

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI:
“BİR AYRILIK” VE “SATICI” FİLMLERİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

EZGİ BÜŞRA ÇINAR

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**YERELLİK VE EVRESELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ
SİNEMASI:
“BİR AYRILIK” VE “SATICI” FİMLERİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

EZGİ BÜŞRA ÇINAR

Danışmanı DOÇ. DR. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi EZGİ BÜŞRA ÇINAR'ının YERELLİK VE EVRENSELLİK
BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI: "BİR AYRILIK" VE "SATICI"
FİLMLERİNİN İNCELENMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 25.03.2019
tarih ve 2019-8/1 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği oy çokluğu ile Yüksek
Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 09/04/2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1. Tez Danışmanı	Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN
2. Jüri Üyesi	Doç. Dr. ŞÜKRÜ SİM
3. Jüri Üyesi	Dr.Öğr.Üyesi ELİF KURTOĞLU DEMOĞLU

[Handwritten signatures of the three jury members]

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı:	Ezgi Büşra Çınar
Anabilim Dalı:	Radyo, Televizyon ve Sinema
Program:	Sinema
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan
Tez Türü ve Tarihi:	Yüksek Lisans – Mart 2019
Anahtar Kelimeler:	Kültür, Yerellik, Evrensellik, Küreselleşme, İran Sineması, Asghar Farhadi

ÖZET

YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI: “BİR AYRILIK” VE “SATICI” FİMLERİNİN İNCELENMESİ

Kültür insan varsa var olur, insan ise kültürü ile varlık kazanır. Kültürün dahil olduğu her şeyi kapsayan öğeler insan üretimlerinin şekillenip kök salmış halleridir. Bunlardan biri olan sanat ve özelinde sinema da belki de en çok kültürü yaşatan alanlar olarak varlık bulmaktadır. Kültürün temsilleri olarak her daim yansımaları gördüğümüz sinema, kitlelere de hitap etme ve etkileme açısından da önem arz eden bir alan olarak bulunmaktadır. Sinema-toplum ilişkisi içinde İran toplumu ve sinemasını ele aldığımız çalışmanın ana hatlarını irdelemek adına kültür kavramı ve de insan yaşamı içindeki temsilleri önemlidir. Sinemada anlam yaratımı görsel imgelerin gücü ile sağlanır. Bu imgelerin yansımaları sağlanırken de, içinde yetiştiği kültürel kodlar vasıtası ile şekillenmesi, sinemasal anlatımın kültürel yolculuğunu da gösteren bir nokta olur. Bu çalışmanın amacı; kendine özgü bir sinema dili ile yalnızca ülkesi olan İran topraklarında değil, dünya sineması içinde esasında geniş bir topluma hitap eden sinema dili ile Asghar Farhadi Sineması'na bakmak ve de filmlerinde oluşturduğu yerel ve evrensel kültürel kodları nasıl kullandığı ve bu yolla nasıl bir sinemasal anlam yaratma yoluna gittiğini incelemektir. Araştırma ele alınırken kültür, kimlik, küreselleşme, yerellik ve evrensellik olguları çerçevesinde tartışılarak ve buna yönelik Farhadi filmlerinin analizleri de sosyolojik bir yöntem izlenerek oluşturulmuştur. Bu bağlamda da araştırmanın kapsamını kültür-yerellik-evrensellik kavramları ile İran Sineması oluştururken, araştırmanın sınırlılığını Farhadi ve Farhadi filmleri oluşturmaktadır. Zira bu çalışmanın evren ve örneklem bazından temsilleri olan

İran Sineması ve Farhadi filmleri de özelinde Farhadi Sineması'nın yerel ve evrensel kültürel kodları kullanarak nasıl bir özgün sinema dilini oluşturduğunu ve de sinemasındaki kültürel ortamı ne şekillerde oluşturduğunu analiz etmek üzerine kuruludur.

Araştırmanın konusu üzerinden literatür taramasına bakıldığında konuya dair araştırmaların yetersiz olması ve hatta yok denecek kadar sayılı veriler sunması bu çalışmayı akademi anlamında etkin bir noktaya taşımaktadır. Farhadi'nin sinemasal dili vasıtası ile uzanan yolculukta bilimsel ve antropolojik açıdan irdelenen kültür kavramı ve küreselleşme boyutu ile günümüz dünyasına dair kültürel biçimler ile irdeleme imkanı da ele alınan çalışmayı geniş çerçevede sunmaktadır. Farhadi Sineması'nı sinemanın ve sanatın içinde irdelemek, bir noktada sanatın içinde bulunduğu toplumdaki ve dünyadan nasıl yansımalar sunduğunu da gösterebilmek adına etkili bir inceleme de sunmaktadır. Diğer akademik çalışmaların ötesinde sadece araştırmayı yürüten yazar ile sınırlı kalmayan çalışma, araştırmanın konusunu oluşturan yönetmenin de son bölümde verdiği cevaplar ile esasında bahsedilen olguların söylemleri bazında, birinci ağızdan da anlatım sağlamıştır. Yönetmen de çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmanın toplumlardan sınıf sistemine, küreselleşen dünya sisteminden sanatın ve sinemanın varlık sebebine dek birçok noktaya değinmesi ve sosyolojik bir bakış açısı ile inceleme sunması Farhadi Sineması'nın yerellik ve evrensellik bazındaki sinemasına etkin bir perspektif sunmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname:	Ezgi Büşra Çınar
Field:	Radio, Television and Cinema
Programme:	Cinema
Supervisor:	Assoc. Prof. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan
Degree Awarded and Date:	Master – March 2019
Keywords:	Culture, Locality, Universality, Globalization, Iran Cinema, Asghar Farhadi

ABSTRACT

ASGHAR FARHADI CINEMA IN THE CONTEXT AT LOCALISM AND UNIVERSALITY AN ANALYSIS AT “A SEPARATION” AND “THE SALESMAN” FILMS

If there is a human, culture will exist, and a human gains a meaning with culture. Everything that includes culture is the shape of man-made things. One of those is art and also cinema keep culture alive mostly. Cinema that is always considered a reflection of culture is very important in terms of influencing masses. In the relationship between cinema and society, in the studying of Iran society and cinema, concept of culture and its representations of human's life are important. In cinema, meaning making is supplied with the power of the visual images. While supplying these images, its cultural codes help them. The goal of this study is that looking Asghar Farhadi Cinema and local and universal cultural codes that is formed in this films and also analysing how he uses them. While this study has been handling, it has been discussed in terms of culture, identity, globalisation, locality and universality and then this study has been formed. Also, the analysis of the Farhadi movies has been formed by sociologic method. Within this context, culture, locality and universality and Iran Cinema form the extent of the study. When it comes to its limitedness, Farhadi and Farhadi movies form the extent of the study. In Iran Cinema and Farhadi movies, you can see how genuine language is formed with using cultural codes.

When you look at this study, there are inadequate information on this topic makes this study effective in addition to this, analysing Farhadi Cinema in cinema and art, shows how the art is affected by its society and the world. This study differs from others because it is not limited by the writer who conducts a research and it includes the director's own words. So, the director is been involved in this study. This study mentions societles, class system, globalization and the reason for being of art and cinema by sociologic perspective. Therefore, it offers an active perspective to Farhadi's locality and universality cinema.



ÖNSÖZ

Ele aldığım tez çalışmam süresince bana emeklerini ve de desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen hatta yalnızca tezimle kalmayıp hayatımın her evresinde sevgilerini ve de desteklerini gösteren, bana olan inançlarında hiçbir zaman şüpheyeye düşmeyen değerli aileme teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Her zaman sırtımı yasladığım bu koca Çınarlar hayatımın en büyük anlamlarıdır. Her gerçekleştirdiğim başarımda olduğu gibi bu başarıyı da sevgili aileme ithaf etmekten gurur duyarım. Başta evimin koca Çınarları; sevgili babam *Hüsnü Koçak Çınar'a* ve sevgili annem *Songül Çınar'a*, hayatımın anlamları olan; sevgili abim *Çağrı Çınar'a* ve sevgili kardeşim *Tuğrul Berk Çınar'a* ve de bana her zaman güvenen, tez çalışmam boyunca da desteğini esirgemeyen manevi ablam sevgili *Melisa Shokri'ye* çok teşekkür ederim.

Tez süresince bana ışık olan, değerli bilgileri ile bana yol gösteren, bana akademiye sevdiren, yalnızca ders ve tez çalışması kapsamı ile değil, geniş çerçeveden bakarak; insan olmaya, hayatı anlamaya yönelik bakış açıları sunan, umut verici düşünceleri ve güçlü kadın kimliği ile etkisinde her zaman kaldığım kıymetli hocam *Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan'a* saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak çalışmamın konusunu oluşturan ve de çalışmama destek göstererek beni yalnız bırakmayan *Asghar Farhadi'ye* çok teşekkür ederim. Sinemasındaki felsefesinin bu çalışma ile gün yüzüne çıkması ve herkese ışık olması dileğiyle.

Ezgi Büşra Çınar

İstanbul

Mart 2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	i
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. YERELDEN EVRENSELE KÜLTÜREL TEMSİLLER BAĞLAMINDA İRAN TOPLUMU VE SANATI	3
1.1 Teorik Bağlamda Kültür Kavramı ve Kimlik Olgusu	4
1.1.1 Bilimsel, Antropolojik ve İletişim (Dil) Açısından Kültür Kavramı	5
1.1.2 Kültür – İnsan İlişkisi Bağlamında Kültür Biçimleri	10
1.1.2.1 Başat (Egemen / Hegemonik) Kültür ve Karşı Kültür	11
1.1.2.2 Alt Kültür ve Çokkültürcülük	12
1.1.2.3 Yüksek (Seçkin) Kültür ve Alçak (Halk / Folk) Kültür	13
1.1.2.4 Popüler Kültür	14
1.1.2.5 Kitle Kültürü	16
1.1.2.6 Postmodernizm.....	17
1.1.3 Kültür, Kimlik ve Aidiyet	17
1.1.3.1 Kültürel Süreçler	17
1.1.3.1.1 Kültürleme – Sosyalleşme (Toplumsallaştırma)	18
1.1.3.1.2 Kültürleşme	18
1.1.3.1.3 Kültürleşme	19
1.1.3.1.4 Kültürel Gecikme	19
1.1.3.1.5 Kültür Emperyalizmi	20
1.1.3.2 Toplum ve Birey.....	20
1.1.3.2.1 Sınıf ve Kültürel Kod	21
1.1.3.3 Kimlik ve Aidiyet.....	23
1.2 Aidiyet Olgusu Açısından Yerellik ve Evrensellik.....	24
1.2.1 Ben ve Biz Olgusunun Antropolojik ve Psikolojik Kökenleri.....	28
1.2.1.1 Bireysel Kimlik	30
1.2.1.2 Kolektif Kimlik	31
1.2.2 Kültürel Düzlemde Yerellik – Evrensellik.....	33
1.2.2.1 Yerel Kültür – Ulusal Kültür.....	34
1.2.2.2 Evrensel Kültür	36
1.2.3 Küreselleşme Bağlamında Yerellik – Evrensellik Tartışması	38
1.3 Kültür, Kimlik ve Küreselleşme Bağlamında İran Toplumu ve Sanatı	44

1.3.1 Tarihsel Bir Perspektifle İran Toplumuna Kısa Bir Bakış	45
1.3.1.1 İran’da Devrim Süreçleri	49
1.3.1.1.1 İslami Devrim Öncesi İran	50
1.3.1.1.2 İslami Devrim Sonrası İran	51
1.3.1.2 İran’ın Küreselleşme Bağlamında Dönüşen Devrim Süreci	56
1.3.1.3 İran Toplumunun Sosyo-Kültürel Dokusu	60
1.3.1.4 İran Kültüründe Kimlik İnşaları	62
1.3.2 İran Kültüründe Sanatın Yeri	64
2. YERELLİK VE EVRENSELLİK TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA İRAN SİNEMASI	70
2.1 İran Sineması Tarihine Genel Bir Bakış	72
2.1.1 Şah Dönemi İran Sineması’nın Tarihsel Süreçleri	73
2.1.1.1 İlk Dönem İran Sineması ve Sinemacıları	75
2.1.1.2. Farsi Sinema Dönemi	80
2.1.1.3 İran Yeni Dalga Sineması Dönemi	85
2.1.2 İslam Devrimi Süreci ve Sonrası İran Sineması	89
2.1.3 90’lar İran Sineması’nda Toplumsal Gerçekçi Yönelim	96
2.1.4 Küreselleşme Bağlamında Günümüz İran Sineması	99
2.1.4.1 İran Sineması’nın Dünya Sineması’ndaki Yeri	103
2.2 İran Sineması’nda Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Temsiller	106
2.2.1 İran Sineması’nın Kültürel Kimlik Kodları ile İnsana Bakışı	108
2.2.1.1 İran Sineması’nda Kadın	111
2.2.1.2 İran Sineması’nda Erkek	113
2.2.1.3 İran Sineması’nda Çocuk	114
2.2.2 İran Sineması’nda Mekanın Temsili	116
2.2.3 İran Sineması’nda Ortak Tema ve Motifler	119
2.2.4 Sansür ve Otosansür İlişkileri ile İran Sineması’nın Dili	123
2.2.5 Sinema Dili İçinde Sinema; İran’da Yönetmen Sineması	130
2.2.5.1 İran Sineması’nın Önde Gelen Auteur Yönetmenleri	132
3. YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADI SİNEMASI	146
3.1 Toplum-Birey İlişkisi İçinde Var Olan Kimlik: Asghar Farhadi	149
3.1.1 İran Toplumunda Şekillenen Yaşam Öyküsü İle Farhadi	153
3.2 Kültür, Kimlik ve Aidiyetlik Olguları İçinde Asghar Farhadi Sineması	157
3.2.1 Farhadi Sineması’nı Etkileyen Sanat ve Sanatçılar	159
3.2.2 İran Toplumu ve Sineması İçinde Farhadi Sineması’nın Yeri	163
3.2.3 Küreselleşme Boyutu ile Dünya Sineması’ndaki Asghar Farhadi	167
3.3 Farhadi Perspektifi ile Sinemasındaki Kültürel Kodlar	171
3.3.1 Farhadi Sineması’nın Dili	175
3.3.1.1 Sinemasındaki Ortak Tema ve Motifler	181
3.3.1.2 Karakterleri Ele Alışındaki Bakış Açısı	184
3.4 Farhadi’nin Yönetmenliğini Yaptığı Filmler	191
3.4.1 Dancing in the Dust – 2003	192
3.4.1.1 Filmin Künyesi	192
3.4.1.2 Filmin Konusu	193

3.4.1.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	193
3.4.2 Beautiful City - 2004	196
3.4.2.1 Filmin Künyesi	196
3.4.2.2 Filmin Konusu	197
3.4.2.3 Filmin Anlatımında, Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	197
3.4.3 Fireworks Wednesday	200
3.4.3.1 Filmin Künyesi	200
3.4.3.2 Filmin Konusu	201
3.4.3.3 Filmin Anlatımında, Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	201
3.4.4 About Elly – 2009	204
3.4.4.1 Filmin Künyesi	204
3.4.4.2 Filmin Konusu	205
3.4.4.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	205
3.4.5 A Separation – 2011	208
3.4.5.1 Filmin Künyesi	208
3.4.5.2 Filmin Konusu	209
3.4.5.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	209
3.4.6 The Past – 2013	212
3.4.6.1 Filmin Künyesi	212
3.4.6.2 Filmin Konusu	213
3.4.6.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	213
3.4.7 The Salesman – 2016	216
3.4.7.1 Filmin Künyesi	216
3.4.7.2 Filmin Konusu	217
3.4.7.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	217
3.4.8 Everybody Knows – 2018	220
3.4.8.1 Filmin Künyesi	220
3.4.8.2 Filmin Konusu	221
3.4.8.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi	221

4. YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI: “BİR AYRILIK” VE “SATICI” FİLMLERİNİN ANALİZİ

..... 223

4.1 Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Analizde Kullanılacak Yöntemsel/Kavramsal

Çerçeve	225
4.1.1 Araştırmanın Amacı	225
4.1.2 Araştırmanın Önemi	226
4.1.3 Araştırmanın Yöntemi	226
4.1.4 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılığı	226
4.1.5 Araştırmanın Örneklemi	226
4.1.6 Farhadi Sineması'na İlişkin Literatür Araştırması	226

4.2 Sosyolojik Yöntemle “Bir Ayrılık” ve “Satıcı” Filmlerinin Analizi.....	227
4.2.1 “Bir Ayrılık” Filminin Analizi.....	228
4.2.1.1 Filmin Neyi Nasıl Anlattığı Üzerine Anlatım Modeli	229
4.2.1.2 Filmin Yerel ve Evrensel Kültürel Kodlar Bağlamında Sosyolojik Çözümlemesi	230
4.2.1.3 Karakterlerin Film İçindeki Temsilleri, Toplum-Birey İlişkisi ve “Bir Ayrılık” Filminin Sosyolojik Perspektifi.....	232
4.2.1.4 Filmde Toplumsal Sistem, Toplumsal Sınıflar/Çelişkiler ve Toplumsal Eleştiri	236
4.2.2 “Satıcı” Filminin Analizi	238
4.2.2.1 Filmin “Neyi”, “Nasıl” Anlattığı Üzerine Anlatım Modeli	239
4.2.2.2 Filmin Yerel ve Evrensel Kültürel Kodlar Bağlamında Sosyolojik Çözümlemesi	241
4.2.2.3 Karakterlerin Film İçindeki Temsilleri, Toplum-Birey İlişkisi ve “Satıcı” Filminin Sosyolojik Perspektifi.....	242
4.2.2.4 Filmde Toplumsal Sistem, Toplumsal Sınıflar/Çelişkiler ve Toplumsal Eleştiri	248
4.3 Farhadi Sineması’nın “Bir Ayrılık” ve “Satıcı” Filmlerinin Anlatımı Üzerinden Analitiksel İncelemesi.....	251
SONUÇ	253
EKLER : “FARHADİ FARHADİ’Yİ ANLATIYOR”	264
FARHADİ’NİN SORULARI KALEME ALDIĞI ORJİNAL METİN ..	269
KAYNAKÇA.....	273

GİRİŞ

Kültür; doğaya karşı insan eli ile yapılan her şeye verilen bir addır. İnsanlığı ve insanı tanımak açısından kültür kavramı önemli bir olgudur. Kültür, tarih içinde oluşur, kültür bellek yaratır. Bundan kaynaklı kültürün tarihselliği aslında insanın/kimliğin tarihselliği demektir. Bu noktada insanın kültür içinde var oluşunu bilmek ve irdelemek önemlidir. Kültür kendini bireyler ve toplumlar içinde kimlik ve aidiyetlik kalıpları içinde oluşturur. Bu noktada insana atfedilen kimliklerle yaşamlarını yönlendiren insanoğlu bunu sürekli hale getirmek için de aidiyetlik kavramını kendinde oluşturmaya devam eder. Bir şeye ve bir yere ait olma durumu ile yaşayan insan için aidiyetlik, kültürün içinde vazgeçilmez bir noktadır. Bu noktada kimlik ve aidiyetlik, kültürel süreçler içinde insanı şekillendiren ve şekillendirdiği insanda farklı temsiller oluşturan bir yapı arz eder. Bu temsiller kültürün vakıf olduğu birçok alanda kendini göstermektedir. Bu temsillerin en önemli yansımalarını da sanat çalışmalarında görmek mümkündür. Kültürel süreçler içinde ve de kimlik-aidiyetlik kalıpları içinde sanatın işlevine odaklandığımızda ise kitleleri ve bu noktada bireyleri toplu bir şekilde etkilemeyi ve şekillendirmeyi sağlayan sanat dalı olarak sinema kendini göstermektedir. Diğer sanat dallarına göre çok yeni bir sanat olarak yerini almış olsa da sinema, kitleleri toplu bir şekilde etkileme ve daha çabuk ulaşılabilme açısından kültürün en büyük sanatsal işlevlerinden biri olarak içinde bulunmayı başarmıştır. Bilhassa oluşturulan sinema filmleri ile toplumların ve içinde bulunan bireylerin kültürel yaşamlarını yansıtabilme ve bu şekilde tekrar ve tekrar gösterebilme açısından kalıcı ve etkin bir anlatı sürecini de oluşturabilmektedir.

Kültür, kimlik, aidiyetlik ve sinema olguları çalışmanın kapsamı içinde İran toplumu ve sanatı için inceleme alanı sunmaktadır. Bu doğrultuda oluşturulan kültürel kodlar; yerel kültür ve evrensel kültür olarak çalışmanın anlatısını sağlamaktadır. İran kültürü içinde oluşan İran Sineması, başlı başına bir dil yaratmış ülke sinemasıdır. Bu noktada kendine ait yerel kalıplar içinde kurduğu anlatım dili, evrensel kültürel kodları da bünyesinde barındırarak dünya sineması sahasında izleyici kitlesine ulaşmayı başarmış bir sinema olarak yerini almaktadır. İran toplumu ve sanatı içinde İran Sineması'na yerel ve evrensel anlatım modeli ile bakmak özelinde çalışmanın esas alanını oluşturan Asghar Farhadi Sineması'nın dilini incelemek ve bu dilin yerel ve evrensel kültürel kodlar vasıtası ile nasıl oluştuğunu amaçlama noktasında önem arz etmektedir. Farhadi Sineması, bilhassa içinde bulunduğu toplumun kültüründen etkilenecek yerel bir anlatım içinde başarılı bir dil oluşturmuş olsa da Farhadi'yi başarılı kılan oluşturduğu yerel anlatım içinde evrensel bir dili yaratmasıdır. Asghar Farhadi ürettiği filmlerde kullandığı

ortak anlatım motifleri ile sinema dili yaratmış auteur bir yönetmendir. Bu noktada Farhadi Sineması da, incelenmesi gereken ve sinemasal dilinin varlığının belirgin bir şekilde ortaya konması gereken önemli bir sinema dilidir.

Çalışmanın amacı, yerellik ve evrensellik bağlamında Asghar Farhadi Sineması'na daha detaylı bakabilmek ve özelinde yönetmenin gerçekleştirdiği “Bir Ayrılık ve “Satıcı” filmlerine sosyolojik yöntemle irdeleyebilmektir. Bu bağlamda ele alınan çalışmanın amacı Farhadi'nin içinde bulunduğu İran toplumu ve sinemasını ve genel olgular çerçevesinde de kültür, kimlik, aidiyetlik, küreselleşme kalıplarını Farhadi Sineması'nın yerel kültürüne ve evrensel kültürüne odaklanarak oluşturmaktır.

Ele alınan çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır ve bu bölümlerin genel başlıkları yerellik ve evrensellik olguları ile irdelenmektedir. İlk bölüm; kültürel temsiller bağlamında İran toplumu ve sanatını ele almaktadır. İkinci bölüm; tartışmalar bağlamında İran Sineması'nı incelemektedir. Üçüncü bölüm; Asghar Farhadi Sineması'nın dilini irdeleme ve bu zamana kadar gerçekleştirdiği filmleri yerellik ve evrensellik bağlamında inceleme kısmını oluşturmaktadır. Son bölüm ise; yönetmenin “Bir Ayrılık” ve “Satıcı” filmlerini sosyolojik yöntem ışığında analiz etmektedir. Ayrıca çalışmanın ekler bölümünde yer alan “Farhadi Farhadi'yi Anlatıyor” kısmı da yönetmenin çalışmaya yönelik birinci ağızdan kendisini ve sinemasını anlatan bir bölüm olarak yerini almaktadır.

Kısacası yukarıda bahsedilen incelemeler doğrultusunda çalışmanın amacı; sinemanın kültürel işlevini, İran Sineması kapsamında ve Asghar Farhadi Sineması ve filmleri sınırlılığında ortaya koymak ve de tartışmaktır. Bu noktada çalışmanın önemi ise; çalışma için yapılan taramalarda sınırlı kaynakların bulunması ve Farhadi Sineması'na yönelik hem ulusal hem de uluslararası platformda kapsamlı bir incelemenin bulunmamasıdır. Bundan kaynaklı böyle bir çalışmanın elzem oluşu alana katkı sağlayacak nitelikte olmasıdır. Çalışma, Farhadi Sineması'nın kültürel temsiller bazında daha belirgin bir inceleme alanı oluşturma isteğinden ve bu doğrultuda işlenmemiş bir alan olarak Farhadi Sineması çalışmalarına bir kapı aralama ve ışık tutma ihtiyacından doğmaktadır.

1. YERELDEN EVRENSELE KÜLTÜREL TEMSİLLER BAĞLAMINDA İRAN TOPLUMU VE SANATI

Kültürel temsiller insanın doğuşundan bu yana süregelen, bireyin ve toplumun gerçeklikle kurduğu ilişkiyi, dolayısıyla aidiyetini açıklayan yaratımlardır. Yerelden evrensel sürece dek uzanan kültürel kodlar, bireyleri ve toplulukları şekillendirmiş, bireysel ve toplumsal olanı tanımlamıştır. Kültür esasen, bir insan yapıntısı olarak, bireyi ve toplumsal ilişkileri tanımlayan bir düzen kurma girişimidir. Ancak bu düzen kurma girişimi süregelen olmakla birlikte, değişen bir yapı arz eder. Bu çerçevede yerele ve evrensele ilişkin kodlar da değişen olgulardır. İnsanın temel ihtiyacı, esas olarak iki aidiyet arasındaki ilişkinin düzenlenmesine yönelik kültürel ortamı yaratma arzusudur. Öyleyse bu iki aidiyet olan “kendisi olma” ve “bir yere ait olma” ihtiyacı içinde varoluşunu anlamlandırmaya çalışan insan; kendisine ait, yerele ait ve evrensele ait türevsel kodlar bağlamında “kültürel bir dille” konuşmakta ve de anlam yaratmaktadır. Zira bu çalışmanın evreni ve örnekleme olan İran Sineması ve Farhadi filmlerinin incelenmesiyle, Farhadi’nin yerel ve evrensel kültürel kodları kullanarak kendine ait özgün bir sinema diliyle nasıl bir kültürel ortamı arzu ettiği ve izleyicisiyle nasıl konuştuğu analiz edilmeye çalışılmıştır.

İran toplumuna baktığımızda, yerellik olgusunun hakim olduğu bir Ortadoğu ülkesini görmekteyiz. İran, kendi içinde büyük bir uygarlığı barındıran ve süreç içinde kendi yerel kültür kodlarıyla evrensel bir dil de yaratabilen bir toplumdur. Özellikle sanatı ve sinemasıyla yerel kültürel kodları kullanarak, yerellikten evrenselliğe ulaşmayı ve böylece uygarlığa kendinden olan simge ve sembollerle bir şeyler katabilmeyi amaçladığı dikkati çekmektedir. İran toplumu daha ziyade yerel kültür bağlamında etkin bir kültüre sahip olsa da, temelde insana özgü olan evrensel kültür yapılarını ve evrensel temaları da içinde barındırmış, sanatı aracılığıyla hegemonik kültürel dilin dışına çıkabilmiştir. Günümüz İran toplum yapısına baktığımızda ise küreselleşen bir dünya sisteminde bir şekilde yerelliğini korusa da, küreselleşmenin ekonomik, politik ve kültürel boyutlarından etkilenmiş, yeni düzenin içinde/çarkında yerini almıştır. Zira kültür sürekli ve değişkendir, kültürler her zaman etkileşim içindedir. Ancak küreselleşmeyle birlikte değişen dünyada bu değişimlerin nasıl olduğu da önemlidir. İnsan veya toplum yaşadığı hayatın ve dolayısıyla kültürün onu nasıl etkilediğini sorgulamalı, değişimin kendindeki ve toplumdaki yansımalarını düşünerek dünyayı yorumlamalı ve gerçeği görmeye çalışmalıdır.

Kendi içinde birçok dönemi barındıran İran toplumu, sanatında da bir o kadar değişiklikler yaratmıştır. Sanatı toplumun yapısından ayırarak incelemek doğru bir yaklaşım değildir. Bundan hareketle İran sanatına baktığımızda, toplum ve tarihsel sürecin evrelerini yansıttığı görülmektedir. Nitekim sanatın yaratıldığı yer toplumsal alandır. Özellikle İran toplumunun sanatında tarihsel süreç ve din elzem bir noktada bulunmaktadır. Hatta belirleyici bir unsur olduğunu söyleyebiliriz: Şah zamanına kadarki süreç, Şah dönemi, İslam Devrimi ve günümüz küreselleşen dünyasında İran toplumu. Bu süreçler içinde sanatının da şekillendiğini gördüğümüz bu toplum, baskıcı siyasi/kültürel yapıdan etkilendiği gibi, sanatı da bu etkiye maruz kalarak şekillenmiş, bir dil yaratmıştır. Köklü bir sanat oluşumunu içinde barındıran İran toplumu her döneminde sanat yapmayı başarabilmiştir. Hatta siyasi/kültürel baskılar, her sanatta bir dil de oluşturmayı sağlamıştır. Her dönemin başat kültürünün ve yerel kodlarının hegemonik etkisine rağmen, evrensel temaları işleyerek birçok sanat dalında etkin olabilmış ve dünya sahasında yer edinebilmiştir.

Bu çalışmada, İran toplumsal yapısı, sanatı ve sineması arasındaki ilişkiyi sosyolojik bir yöntemle analiz edebilmek için; kuramsal kısmı “kültür”, “yerellik”, “evrensellik”, “küresellik”, “kimlik” gibi temel kavramların tartışmaları ekseninde derinleştirmek gerekmektedir. Bu kavramlar bize filmlerle fikir üretebilmemiz ve sosyolojik bir yoruma ulaşabilmemiz için zemin oluşturacaktır.

1.1 Teorik Bağlamda Kültür Kavramı ve Kimlik Olgusu

*“Bir kültür tek başına
olduğu sürece asla
‘üstün’ olamaz.”¹*

İnsan alet yapan bir varlıktır, hayvan alet yapmadan yaşayabildiği halde insanın devamlılığı için alet yapmadan yaşaması çok güçtür. Bu bağlamda insanın doğa üzerinde değil kültür üzerinde bir bağlantısının olduğunu dile getirebiliriz. Kültür, insanın belli bir amaca göre meydana getirdiği tüm üretimleridir. Aslında insan kendi kültür doğasını üretirken kendisini de üretir durumda olur. İnsan eylem hali ile doğaya hakim olabilen tek varlıktır. Bu gücü ile de kendi kültürünü meydana getirmiştir. Bu kültür üzerinde düşüncesini de geliştirecek yepyeni

¹ Claude Levi-Strauss, **İrk, Tarih ve Kültür**, Çev: Haldun Bayrı- Reha Erdem- Arzu Oyacıoğlu- Işık Ergüden, Metis Yay., İst-1997, s. 54

bir doğa oluşturmıştır. Organlarının eksikliğini gidermiş göremediği uzaklıkları dürbünle görmüş, kanatları olmadığı için uçak yapmıştır. Böylece insan eylemsel çabası ile birlikte var olan ilkel doğadan sıyrılarak “insansal bir doğa” yaratmıştır.²

Kültürü belirleyen durumlar, geçmişten geleceğe nesiller arasında bir süreklilik duygusu ile birlikte insanın kolektif tarihte gelişen belli ortak hatıralar ve de ortak gelecek duygusu üzerine konumlandırılır. Bu nitelikler sonrasında ise dil aracılığı ile oluşan gelenek, din, ortak deneyimler gibi unsurlarla “kimlikler” inşa edilir. Bu kimlikler ise kendi içinde değerler ve sembollerle beslenir.³ Bu beslenme süreci insanın yaşamı süresince kültür üzerinden de devam eden bir olgu olarak kendini gösterir. Kültürü anlamak insanı anlamak olacaktır. İçinde yaşadığımız dünyayı, toplumu, bireyi kültür aracılığı ile dışarıdan bir göz olarak bakıp kendimizi daha iyi tanıma yoluna girmiş olacağız. Bizle bağımlı ya da bir şekilde bağımsız olarak oluşturulan kimliklerimizin oluşumuna da kültür ile tanık olmuş olacağız.

İnsanın doğa karşısında yarattığı yegane şey kültürüdür. Hakim olduğu ve kendi başına oluşturduğu bu güç şimdi ise bağımlı olduğu ona göre yaşadığı bir güç olarak da kendini göstermektedir.

1.1.1 Bilimsel, Antropolojik ve İletişim (Dil) Açısından Kültür Kavramı

“İnsan bilimi” olarak antropolojinin kelime köküne baktığımızda “antropos = insan, logos = bilim”dir. Antropoloji bu kelimelerin birleşiminden oluşmuştur. Antropolojinin çalışma alanı ise insanların arasındaki benzerliklerine ve farklılıklarına göre karşılaştırmalı bir şekilde ele alması ile oluşur. Esasen insanın yarattığı “kültür” ile ilgilidir.⁴ Antropoloji, insana dair olan her şeyi insanı ilgilendiren her konu ile ilgilenir, nerede ne zaman olursa olsun tüm insanlığın ırkını inceler. İnsanı kendi içindeki sonsuz çeşitliliği ile ele alır. En temel sorusu ise insanların neden belli bir biçimde davrandığıdır.⁵ Bu bağlamda üzerine çalışmalar gerçekleştiren antropoloji bu sorunun cevabını bulabilmek adına geniş bir alan oluşturmıştır.

Genel tabiri ile beşeri bilim diye adlandırılan antropoloji hümanizmin kapsamlı bir disiplin alanı olarak en son ortaya çıkmıştır. Temelleri oluşturulan bu alanda en iyi yöntemler de

² Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt-3**, Remzi Kitabevi, İst-1977, s.363

³ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yay., Ank-2005, s.142

⁴ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.1

⁵ Calvin Wells, **İnsan ve Dünyası**, Çev: Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İst-1994, s.9

geliştirilmiştir. Diğer disiplinler ise bu alanda bir potada eritilerek benimsenmiş ve korunan bazı geçmiş düşünceler de eklenerek bir araya getirilmiştir.⁶

Antropoloji insan toplumlarını incelerken onları fiziksel, kültürel ve davranışsal bakımından farklılıkları ile ele alır. Genel bir şekilde antropolojinin kendi içindeki alanlarına bakacak olursak dört grupta incelendiğini söyleyebiliriz. Bunlar; 1-fiziksel ya da biyolojik antropoloji, 2-arkeoloji, 3-linguistik ve 4-kültürel antropoloji şeklindedir.⁷ Bizim ise antropolojinin bu gruplama alanından özellikle üzerinde duracağımız bölüm kültürel antropoloji olacaktır. Başka bir deyişle “insanın yaptığı ve yarattığı her şey”⁸ ile tanımlanmış olan bu bölüm olacaktır.

Sosyal/kültürel antropolojinin içeriğine baktığımızda tek kelime ile “kültür” olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu kelime başlı başına o kadar çok şey ifade etmektedir ki kültür kelimesinin tanımını yaparken ise tek kelime ile anlatmak kolay bir şey değildir. Amerikalı iki antropolog olan Kroeber ve Kluckhohn’a baktığımızda (1952’de) kültür konusu ile ilgili olarak oluşturdukları antolojide kültür kavramı üzerine tam olarak 164 farklı tanımla derleyerek ve tartışarak yayımlamışlardır.⁹

“Kültür” kelimesinin kökenine bakıldığında 12. yüzyıl Latincesinden gelen bu sözcüğün ancak 16. yüzyılda çağdaş anlamına sahip olduğu görülmektedir. Yani şunu söyleyebiliriz ki 16. yüzyıldan önce ne Avrupa’da ne de Anadolu topraklarında hatta büyük bir olasılıkla da dünyanın hiçbir yerinde bu kavramdan söz etmek mümkün değildir.¹⁰ Terimin İngilizcedeki ilk kullanımlarına baktığımızda hayvanların ve ekinlerin “yetiştirilmesi” ile ilgili olmuştur ve dinsel tapınma ile de bağlantılı anlam devamlılığı sağlanmıştır. 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan süreçte “kültür” terimi geniş bir şekilde insanın aklının “yetiştirilmesi” şeklinde vücut bulmuştur.¹¹

Kongar’a göre en genel ve nesnel tanım olarak “kültür” insan yaratımının tümüdür. Bu bütünü ise ancak çözümleme amacı ile böldüğümüzde “maddi” ve “manevi” kültür olarak ayırım gerçekleştiririz.¹² Bu kültür ayırımlarına değinecek olursak, maddi kültür teknik araç ve

⁶ Bronislaw Malinowski, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev: Deniz Uludağ, Doğu-Batı Yay., Ank-2016, s.11-12

⁷ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.1

⁸ A.g.e., s.2

⁹ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.95

¹⁰ Oğuz Adanır, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Doğu-Batı Yay., Ank-2010, s.423

¹¹ Philip Smith, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yay., İst-2007, s.13

¹² Emre Kongar, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yay. İst-1982, s.16

gereçlerin makine üretimi araçları ile bağlılığına girerken hatta beşeri ihtiyaçları karşılayan bir seviyede sıklıkla var olmasıyla da medeniyet alanına girerken, manevi kültür ise örf ve adetler, paydaş davranışlar, değer yargıları, ahlaki anlayışlar gibi sosyal normları ve zihniyetleri kapsar.¹³ Bir başka deyişle maddi kültür için “teknoloji”, manevi kültür için ise “ideoloji” kavramlarını kullanabiliriz.¹⁴ Çözümleme amacı ile böldüğümüz bu iki ayrımın yanı sıra üçüncü bir grup olarak da sanat, edebiyat ve düşün yapıtlarını dahil ettiğimizde belli düşüncelerin oluşturulması ve aktarılmasında daha kolay bir grupta gerçekleşmiş olacaktır.¹⁵

Kültür için şu şekilde bir açıklama da gerçekleştirilebilir; bir toplumun üyesi olan insanın edindiği inanç, sanat, ahlak, görenek, yasa ve diğer herhangi bir kabiliyet ya da alışkanlık içindeki bütünlerin karmaşıklığı.¹⁶

Mardin, bir toplumun haritası olarak simge kavramını “kültür” olarak açıklamıştır. Toplum içinde anlam ifade eden simgeler toplamına “simgeler sistemi” ya da “kültür” terimini kullanmıştır.¹⁷ Kültür, insanın fiziksel ve toplumsal çevresine uyarlanma biçimi ise, tanımı da çok nettir; kültür insan emeğidir.¹⁸ Ayrıca yaşayan toplumların içinde sürekli yorumlanması ve şekillenmesinden kaynaklı olarak da emeğin gelişmesi ve değişmesi de söz konusudur.

