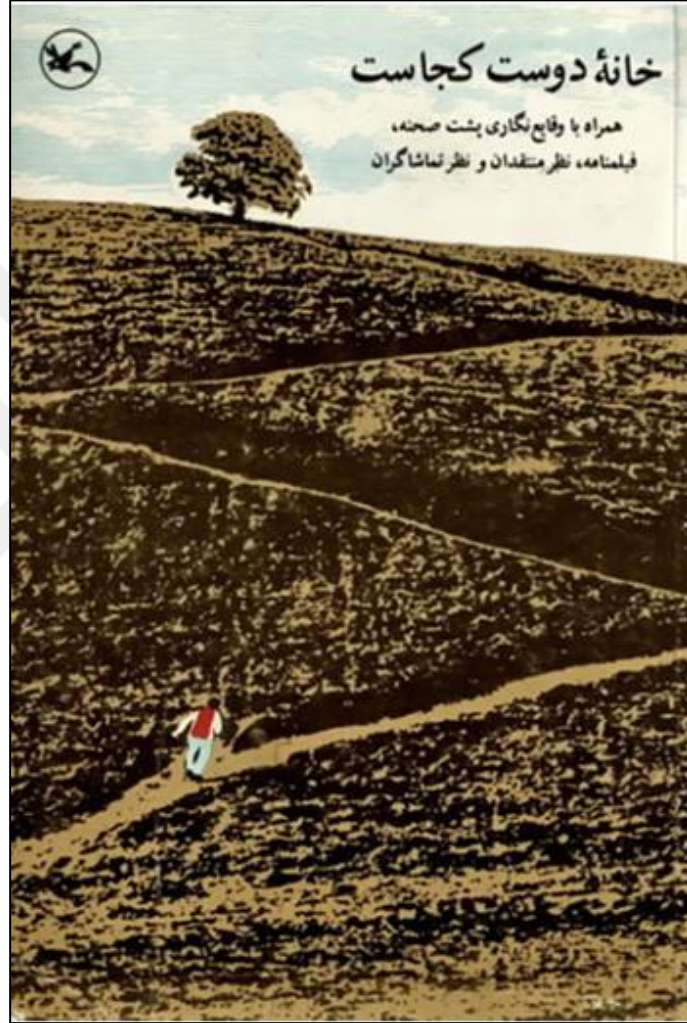


Şekil 18: Novbet-e Aşiki (1990), Mohsin Mahmelbaf

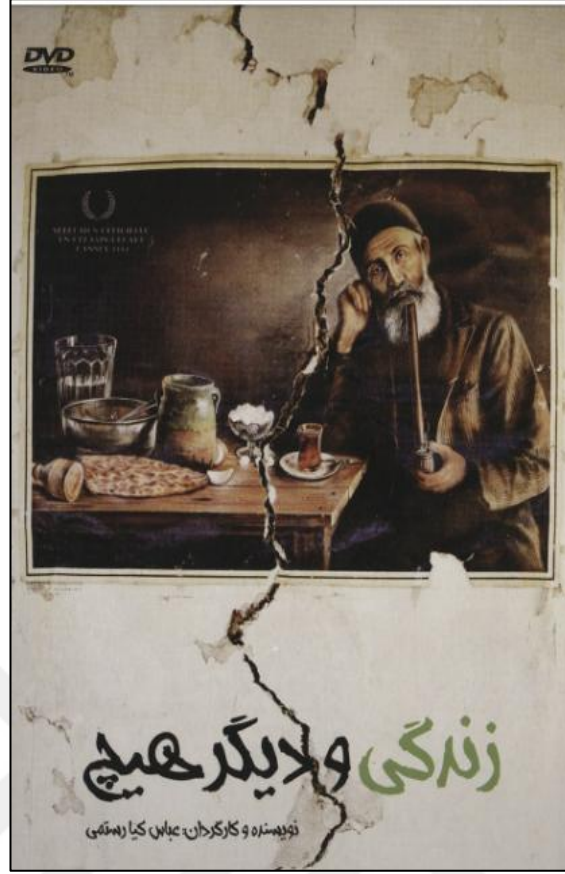
Mohsen Makhmalbaf'ın 1990 yılında çektiği *Aşk Nöbeti* ve *Şebha-ye Zayende-Rud* filmlerinin, İran sinemasında o dönemde sıkça tartışılan "Filmlerde yabancıların hoşuna giden konular işleniyor" argümanına daha siyasi bir perspektif kazandırdığı ifade edilmektedir (Dabashi, 1999, p. 123). Özellikle yukarıda afişi verilen ve çekimleri Türkiye'de yapılan *Aşk Nöbeti* filminde Mohsin Makhmalbaf, evli bir kadının başka bir erkeğe duyduğu sevgiyi üç bölümden oluşan bir aşk üçgeni şeklinde anlatarak, geleneksel ahlaki normlara ve toplumsal yapıya meydan okuyan bir temayı ele almıştır. Bu filmler, İran sinemasının sadece eğlendirici veya yabancı izleyicileri memnun etme amacı güttüğü eleştirilerine karşı çıkarak, derin ve düşündürücü içerikler sunmuştur. Mânâgera Sineması'nı temsil eden yönetmen ve filmleri içerisinde kendisine de yer verilen Mohsin Makhmaelbaf'ın filmleri, sadece sanatsal bir ifade aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve politik sorunlara da değinerek, İran'ın içsel çelişkilerini ve değişen kimliğini yansıtmaktadır. Bu nedenle, Makhmalbaf'ın filmleri,

sadece sinema sanatına değil, aynı zamanda İran toplumunun ve kültürünün derinliklerine ışık tutan önemli belgeler olarak da değerlendirilmektedir.

Koker    emesi



Şekil 19: Hane-i Dust Kocast? (1986) Abbas Kiarostemi



Şekil 20: Zendegi u Diger Hiç (1991), Abbas Kiarostemi



Şekil 21: Zir-e Direshtan-e Zeytun (1994), Abbas Kiarostemi

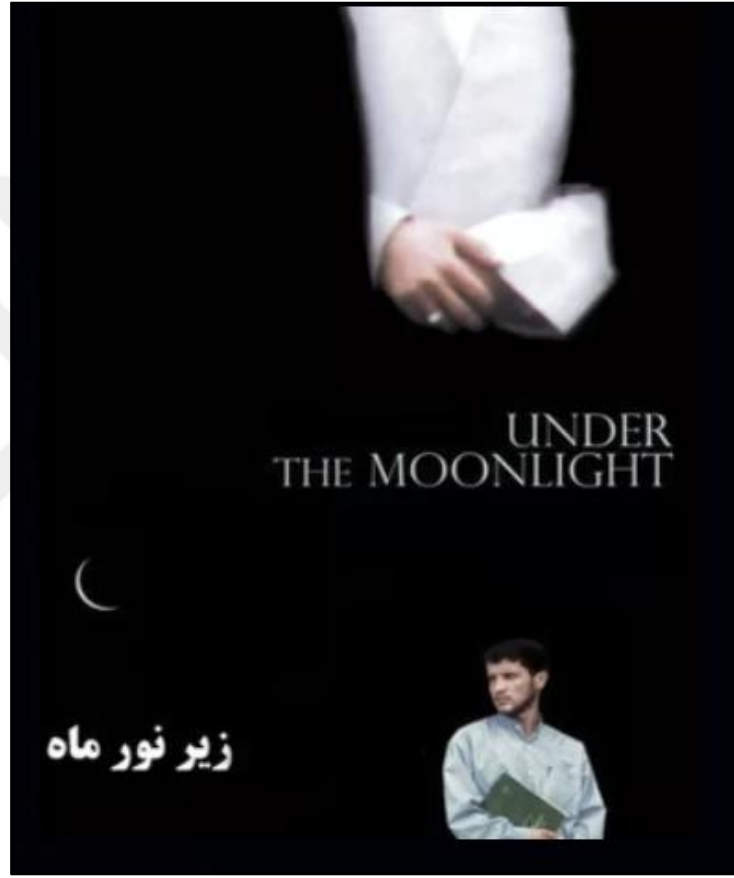
1990 yılı Ağustos ayında İran'ın kuzeyinde meydana gelen deprem, yaklaşık 50.000 kişinin hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Bu depremin etkileri, Abbas Kiarostemi'nin yönetmenliğini yaptığı *Hane-i Dust Kocast?* (1986), *Zendegi u Diger Hiç* (1991) ve *Zir-e Direhtan-e Zeytun* (1993) adlı filmlerine de yansımıştır. *Hane-i Dust Kocast?* filmi, depremden önce Koker adlı bir köyde çekilmiş ve bu köyün yerli halkının yaşamına odaklanmıştır. Abbas Kiarostemi, depremden sonra hasar gören bölgede filmde rol alan çocuk oyuncularını bulmaya giden bir baba ve oğul hikayesi üzerinden, insanların hayata devam etme umutlarını ve yaşama karşı duydukları isteği ele almıştır. Bu filmde; doğa ve yaşamın, ölüm ve hayatın iki farklı yönü olarak algılandığı temalar işlenmiş ve film *Zendegi u Diger Hiç* adını almıştır. Bu film, 1992 Cannes Film Festivali'nde Rossellini Ödülü'nü kazanmıştır. Abbas Kiarostemi, bu filminin çekimleri sırasında yaşananları anlatan *Zir-e Direhtan-e Zeytun* adlı filmiyle de bu temalara devam etmiştir. Bu üç film birbiri olan ilişkilerinden dolayı yukarıda gösterildiği üzere “Koker Üçlemesi” olarak bilinmektedir.

1992 yılında, tartışma ve çatışmalara neden olan filmler ile ülkenin siyasi durumu sonucunda İran İrşad Bakanı Hatemi istifa etmiştir. Hatemi'nin istifasının ardından, devletin sinemaya sağladığı ekonomik yardımlar kesilmiş ve film yapma bütçeleri dört kat artmıştır. 1993 yılında, bir negatif filmin fiyatı 10 katına çıkmış ve diğer tüm masraflar ve maaşlar da artmıştır. Bunlara ek olarak, çanak antenlerin ve video olanaklarının yaygınlaşması, korsan CD'lerin ve bilgisayarların artması gibi nedenlerle izleyici sayısında düşüş yaşanmıştır. Bu durumda, en yüksek hasılat yapan filmler bile maliyetlerini karşılayamaz hale gelmiştir (Shirin-pour, 2007, pp. 137–140).

Bu veriler, İran sinemasının ekonomik ve siyasi zorluklarla karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Sinema endüstrisine sağlanan mali desteğin azalması, film yapım maliyetlerinin artması ve izleyici sayısındaki düşüş, sektörün sürdürülebilirliği açısından önemli bir sorun teşkil etmektedir. Nitekim bunlar, İran sinemasının geleceği üzerinde olumsuz bir etki yaratabilecek ve sanatçıların yaratıcılıklarını sınırlayabilecek gelişmelerdir.

1997-2006 yıllarını kapsayan dönem, İran sinemasında önemli bir dönüşüm sürecine denk gelir ve bu dönemin ilk sekiz yılı, Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı dönemine tekabül eder. Bu süreçte, devletten bağımsız olarak çalışan bir grup yönetmen, insan ve toplum problemleri ile çağdaş insanın sıkıntılarına

odaklanarak önemli filmler üretmiştir (Ghazian, 2002, p. 77). Reza Mir Kerimi'nin *Zir-e Nur-e Mah* (2000), Kemal Tebrizi'nin *Marmulek* (2004), Rahşan Beni Etemad'ın *Gilane* (2004) ve Darius Mehrcui'nin *Senturzen* (2006) gibi filmler bu dönemin önemli örnekleri olarak gösterilebilir. Bu filmler, İran sinemasının bu dönemdeki temel özelliklerini yansıtarak, toplumsal sorunlara duyarlı bir bakış açısıyla izleyiciyi etkilemeyi amaçlamışlardır.



Şekil 22: Zir-e Nur-e Mah (2001), Rıza Mir Kerimi

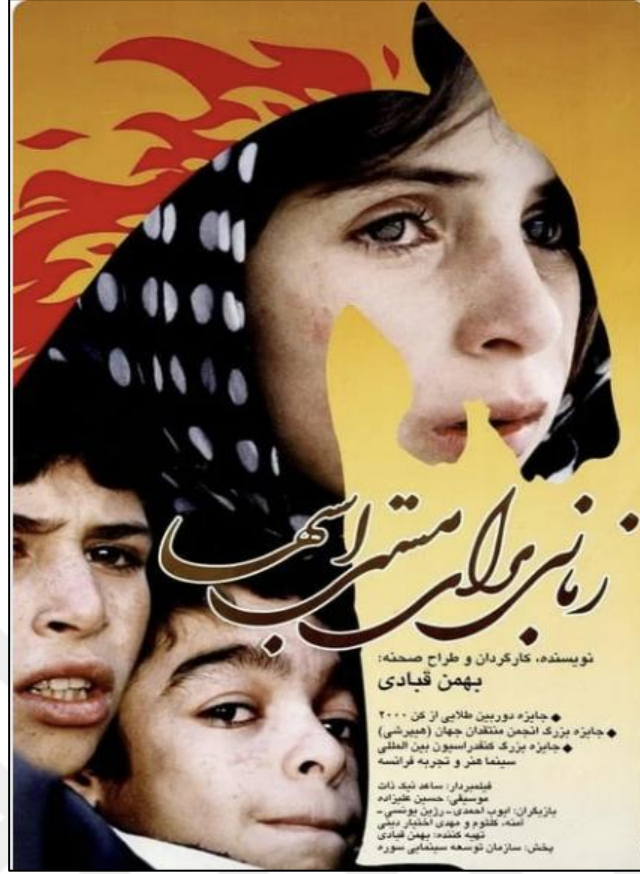
Rıza Mir Kerimi'nin *Zir-e Nur-e Mah* (2001) filmi, İran sinema tarihinde dini liderlerin yaşamlarının ilk kez anlatılması ve böylece bir tabunun daha yıkılması açısından önemli bir yapıttır. Film, toplum içindeki yerini sorgulayan genç bir medrese öğrencisini konu almaktadır. Öğrenci, medreseden mezun olduktan sonra imam kıyafetini giyme kararıyla karşı karşıya kalır. Ancak özel kıyafetini giymekle mesleği bırakmak arasında kararsızlık yaşar. Bu süreçte kıyafeti bir çocuk tarafından çalınır. Öğrenci, kıyafetlerini ararken daha önce tanımadığı ve sıkıntılarını bilmediği yoksul

insanlarla karşılaşır. Bu deneyim, ona din adamı kıyafetinin büyük bir sorumluluk gerektirdiğini ve gerçek hayatın zorluklarını daha iyi anlamasını sağlar.

Bu dönemde çekilen filmler, İran toplumunun sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtmaktadır. Bu filmler, toplumun içinde bulunduğu dönemin ruhunu yansıtarak, izleyicilere o dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerini anlama fırsatı sunmaktadır. Dolayısıyla, İran sineması aracılığıyla bu döneme ait toplumsal ve kültürel değişimleri gözlemlemek mümkündür.

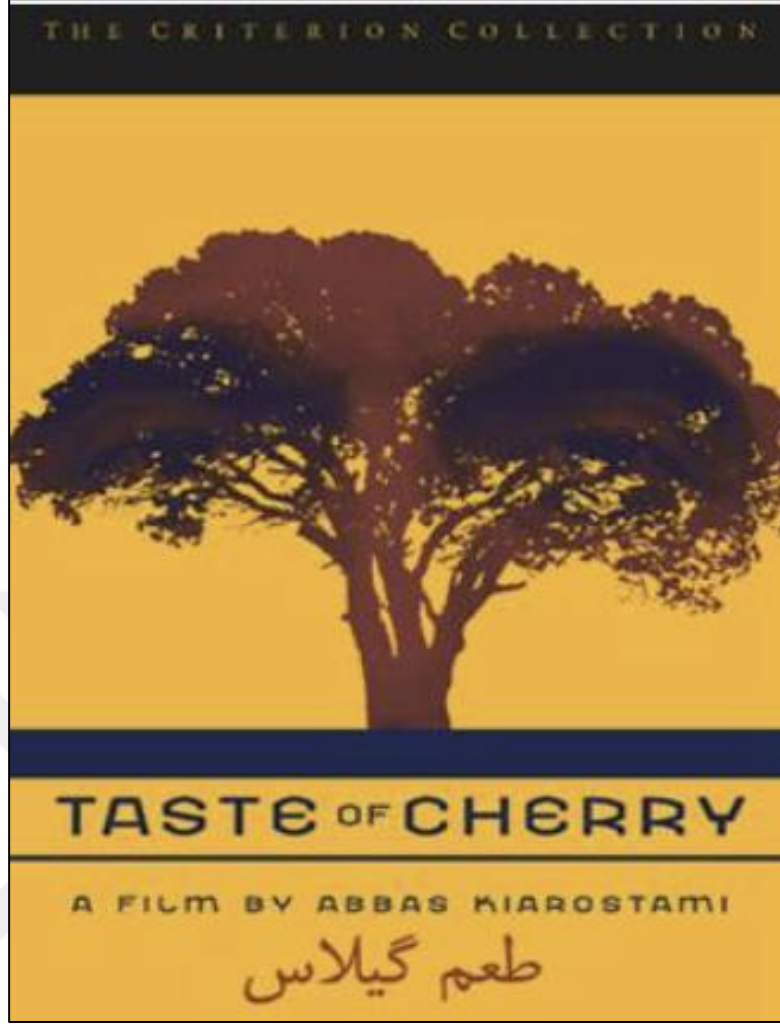


Şekil 23: Sib (1998), Samira Mahmelbaf



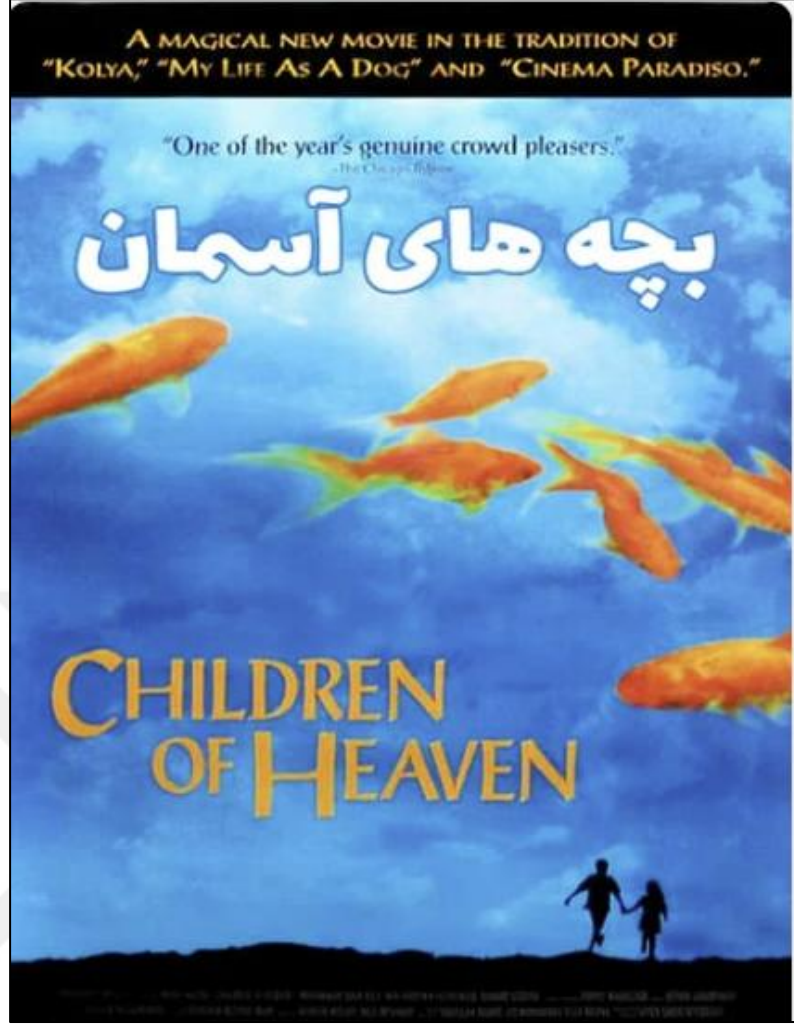
Şekil 24: Zamani Bera-ye Mest-Esbha (1999), Behman Kubadi

Bu dönemde Samira Mahmelbaf'ın 1998 yapımı *Sib* filmi, genç neslin çabalarını başarıyla yansıtan önemli bir örnektir. Öte yandan, Samira Mahmelbaf'ın yönetmenliğini yaptığı *Tehte-i Seyah* (1999), Behman Kubadi'nin *Zamane Bera-ye Mest-Esbha* (1999) ve *Lakpoştha Hem Pervaz Mikonend* (2004) adlı filmleri, İran Kürdistan bölgesinde çekilmiştir. Bu filmlerde, bölgedeki gençlerin zorlu yaşantıları, bölgenin sert doğası ve Saddam Hüseyin'in Halepçe'ye kimyasal silahlarla düzenlediği katliamın etkileri anlatılmaktadır. Bu filmler, bölgedeki sosyal ve politik gerçekliklere dikkat çekerek, izleyicilere derin düşündürme ve toplumsal farkındalık oluşturma amacı gütmektedir.



Şekil 25: Tâ-m-e Gilas (1997), Abbas Kiarostemi

Abbas Kiarostemi'nin *Tâm-e Gilas* (1997) filmi, dünya sinemasının en prestijli ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanarak ve Paris'te UNESCO'nun özel ödülünü alarak büyük bir başarı elde etmiştir. Bu başarının bir sonucu olarak, bir sinema salonuna Abbas Kiarostemi'nin adı verilmiştir. Bu durum, Kiarostemi'nin sinema dünyasındaki etkisini ve önemini vurgulamaktadır.



Şekil 26: Beççeha-ye Asuman (1997), Meced Meced

Öte yandan, Meced Mecedi'nin *Beççeha-ye Asuman* (1997) adlı filmi, Oscar ödülüne aday olan ikinci İran yapımı film olmuştur. Film, Amerika'da büyük ilgi görmüş ve iyi satan filmler listesine girmiştir. Mecedi'nin *Reng-e Huda* adlı filmi de 2000 yılında Oscar ödülüne aday gösterilmiştir. Mânâgera Sineması film örnekleri içerisinde kendisine yer verilen Mecedi'nin filmlerinde işlenen temalardan biri ilahi aşktır ve karakterler, bu aşkı paylaşımcı ve fedakar olmaya teşvik eden bir güç olarak görürler. Bu durum, Mecedi'nin filmlerinin insanı manevi açıdan yücelten bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MÂNÂGERA SİNEMASI VE TASAVVUFİ TEMALAR EKSENİNDE FİLM ANALİZLERİ

3.1. 1979 İran Devrimi'nden Sonra İran'da Dini Sinema Arayışları

Günümüzde sinemanın, diğer sanatlardan farkının hem ilgi çekici olması hem de geniş kitlelere ulaşmasından kaynaklandığını daha önce çeşitli şekillerde ifade etmiştik. Bu anlamda film, başlangıçtan itibaren insanlar arasında dağıtılan ve izlenen bir kitle iletişim aracıdır. Filmler, yavaş yavaş evrensel bir araç haline gelmiş ve kamusal bir sanat olarak zaman içinde diğer sanatlarla eğlence, eğitim ve tüm topluma hizmet etmek aynı amaçlara sahip olmuştur.

Sinemaya gitmenin, kültürün ve manevi yaşamın temel ritüeline bir katılım olduğu ifade edilmiştir. Bu anlamda sinemanın herkes için bir nevi "din" olduğu düşünülmektedir (May & Bird, 1375/1997, p. 75). Bu düşünceye göre dini yaşamın evrensel bir biçimi olarak filmler, evrensel dinden her zaman beklediğimiz şeyi yapar. Yani bizi insan toplumunun arketipsel biçimleri olan kahramanlarla tanıştırır ve bize günümüz toplumunun temel değerlerini ve mitlerini öğretir. Böylece ekrandaki karakterleri ve dramayı izlerken kültürümüzün değer ve mitlerinin yanısıra kalıpları ve yaşam planımızı bunlara dayandırdığımızı öğreniyoruz (May & Bird, 1375/1997, p. 80). O halde bu görüşe dayanarak İran filmlerinde İran toplumuna dair kodların, inançların ve kültürlerin izlerinin görülebileceği, bu filmlerin İran düşünce ve kültür yaşantısının birer yansıması olabileceği ve bunlara dair çıkarımlarda bulunulabileceği söylenebilir.

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, bir kültürün öğelerini ve kişilerini hareketli görüntüler biçiminde yeniden üreterek kültürün kendisiyle yüzleşebilmesini sağlar. Bu bağlamda bir filmin; insanlarla kültürdeki nesneler arası ilişkiyi hareketli görüntüler aracılığıyla gösterdiği ve bunları hikayeleştirdiği, bu kültürün içerdiği düşünce, inanç ve ideolojileri incelediği ve bunları dramatize ettiği söylenebilir.

Antropolojik açıdan bakıldığında kültür Kluckhon'un sözleriyle "bir grup insanın genel yaşama biçimi" olarak tanımlanmıştır. Çünkü ona göre kültür hem ne yaptığımızı hem de bunları nasıl yaptığımızı şekillendiren, çoğunlukla görünmez bir yaşam tarzıdır ve bilinçsizdir. Bireyler kültürel geleneklerin birer taşıyıcısı olarak, bu geleneklerin alışkanlıklarını ve yöntemlerini uzun zaman içinde içselleştirir. Bu

alışkanlıklar ve yöntemler bireylerin içine derin olarak yerleştiği için bu etkinin ve oluşumun derinliği nadiren fark edilir. Bu durumda kültür sadece alışlagelmiş bir düzenin bir parçası olur (akt: May & Bird, 1375/1997, pp. 80-81). Bu anlamda filmlerin, içerdikleri kültürel imgelerle izleyicileri o kültürün kalıplarına dahil ettiği söylenebilir.

Mir-ihsan'a göre Batı'nın ticari film yapım sistemi, devlet sinemasından farklı olarak, resmi sloganlara ve siyasi sistemin doğrudan savunulmasına mesafeli yaklaşmaktadır. Kapitalist sistemin sineması, sanatsal ve yaratıcı projelere yatırım yapmakta ancak bunları spekülative çıkarlar doğrultusunda kullanmaktadır. Bununla birlikte, sermaye ve kâr odaklı yapısı nedeniyle birçok önemli eserin finansman bulamaması ve hayata geçirilememesi de dikkat çeken bir gerçektir. Bu bağlamda ona göre dini sinemanın sanatsal değeri yüksek eserleri salt kârlılık kriterine göre değerlendiremeyeceği açıktır. Aksine dini sistemin, halkın ve geniş kitlelerin estetik beğenisini şekillendirme ve geliştirme yönünde bir çaba içinde olduğu görülmektedir (Mir-ihsan, 1384/2005, p. 199). Bu anlamda büyük, sanatsal ve özgün bir sinema, bir şairin işlevine benzetilebilir. Nitekim, İran'ın büyük şairlerinden Hafız örneğinde olduğu gibi, hem halk hem de entelektüeller tarafından onun sanatının derinliğinin takdir edildiği bilinmektedir. Bu durum, dindar bir toplumda sanatın yüzeysel ve retorik bir araç olmanın ötesine geçtiğini ve özgün bir değer taşıması gerektiğini göstermektedir.

Bu çerçevede Mir-ihsan, dini sistemin düşünsel bir sinema anlayışının varlığından memnun olduğunu ve bunu teşvik ettiğini ileri sürmektedir. Çünkü ona göre düşünsel sinema, yüzeysel ve saldırgan sinema anlayışına karşı bir duruş sergilemektedir. Elbette dini sistem, sinemayı yalnızca kârlı bir araç olarak görerek popüler filmler üretme yoluna da gidebilir. Ancak ona göre İran İslam Cumhuriyeti sinemasının, sanatçıların ve düşünürlerin gücüne dayanarak, tarihsel akıl ve sanata güvenerek disiplinli bir yapıya kavuşması mümkündür. Böylece, İran sineması bu yönüyle kapitalist sinema sisteminden ayrışabilir (Mir-ihsan, 1384/2005, p. 200).

Dini otoritenin hakim olduğu İran'da halkın hakları, yükselme ve büyümesinin koşul ve sorumlulukları doğrudan dini sistemin denetimindedir. Mir-ihsan'a göre bu nedenle sinema yetkilileri, kapitalist sistemlerden farklı olarak seyircinin beğenisini sadece ticari kaygılarla değerlendirmek yerine, onları ciddi sanatla buluşturmalı;

totaliter sistemlerden ayrılarak genel izleyiciyi özgün ve sanatsal düşünen sinemayla tanıştırmak için rehberlik etmelidir. Ona göre dini sistem, sinemayı özgün bir sanatçının elinde şekillenen ve sanatsal bir amaca hizmet eden bir araç olarak değerlendirmektedir. Mir-ihsan, film yaratma sürecinin yalnızca teknik kurallara dayalı olmadığını, aksine tutkuyla, keşifle, sevgiyle, ruhsal enerjiyle, sezgiyle, hazırlıkla, düşünceyle ve ciddi çabayla dolu bir süreç olması gerektiğini savunur. Sinema algısından yoksun, katı kurallar içinde sıkışıp kalan bir bireyin, keyfi emirlerle büyük bir sinema yaratabileceğine inanması yanıltıcıdır. Ayrıca ona göre, dini düzenin sağlıklı işleyebilmesi için sinemada manevi ve estetik gelişmenin en yüksek seviyede desteklenmesi gerekmektedir (Mir-ihsan, 1384/2005, pp. 201–202). Bu bakış açısının, sinemayı yalnızca kâr elde etme aracı olarak gören Batılı anlayışla çeliştiği görülmektedir. Nitekim devlet sinemasında dini sistem, samimi bir sanatsal yaklaşımı benimseyerek, sadece popüler taleplere boyun eğen ve yüzeysel beklentilere göre şekillenen bir sinema anlayışına karşı çıkmaktadır.

Mir-ihsan bu bağlamda Farsi Filmlere de eleştiri getirerek bu konu hakkında şunları ifade etmektedir;

Hem geleneksel hem de kaynaklarla, kendisini yüzeysel ve algısal gerçeklikten kurtaran, Hollywood sinemasının kurallarını yıkan, görsel kültürümüzün derinliklerine uyum sağlama ve yorumlama konusunda manevi bir özgünlüğe ulaşan sanatı icat edebilir ve yaratabiliriz. Unutmayalım ki dini sinema özünde ilk unsur olan "farkındalık"ı ele alır. Bu bağlamda dini sinema Farsi Film yapıp satabilir ama bu şekilde dini sinema yapamaz. Dolayısıyla dini sinema düşünen sinemaya karşı olamaz. Ama yap-sat sinemasına kesinlikle karşıdır. Bu da İran İslam Hükümeti'nin karşılaştığı sorunlardan biridir. Sonuç olarak film sisteminin çöküşünde İslam devriminin etkisine rağmen, İslam hükümetinin karşı karşıya olduğu ve bunlar halledilmeden çözülemeyecek ciddi sorunların bulunduğu görülmektedir (Mir-ihsan, 1383/2004, p. 211).

Mir-ihsan'ın dikkat çektiği “farkındalık” konusu bizi filmde anlamın yeri, önemi ve nasıllığı konusuna götürmektedir. Bu sebeple konuyu ele alırken “**Anlam nedir?**” ön sorusuna dikkat etmekte fayda vardır. Anlamın niteliği ortaya konduktan sonra sinemanın dini anlam taşıma ihtimalini veya genel olarak sinemanın ya da filmlerin dini anlam aktarma yeteneğine sahip olup olmadığını düşünmek için önce anlam hakkında net bir fikre sahip olmak gerekmektedir. Daha sonra "tasvir" yani imgenin ne olduğu tartışılacaktır. Ardından, dini sinemanın anlamını imge ve anlamın kesişiminde keşfetmek önemli bir konu olarak ele alınacaktır.

Her işaret veya işaret kümesinin; bir referansa doğru şekillendiğinde, bir yön bulup hareket ettiğinde anlamlı kabul edildiği görülmektedir. Buna göre sözlü ya da

görsel bir metnin seçtiği anlamın anlamsızlığını kanıtlamak ya da bir metinde anlam aramak; onu şekillendirir, anlaşılır ve anlamlı hale getirir. Mir-ihsan'a göre bu şekilde ister kutsal bir anlam oluşumu ve yönelimi süreci izleniyor olsun, ister anlamsızlığa ve dini anlamsızlığa doğru bir süreç izleniyor olsun, her ikisi de dini sinemanın var olma potansiyelini kanıtlayabilmektedir (Mir-ihsan, 1383/2004, p. 213). Bu da detaylandırılabilir ayrı bir tartışma konusudur.

Sinema ve din arasındaki ilişkinin doğruluğunu ve günümüzdeki yerini anlayabilmek imge hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Bu süreçte bilimsel yöntemler kullanılmalı ve önyargılardan kaçınılmalıdır. Böylece sinemadaki görsel ve işitsel işaretlerin, dini işaret ve sembollerin dini imaları hakkında düzenli bir araştırma ve çalışma yürütülebilir. İmgenin/işaretin; çerçeve içindeki bir kelime, görüntü veya ses olabileceği ifade edilmektedir (Marsh & Ortiz, 1384/2006, p. 14). Bu açıdan bakıldığında filmin, birbirine bağlı anlam sistemlerinden oluştuğu ve bu yönüyle yazı sisteminden ayrıldığı söylenebilir. Dolayısıyla, film dilini anlamak daha karmaşık olabilir.

Görsel anlatımın etkililiği, göstergelerin incelenmesini de beraberinde getiren bir olgu olmuştur. Gösterge kısaca; kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit olgu, nesne ve biçimdir (Rıfat, 2013, p. 97). **Göstergebilimin** ilk teorisyenlerinden biri olan Saussure, dilin yapısını incelediği modelinde göstergeleri "gösterge", "gösteren" ve "gösterilen" olarak üçe ayırmıştır (Saussure, 1985, p. 70). Rıfat'ın tanımlamasına göre, "gösteren", göstergenin algıladığımız imgesidir. Örneğin, kâğıt üzerindeki işaretler veya havadaki sesler gibi somut unsurları ifade eder. "Gösterilen" ise, bu gösterenin işaret ettiği zihinsel kavramdır. Bu kavram, aynı dili ve kültürü paylaşan bireylerin zihninde ortak bir anlam taşır (Rıfat, 2013, p. 97). Örneğin, İslam inancında kutsal kabul edilen bir aya işaret eden hilal ve genel anlamda ilahi ışığı ve rehberliği simgeleyen yıldız sembolü, genellikle İslam'ı temsil eden göstergeler olarak kabul edilmektedir. İslam dini ve kültürel kimliğini yansıtan bu sembolün çeşitli Müslüman topluluklar arasında da benzer bir anlam taşıdığı görülmektedir. O halde göstergebilimsel açıdan dini bir sinemaya bakıldığında amacı dini inanca işaret eden göstergelerin arandığı söylenebilir.

İşaretler, film metninde görsel veya işitsel olgular olarak yer alan ve başka şeyler yerine bir anlam ifade edebilen (Bolay, 1994, p. 119), burada kutsal bir konuyu içeren ve gayb alemine inanan veya onu soran şeylerdir. Dindar toplumda bu göstergeler bir toplumsal sözleşme gibi anlamlıdır ve filmler, anlam gücünü öncelikle bu ortak toplumsal sözleşmelerden almaktadır. Örneğin İslam toplumuna göre cami, İslami bir mekanın sembolüdür ve Allah'a ibadet edilen yer olarak bilinir. Minareler, kubbeler, mescidlerin yanısıra mihraplar vb. simgeler olup dünyada ve Hristiyan toplumlarında binaların çatısındaki çan kilisenin işaretidir. Bir filmde cami veya kilise kelimesi, minare ve çanların görsel ya da işitsel işaretleri kullanıldığında, bu unsurların İslam ya da Hristiyan yaşamında anlamı açık olan imgeleri temsil ettiğini anlayabiliriz. Ancak, bu göstergelerin filmdeki özel konumu ve anlamı, bağlamlarına göre şekillenmektedir. Tüm bu kavramlar, genellikle aynı toplumsal ve temel anlama dayanır.

Burada sözlü göstergenin görsel göstergeden farklı olduğu belirtilmelidir. Sözlü gösterge, gönderme yaptığı gerçeklikle doğrudan biçimsel bir ilişkiye sahip değildir. Buna karşılık, görsel gösterge, nesneyle arasındaki tüm ayrıntıları ve kendine özgü özellikleri içeren, gösterilen bir görüntüye dayanan bir göstergedir. Netice olarak sinemada somut deneyimlerin özellikle de görsel deneyimlerin çok daha güçlü bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Mir-ihsan'a göre, bir filmde dua sözcüklerini duymak ya da secde eden birini görmek, somut bir olguyla karşılaşmamıza rağmen içimizde soyut bir çağrışım yaratır. Bu durum, zihnimizde ve hafızamızda var olan, zihinsel yetilerimizle bağlantılı bir sürecin parçasıdır. Bu işaretler, toplumsal yaşam ve nesnenin özüyle ilişkili, anlamlı zihinsel imgeler haline gelir. O bu bağlamda, sözel veya görsel bir işaretin zihnimizde sembolik bir imaj oluşturduğunu belirtir. Bu imaj, doğrudan sahip olmadığımız ancak zihinsel olarak kavramsallaştırdığımız bir dış gerçeklik kavramına işaret eder. Ona göre, sinemada dini semboller öncelikle zihinsel sistemimizde anlam kazanır ve zihnimiz, dış dünyadaki dini şemalarla bağlantılıdır. Böylece, bir göstergenin somut varlığı ile onun bizde uyandırdığı soyut anlamı birbirinden ayırt edebiliriz (Mir-ihsan, 1383/2004, pp. 216–217). Burada bu ayrımın, başka bir gerçekliği işaret ettiği söylenebilir. “Peki, dini sinema bağlamında bu ayrımın önemi nedir?, diye sorulacak olursa en önemli işlevin, dikkate alınabilecek bir gerçekliği ifade etmek olduğu

söylenbilir. Nitekim senaristin zihninde var olan dini bir sembol, bu bağlamda yapmak istediği filmde mutlaka kendine yer bulur.

3.2. Mânâgera Sinemasını Ortaya Çıkaran Tarihsel ve Kültürel Süreç

Naficy, geçiş dönemleri ve toplumsal kargaşa zamanlarının en yenilikçi sinemacıları ve sinema hareketlerini ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Ona göre, 1979'daki İran Devrimi ve onun ön koşulları, yeni bir sinema oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Ancak bu sinemanın Batı'da uzun süre kabul görmesi, günümüzde İran'da uygulanan Şii İslam'ın modern karşıtı ve geri kalmış olduğu yönündeki yaygın algı tarafından gölgelenmiştir (Naficy, 1995, p.549). Bu bağlamda, İran İslam Cumhuriyeti'nin Batı tarzı sahne sanatlarını ve eğlenceyi kısıtlaması, sanatçılara yönelik baskıları ve yaygın, sert sansür uygulamalarının, bu hoşgörüsüzlük izlenimini pekiştirdiği görülmektedir. Yine de İran'da, kendine özgü endüstriyel ve finansal yapıya sahip, benzersiz ideolojik, tematik ve yapım değerleri barındıran yeni bir sinemanın yavaş yavaş ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Naficy'ye göre, bu sinemanın iktidardaki ideolojiyi destekleyen bir propaganda aracı olarak görülmesi doğru değildir. Çünkü bu sinema, tek boyutlu bir yapıya sahip değildir (Naficy, 1995, p. 550). Bu dönemde yan yana gelişen iki farklı sinema türü gözlemlenmektedir. Bunlardan biri olan "**Popülist Sinema**", Devrim sonrası değerleri olay örgüsü, tema, karakterizasyon, insan ilişkileri, kadın tasviri ve sahne düzeni gibi unsurlar aracılığıyla daha kapsamlı bir şekilde işler. Öte yandan diğeri olan "**Kaliteli Sinema**" bu değerlerle etkileşim kurarak İslam hükümeti altındaki toplumsal koşulları eleştirir.

Devrim öncesi sinemadan Devrim sonrası sinemaya geçiş dönemi yaklaşık üç yıl sürmüştür (1979-81) ve bu geçiş çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Ülke genelinde 180 sinemanın yakılması veya yıkılması, geriye kalan sinemaların Batılı isimlerinin değiştirilmesi, ABD, Türkiye ve Hindistan'dan film ithalatının kısıtlanması, buna karşın Doğu Bloku ülkelerinden gelen filmlerin artması bu geçiş aşamalarından bazıları olarak kaydedilmektedir (Naficy, 1995, p. 549). Bu dönemde "devrimci" filmler yaygın olarak gösterilmiştir. Bunlar arasında *State of Siege* (Costa Gavras, 1972), *Battle of Algiers* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Battle of Chile* (Patricio Guzman,

1973) ve *Mohammad the Messenger* (Mustafa Akkad, 1976) gibi yapımların yer aldığı görülmektedir.

Bu dönemde İran'da sinemaya en ciddi olumsuz eleştiri yönelten teorisyenlerden biri Seyyid Murtaza Avini'dir. *Ayine-i Cadu* ("Cadı Aynası" isimli kitabı sinema için yakıştırma yolu yaptığı olumsuz bir tanım gibi görülmektedir.) adlı kitabındaki sinematografik makalelerden oluşan derlemesinde, sinemanın doğası gereği İslam'dan ziyade inançsızlığa ve çoktanrıcılığa daha yakın olduğundan bahsetmektedir. Bu konuda daha da ileri giderek sinemanın, sigara ve uyuşturucu gibi insanın gaflete düşmesine sebep olan bir faktör olduğunu bu sebeple bunların aynı etkiye sahip olduğunu ifade etmektedir. Yani ona göre insanı, sigara ve uyuşturuya çeken etken ne ise sinemaya çeken de bir bakıma aynı etkendir ve sinema da insan üzerinde sigara ve uyuşturucunun bıraktığı etkiyi bırakmaktadır (akt: Zâhidî, 1384/2005, pp. 26–27).

Naficy'e göre sinema hakkındaki olumsuz görüşlere ve arındırma önlemlerine rağmen, sinemanın dönüşümü ani ve tamamen bir kesinti şeklinde gerçekleşemeyecek kadar büyük bir kültürel ve ideolojik değişimi içeriyordu. Bu değişim, yavaş ve kademeli olarak beslenmeli ve geliştirilmeliydi. 1982'de kabine tarafından onaylanan önemli düzenlemelerle, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı sinema endüstrisini denetleme sorumluluğunu üstlenmiştir. Bakanlıkta politikaların belirlenmesi, düzenlenmesi ve uygulanmasına yönelik yetkinin yoğunlaştırılması, hem geçiş dönemindeki karışıklığı ve kaosu azaltmaya hem de hükümetin kontrolünü artırmaya yardımcı olmuş, böylece devrimci yıkımdan İslamcı bir birliğin doğması için zemin hazırlamıştır. Ayrıca, daha önce belirtilen İslami kültürel değerleri kodlayan bu düzenlemeler, Devrim öncesi sinemadan Devrim sonrası sinemaya geçişi kolaylaştırmada önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda mevcut film stoğunu arındırmak amacıyla birçok Devrim öncesi filmin yeniden düzenlendiği ve yeniden adlandırıldığı, bazı filmlerdeki çıplaklığın, doğrudan film karelerine siyah mürekkep uygulanarak sansürlendiği görülmektedir. Yine bu süreçte, film yapımcıları ve gösterimciler tarafından hükümetle bir tür "köşe kapmaca" oyunu oynandığı, direniş ve boyun eğme arasında gidip gelindiği gözlenmektedir. Sonunda, tüm filmler için bir gösterim izni zorunlu hale getirilmiş ve bu durum bir inceleme sürecini gerektirmiştir. Bu sürecin sonucunda, 1979'da incelenen 2.000 filmde yalnızca 200'ünün onaylandığı görülmektedir (Naficy, 1995, p. 549).

İran İslam Cumhuriyeti döneminde üretilen filmler, özellikle popülist yapımlar, düşük kalite ve ideolojik yüzeysellik nedeniyle sıkça eleştirilmiştir. Ancak, 1980'lerin ortalarından itibaren, yerel yapımları teşvik etmek amacıyla film endüstrisinin rasyonelleştirilmesi ve yeniden düzenlenmesine yönelik sürekli bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu bağlamda sinema ve sinema çalışanlarına yönelik toplumsal tutumlarda önemli değişimlerin olduğu ortaya koyulmaktadır. Daha önce eğlenceye dayalı bir üstyapının parçası olarak reddedilen sinemanın, artık İslam kültürünün temel bir unsuru olarak kabul edildiği belirlenmiştir. Ayrıca, film sektöründe çalışmanın geçmişte küçümsenen bir meslek olarak görülmesine rağmen, bu algının zamanla değiştiği ve sinema çalışanlarının saygın bir konuma geldiği tespit edilmiştir. Devrim sonrası dönemde filmler başlangıçta yalnızca ideolojik saflık ve öğretici değerleri temelinde değerlendirilirken, ilerleyen süreçte eğlendirme ve aydınlatma işlevlerine göre yeniden ele alınmıştır. Sinemacıların ve izleyicilerin çeşitli kısıtlamalara karşı hem kararlılık hem de yaratıcılık sergilediği vurgulanmaktadır. Sonuç olarak, aktif bir film kültürünün geliştiği ve bu süreçte kültürel pazarlıklar ve müzakereler yoluyla yeni bir sinema anlayışının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Ancak bu sinemanın, Devrim sonrası değerleri içermekle birlikte, filmler içinde resmi ideolojiyle belirgin bir karşıtlık da barındırdığı ifade edilmektedir (Naficy, 1995, p. 551).

Etik değerlere ve maddi ödüller yerine manevi ödüllere verilen önem, Devrim sonrası sinemanın ana temalarından biridir. Bu tema, *Keşti-ye Ancelika* (Muhammed Bozorgnia, 1989) ve *Zerd-e Kanari* (Rahşan Beni Etemad, 1989) gibi filmlerle temsil edilmektedir. Bu bağlamda Devrim sonrası filmler, genel bir ahlak anlayışıyla şekillendirilmiş olup, bu yapımlarda kırsal bölgelerin geleneksel değerleri, kentsel alanların tüketimci ideolojisiyle olumlu bir şekilde karşılaştırılmaktadır. Ancak bu manada İran'ın ahlakçı ve popülist sinemasının, daha derin değerlere odaklanmak yerine genellikle yüzeysel ahlak anlayışını ve basit iyi davranışları öne çıkardığı ifade edilmektedir (Naficy, 1995, p. 550). Bu bağlamda, Kiarostemi'nin *Hane-i Dust Kocast?* filmi popülist filmlerin tuzaklarından kaçınarak yüksek kalitede bir ahlakçı film örneği olarak kabul edilmektedir.

1979'dan önce popüler sinema, dini otoriteler tarafından Batı etkisi altında yozlaşmış bir kültür ve İran'ın geleneksel, dini ve yerel değerlerini gölgede bırakan bir sosyalleşme alanı olarak eleştirilmiştir. Ancak sinemanın gücü ve popüleritesi, Ayetullah Humeyni ve İran İslam Cumhuriyeti'nin önde gelen isimlerini, Devrim

sonrası bu güçlü medyayı yasaklamak yerine “halkı eğitmek” için kullanmaya ikna eden unsurlardan biri olmuştur. Ayetullah Humeyni, 1 Şubat 1979’da Bihişt-i Zehra Mezarlığı’nda yaptığı ünlü konuşmasında ve daha önce ifade ettiğimiz tarihi cümlesi ile bu yaklaşımı duyurmuştur. Bu doğrultuda, teokratik yönetimin yetkilileri, Batı etkisi taşıyan bu teknolojiyi yeniden şekillendirme ve arındırma zorluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Sinemanın İslami rehberlik doğrultusunda nasıl kullanılacağı konusunda birkaç yıl süren belirsizliğin ardından, özellikle 1983’ten sonra, sinema toplumsal bilinci dönüştürme amacıyla yönlendirilmiştir. Özellikle İran-İrak Savaşı (1980–88), sinemaya yalnızca bir propaganda aracı olarak meşruiyet kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir film türü olan *Sinema-yi Difâ-i Mokaddes*’in [Kutsal Savunma Sineması] doğuşuna da zemin hazırlamıştır (Wittmann, 2024, p. 4). Buna göre Devrim öncesinde Batı etkisi altında olduğu gerekçesiyle eleştirilen İran Sineması, halk nezdinde gördüğü ilgiden dolayı Devrim sonrası kapatılmamış, aksine halkı eğitmek için kullanılmıştır. Ayetullah Humeyni’nin rehberliğinde sinemanın, özellikle İran-İrak Savaşı sırasında İslami değerlerle uyumlu hale getirilerek yeniden programlanması bunun bir işaretidir.

Bu dönüşüm, özellikle Kutsal Savunma Sineması’nın önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Ebrahim Hatemikia’nın *Hoviyyet* (1986) filmi üzerinden incelenebilir. Savaş sonrası dönemde yönetmenliğe yönelen Hatemikia’nın ilk uzun metrajlı filmi olan *Hoviyyat*, ana karakter olarak bir çete üyesi motorcuyu merkeze alır. Bu karakter, bir kaza sonrası hafızasını ve yüzünü kaybeder. Ardından eski, Devrim öncesi çete kimliğini geride bırakır.



Şekil 27: Hoviyyet (1986), Ebrahim Hatemikia

İçsel bir arınma ve dışsal bir dönüşüm sürecinden sonra, nihayetinde yüz bandajlarını çıkararak temsili olarak yeni bir yüzünü ortaya çıkarmasına izin verilir. Bandajların çıkarıldığı son an, dini bir benliğe dönüşmenin temsili bir ânı olarak izleyiciye aktarılır. Sonunda uyanan ve aydınlanan başkahraman, aynadan kameraya bakarak seyirciyle iletişim kurar.

Devrim sonrasında, sinemanın dini değerlerle uyumlu hale getirilmesi yönündeki bu çalışmalar, zamanla **Mânâgera Sineması** olarak adlandırılan bir film anlayışının doğmasına zemin hazırlamıştır ve bu alanda tarihsel süreç içerisinde yoğun çalışmaların gerçekleştirildiği görülmektedir.

3.3. Mânâgera Sinemasının Tanımı ve Özellikleri

Burada konu ilk olarak Mânâgera Sineması hakkında yapılan tanımlamalar ve bu tanımlamaların birbirleri ile olan benzerlik ve farklılıkları çerçevesinde ele alınacaktır. Daha sonra bu sinema hakkında yapılan ilk araştırmalar ve bunları yapan kişilerin görüşleri verilecektir. Devrim'den sonra İran sineması tarihinde henüz yeni olan bu konunun sınırları, daha çok hakkında soru sorulup bu sorulara verilen cevaplar ekseninde belirlenmiştir. Bu sorular ve muhtemel cevaplar ifade edildikten sonra Mânâgera Sineması'nın dini ve spiritual sinema ile olan ilişkisi ele alınacak ve bu sinemanın içerdiği boyutlar ve temel konuları konunun daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması için belirtilecektir.

3.3.1. Mânâgera Sineması Nedir?

Bu bölümde, İran sinema tarihinde "Mânâgera Sineması" olarak adlandırılan sinemanın, Hollywood ve Farsi Film'den bağımsız kendi anlatı yapılarını oluşturmayı başarabilip başaramadığı aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bu sinema, İran'da geliştirilen, doğrudan "İslami gelenekler" temelinde oluşturulmuş olan Rowzeh Khani⁷ ve Taziyeh

⁷ Rowzeh Khani, İmam Hüseyin'in ve diğer masumların acılarından bahseden bir yas tutma şeklidir. Yas toplantılarına aynı zamanda dua toplantıları da denir. Bu törende namaz kılan kişi bir minber veya sandalyeye oturarak din büyüklerinden birinin trajedisini yüksek ve hüzünlü bir sesle Meclis halkına okur. "Rowza" ve "Rowza-Hani" kelimelerinin Şii matem literatürüne girişinin tarihi, 10. yüzyıla ve "Rowzatu's-şüheda" kitabının yayımlanmasına kadar uzanmaktadır. <https://fa.wikishia.net/view> (2024, 09.09.).

gibi anlatı geleneklerine mi dayanıyordu, yoksa İslami ilahiyat otoriteleri tarafından onaylanan veya hoşgörü gösterilen diğer sözlü ve görsel geleneklere mi dayanıyordu (Asha, 1998, p. 133) gibi sorular çerçevesinde ele alınacak ve incelenmeye çalışılacaktır.

Esfendiyari, "Mânâgera Sineması" teriminin ilk kez İran İslami İrşad ve Kültür Bakanlığı Sinema Yardımcısı **Muhammed Mehdi Haydariyan** tarafından önerildiğini ve Haydariyan'ın, bu sinemanın kapsamını çeşitli ve değerli kavramları içerecek şekilde geniş bir çerçevede ele aldığını ifade etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 35). Ancak, söz konusu kavramın "İrşad" ve "Farabi Sinema Enstitüsü" kurumlarının yöneticileri arasında birtakım tartışmalara neden olduğu ve bu terimin küresel anlamda yorumlanması konusunda çeşitli zorluklarla karşılaşıldığı görülmektedir.

Bu konu hakkında en önemli noktalardan biri, "Mânâgera/anlamlı/anlam arayışında" sinema kavramının diğer filmleri "anlamsız" olarak nitelendirip nitelendirmediği sorusudur. Bu tür kaygıların önüne geçebilmek amacıyla farklı isimlendirme önerilerinin sunulduğu görülmektedir. "**Dini Sinema**", "**İrfani Sinema**", "**Mezhebi Sinema**", "**Düşünce Sineması**", "**Mavera Sineması**" ve "**Manevi Sinema**" gibi alternatif terimlerin, "Mânâgera Sineması" kavramı için önerilen isimlendirmeler arasında yer almaktadır.

Bununla birlikte, "**şairane/şiiirsel sinema**" veya "**aşkın sinema**" tabirlerinin de Mânâgera Sineması'nın bir parçası olarak değerlendirildiği görülmektedir. Son olarak, bu sinema anlayışına daha yakın bir kavram olarak "**Feraneger/Fizik Ötesi/Metafizik Sinema**" tabirinin de gündeme gelmiştir. Bu terimin bazı çevreler tarafından kabul edilebilir bulunduğu, hatta "Mânâgera Sineması" kavramından daha uygun olduğu düşüncesinin öne sürüldüğü görülmektedir. Ancak Esfendiyari bazı araştırmacılar ve sinema kuramcıları açısından bu terimin istenilen anlamı tam olarak karşılamadığını ifade etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 36). Sonuç olarak, literatürde ve sinema alanındaki tartışmalarda "Mânâgera Sineması" kabul görmüş ve bu bağlamda, söz konusu kavram üzerine akademik çalışmalar artarak devam etmiş ve değerlendirmeler yapılmıştır.

Mânâgera Sineması'nın, başlarda ağırlıklı olarak İngilizce kaynaklarda incelendiği ve bu sinemanın küresel ölçekte farklı şekillerde yorumlandığı

görülmektedir. Özellikle, genellikle bir tür "düşünce sineması" olarak değerlendirilen *Conceptual/Kavramsal* yaklaşımının, Mânâgera Sineması'nın bir parçası olarak kabul edilebileceği ifade edilmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 35). Ancak, söz konusu kavramın kapsamının Mânâgera Sineması'ndan çok daha sınırlı ve farklı olduğu, hatta belirli yönleriyle Mânâgera Sineması'na aykırılık teşkil ettiği görülmektedir.

Bu bağlamda ortaya çıkan bir diğer kavram *Transcendence/Aşkılık* terimidir. Bu kavramın, Mânâgera Sineması ile çeşitli ortak noktalara sahip olduğu ancak onun tam karşılığı olarak değerlendirilmediği tespit edilmektedir. Bu tür yorumların, Brian P. Stone'un *Religious and Theological Concepts in Cinema* (Sinemada Dini ve Teolojik Kavramlar), Stephen Simon'un *Spiritual Cinema: A Guide to Movies That Inspire, Heal, and Empower Your Life* (Spiritüel Sinema: Hayatınıza İlham Veren, İyileştiren ve Güçlendiren Filmler Rehberi), Robert K. Johnston'un *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue (Engaging Culture)* (Reel Maneviyat: Diyalogda Teoloji ve Film), Sara Ansen'in *Finding Meaning at the Movies* (Filmlerde Anlam Arayışı) ve Mirahmed Mir-İhsan'ın *Pedidar u Ma'na Der Sinema-yı İran* (İran Sinemasında Olgu ve Anlam) adlı eserlerinde ele alındığı belirtilmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 36).

Bu çerçevede incelenen bir diğer kavram ise *Spiritual* terimidir. İlerleyen bölümlerde Mânâgera Sineması ile *Spiritual Sinema* arasındaki farklar daha ayrıntılı şekilde ele alınacaktır. Ancak şu aşamada ifade edilebilecek temel çıkarım, *Spiritual* kavramının Mânâgera Sineması'na en yakın kavramlardan biri olarak kabul edildiğidir. Çünkü *Spiritual* sinema, yalnızca nesnel dünyayı değil, aynı zamanda onun ötesini, bedeni, ruhu, biçimi ve anlamı da içeren yapıları kapsamaktadır. Buna rağmen, *Spiritual* kavramının da tam anlamıyla "*efradını cami, ağyarını mani*" bir tanım olarak kabul edilmediği tespit edilmektedir. Nitekim Esfendiyari'ye göre bu sinema, "aşkın sinema" ya da "düşünce sineması"nı kapsamamaktadır (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 37)

Mânâgera sineması, tarihsel ve estetik bağlamda, farklı perspektifler üzerinden değerlendirilmiş ve çeşitli tanımlamalarla açıklanmaya çalışılmıştır. Eleştirmenler tarafından yapılan analizler, bu sinemanın kendine özgü anlatım teknikleri, tematik yaklaşımları ve sinematografik özelliklerini vurgulamış, bu sayede onun sinema

tarihindeki yeri ve önemi üzerine derinlemesine tartışmalar yürütülmüştür. Bu bağlamda **Mehdevi-fer** Mânâgera Sineması'na şöyle bir tanımlama yapmaktadır;

Mânâgera Sineması, en kısa tanımıyla izleyicisinin nihai olarak manevi yükselişine ve aydınlanmasına yol açan anlam ve kavramları anlamasını sağlar. Mânâgera filmleri; coşkuyu, ölümsüzlüğü, neşeyi, tatmini ve maddi kayıt ve kısıtlamalardan kurtulma duygusunu izleyicisinin en derin ruh halinde güçlendirir ve bunu araştırır. Ya da izleyicinin duygularını yakalayarak ona; insana ve hayata umutla bakmak fırsatını sunar. (Mehdevi-Fer, 1384/2006, p. 2)

Esfendiyari, Mehdevi-fer'in bu tanımlamasına dayanarak Mânâgera Sineması'nın; insan yaşamının güncel gerçeklerinden iç sırlarına kadar dikkat çeken yani olguların niteliklerinden özüne (sıfattan zata), görünüşlerinden anlamlarına (suretten manaya), dış görünüşünden içlerine (zahirden batına), maddeden ruha, bedenden cana, sezgiden gayba (şuhuddan gayba) doğru hareket etmeye ve hiçbirini görünmeyen olarak bırakmamaya çalışan bir sinema olduğunu ifade etmektedir. Ona göre gerçek olmanın bu iki tarafı birbirinden ayrılmamalı ve hiçbirine kayıtsız kalınmamalıdır (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 36). O halde Mânâgera Sineması'nın, nitelikleri (sıfatları) olguların özünden (zatından) ayrı olarak görmeyen bir sinema olduğu söylenebilir. Bu bağlamda sıfatları görerek onların mahiyetine de dikkat eder, zahiri anladığı kadar zahirin ardındaki manayı da bulmaya çalışır. Maddeyi inkar etmeden canı/ruhu araştırır ve gayb ve şuhud alemini birlikte ele alıp idrak etmeye çalışır.

Esfendiyari'nin ifade ettiği üzere, Mânâgera Sineması, varoluşun gizemli gerçekliğini "kemal/mükemmellik" eğilimiyle ele almaktadır. Bu bağlamda, dünya tarihindeki tüm medeniyetlerin tercih ettiği sürdürülebilir insani değerlerin özünün, Mânâgera Sineması'nın temel konusu olduğu belirtilmektedir. Ancak, Esfendiyari'ye göre, Mânâgera Sineması yalnızca varlığın merhametli ve yüceltici yönleriyle sınırlı kalmamaktadır. İnsanın mükemmelliğinin ve tekamülünün önündeki engeller ile varoluşun "kötü yönleri" de bu sinemanın ilgi alanına girmektedir. Bununla birlikte, Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nın bu unsurları ele alırken "rahmani manalar"ı, "şeytani ve nefsanî manalar"ın gölgesinde bırakmamaya özen gösterdiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, bu sinemanın, varlığın ve yaşamın sırlarına bakmayı ve bunları anlamaya çalışmayı amaçladığını; ancak bu çabanın, söz konusu sırların tümünü mutlak anlamda idrak etmek anlamına gelmediğini ifade etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 37).

Nitekim İsra Suresi 85. ayette “*Sana ruh hakkında soru sorarlar. De ki: “Ruh rabbimin emrindendir ve size pek az bilgi verilmiştir”* (İsra 17/85)

ayetinde işaret edilen anlam çerçevesinde, Mânâgera Sineması’nın temel amacının varlığın sırlarına ulaşmak ve onları açığa çıkarmak değil, aksine bu sırlara işaret etmek olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, Mânâgera Sineması’nda işaretler ve göndermelerin belirgin bir şekilde kullanıldığı ve bunun zaman zaman baskın bir anlatı unsuru haline geldiği tespit edilmektedir. Ayrıca, göstergelerin bu şekilde kullanımında hedeflenen amaca ulaşabilmek için dini öğretilerin, dünya edebiyatının ve özellikle İran tasavvuf edebiyatının önemli bir kaynak olarak değerlendirildiği belirtilmektedir (Esfendiyari, 1384/2005c, p. 38).

Tüm bu gelişmeler neticesinde Farabi Sinema Enstitüsü’nde Mânâgera Sineması için özel bir birim oluşturulmuş ve bu birimden sorumlu kişi olarak Abdullah Esfendiyari atanmıştır.⁸ Konunun bağlamını bozmamak için Abdullah Esfendiyari ile başlayan bu sürecin nasıl devam ettiğinin detaylarına bir sonraki başlık olan “Mânâgera Sineması Hakkında İlk Araştırma Yapanlar” başlığı altında yer verilecektir.

Filmnigar dergisinin 33. sayısında yayımlanan “*Mânâgera Sineması Nedir?*” başlıklı makalesiyle Mânâgera Sineması hakkında ilk kez yazı kaleme alan Abdullah Esfendiyari, bu terimin; irfan sineması, düşünce sineması, dini sinema, şiirsel sinema, aşkın sinema ve mavera sineması gibi daha önce öne sürülen tüm başlık ve kavramları kapsayan bir çerçeveye sahip olduğunu ifade etmekte ve bu doğrultuda, söz konusu kavramın özellikle tercih edildiğini vurgulamaktadır (Esfendiyari, 1384/2005b, p. 39).

Esfendiyari’ye göre, şiirsel sinema sezgisel sinemaya yakındır ve aşkın sinema terimi başlangıçta Robert Bresson, C. Theodor Dreyer ve Andrey Tarkovsky’nin sineması için kullanılmıştır. O, tüm bu başlıkların, varlıkta anlam arayışı ve olguların zahirî boyutundan batınî yönüne doğru yönelme özellikleri nedeniyle Mânâgera Sineması çerçevesinde değerlendirildiğini ifade etmektedir. Buna ek olarak, Esfendiyari, varlıkta anlam arayışının ontolojik bir mesele olduğunu ve bu nedenle

⁸ Devrim sonrası, sinema ve televizyon faaliyetlerine başlayan Abdullah Esfendiyari, Kanal 1’in (İran televizyon kanalının ismi) film ve dizi grubunun direktörlüğünü, ardından da Farabi Sinema Enstitüsü’nün kültür temsilcisi olarak görev yapmış, denetleme ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Hane-i Sinema’nın atadığı ilk yönetim kurulu üyesi olması, ona birçok yazarlık ve prodüksiyon deneyimi kazandırmasının yanı sıra, onu İran sinemasının gelişimi konusunda yetkin bir kişi haline getirmiştir. Dini sinema onun ilgi alanıdır. Bu sebeple kurulduğu 1383 Hş./2004 M. yılından bu yana Farabi Sinema Enstitüsü’nün “Mânâgera Sineması” alanından sorumlu kişidir.

Mânâgera Sineması teriminin diğer tüm başlıkları kapsayıcı nitelikte olduğunu savunmaktadır. Ayrıca, Mânâgera Sineması'nın belirli bir sinema "türü" ya da "tipi" olarak değerlendirilmemesi gerektiğini, bunun aksine her sinema türünde kendini gösterebilen bir “**içerik yaklaşımı**” olduğunu özellikle vurgulamaktadır (Esfendiyari, 1384/2005b, p. 40)

Bu bağlamda, Mânâgera Sineması'nın, insan yaşamının güncel gerçekliklerine odaklanmakla birlikte, yaşamın derin anlamlarını ve örtük sırlarını sıradan gündelik eylemlerin arka planında keşfetmeyi amaçlayan bir sinema anlayışı olduğu söylenebilir. Bu durumda Mânâgera Sineması yalnızca "**anlam sahibi**" değildir. Nitekim bütün filmler bir anlama sahiptir. Mânâgera Sineması, ilerleyen sayfalarda detaylarına değinileceği üzere “**anlam arayışı**”nda olan bir sinemadır. Yüzeyde olup bitenden daha derin olan bu **arayış**, sinemanın anlatım biçiminde, nasıl karakterleştirileceğinde ve konunun nasıl seçileceğinde ortaya çıkar ve son olarak filmde güncel bir duygu olarak izleyiciye aktarılır.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında, Mânâgera Sineması şu şekilde değerlendirilebilir; bu sinema anlayışı, varoluş ve gizem arayışına odaklanarak, güncel gerçekliklerin derin ve gizli anlamlarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken, görünen dünyayı tamamen reddetmeden, özüne ulaşmaya çalışmaktadır. Ayrıca, Mânâgera Sineması yalnızca içsel dünyaya yönelmekle kalmayıp, "nesnel dünya" ile "aşkın dünya" arasında bir denge kurarak, sezgi ve görünmeyeni birlikte ele almaktadır. Bu yönüyle bu sinemanın, yüzeydeki olayların ötesine geçen ve derin anlamları keşfetmeye çalışan bir sinema dili sunduğu söylenebilir.

Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nın doğasını açıklarken Platon'un "mağara ve gölgeler" benzetmesini kullanmakta ve bu bağlamda, Mânâgera Sineması'nın mağara duvarındaki gölgelere dikkat ederek, bu gölgelerin kaynağı hakkında bilgi edinmeye çalıştığını ifade etmektedir. Konuyu İran mantığı, felsefesi ve tasavvufunun diliyle ele aldığına ise Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nın "araz"ların ardında gizlenen cevheri, "sıfat" ve "tezâhürler"in ötesindeki varlığın zatını anlamayı, özünü bilmeyi ve keşfetmeyi amaçladığını belirtmektedir. Ancak ona göre, varlığın sırlarını tam anlamıyla kavramak ve iç dünyalarını bilmek, hem Kur'an'ın ruh hakkındaki hakikati gibi hem de ariflerin varlık mertebelerinin sırlarına dair beyanlarında olduğu gibi, bütünüyle mümkün görünmemektedir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 50).

Esfendiyari, bu bağlamda, insanlığın bitmek bilmeyen bir arayış içinde olduğunu da göz ardı etmemekte ve bu arayışın doğasına işaret etmektedir. Ona göre, insanın hakikati anlama çabası, mutlak bilgiye ulaşamasa da yönlendirilmiş ve belirli işaretlerle desteklenmiştir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 51). Bu bağlamda, Araf Suresi 143. ayetini örnek göstererek, Musa Peygamber'in Rabbini görmek istemesi karşısında, ilahi tecellinin doğrudan değil, ancak bir "işaret" olarak dağa yansıdığını ifade etmektedir. O, bu durumu Mânâgera Sineması ile ilişkilendirerek, bu sinema anlayışının doğrudan hakikati göstermek gibi bir iddiası olmadığını, ancak hakikate dair işaretler sunduğunu vurgulamaktadır. Tıpkı Hz. Musa'nın; "*Mûsâ, tayin ettiğimiz vakitte (Tûr'a) gelip de rabbi onunla konuştuğunda o, "Rabbim! Bana görün; sana bakayım" dedi. Rabbi, "Sen beni asla göremezsın. Fakat şu dağa bak; eğer o yerinde durabilirse sen de beni görebilirsin" buyurdu."* (Araf 7/143) ayetinde görüldüğü üzere ilahi varlığı doğrudan görememesi ancak dağdaki tecelli üzerinden bir hakikate yaklaşması gibi, Mânâgera Sineması da doğrudan bilgiyi değil, izleyiciyi hakikatin izlerini sürmeye teşvik eden simgeler, metaforlar ve göndermeler aracılığıyla bir anlayış inşa etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 52).

Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nın ontolojik bir yönelim taşıdığını ve gizemi anlama çabası içinde olduğunu değerlendirmektedir. Ona göre, bu sinema anlayışı, bilgiye ulaşma sürecinde her türlü araçtan yararlanmaya çalışmakta ve özellikle sanatın dili olan sembol ve işaretleri yoğun bir şekilde kullanmaktadır. Sanatın özü gereği işaret ve sembollerle kurulan bir dil olduğu düşünüldüğünde, Mânâgera Sineması'nın da bu unsurları temel anlatım araçları olarak benimsediği görülmektedir. Bu bağlamda, Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nın Doğu edebiyatı, özellikle de İran tasavvuf edebiyatı ile güçlü bir ilişki içinde olduğunu ifade etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 51).

Esfendiyari'ye göre, anlam arayışında olan bir sinemacı, Mânâgera Sineması üretebilir. Ancak bu sinemanın yalnızca teknik beceriye sahip bir "**zanaatkâr**" yönetmen tarafından değil, aynı zamanda sanatsal derinliğe sahip bir "**sanatkâr**" yönetmen tarafından inşa edilmesi gerekmektedir. Bu noktada Esfendiyari, Mânâgera Sineması'nda sanatsal bakış açısının ticari kaygılardan daha belirleyici olduğunu vurgulamakta, ancak ideal olanın mahir bir sinemacının sanatsal ve endüstriyel unsurları bir araya getirebilmesi olduğunu değerlendirmektedir. Bu bağlamda, sinema yapımcılarının endüstriyel perspektifi ile yönetmenin sanatsal bakış açısının

birleşmesi, Mânâgera Sineması'nın gelişimi açısından önemli bir unsur olarak görülmektedir. Esfendiyari, bu noktada devlet kurumlarının ve ilgili vakıfların da önemli sorumluluklar üstlenmesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre, sinema yapımcıları ve yönetmenlerin sanatsal birikim kazanabilmesi için sinema endüstrisine sağlanan fonların, özellikle de Mânâgera Sineması alanında, etkili bir şekilde kullanılması gerekmektedir. O, devlet kurumlarının ve destekleyici vakıfların gerçek sanatçıları tespit ederek, onlara maddi ve manevi destek sağlamalarının, Mânâgera Sineması'nın sürdürülebilirliği açısından kritik bir unsur olduğunu ifade etmektedir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 52).

Mânâgera Sineması'nın tanıtımı ve geliştirilmesi amacıyla çeşitli çalışmalar yürütülmüştür. Bu kapsamda, kültürel alanda yetkili kurumların, sinema sektöründe bu kategorinin temelini güçlendirmeye yönelik girişimlerde bulunduğu görülmektedir. Özellikle film yapımcılarının farklı sinema türlerinde üretim yapmalarını teşvik etmek ve cesaretlendirmek amacıyla belirli bölümler tahsis edilmiş, böylece sinemada aşkın fikirlerin ifade edilmesi için bir fırsat sunulmuştur. Bu doğrultuda, Tahran Kısa Film Festivali ve Uluslararası Fecr Film Festivali'nde Mânâgera Sineması'na özel bölümlerin yer verilmesi, bu sinema anlayışının desteklenmesine yönelik önemli adımlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, Farabi Sinema Enstitüsü bünyesinde Mânâgera Sineması üzerine araştırmalar yürüten gruplar tarafından gerçekleştirilen akademik çalışmalar ve yayımlanan yazılı eserler, bu sinema anlayışının İran sinema sektöründe tanıtılması açısından kayda değer girişimler arasında yer almaktadır (Mutezemi, 1384/2005, p. 141). Yapılan bu çalışmaların, Mânâgera Sineması'nın teorik ve pratik boyutlarının daha geniş kitlelere ulaştırılması ve akademik çevrelerde daha fazla tartışılması açısından önemli katkılar sunduğu görülmektedir.

Mânâgera Sineması terkinde konunun daha anlaşılır hale gelmesi için öncelikle "Mânâgera" kelimesindeki "mana"nın ne olduğu ve bu kelime ile neyin kastedildiği üzerinde durulmalıdır. Bu bağlamda "mana", "madde"nin karşılığı olarak kelimelerin tasvir ettiği ve lafızlarla anlatılmak ve onlarla anlaşılacak istenen şeydir (Şensoy, 2003, p. 555). Madde ise zaman ve mekan bağlamında bir gerçeklik olup değişme ve gelişme özelliklerine sahiptir. Madde, insanın beş duyusu ile algılanabilen somut bir özelliğe sahiptir (Özemre, 2003, p. 304). Dolayısıyla maddenin karşıtı olarak mana; yukarıdaki sınırlı tanımın dışında kalan herhangi bir şeydir. Zaman ve mekanla

ve insan duyularıyla sınırlı değildir ve aynı anda var olur. Mânâgera Sineması'nın da bu varlığa yönelik duygusal ve ideolojik yönelimi takip ettiği görülmektedir.

Daneş'in bu konudaki incelemelerine göre manevi bir varlık, maddi özellikler taşımayan bir gerçeklik olarak tanımlanmaktadır. Ahlaki ve insani kavramlar ise canlı bir varlık niteliği taşımamakta, dolayısıyla her sanatsal faaliyetin yalnızca güzel, insani veya ahlaki kavramları aradığı için anlamlı olduğu iddiası mutlak bir geçerlilik taşımamaktadır. Manevi varlık kavramı, anlambilimsel akımlar tarafından "gaybi" veya "görünmeyen" olarak adlandırılmakta olup, insanın doğal farkındalık araçlarının kapsamı dışında kalan ve duyularla doğrudan algılanamayan bir alanı ifade etmektedir. Allah, melekler, şeytan, ruhlar ve cinler gibi duyular ötesi varlıklar ile geçmişte yaşanmış ya da gelecekte meydana gelecek olaylar bu kapsamda değerlendirilmektedir (Çelebi, 1996, p. 404). Daneş, bu çerçevede Mânâgera Sineması'nın doğasını daha iyi anlamak için bazı sorular ortaya koymaktadır: Mânâgera Sineması'nın temel amacı, maddi sınırların ötesine geçmek midir? Vampirler, hayaletler, büyü ve şeytan gibi doğaüstü varlıkları konu alan filmler Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilir mi? Korku sinemasının temel bileşenleri Mânâgera Sineması'na dahil edilebilir mi? Bir film, bilinmeyen geçmiş ve gelecek olayları ele aldığı için doğrudan Mânâgera Sineması kategorisine mi girmektedir? Ona göre bu sorular, Mânâgera Sineması'nın tanımını ve kapsamını belirleme noktasında önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır (Daneş, 1384/2005, p. 144). Tüm bu sorular konunun ilerleyen aşamalarında cevabı bulunması hedeflenen sorulardır.

Mânâgera Sineması'nın yalnızca sanat eserinin ardındaki kavram ve anlamlara dayandırılması durumunda, birçok film veya sanat eserinin Mânâgera/anlamlı olarak nitelendirilmesi mümkün olacaktır. Zira her özgün sanat eserinin çeşitli anlamlar barındırabileceği genel olarak kabul edilen bir olgudur. Ancak, Mânâgera unvanının yalnızca belirli eserler için geçerli olduğu görüşü de öne sürülmektedir. Bu bağlamda, bir filmin Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilmesi için yapılan tanımlamanın açık ve kesin olması gerekmektedir. Böylece, her filmin bu kategoriye dahil edilmesi önlenerek, kavramın sınırlarının belirgin bir çerçevede korunması sağlanmalıdır. Bu doğrultuda Sadiki'ye göre Mânâgera Sineması; *“İçinde ölümden sonraki alemin, rüyanın, hayal ve hiç göremediğimiz ama idrak edebildiğimiz meta-materyal dünyanın olduğu ve yine dini kavramlarla da bağlantılı olan bir sinemadır.”* (Sadiki, 1384/2005, p. 153) Bu tanımlamaya bakılarak Mânâgera Sineması özelliğini

taşıyan filmlerin, izleyicilerini daha fazla etkilemeye çalıştığı ve bu etkiden sonra onları maneviyat ve inanç dünyası gibi başka bir dünyanın daha farkına vardırmaaya çalıştığı söylenebilir.

Novruzi'nin bu konudaki tespitlerine göre, bir filmin izleyiciyi belirli anlamlara inandırdığı ve inşa edilen bu anlamların izleyicinin zihin ve düşünce dünyasında yer edindiği görülmektedir (Novruzi, 1389/2011, p. 36). Kavramların, kelimeler ve cümleler aracılığıyla ifade edilen yapılandırılmış bir sistemi bulunduğu ve kelimelerin bu kavramları temsil ettiği bilinmektedir. Ancak sinemanın temel dili görüntüdür ve anlamın sinemada ortaya çıkışı, doğrudan bu görsel unsurlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Novruzi'ye göre, sinema kavramsal bir içeriği görsel forma dönüştürmekte ve hareketli, dinamik yapısı nedeniyle yazılı bir metne kıyasla daha inandırıcı bir etki yaratmaktadır. Bu durum, izleyicinin filmle daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Öte yandan o, kavramların akılla ilişkili olduğu ve akıl tarafından analiz edilerek mantıksal kurallara tabi tutulduğu halde sinemada anlamın büyük ölçüde görüntüye dayandığını ve görüntünün anlamının, hayal gücüyle bütünleşerek insan davranışları ve inançları üzerinde belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Novruzi, 1389/2011, p. 37). Sinemanın hayal gücüyle olan ilişkisi ise birinci bölümde detaylı şekilde ele alınmıştır.

Zâhidî'ye göre, sinema sanatında sıkça karşılaşılan “**yönetmen-seyirci-sanat eseri**” üçlemesi, Mânâgera Sineması bağlamında “**yaratıcı sanatçı-muhatap-mahluk**” şeklinde yeniden tanımlanmaktadır. Ona göre bu anlayış, yönetmenin yalnızca sanatsal üretim sürecindeki rolünü değil, aynı zamanda eserine karşı taşıdığı etik ve manevi sorumluluğu da içermektedir. Dolayısıyla, Mânâgera Sineması'nda yönetmen, ortaya koyduğu eserden bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda Zâhidî, yönetmenin sadece teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda fiziki ve maddi gerçekliğin ötesinde bir inanç sistemine sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır. Aksi takdirde, yönetmenin, izleyicilerin filminde aktarmaya çalıştığı derin anlamları kavramasını beklemesi sonuçsuz bir çaba olacaktır (Zâhidî, 1384/2005, p. 41).

Ancak Zâhidî'ye göre burada önemli bir soru ortaya çıkmaktadır: Yönetmenin bu inanç ve ruhsal bağlılığı hangi noktaya kadar uzanmalıdır? Yani, Yaratıcı ile yaratılan eser arasındaki birlik fikrinden hareketle, yönetmenin filmine duyduğu

manevi bağıllık ne kadar güçlü olmalıdır? Bu bağlamda ona göre, Mânâgera Sineması'nda yönetmen ile filminin ruhsal arayışları arasındaki ilişkinin derinliği ve gücü, eserin anlam dünyasının şekillenmesinde belirleyici bir unsur olarak değerlendirilmelidir. O, bireylerin manevi arayışlarının aynı düzeyde olmadığını vurgulayarak, Mânâgera Sineması bağlamında yönetmenlerin anlam dünyasıyla kurduğu ilişkinin üç farklı kategoride değerlendirilebileceğini belirtmektedir. İlk olarak, bazı yönetmenler aşkın ve manevi meselelere tamamen uzak olmasalar da, anlam dünyasıyla güçlü ve derin bir bağ kuracak kadar sağlam bir inanca sahip olmayabilirler. Bu tür yönetmenler, Mânâgera Sineması'nın gerektirdiği derinlikte bir kavrayış geliştirmekte zorlanabilirler. İkinci olarak, kimi yönetmenlerin, anlam dünyasına inanan izleyicilerinin kavrayış sınırlarının ötesinde bir anlayış seviyesine ulaştıkları görülmektedir. Bu tür sanatçılar, seyircilerinin birkaç adım ilerisinde yer alarak, filmlerinde daha derin ve soyut anlatımlara yer verebilirler. Son olarak Zâhidî, bazı sanatçıların ruhsal eğilimleri ve mana âlemine bakış açıları doğrultusunda, ilahi ilhamın bir yansıma mekânı haline gelebileceğini ifade etmektedir. Bu tür sanatçılar, bilgelik seviyesine ulaşarak, yalnızca teknik bir üretici değil, aynı zamanda "yaratıcı sanatçı" kimliğiyle anlamlı eserler ortaya koyabilmektedirler. Bu noktada Zâhidî, sanatçının bir tür "mülhem" (ilham alan) kişi olabileceğini ve eserlerinin de bu ilham doğrultusunda şekillendiğini ileri sürmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 42).

Zâhidî, sinema üzerine görüşleriyle bilinen Avini'nin de benzer bir yaklaşımı benimsediğini ve sanatçıyı, "ehl-i şuhud ve huzur" olarak tanımladığını ifade etmektedir. Ona göre, bu tür sanat zorunlu olarak "vahiy"e dayalıdır. Ancak burada kastedilen, peygamberlere gelen özel vahiy değil, "ilka" olarak adlandırılan bir ilham türüdür. Dolayısıyla sanatçı, "gaybdan ilham" alan bir birey olarak görülmelidir. Bu çerçevede Zâhidî, böyle bir sanatçının, ilhamı göksel kaynaklardan alıp yeryüzündeki insanlara – film bağlamında izleyicilere – aktardığını ve bu tür bir sanatçının, ilahi ilhamı kavrayabilecek bir içsel donanıma sahip olması gerektiğini ifade etmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 43).

3.3.2. Mânâgera Sineması Hakkında İlk Araştırma Yapanlar

Mânâgera Sineması'na yönelik özel ilginin ve bu sinemanın İran'da yaygınlaşması 1360'lı/1981'li yıllara kadar uzanmaktadır. Bu dönemin başında, İran

İslami İrşad Bakanlığı Sinema İşleri Direktör Yardımcısı'nın, sinema endüstrisini ulusal ve dini özelliklerle inşa etmek amacıyla uygun bir strateji formüle ederek uygulaması gerektiği belirtilmektedir. Bu doğrultuda, İran sinema endüstrisinin yönetilmesi ve yönlendirilmesi hedeflenmektedir. Bu süreçte sinema yönetmenlerinin, yönlendirici, destekleyici ve denetleyici politikalara ulaşmayı amaçladıkları ve bu bağlamda **"mezhebi filmler"** olarak adlandırılan eserler üretmeyi denedikleri gözlemlenmektedir. Ayrıca, **sermayenin devlet kaynaklı olması** ve **temaların özel olarak seçilmesi**, bu sinematik akışın iki temel özelliği olarak öne çıkmaktadır (Razi et al., 1400/2021, p. 91). Mânâgera Sineması ekseninde "mezhebi sinema" ve bu filmlerin keyfiyeti hakkında detaylı inceleme Devrim Sonrasında Mânâgera Sineması ve Film Örnekleri başlığı altında ele alınacaktır.

Bununla birlikte detaylarına ilerleyen sayfalarda değinileceği üzere, "Mânâgera Sineması" teriminin ancak yaklaşık yirmi yıl sonra, **1382-1383/2003-2004** yıllarında İran Kültür ve İrşad Bakanlığı'nın sinematografi alanında **Fecr Film Festivali**'nde bu isimle özel bir bölüm oluşturmalarının ardından kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu bağlamda, önceki sayfalarda üzerinde durulduğu üzere Mânâgera Sineması'nın, gündelik yaşamın gerçekliklerine derin bir bakış açısı ile yönelerek batınî/gizli sırları ve bunların anlamlarını araştıran bir sinema olarak tanımlandığı ifade edilmiştir. Ancak, konuyla ilgili birtakım belirsizliklerden dolayı farklı ve zaman zaman birbiriyle çelişen görüşlerin de öne sürüldüğü görülmektedir. Bir kısmına daha önce değindiğimiz ve bir kısmına ise konunun ilerleyen aşamalarında detaylı olarak ele alacağımız bu görüşlere ilişkin genel olarak dört farklı bakış açısının olduğu görülmektedir (Razi et al., 1400/2021, p. 92). Bunlar;

- 1 Mânâgera Sinema terimini kullanımını yanlış bulan grup (bu bağlamda bu sinemaya Mânâgera/anlamı demenin diğerlerinin anlamsız olduğuna işaret olabileceği konusu tartışılmıştı.)
- 2 Gizli sırları çözmeyi bu sinemanın en belirgin özelliği olarak öneren grup.
- 3 Anlamın kavramla tanımlanmaması, maddeyle karşılaştırılması gerektiğine inanan grup (bu bağlamda mânâ ve madde kavramları Mânâgera Sineması ekseninde terimsel anlamlarıyla ele alınmıştı.)
- 4 Mânâgera sinemasının; dini, irfani ve benzerleriyle eşanlamlı olduğunu düşünen grup.

Yukarıdaki maddeler ekseninde Mânâgera Sineması kavramına geçiş aşamasında belirli çalışmaların gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda, 1360'lı/1981'li ve 1370'li/1991'li yıllarda Farabi Sinema Enstitüsü çevresinde toplanan kişilerin, yüce ve dini sinema örneklerini sunma çabası içerisinde oldukları ve bu amaçla Andrey Tarkovsky gibi yönetmenlerin filmlerini inceledikleri ifade edilmektedir. Aynı dönemde, *Surah Dergisi* etrafında Seyyid Murtaza Avini öncülüğünde oluşan sanat çevresinin, Tarkovsky'nin filmlerini entelektüel sinemanın bir ifadesi olarak değerlendirip bunları değersiz bulduklarına rastlanmaktadır. Bu çevredeki eleştirmenlerin, sinemanın öncelikli görevinin hikâye anlatıcılığı olduğu görüşünü benimsedikleri ve bu nedenle Alfred Hitchcock gibi anlatısal sinema geleneğine bağlı yönetmenlere hayranlıklarını dile getirdikleri gözlemlenmektedir. Nitekim Avini'nin de sinemanın doğasının ve işleyişinin öncelikle doğru anlaşılması gerektiğine, ancak bu temel sağlandıktan sonra istenilen temalar doğrultusunda kullanılabileceğine inandığı belirtilmektedir (Razi et al., 1400/2021, p. 93).

Mânâgera Sineması, Razi'nin benzetmesine göre Farabi Sinema Enstitüsü'nün 1360'lı/1980'li yıllardaki bir "çocuğu" olarak değerlendirilmekte, Menuçehr Asgari Nasab'ın *An Su-i Meh* (1985) adlı filmi, söz konusu sinemanın erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Razi et al., 1400/2021, p. 95). Zamanla bu sinema anlayışının geliştiği ve Mecidi'nin Oscar adaylığına kadar uzanan *Beççeha-ye Asuman* (1997) gibi yapımlarla uluslararası alanda da tanınırlık kazandığı gözlemlenmektedir. Bu kapsamda değerlendirilen filmler, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.

"Mânâgera" terimi ilk kez 1383/2004 yılı başında, 23. Uluslararası Fecr Film Festivali ile ilgili yayımlanan haberlerde kullanılmıştır. Farabi Sinema Enstitüsü'nün düzenlediği yuvarlak masa toplantılarında bu kavramın birçok kez özel olarak tartışıldığı ve ilk olarak bu bağlamda önerildiği ifade edilmektedir. Ayrıca, farklı katılımcıların onayıyla terimin kullanımının yaygınlık kazandığı belirtilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 2). Dönemin koşulları incelendiğinde, söz konusu terime karşılık gelebilecek alternatif bir kavram oluşturma çabasının sürdüğü, ancak günümüze kadar genel kabul görebilecek nitelikte bir karşılığın ortaya konulamadığı görülmektedir.

Kaynaklarda, "Mânâgera" terimini ilk kez kullanan kişiler arasında **Muhammed Mehdi Haydariyan, Abdullah Esfendiyari, Mehrzad Daneş, Ali Mesleh Haydar-zade, Ebu'l-Hasan Ulvi Tabatabai ve Hiva Mesih**'in isimlerine rastlamaktayız. Bu bağlamda, söz konusu kişilerin Mânâgera Sineması hakkındaki görüşleri genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bununla birlikte, kavramı yazılı kaynaklarda ilk kez ortaya koyan Esfendiyari'ye burada yer verilmeyecektir. Konunun daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi adına Esfendiyari'nin yazılı kaynakları birincil referans olarak kullanılmış ve böylece kendisinin meseleyi nasıl ele aldığı ortaya konulmuştur.

Mânâgera Sineması tabirine yönelik ilk ciddi değerlendirmeler, 23. Fecr Film Festivali'nden birkaç ay önce gerçekleşmiştir. Bu terimi daha sonra ilk kez sistemli bir şekilde ele alan kişi, Farabi Sinema Enstitüsü'nde *Mânâgera Sineması* alanının yöneticiliğine atanan Esfendiyari'dir. Ağustos 1383/2004 tarihinde, *Filmnigar* adlı sinema dergisinin 23. sayısında Esfendiyari ile bir röportaj gerçekleştirilmiş ve bu röportaj, "Görünmeyen Dünyanın Sırlarına Hitap" şeklinde tercüme edilebilecek bir başlıkla yayımlanmıştır. Bu röportajda Esfendiyari'nin Mânâgera Sineması kavramından bahsettiği ve söz konusu terimi "manevi sinema" ile eşdeğer bir anlamda kullandığı ifade edilmektedir. Ancak, bu terimin eleştirmenler tarafından uzun bir süre benimsenmediği ve en azından Kasım 1383/2004 tarihine kadar akademik ve eleştirel çevrelerde yaygınlık kazanmadığı belirtilmektedir. Nitekim, Esfendiyari'nin kendisinin dahi bu süreçte Mânâgera Sineması terimini kullanmaya hazır olmadığı, bunun yerine "dini sinema" ifadesini tercih ettiği ifade edilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 1).

Bu durumun bir yansıması olarak, Pejuheşgah-e Hovze-i Huneri-yi Sazman-e Tebliğat-e İslami [İslami Tebliğ Kurumu'nun Sanatsal Alan Araştırma Merkezi] tarafından yayımlanan *Binab* dergisinin Aralık 1383/2004 sayısının "Huner-e Dini" (Dini Sanat) konusuna ayrıldığı ve dini sinema ile ilgili açıklama ve yorumların Esfendiyari'ye bırakıldığı bilinmektedir. Esfendiyari'nin, *Dini Eğitim Alanında Sinema* olarak başlıklı makalesinde, Mânâgera Sineması terimini hiçbir şekilde kullanmadığı, bunun yerine "dini sinema" kavramını tercih ettiği, bununla birlikte, söz konusu makalenin içeriğinin genel olarak Mânâgera Sineması değil, dini sinema üzerine yoğunlaştığı ifade edilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 2). Esfendiyari daha sonra "Sinema-yi Mânâgera Çist" [**Mânâgera Sineması Nedir?**] başlıklı bir makale yazmış ve Mânâgera Sineması'na dair görüşlerini bu ve devamı olan birkaç makalesi ile ortaya

koymuştur. Bu çalışmaların hepsi bu bölümde gerekli yerlerde kullanılmış ve konu birinci ağızdan ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple şimdi Esfendiyari'den sonra bu mesele hakkında görüş beyan eden kişilere yer verilecektir.

Mânâgera Sineması üzerine sorumluluk bilinciyle düşünen ve bu alanda yazılar kaleme alan eleştirmenlerden biri de Mehrzad Daneş'tir. Esfendiyari ile yapılan ve *Filmnegar* dergisinde yayımlanan röportajın ardından, bu konuya dair yazılmış ilk akademik makale olarak kabul edilen çalışmanın “Nişaneha-ye Asumani” [Gökyüzünün İşaretleri] başlığını taşıdığı ve *Filmnegar* dergisinin 27. sayısında (Kasım 1383/2004, s. 43-44) yayımlandığı ifade edilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 4).

Daneş'in, bu alandaki çalışmalarını sürdürerek, 23. Uluslararası Fecr Film Festivali için özel olarak yayımlanan aylık *Film* dergisinin 328. sayısında (12 Bahman 1384/2005, s. 100-102) “Esrar-e Nihan” [Gizli Kalmış Sırlar] başlığıyla Mânâgera Sineması üzerine bir sonraki makalesini kaleme aldığı bilinmektedir. Daneş'in “Mânâgera” terimi ve bu kavramın tanımlanma süreci üzerine geliştirdiği düşüncelerinin, alanın şekillenmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Daneş, bu kavramın kesin bir tanımının yapılana kadar konuya dair soru işaretleri ve belirsizliklerin devam etmesi kaçınılmaz görünmektedir. O, Mânâgera Sineması tanımının iki temel unsuru bir arada barındırması gerektiğini savunmaktadır. Bunlardan ilki, teorik alana yönelik kavramsal çerçeve iken, ikincisi, şimdiye kadar yeterince dikkate alınmamış olan ve mevcut teorilere dayanan bilimsel araştırmalar ile deneme-yanılma süreçlerine dayalı uygulamalardır. Daneş, bu bağlamda birtakım temel sorular yöneltmektedir: *Mânâgera Sineması, dini sinema ile özdeş midir, yoksa dini sinemanın daha modern bir ifade biçimi olarak mı değerlendirilmektedir? Mânâgera Sineması, ahlaki bir sinema türü müdür? Materyalizmin kapsamına girmeyen her unsur, Mânâgera Sineması çerçevesinde genişletilebilir mi?* Bu soruların, kavramın sınırlarını belirlemek açısından kritik olduğu ifade edilmektedir (Daneş, 1384/2005, p. 144).

Daneş'in yukarıda yönelttiği sorular üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde birtakım açıklamalarda bulunduğu görülmektedir. Ona göre, Mânâgera Sineması yalnızca ahlaki sinema olarak değerlendirilememektedir. Zira o; dürüstlük, fedakârlık, başkalarına karşı iyi davranış gibi ahlaki unsurlar her ne kadar yüce bir anlama sahip

olsalar da, bunların doğrudan “mevcut” olmadığı, aksine deneyimler, soyutlamalar ve zihni süreçler aracılığıyla inşa edildiğini ifade etmekte ve manevi bir varlığın, maddeye özgü nitelikleri taşımayan bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte Daneş, ahlaki ve insani kavramların canlı bir varlık niteliğine sahip olmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla ona göre her sanatsal faaliyetin güzel, insani ve ahlaki kavramları temel aldığı için *Mânâgera* olarak nitelendirilmesi, yalnızca terimsel bir yanılgıdan ibaret görülmektedir (Daneş, 1384/2005, p. 145).

Daneş’in, *gayb* kavramının anlamsal bir unsur ya da sanatsal malzeme olarak kullanılıp kullanılamayacağı konusunda tereddütleri bulunduğu görülmektedir. Kendisi, *Mânâgera Sineması*’nda *gayb* ile kutsallığın birleşiminin, bu tür bir sinemayı dini sinema ile eşdeğer kılp kılmayacağı hususunda şüphelerini dile getirmektedir. O, eğer bu iki kavram özdeşleşmiyorsa, *Mânâgera Sineması* ile dini sinema arasındaki ilişkinin nasıl tanımlanması gerektiği sorusunu yöneltmektedir. Ona göre, bu iki sinema arasındaki temel ayrım, her şeyden önce din ile *gayb* arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Bu konuya, *Mânâgera Sineması* ile dini sinema arasındaki farkların ele alınacağı ilgili başlıkta daha detaylı olarak değinilecektir.

Bu doğrultuda, dini sinemanın belirli bir kısmının *Mânâgera Sineması* kapsamı dışında kaldığı ifade edilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 5). Başka bir deyişle, her dini film *Mânâgera* olarak nitelendirilememektedir. Peki, bunun tersi de geçerli midir? Yani her *Mânâgera* filmi aynı zamanda dini bir film olarak kabul edilebilir mi? Daneş’e göre bu soruya da olumsuz yanıt verilmesi gerekmektedir. Ona göre, ancak bu tür sorular üzerine derinlemesine düşünülerek, konuya dair belirsizliklerin giderilebileceği ve daha kesin anlamlara ulaşılabilecek ve bu şekilde, mevcut şüphelerin ve tartışmaların azalması mümkün olacaktır (Daneş, 1384/2005, p. 147).

Daneş’in ardından, *Mânâgera Sineması* hakkında farklı bir görüş ortaya koyan eleştirmenlerden biri **Ali Mesleh Haydar-zade** olarak bilinmektedir. Haydar-zade’nin, Daneş’in ilk araştırmasını takiben, yaklaşık bir ay sonra *Mânâgera Sineması* üzerine ikinci araştırmacı olarak değerlendirilerek, aylık *Film* sinema dergisinde kısa da olsa bir makale yayımladığı görülmektedir.

Zâhidî’nin aktardıklarına göre, Haydar-zade, Tahran Kısa Film Festivali’nde *Mânâgera* filmlerine yönelik özel bir bölümün yer aldığını vurgulamaktadır. Buna ek olarak, festivalin kapanış töreninde ödülünü almak üzere sahneye çıktığında, genç bir

sinemacının "*Her sanatsal faaliyet Mânâgera olarak nitelendirilemez*" şeklindeki ifadesine atıfta bulunduğu belirtilmektedir. Haydar-zade'nin, bu ifadenin analizine yönelik olarak birtakım açıklamalarda bulunduğu ve konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde detaylandığı ifade edilmektedir;

Bu, mevcut yorumlamalardan biridir ve o kadar da hatalı bir görüş değildir. Nitekim her ne kadar genel olursa olsun, yeni bir akım olarak sinema kavramının teşvik edilmesi düşünüldüğünde ve bu teşvik için festival ve dolar ödülllerinden yararlanıldığında her filmin bu akımın sahibi sayılmaması doğaldır. Bu kavramın ve teşvik edenlerinin belli kriterleri vardır ve bunların bir kısmı şu ana kadar açıklanmıştır. Görünüşe göre "Mânâgera sineması" 1360'lı/1981'li ve 1370'li/1991'li yıllarda dönemin sinema yetkilileri tarafından çokça konuşulan "dini sinema"nın modern ve daha genel bir yorumudur. (Zâhidî, 1384/2005, p. 6)

Bu bilgilere bakılarak Haydar-zade'nin Mânâgera Sineması'nı dini sinemanının modern bir yorumu olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Mânâgera Sineması üzerine yazılar yazmaya başlayan üçüncü isim olarak **Ebu'l-Hasan Ulvi Tabatabai** öne çıkmaktadır. Zâhidî'nin incelemelerine göre, eleştirmen Tabatabai, 23. Uluslararası Fecr Film Festivali'ne özel olarak yayımlanan aylık *Film* dergisinin 328. sayısında (Behmen 1383/2004), "Sinema-yi Mânâgera u Beynân-e Âlem-e Hesti" [Mânâgera Sineması ve Varlık Âleminin Açıklanması] adlı makalesini "Yadaveri-e Taahhüdât-e ez Yad-Refte" [Unutulan Yükümlülükleri Hatırlamak] başlığıyla kaleme almıştır.

Tabatabai'nin, yapmış olduğu değerlendirmelerde, sinema eleştirmenleri, uzmanları ve kuramcılarını nezdinde Mânâgera Sineması kavramının hiçbir zaman bir "tür" (janr) olarak kabul edilmediğini ifade ettiği belirtilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 6). Bu görüşün, Esfendiyari'nin açıklamalarıyla da örtüştüğü görülmektedir. Ancak Zâhidî; Tabatabai'nin, dini sinema ile Mânâgera Sineması arasındaki ilişkiyi ele alırken, bu başlığın insanın aşkın düşüncelerine dayanan ontolojik ve orijinal bir içeriğe gönderme yaptığını ileri sürmesinin, bazı kavramsal karışıklıklara neden olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bunun sebebi, Tabatabai'nin teorisinde, dini sinema ile Mânâgera Sineması'nı eşdeğer tutmasıdır (Zâhidî, 1384/2005, p. 7). Nitekim önceki araştırmalar doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu yaklaşımın eksik veya hatalı bir teori olduğu söylenebilir.

Tabatabai'nin çalışmasının ardından, Daneş'in, "Mânâgerayı der Filmha-ye İrani" [İran Filmlerinde Anlam Arayışı] başlıklı makalesini, "Mânâzedegi" [Anlamsızlık] adıyla aylık *Film* dergisinde (İsfend, 1383/2004) yayımladığı ifade edilmektedir. Buna göre Daneş'in bu çalışmasında özellikle 23. Uluslararası Fecr Film

Festivali'nde gösterilen *Mânâgera* filmlerine eleştirel bir bakış açısı sunduğu ve bu filmlerin çoğunu beğenmediği kaydedilmekte ve konuya ilişkin görüşleri şu şekilde aktarılmaktadır;

Mânâgera filmler, manevi konuları ele alan filmlerdir. Ancak "Mânâgera/anlamlı" başlığı bu anlamı ifade etmeye pek uygun değildir. Çünkü her filmin zaten bir anlamı vardır. Dolayısıyla burada "anlam"dan maksadın aslında "anlam dünyası" olduğu görülmektedir. Bu durumda mevcut başlığın "Sinema u Alem-i Mana" [Sinema ve Anlam Dünyası] olarak değiştirilmesi gerekmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 7).

Mânâgera Sineması'nın niteliğine ilişkin olarak eleştirmenler tarafından ortaya konulan bu sorular, başlangıç aşamasında kesin ve net yanıtları bulunmayan meseleler olarak görülebilir. Daneş ve diğer araştırmacılar tarafından dile getirilen bu soruların temel amacının, konunun akademik ve entelektüel düzeyde tartışmaya açılmasını sağlamak ve diğer araştırmacıları bu alanda düşünmeye teşvik etmek olduğu görülmektedir. Nitekim, ilerleyen süreçte gerçekleştirilen akademik çalışmalar ve eleştirel analizler sonucunda, söz konusu soruların yanıtlanmaya çalışıldığı ve Mânâgera Sineması kavramının daha sistematik bir çerçevede ele alınmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu bağlamda bu konu hakkında incelemeleri devam ettiren dördüncü isim **Hiva Mesih**'dir.

Zâhidî'nin incelemelerine göre, araştırmacı Mesih, *Tasvir Dünyası* adlı derginin özel sayısında (Novruz, 1384/2005) yayımlanan "Derengi der Sinema-yi Mânâgera" [Mânâgera Sineması'nda Geç Kalış] başlıklı makalesinde, bu alana dair önemli sorular ortaya koymaktadır. Her ne kadar konuyu soru formunda ele alsada da, Zâhidî'ye göre Mesih'in yönelttiği bu sorular, aynı zamanda belirli yanıtları da içermektedir. Bu bağlamda, Mesih'in *Mânâgera Sineması* ile ilgili düşüncelerini ve değerlendirmelerini şu şekilde aktarmak mümkündür:

Mânâgera Sineması yeni bir keşif vadediyordu. Ancak birdenbire müphem bir ifade ile karşı karşıya olduğumuzu fark ettik. Bu kavram, farklı yorum ve görüşler yaratabilecek bir kavramdır. Ortaya çıkan ilk sorular genel olarak "mana/anlam"ın ne olduğuyla ilgilidir. "anlamsızlık" nedir, "anlamlılık" nedir, "anlambilim" nedir ve sinema bunun neresinde yer almaktadır. Özellikle görsel bir sanat olan sinema ve görüntünün kendisi, her an anlamın hükmünün gerçekleşmesindedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 9).

Zâhidî'nin incelemelerine göre, Mesih, söz konusu makalesinde görüşlerini Batı felsefesinden etkilenmeler ve farklı filmlerden sunduğu çok sayıda örnekle temellendirmekte, hiçbir sanat eserinin tamamen anlamsız olamayacağını savunmakta, hatta en anlamsız olarak nitelendirilebilecek bir eserin dahi belirli bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır.

Zâhidî'nin bu konudaki değerlendirmelerine göre, yukarıda görüşleri verilen eleştirmenlerin soruları incelendiğinde tüm tartışmalara yön veren en temel meselenin, din ve anlam bağlamındaki ilişkiye dair olduğu görülmektedir. Özellikle ona göre şu soru, değerlendirmelerin merkezinde yer almaktadır: "*Mânâgera Sineması ile dini sinema aynı mıdır?*" Bu sorunun ele alınması, Mânâgera Sineması'nın kavramsal çerçevesinin belirlenmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Mânâgera olarak nitelendirilen filmler ile bu kategoriye girmeyen yapımların ayrıştırılması, anlam kavramının sınırlarının çizilmesine ve Mânâgera Sineması'nın neyi ifade ettiğinin netleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu da bir sonraki başlık altında ele detaylandırılacaktır.

Bu bağlamda Zâhidî'ye göre, konunun anlaşılması ve açıklığa kavuşturulması için eleştirmenlerin tartışmalarından yola çıkarak aşağıdaki sorulara odaklanılması gerekmektedir (Zâhidî, 1384/2005, pp. 14–15):

1. Mânâgera Sineması ile kastedilen şey dini sinema mıdır?
2. Mânâgera Sineması ile kastedilen ahlaki sinema mıdır?
3. Mânâgera Sineması gayb/görünmeyen dünya ile ilgilenen sinema mıdır?
4. Cin, melek, şeytan, ruh gibi varlıklar Mânâgera Sineması'nın temelini oluşturan konular mıdır?
5. Materyalizmin dışında kalan konular Mânâgera Sineması'nın belirleyici özelliklerinden midir?
6. Gizemli unsurlar Mânâgera Sineması'nın belirleyici unsurlarından mıdır?

Zâhidî'ye göre bu her bir altı soruya karşılık gelebilecek muhtemel altı cevap şu şekildedir (Zâhidî, 1384/2005, pp. 15–16) :

1. Mânâgera Sineması, dini sinema ile birebir örtüşmemektedir. Bir film dini temalar içerebilir ancak Mânâgera olarak nitelendirilmeyebilir. Bu bağlamda, Mânâgera Sineması, dini öğeler barındırmaksızın da anlam taşıyabilmektedir. Ancak bir filmin hem dini hem de Mânâgera olarak kabul edilebilmesi için, içeriğinin dinin manevi ve tevhid (tek tanrılı) sistemine uygun olması gerekmektedir.
2. Mânâgera Sineması, doğrudan ahlaki sinema ile özdeş değildir. Ancak, ahlaki sinema manevi ahlak ilkeleriyle uyumlu olduğunda Mânâgera olarak nitelendirilebilir.

3. Mânâgera Sineması, doğrudan gaybî veya görünmeyen dünyayı konu edinen bir sinema türü değildir. Ancak, bu temayı ele alan bazı filmler Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilir.
4. Sinemada; melek, şeytan, cin ve ruh gibi varlıkların işlenmesi, bir filmi doğrudan Mânâgera Sineması kategorisine dahil etmez. Nitekim, Hollywood bilim kurgu filmlerinde bu tür varlıklar sıkça ele alınmaktadır, ancak bu unsurlar tek başına bir filmi Mânâgera olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Öte yandan, Behruz Efhemi'nin *Ruz-e Ferište* (1373/1994) filmi cin ve melek temalarını içermesine rağmen, Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilmektedir.
5. Bir filmin materyalizme aykırı unsurlar içermesi, onu Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirmek için yeterli değildir.
6. Gizemli unsurları ve anlamları konu almak, bir filmi Mânâgera Sineması olarak değerlendirmek için yeterli değildir. Hollywood'da sihir ve benzeri temaları işleyen birçok film bulunmaktadır. Bu filmlerin bazılarında manevi unsurlar bulunsada, yalnızca gizem içermeleri Mânâgera olarak kabul edilmeleri için yeterli değildir..

Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda şu sonuca ulaşılmaktadır: Manevi ve ilahi hedeflerin arayışı içinde şekillenen yukarıda belirtilen altı olasılığın her biri, Mânâgera Sineması'nın kapsamına girebilmektedir. Bu noktada, Mânâgera Sineması ile dini sinema ve spiritüel sinema arasındaki benzerlikler ve farklılıklar daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

3.3.3. Mânâgera Sinemasının Dini ve Spiritual Sinemadan Farkı

Araştırmalarımız doğrultusunda, İran sinema tarihinde "dini sinema" başlı başına incelenmesi gereken geniş bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuya ilişkin çok sayıda yazılı kaynak bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada, dini sinemanın yalnızca Mânâgera Sineması ile bağlantılı yönleri ele alınacaktır. Nitekim Mânâgera Sineması tartışmalarında, doğrudan veya dolaylı olarak dini sinemaya da atıfta bulunulmuş ve bu bağlamda çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Bu nedenle, dini sinema ile ilgili ayrıntılı değerlendirmeler ilerleyen araştırmalara bırakılmak suretiyle konu Mânâgera Sineması çerçevesinde sürdürülmeye devam edilecektir.

Dini sinemanın ne olduğu ile ilgili pek çok tanımlama yapılmıştır. Bu tanımlamalardan birine göre; dini sinema, izleyicinin dini deneyimine yardımcı olan ve onu zenginleştiren bir sinemadır (Bahşi, 1387/2009, p. 43). Esfendiyari ise bu konuda şunları dile getirmektedir; "Dini sinema, insanoğlunu gafletten kurtaran, onun kendisini ve kendi varlığını ve nihai olarak varoluşun farkına varmasını sağlayan bir sinemadır. Diğer bir ifade ile dini film, insanı günlük gafletinden sarsarak onu içinde bulunduğu durum hakkında bilgilendiren sinemadır" (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 50).

Dini sinema üzerine yapılan bir değerlendirmeye göre, bu sinema yalnızca dini ve İslami içerik barındıran bir yapıya sahip olmakla sınırlı değildir. Aynı zamanda, bu içeriğin sunumunda kullanılan biçim ve üslubun da dini ve İslami kurallara, dünya görüşüne ve değerlere uygun olması gerekmektedir (Ekberlu, 1390/2012, p. 15). Bu bağlamda, dini sinemanın hem biçimsel hem de içeriksel olarak dini değerlere, amaçlara ve standartlara dayalı olması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

Mânâgera Sineması kavramının, ona alternatif olarak öne sürülen tüm terimleri kapsadığı daha önce ifade edilmişti. Ancak Esfendiyari'ye göre, Mânâgera Sineması bu kavramları içermekle birlikte, hiçbirine tam anlamıyla eşit değildir. Ona göre örneğin, bir dini film Mânâgera Sineması olarak değerlendirilebileceği gibi, bu nitelikte olmayabilir de. Aynı durum, Mânâgera Sineması için de geçerlidir. Ancak dinlerin tarihsel süreçlerini ve etnolojik yönlerini ele alan dini sinema türü, Mânâgera Sineması kategorisine dahil edilmemektedir. Bir dini filmin Mânâgera Sineması olarak kabul edilebilmesi için, yalnızca dini olayları ve şahsiyetleri konu alması yeterli değildir. Bunun yerine dinin özüne, hakikatine ve içsel anlamına odaklanması, dini ritüellerin ve uygulamaların batını yönüne yönelmesi gerekmektedir. Öte yandan Esfendiyari'ye göre, dünyanın gizemlerini irdeleyen, insan eylemlerinin ve gündelik gerçekliğin ötesinde anlam arayışında olan Mânâgera Sineması, her zaman dini sinema olarak değerlendirilmemektedir. Örneğin, insanın psikolojik karmaşıklıklarını, akıl ve nesne kavramlarını veya rüya aleminin derin ve etkileyici yönlerini ele alan bir film, Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilir. Ancak ona göre, böyle bir filmin dini sinema olarak kabul edilip edilemeyeceği net bir şekilde belirlenememektedir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 50).

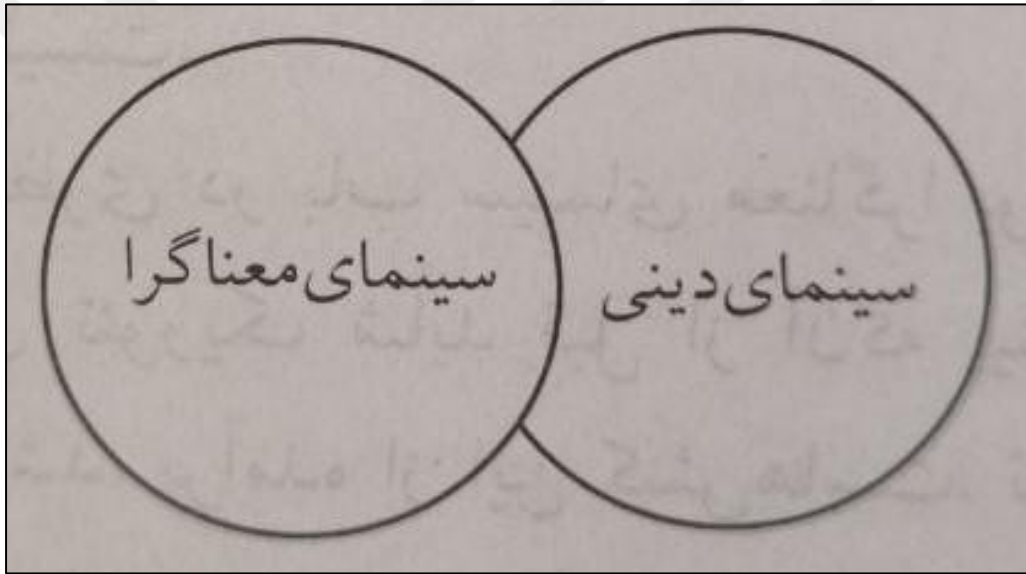
Daneş, Mânâgera Sineması ile dini sinema arasındaki farkı değerlendirirken, bu ayrımın temelinde "din" ve "gayb" kavramları arasındaki farklılığın yattığını ifade

etmektedir. Ona göre din, şeriatın dini ve mistik boyutunda ortaya çıkan bir bilgi sistemidir. Her ne kadar dinler üstü ve insani bir yönü olsa da ahlak da bu kapsamda değerlendirilebilir. Ancak, bu öğretiler içerisinde gayb, doğrudan gözlemlenebilir bir unsur olarak öne çıkmaz. Daneş'e göre, sinema dini boyutu merkeze alarak bu unsurları temel konu olarak işlediğinde, söz konusu yapım kesinlikle dini sinema kategorisine girer, ancak Mânâgera Sineması olarak değerlendirilemez. Örneğin bir filmde; namaz, oruç, cihat veya herhangi bir dini olgu gaybi yönleri dikkate alınmaksızın ele alınıyorsa, bu film dini sinema kapsamına girer ancak Mânâgera Sineması olarak kabul edilmez. Ona göre Feriborz Saleh'in *Sefir* (1398/2011) adlı filmi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Film, İmam Hüseyin'in Kufe'deki temsilcisinin hayatından bir kesit sunarak, inanç uğruna başkaldırıyı ve şehadeti anlatmaktadır. Filmin teması, Üçüncü İmam'ı ve onun elçisini yüceltmek, zulme ve dünyevi eğlenceye karşı çıkmak ve cihat kavramını öne çıkarmaktır. Ancak Daneş'e göre, bu unsurlar tamamen dini olgular olup irfani veya gaybi bir boyut taşımamaktadır. Dolayısıyla ona göre, *Sefir* dini bir film olarak değerlendirilebilir, ancak Mânâgera Sineması kapsamında ele alınamaz (Daneş, 1384/2005, p. 147).

Daneş, dinin özünün Tanrı kavramında şekillendiğini ve Tanrı'dan bağımsız bir dinin düşünülemeyeceğini vurgulamaktadır. Ona göre, bir inanç sisteminin ritüellere ve törenlere sahip olması, onu din olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Dinin tanımı yapılırken, öncelikle Tanrı'nın varlığına dayanılması gerekmektedir. Bu çerçevede, dini sinema da doğrudan ya da dolaylı olarak Allah ile ilişkilendirilen konuları içermelidir. Dinin öğretilerinde “kemal,” “selbiye” ve “subutiyye” olarak adlandırılan bu kavramlar, dini sinemanın temel yapısını oluşturur. Ancak Daneş'e göre, Mânâgera Sineması'nın bu anlamda kesin olarak dini bir çerçeveye oturması gerekmemektedir. Mânâgera Sineması; gayb, sır, yücelik ve kutsallık gibi konuları ele alır. Dolayısıyla, doğrudan Allah veya şeriat ile bağlantılı olmak zorunda değildir. Maneviyatın temel unsurlarını işleyen bir film, dini öğeler içermese bile Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilir. Bu bağlamda ona göre, Bernardo Bertolucci'nin *Little Buddha* (1993) adlı filmi, Batı'nın materyalist insanını yeniden yorumlayan ve onları gizemli bir inanç sistemine yönlendiren bir anlatı sunmaktadır. Filmde Tanrı kavramının bulunup bulunmadığı sorgulandığında, tüm anlatının Buda ve Budistlerin Tanrı ile ilişkilendirilmeyen manevi ve kişisel deneyimlerinden oluştuğu görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, film dinseliliğin ötesinde anlam içeren bir yapıya sahiptir.

Gayb ve kutsal dünyanın sırlarını barındırması nedeniyle dini bir kullanıma sahip olmasa da, Daneş'e göre bu film Mânâgera Sineması olarak kabul edilebilir (Daneş, 1384/2005, p. 147).

Daneş, Mânâgera Sineması'nı mantıksal bir çerçevede açıklarken, bu sinemanın “**âmm ve hass min vech**” [kapsamlı fakat kısmen farklılık gösteren] bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir. Ona göre, dini sinema ve Mânâgera Sineması, aşağıda gösterildiği üzere kesişen iki daire gibi düşünülebilir. Buna göre bu iki sinema bazı noktalarda ortak unsurlar içerseler de, birbirlerinden ayrılan yönleri de bulunmaktadır (Daneş, 1384/2005, p. 147).