“İnsan dünyası” ile tanımlanan “kültür dünyası” A’dan Z’ye insan yapımı olarak kendini gösterir.¹⁹ Marx’ın tanımı ise “kültür doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun yarattığı her şeydir.”²⁰ Bu bağlamda kültüre baktığımızda kavramın kullanımı da önemlidir. Kültür, insanın dili ve simgeleri kullanmasına bağlıdır. Kültür kendini geleneksel tavır ve davranışlarda ve de eğitim yolu ile öğrenilmiş ve içselleştirilmiş tutumlarda gösterir.²¹

Kısaca özetleyecek olursak kültür dört ayrı manada kullanım gösterir; ilk olarak bilimsel alandaki kültür; uygarlık, ikinci olarak beşeri alandaki kültür; eğitim sürecinin ürünü, üçüncüsü estetik alanındaki kültür; güzel sanatlar ve son olarak da maddi (teknolojik) ve biyolojik

¹³ Sadık K. Tural, **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank-1988, s.48

¹⁴ Emre Kongar, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yay. İst-1982, s.16

¹⁵ A.g.e., s.17

¹⁶ Mukadder Çakır, **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ütopya Yay., Ank-2014, s.219

¹⁷ Şerif Mardin, **İdeoloji**, İletişim Yay., İst-1999, s.101

¹⁸ Sibel Özbudun, **Kültür Halleri**, Ütopya Yay., Ank-2003, s.8

¹⁹ Vadim Mejuyev, **Kültür ve Tarih**, Çev: Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yay., İst-1998, s.77

²⁰ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.97

²¹ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay., İst-2014, s.142

alandaki kültür; üretme ve çoğaltma ile varlık gösterir.²² Bu maddelerden de görüldüğü üzere kültür öğrenilen bir olgudur. İçgüdüsel ve kalıtım yolu ile değil her insanın doğum sonrasındaki yaşantısı üzerinde kazandığı davranışlardır.²³ Bu yönü ile de yine diğer canlılardan ayrılan insan, kültürü sonradan bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde gelişerek kendisi yapmıştır.

Bizler bir “bilgi boşluğu” içinde yaşamaktayız. Bu boşluk her zaman doğuştan denetlenen davranışlar tarafından oluşmaz. Kültürel açıdan denetlenen davranışlara da gereksinim duyarız. Mesela nasıl nefes alınacağını kültür ile değil doğuştan gelen davranış ile gerçekleştiririz. Ancak bedenimizin bize söylediklerini anlayabilmek adına bilmemiz gerekenler arasında kendimizce doldurmamız gereken bir boşluk da bulunmakta ve içgüdüsel gelen belli davranışların yanı sıra diğerleri hemen hemen büyük bir ölçüde kültürel öğrenmeye sahiptir.²⁴ Ayrıca insanlar bu boşlukta öğrendikleri kültürü çeşitli gereksinimlerini karşılamak üzere yaratmışlardır. Örneğin, giysilerin üşümeyi önlemek adına, bardağın su içmek için, arabanın bir yere hızlı bir şekilde ulaştırmasını sağlamasına yönelik, hukukun toplumdaki düzeni ve huzuru sağlaması için yaratılmış olmaları gibi.²⁵

Aslında kültürün bu kısa tarihine baktığımızda oluşan algı insanlar için esas kesinliğin doğada varılamayacağı üzerinedir. Çünkü doğayı kendi içindeki nedenleri doğrultusunda bilemiyoruz sadece bir “fenomenler dünyası” olarak tanımlayabiliyoruz. Ancak kültüre ve tarihe baktığımızda nedenlerini rahatlıkla söyleme durumunu gösterebiliriz. Çünkü tarihi ve kültürü yapan “bizleriz”.²⁶

İnsanlar tarafından değiştirilebilme durumları oldukları için farklı hale getirilebilen şeyler vardır. Bunlardan biri “kültür”, diğeri ise “doğa”dır. Ancak bir şeye doğa değil de kültürün konusu dediğimizde ise aslında o şeyin manipüle edilebilme düzeyinden bahsederiz. Bunun aracılığı ile kültürde istenen bir “son durum” yaratılabilmektedir.²⁷ Daha detaylı incelediğimizde kültür bir düzen yaratarak onu korumayı ve bu düzenin sarsılmaması adına kaos görünen her şeye karşı gösterdiği bir mücadele olarak da bilinir. Kültür, insan müdahalesi olamayan “doğa düzeni” yerine suni olan bir düzen yaratma ya da ekleme işidir.²⁸

²² Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.98-99

²³ A.g.e., s.103

²⁴ Clifford Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev: Hakan Gür, Dost Yay., Ank-2010, s.69

²⁵ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.5

²⁶ Doğan Özlem, **Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, Notos Yay., İst-2012, s. 204

²⁷ Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.160

²⁸ A.g.e., s.161

Tüm canlılarda olduğu gibi insan da doğa ile etkileşim halinde varlığını devam ettirir. Ancak diğer canlıların yanı sıra sadece insan bu etkileşim halinde araya kültürünü koyarak ilerler. Bunun sonucunda da kültür sayesinde insan doğa karşısında etkinliğini arttırmış olur.²⁹ Hatta kültür, insanın tamamen tarih sahnesinin içinde doğaya karşı gelişim gösteren de bir davranış biçimi yaratır.³⁰ Bunu da en etkin aracı olan dil ile sağlar.

Dil-kültür ilişkisine baktığımızda kültürde ne varsa dilde de vardır diyebiliriz. Esasında dildeki her şey kültür aracılığı ile gelir. Kültür de dilde yaşayarak gelişim sağlar ve birikerek ilerler. Dil için söylenecek söz kültürün geçmişi, yaşayan bugünü ve de geleceğin tasarımı halinde olduğudur. Bu bağlamda dil ile kültürün eşdeğer olduğu söylenmese bile ayrılmaz ve bölünmez bütün oldukları rahatlıkla söylenebilir.³¹

Kültür bilimciler inceleme alanlarındaki küçük toplumları incelerken özelinde bağımlılık varsayımını irdeleyerek sorunu açıklama imkanı ile bir tanım getirdiler: toplumsal birlikte her şey her şeye insan ile bağlı. Aslında buna daha net bir açıklama getirmek gerekirse hiçbir şey ötekine bağlı değil “biz” insanların “dil” aracılığı ile bağlantısıdır her şeyi her şeye bağlayan. Zaten bu duruma da “iletişim” adını veriyoruz. “İnsan” kelimesinin kökenine baktığımızda “ünsiyet”ten türetilen kavram “ilişki/ yakınlık kuran” anlamına gelir ve böylece bir ilişkiler yumağı halinde kendini gösterir. Bu ilişkiler yumağı olan kültür varlığına toplumsal yapı da denir. Tek tek veya topluca kurduğumuz ilişkiler vasıtası ile toplumu toplamından fazla bir varlık yapan da biz insanlarız.³²

Bunun sonucunda insanın doğduğundan itibaren başlayan sosyalleşme ve sosyalleştirilme süreci içinde bulunduğu yaşamdaki örgütlü olan yapıların da işaret ve sembollerini ve de bunların aracısı olarak dili öğrenir. Yani insan bu çevre içindeki anlamlar düzeni içinde sosyalleşmesini sağlamış olur.³³ Zaten kültürün aynası olarak tabir edilen dil, insan türünün başlıca özelliğidir. Dil bir kültürün duygu ve düşüncesi için hazinedir denilebilir. Dil vasıtası ile nesiller boyu aktarımı da bunu kanıtlar niteliktedir.³⁴ Uygur’un da belirttiği üzere “*dil insan*

²⁹ Ünsal Oskay, **İletişimin ABC’si**, İnkılap Yay., İst-2016, s.15

³⁰ Vadim Mejuyev, **Kültür ve Tarih**, Çev: Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yay., İst-1998, s.126

³¹ Bozkurt Güvenç, **Kültür ve Demokrasi**, Gündoğan Yay., İst-1995, s.45

³² Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC’si**, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.47

³³ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yay., Ank-2005, s.113

³⁴ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.141

olarak yazgım benim; dil var olma koşulum benim."³⁵ İnsanın dil aracılığı ile sağladığı güç ile eşdeğer olan kültür, dilin güçlenmesi ile derinlerden kök salar.³⁶ Böylece kültür daha kuvvetli ve etkisi büyük olan bir olgu olarak varlığını devam ettirir. Ancak bu süreç içerisinde dil durağan bir yapı sergilemeyecektir. Sürekli değişen ve gelişen bir oluşum gösterecektir. Yeni giren dil ilk olarak ata diline çeşitli yönleri ile benzerlik gösterse dahi sonrasında yüzyıllar süresince ondan koparak uzaklaşmaya başlayacaktır.³⁷ Günümüze baktığımızda bu değişimin daha hızlı bir şekilde olduğunu görmekteyiz. Dilin değişen dünya ile birlikte değişmesi artık sindirilerek ilerleme yerine tepeden inme bir hızda ilerleme olarak kendini göstermektedir.

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana dil iletişimin en vazgeçilmez aracı olarak konumlanmıştır. Kültürün varlığının işareti olarak yeryüzünde bulunan birbirinden farklı pek çok dilin olması da bir o kadar anlam ve ifade biçimini de gösterir. Söz ile başlayan kültürün yolculuğu ise beraberinde gelen resimden hiyeroglif, alfabaden televizyona kadar her iletişim aracı ile yeniden oluşmaktadır.³⁸

1.1.2 Kültür – İnsan İlişkisi Bağlamında Kültür Biçimleri

Kapsamlı bir şekilde kültür terimi öncelikle kolektif yaşayan ve bulunduğu toplumdaki üretiminde daha güzel ve daha sağlıklı bir gelecek üzerine yaratılan "illüzyon"u sunma adına yararlanılan araçların tümü şeklinde tarif edilebilir.³⁹ Kültür aracılığı ile insan kendi yaşamını geçmişten aldığı deneyim ve birikim ile yaratmış olduğu şeyleri ne şekilde ürettiğini anlatır. Bu üretim aracının "nasılı" ve "nedeni" insanın kültürüdür.⁴⁰ Başka bir deyişle Özlem'in değindiği gibi "*kültür hem insanın yaptığı hem insanı yapandır.*"⁴¹ Bu bağlamda kültür ve insan ilişkisinde kopmaz bir bütün ve gelişim görülmektedir.

Esasında doğa dışında insan elinin ve emeğinin ürünü olan canlı cansız her şey kültürel olarak anlam ve değer taşımaktadır. Bu yönü ile bakıldığında güzel ve çirkinin, iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın olduğu her şey kültürel bir öge ve simge olarak ele alınabilmektedir.⁴² Kültür bu

³⁵ Nermi Uygur, *Kültür Kuramı*, Remzi Kitabevi, İst-1984, s.13

³⁶ A.g.e., s.21

³⁷ Calvin Wells, *İnsan ve Dünyası*, Çev: Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İst-1994, s.172

³⁸ Gül Batuş, "Postman", *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, Der: Nurdoğan Rigel-Gül Batuş- Gülelda Yücedoğan- Barış Çoban, Su Yay., İst-2005, s.269

³⁹ Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Doğu-Batı Yay., Ank-2010, s.295

⁴⁰ İrfan Erdoğan, *İletişimi Anlamak*, Erk Yay., Ank-2005, s.138

⁴¹ Doğan Özlem, *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*, Notos Yay., İst-2012, s. 217

⁴² Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.119

simgeler arasında alışveriş merkezlerindeki satın alma kararlarımızdan, izlemek üzere seçtiğimiz televizyon programlarına, globalleşen olaylar yumağı içindeki tepkilerimizden birebir karşılıklı etkileşimlerimize dek, ayrıca kim olduğumuza yönelik düşüncelerimiz üzerinde bile bizi biçimlendirir.⁴³

Günümüze baktığımızda kültür için söyleyeceklerimiz artık toplulukların kendi içinde kendine yönelik özellikleri adına değil daha genel anlamlarda evrensel oluşum içerisinde vuku bulmaktadır. King'in de dediği gibi “*kültür her geçen gün daha da yurtsuzlaşıyor*”.⁴⁴ Bu yurtsuzlaşma alanında kültür için artık küresel çapta belli düşünürler çerçevesinde daha genel tanımlar yapılarak inceleme alanları oluşturuluyor.

1.1.2.1 Başat (Egemen / Hegemonik) Kültür ve Karşı Kültür

1960'ların sonlarına doğru gelindiğinde popüler olan bir ayrım göze çarpar. Bunlar; egemen kültür ve karşı kültür ayrımıdır. Egemen kültür karşısında duran karşı kültüre baktığımızda burjuva içindeki pratiklerine ve ekonomik anlamdaki ilişkilere bir alternatif olabilme çabası ile birlikte dünya görüşü oluşturabilen ilişki tarzlarını içine alır. En belirgin siyasal mücadelelerde kendini gösteren karşı kültür, kitle iletişim araçlarında da kendi varlığından söz ettirir. Genellikle gazete ve dergi çıkartma ve yeraltı diye tabir edilen egemen kültüre alternatif olacak film gelenekleri yaratmada kendini gösterir.⁴⁵

Başat kültüre baktığımızda ise egemen söylemin hakimiyeti sonucu bireyler üzerinde kendini tekrar ve tekrar üretmesi ile varlığını sürdürür. Oskay, *Çağdaş Fantazya* kitabında başat kültür üzerine bireyin dünyadaki gerçekliği algılamak yerine bu kültürün oluşturduğu hegemonik ideoloji üzerine algılama gerçekleştirerek hakim olan bu bilinç endüstrisi üzerinde fantazyaları ve düşleri yaygınlaştırdığını dile getirmektedir.⁴⁶ Bu sürecin ilerlemesini de yararlandığı ve birey üzerinde etkin olan kitle iletişim araçlarının desteği ile sağlamaktadır. Bir başka deyişle medyanın aracı konumu ile oluşan “ikonolojik söylem” de başat kültür üzerinden anlaşılabilir

⁴³ Philip Smith, *Kültürel Kuram*, Çev: Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yay., İst-2007, s.7

⁴⁴ Anthony D. King, “Kültür Mekanları ve Bilgi Mekanları”, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim-Sanat Yay., Ank-1998, s.23

⁴⁵ İrfan Erdoğan, *İletişimi Anlamak*, Erk Yay., Ank-2005, s.143

⁴⁶ Ünsal Oskay, *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya*, Der Yay., İst-1982, s.9-10

“kod”lar vasıtası ile mevcut ideolojinin haklı konumda gösterilmesi ve bireyin toplum içinde kendini bir yere konumlandırması ile gerçekleşir.⁴⁷

1970’lere baktığımızda ise kültürel incelemelerin alanında yükselmesi ve çeşitli yaklaşım tarzları içinde farklılaşması ile karşı kültür kavramı ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte sınıf kültürü ağırlıklı olarak yerini gençlik, ihtiyarlık, cinsiyet ve eşcinsellik olguları içinde “altkültür”e bırakmıştır.⁴⁸ Ve artık küresel süreçte değişimler de bu dönemden sonra daha fazla kendini göstermeye başlamıştır. Bu kültürel alanda kendini en fazla gösteren ortam olmuştur.

1.1.2.2 Alt Kültür ve Çokkültürcülük

Büyük kent yerleşmelerinin farklı semt ve mahallerinde de birbirinden farklı kültürel özellikler görülür. Bu milli sınırlar içinde görülen farklı özelliklere “altkültür” adını vermekteyiz.⁴⁹ Esasında ne kadar türdeş olarak görülse de tüm kültürlerde kesin olarak bariz farklılıklar görülmektedir. Yani toplum içindeki herkes tek bir yapıda değildir. Bunlar kültürün alt bölümleri olarak varlıklarını sürdürürler. Bu bölümler de çeşitli kaynaklara sahip olabilirler. Ayrıca karmaşık toplumlarda altkültür sayısı çok daha fazladır. Örneğin Amerika bir altkültür toplumdur. Ancak egemen kültür dışında kalan bu altkültürler zamanla egemen kültür ile de bütünleşme yoluna girmişlerdir.⁵⁰ Egemen kültür içindeki hakim popüler kültür ürünlerinden zevk alan altkültürler arasında da bölünmeler vardır. Bunlar dini farklılıklardan müzik türlerine dek geniş yelpazede kendini göstermektedir.⁵¹ Bu bağlamda da durdurulamayan kültürel değişimler varlık göstermeye başladı.

Kültürel çeşitlilik kavramının genel standartlaşmanın içinde olmasına rağmen rekabetçi dünya pazarında ürün ve hizmet arzında çeşitlilik oluşturabilme kabiliyeti vasıtası ile çoğulculuk halini aldı.⁵²

⁴⁷ F. Neşe Kaplan- Şeyda Akyol, “Ulusallık ve Evrensellik Arasında Modern Toplumun ‘Mobilité’ Kimlikleri ve Yeni Kimlik Arayışları: ‘Herkes Kendi Evinde’ Filminde Kimlik Sorunsalı”, **Medya Mercek Altında**, Der: Nesrin Tan Akbulut- Elif Eda Balkaş, Beta Yay., İst-2006, s.199

⁴⁸ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yay., Ank-2005, s.143

⁴⁹ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.116

⁵⁰ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.10

⁵¹ Robert Kolker, **Film, Biçim ve Kültür**, Çev: Fırat Ertinaz-Ali Güney- Zeynep Özen- Onur Şakır- Berivan Tokem-Dilek Tunalı- Ertan Yılmaz, De Ki Yay., Ank-2011, s.218

⁵² Armand Mattelart- Erik Neveu, **Kültürel İncelemelere Giriş**, Çev: Hüsnü Dilli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2007, s.128

Çokkültürcülüğün esas ilgi odağı özelinde öğrencilerin yazın, antropoloji ve tarih gibi derslerde okudukları kitaplarda ve ayrıca inceledikleri metinlerde değinilen azınlık kültürlerinin edebi ve kültürel alanda yeterli aşamada temsil edilip edilmediği üzerinedir.⁵³ Öncesinde de belirttiğimiz gibi altkültür toplumu olan Amerika’da çokkültürcülük de çok önemlidir. Çünkü çoğu şehir ve eyaletinde artık beyazlar çoğunluğu sağlamamaktadır. Yani en geniş azınlığı meydana getirdiği söylenebilir. Ancak çokkültürcülüğü savunan eğitimcilerin tedirginliği geniş azınlık olsa dahi bilinçli ya da bilinçsiz olarak empoze edilen egemen bakış açısı söylemidir. Özellikle öğrencilerin gelişiminde hangi felsefe ve sosyal bilim eserlerini okuyacaklarını, hangi film ve oyunları izleyeceklerini belirlemek gibi durumlar da bu söylemin hakim olduğu kanının içindedir.⁵⁴

1.1.2.3 Yüksek (Seçkin) Kültür ve Alçak (Halk / Folk) Kültür

Kültür kavramı Sanayi Devrimi sonrası “yüksek kültür” ve “halk kültürü” olarak ikiye bölündü. Yüksek kültürü tarif ederken önemli kitaplar, müzik, sanat, estetik ve ruhsal gelişim ile alakalandırıldı. Diğer taraftan halk kültürü ise, alt sınıflar ve kırsal alanda yaşayan insanlar için nitelenmeye başlandı. 19. yüzyıl sonlarında ise folk/halk kültürü “alçak kültür” olarak anılmaya başlandı. Alçak kültür ürünleri içine de ucuz romanları, rap müziğini, grafitiyi esasen yüksek kültür dışında kalan ve yüksek kültür savunucuları tarafından değersiz görülen her şey yüklendi.⁵⁵

Kültür ile ilgili incelemeler bu son yüzyıla kadar hiçbir zaman tek bir akademik disiplin içine yerleştirilerek incelenmedi. Birçok disiplin içinde araştırma konusu olarak varlık sürdüren kültür, kültürel antropologlardan sosyologlara, sosyal- psikologlardan siyaset bilimcilere, iletişimcilerden tarihçilere sosyal bilimin neredeyse her bölümünde incelenen bir alan olmuştur. 1990’lar sonrası kültür incelemelerinin çok daha fazla karmaşıklıklaşması ve çok boyutlu bir hal almasından kaynaklı olarak 20. yüzyılın başı itibari ile uzunca bir süre tartışılan kültür konusu “yüksek ve alçak kültür” üzerine olmuştur.⁵⁶ Kültür terimine sanat alanında baktığımızda ise kültür kavramı genel olarak belli türden sanatları tabir etmek için kullanılır. Yüksek kültür için bu alan opera, bale, ciddi şiir ve romanlar, senfonik müzikler gibi ince ve gelişmiş sanatları anlatır. Bu alanlarla ilgilenen insanlar da popüler tabiri ile “kültürlü” olarak ifade edilir. Tabi

⁵³ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay., İst-2014, s.145

⁵⁴ A.g.e. s.146

⁵⁵ İrfan Erdoğan- Korkmaz Alemdar, **Öteki Kuram**, Erk Yay., Ank-2002, s.379

⁵⁶ A.g.e., s.262-263

bu da bu kültürü sevmeyen insanları “kültürsüz” olarak nitelendirerek saçma bir düşünceyi oluşturur.⁵⁷ Bakıldığında öncesinde de değindiğimiz gibi kültür insanın doğumundan itibaren içinde bulunduğu bir durumdur. Kültürsüz diye tabir edilen bir durum insan için absürd bir tanımlamadan başka bir şey olmamış olur.

1.1.2.4 Popüler Kültür

Popüler kelimesinin dilbilimsel kökenine indiğimizde geç Ortaçağ diye tabir edilen dönemde “halk” anlamından günümüzdeki egemen bazda “birçok insan tarafından benimsenen ve tercih edilen” şeklinde dönüşüme uğramıştır.⁵⁸ Popüler kültürün oluşumu halk tarafından gerçekleşir. Oklar kültür endüstrisini gösterse dahi kültür endüstrisi popüler kültürü üretmez. Kültür endüstrisinin sadece yapabildiği üretilen bu popüler kültürlerden sağladığı sürekliliği kullanma ya da reddetmek istediğinde de kültürel metinler veya kaynaklar oluşturmaz.⁵⁹

Williams da popüler kültürün halk tarafından oluşturulan kültür olduğunu dile getirir. Ve popüler kültürün ne olduğu üstüne analizine göre halk tarafından değil daima başkaları tarafından yapıldığını öne sürer. Zaten Williams’ın düşüncesi popüler kültür halk tarafından yaratılan kültürken, kitle kültürü ise düşünür için belli bir toplumsal grup tarafından halk için geliştirilen kültür şeklindedir.⁶⁰

Popüler kültür burjuva kültürünün dışındaki alanı temsil eden bir kültürel biçim olarak bilinir. Ayrıca yazılı da bir kültür olduğu için kalıcılığa da sahiptir. Zamanla birlikte birbirine zincirleme şeklinde gelişimini sürdürerek tarihsel evren içinde bir birikim de yaratır. Bundan dolayıdır ki popüler kültür bugün üstüne konuşulan yazılan çizilen belli kuramlara sahip olarak incelenen bir alan oluşturur.⁶¹ Bu araştırma alanı çağımızda en çok dile gelen ve üstüne yazılıp çizilen kültür alanı olmuştur. Popüler kültür beraberinde birçok şeyi tanımlamada da “popüler” kelimesini getirmiştir.

⁵⁷ Arthur Asa Berger, *Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş*, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.142-143

⁵⁸ Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Ümit Yay., Ank-1994, s.99

⁵⁹ A.g.e., s.149

⁶⁰ Gül Batuş ve diğ., *Kadife Karanlık 2, 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yay., İst-2011, s.131

⁶¹ Hasan Bülent Kahraman, *Kültür Tarihi Affetmez*, Agora Kitaplığı, İst-2007, s.307

Popüler kültür adına incelemeler gerçekleştiren birçok araştırmacı popüler kültürün estetik alanı ile ilgilenmez onun yerine toplumda oynadığı rolü, bulunan ideolojik aktarımlarındaki yeri, bireyleri toplumsallaştırma yollarına bakarak kişideki psikolojik yönleri, toplumun öteki diye tabir ettiği öteki grupları nasıl betimlediği üzerine araştırmalar ile çalışmalarını gerçekleştirirler.⁶²

Popüler kültür en çok alınıp satılan tüketim olarak açıklanır. Egemen ilişkinin tanımı ile popüler kültür “satın al –tüket – satın al” şeklinde bir daire içindedir. Popülerle paketlenmiş haldeki ürünü tüketmek için alan popüler tüketici bu ürünü ya üstüne giyer ya makyajını yapar ya yer-içer ya da hediye eder. Bu yolla da popülerleşme süreçlerini tamamlarlar.⁶³ Bu süreçler içindeki tüketici kendi varlığını göstermek adına paketlenmiş popülerliğe ihtiyaç duyar. Kendi benliğini geçmişinde kaybetmiş kişinin kendine dair izler bulunmaz ve kendine baştan yapay benlikler yaratmaya başlar. Yaratılan benlikler esasında özünü saklayan maskeler halini alır.

Aslında bu kültür ne tamamen muhafazakardır ne de asri, ne tam anlamıyla uyuşturucudur ne de özgürleştirici. Popüler kültür hakim olan ile ona muhalif olan söylemlerin karşı karşıya gelerek çatıştığı ya da dönüşüme uğradığı bir kültürdür.⁶⁴

Günümüze baktığımızda popüler kültürün kitle iletişim araçları ile birlikte hayatımızda büyük bir yer kapladığını belirtebiliriz. Hatta televizyon bağımlısı ve medya esiri olarak tanımlanabilen birçok kişinin yaşamında egemen dahi olmuştur.⁶⁵ Aslında popüler kültür günümüz koşullarında kaybedilmiş bir sahadaki hakimlik ve mücadele olarak açıklanabilir.⁶⁶ Şimdi için tekrardan dönüp baktığımızda popüler kelimesi için halka aittir diyemeyiz; kapitalist pazarın hakimiyetindedir. Endüstrinin çizdiği sınırlarla ve şekillerle popüler materyali kullanma, bilme ve tüketme pratiği anlamında kendini gösterir.⁶⁷ Erdoğan’ın da değindiği gibi “popüler kültür iletişim araçları ile yayılan, yaygınlaştırılan kitle kültürü içine çöktürülmüştür.”⁶⁸

⁶² Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.167

⁶³ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yay., Ank-2005, s.148

⁶⁴ Erol Mutlu, **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya**, Ütopya Yay., Ank-2005, s.331

⁶⁵ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.168

⁶⁶ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yay., Ank-2005, s.150

⁶⁷ A.g.e., s.151

⁶⁸ A.g.e., s.150

1.1.2.5 Kitle Kültürü

Geleneksellikten modern topluma doğru dönüşümleri, toplumsal kuramcılar 19. yüzyılda kendileri tarafından geliştirilen kitle toplumu kuramına bağladılar.⁶⁹ Kitle toplumu fikri ise 1940'lara dek aktif bir şekilde ele alındı, araştırmalar yürütüldü.⁷⁰ Bu yürütülen araştırmalar ile birlikte kitle kültürü için ağırlıklı olarak ideolojik, tarihsel, duygusal, ahlaki gibi içerikleri, kalıplaşmış şekilde birleştiren bir olgu olduğunu söyleyebiliriz.⁷¹ Ayrıca Stevenson'un da belirttiği gibi kitle kültürü; *"kültür üzerine artan bürokratik ve kapitalist denetimin bir aynılık, yabancılaştırıcı teknoloji, verimlilik ve metalaşma dünyası ürettiği fikridir."*⁷² tanımını da belirtebiliriz.

Kitle kültürünün ürünleri tüketici olan "bizler"ın denetimi dışında, ötesinde, başkalarınca oluşturulan karar odaları ve kuruluşlarda dizayn edilir, basılır, görüntülenir.⁷³ Ve de biz tüketicilere sunulur. Kitle kültürünün işlevi üretiminde; yönetim ile yönetileni, zengin ile fakiri, özgür olan ile olmayanı gibi birçok zıtlığı toplumsal yaşamda özdeş kılacak bir illüzyon yaratır.⁷⁴ Bu yayılımını ise en başta kitle çapında üretilen ve yayılan mallarla sağlar. En belirgin olanı ise en kolay şekilde illüzyonu yaratabilecek radyo, televizyon ve haberler gibi, yani kitle iletişim araçları sayesinde gerçekleştirir.⁷⁵

Bernard Rosenberg, kitle kültürüne dair bir eserinde kitle iletişiminin gücü için ciddi bir eleştiri getirmiştir: insanın kendini aşmadan insanlık dışılığı yaşadığından bahseder. Zihnini/düşüncesini geliştirmeden kitle iletişimi ile zihnin/beynin ölümünün gerçekleştiğine değinir. Özellikle de en etkili olan aygıtı televizyon ile sağladığını da özelinde belirtir.⁷⁶ Bu bağlamda kitle kültürü için verilecek en iyi yanıt Kaplan'ın sözleri olacaktır: *"Herkesin birer sömürene dönüştüğü bu dünyada yapılacak bir devrim varsa eğer bu öncelikle kitle insanın 'kendi içinde kendine karşı gerçekleştireceği bir devrim'dir."*⁷⁷

⁶⁹ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.158

⁷⁰ İrfan Erdoğan- Korkmaz Alemdar, **Öteki Kuram**, Erk Yay., Ank-2002, s.258

⁷¹ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., İst-2012, s.115

⁷² Nick Stevenson, **Medya Kültürleri, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi**, Çev: Göze Orhon- Barış Engin Aksoy, Ütopya Yay., Ank-2015, s.364

⁷³ Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yay., İst-2001, s.152

⁷⁴ A.g.e., s.152

⁷⁵ Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit Yay., Ank-1994, s.151

⁷⁶ Akt: İrfan Erdoğan- Korkmaz Alemdar, **Öteki Kuram**, Erk Yay., Ank-2002, s.260

⁷⁷ F. Neşe Kaplan, **Global Kültür ve Kimlik**, Umuttepe Yay., Kocaeli-2013, s.33

1.1.2.6 Postmodernizm

Kültür Endüstrisi 1970-80'lere gelindiğinde kültür alanında yeni bir terime ihtiyaç duymuştur: bu terim postmodernizm olmuştur.⁷⁸ Postmodernizm kelimesi (özellikle Amerikan) kültürde modernizm denilen dönemden yeni bir evreye geçiş yapılan alan olarak tabir edilir.⁷⁹

Postmodernizm, modernizmin düşünüş şeklini ve ilkelerini reddeder. Estetik ve sanatsal kodlarına da karşı çıkarak bir estetik ve sanatsal tarz yaratır. Bunun yanı sıra postyapısalcılıktan beslenen felsefi ve kuramsal duruşu benimser ve sahiplenir.⁸⁰

Postmodernizm ile birlikte ortaya çıkan bazı özellikler şunlardır; Kültür ve kitle iletişim araçları için öncesinden daha güçlü bir konumda öneme sahip oldukları; ekonomik ve toplumsal yaşam açısından baktığımızda ise malların sanayi emeği üretiminden çok sembollerin ve yaşam tarzlarının sahip olduğu simgeler ile yön verildiği; tarihin yerini imgenin ve mekanın alması; katı sınıfların ve sınırların yerini postmodern çağda melezliğin almış olması gibi şeylerdir.⁸¹ Bunlar belirgin postmodernizm düşüncede kendini gösteren özelliklerdir.

Berger, postmodernizm için “*biz Amerikalılar ne yaptığımızı bilmeden öz itibari ile postmodern bir toplum yarattık; şimdi Fransızlar (ve diğerleri) kuramsal terimlerle bize ne yaptığımızı açıklıyor.*”⁸² Hatta yapılan araştırmalara bakıldığında birçok farklı görüş getirilen postmodernizm kavramı için kesin hatları ile çerçevesini çizmek güç görünüyor.

1.1.3 Kültür, Kimlik ve Aidiyet

1.1.3.1 Kültürel Süreçler

Kültürel antropologlar kültüre, sürekli ilerleyen ve başı sonu belli olmayan olaylar dizini olarak bakarlar. Bundan kaynaklı olarak da bu tür oluşlara “süreç” adını verirler. Bir bakıma bu süreçler kültürel olgu için araç-gereç görevi görür. Kültüre dair yapılan gözlemleri ve incelemeleri de bu başlık adı altında değerlendirirler.⁸³ Kültürel süreçleri kültürel olaylardan ayıran durum ise daha genel, soyut ve evrenselliğe daha yakın derecede geçerli kavram olarak

⁷⁸ Mukadder Çakır, **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ütopya Yay., Ank-2014, s.259

⁷⁹ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.36

⁸⁰ Philip Smith, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yay., İst-2007, s.289

⁸¹ A.g.e., s.290-291

⁸² Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İst-2014, s.38-39

⁸³ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.130-131

bulunmasıdır. Kültür kavramının içinde çok fazla kültürel süreç bulunmaktadır. Ancak özelinde önemli olan süreçler üzerine değinme gerçekleştirilmiştir.⁸⁴

1.1.3.1.1 Kültürleme – Sosyalizasyon (Toplumsallaştırma)

Kültürleme kavramı ilk olarak antropolog Herskovits tarafından 1948’de önerilerek ortaya çıkmıştır. Kavram, sosyal bilimcilerin kullandığı sosyalizasyon (toplumsallaştırma) ifadesinden daha geniş anlamdadır. Sosyalizasyon sadece topluma uyum sağlayan bir süreç olarak bulunurken, kültürleme uyum dışında şartlandırmaları da kendi içine alır.⁸⁵ Ancak kültürleme genel anlamda sosyalizasyon kavramı ile özdeş bir şekilde kullanılan antropolojik bir deyimdir.⁸⁶

Sosyal bilimlerdeki sosyalizasyon ya da kültürleme geniş tanımı ile eğitimidir. Kişinin doğumundan ölümüne dek toplumun istek ve beklentilerini karşılayacak şekilde biçimlendirilmesi ve değiştirilmesidir.⁸⁷ Güvenç’in de belirttiği gibi “*kuralları bilinen bir oyun oynanabilir ancak bireylerde hayat oyununda oynayacakları oyunun kurallarını rollerini öğrensinler ki oyun düzenli oynansın.*”⁸⁸ Bu tam anlamıyla kültürleme/sosyalizasyon kavramının özünü anlatır niteliktedir.

1.1.3.1.2 Kültürlenme

Belli bir grubun alt kültürlerinde bulunan ya da farklı toplumlardan ayrılıp gelen birey ve grupların bir araya gelerek birbirleri arasındaki etkileşimi sonucu ne asıl kültüre ne de alt kültüre ait olurlar. Bu kültürlerde bulunmayarak yepyeni bir birleşim oluştururlar buna da kültürel süreçte kültürlenme adı verilir.⁸⁹

Belki de kültürel süreçlerin en az bilineni ve tartışılanı kültürleme sürecidir. Baktığımızda kültürleme okul öncesinde ailede başlayıp ilerlerken, kültürlenme genelde farklı yer ve zamanlardan gelip okul, meslek, bölge gibi yerlerde bir araya gelerek birbirleri ile etkileşime

⁸⁴ A.g.e., s.131

⁸⁵ A.g.e., s. 133

⁸⁶ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.11

⁸⁷ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.131

⁸⁸ Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC’si**, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.85

⁸⁹ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.131

giren gruplar arasında gerçekleşir. En önemlisi de kültürleme var olanı iletirken, kültürlenme yepyeni bir kültür alanı oluşturur ve besler.⁹⁰

1.1.3.1.3 Kültürleşme

Kültürel yayılma ile birlikte başka kültürden birey veya grupların maddi ve manevi öğelerle belli bir kültüre giderek karşılıklı etkileşim sonucu her iki kültürün de dönüşüme uğramasıdır.⁹¹

Kültürleşme kavramına baktığımızda kültürleme sürecinin zıttı olduğunu söyleyebiliriz. Kültürleme kişinin kendi toplumunun/topluluğunun kültüründen öğrendiği her şey iken, kültürleşme kişinin kendi kültürü dışında başka kültürlerden öğrendiği ya da aldığı bununla birlikte toplumların karşılıklı etkilenmesinin sonucudur.⁹² Bu etkilenmeyi teknoloji aracılığı ile bulunduğumuz yüzyılda daha fazla görmekteyiz.

Esasında yeryüzündeki bütün çağdaş diye nitelendirilen kültürler, kültürleşme sürecinin ürünü olarak varlıklarını sürdürürler. Çünkü farklı kültürlerle etkileşime giren ve birbirini etkileyen bu kültürler, dinamik bileşkeler yaratırlar. Bunu da yabancı dil ve kültürle birlikte dış dünyaya açılması ile sağlar. Günümüzde artık kültürleşmenin gerçekleştiği kültürlerde bireylerin ya da grupların doğrudan etkileşime geçmesi gerekmez. Bunu sağlayan en önemli aygıt kitle iletişim araçları vasıtası ile sağlanır. Yazılı basından televizyon ve filmlere, diğer sanat eserlerinden modaya kadar uzun bir yelpazede kültürleşme durumu yaşanmaktadır. Globalleşen bu dünyada genelde teknoloji ile birlikte hızlandırılmış bir kültürleşme devrimi yaşanmaktadır.⁹³

1.1.3.1.4 Kültürel Gecikme

Kültürel gecikme, diğer bir adı ile “kültürel boşluk” W. Ogburn tarafından geliştirilmiştir. Maddi ve manevi kültürlerin ne olduğundan bahsetmiştik. Bu iki kültür türü her zaman aynı hızda ilerleme sağlayamaz. Maddi kültürler daha hızlı gelişmektedir. Manevi kültürlerin daha yavaş ilerlemesinin nedeni, içinde gelişimini engelleyen unsurlara sahip olmasından kaynaklıdır. Mesela gelenekler, töreler, görülen eğitim, yeniliklere açık olmama gibi birçok nedeni içinde barındırır. İşte bu iki kültürün beraber yol alamamasından kaynaklı olarak da

⁹⁰ Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC’si**, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.86

⁹¹ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İst-1979, s.131

⁹² A.g.e., s.134

⁹³ Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC’si**, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.87

ortaya “kültürel gecikme” olgusu çıkar. Bu da toplumdaki çeşitli sorunlara yol açar. Basit bir örnek olarak otomobili söyleyebiliriz. Maddi kültür olarak kendini gösteren bu unsur sonrasında trafik kuralları, düzenlemeler, yasalar, sürücü eğitimsizliği gibi sorunları beraberinde getirmiş icadı kadar hızlı bir şekilde düzenlenememiş ve hala daha sorun olarak ilerleyen bir durum halinde devam etmiştir.⁹⁴ Genel olarak baktığımızda da zaten maddi kültür sonrası peşi sıra manevi kültürü görürüz.

1.1.3.1.5 Kültür Emperyalizmi

Kültürel emperyalizmin geçmişine baktığımızda uzun bir tarihe sahip olduğunu söyleyemeyiz. 1960’larda ortaya çıkan bu süreç, o dönemden bu yana genel entelektüel düşüncesinin bir parçası olarak varlığını devam ettirmiştir.⁹⁵ Esasında kültürel emperyalizm genellikle gelişmiş ülkelerin az gelişmiş ülkelere kendi kültürlerini empoze etme durumudur. Bu konuda da en etkin yolları kitle iletişim araçları olmuştur. Özellikle bulunduğumuz çağda bu araçların önemini yadsıyamayız. Kültürel emperyalizmi yayan en vasıflı araç “medya” vasıtası ile olmaktadır.⁹⁶ Bu bağlamda kültürleri ile birlikte düşünüş tarzlarını da empoze eden “güç”, özellikle kırılmaya yüz tutmuş toplumlar tarafından daha çok benimsenir ve böylelikle bu kültür kendini hissettirmeden içlerine girerek hakimiyetini kültür aracılığı ile sağlar.

Baktığımızda kültürel söylemin bağlı olduğu alan için bariz bir şekilde şunu söyleyebiliriz ki, artık bulunduğu saha “ulusal” toplum ya da “uluslararası” toplum değil, “küresel” bir alandır. Bunun için sömürgecilik sonrası oluşan bir alan diye de tabir edebiliriz. Ne kadar çok kurumlara ve mekanın aktörlerine bağımlı olarak görünse de emperyalizm sonrası süreç ile farklı bir güç dağılımının vakıf olduğunu görebilmekteyiz.⁹⁷

1.1.3.2 Toplum ve Birey

Toplum yaşamı olmaksızın kültürden bahsedemeyiz. Aynı topluluğun öteki grupları ile paylaştığımız kültürümüzün bütün öğelerini sosyal bir grup oluşturarak var eder, devamlılığını sağlarız. Topluluk olarak önceki kuşaklardan gelen kültürü koruruz ve yaşam süresince de

⁹⁴ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.9

⁹⁵ John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, Ayrıntı Yay., İst-1999, s.13

⁹⁶ Mehmet Tezcan, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ank-1996, s.12

⁹⁷ Anthony D. King, “Kültür Mekanları ve Bilgi Mekanları”, **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim-Sanat Yay., Ank-1998, s.26

küçük eklemeler yapar ve gelecek nesle taşırız. Günlük yaşam içinde onu besleyecek toplum bulamayan kültür varlığını sürdürmez.⁹⁸

Baktığımızda bireyin kendi kültürü içinde yaşadığını, kültürün ise bireyler içinde yaşadığını bilmemiz gerekir. Kendi içinde hareketli olan etkin süreçleri ortaya koyar. Bu şekilde diğer toplumlardaki farklı ya da ilgili kültürlerin karşılaştırılmasını da birey üzerinden sağlamış olur.⁹⁹ Claude Levi- Strauss'un da dediği gibi, *“hiçbir kültür tek başına değildir; diğer kültürlerle sürekli koalisyon halindedir ve birikimsel diziler kurabilmesini sağlayan da budur.”*¹⁰⁰ Dünyada saf olarak, hiç etkilenmemiş, tamamen özgün bir kültürün varlığından söz etmek çok güçtür. Bazı istisnalar çıkacak olsa dahi geneli incelendiğinde birbirlerinden etkilenmeyen toplumların kalmadığını söylemek yeridir.¹⁰¹

Demek oluyor ki bütün toplum insanların belli ortak sayılabilecek davranış özellikleri de vardır. Ancak temelinde birbirine benzese dahi birbirlerinden ayrı bir şekilde yaşayan toplumların ayrı yaşam şekillerini yaşıyor olması, kültürün toplumdan topluma değişik şekiller gösterdiğini de kanıtlar niteliktedir.¹⁰² Bunun üzerine Freud'un düşünce sisteminden destek alarak şunu söyleyebiliriz: belki de bütün toplumlarda gösterilen kişilik “id”, “ego” ve “süperego” olarak işliyor ancak bu işlerlik farklı toplumlarda farklı bir şekilde biçimleniyor.¹⁰³

1.1.3.2.1 Sınıf ve Kültürel Kod

Sınıf kavramına baktığımızda aralarında en az bir ortak yan bulunan bir grup oluşumu tanımını yapabiliriz. Toplumdaki farklı insan gruplarının ekonomik araçlarına dayanan farklılıktır. Bununla birlikte farklılık toplumsal ve kültürel sonuçları da oluşturur. Belli sınıfların benzer eğitim alma veya mesleklerde olma durumu da yaşam biçimlerini ve değer anlayışlarını da belirleyerek kendi içinde grup oluşturma eğilimi yaratır.¹⁰⁴

⁹⁸ Calvin Wells, *İnsan ve Dünyası*, Çev: Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İstanbul-1994, s.45

⁹⁹ Ruth Benedict, *Kültür Örüntüleri*, Çev: Mustafa Topal, Öteki Yay., Ankara-1998, s.17

¹⁰⁰ Claude Levi-Strauss, *İrk, Tarih ve Kültür*, Çev: Haldun Bayrı- Reha Erdem- Arzu Oyacıoğlu- Işık Ergüden, Metis Yay., İstanbul-1997, s. 54

¹⁰¹ Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Doğu-Batı Yay., Ankara-2010, s.298

¹⁰² Şerif Mardin, *İdeoloji*, İletişim Yay., İstanbul-1999, s.105

¹⁰³ A.g.e., s.103

¹⁰⁴ Arthur Asa Berger, *Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş*, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay. İstanbul-2014, s.57

John Fiske ve John Hartley (1978) sınıf için bir ayrım gerçekleştirmişlerdir: “kendinde sınıf” ve “kendi içinde sınıf” olarak. Kendinde sınıf, temelinden türeyen toplumsal ve ekonomik varoluş koşulları ile sosyal bir yapı tarafından nesnel bir varlığa sahip olarak vardır. Bu sınıflar ise güç, imkan, pozisyon eşitsizlikleri gibi neticelerle birbirlerinden ayrılırlar. Kendi için sınıf ise, kişilerin bu nesnel yapıya verdikleri yanıt ile kendini gösterir. Bu ortak deneyimlerle de ortak bir kimlik farkındalığı oluştururlar.¹⁰⁵ Günümüzde bu ayrım özellikle önemlidir. Çünkü medyanın bilhassa televizyonun yaratmak istediği kalıp “kendinde sınıflar” yerine “kendi için sınıflar”a odaklanmaktadır. Bu şekilde de sınıfın önemini azaltma durumu oluşur.¹⁰⁶ Sınıflar arası fark, başat kültür tarafından belirlenirken bir yandan da popüler kültürün ortak ikonlar üretmesi ile kimlik arayışındaki bireyler için sınıf farkı olmaksızın aynılaştırılma söz konusu olmuştur.¹⁰⁷ Yani burada oluşan şey gerçekten bir o kadar uzak yaratılan bir “yanılsama”dır.

Günümüz toplumlarında bireyin kültüre dair müdahalesi kendi elinde olan bir durum değildir. Bu müdahale artık iletişim pazarını elinde tutan paydaş kültürel kodlar tarafından gerçekleşir. Ancak bu sanki bireyin kendi isteği üzerine oluşan bir kültürel kodlar diziniymiş yanılsaması ile vuku bulan bir durum olarak kendini göstermektedir.¹⁰⁸

Baktığımızda da iletişim için yalnızca sözel olan bir süreç olduğunu söyleyemeyiz. İnsan ile insan arasında, her yerde ve her mekanda farklı dil biçimleri ile kültürel iletişim kodu kendini göstermektedir. Oskay’ın *İletişimin ABC’si* kitabında da verdiği bir örnek olan durakta otobüs bekleyen insan örneğinde de iyice giyimli olanlara sıradan giyimli olanlara göre daha nazik davranıldığını ve ayaklarına basmamak adına daha özen gösterilen kişiler olarak bulunduklarını görürsünüz. Buradaki nokta kimin kime ne şekilde davranacağını gösteren öğretilmiş kültür olgusu olmuştur. Bu bağlamda değindiğimiz gibi sadece sözel olarak bulunmayan iletişim, dilsel bir kodlama şeklinde kendini gösterir.¹⁰⁹ Zaten “insan kültürü” olarak tabir ettiğimiz

¹⁰⁵ A.g.e., s.58-59

¹⁰⁶ A.g.e., s.59

¹⁰⁷ Ali Barış Kaplan, “Kimliğin İfşasında Göstergenin Başat Söylemi: İletişim Kuramları Açısından Modern İnsanın Kendini Tanımlamasında (‘Kimlik’ ve ‘Kimliksizleşmesi’) Kimliğin Göstergeye Dönüştürülerek Fetişleştirilmesi Olgusuna Eleştirel Bir Yaklaşım”, **Medyada Olmayanlar(Medya Eleştirileri 2006)**, Der: Can Bilgili, Beta Yay., İst-2006, s.222

¹⁰⁸ F. Neşe Kaplan- Şeyda Akyol, “Ulusalılık ve Evrensellik Arasında Modern Toplumun ‘Mobilité’ Kimlikleri ve Yeni Kimlik Arayışları: ‘Herkes Kendi Evinde’ Filminde Kimlik Sorunsalı”, **Medya Mercak Altında**, Der: Nesrin Tan Akbulut- Elif Eda Balkaş, Beta Yay.,İst-2006, s.199

¹⁰⁹ Ünsal Oskay, **İletişimin ABC’si**, İnkılap Yay., İst-2016, s.17

durum, bireylerin eğitimi aracılığı ile kültürel kodun bilgisini veren işaretleri okuma yetisi ve onları seçerek sergileme becerisi kazandırma olayıdır.¹¹⁰

1.1.3.3 Kimlik ve Aidiyet

Kimlik, sabit veya tabii bir şey olarak değil, kültürel bir bağlamın içinde olarak gelişim gösterir. Dayalı olduğu karakteristik unsurlar, genellikle kişisel öz, sınıf, cinsiyet, ırk şeklindedir.¹¹¹ Maddi kültürlerin oluşum sonrası bağlı olduğu büyük bir kısmı medeniyet alanına girdiği zaman evrensel olduğu için bütün insanlığın hizmetine girmiş olur. Bununla birlikte bu oluşum ile alınan tavırlar yine kültüre dair göstergeler sunar bizlere. Bu göstergelerin her biri de “kimlik” olgusunda bir benimseme veya kabullenme yahut reddetme biçiminde bulunarak savunma mekanizmalarında etkin öge olarak niteliğe sahip olur.¹¹²

Kültürel kimlik temelinde efendi-köle ilişkisi ile başlayan toplumsal yapıdan itibaren bireyin başka insanlarla kendini özdeş sayabilmesi adına, gerçekte var olan toplumsal sistemlerin eşitsizliğinin içinde tutunum sağlayan bir yapıntı şeklinde varlık gösterir. Bu yapıntı kendisini aileden okullara hapishanelerden kitle basını ve günümüz medyasına dek göstererek kişilik üzerinde etkili olur ve de öğretilir.¹¹³ Küresel üretim ilişkileri hem bireyler arasında hem de kültürler arasında değişimler yaratmaktadır.

Küreselleşmeyle birlikte değişen maddi kültür üretimleri yalnızca şekilsel bir biçim olarak değil ahlaki değerler biçimi ile “kimlik” üzerinde de etkin görünümde olurlar. Bu zaman ve mekan algısını değiştiren günümüz dünyası aidiyet ilişkilerinin değişimini de beraberinde getirmiştir. Buna yönelik “kimlik ve temsil” durumu da değişikliğe uğrayarak tartışma alanı oluşturmuştur.¹¹⁴ “Etnik aidiyet” kavramını öncesinde sadece soy, kan ya da din birliği üzerinden açıklarken günümüzde kendini farklı olarak düşünmekle bağlantılı bir şekilde kültürel kimlik yani “kültürel varlık” olma düşüncesi üzerine de tanımlamaktayız. “Biz”i “ötekiler”den farklı oluşumuz üzerine niteleyen etnik kimlik olarak da tabir edilir.¹¹⁵

¹¹⁰ Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, Ayrıntı Yay., İstanbul-2016, s.169

¹¹¹ Nick Stevenson, **Medya Kültürleri, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi**, Çev: Göze Orhon- Barış Engin Aksoy, Ütopya Yay., Ankara-2015, s.364

¹¹² Sadık K. Tural, **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara-1988, s.49

¹¹³ Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yay., İstanbul-2001, s.115

¹¹⁴ F. Neşe Kaplan- Şeyda Akyol, “Ulusalılık ve Evrensellik Arasında Modern Toplumun ‘Mobilite’ Kimlikleri ve Yeni Kimlik Arayışları: ‘Herkes Kendi Evinde’ Filminde Kimlik Sorunsalı”, **Medya Mercek Altında**, Der: Nesrin Tan Akbulut- Elif Eda Balkaş, Beta Yay., İstanbul-2006, s.200

¹¹⁵ Sibel Özbudun, **Kültür Halleri**, Ütopya Yay., Ankara-2003, s.316

Kültür hayatındaki bu maddi kültür değişiminin hızı günümüzde daha çabuk ilerlediği için, bu kültürümüz ve kimliğimiz üzerindeki etkisini de bir o kadar değişime sokacaktır. Bunun sonucunda küreselleşmeye bağlı değişimler değerlerimizi de bir o kadar küresel hiyerarşik düzen içinde mevcut tutacaktır.¹¹⁶ Buna göre de var olan kimliklerimiz ve aidiyetlerimiz üzerine de başkalaşımalar geçirerek bizi başka kodlar vasıtası ile başka bir noktaya getirecektir. Esas kimlik kargaşasının fazlalığı da bu süreçte yaşanacaktır.

1.2 Aidiyet Olgusu Açısından Yerellik ve Evrensellik

*“Aidiyetlerimin her biri
beni çok sayıda insana bağlıyor;
buna karşın hesaba kattığım aidiyetlerim çoğaldıkça,
kimliğim de özel bir durum olarak ortaya çıkıyor.”¹¹⁷*

İnsan ve sosyoloji üzerinden bakıldığında grup kavramı önemli bir olgudur. Bunun nedeni grupların bağlı bulundukları kültürlerin niteliklerini ve hususiyetlerini büyük bir ölçüde kendi içinde barındırması ve de yansıtmasıdır. Bir toplumu ve özelinde kültürünü ve de kendi içindeki alt kültürlerini tümüyle inceleme olasılığı mümkün olmadığı için gruplar bu olguları tanıma açısından önemli bir incelemedir.¹¹⁸ Gruplara baktığımızda genel anlamda yerleşik olarak belli bir toprak parçasında ortak bir kültürü paylaşan, kendilerini birleşik ve özgün olarak gören bireylerden oluşur.¹¹⁹ Bu bağlamda baktığımızda kim olduğumuzu sorgulama aşamasında özün bulunduğu grup içerikleri kendini tarif etme yoluna gider. Kağıtçıbaşı'nın de değindiği gibi, *“Kim olduğumuzun cevabı büyük ölçüde hangi gruplara ait olduğumuzun cevabıyla çakışır.”¹²⁰*

Aidiyet grubu, içine aldığı tüm bireylerin birbirlerini tanıdığı asli gruptur. Birbirlerini tanıyan bu grup üyeleri kendi aralarında doğrudan ilişki içindedir. Aile, komşuluk, okul ve meslek gibi gruplar aidiyet grubuna örnek gösterilebilir. Ayrıca birey birden çok grubun üyesi olabilmektedir.¹²¹ Esasında bireyin belli bir gruba ait oluşunu belirleyen şey başkalarıdır. Bu

¹¹⁶ Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yay., İst-2001, s.123

¹¹⁷ Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, Çev: Aysel Bora, Yapı Kredi Yay., İst-2000, s. 21

¹¹⁸ Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC'si**, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s. 37-38

¹¹⁹ Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay - Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.732

¹²⁰ Çiğdem Kağıtçıbaşı, **Günümüzde İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş**, Evrim Yay., İst-2010, s.308

¹²¹ Nuri Bilgin, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar**, Bağlam Yay., İst-2003, s.135

başkaları bireyi kendilerinden biri yapmaya çalışanlar (akrabalar, dindaşlar, memleketliler gibi) ve ona karşıt duranlar, dışlamaya çalışanlar olarak vardılar.¹²² Böylelikle de kişide grup belirlenimi sağlarlar. “Ait olma” ve “ait olamama” durumunu çizerler.

Kimlik ve aidiyet birbirine bağlı ve birbirini sarmalamış durumdaki kavramlar olarak görülmektedir. Bireysel bir kimlik oluşumu bireyin kendini ait hissettiği milliyet, bulunduğu toplumsal gruplar, kültürel çevre, inançlar, vatan algısı gibi etkenler aracılığı ile şekillenmektedir. Kısacası aidiyet olgusu ile oluşarak “neye, nereye ve nasıl ait” olduğuna dair soruların cevabını bulmaya çalışan birey bunun yanı sıra “kim olduğuna” dair sorunun da cevabını bulmaya başlar. Bu yanıtlarla birlikte birey kim olduğunu öğrenirken esasında bir yandan da kim olmadığını da öğrenir. Yani “öteki” kavramı ile karşılaşır. Zaten kimlik varlık gösterebilmek için zorunlu olarak ötekini gerekli kılmaktadır. Öteki ise bireyin kendi içinde ait olmadığı bir öteki toplumu, kültürü, inancı, ırkı temsil eder.¹²³ Ve de birey bu öteki ile tanışır.

Kişinin tanımlanmasında kimlik sorununun sosyal psikolojik boyutundan toplumsal boyut aşamasına taşıyan olgu yaş, cinsiyet gibi kişisel özelliklerinin ötesinde bireyin içinde bulunduğu gruba ilişkin aidiyette yani aidiyetlerinin rolünde bulunmaktadır. Mesela bireyin kim ve/veya kimlerden sorusunun sonrasında artık bireyden çıkıp kolektif kimlik çerçevesinde göndermeler oluşmaktadır.¹²⁴ Bakıldığında da geleneksel toplum yapısında da birincil ilişkiler, aidiyet biçimleri kişide kolektif bir bütünün parçası olma duygusunu yaşatır bununla birlikte bir kimlik de oluşturur.¹²⁵

Kimlik olgusu birey için bir anda oluşan bir durum değildir. Yaşamı boyunca oluşur ve de değişiklik göstererek ilerler. Zaten doğumumuz ile bizde var olan kimlik unsurlarımız pek de fazla değildir (belli cinsiyet, renk gibi durumlar). Bunlar bile değişiklik gösterebilecek durumda oluşan kimlik unsurlarıdır. Doğuştan itibaren gelen fiziksel özelliklerden biri olan cinsiyetimizin oluşumuna baktığımızda ise sosyal çevremiz belirlemese dahi ona dair aidiyetin yönünü belirleyen yine sosyal çevre olduğu söylenebilir. Maalouf’un da cinsiyet ve sosyal çevre için verdiği örnek bu görüşü destekler nitelikte olmuştur; “*Kabil’de kız doğmakla Oslo’da kız*

¹²² Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, Çev: Aysel Bora, Yapı Kredi Yay., İst-2000, s. 26

¹²³ Göksel Göker, **Göç, Kimlik ve Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Acedemia Yay., İst-2015, s.77

¹²⁴ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.470

¹²⁵ Göksel Göker, **Göç, Kimlik ve Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Acedemia Yay., İst-2015, s.81

doğmak aynı anlamı taşıyor, kadınlık aynı biçimde yaşanmıyor, ne de kimliğin başka hiçbir ögesi...”¹²⁶

Baktığımızda bulunduğumuz dünya içinde var olan beş ayrı kıtanın da birbirlerinden apayrı evrimler izleyerek ilerlediklerini ve farklı kültürlerle geliştiklerini görmekteyiz. Tabi bundan kaynaklı olarak da çeşitli kültürlerin birbirlerine dair ortak yönlerini saptamak da o kadar kolay değildir. Kültür tarihi için neredeyse insanlık tarihi ile başladığını söyleyebiliriz. Bu tarihin sürecine baktığımızda ise kıtaların, toplumların ortak noktalarından çok kendine özgü niteliklerinin fazla olduğunu bilmekteyiz. Kültürler arası alışveriş sürecinde dillerin ve değer yargılarının farklılığından, savaşların yaşanmasından ayrıca ilerleyen zamanlarla birlikte teknolojinin gelişimi ile bu gücü elinde tutan ulusların başka ulusları baskı altında tutma çabasından kaynaklı olarak sömürme düşüncesinden oluşan durumlar bu alışverişi olumsuz yönde etkilemiştir. Ne kadar çok kapalı kültürler dışa açılarak, kendinden başka olan toplumları tanıyarak gelişip zenginleşmeleri önemli bir durum olsa da bir o kadar da var olan egemen kültüre karşı kendi geleneklerinden kopmamaları da önem arz etmektedir.¹²⁷ *Sosyal Bilimleri Açın* kitabında da değinilen bir nokta “geçmişte egemenlik altında oldukları için büyük ölçüde ihmal edilmiş grupların seslerini duymak gerektiği yollu çok haklı görüşün ötesinde, asıl zor olan, sosyal süreçlerle ilgili nesnel bilgiye erişebilmenin, neden bu grupların deneyimlerini kapsamı gerektiğini gösterebilmektir.”¹²⁸

Gelenek/Gelenekçilik kavramına baktığımızda kökenin incelenmesi sosyoloji alanına dayanır. Bu sosyolojideki gelenekçilik ise esasında üç temel düşünce üzerinde oluşur. *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü*’nde bu üç temellendirme şöyledir; “insan her şeyden önce bir mirasçıdır; özerk bir bireyi temellendiren modern düşünce tamamen kurgusaldır; insan topluma borçludur, toplumdan ona verdiğinden çok daha fazlasını alır”¹²⁹ şeklinde zuhur etmektedir. Gelenek denilen olgu toplumsal yaşamın temel hareketi hatta doğadaki modele uygun bir aktarma hareketi/eylemidir. Kişi doğduğunda öğrendiği şey önceki yüzyıllardaki birikmiş miras olmaktadır. Sonrasındaki süreç ise öğretilen mirası öğrenme ve öğretme şeklinde sürüp gitmektedir. Kuşaklar zinciri olarak süregelen bu aktarımda birey, bu zincirdeki halka

¹²⁶ Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, Çev: Aysel Bora, Yapı Kredi Yay., İst-2000, s. 25

¹²⁷ Nedim Gürsel, **Yerel Kültürden Evrensele (Paris Yazıları)**, Cem Yayınevi, İst-1985, s.160-161

¹²⁸ Gulbenkian Komisyonu, **Sosyal Bilimleri Açın**, Çev: Şirin Tekeli, Metis Yay., İst-2012, s.83

¹²⁹ Philippe Beneton, “Gelenek/Gelenekçilik”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.290

görevindedir.¹³⁰ Sosyolojinin yanı sıra bu süreç yani ortak fikir ve inanışların toplumsal hayattaki pratiklerini ve de rollerini sorgulama durumu felsefi düşüncede de hep var olan bir tema olarak vuku bulmuştur.¹³¹

Gelenek kavramını irdelediğimizde bizlere yerellik olgusunu düşündürürken karşısındaki evrensellik olgusunu da hatırlatır. Evrensellik kendini oluşturma çabasında genel anlamdaki insanlarda ortak bir ses arayışının içinde varlık gösterme durumudur. Yerellik ve evrensellik kavramı “ayrılar ve aynılar” olarak insanı ve özelinde kültürünü anlama yolunda irdelenmeyi en çok hak eden kavram alanlarından.

Yerellik-evrensellik bağlamında bakıldığında bu ikili ilişkiyi analiz edenlerden ve de yorum kazandıranlardan biri de Robertson olmuştur, ona göre; “*Evrenselciliğin tikelleştirilmesi evrensel var oluşu küresel-insani somutluk kazandırma düşüncesini içerirken; tikelciliğin evrenselleştirilmesi tikelliğe biricikliğe ve dolayısıyla da farklılığa ve ötekiliğe hiçbir sınır konulmadığı düşüncesinin geniş bir yayılımını içermektedir.*¹³² Ayrıca günümüzün “tüketici küresel kapitalizmi”nin giderek dünya çapında bir arz-talep şeklini aldığını ve bunun şeklinin de evrenselci arz ile yerel/tikelci talep arasındaki bağlantı boyutunda suret bularak tema oluşturmuş olan tikel-evrensel kalıp içinde var olduğunu da savunmuştur.¹³³

Günümüze bakıldığında artık dünya tarihi, dünya sisteminin gelişimi ve yayılmasından çok küresel olarak bütünleşme üstüne giden güçlerin hakimiyeti ile bir yandan da yerel özerkliğin yeniden güç bulması üzerine verilen mücadelenin gergin birleşimidir. Esas sorun ise bu sahada artık grupların ve bireylerin kimliğini, kültürünü kimin ve/veya neyin nasıl ve ne şekilde kontrol edeceği ve tanımlayacağı olmuştur.¹³⁴ Bu süreç içerisinde de irdelenecek noktaların en başında kimliğin özündeki “benlik” kavramı gelmektedir. Ben üzerinden ilerlenen her düşünce bize kimliğin ve kültürün kontrol noktalarını gösterme adına zemin hazırlama olacaktır.

¹³⁰ A.g.e. s.290-291

¹³¹ Pierre Ansart, “İdeoloji”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.355

¹³² Roland Robertson, “Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu”, **Kültür, Küreselleşme ve Devlet Sistemi**, Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yay., Ank-1998, s.105

¹³³ A.g.e., s.103

¹³⁴ Ayfer Batu, “Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Yeniden Yazmak”, **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz: Çağlar Keyder, Metis Yay., İst-2009, s.43

1.2.1 Ben ve Biz Olgusunun Antropolojik ve Psikolojik Kökenleri

“Evrin insan türü üzerinde süren, Eros ve Ölüm yaşam içgüdüleri ile yıkım içgüdüleri arasındaki savaşı göstermelidir. Yaşamın asıl içeriği işte budur ve bu yüzden de uygarlığın evrimi, kısaca insan türünün yaşam kavgası olarak betimlenebilir.”¹³⁵

“Varlık, kimlik ve dil duygularımız hareket yoluyla deneyimlenir ve hareketten çıkar: “Ben” bu hareketten önce var olup ardından da dünyaya katılmaz, “Ben” sürekli olarak dünyadaki böyle bir harekette biçimlenir ve yeniden biçimlenir.”¹³⁶

Benlik algısına baktığımızda “ben kimim?” sorusu sorulduğu an gündeme gelir. Belki ilk olarak bunu cevaplamak çok kolay da gelebilir. Adınızı söylemek bile bu soruya cevap oluşturabilir. Ancak gerekli cevabı bize veremez. Çünkü bu soruyu eğer “ben neyim?” şeklinde de algılama yoluna giderseniz “ben kimim?” üzerindeki cevaplarınız yeterli gelmeyecektir. Filozoflara baktığımızda ise savundukları şey “kim” sorusuna yönelik sorgulamanın peşi sıra “ne olduğumuz” üzerine de düşündürmeyi getireceği olmuştur. Buna yönelik verilecek cevap ise aslında “ben bir zihin ve bedenim” şeklinde söylenebilir. Ancak zihin ve beden arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu tam olarak söyleyemedikçe bu tarz bir yanıt da problemi çözmede etkili olamaz.¹³⁷ Başkalarını ve esasında kendimizi nasıl görüp algıladığımızı benliğimizin yapısı belirler. Bunun yanı sıra her türlü duygu ve düşüncemiz üzerinde kendini gösteren benlik duygusu var oluşumuzun da temel oluşumunu sağlar. Zaten baktığımızda kültürlerarasındaki davranış ve düşünce farklıların esasında da yine içinde bulunduğu kültürdeki benlik yapılarının farklılığında yatar.¹³⁸

Kimlik kavramı sosyoloji ve toplumsal psikoloji alanına çok yeni girmiş olsa da yüzyıllardır bir kişiyi tanımlama ve yeniden tanımlama noktasında mantıklı ilerleyişlerle devam eden felsefi

¹³⁵ Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev: Haluk Barışcan, Metis Yay., İst-2014, s.79

¹³⁶ Iain Chambers, **Göç, Kültür ve Kimlik**, Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yay., İst-2005, s.40

¹³⁷ Ed:Andrew Edgar-Peter Sedgwick, **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü**, Çev: Mesut Karasahan, Açılımkitap Yay., İst-2007, s.323

¹³⁸ Çiğdem Kağıtçıbaşı, **Günümüzde İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş**, Evrim Yay., İst-2010, s.401

incelemelerin alanı olmuştur. Yirminci yüzyıl ortalarından beri varlık sürdüren bu kavram toplumsal psikolojiden antropolojiye ve toplumsal dilbilime kadar neredeyse her alanda kesintisiz ve etkin bir şekilde yayılma ve araştırma süreci yaşamıştır.¹³⁹

Öncelikle söylenmesi gereken durum evvelinde kimliğin insana özgü bir kavram olduğudur. İnsan üzerinde şekil bulmuş kimliğin, bileşenlerine baktığımızda ise karşımıza; ilk olarak tanınma tanımlama çıkarken; ikinci olarak da aidiyet olgusu çıkmaktadır. Bu bileşenler de bireyin hem kendi içinde hem de toplum içinde belli sıfatlarla tanınması ve ait olması yolunda insana özgü ve de insani gereksinim olarak bulunmaktadır.¹⁴⁰ Kimliğin inşası süreci psikolojik ve sosyal psikolojik etkilerin karmaşık bir katman içinde var olduğunu gösterir. Özellikle oluşumunda çocukluk ve ergenlik dönemi en önemli kimlik kazanım evrimi aşamasıdır. Bu aşamadaki etkenlerin bireyin sonraki yaşamında da vakıf olduğunu söyleyebilmekteyiz. Fakat kazanılan kimliğin kalıcılığı durumunda ne kadar çok bu dönem etkili olsa da kalıcı değildir, kimlik her zaman değişen farklılaşan bir olgu olarak süre gelmiştir. Yetişkinlik ve yaşlılık sürecinde de sürekli değişen dinamik bir yapı izlemektedir. Baktığımızda ise bu dönemlerdeki etkilerde psikolojik ve sosyal psikolojik etkilerin çocukluk ve ergenlik evrelerinde, sosyal etkilerin ise yetişkinlik ve yaşlılık evrelerinde hakimiyet kurduğunu söyleyebiliriz.¹⁴¹ Dönemlerine göre değişim ve etkinlik gösteren kimlik olgusu için ise Bocock açıklamasında; *“Kimlik oluşumu ve onu sürdürme süreci, bir anlamda arzuların oynadığı rolle ilgilidir, çünkü kimlik durağan bir hal değil, bireyin kendisine ve diğerlerine nasıl bir kişi olarak algılanmak istediğini gösteren etkin bir performans dizisidir”*¹⁴² şeklinde bir izahat getirmiştir. Bu bağlamda ek olarak kimlik için şunu da söylebiliriz ki; kimliğin sadece bir kültürel varlık tanımı olmadığı ayrıca toplulukların bir tür *“kolektif hazinesi”* de olarak varlık gösterdiğini anlatabiliriz.¹⁴³

Kimliğe baktığımızda bugün iki şekilde görmekteyiz. Bunlar; bireysel ve kolektif kimliklerdir. Bireysel kimliği kişiyi diğerlerinden ayıran görünüş, kişilik gibi nitelikler olarak görmekteyken kolektif kimliği ise bireyin içinde bulunduğu toplumun sayısız grupları içinde ırksal, etnik, dini,

¹³⁹ Loredana Sciolla, “Kimlik”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.412

¹⁴⁰ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.469

¹⁴¹ Göksel Göker, **Göç, Kimlik ve Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Acedemia Yay., İst-2015, s.83

¹⁴² Robet Bocock, **Tüketim**, Çev: İrem Kutluk, Dost Yay., Ank-2009, s.100

¹⁴³ John Tomlinson, “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik”, **Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları**, Haz: David Held-Anthony McGrew, Çev: Bülent Özçelik ve diğ., Phonenix Yay., Ank-2008, s.320

cinsel gibi nitelikler içinde görmekteyiz.¹⁴⁴ Baktığımızda zaten bireyler bulundukları dünyada sürekli olarak kendilerini bireysel ve kolektif olarak tanımlama çabasında olmuşlardır.¹⁴⁵ Bu da kimlik olgusunun birey için kendini anlatma yolunda geniş kapsamlı bir şekilde etkin olduğunu göstermektedir.

1.2.1.1 Bireysel Kimlik

“Ben kimim?” sorusunun özündeki “ben”in bilinmesi ve tanımlanabilmesi durumu esasında kimliğin sosyal psikolojik temelini ifade eder. Ayrıca bu durum kişinin kendi varlığı ile oluşturduğu tüm değerleri de ekleyerek öznel bir duygu yaratan “kişisel/bireysel kimlik” modeli olarak da tabir edilebilmektedir.¹⁴⁶ Bireysel kimliğin insan hayatında olmazsa olmaz bir rolü vardır. Bu rol üzerinde birey tercihlerini ve eylemlerini yönlendirmeye ve bunların devamlılığını sağlamayı bilir. Böylelikle de kişisel kimlik sayesinde birey, kendi hayatına kendinin yön vermesini ve başkaları tarafından oluşturulan bir model olmayarak esasında tabir edilen şey bireyin oyuncak olmayarak kendi yaşamını planlamasını ve oluşturmasını sağlamasıdır.¹⁴⁷

Bakıldığında kimlikler için yansızdır tabirini kullanmak yanlış olur. Çünkü kimlik olgusunun arkasında birçok farklı çoğunlukla çatışan değerler mevcut bulunmaktadır. Özünde biz kim olduğumuzu söylemeye başladıktan sonra bunun gerisinde neye inandığımıza, ne istediğimize bir şekilde ne olduğumuza dair de bilgiler veriyoruz. Esasındaki mesele de bu söylediğimiz ya da bilgi verdiğimiz şeylerin farklı toplumlarda çatışmalar göstermesinin evvelinde bireyin kendi içinde de bir çatışma halinde bulunmasının mevcut durumudur.¹⁴⁸

Bireysel kimlik olgusu bir bakıma diğerleri ile bağlantılı olduğu yaşamda kendi özgüllüğünün farkında olması durumudur da. Toplumsal kimlik için bireyi diğerleri ile/ belli bir grup ile ortak potada eritirken bireysel kimlik bireyi farklı kılan, bireyi kendi yapan nitelikleri tanımlar ve de gösterir.¹⁴⁹ Buna ilaveten Touraine’nin kişisel kimliğin yeniden oluşumu için yorumu düşüncüyü destekleyici niteliktedir; “*Kişisel kimlik diyebileceğimiz şeyin yeniden oluşması,*

¹⁴⁴ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yay., İst-2014, s.144-145

¹⁴⁵ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.472

¹⁴⁶ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.470

¹⁴⁷ Bhikhu Parekh, “Kimliğin Mantığı”, Çev: Suat Aksoy, **Kimlik Politikaları Tanınma, Özdeşlik ve Farklılık**, Ed: Fırat Mollaer, Doğu-Batı Yay., Ank-2014, s.59

¹⁴⁸ Jeffrey Weeks, **Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık**, Çev: İrem Sağlamer, Sarmal Yay., İst-1998, s.86

¹⁴⁹ F. Neşe Kaplan, **Global Kültür ve Kimlik**, Umuttepe Yay., Kocaeli-2013, s.51-52

kimliği küresel, ekonomik, doğal ya da dinsel bir düzenle özdeşleştirerek değil, eskiden bütünleşmiş bir deneyimin parçaları olan öğelerin birbirinden ayrıldığını kabul ederek gerçekleşir.”¹⁵⁰

1.2.1.2 Kolektif Kimlik

Kolektif kimlik kavramının tanımı öncesi kolektif terimine baktığımızda sayısız derecede bireye ortak olanı temsil eder. Bu durum, sayısız bireyi bir çatı altında toplayarak onları tek bir birim olarak görme şeklidir. Kolektif terimi için yanlış düşünülen bir hal ise genel kavramının eş anlamlısı olduğu kanısıdır. Kısacası kolektif terimi için genelin anlamdaşı olmayıp sadece bireysel/kişisel kavramının karşıt şekli olarak suret bulan bir terim olarak ifade edebiliriz.¹⁵¹

Kolektif kimlik kavramının tanımına geldiğimizde ise, belirli bir mercide kök salmış bazı grupların öteki olarak bulunan diğer gruplardan farklarını, ayrı olan niteliklerini vurgulama, ortaya koyma durumudur. Esasında belli bir grubun kendi içindeki ortak özelliklerinin bileşimi, kesişim noktası ile sağladıkları birbirleri arasındaki ilişkiler, mekanlar, sosyal ilişkiler biçimindeki bağlantılarını ortak bir şekilde sürdürebilme eğilimleridir.¹⁵² Genel kapsamında bakıldığında bir düzen kurma ve bunun işlerliğinde ortak bir dil/ses yaratarak özelinde ise oluşturulan bu şeylere “ait olarak ve/veya aitlik sağlayarak” grupların birlikte yaşama durumudur.

Kolektif kimliği kısaca özetlediğimizde Kaplan’ın da değindiği üzere; “*bireyin kendisi için kodlanmıştır ve bireyin toplumsal çevredeki konumu ile ilgilidir.*” Ortak geçmişe ve de kültüre sahip olan grupların aidiyet grup hissi ile oluşan bu durumu kolektif kimlik ruhu ile işler. Bunu çözümlerken de kolektif kimlik için mensup olunan grup yani “biz” ile ait olmadığımız/olamadığımız grup yani “onlar” farklılığı ile beslenerek şekillenme durumunda olduğu bilinir.¹⁵³ Kolektif kimlik için değinildiği gibi geçmişe dönük bir yönü vardır; bunun nedeni ise bu kimliğin, sembollerden, sanat yapıtlarından, örf ve adetlerden, inançlardan, değer yargılarından gibi durumlarla yani özelinde “*kolektif bellekten*” yola çıkarak oluşturulduğundan kaynaklıdır. Gruplara baktığımızda ise bunun devamlılığının sağlanması yönünde bulunan bu

¹⁵⁰ Alain Touraine, **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?**, Çev: Olcay Kunal, Yapı Kredi Yay., İst-2005, s.143-144

¹⁵¹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst-2005, s.1014

¹⁵² Nuri Bilgin, **Kolektif Kimlik**, Sistem Yay., İst-1995, s.59

¹⁵³ F. Neşe Kaplan, **Global Kültür ve Kimlik**, Umuttepe Yay., Kocaeli-2013, s.51-52

ortak geçmişi işlediğini ve tekrar tekrar yorumladığını görmekteyiz.¹⁵⁴ Bu bağlamda kolektif bellek üzerindeki “geçmiş üzerinden süre gelen anlamlar topluluğu” grupların kimlik tanımında başat rolü üstlenmektedir.