Şekil 28: Mânâgera sineması ile dini sinema arasındaki ilişki

Bu bağlamda, dini sinema ve Mânâgera Sineması arasındaki ilişkiye dair genel bir değerlendirme yapmak mümkündür. Dini sinema, Mânâgera Sineması'nın en yüksek ve kapsamlı biçimi bir nevi zirvesi olarak görülebilir. Temel olarak, iyi ile kötü arasındaki çatışmayı ele alan bu sinema, kurtuluşun ve iyiliğin; karanlık, cehalet ve kötülüğe karşı kazandığı zaferi görsel anlatımla sunmayı amaçlamaktadır. Dini sinema, insanın manevi dünyaya olan inancını ve dini kavramları sinematografik bir dil aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır.

Ancak, bir filmin yalnızca bir peygamberin hayatını konu alması, onun dini sinema olarak nitelendirilmesi için yeterli değildir. Dini bir film, yalnızca dini figürleri ele almakla kalmamalı, aynı zamanda anlatısını dini kavramlar etrafında inşa etmelidir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, dini sinemanın belirli yönleriyle ahlaki ya da ideal sinema türüyle de örtüştüğü söylenebilir.

Mânâgera Sineması'nın dini sinema ile olan ilişkisi ele alındıktan sonra şimdi de bu sinemanın spiritual sinema ile olan irtibatına bu konuda yapılan çalışmalar ekseninde değinilecektir. "Mânâgera Sineması Nedir?" başlığı altında kısaca değinildiği üzere "Mânâgera" kavramına en yakın kavram olarak "spiritual" kavramı tercih edilmişti. Kaynakların belirttiği üzere küresel anlamda kullanılan "Spiritual Sinema" ise 23. Uluslararası Fecr Film Festivali'nde "Mânâgera Sineması"nın karşılığı olarak kabul edilmiştir (Esfendiyari, 1384/2005a, p. 51).

Belhari, Mânâgera Sineması ile spiritual sinema arasındaki ilişkiyi değerlendirmek adına belirli dönemlerde yapılan çalışmalara dikkat çekmektedir. Buna göre Almanya'dan Carl R. Jacobi ve İtalya'dan Felicita Ferrero gibi gazetecilerin katılımıyla Tahran Uluslararası Kısa Film Festivali'nin "Manevi Filmler" bölümünde "Spiritual Filmler" başlığı altında çeşitli filmlerin incelendiğini belirtmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda, tüm bu filmlerin ortak noktasının "spiritual" kavramının ruh ve mana ile ilişkilendirilmesi ve bunun da çoğunlukla "ölüm" olarak yorumlandığı sonucuna varmaktadır (Belhari, 1384/2005, p. 1).

Belhari'ye göre, dünya genelinde "spiritual" kategorisi altında üretilen ve festivallere gönderilen filmler, genellikle ölüm sonrası yaşamı ya da ruhlar dünyasını ele almaktadır. Bu durum, özellikle İran sinemasında "mânâ/anlam" kavramının da ölümle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Her ne kadar ölüm algısı ve sunumu filmler arasında farklılık gösterse de, bu yapımlarda ölüm temel bir unsur olarak işlenmiştir. Ancak Belhari, bu yaklaşımın eksik olduğunu ve konunun özünde daha derin bir anlam barındırdığını vurgulamaktadır. Ona göre, küresel sinema anlayışında "spiritual" terimi, çoğunlukla ölümden sonra ruhun bedenden ayrılması şeklinde dar bir çerçevede ele alınmaktadır. *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) ve *Always* (Steven Spielberg, 1989) gibi filmler, spiritual kavramının bu sınırlı yorumu çerçevesinde üretilmiş yapımlardır. Oysa İran İslam kültürü ve düşüncesinde "mana/anlam" kavramı çok daha geniş bir perspektife sahiptir. Burada "mânâ", yalnızca ölümle özdeşleştirilen

bir kavram değil, aksine yaşam ve insanın tekamül sürecinde aradığı hakikatle ilişkilidir. Dolayısıyla ona göre, “mânâ” ölüm olgusunu içerse de, onunla sınırlı değildir ve daha çok hayatın ve varoluşsal gelişimin bir parçası olarak ele alınmalıdır (Belhari, 1384/2005, p. 2).

Belhari'nin değerlendirmelerine göre, dünya sinemasında “spiritual” olarak anılan filmler, ölümün mistik ve sembolik bir yönünü öne çıkarmaktadır. Özellikle Tahran Uluslararası Kısa Film Festivali'nde gösterilen yapımlarda ölüm, yaşamın ebedi devamı olarak idealize edilmiş ve bu bağlamda, spiritual kavramı doğrudan ruh veya ruhsallık ile eşdeğer kabul edilmiştir. Ancak Belhari, bir kavramın bu şekilde daraltılmasının yalnızca algısal farklılıklara neden olmakla kalmayıp, aynı zamanda sinema ve düşünce dünyasında bölünmelere ve ayrımlara yol açabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda o, “mânâ/anlam” kavramının ruh, ölüm ve hatta din gibi dar anlamlarla sınırlandırılmasının yalnızca bilimsel yöntem ve standartlara aykırı olmadığını, aynı zamanda yanlış anlamalara ve tartışmalara da yol açtığını ifade etmektedir. Ona göre, kavramsal bir çerçevenin belirlenmesinde temel ölçütlerden biri olan “**efradını cami, ağyarını mani**” [kapsayıcı olup gereksiz unsurları dışarıda bırakma] dikkate alınmalıdır. Ancak, “mânâ/anlam” kavramının kapsamını her örneği içine alacak şekilde genişletmek de aynı derecede hatalıdır. Çünkü bu durumda kavramın ayırt edici niteliği ortadan kalkacaktır (Belhari, 1384/2005, p. 2).

Belhari'ye göre, bir filmin **Mânâgera Sineması** kapsamında değerlendirilmesi için öncelikle bu sinemanın net bir tanımının yapılması gerekmektedir. Eğer **Mânâgera Sineması** kavramı belirli bir estetik ve felsefi çerçeveye oturtulmazsa, “mânâ/anlam” kavramı yalnızca ruh ve ölüm gibi birkaç kelimeyle sınırlandırılacak ve sinemanın derin manevi boyutlarını tam anlamıyla yansıtamayacaktır. Dolayısıyla, ona göre Mânâgera Sineması'nın içeriği belirlenirken, yalnızca ölüm sonrası ruhsallık anlayışıyla değil, daha geniş bir varoluşsal ve metafizik perspektifle hareket edilmelidir (Belhari, 1384/2005, p. 3).

Belhari burada İslam düşüncesinde "mana/anlam" kavramının, nur ve vücut gibi temel kavramlarla birlikte dereceli bir yapıya sahip olduğuna dikkat çeker. Nitekim İbnü'l-Arabî'nin tasavvuf anlayışında "varlık" hazarat-ı hams (beş mertebe) olarak ele alındığı gibi Mevlânâ'nın düşüncesinde de "mânâ" çeşitli mertebelere şu şekilde ayrılmıştır;

اتحاد یار با یاران خوش است

پای معنا گیر صورت سرکش است

Dostun, dostlarla birliğı hoştur. Mânâ ayağını tut (ona meylet), sûret serkeştir.
(Mevlânâ, 2004, 1/89)

هست صورت سایه، معنی آفتاب

نور بی سایه بود اندر خراب

Suret gölgedir, mânâ güneş. Gölgesiz ışıık, yıkık yerlerdedir. (Mevlânâ, 2004, 6/351)

ای برادر قصه چون پیمانه ای است

معنی اندر وی مثال دانه ای است

دانه معنی بگیرد مرد عاقل

ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

Kardeş, kıssa bir ölçeğe benzer, mânâ içindeki taneye

Akıllı kişi taneyi alır, ölçek var mı, yok mu? Ona bakmaz. (Mevlânâ, 2004, 2/259)

Belhari'ye göre, her bireyin varlık kavramına dair bir algısı olduğu gibi, anlam arayışı da vardır. Ancak, bu kavramların herkes tarafından aynı şekilde anlaşılmadığı açıktır. Anlam, yüzeysel bir kavrayışın ötesinde, derin katmanlara ve iç içe geçmiş seviyelere sahiptir. Bu bağlamda, Mânâgera Sineması içindeki "mânâ/anlam" kavramı, yalnızca yüzeysel bir ifade değil, çok daha derin bir anlam düzeyini temsil etmektedir. Bu düzeyler, izleyiciyi düşünmeye ve farkındalık kazanmaya yönlendiren unsurlar olarak öne çıkar. Ona göre her film belirli bir amaca hizmet ettiği için genel anlamda anlamlıdır. Ancak özel anlamda bir eserin derinlik kazanabilmesi için daha kapsamlı ve içsel bir yapıya sahip olması gerekir. Bu açıdan bakıldığında, *Mânâgera* kelimesinde yer alan “-gera” eki, belirli bir yönelimi ve vurguya işaret etmektedir. Nitekim “*dârâ-ye mânâ*” [anlam sahibi] olan bir eser ile “*mânâgera*” [anlam arayışında/anlamlı/anlam odaklı] bir eser arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Her eser var olduğu için bir “anlama sahip”tir. Ancak yalnızca özel, derin ve dönüştürücü kavramlara ulaşabilen eserler “anlam arayışında/anlamlı/anlam odaklı” olarak değerlendirilir (Belhari, 1384/2005, p. 4).

Bu çerçevede Mânâgera Sineması, bir filmin yalnızca dini bir film olması gerekmediğini, bununla birlikte dini bir içeriğe sahip olabileceğini, ancak sanatsal anlamda yalnızca ahiret ya da ölüm ekseninde şekillenmediğini ortaya koymaktadır. Bu sinema anlayışının, hayatın kendisiyle eşdeğer bir kavramsal anlam içerdiği ve izleyiciyi sadece metafiziksel bir yolculuğa değil, aynı zamanda derin bir düşünsel sürece de davet ettiği söylenebilir.

3.3.4. Mânâgera Sinemasının Boyutları ve Başlıca Konuları

Mânâgera Sineması'nda ele alınan temel temalara ve sıkça işlenen konulara geçmeden önce, bu sinemanın dört temel boyutunu ayrıntılı bir şekilde incelemek önemlidir. Bu dört boyutun; Mânâgera Sineması'nın estetik, anlatsal, sosyopolitik ve kültürel temellerini oluşturarak, onun özgün yapısını ve etkisini anlamak açısından kritik bir rol oynadığı görülmektedir. Bu dört boyutun ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesi, Mânâgera Sineması'nın sadece her sinema türünde işlenen bir içerik olmasının ötesine geçerek onun, derinlemesine bir entelektüel ve sanatsal hareket olarak nasıl şekillendiğinin ve izleyici üzerinde nasıl bir etki bıraktığının anlaşılmasını sağlar.

Bahşi'ye göre, Mânâgera Sineması, dini sinemaya kıyasla çağdaş dünyanın çoğulculuğu ve kültürel göreceliliği üzerine daha fazla odaklanmaktadır. Bu bağlamda, daha önce üzerinde durulduğu gibi Mânâgera Sineması kavramı öncelikle “Anlamsız bir sinema var mıdır?” sorusuyla karşılaşmaktadır. Zira her sanat eseri doğası gereği belirli bir anlam taşır. Ancak Bahşi'ye göre burada önemli olan, anlamın var olup olmadığı değil, anlam dünyasının nasıl şekillendiğidir (Bahşi, 1387/2009, p. 82).

Bahşi, Mânâgera Sineması bağlamında anlamın, izleyicinin kendi anlam sistemini yeniden yapılandırmasını sağlayan bir süreç olduğunu ifade etmektedir. İzleyici, anlamsal bir sanat eseriyle karşılaştığında, dünyayı yeniden anlamlandırma ve anlam arayışına yönelme sürecine girer. Bu süreç, bireyin yalnızca sanatsal bir deneyim yaşamasını değil, aynı zamanda ontolojik ve epistemolojik bir dönüşüm geçirmesini de mümkün kılar (Bahşi, 1387/2009, p. 83). Bu çerçevede bakıldığında Mânâgera Sineması'nın dört temel boyuta sahip olduğu görülmektedir. Bunlar; **felsefi, ahlaki/etik, ideolojik ve ontolojik** boyutlardır.

Bahşı'ye göre, Mânâgera Sineması insanın anlam arayışını merkeze alan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. **Felsefi** boyutu çerçevesinde bu sinema anlayışı, insanın varoluşsal sorgulamalarına odaklanarak ölüm kavramı, bireyin derin yalnızlığı, zihinsel karmaşası, günah ve kurtuluş düşüncesi gibi temaları ele alır. Bununla birlikte, gerçeklik ve hayal arasındaki ilişkiyi, mecazi hakikat kavramlarını ve bilinmeyen âleme dair düşünsel sorgulamaları da içerir. Mânâgera Sineması aynı zamanda **ahlaki** bir boyuta da sahiptir. Burada ahlak, toplum tarafından benimsenen bir değerler bütünü olarak ele alınır. Aile etiği, ebeveyn-çocuk ilişkileri, eşler arasındaki sevgi ve sadakat, zinanın reddi, fedakârlık ve diğergâmlık gibi erdemler bu sinemanın öne çıkan temaları arasında yer alır. Bunun yanı sıra, hırsızlık, cinayet ve yalan gibi ahlaki yozlaşmanın eleştirisi de bu filmlerde sıklıkla işlenen konular arasındadır (Bahşı, 1387/2009, p. 84).

Bahşı, ideolojiyi insanın rasyonel bir çabasının ürünü olarak görmektedir ve Mânâgera Sineması'nın da **ideolojik** boyutunda bu bağlamda bireyin topluma karşı sorumluluklarını ele aldığını belirtmektedir. Ona göre bu sinema anlayışı, özgürlük ve sorumluluk, adalet arayışı, milliyetçiliğin yüceltilmesi ve mutlakiyetçilik gibi konuları işlese de, yalnızca bu temaları içeren her film Mânâgera Sineması olarak değerlendirilemez. Burada önemli olan, bireyin anlam dünyasını şekillendiren derin bir düşünsel sürecin varlığıdır. Son olarak, Mânâgera Sineması **ontolojik** düzlemde de belirgin bir çerçeve sunar. İnsan, bu sinema anlayışında kendi özüne dönüş yaparak varoluşunu yeniden anlamlandırma sürecine girer. Doğaüstü yetilerini keşfetmesi, içsel eksiklikleriyle yüzleşmesi ve iradesini güçlendirmesi, bu anlatı biçiminin temel dinamikleri arasında yer alır. Bu bağlamda ona göre, Mânâgera Sineması yalnızca belirli dini ya da mistik temalara sıkışan bir sinema anlayışı değil, aynı zamanda insanın bireysel ve toplumsal düzeyde anlam inşasına katkıda bulunan, etik, metafizik ve varoluşsal sorgulamalar içeren bir düşünsel çerçevedir (Bahşı, 1387/2009, p. 84).

Her film türü, belirli temalar etrafında şekillenir ve bu temalar, türün temel özelliklerini belirler. Mânâgera Sineması da bu bağlamda belirli temalar üzerine inşa edilmiştir. Bu çalışmada, Mânâgera Sineması'nda öne çıkan temalar üç farklı yaklaşım çerçevesinde ele alınarak, bu sinema anlatımına katkıda bulunan unsurlar kısaca analiz edilecektir. Ele alacağımız yaklaşımlardan ilki Abdullah Esfendiyari'ye aittir. Esfendiyari bu temaları; **ruh, ahiret, insan zihni ve bâtni yönleri, insanın olağanüstü güçleri, şifa bahsetme/şifacılık, keşf ve keramet, rüya ve kabus, mucize ve gaybi yardımlar, şeytanlar ve melekler, cin, şiirsellik ve sezgi** olarak ele

almaktadır. Esfendiyari'nin bu temalar hakkındaki detaylı açıklamaları için (bkz: Esfendiyari, 1384/2005b, pp. 44–46).

Mânâgera Sineması'nda işlenen temalar konusunda diğer bir yaklaşım Turec Zâhidî'ye aittir. Zâhidî'nin bu temaları; **ölümü düşünmek** (klasik örneği olarak Mohsin Mahmelbaf'ın *Tevbe-e Nasuh* (1362/1983) filmi örnek verilebilir), **değişim, tekamül ve yaşama karşı yeni bir anlayış** (klasik örneği olarak Mehdi Fehimzade'nin *Teşrifat* (1364/1985) filmi örnek verilebilir), **engelli olmasına rağmen kişinin mükemmeliğe ulaşmadaki çabası, dünyevi olmanın (mal sevdası, kadına düşkünlük, şan ve şöhrete düşkünlük vb.) getirdiği ziyanlar ve mecazi aşk** olarak sıralamaktadır. Zâhidî'nin bu konu hakkındaki detaylı açıklamaları için (bkz: Zâhidî, 1384/2005, pp. 17–18).

Son olarak Mehdevi-fer Mânâgera Sineması'nda temalar ve kavramların temel ve belirleyici bir rol oynadığını ifade etmektedir. Ona göre bir filmde anlamsal yaklaşımları belirleyen, onlara bakış şeklimizdir. Mehdevi-fer'e göre Mânâgera Sineması'nda görülen başlıca temalar; **ev/yuva/vatan, sefer/yolculuk, kıyamet/ahiru'z-zaman, ölüm ve ölümden sonraki hayat, melekler ve ruhlar ile aşkın gücüdür**. Mehdevi-fer'in bu konu hakkında detaylı açıklamaları için (bkz: Mehdevi-Fer, 1384/2006, pp. 13–20)

Mânâgera Sineması'nda öne çıkan bu temalara bakıldığında, konunun farklı yaklaşımlar çerçevesinde ele alınarak bu sinema anlayışının temel unsurlarının analiz edildiği görülmektedir. Bu anlamda Esfendiyari'nin yaklaşımı; metafizik ve ruhani olgulara odaklanarak insanın içsel dünyasını ve doğaüstü güçlerle olan ilişkisini vurgulamaktadır. Zâhidî'nin yaklaşımı; bireysel değişim, tekamül ve dünyevi arzuların sonuçları üzerine yoğunlaşarak, insanın manevi yolculuğu ve ahlaki dönüşümü ekseninde ele alınmaktadır. Son olarak Mehdevi-fer'in yaklaşımı; temaların anlamını, izleyicinin onlara yaklaşım şekliyle ilişkilendirerek ev, yolculuk, ölüm ve aşkın güç gibi kavramların anlatıdaki belirleyici rolünü ön plana çıkarmaktadır. Bu üç yaklaşımın her biri, Mânâgera Sineması'nın tematik yapısını çeşitli perspektiflerden değerlendirerek, bu sinema anlayışının anlatı dünyasına katkıda bulunan unsurlarını ortaya koymaktadır.

3.3.5. 1979 İran Devrimi Öncesinde Mânâgera Sineması ve Film Örnekleri

Zâhidî, Mânâgera Sineması üzerine yaptığı kapsamlı çalışmada, bu sinema anlayışına dâhil edilen filmleri **Devrim öncesi** ve **Devrim sonrası** olmak üzere iki temel kategori altında sınıflandırmıştır. Ancak, Devrim öncesi İran sineması ve bu dönemde geliştirilmeye çalışılan Mânâgera Sineması'nın film örnekleri, bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığından ayrıntılı bir inceleme yapılmayacaktır. Söz konusu filmler ve bunlara yönelik detaylı analizler, ilerleyen çalışmalarda daha kapsamlı bir şekilde ele alınabilir. Zâhidî'nin *Nigâhî be Sînemâ-yi Ma'nâgerâ-yi Îrân* isimli eserinde Devrim öncesi Mânâgera Sineması hakkında yaptığı analizlerinde değindiği film örnekleri tarafımızca şu şekilde tablolastırılmıştır:

Tablo 1: 1979 İran Devrimi'nden önce yapılan Mânâgera Sineması örnekleri

1	Şirin u Ferhad	Abdülhüseyin Sepenta	1314/1935
2	Cidal ba Şeytan	Hüseyin Medeni	1332/1953
3	Golsena	Serj Azariyan	1332/1953
4	Emir Arslan-ı Namdar	Şapur Yasemi	1334/1955
5	Tılsım-ı Şeytan	Mohsin Ferid	1335/1956
6	Yusuf u Züleyha	Siyamek Yasemi	1335/1956
7	Zindegi Şirin Est	Mecid Muhseni	1335/1956
8	Kızıl Arslan (ya da Peser-i Emir Arslan)	Şapur Yasemi	1336/1957
9	Behlul	Sadık Behrami	1336/1957
10	Şeb Neşini der Cehennem	Muvaşşak Sururi	1336/1957
11	Engoşter-i Cadu	Mehdi Beşaretîyan	1337/1958
12	Ravzane-i Umid	Serdar Sagir	1337/1958
13	Aga Cinni Şode	Emin Emîni	1338/1959
14	Ruz-i Gomşode	Rıza Zendi Nejad	1338/1959
15	Mi Mirem Beraye Pul	Mehdi Reis Firuz	1338/1959
16	Hacı Cabbar der Paris	Muvaşşak Sururi	1340/1961

17	İntikam-ı Ruh	İsmail Kuşan	1341/1962
18	Zarbet	Samuel Hacikiyan	1343/1964
19	Emir Arslan-ı Namdar	İsmail Kuşan	1345/1966
20	Hane-i Huda	Celal Mukaddem	1345/1966
21	Zir-i Gombed-i Kebud	Mehdi Reis Firuz	1346/1967
22	Yusuf u Züleyha	Mehdi Reis Firuz	1347/1968
23	Gav	Darius Mehrcui	1348/1969
24	Kayser	Mesud Kimyai	1348/1969
25	İdaretmend-i Şoma Ezrail	Menuçehr Kasımi	1349/1970
26	Leyli u Mecnun	Siyamek Yasemi	1349/1970
27	Adem u Havva	Emir Şirvan	1349/1970
28	Pehlevan der Karn-ı Etem	Mehdi Mir Samed-zade	1350/1971
29	Mah-ı Pişuni	İsmail Kuşan	1350/1971
30	Kaku	Şapur Karib	1350/1971
31	Hanum-i Hanuma	Fethullah Menuçehri	1351/1972
32	Selaheddin Eyyubi	Hasan Sasan-pur	1351/1972
33	Morğ-i Tohm-i Tala	Mehdi Reis Firuz	1351/1972
34	Kisse-i Haman	Cevad Tahiri	1352/1973
35	Guzenha	Mesud Kimyai	1354/1975
36	Huda Hafız Kuçulu	Rıza Akili	1354/1975
37	Kelek Nezen Hoşgile	Said Matlabi	1355/1976
38	Sefer-i Seng	Mesud Kimyai	1357/1978

3.3.6. 1979 İran Devrimi Sonrasında Mânâgera Sineması ve Film

Örnekleri

İran İslam Devrimi'nin 22 Behmen 1357 (11 Şubat 1979) tarihinde gerçekleşmesiyle birlikte, mevcut siyasi ve toplumsal yapı köklü bir dönüşüme uğramış ve birçok kurum kapatılmıştır. Devrim sürecinde halkın, monarşik rejime karşı duyduğu öfkeyi çeşitli kurumlara yönlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda Devrim'in en yoğun yaşandığı günlerde, geniş halk kitlelerinin Şah rejimine karşı

protestolar düzenlediği ve bu süreçte bazı kurumların sembolik hedefler haline geldiği gözlenmektedir.

Araştırmalara göre, devrim sırasında halkın hedef aldığı üç temel kurum **banka, meyhane** ve **sinema salonları**dır. Bu eylemlerin ardındaki motivasyonlar ise sosyo-ekonomik, kültürel ve dini unsurlarla ilişkilendirilmektedir (Dabaşı, 2004, p. 24). Halkın gözünde bankalar, Şah'ın ailesi ve yönetici sınıfın sermaye birikimini temsil eden yapılar olarak algılanmıştır. Bankalar, ekonomik eşitsizlik ve yolsuzluğun simgesi olarak görülmüş, bu nedenle halkın tepkisini üzerine çekmiştir. Benzer şekilde, meyhaneler de devrim yanlıları tarafından toplumun manevi ve ahlaki değerlerine aykırı mekânlar olarak değerlendirilmiştir. Özellikle alkol tüketiminin İslami değerlere aykırı olduğu inancı, bu yapıların hedef alınmasına neden olmuştur. **Sinemalar** ise halk tarafından yozlaşmanın ve ahlaki çöküşün bir aracı olarak görülmüştür. Yapılan analizler, bu düşüncenin özellikle Farsi Filmler olarak adlandırılan ve Devrim öncesi İran sinemasında yaygın olan yapımlarla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu sebeple sinema, bazı gruplar tarafından toplumda ahlaki dejenerasyonu teşvik eden bir unsur olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle saldırıya uğramıştır. Özellikle kadın ve erkek oyuncuların belirli rollerde yer alması ve sinema sektöründeki bazı uygulamalar, toplumun muhafazakâr kesimleri tarafından eleştirilmiş ve bu kurumların Devrim sürecinde zarar görmesine neden olmuştur (Zâhidî, 1384/2005, p. 95). Buna göre Devrim sırasında mevcut rejime duyulan öfkenin, dönemin kültürel ve ekonomik yapısını yansıtan diğer kurumlara da yöneldiği görülmektedir. Bu da meydana gelen şeyin yalnızca siyasi bir değişim olmayıp aynı zamanda toplumsal yönleri de etkileyen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim bu bağlamda İran İslam Devrimi gerçekleşikten sonra Ayetullah Humeyni'nin "*Biz sinemaya karşı değiliz, fuhşa karşıyız.*" cümlesi bu sürecin niteliğini göstermektedir.

İran İslam Devrimi sonrası sinema sektörü bir süre faaliyetlerine ara vermiş ve birkaç yıl boyunca yalnızca sınırlı sayıda amatör film çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde, İran sinemasının tüm üyeleri, eserlerinde Farsi Film olarak bilinen popüler sinema unsurlarını tamamen dışlamak için yoğun çaba sarf etmiştir. Bu çabanın temel amacı, sinemada İslami ve ilahi kavramları esas alarak, ideal bir sinema anlayışının inşa edilmesidir. Araştırmalar, bu sürecin sonucunda devrimci sinema içinde "**Mânâgera**" dalgasının olgunlaştığını ve her filme yüksek manevi anlamlar yükleme misyonunun kutsal bir amaç haline geldiğini göstermektedir. O dönemde bu

tür filmler, "**sinema-yi mezhebi**" (mezhebi sinema) başlığı altında değerlendirilmiştir. Ancak kısa süre sonra, bu kategorinin "**dini sinema**" olarak ele alınmasının ve böylece manevi ile ilahi fikirleri daha geniş bir çerçevede izleyicilere aktarmanın mümkün ve uygun olduğu düşünüldüğü ifade edilmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 96).

Mezhebi sanat ve dolayısıyla "sinema-yı mezhebi", belirli bir dinin değerlerini yansıtmak amacıyla tasarlanmış olup, dini olayların anlatımı ve dini şahsiyetlerin temsili gibi sorumluluklar üstlenmektedir. Bu bağlamda Hüner-i Mezhebi (dini sanat), dini öğretiler tarafından belirlenen kurallara dayanmakta ve bu çerçevede sembolik anlatım ile özel bir üslup içinde sunulmaktadır (Bahşi, 1387/2009, p. 78). İran bağlamında düşünüldüğünde "sinema-yı mezhebi" terimi, özellikle Şii inancına özgü bir kavram olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple daha kapsayıcı ve gerçekçi bir perspektifle, bu tür sinema için "dini sinema" teriminin tercih edildiği söylenebilir.

Bu bağlamda, semavi dinlerden Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın hayatını veya Musevilikte Hz. Musa'nın yaşamını konu alan filmler de dini sinema kategorisine dahil edilebilmektedir. Sinemada bu dönüşümü amaçlayanlar, "din" kavramının farklı inanç sistemlerinde ortak bir anlam taşıdığı görüşünü benimsemektedir. Bu sebeple, bu yaklaşımın tam anlamıyla çözüme ulaşmadığı, "hakikate ulaşma" kavramı göz önünde bulundurulduğunda bu kavramın çok daha geniş bir kapsamı ifade etmesi gerektiği ifade edilmektedir (Bahşi, 1387/2009, p. 79).

Bu çerçevede, dönemin İran İslami İrşad Bakanlığı Sinema Bölümü ve özellikle Farabi Sinema Enstitüsü'nde görev yapan bazı dini sinema sanatçıları, Allah'ın ayetlerde insana kendi ruhundan üflediğini belirttiğini göz önünde bulundurarak, insan doğasının ilahi bir arzu içerdiğini vurgulamışlardır. Bu doğrultuda, insanî olanın doğal olarak İslamî de olabileceği görüşü ileri sürmüşlerdir. Bazı sinemacılar dini sinemayı "**insanî sinema**" olarak tanımlamayı önerse de, bu yaklaşım geniş çaplı bir kabul görmemiştir. Ancak, Devrim'den yaklaşık on yıl sonra, bu tanımın ne derece uygun olduğuna dair daha fazla doğrulama sağlanmıştır. Nitekim "Mânâgera Sineması" olarak adlandırılan bu yaklaşım, insan doğasının temel ilkelerini manevi bir sinema anlayışı çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu doğrultuda, fedakarlık, ölümü kabulleniş ve şehadet talebi gibi temalar, manevi ilkeler olarak kabul edilmekte ve ilahi ile tevhid bakış açısıyla ele alındığında, anlamlı ve etkili bir sinema anlayışının oluşturulabileceği öngörülmektedir (Zâhidî, 1384/2005, p. 97). *Serbaz-e*

İslam (Aman Manteki, 1359/1980) ve *Feryad-e Mocahe*d (Mehdi Madeniyan, 1358/1979) bu anlayışla yapılan filmlere örnek olarak gösterilebilir.

Esfendiye'ri, İran İslam Cumhuriyeti döneminde dini sinemanın teşvik edilmesine yönelik girişimlere dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, 1360/1981 yılında, Kanal 1 film ve dizi grubu tarafından İsmail Halac'a Yusuf Peygamber'in hikâyesini yazma görevinin verilmesini, dönemin sinema politikalarının bir yansıması olarak değerlendirmektedir. İsmail Halac, *Çetori Maş Hanum* ve *Goldane Hanum* gibi eserleriyle tanınan, teatral üsluba sahip bir yazar olarak öne çıkmaktadır. Devrim sonrası dönemde, dini temalara ve özellikle Yusuf kıssasına yönelik özel bir ilgi gösteren Halac, Yusuf kıssasını bir rüya ile başlayıp rüyanın tabiri ile sona eren bir anlatı olarak ele almıştır. Bu bağlamda, Kur'an'a uygun, sade ve detaylandırılmamış bir senaryo kaleme almıştır. Ancak Esfendiye'ri, hazırlanan bu senaryonun film ve dizi grubunda kaldığını ve somut bir yapım sürecine geçilmediğini ifade etmektedir (Esfendiye'ri, 1392/2013b, p. 18) Bu durum, İran sinemasının o dönemde dini temalar çerçevesinde film üretme konusunda henüz yeterli olgunluğa ulaşmadığını göstermektedir.

Zâhidî'ye göre, Devrim sonrası dönemde Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilen filmler belirli tematik ve anlatısal özellikler taşımaktadır (Zâhidî, 1384/2005, p. 131). Tabloda da görüldüğü üzere, söz konusu filmler ağırlıklı olarak işlenen temalar doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Toplamda yüz elli (150) film tespit edilmiş olup, bu filmlerden yüz altı (106) tanesi tarafımızca izlenmiş, geri kalan kırk dört (44) tanesi ise temin edilemediğinden incelenememiştir. İzlenemeyen filmler, tabloda sonlarına (*) işareti konularak belirtilmiştir. Tabloda yer alan filmler Zâhidî'nin oluşturduğu şekilde aktarılmış, tabloya yalnızca hicri şemsi yılın miladi takvimdeki karşılıkları eklenmiştir.

İzlenen filmler arasından beş (5) temsilci afilm, Mânâgera Sineması ve bu filmlerde işlenen belirli tasavvufi temalar çerçevesinde detaylı bir analiz yapmak üzere amaçlı örnekleme tekniği ile seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedenlerine ilişkin ayrıntılı açıklamalar, bir sonraki bölümde sunulacaktır. Ayrıca, tabloda yer alan filmlerin Farsça orijinal isimleri verilmiş olup, tamamının çevirisi yapılmamıştır. Ancak, inceleme konusu olan beş filmin Türkçe karşılıkları belirtilmiştir.

Zâhidî'nin tarafından 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması olarak listelenen film örnekleri şunlardır (Zâhidî, 1384/2005, pp. 131–139);

Tablo 2: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Cin, ruh, melek, gibi beş duyu ile algılanmayan varlıkları konu alan filmler

1	Esiri	Muhammed Ali Seccadi	1381/2002
2	Efsane-i Ah [Ah Efsanesi]	Tehmiye Milani	1370/1992
3	Tablo-yi Işk *	Hüseyin Ali Fellah Hakgulyalistani	1377/1998
4	Hanei Ru-yi Ab	Behmen Fermanara	1381/2002
5	Ruz-i Firişte	Behruz, Efhemî	1373/1994
6	Zendan-i Deyu *	Hasan Muhamme-zade	1372/1993
7	Saye-i Ruşen	Hasan Hidayet	1381/2002
8	Şeb-i Bist u Nehom	Hamid Rahşani	1369/1990
9	Gahi be Asuman Nigah Kon *	Kemal Tebrizi	1382/2003
10	Heyula-yı Derun	Husrev Sinayi	1363/1984
11	Bolendiha-i Sıfr *	Huseyin Ali Fellah Leyalistani	1373/1994
12	Saye-i Hayal	Hüseyin Delir	1370/1991
13	Merdi ki Ziyad Mi Danist	Yedullah Samedi	1363/1984
14	Nısf-ı Cihan	Murteza Şamili	1363/1984
15	Nakş-i Işk	Şehriyar Parisi-pur	1370/1991

Tablo 3: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Gaybtan yardım almayı konu alan filmler

16	An Suy-i Meh *	Menuçehr Asgeri-neseb	1366/1987
17	Defteri ez Asuman	Perviz Şeyh Tadi	1378/1999
18	Sitaregan-ı Hak	Azizullah Hamidullah Nejad	1375/1996
19	Tufan-ı Şin	Cevad Şamqaderi	1376/1997
20	Muhacir	İbrahim Hatemi Kiya	1379/2000

21	Nabehşude	İrec Kadiri	1376/1997

Tablo 4: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: İnsanın değişim ve dönüşümünü, nefsin tekamülünü ve manevi yükselmeyi konu alan filmler

22	Badamha-i Telh	Kazım Ma'sumi	1377/1998
23	Ta Merz-i Didar	Hüseyin Kasımi Cami	1369/1990
24	Tarac	İrec Kadiri	1364/1985
25	Teşrifat	Mehdi Fehim-zade	1364/1985
26	Rah u Bi-rah *	Siyamek Şayiki	1372/1993
27	Zeşt u Ziba	Ahmed Rıza Mu'temedi	1378/1999
28	Mah-ı Asel *	Hüccetullah Seyfi	1372/1993

Tablo 5: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Ölüm bilincini ve insanı konu alıp yakın zamanda öleceğini anlayan bir kişinin bu şartlar altında hayatın istikrarsızlığını ve geçiciliğini büyük bir ciddiyetle fark ederek refaha ve kurtuluşa yönelmelerini anlatan filmler

29	Buluğ *	Mes'ud Ca'feri Cevzani	1379/2000
30	Buy-i Kafur, Itr-ı Yas	Behmen Fermanara	1379/2000
31	Tovbe-i Nasuh	Mohsin Mahmelbaf	1362/1983
32	Hab-ı Talh *	Mohsin Emir Yusufi	1383/2004
33	Selam	Cevad İrşad	1382/2003
34	Şetabzede	Mehdi Fehim-zade	1371/1992
35	Kenar-ı Rudhane *	Ali Rıza Emini	1382/2003
36	Ta'm-ı Gilas	Abbas Kiarustemi	1378/1999

Tablo 6: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Mecazi aşkın manevi aşka ulaşmada bir merdivene benzetildiği ve iki kişi arasındaki bağlılık, ilgi gibi bir konunun son derece mistik bir şekilde anlaşılmasını sağlayan filmler

37	Baran	Mecid Mecidi	1380/2001
38	Çerike-i Horam *	Ferhad Mehranfer	1379/2000

39	Hakester-i Sebz	İbrahim Hatemikiya	1373/1994
40	Dılşodegan	Ali Hatemi	1371/1992
41	Raks-ı Hak	Ebu'l-Fazl Celili	1370/1991
42	Zir-i Direhtan-i Zeytun	Abbas Kiarüstemi	1373/1994
43	Şukufeha-i Sengi *	Azizullah Hamid-nejad	1383/2004
44	Mersiye-i Berf	Cemil Rostemi	1383/2004
45	Nime-i Gomşode *	Muhammed Ali Ahenger	1380/2001

Tablo 7: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Etnik özgünlük ve kişisel köktencilik içeren ve bunları tekamül olarak gören filmler

46	Behar der Payiz [Sonbaharda Bahar]	Mehdi Fehim-zade	1367/1989
47	Beheşt ez An-ı To *	Ali Rıza Davud-nejad	1380/2001
48	Tarzen u Tarzan	Ali Abdu'l-Ali-zade	1380/2001
49	Tenhayi-i Bad	Vahid Musayıyan	1383/2004
50	Hamuşi-i Derya *	Vahid Musayıyan	1381/2002

Tablo 8: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Mânâgera olma yönünü fedakarlık ve şehadet talep etme üzerinden anlatan filmler

51	Otanazi	Rahman Rızayi	1381/2002
52	Buden ya Nebuden	Keyanuş İyari	1377/1998
53	Bi-Penah	Ali Rıza Davud-nejad	1366/1987
54	Canbazan	Nasır Muhammedi	1361/1982
55	Zir-i Asuman / Yek Şeb u Yek Garibe *	Hüseyin Kasımı Cami	1371/1992
56	Se Merd-i Ami *	Siyamek Naki-pur	1374/1995
57	Şur-ı Zindegi	Feryal Behzad	1378/1999
58	Şehrdar-i Medrese	Muhammed Bakır Husrevi	1378/1999
59	Ubur ez Gubar	Puran Dırehşende	1369/1990
60	Feryad *	Mes'ud Kimyayi	1378/1999
61	Futbolistha	Ali Ekber Sekefi	1380/2001

62	Merd-Aftabi	Humayun Es'ediyan	1377/1998
63	Ma'sum *	Davud Tovhid-perest	1378/1999
64	Nağme *	Ebu'l-Kasım Talibi	1382/2003
65	Niyaz	Ali Rıza Davud-nejad	1371/1992

Tablo 9: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Doğrudan tarihsel süreçte meydana gelen dini olayları, dini şahsiyetleri ve konuları ele alan filmler

66	Ashab-ı Kehf	Ferecullah Salahşur	1378/1999
67	Eyyüb Peyamber	Ferecullah Salahşur	1383/2004
68	Beşaret-i Munci	Nadir Taleb-zade	1383/2004
69	Ebu Ali Sina	Keyhan Rehgozer	1367/1988
70	Ruz-ı Vakı'a	Şehram Esedi	1374/1995
71	Sal-i Saht der Humeyn-Sanevber *	Mucteba Ra'i	1381/2002
72	Sefir	Feriberz Salih	1361/1982
73	Şeyh-i Mufid *	Feriberz Salih ve Siruş Mukaddem	1374/1995
74	Meryem-i Mukaddes	Şehriyar Buhrani	1380/2001
75	Musafir-i Rey	Davud Mir Bakiri	1380/2001
76	Hubut	Ahmed Rıza Mu'temedi	1373/1994

Tablo 10: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Animasyon olarak dini konuları ele alan filmler

77	İbrahim der Golistan *	İrec İmami	1362/1983
78	Hoftegan-i Bidar *	Gulam Haydar Ekaberi	1374/1995
79	Hurşid-i Mısır	Behruz Yağmayiyan, Şehram Harezmi	1383/2004
80	Dastan-ı Peyamberan	Emir Muhammed Dehistani	1381/2002

Tablo 11: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Tarihsel süreçlerini ele almadan yalnızca dini konuları ele alan filmler

81	İstiâze [Allah'a Sığınma]	Mohsin Mahmelbaf	1363/1985

82	U *	Rehber-i Kanberi	1382/2003
83	Be Hatır-ı Haniye	Keyumars Pur-Ahmed	1374/1995
84	Tovbe-i Nasuh	Mohsin Mahmelbaf	1362/1985
85	Do Çeşm-i Bi-Su *	Mohsin Mahmelbaf	1363/1986
86	Zengha	Muhammed Rıza Hunermend	1364/1987
87	Zir-i Nur-i Mah	Rıza Mir Kerimi	1380/2001
88	Kademgah	Muhammed Mehdi Asker-pur	1382/2003
89	Kudekani ez Ab-i Gil *	Ataullah Heyati	1372/1993
90	Marmulek	Kemal Tebrizi	1383/2004
91	Nura *	Mahmud Şovli-zade	1380/2001
92	Hemsefer *	Seyyid Mehdi Medeni	1376/1997

Fiziksel, zihinsel engeli olan ya da her ikisine birden sahip olan bir kişinin, sıradan insanların sınırlarını aşan bir şeyler yaptığı filmler. Bu bazen manevi lütuf arayışı içinde yetişkinlerin eylemlerinin çok ötesinde hizmetler gerçekleştiren çocuklarda görülür:

Tablo 12: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Engelli olan bir kişinin, engelli olmayan insanların sınırlarını aşan şeyler yaptığı filmler

93	İnca Çeraği Ruşen Est	Rıza Mir Kerimi	1381/2002
94	Baran	Mecid Mecidi	1380/2001
95	Başu-Garibe-i Kuçek	Behram Beyzai	1368/1989
96	Beççeha-yi Nıft	İbrahim Furuzeş	1380/2001
97	Perende-i Baz-kuçek *	Rehber Kanberi	1381/2002
98	Hane-i Dust Kocast	Abbas Kiarustemi	1376/1997
99	Secde Ber Ab	Hamid Hayruddin	1376/1997
100	Sukut	Mohsin Mahmelbaf	1379/2000
101	Kelid	İbrahim Furuzeş	1369/1990
102	Kudek u Serbaz *	Rıza Mir Kerimi	1378/1999

103	Girdab-ı (i)Skender *	Emir Huşheram	1368/1989
104	Merd-i Kuçek *	İbrahim Furuzeş	1382/2003
105	Musafir-i Mehtab	Mehdi Fehim-zade	1368/1989
106	Muşu, (Meşt Ber Pust) *	Mohsin Mohsini Neseb	1382/2003

İzleyiciyi mükemmelliğe yönlendirme ve örnek olma amacı taşıyarak dünyevi hayatın dezavantajlarını ve tuzaklarını gözler önüne seren filmler. Aslında bu filmler tasavvuf ve kemali dünyevi zayıf noktalar üzerinden ele alarak, izleyiciyi manevi olgunluğa ulaştırmayı hedeflemektedir.

Tablo 13: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Tasavvuf ve kemali dünyeviliğin dezavantajları ve tuzaklarını gösterecek şekilde ele alan filmler

107	Per-i Pervaz	Husrev Ma'sumi	1379/2000(Şöhret Talebi)
108	Divanei ez Kafes Perid	Ahmed Rıza Mu'temedi	1382/2003 (Servet)
109	Sib-i Sorh-i Havva	Said Esedi	1369/1990 (Servet)
110	Şem'i der Bad	Puran Direhşende	1383/2004 (Uyuşturucu Maddeler)
111	Şok *	Nasır Mehdi-pur	1379/2000 (Dünya Malı)
112	İşk-ı Tahir	Muhammed Ali Necefi	1379/2000 (Servet)
113	Maral	Mehdi Sibağ-zade	1380/2001 (Kadın)
114	Mersedes	Mes'ud Kimyayi	1377/1998 (Terbiye Yoksunluğu)
115	Nefes-i Amik	Perviz Şehbazi	1382/2003 (Servet)

Maneviyatın bir yönünü ele alan filmler. Bu tür filmlerde, konu bazen irfan düşüncesi ekseninde geçer, bazen de film oyuncularını şahsen irfani özelliklere sahiptir. (Bu durumda belki de filmin kendisi irfani olma özelliğine sahip değildir.)

Tablo 14: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Maneviyatın bir yönünü ele alan filmler

116	Ab ra Gil Nekonim *	Şehriyar Buhrani	1369/1990

117	İran Seray-i Men Est	Perviz Kimyavi	1377/1998
118	İstgah-i Metruk	Ali Rıza Reisiyan	1382/2003
119	Baba Aziz	Nasır Hamir	1383/2004
120	Buy-i Pirahen-i Yusuf	İbrahim Hatemi Kiya	1375/1996
121	Peder	Mecid Mecidi	1375/1996
122	Perde-i Işk *	Cemal Şurce	1382/2003
123	Pervanei der Bad	Abbas Rafi'i	1380/2001
124	Peri [Peri]	Darius Mehrcui	1374/1996
125	Poşt-i Perde-i Meh	Perviz Şeyh Tadi	1383/2004
126	Tevellud-i Yek Pervane	Mucteba Ra'i	1378/1999
127	Caddeha-i Serd	Mes'ud Ca'feri Cuzani	1365/1986
128	Ceng-i Kudekane *	Ebu'l-Kasım Talibi	1383/2004
129	Hayli Dur Hayli Nezdik	Rıza Mir Kerimi	1383/2004
130	Direht-i Can	Ferhad Mehran-fer	1376/1997
131	Dıl Nemek	Emir Kavidıl	1369/1990
132	Reng-e Huda [Cennet'in Rengi]	Mecid Mecidi	1378/2000
133	Seccade-i Ateş	Ahmed Murad-pur	1373/1994
134	Şir Sengi	Mes'ud Ca'feri Cuzani	1366/1987
135	Arus-i Afgan	Ebu'l-Kasım Talibi	1382/2003
136	Arus-i Rumşikan *	Nasır Gulamrıza'	1382/2003
137	Arus-i Huban	Mohsin Mahmelbaf	1368/1989
138	Ferş-i Bad	Kemal Tebrizi	1382/2003
139	Kıt'a-i Zemistani *	Ferhad Mehran-fer	1381/2002
140	Kıt'a-i Natemam *	Mazyar Mirî	1380/2001
141	Kilometr-i Penc *	Hucetullah Seyfi	1362/1983
142	Mader	Ali Hatemi	1369/1990
143	Nar u Ney	Said İbrahim-fer	1369/1990
144	Vasl-ı Nikan	İbrahim Hatemi Kiya	1371/1992
145	Hamun	Darius Mehrcui	1369/1990

146	Hur der Ateş *	Azizullah Hamid-nejad	1371/1992
147	Hoviyyet	İbrahim Hatemi Kiya	1371/1992
148	İlahe-i Zigurat	Rahman Rızai	1382/2003
149	Hiva	Resul Mollakali-pur	1379/2000
150	Yek Dastan-ı Vaki'i *	Ebu'l-Fazl Celili	1374/1995

3.4. Film Örnekleri

Bu çalışmada, Devrim sonrası Mânâgera Sineması'na odaklanılarak, Zâhidî tarafından konuya ilişkin olarak toplamda 150 filmin listelendiği tespit edilmiştir (Zâhidî, 1384/2005, pp. 131–139). Söz konusu filmler, Zâhidî tarafından belirli temalar çerçevesinde kategorize edilmiş ve her bir tema doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Kategorilendirme sürecinde, filmlerde ele alınan ortak konuların belirleyici olduğu görülmektedir. Genel olarak, bu filmlerin İran'ın sosyal, kültürel ve dini ritüellerini sahnelediği anlaşılmaktadır. Ayrıca, Devrim sonrası İran tarihinde önemli bir yere sahip olan ve sosyo-ekonomik yaşamı derinden etkileyen İran-İrak Savaşı'nın da bazı filmlerde doğrudan veya dolaylı olarak işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda, "Sinemâ-yı Difâ-ı Mukaddes" olarak adlandırılan ve dini düşünce ile özellikle Şii eğilimleri yansıtan filmler, söz konusu tematik çerçevede önemli bir yer tutmaktadır. Bu temalar, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde "Şii Temayül" başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Zâhidî tarafından listelenen yüz elli filme genel olarak bakıldığında hemen hemen her filmin tasavvufi bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bu içerik/ler bazen tasavvufi bir ıstılah/ıstılahlar etrafında şekillenirken bazen de tasavvufi düşüncede önem arz eden bazı meseleler ekseninde sunulmuştur. Ancak çalışmanın sınırları gereği yüz elli filmin hepsini bu kapsamda incelemek elbette mümkün değildir. Bu sebeple bu yüz elli film arasından beş temsilci film, bir çalışmada araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareketle araştırma sorunsalına uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği örnekleme tekniği olan **amaçlı örnekleme** yöntemi (Gülbüz & Şahin, 2018, p. 132) ile seçilmiştir.

Yapılan gözlemler neticesinde, seçilen beş temsilci filmde tasavvufi temaların belirgin şekilde işlenmesi araştırma sorunsalına uygun geldiği düşünülen özellikler

arasındadır. Nitekim bu filmlerde tasavvufi temalar, bazen tek bir kavram etrafında şekillenirken bazen de tasavvuf düşünce tarihinde önemli bir yer tutan kıssalar aracılığıyla ele alınmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerin, tasavvufi öğeler bakımından zengin bir içeriğe sahip olması, tercih edilmelerinde belirleyici bir unsur olmuştur.

İran İslam Cumhuriyeti, Devrim sonrası benimsediği yönetim anlayışı doğrultusunda, hemen her kurumda dini temelli bir yaklaşımı benimsemiş ve bu doğrultuda çeşitli reformlar gerçekleştirmiştir. Sinema alanında da bu anlayışın yansımaları gözlemlenmektedir. Örneğin, sinema salonlarının isimlerinde yapılan değişiklikler bu dönüşüm sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra, dikkat çeken bir diğer değişiklik filmlerin açılış cümlelerinde görülmektedir. Çalışmada incelenen Devrim sonrası Mânâgera Sineması örnekleri incelendiğinde, filmlerin dini düşünce ve pratiklerde önemli bir yere sahip ifadelerle başladığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, film girişlerinde sıklıkla kullanılan ifadeler arasında “Be-nam-i Huda” [Allah’ın adıyla], Arapça besmele (hem uzun hem kısa versiyonları), “Ya Latîf”, “Ya Musavvir”, “Be Nam-i An ki Can ra Fikret Amukht”, “Bi-‘Avnike Ya Latîf” gibi dini içerikli ifadeler bulunmaktadır.

Çalışma boyunca yönetmenlerin isim ve soyisimleri beraber verilmiştir. Film analizlerinin yapıldığı başlıklarda yazmada kolaylık olması için filmleri incelenen yönetmenlerin sadece soyisimleri kullanılmıştır.

3.4.1. İstiâze, Mohsin Mahmelbaf, 1363/1985

3.4.1.1. Mohsin Mahmelbaf’ın Hayatı ve Sinemasının Temel Özellikleri

1336/1957 yılında Tahran’nın güneyinde dünyaya gelen Mahmelbaf, ailesinin maddi zorluklarından dolayı on yedi yaşına kadar çeşitli işlerde çalışmıştır. Dönemin siyasi koşullarının da etkisiyle on beş yaşından itibaren çeşitli örgütlenme faaliyetlerinde yer almıştır. On yedi yaşındayken silahsızlanma operasyonu sırasında bir polis tarafından vurularak tutuklanmış ve hapse atılmıştır. Hapisteyken öykü yazmaya başlamış ve hapisten çıktıktan sonra film yapımcılığına yönelmiştir.

Mahmelbaf, Fernando Gonzales Garcia editörlüğünde kendi adına hazırlanan kitapta sinemaya başlama serüvenini şöyle dile getirmektedir;

Çok fazla okula gitmedim, okumayı kendi kendime öğrendim. Yani vahşi büyüdüm. İlk eşim öldüğünde, çocuklarıma ders vermek zorunda kaldım. Daha önce o, onların öğretmeni idi. Onun ölümünden sonra ve sekiz yıl boyunca, onlara ders vermeyi sanatsal çalışmamla birleştirdim. Zaman beni bir öğretmen yaptı. Bu nefret ettiğim bir şey ve şimdi bundan kaçınmak için elimden geleni yapıyorum, ancak bununla kirlendim. Bu yüzden, size biraz öğretmeme izin verin. İlk ders; dosyalama, dosyaları kaydetme. İlk filmimi yaptığımda film çekme hakkında tek bir kitap okumamış veya bu konuda herhangi bir ders almamıştım. Sadece hikaye yazmayı ve dört buçuk yıllık hapisten kalan binlerce hayalimi ve acımı biliyordum. İlk filmimi ve onu takip eden üç filmi yaptıktan sonra sinemaya ilgi duymaya başladım ve sinema hakkında daha çok öğrenmeye karar verdim. O zamana kadar acılarımı ve umutlarımı ifade etmek için sinemayı kullanıyordum. Tüm kütüphanelere baktım ve o tarihe kadar İran'da sinema hakkında çevrilmiş ve yayınlanmış 400 kitap buldum. Bunları arkadaşlarımdan ve kütüphanelerden ödünç aldım ve hepsini altı ay boyunca okudum. Bu kitaplarda okuduğum birçok şeyden ve bazılarında bulduğum çelişkilerden kafam karıştı. Bir gün ne okursam ertesi gün unutturdum. Kitaplarda okuduklarımı özetlemeye ve okuduğum her ilginç şeyi not etmeye karar verdim. Örneğin merceklerle ilgili her şeyi bu konu için ayırdığım sayfaya yazardım ve oyunculuk, renk, biçim, yapım, mekan vb. ile ilgili her şeyi, onlar için ayırdığım sayfalara yazardım. Her birini ayrı bir sayfaya. Altı ay sonra okumayı bitirdiğimde, yazıları bir kitap gibi görünüyordu. Onları tekrar okuyor ve özetliyordum. Birbirleriyle çelişenlerden, düşüncelerime ve zevkime yakın fikirleri seçip hepsini tekrar ayrı bölümleri olan küçük bir cep defterine yazıyordum. O zamandan sonra her şüphem veya sorunun olduğunda defterime gidip orada bir çözüm bulmaya çalışıyordum... (Makhmalbaf, pp. 224–225).

Yıllar sonra Mahmelbaf bilgisayarlara ve dosyalama sistemine aşina olduğunda aslında bunun, daha önce yapmış olduğu şeye ne kadar çok benzediğini ve bunun ne kadar önemli olduğunu şöyle ifade etmektedir;

Bazen genç sinemacılar bana, “Sinemayı nasıl öğrenebiliriz?” diye soruyorlar ve ben de onlara, “Belki de öğrendiklerimizi nasıl hatırlayabileceğimizi bulmalıyız” diyorum. O kadar çok kitap ve öğretmen var ki ve bunların hepsinden çok şey öğrenebiliriz ama önemli olan öğrendiklerimizi nasıl özetleyebileceğimiz ve gerektiğinde nasıl hatırlayabileceğimizdir (Makhmalbaf, p. 225).

Mahmelbaf’ın sinema çalışmalarında başlarda tecrübesi çok az da olsa zamanla bu konuda kendini yetiştirdiği görülmektedir. Bu anlamda sinemanın ona gerçeği ortaya çıkarma ve bu şekilde belirli bir toplumsal gerçekliği gösterme olanağı tanıdığı ifade edilmektedir (Quintana, p. 317) Bu anlamda kendisinin de aşağıda ifade ettiği şekilde söyleyecek çok şeyi vardır ve sinema onun için bu anlamda önemli bir araçtır. Bu bağlamda Mahmelbaf sinema yapma konusundaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir;

İlk filmimi yaptığında sinema hakkında hiçbir bilgim yoktu ama söyleyecek çok şeyim vardı. İnsanlara birçok şey anlatmak için siyasetten sinemaya geçtim. Şimdilerde yeni nesil sinemacıların jürisinde yer almak için festivallere gittiğimde, bu neslin sinema hakkında bilgi sahibi olduğunu ama söyleyecek çok şeyinin olmadığını görüyorum. Kızlarım Samira ve Hana bana sinemada hangisinin daha önemli olduğunu soruyorlar: “Söylenecek bir şey mi yoksa söyleme biçimin mi?” Ben de onlara diyorum ki: İkisi de, ama önce söylenecek bir şeyin olması lazım, sonra da onu nasıl ifade edeceğini düşünmen lazım. Yeni neslin şöyle dediğini hayal ediyorum: Tamam, artık dijital kameraları nasıl kullanacağımızı biliyoruz, Adobe Premiere ile kurgulayabiliriz ve Photoshop ile poster yapabiliriz. Neden

şimdi bir film yapmayalım? Ama onlara çılglık atıracak hiçbir acı çekmeden ve söylemek istediklerini söylemenin yeni bir yolunu bulmadam (Makhmalbaf, p. 227).

Mahmelbaf'ın sinema çalışmalarına başlarken sinemanın ticari yönünün de farkında olduğu görülmektedir. Nitekim seyirciyi etkilemek ve filmin sonunda kadar sinema salonunda tutmak kolay bir iş değildir. Onun etkisinde kaldığı Tarkovsky gibi yönetmenler sanat ve düşünce niteliği ön plana çıkan filmler yapmışlardır ve kapitalist sistemin ağırlıklı olduğu sinema sektöründe bu filmler Mahmelbaf'ın aşağıda ifade ettiği üzere “uyku getiren” türden filmlerdir. Bu anlamda Mahmelbaf ticari sinema ile sanatsal sinema ayrımı hakkındaki yaklaşımını şu tecrübeleri ile aktarmaktadır;

Sinemadan öğrendiğim ilk şeylerden biri uyku ile ekranda gösterilen film arasında yaşanan savaştı. İzleyiciler karanlık bir salonda oturup film izlerler. Bu yerlerde sıcaklık ılımlıdır, ne soğuk ne de sıcaktır ve izleyicinin bakışları ileriye doğrudur. Ekrandaki film uyku üzerindeki savaşı kazanamadığı sürece bu, normal koşullar altında 10 dakika sonra uykuya dalınan bir durumdur. Gerçek savaş; sinemada, izleyicinin uykusu ile ekrandaki filmler arasında yaşanır. Hollywood film yapımcıları ve tüm ülkelerdeki takipçileri, izleyicinin uykusuna karşı zulüm, aksiyon ve çekici cinsel sahnelerle mücadele ediyorlar. Öte yandan, ekranlarda güzellik yaratan sanatsal film yapımcıları genellikle izleyiciyi uyanık tutmayı başaramıyor. İyi filmlerin tam da sıkıcı ve uyumaya en davetkar olanlar olduğunu keşfettiğimde ne kadar üzülüm. Bu yüzden, kariyerimin başında Antonioni ve Tarkovsky filmleri beni uykuya daldırırdı (Makhmalbaf, pp. 226–227).