Tarif edildiği üzere de bireyin kendisini hatırlama süreci yani kendini tanıma/bilme durumu bir yandan da esasında bulunan toplumun kendini tanıma/bilme ve de yaşamak için özen gösterme durumudur.¹⁵⁵ İrdelendiğinde bireyin ister kendisinin diğerleri ile ilişkisi isterse bulunduğu grubun/grupların diğerleri ile ilişkisi kesin bir suret ile kendini ya ayrı tutma (farklılaştırma) ya da aynı tutma (ortak görme) biçiminde şekillenir.¹⁵⁶ Kimlik kavramı, bireysel de olsa kolektif de olsa esasında kendilerinin ne olduğunu, kendinden başkasının kim olduğunu ve de bu durumların kendini kültürel alanda nasıl gösterdiğini irdeler. Buradaki “farklılık” durumu da aslında bahsedilen bu kültürel alandaki çeşitli insan kimliği üzerine odaklanır. Tabi bu farklılık da genellikle evrensel olan kalıba karşı bir duruş sergiler.¹⁵⁷

Bilgin’in de değindiği gibi kimlik sorununun üzerindeki durum için verilen yanıtlar, genel bir zeminde “*evrenselcilik ve farklılık*” olarak beden bulur. Bu kavramlar arasındaki yönelimlerimiz yakından ilişki içindedir. Buradan irdelenecek yol bağlamında birey, sosyal çevredeki kendini konumlandırma biçiminde, kimlik kavramının kendine uzaktan bakarak ve de diğerlerinin gözünden nasıl gördüğünü/göründüğünü ifade etmesini sağlayarak gerçekleştirir. Bu sorun da esasında bireyin dünya görüşünü ortaya çıkarır, ayrıca böylelikle de diğerleri ile olan münasebetini irdeleme durumunu gündeme getirmiş olur.¹⁵⁸

Bu dünya görüşlerinin durumu içerisinde genel şekil olarak Strauss, *Yaban Düşünce* kitabında bir betimleme yoluna da gitmiştir; “*Çevrenin bir ucunda toplumsal yaşamın ruhsal-coğrafysal alt katmanı ve kendi oyduğu kalıbın dışına taşmış olarak, toplumsal yaşamın kendisi. Öbür uçtaysa ancak anlamlandırılmamış olmaları yüzünden adlandırılmış oldukları ileri sürülmüş olan bireysel ve toplumsal varlıkların en son çeşitliliği.*”¹⁵⁹

¹⁵⁴ Nuri Bilgin, **Kollektif Kimlik**, Sistem Yay., İst-1995, s.60

¹⁵⁵ Jean-Christophe Marcel, “Kolektif Bellek”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.421

¹⁵⁶ A.g.e., s.183

¹⁵⁷ Philip Smith, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı- İbrahim Gündoğdu, Babil Yay., İst-2007, s.323-324

¹⁵⁸ Nuri Bilgin, **Kollektif Kimlik**, Sistem Yay., İst-1995, s.183

¹⁵⁹ Claude Levi-Strauss, **Yaban Düşünce**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., İst-1994, s.207

Kimlikler bir yandan da tekilin zihin ve beden olarak varlığına özgü niteliklerini görmezden gelerek onları hep bir genelleme potasına koyar. Yeniden düşünüp tekilin haklarını kimliklerin ötesinde aramak mühimdir. Hatta hiçbir kimliğin olmadığı yerde sadece bireysel olarak tekilin zihin/beden bağlamına bakarak da bu haklar muhafaza edilmiş olur. Bu yapılmazsa görülen sonuç yalnızca kimliklerin korunma yoluna gidilen bir durumda olduğudur. Bunu değiştirebilmek adına da zihni bedenden soyutlayarak, ayrı bir yere konumlandırarak, düşünerek sağlanabilir.¹⁶⁰ Kimlik politikaların genel bir durumdaki paradoksuna baktığımızda özetle bir kimliğe sonrasında ondan kurtulmak, bağımsız olmak için ihtiyaç duymanızdır. Önemli bir nokta da bireyin bir kimliğin içinde bulunmasından daha kötü olan bir durum ise bireyin bir kimliğin içinde olamamasında yatar. Olan bir şey için enerji sarf etmek, irdelemek olmayan bir kimlik hissini yaşamaktan çok daha iyidir. Esasında bu iki durumda olmamak da en cazip durum olabilir. Bakıldığında radikal politikaların bir benzeri kimlik politikalarında da zuhur bulur ve kendi kendini geçersiz kıldığı görülür; Eagleton'ın değindiği gibi, *“kim olduğunuzu çok fazla dert etmemeye başladığınızda özgür olursunuz.”*¹⁶¹

1.2.2 Kültürel Düzlemde Yerellik – Evrensellik

*“Kültür doğayı değiştirse de bu, kesin sınırları doğa tarafından belirlenen bir tasarıdır.”*¹⁶²

*“Kültür de bu toplumsal var oluş şartının dayattığı bir sonuçtur. İnsan doğal ve toplumsal çevresiyle ilişkisini kültür yolu ile kurar ve içinde biçimlendiği kültüre bitişik bir kimlik taşır.”*¹⁶³

*“Kültürden söz etmek her zaman kültüre ters düşmek anlamına gelir.”*¹⁶⁴

¹⁶⁰ Reyda Ergün-Cemal Bali Akal, **Kimlik Bedenin Hapishanesidir, Spinoza Üzerine Yazılar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2011, s.8

¹⁶¹ Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yay., İst-2005, s.81

¹⁶² A.g.e., s.13-14

¹⁶³ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.471

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner ve diğ., İletişim Yay., İst-2011, s.61

Birey ve kültür arasındaki bağa kısaca değinecek olursak, birey; içinde bulunduğu sosyal ve fiziksel bir çevrede yer alır. Yaşadığı bu çevre mesajlar dünyası olarak varlık göstermektedir. Birey sürekli mesajlar alarak yaşamına devam eder. Ayrıca bilgiler ağı olarak da ifade edilen sosyal kültür, toplumun ürettiği kültürel anlamdaki malzemeler neticesidir. Bu malzemeler yolu ile oluşturduğu “evrensel kitaplık”, esasında “dünyanın belleği” olarak da bilinir. Baktığımızda çevre/toplum her an birey üzerine mesajlar yığınınını boşaltabilme halindedir.¹⁶⁵ Birey de bu mesajlar ile yaşamına devam eder ve şekillenmeye başlar. Bireyi oluşturan ise bu mesajlardan aldığı ve yansıttığıdır.

Bakıldığında zaten birey ve kültür, birbirleri üzerinde her daim etkili olan farklı olsalar dahi ayrılamaz iki gerçeklik olarak varlık sürdürürler. Bu iki gerçeklikte aralarında olan ilişki düzeyinde kendilerini anlaşılır kılar.¹⁶⁶ Birey-kültür ilişkisinin sonrasında, genel anlamda kültürün boyutuna baktığımız süreçte, Baudrillard’ın *Tam Ekran* kitabında değindiği bir durum kültür ve içinde kaybolduğu evrensellik olgusunu irdeleme durumu olmuştur. Kültür adını hak eden her kültür bir şekilde evrenselliğin içinde erimektedir. Evrenselleşen her kültür de sonrasında kendine has niteliğini kaybetmekte ve de ölümle sonuçlanmaktadır. Sonrasında da bizim asimile ederek yok ettiğimiz kültürlerin yanı sıra evrensellik hedefindeki kendi kültür olgumuzun da bu yönde yok olduğunu belirtir. Bunlar arasındaki farkı da ifade ederek; “öbürleri özgünlüklerinden öldüler, ki bu güzel bir ölümdür, oysa biz her tür özgünlüğü yitirmekten, bütün değerlerimizin soykırıma uğramasından dolayı ölüyoruz, ki bu da kötü bir ölümdür”¹⁶⁷ yorumu ile de fikrini söylemektedir.

1.2.2.1 Yerel Kültür – Ulusal Kültür

Bir milletin oluşumunu sağlamak için sadece içinde bulunan vatandaşları seferber etmek yeterli gelmez. Özünde onlara kimlerdir, geldikleri yer neresidir ve de ileride nereye doğru gittikleri de öğretilmelidir. Yerel kültüre doğru götürülerek toplumsal ve siyasal koşullarda uyumlulukları olsa dahi ortak milliyetçi düşüncesine de bu vatandaşları dönüştürmek gerekir. Bu şekilde dünya arenasında eski-yeni ve farklı kültürler olarak birbirlerine kendilerini

¹⁶⁵ Abraham A. Moles, *Kültürün Toplumsal Dinamiği*, Çev: Nuri Bilgin, Ege Üniversitesi Yay., İzmir-1983, s. 25

¹⁶⁶ Denys Cuhe, “Kültüralizm”, *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü*, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.447

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *Tam Ekran*, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.140-141

gösterirler.¹⁶⁸ Bu şekilde de yerel/ulusal kültür bağlamında kendi farklılığını gösterebilme durumuna gelirler. Kendine ait çeşitliliğin rengi olurlar, onu temsil ederler.

Öncesinde ulus kavramının kökenine baktığımızda derebeylik düzeninin yıkılmasından ve kapitalizm sürecinin oluşum aşamasından itibaren kendini gösterir. Bu sürecin toprak, dil, ekonomi ve yaşam gibi hususları açısından “*ortaklaşalık*” gösteren en geniş insanlar topluluğu olarak da tabir edilir.¹⁶⁹ Genellikle yerleşim alanı olarak bir olan ve sürekli olarak karşılıklı yüz yüze ilişkiler içinde olan bireyler arasındaki yerel küme halidir.¹⁷⁰

Ulusal kültür kavramının kendisine geldiğimiz de ise, ulusal kültür belli bir ulusun diğer uluslardan ve içinde bulunduğu kesimlerden ayırmak üzere kullanılan bir kavramdır. Diğer bir manayla farklı ülke varlıklarının nedenidir. İnsanların birbirlerinden ayrı olarak yaşama durumunun analizi sadece coğrafi farklılıklara bakılmaz yeri geldiğinde dili, dini ve birbirlerinden farklı olarak oluşum sağlayan birçok nitelik bu toplum çerçevesini sağlar. Günümüze de baktığımızda ulus kavramı inkar edilemez bir şekilde toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutları ile her alana sinmiş durumdadır.¹⁷¹ Ulus kavramının etkisi aracılığı ile oluşmuş ve şekillenmiş olan ulusal kültür bireyin ve içinde bulunduğu toplumun gruplarının da kendi yapısına göre dikilmiş bir kıyafeti giydirme hali olarak bulunmaktadır.

Baktığımızda ulusal kültürde kültüre dair her şeyi oluşturan bizleriz. Bu şekilde esasında toplumsal rolleri de belirleyen bizleriz. Buna yönelik toplumsal normlar içinde sınırları belirleyen oluşturan da bizleriz.¹⁷² Ancak oluşturulacak her şeyi belirleyen insan, belli bir süreden sonra bunlara itaat etme durumunu da yaratan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir ulusun tüm tutum ve davranış hallerini düşünme biçimini, dilini ve birçok ortak kullanılan noktalar bir havuzda toplanmıştır. Öyle bir bütün sağlanmış ki bir çeşit ritim yakalanmıştır. Haliyle de bu durumda da kolay kolay değişme durumu beklenemez. Bu ritim esasında bulunan topluma da bir kimlik yaratmıştır.¹⁷³

¹⁶⁸ Anthony D. Smith, “Küresel Bir Kültüre Doğru Mu?”, **Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları**, Haz: David Held-Anthony McGrew, , Çev: Bülent Özçelik ve diğ., Phoenix Yay., Ank-2008, s.336

¹⁶⁹ Özer Ozankaya, **Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yay., Ank-1984, s. 133

¹⁷⁰ A.g.e., s.148

¹⁷¹ Emre Kongar, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yay., İst-1984, s.31

¹⁷² Celalettin Yanık, **Dünyada ve Türkiye’de Çokkültürlülük**, Sentez Yay., Ank-2013, s.86

¹⁷³ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.475

Her halkın, milletin karakter yapısına baktığımızda kendine özgü bir durumu vardır. Bir ulus için bölünüp parçalara ayrılmış halde ya da birbiri ile yer değiştiren bir makine halinde bulunmamaktadır. Kendine ait özel süreci ve rengi olan doğal bir bütündür. Disraeli, bu durum için şu yorumu getirir; “*bireyler gibi ulusların da kendilerine has karakterleri vardır.*”¹⁷⁴

Öncesinde de belirttiğimiz gibi bir kültürün ulusal kimliğini düşündüğü kadar kolay bir durum değildir. Evvelinde belki kurtuluş savaşları sürecinde ulusallık ve ulusal kimlik kavramları elzem bir durum olarak vuku bularak olumlu bir durum şeklinde kendini gösterse dahi günümüzde aynı şeyi söylemek pek de doğru olmaz. Günümüzde kapitalist kitle kültürünün gelişmemiş veya az gelişmiş ülkeler üzerindeki etkisinden kaynaklı olarak ulusal kavram ve ulusal kültür etkin olmamakta ilerici bir işlevde de gözükmemektedir.¹⁷⁵

On sekizinci yüzyıla döndüğümüzde o süreçten beri ulusal kimlik aidiyet olgusunun en başarılı biçimi olarak yerini almıştır. Ve bugüne baktığımızda altı milyarın ötesindeki dünya nüfusunun içindeki bireylerin tamamının ulusal kimlik modelinden yararlanmasının nedeni ise “*modernitenin küreselleşme gücünün*” delili olarak bulunmaktadır.¹⁷⁶

1.2.2.2 Evrensel Kültür

“Evrensel kültür” ile “ulusal kültür” arasındaki farkı incelediğimizde esasında aradaki farkın nitelik farkı olmadığını görmekteyiz. Aralarında öze yönelik bir ayrım bulunmamaktadır. Tüm fark niceliksel olarak kendini göstermektedir. Ulusal kültür daha az bireyler tarafından özümseirken, evrensel kültür daha çok bireyin üzerinde bu özümsemeyi yaşatır. Bu “az” ve “çok” durumu sadece mekânsal anlamda coğrafi bölgeleri işaret etmez, aynı zamanda zamansal olarak da ölçüt sunar. Kongar’ın bu kültür ayrımına verdiği örnek de konuyu destekler nitelikte kullanılabilir; bahsettiği gibi tekerleğin bir evrensel kültür olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu aracın Anadolu’da kağnı, Uzakdoğu’da çekçek ya da Roma’ da yarış arabası şeklini alması ise bir ulusal kültür yapısı halini almıştır. Ayrıca bu semboller bahsedildiği üzere coğrafi konum ve de zaman üzerinden ele alınma durumunda yerel veya ulusal gözüken bu simgeler artık evrensel bir boyut ile irdelenir sonuç olarak da evrenselleşir.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Philippe Beneton, “Gelenek/Gelenekçilik”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.291

¹⁷⁵ Nedim Gürsel, **Yerel Kültürden Evrensele (Paris Yazıları)**, Cem Yay., İst-1985, s.129

¹⁷⁶ John Tomlinson, “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik”, **Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları**, Haz: David Held- Anthony McGrew, Çev: Bülent Özçelik ve diğ., Phonenix Yay., Ank-2008, s.325

¹⁷⁷ Emre Kongar, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yay., İst-1984, s.33

Genelinde evrensel kavramını irdelediğimizde bu kavram için her yerde ve bütün zamanlarda herkes için geçerli durum ya da durumlar olduğunu söyleyebiliriz. Mesela bir annenin evladını beslemesi bütün kültür ve insanlarda var olan bir durumdur. Bu bağlamda evrensellik kavramı için esasında altta yatan düzeneklerin ve normların bulunduğunu da söyleyebiliriz. Psikoloji alanında da bu teoriler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Budak'ın *Psikoloji Sözlüğü*'nde de, “Freud'un içgüdüleri, Jung'un ortak bilinçdışı ve ilktipleri, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi, Piaget'nin bilişsel gelişim modeli, Kohlberg'in ahlaki gelişim teorisi ya da Chomsky'nin evrensel grameri buna birkaç örnektir” ifadesi kavramı destekler niteliktedir.¹⁷⁸

Evrensel olmak nedir? sorusu en belirgin nitelikte işlenecek bir durumdur. Genelde Batı'nın üzerinde oluşan bir algıdır. Asırlar boyunca Batı kendisi ile evrensellik kavramını özdeşleştirme mücadelesine girme durumundan kaynaklı olarak evrenselliği üstüne oturtmuş bir durum haline getirmiştir. Sonrasındaki süreç ise Batı dışında kalan diğerlerinin de Batı'ya aitmiş gibi düşündükleri evrensellik durumunun içinde bulunmak olmuştur.¹⁷⁹ Geçmişte evrensel tarih Batı üzerinden ilerlemiş olsa da bugün aynı biçimmiş gibi sürdürmenin bir anlamı kalmamıştır. Çünkü “gerçek bir evrensel” durumdan bahsediyorsak bu herkes ile sağlanabilecek bir model olmalıdır ve de öyle varlık sürdürmelidir. Aksi takdirde evrensel olma modeli birilerinin diğerlerine yönelik gerçekleştirdiği bir empoze ederek yönlendirme durumu değildir. İnsanlar bir Batılı olma durumunu düşünmeden de evrenselliği yakalayabilirler. Günümüzde bunun örneklerini Japonya, Çin gibi ülkeler vermektedir. Önemli olan, “aklın yolunun bir değil, birden fazla olduğunu bilmektedir” baktığımızda da varılmak istenen sonuç için akıl bir araçtır.¹⁸⁰

Evrenselcilik ise genel olarak evrende bir dizge veyahut bütün oluşturduğu şeyler üzerindeki gerçekleri bütün/tam olarak görme anlayışıdır.¹⁸¹ Evrenselcilik düşüncesinin daimi olarak tarihsel bir olgu olduğuna değinmek gerek. Bunun amacı insanlığın büyük bir bölümünü dışlama durumu değil, sosyal süreçlerin anlaşılma aşamasında neleri kazanacağımız yönünde dünyanın tarihsel tecrübelerinin daha büyük bir alanını dahil ederek kanıtlama yoluna gitmektir.¹⁸²

¹⁷⁸ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2005, s.282

¹⁷⁹ Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Doğu-Batı Yay., Ank-2010, s.63-64

¹⁸⁰ A.g.e., s.64

¹⁸¹ Sarp Erk Ulaş ve diğ., *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2002, s.523-524

¹⁸² Gulbenkian Komisyonu, *Sosyal Bilimleri Açın*, Çev: Şirin Tekeli, Metis Yay., İst-2012, s.83

Sürekli olarak birbirleri ile karışan bir diğer iki kavram ise evrensel ve küresel düşüncesidir. Esasında irdelendiğinde bu iki terim arasında değerler olarak büyük bir fark bulunmaktadır. Bu değerler üzerine Baudrillard'ın yorumu etkileyici bir tanım kazandırmıştır;

Evrensel tam da bir değerler sistemi, ilke olarak herkes ona ulaşabilir. Evrensel hâlâ kimi fetihlerin nesnesi. Tamam, küçük küçük nötrale oluyor, tüm kültürler birbiriyle yan yana geliyor, ama ortaya çıkan etki yine de yukarıdan bir eşitleşme, değer yoluyla eşitleşme. Oysa küreselleşme sürecinde aşağıdan yukarı doğru bir eş düzeye gelme var, en küçük ortak payda var. Dünyanın “Disneyleştirilmesi” bu.(...) İngilizce terminolojide “globalleşme” deniyor, bu daha çok ekonomik piyasayla ilgili. Bizim kullandığımız “dünyasallaşma” teriminde daha geniş bir şey duyuluyor. Ama aynı süreç işliyor, kavram boyutunda düşünürsen. (...) Evrenselin karşıtı tikel, küreselleşmenin karşıtı tekillik, yani başka türden bir köktenlik. (...)¹⁸³

Küresel olma olgusu daha çok teknoloji pazarının, iletişimin dünya çapındaki hakimiyeti üzerinden bir süreç yaratırken, evrensel olma olgusu içinde değerlerin, kültürlerin, insan haklarının halleri şeklinde suret bulur. Bu iki olguya günümüzde baktığımızda ise küreselleşme daha çok geri dönüşü olmayan bir durum halinde bulunurken, evrenselleşme durumu daha çok yok olma halindedir. En azından Batı'nın inşası durumunda durum böyledir.¹⁸⁴

1.2.3 Küreselleşme Bağlamında Yerellik – Evrensellik Tartışması

*Hiçbir zaferin mutlak olmadığını
bütün zaferlerin geçici olduğunu bilerek*

¹⁸³ Jean Baudrillard- Jean Nouvel, **Tekil Nesneler Mimarlık ve Felsefe**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yay., İst-2011, s.90-91

¹⁸⁴ Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., İst-2002, s.140

*insan kendisi ile uğraşmalıdır.
Bütün zaferleri yenilgiye çeviren
bir tek şey var çünkü:
gücü kullanmanın tadı ve kolaylığı.¹⁸⁵*

*Küreselleşme
ne kadar birleştirse o kadar böler;
birleştirirken böler;
yerkürenin tektipliğini teşvik etme nedenleriyle
bölme nedenleri özdeştir.¹⁸⁶*

Küreselleşme, “modernizasyon sürecinin” bir parçası olarak kendini 20. yüzyılın sonlarına doğru gösterir. Bu da Doğu Bloku’nun yıkılması sonrasındaki tek kutup halinde bulunan dünyadır, kültürel düzende dünyanın tek bir bütünden oluşumu mücadelesinin oluşturulduğu kavram olarak da bu dönemde varlık kazanır.¹⁸⁷ Ancak ne kadar çok 20. yüzyıl için oluşum desek dahi tam anlamıyla doğru bir zaman tanımı olmaz. Çünkü bakıldığında küreselleşme boyutu, kendini evvelindeki 16. yüzyıl sömürgecilik başlangıcına götürür. Dünyanın ekonomik açıdan (tabi Batı merkezli bir model olarak) gösteren kökeni bu yüzyılda ortaya çıkar.¹⁸⁸ Yeni bir terim olarak karşımıza çıkan “küreselleşme” son zamanlarda ister bilimsel alanda olsun isterse militan noktalarda olsun birçok alanda çok fazla tartışmaya da yol açan bir terim haline gelmiştir. Siyasal, toplumsal, kültürel gibi birçok alanda irdelenen boyutları ile çeşitli de olsa ortak bir temele dayanan bir kavram olarak da zemin hazırlamıştır.¹⁸⁹

Küreselleşmenin ilk belirtilerini ise McLuhan’nın çalışmalarında görmekteyiz. 1960’lardan günümüze yeni bir durum/olgu olarak gördüğü şey üzerine yorumlar getirmeye ağırlık verir. Bu olgunun temel niteliği ise; “*elektronüğün dayattığı yeni karşılıklı bağımlılığın dünyayı tam anlamıyla küresel bir köye çevirmiş olmasıdır.*” Bu yorum ilk genel tanım olarak küreselleşmeyi anlatmasa dahi temel dayanak olacak bir zemin sağlama durumu vardır.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Hüsamettin Çetinkaya, *Umutlarımızın Celladı Kimliklerimiz*, Bilim ve Sanat Yay., Ank-1995, s.333-334

¹⁸⁶ Zygmunt Bauman, *Küreselleşme, Toplumsal Sonuçlar*, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.8

¹⁸⁷ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İst-2005, s.1055

¹⁸⁸ Sibel Özbudun, *Kültür Halleri, Geçmişte, Ötelerde, Günümüzde*, Ütopya Yay., Ank-2003, s.289

¹⁸⁹ Julien Leplaideur, “Küreselleşme”, *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü*, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yay., İst-2011, s.449

¹⁹⁰ A.g.e., s.449

Son zamanların popüler terimi olan küreselleşmeyi Bauman, “şeylerin kontrolden çıkması” şeklinde yorumlamıştır. Bunu huzursuz edici bir duygu olarak da tanımlama yoluna gitmiştir. Küreselleşme olgusunun üzerindeki en anlamlı durum dünyaya dair meselelerin netsizliği ve başına buyruk olan özüdür. Bir denetimin yokluğudur. Bir başka deyişle de “yeni dünya düzensizliğinin” adı olarak da suret bulduğu haldir.¹⁹¹

Yaşadığımız dünyaya baktığımızda etrafımızda bulunan şeyler sadece yabancılarla dolu olan “evrensel yabancılık dünyası” halidir. Artık yaşamımız yabancı olunan bir dünyada, yabancılarla bir arada yaşama şeklini almıştır.¹⁹² Bu bağlamda baktığımızda yabancı dünyamız için şu söylenebilir ki birlikte yaşama durumunda bulunmak zorunda kalmış olduğumuz insanlarla iletişimimizde küreselleştik.

Küçülen bir dünyanın ve de gittikçe daha da küçülecek olan bir dünyanın içinde yaşıyoruz. Baktığımızda artık birbirleri ile etkileşim halinde olan ülkelerin ve de özelindeki kültürlerin arasındaki mesafelerin kapandığını ya da azaldığını görmekteyiz. Belki de ileride tamamen mesafelerin ortadan kalkma durumunu yaşayacağımız dönemin içindeyiz. Özellikle en etkili olan nokta burada kitle iletişim araçlarının yeridir. Sayesinde artık bizden çok uzakta olan ülkelerin, grupların, kişilerin sevinçlerine veya hüznlerine ortak olabiliyor, uzakta yaşanan şeyden anında haberdar olabiliyoruz. Artık şunu söyleyebiliriz ki öncesi gibi sadece kendi topraklarımız içinde sınırlı bir hayat yaşamıyoruz. Bundan kaynaklı olarak da artık kapalı bir kültür yaşamak ya da çevreden izole olarak bulunmak çok zor bir durum olarak bulunur.¹⁹³ Bu bağlamda küreselleşmenin durumu bu hali genel bir potada eriterek gücünün hakimiyetini ülke bazında değil genelinde dünya bazında yaşamak ve de yaşatmak isteğinden gelmektedir. Artık oluşan dünyada yaratılan tek şey güçler yarışının insanoğlu üzerindeki hakimiyetidir.

Günümüzde küreselleşme kavramı üzerine yapılan incelemelerin en sıkıntılı olan alanlarından biri ise kültür ile olan ilişkisidir. Bunun nedeni, kültürün antropolojik kapsamından süre gelen yerellik düzeyindeki bağlantı durumudur. Ulus-devlet çerçevesinde sınırlanan yerellik olgusundaki belirli alandaki toplumların birlikteliklerinin içinde tarihsel olarak ilerlediği tikel toplumsallık ve düşünce şekli küreselleşme durumunda sıkıntılı bir sürece sürüklemektedir.¹⁹⁴

¹⁹¹ Zygmunt Bauman, **Küreselleşme, Toplumsal Sonuçlar**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.69

¹⁹² Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.75

¹⁹³ Nedim Gürsel, **Yerel Kültürlerden Evrensele (Paris Yazıları)**, Cem Yay., İst-1985, s.121

¹⁹⁴ Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.540

Başka bir sıkıntı ise bu ilişkinin belirsizliği üzerine olmuştur. Bu netliğin olamama durumunu Özkul; *“kültürün küresel boyutta homojenleşmesi ile buna tepki olarak yerel kültürlerin güçlenmesi eşzamanlı görülüyor. Dolayısıyla küresel bir kültürün gelişmesiyle geleneksel/yerel kültürdeki canlanma arasındaki denge belirsizleşiyor”*¹⁹⁵ şeklinde izah etmiştir.

Küreselleşme çerçevesindeki *“yerelleşme/yerel olma”* durumu egemen siyasal dinamikler tarafından ya küreselleşmenin içinde eritilerek bütünlük sağlama algısı ile yerelliği içine alma durumunu sağlar ya da bütünleşme durumuna karşı durarak geleneklerini yeniden üretme yoluna gider. Bu seçimlerin belirlenmesi sonucunda *“yerel kültür”* ya kendini küresel piyasanın içinde taleplerini karşılarken bulacak ya da bunları dışlayarak kendi içine kapanacaktır. Özündeki durum ise bu tercihlerin ikisinin de egemen olan ve dünyanın da bu yönde dönüştürüldüğü *“tüketim toplumu”* içinde gerçekleşecek olmasıdır. Bu iki durumda da yerelliğe yani özelindeki geleneğe baktığımızda yeniden yorumlanacağına, değişeceğine ve tekrardan farklı bir şekilde biçimleneceğine vakıf olmaktayız.¹⁹⁶

Küreselleşmenin küresel kültür boyutuna baktığımızda ise, bütün dünyayı kuşatan çok büyük bir enformasyon sisteminden söz etmek gerekir. Küresel tüketim modelini ise yoğun ve karmaşık yaşam tarzlarının daha da ilerlemesi üzerine sağlar. Olimpiyat Oyunları, Dünya Futbol Şampiyonaları, dünya turizminin gelişimi, Avrupa Topluluğu gibi büyük yapıların dünya ekonomik sisteminde hakim rolde oynuyor oluşu, bir yandan da ulus-devlet sisteminin giderek zayıflaması ve gün geçtikçe daha da yaklaşan kültürlerarası ilişkilerin tüm dünya çapında etkileyecek bir hal alması sonucu gibi durumlar ve birçok benzer olaylar da yine bu küresel kültür olgusunun tanımlanması adına söylenecek belirli durumlardır.¹⁹⁷

Bu süreç içindeki durumlardan birisi de küreselleşme boyutu ile birlikte modernleşme algısının artması ve de geleneksele yönelik bir uzaklaşmayı gerçekleştirme durumudur. Bu doğrultuda bakıldığında Batı modern ve gelişmişliği temsil ederken geri kalan ve Batı-dışı diye algılanan diğer bölgeler ise geleneksel kavram içinde geri ya da az gelişmiş olarak ifade edilir. İşte bu duruma yönelik de modernleşme süreci modernleşme teorisini bu farklılaşma üzerinden belirler. Teoriye göre ise modernleşme durumu basitten kompleks boyutuna doğru ilerleyiş sağlar. Dönemlere bakıldığında tarımın ticaret amaçlı yönü gelişim gösterir, insan ve hayvan

¹⁹⁵ Osman Özkul, *Kültür ve Küreselleşme, Kültür Sosyolojisine Giriş*, Açılımkitap, İst-2000, s.142

¹⁹⁶ Kudret Emiroğlu- Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ank-2003, s.543

¹⁹⁷ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İst-2005, s. 1056

gücü artık yerini sanayileşme olgusuna bırakır ve bu süreçte de doğal olarak kentsel alandaki nüfusta hatırı sayılır bir artış beklenir. Ayrıca bu sürecin önünü tıkamamak adına da teorinin savunduğu düşünce biçimi geleneksel öğelerin tamamıyla ortadan kalkması gerektiği üzerine kurulmuştur.¹⁹⁸ Böylelikle de sağlanan durum biçimlenmiş bir modernlik algısı üzerinden egemen alan içinde etkili olabilmektir. Bu bağlamda esasında kendilerine engel olarak gördükleri geleneksellik yapısını ötekileştirme boyutuna taşıyarak kendi ideolojileri ile dünya sisteminde zemin yaratmaktadır.

Modernite sorununun bir ölçüde değişim göstererek küresellik sorunu haline gelmesinin esas nedeni ise oluşturulan istikrarlı ve tutarlı bir “ben”in var olma durumudur. Ayrıca da bir diğer sorun ötekileştirme olgusuna karşı da kimlik ve farklılık arasındaki bağın kopmuş olma halidir.¹⁹⁹ Modernite böylelikle bize yaşamımız süresince benzersiz insan gelişiminde “*özne konumları ve potansiyel kimlikler yükler.*”²⁰⁰ Bu süreç içinde de modernite bağlamındaki küresellik boyutu bireydeki özü ve sahip olduğu kimlik ve aidiyetleri de değiştirme yoluna veya şekillendirme yoluna götürür.

Belki de bu bağlamda küreselleşmeye baktığımızda irdedeceğimiz en doğru olgu kimlik olgusu üzerinden gerçekleşebilir. Hepimiz mecburi bir şekilde veya özellikle seçtiğimiz kimliklerimiz ile yaşarız. Asla sonu gözükmeyen ve de hiçbir zaman tamamlanmamış olan kimliklerimizle. Kimlik edinimi üzerinden ilerlemek küreselleşmenin dünya boyutundaki gerçekliklerini anlatma yolunda daha uygun olacaktır. Bireyler arasındaki çılgın bir şekilde kimlik arayışı mücadelesi küreselleşmenin karşısında durma değil, tam tersine onu besleyen bir durum olma halidir. Sürekli olarak küreselleşme ve bireyselleşme çatışması içinde olan kimlik arayışı kendini bu savaşın içinde bulur, bir şekilde bu gerginliğin temsili ya da yan ürünü olarak da yer edinir. Kimlik edinme halleri küreselleşmenin “*meşru çocuğu, doğal ortağı*” olarak bulunur.²⁰¹ Bu kargaşa içindeki süreci, kimliklerin kendini bulmak için bulundukları mücadeleyi Bauman, kimlik çağı ile tanımlar; “*Kimlik çağı gürültü ve öfkeyle doludur*” şeklinde de tabir eder.²⁰²

¹⁹⁸ A.g.e., s.1186

¹⁹⁹ E. Fuat Keyman, **Küreselleşme, Devlet Kimlik/Farklılık: Uluslararası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek**, Çev: Simten Coşar, Alfa Yay., İst-2000, s.27

²⁰⁰ Jonatahan Rutherford ve diğ., **Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık**, Çev: İrem Sağlamer, Sarmal Yay., İst-1998, s.25-26

²⁰¹ Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev: Yavuz Alogan, Ayrıntı Yay., İst-2005, s.188-189

²⁰² A.g.e., s.187

Günümüzde oluşturulan bu çağı irdelemek adına esas yapılacak şey ise anlam kavramını irdelemek olacaktır. Bu kavramı en iyi yorumlayanlardan biri ise ünlü düşünür Baudrillard olmuştur. Anlamak üzerine sessiz yığınlar üzerinden toplumu sorgulayan Baudrillard, düşüncelerinin zeminini “anlamı anlamak” üzerine oluşturmuştur. Bu süreçte baktığı toplum için getirdiği yorum ise;

Anlam artık toplumlarımı sürükleyip götüren ideal çizgi olmaktan çıkmıştır. Anlamdan kaçabilen artıklar da elbet birgün özümzeneceklerdir. Günümüzdeyse anlam tam tersine karmaşık ve herhangi bir uzantısı olmayan bir olaya dönüşmüştür. Belli bir zaman diliminde (tarih, iktidar, vs.) üç boyutlu ideal bir uzam oyunudur. Temelde bu olaylar bizim “toplumlarımızın” yalnızca uzamda kalan küçük bir bölümünü ilgilendirmiştir. Bu olay bireyler için de geçerlidir. Bizler ikinci derecede anlam taşıyıcılarız. Temelde çoğu kez anlamın önünden ya da arkasından giderek geçici bir paniğe kapılan derinlerdeki kitle biziz.²⁰³

Kapitalizm denilen durum çoğunluğun taleplerini çok az bir biçimde tanımlar ve bu şekilde varlığını sürdürme yoluna gider. Geçmişte bu durumun sonucu büyük bir kesimin yoksulluğu ile gösterilebiliyordu. Şimdi ise yapılan şey gelişmiş ülkeler hakimiyeti ile halkın/bireyin neyi isteyip isteyemeyeceği yönündeki algısını yönlendirme durumunda yaşanıyor. İsterse yanlış ölçütler olsun hepsinde yapılan/sağlanan tek durum zorla kabul ettirme yolunda oluşmasıdır.²⁰⁴ Bu bağlamda irdelendiğinde zorla kabul ettirmenin yanı sıra günümüzde algı yönetimi ile sağlanan benimsetme durumu da dahil edilebilecek bir diğer hal olarak da vücut buluyor.

Kısacası küreselleşme olgusu ne kadar çok anlamlara bölünse de karmaşık bir yapı içinde süreç dahilinde izleniyor olsa da özünde herkesin ortak bir düşüncesini de sağlamış durumdadır. Bauman’ın *Küreselleşme* kitabındaki yorumu ise bu bağlam üzerinden en net, kısa ve öz tanımlı yapacaktır. Bauman şunu der, küreselleşme belirsiz olsa da, farklılık gösterse de “gelgelelim, herkesin birleştiği nokta, “küreselleşme”nin hem geri dönüşü olmayan hem de hepimizi aynı

²⁰³ Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yay., Ank-2006, s.18

²⁰⁴ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanır Salman, Metis Yay., İst-2014, s.154

ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç; dünyanın kaçamayacağı kaderi olduğu”²⁰⁵ şeklinde tanımlı küreselleşme kavramının her birey üzerindeki ortak kavramı olmuştur.