Sinemaya başlarken teknolojik anlamda pek çok yetersizliğe rağmen söyleyecek çok şeyi olduğu için sinema yaptığını söyleyen Mahmelbaf'a göre her ne kadar sinema alanında dijitalleşme artsa da artık söylenecek pek bir şey kalmamıştır. Bu da ona göre bir nevi sinemanın yok olmaya yüz tutması anlamına gelmektedir. Bu anlamda Mahmelbaf, sinemanın bugün içinde bulunduğu durumu ve artan dijitalleşme karşısındaki değişimini şu sözleri ile ifade etmektedir;

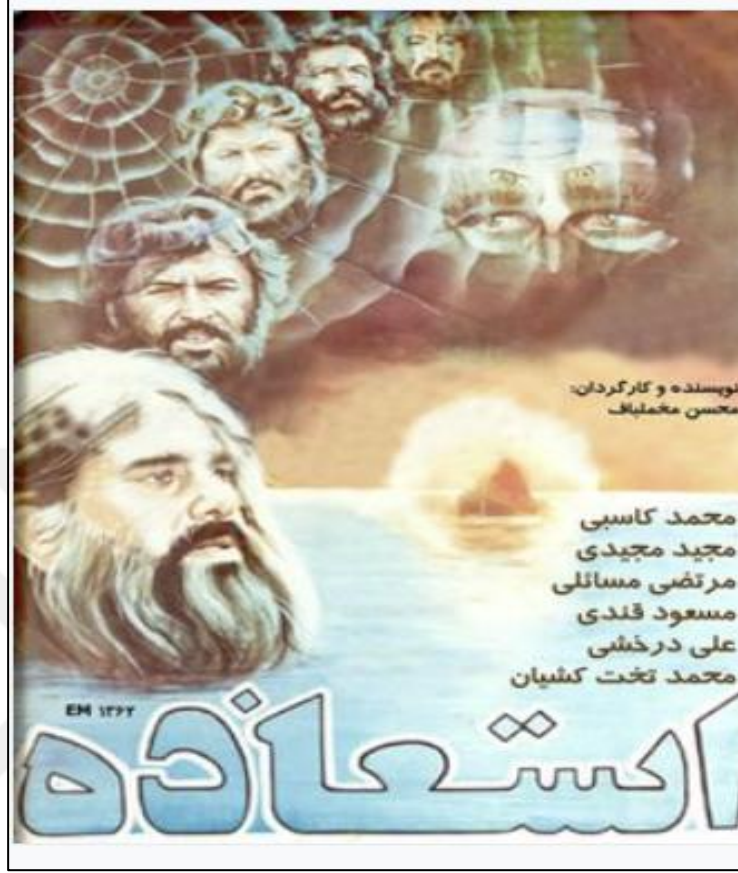
Sinema dijitalleşme yüzünden kanser oldu. Bu kanser büyümeye devam ederse sinema çok yakında ölecek. Nicelik arttı, nitelik düştü, ne paradoks. İzleyicileri eğiterek gerçek sanatın bilge savunucuları haline getirmeyi amaçlayan festivaller, artık geride kalma korkusuyla bu yarışa katılmaya karar verdiler. Hız, filmlerde hüküm süren ton ve unsur haline geldi. Kendime diyorum ki; bir daha festivale gitmeyeceğim. Bir daha film çekmeyeceğim. Sinema ölmeden önce ben öleceğim. Ah sıkıcı filmleri [kanaatimizde Mahmelbaf burada ironi yapmakta] ne kadar da özlüyorum...Birden Tarkovsk ve Parajadov'u özledim. Geçtiğimiz hafta Parajadov'un eşi beni evlerine yemeğe davet etti. Duvarlarda resimlerini gördüm. Evde kırık bir tabak olsa bile, ondan bir sanat eseri yapmayı başarırdı. Eskiden kamerlardan daha iyi film yapan yapımcılarımız vardı... (Makhmalbaf, p. 229).

Dabaşı'nın belirttiği üzere, 1980'lerin ortalarına gelindiğinde Mahmelbaf, genel olarak İran entelektüel sahnesinde ve özellikle sinema alanında önemli bir figür olarak kendini kanıtlamıştır. 1986 yılı itibarıyla dört uzun metrajlı film yönetmiş olmasının yanı sıra, oyun, hikâye ve deneme müzikleri de kaleme almıştır. Onun incelemelerine göre Mahmelbaf, kendi sinematografisini kategorize ederken, 1985

yılında çektiği *Boykot* (1985) filmi ile belirli bir dönemin sona erdiğini ifade etmekte, 1982 yılında *Tevbe-e Nasuh* (1982) filmiyle başlayıp *Boykot* ile sona eren bu dönemi, içerik açısından "dinsel", biçim açısından ise "deneysel" olarak tanımlamaktadır. Söz konusu dönem, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınacak olan *İstiâze* (1983) ve *Do Çeşm-e Bi-Su* (1983) filmlerini de kapsamaktadır (Dabashi, p. 267).



3.4.1.2. Filmin Künyesi ve Konusu



Şekil 29: İstiâze (1983), Mohsin Mahmelbaf

Yazan ve Yöneten: Mohsin Mahmelbaf

Yapım: Hovze-i Huneri

Görüntü Yönetmeni: İbrahim Kadı-zade

Işık: Muhammed Şamlu, Kasım Naziri

Yapımcı: İrec Gol-efşan

Sahne Yönetmeni: Hüseyin Erkedcani

Makyaj: Abdullah Eskenderi

Kameraman: Ahmed Tulani

Müzik: Rubeyk Mansuri

Süre: 89 dk.

Ülke/Yıl: İran/1363/1985

Dil: Farsça

Oyuncular: Mecid Mecidi, Muhammed Kasibi, Murteza Mesaili, Ali Dırehşı, Muhammed Taht Keşyan, Mesud Kandi.

Filmin Konusu: İkinci Fecr Film Festivali'nde gösterildiği ifade edilen (Esfendiyari, 1392/2013b, p. 32) *İstiâze* filminde kafası karışan beş kişi, başlangıcı ve sonu olmayan bir rüya yolculuğunda nefislerini terbiye etmek için Zâhidî'nin benzetmesi ile "Selâmân u Ebsâl"⁹ (Zâhidî, 1384/2005, p. 23) gibi uzak bir adaya yolculuğa çıkarlar. Ancak Şeytan, zaman ve mekandan bağımsız olarak onları ayartmaya ve onlara vesvese vermeye çalışır. Bu yolculuk sırasında içlerinden biri gruptan kaçır ve denizde ölür. İkinci kişi intihar eder, aralarından bir kişiyi öldürmeye çalışan üçüncü kişi ise kendini öldürür. Dördüncü kişi kendini denize atıp boğulur ve sonunda grubun kalan son kişisi büyük bir çaba harcayarak kötülüğün cazibesine karşı koyma yeteneğini kazanır ve Allah'a sığınarak kurtuluşa ulaşır.

3.4.1.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin

Değerlendirilmesi

İstiâze filmini Havza-i Huneri Sazman-i Tebligat-i İslami takdim etmektedir. Filmin jeneriğinde bu filmin dayandığı ve ilham alındığı kaynaklar hakkında şu bilgiler verilmektedir:

1. Hicr suresi 39-40. ayetler. Bu ayet meali şu şekildedir; "*İblîs, "Rabbim! Benim sapmama imkân verdiğin için yemin olsun ki ben de yeryüzünde onlara (günahları) şirin göstereceğim ve -aralarından senin samimi kulların hariç-onların topunu kesinlikle yoldan çıkaracağım."*
2. *Bihâru'l-envari'l-câmi'a li-Durer-i Ahbâri'l-eimmeti'l-ethar* adlı eser. Yönetmenin filmin yapımında kullandığı ve *Bihâru'l-envar* olarak meşhur olan bu eserin müellifi Muhammed Bakır el-Meclisi'dir. Eserin konusu masum

⁹ Bu kıssa hakkında detaylı bilgi için bkz: E. Uludağ (2009, pp. 345–346).

imamların hadisleridir. Eserin dili Arapça olup 110 ciltten müteşekkildir. Eser 1315/1936 yılında neşredilmiştir (Öz, 1992, p. 139).

3. Seyyid Hüseyin Destgayb'ın *Kitab-e İstiâze* adlı eser. *Kitab-e İstiâze* isimli eser ise şeytanın şerrinden Allah'a sığınma, bunun şartları ve rükünleri hakkında bilgiler içermektedir. Eserde Kur'an ayetleri dile getirilerek ve bunlara başvurularak, istiazenin temel unsurlarının dört noktada toplandığı görülmektedir. Bunlar; tezekkur (hatırlama), tevekkül (Allah'a güven), ihlas (samimiyet), ve tazarrudur (yalvarma) (<https://fa.wikishia.net>, 2025)

Film Mânâgera Sineması çerçevesinde incelediğinde dikkati çeken ilk unsur, filmin başlangıcında verilen bilgilerdir. Daha önce de belirtildiği üzere, Mânâgera Sineması'nda yönetmenin sahip olduğu manevi duygu ve bilinç düzeyi, ürettiği filmi doğrudan etkilemekte ve bu etki, izleyiciye de yansıtılmaktadır. Yönetmenin, filmi oluştururken belirli kaynaklara dayandığını ifade etmesi, belirli bir anlayış ve kaygı doğrultusunda hareket ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda, yönetmenin filmin başında sunduğu bilgilerin, izleyiciyi belirli bir düşünsel çerçeveye yönlendirme işlevi gördüğü ve filmi bu doğrultuda algılamalarına katkı sağladığı söylenebilir.

Film, Mânâgera Sineması'nın temel temaları çerçevesinde ele alındığında, öne çıkan ikinci unsur “**yolculuk/sefer**” motifidir. Filmde, beş bireyin belirli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği bir yolculuk anlatılmaktadır. Bu süreç, karakterlerin kendilerini tanıma ve bu farkındalık neticesinde birbirleriyle olan ilişkilerini şekillendirme sürecini içermektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, bu tür temalar Mânâgera Sineması'nda sıkça rastlanan anlatı öğeleri arasındadır. Ayrıca, şeytanın bu bireylere yolculuğun anlamsız olduğu ve başarısızlıkla sonuçlanacağı yönünde vesvese vermesi, bu sürecin karşılaşılan “engeller” ile ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Filmin sahip olduğu bu temel unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, Mânâgera Sineması'nın karakteristik özelliklerini taşıdığı ve bu sinema anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilme potansiyeline sahip olduğu görülmektedir.

Filmde, Mânâgera Sineması'nda ele alınan temel temalardan biri olarak öne çıkan üçüncü unsur “**hane/ev**” kavramıdır. Nitekim, karakterler ulaştıkları yerde bir sığınak inşa etmeye çalışmaktadır. Filmde bu sığınak için “hane” yani “ev” teriminin kullanılması, mekânın yalnızca fiziksel bir yapıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda güvenlik ve aidiyet duygusuyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda,

filmde yer alan “ev” inşası düşüncesi, daha önce belirtildiği gibi Mânâgera Sineması’nda sıkça işlenen temalardan biri olan “hane/ev” kavramı ile örtüşmektedir. Dolayısıyla, filmdeki bu mekânsal unsur, Mânâgera Sineması’nın karakteristik anlatı öğeleriyle uyumlu bir yapı sergilemektedir.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur, Mânâgera Sineması’nda merkezi temalardan biri olarak ele alınan **Şeytan** figürüdür. Şeytan, karakterlere yaklaşıp onları içinde bulundukları yolculukta başarısız olacaklarına inandırmaya çalışan ve bu doğrultuda onları birbirine düşman etmeye yönlendiren bir figür olarak tasvir edilmiştir. Şeytan’ın kötü niyetinin görsel bir simgesi olarak, aşağıda görüldüğü üzere filmde siyah giysiler içinde betimlendiği, ayrıca elleri ve ayaklarının insana kıyasla orantısız bir şekilde büyük olacak biçimde resmedildiği görülmektedir.



Şekil 30: İstiâze filminde Şeytan figürü 1



Şekil 31: İstiâze filminde Şeytan figürü 2

Bu fiziksel özellikler, onun tehditkâr ve doğaüstü bir varlık olarak sunulmasını pekiştiren unsurlar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, karakterlerden biri Şeytan'ın vesveselerine kapılmayarak ona karşı direndiğinde ve Allah'a sığındığında, Şeytan güçsüzlüğünü kabul etmekte ve ateş olup yok olmaktadır.

Bu sahne, A'râf Suresi'nin 12. ayetiyle paralellik göstermektedir: *“Allah buyurdu: ‘Ben sana emretmişken seni secde etmekten alıkoyan nedir?’ (İblîs), ‘Ben ondan daha üstünüm; çünkü beni ateşten yarattın, onu çamurdan yarattın’ dedi.”* Ayette Şeytan'ın ateşten yaratıldığı vurgulanmaktadır. Yönetmenin filmde Şeytan'ın yok oluşunu ateş ile simgelemesi, bu dini referansla örtüşmektedir. Bu durum, yönetmenin dini düşünce bağlamında belirli bir arka plana sahip olduğunu ve filmini oluştururken bu tür kaynaklardan beslendiğini göstermektedir.



Şekil 32: İstiâze filminde Şeytan'ın ateş ile simgelenmesi

Son olarak, filmde dikkat çeken beşinci unsur, Mânâgera Sineması'nda merkezi bir tema olarak ele alınan **mucize ve gaybî yardımlar** olgusudur. Mânâgera Sineması'nda sıklıkla kullanılan bu kavramlar, bilimsel ve objektif yöntemlerle açıklanamayan, olağanüstü bir mekanizmaya dayanan olayları içermektedir. Söz konusu tema, filmde hayatta olmayan bireylerin, aşağıda verilen sahnelerde görüldüğü üzere, toprak altından çıkarak Şeytan'a esir olmak istemeyen ve yardım talep eden son kişiye öğüt vermesi biçiminde işlenmiştir. Bu sahnelerin, Mânâgera Sineması'nın metafiziksel ve manevi boyutu ön plana çıkaran anlatı yapısıyla uyumlu bir çerçeveye sunduğu görülmektedir.



Şekil 33: İstiâze filminde Gaybi Yardımlar Teması

Daha önce de belirtildiği üzere, Mahmelbaf, 1986 yılına kadar ürettiği filmlerin “dini” bir niteliğe sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, söz konusu film incelendiğinde, yönetmenin filmin başında ilham aldığı kaynakları açıkça belirtmesi, bu açıklamayla örtüşmektedir. Film, içerdiği çeşitli unsurlar doğrultusunda “dini sinema” kategorisine dâhil edilebilecek bir yapıya da sahiptir. Ancak filmde ele alınan dini temaların yalnızca zahiri anlamlarıyla değil, aynı zamanda batını boyutları ve bunların işaret ettiği derin hakikatlerle birlikte sunulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, filmin Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirilebilmesi için önemli bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Filmde, hem karakterlerin sözleri aracılığıyla hem de sergiledikleri davranışlar ekseninde tasavvufi düşüncede önemli yer tutan bazı temaların işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda, filmde öne çıkan tasavvufi temalar, belirli sahneler çerçevesinde değerlendirildiğinde şu başlıklar altında incelenebilir:

3.4.1.3.a. Gaflet

Gaflet kelimesi, sözlükte “terketmek” ve “önemsememek” anlamlarına gelen bir fiil, aynı zamanda “dalgınlık, dikkatsizlik, yanılma, ihmal” gibi anlamlar taşıyan bir isim olarak tanımlanmaktadır. Kavramsal olarak gaflet, “bir durumun gerekliliği açık olmasına rağmen bunun farkına varılamaması”, “nefsin kendi arzularına tabi olması ve zamanın boşa harcanması” ya da “yeterli uyanıklık ve dikkat gösterilmediğinde ortaya çıkan bir yanılgi hali” şeklinde ifade edilmektedir (S. Uludağ, 1996, p. 283).

Tasavvufi bir ıstılah olarak gaflet; kalbin hakikatten gafil olması, nefsin isteklerine tabi olmak anlamında kullanılmış olup bu manada küfürle eş tutulmuştur (Seccadi, 1383/2005, p. 607). Bu bağlamda, sufilerin gafleti rahmet olan gaflet ve felaket olan gaflet şekilde iki kategoriye ayırdığı ve bazı durumlarda gafletin kaçınılmaz ya da gerekli olduğunu düşündükleri ifade edilmektedir (S. Uludağ, 1996, p. 283).

Filmde “gaflet” kavramının işlenişine bakıldığında, bu olgunun özellikle karakter gelişimi ve dramatik yapı üzerinden nasıl yansıtıldığı dikkat çekmektedir. Film, denizde bir sandalla yolculuğa çıkan beş kişinin yer aldığı bir sahneyle açılmaktadır. Bu karakterler, belirsiz bir şekilde güvenli bir limana ulaşma arayışındadır. Yönetmen, burada insanın bilinmezlik karşısındaki çaresizliğini ve gafletin nasıl bir ruh hali yarattığını görselleştirir. Filmde bu anlamda önemli noktalarından biri, Şeytan’ın bu yolculuk sırasında karakterlerden birine yaklaşıp yolculuğun boşuna bir çaba olduğunu fısıldamasıyla başlamaktadır. Bu sahne, Şeytan’ın vesvesesinin karakterin zihninde nasıl bir karışıklık yarattığını göstererek, gafletin hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki etkilerini incelediği söylenebilir.

Bu bağlamda, karakterin Şeytan’ın sözlerini kendi düşünceleriymiş gibi benimseyip diğerlerine aktarması, filmdeki gaflet temasının önemli bir anlatı aracı haline gelir. Bu sahne, karakterler arasında bir ümitsizlik ve kargaşanın çıkmasına neden olmaktadır. Bu şekilde izleyiciye, gafletin sadece bireysel değil, aynı zamanda grup dinamiklerini bozabilecek güçlü bir etken olduğu mesajı verildiği söylenebilir. Karakterin, kargaşaya sebep olduktan sonra “*affedin, bunu elimde olmadan yaptım*” demesi, onun gaflete düştüğünü kabul ettiği bir an olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki bu anın, karakterin içsel mücadelesini izleyiciye hissettirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Yönetmenin filmde gafleti, karakterlerin eylemleri ve psikolojik süreçleri üzerinden dramatize ederek işlemeyi tercih ettiği görülmektedir. Film, bu yönüyle izleyiciyi sadece görsel değil, düşünsel olarak da etkileyerek gafletin sonuçlarına dair bir farkındalık yaratmaktadır.

Filmde bir diğer sahnede, gaflet temasının başka bir karakter ve konu üzerinden işlenmektedir. Bu sahnede, bir başka karakter Şeytan'ın vesveselerine kapılarak *“az yiyecek aldık, bu bize yetmeyecek”* gibi olumsuz düşüncelerle grubun moralini bozmaya çalışır. Bu durum, tıpkı önceki sahnede olduğu gibi, aralarında bir kargaşaya yol açar. Kargaşanın sebebi olan bu karakter de, diğer arkadaşı gibi, *“affedin, bunu elimde olmadan yaptım”* diyerek pişmanlığını dile getirir. Yönetmenin burada, karakterlerin gaflet içine düştükleri anlarda, bu durumu fiziksel bir sembolizmle pekiştirdiği görülmektedir. Örneğin filmde karakterlerin, Şeytan'ın vesvesesine kapıldıkları sırada, ellerini bağdaş kurarak tuttukları görülür. İlk başta elleri doğal renklerinde iken, vesveseyi kabul etmelerinin ardından ellerinin karardığı izleyiciye gösterilir.

Bu sahne, yönetmenin Şeytan'ın etkisinin fiziksel bir yansıması olarak “siyah” rengi üzerinden bir anlatı dili geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Siyahın, burada hem karakterlerin içsel karanlığına hem de yaptıkları seçimlerin kötü sonuçlar doğuracağına dair bir metafor olarak kullanıldığı söylenebilir. Yönetmenin bu renk kullanımı, filmdeki gaflet temasını güçlendiren önemli bir görsel unsur olarak görülmektedir. Bu şekilde, izleyiciye gaflete düşmenin sadece düşünsel değil, aynı zamanda fiziksel ve ruhsal bir karanlığa sürüklenme süreci olduğu aktarılmaya çalışıldığı düşünülebilir.



Şekil 34: İstiâze filminde gaflete düşmeden önce ellerin rengi



Şekil 35: İstiâze filminde gaflete düşütükten sonra ellerin rengi

Filmde bu iki örnek üzerinden gösterildiği üzere yönetmen, gaflet kavramını bu beş kişinin aralarında yaşadığı bazı olaylar üzerinden göstermeye çalışmaktadır. İsra Suresi 67. ayette; “*Denizde başınıza bir tehlike geldiği zaman, ilâh diye taptığınız varlıkların hepsi kaybolur gider. Orada yalnız Allah bulunur ve sadece O’na yalvarıp yakarırsınız. Ne var ki, Allah sizi kurtarıp selâmetle karaya çıkardığı zaman hemen O’ndan yüz çevirirsiniz. İşte insan böylesine nankördür!*” (İsra 17/67), Hûd Suresi 9.

ayette; “Biz insana tarafımızdan bir nimet tattırır, sonra da bunu elinden çekip alıversek, bu takdirde o tamâmen ümitsizliğe kapılır, olabildiğine nankör kesilir.” (Hûd 11/9) ve insanın gaflet ve nankörlüğüne işaret eden diğer ayetler düşünüldüğünde insanın yaratılış gereği gaflet hasletine sahip olduğu görülmektedir. Buna göre insan olumlu ve kendisini mutlu eden bir durum ile karşılaştığında hemen elinde olmayana yönelecek ve elinde olmayan bu şey sebebiyle gaflete ve ümitsizliğe kapılacaktır. Filmde bu beş kişinin yaşadıkları bu olaylar ve onların bu olaylara karşı verdikleri tepkiler aracılığıyla izleyicide gaflete kapılma ve bunun getireceği sonuçlar hakkında birtakım görseller sunulduğu görülmektedir.

3.4.1.3.b. Şükrün Karşısı Olarak Enaniyet

“Ene” kelimesinden türetilen ve “ben” anlamına gelen enaniyyet terimi, bencillik olarak tanımlanmaktadır (S. Uludağ, 1995, p. 232). Modern zamanlarda ahlaki ve psikolojik bir terim olarak kabul edilen ve bu kökten türeyen enaniyet; “bireyin yalnızca kendisiyle ilgilenmesi ve etkileşimde bulunduğu herkes ile her şeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanma isteği” ile “kendi kendini üstün görme ve dolayısıyla kendisini her şeyin merkezine koyma eğilimi” anlamındaki enâniyetin olumsuzluklarını vurgulayan birçok ifade bulunmaktadır (Hökelekli, 1995, p. 170). Bu bağlamda, enaniyetin, bireyin toplumsal ilişkileri üzerindeki olumsuz etkileri ve ahlaki değerler açısından taşımış olduğu sakıncaların, İslam düşüncesinde önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir.

Tasavvuf ıstılahında enaniyet konusu önemli bir yere sahip olup, benliğin inkârı, benlik duygusunun yok edilmesi ve nefsanî isteklerin mümkün olduğunca baskı altında tutulması, dini ve ahlaki yaşamın temel şartları olarak kabul edilmiştir (Seccadi, 1383/2005, p. 139). İlk dönem zâhid ve sûfileri nefsi; kibir, gurur, iddiacılık, bencillik ve her türlü kötülüğün kaynağı olarak değerlendirmişlerdir (Hucviri, 1974, p. 235; Kuşeyri, t.y., 1/197). “Nefis” ve “nefsânîyet” anlamında kullanılan “ene” ve “enâniyet” kelimelerinin Kur’an’da çeşitli bağlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Kur’an’da bu konuyu ele alan ifadeler arasında, Naziât Suresi 24. ayette Firavun’un, “Ben sizin en yüce tanrınızım” (Nâziât 79/24) ifadesi ve şeytanın, “Ben ondan daha üstünüm” (A’râf 7/12) ifadeleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, İblis’in Allah’ın huzurunda kendisini varlık olarak görüp “Ben Âdem’den daha üstünüm” dediği için

lânetlendiği şeklindeki yorum, enaniyetin tehlikelerini ve sonuçlarını açıkça ortaya koymaktadır. Bu durumun, tasavvuf ahlakında bireylerin ruhsal gelişiminde ve toplumsal ilişkilerinde enaniyetin olumsuz etkilerini azaltma çabasını yansıttığı söylenebilir.

Filmde “enaniyet” kavramı, farklı sahneler ve karakterler arasındaki diyaloglar aracılığıyla işlenmektedir. Beş kişinin bir limana sığındıkları sahnede enaniyet teması, karakterlerin bireysel görevlerini yerine getirirken Şeytan’ın vesveseleri aracılığıyla nasıl etkilendiklerini ortaya koyar. Karakterlerden biri sandalla çevreyi keşfe çıkarken, geri kalan dört kişi çeşitli görevler için ayrılır. Örneğin, su almaya giden karakter, Şeytan’ın “*Diğerleri dinlenirken, en ağır işi yapan sensin*” şeklindeki vesvesesine maruz kalır. Bu diyalog, bu kişinin görevi sırasında içsel bir kıskançlık ve adaletsizlik duygusunu hissetmeye başlamasına neden olur.

Benzer şekilde, ev inşa etmek amacıyla büyük taşlar toplamaya giden diğer karakter, Şeytan’ın “*Diğerleri senin gibi zorlanmıyor, dinleniyor. Sen de kendini düşün*” şeklindeki vesvesesiyle karşı karşıya kalır. Bu diyalog, karakterin görevi sırasında kendini diğerlerinden üstün görmeye başlayarak bir içsel çatışma yaşamaya yol açar. Gece nöbeti tutan karakter ise Şeytan’ın “*Sen aralarındaki en iyisin, bu evi yalnızca sen hak ediyorsun*” şeklindeki telkinine kapılır ve bu da onun yalnızca kendisi için bir sığınak inşa etmesine neden olur.

Yönetmenin bu sahneler aracılığıyla enaniyeti karakterlerin zihinsel süreçleri ve kararları üzerinden işlediği görülmektedir. Şeytan’ın her karaktere yönelttiği vesveseler, onların bireysel çıkarlarını diğerlerinin üzerinde tutmaya başlamasına yol açar ve bu da grup dinamiklerini bozar. Bu durum, enaniyetin bireyler arası ilişkilere nasıl zarar verebileceğini ve kolektif amaçların önüne geçtiğinde bir grubun nasıl dağılabileceğini dramatize etmektedir. Bu anlamda filmde enaniyetin, yalnızca bireysel bir zaaf olarak değil, toplumsal bağları zayıflatan bir unsur olarak da ele alındığı görülmektedir.

Şeytan ve karakterler arasında geçen diyaloglara bakıldığında, bu sahnelerde Şeytan’ın vesveseleri aracılığıyla insan nefsinin enaniyet (benlik) ya da kibir duygusunun ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Karakterler, Şeytan’ın telkinlerine kapılarak birbirlerine yardım etmek yerine, kendilerini üstün görmeye başlar ve görevlerini yerine getirmekten vazgeçerler. Filmde, bireylerin enaniyete kapılması ve

kibirleşmelerini konu alan bu sahnelerin ardından, grup için yemek hazırlayan karakterin, diğerleri yemeği beklerken anlattığı bir hikaye izleyiciye sunulur. Bu hikaye, yetmiş yıl boyunca Allah yolunda savaşan bir adamın ölüm anında yaşadıklarını aktarır. Adam can çekişirken, Şeytan yanına gelir ve ona teşekkür eder. Adam, neden teşekkür ettiğini sorduğunda, Şeytan şöyle cevap verir: “*Sen yetmiş yıl boyunca Allah için savaştığını zannettin, ama aslında benim için savaşıyordun, sadece bunun farkında değildin.*” Bu hikaye Şeytan’ın, insanların farkına varmadan doğru yoldan sapmalarına neden olabileceğini ve onların bu oyunlar karşısında gaflete düşebileceğini ortaya koyar.

Yönetmenin bu hikayeyi filmde kullanarak işlediği kavramları izleyiciye daha anlaşılır kılma amacı taşıdığı söylenebilir. Bu anlatı, filmin ana teması olan enaniyet ve kibirin sonuçlarını pekiştirirken, insanın kendisini iyi niyetli bir yolda zannederken nasıl yanıltılabileceğine dair bir mesaj vermektedir. Diğer filmlerde de üzerinde duracağımız üzere filmlerde kullanılan her hikaye, beyit ya da özlü sözün, işlenen konuyu derinleştiren bir araç olarak kullanılması, yönetmenin beslendiği kaynakların zenginliği ve bu kaynakları filme yansıtma becerisiyle doğrudan ilişkilidir. Bu tür anlatı öğeleri, filmin tematik yapısına katkıda bulunarak izleyici üzerinde daha güçlü bir etki yarattığı görülmektedir.

Şeytan’ın vesveseleri, başlangıçta insana çekici gelse de, birey durup kendisiyle yüzleştiğinde ortaya çıkan gerçeklikler, insanın kendi içsel durumunu sorgulamasına yol açmaktadır. Filmde Şeytan’ın telkinlerine kapılan üç karakterin durumu, aslında başkalarına değil, yalnızca kendilerine zarar verdiklerinin ve bu durumun ölümle sonuçlandığının bir göstergesidir. Filmde, hayatta kalan iki kişi arasında geçen diyalog, bu sürecin derinliğinin anlaşılmasında yardımcı olur.

Diyalogdan biri “*Şeytan hem gizli hem de aşıkardır. Daima onun sesini duyuyorum; bu sesle bana vesvese veriyor. Sanki benim yerime düşünüyor ve ben onun yerine konuşuyorum. Ne kadar aldatıcı bir sese sahip! ‘Sen hepsinden daha iyisin’ dediğinde kulağa ne kadar hoş geliyor. İyi bir iş yapmak istediğimde ise onun vesvesesi beni tembelliğe yönlendiriyor ve bu işten geri durmama neden oluyor.*” şeklindedir.

Bu diyalog, film bağlamında düşünüldüğünde insanın üzerine düşünmesiyle birlikte Şeytan’ın etkisini ve içsel mücadelelerini anlaması açısından önemli bir nokta ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, meseleyi tasavvuftaki nefis mertebeleri ekseninde

ele almak ve filmi bu perspektiften değerlendirmek yerinde olacaktır. Tasavvuf düşüncesinde nefsin, insanın manevi gelişiminde önemli bir yer tuttuğu ve bireyin bu mertebelerle yüzleşmesinin, ruhsal olgunlaşma sürecinin bir parçası olduğu ifade edilmektedir (S. Uludağ, 2006, p. 527) Filmin, bu bağlamda, izleyiciyi yalnızca karakterlerin deneyimleri üzerinden değil, aynı zamanda kendi içsel yolculuklarına da yönlendirdiği söylenebilir. Bu bağlamda filmde üzerinde durulacak diğer bir tema Nefis ve Şeytan'dır.

3.4.1.3.c. Nefis ve Şeytan

Nefs, bir varlığın özünü, benliğini ve kendisini ifade eden bir terimdir (S. Uludağ, 2006, p. 526) Beden kalıbında yer alan ve kötü huyların merkezi olarak kabul edilen bir latife (ince yapı) olarak tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2012, p. 306). Kuşeyri'ye göre sufiler nefis ile kulun sahip olduğu kötü sıfatlar ve bu sıfatlarla nitelenen ahlak ve fiilleri kastederler ve bundan temizlenmenin yolu ise mücadeledir (Kuşeyri, t.y., 1/232). Kur'an'da, "*Nefs kötülüğü çokça emredicidir*" (Yusuf, 12/53) ayeti, nefsin kötü sıfatların merkezi olduğunu ifade etmektedir. Bu ayet, nefsin insanda kötülük eğilimlerini artıran bir unsur olduğuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu anlamda nefis; bireyin manevi gelişiminde aşılması gereken bir engel olarak değerlendirilmektedir.

Mutasavvıfların, nefsin doğasını açıklamak için çeşitli istiareler kullandıkları görülmektedir. Örneğin, Kuşeyri nefsi saldırgan bir "köpeğe" benzetirken (Kuşeyri, t.y., 1/258) Mevlana korkutucu bir yılanı (Mevlânâ, 2004, 3/81) benzetmiştir. Bu benzetmelerin, nefsin olumsuz yönlerini ve tehlikelerini vurgulamak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Bu anlamda filme baktığımızda Şeytan'dan veya onun karakterler üzerindeki etkilerinden bahsedilen sahnelerden hemen önce veya sonra bu bilgiyi pekiştirecek türden görsellere yer verildiğini görmekteyiz;



Şekil 36: İstiâze filminde Şeytan'ın köpek ile temsili



Şekil 37: İstiâze filminde Şeytan'ın yılan ile temsili

Filmde yönetmen tarafından Şeytan'a ilişkin yapılan bu benzetmelerin tasavvufî düşünce ile uyum sağladığı görülmektedir. Yönetmenin, Şeytan'ı bu gibi canlılarla temsil etmesi, bu varlıkların doğasında barındırdığı olumsuzlukları ve

tehlikeleri izleyiciye aktarma amacını güttüğü söylenebilir. Bu benzetmeler, aynı zamanda tasavvuf düşüncesinin insanın içsel mücadeleleriyle ilgili derin anlayışını yansıtmaktadır. Bu bağlamda nefis mertebelerinde en alt katmanda bulunan ve insana kötülüğü emreden nefis-i emmarenin (S. Uludağ, 2006, p. 528) de filmde dolaylı olarak işlendiği görülmektedir.

Tasavvuf düşüncesinde, insan bedeninde yalnızca bir nefsin bulunduğu ancak bu nefsin çeşitli mertebeler ve sıfatlar aracılığıyla farklı halleri temsil ettiği ifade edilmektedir. Nefsin bu mertebeleri, insanın manevi gelişim sürecindeki evreleri ifade etmekte olup ve şunları içerdiği belirtilmektedir (S. Uludağ, 2006, p. 528):

1. **Emmâre:** Bu mertebe, nefislerin en düşük düzeyidir ve kötülüğü emretme eğilimini temsil eder. Emmâre nefsi, bireyin içindeki aşağılık arzu ve istekleri teşvik eder; bu nedenle, ahlaki ve manevi sorumluluklardan uzaklaşmasına yol açar.
2. **Levvâme:** İkinci mertebe olan levvâme, nefsin kendini sorguladığı ve kötülükleri kınadığı bir evredir. Bu aşamada birey, gerçekleştirdiği kötü fiillerin farkına varır ve bu durumdan rahatsızlık duyarak içsel bir çatışma yaşar.
3. **Mutmainne:** Üçüncü mertebe olan mutmainne, bireyin ruhsal olarak huzura erdiği bir aşamadır. Bu durumda, nefis içsel bir dinginlik ve tatmin hali ile donanır; kişinin manevi olgunluğu ve Allah’a olan bağlılığı artar.
4. **Râziye:** Dördüncü mertebe, bireyin Allah’a teslimiyetini ve O’nun iradesini kabul etmesini simgeler. Râziye mertebesindeki nefis, başına gelen her türlü durumu Allah’ın takdiri olarak görür ve bu durumu kabullenir.
5. **Marziyye:** Nefsin en yüksek mertebesi olan marziyye, Allah tarafından razı olunan bir durumu ifade eder. Bu aşamada, bireyin ruhsal olgunluğu ve ahlaki gelişimi en üst seviyeye ulaşır; kişinin yaşamı, ilahi iradenin yansımaları ile doludur.

Bu mertebeler, tasavvufun insanın manevi ve ahlaki gelişiminde oynadığı kritik rolü vurgulamakta, bireyin içsel yolculuğunu ve nefis ile olan ilişkisini derinlemesine anlamasına yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla, mutasavvıflar tarafından tanımlanan bu nefis mertebeleri, bireyin manevi olgunluk sürecinin anlaşılmasında önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır.

Diğer yandan Mevlana, Mesnevi’de nefsin sürekli kötülüğü emrettiğini aşağıdaki beyitlerde bir temsil aracılığıyla ifade etmektedir;

آن یکی از خشم، مادر را بگشت
هم به زخم خنجر و هم زخم مشت
آن یکی گفتش که: از بدگوهری
یاد نوردی تو حق مادری؟
هی تو مادر را چرا گشتی؟ بگو
او چه کرد آخر بگو ای زشت‌خو؟
گفت: کاری کرد کان عار وی است
کشتمش کان خاک، ستار وی است
گفت: آن‌کس را بگش ای مُحَنَّتَم
گفت: پس هر روز مردی را گشتم
گشتم او را رستم از خون‌های خلق
نای او بُرم به است از نای خلق
نفس توست آن مادر بدخاصیت
که فساد اوست در هر ناحیت

“Biri, kızgınlıkla anasını hançerliyerek, döverek öldürdü.

Biri, ona “Huyunun kötülüğü yüzünden ana hakkını gözetmedin.

Çirkin herif, ananı neden öldürdün! Niye söylemiyorsun, o sana ne yaptı ki?” dedi.

Adam “Çok ayıp bir iş işledi, ben de onu öldürdüm. Ayıbını toprak örtsün” diye cevap verdi.

Kınayan “Be adam, ananı öldüreceğine o kişiyi öldürseydin” deyince dedi ki: “Her gün başka birini mi öldüreyim?”

Onu öldürdüm, halkın kanına girmekten kurtuldum; halkın boğazını keseceğime onu boğazladım, bu daha iyi!

O kötü huylu ana, fesadı her tarafta zâhir olan nefsidir.

Her an onun için bir azize kastedip duruyorsun; kendine gel, onu öldür!

Onun yüzünden bu güzel dünya sana dar geliyor. Onun yüzünden Tanrı ile de savaşıyorsun, halkla da.

Nefsini öldürürsen özür serdetmeden kurtulursun, ülkede hiçbir düşmanın olmaz.” (Mevlânâ, 2004, 2/65).

Kur'an'da nefsin insanı sürekli kötülüğe yönlendirdiğine dair çeşitli ayetler bulunmaktadır. Örneğin, Yusuf Suresi 53. ayette, *“Buna rağmen yine de kendimi büsbütün temize çıkarmıyorum. Çünkü Rabbimin merhamet edip koruduğu kimseler dışında, nefis insana sürekli kötülüğü emreder. Rabbim, elbette çok bağışlayıcıdır; engin merhamet sahibidir,”* (Yusuf 12/53) ifadesi, nefsin doğasında kötü eğilimler taşıdığına dair önemli bir vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde, Bakara Suresi 168. ayet, *“Ey insanlar! Yeryüzündeki helâl ve temiz nimetlerden yiyin. Şeytanın adımlarını izlemeyin. Çünkü o, sizin için apaçık bir düşmandır,”* (Bakara 2/168) ifadesiyle nefsin yanı sıra Şeytan'ın da insan üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çekmektedir. Ayrıca, Bakara Suresi 34. ayette yer alan, *“Meleklerle; ‘Âdem’e secde edin!’ dediğimizde, İblis dışındakiler derhal secde etti. İblis ise direndi, kibirlendi ve kâfirlerden oldu,”* ifadesi, Şeytan'ın nefsin olumsuz yönelimlerini teşvik eden bir varlık olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu ayetler, nefsin ve Şeytan'ın insan üzerindeki etkilerini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Filmde, nefsin ve Şeytan'ın insanı kötü yola yönlendirme girişimleriyle başa çıkma yöntemleri, Kur'an ayetlerinde sunulan çözümlerle önemli ölçüde örtüşmektedir. Örneğin, filmde işaret edilen A'raf Suresi 17. ayetinde yer alan *“Sonra onlara mutlaka önlerinden, arkalarından, sağlarından ve sollarından sokulacağım. Sen de onların çoğunu şükredici bulamayacaksın.”* ifadesi, Şeytan'ın insanları her yönden saptırmaya çalıştığını açıkça ortaya koymaktadır.

Benzer şekilde, A'raf Suresi 200. ayette *“Eğer şeytandan gelen bir vesvese seni dürtecek olursa hemen Allah'a sığın. Çünkü O, hakkıyla işiten, kemâliyle bilendir.”* denilerek, Şeytan'ın vesveselerine karşı korunmak için **istiâzenin** (Allah'a sığınmanın) önemi vurgulanmaktadır. Hicr Suresi 42. ayette yer alan *“Benim ihlâsa erdirilmiş o has kullarım ki, senin onlar üzerinde hiçbir zorlayıcı gücün yoktur. Senin nüfûzun ancak senin peşine takılan azgınlar üzerindedir.”* ifadesi ise, ihlâs sahibi bireylerin nefsin ve Şeytan'ın etkisinden korunabileceğini göstermektedir.

Bu ayetler, filmdeki karakterlerin içsel çatışmalarında ve manevi mücadelelerinde nasıl bir yol izlemeleri gerektiğine dair önemli bir çerçeve sunmaktadır. Dolayısıyla, film isminin ve içeriğinin Kur'an ayetleri ve tasavvufi düşüncelerle olan uyumu belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Buna göre yönetmenin bu kutsal metinlerden ve tasavvufi öğretilerden ilham alarak izleyicilere derin bir manevi yolculuk sunma amacının, filmdeki temaların derinliği ve anlatım biçimiyle de desteklendiği söylenebilir.

3.4.1.3.d. Zühd ve Kanaatin Karşısı Olarak Hırs

Sözlükte “şiddetle arzu etme, aşırı derecede tutkun olma, sonu gelmeyen istek, taşkın arzu ve aç gözlülük” anlamlarına gelen hırs, İslami literatürde genellikle mal, mevki, şöhret ve ilim gibi maddi veya manevi olanakları elde etme isteği için kullanılmaktadır (Çağrı, 1998, p. 383). Bu bağlamda, hırs; kişinin belirli bir amacı gerçekleştirme konusundaki tutkularını tüm benliğiyle sarıp sarmalayan bir durum olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, hırs terimi yalnızca mal tutkusunu ifade etmek için de kullanılabilir. Bu bağlamda ihtirâs kelimesinin aynı anlama gelmekle birlikte, bu tür bir tutkuya sahip bireylere “harîs” veya “muhteris” denildiği ifade edilmektedir (Çağrı, 1998, p. 383). Bu ifadeler ile, bireylerin dünya üzerindeki arzularının ve hedeflerinin derinliğinin vurgulandığı ve bu durumun sonuçlarına dikkat çekildiği görülmektedir.

Tasavvuf düşüncesinde zühd; insanın kalbinden Allah'tan başka her şeyi çıkarması ve bu varlıklara değer vermemesi anlamına gelmekte ve kişinin varlığına sevinmemesi ve yokluğuna üzülmemesi durumunu ifade etmektedir (Kuşeyri, t.y., 1/239).

Zühd anlayışı, “terk-i dünya” (dünyayı terk etmek), “terk-i ukba” (ahireti terk etmek), “terk-i hesti” (benliği terk etmek) ve “terk-i terk” (terk etmeyi terk etmek) gibi çeşitli kavramlarla zenginleştirilmiştir (Seccadi, 1383/2005, p. 447). İbadetlerini yerine getirmenin ötesinde kulluk yapan kimseler “abid” olarak tanımlanırken, dünyanın süs ve ziynetlerine aldırmayan bireylere ise “zahid” denilmiştir (Yılmaz, 2012, pp. 179–180). Bu tanımlar ile, zühdün temel ilkelerinin ve insanın manevi gelişimindeki öneminin vurgulandığı görülmektedir.

Tasavvuf ıstılahında kanaat ise mevcut olanla yetinmek ve Allah'ın verdiğine sabrederek razı olmak anlamında kullanılmıştır (Seccadi, 1383/2005, p. 646). Bu bağlamda kanaat; çalışıp çabaladıktan sonra elde edilen sonuçlara razı olma halidir. Bu yaklaşım, bireyin gayret gösterdikten sonra, elde ettiği başarı veya imkânları kabullenmesini ve onlara değer vermesini ön plana çıkarır (Yılmaz, 2012, p. 181).

Tasavvuf düşüncesinde “hırs” teriminin, genellikle zühd ve kanaatin zıttı olarak tanımlandığı ve özellikle para ile mal edinme tutkusunu ifade ettiği görüldüğü ifade edilmektedir (Çağrı, 1998, p. 383). Gazzâlî, hırs ve haset gibi duyguların insanların ruhsal durumlarını olumsuz etkileyen unsurlar arasında yer aldığını ifade etmektedir (Gazzali, 1380/2002, p. 127). Bu bağlamda, hırsın bireyler üzerindeki etkileri, ahlâkî ve ruhsal açıdan dikkate alınması gereken önemli bir konu olarak öne çıkmaktadır.

Yönetmenin filmde, hırs ve kanaat temalarını nasıl ele aldığına bakıldığında, bu iki kavramın farklı karakterler aracılığıyla çeşitli şekillerde ortaya konulduğu görülmektedir. Örneğin, karakterlerden biri, sandalı alarak denize açılmakta ve burada Şeytan'ın vesveselerine kapılarak tuzlu deniz suyunu içmeye başlamaktadır. Bu eylem, hırsın insanı nasıl yok edebileceğinin somut bir örneği olarak yorumlanabilir. Nitekim denizin ortasında susuz kalan karakter susuzluğunu gidermek için tuzlu deniz suyunu içtikçe içer ve sonunda kan kusarak hayatını kaybeder.

Diğer bir karakter, Şeytan'ın kendisine “*Cem' fesadın menşeidir*” vesvesesinin etkisiyle, grup dinamiğinden uzaklaşarak yalnızca kendisine ait bir ev inşa etmeye karar verir. Bu yalnızlık ve dışlanma ise sonunda intiharına yol açan bir akış oluşturur. Yönetmen, bu karakter aracılığıyla hırsın insanı nasıl yalnızlaştırıp, içsel bir boşluğa sürükleyebileceğini ortaya koymaktadır. Filmdeki diğer bir önemli durum, hayatta kalan son iki karakter arasındaki çatışmadır. Şeytanın vesveselerine kapılan bir karakter, karşısındakini öldürmek amacıyla bir tuzak kurar. Ancak bu tuzak, onun kendi sonunu hazırlar. Bu olay, hırsın kişiyi nasıl bir çıkmaza sürükleyebileceğinin bir başka örneğini sunmaktadır.

Bu görselleştirmelerin, tasavvuf düşüncesi ve dini kaynaklarla örtüştüğü görülmektedir. Nitekim yukarıda ifade edildiği üzere tasavvufi öğretiler, hırsın insan ruhunu karartan bir unsur olduğunu belirtirken, kanaatin de ruhsal bir dinginlik sağladığına vurgu yapmaktadır. Filmin, bu temalar üzerinden aktardığı mesaj, izleyicilere insan doğasının karmaşıklığını ve ruhsal durumların, seçimlerle nasıl

şekillendiğini düşündürmek olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, hırsın ve kanaatin filmdeki karakterlerin kaderleri üzerindeki etkileri, tasavvuf düşüncesinin içsel huzur arayışıyla örtüşmektedir. Bu tür bir anlatımın, izleyiciye içsel sorgulamalar yapmasını sağlayarak onlara bu anlamda bir deneyim sunma imkanı sağladığı söylenebilir.

3.4.1.3.e. Mücahede ve Riyazet

Riyâzet terimi, sözlük anlamında “yabani bir hayvanı evcilleştirmek, serkeş atı eğitmek; egzersiz yapmak” gibi çeşitli anlamlara sahipken, tasavvuf terminolojisinde nefsi terbiye etmek için bireyin doğal ve meşru arzularından feragat etmesini ifade etmektedir (S. Uludağ, 2008b, p. 143). İslam dininde, nefsin haramlardan uzak tutulması ve mekruh olan durumlardan kaçınılması teşvik edilmektedir. Tasavvufi bir ıstılah olarak riyâzetin, aynı zamanda “nefsin şehvet olarak bilinen beden ve dünya ile ilgili arzularını kırmak, bu arzuları etkisiz hale getirmek ve nefsi, aklın ve dinin belirlediği sınırlar içerisinde tutmak” şeklinde açıklandığı da görülmektedir (Seccadi, 1383/2005, p. 438). Bu bağlamda riyâzet; zühd, mücahede, mücadele, tahallî, nefis tezkiyesi ve tasfiyesi gibi tasavvufi terimlerle de yakın bir ilişki içerisindedir. Gazzâlî’ye göre riyâzet dört türlüdür; az yemek, az uyumak, az konuşmak, insanların eziyetlerine katlanmak. Az yemek şehveti öldürür, az uyumak iradeyi saflaştırır, az konuşmak tehlikelerden korur, eziyetlere katlanmak amaca ulaştırır (detay için bkz: Gazzali, 1380/2002, pp. 41–45).

Mücâhede kelimesi, sözlükte “güç ve gayret sarf etmek, bir işi başarmak için elinden geleni yapmak” anlamına gelen cehd kökünden türetilmiştir (S. Uludağ, 2020b, p. 439). Tasavvufun ilk dönemlerinden itibaren mücahede kavramının kullanıldığı görmekteyiz. Bu bağlamda tasavvufta cihad ve mücâhede, genellikle nefsi kötülüğe yönlendiren arzulara (Yûsuf 12/53) ve şeytana karşı yürütülmesi gereken mücadelenin ifadesi olarak değerlendirilmekte ve mücahid, müctehid ve ehl-i ictihad terimleri de böyle bir mücadeleyi yürüten sâlikleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Seccadi, 1383/2005, p. 697).

Kur'an'da yer alan “*Bizim uğrumuzda mücahede edenleri yollarımıza iletiriz.*” (Ankebut 29/69) ayeti bu manevi mücadeleyi vurgulayan önemli bir referans olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, nefis mücahedesinin, bireyin ruhsal gelişiminde ve Allah’a yakınlaşmasında kritik bir öneme sahip olduğu ifade edilmektedir (Yılmaz,

2012, p. 191). Tasavvuf düşüncesinde nefsi terbiye etme çabasının, kişinin içsel huzurunu sağlaması ve manevi olgunluğa ulaşması açısından önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Kur'an'da; “*Sizi mutlaka biraz korku ve açlık ile; biraz da mallardan, canlardan ve ürünlerden noksanlaştırmak sûretiyle imtihan edeceğiz. Sabredenleri müjdele!*” (Bakara 2/155) ayeti ile bu hakikate işaret edildiği görülmektedir.

Riyâzetin, yani açlığın insan nefsinin terbiye edilmesi üzerindeki etkilerinin, hem Kur'an ayetleri hem de tasavvuf düşüncesi çerçevesinde pek çok farklı şekilde ele alındığı görülmektedir. Yönetmenin çeşitli şekillerde bu kavram ve anlam çerçevesini filmine yansıttığı görülmektedir. Filmde, iki karakterin ölümünden sonra geriye kalan üç karakterin Şeytan'ı gafil avlama çabası, bu temayı somutlaştırmaktadır. Bu karakterler, yalnızca tek başlarına kaldıklarında Şeytan'ın yanlarına geleceğine ve böylece onu yakalayabileceklerine inanarak birbirlerinden ayrılırlar. Bu süreçte, yalnız oturan bir karakterin yanına gaybi olduğu düşündürülen bir varlık gelir ve ona “*Kendini aç bırak; aç bırakırsan Şeytan yanına uğramaz, karnını tam doyurduğun zaman o vakit belirir.*” şeklinde bir telkinde bulunur. Karakter, bu varlığa baktığında kendisini görür ve bu durum, onun içsel bir yüzleşme yaşadığını simgeler. Yönetmenin, bu sahne aracılığıyla riyâzetin insan nefsinin terbiyesindeki rolünü ve Şeytan'ın bu nefse olan etkisini tasavvufi öğretilerde var olan bilgilerle örtüşür bir şekilde kısa ama etkili bir biçimde vurguladığı görülmektedir.

Sonuç olarak, filmdeki karakterlerin yaşadığı bu deneyimlerin, riyâzetin ve açlığın ruhsal bir disiplin olarak bireyin manevi gelişimindeki önemini ortaya koyduğu söylenebilir. Nitekim tasavvufi bakış açısı nefsi terbiye etme çabasını, dışsal tehditlerden korunmanın ötesinde, bireyin kendi iç dünyasıyla yüzleşmesi ve bu süreçte olgunlaşması şeklinde ortaya koymaktadır.

3.4.1.3.f. Hûş Der Dem

Hâcegân tarikatının, daha sonra Nakşibendîliğin manevi yönünü belirleyen sekiz prensibi, Abdulhalık Gucdüvânî tarafından sistematik bir şekilde tanımlanmıştır. Bu prensipler, “*Kelimât-ı kudsiyye*” olarak ifade edilmekte olup bir ilkesi Hûş derdemdir. Bu ilkeye göre, derviş her nefes alışında gafletten uzak durmalı ve Hakk'ı unutmamalıdır (Algar, 1996, p. 431). Bu bağlamda her nefesin farkındalıkla alınması ve bu süreçte Allah'tan gafil olunmaması önem taşımaktadır.

Film, hayatta kalan son kişi, başlangıçtan itibaren Şeytan'ın vesveselerine karşı koymakta ve bu vesveselere maruz kaldığında “*La'net ber Şeytan*” [*Allah'ın laneti Şeytan üzerine olsun*] diyerek Allah'a sığınmaktadır. Kişinin bu eylemiyle, Şeytan'ın ondan uzaklaştığı görülmektedir. Bu sahnelerde yönetmen, Şeytan'ın bu karakterden uzaklaşmasını çeşitli kamera teknikleriyle görselleştirmektedir. Örneğin, Şeytan vesvese vermek istediğinde, kamera yakın planda bu karaktere odaklanmakta ve karakterin Allah'a sığınma anında, kamera yavaşça ondan uzaklaşmaktadır. Bu görsel anlatım, Şeytan'ın karakterden uzaklaştığını ve bu karakter üzerindeki etkisinin azalmasını sembolize etmektedir. Bu bağlamda, filmde Allah'ı sürekli hatırlamanın, insanı Şeytan'ın şerrinden koruyacağı gerçeğinin ele alındığı söylenebilir. Filmin, bu mesajı aktarırken görsel ve anlatımsal unsurları birleştirerek izleyiciye manevi bir deneyim sunmaya ve böylece izleyicinin ruhsal ve psikolojik bir deneyim yaşamasına imkan tanımaya çalıştığı söylenebilir.

3.4.1.3.g. Vukûf-i Kalbi

Tasavvuf düşüncesinde vukûf ve vakfe kavramları, insanın manevi yolculuğu boyunca belirli duraklarda durup derin düşünceye dalmasını ve içsel bir farkındalık kazanmasını ifade etmektedir. Bu kavramlar, hem zihinsel hem de ruhsal bir durumu anlamakta olup kişinin Hakikat'e olan yolculuğunda önemli aşamalar olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Nakşibendiyye tarikatında ön olana çıkan vukûf kavramının tasavvufi bir ıstılah olarak; sâlikin seyr u sülûk (manevi yolculuk) sırasında bir halden bir makama, ya da bir makamdan bir menzile geçerken duraklamasını, düşünmesini ve içsel bir tefekkür hâlinde olmasını ifade ettiği görülmektedir. Bununla, sâlikin her bir adımını bilinçli bir farkındalıkla atmasının gerekliliği ortaya konmuş olur (S. Uludağ, 2013, p. 131).

Vukûfun üç temel şekilde sınıflandırdığı görülmektedir. Buna göre; **vukûf-ı zamânî**; sâlikin zamanı idrak etmesi, yani vakitlerin kıymetini bilerek her anını zikir, ibadet ve manevi derinleşme ile geçirmesi anlamına gelir. Bu farkındalık, insanın sürekli Hak ile beraber olduğunu hatırlatır. **Vukûf-ı adedî**; zikrin adedine riayet etmeyi ifade eder. Zikreden kişi, belirli bir sayıda zikir çekerek, bu sayıyı aşmadan veya eksiltmeden, bir disiplin içinde bunu yerine getirmelidir. Bu, hem zihinsel bir uyanıklığı hem de manevi disiplinin korunmasını sağlar. **Vukûf-ı kalbî**; kalp vukufu,

kişinin sürekli olarak Allah'ın huzurunda olduğunun bilincinde olmasıdır. Bu, sâlikin zikir sırasında Hak'tan başka bir şey düşünmemesini sağlar. Kalbin bu şekilde yalnızca Hak ile meşgul olması, “yâd-dâşt” olarak da adlandırılmakta ve tasavvufta kalbin arındırılması, ilahi hakikatlere açılması açısından büyük önem taşımaktadır (Seccadi, 1383/2005, p. 791).

Vukûf-i kalbi; Nakşibendiye tarikatında Abdulhalık Gucdüvani tarafından *Hûş Der Dem, Halvet Der Encümen, Nazar Ber Kadem, Sefer Der Vatan, Yâd Kerd, Bâz Geşt, Nigâh Daşt, Yâd Daşt, Vukûf-ı Zamanî, Vukûf-ı Adedî, Vukûf-ı Kalbî* şeklinde belirlenen on bir temel esasından birdir. Bu prensip ile, sâlikin kalbini sürekli Hak ile meşgul etmesinin ve ilahi hakikatlerle irtibat kurmasının sağlandığı görülmektedir.

Filmde, Şeytan'ın tuzaklarına düşmeyen ve böylece hayatta kalmayı başaran tek karakterin halinde, Nakşibendiye tarikatının bu temel esaslarıyla uyumlu bir biçimde vukuf-i kalbi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Yukarıda “Hûş Der Dem” başlığı altında değindiğimiz üzere hayatta kalan bu tek karakter film boyunca diğer karakterler gibi türlü şekillerde Şeytan tarafından kandırılmaya çalışılmıştır. Ancak yönetmenin filminde ilham aldığını belirttiği “*İblîs, “Rabbim! Benim sapmama imkân verdiğin için yemin olsun ki ben de yeryüzünde onlara (günahları) şirin göstereceğim ve -aralarından senin samimi kulların hariç- onların topunu kesinlikle yoldan çıkaracağım.”* (Hicr, 39-40) ayeti ve filmin sonunda Şeytan karakterinin ağzından duyduğumuz “*İblîs; Senin mutlak kudretine andolsun ki, onlardan ihlâsa erdirilmiş kulların bir yana, hepsini mutlaka azdıracağım, dedi.”* (Sad, 82-83) ayeti gereğince Şeytan tarafından tuzağa düşürülmek istendiğinde Allah'a sığınmış ve böylece ayette geçen “muhlis” kullardan olmuştur. Yönetmenin bu karakter üzerinden, tasavvufi bir bakış açısıyla Şeytan'ın insana olan müdahalelerini, ayetlerin derinlikleri ve tasavvufi hakikatlerle örtüşen görsel anlatımlar yoluyla irdelediği görülmektedir.

3.4.2. Behar der Payiz, Mehdi Fehim-zade, 1367/1989

3.4.2.1. Mehdi Fehim-zade'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri

Fehim-zade hakkında pek fazla yazılı kaynağa ulaşılamadı. Kendisi ile yapılan bir röportajda hakkında edinilen bilgilere göre Fehim-zade 1321/1942 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Tahran Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı'ndan mezun olmuştur.

Sinema faaliyetlerine 1351/1972 yılında yönetmenliğini Rıza Mirlevhi'nin yaptığı *Topoli* (1351/1972) filminde oyuncu olarak başlamıştır. Fehim-zade için “Televizyon Ajanı” benzetmesi yapılmaktadır. Yönetmen *Hâb u Bîdâr* (1381/2002), *Hiss-e Sevvom* (1384/2005) ve *Bi-seda Feryad Kon* (1384/2005) gibi filmleriyle tanınmaktadır. Bu filmleri ise onun “Polisiye” türünde hem oyunculuk anlamında hem de yönetmenlik anlamında ortaya koyduğu eserlerdir. Edebiyat alanında eğitimini sürdürürken Dramatik Sanatlar Bölümü'nde de eğitim almaya başlamış ve bunun neticesinde 1351/1972 yılında sinema alanında “yardımcı yönetmen” olarak çalışmalarına başlamış ve birçok senaryo yazmıştır (Fehim-zade, p. 1).

Bugüne kadar yönetmenliğini yapmış olduğu filmlerden bazıları şunlardır; *Miras-e Men, Cünun* (1358/1979), *Teşrifat* (1364/1987), *Mosafiran-e Mehtab* (1366/1989), *Tepeş* (1367/1990), *Behar der Payiz, Sakhtuman-i 85* (1389/2012) vd. Fehim-zade'nin, yapmış olduğu bu filmlerin bazılarında hem yönetmen koltuğunda oturduğu hem de aynı zamanda bu filmlerde oyuncu olarak da yer aldığı görülmektedir.