1.3 Kültür, Kimlik ve Küreselleşme Bağlamında İran Toplumu ve Sanatı

“Son iki yüzyıldır yaşamlarımız üzerindeki
en belirleyici gerçek, kaderimizin
sömürgeci ve emperyal tahakküm altına alınışı
karşısında verdiğimiz sürekli mücadeledir.”²⁰⁶

Yaşadığımız dünya, bir “bunalım çağı” evresi olarak nitelendiriliyor. Bakıldığında insanlığın bu tedirgin edici çağda bulunduğu bir gerçektir. Ancak bunun gerçekliği ise bulunulan sosyal düzenin yarattığı durumdur. Yaşanılan evrende acının, kaybın, adaletsizliğin, eşitsizliğin olmadığı bir dünya tasvir edilebilir mi? Esasında insanlığa mutluluğu ve huzuru yaşıyor olan beşeri sistemde, sömürü ve mutsuzluktan başka ne yapılabilmektedir?²⁰⁷ Bu bağlam doğrultusunda bu dünya üzerinden özeline indiğimiz İran’a ve İran toplumuna baktığımızda karşımıza çıkan durum istisnasız son iki asırlık süreç içinde oluşturulan “gelenek-modernlik” algısıdır. Genellikle bu çerçevede içinde değerlendirilmiş olan ülke için ister yurtiçindeki isterse yurtdışındaki entelektüeller olsun bu ikili karşıtlık olgusunu sürekli bir şekilde “ulusal kaderin” belirleyici konumlarına dayandırarak mesele olarak görmüşlerdir.²⁰⁸ Bu süreç içinde oluşan şey ise İran’da yaşayan entelektüel kesimin yaşadığı dünyada apayrı iki hayat yaşama ayrıcalıklarının oluşmasıdır; “tarihsel ve (post)modern” şeklinde.²⁰⁹

Siyaset uzmanlarının araştırmaları ışığında tanımlanan “fikri bir buhran sürecini” yaşayan Müslümanlar için oluşturulan tanı, kapitalizmin yuvası Batı ile komünizmin yuvası Doğu’nun içinde bir başkaldırı olarak “Müslüman kimliklerini” yeniden oluşturma çabasıdır.²¹⁰ Esasında

²⁰⁵ Zygmunt Bauman, **Küreselleşme Toplumsal Sonuçlar**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.7

²⁰⁶ Hamid Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, Çev: Emine Ayhan, Metis Yay., İst-2007, s.270

²⁰⁷ Ayetullah Murtaza Mutahharri, **İslam Devrimi**, Pınar Yay., İst-1981, s.7

²⁰⁸ Hamid Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, Çev: Emine Ayhan, Metis Yay., İst-2007, s.264

²⁰⁹ Mehrzad Boroujerdi, **İran Entelektüelleri ve Batı Yerliliğinin İstiraplı Zaferi**, Çev: Fethi Gedikli, Yöneliş Yay., İst-1996, s.236

²¹⁰ Ayetullah Murtaza Mutahharri, **İslam Devrimi**, Pınar Yay., İst-1981, s.25

oluşturulmak istenen olgu kendimizi tam anlamıyla adlandırabileceğimiz bir “asli kimlik” sağlama talebimizin yarattığı bir öz kimlik bulma mücadelesidir.²¹¹

Günümüze baktığımızda yaşanan dünyada din hala önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960’lardan bu yana din için kendi bulunduğu olgusunun dışında siyasal alanda da önemli bir güç olarak kendini var ettiğini söyleyebiliriz.²¹² Hobsbawm’ın da belirttiği gibi, *“Kayıtlı tarihin büyük kısmında din insanların birbirleriyle daha geniş dünyayla ve gündelik hayatlarımızın dışındaki kontrol edilemez güçlerle ilişkilerini kurmalarına uygun söylemin dilini sağlamıştır.”*²¹³ Bu bağlamda İran toplumuna baktığımızda genel olarak hakim olan Müslüman kimliğinin ülkenin kendisi için yarattığı bir İslam Kültürü’nü egemen kılmıştır. Oluşturulan bu kültür üzerinden son dönem İran toplumuna baktığımızda ise küreselleşme ile birlikte harmanlanan bir “Küreselleşen İslam Kültürü” yeni bir duruş ile yerini almıştır.

1.3.1 Tarihsel Bir Perspektifle İran Toplumuna Kısa Bir Bakış

*“Tarihin bizim hissettiğimiz, anladığımız
tarihten başka bir anlamı olmadığından
analitik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde
“iyi” ya da “kötü” , “ilerici” ya da “gerici”
toplumsal hareketler yoktur.
Hepsi de kim olduğumuzun,
dönüşümümüzün izlediği yolların bir işaretidir;
çünkü dönüşümün yolu
cennetlere de cehennemlere de
veya cennetsi cehennemlere de çıkabilir.”*²¹⁴

“İran” kelimesinin temeline indiğimizde kelime Sasaniler’e kadar uzanmaktadır. Yunan tarihçi olan Erasthenes tarafından MÖ 3. yüzyılda kullanılmıştır.²¹⁵ Süregelen zaman içinde Rıza

²¹¹ Eric Hobsbawm, **Parçalanmış Zamanlar 20. Yüzyılda Kültür ve Toplum**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İst-2014, s.227

²¹² A.g.e., s. 210

²¹³ A.g.e., s.209

²¹⁴ Manuel Castells, **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür (Cilt II – Kimliğin Gücü)**, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2008, s.6-7

²¹⁵ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu’ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 2

Şah, “İran” kelimesinin kullanımını sadece diplomatik ve resmi yazışmalar için kullanılmasını emretmiştir. 1935 yılından itibaren de kelime bu yazışmalar içinde varlık bulmuştur. Bakıldığında 7. ve 13. yüzyıllar arasındaki zaman haricinde “İran” tabiri İran halkı tarafından yaygın bir biçimde kullanılıyordu. Toplumdan çıkıp Batı tarafından da “İran/İranlı” olarak nitelendirilme şekli dünya üzerindeki etkisi ile bilinen II. Dünya Savaşı’nın sonrasındaki petrolün kamulaştırılma durumu, ülke içindeki Musaddık Krizi, yine ülkede milliyetçi duyguların ön plana çıkmasından kaynaklı olan durumla birlikte yaygınlık kazanmıştır. Diğer yandan “Persiya/Persler” tabiri ise özellikle İranlılar tarafından şimdiye kadar genellikle kullanılmayan, reddedilen bir tabir olmuştur. Genel nedenine baktığımızda ise “İran/İranlı” tabirinin daha bir arada, daha toparlayıcı bir terim olmasından kaynaklı olarak çok uluslu yapıdaki bu toplumu daha bütünleyici göstermesidir. Kullanılmayan “Persiya/Pers” tabiri ise 1979 yılında gerçekleşen İslam Cumhuriyeti Devrimi sonrasında tekrardan varlık göstermeye başlamıştır. Çünkü artık ülkenin toplumunu anlatan bir olgu olmaktan öte “İran” kelimesinin siyasi güç bakımından yansıması daha ağır bastığı için ve Batı’daki “devrim”, “terörizm”, “köktendincilik” gibi olgularla yansıtıldığından yurtdışına giden ülke vatandaşları için “Persiya/Pers” tabiri bir sığınma, bu anlamlardan arınma olmuştur. Böylelikle daha zararsız ve modern olarak görünen ayrıca eski uygarlık ve ihtişamını gösteren bir kimlik olarak kendini gösterir. Ancak ne olursa olsun, hangi tabir kullanılırsa kullanılsın siyasi güçlerin neticelerinde oluşan algı bir şekilde yine kendini göstermektedir.²¹⁶

İran’a baktığımızda coğrafyasından uygarlık tarihine, siyasi oluşumundan toplumuna dek etkili olan durum batıda Mezopotamya, doğuda Orta Asya ile birlikte karşılıklı etkileşimi biçimlendirmiştir. Bu etkileşimler tarımdan hayvancılığa, şehirlerdeki ticaretten hükümet merkezlerindeki etkileşimlere dek 20. yüzyıla kadar Pehlevilere kadar süregelmiştir. İran’ın siyasi kültürü 2500 yılı aşkın uzun bir tarih sürecini yaşamıştır. MÖ 558-530 yılları arasındaki Büyük Kiros’tan 1926 yılında hakimiyeti eline alan Pehleviler dönemine kadar geçirilen süreçte İran’ın siyasi kültür yapısı öncelikle Zerdüştcü yapıda sonrasında ise İslami bir yapıda oluşum sağlamıştır.²¹⁷ 1920’ler ve 30’larda Kaçar Hanedanlığı yıkıldıktan sonra yerine gelen ve ardından kendini Şah ilan eden Rıza Pehlevi bir otoriter olarak hüküm sürmüştür. Tarihi özerkliği bir kenara iterek, bölgelerdeki farklı kabile ve grupları gözardı ederek, mutlak bir merkezi yönetim kuran Pehlevi’nin oluşturduğu model İslamiyet öncesi İran üzerine bir milliyetçilik anlayışı oldu. Hakimiyeti boyunca modernleşme ve Batılılaşma sürecinde orduyu,

²¹⁶ A.g.e., s.1

²¹⁷ A.g.e., s.8-9

ekonomiyi ve yönetimi modernleştirirken; eğitim, hukuk ve kültür anlamında da laik bir Batılı modeli baz almıştır.²¹⁸ Bu süreçte İslami değerleri bir kenara bırakarak modernleşme anlamında ilk adımı ise belirlediği hanedan adı olmuştur. Hanedanın adını İslamiyet öncesi döneme tekabül eden yıllarda yine bir hanedan adı olan Pehlevi isminden almıştır.²¹⁹

İran İslam Devrimi öncesi süreçte ülke, emperyalizmin bir şekilde sürekli varlık gösterdiği bir saha halinde bulunmuştur. Bunun en önemli durumu ise İran'ın bulunduğu jeopolitik durum olmuştur. Genel bir çerçeveden haritasına baktığımızda petrol bakımından zengin topraklarda bulunan ülkenin komşuları ise batısında Irak ve Basra Körfezi, kuzeybatısında o dönem Sovyet Azerbaycan'ı ve Türkiye, doğusunda Pakistan ve Afganistan, kuzeydoğusunda o dönem yine Sovyetlere bağlı Türkmenistan, güneyinde Birleşik Arap Emirlikleri, Umman ve Hint Okyanusu, kuzeyinde ise Hazar Denizi'nin bulunduğu değerli bir jeopolitik konumla beraber hassas bir bölgeye de sahip olmaktadır.²²⁰ Bundan kaynaklı olarak da birçok emperyalist ülke için odak noktası olmuştur. İran, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte yaşadığı İran-Rus ve İran-İngiliz Savaşları'nda yenik düşmüştür. Dünya kapitalist sisteminin çarkında yerini almıştır.²²¹ Bu savaşlar sonucunda ekonomisi de bir hayli bozulan İran'ın ordusu da zayıf bir haldedir. Ve bu süreçte halka baktığımızda eğitimden mahrum oluşları bir de bunun üstüne ülkenin eşkiya sorunları da dahil olmuş olduğunda genel anlamda 19. yüzyıl tablosunda İran görüntüsü belirginleşmeye başlamıştır.²²²

20. yüzyıla geldiğimizde ise ilk yarısında İran'a damgasını vuran Rıza Şah Pehlevi oldu. İran ulus devletini oluşturdu ve bunu da milliyetçi, merkezîyetçi ve de modernleşmeci politikalar aracılığı ile gerçekleştirdi.²²³ Bu değişimler devletin bulunduğu rolü arttırmış oldu. Böylelikle de devletin gücü daha etkin bir hal almaya başladı. Hatta kırsal bölgelerde de hissedilebilir derecede devlet etkisi belirginlik kazanmış oldu. Pehlevi batılılaşma sürecini en belirgin yaşatan bir otorite olma yolunda toplumda ve siyasi yapıda birçok değişiklikler yapmaya başlamıştır. Hukuku laikleştirmek gibi, kültür anlamında toplumun tüm erkeklerinin Avrupa kıyafetlerini giymesini zorunlu kılması gibi ve 1936 yılında kadınların halka açık alanlarda peçe takmasını men etmesi gibi. Bu süreçte ne kadar çok ulemalar ile karşı karşıya kalmış olsa da yıl

²¹⁸ A.g.e., s.18

²¹⁹ Alev Erkilet Başer, **Orta Doğu'da Modernleşme ve İslami Hareketler**, Yöneliş Yay., İst-1999, s. 324

²²⁰ Mehmed Kerim, **İran İslam Devrimi**, Düşünce Yay., İst-1980, s.28

²²¹ A.g.e., s.28

²²² A.g.e., s.28

²²³ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 203

1930'ları gösterdiğinde, öncesinde cumhuriyet düşüncesine muhalif birçok kesim varken artık karşısında meydan okuyacak birileri kalmadığı için rahatlıkla sindirmiş oldu.²²⁴

II. Dünya Savaşı gelip çattığında Rıza Şah hala tahtında bulunmaktaydı. Kendisi tam anlamıyla Hitler-Mussolini hayranı olan Şah, onların “disiplin” anlayışından kendi ülkesi adına da dersler çıkarmayı da ihmal etmiyordu. Bu sempatiden kaynaklı Almanya'ya olan yakınlığı vasıtası ile de Almanya ticari anlamda ilişkileri hızlı bir şekilde arttırmıştır. Hatta savaş yıllarında Müttefik Devletler tarafından Irak ve Suriye işgal edilince Almanya Ortadoğu'daki hakimiyet yolunu İran üzerinden sağlamış oldu. Bu süreçte tarih 25 Ağustos 1941'i gösterdiğinde İran'ı işgal eden Rusya ve İngiltere, Şah'ın Almanya'ya olan yakınlığından ötürü kendisini bertaraf edip, tahtını elinden alarak sürgün etmiştir. Yerine ise oğlu olan Şehinşah Muhammed Rıza Pehlevi geçmiştir.²²⁵

1941 yılında Rıza Şah'ın sürgün edilmesinin ardından yerine geçen oğlu Muhammed Rıza Pehlevi, taç giydiği andan 1953'teki Musaddık Krizi'ne kadar meşruti bir yönetim şekli ile ülkeyi yönetti. Bu kriz sonrasında ise babasının yönetim sistemini yeniden gözden geçirerek düzenleyip Batılılaşma ve modernleşme anlayışlarını sürdürmeye devam etti.²²⁶ Kısa bir süreden sonra ise Şah ülkeyi daha dışlayıcı bir politika yürütmeye başlamıştır. Ülkedeki tüm ana güç merkezini kendi olarak oluşturmuştur. Ülke için siyasi ve ekonomik tüm kararları hiçbir kimseye, kuruma sormadan kendi karar vermeye başlamıştır.²²⁷ Tek hakimiyet üzerinden belirleyici olmak noktasına giden Şah otoriter bir tek merkeziyetçi yapı oluşturmuştur.

16 Ekim 1978 tarihinde ülkede genel bir grev baş göstermeye başladı. Halkın neredeyse tümü bu greve dahil oldu. Hükümet ne kadar çok çaba göstermiş olsa da bu durumu engelleyemedi. Şehirlerde gösteriler yapılmaya başlandı. Bu süreçte de çok fazla insan yaralandı ya da hayatını kaybetti.²²⁸ Halkın Şah'a karşı tavrı çok büyük çapta genişlemeye başlamıştı. Bu hareketler sürecinde hareketin bir resme ihtiyacı vardı. “*Hareketin poster*” dikkat çekecek bir isim olmalıydı. Bu bağlamda yerini alan isim ise Humeyni'den başkası olamazdı. Humeyni dünyaya tanıtılır ve o dönem hareketin lideri olarak tüm kesim tarafından kabul edilir hale gelir. Nedeni

²²⁴ A.g.e., s.211

²²⁵ Mehmed Kerim, **İran İslam Devrimi**, Düşünce Yay., İst-1980, s.34

²²⁶ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 203

²²⁷ Misagh Parsa, **Devlet, İdeoloji ve Devrim İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Çev: Alper Birdal, İletişim Yay., İst-2004, s.59

²²⁸ Kadri Çelik, **Bir Devrimin Anatomisi**, Evrensel Yay., İst-1995, s.78

ise daha sonrasında gerçekleşen devrim sürecinin ardından durumların da renk değiştirmeye başlamasıdır.²²⁹

Bu hareketli devrim sürecinin neticesinde 16 Ocak 1979'da Şah İran'ı terk etmiştir. Halk ise Şah'ın gidişi ile ülkede coşku ile kutlamalar gerçekleştirmiştir. Çok bir zaman geçmeden de Şah'a ait ne varsa darmaduman edilmiş, bulunan heykellerini yıkmaya başlamışlardır.²³⁰

Bakıldığında İran İslam Devrimi'nin, İslamiyetin doğuşundan tam olarak 15 asır sonra gerçekleşmiş olması ve de bunun yanı sıra Batı'ya dair hiçbir etkinin bulunmadığı bir şekilde bir ayaklanma olmasından kaynaklı olarak kendini gösteren büyük bir dönüşüm ile birlikte etkileyici bir nitelik de kazanmaktaydı.²³¹

Büyük bir etki sonrasında devrimin gerçekleştiği İran'ın bugününe baktığımızda ise kuşkusuz devrim zamanının ve de Humeyni'nin baş aktörlüğünü üstlendiği bir oluşumun tekrardan kendini göstereceğini düşünmek zordur. İran'da artık ulusçu bir hareketin etkilerini görmek modern olma yolunda ilerleyen, dünya sistemindeki yerini alan İran toplumu için biraz güç bir durumdur. Adelkhah'ın da belirttiği gibi, “*toplum değişmiştir, karmaşıklaşmıştır ve hiçbir aktör artık toplumun tekeli eline geçirebileceğini umut edemez.*”²³²

1.3.1.1 İran'da Devrim Süreçleri

İran tarihinin geneline baktığımızda etkin olarak dünya çapında kendini gösteren durumlar devrim süreçleri olmuştur. İran halkı için iki ayrı hatta apayrı dönem olarak kendini gösteren bu süreçler, toplumun kendi yapısı için de çok büyük değişimler yaşatmıştır. En özelinde baki kalan durum ise iki süreçte de halkın çok büyük etkilenmeler ve kısıtlamalar yaşamasıdır. Ve bu süreçler halk için özgürlük adı altında çıkılan bir yol şeklinde gösterilse de esasında kısıtlamaların ve yasakların belirgin kılındığı farklı sistemler süreci olmuştur.

²²⁹ Burhan Bozgeyik, **Bütün Cepheleriyle İran Meselesi**, Asya Yay., İst-1981, s.211

²³⁰ Kadri Çelik, **Bir Devrimin Anatomisi**, Evrensel Yay., İst-1995, s.80-81

²³¹ Cengiz Çandar, **Dünden Yarına İran**, Yalçın Yay., İst-1981, s.9

²³² Fariba Adelkhah, **İran'da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2001, s.222

1.3.1.1.1 İslami Devrim Öncesi İran

*“Devrim özü itibari ile
tavandan tabana doğru uygulanan
modernizasyon süreçlerine karşı
birikerek artan bir halk tepkisinin
dışavurumuydu.”²³³*

Şah yönetimi, kendi devrinde iki kez meydan okuma ile karşı karşıya gelmiş olsa da bu meydan okumalardan kurtulmuş, karşı duranlara yönelik bir güç kazanarak hakim bir yönetim oluşturabilmiştir. 1960’lar öncesine baktığımızda iktidarın devlet üzerindeki hakimiyeti siyasi kurumları yok sayarak tek elde toplamış ve de merkezileşme yolunda tek güç olarak İran devletinde hüküm sürmeye başlamıştır. Bunu sağlayan güçlü bir ordu, gizli polisler ve ABD’nin desteği zemini sağlamlaştırmıştır. Yükselen tehditlere rağmen iktidar hükümdarlık yapısında hüküm sürmeye devam etmiştir. Devlet ise bu hükümdarlık yapısında dışlayıcı bir yönetimin içinde eriyerek etkinliğini silikleştirmiştir. Neticesinde oluşan durum ise bu yapı ile rejimin devrilmeye yönelik açık bir hal oluşturması ve de okları kendinde toplaması olmuştur.²³⁴

Bu zeminin oluşmasında en büyük desteklerden biri olan ABD, yıl 1953’ü gösterdiğinde Muhammed Rıza Şah’ın tekrardan tahta çıkmasında da etkili olmuştur. Çıktıktan sonra hemen sıkıyönetim ilan eden Şah’a ABD desteği ordunun büyütülmesinde ve ekonominin kalkınmasında olmuştur. Bu güçle karşısında duran Tudeh ve Milli Cephe’nin liderleri ve içinde bulundukları üyelerini ezme imkanı bulan Şah, ABD ve İsrail’den aldığı destekle birlikte 1957 yılında herkese karşı ağır bir darbe olacak olan SAVAK’ı kurmuş oldu.²³⁵ Ayrıca alınan maddi desteğe baktığımızda 1953 ile 1970’ler İran’ın ABD’den çok büyük çapta askeri ve ekonomik amaçlı destekler aldığını gösterir. Durum o kadar ilerlemiştir ki, 1972 yılında alınan desteğin meblağına baktığımızda 524 milyon dolar iken, 1974 yılında ise 3.91 milyar dolara yükselen inanılmaz bir askeri donanım satın aldığını görürüz. Bu satın alımı ile o dönem İran, ABD’nin “en büyük müşterisi” konumunda yerini almıştır. Bunun üzerine alınan bu karmaşık donanımın

²³³ Alev Erkilet Başer, **Orta Doğu’da Modernleşme ve İslami Hareketler**, Yöneliş Yay., İst-1999, s. 320

²³⁴ Misagh Parsa, **Devlet, İdeoloji ve Devrim İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Çev: Alper Birdal, İletişim Yay., İst-2004, s.52-53

²³⁵ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu’ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 226

bilgisine sahip olmayan İran ordusu için üzerine bir de donanım eğitimi için de ABD'den gelen eğitim kadrosu ücretli bir şekilde İranlı askerlere eğitim vermiştir.²³⁶

Askeri alanda gelen eğitimcilerin yanı sıra bu döneme eğitim amaçlı da Amerika ve Avrupa'dan gelen hocalardan da ekip dahil olmuştur. Derslerde okutulan kitapların neredeyse hepsi Batı'dan aktarılmış metinlerden oluşuyordu. Bakıldığında uygulanan sistem bir sömürge sistemi şeklindeydi. Kültürün içindeki eğitim de bütünüyle bir Batılılaşma modeli çiziyordu.²³⁷ Oluşturulan bu “*kültürel bağımlılıktan*” bir şekilde kurtulmak gerekiyordu. Muhaciri'nin de belirttiği gibi, “*Kültür, her devrimin temel taşıdır. Bu İran halkının daha önce sözünü ettiğimiz dinamiğinden farklı bir şey değildir (İslami rejim kurma arzusu). Bu yüzden kültürel devrim yapılmadan hiçbir devrim yapılamaz.*”²³⁸

Kültürel, toplumsal ve siyasi baskılar neticesinde İran'da birbirinden kopuk gerçekleşen birçok farklı kesim tarafından çıkan isyanlar derece derece ilerlemeye başladı. Artık gelinen sonuç Şah'ı değiştirme değil, Şahlık rejimini değiştirme yolunda büyüme gerçekleştirdi. Yerine düşünülen İslam Cumhuriyeti düşüncesi ülkenin birçok yerinde hareketlenmelere ve birbirleri ile teşkilatlanmaya başlayan insanlar tarafından ayaklanmalar oluşturdu.²³⁹ Bu ayaklanmalardaki en büyük durumlar ise 23 Ekim 1977'de SAVAK tarafından gerçekleştirilen Seyyid Mustafa Humeyni'nin öldürülmesi olmuştur. Bunun üzerine Kum, Tebriz, Şiraz ve Meşhed gibi yerlerde gösteriler yapılmaya başlanmıştır.²⁴⁰

1.3.1.1.2 İslami Devrim Sonrası İran

*“İslam büyük bir denizdi
ve hangi yıldızla göre
hangi dümenciyle yola çıkılacağı
büyük önem taşıyordu.”*²⁴¹

²³⁶ Misagh Parsa, **Devlet, İdeoloji ve Devrim İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Çev: Alper Birdal, İletişim Yay., İst-2004, s.61

²³⁷ Mesih Muhaciri, **Halkların Kurtuluşu ve İslam Devriminin Dinamikleri**, Çev: Gürsel Uğurlu, Akademi Yay., İst-1991, s.42

²³⁸ A.g.e., s.43

²³⁹ Hamid Algar, **İslam Devriminin Kökleri**, Çev: Çetin Demirhan, İşaret Yay., İst-1988, s.142

²⁴⁰ Ayşen Baylak, **Çağa İz Bırakan Müslüman Önderler İmam Humeyni**, İlke Yay., İst-2009, s.79

²⁴¹ M. Hasaneyn Heykel, **Bir Devrimin Anlatılmamış Öyküsü**, Çev: Bedirhan Muhib, Nehir Yay., İst-1988, s.177

*“Devrim sırasında görünüm
kum fırtınası manzarası arz eden ve
görmeyi engelleyen bir duruma benzetilebilir.
Resim ancak fırtına dindikten sonra çekilebilir.
Kısaca bu olayın tahlili hem devrime aktif olarak katılanlar
hem de gelecekte olayı değerlendirmek isteyenler için
sonsuz öneme sahiptir.”²⁴²*

1 Şubat 1979 tarihinde ülkesinden uzakta olan Humeyni İran’a dönüş yapmıştır. Gelişini bütün gruplar sevinerek karşılamıştır. Her kesim tarafından devrimin lideri olarak da kabul gören Humeyni, ordu desteğini de eline alarak Pehlevi’yi tahtan indirirken, hanedan düzenini de çökertmiştir.²⁴³ Ordunun desteğini arkasına almak Humeyni için kolay olmamıştır. Çevresindekiler silahlı direnişi savunurken Humeyni bunu kabul etmiyordu. Orduyu karşısına almak yerine ikna ederek yanına almayı planlamıştı. Bu süreçte baş aktörlerden olan SAVAK’tan korkmayarak hareket etmesi Humeyni’yi daha güçlü kılmıştır. Belli bir süredir devrim için şartların uygunluğundan söz eden Humeyni artık harekete geçmeye koyulmuştur.²⁴⁴ Humeyni’ye göre, “ İslami hareketler silahlı güçlerle başlamaz daima hareketin amaçlarının propagandasıyla başlar. Rejimin baskısı arttıkça halk uyanacak; toplumun tüm grupları aydınlanıp aktif bir hale gelince de amaca ulaşılabilecektir.”²⁴⁵ Bu düşünce ile harekete geçen Humeyni için artık devrim zamanıdır.

Devrim için oluşturduğu hedef ise inanan herkes için yeryüzünde bir bütün oluşturacak olan İslam Cumhuriyeti’nin çatısı altında bir dünya oluşturmaktır.²⁴⁶ Humeyni’yi liderlik mertebesine getiren nokta ise bulunduğu siyasal avantajlardır. Döneminde idam yerine sürülme durumunu yaşayan Humeyni, yurtdışındayken ülkesi için gerçekleştirilecek devrim planlarını daha etkin bir şekilde oluşturabildi. Sürgün ona muhalif duruşunun devam etmesini sağladı. Diğer tüm siyasal liderler ülkenin içinde bir şekilde sindirilip, muhalif duruşlarını bir kenara bırakmak zorunda kalırken, bu sırada yurtdışında olan Humeyni için daha sağlam bir muhalif duruş zemini oluşmuştu. Bu anlamda diğer tüm liderler karşısında rejimin yıkılmasını isteyen

²⁴² Ayetullah Murtaza Mutaharri, **İslam Devrimi**, Pınar Yay., İst-1981, s.26

²⁴³ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu’ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 235

²⁴⁴ Ayşen Baylak, **Çağa İz Bırakan Müslüman Önderler İmam Humeyni**, İlke Yay., İst-2009, s.79

²⁴⁵ Alev Erkilet Başer, **Orta Doğu’da Modernleşme ve İslami Hareketler**, Yöneliş Yay., İst-1999, s. 385-386

²⁴⁶ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu’ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 239

tek dini ve siyasal açıdan lider olarak kendisi kalmıştı.²⁴⁷ Şöhretinin bu kadar artmasının nedeni ise kendisinin sadece İran sınırına ait değil geniş kapsamda Müslümanlık olgusuna dair alanda bir çalışma yürütmesidir. O sadece İran’a ya da Şii’liğe değil, genel anlamda Müslümanlara hitap etmeyi istiyordu.²⁴⁸

İran’da İslam devriminin yaşanmasında iki faktör bulunmaktadır. Bunlardan ilki Ali Şeriatî’nin talep görmüş hareketi, ikincisi ise Humeyni’nin halka yönelik konuşma dili ile oluşturduğu ulema hareketi olmuştur.²⁴⁹ Bakıldığında zaten devrimin Humeyni sonrası en çok dikkat çeken ismi doktor Ali Şeriatî olmuştur.²⁵⁰

Humeyni önderliğinde devrimin zaferinde pay sahibi olan milyonlarca kişinin düşüncesine baktığımızda birçoğu Şahlık rejimi çökünce neler olacağı hakkında çok küçükte olsa bir fikre sahip değildi. Düşünülen tek şey, “*önce hele Şahı bir devirelim yerine ne gelirse ondan daha iyi olacaktır.*” şeklinde olmuştur.²⁵¹ Foucault, devrimin başarısını şu şekilde anlatır;

*Şah karşıtı hareketin başarısı hayli çeşitli çıkar gruplarının, mesela öğrencilerin, yeni salıverilmiş siyasi tutukluların, petrol işçilerinin, kapalı çarşı esnafı hatta yeni sanayi iş kollarının “neredeyse oybirliği ile oluşturdukları temiz, inatçı” bir iradeye dayanıp tek bir ulema önderliğinin arkasında yarattıkları geniş koalisyonu sürdürme becerisindeydi.*²⁵²

Bu ulemayı dünya gündemine oturtmuş ve siyasi sahada da önemli bir yer sahibi etmiş olan şey ise tek kelime ile İslam Devrimi olmuştur. Devrim sonrasına baktığımızda ise 1980 yılında Times dergisi, yayınladığı makalede belirttiği durum ise “*dünya artık hiçbir zaman 1 Şubat 1979’dan önceki gibi olmayacaktı*”²⁵³ şeklinde olmuştur. İslam Cumhuriyeti Devrimi, bir tek

²⁴⁷ Misagh Parsa, **Devlet, İdeoloji ve Devrim İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Çev: Alper Birdal, İletişim Yay., İst-2004, s.341

²⁴⁸ M. Hasaneyn Heykel, **Bir Devrimin Anlatılmamış Öyküsü**, Çev: Bedirhan Muhib, Nehir Yay., İst-1988, s.189

²⁴⁹ Alev Erkilet Başer, **Orta Doğu’da Modernleşme ve İslami Hareketler**, Yöneliş Yay., İst-1999, s. 327

²⁵⁰ M. Hasaneyn Heykel, **Bir Devrimin Anlatılmamış Öyküsü**, Çev: Bedirhan Muhib, Nehir Yay., İst-1988, s.176

²⁵¹ Cengiz Çandar, **Dünden Yarına İran**, Yalçın Yay., İst-1981, s.73

²⁵² Janet Afary- Kevin B. Anderson, **Foucault ve İran Devrimi Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları**, Çev: Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İst-2012, s.128-129

²⁵³ Ayşen Baylak, **Çağa İz Bırakan Müslüman Önderler İmam Humeyni**, İlke Yay., İst-2009, s.7

ülke içinde değil, dünya gündeminde de büyük bir yere oturmuştur. Devrim sonrası gerçekleşen süreç dünya çapında da birçok değişimin yaşandığı süreç olarak varlık bulmuştur.

Devrimin oluşturduğu etki birçok İranlı için öylesine etkinlik kazanmıştır ki İmam Humeyni'nin oluşturduğu İslami anlayışla dolmuşlardır. Bu düşünceye öylesine bağlanmışlardır ki, Humeyni dışında halka bu etkiyi sağlayacak bir başka kişi bulmak biraz güç bulunmuştur. Kısacası bağlılık duygusunun bu kadar etkili olması ve bunu tek bir bedende temsil eden Humeyni, bu bağlılık duygusunun kendisinde yarattığı güçle de bir tek ülkesinde değil, dünya alanında siyasi bir alana oturmuştur.²⁵⁴ Bakıldığında uzmanların genel düşüncesinde Müslümanların bir çöküntü döneminden sonra zihinsel çözümlerinin doğrultusunda Doğu'nun komünist, Batı'nın kapitalist düşüncesine karşın kendilerinde oluşturdukları bir İslami künyeleri ile var olduklarını kabul ediyorlar.²⁵⁵ 20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde dünya sahnesinde üçüncü büyük devrim gerçekleştirildi. 1789 yılındaki Fransız Devrimi, 1917 Sovyet Devrimi sonrasında 1979 yılı ise İslam Cumhuriyeti Devrimi'ni yaşatmıştır. İdeolojik açıdan önceki iki devrime benzemese dahi yarattığı büyük sarsıntı İslam Devrimi'ni dünya arenasında büyük bir yere sahip kılmıştır.²⁵⁶ Bu açıdan da devrimin sonrasındaki süreç etkili bir hal almıştır. Artık dünya İran'ı ve yarattığı devrimi konuşmaktadır.

Devrim ilan edildikten sonraki 10 gün içinde tüm dünya ülkeleri tarafından tanınmıştır. İlk tanıyan ülkeler ise Sovyetler Birliği ve diğer sosyalist ülkeler olmuştur. Aynı süreçte Türkiye, Pakistan, Tunus, Libya, Hindistan, Cezayir, Afganistan gibi ülkeler de İran'daki devrimi tanıyan ülkeler olmuştur.²⁵⁷ Humeyni dış politika için Tahran'da bir bildiri yayınlamıştır. Yapacağı ilk iş olarak da İran Devrim Hükümeti'nin bundan sonraki süreçte İsrail ile hiçbir ilişki içinde olmayacağını, bütün ilişkilerini de kestiğini bildirmiştir.²⁵⁸ Ardından ilişkilerini kesmeye devam eden Humeyni, Güney Afrika ile Amerika ile de tüm bağlarını koparmıştı. Özellikle Amerika'nın İran'daki bütün iplerini tek tek kopardı. Ülkede bulunan 4000 asker ve sivil personel direk ülkeden yollandı. Humeyni, "*emperyalist ya da emperyalist emellere araç olan tüm ülkelerle ilişkilerimi yeniden düzenleyeceğiz*"²⁵⁹ diyerek yaptığı dış politika çalışmaları ile tekrardan dünya gündemine oturmuştur.

²⁵⁴ Robin Woodsworth Carlsen, **Cennetin ve Cehennemin İçine Yolculuk**, Çev: Bedirhan Muhib, İşaret Yay., İst-1988, s.226

²⁵⁵ Ayetullah Mutahhari, **Son Yüzyıldaki İslami Hareketler**, Çev: İbrahim Şahin, Sahra Yay., Ank-1988, s.52

²⁵⁶ Cengiz Çandar, **Dünden Yarına İran**, Yalçın Yay., İst-1981, s.9

²⁵⁷ Ayşegül Dora Güney, **İran'da Devrim**, Haziran Yay., İst-1979, s.232

²⁵⁸ A.g.e., s.232

²⁵⁹ A.g.e., s.232

Güney'in de *İran'da Devrim* kitabında belirttiği gibi, “*Ortadoğu’da emperyalizmin en önemli taşı yerinden oynamıştır. Önemli olan o taşı bundan sonra gereken en doğru yere koyabilmektedir.*”²⁶⁰

Bahsedilen İran devleti kelimesindeki “devlet” tanımına da baktığımızda artık doğru anlamına da kavuştuğunu görmekteyiz. Öncesinde Şahlık yönetimindeki devlet kelimesi artık evrensel kelime anlamı ile işlev görmektedir.²⁶¹ İran’da anayasa kararı ile Humeyni “rehber” olarak kabul edilmiştir. Bu anayasa kararına göre Humeyni, önemli görülen tüm sivil olsun, askeri olsun kararları, bütün oluşacak olan kanunları onaylamak zorundadır. Bunun yanı sıra bulunan Cumhurbaşkanı’nı yerinden alma, değiştirme ve parlemantoyu da dağıtma yetkisi vardır. Kendisini de Genelkurmay Başkanı yapmıştır.²⁶² Buradan da görüldüğü üzere Şah dönemindeki tek merkeziyetçi yönetimin devrim sonrası Humeyni tarafından da süregeldiğini görmekteyiz. Tek elden yönetim ile devam eden İran, sadece görüntüsü değişen bir oluşum ile varlığını sürdürmektedir.