Fehim-zade Polisiye türü filmlerin her zaman ilgisini çektiğini ve bu türü sevdiğini ifade etmektedir. İslam Devrim'inden önce bu alanda çalışma fırsatı bulamadığını ifade eden Fehim-zade, Devrim'den sonra bu fırsatın doğduğunu dile getirmektedir. Ancak ülke yeniden belirli bir tür politika oluşturma sürecine girince Fehim-zade, bu alandaki çalışmalarının azaldığını belirtmektedir (Fehim-zade, p. 1).

3.4.2.2. Filmin Künyesi ve Konusu



Şekil 38: Behar der Payiz (1989), Mehdi Fehim-zade

Yönetmen: Mehdi Fehim-zade

Yazan:  rec Rızai, Mehdi Fehim-zade

Müzik: Hasan Zendbaf

Yapımcı: Kamran Kadak ıyan

Yapım: Hidayet Film

Süre: 104 dk

Ülke/Yıl: İran/1367/1989

Dil: Farsça

Oyuncular: Hadi İslami, Cafer Vali, Mehdi Fehim-zade, Perviz Pur Hüseyini, Mustafa Tari, Firdevs Kaviyani, Süreyya Hikmet.

Filmin Konusu: Bir savaşın ortasında kalan şehirlerinin bombalanması sonucu anne ve babalarını kaybeden dört kardeş—Hadi (bir sinema yönetmeni), Cafer (doktor), Hasan (mühendis) ve Celal (tacir)—ailelerinin izini bulmak için memleketlerine dönerler. Ancak yıkılmış bir ev ve geçmişin izleri ile karşılaşır. Kısa süre içinde, babalarının farklı zamanlarda her birine görüldüğünü ve kendilerine dönmelerini istediğini fark ederler. Bu gizemli karşılaşmalar, kardeşleri derin bir arayışa sürükler. Çocukluk anıları, geçmiş zamanın izleri ve içsel dönüşümlerle dolu bu yolculuk, onların kim olduklarını yeniden sorgulamalarına neden olur. Sonunda, anne ve babalarının bombalamadan sağ kurtulduğunu öğrenirler. Yaşadıkları tüm olaylar, aslında babalarının onları geçmişlerine döndürmek için hazırladığı bir sınavdan ibarettir. Bu keşif, kardeşlerin hayatlarını kökten değiştirecek bir dönüşümün başlangıcı olur.

3.4.2.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi

Önceki bölümde Mânâgera Sineması'nın boyutlarından bahsedilirken bunlardan birinin **ontolojik boyut** olduğu ifade edilmişti. Buna göre Mânâgera Sineması'nın ontolojik boyutunda tekrarlanan temalar, insanın özüne dönüşü, tekamülü/gelişimi ve hayatı yeniden anlamlandırması, insanın doğaüstü güçlerini keşfetmesi ve içsel eksikliklerine karşı iradesini kullanabilme kapasitesinin ifadesidir. Bu ekseninde filme bakıldığında anne babaları her ne kadar onları özleyip merak etse de işlerinin yoğunluğu bahanesi ile onları ziyaret etmeyen dört kardeşin yaşadıkları olaylar neticesinde özlerine dönmesi ve gerçekleştirdikleri tekamülün konu edinildiği görülmektedir. Bu ana konu ekseninde dönen filmin, bu bağlamda Mânâgera Sineması olma özelliği taşıdığı söylenebilir. Nitekim filmde değişim, tekamül ve yaşama karşı yeni bir anlayışın karakterler üzerinden işlendiği ve izleyicinin dikkatinin de bu noktaya çekilmek istendiği görülmektedir.

Yine filmde Mânâgera Sineması'nda üzerinde önemle durulan konulardan **mucize ve gaybi yardımlar** konusuna dolaylı da olsa yer verildiği görülmektedir. Kendini şehre yapılan bombalı saldırı altında ölmüş gibi gösteren baba karakteri, aslında bu yolla oğullarına bir ders vermek istemektedir. Bu sebeple başta nerede olduğunu herkesten gizlemektedir. Yalnızca baba karakterinin bir arkadaşı onun yerini bilmekte ancak oğullara babalarının yerini söylemeyeceğini ifade etmektedir. Bunun üzerine bu kişi, babayı aramak için onun at arabasına binen oğullara *“Atı bırakın kendisi nereye gideceğini bilir.”* demektedir. Burada sanki ata, babanın yeri “ilham” olunmuş imajının verilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Yine yönetmenin, bu filmde Mevlana ve Molla Cami gibi tasavvuf düşüncesinde önemli bir yere sahip olan şahsiyetlere yer vermesi onun irfani düzeyde belli bir birikime sahip olduğunu ve bunu filmde işleyerek izleyiciye bu anlamda bir farkındalık kazandırdığı görülmektedir. Bu anlamda Mânâgera Sineması'nda önemli bir yere sahip olan, **yönetmenin dini ve kültürel anlamda belli bir yetkinliğe sahip olma** özelliğine bu filmde belirgin olarak yer verildiği görülmektedir. Tüm bunlar neticesinde de bu film tarafımızdan da Mânâgera Sineması özelliklerini taşıyan bir film olarak kabul görmektedir.

Filmin, Mevlânâ'nın Mesnevi'sinde geçen “Ney Hikayesi” ile Abdurrahman Câmî'ye atfedilen “Baba ve Hâkim Oğlu” hikayesine dayanmakta olduğu görülmektedir. Bu sebeple film tasavvufi eksende değerlendirildiğinde öncelikle bu iki hikayeye yer verilip bu hikayelerin filmde işlenişi, filmde geçen diyaloglar ile ele alınacaktır. Daha sonra ise filmde kısa birkaç cümle ile işaret edildse de İran Mânâgera Sineması'nda önemli bir yere sahip olduğu görülen “Şii Temayül” konusu, filmde ve diğer Mânâgera Sineması film örneklerinden alınan örnek ifadelerle incelenecektir.

3.4.2.3.a. Mevlana'nın “Ney Hikayesi” Ekseninde İnsanın Aslına Dönüşü

Daha önce de ifade edildiği üzere film, kentin bombalanması ile öldü sanılan bir anne-babanın, onları terk eden dört erkek çocuğuna bir hayat dersi vermesini konu almaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde sinema yönetmeni olarak gördüğümüz Hadi karakterinin kendi hayat hikayesini filme aldığını görmekteyiz. Bu anlamda film, “film içinde film” olma özelliğini taşımaktadır.

Filmin sonunda seslendirildiğini gördüğümüz Mevlana'ya ait olan aşağıdaki beyitler aslında filmin genel bir özeti niteliğini taşımaktadır;

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش

باز جوید روزگار وصل خویش

بشنوید ای دوستان این داستان

خود حقیقت نقد حال ماست آن

“Aslından uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar;

Ey dostlar! Bu hikayeyi dinleyiniz. Hakikatte o bizim bugünkü halimizdir.”

Mevlânâ, 2004, 1/43

Bu beyitlerde, görüldüğü üzere insanın yaratılışındaki “hakiki öz”üne duyduğu hasret ve ona dönüş arzusu dile getirilmektedir. Tasavvufi düşüncede "vatan" terimi, öncelikli olarak coğrafi bir anlam taşısa da, kavramın fiziksel boyuttan manevi düzleme doğru genişletildiği ifade edilmektedir (Çağrı, 2012, p. 563). Bu anlamda Mevlana'nın ney metaforu üzerinden işaret ettiği üzere insan, aslında “asli vatan” diye adlandırılan ilahi bir kaynaktan gelir ve dünya hayatında özünden uzaklaştıkça, o kaynağa yeniden kavuşmayı özler. Bu kavuşma, insanın manevi yolculuğunun en derin amacını temsil eder. Nitekim Mevlana'nın, Mesnevi'sinde kamışlıktan koparılan “ney”in asli vatanını arama hikayesiyle bu hakikate işaret ettiği görülmektedir (Mevlânâ, 2004, pp. 41–42).

Diğer taraftan bu beyitlerin, tasavvufi düşüncede çokça vurgulanan “seyr u sülûk” kavramını da desteklediği görülmektedir. Zira insan, dünya hayatında çeşitli dünyevi meşguliyetler ve nefsinin istekleri arasında yaratılışındaki saf, ilahi özü unuttur ya da ondan uzaklaşır. Ancak, ruhun derinlerinde bir yerde, bu kaynağa dönme arzusu her zaman var olur. Bu özlem de insanı manevi arayışlara yönlendirir, onu kendini tanımaya ve ilahi olanı bulmaya teşvik eder.

Yine bu yolculuk, aslında insanın “benliğini aşması” ve içsel dönüşüm yoluyla hakikate ulaşma arayışıdır. Tasavvuf düşüncesinde, insanın özüne kavuştuğunda, bireysel benliğini aşarak ilahi olanla birleştiği ve "vahdet/birlik" haline erdiği ifade edilmektedir (Demirli, 2012, p. 431). Dolayısıyla bu beyitin, insanın yaratılıştaki özüne yeniden kavuşması için geçirdiği ruhsal arayışı, dönüş ve hakikate ulaşma mücadelesini en sade şekliyle anlattığı ve bu yönüyle de filmi özetlediği söylenebilir.

Bu da yönetmenin, tasavvuf düşüncesinde kendisinden çokça istifade edilen Mevlana ve geleneğinden beslendiğini göstermektedir.

Filmde bu fikrin, dört oğlun çocukluklarına ait hatıraları gördükleri sahneler üzerinden işlendiği görülmektedir. Örneğin Cafer, Celal ve Hasan karakterleri babalarını aramak için gittikleri yerlerde babaları ile bu yerlerde geçirdikleri hatıraları hatırlamaktadırlar. Onlara göre babaları bu hatıralar aracılığıyla kendileri ile konuşmuş ve sitemini bildirmiştir. Bunun neticesinde de anne-babalarına karşı gösterdikleri vefasızlığın pişmanlığını yaşamaktadırlar.

3.4.2.3.b. “Baba ve Hâkim Oğlu” Ekseninde Manevi Olgunluğa Ulaşma

En büyük oğul Hadi'nin içinde bulunduğu halin hakikati ile yüzleşmesi filmde işlenen ikinci temel konuya işaret etmektedir. Hadi babasını aramak için bir çarşıya gider ve orada bir kişinin, etrafında toplananlara Abdurrahman Câmî'ye atfedilen şu beyitleri hikâye ettiğini görmektedir;

پدری با پسری گفت به قهر
که تو آدم نشوی جان پدر
حیف از آن عمر که ای بی سروپا
در پی تربیت کردم سر
دل فرزند از این حرف شکست
بی خبر از پدرش کرد سفر
رنج بسیار کشید و پس از آن
زندگی گشت به کامش چو شکر
عاقبت شوکت والایی یافت
حاکم شهر شد و صاحب زر
چند روزی بگذشت و پس از آن
امر فرمود به احضار پدر
پدرش آمده از راه دراز
نزد حاکم شد و بشناخت پسر
پسر از غایت خودخواهی و کبر
نظر افکند به سراپای پدر
گفت گفتی که تو آدم نشوی
تو کنون حشمت و جاهم بنگر
پیر خندید و سرش داد تکان
گفت این نکته برون شد از در
من نگفتم که تو حاکم نشوی
گفتم آدم نشوی جان پدر

Çeşitli yerlerde Abdurrahman Câmî'ye atfedilen ve filmin ana konularından birini teşkil eden bu şiirin kime ait olduğu tespit edilemedi. Bu şiir şu şekilde tercüme edilebilir;

Bir baba öfkeyle oğluna dedi:

“Canım oğlum, sen adam olmazsın.”

“Ey değersiz evlat, sana harcadığım

Emeklere yazık!”

Oğul bu sözlerden incindi,

Babasından habersizce yol aldı, gitti.

Zorluklarla savaştı, acılar çekti,

Nihayet, yaşamı tatlılaştı, bal oldu.

Sonunda büyük bir mevkiye ulaştı,

Şehrin yöneticisi oldu, altın sahibi oldu.

Bir süre sonra emir verdi,

Babasının huzura getirilmesini istedi.

Babası uzun bir yoldan geldi,

Yöneticiye yaklaştı, oğlunu tanıdı.

Oğul kibirle, gururla

Başından aşağıya babasına baktı.

Dedi ki: “Sen bana adam olmazsın demiştin,

Şimdi bak şerefime, mevkiime!”

Yaşlı baba gülüp başını salladı,

Ve dedi: “Evlat, bu söz kapının dışında kaldı,

Ben sana yönetici olmazsın demedim,

Adam olmazsın demiştim, canım oğlum.”

Şiirde görüldüğü üzere oğul, babasının “*Adam olmazsın.*” sözünü, yalnızca dışsal bir anlamda, yani makam ve itibar kazanamama şeklinde düşünmüştür. Bu yanlış anlama yüzünden de tüm gayretini toplumsal başarıya ve servet edinmeye odaklamıştır. Ancak şiirin sonunda baba, “*Ben sana yönetici olmazsın demedim, adam olmazsın demiştim*” diyerek, oğlunun eksik anladığı mesajı açığa kavuşturmuştur. Nitekim irfanî düşüncede “*adam*” olmanın; erdemli, tevazu sahibi, kibirten uzak, ilahi hakikatleri içselleştirmiş bir insan olmayı simgelediği bilinmektedir.

Şiirin ana düşüncesi, dünyevi başarıların insanı “*adam*” etmeye yetmeyeceği, esas olanın manevi olgunluk olduğu yönündedir. “Sefer/yolculuk” teması İran edebiyatında pek çok şair tarafından kullanılan bir temadır (Feridüddin Attar, 1376/1998, p. 244; Bosnevi, 1387/2009, 1/313). Görüldüğü üzere burada da bir yolculuk üzerinden; dünyevi başarı, kibir ve en sonunda manevi eksiklikler arasındaki denge anlatılmakta ve bu süreçte “*adam*” olmanın, içsel ve ahlaki değerleri bulmakla mümkün olabileceği vurgulanmaktadır.

Büyük oğul Hadi bu hikayeyi duyduğunda babası ile arasında geçen ve evi terk etmesine sebep olan olayı hatırlar. Hadi’ye göre babası bu hikaye aracılığıyla kendisi ile konuşmuş ve anne-babasına karşı yapmış olduğu hataya bu şekilde işaret etmiştir. Bu anlamda daha önce de ifade ettiğimiz üzere aslında filmde yer alan beyit veya kullanılan hikayeler filmde işlenen temayı/temaları desteklemek için bilinçli olarak filme yerleştirilen unsurlardır. Bunlar aracılığıyla filmlerde verilmek istenen mesajların daha etkili bir şekilde izleyiciye ulaştığı sonucuna varılabilir.

3.4.2.3.c. Şîî Temayül

Şîî temayül meselesi, her ne kadar “tevessül” kavramıyla ilişkili olsa da, Mecidi’nin *Reng-e Huda* isimli filminde bu konuya bir yönüyle değinilmiştir. Burada ise filmde geçen bazı ifadeler, “Şîî temayül” bağlamında ele alınarak incelenecektir. *Behar der Payiz* filminde sadece bir yerde “*To ra be Hz. Abbas*” [*Hz. Abbas aşkına*] ifadesi ile işaret edilmiş olsa da bu konuyu izlenen diğer Mânâgera Sineması filmleri ekseninde ele alınacaktır. Nitekim bu filmlerin geneline bakıldığında “Şîî Temayül”e örnek olabilecek pek çok ifadenin kullanıldığı görülmektedir. Filmlerde kullanılan bu ifadeler de İran toplumunun dini, sosyal ve kültürel yapısının anlaşılmasında önemli birer ipuçları görevi görmektedirler. Bu konu müstakil bir çalışma kapsamında

incelenecek kadar geniş bir arka plana sahiptir. Bu sebeple burada konunun sınırları gereği filmlerde bu anlamda kullanılan bazı ifadeler yer verilerek kısa bir değerlendirmesi yapılacaktır.

Genel olarak Mânâgera Sineması film örneklerinde kullanılan ve Şîî Temayül'e işaret olarak değerlendirilebilecek bazı ifadeler şu şekildedir; “*To ra be Hz. Abbas*” [Hz. Abbas aşkına], “*Dest-I Ali be hemrahet*” [Ali'nin eli seninle olsun], “*Ya Ali*”, “*Ya Huseyn*”, “*To ra İmam Reza*” [İmam Reza aşkına], “*Ya Zehra edriknî*”, “*Ecritân ba Huseyin*”, “*Ya Fatıma-i Zehra*”, “*Ya İmam-ı Qerib*”, “*Ya Qamer-i Ben-i Haşim*”, “*Ya Ebu Abdil*”, “*Ya Ümmü'l-Benin*”, “*Ya Huseyn-i Qarib*”, “*Ya İmam Reza-i Qarib*”.

Şîa kelimesi, sözlükte “tabi olmak, desteklemek; yayılmak, çoğalmak” anlamlarına gelen *şiyâ'* kökünden türemiştir ve “tarafdar, yardımcı, destekçi; bir kimsenin etrafında bir iş için toplanan grup” gibi anlamlar taşımaktadır. Bu kelimenin tekil biçimi *şîî* şeklinde kullanılır. Terim olarak Şîa'nın, Hz. Peygamber'in vefatının ardından devlet başkanlığının Hz. Ali'ye ve onun soyundan belirli kişilere geçmesi gerektiğini savunan grupları ifade ettiği belirtilmektedir (Öz).

Ali taraftarlığının, siyasi bir hareket olarak ne zaman ortaya çıktığı konusu tartışmalıdır. Bazı Şîî yazarların, tüm peygamberlerin sahifelerinde Ali'nin velayetine dair ifadeler bulunduğu ifade edilmekte ve Şîa'nın genel görüşünün, bu taraftarlığın Hz. Peygamber döneminde onun rehberliğinde oluştuğu ve geliştiği yönünde olduğu vurgulanmaktadır. Bu dönemde, Resûl-i Ekrem'in vefatından sonra Hz. Ali'nin imam olacağını savunan Selmân-ı Fârisî, Ebu Zer el-Gıfârî, Mikdâd b. Esved ve Ammâr b. Yâsir gibi sahabilerin “Şîatü Ali” olarak anıldığı belirtilmektedir (Koyuncu, 2015, p. 4). Günümüzde İran İslam Cumhuriyeti'nin “Şîî İslam”ı devletin resmi dini olarak kabul ettiği ve sosyo-kültürel alanlarda bu inancı yaşattığı görülmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda İran sinemasında Hz. Ali ve onun ailesine yönelik filmlerden örnekleri sunulan yukarıdaki ifadelerin kullanımı, hem tarihsel hem de toplumsal bağlamlar açısından önemli bir olgudur. Nitekim “tâzim” belirten bu ifadeler, yalnızca birer dini veya kültürel slogan değil, aynı zamanda bu kişilerin toplumdaki merkezi konumunu ve manevi otoritesini vurgulayan ifadeler olarak değerlendirilebilir.

Bu tür ifadelerin kullanımının, özellikle İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra devletin takip ettiği politika gereği sinemada artan Şiilik temalı

anlatılarla birlikte daha belirgin hale geldiği görülmektedir. Hz. Ali ve ailesi, Şii İslam'ın manevi ve siyasi merkezinde yer aldığı için, bu figürlere yapılan atıflar, hem dini hem de kültürel bir aidiyetin ifadesi olarak yorumlanabilir. Bu durum, İran sinemasının, tarihsel ve teolojik mesajlar aracılığıyla izleyiciye derin bir bağ sunma çabasıyla uyum içindedir.

Sonuç olarak, İran sinemasında Hz. Ali ve ailesine yönelik bu tür yüceltici ifadelerin kullanımı, yalnızca dini bir bağlılığın göstergesi değil, aynı zamanda filmdeki anlatıyı derinleştiren, toplumsal ve kültürel uyuma sahip bir tercih olarak değerlendirilebilir. Bu ifadelerin, sinemayı dini ve kültürel mirasın bir taşıyıcısı ve yorumcusu haline getirerek İran sinemasına özgün bir kimlik kazandırdığı söylenebilir.

3.4.3. Efsane-i Ah, Tehmiye Milani, 1370/1992

3.4.3.1. Tehmiye Milani'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri

Milani'nin hayatı hakkında yazılı kaynak bulunamadı. Kendisi ile yapılan bir röportajda Milani hakkında edinilen bilgilere göre; Milani, İran'ın Tebriz kentinde doğmuştur. Babası Fars, annesi ise Azeri kökenlidir. Politik eğitim almış bir birey olan babası, Tebriz'de büyük bir hastanenin yöneticisi olarak görev yapmaktayken bir siyasi partiye katılması nedeniyle cezalandırılmış ve küçük bir kasabaya nakledilmiştir. Bu süreçte aile, daha sonra Kazvin'e taşınmış ve yaklaşık altı ila yedi yıl boyunca burada yaşamıştır. Milani, Kazvin'e taşındıklarında sekiz yaşındadır. Annesinin bölgede herhangi bir sosyal çevresinin bulunmaması ve sinemaya duyduğu ilgi nedeniyle her hafta annesiyle birlikte sinemaya gitmiş ve beş farklı filmi izlemiştir. Milani, bu dönemde Hint, Fars, İngiliz ve İtalyan yapımları da dâhil olmak üzere farklı tür ve kökenlere sahip filmleri izlediğini belirtmektedir. Lise eğitimini Kazvin'de tamamladıktan sonra Milani, öğrenimine devam etmek amacıyla Tahran'a taşınmıştır. Bu süreçte on altı yaşında olan Milani, İran Devrimi'nden iki yıl önce Tahran'a geldiğini ifade etmektedir (Milani, 01.31.1390/2012, p. 2).

Milani, 1350'li/1971'li yıllarda yani Devrim'den önce hemen hemen bütün halkın politik yönelimlerinin olduğunu ve kendisinin de bunlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Ancak buna rağmen yetiştirilme tarzı gereği hiçbir partide aktif olarak yer almamıştır. Milani, Devrim yıllarının vermiş olduğu ruh hali gereği o dönem çıkan

Enkelab-e İslami, Rehayi-e İttihad-e Çeb, Kar gibi gazetelerin ne yazdığını, nasıl değerlendirmelerde bulunduğunu bildiğini ifade etmektedir. Bunu biraz da işi gereği de yapmıştır. Nitekim o dönem Milani, sinema yönetmeni Mesud Kimyayi'nin ofisinde çalışmaktadır. Mesud Kimyayi her gün ofise geldiğinde ilk iş olarak Milani'den o günün haberlerinde neler olup bittiğini analiz etmesini istemiştir. O, 1970'li yıllarda, yani İran Devrimi'nden önce, toplumun büyük bir kesiminin politik eğilimlere sahip olduğunu ve kendisinin de bu ortamın bir parçası olduğunu ifade etmektedir. Ancak, yetiştirilme tarzı gereği herhangi bir siyasi partiye aktif olarak katılım göstermemiştir (Milani, 01.31.1390/2012, p. 4). Bu bilgilere bakıldığında Devrim öncesinde yaşamış her yönetmenin dolaylı da olsa siyasetle alakasının olduğu görülmektedir. Milani gibi bu yönetmenlerin bazıları aktif olarak siyasetin içinde olmasalar da siyasi olayları takip ettikleri ve bunların yansımalarını sinemalarına aktardıkları görülmektedir. Bu yansımalar, bazen film içine yerleştirilen bir fikir olarak görülürken bazen de mevcut yönetimin sinema üzerinde yapmaya çalıştığı “*sansür*” şeklinde ortaya çıkmıştır.

Küçük yaşlardan itibaren sinemaya ilgi duyan ve sinema yönetmenleri hakkında yazılan değerlendirmeleri takip eden Milani, Mesud Kimyayi ile tanışıp onun ofisinde çalışmaya başladıktan sonra sinema alanındaki faaliyetlerini daha aktif bir şekilde sürdürmüştür. Nitekim Mesud Kimyayi, Milani'nin yakından takip ettiği ve tüm filmlerine hâkim olduğu yönetmenlerden biridir (Milani, 01.31.1390/2012, p. 4). Dolayısıyla Milani'nin sinema alanında aktif olarak çalışmaya başlamasının, Kimyayi ile çalışmasının ardından gerçekleştiği görülmektedir.

Milani ilk uzun metrajlı filmi *Beççeha-ye Telak*'tan (1368/1989) sonra *Efsane-i Ah* filmini yapmıştır. Kimileri bu filmin kadın taraflı bir film olduğunu düşünse de Milani aksine bu filminin taraflı olmadığını ve kendisinin en sevdiği ve başarılı bulduğu filmi olduğunu ifade etmekte ve bu filmi hakkında şunları dile getirmektedir;

Beççeha-ye Telak'ı 27 yaşında, *Efsane-i Ah* filmini ise 28 yaşında yaptım. *Efsane-i Ah* filmini teknik olarak istersek günümüz tekniklerine göre zayıf bir filmidir. Ama o dönem, filmi kendi istediğim şekilde yapmamı destekleselerdi bugün bir filozof-yönetmen olurum. Çünkü ben *Efsane-i Ah* filmini Carl Gustav Jung'ın bir teorisine dayanarak yaptım. Ama bu filmi kabul etmediler ve Fecr Film Festivali'ne de almadılar. Bu filme kimse aldırış etmedi ve eleştirmenler hakkımda “*Bir de başımıza filozof oldu hanımefendi.*” gibi acımasız eleştirilerde bulundular. Onların bu değerlendirmeleri, biraz da benim çok okuyan bir insan olmamdan kaynaklanıyordu sanırım. Düşünün ben bu filmi yaptığımda sadece 28 yaşındaydım ve bunları söylemişim. Samed Behrengi'nin, bir kadının erkeksi ruhu olan Talkhon'dan “Ah” karakterini ve aynı zamanda Jung felsefesinde bir erkeğin dişil ruhu olan Anima [Milani burada Jung'un Anima ve Animus teorisine gönderme yapmaktadır.] teorisini bu filmimde kullandım. (Milani, 01.31.1390/2012, p. 8).

Milani yine bu filmi hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır;

O zamanın koşullarını tam hatırlayamıyorum. Ama benim bu filmim sadece psikolojik veya felsefi bir film değildi ve aslında anlaşılması çok basit bir filmi. Filmin konsepti mutlulukla ilgilidir ve ben **bu filmde mutluluğun bizim dışımızda var olmadığını, sadece düşüncelerimizde oluştuğunu göstermeye çalışıyorum** (Milani, 01.31.1390/2012, p. 8).

Milani röportajda, film yapımındaki temel amacının hayata dair sahip olduğu fikirleri izleyiciye, dolayısıyla topluma aktarmak olduğunu belirtmektedir. Kendi bakış açısını en iyi şekilde ifade edebildiği alanın sinema olduğunu vurgulamaktadır. (Milani, 01.31.1390/2012, p. 10). Tüm bu bilgiler Milani'nin yaşadığı dönem ve koşulların, sineması üzerindeki etkileri ve bunları anlamak için önem arz etmektedir.



3.4.3.2. Filmin Künyesi ve Konusu



Şekil 39: Efsane-i Ah (1992), Tehmiye Milani

Yazan ve Yöneten: Tehmiye Milani

Yapımcı: Rıza Banki, Tehmiye Milani, Mehdi Ahmedi Gerdani

Müzik: Kambiz Ruşen Revan

Görüntü Yönetmeni: Rıza Banki

Yapım: Hane-i Film-i İran

Süre: 110 dk

Ülke/Yıl: İran/1370/1992

Dil: Farsça

Oyuncular: Cihangir Elmasi, Mehşid Efşar-zade, Yarta Yaran, Pervin Süleymani, Mehri Vedadiyan, Ferehleka Huşmend, Fujan Arif-pur, Cafer Bozorgi, Araz Muhammed Gavuri, Nesrin Şehbazi.

Filmin Konusu: Dokuzuncu Fecr Film Festivali'nde izleyiciyle buluşan bu yapım, varoluşsal bir bunalımın içinde sıkışıp kalmış bir kadının hikâyesini ele alıyor. Meryem, hayatından memnun olmayan, yazarlık konusunda başarılı olamayan zengin bir dul kadındır. Servetine rağmen derin bir boşluk içinde kaybolmuş, yaşadığı depresyon onu intiharın eşiğine sürüklemiştir. Geçmişte, sanatçı bir talip yerine maddi gücü olan birini tercih etmesini, bugün içinde bulunduğu ruhsal çıkmazın temel sebeplerinden biri olarak görmektedir. Ancak Meryem'in derinden iç çektiği, "Ah" isimli, beyazlar içinde, uzun saçlı gizemli bir genç olarak karşısına çıkar. Bu doğaüstü karşılaşma, Meryem'in hayatını sorgulamasına ve köklü değişimler yaşamasına neden olacaktır. Gerçekle fantezinin iç içe geçtiği bu etkileyici film, bireyin iç dünyasına derinlemesine bir yolculuk sunarken, geçmiş seçimlerin bugünü nasıl şekillendirdiğini sorguluyor.

3.4.3.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin Değerlendirilmesi

Efsane-i Ah filmi, Arapça besmele ile açılmakta ve Hane-i Film-e İran tarafından sunulmaktadır. Filmde, "Ah" adlı efsanevi bir karakter, başkahraman Meryem'in karşısına çıkar. Bu mitolojik figür, Meryem'in kendi sorunlarını büyüttüğünü ve çevresindekilerin yaşadığı zorlukları göz ardı ettiğini göstermek amacıyla, kendisi dahil beş farklı kadından oluşan bir grup aracılığıyla ona yaşamı yeniden anlamlandırmayı öğretir.

Filmdeki her kadın karakter, kendine özgü kişisel sorunlar ve zorluklar yaşamaktadır ve bu durum, Meryem'in karşılaştığı güçlüklerden daha hafif değildir. Karakterler arasındaki etkileşimler, bireysel mutluluk ve acının bir denge içinde var olduğunu vurgulamakta ve yaşamın doğasına dair felsefi bir bakış sunmaktadır. Yönetmen Milani'nin bakış açısına göre, Meryem mutluluğu dışsal unsurlarda

aramakta, ancak ona mutlu görünen her durumun kendi içinde zorluklar barındırdığını göz ardı etmektedir. Bu nedenle, içinde bulunduğu durumun olumlu yönlerini görmek yerine olumsuzluklara odaklanarak mutsuzluğunu derinleştirmektedir.

Bu bağlamda, *Efsane-i Ah* filminin; bireyin mutluluğu algılama biçimini, yaşamın kaçınılmaz zorluklarına karşı geliştirdiği tutumu ve bireysel deneyimlerin subjektif doğasını irdeleyen derinlikli bir anlatıya sahip olduğu söylenebilir.

Filmde, Meryem karakteri, içinde bulunduğu durumu ona fark ettirmeye çalışan doğaüstü bir varlıkla karşılaşmaktadır. Bu noktada, filmi Mânâgera Sineması çerçevesinde incelediğimizde, öne çıkan önemli temalardan birinin **melek** figürü olduğunu görmekteyiz. Mânâgera Sineması'nda melekler daha önce de ele alınmış bir konu olmuştur. Ancak bu filmlerde meleklerin varlığına doğrudan odaklanılmaktan ziyade, onlara yönelik bir farkındalık geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu sinema tarzında verilen temel mesaj, meleklerin, biz onları fark etmesek ya da istemesek bile, en ihtiyaç duyduğumuz anlarda görünmez dostlar olarak yardımımıza yetiştikleri yönündedir.

Söz konusu filmde de “Ah” adını taşıyan melek benzeri karakter, Meryem'in en çaresiz olduğu anda karşısına çıkarak ona yol göstermektedir. Bu bağlamda film, Mânâgera Sineması'nın tipik özelliklerini taşıyan bir yapım olarak değerlendirilebilir.

“Farklı suretlere girebilen ve duyularla algılanamayan nurani varlıklar” şeklinde tarif edilen melek; İslam dininde yemeyen, içmeyen, erkeklik ve dişiliği olmayan, uyumayan, günah işlemeyen, gözle görülmeyen, nurdan ya da ateşten yaratıklar olarak nitelenmiştir (Özervarlı). Bu bağlamda Kur'an'da meleklerin yiyip içmedikleri (Hûd 11/69-70; ez-Zâriyât 51/24-28), görevleri icabı iri cüsseli ve güçlü olabildikleri (en-Necm 53/5; et-Tahrîm 66/6; et-Tekvîr 81/20) belirtilmiş, bu güçlerini temsil eden ellere (el-En'âm 6/93) ve birden fazla kanada (Fâtır 35/1) sahip bulundukları bildirilmiştir.



Şekil 40: Efsane-i Ah filminde Melek figürü 1



Şekil 41: Efsane-i Ah filminde Melek figürü 2

Filmde melek figürünü temsil etmek üzere kullanılan karakterin, “*nurdan olma*” özelliğinin görsel olarak beyaz elbiselerle vurgulandığı görülmektedir. Ancak meleklerin cinsiyet özelliği taşımadığı yönündeki dini öğretilere karşın, filmde belirgin

bir şekilde erkek karakterin bu rolü üstlenmesi, teolojik referanslarla uyuşmayan bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Bu durum da melek figürünün sinematik temsilinin, dini kaynaklardaki tarafsızlık ve cinsiyetsizlik kavramlarıyla ne derece örtüştüğü konusunda soru işaretleri doğurmaktadır.

Filmde “Ah” isimli karakter, Meryem ile konuşurken “*Senin dışında kimse beni görmüyor.*” ifadesini kullanmaktadır. Bu durum, Mânâgera Sineması'nda sıkça rastlanan “**olağanüstü**” olaylar arasında yer alır. Zira normal bir insanın gaybi bir varlıkla karşılaşması, sıradan bir deneyim olmaktan uzaktır ve bu tür bir tecrübe genellikle kişinin belirli manevi yeteneklere veya özel bir ruhsal hassasiyete sahip olmasıyla açıklanır.

Filmde, melek figürünün Meryem’e rehberlik ederek, onun olumsuz olarak değerlendirdiği durumların derin, **batını anlamlarını kavramasını sağlaması**, Mânâgera Sineması'nın temel özellikleriyle uyum içerisindedir. Bu rehberlik süreci, Meryem’in yaşamın sadece yüzeysel zorluklarına değil, daha derin bir anlama ulaşmasına olanak sağlar. Bu bağlamda filmin; Mânâgera Sineması'nın karakteristik unsurlarını içerdiği ve izleyiciyi manevi bir keşfe davet ettiği söylenebilir. Meleğin Meryem ile kurduğu bu özel ve kişisel iletişim, filmin mistik temalarını pekiştiren önemli bir anlatı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde Meryem karakterinin değişim ve dönüşümü, beş ayrı hikaye aracılığıyla anlatılmaktadır. Her bir hikayede, Meryem özendiği ve olmak istediği başka bir kadın karakterin rolüne bürünmektedir. Bu karakterler sırasıyla; evindeki hizmetçi kadın, küçük kız kardeşi, tanıdığı bir üniversite öğrencisi, bir yazar arkadaşı ve son olarak filmin başında görülen kendi halidir. Ancak, bu karakter geçişleri sırasında Meryem belirgin bir değişim ve dönüşüm süreci yaşar; sonunda yine kendi kimliğine döndüğünde, Meryem’in artık eskisi gibi biri olmadığı görülür.

Bu karakter geçişleri tasavvufi düşünce çerçevesinde incelendiğinde, filmde insanın manevi tekamülüne işaret eden pek çok tasavvufi unsurun işlendiği görülmektedir. Her bir karakter değişimi, Meryem’in **manevi/işsel yolculuğunda** bir aşama olarak değerlendirilebilir ve bu süreç, tasavvufun insanın olgunlaşma ve kendini bulma yolculuğuyla paralellik taşır. Genellikle sosyal içerikli konulara odaklanan Milani sinemasında, bu film yönetmenin felsefeye ve İran irfan düşüncesine uzak olmadığını göstermektedir. Nitekim yönetmenin röportajında belirttiği üzere, bu

filmine dayandırdığı belirli kaynaklar vardır ve Milani'nin içinde yetiştiği İran irfan ortamı, filmin ruhunda belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.

Sonuç olarak, *Efsane-i Ah* filminin, Meryem'in karakter gelişimi üzerinden, hem sosyal hem de manevi bir dönüşümü ele alarak, Milani sinemasına yeni bir perspektif sunduğu görülmektedir. Bu yönüyle, filmde işlenen tasavvufi temalar aracılığıyla, insanın ruhsal olgunlaşması ve kendini keşfetme sürecinin yansıtıldığı söylenebilir.

Filmde işlenen tasavvufi temaları incelemenden önce filmin geneline hakim olan ve her hikaye geçişinde kendini belli eden bir anlayışa değinmek yerinde olacaktır. Meryem karakterinin içinde bulunduğu hiçbir hali beğenmemesi ve sürekli başka birinin yerinde olmak istemesi, konuyu İmam Gazzâlî'nin "*Leyse fi'l-imkan ebde'u mimmâ kân=Var olandan daha mükemmeli mümkün değildir.*" felsefesi ekseninde ele almayı mümkün kılmaktadır.

3.4.3.3.a. İmam Gazzâlî'nin "*Leyse fi'l-imkan ebde'u mimmâ kân*" Düşüncesi

"*Leyse fi'l-imkân ebde'u mimmâ kân = Var olandan daha mükemmel bir âlem yoktur.*" ifadesinin, Gazzâlî'nin dünya görüşünün temel taşlarından biri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, kötülük problemi ve buna karşı geliştirilen teodiseler, âlemin mükemmelliği düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Bu düşünce, Antik Yunan filozoflarından Anaxagoras (M.Ö. 428) ve Apollonyalı Diogenes'e (M.Ö. 428-427) kadar uzansa da, özellikle Eflatun'un (M.Ö. 348) *Timaios* diyalogunda belirgin bir şekilde ele alınmıştır (M. C. Kaya, 2004, p. 240).

Stoacıların; evrende var olan her şeyin, ilahi bir düzenin parçası olduğunu ve bu düzen içinde her olayın, görünürdeki kötülükler dâhil, daha büyük bir hikmetin yansıması olarak kabul ettikleri belirtilmektedir (Akalın, 2015, p. 6). Bu düşüncelerin, İslam filozofları üzerinde de etkili olduğu, özellikle Gazzâlî'nin, âlemin mükemmelliği fikrini savunurken Stoacıların bu görüşlerinden etkilendiği görülmektedir. Bu bağlamda Gazzâlî'nin ilk olarak *İhyâ'nın* "Tevhid ve Tevekkül Kitabı"nda dile getirdiği belirtilen (M. Kaya, 2011, p. 563) ve daha sonra *leyse fi'l-imkân ebde'u mimmâ kân* şeklinde formüle edilen görüşüne göre evrendeki her olayın ilahi bir hikmet doğrultusunda gerçekleştiğini ve görünen kötülüklerin aslında daha büyük bir

düzenin parçası olduğunu vurgulamaktadır (detay için bkz; Kitabu't-tevhid Gazzali, 1939).

Kur'ân-ı Kerîm, evrende kusursuz bir düzenin bulunduğunu ve bu düzenin ilahi hikmete dayalı olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlamda “*Biz gökleri ve yeri, içindekileri boş yere yaratmadık*” (Sad, 38/27) gibi ayetlerin, Gazzâlî'nin âlemin mükemmelliği görüşünün temelini oluşturduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Gazzâlî'ye göre var olan her şey, en mükemmel şekilde yaratılmış olup mevcut düzenin ötesinde daha üstün bir âlem tasavvuru mümkün değildir. Zira evrendeki eksiklikler ve kötülükler gibi görünen unsurlar dahi ilahi bir hikmetin tezahürü olup, nihai anlamda en üstün mükemmeliyeti barındırmaktadır (detay için bkz: Kitabu't-tevhid Gazzali, 1939).

Filmde Gazzâlî'nin “*var olandan daha mükemmel bir âlem yoktur*” anlayışının nasıl işlendiğine dair bir analiz yapıldığında, ana karakter Meryem'in gelişimi bu felsefi görüş çerçevesinde şekillenmektedir. Nitekim filmin başında, Meryem'in içinde bulunduğu maddi ve manevi koşullardan memnun olmadığı görülmektedir. Çocuk sahibi olmaması ve yayınevlerinin kitabını yayımlamayı reddetmesi, onu derin bir memnuniyetsizliğe sürüklemektedir. Meryem, hayatındaki eksiklikleri kabul etmek yerine, başkalarının sahip olduğu olumlu yanlara özlem duyar. Bu noktada, karakterin yaşadığı içsel çatışmanın, Gazzâlî'nin felsefesine bir zemin oluşturduğu söylenebilir; mevcut durumu sorgulamak ve hep daha iyiyi arzulamak, aslında ilahi düzenin mükemmelliğini kavrayamamaktan kaynaklanır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Meryem, isteklerini gerçekleştiren “Ah” karakteri aracılığıyla, dışarıdan kusursuz gibi görünen durumların da olumsuz taraflar barındırdığını keşfeder. Örneğin, Meryem, çocuk sahibi olmanın mutluluğuna özenerek hizmetçisinin hayatını yaşadığında, bu kadının aslında fakir bir yaşam sürdüğünü, kocası tarafından ihmal edildiğini ve genç yaşta anne olan kızının hastane masraflarını karşılayamayacak kadar zor durumda olduğunu fark eder. Aynı şekilde, dışarıdan başarılı görünen bir yazar arkadaşının hayatını tecrübe ettiğinde, onun da kocasından ayrı, çocuğunu tek başına büyötmeye çalışan, annesinin evinde ve onun varlığından rahatsız iki genç erkek kardeşiyle birlikte yaşamak zorunda kaldığını anlar.

Bu tür karakter geçişleri, Gazzâlî'nin felsefesinin filmin yapısına nasıl yedirildiğini gösteren örneklerdir. Film, Meryem'in başkalarının hayatlarına duyduğu

özlemin aslında yanılsamalarla dolu olduğunu ortaya koyarken, her bireyin hayatının hem olumlu hem de olumsuz yönlerle şekillendiğini vurgulamaktadır. Meryem, bu farkındalıkla, yaşadığı hayattan memnuniyet duyması gerektiğini ve kendi çabasıyla hayatında değişiklik yapabileceğini idrak eder. Bu anlayış, tasavvuftaki “**rıza makamı**”yla ilişkilidir. Buna göre kişi, hem iyiyi hem kötüyü kabul ederek, mevcut âlemin ilahi bir mükemmelliği barındırdığını ve bu düzenin ötesinde bir iyiliğin olamayacağını kabullenmelidir.

Film, sinematografik unsurlarıyla da bu felsefeyi güçlendirir. Karakter geçişlerinde kullanılan mekân ve ışık oyunları, Meryem’in yaşadığı her yeni hayatın dışarıdan parlak, fakat içeriden kusurlu olduğunu görsel olarak destekler. Bu bağlamda, filmin, sadece bir bireyin içsel yolculuğunu değil, aynı zamanda Gazzâlî’nin varlık felsefesine dair derin bir sorgulamayı da sunduğu söylenebilir.

Bu anlamda filmde işlenen tasavvufî temalara bakıldığında dikkati çeken ilk tema “rıza”dır. Şimdi tasavvufî düşüncede önemli bir yere sahip olan ve salikin girmiş olduğu seyr u sülûk yolunda ulaşmak istediği bir makam olan rıza makamının filmde işlenişi üzerinde durulacaktır.

3.4.3.3.b. Rıza Makamı

Sözlükte “hoşnut olma, memnuniyet duyma, onaylama ve beğenme” anlamlarına gelen *rızâ* terimi (S. Uludağ, 2008a, p. 56), İslam dininin ve tasavvufî anlayışın temel kavramlarından biridir. Kur’an-ı Kerim’de *rızâ* kavramı pek çok yerde kullanılmış (Maide 5/119; Mücadele 58/22; Beyyine 98/8), inananların Allah’ın rızasını kazanması teşvik edilmiş ve bu rızâyâ ulaşmanın en büyük manevi mutluluk olduğu vurgulanmıştır.

Rıza, ibadet ve ahlakla ilgili önemli bir kavram olup, ilahi hüküm karşısında kulun itirazsız bir şekilde teslimiyet göstermesini ifade eder. Tasavvuf literatüründe, rıza makamı en yüksek mertebelerden biri olarak kabul edilmektedir (Gazzali, 1380/2002, 2/606; Kuşeyri, t.y., 2/341) Bu kavramın iki yönlü olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Kur’an-ı Kerim’de, “*Allah onlardan, onlar da Allah’tan razı olmuşlardır.*” (Beyyine, 96/8) ayetinde öncelikle Allah’ın kuldan razı olduğu

belirtilirken, “*Ey itmi’nâna ermiş nefis, dön Rabbine; sen O’ndan razı olarak.*” (Fecr, 89/27-28) ayetinde önce kulun Allah’tan razı olduğu vurgulanmaktadır.

Ebu Nasr Serrac, Ebu Süleyman Darani'den naklederek rıza kavramı hakkında “*Allah Teâlâ’yı razı kılan veya gazaba uğratan şey, kulların amelleri değildir. Allah bir kavimden razı olur ve onları razı olacağı işlerde kullanır; bir kavme gazap eder ve onları da gazaplanacağı işlerde kullanır. Yani, rızanın başlangıcı ve sonu Allah’tır.*” (Tusi, 1960, p. 81) ifadelerini kullanır.

Tasavvufun erken dönemlerinden itibaren rızâ kavramının önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Cüneyd-i Bağdâdî’ye göre, rızâ, ilâhî iradeye tam bir teslimiyet gerektirir ve bu da bireyin kendi iradesinden ve tercihlerinden feragat etmesi anlamına gelir (Kuşeyri, t.y., 2/344). Bu bağlamda sûfilerin, insan iradesinin ötesinde gerçekleşen olayları Allah’ın cemâl ve celâl tecellileri olarak görüp bunları sükûnet ve rızâ ile kabul etmeyi amaçladıkları görülmektedir. Bu hâl de kulun benliğinden sıyrılarak Allah’ta fâni olması ve O’nun iradesine tam anlamıyla teslim olmasıyla gerçekleşir.

Filmde Meryem karakterinin yaşadığı olaylar ve bunlara verdiği tepkiler ekseninde bu karakterin sahip olduğu hiçbir şeyden razı olmadığı görülmektedir. Örneğin aşağıda filmde alınan karede yaşadığı evin ihtişamından anlaşıldığı üzere Meryem zengin bir kadındır ve kocası onun her isteğini yerine getirmektedir. Ancak Meryem bir çocuk sahibi olmayı çok istediği ve dilediği ölçüde iyi bir yazar olmadığı için hayatından memnun değildir.



Şekil 42: Efsane-i Ah filminde Meryem’in zengin yaşamı 1



Şekil 43: Efsane-i Ah filminde Meryem'in zengin yaşamı 2

İçinde bulunduğu hale razı olmayan Meryem derin bir ah çektikten sonra gaybi bir varlık olan melek suretinde ona görünen “Ah” adlı karakter ona istediği şeyin gerçekleşmesi için bir anahtar verir. Meryem'in bu anahtarla kapalı kaldığı yerde kapıyı açmasıyla ilk büründüğü karakter evinin hizmetçisidir. Aşağıda Meryem'in büründüğü yeni karakter ile ilgili görsellerde görüldüğü üzere bu kişi birkaç çocuğa sahip olup fakir bir yaşam sürmektedir.



Şekil 44: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, hizmetçisi yerine geçtiğinde hali 1

Bu karakterin kocası sadece paraya ihtiyaç duyduğunda eve gelmekte ve onlara sürekli zorluk çıkarmaktadır.



Şekil 45: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, hizmetçisi yerine geçtiğinde hali 2

Bu sebeple Meryem büründüğü bu karakterin zorluklarına dayanamayıp yine derin bir ah çeker ve “Ah” yine belirir. Ona yine bir anahtar verir ve Meryem böylece yaşamına özendiği kız kardeşinin yerine geçer. Aşağıdaki fotoğraflarda görüldüğü üzere her ne kadar dışarıdan iyi koşullara sahip gibi görünse de aslında Meryem kız kardeşinin yaşamında zorlukların olduğunu daha sonra anlayacaktır.



Şekil 46: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, kız kardeşinin yerine geçtiğinde hali 1

Kız kardeşinin mutlu gibi görünen evliliğinde de aslında bu çifti bir arada tutan oğullarıdır. Çocuklarının, babanın bencilliği sonucu yaşamını yitirmesiyle Meryem bir kez daha kendisinden daha mutlu olduğunu düşündüğü yeni bir kişi olmak için ah çeker.



Şekil 47: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, kız kardeşinin yerine geçtiğinde hali 2

Ah çekmesi sonucu yeni bir yaşamın anahtarını edinen Meryem bu sefer aşağıda görüldüğü üzere özendiği bir üniversite öğrencisidir. Burada Meryem aslında edebiyata ilgi duyan ve yazmayı seven biri iken ailesini memnun etmek ve kendisinden övgü ile bahsedilen kuzeni gibi olmak için hiç istemediği ve pek de başarılı olmadığı mimarlık bölümünü okumaktadır. İlgi ve alakası başka yerde olan Meryem dersleri için verilen hiçbir projede başarılı olamamaktadır. Saatlerini verdiği ve yapmak için uykusuz geceler geçirdiği projeleri hocası tarafından kabul edilmemektedir. Bunun neticesinde artık yapamayacağını düşünen Meryem yeniden derin bir ah çeker ve yeni bir fırsatı elde etmenin anahtarına sahip olur.



Şekil 48: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, üniversite öğrencinin yerine geçtiğinde hali

Aşağıda büründüğü yeni karakterini gördüğümüz Meryem artık istediği şekilde bir yazar ve üniversite hocasıdır. Ancak dışarıdan her şeyin kendisine iy görüldüğü bu karaktere geçiş yapmakla Meryem aslında durumun hiç de kendisinin düşündüğü gibi olmadığını kısa sürede fark edecektir.



Şekil 49: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, yazar arkadaşının yerine geçtiğinde hali

Büründüğü bu son karakter aracılığıyla Meryem'in; zamanında kendisine talip olan tüccar ve ressam olan kişilerden tüccar olanın teklifini kabul etmesiyle zengin ama çocuk sahibi olmayan karakteri, büründüğü yazar karakteri ile de ressam olan kişinin teklifini kabul etmesi ve bunun neticesinde yaşadıkları görülmektedir.

Yönetmenin bu filmiyle; hayatta bazen insanın önünde bazı yolların çıkacağı ve seçilen her yolun kendisine göre kolaylık ve zorluklarının olacağını göstermeye çalıştığı görülmektedir. Ona göre bu yolda önemli olan haline razı olmak ve bu yolun zorluklarını kolaylaştırmanın bir çaresini bulmaktır. Bu anlamda yönetmenin, rıza kavramın görselleştirmeye çalıştığı bu filmi ile izleyiciye vermek istediği mesajda tasavvufi düşüncedeki rıza kavramı ile örtüşen bir çizgide olduğu söylenebilir.

3.4.3.3.c. Şükür ve Teslimiyet

Sözlük anlamı olarak “yapılan iyiliğin farkında olmak, bu iyiliği yaymak, iyilikte bulunan kişiyi övgüyle anmak ve minnettar olmak” şeklinde tanımlanan şükür, terim olarak “Allah’tan ya da insanlardan gelen nimet ve iyilikler karşısında duyulan minnettarlığı ifade etme, bu nimetlere sözlü ve eylemsel olarak karşılık verme, Allah’a itaat ederek ve günahlardan kaçınarak bu iyiliklerin gereğini yerine getirme” (Çağrıcı, 2010, p. 259) anlamına gelmektedir.

Şükür, nimeti verenin farkında olarak, bu nimeti kabul ve itiraf etmek, ardından bu ihsandan dolayı O'na övgüde bulunmak ve verilen nimeti O'nun belirlediği doğrultuda kullanmak anlamında kullanılmıştır (Yılmaz, 2012, p. 174) . Gazzâlî'ye göre şükür; muhabbet, şevk, rıza gibi maksat ve neticeler olup kendileri lazımdır (Gazzali, 1380/2002, p. 357) Şükürün dil, kalp ve beden ile olmak üzere üç şekilde gerçekleştiği ifade edilmektedir. Dil ile şükür, nimeti verenin hakkını teslim edip O'nu övmektir; kalp ile şükür, nimetin Allah'tan geldiğini idrak etmektir; beden ile şükür ise bedeni Allah'ın yasaklarından uzak tutarak ve emirlerine uygun bir şekilde kullanarak gerçekleştirilir (Seccadi, 1383/2005, p. 506).

Film, çocuğu olmayan ve yayımlamak istediği kitabı yayınevleri tarafından reddedilen Meryem'in içsel yolculuğunu merkeze almaktadır. Yaşamındaki bu iki büyük eksiklik, onun ruhsal dengesi üzerinde derin bir etki bırakmakta ve film, tasavvufta önemli bir kavram olan **şükür** çerçevesinde, Meryem'in bu süreci nasıl deneyimlediğini sorgulamaktadır. Şükür, insanın sahip olduklarıyla yetinmesi, her koşulda Allah'a teşekkür etmesi gerektiğini vurgulayan bir öğretiyi barındırdığı bilinmektedir. Ancak Meryem'in durumunda, bu şükür anlayışını benimsemek oldukça zordur. Filmin ana çatışmasının, Meryem'in iç dünyasında yaşadığı *“Sahip olmadıklarının acısı içinde şükretmek, ona nasıl bir huzur sağlayabilir?”* ikilemi üzerinden şekillendiği görülmektedir.

Film boyunca, Meryem'in çocuk sahibi olma ve kitabını yayımlatma arzusu, birer dünya imtihanı olarak resmedilmektedir. Bu arzular, onun varoluşsal sancılara neden olurken, aslında Allah'ın takdirine rıza gösterme ve şükretme noktasında ne kadar zorlandığını göstermektedir. Özellikle çevresindeki insanların başarılarına tanıklık etmek, onun sabrını sınavan unsurlardan biridir. Tasavvufta şükür, sabır ile birlikte ele alınır. Bu bağlamda şükür konusu ele alınırken bir kişinin sahip olduklarından memnun olabilmesi için aynı zamanda olmayana sabretmesi gerektiği ifade edilir (Seccadi, 1383/2005, p. 508). Ancak Meryem, film boyunca defalarca şükretmek yerine, başkalarının başarılarına imrenir ve zaman zaman kıskançlık hisseder. Burada insanın zaafı ve dünyevi hırsı ön plana çıkarılır. Meryem, başkalarının yerine geçmek, onların yaşadığı mutluluğu tatmak ister. Bunun da tasavvufun şükür ve teslimiyet kavramlarıyla tam bir zıtlık oluşturduğu söylenebilir.

Meryem'in çevresindeki insanların başarıları karşısında hissettiği kıskançlık ve tatminsizlik, onun ruhsal gelişimi için büyük bir engeldir. Ancak film, bu engellerin yavaş yavaş aşılabileceğini ve insanın ne kadar büyük kayıplar yaşarsa yaşasın, şükür kapısını aralaması gerektiğini savunur. Filmin, izleyiciyi şükretmenin anlamı üzerine düşünmeye sevk ederken, mutluluğun aslında sahip olmadıklarımızda değil, sahip olduklarımızda olduğunu hatırlatmaya çalıştığı söylenebilir.

3.4.3.3.d. Sabır

Sözlükte “engellemek, hapsedip alıkoymak; güçlü ve dirençli olmak” anlamlarına gelen sabır kelimesi, ahlaki bir terim olarak "üzüntü, zorluk ve musibetler karşısında dayanıklılık göstermek; olumsuz koşulları olumluya çevirmek amacıyla sergilenen dirayet ve metanet" anlamında kullanılmaktadır (Çağrı, 2008, p. 337). Tasavvufî bir ıstılah olarak sabır; acı, zorluk ve musibetler karşısında şikâyeti terk etmek, nefsin haz veren şeylerden uzak durması olarak tanımlanmıştır (Seccadi, 1383/2005, p. 521). Tasavvuf anlayışında sabır hem bir makam hem de ahlaki bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yılmaz'ın ifade ettiği üzere, sabır iki farklı durumda ortaya çıkmaktadır; bireyin iradi fiilleri sırasında ve bireyin iradesi dışında gerçekleşen bela ve musibetler karşısında. Allah'tan gelen imtihanlar da bu bağlamda iki şekilde ele alınmaktadır. İlk olarak, insanın müdahale edemeyeceği ve doğrudan Allah tarafından takdir edilen musibetler söz konusudur. İkinci tür imtihanlar ise, insanlar aracılığıyla meydana gelen ve bireyin doğrudan engelleyemediği sıkıntılardır (Yılmaz, 2012, p. 170).

Filmde Meryem, hayatındaki zorluklar karşısında sabır göstermekte zorlanan, Allah tarafından gelen imtihanlara karşı direncini yitiren ve nihayetinde intihar etmeye kalkışan bir kadındır. Filmin, Meryem'in yaşadığı bu zorlukları tasavvufun **sabır** kavramı çerçevesinde değerlendirerek, insanın dünyevi ve manevi yolculuğunu sorgulattığı söylenebilir. Tasavvuf, insanın hayatındaki her zorluğun bir imtihan olduğunu ve Allah'ın kullarını sabırla sınadığını öğretir. Bu öğretinin temelinde, her acının, sıkıntının ve zorluğun Allah'tan geldiğini kabul etmek ve bu zorlukları sabırla karşılamak yatar. Bu anlamda sabır, sadece bir bekleyiş değil, aktif bir teslimiyet hâli olarak karşımıza çıkmakta ve kişinin Allah'a olan güvenini kaybetmeden, her türlü zorluğa rağmen yoluna devam etmesini sağlamaktadır. Ancak filmde Meryem, bu sabrı

göstermekte zorlanan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Çocuğunun olmaması, kitaplarının yayımlanmaması ve bu anlamda çevresindeki pek çok kişiyi kendisinden daha iyi bir durumda görmesi, Meryem'in sabrını sınavan unsurların başında gelmektedir.

Yukarıda “Şükür ve Teslimiyet” başlığı altında değinildiği üzere tasavvufta sabır, sadece dayanıklılık değil, aynı zamanda teslimiyetle birlikte ele alınan bir erdemdir. Buna göre insan, başına gelen her olayın Allah'ın bir takdiri olduğuna inanmalı ve bu zorluklar karşısında teslimiyetle durabilmelidir. Ancak Meryem, yaşadığı sıkıntılara karşı teslimiyet göstermek yerine, mücadele gücünü yitirmiş ve zorlukların altında ezilmiş bir kadın olarak tasvir edilir. Film boyunca Meryem, çevresindeki diğer insanların sabırla karşılaştıkları zorluklara kıyasla kendi direncini sorgular ve sürekli olarak bu durumun üstesinden gelemeyeceğini düşünür.

Meryem'in sabırsızlığı, onun sadece ruhsal olarak değil, fiziksel olarak da tükenmesine yol açar. Yaşamındaki dengesizlikler, onun hem zihinsel hem de duygusal olarak daha da zayıf düşmesine neden olur. Bu bağlamda intihar girişimi, onun sabırsızlığının ve Allah'a teslim olamamasının bir sonucu olarak gösterilebilir. Bu durumun; tasavvufî anlamda, sabır ve teslimiyetin eksikliğinin insanın ruhunda açacağı boşluğu simgelediği düşünülebilir.

3.4.3.3.e. Sefer

Detaylarına daha çok *Peri* filminde değinilen sefer-seyr u sülûk kavramının bu filmde “seyr” kısmının işlendiği görülmektedir. Sözlükte “gezmek” anlamına gelen “seyr” kelimesi (S. Uludağ, 2010, p. 127), tasavvuf terminolojisinde ise cehaletten bilgiye, kötü ve çirkin huylardan güzel ahlaka, bireyin kendi varlığından Hakk'ın varlığına doğru bir yolculuk ve ilerleme anlamında kullanılmaktadır (Seccadi, 1383/2005, p. 466).

Filmde, Meryem karakteri ilk olarak hayatının gidişatından memnun olmayan, içsel bir huzursuzluk yaşayan bir kadın olarak sunulmaktadır. Bu memnuniyetsizlik, derin bir “ah” çekmesiyle belirginleşir ve bu esnada ortaya çıkan “Ah” isimli, melek görünümlü bir figür, Meryem'e başkalarının yerine geçme fırsatı sunar. Film boyunca Meryem'in başkalarının yaşamlarına girmesi, her seferinde farklı bir hakikatle

yüzleşmesini sağlar. Bu karakter değişimlerinin her biri, Meryem'in hem kendisi hem de hayat hakkında derin keşifler yapmasına neden olur. Karşılaştığı her hakikat, ruhunda derin izler bırakır ve kişiliğinde belirgin değişimlere yol açar.

Filmin, Meryem'in bu içsel dönüşüm sürecini bir "tekamül" olarak sunduğu düşünülebilir. Nitekim başlangıçta daha nefsanî (bencil ve arzu temelli) kararlar alan biri olarak görülen Meryem karakteri, yaşadığı bu değişimlerle birlikte olayları daha insani ve olgun bir perspektiften değerlendirmeye başlar. Bu dönüşümlerin, onun ruhsal gelişimini simgelediği ve bu değişimlerin onda tasavvufta kalıcı davranış ve tutum olarak nitelenen "makâm" (Hucviri, 1974, p. 449) haline geldiği görülmektedir. Örneğin, filmin başında daha çok bencil dürtüleriyle hareket eden bir olarak gördüğümüz Meryem, kocasının mezarını ziyaret ettikten sonra arabasıyla giderken dört çocuklu bir kadına rastlar. Bu sahne, onun geçirdiği içsel dönüşümün önemli bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



Şekil 50: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa erişmeden önce Meryem 1

Bu sahnede yukarıda filminden alınan karede görüldüğü üzere arabayı durduran kadın, Meryem'den kendilerini gidecekleri yere kadar bırakmasını rica eder. Ancak Meryem, güzergahları aynı olsa da -nitekim bu sahnede yalnızca mezarlığa giden yol görünmektedir- bu aileyi arabasına almamayı tercih eder. Bu sahne, Meryem'in

karacterinin o anki iç dünyasını ve hayata bakışını yansıtan önemli bir an olarak dikkat çeker. Filmden alınan aşağıdaki karede görüldüğü üzere, Meryem'in bu aileye bakarkenki yüz ifadesi, onları küçümsediğini ve genel olarak olumsuz bir ruh hali içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sahne, Meryem'in filmde henüz ruhsal olgunluğa erişmediğini vurgulamak açısından önemli bir görsel olarak değerlendirilebilir.



Şekil 51: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa erişmeden önce Meryem 2

Yönetmenin, film boyunca Meryem'in, hayatlarını yaşadığı karakterler vasıtasıyla gerçekleştirdiği değişim ve dönüşümü yansıtmak için bu sekansı tekrar ele aldığı görülmektedir.



Şekil 52: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa eriştikten sonra Meryem 1

Bu yeni sahnelerde Meryem'in yukarıda gösterilen yüz ifadesindeki olumlu değişim ve dört çocuklu aileyi arabasına kabul etmesi, onun artık hayata karşı şükür ve teslimiyet dolu bir bakış açısı geliştirdiğini göstermektedir. Başlangıçta şükürsüz, sabırsız ve memnuniyetsiz bir ruh hali içinde olan Meryem'in, bu dönüşüm sürecinde “seyrini” değiştirdiği, tasavvufi anlamda ifade edilecek olursa daha kâmil ve arzu edilen bir manevi mertebeye ulaştığı söylenebilir. Yönetmenin, bu sahnenin tekrarı ile Meryem'in manevi tekamülünü yansıtmak ve içsel gelişimini tamamladığını izleyiciye aktarmak istediği düşünülebilir.



Şekil 53: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa eriştikten sonra Meryem 2

Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, film ile ilgili şu değerlendirme yapılabilir: Film, genel olarak dünyevi güzelliklerin geçiciliği, insanın dünya nimetleri karşısındaki doyumsuzluğu ve hayatın zorlukları ile kolaylıkları üzerine düşündürücü bir bakış açısı sunmaktadır. Aynı zamanda, başkalarının olumlu özelliklerine hayran kalmak yerine bireylerin kendi yaşamlarının olumlu yönlerini takdir etmeleri ve olumsuz yönlerini iyileştirmeye yönelik çaba göstermeleri filmde vurgulanmak istene bir düşüncedir. Bu bağlamda, filmin; izleyiciye öz değerini anlaması, içsel huzuru bulması ve yaşamda karşılaştığı zorlukları aşma konusunda ilham verme amacı güttüğü söylenebilir. Bu temalar, filmdeki karakter gelişimleri ve olay örgüsü ile orantılı bir şekilde desteklenmektedir.

3.4.4. Peri, Darius Mehrui, 1374/1996

3.4.4.1. Darius Mehrui'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri

Mehrui, 1939 yılında doğmuş ve modern İran edebiyatının gelişim sürecine tanıklık etmiş biridir. *Sara* filmi ile 1993 yılında İspanya'da düzenlenen San Sebastian Film Festivali'nde, *Gav* filmi ile ise Venedik Film Festivali'nde ödül kazanarak uluslararası alanda tanınan bir yönetmen haline gelmiştir. Sinemaya olan ilgisi üniversite yıllarında başlamış ve o dönemde Hint, Mısır, Türk sineması ile Hollywood macera filmlerinin yaygın olduğu bir sinema ortamında, alternatif bir sinema anlayışı geliştirmeyi amaçlayan ilk İranlı film yapımcılarından biri olduğu görülmektedir. İran'da alternatif sinemanın ilk izlerinin, 1950'lerin sonunda Ferroh Gaffari'nin Fransa'daki akademik eğitimini tamamladıktan sonra ülkesine dönerek *Cenub-e Şehr* (1958) filmini çekmesiyle ortaya çıktığı ve onun, 1949 yılında Kanun-e Film-e İran'ı [İran Film Kütüphanesi] kurarak Yeni İran Sineması'nın doğuşunda önemli bir rol üstlendiği belirtilmektedir. Bu kurum, genç İranlı sinemaseverler için bir bağlantı noktası olmuş ve Mehrui'nin de sinema kültürüne ilk adımlarını attığı yerlerden biri haline gelmiştir (Zahedi, 2011, p. 25).

Mehrui sinemaya duyduğu derin ilgi nedeniyle Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi'nde (UCLA) sinematografi eğitimi almaya karar vermiş, ancak daha sonra kendisini daha yakın hissettiği ve derin kavramsal temellere sahip olduğunu düşündüğü felsefe bölümüne geçiş yapmış ve üniversiteden mezun olduktan sonra, en büyük arzusu olan sinema üretimine başlamak amacıyla İran'a geri dönmüştür (Zahedi, 2011, p. 26).

Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunduğu süre zarfında Mehrui, bazı meslektaşlarıyla birlikte *Pars Review* adlı bir edebiyat dergisinin yayın sürecine katkıda bulunmuştur. Bu dergide, Nima Yuşic ekolüne mensup modern İran şairlerinin eserleri tercüme edilmiş ve çeşitli edebi makaleler kaleme alınmıştır. Bu geçici dönemde, Mehrui'nin akademik ve sanatsal düşüncelerini derinleştiren iki önemli makalesi yayımlanmıştır. Bunlardan ilki, Fyodor Dostoyevski'nin eserlerine odaklanırken, ikincisi Sadık Hidayet'in başyapıtı *Buf-i Kur* üzerine bir değerlendirme sunmaktadır. İran'a dönüşünün ardından Mehrui, sanatsal idealleriyle örtüşmeyen *Almas 33* (1967) adlı filmi çekmiştir. James Bond tarzında kurgulanan bu film, anlatısal ve sanatsal açıdan yüzeysel bulunmasına rağmen, yönetmene dönemin ticari

sinemasının dinamiklerini tanıma imkânı sağlamıştır. Ancak kısa bir süre sonra çektiği *Gav* filmiyle Venedik Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülü'nü kazanarak uluslararası alanda dikkat çekmiş ve birçok film tarihçisine göre yeni İran sinemasının başlangıcını simgeleyen önemli bir eser üretmiştir (Zahedi, 2011, p. 27).

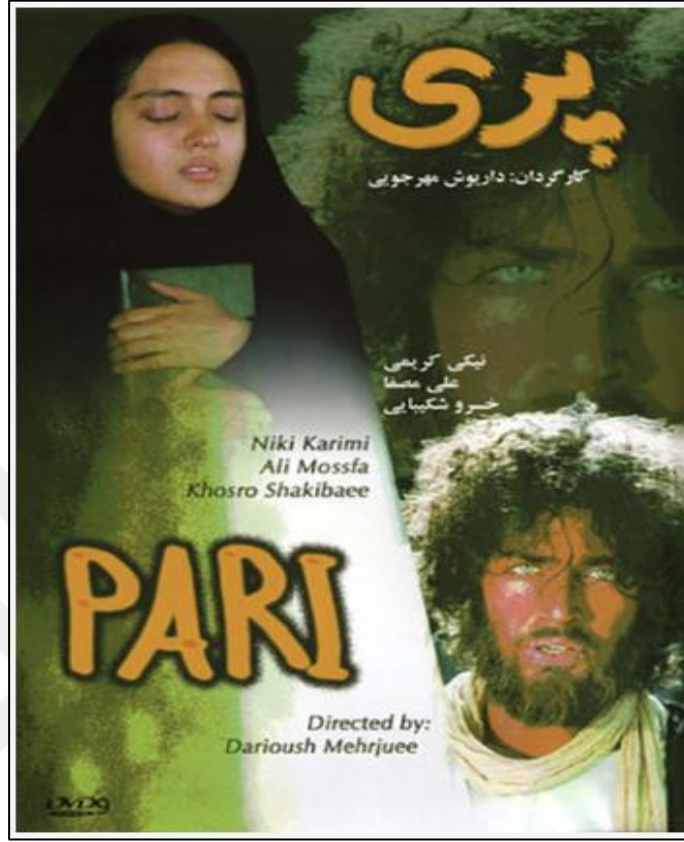
Kısa süre sonra Mehrcui'nin filmografisinin *Hamun* filmi ile yön değiştirdiği görülmektedir. Ğolam Huseyin Saedi'nin *Azadaran-e Bayal* eserinin dördüncü hikayesinden uyarlanan *Hamun* zamanla İran sinemasının Devrim sonrası dönemdeki en önemli filmlerinden biri haline gelmiş ve onun modern edebiyata olan ilgisini yansıtan bu eser, sonraki yirmi yıl boyunca farklı İran kuşaklarını etkilemiştir (Zahedi, 2011, p. 28). Mehrcui'nin sinemasındaki bu değişim, onun kişisel ve toplumsal meselelerle olan ilişkisini daha felsefî ve varoluşsal bir düzleme taşıyarak İran sinema tarihinde ayrıcalıklı bir konuma gelmesine katkı sağladığı görülmektedir. Filmin ayrı bir çalışmaya konu edinilecek ölçüde derin anlamlar ve temalar içerdiği görülmektedir.

Mehrcui ve sineması hakkında pek çok bilimsel çalışma yapan Farshad Zahedi Mehrcui hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır;

Mehrcui, zamanının toplumsal çatışmalarının anlatıcısıdır. *Gav* filminden *Santuri* filmine kadar eserleri, İranlıların moderniteyle temasının yarattığı kaosu gözlemlemenin bir yolunu arıyor. Onun keskin toplumsal bakış açısı, her eserini kendi zamanının toplumunun özel bir analizine dönüştürüyor. Yerel izleyici için imajını iki zıt kutup arasında bölen bir karakter; fırsatçılık ya da zamanının meşru oğlu olmak. Mehrcui'nin çalışmalarında son 40 yılın İran'ı açıkça görülüyor ve onun filmografisi, yerli ve yabancı her gözlemcinin bu ülkenin sosyal değişimlerine aşina olmasını sağlayacaktır (Zahedi, 2011, p. 40).

Mehrcui sineması modernite ve geleneğe yönelik bir meydan okuma olarak değerlendirilmektedir. Bu meydan okuma, toplumsal eleştiriler ile yalnızlık ve yabancılaşma, kadının kimlik ve toplumsal konum arayışı, bireyin askıya alınmış durumu gibi kavramlar etrafında şekillenmektedir. Tasavvuf ve dervişlik geleneğinin eleştirisi, siyasi ve toplumsal başarısızlıklar ile modern özgürlüklerin reddi ve bu reddin yaygınlaşması, özellikle Devrim sonrası dönemde Mehrcui sinemasının temel temaları arasında yer almaktadır. Yönetmenin eserleri, bir yandan ataerkil değerlerin sorgulanması ve bunun doğurduğu krizleri, diğer yandan orta sınıfın ekonomik, politik ve sosyo-kültürel sorunlarını ele alarak anlam dünyasını şekillendirmiştir (Sâkit, 1384/2005, p. 19).

3.4.4.2. Filmin Künyesi ve Konusu



Şekil 54: Peri (1996), Dariuş Mehrcui

Yazan ve Yöneten: Dariuş Mehrcui

Yapımcı: Emir Hüseyin Şerif

Müzik: Keyvan Cihanşahi

Görüntü Yönetmeni: Ali Rıza Zerrin-dest

Süre: 117 dk

Ülke/Yıl: İran/1374/1996

Dil: Farsça

Oyuncular: Niki Kerimi, Husrev Şekibayi, Ali Musaffa, Turan Mehrzad, Ferhad Cem, Parsa Piruz-fer, Zanet Avansiyan, Ali Esfer Şadrevan, Muhammed Rıza Şerifi-niya, Jale Ulvi, Melika Şerifi-niya, Keyvan Rustemi-nejad, Emir Huseyin Şerifi.

Filmin Konusu: On Üçüncü Fecr Film Festivali'nde gösterilen *Peri* filmi, Mehrcui'nin irfan ve dini temaları ele aldığı “Üçleme”sinin bir parçasıdır. Üçlemenin diğer filmlerinin *Hamun* ve *Sara* olduğu ifade edilmektedir (Esfendiyari, 1392/2013a, p. 42) *Peri*, Mehrcui'nin 1374/1996 yılında yazıp yönettiği bir filmidir. Film, jeneriğinde ifade edildiği üzere J. David Salinger'ın *Franny* (1955) ve *Zooey* (1957) adlı romanları ile *Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün* adlı kısa öyküsünden serbest bir uyarlamadır.

Filmin başkahramanı Peri, hayatın tüm imkanlarından yararlanan, seçkin bir edebiyat ve tiyatro öğrencisidir. Ancak, okuduğu küçük bir “yeşil kitap” aracılığıyla entelektüel ve duygusal dönüşümler yaşamaya başlar. Söz konusu kitap, Hicri beşinci yüzyılda yaşamış anonim bir mutasavvıfın biyografisidir. Bu eseri okuduktan sonra daha yüksek bir manevi seviyeye ulaşma arzusu duyan Peri, günlük hayatın sıradanlığından sıkılmaya başlar ve “arayış”ın acı dolu vadisine sürüklenir. Kitap, ağabeyi Esed'e aittir. Esed, bir süre önce kulübesinde çıkan yangında hayatını kaybetmiştir. Esed'in yöntemlerine ve geleneklerine karşı olan, Allah sevgisi ile dünyevi yaşam arasında bir çelişki bulunmadığını savunan diğer kardeşi Dadaşi ise Peri'yi bu öfke ve isyan halinden kurtarmaya çalışır.

Peri, Dadaşi, Sefa ve Esed aynı ailenin dört çocuğudur ve her biri farklı zamanlarda yüksek öğrenim görmüştür. Hepsi, ağabeyleri Esed'in etkisiyle tasavvuf ve ahlak yoluna yönelmiştir. Ancak Esed, girdiği süluk yolunda bedensel olarak dayanamayacak bir hassasiyete ulaşarak, içinde bulunduğu evi ateşe verip kendini yakmıştır. Sefa, inzivaya çekilerek yazma ve okuma ile meşgul olmuştur. Film boyunca, Esed'in izinden giden Peri ile onu bazı noktalarda eleştirerek farklı bir “süluk” anlayışını benimseyen Dadaşi'nin macerası ele alınmaktadır. Bu temalar, ilgili başlıklar altında detaylı bir şekilde incelenecektir.

3.4.4.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin

Değerlendirilmesi

Peri filmi, 1374/1996 Fecr Film Festivali'nde ödül almış ve yardımcı oyuncu dalında en iyi görüntü yönetmeni ödülüne layık görülmüş, Mehrcui'nin son dönem eserlerinden biridir. Bu film üzerine çeşitli akademik çalışmalar yapılmış olup,

Mehrcui'nin kendisi de filmin senaryosunu *Peri* adıyla kitaplaştırarak yayımlamıştır (Âme Yayınları, 1377/1998).

Farshad Zahedi, *El cine nacional iraní en el espejo de un pionero Dariush Mehryui* adlı doktora tezinde (Zahedi, 2008) ve *40 años de cine iraní: el caso de Dariush Mehryui* adlı kitabında (Zahedi, 2010) Mehrcui'nin bu filmine özel bir yer ayırmıştır. Ayrıca, bu çalışmada sıkça başvurulmuş kaynaklar arasında yer alan Nergis Salihi ve Muhammed Rıza Hacı Agababai'nin *Beyan-e Mefahim-e İrfani de Sinema-ye Mânâgera (Mutala'ai Mevridi: Film-e Peri)* başlıklı makalesi (Sâlihî & Âgababâi, 2018), *Peri* filmini tasavvufi ve irfani kavramlar çerçevesinde analiz etmektedir.

Mehrcui, *Peri* filmi ile dini yalnızca görünürde yaşamının ötesine geçilmesi ve İslam'ın derin anlamlarına ilgi gösterilmesi gerektiğini vurgulamaya çalıştığını ifade etmiştir (<https://www.tabnak.ir/fa/news/1198611/>). Filmde, Mehrcui, *Peri* karakterini; dinde aşırıya kaçan, uzun süreler boyunca oruç tutan, sürekli zikirle meşgul olan ve manevi yapısından tamamen farklı bir kişiliğe sahip olan nişanlısına tahammül edemeyen, huzursuz ve kaygılı bir birey olarak sunmaktadır. Mehrcui'nin değerlendirmeleri, onun, din veya tasavvufu yalnızca yüzeysel biçimde ele alıp içsel anlamlarını göz ardı eden bir yaklaşımı eleştirdiğini göstermektedir.

Mânâgera Sineması bağlamında değerlendirildiğinde, *Peri* filmi, bu sinema anlayışında merkezi bir kavram olup kelime anlamı olarak da işaret ettiği "**arayış**" temasını işlemektedir. Filmde bu arayış, izleyiciye insanın çıktığı manevi bir yolculuk, yani tasavvuftaki *seyr u sülûk* süreci olarak sunulmaktadır. Yönetmen Mehrcui'nin irfan geleneğine dair derin bir bilgiye sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, film boyunca Ferîdüddîn Attâr, Mevlânâ, Ebû Saîd Ebü'l-Hayr ve İran modern dönem şairlerinden Bijen Celâlî'nin eserlerinden yararlanması, anlatının **yalnızca yüzeysel bir hikâye sunmadığını; aksine, bu eserlerin bâtınî anlamları çerçevesinde karakterlerin içsel yolculuklarını ve varoluşsal sorgulamalarını yansıttığını** göstermektedir.

Nitekim *Mantiku't-Tayr*, kuşların bir araya gelerek Simurg'u arama süreci üzerinden bireyin kendini aşma ve hakikati sorgulama yolculuğuna vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde, *Mesnevî*'nin alegorik anlatımı, ahlaki ve manevi gelişim için gerekli olan bilgi ve deneyimlerin önemini ele almaktadır. Ebû Saîd Ebü'l-Hayr'ın düşünceleri ise bireyin içsel dünyası ile dış dünya arasındaki ilişkiyi anlamlandırmasına katkıda

bulunmaktadır. Bu bağlamda filmde Peri karakteri, söz konusu eserlerde yer alan temalar aracılığıyla kendi kimliği, ruhsal durumu ve varoluşsal sorgulamalarıyla yüzleşmektedir.

Yönetmenin bu klasik eserlerden beslenmesi, *Peri* filminin Mânâgera Sineması kapsamında değerlendirmemizi güçlendirirken, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda derin bir düşünsel ve manevi sorgulama sürecine de yönlendirdiği söylenebilir. Böylece film, tasavvufî anlamda benlik arayışını merkeze alarak arayışın **zahiri anlamlarının ötesindeki batını** boyutlarını da izleyiciye sunmaya çalışmaktadır.

Peri filmi, çalışma kapsamında incelenen filmler arasında tasavvufî terminoloji ve temaları en yoğun biçimde barındıran film olarak öne çıkmaktadır. Bu filmde, tasavvuf düşüncesinde merkezi bir konuma sahip olan "seyr u sülûk", şeyh-mürşid ilişkisi, riyazet (nefsi terbiye), vird (dua ve zikir), cezbe (manevi çekim), sekr hali (vecd, sarhoşluk), havf ve reca (korku ve ümid) vd. kavramların işlendiği görülmektedir. Bu temaların film bağlamında nasıl ele alındığını incelemeyi önce, filmin genel akışını özetlemek, konunun takibi açısından yararlı olacaktır. Filmin olay örgüsü şu şekildedir:

- 1 Peri rüyasında eski bir kervansaraydaki havuza düştüğünü ve bazı arkadaşlarının onu boğmak istediğini ve kafasını sudan çıkarıp nefes almasına izin vermediğini görür.
- 2 Peri rüyasında aynı kervansarayda seyr u sülûk ve zikirden bahseden irfani bir kitap okuduğunu görür.
- 3 Peri, Fars Dili ve Edebiyatı öğrencisidir ve gittiği üniversitede tahtaya bazı irfani söz ve şiirler yazar ve öğrenciler gelmeden tahtayı temizler.
- 4 Hocalarından biri sınıfta Hayyam ve Mevlana'yı karşılaştırır ve Mevlana'yı üstün görür. Peri, bu benzetmeye karşı çıkar ve hocasına, Mevlana'yı üstün görmek için Hayyam'ı küçümsememek gerektiğini söyler.
- 5 İsfahan'a giderken otobüs mola verdiğinde Peri, oradaki bir restoranın arkasındaki çöle girerek sanki başka bir dünyaya girer gibi irfani bir shuhda/sezgiye ulaşır.
- 6 Peri, Şeyh Lütfullah Camii'ni görür ve içeri girer.
- 7 Peri, rüya halinde kendisini caminin tepesinde yürürken görür.

- 8 Peri, aynada Şeyh'i görür ve onun sözlerini duyar.
- 9 Peri; okuduğu kitabın konusunu, Şeyh'inin sülukunu ve başına gelen olayları nişanlısı Mansur'a anlatır.
- 10 Peri, ayrıca Budizm'deki süluktanda bahseder.
- 11 Peri ve Mansur'un zikrin faydaları hakkındaki tartışır ve Peri, Mansur'un fikirlerinden rahatsızlık duyar
- 12 Peri, Şeyh'inin kendisini kırbaçladığını görür.
- 13 Peri'nin annesi Peri'nin okuduğu kitabı Peri'nin kardeşi Dadaşi'ye sorar ve Dadaşi bu konuda annesine açıklama yapar.
- 14 Peri, uyku ile uyanıklık arasında Dadaşi'yi Şeyh suretinde görür.
- 15 Dadaşi, Peri ile Peri'nin zikir etmekteki amacı hakkında konuşur.
- 16 Dadaşi, Peri'nin bir şeyh/mürşide bağlı bulunmasının gerekliliğinden, riyazetten ve kendi irfani deneyimlerinden bahseder.
- 17 Dadaşi, kendi irfani güç ve yetkinliğini göstermek için bakışlarıyla bir çarkı ve saati hareket ettirir.
- 18 Peri ve kardeşi Dadaşi, Peri'nin davranışları ve süluk şekli hakkında tartışır ve Peri evden ayrılır.
- 19 Dadaşi temerküz ve irfani sezgilerle Peri'nin, ağabeyleri Esed'in yanan kulübesine gittiğini anlar.
- 20 Dadaşi, kulübeye gider ve yolda bir su birikintisinde gusül abdesti alır, sudan çıktıktan sonra kendini kırbaçlayıp bir cübbe giyer ve Şeyh'in kılığında Peri'nin yanına gider.
- 21 Dadaşi, Peri ile Peri'nin Şeyh'i gibi konuşur. Peri, Dadaşi'nin Şeyh'inin kılığına büründüğünü gördüğünde daha çok korkar.
- 22 Peri ve Dadaşi'nin arasında filmin vermek istediği genel mesajı anlatan bir diyalog geçer ve Dadaşi, ağabeyleri Esed'in hayatta olan biten her şeyin sebebini anlamak için söylediği "*başlarında testi taşıyanlar hatırına*" sözüne vurgu yapar.

3.4.4.3.a. Tевbe

Filmin başında Peri'nin içinde bulunduğu ancak doğrudan ifade edilmediği için izleyici tarafından kolaylıkla anlaşılmayan makam "tevbe" makamı diğer bir ifade ile "tevbe vadisi"dir. Nitekim filmin başlangıcında buna işaret olarak bir vadide olduğu

görülen Peri, Şeyh'ine ait "yeşil kitabı" okumayı kabul ederek ve filmin başında hayali görüntüler görerek, tevbe vadisini kabul ettiğini ve yolunu diğerlerinden ayırdığını göstermektedir. Burada film bağlamında "tevbe vadisi"nin anlamı dönüşümün kaynağı olan ve arayanın yaşam biçimindeki değişimin kaynağı olan ruhun cehalet ve ihmalden uyanması şeklinde ifade edilmiştir (Sâlihî & Âgababâî, 2018, p. 92). Sufî terminolojisinde tevbe "bâbu'l-elbâb"tır ve sâlikin "kurbet" yani Allah'a yakınlık makamına ulaşmasının ilk adımı tevbedir (Kuşeyri, t.y., 1/207; Seccadi, 1383/2005, p. 264).

Hucviri tevbe konusunda "Tevbenin lügat anlamı "rucu'/dönmek"tir. O halde Allah'ın yasakladıklarından O'nun helal gördüklerine dönmek tevbenin hakikatidir." demektedir (Hucviri, 1974, p. 350). O halde tevbe; müminin kötü huylardan, İslam aykırı davranışlardan sıyrılması ve samimiyetle güzel huylara yönelmesidir.

Filmde Peri için tevbe vadisi net değildir. Ancak filmdeki delillere ve tevbe hakkında ifade edilenlere bakılarak Peri'nin bu yola adım attığı ve ilk makamı geçtiği söylenebilir. Nitekim o bu yolda kişisel farkındalığını kabul etmiş, Allah'ı zikretmenin ve gaflete düşmeme gayretinin idrakine varmıştır. Peri'nin, girmiş olduğu bu yeni yol ile geçmiş tarz ve üsluplardan uzaklaştığını göstermektedir. Örneğin filmin gidişatını ele aldığımız sıralamada dördüncü maddede Peri, Mevlana'nın daha iyi olduğunu ortaya koymak için sözleri ile Hayyam'ı küçümseyen hocasına karşı çıkmaktadır. Ya da Mansur ile yaptığı konuşmada Şeyh'inin davranışlarından övgü ile bahsetmesi ve onun gibi olmayı arzuladığını anladığımız sözleri ve yine Mansur'la zikrin faydaları hakkında tartışmaları ve Mansur'un fikirlerinden ve dünyalık güzelliğe olan meylinden rahatsızlık duyması onun yeni bir "karaktere" bürüldüğünü, yaşam tarzını değiştirdiğini ve yeni bir yol "arayış"ında olduğunu göstermektedir.

3.4.4.3.b. Talep/Arayış

Arayış bir diğer ifade ile talep, seyr u sülûkun en önemli unsurlarından biridir. Tâlib olan kişi, pek çok zorluğun kendisini beklediğini bilerek bu yola girer. Nitekim Attar bu hakikate işaret olarak *Mantıku't-Tayr* isimli eserinde "Taleb Vadisi" hakkında şöyle demektedir;

چون فرو آبی به وادی طلب

بیشتر آید هر زمانی صدتعب
صد بلا در هر نفس اینجا بود
طوطی گردون، مگس اینجا بود
جد و جهد اینجا بااید سالها
زانکه اینجا قلب گردد کارها

“Talep vadisine inince,

Her an karşına yüz dert çıkar.

Burada her nefeste yüz bela vardır,

Gökyüzünün papağanı burada bir sinektir.

Burada yıllarca ciddiye ve çaba göstermek gerekir,

Çünkü burada işler tersine döner.” (Feridüddin Attar, 1393/2014, p. 381)

Attar’ın bu beyitler ile taleb vadisinde hedefe ulaşmanın zorlukları ve bu yolda karşılaşılan engellere vurgu yaptığı görülmektedir. Bu sebeple de tâlib olan kişi için bu yolculuk boyunca sabır ve azmin gerekliliği önemlidir.

Filmde her zamanki yaşam tarzından uzaklaşan Peri’nin taleb vadisine girdiği ve kendini kaybeden birinin kurtuluş yolunu araması ve böylece irfani bir sükunete varması gibi bir arayış içinde olduğu görülmektedir. Yönetmen, Peri’nin ruh halinin bu kısmını iki şekilde göstermektedir. Birinci şekilde Peri sınıfta öğrenciler gelmeden tahtaya bir kısmı Feridüddin Attar’a ait bazı irfani cümleler yazmakta ve aşağıda verdiğimiz bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere bunlar tâlib olan bir kişinin talebini ya da arayan bir kişinin arayışını ifade etmektedir;

سالک فکرت ز درد این طلب
می نیاساید زمانی روز و شب
میدود تا تن کند با جان بدل
در رساند تن بجان پیش از اجل

“Düşünce yolcusu bu isteğin acısıyla,

Gündüz ve gece bir an bile dinlenmez.

Koşar ki bedeni ruhla değiştirsin,

Ve bedeni ruhla ölümden önce buluştursun”
(<https://ganjoor.net/attar/mosibatname/>)

Görüldüğü üzere bu beyitlerde, bir arayış ve manevi yolculuğun getirdiği acılar ve bu yolculukta duyulan huzursuzluk ele alınmakta ve bu kişinin ruhsal olgunluğa ulaşma çabası içindeki kararlılığı anlatılmaktadır.

Yönetmen Peri'nin bu arayışını gösterdiği diğer bir şekilde Peri'nin; zihinsel çalkantıları, etrafındaki insanlarla olan çatışmaları ve sürekli inişli çıkışlı halleri (Peri'nin bu hallerine Havf ve Reca halleri denilebilir ve bu hallerine ilgili başlık altında değinilecektir) ile sabırsız bir şekilde huzur aradığını ve irfani bir yakîn haline ulaşmak istediğini göstermektedir.

3.4.4.3.c. Vird ve Zikir

“Vird” ve çoğulu olan “evrad” belirli zamanlarda ve belirli miktarlarda yapılan ibadet, dua ve zikir yoluyla Allah’a yaklaşmayı amaçlayan bir tasavvuf terimi olarak kullanılmaktadır (Kara, 1995, p. 533). Bu bağlamda, “zikir” sufi ıstılahında; unutmamak, hatırlamak, zihinde tutmak ve anmak anlamlarına gelmektedir (Seccadi, 1383/2005, p. 402). “Zikir” kavramı Kur’an’da çoğunlukla sözlük anlamlarına uygun olarak “Allah’ı anmak” (Hud 11/114), “hatırlatma” (En’am 6/69), “düşünmek” (Sad 38/29) anlamlarında kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, “namaz” (Cuma 62/9) ve “Kur’an” (Enbiya 21/50) gibi anlamları ifade etmek için de tercih edildiği görülmektedir.

Bu bağlamda, Kuşeyrî’nin zikri üç aşamalı bir süreç olarak değerlendirdiği görülmektedir. İlk aşama olan dil ile zikir, bireyin bilinçli bir şekilde Allah’ı anmasıyla başlar. Bu aşamada zikir, ağızdan çıkan kelimelerle ifade edilse de kişinin ruhuna tam anlamıyla nüfuz etmemiş olabilir. Ancak ikinci aşama olan kalp zikri, bireyin zikri içselleştirmesiyle ortaya çıkar. Bu seviyeye ulaşan kişi, artık yalnızca diliyle değil, aynı zamanda kalbiyle de Allah’ı anmaya başlar. Kuşeyrî’ye göre, bu aşamada kişinin kalbi, farkında olmaksızın “Allah” dediğinde, o kişi sır zikrine ulaşmaya yaklaşmış demektir (Detay için bkz; "Zikir Bahsi" Kuşeyri, t.y., 2/375–376).

Peri filminde zikrin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda filmin temel kaygısının Allah'ı zikretmenin nasıl olduğu ve insan kalbinde ve ruhunda zikrin nasıl yer tutacağı meselesinin olduğu görülmektedir.



Şekil 55: Peri filminde *Suluk* isimli kitap

Filmde yukarıda görüldüğü şekilde Peri'nin sürekli olarak yanında taşıdığı ve okuduğu *Suluk* isimli “yeşil bir kitap” vardır. Filmde Peri'den öğrenildiği üzere bu kitap hicri beşinci yüzyıl Horasan ariflerinden birine aittir ve müellifi belli değildir. Peri; bu kitaba göre sâlikin süluk yolunda hakikate ulaşabilmesi için sürekli olarak zikir halinde olması gerektiğini nişanlısı Mansur'a söyler. Bu anlamda Peri'nin filmin başından beri kitapta yazılan zikirleri tekrar ettiğini ve bu şekilde ilahi hakikatlerin kendinde tecelli etmesi için çabaladığını görmekteyiz. Örneğin aşağıda filmin aldığımız bir karede görüldüğü üzere filmin başlarında Peri rüyasında seyr u sülûktan bahseden kitapta yazan zikirleri okumaktadır.



Şekil 56: Peri filminde Peri'nin *Süluk* kitabını okuyarak zikir yapması

Yine filmde aşağıda görüldüğü şekilde Peri'nin, gittiği üniversitede ders başlamadan önce okuduğu kitaptan bazı zikirleri tahtaya yazdığı ve diğer öğrenciler gelmeden bunları sildiği görülmektedir.



Şekil 57: Peri filminde Peri'nin tahtaya yazı yazarak zikir yapması

Tüm bunlar Peri'nin sürekli bir zikir halinde olduğunu gösteren delillerdir. Tasavvufî düşüncede sâlikin sürekli zikir halinde olması onu gaflet ve nisyana

düşmekten kurtaran bir olgu olarak ele alınmaktadır (Öngören, 2013, p. 409). Bu anlamda filmde Peri’de görülen bu zikir halinin tasavvufi düşüncedeki öğretilerle uyduğu söylenebilir. Ancak bununla beraber Peri’nin farkında olmadığı önemli bir nokta vardır. “Mürşid ve Mürşidin Gerekliliği” başlığı altında daha detaylı bir şekilde ele alınan bu nokta seyr u sülûk yolunda bir pire tabi olmanın gerekliliğidir.

Filmde sürekli zikir halinde olduğu görülen Peri’nin, zikrin tam olarak ne olduğunu ve onun nasıl yapılması gerektiğini bilmediği ifade edilmektedir (Sâlihî & Âgababaî, 2018, p. 94). Peri zikir halinde iken dudaklarının sürekli hareket halinde olması ve zikri sürekli tekrar etmesi onun, zikri sadece zahiri şekliyle kabul ettiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda Peri, tasavvufta seyr u sülûk yolunda her sâlikin zikrinin kendisine, kapasitesi ölçüsünde piri tarafından verildiğinin ve pirinin izni olmadan sâlikin zikir yapamayacağının farkında değildir. Filmde de görüldüğü üzere Peri sülûk yolcuğuna herhangi bir şeyh veya mürşide tâbi olmadan başlamıştır. Peri’nin zikri yalnızca zahiri şekli ile kabul etmesinden kastedilen şey de budur. Bu sebeple bu halde iken Peri’de herhangi bir olumlu değişikliğin olmadığı görülmektedir.

3.4.4.3.d. Hayret Makamı

Sözlük anlamı “şaşırmak, yolunu kaybetmek” olan “hayret” kavramı (Yetik, 1998, p. 60), sûfiler tarafından tasavvufî bir terim olarak özellikle marifet ve yakın mertebeleriyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Bu bağlamda Allah’ın zatını kavrayamamanın bilincine varan aklın hayrete düştüğü ve gerçek marifetin, insan aklının Allah karşısında acizliğini idrak etmesi olduğu ifade edilmektedir (Seccadi, 1383/2005, p. 232).

Attar *Mantıku’t-Tayr* adlı eserinde “hayret vadisi” hakkında şunları dile getirmektedir;

بعد ازین وادی حیرت آیدت

کار دایم درد و حسرت آیدت

هر نفس اینجا چو تیغی باشدت

هر دمى اینجا دریغی باشدت

آه باشد، درد باشد، سوز هم

روز و شب باشد، نه شب نه روز هم

مرد حیران چون رسد این جایگاه

در تحیر مانده و گم کرده راه

هرچه زد توحید بر جانیش رقم

جمله گم گردد از و گم نیز هم

“Bundan sonra hayret vadisi gelir sana

Sürekli bir iş, acı ve hasret olur sana

Her nefes burada bir kılıç gibi olur sana

Her an burada bir pişmanlık olur sana

Ah olur, acı olur, yanış da olur

Gece gündüz olur, ne gece ne gündüz de olur

Şaşkın adam buraya vardığında

Hayrette kalır, yolunu kaybeder

Tevhid ne zaman ruhuna bir mühür vurursa

Hepsi kaybolur, o da kaybolur” (Feridüddin Attar, 1393/2014, p. 407)

Yukarıdaki beyitlerde görüldüğü üzere hayret makamı, sâlikin Allah’ın mutlak varlığını idrak ederken yaşadığı şaşkınlık hali olarak gösterilmiştir. Beyitlerde geçen acı, hasret, pişmanlık gibi haller ise sâlikin bu derin idrak yolculuğundaki ızdırabını simgelemektedir. Bu anlamda sâlikin her anının, eksikliğini fark ettiği bir tecrübe haline geldiği görülmektedir.

Yukarıdaki bilgiler ekseninde Peri, filmin başından itibaren görülen hali ve yaptığı zikirlerle hakikate, huzura ve hayret haline ulaşamamasına şaşırmaktadır. Bu şaşkınlığın sebebi daha önce ifade edildiği gibi aslında Peri’de var olduğu görülen sülukun merhaleleri ve nasıl yapıldığına dair bilgi eksikliğidir. Nitekim Peri bir mürşide tabi olmadan bu yola adım atmıştır ve bu yolda karşılaştığı zorlukları nasıl aşacağını bilmemektedir. Tüm bunların neticesinde Peri sürekli bir vecd ve istiğrak halindedir. Buradan itibaren konu “Vecd ve İstiğrak” başlığı altında ele alınacaktır.

3.4.4.3.e. Vecd ve İstiğrak Hali

Tasavvuf ıstılahında vecd, kişinin Allah'ın farklı tecellilerini görebilmesi sonucunda, duyduğu derin muhabbetle ruhsal bir huzur yaşaması ve bu manevi hazla kendinden geçmesi (Seccadi, 1383/2005, p. 780); istiğrak ise, vecdin daha ileri bir seviyesi olup, varlık hâliyle yakın anlam taşıması şeklinde tanımlanmaktadır (Seccadi, 1383/2005, p. 86). Bu anlamda sevgiliyi temaşa ederken, ilahi sevginin güçlü etkisi altında kalan sâlikin kendinden geçip maddi âlemden uzaklaştığı ifade edilir. (Yılmaz, 2012, pp. 204–205). Yukarıda ifade edildiği üzere Peri'nin hayret makamında yaşadığı vecd ve istiğrak halleri filmde çeşitli şekillerde görülmektedir. Bu hallerde Peri farkındalık ve cehalet arasında bir yerde kalmakta ve bazen bu hallere dayanamayıp aşağıda görüldüğü üzere Şeyh'ini gördükten sonra baygınlık geçirmektedir.



Şekil 58: Peri filminde Peri'in Vecd ve İstiğrak hali

3.4.4.3.f. Havf ve Reca

Filmde, Peri'nin vecd ve istiğrak hâllerinin devamı olarak ele alınan diğer ruhsal durumları havf ve reca hâlleridir. Havf, korkuyu; reca ise umudu ifade etmektedir. Bu bağlamda tasavvufta gelecekte gerçekleşmesi muhtemel bir durum; kişinin zihnine gelip kalbine yerleştiğinde, bu durum istenmeyen bir niteliğe sahipse

“havf” (Kuşeyri, t.y., 1/251), istenen ve arzulanan bir durum ise “recâ” (Kuşeyri, t.y., 1/259) olarak adlandırılmaktadır.

Sâlikin süluk mertebelerinden olan havf ve recanın daha ileri düzeyine ve mevcut ana yönelik olanına kabz ve bast denilmiştir (Seccadi, 1383/2005, p. 634). Kabz, sözlükte “daralma, büzülme, durgunluk, sıkıntı, kaygı” anlamlarını taşımaktadır (S. Uludağ, 2001, p. 44). Tasavvufta “kabz”; sâlikin kalbinde aniden beliren bir mânevi sıkıntı ya da huzursuzluk sonucu hissettiği bir tür içsel tutukluk ve donukluk durumunu; bunun zıddı olan bast ise, ruhen ferahlama ve mânevi genişleme hâlini tanımlamak için kullanılmaktadır (Hucviri, 1974, p. 454). Kabz ve bast hâllerinin daha ileri dereceleri heybet (yüce bir korku) ve üns (yakınlık ve sıcaklık) olarak adlandırılmaktadır (Hucviri, 1974, p. 456). Havf ve reca hâllerinin; sülûkün başlangıcındaki müridler için, kabz ve bastın ârifler için, heybet ve ünsün ise mânevî olgunluğa erişmiş kişilerde gözlemlendiği ifade edilmektedir (S. Uludağ, 2001, p. 45). Filmde görüldüğü şekli ile Peri süluk yolunun başındadır ve bu sebeple onda görülen hallerin, havf ve reca halleri olduğu söylenebilir.

Filmde Peri Mansur ile bir resturana gitmektedir. Oturur oturmaz Peri kendinden geçmiş bir halde bazı şairlerin şiirlerindeki anlam yoksunluğuna vurgu yapmakta ve bunları eleştirmektedir. Bunu yaparken de Attar’ın *Tezkiretü’l-evliya* adlı eserinden şu alıntıyı kullanmaktadır;

"سخن ایشان نتیجه کار و حال است نه ثمره حفظ و قال، و از عیان است نه از بیان، و از اسرار است نه از تکرار، و از علم لدنی است نه از علم کسبی، و از جوشیدن است نه از کوشیدن..."

"Sözleri, ezber ve lafin sonucu değil, iş ve halin neticesidir; açıklamadan değil, aşikârdan gelir; tekrar değil, sırdan kaynaklanır; kazanılan bilgiden değil, doğrudan ilahî bilgiden gelir; çabalamaktan değil, içten gelen bir coşkudan doğar." (Fariduddin Attar, 1905, p. 198)

Daha sonra bu haline anlam veremeyen Mansur ile tartışır ve ellerini yıkama bahanesiyle oradan uzaklaşır. Restoranın üst katına çıkan Peri’de önce bir titreme halinin daha sonra ise aşağıda görüldüğü üzere bir ağlama halinin belirttiği görülmektedir.



Şekil 59: Peri filminde Peri'nin Havf hali

Havf halini yaşadığı görülen Peri kısa süre sonra çantasından *Süluk* kitabını çıkarır. Seyr u sülûkunun başında olan Peri için bu kitabın sığınılacak bir liman gibi olduğu görülmektedir. Nitekim havf hali kısa süre sonra aşağıda görüldüğü üzere kitabına sarılması ile son bulur ve ardından Peri'de reca hali belirir.



Şekil 60: Peri filminde Peri'nin Reca hali

3.4.4.3.g. Zühhd ve Riyazet Hali

Daha önce incelenen *İstiâze* filmi gibi *Peri* filminde de “zühhd” teması önemli bir içerik olarak yer almaktadır. *İstiâze* filminde detaylı bir şekilde ele alınan tasavvufi temalar arasında yer alan “zühhd” kavramı; bir şeyi arzulamaktan vazgeçmek ve dünyaya karşı mesafeli bir duruş sergilemek şeklinde yorumlanabilir.

Filmde görüldüğü üzere Peri, irfani seyr u sülûka yöneldiği için zahidane bir hayat yaşamaya çalışmaktadır. Peri'nin bu yönelimi; onun davranışlarını diğer öğrencilerin davranışları ile mukayesesi, zahiri ve değersiz konulara önem vermemesi, irfani seyr u sülûka yönelmesi ve bu sebeple sürekli bir zikir halinde olması ile örneklendirilebilir.

Yine *İstiâze* filmi bağlamında detaylı olarak ele alınan “riyazet” kavramına, *Peri* filminde de işaret edildiği görülmektedir. Nefsi arzularından arınma çabası olarak yorumlanabilecek riyazet, *Peri* filminde çeşitli aşamalar ve karakterler üzerinden işlenmiştir. Bu bağlamda, riyazetin ilk örneği Peri karakteriyle somutlaşmaktadır.



Şekil 61: Peri filminde açlıkla Zühhd ve Riyazet teması 1



Şekil 62: Peri filminde açlıkla Zühd ve Riyazet teması 2



Şekil 63: Peri filminde açlıkla Zühd ve Riyazet teması 3

Peri Mansur ile gittikleri restoranda yukarıda filminden alınan bazı karelerde görüldüğü üzere önlerine konan ve geleneksel İran mutfağında çokça tercih edilen bu

yemekleri yememektedir. Mansur her ne kadar ısrar etse de o iştahının olmadığını ifade etmekte ve böylece açlıkla riyazet halini yaşamayı tercih etmektedir.

Peri'nin riyazet sürecinde deneyimlediği bir diğer önemli aşama, onun sanata ve başarıya bakış açısındaki dönüşümünde gözlemlenir. Aşağıda filmin belirli bir karesinde görüldüğü gibi, Peri, süluk yoluna adım atmadan önce tiyatro oyunlarında yer almakta ve oyuncuğundaki başarıları ile ön plana çıkmaktadır. Ancak seyr ü süluka başladıktan sonra, bu aktivitelerin kendisine anlamlı bir katkı sağlamadığına kanaat getirir ve sahne performanslarını bırakmaya karar verir. Bu karar, Peri'nin dünyaya olan bağlarını çözme sürecinde, riyazet pratiğini derinleştirdiği bir örnek olarak değerlendirilebilir.



şekil 64: Peri filminde Peri'nin tiyaroyu bırakması ile Zühd ve Riyazet yaşaması 4

Filmde riyazet halini yaşayan diğer kişi Peri'nin şeyh olarak kabul ettiği kişidir. Aşağıda filmde alınan karede görüldüğü üzere şeyh, kervansarayın avlusunda bulunan kuyuya girmekte ve orada kendini asılı halde bekleterek riyazet halini yaşamaktadır.



Şekil 65: Peri filminde Şeyh'in Zühd ve Riyazeti yaşaması 5

Filmde riyazet halini yaşayan diğer bir kişi ise Dadaşi'dir. Aşağıda bir nevi meditasyon halindeli duruşu ile gösterilen Dadaşi filmde, riyazet yolu ile hakikate ulaştığı görülen ve Peri'ye akıl hocalığı yapabilen diğer film karakterlerinden biridir. Bu anlamda Dadaşi'nin seyr u sülûk konusunda nasıl bir yerde olduğunun değerlendirilmesi "Mürşid ve Mürşidin Gerekliliği" başlığı altında ele alınacaktır.



Şekil 66: Peri filminde Dadaşi'nin Zühd ve Riyazeti yaşaması 6

3.4.4.3.h. Keşf ve Şuhud Hali

Keşf, kelime anlamı ile örtülü olanın perde aralandığında açığa çıkması anlamında kullanılmaktadır (S. Uludağ, 2022, p. 315) Tasavvufi bir ıstılah olarak, gaybi hakikatlerin deneyim ve gözlem yoluyla farkına varılması ve bu bilgilere ulaşılması süreci olarak tanımlanmaktadır (Seccadi, 1383/2005, p. 657). Bu bağlamda mükāşefe; beden ve duyuların birer engel olarak işlev gördüğü perdelerin kalkmasıyla, ruhsal dünyanın açığa çıkmasıdır. Bu perdenin; riyazet, mücahede ve tasfiye aracılığıyla ortadan kalkacağı ve bu şekilde gayb alemi görünür hale geleceği ifade edilmektedir (Hucviri, 1974, p. 453). Keşfin, bazı durumlarda aklı delillere dayanarak kesin bilgiye ulaşmayı sağlarken, bazı durumlarda ise zanna dayalı bir anlayışı ifade ettiği belirtilmektedir (S. Uludağ, 2022, p. 316).

Şuhud ve bu kökten gelen müşahade hali, Hakk'ın bireyin kalbinde hazır ve mevcut olması durumudur (Seccadi, 1383/2005, p. 723). Bu hali yaşayan kimsenin, kendi benliğini ortadan kaldırdığı ve böylece elde ettiği marifetin, onun varlığını yok ettiği ifade edilmektedir (Hucviri, 1974, p. 396).

Filmin aşağıdaki sahnesinde görüldüğü üzere, Peri, zikrin sürekli tekrarı yoluyla derin bir keşf ve sezgi haline ulaşmıştır. Bu tekrarlanan zikir pratiği, Peri'nin zihninde ve ruhsal algısında bir dönüşüm meydana getirerek şeyhinin suretini sürekli olarak görmesine sebep olmaktadır. Bu görsel deneyim, Peri'nin manevi gelişim sürecinde şeyhi ile kurduğu güçlü bağın ve onun rehberliğine olan teslimiyetinin somut bir ifadesi olarak analiz edilebilir.



Şekil 67: Peri filminde Peri'nin ayndan Şeyh'ini görerek Keşf ve Şuhudu yaşaması

Bu sahnede görüldüğü üzere Peri, aynaya baktığında kendi yansıması yerine şeyhinin suretini görmektedir. Şeyhinin suretini sürekli olarak her yerde görmesi, Peri'nin içsel yolculuğunda şeyhine olan bağlılığının derinliğini yansıtsa da, bu durum onun hâlâ hayret makamında olduğunu göstermektedir. Hayret makamında kalan Peri, henüz irfani bir farkındalığa erişememiştir ve manevi yolculuğunda zihinsel bir şaşkınlık içindedir. Nitekim Peri ile Dadaşı'nın, Peri'nin davranışları üzerine yaptıkları tartışmalarda Peri'nin tepkileri, onun içsel bir karmaşa ve boşluk yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu sahne, Peri'nin henüz tam bir manevi istikrara ulaşmadığını ve yolculuğunda ilerlerken bir rehberliğe ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

Başka bir yerde Peri Şeyh'ini kardeşi Dadaşı'nın suretinde müşahade etmektedir. Filmde bunun diğer bir anlamının daha olduğu görülmektedir. Detaylarına “Mürşid ve Mürşid'in Gerekliliği” başlığı altında değinilecek bu mana, Peri'ye filmdeki Şeyh karakterinin aslında kardeşi Dadaşı olduğunu ya da bu yolda ona eşlik etmesi gereken kişinin Dadaşı olduğunu göstermektedir.

Filmde keşf ve müşahade halini yaşayan diğer bir kişi Dadaşı'dır. Filmin olay örgüsünde on sekizinci maddede görüldüğü üzere Peri ve Dadaşı, Peri'nin davranışları hakkında tartışır ve bu tartışmadan sonra Peri evden ayrılır ve kimse nereye gittiğini bilemez.



Şekil 68: Peri filminde Dadaşı'nın Keşf ve Şuhudu yaşaması 2

Yukarıda filmde sembolik olarak nasıl yapıldığı görülen Dadaşı, irfani temerküz ve şuhud hali ile Peri'nin nereye bilen tek kişidir.

3.4.4.3.1. Murakabe ve Tezkiye Hali

Lügat anlamı itibariyle “denetlemek, kontrol etmek, sürekli olarak düşünmek ve gözetlemek” anlamlarını taşıyan murakabe (S. Uludağ, 2020a, p. 204), tasavvufi bir ıstılah olarak; kulun kalbinde ve iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerden Allah'ın her an haberdar olduğunu idrak etmesi anlamına gelmektedir (Seccadi, 1383/2005, p. 710). Bu bilinçle hareket eden sâlikin; kalbini, ilahi zikirden uzaklaştıracak olumsuz düşüncelerden arındırma çabası içine girdiği ifade edilmektedir (Kuşeyri, t.y., 1/329). Kelime anlamı itibari ile “duru ve temiz olmak” anlamında gelen (S. Uludağ, 2011, p. 127) tezkiye ise tasavvufta; nefis, kalp ve ruhun manevi kirlerden arındırılması anlamında kullanılan bir ıstılahtır (Seccadi, 1383/2005, p. 236).

Filmde, Peri karakterinin sıklıkla kendi iç dünyasıyla baş başa kalarak zikir yapma ve Kur'an okuma yoluyla nefisini tezkiye etmeye çalıştığı görülmektedir. Özellikle bir sahnede, Mansur ile restoranda yemek yerken, aniden kendisinde derin bir murakabe yapma ihtiyacı duymakta ve bu nedenle restoranın çatı katına

çıkılmaktadır. Burada, Peri'nin murakabe ve tezkiye sürecine girdiği, aynı zamanda riyazet uyguladığına şahit edilmektedir. Bu haldeyken Şeyh'inin manevi varlığı kendisine görünmekte; Peri, bu ilahi tecelliye dayanamayarak bayılmaktadır. Bu sırada, Peri'nin söylediği ancak Şeyh'ine ait olan aşağıdaki sözler, onun ve Şeyh'inin zühd ve riyazet durumunu betimleyen sözler olarak değerlendirilebilir: “*Ben Ribat'ın damundaydım, o da Ribat'ın bulunduğu evin mescidindeydi. Sopyayı aldı, kuyunun üzerine çıktı; ipi ayağına, ipin bağlı olduğu sopyayı kuyunun başına bağladı...*” Bu diyalog ile, filmde murakabe ve tezkiye hallerinin görsel ve işitsel bir temsili olarak izleyiciye aktarılacak istendiği görülmektedir.

3.4.4.3.i. Halvet Hali

Halvet, “günahtan korunmak ve daha iyi ibadet etmek için yalnız kalmak, ıssız yerleri tercih etmek” anlamlarında kullanılan bir tasavvuf terimidir (S. Uludağ, 1997, p. 386) Tasavvufi terminolojide ise tarikata giren bir müridin, belirli bir süre sonra şeyhin talimatıyla insanlardan uzaklaşarak tekkelerde bulunan “çilehane” ya da “halvethane” olarak adlandırılan özel bir alanda inzivaya çekilmesi ve kendini tamamen Allah'a adanması ve kalpten dünyevi ilgileri kesmesi şeklinde açıklanmaktadır (Yılmaz, 2012, p. 195).

Filmde, Peri karakterinin belirli sahnelerde insanlardan uzaklaşarak yalnız kalabileceği mekanlara yöneldiği gözlenmektedir. Örneğin, aşağıda filmde alınan bir karede, Peri'nin aile bireylerinden uzaklaşıp evinin bahçesindeki boş bir havuzda inzivaya çekildiği görülmektedir. Ancak, daha önce açıkladığımız “halvet” kavramına göre Peri, bu yalnızlaşma sürecini tasavvufi seyr u sülûk usullerine göre değil, kendi yöntemleriyle gerçekleştirmektedir. Bu sebeple, aradığı iç huzur ve sükunet haline erişemediği görülmektedir.



Şekil 69: Peri filminde Peri'nin Halvet hali

Yine filmde yemek yedikleri restoranda Peri yüzünü yıkamak için gitmekte ve burada aynaya baktığında Şeyh'inin suretini görmektedir. Bu durumda iken Şeyh'i ona halvet halinde yapacağı zikir hakkında şunları fısıldamaktadır; *“Ebu'l-Kasım Bîşr-i Yasin'in¹⁰ Ebu Seleme'ye öğrettiği zikir. “Ey oğul, Tanrı ile konuşmak ister misin?” dedi. Neden istemeyeyim, dedim. O da şöyle dedi; “Halvette olduğun her anda şunu söyle ve daha fazlasını söyleme;*

من بی تو نمی قرار نتوانم کرد

احسان ترا شمار نتوانم کرد

گر بر تن من زفان شود هر مویی

یک شکر تو از هزار نتوانم کرد

¹⁰ Horasan alim ve ariflerinden olan Ebu'l-Kasım Bîşr-i Yasin Hicri 4. Yüzyılda yaşamıştır. Ebu Said Ebu'l-Hayr, mutasavvıf şair Ebü'l-Kāsım Bîşr-i Yâsîn'in derslerine devam edip dil ve edebiyat ilimlerinde ondan faydalanmış, şiir ve tasavvuf anlayışından da etkilenmiştir Yazıcı (1994, p. 220).

Ben sensiz bir an bile huzur bulamam,

İhsanını saymak mümkün değil,

Eğer bedenimdeki her tüy bir dil olsaydı,

Bir şükürünü bile binlerce kez dile getiremezdim.”

(<https://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh211>)

Burada Şeyh'in dilinden duyulan şiir Ebu Said Ebu'l-Hayr'a atfedilmektedir. Şeyh'inin, Peri'ye halvet halinde nasıl zikir yapacağını Ebu Said Ebu'l-Hayr ile onun şeyhi Ebu'l-Kasım Bîşr-i Yasin arasında geçen diyalog ile anlattığı görülmektedir.

3.4.4.3.j. Mürşid ve Mürşin'in Gerekliliği

Şeyh, kelime anlamı itibarıyla "yaşlılık belirtisi görülen kişi" anlamına gelir ve çoğul şekilleri “şüyuh” ve “meşayih” olarak kullanılır (Öngören, 2010, p. 50). Tasavvuf terminolojisinde "tarikât piri, mürşid veya üstad" anlamına gelen şeyh; kendisine bağlanan sâliklerin yetenek ve yatkınlıklarına göre onları manevî olgunluğa ulaştırmak için rehberlik ve önderlik yapan; onlara faydalı ve zararlı olanı tanıtmaya çalışarak onların kalplerine şeriat bilgisini ve Allah sevgisini aşılamayacağı amaçlayan kişi olarak açıklanmaktadır (Seccadi, 1383/2005, pp. 517–518). Bu bağlamda şeyh ve mürşidlerin; kendilerine başvuran müridleri, onların mizaçlarına göre “seyahat, sohbet veya halvet” gibi yöntemlerle irşad ettikleri ifade edilmektedir (Yılmaz, 2012, pp. 184–185).