1980’lere gelindiğinde kültür devrimi de ülkede gerçekleştirildi. Bu devrim en az siyasi alandaki kadar geniş bir etki oluşturdu. Sosyal ve kültürel alandaki oluşumlardaki amaç ise Pehlevi zamanındaki tüm etkileri yok ederek İslami bir maneviyat kurma düşüncesidir. Bu süreçte çok acımasızca politikalar da gerçekleştirdiler. Başta üniversiteler olmak üzere birçok kurumu temizleme çalışmaları oldu. Devlete olan bağlılık düşüncesinden şüphe duyulan herkesin yerinden alınması gerçekleşti. Gidenlerin yerine ise rejime sadık olarak uygun görülen kişiler yerleştirildi. Geleneksel İranlı değerler yerini İslami değerlere bırakmak zorunda kaldı. İslami kimlik halk için zorunlu bir şekilde yerleştirilmeye çalışıldı. İslamiyet öncesi bulunan her şey yok sayıldı. Hatta sanat anlamında bakıldığında belli bir süre Firdevsi’nin Şehname’si bile yasaklandı. Arkeolojik açıdan İslamiyet öncesi döneme ait olan birçok anıt değerli görünmedi. Çocuklara devrim gerçekleşmeden önce yaygın bir şekilde konulan İslamiyet öncesi isimler, devrim sonrası yerini Müslüman isimlerine bırakmıştır.²⁶³ İran gazetelerine baktığımızda da 44 gazetenin Humeyni karşıtı yazılar yazdığı için kapatıldığını görmekteyiz.²⁶⁴

²⁶⁰ A.g.e., s.243

²⁶¹ Ervand Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, Çev: Dilek Şendil, Türkiye İş Bankası Yay., İst-2009, s.5

²⁶² Burhan Bozgeyik, **Bütün Cepheleriyle İran Meselesi**, Asya Yay., İst-1981, s.216

²⁶³ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu’ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 249

²⁶⁴ Burhan Bozgeyik, **Bütün Cepheleriyle İran Meselesi**, Asya Yay., İst-1981, s.216

Humeyni'nin ölümünün ardından on yıl önce Fransa'dan İran'a dönüşünde onu destekleyen büyük bir kalabalığın karşılaması gibi ölümünde de büyük bir kalabalık ile uğurlanmıştır. Tahran sokaklarına dökülenler mezarlığa dek eşlik etmişlerdir.²⁶⁵

Bakıldığında İran İslam devrimi döneminde ve sonraki on yılda tam olarak kendi halkı ve de Müslüman olmayan halklar tarafından “bilimsel bir metotla” pek anlaşılmış gibi durmamaktadır. Devrimden çıkarılması gereken neticeler tam olarak bilimsel bir çerçevede izah edilemediği için İran İslam Devrimi'ni doğru değerlendirme imkanı ne yazık ki ülke insanları için bulunmamıştır.²⁶⁶

1.3.1.2 İran'ın Küreselleşme Bağlamında Dönüşen Devrim Süreci

*“Ama tarih savaşmaz,
hiçbir şey yaratmaz,
ne de hiçbir şeyi yok eder.
'Tarih' gerçek kadın ve erkeklerin
eylemlerinden başka bir şey değildir.”²⁶⁷*

*“Müslüman İran'da dinsel olanın sekülerizasyonu
süreci, iki evrede gerçekleşmiştir. Önce devrimin kendisinin
getirdiği dinsel olanın aşırı siyasallaşması görülmüştür.
Her şey dinselleştiği zaman dinsel olanın kendi aşkınlığı da kaybolur.”²⁶⁸*

Dünyadaki birçok halkçı liderin yaptığı gibi Humeyni de İran'da siyasi durumların oluşumuna göre söylem değişikliğine gitmiştir.²⁶⁹ Pehleviler döneminde olduğu gibi İslam Cumhuriyeti döneminde de medyaya doğrudan sansür uygulanmaya başlanmıştır. 1990'ların ortasına doğru bir derece hafifleyen bu yasaklar, reformcuların seçilmesinde de etkinliği bir kez daha ortaya

²⁶⁵ Gene R. Garthwaite, *İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze*, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 249

²⁶⁶ Mehmet Metiner, *Şafak'ta 10 Gün İran Notları*, Birim Yay., İst-1989, s.83

²⁶⁷ Rıza Ghaffari, *Ağlayan Laleler*, Çev: E. Karakebeli, Alev Yay., İst-1998, s.328

²⁶⁸ Farhad Khosrokhavar- Oliver Roy, *İran: Bir Devrimin Tükenişi*, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2000, s.86

²⁶⁹ Ervand Abrahamian, *Humeynizm*, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İst-2002, s.128

çıkan medyaya yeniden yasaklar getirilmesine neden oldu. Bu zamanlarda İranlılar seyahat kısıtlamalarından kurtulmaya çalışırken bir yandan da dünyadan kopukluğa karşı bir mücadelenin içine girmiş bulunmaktadır. Yine bu dönemde kitap tercümeleri yaygınlık kazanmaya başladı. Ne kadar çok Arapça eğitim zorunlu olarak eğitim müfredatında bulunsa da öğrenciler İngilizce eğitime daha çok talepte bulunmaktaydı. Bilgisayarın kullanımının yaygınlığı da yine İngilizce dilinin öğrenimini ön plana çıkardı. Devlet sansürüne maruz kalmalarına rağmen ortaya çıkan renkli sinema filmleri ülkelerini de aşarak uluslararası sahada övgülerle dolu süreçler yaşadı. Çanak antenlerin yasak oluşu televizyon yayınlarının da hakimiyetinin oluştuğunu gösteriyordu. Ancak konulan yasaklara rağmen diske kaydedilen kopya yayınlar bir şekilde el altından da olsa satılmaya ve izlenmeye devam ediyordu.²⁷⁰

Bakıldığında İran'da yaşayan çoğu halk için mevcut sistem benimsenmiş durumdadır. Ancak buna rağmen bile zaman zaman hoşnutsuzluktan kaynaklı kıpırtılar da görülmektedir. Ülke dışında bulunan İranlılar için ise durum tersinedir. Çoğu, ülkelerinin politikalarını sert bir dille eleştirmektedir. Ülkede baskıdan kaynaklı olarak gerçekleşen gösteriler ender yapılmaktaydı. Ender yapılan bu eylemler çok büyük yoğunlukta da gerçekleşebiliyordu. Buna en büyük örnek Temmuz 1999 ve Haziran 2003 yıllarında meydana gelene öğrenci protestolarıdır. Bu ayaklanmaların ikisi de hükümetin şiddet kullanarak bastırması sonucu son bulmuştur.²⁷¹ Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise artık 21. yüzyıl başlangıcından itibaren bakılan İran halkında da seslerin yükselmeye başlaması olmuştur. Kendilerinin de siyasi alanda rol sahibi olması esasında din adamlarının yönetimindeki siyasi yapıya da bir meydan okuma olmuştur.²⁷²

İran'ın 21. yüzyılına girişine baktığımızda Ortadoğu genelinde diyemesek bile Basra Körfezi'nde bölgesel güç olarak büyük bir öneme sahiptir. Nüfusu üzerinden de bölgenin en büyük ülkesi konumunda da yerini almaktadır. Dünya çapında petrol üretiminde 3. büyük ülke olarak bilinen İran, Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü'nde (OPEC) de bel kemiği ülkesi konumundadır. Dünya genelinde önemli doğalgaz ve petrol üretimini elinde bulunduran İran, bu üretimin devamı aşamasında önemini sürdürecektir bir ülke olarak yerini sağlamlaştıracağını söyleyebiliriz. Eğitim açısından da baktığımızda okuma yazma oranını gittikçe artmış olduğunu ve ekonomik açıdan da geçmişe göre ilerlemiş olduğunu görebilmekteyiz. Modern ulaşım

²⁷⁰ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 249

²⁷¹ Zbigniew Brzezinski – Robert M. Gates, **İran'ın Zamanı Geldi**, Çev: Sermin Karakale, Profil Yay., İst-2008, s.32

²⁷² Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s.19

araçlarının yanı sıra televizyon, telefon, otomobil gibi tüketim üzerine de bir buluşmanın gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Geleneksel orta sınıf yerini bu yüzyılda işçi sınıfına ya da yüksek aylıklı orta sınıfa bıraktığından da bahsedebiliriz.²⁷³ Bakıldığında yaşam biçimlerinde de değişiklik gözlemlenen İran toplumunda evlerin daireler modelinde gelişmesi, Batıvari mobilyaların seçilmesi, araba kullanımının çoğalması bunun üzerine medya kanalları vasıtası ile İran dışında bir dünyanın varlığını bilmeleri, takip etmeleri özellikle de Amerikan Sineması'nı yakından takip eden bir toplum olmalarından kaynaklı olarak 1980-90'lı süreçlerde oluşan dönüşümlerin 21. yüzyılda kendini çok daha belirgin kıldığını görmekteyiz.²⁷⁴ İran'ın modernleşmesi olarak başlayan ancak bu modernleşmenin toplumsal alanların her yerine yayılmasından kaynaklı olarak günümüz İran'ı için “*Batılılaştırma hareketine*” dönüştüğünü belirtebiliriz.²⁷⁵ Kılık kıyafete baktığımızda devrim öncesinde nasıl Avrupai tarzda giyiniyorsa (özellikle kadınlar) devrim sonrasında kapansalar dahi günümüz yüzyılında ikisini de harmanladıklarını görüyoruz. Kadınların kendilerini kapattıklarını ancak hatlarını belli eden pardösü ve eşarp kullandıklarını, kapansalar dahi yüzlerinden rujlarını, sürmelerini eksik etmediklerini hatta eşarplarının önlerinden çıkan kâkülleri bile göstermeyi tercih ettiklerine şahit oluyoruz. Esasında ne kadar çok kapalı olarak gözükseler dahi İranlı kadınlar modayı yakından takip ediyorlar. Hatta yurtdışına çıktıklarında da Avrupai kadınlar gibi başlarını açıyor, o şekilde giyiniyorlar.²⁷⁶ Tabi bunu herkesi kapsayacak şekilde dile getirmemiz yanlış olur ancak genel anlamda oluşan 21. yüzyıl İran kadını bu harmanlama yolunda seçimler yapmaktadır.

Değişen dünya ile birlikte değişen bir İran toplumuna baktığımızda artık o manevi duyguların eskisi kadar yoğun olmadığını zamanla bir kenara itildiğinden bahsedebiliriz. Adelkhah, İran'a ait günümüzden bir örnek verir; “*Yeni evlenen gençlerin çeyiz olarak kırmızı bir gül, bir Kur'an ve bir nöbet şekeri çubuğuyla yetindikleri dönem çok uzaklarda kalmıştır. Evlenme konusunda bireyleşmenin şartı erkeklerin sevdiklerine doğum yılı rakamlarına denk düşen sayıda altın vermeleridir*”²⁷⁷ şeklinde bir açıklama yapar. Küreselleşmenin döndürdüğü çarkın içine dahil olan İran toplumu dönemin belirleyici sisteminden herkes gibi nasibini almaktadır. Bu duruma da değinen Castells, *Enformasyon Çağı* kitabında şunu yazar;

²⁷³ Ervand Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, Çev: Dilek Şendil, Türkiye İş Bankası Yay., İst-2009, s.252

²⁷⁴ Fariba Adelkhah, **İran'da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2001, s.198

²⁷⁵ Alev Erkilet Başer, **Orta Doğu'da Modernleşme ve İslami Hareketler**, Yöneliş Yay., İst-1999, s. 322

²⁷⁶ Süleyman Uludağ, **İran'a ve Turan'a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye Cumhuriyetleri, Balkanlar**, Dergah Yay., İst-2002, s.31-32

²⁷⁷ Fariba Adelkhah, **İran'da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2001, s.217

*Dünyamız ve hayatlarımız küreselleşme ve kimlikle bu çatışan eğilimlerle şekillenmekte. Enformasyon teknolojisi devrimi ve kapitalizmin yeniden yapılanması yeni bir toplum biçimini ağ toplumunu ortaya çıkardı. Ağ toplumu stratejik olarak belirleyici ekonomik etkinliklerin küreselleşmesinin damgasını vurduğu bir toplumdur.*²⁷⁸

Küreselleşmeye birçok tepkinin bulunmasının belli noktaları vardır: bireylerin veya bölgelerin yaşadıkları yer için kendi bağımsızlıklarını koruma isteklerinin olmasıdır. Bir diğer durum ise küresel sistemin zaman ve mekan sınırlarını ortadan kaldırması üzerine toplumların ve yaşayan bireylerin kimliklerine ya da oluşturdıkları dayanak noktalarına tutunamamalarıdır.²⁷⁹ Esasında karşı çıkışın nedeni kendi benliklerini oluşturma, kendi seslerinde var olma talebidir. Farklılığını görme ve sistemleşmiş çarkta dönmek istememe durumudur.

Önceki dönemlerde İran toplumunu büyüleyen kavramların, ideolojilerin artık günümüz İran toplumu için elzem bir değerinin kalmadığını görmekteyiz. Batı karşıtı düşünceler zamanında ne kadar çok silinmek istense de bugün tekrardan Batı demokrasi ve düşüncesinin hakimiyet kazandığını görmekteyiz. İnsanlar artık daha özgür olmak, kısıtlamalardan uzaklaşmak istiyorlar. Bu süreçte de İslami dengenin koyduğu kurallar artık kendileri için bir “*düş kırıklığı*” yaşıyor.²⁸⁰ Evet, İslami düşünce en genel anlamında İran’ın bir parçası durumundadır ve ortadan kaldırılamaz olduğu bir gerçektir, doğru. Ancak bakıldığında toplumsal anlamda eylemlerin gösterdiği durum ise bireyler içinde kent gerçeğinin, bilime olan meyillin, aile yapısına gösterilen davranışın oluşturduğu unsurlar gibi birçok sayısız örnek içinde İslami var oluşun duruşu artık etkin bir boyut göstermemektedir.²⁸¹ Günümüz küreselleşen dünyasında İran toplumu da yerini almıştır. Ne kadar çok kendinden benlikler yaratmış ve yaşatmış olsa da sistem küresel bir şebekedir. Bu boyutta yaşanan şey ise bireyin yerellik ve küresellik sürecinde gelgit yaşaması durumudur.

²⁷⁸ Manuel Castells, **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür (Cilt II – Kimliğin Gücü)**, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2008, s.3

²⁷⁹ Muhammed Hubruyupak, “Yerel Seçkinler, Küreselleşme ve Federalizm Rüyası”, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedi, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yay., İst-2005, s.127-128

²⁸⁰ Farhad Khosrokhavar- Oliver Roy, **İran: Bir Devrimin Tükenişi**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2000, s.124

²⁸¹ Fariba Adelkhah, **İran’da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İst-2001, s.223

1.3.1.3 İran Toplumunun Sosyo-Kültürel Dokusu

“Ortak bir ahlakı ve kültürü meydana getiren tek şey diğer toplumlarla olan farklılıkların kavranmasıdır.

Böylesi bir kültür, ortamdaki doğal şartlara uyum sağlama ve komşuları taklit yolu ile oluşmaktadır. Ortak atalara olan inanç da etnik bir grup meydana getirmede oldukça etkilidir.”

Max Weber²⁸²

İran toplumunda sosyo-kültürel dokuya baktığımızda özünde milli kültürü incelemek gerekir. Milli kültür, Johann Gottfried Herder’in de belirttiği gibi “milli” veya “milli ruh” ifadelerinin anlamıdır. Kültüre dair düşünce bazında da ilkleri içinde barındıran Herder, kültür için “bir topluma bağlı olma duygusunun yemek içmek gibi insanın temel bir gereksinimi olduğunu” belirtir. Ve sonrasında da dile getirdiği şey, “topluma ait olma temel bir ihtiyaçtır”²⁸³ olur.

İran kültürü çok çeşitli bir yapıda özelliklere sahip olan bir kültürdür. Tarihi gelişmelerin yanı sıra dil ve din kökenli özellikleri de bu yönden kültürünü nitelikli kılmaktadır. Bunun yanı sıra gelenek-görenek yapısı, halk edebiyatının kattıkları ve birçok matem, tören gibi unsurları da içinde barındırması kültürün çok farklı boyutlardaki çeşitliliğini ve genişliğini de göstermektedir.²⁸⁴ Diline baktığımızda Farsçanın da tarihsel sürecinde değişimler gösterdiğini görmekteyiz. İçindeki çeşitli ses ve şivelerin değişimi ise hangi hükümdarın hüküm sürdüğüne bağlı olarak sürekli değişim göstermiştir. Hükümdara göre de dönemin resmi dili o olmuştur. Eski Farsça diye adlandırılan ilk dil ise Hahameniler döneminde olduğu bilinmektedir. Ancak bakıldığında bu dile ait elimizde bir kağıda ya da deftere yazılmış bir yazı yoktur. Bu yazıya ait mevcut veri ise taşlara, levhalara yazılan yazılarda görülmüştür. Bu ilk yazılara da çivi şekline benzerliğinden kaynaklı “çivi yazısı” adı verilmiştir.²⁸⁵

²⁸² Max Weber’den aktaran, Muhammed Hubruyupak, “Yerel Seçkinler, Küreselleşme ve Federalizm Rüyası”, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedi, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yay., İst-2005, s.125

²⁸³ Muhammed Hubruyupak, “Yerel Seçkinler, Küreselleşme ve Federalizm Rüyası”, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedi, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yay., İst-2005, s.126

²⁸⁴ İran İslam Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Büyükelçiliği Yay., Ank-2001, s.39

²⁸⁵ Muhammed’i İsti’lami, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yay., Ank-1981, s.2

İran nüfusuna baktığımızda büyük bir çoğunluğunun Şiilerden oluştuğunu görmekteyiz. Bu kesimin en başında ise Farslar ve Azeriler bulunmaktadır. Şiiliğin getirdiği belli ayrıcalıklar da bulunmaktadır, mesela bireyin devlet kademelerinden birinde bulunabilmesi için Şii olma zorunluluğu vardır. İran Anayasası'nın 12. maddesinde de bulunan şey İran'ın bir Şii (Caferi) devleti olmasıdır. Fakat İran'da belli bir Sünni kesim de yaşamaktadır.²⁸⁶ İran için net bir şekilde İslam Cumhuriyeti olduğunu söyleyebiliriz. Ülkenin sistemi İslam'ın kurallarına göre ilerlemektedir. Yasaklar ve özgürlükler ona göre işlemektedir. Ancak ne kadar çok İslam'a yönelik hakimiyet etkin olsa da ülkede gayrimüslimlerde bulunmaktadır. Zerdüştiler, Hristiyanlar, Yahudiler, Asuriler ve Keldaniler de yer almaktadır. Bakıldığında yasalar önünde sosyal, siyasi ve iktisadi bakımdan Müslümanlarla aynı haklara sahiptirler. Ayrıca her grubun temsilen mecliste temsilcileri de bulunmaktadır.²⁸⁷ Bu yönden de belli yapıdaki etnik kimliklerin yaşamını da görmek İran toplumunda mümkündür. Kendi kültür ve kimliklerinin İran üzerinde hakim yapıda olmasa dahi etkin bir şekilde yaşatıldığı görülmektedir.

İslam dini bir yönden de bireyin eğitim ve kültür açısından da gelişimine önem vermiş bulunmaktadır. Muhaciri'nin de belirttiği gibi *“bir toplumun insanların gelişmiş ve bilgili olması o toplumun bağımsızlığını garanti altına alması demektir.”* İran'da ve başka diğer ülkelerde olsun baktığımızda sömürgeci ülkelerin kültürel kimlik üzerine oynadığı rol görülmektedir. Bilindiği üzere bir toplumu hakimiyet altına alabilmek o toplumun *“kültürel kimliği”*ni sömürme ile doğru orantılıdır.²⁸⁸ Sömürgeci toplumların kendi kültür ve kimliklerini empoze etme çabası ile İslam ülkelerinde oluşan taklit etme durumu belli bir süreden sonra toplumlarda kendi benliklerinden uzaklaşıp hakim olan kültüre yönelmelerine neden olmaktadır. Böylelikle de oluşan durum, kendi sosyo-kültürel yapılarından uzaklaşıp başka bir şekilde harmanlanmış (başka toplumların ya da egemen toplumun kültürünü alarak) bir sosyo-kültürel yapı içinde bulunmalarına neden olmaktadır.

İran toplumuna kültürel anlamda baktığımızda birçok yayınevlerinin üretimde olduğunu söyleyebiliriz. Çok fazla kitapçılara sahip olan ülke, çeşitli bakanlıklar ve üniversiteler vasıtası ile birçok kitap ve dergi yayını da sağlamaktadır. Günümüze bakıldığında Batı'ya ait birçok

²⁸⁶ Süleyman Uludağ, **İran'a ve Turan'a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye Cumhuriyetleri, Balkanlar**, Dergah Yay., İst-2002, s.19

²⁸⁷ A.g.e., s.18

²⁸⁸ Mesih Muhaciri, **Halkların Kurtuluşu ve İslam Devriminin Dinamikleri**, Çev: Gürsel Uğurlu, Akademi Yay., İst-1991, s.132

felsefe ve edebiyat eserlerinin tercümelerinin de sıklıkla arttığını belirtebiliriz.²⁸⁹ Kültürel boyutta dünya genelinde neredeyse hakim olan kültürel bir olgu da yine televizyonlar olarak İran toplumu için de karşımıza çıkmaktadır. Belli başlı radyo ve televizyon programları bulunmaktadır. Bunun yanı sıra ülkedeki film üretimi de bir hayli etkin bir yer tutmaktadır. Kültürel anlamda etkilerin bu mecralarda da kendini gösterdiğini görmekteyiz. Mesela filmlerde kadın ve erkek ilişkilerinin her zaman mesafeli tutulması, müzik yayınlarının ve de dansların tamamen ülke içinde yasak olması gibi. Ancak örtülü bir şekilde olursa televizyonlarda kadınların spikerlik yapabilme şansları bulunmaktadır. Genel anlamda yayın dilleri Farsçadır. Ancak belli bölgelerde bölgesel yayınlar bulunmakta, Azeri Türkçesi, Kürtçe gibi dillerde de yayın yapılmaktadır.²⁹⁰

Bu bağlamda İran kültürünün sosyo-kültürel yapısına baktığımızda genel anlamda geleneksel yapıları ile kendine özgü bir yer tutsa dahi küreselleşen dünya içinde yerini aldığını da inkar edemeyiz. Değişen ve her şeyin birbirine benzetildiği bu sistemde sert bir geçiş olmasa da aşama aşama küreselleşmenin kendini göstermeye başladığını da izlemekteyiz.

1.3.1.4 İran Kültüründe Kimlik İnşaları

“Kolektif eylem yoluyla kurulan ve kolektif hafıza aracılığıyla korunan yerel cemaatler kimliklerin özgül kaynaklarıdır. Fakat bu kimlikler birçok örnekte görüldüğü gibi küresel düzensizliğin ve hızlı değişimin dayatmalarına karşı savunmacı tepkilerdir. Sığınaklar yaratabilirler yalnızca cennetler değil.”²⁹¹

“Biz de hala insanın ulusa göre tanımlandığı ulusun ise kendi otoritesini kesintisiz olduğu varsayılan gelenekten türettiği o biçemin mirasçılarınız.”²⁹²

²⁸⁹ Süleyman Uludağ, *İran’a ve Turan’a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye Cumhuriyetleri, Balkanlar*, Dergah Yay., İst-2002, s.27-28

²⁹⁰ A.g.e., s.28

²⁹¹ Manuel Castells, *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür (Cilt II – Kimliğin Gücü)*, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2008, s.90

²⁹² Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm*, Çev: Necmiye Alpay, Hil Yay., İst-2016, s.27

Kimlik olgusuna baktığımızda öze yönelik bir durum değildir, tamamen bir inşadır; esasında kimlik öncelikle bir kavram olarak, sonrasında ise toplumsal yapıdaki konumları ve dağılımları belirleyen durum olarak vardır. Kimlik inşasına baktığımızda ne kadar çok birey üzerinden belirlenen bir durum olarak gözükmese dahi netice olarak egemen gücün oluşturduğu ilişkiler doğasında kimlik yaratımı gerçekleşir ve esas belirginliği de bu başat güç yaratır.²⁹³ Devletler de genel anlamda oluşturulan kimlikler üzerinden uluslaşmalarını inşa ederler ya da devleti daha da pekiştirmek amaçlı bir ulus yaratımını sağlarlar. Genellikle oluşturulan bu kimlik (devlet kimliği) ülke içindeki vatandaşlar için bir hakim kimlik modeli olur. Ve ülke halkını en iyi yansıtacak doğru model olarak varlık gösterildiği düşündürülür.²⁹⁴ Bu hakimiyet sürecinde başat kimlik modeli tek bir olay ile değişim de gösterebilir. Nitekim ulusal algı oluşumunda tarihsel bağlar ile oluşturulan kimlikler değişebilir, ki tarihsel anlamda geriye baktığımızda birçok olay ve olgu karşısında da değişim gösterdiğini söyleyebilmekteyiz.²⁹⁵

Bu bağlam doğrultusunda İran'da kimlik olgusuna baktığımızda, 1978-1979 devrimi sonrasındaki süreçte ne kadar çok Pehlevi'nin yarattığı ulusal kimlik oluşumu İslam kimliği oluşumuna dönüşmüş olsa da, döneminde gerçekleşen İran-İrak Savaşı sonrasındaki süreçte tekrardan İran'da bir İran kimliği olgusunun yaratıldığını söyleyebilmekteyiz.²⁹⁶ İslam'a ait normların yaşatıldığı ülke olan İran'da kimlik olgusuna değinildiğinde de ülkeye ve sisteme hakim olan din kendini göstermektedir. Ne kadar çok çeşitli etnik yapı karşımıza çıkıyor olsa dahi genel yapıda oluşan bir İran kimliği de kendini hissettirecek derecede varlık kazanmaktadır. Geçmiş uygarlık süreçlerinden günümüze kadar gelen Perslerin kimliksel yapısı çok çeşitli boyutlarda ancak tek çatı altında yansımalarla olgusunu devam ettiren nitelikte bir kimlik yapısı olarak oluşum kazanmıştır.

Günümüzde İran'a kimliksel yapıda bakıldığında en büyük tehdit olarak kendini gösteren durum ise toplumun kendi içinde sahip olduğu dilsel ve dinsel çeşitliliğin siyasal bir malzeme olarak kullanılması olur. Siyasallaşan bu yapıda merkezden uzak bölgelerde ya da sınırlarda yaşayan gruplar adına İran toplumunda bir tehlike ve huzursuzluk yaratılmış olur.²⁹⁷ Bu yönden

²⁹³ Ebu'l-Fazl Dilaveri, "Modern İran'da Şehir, Kimlik ve Siyaset", **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedi, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yay., İst-2005, s.138

²⁹⁴ Brenda Shaffer, **Sınırlar ve Kardeşler İran ve Azerbaycan Kimliği**, Çev: Ali Gara, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İst-2008, s.13

²⁹⁵ A.g.e., s.10

²⁹⁶ Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yay., İst-2011, s. 19

²⁹⁷ Ed: Hamid Ahmedi, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yay., İst-2005, s.12

bakıldığında toplumun yapısının bozulması ülkede gerçekleşecek siyasal yapı ile orantılı bulunmaktadır. Eğer yapılacak siyasal düzen içinde kimliksel söylemler geneli değil tek bir hakimiyet kimlik üzerinden gidişi sağlarsa İran gibi çok çeşitli etnik ve dilsel yapıların bulunduğu ülke için genel bir huzursuzluk ve ötekileştirme ortamı yaşatılmış olur.

1.3.2 İran Kültüründe Sanatın Yeri

“Sanat; insanın arzularını, ideallerini, mücadelesini, ıstıraplarını, şikayetlerini, sevgisini ifade etmesinin en muhteşem yollarından birisidir. Sanat pazara düşmediği müddetçe her yönüyle saygıya layıktır. Sanat farklı düşüncelerin, duyguların en onurlu bir biçimde ifadesidir ve sanatçının çevresindeki olayların onun duyarlı ve nazik ruhunun süzgecinden geçerek ortaya çıkmasıdır.”²⁹⁸

İnsan nasıl ki bilim alanında yürüttüğü çalışmalar ile doğaya yaklaşma ve algılama durumunu yaşıyorsa, sanat alanında gerçekleştirdiği uğraşlar ile de kendi benliğinde erişkinliğe yaklaşmasına katkı sağlar. Bakıldığında gerçekleşecek sanat bireyin kendisinde bir gelişme sağlamalıdır. Bu gelişme ilim gibi kişinin ruhen bir doyumu için var olmalıdır.²⁹⁹ Bu bağlam doğrultusunda İran toplumunun sanatsal gelişimine yöneldiğimizde çok büyük bir uygarlıklar tarihini içinde barındıran İran, sanatsal yönden de Doğu’nun yegane yerlerinden biridir. Oluşturduğu sanat anlayışı ile bulunduğu yerden çıkarak dünyaya mal olmuş birçok sanat ve sanatçı bu ülkeden çıkarak tanınırlık kazanmıştır. İran toplumunun yakın sanat tarihi anlayışına yöneldiğimizde en etkin şekilde karşımıza tekrardan devrim öncesi ve sonrası dönemler çıkmaktadır. Birçok alanda baskıya maruz kalan İran toplumu sanat alanında da bu baskıları ve kısıtlamaları yaşamaktadır.

Devrim öncesi sürece baktığımızda saraya hakim olan algı, Batılı olma düşüncesidir. Haliyle bu sanata da yansiyarak kültür emperyalizmi yönünde de maruz kalma durumu yaşanmıştır. Esasında bahsettiğimiz gibi köklü bir kültür ve sanat anlayışına sahip olan İran, ne yazık ki bunu tam anlamıyla yansıtacak bir alan bulamamıştır.³⁰⁰ Bu dönemde saray dışı sanat yapmaya çalışan birçok sanatçı ya cezalandırılmış ya da öldürülmüştür. Mesela, Rıza Barahani bu dönem

²⁹⁸ Mesih Muhaciri, *Halkların Kurtuluşu ve İslam Devriminin Dinamikleri*, Çev: Gürsel Uğurlu, Akademi Yay., İst-1991, s.133

²⁹⁹ A.g.e., s.133

³⁰⁰ Ayşegül Dora Güney, *İran’da Devrim*, Haziran Yay., İst-1979, s.208

cezaya çarptırılan bir sanatçı iken, Samed Behrengi, Hamid Musaddık, Muhammed Mesud gibi sanatçılar da öldürülmüşlerdir. Bunun yanı sıra ülkeden kaçmayı başaranlar ise sanatına başka ülkelerde devam etmiştir.³⁰¹

Bakıldığında 1978 ortalarına dek opera ve bale anlamında da sanatçılar saraya bağımlı halde sanatlarını icra etmek durumundaydılar. En belirgin bağımlılık durumlarını gösteren nokta ise kraliçenin veya prensin sarayın halkından birinin yaş günleri veya özel günleri olsun onların adına yapılan besteler ve piyesler yazma zorunluluğu olmuştur. Bu o dönem opera ve bale sanatçılarının öncelikli görevleri arasında bulunmaktaydı.³⁰² Bu baskılar ya da kısıtlamalar sadece devrim öncesi Pehlevi döneminde değil devrim sonrası İslam Cumhuriyeti'nde de devam etmiştir. Bu süreçte de karşımıza İslami normlar çıkmıştır. Sanat, İslami normlar üzerine gelişim sağlamıştır. İran Kültür Bakanlığı'ndaki çalışanların o dönemlerde sanat adına söyledikleri şu şekilde olmuştur;

*Sanatçının ruhu İslam ile uyum ve anlaşma içinde olmalıdır. Sanat Allah'ın yerini tutan bir şey olmamalı. Çünkü Allah'ın yerini alabilecek bir şey değil. Sanat insanları Allah'tan uzağa düşürmemeli aksine insanları O'na yönelten bir karakterde olmalı. Sanatçının özgür benliği, bireysel artist kavramları gerçekte sanatın amacıyla çatışma halindedir. Sanatçının yapması gereken sanatını Allah'a adanması insanların Allah'a olan saygı ve sevgilerini artırıcı nitelikte olmasıdır.*³⁰³

Siyasi alanda 20. yüzyılda meydana gelen İran'ın politik sallantısında kutuplaşmaların ve ayrışmaların meydana geldiğini görmekteyiz. Bu süreçte kutuplaşma rolündeki üç önemli hal ise monarşi, milliyetçilik ve de İslamiyet olmuştur. Bu üç çember içinde bulunan olgular kendi otoritesini yaşatmak adına sürekli farklı kaynaklara ihtiyaç duymuşlardır. Bunlardan biri de bu ayağın toplum içindeki etkin olan alanlarından biri olan sanat olmuştur. Bu ortamda sanatta da siyasallaşan düzen içinde şekle büründürülmüştür.³⁰⁴

³⁰¹ A.g.e., s.208

³⁰² A.g.e., s.215

³⁰³ Robin Woodsworth Carlsen, **Cennetin ve Cehennemin İçine Yolculuk**, Çev: Bedirhan Muhib, İşaret Yay., İst-1988, s. 179

³⁰⁴ Asaf Hüseyin, **İran'da Devrim ve Karşı Devrim**, Çev: Taha Cevdet, Pınar Yay., İst-2009, s.75

Ne kadar çok İran’da sanatın yerini devrim süreçleri içinde anlatmış olsak da İran kültürünün ve toplumsal yapısının özleri bu dönemler öncesinden çok daha eskilere dayanmaktadır. Bu köklerden uzanan gelenekler olmadan bu süreçlerdeki sanat anlayışından bahsetmemiz güçtür. Kültürel ve coğrafi gelenekler olsun, toplum içindeki dinsel ve dilsel azınlıkların rolleri olsun, hükümdarlara göre yaşanan değişimler doğrultusunda olsun birçok etken devrim süreçleri öncesindeki yapıdan süregelmektedir.³⁰⁵ Hatta İran’ın feodalizm yapısı nasıl ki nüfusun ve coğrafyanın izlerini taşıyorsa³⁰⁶, sanat için de aynı şey geçerlidir. Bulunulan her sistem içinde sanattaki yapı da kendi değişimini ve dönüşümünü yaratmaktadır.

Tarihsel açıdan İranlıların dinsel ve ulusal rivayetler bazında geçmişine baktığımızda İslamiyet öncesi dönemlerden izler taşır. Hatta yazının bile bulunmadığı dönemlerde oluşan bu süreç insanların dilden dile aktarımları sonucunda oluşan bir kültürel geçmiş olmuştur. Bu dönemlerden süregelen İran edebiyatının en eski ürünlerini de Doğu İran coğrafyasından başlayıp günümüze kadar değişimler yaşayarak gelen hikayelerden oluşmuştur.³⁰⁷ Baktığımızda Fars edebiyatı tarihsel süreçleri ile birlikte dünya edebiyatında bilhassa Doğu edebiyatında önem arz eden bir yere sahiptir. Ortak kültür mirasının bir oluşumu olan bu edebiyat, şiir dağarcığından birçok farklı alanları ile sanat anlamında etkin bir yer oluşturmuştur.³⁰⁸ Eski İran edebiyatının dinsel olarak kökenini incelediğimizde ulusal kahramanlık anlatıları çerçevesinde oluşan rivayetler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanın en tanınmış eseri ise Firdevsi’nin *Şahname*’si olarak bilinmektedir.³⁰⁹ İran edebiyatının genel terimlerine baktığımızda oluşturulan anlamlarla özdeşleşen simgeler hala daha İran toplumunun yaşamında etkin olmaya devam etmektedir. Mesela İran edebiyatında büyük bir öneme sahip olan gül, bülbül ve bunların yeri olan gülistanlar, gülşenler olsun günümüzde İran’da oluşturulan parklarda yer alarak toplumun içinde yaşatılmaktadır.³¹⁰

Müzik anlamında İran müziğini incelediğimizde tarihsel olarak “*İran her zaman kendini şairler ve ozanlar yurdu olarak yaşatmıştır.*” Sadece kendi içlerinde değil dünyada da kendilerini özel bir yere koyduran çok değerli sanatçılar yetiştirmiştir. Hafız, Firdevsi, Hayyam, Nizami gibi

³⁰⁵ Josef Wiesehöfer, **Antik Pers Tarihi**, Çev: Mehmet Ali İnci, Telos Yay., İst-2002, s.13

³⁰⁶ Abbas Vali, **Kapitalizm Öncesi İran Kuramsal Bir Tarih**, Çev: İbrahim Bingöl, Avesta Yay., İst-2007, s.325

³⁰⁷ Nimet Yıldırım, **İran Edebiyatı Başlangıçtan İslamiyete Kadar**, Pinhan Yay., İst-2012, s.13

³⁰⁸ Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İst-2008, s.7

³⁰⁹ Nimet Yıldırım, **İran Mitolojisi Kökenleri, Kaynakları, Ana Temaları**, Pinhan Yay., İst-2012, s.312

³¹⁰ Süleyman Uludağ, **İran’a ve Turan’a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye Cumhuriyetleri, Balkanlar**, Dergah Yay., İst-2002, s.31

santçılar önde gelen isimler olarak varlardır. İranlı şairler tarafından oluşturulan sözler sonrasında halk türküleri eşliğinde bestelendiğinde müzik alanında da büyük etki uyandırmışlardır.³¹¹ Geleneksel anlamda söz edilen İran müziği devrim sonrasındaki süreçte özellikle genç kesim tarafından da rağbet görmeye başladı. Buna vesile olan bir başka durum ise yapısal anlamda değişikliklerin sağlanmasıdır. Orkestra yapısının değişimi ve yeni metotların üretilmesi gibi durumlar bu noktada gelişim ve talep sağlamıştır. Günümüzde konservatuarlara baktığımızda müzik eğitimi alanlar Batı müziğinin yanı sıra geleneksel İran müziği eğitimi de alabilmekte ve de icra edebilme imkanı bulabilmektedir.³¹² Ne kadar çok dönemsel olarak Batılılaşma modeli hakim olsa da günümüzde kendi yerel bağlamlarında müzik yapmak İran için kendi biricikliğini de yaşatma yönünden etkili olan bir boyut kazanmıştır.

Hat sanatına baktığımızda İran için geleneksel bir boyut kazanan güzel yazı yazma sanatı, Arapça ve Farsça harflerin kullanılarak oluşturulduğu “*yazının adeta bir resim olarak işlendiği*” bir sanat olarak varlık göstermektedir. Ağırlıklı olarak da Kur’an’dan ayetler ve topluma özgü şiirler nakşedilmektedir. Geleneksel İran müziği gibi hat sanatı da yine devrim sonrası süreçte etkisini arttıran bir sanat olarak vuku bulmuştur.³¹³ Resim sanatına baktığımızda ise minyatür türünde sanat yaratan İran resim sanatı, ayrıca İran edebiyatına ve tasavvufuna da bağlı bir halde hareket eder. “Tevhid” ve “Kulluk” anlayışları geleneksel resim sanatına özel bir mana katmaktadır. Bu bir şekilde kendini heykelcilik alanında da göstermektedir.³¹⁴

Geleneksel İran mimari alanı ise resim ve heykelcilikten daha elzem bir noktadaki sanat olarak İran’da varlık gösterir. İran mimarisinin tarihi, İslamiyet dönemi öncesindeki süreçlere kadar uzanan geniş bir tarihsel sürece sahiptir. Bakıldığında ülkenin birçok yerinde bu değerli sanat eserleri ile karşılaşmak mümkündür. Özellikle Zencan yakınlarında bulunan Sultaniye Kumbedi, İsfahan’daki Şeyh Lütfullah ve Merkez Camii, Yezd şehrinin tamamı UNESCO tarafından da İnsanlık Mirası olarak ilan edilmiş bulunmaktadır.³¹⁵

³¹¹ İran İslam Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarlıklararası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Büyükelçiliği Yay., Ank-2001, s.39

³¹² A.g.e., s.40

³¹³ A.g.e., s.41

³¹⁴ A.g.e., s.44

³¹⁵ A.g.e., s.45

İran’da tiyatro algısına baktığımızda belli nedenlerden ötürü fazla da etkin olmadığını görmekteyiz. Düşünce olarak tiyatro algısını etkileyen birçok unsurla bir arada yaşayan İran toplumu, tiyatronun bulunduğu konumu anlamakta da zorlanmıştır. Eski İran toplumunda tiyatro ne kadar çok sanat, hatta bir medeniyet olarak gözüke de psikolojik anlamda eğitim ve kişilik bazında tiyatro etkisi ne yazık ki 19. yüzyıl sonuna kadar pek anlaşılmamıştır. Hakim olan din için tiyatro boş bir iş olarak gözükmekteydi. Tiyatronun eleştirel noktalara değinerek toplumu düzeltme yolundaki amacını boş ve baş ağrıtıcı bulan sistem tiyatroya pek önem vermemiştir. Yaşanılan hayat mücadelesi içindeki Doğu insanı için eğlenceye ve oyuna zaman yoktur. Yaşanılan dünya zaten yorucu ve yıpratıcı bir çark içinde ilerlemektedir. Kapalılık içinde olan birey için İran toplumunda tiyatronun konumu yok denecek boyutta varlık sürdürmüştür. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen aktif bir şekilde oluşum içinde varlık kazanmak için yabancı kalmaktan öte tiyatroya bakışlar oluşmuştur.³¹⁶ Ayrıca mevcut tiyatro türü de düşünlerde geleneksel olarak eğlence amaçlı seyirlik kazanan “ruhavzi” olmuştur. Bu tür içinde İran folklöründe de özel bir yere sahiptir.³¹⁷

Sinema sanatına baktığımızda ise İran’da televizyon pek etkin bir şekilde olmadığından sinema alanı daha çok rağbet görmektedir.³¹⁸ Günümüzde İran sineması kendi sınırlarından öte uluslararası düzeyde sesini duyurabilmiş, oldukça iddialı bir sinema sanatı olarak varlık göstermiştir. İran’ın dünya çapında bir kültür ülkesi olarak da kendini göstermesini sağlayan sineması, kazandığı başarılar bakımından da incelenmeye değer bir alandır.³¹⁹ Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde sinemanın İran tarihindeki sürecine derinlemesine bir analiz ile bakılmıştır.

İran’ın günümüzde dünya üzerinde en etkin sanat dalı sinemadır. Sinemasal anlamda özgün bir dil yaratan İran Sineması, incelenme açısından birçok veriyi de bize sağlamaktadır. İkinci kısımda derinlemesine incelenen İran Sineması daha sonra spesifik örneklem olarak incelenen Farhadi Sineması için de temel sağlayacaktır. “Yerellik” ve “Evrensellik” kavramları bağlamında kurulan teorik ve tarihsel sürecin ardından, İran Sineması bu kavramlar üzerinden genel olarak değerlendirilmiş ve son olarak Farhadi Sineması üzerinden sosyolojik bir yoruma

³¹⁶ Muhammed’i İstî’lami, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yay., Ank-1981, s.152

³¹⁷ A.g.e., s.154

³¹⁸ Süleyman Uludağ, **İran’a ve Turan’a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye Cumhuriyetleri, Balkanlar**, Dergah Yay., İst-2002, s.28

³¹⁹ İran İslam Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Büyükelçiliği Yay., Ank-2001, s.51

ulaşılmaya çalışılmıştır. Tezin temel sorunsalı, yerellik ve evrensellik tartışmaları eksenindeki sorulara İran Sinemasının ve Farhadi'nin verdiği yanıtın ne olduğu konusunu saptamaktır. Esasında güdülen amaç insana sinema ile bakmak, sinema ile sosyolojik bir analize ulaşmaktır.



2. YERELLİK VE EVRENSELLİK TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA İRAN SİNEMASI

“Dünyaya söyleyecek iki çift sözünüz yoksa yaşamınızın da bir anlamı yok demektir. Yaşamınızın bir anlamı yoksa çevrenizdeki insanların, olan biten olayların ve güzel şeylerin de anlamı yoktur. Bu durumda varlığınızın bir anlamı yoktur.”³²⁰

Doğaya yönelik bir karşı duruş ile şekillenen kültürü oluşturan insan, bu mücadele sonucunda “doğal-kültürel” bir varlık olarak beden bulmuştur. Böylelikle doğaya karşı kültürü oluşturarak kendini oluşturma yoluna girmiştir. Geçmiş dönemler üzerinden irdelediğimizde mağaralar ne kadar çok politik-ideolojik bir sistem üzerinden toplumsal var oluş göstermemiş olsalar da o süreçte kültürü, beraberinde gelişen bir oluşum olarak yaratmaya başladığını bilmekteyiz. Bu durumu “*kültürün sıfır derecesi*” olarak da nitelendirebiliriz. Ancak günümüze yönelik baktığımızda ise insanın oluşan bu politik-ideolojik sistem içerisine bir tepki verdiği de ortadır. Buna ya adapte olarak ya da kendinden uzaklaştırarak bir duruş sergiler. En temelinde bu zamana yönelik bir karşı mücadeledeki doğal kültür artık yok denecek boyuttadır. Artık yerini yeni bir dünya düzeni karşısında yeni bir kültür düşüncesine bırakmaktadır, bu düşünce ise bahsettiğimiz sistem şeklinde yani politik-ideolojik olmak durumundadır.³²¹ Bu bağlamda yerellik ve evrensellik kalıpları politik-ideolojik düşünce sisteminde etkin bir şekilde varlık bulmaktadır. Ayrıca bu kavramlar günümüzde tartışılan ve zaman içinde şekillenen terimler olmuşlardır. Adanır’ın da *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi* kitabında değindiği gibi, “*İnsanoğlu ilk var olduğu günden bu yana hep ‘şimdiki zaman’ diliminde yaşamıştır. O halde gelecek ve geçmiş yoktur.*”³²² Bu düşünceden yola çıkarak düşünülen bu kavramlar, bireyin yaşadığı zaman diliminde şekillenen boyutta yaşadığı veyahut yaşatıldığı anlamlar kümesini de göstermektedir.

³²⁰ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Say Yay., İst-2012, s.9

³²¹ A.g.e, s.9-10

³²² Oğuz Adanır, *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, +1 Kitap Yay., İst-2007, s.31

Bu kümeler çerçevesinde irdelediğimiz sinema ve de özelindeki İran Sineması'nın sanattaki duruşuna baktığımızda “yedinci sanat” olarak varlık gösteren sinema, evvelindeki yaşanan sanatsal değişimleri ile hatta kavram olarak da sorgulanan ve de üzerine tartışılan süreçte, 19. yüzyıl sonlarında kendini gösteren bir bediiyat olarak yerini almıştır. En başından itibaren dikkat çekmesine rağmen sadece tekniksel ya da eğlenmek amaçlı bir aygıt olarak görülen sinema, sonrasında ileri görüşlü sanatçılar ile birlikte bu güçlü potansiyel aygıtın farkındalığı³²³ “yedinci sanat” olma yolunda sinemaya birçok anlamı da beraberinde getirmiştir. Bu anlamlar doğrultusunda bireysel olarak sanatçıları etkilemenin yanı sıra ülkeler ve toplumlar bazında da, harmanlanan kültürlerle beraber sinema sanatının aktif bir şekilde kendi oluşumu üzerinden anlamlar kurduğunu da görmekteyiz.

Sinema alanına yönelik süreçlere baktığımızda farklı ülkelerde kendi kültürel değerleri ile farklı anlayışlar oluşmuştur. İçerik ve de biçimsel yönlerden gelişim gösteren sinema sanatı kendi tarihi boyunca da bu farklı anlayışlar doğrultusunda sadece bu sanatla ilgilenenler değil diğer alan sanatçıları tarafından da tartışılan bir durum olmuştur. Sinemaya kitleleri etkileme açısından bakıldığında da çok güçlü bir araç olarak hakim olduğu ortadır. Bu güç bazında da oluşturduğu yenilikler, anlayışlar, düşünceler gibi birçok nedenler sinemanın dünya alanında bir etki yarattığına ve de şekillenerek akımlar da oluşturduğuna tanık olmaktayız.³²⁴ Filmler oluştukları ülkelerde de kimlik, toplumsal sorunlar, sosyo-ekonomik gibi birçok temsili içinde barındırırlar. Bunun yanı sıra geleneksel motifler, anlatı kalıpları gibi kendine özgü durumları da oluşturan ülkelere dar kapsamla değil genel bir yelpazeden bakılarak inceleme yapılması gerekir.³²⁵ Ülkenin veya toplumun içinde oluşturduğu kültürel kodlar yerellik ve evrensellik kavramlarının harmanlanması sonucu oluşmuştur. Bu yönden bakıldığında irdelenen sinema ise yaşanan ve yararlanılan bu kodlar içinde dil olma yoluna gitmiştir.

Özelinde irdelediğimiz İran Sineması'na baktığımızda ise oluşturduğumuz bu genel sinema ve kodları üzerinden hareketle İran toplumuna bakmak gerektiği çözümüne ulaşmak gerekir. İran, asırlardır bünyesinde bulundurduğu Ortadoğu coğrafyasında en kök salmış devletlerden biri olarak süregelmıştır. Pers uygarlığı olarak da bilinen şu anki İran toplumu mitolojik dönemlerden günümüze adından çokça söz ettirmeyi başarmış bir ülke olarak karşımıza

³²³ Esen E. Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yay., Ank-2011, s.9

³²⁴ A.g.e., s.11

³²⁵ Serpil Kirel, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız- Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s. 378

çıkmaktadır. Farıslıların sanata karşı bakışına baktığımızda ise kurduğu bağıın kendisinden öte etrafındaki milletleri dahi etkileyecek boyutta bir tesir oluşturduğu ortadır. Hem İslamiyet öncesi süreçte hem de İslamiyet sonrasındaki süreç bazında İran toplumu görsel sanatlar alanında da etrafındaki milletlerden kendini ayırıştırarak derecede bir konum yaratmıştır.³²⁶ Bu bağlamda İran toplumunun sinemasına yönelik incelemelerimizde ülkenin kendi tarihsel süreçleri boyutunda incelemek daha sağlıklı olacaktır. Tarihsel boyutları ile şekillenen İran Sineması neticesinde yarattığı bir dil ile vuku bulmuştur. İran Sineması'nın oluşumuna genel bir bakış üzerinden inceleyip dilini ve de sanatçılarını derinlemesine irdelemek, İran Sineması üzerinde belirgin bir bilgi sahipliğini de peşinden getirecektir. Yerel ve evrensel kodların bu bağlamda sinemada nasıl işlendiğine ilişkin genel bir perspektif ortaya konulacaktır.

2.1 İran Sineması Tarihine Genel Bir Bakış

Sinemaya baktığımızda kültürler üzerinde etkin temsilcilerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Sinemada bu kültür oluşumları düzgün bir şekilde kullanıldığında güzel bir araç modelini de üstlenir.³²⁷ Kolektif bir çalışma ürünü olan sinema, kültürlerarası ortak motifleri de kendi içinde kolektif hale getirdiğinde ortak sanatsal imgelem imkanları da oluşturur. Bunun özelinde yerel kültür tadında ülke sineması ise kendi değerleri çerçevesinde bu çeşitlilikten yararlandıkça küreselleşen boyutta dünya sinemasına da bir bakış açısı kazandırır.

İran Sineması'nı, tarihi bir genel bakış ile irdelediğimizde oluşturacağımız kurgu ülkenin tarihsel süreçleri ile paralel şekilde olacaktır. Ülkenin/ toplumun yaşadığı bu süreçler içinde şekillenen sineması üzerine de bize ipuçları veren ve yol gösteren bir boyuttur. Ülkede sinemanın doğuşu Şah dönemi zamanına denk gelmiştir. Devrime kadar olan süre zarfında oluşturulan sinema sanatı da yine Şah dönemi sürecinin bir uzantısı olmuş durumdadır. Bu dönemi şekillenen bir İran Sineması'nın ilk adımları olarak tanımlayabiliriz. Esas çıkışını devrim sonrası gösteren İran Sineması, bir dil olma yolunda ilerlerken birçok zorlukla karşılaşmış ve de mücadelesini vermek üzere daimi olarak başarılı yönetmenleri üzerinden filmler çekmeye devam etmiştir. Olumsuzluklar silsilesi olarak gözüken sansür ve otosansür durumları ise aslında İran Sineması'nı bir dil haline getiren unsurların başında gelmiştir. “Zorluklar içinde bir dil yaratmak”. İran Sineması şu an ki mevcudiyetinde sadece kendi

³²⁶ Haz:Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.13

³²⁷ Burak Buyan, “Küreselleşme ve Sinema”, **Sosyal Bilimler Dergisi/Journal of Social Sciences**, Vol. 1, No. 1, 2007, s.224

sınırları içinde değil dünya çapında ses getiren bir sinema olarak varlık bulmaktadır. Günümüze baktığımızda ise küreselleşen dünyada küreselleşmiş ancak yerel motiflerini de daima kendinde barındırmış bir sinema olarak İran Sineması hala ses getirmeye ve de başarılarından söz ettirmeye devam etmektedir.

2.1.1 Şah Dönemi İran Sineması'nın Tarihsel Süreçleri

İran'da aşiret sistemi aracılığı ile hükümet kurmuş olan son sülale Gacar Hanedanı'nın şahı Muzafferüddin Şah'ın 1900 yılının Mart ayında çıktığı Avrupa gezisi ile birlikte İran'da sinemanın girişinin temelleri atılmış oldu. Bu geziye çıkarken özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'nı da yanına alan Şah, karşılaştığı sinematograftan çok etkilenerek bu çekimi gerçekleştiren aygıtların alınmasını emretmiştir. Ve böylelikle alınmış olan bu aygıtlar vasıtası ile de İran'da sinema tarihinin başlangıcı sağlanır. Devam eden gezide Şah, gittiği Belçika'nın Ostend şehrindeki Çiçek Bayramı'na katılım sağlar. Yanında bulunan Akkasbaşı'nın bu katılımı çekime alması ile de birlikte ilk İranlı 'sinemacı' olarak yerini alır. Ülkesine dönen Şah'ın devam eden ilgisi ile birlikte ilk yıllarda sinema, saray çevresi ve önde gelen kişilerin bir eğlence aracı olarak varlık gösterir. Diğer bir yandan halk açısından bakıldığında ilk dönemlerde zaten Şah'ın bu aygıtı halka gösterme gibi bir çabası da görülmemiştir.³²⁸

İran Sineması'nı devrim sürecine kadar irdelediğimizde üç dönem üzerinden ayrıntılamak mümkündür. İlk olarak 1928-1944 yılları arasında gerçekleşen sinemanın ilk yılları, sonrasında 1941-1950 yıllarını içine alan ikinci dönemini ve de son olarak 1962'den devrime dek oluşan süreci içine almaktadır. Bakıldığında 1928-1944 yıllarında İran Sineması'nın başlangıç yılları olarak kabul edilir. Bu dönemde belirgin bir şekilde Batı izlerini görmek mümkündür. Bunun nedeni ise ülkede özgün denecek bir boyutta film üretimleri gerçekleşemediği için başka ülkeler üzerinden bağımlılık durumu bulunmaktadır. Bu dönemde ağırlıklı olarak da sinema sektörü Amerikan ve İngiliz şirketlerinin hakimiyeti altındadır. Etkilenme bazında ise çekilen filmler üzerinde dansın ön planda olduğu Hint, Mısır ve Arap sinemalarının hakimiyeti söz konusudur. İlerleyen zamanlardaki 1941-1950 yılları sürecinde önemli denebilecek üretimlerden bahsetmek zordur. Ancak 1962 sonrası dönemine baktığımızda önemli gelişmelerin peşi sıra geldiği bir süreçten bahsetmek mümkündür. Bu süreçte hakim olan basit anlatıların ötesinde kendi etkinliğini gösteren "entelektüel sinema"nın örneklerini görmeye başlarız. Bu doğrultuda

³²⁸ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.38

sosyal gerçekçi bazında göze çarpan ve temsil niteliği oluşturan ilk film ise 1969 yılında Dariush Mehrjui'nin "İnek" adlı filmidir. Bu süreçte oluşan bu yenilikler engellerle karşılaşarak sekteye uğratılmaya başlanmıştır. Hükümetin ithal filmlere ağırlık vermesi üzerine bu oluşumlar göz ardı edilmiştir. İncelendiğinde 1975-1976 dönemlerinde ülkeye giren yabancı film sayısı 600 ile 900 arasında bir sayıda bulunmaktadır. Hakim olan ithal filmler, ülke sinemasının ekonomik açıdan gelişmesinin olumsuz yönde etkilemesinin yanı sıra kültürel açıdan yerli sinema oluşumunu da etkilemiştir.³²⁹ İran Sineması devrim öncesi süreçte işlediği konularda (bahsedilen süreç genel olarak 1940-1970 yılları arasında olan) 30 yıllık zaman zarfında ağırlıklı olarak sıradan basit denilecek konu ve karakterler üzerinden şekilleniyordu. Bu durumun nedeni ise şüphesiz ki bulunan Kaçar ve Pehlevi Hanedanlıklarının egemenliği altında gelişen yabancı filmlerin ithalı ve de buna benzer birçok hanedan etkisinin neticesidir.³³⁰ Diğer bir yandan bu süreçte gelişen nitelikli filmlerin çoğu da 1970-1978 yıllarına denk gelen zaman diliminde gerçekleşmiştir. Bu zaman dilimi bu tarz film yapımlarının gittikçe artış gösterdiği ve de kendinden çokça söz ettirdiği bir dönem olmuştur. Ancak Pehlevi döneminin oluşturduğu baskıcı durumlar sinemada nitelikli sinema filmlerinin oluşumunu da bir şekilde engelleyecek nitelikte olmuştur. Yabancı filmlere haddinden fazla verilen destek, yerli film yapımlarına uygulanan sansürlerin etkisi ve de bunun yanı sıra hükümetin isteklerine yönelik filmlerin yapılmasını baskılayan bir sistemin oluşu ülke sinemasının niteliksiz işler yapmasını oluşturmuş sıradan filmler üreten bir sinema haline gelmesine neden olmuştur.³³¹ Bu bağlamlar doğrultusunda irdedeğimiz İran Sineması'nın 1974 yılına kadar (İslam Devrimi'nin kendini belli etmeye başladığı sürece kadarki) zaman diliminde popüler, ticari veyahut bilgilendirici nitelikte olsun yapılan her üretim, halkın sorunlarına tam anlamıyla değinen onların problemlerini anlatan nitelikte olamıyordu.³³² Bakıldığında bu otoriter duruşun kendini daha fazla hissettirmesi sadece ülkenin sinemasında değil, neredeyse ülkenin her alanında bir karşı duruşu yaratmış oldu. Bu dönem sinemasından öte genelinde ülke içinde yaşanan büyük karışıklıklarla değişim rüzgarlarının oluşumunu sağlamaya başlamıştır.

İslam Devrimi oluşumu öncesinde kendini gösteren Şahlık sürecindeki sinemanın da uzun yıllar bir şeyler gerçekleştirmek için çaba harcadığını görmekteyiz. Çalışmamızda da genel hatları ile

³²⁹ Aktaş'tan aktaran Fatma Özen- Murat Arpacı, "İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası", **TRT Akademi**, Vol. 3, No. 5, Ocak-2018, s.241

³³⁰ İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarlıkları Arası Diyalog Çağrısının Mimarı**, Ank-2001, s.51

³³¹ A.g.e., s.51

³³² A.g.e., s.51

oluşturduğumuz İran Sineması'nın ilk yılları ve sinemacıları, ticari başarı olarak kendini gösteren Farsi Film süreci, niteliksel sinema anlatımı ile temel oluşturan İran Yeni Dalga Sineması akımı Şahlık dönemi içindeki İran Sineması'nın tarihsel süreçleri olarak varlık bulmaktadır. Bu dönemleri detaylandırmak İran Sineması üzerine irdelleyeceğimiz her alanın temellerini atacak nitelikte olacaktır.

2.1.1.1 İlk Dönem İran Sineması ve Sinemacıları

Bahsedildiği üzere İran'da ilk film Şah'ın Avrupa gezisi esnasında fotoğrafçısı Mirza İbrahim'in, Şah'ı çektiği görüntüler vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Böylelikle de İran'ın ilk yönetmeni olma şansını da elde etmiştir. 1900 yılında Belçika'da düzenlenen bu panayırda gerçekleşmiş olan bu filmin adı *King's Trip Europe*'dir. Sonrasında ise ülkeye dönen gezi ekibi boş durmamış saray ve çevresinde de filmler üretmeye devam etmişlerdir.³³³

1904 yılına gelindiğinde ise ülkede ilk sinema salonları da açılmaya başlamıştır. Bu şekilde de Şah ve saray çevresinin ardından halk da sinema ile tanışmaya başlamıştır. Bu başlangıcın ardından kısa bir sürede İran halkını da etkilemeyi başaran sinema yavaş yavaş ülke içinde de meyvelerini toplama aşamasına gelmiştir. Bu dönemde incelediğimiz üzere Batılı filmler ile tanışmış olan halkta da birtakım değişimler görmeye başlanmıştır. Beyazperdedeki yaşam tarzlarını günlük yaşamlarına da empoze eden İran halkı kısa süre içerisinde saç modelleri üzerinden tutun da ev tasarımlarına dek Batılı yaşam tarzı içinde kendini bulmuştur.³³⁴

1904 yılında Mirza Han Sahhafbaşı, Tahran merkezinde halka açık filmler göstermeye başlamıştır. Ancak bu dönemde sinemaya sadece erkekler girebilmektedir. Bundan dolayı bu dönem, erkeklerin sinemaya gittiği ilk sinema salonu olma durumunu taşımaktadır. Kadın seyirciler ise yıl 1917'yi gösterdiğinde özel gösteriler ile ancak sinema salonları ile tanışmışlardır. Salonun içeriğine baktığımızda bilinenin aksine salonda izleyici koltukları o dönem bulunmamaktadır. Yere serilmiş olan halılar vasıtası ile seyirciler filmleri izlemektedir. Bu süreç ne kadar etkileyici ve hareketli olsa da fazla uzun sürememiştir. Bu dönem halka açık sinema gösterimleri yapan Mirza Han'ın Şah'a karşı bir komplo içinde olduğu durumu ile suçlanması, bir de bu dönem sinema şeytan icadıdır diyen zihniyetlerin baskıcı tutumlarının da olmasından dolayı tutuklanmış, salon da bir ay içerisinde teknik ekipmanlara da el konularak

³³³ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.13-14

³³⁴ A.g.e., s.14

kapanmak durumunda kalmıştır. Sonrasında açılan diğer bir sinema salonu ise sarayın da desteğini arkasına alarak açan Rus göçmeni Russi Han olmuştur. 600 kişilik bir izleme kapasitesine sahip olan salon 1907 yılında açılmıştır. Açılışında Max Linder'in güldürü filmleri üzerine halktan büyük ilgiyi toplamayı başarmış olan Russi Han'ın varlığı ise Muhammed Ali Şah'ın iktidardan alınması ile halk tarafından yağmalanan sinema salonu ile son bulmuştur. Peşi sıra Ermeni kökenli olan Ardeşir Han'ın 1912 yılında sinema salonu açması ile devam eden sinema, Ardeşir Han döneminde sinema işletmeciliğini de elinde bulunduran ilk kurucu olmuştur. Sonrasında da Ali Vekili'nin açtığı salonlarla beraber ülkede sinema salonlarının artışta olduğu bir süreç de yaşanmış olmaktadır. Bu dönemdeki sessiz sinema furyası sürecinde sinema salonlarına baktığımızda ise elimizdeki veriler doğrultusunda Tahran'da 15, ülkenin diğer şehirlerinde ise 11 sinema salonun işlerliğini görmekteyiz. Sinema salonlarında kadın ve erkek olarak ayrı ayrı seanslar ve salonlarda gösterimler yapılan İran'da ilk olarak II. Dünya Savaşı yıllarında karşı olan çevrelere rağmen kadın-erkek bir arada bulunarak aynı seans ve salonlarda gösterimlere başlanmıştır.³³⁵

Bu dönemin bir diğer sinemacısı ise Paris'te sinema eğitimi almış olan Han Motezedi'dir. 1916 yılında kendisi de Tahran'da bir sinema salonu açarak dönemin güncel durumlarını kayıt altına almıştır. İlk kez gerçekleşen kadınların seyirci olarak salonlara giriş yapması Motezedi sayesinde olmuştur. Yönetmenin bir diğer ilki ise ülkeye getirilen yabancı filmlere Farsça ara yazıları eklemesi olmuştur. İlklerin peşi sıra geldiği bu dönemde Ermeni kökenli Ohannes Ohanyan ise sinema için oyuncu yetiştirmek üzere 1925 yılında Tahran'da "Perveresgahe Artisiye Sinema" adı ile sinemaya yönelik bir okul kurmuştur. Ve bu okul vasıtası ile yetiştirip mezun ettiği ilk oyuncularla da daha sonra 1928 yılında İran'ın ilk kurmaca filmini *Abi ve Rabi*'yi gerçekleştirmiştir. Filme baktığımızda ise Pat ile Paterson'ın (Patachon) filmlerinden esinlenerek oluşturulmuştur ve bunun sonuncunda da seyirci tarafından da büyük ilgi ile karşılanan bir film olmuştur. Bu filmin ardından 1933 yılında *Hacı Ağa Ektöri Sinema* (Hacı Ağa Sinema Oyuncusu) filmini çekmiştir. Filmde yeniliklere karşı duran çevreler, eleştirel bir dille anlatılmıştır. Başkarakter Hacı Ağa da yine ülkede bir yenilik olan sinemaya karşı duran kişilerden biri olarak resmedilmiştir. Ta ki kendi görüntülerinin gizli bir şekilde çekilip kendisine izletilmesine dek. Sonrasında sinemanın önemini kavrayan başkarakter kızının sinemacı olması yönünde engellerini kaldırmaya başlamıştır. Yönetmen Ohanyan ise devam eden süreçte çalışmalarını Hindistan'a giderek sürdürmüştür. Ohanyan'ın yanı sıra bir diğer

³³⁵ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Cilt 2**, Oğlak Yay., İst-2005, s.747

yönetmen olan İbrahim Muradi de sinemaya katkı sağlayan yönetmenlerden olmuştur. Belli bir süre bulunduğu SSCB’de sinemayla ilgilenmiş olan Muradi, 1929 yılında gerçekleştirdiği ilk filmi olan *İntikam-ı Biraderi* (Kardeş İntikamı) çekmiş olmasına rağmen gösterime sokamamıştır. Ancak sonrasında 1934 yılında çektiği *Bül-heves* (Maymun İştahlı) melodram türündeki filmi ise çevrelerden büyük ilgi toplamıştır. Farsça’nın ise beyazperdede ilk kez duyulması dönemin İran başbakanı Muhammed Ali Faruki’nin Ankara ziyareti zamanında Atatürk’ün önünde gerçekleştirdiği konuşma ile olmuştur. Bir Türk tarafından kayıt altına alınan bu haber filmi İran izleyicisi için önemli bir yenilik olarak karşılanmıştır. İran’daki ilk sesli filmin öncülüğünü ise Abdül Hüseyin Sapenta yapmıştır. Öncelikle Hindistan’da sinema ile ilgilenmeye başlayan Sapenta daha sonra Ardeşir İrani ile birlikte Bombay’da 1933 yılında yönettiği ilk sesli İran filmi *Duhter-i Lor*’u (Lor Kızı) gerçekleştirmiştir. Milliyetçi hissiyatlar üzerinden destek görmüş olan bu filmin büyük başarıları ve ilgileri neticesinde Sapenta tekrardan Hindistan’da filmler çekmeye devam etmiştir. 1934 yılında *Firdevsi*, aynı yıl *Şirin ve Ferhad*, 1935 yılında *Çeşman- Siyah*’ı bir yıl sonra da *Leyla ve Macnun* filmlerini çekmiştir. Özellikle de bu filmlerin eski İran kültürü üzerinden belirlenen konuları filmleri dikkat çeken filmler haline getiriyordu.³³⁶

Bu döneme bakıldığında Şah yönetimi sinemayı savunan bir ilke yolundaydı. Ancak bu savunma propaganda niteliği taşımaktaydı. Filmlerde yönetimi öven birçok görüntüler halka izlettiriliyordu. Hatta filmler başlamadan önce Şah’ın emri doğrultusunda önce milli marşlar okunuyor ve de herkesin saygı duruşunda önce marşı dinlemesi gerekiyordu.³³⁷ Birinci Dünya Savaşı öncesi sinema modeline bakıldığında Kaçar Hanedanı’nın ve de üst sınıfların desteği ile yaratılan özel sponsorlu bir sinema şeklinin ilerlediğini görmekteyiz. Genelde oluşturulan bu filmler belgesel ağırlıklıydı. Uzun çekimler aracılığı ile kraliyet ile alakalı olaylar ve haberler üzerine filmler gerçekleştirilen basit filmlerdi.³³⁸ Bakıldığında zaten birçok film çeken kişiler bu dönemde üst sınıflarla bir bağlantı içinde olan, yurtdışında eğitim görmüş kişilerden oluşmaktaydı. Ticari yönden birliktelik oluşturabilecek alanların artmasına rağmen sinemaya baktığımızda haber filmleri ve de gösterim alanları yönünde hala daha üst sınıf olarak bilinen elit kesim çevresinde kalmaktaydı. Bu dönemde ısrarcı bir özel sponsorluk durumunun devam etme nedeni ise üç gerekçe ile açıklanabilir durumdadır. İlk olarak en temel durum sinemanın

³³⁶ A.g.e., s.747-748

³³⁷ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.14

³³⁸ Hamid Nafisi, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabcı Yay., İst-2003, s.766

üst kademelerin elinde bulunması ve onların isteği doğrultusunda yönlendirilen bir sinemanın oluşumunu zorunlu kılmalarından kaynaklıdır. Zaten yapılan filmler bu kesime yönelik onları mutlu edecek şekilde oluşmaktadır. Bu destek, oluşturulan belgesel niteliğindeki filmler üzerinedir. Bu süreç İslam Cumhuriyeti sonrasında da devlet tarafından devam eden bir durum olmuştur. İkinci bir nedenine baktığımızda ise sinemanın kendi içinde bir teknik donanım ve ekonomiye sahip olmamasından kaynaklıdır. Elzem diyebileceğimiz laboratuvarlar, teknik açıdan eğitim okulları, oyunculuk eğitimleri ve yönetmenlik için bakış edinimi gibi durumlar ne yazık ki bu dönemin içinde kendini destekleyecek boyutta olmamıştır. Son olarak üçüncü duruma baktığımızda ise yerli bir endüstrinin kendi içinde oluşamamasından kaynaklıdır. Buna engel teşkil eden bir izleyici kitlesinin olması ve sinemaya yönelik bakılan kapalı ve baskıcı düşünceler gelişimi sınırlar nitelikte olmuştur. Filmin ahlaki bozulmaya neden olacak algısı içinde olan okur-yazar oranının çok düşük olduğu bu dönemin izleyici kitlesinden kaynaklı hakimiyet, üst sınıflarda olma durumunu sağlamıştır.³³⁹ Bu bağlamda da gösterilen her film aslında üst sınıfın istediği ve de esasında empoze etmek istediği oluşumlar olarak gösterilmeye başlanmıştır.

1930 yılına gelindiğinde ise devlet aracılığı ile ilk sinema yasası da oluşturulmuş oldu. Belli koşulları içinde barındıran bu yasada sinema ile uğraşan kişilerde belli şartlarda ve taleplerde bulunuldu. Salon açmak için istenilen izinler, kazanılan gelirden talep edilen vergiler, halkın modernleşmesi yolunda konu edinilecek olan filmler gibi maddelerle istenilen sinemanın hatlarını devlet çizmiş oldu. Bir başka deyişle sinema bu dönemde ilk “sansür imtihanları” ile de karşılaşmış oldu diyebiliriz. Bu süreçte ilk film eleştirisi de kurmaca film olan *Abi ve Rabi* filmi üzerine, aynı yıl yapılmıştır.³⁴⁰ Yine bu yılda gerçekleşen Ali Vakil’inin önderliğinde ülkenin ilk sinema dergisi olan *Sinema ve Nemayeşat* oldu. 48 sayfalık bu derginin içeriğinde ise sinemanın ülkedeki durumu, sanatçıların filmleri, bakışı, Tahran sinemalarının genel oluşturduğu program süreçleri gibi ve de bazı ticari reklamlardan oluşuyordu.³⁴¹ İran’da oluşturulan ilk laboratuvar da bu dönemde kurulmuştur. Han Baba tarafından oluşturulan bu laboratuvar, yaptığı çekimleri de oluşturduğu bu karanlık odada hazırlamıştır. Han Baba’nın film çekimleri için de kurduğu ilk laboratuvar diyebiliriz.³⁴²

³³⁹ A.g.e., s.766

³⁴⁰ Can Sever, “İran Sinema Tarihi”, *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.39

³⁴¹ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yay., İst-2007, s.27

³⁴² A.g.e., s.28

1934 yılından sonraki sürece baktığımızda ise 1950'nin başına kadar süregelen bir durumda sinemayı da etkileyen ülkedeki karmaşıklığın en yoğun yaşandığı dönemlerden biri olarak tanımlayabiliriz. Bu dönemde Şah'ın tahttan indirilmesi peşinden gelen İkinci Dünya Savaşı, hükümet içinde oluşmuş olan yolsuzluklar ve karmaşa gibi etkiler diğer yandan halkın bu süreçte yeni dünya düzeni içinde yer bulma çabası da eklenince bu dönemi iyice karmaşık hale sokan bir durum olmuştur. Bu karmaşa içinde ülkenin sinemasına baktığımızda yerli filmlerin durağan bir dönem yaşadığını söyleyebiliriz. İthal edilen yabancı filmlerle gösterimlerin gerçekleştiği bu dönemde 1940'ta tam olarak 250 filmin ithali gerçekleşmiş bulunmaktadır. Bu süreç içinde karmaşıklıklar olmasına rağmen yenilikler de söz konusudur. Mesela dublaj çalışmalarının ilk oluşumları bu döneme tekabül etmektedir. Yine 1947'de ilk renkli film denemeleri de gerçekleşmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın içinde bulunan bu çalkantılı süreçte ülke sineması belli propaganda nitelikteki baskıcı filmlerin çekimine de maruz kalmıştır. Bir yandan Almanya ve İngiltere'nin propaganda niteliğindeki filmleri gösterilirken diğer bir yandan da Lenin-Stalin'e karşı sempati duyan kesimler tarafından da ülkede Rusya'nın propaganda niteliğindeki filmleri gösteriliyordu. Kitleleri harekete geçirecek filmlerle izleyici üzerinde etkiler devam etmekteydi. 1949 yılında da Amerika ile siyasal düzlemde yakınlaşmaların oluşmasının sonucu Amerikalı bir ekiple İran'da çekilen yüzlerce haber filmleri gerçekleşti. Bunun yanı sıra bu dönemde bir diğer başarılı yönetmen kendinden söz ettirmeye başladı. İsmail Kuşan bu dönemde aktif olan yönetmenlerden biri haline geldi. Öncelikle sinemanın teknik anlamdaki sorunlarına değinen Kuşan, bu noktaya dikkat çekti. 1950 yılında gerçekleştirdiği *Şermsar* (Utangaç) filminde de teknik açıdan zengin bir film oluşturdu. Aileyi konu alan bu filmin bir diğer başarısı ise uluslararası festivalde gösterilen ilk İran filmi olmasıdır. Bir başka başarısı ise 102 günlük süre boyunca gösterimde kalmayı sağlayarak sinemaya para yatırmayı düşünenlere cesaret vermiş olmasıdır. Kuşan, İran Sineması açısından çok önemli bir isimdir. Ülke sinemasının durgun olan sürecine çektiği ve de yapımcılığını üstlendiği filmlerle son vermiştir. Hatta "*İran Sineması'nın yeniden doğuşu*"nu sağladığını söyleyebiliriz. Uluslararası alanda Almanya, Türkiye, Fransa gibi ülkelerle ortak imzalar sonucu geliştirdiği projeler ile ve de ilk renkli sinemaskop filmlerini çekerek de ülke sinemasının gelişimine öncülük etmiştir.³⁴³

Bu dönemde İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi ile süregelen zaman diliminde İran'da siyasal, ekonomik ve toplumsal birçok durum yaşandı hatta bu dönemde ülke on başbakan değişimi

³⁴³ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.39-40

yaşadı.³⁴⁴ Bu bağlamda baktığımız İran Sineması'nın ilk zamanları bu olaylar karşısında mücadele vererek ilerledi. Bu zorluklara rağmen birçok ilke imza atarak kendini sinemasal tarih içinde geliştirme imkanı buldu. İncelendiği üzere görülen süreçte hem ticari hem de sanatsal açıdan tohumların ekildiği bu ilk dönemler, sonrasındaki İran Sineması için belirgin yolları açmayı başarmıştır. Bu doğrultuda da İran Sineması'nın ticari yönden daha detaylı tanımak adına Farsi Sinema dönemini irdelemek ve incelemek gerekir.