Mevlânâ'nın, *Mesnevî*'sinde pek çok yerde bir pirin gerekliliğinden ve süluktan maksadın ne olduğu konusuna değindiği görülmektedir. Örneğin;

نفس چون با شیخ ببند کام تو

از بن دندان شود او رام تو

که آن دعای شیخ نه چون هر دعاست

فانی است و گفت او گفت خداست

“Nefis, yüzlerce hile, hud'a sahibi bir ejderhadır. Fakat şeyhin yüzü, o ejderhanın gözüne karşı tutulan bir zümrüttür.” (Mevlânâ, 2004, 3/203).

Buna bağılı olarak kazayı kabul etmek, Allah'ın hükümlerine rıza göstermek anlamlarına gelen tevekkül ve teslimiyet (S. Uludağ, 2012, p. 3), sâlikin Hakk'ın bütün tecellilerini gönül rızasıyla kabul etmesi anlamında kullanılan bir tasavvuf terimidir (Seccadi, 1383/2005, p. 237). Mevlânâ'nın, bu konu hakkında *Mesnevi*'sinde şöyle dediğı görölmektedir;

بر نویس احوال پیر راهدان

پیر را بگزین و عین راه دان

پیر را بگزین که بی پیر این سفر

هست بس پر آفت و خوف و خطر

“Yol bilen Pîrin ahvalini yaz; Pîri seç, onu yolun tâ kendisi bil.

Pîri bul ki bu yolculuk, Pîrsiz pek tehlikeli, pek korkuludur; âfetlerle doludur.”

(Mevlânâ, 2004, 1/253).

Seyr u süluk ve bir mürşide tabi olma konuları bağlamında filmde üç ayrı kişi tarafından üç ayrı yolun takip edildiğı görölmektedir. Bunlardan ilki Peri ve Dadaşı'nın ağabeyleri Esed'dir. Esed herhangi bir şeyhe tabi olmadan okuduğı “Yeşil Kitap” ile süluk yoluna girmiştir. Ancak bu yolun nefsi üzerindeki zorluklarını aşamamış ve bir dağ evinde kendini ateşe vererek intihar etmiştir.

Filmde Peri karakteri, süluk yoluna herhangi bir şeyhe bağılı olmadan, abisi Esed'in odasında bulduğı “Yeşil Kitap”ı okuyarak girmeye çalışır. Kitabın içeriğini rehbersiz bir şekilde öğrenmesi ve hayal ile rüya aleminde gördüklerinden etkilenmesi, onun manevi yolculuğa kendi başına adım atmasına neden olmuştur. Bu durumun, Peri'nin sürekli zihinsel bir karmaşa yaşamasına ve gündelik yaşantısına uyum sağlamakta zorlanmasına yol açtığı görölmektedir. Filmin, Peri'nin yaşadığı bu karmaşanın geleneksel İslami irfan ile modern uygulamalar arasında bir çatışmadan kaynaklandığını öne sürdüğü ifade edilmektedir. Bu düşünceye göre geleneksel yaklaşımda süluk yolunda bir şeyhe bağılılık esas iken, modern uygulamalarda bireyin bu yolda kendi başına ilerleyebildiğı görölmektedir (Sâlihî & Âgababâî, 2018, p. 98). Bu bağlamda filmde Peri'nin, mürşidsiz olarak huzura ulaşmayı başaramadığı için içsel bir gerilim yaşadığı izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır.

Filmde, üçüncü yolu temsil eden karakter ise Dadaşı'dır. Dadaşı'nın Peri ile olan diyaloglarından, onun da süluk yoluna girmiş olduğu, riyazet ve murakabe

deneyimlerini yaşadığı anlaşılmaktadır. Dadaşı, başlangıçta bir pirin rehberliğine başvurmadan çıktığı bu yolda, nefsinin arındırmak amacıyla uzun süreli oruçlar tutmuş, ancak bu süreçte fiziksel olarak zarar görmüştür. O, sonrasında gerçek piri bulmanın getirdiği iç huzurunu filmde şu sözlerle ifade eder: “...*O kadar çok oruç tuttum ki sonunda hastaneye kaldırıldım. Hastaneden çıkınca gerçek “pir”i bulana kadar onu aradım. O bana "دل با یار و سر با کار" [Gönül yârda, el kârda] sözünün anlamını öğretti.*” Bu esnada Dadaşı, ellerini sema pozisyonunda havaya kaldırarak dans eder ve manevi coşkusunu dile getirir: “*Damla sensin, deniz sensin, ruh sensin, nur sensin, şeker sensin, zehir sensin, lütf sensin, kahr sensin...*” Mevlevilikteki “semâ”ya da bir işaret olarak değerlendirilebilecek bu sahne, karakterin piriyle buluşmasından sonra yaşadığı teslimiyeti ve manevi hazzı yansıtan bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Filmde Dadaşı’nın, film boyunca Peri’ye bir şeyhe bağlanmanın zorunluluğunu, manevi yolculuk için bir niyet taşıması gerektiğini ve mürşidsiz bir şekilde bu yola çıkmanın risklerini sıklıkla hatırlattığı görülmektedir. Dadaşı, aksi durumda Peri’nin abisi Esed’in yaşadığı gibi olumsuz bir sona ulaşabileceğini ima ederek onu uyarmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Dadaşı, çeşitli görevlerle Peri’nin aradığı rehberin kendisi olduğunu ifade etmeye çalışır. Manevi bilgi ve yetkinliğini göstermek adına olağanüstü haller sergiler; örneğin, bakışlarıyla bir çarkı ve saati harekete geçirir. Ancak, bu sıra dışı olaylar Peri’yi şaşırtsa da, onu mürşidi olarak kabul etmesi için yeterli olmaz.

Filmde yönetmen, “Keşf ve Şuhud Hali” başlığı altında ele alındığı üzere, Dadaşı’nın gerçek bir mürşid olduğunu izleyiciye sunmak amacıyla, Dadaşı’nın temerküz ve sezgi yoluyla kaybolan Peri’nin yerini bulabildiğini gösterir. Peri’yi bulduğu bu sahnede Dadaşı, Peri’ye şeyh suretinde görünerek, “*Uzun zamandır beni rüyanda gördüğünü biliyorum. Ama fazla ileri gitme; bunların hepsi hayalden ibaret.*” diyerek Peri’yi kendisini öldürme girişiminden kurtarır. Bu anda Dadaşı, Peri’nin gerçek dünyadan kopukluğuna ve yaşadığı huzursuzluğa dikkat çekerek, “*Sen başarılı bir tiyatro oyuncususun. Tiyatro yapman gerekiyor. Kendini Tanrı’nın bir oyuncusu olarak düşünerek tiyatro yap.*” diyerek Peri’yi tekrar gündelik yaşamına döndürmek ister. Bu cümlede, Dadaşı’nın “*O her yerde ve seninle*” vurgusunu yaptığı düşünülebilir.

Ayrıca Dadaşı, abisi Esed'in yaşadığı zorluklara ve sonuçlarına dikkat çekmek amacıyla, “*Kûze be ser-hâ*” [*başlarında testi taşıyanlar hatırına*] metaforunu kullanır. Filmde Esed'in, başına gelen her zorlu olayın sebebini anlamak için bu metaforu kullandığı görülmektedir. Bu metafor, ağabey Esed'in manevi yolculukta yaşadığı zorluklara göndermede bulunarak, Dadaşı'nın Peri'ye içsel yolculuğun rehbersiz tehlikelerine dair uyarılarını daha da anlamlandırır ve karakterin manevi rehberlik arayışında doğru bir yön bulmasına dair izleyiciye ipuçları sunar.



Şekil 70: Peri filminde Kûze be ser-ha metaforu

Bu metafor kullanıldığı esnada Dadaşı bir film sahnesinde ölüm halini yaşamaktadır. Ağabey Esed'in sesiyle insanın, ölüm anında bile iken başlarındaki testileri sağlam bir şekilde bir tepeden geçirenlere (*kûze be ser-hâ*) yani yaşamın kendisine bakmak ve ümid beslemek gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Filmin sonunda Peri'nin, Dadaşı'de gördüğü tüm bu haller neticesinde onu mürşidi olarak kabul ettiği ve iç huzuruna kavuştuğu görülmektedir.

Sâlikin arayışından bahsedilen başlıkta Peri, tahtaya Attar'dan bazı beyitler yazarak içinde bulunduğu arayış halini ortaya koymaktadır. Bu beyitlerden sonra süluk yolunda bir mürşidin gerekliliğini ifade eden şu cümleleri yazdığı görülmektedir; *“sâlik canını düşünmekten acizdir. Ne bir tersanın zünnarı ile ne de bir sufinin cübbesi ile hoşnuttur. O kendisini bir köpekten dahi daha iyi görmez, kendisinden daha derviş olanı da bilmez. Hiç değildir şey değildir, ne cüz'dür ne küll, bir adım değil, bir yakın değil bir şek değil, ne çok ne ortalama ne de azdır. Ne mümindir ne kafir. Kimseye ümit beslemez. Zira herkes eksik, nakıs-ı akl, adem ve yokluğa giriftardır. Ta ki sonunda bir pire ulaşıp onu rehber edinip ondan ümidvar olana kadar.”*

Böylece Peri girdiği süluk yolunda zorluklarla karşılaşacağının ve bunları ancak gerçek bir mürşid ile aşacağının farkındadır. Ancak Peri bu aşamada gerçek bir piri aramaktansa bu yolu kendi hayal ve tasavvurları ile aşmayı tercih etmektedir.

3.4.5. Reng-e Huda, Mecid Mecidi, 1378/2000

3.4.5.1. Mecid Mecidi'nin Hayatı ve Sinemasının Özellikleri

Mecidi'nin hayatı hakkında yazılı kaynak bulunamadı. Mecidi ve filmlerinden bahseden Farsça tanıtım sitelerinden elde edilen bilgilere göre, 25 Farvardin 1338 (17 Nisan 1959) tarihinde dünyaya gelmiş ve sanat kariyerine 20'li yaşlarında adım atmıştır. İran İslam Devrimi öncesinde tiyatro ile sanatsal faaliyetlerine başlayan Mecidi, Tahran Şehir Tiyatrosu'nda Davud Daneşver'in yönettiği *Nühzet-e Hurufiyye* adlı oyunda ilk sahne deneyimini yaşamıştır. 1980'li ve 1990'lı yıllarda sinema oyunculuğuna yönelen Mecidi, Mohsin Makhmelbaf'ın *Boykot* filminde hayal kırıklığına uğramış bir komünisti, *Tirbaran* filminde şehit Andarzgo'yu ve *Do Çeşm-e Bi-su* filminde bir halk eğitimcisi canlandırmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda yönetmenliğe odaklanmış ve kariyerine kısa filmler çekerek devam etmiştir (<https://www.tabnak.ir/fa/tags>).

Ulusal ve uluslararası festivallerde birçok ödül kazanan Mecidi'nin ilk uzun metrajlı filmi *Baduk* (1991), Fecr Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür. 1997 yılında yönettiği *Beççeha-ye Asuman*, uluslararası alanda büyük yankı uyandırmış ve Montreal Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanarak Akademi Ödülleri'nde (Oscar) En İyi Yabancı Film dalında aday gösterilmiştir. 2006 yılı sonuna

kadar Oscar'a aday gösterilen tek İranlı yönetmen olarak dikkat çekmiştir. Mecidi, 1999 yılında *Reng-e Huda*, 2001 yılında *Baran*, 2003 yılında *Paberhene ta Herat* ve 2005 yılında *Beyd-e Mecnun* gibi filmleriyle uluslararası çapta ödüller kazanmıştır. Montreal Film Festivali'nde iki kez En İyi Film Ödülü'ne layık görülerek festival tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bir başarıya imza atmıştır. Mecidi ayrıca İslami düşünce ve sanat alanında ve İslami Propaganda Örgütü'nün sanat alanında da oyuncu olarak çalışmıştır. Yönetmenliğini üstlendiği senaryoların yanı sıra *Lale u Pune* (Tahran, 1381/2002) adlı bir kitap da yayımlamıştır (<https://www.tabnak.ir/fa/tags>).

İran İslam Cumhuriyeti Kültür Müşavirliği'nin girişimleriyle İran sinemasının uluslararası alanda tanıtımını amaçlayan 6. Uluslararası İran Sineması Konferansı, İspanya'da gerçekleştirilmiştir. İran Resmî Haber Ajansı (IRNA) tarafından aktarılan bilgilere göre, üç gün süren bu konferans çevrim içi formatta düzenlenmiş olup İspanya, İran, Arjantin, Şili, Venezuela ve Kolombiya gibi çeşitli ülkelerden yaklaşık 150 kişinin katılımıyla gerçekleşmiştir. Etkinliğe, Mecid Mecidi'nin kendisinin yanı sıra İran sinema kurumlarında faaliyet gösteren uzmanlar ile ilgili ülkelerde sinema alanında akademik çalışmalar yürüten araştırmacılar da katkı sunmuştur.

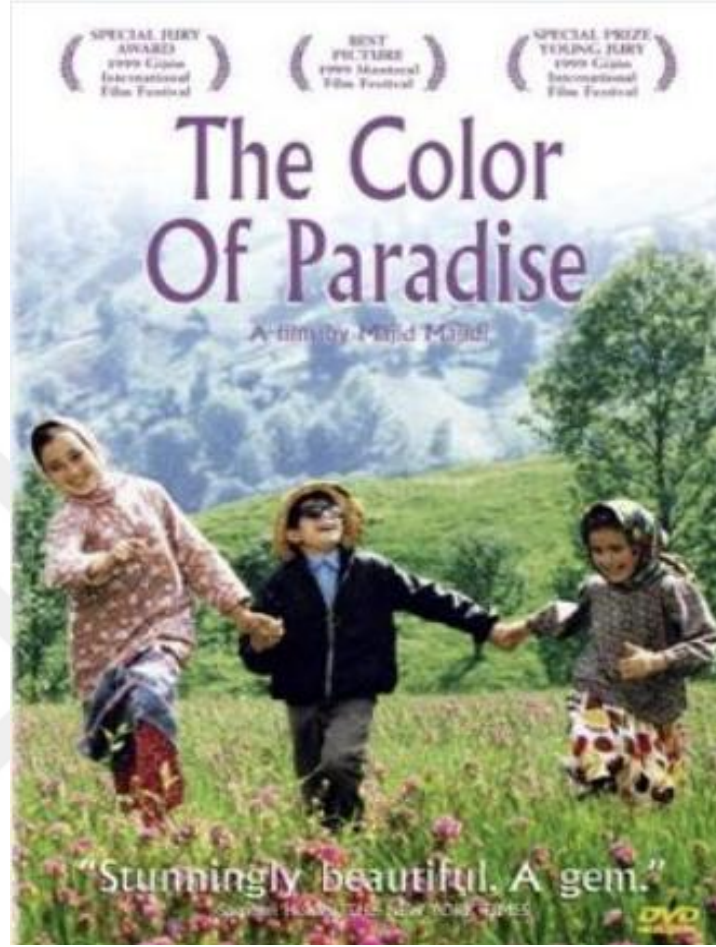
Konferansın açılış konuşmasını gerçekleştiren Madrid Complutense Üniversitesi Rektör Yardımcısı Jose Antonio Ruiz, tasavvuf kavramının kökeni, anlamları ve farklı tasavvufi yaklaşımlar üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Doğu mistisizminde “göz” metaforunun dünyaya bakıştaki rolüne dikkat çeken Ruiz, bu kavramın İbnü'l-Arabî'nin düşüncelerinde de önemli bir yer tuttuğunu ve onun öğretilerinde Allah'ı görmenin mümkün olabileceğinin ifade edildiğini belirtmiştir. Ruiz'in perspektifine göre sinema, günümüz dünyasında iki temel işlevi olan bir “göz” niteliği taşımaktadır. Bir yönüyle dış dünyayı yansıtan bir ayna görevi görürken, diğer yönüyle bireyin içsel dünyasını keşfetmesini sağlayan bir araç olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda Mecidi'nin sinema anlayışını değerlendiren Ruiz, yönetmenin kendine özgü mistik yaklaşımı sayesinde izleyiciyi hem dünyayı gözlemlemeye ve düşünmeye teşvik ettiğini hem de bireyin kendini izleyerek içsel bir yolculuğa çıkmasına olanak sunduğunu ifade etmiştir (Naderi, 1399/2021).

Farabi Sinema Enstitüsü Başkanı Ali Rıza Tabeş, Mecid Mecidi'nin sinemasında kullanılan zengin ve mistik görsel dilin, onu ulusal ve bölgesel sınırların ötesine taşıyarak evrensel bir sinemacı kimliği kazandırdığını belirtmiştir. Tabeş'e

göre, Mecidi'nin eserleri, farklı değer ve kültürel sistemler arasındaki ayrımlardan bağımsız olarak insan merkezli bir anlatı sunmakta ve böylece küresel düzeyde izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Ayrıca, Mecidi'nin sinemasında doğanın merkezi bir unsur olarak ele alındığını vurgulayan Tabeş, özellikle *Reng-e Huda* (1378/2000) gibi yapıtlarının, izleyiciye yaratılışın büyüklüğünü ve doğanın kutsallığını duyumsatma gücüne sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, filmdeki anlatımın, görme engelli bir çocuğun dünyayı algılayış biçimiyle özdeşleşen bir perspektif sunduğunu ve böylece izleyicinin, olayları “gönül gözü” ile anlamlandırmasına imkân tanıdığını dile getirmiştir. Tabeş, konuşmasının sonunda Mecidi'nin sinemasının felsefi ve mistik kavramları estetik bir anlayışla işlediğini ve bu doğrultuda renk, ışık, ses ve müzik unsurlarını uyum içinde kullanarak özgün bir sinematografik dünya inşa ettiğini vurgulamıştır (Naderi, 1399/2021).

Programın kapanışında insan doğası tartışmasına değinen Mecidi, bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir: “*Tüm peygamberlerin ve velilerin dünyaya geliş amaçlarının, insanlara hatırlatma (tezekkür) yoluyla onların öz doğasını uyandırmak olduğuna inanıyorum. Bu nedenle, sinemamı tanımlarken ‘irfani sinema’ yerine ‘fıtrat sineması’ kavramını tercih ediyorum.*” devamında Mecidi, tasavvuf ve irfan söz konusu olduğunda, her kültür ve toplumun bu kavramları kendine özgü bir çerçevede algıladığını ifade etmektedir. Ancak doğanın, tüm insanlık için ortak ve evrensel bir referans noktası olduğunu vurgulayan yönetmen, aşk, sevgi, fedakârlık ve dostluk gibi kavramların da bireylerin farklı kültürel arka planlarına rağmen ortak bir insani ve fitri dili oluşturduğunu belirtmektedir. Ona göre, çağımızın şiddet ve krizlerle dolu dünyasında, bu ortak insanî dilin eksikliği her zamankinden daha fazla hissedilmektedir. Bu bağlamda, modern dünyanın temel eksik halkasını “insan fıtratı” olarak tanımlayan yönetmen, sinemanın bu evrensel dili kullanarak bireyleri birbirine yakınlaştırmada hayati bir rol oynadığını ifade etmektedir (Naderi, 1399/2021).

3.4.5.2. Filmin Künyesi ve Konusu



Şekil 71: Reng-e Huda (2000), Mecid Mecidi

Filmin Künyesi

Yazan ve Yöneten: Mecid Mecidi

Yapımcı: Mecid Mecidi

Yapım: Şirket-i Verahuner

Görüntü Yönetmeni: Muhammed Daveri

Müzik: Ali Rıza Kuhen Diri

Süre: 90 dk

Ülke/Yıl: İran/1378/2000

Dil: Farsça

Oyuncular: Hüseyin Mahcub, Mohsin Ramadani, Selame Feyzi, Ferehnaz Seferi.

Filmin Konusu: On yedinci Fecr Film Festivali'nde gösterilen *Reng-e Huda* filmi, felsefi ve manevi temalarıyla öne çıkan bir yapıt olarak değerlendirilmiş ve özellikle isminin bile bu bağlamda başarılı bir seçim olduğu vurgulanmıştır (Esfendiyari, 1392/2013a, p. 53). Filmin anlatısı başkahraman Haşim'in, görme engelli oğlu Muhammed'i tatil döneminde eve getirmesi etrafında şekillenmektedir. Annesinin vefatından sonra büyükannesiyle yaşayan Haşim, yeniden evlenmeye karar verir ve bu süreçte Muhammed'i bir marangoz atölyesine göndermeye karar verir. Ancak Haşim'in bu kararına tepki gösteren annesi, protesto amacıyla evi terk eder. Sağlık durumu nedeniyle geri dönmek zorunda kalan yaşlı kadın, bir süre sonra hayata gözlerini yumar.

Annesinin ölümüyle kendini daha da yalnız hisseden ve nişanlısından olumsuz bir yanıt alan Haşim, oğlunu yanına almaya karar vererek marangoz atölyesine gider. Muhammed'i eve götürmek için yola çıktıklarında, köprünün çökmesi sonucu Muhammed nehre düşer. Onu kurtarmak isteyen Haşim de suya atlar ve bilincini kaybeder. Kendine geldiğinde, oğlunun cansız bedenini görür. Eşinin ve annesinin ardından oğlunu da kaybettiğini düşünen Haşim, derin bir acı içinde Muhammed'e sarılır. Ancak tam bu anda Muhammed, babasının kollarında yeniden hayata döner.

3.4.5.3. Mânâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Filmin

Değerlendirilmesi

Mecidi'nin 1999 yapımı *Reng-e Huda* adlı filmi, yönetmenin dini ve mezhebi yönü en belirgin yapımı olarak kabul edilmektedir (Geriguri, 1387/2008, p. 75). Bu film, Mecidi'nin dini temalar içeren diğer yapımlarından biri olarak değerlendirilen *Beççeha-ye Asuman* (1997) filmi ile çocuk karakterlerin anlatının merkezine yerleştirilmesi bakımından ortaklık göstermektedir.

Mecidi'nin *Reng-e Huda* adlı filminin, Mânâgera Sineması çerçevesinde değerlendirilmesi gereken önemli temalara sahip olduğu görülmektedir. Filmdeki

anlatım dili, metafor kullanımı ve manevi derinlik, bu eserin Mânâgera Sineması perspektifinden yorumlanmasına imkân tanımaktadır.

Öncelikle, filmdeki “**ev/hane**” metaforu, Mânâgera Sineması’nda sıkça işlenen bir temadır. Filmin başlarında Muhammed’in yuvasından düşen kuş yavrusunu yeniden ağaca bırakması, onun kendi yuvasına ve ailesine duyduğu özlemi sembolize etmektedir. Ev, burada yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda ruhsal bir güven ve aidiyet alanı olarak öne çıkmaktadır. Bu da *İstiâze* filmi bağlamında incelenen tasavvufi düşüncede “sılaya dönüş” ya da “aslına rücu” kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla, bu sahne, Muhammed’in sadece ailesine değil, aynı zamanda içsel olarak manevi bir merkeze duyduğu özlemin işareti olarak da okunabilir.

Ayrıca, film boyunca doğanın çeşitli renk ve formlarının özenle yansıtılması daha sonra detaylandırılacağı üzere, izleyiciye Muhammed’in tabiat aracılığıyla gerçekleştirdiği keşif ve şuhudu göstermektedir. Daha önce incelendiği üzere tasavvufi düşüncede “keşf” ve “şuhud,” hakikatin varlığını ve güzelliğini doğrudan deneyimlemek anlamına gelmektedir. Muhammed’in, doğanın renkleri ve halleri üzerinden bu manevi deneyimi yaşaması, filmin irfanî bir boyuta yöneldiğini ortaya koyan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Bakara suresi 138. ayetindeki “*Allah’ın boyası*” anlamına gelen ve varlığın Allah’ın yaratışıyla çeşitlenen yönlerini işaret eden hakikatle bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar Mecidi bu ayeti doğrudan vurgulaması da sahnelerdeki doğa tasvirleri aracılığıyla, bakışı Allah’a çevrilen bir “irfan gözü” yaratmakta olduğu söylenebilir.

Tüm bu unsurlar, *Reng-e Huda* filminin manevi derinliğini ve Mânâgera Sineması olma karakterini güçlendirmektedir. Nitekim **film, sıradan bir yaşam hikâyesinin ötesine geçerek, karakterlerin içsel yolculuğunu ve ilahi bir hakikate yönelişini** anlatan bir Mânâgera Sineması filmi olarak nitelendirilebilir.

Filmi tasavvufi temalar ekseninde değerlendirildiğinde filmde ağırlıklı olarak nefis mertebelerinden nefs-i emmare ve nefs-i râziyyenin, belâ ve imtihan düşüncesinin, tevessül ve istimdâdın, keşf ve şuhudun, nur ve tecelli konularının işlendiği görülmektedir.

3.4.5.3.a. Nefs-i Emmare ve Nefs-i Râziye

Nefis ve nefis mertebeleri konusu Mahmelbaf'ın *İstiâze* adlı filmi ekseninde detaylı olarak ele alınmıştı. Mânâgera Sineması'nda üzerinde önemle durulan ortak temaların olduğuna daha önce vurgu yapılmıştı. Bu anlamda Mânâgera Sineması örneklerinden sayılan Mecidi'nin *Reng-e Huda* filminde de *İstiâze* filminde olduğu gibi nefis ve nefis mertebelerinin bazılarının filmdeki karakterlerin davranışları üzerinden işlendiği görülmektedir.

Filmde nefis mertebelerinin özellikle iki kişi üzerinden izleyiciye aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu kişiler; Muhammed ve Muhammed'in babası Haşim'dir. Muhammed karakteri nefis-i râziyeyi temsil ederken Haşim'in hal ve tavırları ile nefis-i emmareyi temsil ettiği söylenebilir. Nefis mertebeleri hakkında detaylı bilgi *İstiâze* filmi bağlamında verildiği için burada ek bir bilgi verilmeyecek, bahsi geçen karakterler üzerinden bu kavramlar ele alınacaktır.

Film, kötülüğe eğilim gösteren ve nefsin en düşük düzeyi olarak tanımlanan “nefs-i emmare”yi Haşim karakteri aracılığıyla incelikli bir şekilde işlemektedir. Haşim, karısının ölümünden sonra annesi ve iki kızıyla yaşamakta; görme engelli oğlu Muhammed'i ise şehirdeki özel bir yatılı okula göndermiş bulunmaktadır. Filmde, yaz tatili nedeniyle okuldan dönen Muhammed'in, eve dönmenin mutluluğunu yaşarken babası Haşim'in onun eve gelişine karşı soğuk ve mesafeli bir tutum sergilediği gözlemlenmektedir. Bu çatışma, karakterin iç dünyasındaki karanlık ve nefis-i emmare etkisiyle ahlaki değerlere olan mesafesini izleyiciye hissettirmektedir. Film, karakterlerin duygusal derinliğini ve ahlaki ikilemlerini, seyircinin empati kurmasını sağlayacak bir anlatımla sunmaktadır.

Filmde, karısının ölümünden sonra yeniden evlenmeyi planlayan Haşim karakterinin, bu süreçte duygu, düşünce ve davranışlarında dengeli bir tutum (itidal) (Çağrı, 2001, p. 456) sergilemek yerine aşırılıklar (ifrat ve tefrit) arasında gidip geldiği gözlemlenmektedir. Burada “ifrat”, ahlaki davranışların kaynağını oluşturan psikolojik yetilerin dengeyi aşarak sapma göstermesi anlamında kullanılırken, “tefrit” ise ahlaki dengeden daha düşük seviyede kalan ve eksik davranışlara işaret eden bir sapmayı (Çağrı, 2001, p. 456) ifade etmektedir. Film, Haşim'in ahlaki kararsızlıklarını bu iki uç arasında ele alarak, izleyiciye karakterin psikolojik derinliğini keşfetme olanağı sunmaktadır.

Film, Haşim karakterinin oğlu Muhammed ile olan ilişkisi üzerinden, bireyin içsel mücadelesi ve nefsinin arzularına boyun eğmesi gibi önemli temaları ele almaktadır. Haşim'in davranışları, onun itidalden uzak olduğunu ve kararlarında sıklıkla nefsinin arzularına kulak verdiğini ortaya koymaktadır. Haşim, oğlu Muhammed'in görme engelli olmasından dolayı onun köye gelmesini istememekte; geldiğinde ise köylülerin onu fark etmeyeceği bir yolu tercih etmektedir. Evlenmek istediği kadının evine giderken de oğlu hakkında herhangi bir bilgi vermemekte ve onu köyden uzak, yine görme engelli bir marangozun yanına bırakmayı düşünmektedir. Bu eylemler, Haşim'in oğlunu topluma ve çevresine görünmez kılmak istediğini, hatta ondan utandığını ima eden işaretler olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Haşim'in karakteri, kendi iç dünyasında bir “nefis mücadelesi” vermektedir. Bu çatışmanın detayları, filmde “Belâ ve İmtihan” başlığı altında daha derin bir incelemeye tabi tutulacaktır. Film, izleyiciye karakterin ahlaki ikilemlerini ve içsel çatışmasını yansıtarak psikolojik ve ahlaki bir anlatım sunmaktadır.

Haşim'in ruhsal mücadelesinin karşısında, oğlu Muhammed'in duruşu, tasavvuf literatüründe nefsin en yüksek mertebelerinden biri olan “nefs-i râziye” kavramını akla getirmektedir. “Nefs-i râziye”, bireyin Allah'a teslimiyetini ve O'nun iradesini kabullenmesini ifade etmektedir (S. Uludağ, 2006). Muhammed, görme engeli konusunda biraz üzgündür ve yanında çalıştığı marangoza söylediği üzere Allah'ı bulduğunda bu üzüntüsünü ona dile getirecektir. Ancak Muhammed bunu ifade etse de gözlerinin görmemesini, çevresine duyduğu sevgiyi kısıtlayıcı bir engel olarak görmemektedir. Büyükannesi Aziz'e, kız kardeşlerine, babasına ve evine olan sevgisiyle her şeyi kucaklaması, onun yaşamına olan gönül hoşnutluğunu ve teslimiyetini yansıtmaktadır.

Muhammed'in sahip olduğu bu derin sevgi, onun filmde işlenen “ilahi tecelli” temasına olan duyarlılığını da ortaya koymaktadır. Film, adından da anlaşıldığı üzere, her yerde olan ilahi yansımayı ve hakikati işaret etmektedir. Muhammed, gözleri görmese de bu tecelliyi hissedebilmekte ve hakikatin izini elleriyle sürmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Muhammed'in, filmin ana mesajlarından biri olan ilahi keşif ve şuhudu temsil ettiği söylenebilir. Bu manevi arayışın detayları ise filmde “Keşf ve Şuhud” başlığı altında daha ayrıntılı olarak işlenecektir. Bu anlamda filmin, izleyiciye tasavvufi anlamda derin bir keşif süreci ve manevi bir olgunluk örneği sunduğu görülmektedir.

3.4.5.3.b. Keşf ve Şuhud

Reng-e Huda filminin özellikle Muhammed karakteri üzerinden “keşf ve şuhud” konularını işleyen bir film olduğu görülmektedir. Tasavvufî düşüncede bu kavramların ne anlama geldiklerine ve nasıl kullanıldıklarına daha önce Mehrcui’nin *Peri* filmi bağlamında değinilmişti. Bu sebeple burada teorik bilgiden ziyade film kareleri ve diyalogları üzerinden bu meseleler ele alınacaktır.

Filmde babası tarafından bir marangozun yanına, kalması ve onunla çalışması için bırakılan Muhammed bu haline çok üzülmemektedir. Bu sebeple aşağıda filmde alınan karede görüldüğü üzere Muhammed göz yaşları içinde marangoza şunları söylemektedir; *“Kimse beni sevmiyor, Aziz de beni sevmiyor. Görmediğim için herkes benden uzaklaşmak istiyor. Eğer görseydim köy okuluna giderdim, bütün köy çocukları orada eğitim alıyorlar. Sadece benim, görmeyenlerin okuluna gitmem gerekiyor ve orası dünyanın öbür tarafı kadar uzakta. Öğretmenlerim “Allah, siz görmediğiniz için sizi daha çok seviyor.” diyor. Ama ben “Eğer bizi daha fazla sevseydi onu görmeyelim diye bizi âmâ yapmazdı” diyorum. Ama o “Allah görülen bir şey değildir, O her yerededir, siz O’nu hissedebilirsiniz, O’nu ellerinizle görebilirsiniz.” diyor. O yüzden ben içimden geçenleri O’na söylemek için ellerimle her şeye dokunarak O’nu her yerde arıyorum.”*



Şekil 72: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, Keşf ve Şuhuduna değinmesi

Muhammed babası ile otobüste memleketine giderken varoluşu tüm detayları ile deneyimlemeye çalışmaktadır. Örneğin aşağıda görüldüğü üzere otobüste iken bunu düşünüp elini pencereden uzatmakta ve küçük eli ile rüzgarı yakalamaya çalışmaktadır.



Şekil 73: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 1

Yine aşağıdaki karelerde görüldüğü gibi ovada, bitkilere ve taşlara dokunup gittiğı okulda öğrendiğı yöntemle okumaya çalışması, bu hususta manevi bir işaret olarak Muhammed'in doğayla olan sezgisel bağınyı vurgulamaktadır.



Şekil 74: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 2



Şekil 75: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 3



Şekil 76: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 4

Bu bağlamda filmde Muhammed'in keşf ve şuhudunun; kuşların, ağaçkakanların sesi ile Muhammed'in ağaca, taşla, her şeye dokunması motifleri üzerinden ele alındığı ifade edilmektedir (Aryayi, 1382/2003, p. 41). Fetih Suresi 10. Ayette “*Allah'ın eli onların elleri üzerindedir.*” (Fetih 48/10) “el”e vurgu yapılması İslami düşüncede elin özel bir anlam taşıdığını düşündürmektedir. Bu bağlamda, Mecidi'nin bu durumun farkında olduğu ve söz konusu unsurları filmde keşf-i maneviyi yansıtmak amacıyla ele aldığı söylenebilir.

Bu bağlamda, Mecidi'nin söz konusu filmde dikkat çeken bir diğer unsur, izleyicinin Muhammed'in iç dünyasına daha derinlemesine odaklanmasını sağlamak amacıyla kullanılan seslerdir. Film boyunca tüm sesler belirli aralıklarla kaybolmakta ve yalnızca belirgin ve anlamlı bir kuş sesi duyulmaktadır. Bu anlarda kamera, Muhammed'in yüzüne yaklaşırken, sesin kaynağına ilişkin herhangi bir görsel ipucu verilmemektedir. Ayrıca, Mecidi, filmde Muhammed'in ellerine yoğunlukla ağır ve yakın çekimlerle yer vermektedir. Yapraklar, ağaçlar ve kuş tüyleriyle etkileşime giren karakterin bu temasları, doğanın renkleriyle bütünleştirilerek izleyiciye bu deneyimi hissetmesi için bir imkan olarak değerlendirilmiştir (Geriguri, 1387/2008, p. 76).

3.4.5.3.c. Belâ ve İmtihan

Kur'an-ı Kerim'de *belâ* kavramının; “sınamak, denemek (Mülk 67/2); sıkıntı, gam, darlık ve musibet (Bakara 2/155)” vb. anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Tasavvuf ehline göre, hem belâ hem de afiyet Allah'tan geldiği; dolayısıyla Allah, kuluna hangisini uygun görmüşse, kulun bunu gönül rahatlığıyla kabul etmesi ve kendisi için en hayırlısının o olduğuna inanması gerektiği belirtilmektedir (Seccadi, 1383/2005, p. 199).

Film, Muhammed'in özellikle tabiat aracılığıyla olan keşf ve şuhudunun yanı sıra baba Haşim'in de mûkaşefesini konu almaktadır. Çünkü pek çok sahnede babanın aşkın/manevi imtihanlara tabi tutulduğunu görmekteyiz. Filmde baba, Muhammed'den rahatsız olduğu ve onu yapmak istediği evliliğe bir engel olarak gördüğü için Aziz'in rızası olmadan onun marangozun yanına bırakır. Bunun üzüntüsüne dayanamayıp hastalanan Aziz, Haşim'e şöyle der; “*Ben Muhammed için endişelenmiyorum, senin için endişeleniyorum.*” Aziz'in bu sözleri izleyiciye Haşim'in birtakım imtihanlara tabi tutulduğunu ve bu konuda nefsani arzularına yenik düşme eğilimi gösterdiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda filmde iki yerde Haşim'in ikili karakterine işaret edildiği ifade edilmektedir (Aryayi, 1382/2003, p. 41). Bunlardan ilki aşağıda görüldüğü üzere Haşim'in kuyumcunun vitrinine bakarken camda iki kişi gibi yansımasıdır.



Şekil 77: Reng-e Huda filminde Haşim'in ikili karakterine işaret 1

Diğeri ise aşağıda gösterildiği üzere evlenmek istediği kızın evine gitmek için tıraş olurken baktığı aynanın, nereden geldiğini bilmediği korkunç bir sesi duyduktan sonra irkilmesi ve elinden düşen aynanın kırılmasından sonra tekrar bu aynaya bakması ile kendini gördüğü aşağıdaki şekildir.



Şekil 78: Reng-e Huda filminde Haşim'in ikili karakterine işaret 2

Yine filmin son sahnelerinden birinde, Muhammed ve babasının köprüye doğru yürüdüğü sırada, bir kaplumbağanın sırt üstü yere düşmesi, sembolik bir anlatımla babanın çaresizliğini ve yaklaşmakta olan bir sınavın/imtihanın habercisi olarak değerlendirilmiştir. Bu sahne, babanın içsel mücadelesinin ve talihsiz bir durumla yüzleşmesinin, aynı zamanda ona yönelik ilahi bir sınavın başlayacağını işareti olarak yorumlanmıştır (Aryayi, 1382/2003, p. 42). Filmde bu sembolik ayrıntının, karakterin yaşadığı duygusal karmaşayı ve hayatındaki zorluklara karşı sergileyeceği tutumun önemini vurgulayan güçlü bir anlatım aracı olduğu söylenebilir. Bu unsurların, filmin dramatik yapısını derinleştirerek izleyicinin, karakterin içsel çatışmasını daha yoğun bir şekilde hissetmesini sağladığı görülmektedir.



Şekil 79: Reng-e Huda filminde Bela ve İmtihan habercisi olarak ters dönen kaplumbağa görseli

3.4.5.3.d. Tevessül ve İstimdâd

İstimdâd, sözlük anlamıyla yardım talep etmek veya destek istemek anlamına gelmektedir (Y. Ş. Yavuz, 2001, p. 363). Tasavvuf terminolojisinde bu kavram, doğrudan Hz. Peygamber, şeyhler veya maneviyat büyüklerinden kişisel bir talepte bulunmak şeklinde değil, onların Allah katındaki itibarı ve manevî derecelerini vesile edinme amacı taşımaktadır. “*Meded Ya Şeyh*”, “*Meded Ya Abdülkadir*”, “*Meded Ya Gavs-ı Azam*”, “*Meded Ya Hazret-i Hüdayî*” gibi ifadeler, bu büyük şahsiyetlere duyulan manevi bağlılık ve sevgiyi simgelemektedir (Yılmaz, 2012, p. 323).

Bu bağlamda *tevessül*, Allah’a yakınlaşmak için belirli bir kişiyi, ibadeti ya da ameli aracı kılmak anlamına gelmektedir (Y. Ş. Yavuz, 2012, p. 6). Tevessülün, Allah’a doğrudan ibadet ve dualar aracılığıyla yapılabildiği gibi Hz. Peygamber, veliler veya sâlih kimseleri vesile edinerek de gerçekleştirilebildiği ifade edilmektedir (Yılmaz, 2012, p. 325). Bu uygulama, tasavvufta bireyin manevi arayışını, Allah’a olan yönelişini derinleştiren bir araç olarak görülmektedir. Filmde işlenen istimdâd ve tevessül kavramları, izleyiciye tasavvufî bir bağlam sunarak, filmin manevî altyapısını güçlendirebilir ve karakterlerin içsel yolculuklarına daha derin bir anlam kazandırabilir.

Bu konu ekseninde büyük ve iyi şahsiyetlere atfedilen kutsal mekanları ziyaret etmek, İranlıların çok eski zamanlardan beri önemini korudukları kültürel

geleneklerden biridir. “Ziyaretgâh” olarak adlandırılan bu yerler; konum, etnik köken, coğrafya ve din çeşitliliği ile İran topraklarının hemen hemen her yerine dağılmış olup kutsal mekanların çeşitliliği göz önüne alındığında bu yapılardan pay almayan bir şehir veya köy bulmak neredeyse nadirdir. Bu kutsal mekanlar çeşitlilikleri sebebiyle Sâdât, ulema, meşayih kabirleri vb. şekilde sınıflandırılmaktadır (Sultan-pur & Asgari, 1395/2016, p. 89). İran kültüründe önemli bir yere sahip olan bu mesele ayrı bir çalışmaya konu olabilecek kadar çok malzeme içermektedir. Bu sebeple burada konunun sınırı gereği bu konuda fazla detaya girilmeyecektir.

Aşağıda, filmde alınan bazı karelerde de görüldüğü gibi, yönetmen bu filmde İran kültüründe önemli bir yere sahip olan ve tasavvuf literatüründe “tevessül” başlığı altında değerlendirilebilecek “Ziyaretgâh” konusuna da yer vermiştir. Filmde Aziz köyüne dönen Muhammed’i bir Ziyaretgâh’a götürür.



Şekil 80: Reng-e Huda filminde Ziyaretgâh’a gidilmesi

Aşağıda görüldüğü üzere Aziz, Muhammed’in yüzünü burada akan bir suyla yıkar. Filmde pek çok sahnede paklık ve saflık simgesi olarak kullanılan “su”yun, Muhammed’in yüzünü yıkamak için tercih edilmesi, Aziz’in bu suyun Muhammed’in gözlerine iyi geleceğini düşündüğü şeklinde yorumlanabilir. Bu anlamda burada medfun olan zat, temiz ve saf kişilerden kabul edildiği için oradaki suyun da kutsal kabul edildiği söylenebilir.



Şekil 81: Reng-e Huda filminde Ziyaretgâh'taki su ile Muhammed'in yüzünün yıkanması

Bu bilgiler ve aşağıda filminden alınan karede görüldüğü üzere yine bu mekanda insanların gerçekleşmesini arzu ettikleri bir dilek için mum yakmaları ritüeli filmde tevessül ve istimdâd kavramlarının işlendiğini ve bu görsellerle izleyiciye aktarıldığını göstermektedir.



Şekil 82: Reng-e Huda filminde dilek mumunun yakılması

3.4.5.3.e. Nur ve Tecelli

Mecidi'nin bu filmin iki önemli durumunda arka planda parlak ışık kullanılır ve bunlar tasavvufta Allah'ın tecellisinin bir işareti olarak kabul edilen “nur” kavramına işaret olarak değerlendirilebilir. İnsanlara yol gösteren, doğru ile yanlış, hak ile batıl, iyilik ile kötülüğü ayırt etme yetisini kazandıran manevi ve ilahi bir ışık (S. Uludağ, 2007, p. 245) anlamında kullanılan “nur” kavramının filmde görüldüğü sahnelerden biri büyükannenin ölüm anı, diğeri ise Muhammed'in sahilde yaşanan bir olaydan sonra babası tarafından bulunmasının ardından hayata dönmesi sahnesidir. Burada, “nur”un bir aracı olarak kullanılmasıyla Tanrı'nın yalın bir biçimde bir film karakteri olarak temsil edildiği ifade edilmektedir (Geriguri, 1387/2008, p. 76).

Filmde işlenen “nur” kavramının, farklı sahnelerde ölüm ve yaşamın sembolü olarak anlam kazandığı görülmektedir. Örneğin büyükannenin yüzünde beliren nur, onun hayata veda edişini simgelerken, Muhammed'in elindeki nur ise yaşam belirtisi olarak parmaklarını hareket ettirmesiyle yansıtılır. Bu sahneler, “nur”un hem ölümün bir habercisi hem de hayatın bir işareti olarak kullanıldığını göstererek kavramın çok yönlü bir anlamla işlendiğini ortaya koymaktadır. Böylece filmin; bu çift yönlü anlatımla, nurun hem sonun hem de başlangıcın bir temsilcisi olabileceğine dair izleyiciye manevi bir perspektif sunduğu düşünülebilir.



Şekil 83: Reng-e Huda filminde ölüm habercisi olarak Nur



Şekil 84: Rengi Huda filminde hayat belirtisi olarak Nur

Diğer bir kavram olarak tecelli, “ortaya çıkmak ve görünmek” demektir (Ceyhan, 2011, p. 241). Tasavvufta kudret-i ilahiyye eserlerinin eşyada görünmesi. anlamında kullanılmaktadır (Yılmaz, 2012, p. 224). Filmde yönetmenin “ağır çekim” ile “tecelli” konusuna işaret ettiği görülmektedir. “Slow motion” ya da “ağır çekim”, videoların normal hızından daha yavaş gösterilmesini sağlayan ve bu şekilde hareketleri daha detaylı ve dramatik bir şekilde göstermeye yarayan bir tekniktir (Özün, 1981, p. 511). Ancak bu tekniğin geleneksel kullanımının aksine, Mecidi’nin bu vurguyu ve ağır çekimdeki yansımayı filminde şiirsel görüntüler yaratmak için kullanmakta ve böylece “tecelli” kavramını aşılamağa olduğu ifade edilmektedir. Filmde buna örnek olarak Aziz’in kuşlara yem attığı ağır çekim sahnesi ya da Muhammed’in kız kardeşlerinin tavukları kümeslerinden alıp dışarı atıp uçurdukları ağır çekim sahnesi örnek verilebilir. Bu sahnelerde gerçekleşen olaylar daha önce defalarca görülmüş olsa da, şiirsel bir vurgu ve yansımayla izleyiciye sanki ilk kez tanık oluyormuş hissi verilmekte ve böylece sahnelerin “manevi bir tecelli” anlamı taşıdığı ifade edilmektedir (Aryayi, 1382/2003, p. 41).

SONUÇ

İnsan tarih boyunca tabiatı gereği düşündüklerini ve hissettiklerini bir şekilde ifade etme ve hayatın anlamını sorgulama ihtiyacı duymuştur. Bu anlamda sanat, insanın anlam arayışının ve kendini ifade etmesinin bir aracı olarak öne çıkmış bir olgudur. Tarkovsky sanatın, ruhsal ve idealist bir özlem olan, zamansız ve doyumsuz bir arzunun var olduğu her yerde doğabileceğini ve yerleşebileceğini ifade etmektedir (Tarkovsky, 2019, p. 36). Sanat türlerinden biri olan sinema ise gerçeklikleri ve hayal gücü ile zihnimize beliren olguları görsel bir dil ile sahneye taşır ve bunların izleyiciye aktarılmasına aracı olur. Dünyanın hemen hemen her yerinde kültürel ve sanatsal ifadenin önemli bir aktarım aracı olan sinema, İran’da da benzer bir etkiye sahip olmuştur. İran’da 1979 yılında gerçekleşen İslami Devrim’den önce de aktif olarak varlığını sürdüren sinemada, Devrim’le beraber yeni bir dönem ve arayış başlamıştır. Bu sürecin bir sonucu olan ve Mânâgera Sineması adı ile ortaya konulan anlayış ile sinemada dini ve tasavvufi temaların ağırlıklı olduğu bir yol izlenmeye çalışılmıştır.

İran Mânâgera Sinemasında Tasavvufi Temalar başlıklı bu çalışmada öncelikle birinci bölüm Sinema ve Tasavvuf ilişkisine geçmeden önce sanat düşüncesi, sinemanın tarihsel gelişimi ve işlevine genel bir bakış sunulmuştur. Sinemanın işlevinde Fransız teorisyenlerin “film” ve “sinema” arasındaki farka dikkat çekerken filmi sanatın çevresiyle olan ilişkisi, sinemayı ise sanatın estetik ve içsel yapısıyla ilgilenen bir olgu olarak ele almışlardır. Bu ayrıma “movie (film)”yi ekleyerek onun ekonomik bir mal olarak işlevini sağlayan yönüne işaret etmişlerdir (Monaco, 2000, p. 228). Bu ayrımlar ile filmin bir eğlence aracı mı bir eğitim aracı mı yoksa estetik değeri olan bir sanat mı olduğu tartışmasında sinemanın farklı işlevleri ve çok boyutlu yapısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu bakış açısı da Mânâgera Sinemasını sadece bir sinema anlayışı olarak değil İran irfan/tasavvuf kültür mirasının sanatsal bir incelemesi olarak ele almak noktasında önemli bir bakış açısı sunmuştur.

Çalışmanın birinci bölümü Sinema ve Tasavvuf ilişkisinde öncelikle sinemada kuram kavramı ve işlevi üzerinde durulmuş ve çalışmanın kapsamını ilgilendiren boyutları ile sinemada Biçimcilik, Gerçekçilik, Auteur ve Göstergebilimsel kuramlar ana hatları ile ele alınmıştır. Sinemanın farklı yönlerini anlamak ve filmlerin nasıl yorumlandığını anlamamıza yardımcı olan bu kuramlar ile sinemanın görsel bir sanat

olmasının yanında farklı anlam katmanlarını içeren bir anlatım biçimi olduğu belirtilmiştir. Tasavvufi Bir Perspektifle Sinema ve Hakikat İlişkisi, Sinemada Zaman-İmge-Hareket Algısı ve Tasavvufla İlişkisi ve Sinema-Tasavvuf İlişkisinde Hayal ve Rüya başlıkları ile bu kavramların sinemaya sunduğu imkanlarla sinemada kullanılan dil ve içerikleri zenginleştirdiği ve sinemayı tasavvufi düşünceyle irtibat kuracak bir alan haline getirdiği ifade edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü Dönemsel Olarak İran Sineması; 1979 İran Devrimi Öncesi ve 1979 İran Devrimi Sonrası İran Sineması olarak iki ana başlık altında incelenmiştir. Sinemanın oldukça erken bir dönemde İran'a gelmesi, ülkede bu sanatın tarihsel olarak önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ülkede Devrim öncesi ve sonrası dönemlerde meydana gelen siyasi, toplumsal ve ekonomik koşullar sinemanın içeriğini ve yönünü önemli ölçüde etkilemiş ve sinemada bazı değişim ve dönüşümlere sebep olmuştur. Devrim sonrasında dini bir anlayışın hakim olduğu siyasi iktidarın yaklaşımı, sinemada anlatım ve ifade biçimlerini şekillendirmeye çalışmıştır. Tüm bu süreçler, yönetmenleri daha yenilikçi ve sembolik anlatımların olduğu bir sinema yapmaya teşvik etmiştir. Böylece sinema İran'da bireysel arayışları ve toplumsal sorunları da ortaya koymaya çalışan bir araç haline gelmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan Manâgera Sineması ve Tasavvufi Temalar Ekseninde Film Analizleri başlığı öncelikle 1979 İran Devrimi'nden sonra İran'da değişen yönetim anlayışı ile beraber sinemada dini anlayışın hakim kılınmaya çalışılması ve buna geçiş süreci başlıkları ekseninde ele alınmıştır. Nitekim Naficy'e göre geçiş dönemleri ve toplumsal kargaşa zamanları en yenilikçi sinemacıları ve sinema hareketlerini ortaya çıkarmaktadır ve 1979'daki İran Devrimi ve onun ön koşulları da yeni bir sinema oluşturulmasına zemin hazırlamıştır (Naficy, 1995, p. 549). Bu bölümde bahsi geçen geçiş sürecinin bir sonucu olan ve Mânâgera Sineması olarak adlandırılan sinema anlayışı incelenmiştir. Bu sinemanın ne olduğu, bu sinema hakkında yapılan ilk araştırmalar ve bunları ortaya koyanlar, bu sinemanın dini ve spiritual sinema ile olan irtibatı, bu sinemanın boyutları ile bu sinemada öne çıkan konuların ortaya koyulması hakkındaki başlıklar, bu sinema anlayışı ile ortaya koyulan film örneklerinin tasavvufi temalar ekseninde analiz edilmesinde önem teşkil etmiştir. Bu anlamda bu bölümde Film Örnekleri başlığı altında 1979 İran Devrimi sonrası dönemde yapılan ve Zâhidî tarafından Mânâgera Sineması film örnekleri olarak listelenen yüz elli filminden beş temsilci film amaçlı örnekleme tekniği ile

seçilmiş ve bu filmler içerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilmiştir. Tasavvufi temalar ekseninde analizi yapılan filmler; *İstiâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989) *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996) ve *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) adlı filmlerdir.

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen ilk film *İstiâze*, yönetmen Mahmelbaf'ın Devrim'den yaklaşık altı yıl sonra yaptığı bir filmidir. 1979 İran Devrimi öncesi ve sonrası süreçlerine şahitlik eden Mahmelbaf sinema eğitimi almamış ve bu konudaki tecrübelerini kendi kendine geliştirmiş bir yönetmendir. Sinemaya ilgi duyması neticesinde bu alanda yazılmış pek çok kitabı okuyup düzenli şekilde not alarak bilgilerini sınıflandırması onun eleştirel düşünebildiğini ve öğrendiklerini iyi sistematize ettiğini göstermektedir. 1979 İran Devrimi'nden öncesi ve sonrası döneme şahitlik etmiş olan Mahmelbaf sinemayı yalnızca görsel bir sanat olarak değil aynı zamanda duygu ve düşüncelerini izleyici ile paylaştığı bir alan olarak görmüştür. Mahmelbaf, kendi sinematografisini kategorize ederken, 1985 yılında çektiği *Boykot* (1985) filmi ile belirli bir dönemin sona erdiğini ifade etmekte, 1982 yılında *Tevbe-i Nasuh* (1982) filmiyle başlayıp *Boykot* ile sona eren bu dönemi, içerik açısından "dinsel", biçim açısından ise "deneysel" olarak tanımlamaktadır (Dabashi, 1999, p. 267). Analiz edilen 1363/1985 yapımı *İstiâze* filmi de Mahmelbaf'ın bu dönemde yaptığı bir filmidir ve dini içeriği ile ön plana çıkmaktadır.

Mânâgera Sineması'nın içerdiği başlıca konulardan yolculuk/sefer, hane/ev, mucize ve gaybi yardımlar ve Şeytan fûğûrüne yer verilen bu filmde yönetmen filmi *Bihâru'l-envar*, *Kitab-ı İstiâze* ve bazı Kur'an ayetlerine dayandırmaktadır. Beş kişinin belirli bir amaç doğrultusunda denizde bir sandal üzerinde gerçekleştirdiği bir yolculuğu konu alan filmde, dini içeriğin yanında tasavvufi düşüncede önem arz eden temalardan; *gaflet*, *şükrün karşısı olarak enaniyet*, *nefis ve Şeytan*, *zühd ve kanaatin karşısı olarak hırs*, *mücahede ve riyazet*, *hûş der dem* ve *vukûf-i kalbi* sinematografik bir dille işlenmiştir. Örneğin *gaflet* teması karakter gelişimi ve dramatik yapı üzerinden ele alınmıştır. Filmde bu anlamda önemli noktalarından biri, Şeytan'ın bu yolculuk boyunca karakterlere yaklaşip yolculuğun boşuna bir çaba olduğunu fisıldaması sonucunda Şeytan'ın vesvesesinin karakterlerin zihninde nasıl bir karışıklık yarattığını göstermesi ve *gaflet*in hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki etkilerini görsellerle ortaya koymasıdır. Filmde Şeytan'ın karakterlere yaklaşırken fisıldadığı “*Diğerleri dinlenirken, en ağır işi yapan sensin*”, “*Diğerleri senin gibi zorlanmıyor, dinleniyor*”

Sen de kendini düşün” gibi ifadelerin kullanıldığı sahneler ile yönetmenin enaniyeti kavramını karakterlerin zihinsel süreçleri ve kararları üzerinden işlediği görülmektedir. Filmde nefis ve Şeytan teması mutasavvıfların nefsin doğasını açıklarken kullandığı istiarelerden faydalanılarak izleyiciye sunulmuştur. Örneğin Şeytan ve onun nefis üzerindeki etkilerinden bahsedilen sahnelerden hemen önce veya sonra bu bilgiyi pekiştirecek türden Mevlânâ’nın nefis hakkındaki benzetmesi olan “yılan” ve Kuşeyri’nin bu konudaki benzetmesi olan “köpek” görsellerine yer verilerek bu konu hakkında tasavvufi düşüncede yer alan bilgilerle uyum sağlanmıştır. Zühd ve kanaatin karşıtı olarak hırs kavramı, Şeytan’ın karakterlere “*Cem’ fesadın menşeidir*” şeklinde vesvese vermesi ve karakterlerin grup dinamiğinden uzaklaşıp yalnızca kendilerine ait bir ev inşa etmesi ile görselleştirilmiştir. Yine filmde hayatta kalan son iki karakter arasındaki çatışmada Şeytan’ın vesveselerine kapılan bir karakterin, karşısındakini öldürmek amacıyla bir tuzak kurması ancak bu tuzağın kendi sonunu hazırlaması ile hırsın kişiyi nasıl bir çıkmaza sürükleyebileceği görselleştirilmiştir. Bunlar tasavvuf düşüncesinde bu konu hakkında verilen bilgilerle örtüşen sahnelerdir. Yine filmde Şeytan’ın karakterden biri ile aralarında geçen “*Kendini aç bırak; aç bırakırsan Şeytan yanına uğramaz, karnını tam doyurduğun zaman o vakit belirir.*” şeklindeki diyalog ile tasavvuf ıstılahlarından olan mücadele ve riyazete işaret edilmiştir. Filmde hayatta kalan son kişinin, filmin başından itibaren Şeytan’ın vesveselerine karşı koyması ve bu vesveselere maruz kaldığında “*La’net ber Şeytan*” [*Allah’ın laneti Şeytan üzerine olsun*] diyerek Allah’ı sürekli hatırında tutup O’na sığınması ve bu eyleminden sonra Şeytan’ın ondan uzaklaşması ile Hûş der Dem ve Vukûf-i Kalbi ıstılahları sinematografik bir dille izleyiciye sunulmuştur. Tasavvufi temaların daha çok diyaloglarla ve yukarıda ifade edildiği üzere bazen de görsellerle sunulduğu bu filmde tasavvuf literatüründe bu konular hakkında verilen bilgilerle bir uyum yakalandığı görülmektedir.

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen ikinci film Fehim-zade’nin *Behar der Payiz* filmidir. 1979 İran Devrimi öncesi ve sonrası döneme şahitlik eden Fehim-zade bu filmi Devrim’den yaklaşık on yıl sonra yapmıştır. Fehim-zade Polisiye türü filmlerine ilgi duyan bir yönetmendir. Devrim’den önce bu alanda çalışma fırsatı bulamamış, Devrim’den sonra da ülkede beliren bir tür politika oluşturma süreci Fehim-zade’nin, bu alandaki çalışmalarını azaltmıştır. Bu da dönemin sinema

üretiminde yönetmenlerin bireysel tercihleri kadar Devrim sonrası yönetim anlayışının etkisinin de belirleyici olduğunu göstermektedir.

Mânâgera Sineması'nın ontolojik boyutu ekseninde insanın manevi tekamülü ve gelişimi, mucize ve gaybi yardımlar gibi konuları içeren bu filmin anlatısı tasavvufi düşüncenin teorik altyapısının oluşmasına önemli katkılar sunan mutasavvuf şairlerden Mevlânâ'nın *Mesnevi* adlı kitabının başlangıcı olan *Ney Hikayesi* ile Molla Câmi'ye atfedilen *Baba ve Hâkim Oğlu Hikayesi*'ne dayanmaktadır. Kentin bombalanması ile öldü sanılan bir anne-babanın, kendilerini terk eden dört erkek çocuğuna bir hayat dersi vermesini konu alan bu filmde bahsi geçen hikayeler ekseninde karakterlerin manevi gelişimleri ve tekamülleri sinematografik bir dille sunulmuştur. Filmin sonunda Mevlânâ'nın; “*Aslından uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar; Ey dostlar! Bu hikayeyi dinleyiniz. Hakikatte o bizim bugünkü halimizdir.*” beyitlerine yer verilerek filmde işlenen bu konu tasavvufi öğretide yer alan bir kaynağa dayandırılmıştır. Mevlânâ'nın ney metaforu üzerinden işaret ettiği üzere insan, aslında “asli vatan” diye adlandırılan ilahi bir kaynaktan gelir ve dünya hayatında özünden uzaklaştıkça, o kaynağa yeniden kavuşmayı özler. Bu kavuşma, insanın manevi yolculuğunun en derin amacını temsil eder. Nitekim Mevlânâ'nın, *Mesnevi*'sinde kamışlıktan koparılan “ney”in asli vatanını arama hikayesiyle bu hakikate işaret ettiği görülmektedir. Filmin bu konu ekseninde işlenmesi ve bu konunun *Ney Hikayesi* ile somutlaştırılması filmi, tasavvufi öğretide yer alan bilgilerle uyumlu bir hale getirmektedir. Yine film karakterlerinden biri olan en büyük oğul Hadi'nin içinde bulunduğu halin hakikati ile yüzleşmesi, babasını aramak için gittiği çarşıda bir kişinin, etrafında toplananlara Molla Câmi'ye atfedilen *Baba ve Hâkim Oğlu Hikayesi*'ni anlattığı sahne ile işlenmiştir. Şiirin ana düşüncesi, dünyevi başarıların insanı “adam” etmeye yetmeyeceği, esas olanın manevi olgunluk olduğu yönündedir. “Sefer/yolculuk” teması İran edebiyatında pek çok şair tarafından kullanılan bir temadır. Görüldüğü üzere burada da bir yolculuk üzerinden; dünyevi başarı, kibir ve en sonunda manevi eksiklikler arasındaki denge anlatılmakta ve bu süreçte “adam” olmanın, içsel ve ahlaki değerleri bulmakla mümkün olabileceği vurgulanmaktadır. Filmin bu konuları sinematografik bir dille ele alması, tasavvufi öğretilerle bir uyum içinde olduğunu ve bu anlamda tasavvufi temaları başarı ile yansıttığını göstermektedir.

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen üçüncü film Milani'nin *Efsane-i Ah* filmidir. 1979 İran Devrimi öncesi ve sonrası süreçlerine şahitlik eden Milani bu filmi Devrim'den yaklaşık on üç yıl sonra yapmıştır. Küçük yaşlardan itibaren sinemaya ilgi duyan ve sinema yönetmenleri hakkında yazılan değerlendirmeleri takip eden Milani, sinema yönetmeni Mesud Kimyayi ile tanışıp onun ofisinde çalışmaya başladıktan sonra sinema alanındaki faaliyetlerini daha aktif bir şekilde sürdürmüştür. Milani ikinci uzun metrajlı filmi olan *Efsane-i Ah* ile mutluluğun bizim dışımızda var olmadığını, sadece düşüncelerimizde oluştuğunu göstermeye çalıştığını ifade etmektedir (Milani, 01.31.1390/2012, p. 8).

Filmde Mânâgera Sineması'nda işlenen temel konulardan; melek figürü, olağanüstü olaylar ve manevi/içsel yolculuk temalarına yer verilmiştir. Meryem karakterinin içinde bulunduğu hiçbir hali beğenmemesi ve sürekli başka birinin yerinde olmak istemesi ile tasavvuf düşüncesinde de yer alan tartışma konularından Gazzâlî'nin *Leyse fi'l-imkan ebde'u mimmâ kân=Var olandan daha mükemmeli mümkün değildir.* felsefesine yer verilmiştir. Bu felsefe filmin geneline hakimdir ve her hikaye geçişinde kendini belli etmektedir. Bu felsefeye göre var olan her şey, en mükemmel şekilde yaratılmış olup mevcut düzenin ötesinde daha üstün bir âlem tasavvuru mümkün değildir. Meryem'in gelişimi bu felsefî görüş çerçevesinde şekillenmektedir. Filmin başında, Meryem karakterinin içinde bulunduğu maddi ve manevi koşullardan memnun olmaması onu derin bir memnuniyetsizliğe sürüklemektedir. O, hayatındaki eksiklikleri kabul etmek yerine, başkalarının sahip olduğu olumlu yanlara özenmektedir. Bu noktada karakterin; mevcut durumu sorgulaması, hep daha iyiyi arzulaması ve aslında ilahi düzenin mükemmelliğini kavrayamaması ile Gazzâlî'nin bu felsefesine bir zemin oluşturulmuştur. Filmin geneline hakim olan bu felsefe; *rıza, şükür ve teslimiyet, sabır ve sefer* gibi tasavvufi düşüncede önemli bir yere sahip olan ıstılahlarla sinematografik bir dille işlenmiştir. İçinde bulunduğu hale razı olmayan Meryem karakterinin derin çektiği ah, ona gaybi bir varlık olan melek suretinde görünmekte ve Meryem'e olmak istediği kişilerin yerine geçme fırsatını sunmaktadır. Her geçişte; hayatta her yol ve durumun kendisine göre kolaylık ve zorluklarının olacağıyla yüzleşen Meryem'in şükür ve sabır bilinci de olumlu anlamda değiştirmektedir. Filmin başlarında şükürsüz, sabırsız ve memnuniyetsiz bir ruh hali içinde olan Meryem, bu dönüşüm sürecinde "seyrini" değiştirmiş, tasavvufi anlamda ifade edilecek olursa daha kâmil ve arzu edilen manevi

bir mertebeye ulaşmıştır. Bu anlamda filmde tasavvuf düşüncesine dair işlenen temaların sinematografik dille aktarımı bu temalar hakkında kaynaklarda verilen bilgilerle uyumluluk içindedir.

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen dördüncü film Mehrcui'nin *Peri* filmidir. 1979 İran Devrimi öncesi ve sonrası süreçlerine şahitlik eden Mehrcui bu filmi Devrim'den yaklaşık on yedi yıl sonra yapmıştır. Edebiyata da özel bir ilgi duyan Mehrcui, İran Sineması'nın modernleşme sürecinde önemli bir konumda yer almaktadır. Nitekim onun, Gölam Huseyin Saedi'nin *Azadaran-e Bayal* kitabından uyarlanan *Gav* filmi Yeni Dalga İran Sineması'nın başlangıcı sayılmaktadır. Tasavvuf ve dervişlik geleneğinin eleştirisi, siyasi ve toplumsal başarısızlıklar ile modern özgürlüklerin reddi ve bu reddin yaygınlaşması özellikle Devrim sonrası dönemde Mehrcui sinemasının temel temaları arasında yer almaktadır.

“Mânâgera” kelimenin sözlük anlamlarında biri “anlam arayışı” olarak tercüme edilebilir. Bu anlamda filmde, karakterler üzerinden batını anlamlar çerçevesinde kişilerin içsel yolculukları ve varoluş sorgulamalarına yer verilmesi ve bu manada bir arayış içinde olunması filmi Mânâgera Sineması'nın önemli bir örneği haline getirmektedir. Filmde tasavvuf temalarından; *tevbe*, *talep/arayış*, *vird ve zikir*, *hayret makamı*, *vecd ve istiğrak hali*, *havf ve reca*, *zihd ve riyazet hali*, *keşf ve şuhud hali*, *murakabe ve tezkiye hali*, *halvet hali*, *mürşid ve mürşidin gerekliliği* konularına yer verilmiştir.

Peri filmi, çalışmada analiz edilen diğer filmler arasında tasavvufi temaların en yoğun şekilde işlendiği filmidir. Tasavvuf düşüncesinin en önemli konularından olan “Seyr u sülûk” ve “bir mürşide tabi olma” konularını merkeze alan filmde üç ayrı kişi tarafından üç ayrı yolun takip edildiği görülmektedir. Bunlardan ilki Peri ve Dadaşı'nın ağabeyleri Esed'dir. Esed herhangi bir şeyhe tabi olmadan okuduğu bir *Sülûk* kitabı ile süluk yoluna girmiştir. Ancak bu yolun nefsi üzerindeki zorluklarını aşamamış ve bir dağ evinde kendini ateşe vererek intihar etmiştir. Peri karakteri, süluk yoluna herhangi bir şeyhe bağlı olmadan, abisi Esed'in odasında bulduğu *Sülûk* kitabını okuyarak girmeye çalışmaktadır. Bu durumun, Peri'nin sürekli zihinsel bir karmaşa yaşamasına ve gündelik yaşantısına uyum sağlamakta zorlanmasına yol açmaktadır. Filmde, üçüncü yolu temsil eden karakter ise Dadaşı'dır. Dadaşı'nın Peri ile olan diyaloglarından, onun da süluk yoluna girmiş olduğu, riyazet ve murakabe

deneyimlerini yaşadığı anlaşılmaktadır. Dadaşı, başlangıçta bir pirin rehberliğine başvurmadan çıktığı bu yolda, nefsinin arındırma amacıyla uzun süreli oruçlar tutmuş, ancak bu süreçte fiziksel olarak zarar görmüştür. O, uzun arayışlar sonunda gerçek piri bulmanın getirdiği iç huzuru yaşamıştır. Bu sebeple Dadaşı'nın, film boyunca Peri'ye bir şeyhe bağlanmanın zorunluluğunu, manevi yolculuk için bir niyet taşıması gerektiğini ve mürşidsiz bir şekilde bu yola çıkmanın risklerini sıklıkla hatırlattığı görülmektedir. Karakterler üzerinden gösterilmeye çalışılan bu durumlar ise tasavvuf düşüncesinde bu konular hakkında yer alan bilgileri sinematografik bir dille görselleştiren unsurlardır.

Filmde işlenen tasavvufi temalar İran tasavvuf edebiyatında önemli bir yere sahip olan şairlerin şiirleri ile desteklenmiş ve böylece temalar daha görünür ve anlaşılır hale getirilmeye çalışılmıştır. Örneğin talep/arayış temasının işlendiği yerde Attar'dan, halvet halinden bahsedilirken Ebu Said Ebu'l-Hayr'dan iktibas yapılması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Film yalnızca tematik anlatımla değil, görsel öğeler ve oyunculuk teknikleriyle de tasavvufi düşünceyi somutlaştırmaktadır. Örneğin, filmde hicri beşinci yüzyıl Horasan ariflerinden olup ismi bilinmeyen bir şeyhe ait olduğu belirtilen *Süluk* isimli kitabın kullanılması ve bunun görsel olarak sunulması ile tasavvuftaki seyr u sülûka işaret edilmesi filmin tasavvufi anlatısını destekleyen bir öğedir. Benzer şekilde, tasavvufi kavramların oyunculuk aracılığıyla da yansıtıldığı görülmektedir. Örneğin filmde "zikir" kavramı işlenirken Peri'nin lisanı ile zikir yaptığını somut olarak göstermesi, "keşf ve şuhud hali"nde Peri'nin zikrin sürekli tekrarı yoluyla derin bir keşf ve sezgi haline ulaşması sonucu şeyhinin suretini aynada görmesinin görsel olarak sunulması veya "reca" halindeki ruhsal rahatlamasının Peri'nin yüz ifadeleriyle somutlaştırılması gibi sahneler, tasavvuf metinlerinde geçen bilgilerle örtüşmektedir ve bu bilgiler sinema aracılığıyla görselleştirilerek sinematografik bir dille sunulmuştur. Bunun yanında "halvet" teması işlenirken Peri karakterinin herhangi bir şeyhe tabi olmadan dilediği şekilde hareket etmesi ve bunun onda bazı ruhsal dalgalanmalara sebep olması, tasavvuf klasiklerinde bu konu hakkında belirtilen öğretilere uyulmaması durumunda salikin karşılaşılabileceği tehlikeleri somutlaştıran sahneler olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda Peri filmi tasavvufi temaları, filmde kullanılan diyaloglar ve bu temaları somutlaştıran göstergelerle başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen beşinci film Mecidi'nin *Reng-e Huda* filmidir. 1979 İran Devrimi öncesi ve sonrası süreçlerine şahitlik eden Mecidi bu filmi Devrim'den yaklaşık yirmi bir yıl sonra yapmıştır. Kendi sinemasını “fitrat sineması” olarak tanımlayan Mecidi'ye göre tasavvuf ve irfan söz konusu olduğunda, her kültür ve toplum, bu kavramları kendine özgü bir çerçevede algılamaktadır (Naderi, 1399/2021, p. 2). Buna göre onun, filmleri aracılığıyla yalnızca sanatsal bir ifade biçimi oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda bir tür mistik gerçekliği keşfetme çabasında olduğu söylenebilir.

Mânâgera Sineması'nda işlenen temel konulardan; hane/ev, insanın içsel yolculuğu ve aslına dönüşüne yer verilen *Reng-e Huda* filminde tasavvufun önemli konularından *nefs-i emmare*, *nefs-i râziye*, *keşf ve şuhud*, *bela ve imtihan*, *tevessül ve istimdad* ile *nur ve tecelli* kavramları sinematografik bir dille işlenmiştir. Filmin anlatısı Haşim karakterinin, görme engelli oğlu Muhammed'i tatil döneminde eve getirmesi, ancak onu yanında istememesi ve ileride yapmak istediği ikinci evlilik için bir engel görmesi sonucu ondan kurtulmak istemesi konuları etrafında şekillenmektedir. Film, kötülüğe eğilim gösteren ve nefsin en düşük düzeyi olarak tanımlanan “nefs-i emmare”yi Haşim karakteri aracılığıyla somutlaştırmaktadır. Nitekim bu karakter davranışlarında itidalden uzaktır ve kararlarında sıklıkla nefsinin arzularına kulak vermektedir. Onun; oğlu Muhammed'i görme engelli olduğu için köyüne getirmek istememesi, getirdiğinde köylülerin onu fark etmeyeceği bir yolu tercih etmesi vb. davranışları filmde Haşim'in, kendi iç dünyasında bir “nefis mücadelesi” verdiğini ortaya koyan görsellerdir. Buna karşılık Muhammed, görme engeli konusunda biraz üzgündür ve yanında çalıştığı marangoza söylediği üzere Allah'ı bulduğunda bu üzüntüsünü ona dile getirecektir. Ancak buna rağmen o gözlerinin görmemesini, çevresine duyduğu sevgiyi kısıtlayıcı bir engel olarak görmemektedir. Filmde Muhammed karakterinin nefs-i râziye makamında olduğuna işaret olabilecek bu sahne ve durumlar sinematografik bir dille ortaya koyulmaktadır. Yine filmde keşf ve şuhud konuları Muhammed'in ağaç, taş, çiçek gibi her şeye dokunması motif ve sahneleri üzerinden görselleştirilmiştir. “*Allah'ın eli onların elleri üzerindedir.*” (Fetih 48/10) ayetinde “el”e vurgu yapılması İslami düşüncede elin özel bir anlam taşıdığını düşündürmekte ve bu bağlamda yönetmenin söz konusu unsurları filmde keşf ve şuhudu yansıtmak amacıyla ele aldığı söylenebilmektedir. Filmde “bela ve imtihan” konusu Haşim karakterinin, bir sahnede cama diğer bir

sahnede kırılan bir aynaya bakarken ikili yansımasını görmesi ile görselleştirilmiştir. Filmde bu sembolik ayrıntıların, karakterin yaşadığı duygusal karmaşayı ve hayatındaki zorluklara karşı sergileyeceği tutumun önemini ortaya koyan bir anlatım aracı olduğu söylenebilir.

Filmde; tasavvuf terminolojisinde doğrudan Hz. Peygamber, şeyhler veya maneviyat büyüklerinden kişisel bir talepte bulunmak şeklinde olmayıp, onların Allah katındaki itibarı ve manevî derecelerini vesile edinme amacını ortaya koyan tevessül ve istimdad konusu İran kültüründe önemli bir yere sahip olan mekanlardan “Ziyaretgâh”lar ile görselleştirilmiştir. Nur ve tecelli konusu ise filmde farklı sahnelerde ölüm ve yaşamın sembolü olarak kullanılmış ve bu sahnelerde çeşitli kamera teknikleri ile bu kavramlar sinematografik dille görselleştirilmiştir. Filmde tüm bu kavramların görselleştirilmeleri çalışmada belirtildiği üzere tasavvufi kaynaklarda bu konular hakkında verilen bilgilerle uyushmaktadır ve bunları izleyiciye görsel bir şekilde aktarmaktadır.

Film analizlerinden elde edilen tüm bu veriler ile çalışmanın hipotez sorularından olan “Bu sinemanın tasavvufi temaları ne ölçüde ve nasıl işlediği, bu temaların sinematografik açıdan başarılı bir şekilde aktarılıp aktarılmadığı hangi kriterlerle değerlendirilebilir?” sorusunun cevabı ortaya koyulmuştur. Çalışmanın diğer bir hipotez sorularından olan “Mânâgera Sineması’nın ortaya çıkışını tetikleyen tarihsel ve kültürel dinamiklerin neler olduğu” ekseninde konuya bakıldığında şunlar ifade edilebilir; 1979 İran İslam Devrimi, İran’da yalnızca siyasi ve toplumsal yapıyı değil, kültürel ve sanatsal alanları da derinden etkileyen bir dönüm noktası olmuştur. Devrim sonrası dönemde sinema, devrimci ideolojinin etkisiyle yeniden şekillendirilmek istenmiş ve bu kapsamda birçok proje hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Sinemada dini bir anlayışın hakim kılınmak istenmesi çabası önce “sinema-yi mezhebi” ile tanımlanan bir sinema anlayışı ortaya koyulmuştur. Sermayenin devlet kaynaklı olması ve temaların özel olarak dini ağırlıklı seçilmesi, bu sinematik akışın iki temel özelliği olarak öne çıkmaktadır (Razi et al., 1400/2021, p. 91). Ancak daha sonra bu isim Mânâgera Sineması olarak değiştirilmiştir ve bu yeni isimlendirmenin “*irfani sinema, dini sinema, mezhebi sinema, aşkın sinema, feraneger sinema*” gibi ona alternatif olarak sunulan tüm kavramları kapsadığı iddia edilmiştir. Bu anlamda Mânâgera Sineması ve araştırmada bu sinema hakkında verilen bilgiler ile bu sinemanın, İran’ın genel sinema anlayışı ve kültürel yapısı içindeki konumu ortaya

koyulmuştur. Bu sinemanın başlıca özellikleri belli dini ve metafiziksel konuları ve bu konuların zahiri anlamlarıyla beraber batını yönlerini de ele almasıdır. Yukarıda örnek filmler ekseninde bu filmlerin Mânâgera Sineması'nda üzerinde önemle durulan konulardan hangilerine yer verdiklerinin ifade edilmesiyle bu sinema anlayışının filmlerde nasıl temsil edildiği ortaya koyulmuştur.

Bu çalışmaya başlamadan önce Türkiye'de yapılan sınırlı sayıdaki çalışmada kendisinden “irfan sineması” olarak bahsedilen bu sinema anlayışının aslında sadece bir terkip ile ortaya koyulamayacak kadar derin bir arka plana sahip olduğu sonucuna varmış bulunmaktayız. Nitekim Mânâgera Sineması hakkında yapılan ilk araştırmalara bakıldığında bu sinemanın ne olduğu ve ne olmadığı hakkında farklı düşüncelerin dile getirildiği görülmektedir. Bu konuda incelemeler yapan kişiler tarafından bu sinema için farklı tanımlamalar yapılmıştır. Bu tanımlamaların, bazı noktalarda farklılık gösterse de genel anlamda aynı kaygılarla ortaya koyuldukları görülmektedir. Bahsi geçen kişilerin bu tanımlamalarda ayrıştıkları en önemli nokta Mânâgera Sineması'nın dini sinema ile aynı olup olmadığı noktasıdır. Kimi araştırmacılar bu sinemayı dini sinemanın modern bir yorumu olarak değerlendirirken kimileri de dini sinemayı Mânâgera Sineması olarak ele almışlardır.

Bu çalışma ile Mânâgera Sineması'nın düşünülenin aksine dini sinema ile aynı olmadığı neticesine varmış bulunmaktayız. Nitekim bu sinemada işlenen konular ağırlıklı olarak dini konular gibi görülse de bu konuların batını taraflarının incelenmesi, bu sinemanın izleyiciye manevi ve metafiziksel bir deneyim sunarken aynı zamanda onu düşünsel bir sürece teşvik etmesi ve bu anlamda bir “arayış”ta olması Mânâgera Sineması'nın iddiasıdır. Çünkü Mânâgera Sineması'nın işlediği konular sadece dini konular olmayıp evrensel nitelik taşıyan temalardır. Bu sebeple bu sinemayı dini sinemanın modern bir tanımı olarak değerlendirmek de eksik bir değerlendirme olacaktır. Ancak bunlarla beraber Mânâgera Sineması kategorisinde değerlendirilen filmlerin çoğunluğunun dini konuları içermesi, dini sinemayı Mânâgera Sinemasının “zirvesi” olarak kabul etmemize olanak tanımaktadır. Diğer yandan bu meselelerin ağırlıklı olarak dini olması yapılmaya çalışılan şeyin, yine mevcut yönetim anlayışının beklentileri doğrultusunda olduğunu da ortaya koymaktadır.

Tüm bunlar neticesinde 1979 İran İslam Devrimi'nden sonra dini anlayışın hakim olduğu İran'da sinema alanında dini arayışların bir sonucu olarak ortaya koyulan Mânâgera Sineması'nın sanatsal kaygıdan çok dini kaygılarla yapılmak istenen bir sinema olduğunu düşünmekteyiz. Ancak bununla beraber Mânâgera Sineması film örneklerinin; görsel, anlatımsal ve tematik düzeyde tasavvufi öğeleri iç içe geçirdiği, izleyicilere derin ve mistik bir deneyim sunduğu ve böylece tasavvufi düşüncenin, modern bir sanat formu olan sinema ile başarılı bir şekilde buluşmasına olanak sağladığı sonucuna varmış bulunmaktayız.



KAYNAKÇA

- Abdi, A. (2019). *İran Yeni Dalga Sineması'nda Darius Mehrcui Filmlerinin Sosyolojik Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ak, M. (2012). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Metafor Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Akalın, K. H. (2015). Stoa Felsefesinde Tanrının Doğası ve İnsanın Uyum. *KOSBED*, 30, 91–112.
- Akbulut, C. (2020). *Bir Karşı Sinema Örneği Olarak Abbas Kiarostami Sistemi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Akrami, J. (1999). Sustainin a Wave for Thirty Years: The Cinema of Dariush Mehrjui. In R. Issa & S. Whitaker (Eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. National Film Theatre.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri İran Sineması* (3rd ed.). İz Yayıncılık.
- Alexandre, A. (1948). The Bird of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo. https://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Theory/CameraStylo_Astruc_192
- Algar, H. (1996). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 14. Hâcegân*.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Doruk Yayıncılık.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Z. Ö. Barkot, Trans.). Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, R. (1957). *Film As Art*. University of California Press.
- Aryayi, H. (1382/2003). Sinema-yi Hemişe: Dest-ha Mi Binend (Reng-i Huda). *Nakd-İ Sinema*, 42, 41–42.
- Asha, S. (1998). *The Evulation and Development of Iranian Cinema: From Film Farsi to the Post-Revolutionary Cinema, With Particular Reference to Islam and Popular Entertainment Culture* [Doktora Tezi]. University of Sussex, Brighton.
- Ashtari, N. (2004). *Unveiling Iranian Cinema* [Doctorate]. University of Wales Swansea, Swansea.
- Association for Asian Studies. (2023, May 24). *The Essentials: Seven Samurai - Association for Asian Studies*.

<https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/the-essentials-seven-samurai/>

- Attar, F [Fariduddin]. (1905). *Fariduddin Attar's Tadhkiratu'l-Awliya*. Librairie et. Imprimerie.
- Attar, F [Feridüddin]. (1376/1998). *Divan-ı Attar* (2nd ed.). İntişârât-ı Nigâh.
- Attar, F [Feridüddin]. (1393/2014). *Mantıku't-tayr* (3rd ed.). İntişârât-ı Sohen.
- Bahşi, H. (1387/2009). Menâsik-gerâyî der 'Urse-i Filmha-i Kutah-i Dini Tahlil-i Muhtevâ-yi Filmha-yi Kutah-i Dastani-i İrsali be Ceşnvare-i Ruyuş. In A. S. Kerimi (Ed.), *Sinema-yi Dini ez Teori ta 'Amel: Mecmua-i Makalat-ı Bergozide u Çekide-i Pejuheiha-yı Ceşnvare-i Seraseri Film-i Dini-i Roşen* (1st ed.). Müessese-i Çap-ı Horasan.
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Baudrillard, J. (2022). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (E. Gen & I. Ergüden, Trans.) (8th ed.). İletişim Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Trans.). Doruk Yayınları.
- Belhari, H. (1384/2005). Ma'ni u Mefhum-i "Mana" der Huner u Sinema-yi Managera. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 1–8). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Bergan, R. (2008). *Görsel Rehberler Film* (Z. Berik & S. Erdoğan, Trans.). İnkılâp Kitabevi.
- Bergson, H. L. (2001). *Metafiziğe Giriş* (A. Aydoğan, Trans.). Birey Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış* (A. C. Altunkanat, Trans.). Doruk Yayıncılık.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve Felsefe* (E. Ekici, Trans.) (1st ed.). Küre Yayınları.
- Bolay, M. N. (1994). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 9. Delâlet*.
- Bornstein, T. B. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai* (C. Soydemir, Trans.). Metis Yayınları.
- Bosnevi, M. S. (1387/2009). *Şerh-i Sudi ber Hâfız* (İ. Setarzade, Trans.). Müessese-i İntişârât-ı Nigâh.

- Boz, Ö. (2019). *"Auteur Kuram" Çerçevesinde Reha Erdem Sineması* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- British Film Institute. (2023, March 27). *The Cinema Militans Lecture 2012: Semih Kaplanoglu*. <https://www2.bfi.org.uk/news/2012-cinema-militans-lecture-semih-kaplanoglu>
- Canudo, R. (1926). *The Birth of a Sixth Art* (B. Gibson, D. Ranvaud, S. Sokota & D. Young, Trans.). Etienne Chiron.
- Cebecioğlu, E. (t.y.). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (5th ed.). Sözlük Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (6th ed.). Paradigma Yayıncılık.
- Ceyhan, S. (2011). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 40. Tecelli*.
- Chittick, W. (t.y.). *Hayal Âlemleri: İbn Arabî ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi* (M. Demirkaya, Trans.) (3rd ed.). Kaknüs Yayınları.
- Corbin, H. (1969). *Creative Imagination in the Sufism of İbn Arabi* (R. Manheim, Trans.). Princeton University Press.
- Corbin, H. (2013). *Bir'le Bir Olmak: İbn Arabî Tasavvufunda Yaratıcı Muhayyile*. Pinhan Yayıncılık.
- Corrigan, T., & Gürata, A. (2008). *Film Eleştirisi El kitabı. Dipnot yayınları Sinema 1: Vol. 47*. Dipnot yayınları.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar* (3rd ed.). Phoenix Yayınevi.
- Curry, R. (1974). Films and Dreams. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1), 83. <https://doi.org/10.2307/428950>
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe* (1st ed.). Kapı Yayınları.
- Çağrııcı, M. (1998). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 17. Hırs*.
- Çağrııcı, M. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 23. İtidal*.
- Çağrııcı, M. (2008). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 35. Sabır*.
- Çağrııcı, M. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 39. Şükür*.
- Çağrııcı, M. (2012). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 42. Vatan*.
- Çakmaklıoğlu, M. M. (2003). Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye Göre Hayal ve Düzeyleri. *Tasavvuf İlmi Ve Akademik Araştırma Dergisi*, 10, 299–330.
- Gayb. (1996).

- Çetin, O. (2020). *Bab'Aziz Filmi Bağlamında Tasavvufun Sinemasal İfadesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çiçek, A. (2013). *Sinemada Rüya Temsili ve Gerçeklik İlişkisi: Jungcu Yaklaşımla "Inception" Adlı Filmin Çözümlemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Çiftçi, V. (2017). Bergson'da Zaman, Kendilik ve Özgürlük. *Beytulhikme*, 7(2), 105–122. <https://docplayer.biz.tr/106643613-Bergson-da-zaman-kendilik-ve-ozgurluk.html>
- Dabashi, H. The Deformed, The Deranged, The Criminal: Formal Destruction and Makhmalbaf's Cinematic Pariahs. In F. Gonzalez Garcia (Ed.), *Mohsen Makhmalbaf: From Discourse to Dialogue* (pp. 267–271).
- Dabashi, H. (1999). Mohsen Makhmalbaf's A Moment of Innocence. In R. Issa & S. Whitaker (Eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. National Film Theatre.
- Dabaşı, H. (2004). *İran sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği* (2nd ed.). Agora Kitaplığı.
- Daneş, M. (1384/2005). Mukaddime-i ber Tebyin-i Sinema-yi Managera. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 143–150). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Darçın, H. (2016). *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması)* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Değirmen, F. (2016). *Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman İmge*. <https://www.cinerituel.com/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge/>
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Trans.) (1st ed.). Norgunk Yayıncılık.
- Demirci, M. (1997). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 15. Hakikat*.
- Demirli, E. (2012). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 42. Vahdet-i Vücûd*.
- Denizel, D. (2014). Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik ile Duyumculuğun Karşılaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*(23), 185-203.
- Durusoy, A. (1998). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 17. Hayal*.

- Egan, E. (2003). *Cinema, Culture and Politics in the Islamic Republic of Iran the Films of Mohsen Makhmalbaf* [Doctorate]. The Nottingham Trent University, Nottingham.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory* (J. Leyda, Trans.). A Harvest HBJ Book.
- Ekberlu, M. (1390/2012). Ebhamat der Mefhum-i Sinema-i Dini. In Sazman-ı Tavsi'-i Sinemai-yi Sure (Ed.), *Sinema-yı Dini ez Manzari-i Diger* (1st ed., pp. 7–19). İntişarat-ı Sinemayi.
- el-Aclûnî el-Cerrâhî, İ. b. M. (1351/1973). *Keşfü'l-hafâ' ve Müzîlül-İlbâs 'ammâ'stehere mine'l-ahâdisi 'alâ Elsineti'n-nâs*. Mektebeti'l-kudsî.
- el-Buhârî el-Cu'fî, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail. (1414/1993). *Sahîh-i Buhârî* (5th ed.). Dâru İbn Kesîr.
- Erginli, Z. (Ed.). (2006). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (1st ed.). Kalem Yayınevi.
- Erik Knudsen (2020). Interview by B. Ağın.
- Esfendiyari, A. (1384/2005a). Der Amedi ber Sinema-yi Managera. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 49–64). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Esfendiyari, A. (1384/2005b). Mesadık-i Mevzu'i-i Sinema-yi Managera. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 39–48). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Esfendiyari, A. (1384/2005c). Sinema-yi Managera Çist? In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 35–38). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Esfendiyari, A. (1392/2013a). Mururi ber Si Sal-i Tecrübe-i Sinema-yı İran: Behşi Dovvom: Dehe-i Heftad. *Tasvirnâme*, 6(2), 40–57.
- Esfendiyari, A. (1392/2013b). Nigahî be Si Sal-i Tecrübe-i Sinema-i Dini der İran: Bahş-i Nohost: ez İbtida ta İntiha-yı Dehe-i Şest. *Tasvirnâme*, 5(2), 12–33.
- Evliyaoğlu, S. (2020). *İran Sinemasında Anlatı Geleneği* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul.
- Fehim-zade, M. Interview by H. Haveri.
- Fehim-zade, M. (Director). (1367/1989). *Behar der Payiz* [Film]. İran: Hidayet Film.

- Ferit Devellioğlu. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (30th ed.). Aydın Kitabevi Yayınları.
- Frodon, J. M. (1397/2018). *Nakd-i Sînemâyî* (M. Behrâmî, Trans.) (1st ed.). Rûzne Kâr.
- Gazzali, E. H. M. (1380/2002). *Kimya-yı Saadet. İntişârât-ı Hakikat*.
- Gazzali, E. H. M. (1939). *İhyâu 'Ulumi'd-dîn*.
- Geriguri, A. (1387/2008). Mecid Mecidi u Sinema-yi Novvin-i İran (S. Tehha, Trans.). *Revak-I Huner U Endişe*, 23, 70–79.
- Ghazian, H. (2002). The Crisis in the Iranian Film Industry and the Role of Government. In R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity / Edited by Richard Tapper*. I.B. Tauris Publishers.
- Gülşen, E. (2011). *Sinemanın Hakikatı. Film Film felsefesi: Vol. 001*. Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E. (2015). *Hakikatin sineması* (2. baskı). *Film felsefesi: Vol. 02*. Külliyyat Yayınları.
- Gümüşkazma, Z. (2022). *Tasavvufî Gelenekteki Rüya Yorumu ile Sigmund Freud'un Rüya Yorumunun Karşılaştırılması* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul.
- Günhan, M. (2019). *İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Felsefe-Yöntem-Analiz* (5th ed.). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Hökelekli, H. (1995). *TDV İslam Ansiklopedisi. Enâniyet*.
- <https://fa.wikishia.net>. (2025, February 24). <https://fa.wikishia.net>
- <https://fa.wikishia.net/view>. (2024, September 9).
- <https://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh211>. <https://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh211>
- <https://ganjoor.net/attar/mosibatname/>. <https://ganjoor.net/attar/mosibatname/>.
<https://ganjoor.net/attar/mosibatname/mbkhsh0/sh33>
- <https://www.tabnak.ir/fa/news/1198611/>. <https://www.tabnak.ir/fa/news/1198611/>.
- <https://www.tabnak.ir/fa/tags>. <https://www.tabnak.ir/fa/tags>

- Hucviri, E.-H. -. (1974). *Keşfu'l-Mahcûb*. Dâru'l-Turâs el-'Arabî.
- İbn Haldun. (2016). *Mukaddime* (12th ed.). Dergah Yayınları.
- İbnü'l-Arabî, M. (1980). *Fusûsu'l-hikem* (Vol. 1). Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî.
- İbnü'l-Arabî, M. (1998). *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye fî Ma'rifeti'l-Esrâr el-Mâlikiyye ve'l-Mulkiyye* (Vol. 3). Dâru İhyâ' et-Turâs el-'Arabî.
- İbnü'l-Arabî, M. (2005). *Tercümânu'l-Eşvâk*. Dâru'l-Mârife.
- İbnü'l-Arabî, M. (2008). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (E. Demirli, Trans.). Litera Yayıncılık.
- Kara, M. (1995). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 11. Evrâd*.
- Karabağ Sarı, Ç. (2016). “Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir ki?” Reha Erdem'le Söyleşi. *Moment Journal*, 3(2), 508–511. <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.508511>
- Karahan, Ç. İ. (2015). Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat. *SOBİAD*, 19-27.
- Kawin, B. F. (1978). *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton University Press.
- Kaya, M. C. (2004). Daha Mükemmel Bir Âlem Var Olabilir Mi? "Leyse fi'l-imkan" Tartışmasının Kaynakları Üzerine Notlar. *DÎVÂN İlmî Araştırmalar*, 16(1), 239–249.
- Kaya, M. (2011, October 7). *Gazzâli ve Âlemin Mükemmelliği: Leyse Fi'l-imkân'ın İbn Sînâcî Kökleri Üzerine*. M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları. 900. Vefat Yılında İmâm Gazzâli Milletlerarası Tartışmalı Toplantı, İstanbul.
- Kayseri, D. -. (2013). *Tasavvuf İlmine Giriş* (M. Bedirhan, Trans.). Nefes Yayınları.
- Kelabazi, E. B. M. b. İ. (1993). *et-Taarruf li Mezhebi Ehl-i Tasavvuf*. Dâru'l-Mektebeti'l-İlmiyye.
- Kılıç, A. İ. (2014). *Dâvûd-ı Kayserî'nin A'yân-ı Sâbite Yorumu* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kılıç, M. E. (2012). *Tasavvufa Giriş* (3rd ed.). Sufi Kitap.
- Kılıç, M. E. (2013). *Şeyh-i Ekber: İbn Arabî Düşüncesine Giriş*. Sufi Kitap.
- Kıbaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik* [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kona, P. (2010). The Sprititual Cinema of Andrei Tarkovsky. *Eclectic and Serious Film Criticism*, 14(12).

- Konevi, S. (2002). *el-Fukuk fî Müstenidati Fususi'l-Hikem (Fusûsu'l-Hikem Sırları)* (E. Demirli, Trans.). İz Yayıncılık.
- Konuk, A. A. (2013). *Muhyiddin İbnü'l-Arabi Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*. M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Konya, R. (2022, August 6). Krzysztof Kieślowski ve Dekalog Serisi: İnsanoğlunun Bitmeyen Ahlak ve Erdem Arayışı. *Bağımsız Sinema*. <https://www.bagimsizsinema.com/krzysztof-kieslowski-ve-dekalog-serisi-insanoglunun-bitmeyen-ahlak-ve-erdem-arayisi.html>
- Koyuncu, M. (2015). Aleviliğin Menşei Olan Şîâ'nın Ortaya Çıkışını Etkileyen Tarihsel Olaylar. *Sosyal Ve Kültürel Araştırma Dergisi*, 1(1), 1–15.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film*. Oxford University Press.
- Kurtyılmaz, D. (2022). *Sanatta Biçim ve Gerçeklik: Andrey Tarkovski Sinemasına Felsefesine Bir Bakış* [Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Kuşeyri, A. -. (t.y.). *er-Risaletü'l-Kuşeyriyye*. Dâru'l-Meârif.
- Küçük, O. N. Zaman Düşüncesinin Tasavvufi Açılımı. *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları*.
- Mahmelbaf, M. (Director). (1363/1985). *İstiâze [Film]*. İran: Hovze-i Huneri.
- Makhmalbaf, M. Filmmaking in İran Today. In F. Gonzalez Garcia (Ed.), *Mohsen Makhmalbaf: From Discourse to Dialogue* (pp. 223–229).
- Marie, M. (1997). *The French New Wave: An Artistic School* (R. Neupert, Trans.). Blackwell Publishing.
- Marsh, C., & Ortiz, G. (Eds.). (1384/2006). *Kâveş der İlâhiyât u Sînemâ* (E. A. Aryân, N. Melek-Muhammedi, İ. Novruzi, U. Nik-Fercam & Ş. Vakfi-Pur, Trans.) (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- May, J. R., & Bird, M. (1375/1997). *Teemmülatî der Bâb-ı Sînemâ u Dîn* (M. Şehba, Trans.) (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mecidi, M. (Director). (1378/2000). *Reng-e Huda [Film]*. İran: Şirket-i Verahuner.
- Meçin, B. A. (2020). *Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misâl Âlemi* [Doktora Tezi]. Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.
- Mehdevi-Fer, H. (1384/2006). *Ru'yâ-yı Beheşt* (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mehrabi, M. (1371/1992). *Tarih-i Sinema-yi İran: Ez Ağaz ta Sal-e 1357* (7th ed.). Müellif.

- Mehrcui, D. (Director). (1374/1996). *Peri [Film]*. İran: Emir Hüseyin Şerif.
- Mevlânâ. (2004). *Mesnevî* (V. İzbulak, Trans.) (Vol. 3). Konya Büyük Şehir Belediyesi.
- Milani, T. (Director). (1370/1992). *Efsane-i Ah [Film]*. İran: Hane-i Film-i İran.
- Milani, T. (01.31.1390/2012, February 20). Interview by A. R. Entizari, E. Ehvareki, & G. A. Fazlı.
- Mir-ihsan, M. A. (1383/2004). *Pedîdâr u Ma'nâ der Sînemâ-yı İran* (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mir-ihsan, M. A. (1384/2005). Managerayi der Sinema-yi İran. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nânehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 9–23). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Monaco, J. (2000). *How To Read A Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Mutezemi, H. (1384/2005). Sinema-yı Managera Müellif-i Şinaht-i Huner-i Maverayi u Muteali. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nânehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 139–141). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Müslim en-Nisâburî, E.-H. (1334/1918). *el-Câmiu's-Sahîh*. Dâru't-tibâ'etu'l-âmire.
- Naderi, H. (1399/2021). İspanya, Mizban-i Nişest-i İrfan der Sinema-i İran. IRNA. <https://www.irna.ir/news>
- Naficy, H. (1995). Iranian Cinema under the Islamic Republic. *Wiley American Anthropological Association*, 97(3), 548–558.
- Naficy, H. (1999). Iranian Cinema. In R. Issa & S. Whitaker (Eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. National Film Theatre.
- Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema*. Duke University Press.
- Novruzi, M. (1389/2011). *Mavera' der Tasvir* (1st ed.). Müellif.
- Nursi, B. S. (2014a). *Risale-i Nur Külliyyatından: Mektûbat*. RNK Neşriyat.
- Nursi, B. S. (2014b). *Risale-i Nur Külliyyatından: Sözler*. RNK Neşriyat.
- Nuyan, E. (2010). Düşünsel Aktarma Aracı Olarak Sinema. *Akdeniz Sanat*, 3(6), 130–135.
- Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş* (2nd ed.). Agorakitaplığı. Sinema 60. Agora Kitaplığı.
- Oylum, R. (2019). *İran Sineması* (1st ed.). Seyyah Kitap.

- Öngören, R. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 39. Şeyh*.
- Öngören, R. (2013). *TDV İslam Ansiklopedisi. Zikir*.
- Öz, M. Şîa. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sia#1>
- Öz, M. (1992). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 6. Bihâru'l-Envâr*.
- Özarslan, Z. (Ed.). (2015). *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (2nd ed.). Su Yayınları.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve Sinema* (1st ed.). Cem Yayınevi.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (3.baskı). İmge Kitabevi.
- Özdoğan, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. es Yayınları.
- Özel, İ. (2019). *Üç Zor Mesele: Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma* (10th ed.). TİYO.
- Özemre, A. Y. (2003). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 27. Madde*.
- Özervarlı, M. S. Melek. <https://islamansiklopedisi.org.tr/melek>
- Özköse, K. (2006). İbnü'l-Vakt Ya da Ebu'l-Vakt Olabilmek. *Somuncu Baba Aylık İlim-Kültür Ve Edebiyat Dergisi*, 12(64), 22–25.
- Özköse, K. (2011). İbnü'l-Arabî Düşüncesinde Mümkün Varlıkların İlâhi İlimdeki Ezeli Hakikatleri: A'yân-ı Sâbite. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XV(1), 15–36.
- Özün, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimler Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özün, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş* (2nd ed.). Agora Kitaplığı.
- Quintana, A. Cinema as a Space for Self-reflection and Exchange: The Minimalist Temptation of Mohsen Makhmalbaf. In F. Gonzalez Garcia (Ed.), *Mohsen Makhmalbaf: From Discourse to Dialogue* (pp. 311–322).
- Razi, A., Teslîmî, A., & Asgarzâde, M. (1400/2021). Nakd-i Râbîta-i Sînemâ-yı İrân ba Edeb-i Klasik-i İrfânî. *İntişârât-I Dânişgâh-I Allâme Tabâtabâi*, 25(87), 88–113.
- Rıfat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar* (1st ed.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sadiki, B. (1384/2005). Sinema-yi Managera u Ceşnvare-i Film-i Fecr. In E. -S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed., pp. 151–154). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

- Sadr, H. R. (1999). Contemporary Iranian Cinema and Its Major Themes. In R. Issa & S. Whitaker (Eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. National Film Theatre.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian Cinema: A Political History. International library of Iranian studies: Vol. 7*. I.B. Tauris; New York : Distributed in the United States by Palgrave Macmillan.
- Sâkit, E. -S. (Ed.). (1384/2005). *Nâme-hâ-yı Ma'nevî: Mecmû'a-i Makâlât-ı Nevîsendegî Muhtelif Derbâre-i Sînemâ-yı Ma'nâgerâ* (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Sâlihî, N., & Âgababâî, M. R. H. (2018). Beyân-ı Mefâhîm-i İrfânî der Sînemâ-yı Ma'nâgerâ: Mutâlâa-i Mevridî: Film-i Perî. *Fasl-Nâme-İ İrfân-ı İslâmî*, 15(57), 73-103.
- Saussure, F. d. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Trans.). Birey ve Toplum Yayınları.
- Seccadi, S. C. (1383/2005). *Ferheng-i Istilah u Tâbirat-ı İrfani* (7th ed.). Ketabhane-i Milli-i İran.
- Shiel, M. (2006). *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Wallflower.
- Shirin-pour, M. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. es Yayınları.
- Sultan-pur, M., & Asgari, E. R. (1395/2016). Pişine-i Tarihi u Ferhengi-yi Ziyaret der İran. *Mutala'at-ı İran-Şinasi*, 4(3), 89–108.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* (2nd ed.). Sentez Yayıncılık.
- Şasa, A. (2022). *Yeşilçam Günlüğü*. Ketebe Yayınları.
- Şensoy, S. (2003). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 27. Mâna*.
- Tapper, R. (Ed.). (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity / Edited by Richard Tapper*. I.B. Tauris Publishers.
- Tarkovsky, A. (2019). *Sculpting in Time: Reflections to the Cinema ; [the great Russian filmmaker discusses his art]* (18. print). University of Texas Press.
- Telek, D. (2023). Sınırlı Bütün Olarak Dünya Kavrayışı: Krzysztof Kieślowski'nin Televizyon Dizisi Dekalog'un Birinci Bölümünde Olgular ve Değerler. *Filmvisio*, 1(1), 21–46.
- Thomen, Ö. Ç. (2015). From Early Iranian Cinema to the Accented Cinema: An Interview With Professor Hamid Naficy. *Sinecine*, 6(2), 91–106.

- Tusi, E. N. S. -. (1960). *el-Luma'*. Dâru'l-Kitâbi'l-Hadise.
- Uludağ, E. (2009). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 36. Selâmân u Ebsâl*.
- Uludağ, S. (1989). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 2. Akıl*.
- Uludağ, S. (1991a). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 3. Ân-ı Dâim*.
- Uludağ, S. (1991b). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 4. A'yân-ı Sâbite*.
- Uludağ, S. (1995). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 11. Ene*.
- Uludağ, S. (1996). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 13. Gaflet*.
- Uludağ, S. (1997). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 15. Halvet*.
- Uludağ, S. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 24. Kabz*.
- Uludağ, S. (2006). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 32. Nefis*.
- Uludağ, S. (2007). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 33. Nûr*.
- Uludağ, S. (2008a). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 35. Rızâ*.
- Uludağ, S. (2008b). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 35. Riyazet*.
- Uludağ, S. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 38. Sülûk*.
- Uludağ, S. (2011). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 40. Tasfiye*.
- Uludağ, S. (2012). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 41. Tevekkül*.
- Uludağ, S. (2013). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 43. Vukuf*.
- Uludağ, S. (2020a). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 31. Murakabe*.
- Uludağ, S. (2020b). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 31. Mücâhede*.
- Uludağ, S. (2022). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 25. Keşf*.
- Verep, G. Y. (2018). *Reha Erdem Sinemasında Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası* [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi, İzmir.
- Wittmann, M. (2024). Ciné-martyrographies. Media techniques of witnessing in Iranian cinema. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 51(2), 1–22. <https://doi.org/10.1080/13530194.2024.2342178>
- Yalsızuçanlar, S. (2020). *Rüya Sineması* (1st ed.). Maarif Mektepleri.
- Yavuz, A. Ö. (2023, May 25). *Perde ve Hakikat : Sinema Felsefesi | Ay Vakti*. <https://ayvakti.net/?p=20595>

- Yavuz, Y. Ş. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 23. İstimdad*.
- Yavuz, Y. Ş. (2012). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 41. Tevessül*.
- Yazıcı, T. (1994). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 10. Ebû Saîd-i Ebü'l-Hayr*.
- Yetik, E. (1998). *TDV İslam Ansiklopedisi: Vol. 17. Hayret*.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (9th ed.). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, H. K. (2012). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar* (15th ed.). Ensar Neşriyat.
- Yüksel, H. A. (2023, May 22). *Türk İslam Tasavvuf Geleneğinde Rüya*. <https://docplayer.biz.tr/224266123-Turk-islam-tasavvuf-geleneginde-ruya.html>
- Zahedi, F. (2008). *El cine nacional iraní en el espejo de un pionero Dariush Mehryui* [Doktora]. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Zahedi, F. (2010). *40 años de cine iraní : el caso de Dariush Mehryui*. Fragua.
- Zahedi, F. (2011). La Adaptaciôn Literaria en La Obra de Dariush Mehryui. *Revista Latente*, 7, 25–43.
- Zâhidî, T. (1384/2005). *Nigâhî be Sînemâ-yi Ma'nâgerâ-yi Îrân* (1st ed.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

TABLÖLAR LİSTESİ

- Tablo 1:** 1979 İran Devrimi'nden önce yapılan Mânâgera Sineması örnekleri 152
- Tablo 2:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Cin, ruh, melek, gibi beş duyu ile algılanmayan varlıkları konu alan filmler 157
- Tablo 3:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Gaybtan yardım almayı konu alan filmler 157
- Tablo 4:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: İnsanın değişim ve dönüşümünü, nefsin tekamülünü ve manevi yükselmeyi konu alan filmler..... 158
- Tablo 5:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Ölüm bilincini ve insanı konu alıp yakın zamanda öleceğini anlayan bir kişinin bu şartlar altında hayatın istikrarsızlığını ve geçiciliğini büyük bir ciddiyetle fark ederek refaha ve kurtuluşa yönelmelerini anlatan filmler..... 158
- Tablo 6:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Mecazi aşkın manevi aşka ulaşmada bir merdivene benzetildiği ve iki kişi arasındaki bağlılık, ilgi gibi bir konunun son derece mistik bir şekilde anlaşılmasını sağlayan filmler 158
- Tablo 7:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Etnik özgünlük ve kişisel köktencilik içeren ve bunları tekamül olarak gören filmler..... 159
- Tablo 8:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Mânâgera olma yönünü fedakarlık ve şehadet talep etme üzerinden anlatan filmler 159
- Tablo 9:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Doğrudan tarihsel süreçte meydana gelen dini olayları, dini şahsiyetleri ve konuları ele alan filmler 160
- Tablo 10:** 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Animasyon olarak dini konuları ele alan filmler 160

Tablo 11: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Tarihsel süreçlerini ele almadan yalnızca dini konuları ele alan filmler.....	160
Tablo 12: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Engelli olan bir kişinin, engelli olmayan insanların sınırlarını aşan şeyler yaptığı filmler	161
Tablo 13: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Tasavvuf ve kemali dünyeviliğin dezavantajları ve tuzaklarını gösterecek şekilde ele alan filmler	162
Tablo 14: 1979 İran Devrimi'nden sonra konularına göre yapılan Mânâgera Sineması film örnekleri: Maneviyatın bir yönünü ele alan filmler.....	162



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 1872’de Edward Muybridge tarafından çekilen “Dört Nala Koşan Atlar” Görseli (Bazin, 2011, p. 24)	27
Şekil 2: Üç farklı aslan heykelinin imgeleri (Bazin, 2011, p. 44)	38
Şekil 3: Abi u Rabi (1930), Ovanes Ohanian	74
Şekil 4: Entekam-e Berader (1931), İbrahim Muradi.....	75
Şekil 5: Hacı Aka, Aktor-e Sinema (1932), Ovanes Ohanian	76
Şekil 6: Dohter-e Lor (1933) Abdu’l-Huseyin Sepanta.....	78
Şekil 7: Tufan-e Zendegi (1948), İsmail Kuşan	82
Şekil 8: Şermsar (1950), İsmail Kuşan.....	83
Şekil 9: Yek Ettetfak-e Sade (1973) Sohrab Şehid Sales	86
Şekil 10: Tabiat-e Bîcan (1975), Sohrab Şehid Sales.....	86
Şekil 11: Moğolha (1973), Perviz Kimyayi.....	87
Şekil 12: Gav (1969), Darius Mehrcui	88
Şekil 13: Kayser (1969), Mesud Kimyayi.....	89
Şekil 14: Feryad-e Mocahed (1979), Mehdi Madeniyan	96
Şekil 15: Hane-i Aka-ye Hakdust (1980), Mahmud Semii	97
Şekil 16: Hamun (1989), Darius Mehrcui	102
Şekil 17: Baysıkılran (1988), Mohsin Mahmelbaf.....	103
Şekil 18: Novbet-e Aşiki (1990), Mohsin Mahmelbaf.....	105
Şekil 19: Hane-i Dust Kocast? (1986) Abbas Kiarostemi	106
Şekil 20: Zendegi u Diger Hiç (1991), Abbas Kiarostemi	107
Şekil 21: Zir-e Direhtan-e Zeytun (1994), Abbas Kiarostemi.....	107
Şekil 22: Zir-e Nur-e Mah (2001), Rıza Mir Kerimi.....	109
Şekil 23: Sib (1998), Samira Mahmelbaf.....	110

Şekil 24: Zamani Bera-ye Mest-Esbha (1999), Behman Kubadi	111
Şekil 25: Tâ-m-e Gilas (1997), Abbas Kiarostemi	112
Şekil 26: Beççeha-ye Asuman (1997), Mecid Mecidi.....	113
Şekil 27: Hoviyyet (1986), Ebrahim Hatemikia.....	122
Şekil 28: Mânâgera sineması ile dini sinema arasındaki ilişki.....	145
Şekil 29: İstiâze (1983), Mohsin Mahmelbaf.....	169
Şekil 30: İstiâze filminde Şeytan figürü 1	172
Şekil 31: İstiâze filminde Şeytan figürü 2	173
Şekil 32: İstiâze filminde Şeytan'ın ateş ile simgelenmesi	174
Şekil 33: İstiâze filminde Gaybi Yardımlar Teması.....	175
Şekil 34: İstiâze filminde gaflete düşmeden önce ellerin rengi.....	178
Şekil 35: İstiâze filminde gaflete düşütükten sonra ellerin rengi	178
Şekil 36: İstiâze filminde Şeytan'ın köpek ile temsili.....	183
Şekil 37: İstiâze filminde Şeytan'ın yılan ile temsili	183
Şekil 38: Behar der Payiz (1989), Mehdi Fehim-zade	194
Şekil 39: Efsane-i Ah (1992), Tehmiye Milani	205
Şekil 40: Efsane-i Ah filminde Melek figürü 1	208
Şekil 41: Efsane-i Ah filminde Melek figürü 2	208
Şekil 42: Efsane-i Ah filminde Meryem'in zengin yaşamı 1	213
Şekil 43: Efsane-i Ah filminde Meryem'in zengin yaşamı 2	214
Şekil 44: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, hizmetçisi yerine geçtiğinde hali 1	214
Şekil 45: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, hizmetçisi yerine geçtiğinde hali 2	215
Şekil 46: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, kız kardeşinin yerine geçtiğinde hali 1 .	216
Şekil 47: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, kız kardeşinin yerine geçtiğinde hali 2 .	217
Şekil 48: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, üniversite öğrencinin yerine geçtiğinde hali.....	217

Şekil 49: Efsane-i Ah filminde Meryem'in, yazar arkadaşının yerine geçtiğinde hali	218
Şekil 50: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa erişmeden önce Meryem 1	222
Şekil 51: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa erişmeden önce Meryem 2	223
Şekil 52: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa eriştikten sonra Meryem 1	224
Şekil 53: Efsane-i Ah filminde ruhsal olgunluğa eriştikten sonra Meryem 2	225
Şekil 54: Peri (1996), Darius Mehrcui	228
Şekil 55: Peri filminde Süluk isimli kitap	236
Şekil 56: Peri filminde Peri'nin Süluk kitabını okuyarak zikir yapması.....	237
Şekil 57: Peri filminde Peri'nin tahtaya yazı yazarak zikir yapması	237
Şekil 58: Peri filminde Peri'in Vecd ve İstiğrak hali	240
Şekil 59: Peri filminde Peri'nin Havf hali	242
Şekil 60: Peri filminde Peri'nin Reca hali	242
Şekil 61: Peri filminde açlıkla Zühd ve Riyazet teması 1	243
Şekil 62: Peri filminde açlıkla Zühd ve Riyazet teması 2	244
Şekil 63: Peri filminde açlıkla Zühd ve Riyazet teması 3	244
Şekil 64: Peri filminde Peri'nin tiyaroyu bırakması ile Zühd ve Riyazet yaşaması 4	245
Şekil 65: Peri filminde Şeyh'in Zühd ve Riyazeti yaşaması 5	246
Şekil 66: Peri filminde Dadaşı'nın Zühd ve Riyazeti yaşaması 6	246
Şekil 67: Peri filminde Peri'nin ayndan Şeyh'ini görerek Keşf ve Şuhudu yaşaması	248
Şekil 68: Peri filminde Dadaşı'nın Keşf ve Şuhudu yaşaması 2	249
Şekil 69: Peri filminde Peri'nin Halvet hali	251
Şekil 70: Peri filminde Kûze be ser-ha metaforu	255
Şekil 71: Reng-e Huda (2000), Mecid Mecidi	259
Şekil 72: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, Keşf ve Şuhuduna değinmesi	265
Şekil 73: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 1	265
Şekil 74: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 2	266

Şekil 75: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 3	266
Şekil 76: Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhudu yaşaması 4	267
Şekil 77: Reng-e Huda filminde Haşim'in ikili karakterine işaret 1	268
Şekil 78: Reng-e Huda filminde Haşim'in ikili karakterine işaret 2	269
Şekil 79: Reng-e Huda filminde Bela ve İmtihan habercisi olarak ters dönen kaplumbağa görseli	270
Şekil 80: Reng-e Huda filminde Ziyaretgâh'a gidilmesi.....	271
Şekil 81: Reng-e Huda filminde Ziyaretgâh'taki su ile Muhammed'in yüzünün yıkanması	272
Şekil 82: Reng-e Huda filminde dilek mumunun yakılması	272
Şekil 83: Reng-e Huda filminde ölüm habercisi olarak Nur	273
Şekil 84: Rengi Huda filminde hayat belirtisi olarak Nur.....	274

ÖZGEÇMİŞ

İpek Şengül, 2009 yılında Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'ne kabul edilmiş ve 2014 yılında lisans eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Lisans eğitiminin hemen ardından 2015 yılında Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tasavvuf Anabilim Dalı'nda yüksek lisans programına başlamış ve 2018 yılında bu programdan mezun olmuştur.

Akademik çalışmalarına farklı bir disiplin eklemek amacıyla, 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde Fars Dili ve Edebiyatı üzerine ikinci yüksek lisans eğitimini başlamış ve 2019 yılında tamamlamıştır. Şengül, 2020 yılında Karabük Üniversitesi Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı'nda doktora programına başlamış olup bu çalışmalarını halen sürdürmektedir.

Meslek hayatına 2016 yılında Karabük Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak adım atan İpek Şengül, halen bu görevine devam etmekte ve akademik alanındaki uzmanlığını derinleştirmektedir.

Dil becerilerini geliştirme ve kültürel çeşitlilik deneyimlerini artırma amacıyla Ürdün, İran, İngiltere ve İspanya gibi çeşitli ülkelerde bulunmuştur. Bu sayede ileri düzeyde Farsça, Arapça ve İngilizce; orta düzeyde İspanyolca bilmektedir.