2.1.1.2. Farsi Sinema Dönemi

Ticari filmler olarak da kendini gösteren dönem içinde Farsi Sinema, İran Sineması'nda izleyiciyi etkilemeyi başarmış bir sinema olarak yerini almıştır. İlk dönem sinemacıların gelişiminin ardından İran Sineması'nı üç farklı alanda üretim gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Bunlar ticari çıkarları göz önünde bulunduran Farsi Sinema, aydınların ve eğitim alarak bu işe girişenlerin oluşturduğu Entelektüel Sinema ve bir dil yaratma çabasında yenilikleri içinde barındıran Yeni Akım Sinema olmuştur. Bu alanlar içinde Farsi Sinema'yı irdelediğimizde bu sinemanın evvelinde Kuşan'ın İran Sineması üzerine izlenebilirliği arttırdığı dönemden sonraki etkinin salonlarda azaldığı süreçte tabi bu sürecin içinde ülkenin bulunduğu kötü bir ekonomi, darbeler ve dışsal baskıların nedenlerini söyleyebiliriz, bu zamanda varlık göstermiştir. Bu zamanda darbelerin etkisi ile sinemaya uygulanan sansür daha fazla artmıştır. Film çekmek isteyen kişiler de sansürden geçmek adına daha basit, hiçbir sorun sıkıntı gözetmeyen bir tür olan polisiye alanına yönelmiştir. Üstünkörü melodramlar da yine bu dönemde iş yapan tür olarak kendine yer bulmuştur. Genellikle köyden kente gelen karakterlerin filmlerde üzücü sonları ve kötü yola düşme durumları tasvir edilmiştir. 1950'lerin ortalarına doğru gelindiğinde yapılan ülke filmleri pek bir niteliğe sahip değildi ve devletin uyguladığı vergi, film yapmayı zorlayacak derecede ağırlaştırılmıştı. Bunun üzerine karşı duran sinemacılar olmuştur. Destek yerine karşı duruşlarına sert tepkiler de gösteriliyordu. En belirgin karşı duruş örneğinde bu dönemin gazetelerinde görmek mümkündü. Yapılan haberlerin genelinde yansıtılmak istenen durum ise devletin vergi olayını daha da arttırması yönünde olması gerektiği olmuştur. Böylece çekilecek “filmleri de anlayan kişiler yapar” diye eleştiriler o dönem sinemacılarına peşi sıra gelmekteydi. Bu dönem içinde kendini ön plana çıkarmış olan İran Sineması'nın da ilk kadın yönetmeni Şahla Riyani ortaya çıkmıştır. 1956 yapımı olan *Mercan* filmi de yine birçok kesim tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat ne kadar çok eleştiri olsa da işlediği konu olarak

³⁴⁴ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yay., İst-2007, s.47

bir köylü kızının başından geçmiş olan olayları anlattığı film “döneminden yüksek bir sosyolojik bakışa sahip olduğu” algısını da oluşturmuştur. Yine bu dönemde ülke içinde satışı sağlanamayan filmler başka ülkelere satılarak kazanç sağlama yoluna gidilmiştir. Arap ülkeleri, Orta Asya ve Sovyetler gibi bölgelerde başarı da kazanmışlardır. Bu dönem birçok etkinin de görüldüğü dönem olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının İran Sineması’nda etkin olmaya başlaması gibi. Ülkenin sistemi içerisinde yaşanan “Beyaz Devrim” olayı ile orta sınıf toplum da görülmeye başlanmıştır. Devrimin oluşturduğu arazilerin ağalardan alınarak çiftçilere verilmesi durumu, bu sınıfın toplumda kendini göstermesini sağlamıştır. Bu bağlamda oluşan 1960’lardaki filmlerin konuları da genelde iki etki üzerinden perçinlenmiştir. Ya ağayı kötüleyip köyünden kaçıp şehre gelen insanların şehirde iyi yönde değişen hayatları ya da şehir üzerinden fabrikalarda çalışan işçilerin şehir içindeki hayatları filmlerde üstünkörü bir bakış üzerinden genel kültürel değerlere değinerek namuslu, kahramanvari tipler oluşturarak ele alınmıştır. Bunun sonucunda izleyici kesiminden bu dönemde bu filmler değerlendirildiğinde ise yaklaşık 900 bin gişeye ulaşma durumu yarattığını söyleyebiliriz.³⁴⁵

Bu dönemde ithal edilmiş olan filmler ağırlıklı olarak da Mısır ve Hint melodramları, halk tarafından da beğeni ile karşılanmıştır. Dansa ve şarkılara yönelik bu filmler çok da popüler filmler haline gelmiştir. İçeriksel açıdan Batı odaklı olan bu ürünler oldukça etkilemiştir ve ülkede gelişme durumunda olan popüler kültürü açısından da önemli bir parça haline gelmiştir. Bu kültüre yönelik de izleyicinin beğeni kıstası bu yönde şekillenmiştir.³⁴⁶

İlk dönem sinema filmlerine kadınların izleyici olarak bile gidemediği sinema salonlarına, 1950’li yıllara gelindiğinde “Farsi Film” olarak bilinen ticari alanda İranlı kadınların oyuncu olarak yer aldıklarını görmekteyiz. Farsi Sinema, ülke sinemasında hakim olmaya başladıktan sonra kadın oyuncular da filmlerde kendine yer bulmaya başlamışlardır. Hatta bakıldığında bu alanda yapılan birçok filmde kadın odaklı oluşan bir çerçevede filmlerin üretildiğini görmekteyiz. Oluşturulan kadın karaktere baktığımızda ise genellikle kötü adamların oyunlarına düşmüş ve kötü olaylar yaşamış karakterler olsalar da çizilen resim saf ve temiz olmalarına yönelik olmuştur. Farsi Filmlerde filmin ana teması, karakterlerin konuşmaları üzerinden sağlanırdı ve genellikle de bu konuşmalar kadın oyuncular tarafından dile getirilirdi. Seyirciyi etkileme sürecinde gerçekleşen öğeler öncelikle Farsça konuşmalı bir dil, sonrasında

³⁴⁵ Can Sever, “İran Sinema Tarihi”, *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.40

³⁴⁶ Çağlayan, A. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması’nda Dil ve Estetik*, Yüksek Lisans Tezi (Yayınlanmamış). Hazırlandığı Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.45

oluşturulan melodram türünde ailevi konular ve o süreç içinde bu konulardan ilerleyerek oluşturulan duygusal anlatım ve bu türün sonunda oluşan mutlu son ile verilen ahlaki mesaj olarak şekillenmiştir. Bu şekilde oluşturulan anlatı dilinde de basit sayılabilecek bir beğeni seyirciyi bu filmlere yöneltmekte yeterli gelmiştir. Hatta bu yönde üretilen her filme talepler de fazla olmuştur.³⁴⁷ Bu süreç içinde ülkenin sinema tarihine baktığımızda 1940 yılına dek zorlanan ülke sineması, toplum tarafından beğenilen sinema sayesinde bu dönem sonrası bazı yatırımcılar tarafından desteklenen bir alan olmuştur. Ancak 1953 yılı sonrası İran’da oluşan siyasi durumlar sonucunda kendine yer edinmeye başlayan sinemaya yönelik de kısıtlamalar gelmeye başlamıştır. Bundan kaynaklı olarak da herkes her konuda, her alanda özgür bir şekilde film gerçekleştiremediği için içi boş denilecek düzeyde popüler filmler bu dönemde üretilmeye başlanmıştır.³⁴⁸ Bu bağlamda irdelediğimizde zaten seyirciye sunulan filmler zaten bir kalıp içinde oluşturulmak durumunda kaldığı için seyircinin beğeni kıstasını belirlemek için farklı bir alanı görme olanağı kısıtlanmıştır.

Devrime kadar olan süreç içinde bir yandan da İran Sineması’nda ağırlıklı olarak Amerika ve Avrupa filmlerinin hakimiyetini görmek mümkündür. Bunların yanı sıra Hindistan, Türkiye gibi ülkelerin filmlerini de görmekteyiz. Bu filmler ağırlıklı olarak da “Farsi Film” seyircisini salonlara taşımıştır. Hatta İran’da “Fahredden” ismi ile bilinen Cüneyt Arkın’ın bulunduğu tarihi filmlerde özellikle 1970’li yıllarda izleyiciler tarafından büyük ilgi görmüştür. Arkın dışında Türk Sineması’nın bir döneme damgasını vuran genel melodramatik yapısının Farsi Sinema’da da etkisini görmek mümkündür.³⁴⁹ Yabancı filmlerin bu kadar fazla ilgi gördüğü İran Sineması’nda, üretilen her film de yine etkilenilen bu yabancı filmler üzerine olmuştur. Özellikle de dünya çapında bir hakimiyete sahip olan Amerikan sineması, sinema sektörünü de elinde tuttuğu bu süreçte İranlı yönetmenler üzerinde de etkin olmaya başlamıştır. Devlet desteğinin olmadığı süreçte bu yönetmenler de kendi imkanları doğrultusunda filmler çekmeye çalışıyorlardı. Bu yönden de yapılan filmler ilgi görerek, yabancı filmlerin basit bir yerli uyarlaması olarak oluşturuluyordu. Bu şekilde ilgiyi yakalamayı başarmış olan sinemacılarda bu yönde filmler yaparak kendilerine bir alan yaratmış oldular.³⁵⁰

³⁴⁷ Aktaş’tan aktaran Güler, Hasan. (2006). **Humeyni Sonrası İran Sineması’nda Kadın**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış yer: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü. s.74

³⁴⁸ Farid Mirkhani, “Kekeleyen Sinema”, Çev: İlker Mutlu, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 8**, Phoenix Yay., Ank-2013, s.105

³⁴⁹ Aktaş’tan aktaran Bilal Yorulmaz, **Sinema ve Din**, Dem Yay., İst-2015, s.45

³⁵⁰ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.17

Aslında geniş bir kesime hitap eden Farsi Filmlerde yönetmenler seyirci odaklı olmuştur. Neyi görmek istediklerini az çok kavrayan sinemacılar ürettikleri filmleri de bu doğrultuda şekillendirmiştir. Bakıldığında toplumsal ya da politik olarak bir altyapı içinde olmayan bu filmlerin estetiksel açıdan da bir şeyler oluşturduğu söylenemez. Yaratıcılık aranmayan bu filmler sabit üretim ile yapımcılara oldukça yüksek derecede paralar kazandırmıştır. En etkin gişe örneğini de 1951 yılında en fazla hasılat sağlamış olan Dr. Kuşan'ın çektiği *Anne* isimli film olmuştur. Filmin başkarakterini canlandıran İran'ın meşhur kadın şarkıcısı Delkeş, köyden kaçıp büyük şehre Tahran'a gelmeye çalışan bir köylü kızın canlandırır, film ise bu kızın başından geçenleri konu edinir. Filmin içinde bulunan bir kamyon şoförünün kıza tecavüzü ve şarkıcı olarak gazinolarda çalışmaya başlaması gibi hikayesel süreci barındıran film yüz günden daha fazla vizyonda kalmayı başarmış bir İran filmidir. Sonrasında üretilen filmler ne kadar çok konuları farklı gibi görünse de kalıplaşmış belirgin öğeleri gençlik heyecanlarından tecavüze, şarkıcılıktan kumar ve gece hayatlarına dek birçok şeyi içinde bulundurarak oluşturulmuştur.³⁵¹ Konular da zaten genel anlamda aşk, yoksulların sınıf atlama mücadelesi gibi noktalarla filmlerde melodram anlatı içinde gösteriliyordu. Bu filmler danslar ve kadınların sürekli teşhiri üzerine oluşturuluyordu.³⁵²

İran'ın ilk sinema eleştirmeni olarak da bilinen Tuğrul Afşar, Farsi Sinema üzerine 1951 yılında kaleme aldığı makalesinde Farsi filmi çok düşük meblağlarla çekilen, mekanlar konusunda sınırlar oluşturan hatta filmin kısa geldiğinin düşünüldüğü zamanlarda stüdyolarda üstünkörü çekilerek eklenen bir “*kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret*” olarak ifade eder. Aktaş'ın da bu film alanı üzerine bahsettiği gibi konular neredeyse birbirine benzer şekilde biçimlenir. Genelde oluşan şey bir kadın veya erkek karakterin başından geçen hüznü dolu sahnelerin yaratılmasıdır. Ya masum bir genç kız üzerinden işlenerek oluşturulan onun hazin hikayesinde kötü yollara düşen ve kötülüklerle karşılaşarak acılar yaşayan bir karakter ve bunun sonucunda geriye dönmek için çaba sarf etmesi ama dönüşün zor olması işlenir ya da bazen bir erkek karakter tarafından oluşturulan hikayeler içinde karakterin kumarbaz veyahut ayyaş olarak elindeki her şeyi kaybederek itibarını yitirmesi üzerine bir acı hikaye oluşturulur. Aktaş, İran Sineması'nda oluşan Farsi Film için bir özellikten daha bahseder. Bu özellik ise şarkıcının ve de şarkıların geçmediği bir Farsi Film örneğinin olmaması üzerinedir.³⁵³

³⁵¹ A.g.e., s.18

³⁵² A.g.e., s.17

³⁵³ Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*, İz Yay., İst-2015, s.29-30

Bu dönemde izleyici tarafından çok fazla rağbet ve istek görmesine rağmen sinema salonları açısından Farsi filmler çok az gösterim yeri bulabiliyordu. Bunun nedeni ise döneminde etkili olan ithal filmlerin ticari anlamda hakimiyetinin olmasıdır. 1950'lerin ortalarına gelindiğinde Tahran'ın bu dönemde eğlence merkezi olarak da bilinen Lalezar bölgesinin dışında yeni salonların açılmaya başlaması Farsi Sinema için de yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Bu salonların açılmasının devam etmesi üzerine yavaş yavaş Tahran'ın güney bölgesindeki bakımsız denecek sinema yerlerinin yerli filmler üzerine, şehrin kuzey bölgesinde ise yabancı filmlere yönelik alanların oluştuğunu görmekteyiz. Bu küçük yerlerde gösterim yapmalarına rağmen Farsi Sinema filmlerinin yabancı rakiplerini açık ara devre dışı bıraktığını da görmekteyiz.³⁵⁴ Yerli yapımların bu kadar çok başarısına rağmen uzaklaştırılmaya çalışılmasının nedeni film ithalatçılarının bu konuda aşırı rahatsızlığından kaynaklıdır. Bundan dolayı yabancı ortaklarını da araya sokarak hükümetin (yani Şah yönetiminin) yerli yapımcılara ağır yaptırımlar uygulamasını oluşturdular. Bunun ardından yerli yapımlardan alınan yüzde 25'lik vergi yüzde 40'a çıkarılarak ağırlaştırıldı. Sonucunda da stüdyolar dayanamayarak yerli film gösterimini kesmeye başladılar. Şah destekli bir oluşum ile de yabancı filmlerin ülkedeki hakimiyeti tekrardan oluşturuldu. Vergilerinin daha az olmasından kaynaklı ülkeye giren filmlerde artış oldu. Yapılan yerli filmlerde aynı oranda düşüş yaşandı. Bu iki alan arasında rekabet gittikçe barizleşirken bu süreç içinde yeni bir sinema anlayışı da kendini şekillendirmeye başlamıştır.³⁵⁵ Her türlü zorluklara karşı yine de 1960'ların sonuna kadar kendini var etmeyi başarmış olan Farsi Sinema, ne kadar çok düşük ve basit filmlere imza atmış olsa da yerli film sektörünün oluşumuna çok büyük katkı sağlamıştır. Kazanılan başarılar sayesinde daha da film çevirmek isteyen yapımcılar teknik ekipmanların ülkeye girişini sağlayarak stüdyolar oluşturmuşlardır. En önemli yararı ise uzun yıllar sadece yabancı filmlerle şekillenen izleyiciye kendinden bir şeyler anlatmaya başlamasıdır. Böylelikle ülke sinemasını toplumla daha yakından tanıştırma imkanı oluşturmuşlardır. Bu yönden İran toplumunun beğenisini de kazanmıştır.³⁵⁶ Bu bağlamda ilgiyi kendi kültürüne, toplumuna çevirmeyi başarmış olan Farsi Sinema ne kadar çok basit bir anlatı üzerinden filmler gerçekleştirmiş olsa da kendi kültürüne dair kullandığı motiflerle sinema alanında yerli yapımların önünü açmada çatı görevini sağlamıştır.

³⁵⁴ A.g.e., s.40

³⁵⁵ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.18-19

³⁵⁶ A.g.e., s.18

2.1.1.3 İran Yeni Dalga Sineması Dönemi

Farsi Sinema ile Entelektüel Sinema içinde harmanlanarak bir anlatım ve akım halini alan İran Yeni Dalga Sineması, ülkenin de sinemasal anlatımını şekillendiren en belirgin dönüm noktalarından biri olmuştur. İran Sinema tarihi için ilk üretimlerini 1900’lerde ortaya çıkardığına değinmiştik. Nispi bir vakit olarak yerli ülke sinemasının oluşumunu 1930’lar olarak adlandırma yoluna gidilmiş olsa da bu dönemde etkin bir biçimde ithal filmlerin ülke üzerindeki hakimiyetini görmekteyiz. Bu hakim duruştan kaynaklı da yerli üretim içinde bir sinemanın gelişmesi olası değildir. Sonraki süreçte ticari anlamda kendine pay kazanmış olan Farsi Sinema oluşumunu görsek de, bu başarılı yapımlar üretiminde ticari olarak büyük kazanımlar sağlasa da niteliksel anlamdan çok uzak filmler olarak ilerlemiştir. Esas gerçekçi boyutta ve de estetiksel kaygıların ön planda olduğu sinema alanı 1950’lerin sonları 1960’ların başlarında İran Sineması’nda yerini almaya başlamıştır. Zaten bu döneme bakıldığında sadece sinema alanında değil birçok sanat alanında değişimlerin de ülkede kendini göstermeye başladığı bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Köklü bir geçmişi içinde barındıran İran şiir sanatı bile bu süreçte yeniliklerle, modernist bakış açısı içinde gelişme sağlamıştır, bir o kadar roman için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Sinema alanına yeniden dönecek olursak ülkedeki petrol gelirlerinden elde edilen kazancın doğrudan bağlantılı gelişmelerle toplum yararına kullanılması ve bu desteklerin ülke sineması için de oluşturulması, sinema için niteliksel anlamda gelişmelerin kazanımlarını göstermiştir. Bunun yanı sıra yurtdışına çıkarak kendini geliştirme fırsatı bulan birçok İranlı sanatçının yeniden ülkeye dönüşleri ile ülkede bariz bir “*kültür hayatı*” canlanmaya başlamıştır.³⁵⁷

1950’li yılların ortalarından itibaren İran Sineması’nda önemli gelişmeler kendini gösterdi. Bakıldığında 1950 ile 1960 yılları arasında ülkede 324 film çekilmiştir. Ve Farsi Film içinde değerlendirilen filmlerdir. Bu filmler ağırlıklı olarak şarkılı ve de rakslı filmler olarak melodram türünde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde çekilen filmler ağırlıklı olarak Batı sineması üzerinden etkilenecek yapılan işler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu dönemin en önemli durumlarından biri ise toplumsal odaklı konulara değinen genç yönetmenlerin de karşımıza çıkmaya başlamasıdır.³⁵⁸ Yeni yönetmenlerin sinemada oluşturduğu yenilikler yavaş yavaş meyvelerini vermeye de başlamıştır. İlk gerçekçi yapım olarak karşımıza çıkan 1958 yılında sinema eleştirmeni Ferruh Gaffari’nin yönetmenliğini üstlendiği *Şehrin Güneyi* isimli

³⁵⁷ A.g.e., s.19

³⁵⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi-Cilt 2**, Oğlak Yay., İst-2005, s.749

film, bu alandaki ilk meyve olmuştur. Daha öncesinde ülke sinemasında hiç işlenmemiş olan yoksulluk bu filmin konusu olarak karşımıza çıkmış ve de gerçekçi bir dille anlatımı sağlanmıştır. Ancak Tahran'ın güney kısmında yaşayan kişilerin hayatlarını anlatan bu film devlet tarafından direk sansürlenmiş ve gösterimi engellenmiştir. Ne kadar engel oluşmuş olursa olsun bir kere “fitil ateşlenmiş” durumdaydı. Esas anlamda İran'ın entelektüel sineması denilecek alan bu film sonrasında kendini ortaya koymaya başlamıştır. Bu şekilde de devamı gelmeye başlamıştır. Bu ilk dönemde oluşan entelektüel sinemada öne çıkan belli başlı yönetmenler için; Feridun Rehnema, İbrahim Golestan, Ferroh Gaffari, Foruf Ferrohzad, Sohrab Sales, Feridun Jurek ve Mostefa Ferzane gibi önemli yönetmenleri sayabiliriz. Ülkede oluşturulmuş olan bu sinema anlayışı ile İran Sineması kendini uluslararası festivallerde de göstererek dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Devrim öncesi uluslararası alanda birçok ses getiren filmler üretilmiştir.³⁵⁹ Bu düşünce üzerinden film çeken yönetmenlerin alanlarına baktığımızda da genelde akademik boyutta bir sinema eğitimi aldıklarını da görmekteyiz. Genelde entelektüel sinema ile uğraşan yönetmenlerde görülen eğitimsel bakış, filmlerinde de teknik seviye açısından kaliteli ve içeriksel olarak nitelikli yapımlar şeklinde kendisini göstermektedir. Belli bir bakış açısına sahip yönetmenler bir stil sahibi olsalar da oluşturdukları şairene ve simgesel dil, günlük dilden uzak bir şekilde anlatım, filmlerin genel kesim için anlaşılır ve izlenir olmasını engellemiştir. Bu şekilde ilerleyen entelektüel sinemada yönetmenlerin genelde kendi dünyalarını belirli üsluplarla anlatımını sağladığı filmler olarak genel toplumsal kesim tarafından uzak bir şekil çiziyordu. Bundan dolayı daha “avangard” olarak gözüken bir sinema dili içinde genele hitap etmekten öte daha özel olan entelektüel kesime hitap eden sinema halini almıştır.³⁶⁰

1960'ların sonlarına doğru gelindiğinde ülkede ne kadar çok ucuz ve düşük kalitede melodram ve komediler, sert adam filmleri üretilmiş ve de rağbet görmüş olsa da bu dönemde kendini gösteren iki filmin piyasaya sürülmesi ile birlikte İran Yeni Dalga Sineması'nın tohumları da atılmış oldu. Bu filmlerden biri 1969 yapımı Mesud Kimiya'nın *Kayser* adlı filmidir. Bu filmde Kimiya, kötü adam ve iyi adam tezatlığından yola çıkarak iyi karakteri İran geleneği üzerine, kötü karakteri ise İran geleneğine karşıtlık olarak simgeleştirerek ilişkilendirme yoluna gitmiştir. Böylelikle de sert adam türünü cazip hale getirmiştir. Bir diğer film ise yine 1969 yılında gösterime sunulmuş olan Daryuş Mehrucui'nin *Gav* (İnek) adlı filmi olmuştur. Bu film geçim kaynağı sadece bir inek üzerine olan hayvana, ruhen ve bedenen bağlılığını oluşturan bir

³⁵⁹ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.19-20

³⁶⁰ Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, Es Yay., İst-2007, s.76

çiftçi üzerine anlatımını sağlar. Bu film bundan on yıl öncesinde Gaffari'nin oluşturduğu toplumsal gerçekçi anlatımının hareketlenmesini sağlayan bir film olmuştur. Filmin yöneldiği köylülere odaklanma durumu, öze dönüşün işaretleri ve İran yaşamını tüm gerçekliği ile ele alma çabası yeni bir nefes olarak görülmeye başlanmıştır. Filmin önemli çağdaş yazarlardan biri olan Gulamhüseyn Sa'idi'nin bir öyküsünden uyarlanarak sinemaya kazandırılması ayrıca sinema ve yazarlar arasında da yeni bir ilişki ağını oluşturma durumuna gidilmesinde de öncülük etmiştir.³⁶¹ *Gav* filminin ilginç bir noktası da ilk olarak devlet desteği ile gerçekleşen filmin sonrasında aynı bakanlık tarafından sansüre maruz kalmış ve de bir yıl süresince ülkede izlenmesi yasaklanması olmuştur. Bu bağlamda ülke dışında festivallerde adından söz ettirmeye başlaması üzerine film ülkede de gösterime girmiştir. Bunun neticesinde devlet ülke dışında başarı sağlandığını görmesi üzerine bu alan içinde film yapan yönetmenlere destekler vermeye başlamıştır. Sonrasında Davud Movlapar'dan *Şevher-i Ahu Hanım* (Ahu Hanımın Kocası, 1966) Behram Beyzai'den *Ragbr* (Sağanak, 1970) ve Mehrcui'nin *Postçi* (Postacı, 1970) gibi filmler hız kesmeden üretilmeye devam etmiştir.³⁶² Ayrıca İran Yeni Dalga Sineması 1960'ların sonundan Devrim sürecine kadar ülke sinemasına değişik bir ivme kazandırıp, şekillendiren bir film mozaïği oluşturmuştur.³⁶³

1968-1969 yıllarını kapsayan bu süreçte 15 yönetmen bir araya gelerek İran'da farklı bir sinema dili oluşturma yönünde gelişmeler sağlamıştır. Bu tarza da “yeni akım” olarak isim vermişlerdir. Bu grup filmlerinin ne kadar çok halk tarafından beğeni kazanırsa o kadar çok ülke sinemasının gelişimine ve üretimine katkı sağlayacaklarını bildikleri için oluşturdukları filmlerde bir yandan hem anlaşılabilirliği oluşturmaya hem de niteliksel açıdan kaliteli anlatım sağlamaya özen göstermişlerdir. Bu şekilde gerçekleşen filmler hem izleyiciler hem de bu konuda eleştiriler yapan sinema yazarları tarafından beğeniler toplamıştır.³⁶⁴ Bu şekilde ilerleme sağlayarak bir yandan entelektüel olan sinema ile diğer yandan ticari amaç güden sinema üzerine bir harman oluşturarak bir sinema dili yarattılar. Bu bakımdan İran edebiyatının ve de halkın geleneksel yapısının oluşturduğu katkılar ile de yeni bir sinema anlayışını şekillendirmiş oldular. Bu durumlar 1970 yılı sonrasında üretilen filmler üzerinde olumlu ve de nitelikli gelişmelere vesile olmuştur. Devrime kadar olan süreç içinde İran Sineması'nın

³⁶¹ Hamid Nafisi, “İran Sineması”, *Dünya Sinema Tarihi*, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yay., İst-2003, s.767-768

³⁶² A.g.e., s.768

³⁶³ A.g.e., s.768

³⁶⁴ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yay., İst-2007, s.84

oldukça başarılı ve parlak diyebileceğimiz bir süreç yaşamasını sağlamıştır.³⁶⁵ Bu gruba yönelik önemli bazı örnek isimler olarak, Celal Mogeddem, Daryuş Mehrcui, Mesud Kimiyai, Ali Hatemi ve daha sonrakilerden Behram Beyzayi, Emir Naderi, Hosro Heritaş, Naser Tegvai, Hajir Daryuş, Arbi Avanesyan, Bahman Fermanara gibi yönetmenleri örnek gösterebiliriz.³⁶⁶

Bu yıllarda etkili olan bir diğer kültür gelişimi ise 1969'da Çocuklar ve Genç Yetişkinler Entelektüel Gelişim Merkezi'nin İran'da kurulması olmuştur. Bu merkez ile İran'da sinema kültürünün gelişimi üzerine önemli adımlardan biri atılmış oldu. Bu bağlamda UNESCO'nun İran'daki çocuk filmleri üzerine dağıtımcı olma görevini Merkez ile oluşturduğu işbirliği üzerine kültürel seviyenin gözle görülür şekilde gelişimi sağlanmış oldu.³⁶⁷

1970'lerin ortalarına gelindiğinde İran Sineması'nın gelişmesinde önemli katkılar sağlayan genç sinemacıların oluşturdukları Sinema-ı Azad (Özgür Sinema), Kültür Bakanlığı'nın denetimindeki "Kanun" olarak da bilinen Encümeni Sinemayi Civani (Genç Sinema Kurulu) ve de o dönemde Şah'ın eşi Farah Oiba tarafından 1972 yılında oluşturulmuş olan Uluslararası Tahran Film Festivali, ülkenin sinema gelişimleri açısından oldukça etkili bir boyut kazandırmıştır. Hatta İran Sineması'nın önemli yönetmenlerinden olan Abbas Kiarostami, Perviz Kimyavi, Behram Beyzai gibi yönetmenler bu dönemde ilk filmlerini üretmişlerdir.³⁶⁸

Sinemadaki bu gelişmeler doğrultusunda ilerleyen sinema anlayışı çoğu zaman Pehlevi rejimine karşı muhalif bir duruş sergileyen filmler üretse de, yönetimin ne kadar çok hoşuna gitmese de bir şekilde denge sağlanmaya çalışılıyordu. Çoğu filme karşı sansür mekanizmasını sürdürmeye devam etse de bir yandan da sinema okullarına olan desteğini de kesmeden devam eden rejim, bir şekilde kendince denge modelini oluşturmaya çalışıyordu. Bu baskı ortamı bir şekilde sinemacılar üzerinden anlatmak istediklerini simgeler üzerinden bir anlatım sağlama yoluna götürerek dil oluşturma yolunu açmıştır. Ancak sansür bariz derecede kendini hissettirmeye devam etmiştir. Perviz Kimyavi, Abbas Kiarostami, Daryuş Mehrcui, Emir Nadari, Şohrab Şehid Sales bu rejim değişikliği öncesinin önde gelen yönetmenleri olmuşlardır. Rejim sonrası etkilerine baktığımızda bu bahsettiğimiz yönetmenlerin bazıları İran'da kalarak film çekmeye devam etse de bazıları Şah yönetiminin baskılarının yanı sıra yeni yönetiminin

³⁶⁵ A.g.e., s.84

³⁶⁶ A.g.e., s.84-85

³⁶⁷ Farid Mirkhani, "Kekeleyen Sinema", Çev: İlker Mutlu, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 8**, Phoenix Yay., Ank-2013, s.105

³⁶⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Cilt 2**, Oğlak Yay., İst-2005, s.749

de uyguladığı baskılardan bunalarak yurtdışına çıkıp, başka ülkelerde sinema çalışmalarına devam etmeyi sürdürmüşlerdir.³⁶⁹

Bu bağlamlar doğrultusunda incelediğimiz İran Yeni Dalga Sineması'nın rejim değişimi öncesi etkinliğinin ülke sineması üzerine değişimler oluşturarak ne kadar etkin model çizdiğini görmekteyiz. Önemli aşamalardan geçen bu akım sineması zorluklara rağmen ülke için oluşturulan ortak bir dil yaratma yolunda başarı sağlamışlardır. Bu şekilde şekillenen sinema kendini daha fazla var etme yolunda ilerleyerek sınırlarını aşp ülke dışında da birçok festivalde ülkenin adını ve de sinemasını duyurmaya başlamıştır. Uzunca bir süre ithal filmler içinde kalan toplumun seyircileri bir şekilde hem sanatsal hem de ticari anlamda harmanlanmış bu yeni akım içinde kendinden izler bularak yerli sinemaya yönelmiştir. Kendi içindeki değişimlerin ötesinde rejim sonrasında da etkilerini göreceğimiz İran Yeni Dalga Sineması, İran Sineması için önemli adımların en belirgin basamaklarını oluşturan akım olarak varlık kazanmıştır.

Şah Dönemi İran Sineması'nın tarihsel süreçlerini irdeleyip temel sağladıktan sonra hem toplumu hem de sinemayı derinden etkileyen İran İslam Devrimi sürecini irdelemekte fayda vardır. Tam anlamıyla ülke sinemasını dünya sahasında duyurmaya başladığı dönem olan İran İslam Devrimi, esasında İran Sineması'nın dilini de göstermeye başladığı dönem olmuştur. İran Sineması'nı tanımak adına İslam Devrimi süreci ve sonrası önemli bir dönemdir. Siyasi ve toplumsal normların şekillendirdiği İran Sineması bir dil olma yolunda da birçok olumlu-olumsuz süreci de yine bu dönemde daha da belirgin şekilde yaşamıştır. Yeri geldiğinde olumsuzluklardan olumlu neticeler doğuran İran Sineması, esas varlığını bu dönemdeki şekillenmelerinin ardından oluşturmuştur.

2.1.2 İslam Devrimi Süreci ve Sonrası İran Sineması

“Sinema, kültürün kendini dışa vurma araçlarından birisidir, bu nedenle insanlığın ve insanın eğitiminin hizmetine sunulmak zorundadır.”

Ayetullah Humeyni³⁷⁰

³⁶⁹ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.22

³⁷⁰ Roy Armes, **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, Çev: Zahit Atam, Doruk Yay., İst-2011, s.367

1979 yılında Devrimin gerçekleştiği İran ülkesinde, Şah'ın devrilip yerine Ayetullah Humeyni'nin geçtiği devir, İran İslam Cumhuriyeti'nin temelini oluşturan yapı oldu. Devrim sonrasında bir yıl daha şiddetli gösteri ve tartışmaların devam ettiği ülkede, sinema alanında da eski rejimin birçok noktada devam etmesi bu sanatsal alan içinde neredeyse durma noktasının yaşandığı süreci beraberinde getirdi. Yeni düzen sistemi içinde sinemanın eski rejim ile bağlantılı olması devrim sonrası süreç içinde sinemaya karşı öfke patlamalarını da beraberinde oluşturdu. Bakıldığında ülkede tam anlamıyla devrim oturtulmaya başlandığı süreçte 180 sinema salonun imha edildiğini görmekteyiz. Bunun devamındaki birkaç yıl içinde de ülkede sadece birkaç filmin çekilebilmesi sinemanın ne kadar etkilendiğinin de göstergesi olmuştur. 1983 yılına gelindiğinde ancak bu süreçte sinemanın tam anlamıyla hareketlenmeye başladığını görmekteyiz. Bu yılda kurulan Farabi Sinema Kurumu, hükümet tarafından sinema alanını denetleyecek ve İslami değerlere uygun olup olmadığını inceleyecek bir kurum olarak İran'da varlık kazanmaya başlamıştır. Aynı yılın sonuna baktığımızda bu denetimler süzgecinden geçerek oluşan 22 adet uzun metraj yerli yapıma rastlamaktayız.³⁷¹

İslam Devrimi her ne kadar çok İran için bir dönüm noktası olarak görülmüş olsa da ülkenin sineması açısından da çok önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. Yaşanan devrim ile birlikte ülkede birçok radikal kararların da peşi sıra geldiğini görmekteyiz. Devletin oluşturduğu yeni kültür politikaları ışığında Humeyni'nin sinemaya kararsız bakışı ve de tavrı dikkat çekmektedir. Şah dönemine baktığımızda Hollywood Sineması'nın hakim duruşu, Humeyni döneminden sonra aynı etkiyi sürdürememiştir. Hatta keskin denilecek bir değişim yaratılmıştır. Humeyni, toplumun Hollywood Sineması'na yönelik sempatisinden rahatsız olmuş, toplumu ahlaki bir çöküntüye iteceği düşüncesi ile Hollywood Sineması'na bir nefret söylemi ile yaklaşmıştır. Bundan kaynaklı da ülkede Hollywood Sineması'nın varlığına karşı restini çekmiştir. İlk zamanlara baktığımızda Humeyni, sinemaya film izlemek üzere bile gitmeyen, televizyonun ise sadece eğitsel açıdan ülkede olması gerektiğini düşünen ve de gösterilecek şeylerin de mimari veyahut belgeseller şeklinde olması gerektiğini öne süren bir lider profili çizmiştir. Ancak daha sonra Humeyni'nin sinemaya ılımlı bir tavır sergilediğini görmekteyiz. Devrim sonrasında sinemaya olan bakışını incelediğimizde Humeyni sinemayı;

³⁷¹ Ed: Phillip Kemp, Çev: Ertan Yılmaz-Nuray Yılmaz, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yay., İst-2004, s.506

“Sinsi düşmanların icadı, gençleri doğru yoldan sapmaya teşvik eder” biçiminde değerlendirmekteyken, daha sonra sinemanın ve diğer medyanın önemine değinen bir başka konuşmasında; “biz sinemaya radyoya ya da televizyona karşı değiliz... Sinema modern bir icattır ancak insanları eğitmek adına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi gençlerimizi bozmak için kullanılmıştır. Bu sinemanın yanlış kullanımıdır ve biz buna karşıyız” diyerek sinemayı kendi ideolojisini yaymak için bir araç olarak kullanmak istediğinin sinyallerini verir. Humeyni’nin bu sözlerinden sinemanın “nimet”lerinden devrime yarayacak denli yararlanılmasının ne kadar önemli olduğunu “kavrıldığı” açıkça anlaşılmaktadır.³⁷²

Bu doğrultuda etkili olan durumlar ise sinema üzerine yapılan akademik çalışmalar ve sempozyumlardır. Dini bakış açısı doğrultusunda yürütülecek fikirler ile devrim sonrasında İran’da devlet destekli filmler üretilmiştir.³⁷³ Humeyni’nin de bu dönemde yaptığı açıklamalara baktığımızda sinema sanatının yeni rejim üzerinden yok olmayacağını sinyalleri de verilmiş oldu. Ayetullah Humeyni’nin sinemaya yönelik son düşüncesi ise sinemanın kendisinin kötü olmadığı ancak kötü kullanıldığı üzerine olmuştur. Bu devrim süreci ile birlikte yapılan ilk adım filmler yeni yönetim tarafından gösterim izni alamayarak seyirci ile buluşamamıştır. Bu dönemde yasaklanan bazı filmler Hosra Sinai’nin 1979 yapımı *Yaşasın*, aynı yıl Behram Beyzai’nin *Tara’nın Gezintisi* ve 1982 yapımı *Yezd Gerd’in Ölümü* ve aynı yıl içinde Mesud Kimyayi’nin çektiği *Kırmızı Çizgi*, Ali Hatemi’nin *Hacı Washington* filmleri olmuştur. Bu süreçte yönetim, ilk yıllarında eski film arşivlerini tarama yoluna gitmiştir. İncelenen filmlerden uygun bulunanları yeni sistem içinde seçilmiştir. Bu bağlamda uygulanan kısıtlar çok sert olmuştur. Bu şekilde oluşturulan 1000’e yakın film içinden yarısından fazlasına gösterim izni çıkmayarak sansüre maruz kalmıştır. Yerli yapımlar içinde de neredeyse 2200 civarı filmin çoğuna sansür uygulanarak gösterim izni verilmemiştir. Devrim sürecine kadar gelişen neredeyse ülke sineması filmlerinin tamamı yok sayılmış haldeydi. Bu koşullar altında elde film

³⁷² Serpil Kirel, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.363-364

³⁷³ Bilal Yorulmaz, **Sinema ve Din Eğitimi**, Dem Yay., İst-2015, s.54

kalmayınca yönetimin sistemi, eski sansürden geçen filmler üzerinde oynamak oldu. Sovyet döneminde gerçekleştirilen montaj mantığı bu sefer İran Sineması'nın eski filmleri üzerine uygulanarak yeni rejimin normları üzerine şekillendi.³⁷⁴ Bu devrim sonrası ilk dönemler İran Sineması'nın en kötü süreci olarak yaşanmıştır. 1979'dan 1982 yılını kapsayan süreçte belki de tüm tarihi boyunca hem niceliksel hem de niteliksel açıdan en kötü dönemlerini yaşadığını dile getirebiliriz. Film üretimi bu dönemde en alt düzeyde bulunuyordu. Filmleri irdelediğimizde oluşturulan hikayeden tekniksel boyuta, oyunculuklardan niteliksel özelliklerine dek oldukça düşük bir kaliteye sahiptir.³⁷⁵ Bu şartlar altında onay alıp oluşturulan ilk İran filmi Mehdi Madeniyan tarafından yönetilen 1979 yapımı *Feryad-e Mocahed* (Mücahidin Feryadı) filmi olmuştur. Filmin kalitesinin oldukça düşük olması sinema çevreleri tarafından şiddetle eleştirilerek baskılara maruz kalmıştır. Bundan kaynaklı olarak da şikayetler üzerine film gösterimde sadece birkaç gün kalabilmiştir. Ayrıca bu filmin dikkat çeken bir özelliği de İslam'a yönelik olarak kadına hiçbir şekilde yer vermemiş olmasıdır.³⁷⁶

Bu dönemde etkin olan alan belgesel sinema olmuştur. Uzun metrajlı filmlerden daha fazla talep gören belgesel sinemada sansürün ağır etkisinin olmamasından kaynaklı olarak bu dönemde rahatlıkla üretilebilen bir alan olmuştur. Devrimin ilk yıllarında kendini gösteren belgesel sinemanın genellikle konuları maden işçileri veya sanayi mahalleri üzerine olmuştur. Bu dönemde sol ve devrimci düşüncelere de henüz kısıtlamalar gelmediği için daha özgür belgeseller çekilebiliyordu. Konu ve oyuncular bakımından da daha az sorunlu bir alan olarak etkin olabiliyordu.³⁷⁷ Rejim değişimi sonrası belirsizlik süreci içinde olan İran Sineması sonrasında devletin eline geçerek üretim gerçekleştirmeye başlamıştır. Etkin olan belgesel sinemanın ise muhalif üretimleri Almanya ve Sovyetler gibi ülkelerin festivallerinden ödüller almaya başlamıştır. 1980 döneminde yaşanan Irak Savaşı'nda ise savaşı çekmeye çalışan birçok sinemacı savaşta ölmüştür. Bu dönemin kurmaca savaş filmleri ise “cepheye davet” niteliğindeydi.³⁷⁸ Devrim sonrası film festivali çalışmalarına 1982 yılında yeniden başlanmıştır. Ayrıca 1984 yılında Farabi Kurumu tarafından alınan altyazı makinesi, İran'da üretilen yerli filmlerin yurtdışındaki festivallere gönderilmesinde önemli bir rol de oynamıştır. Yaklaşık 5 yıl süren bu ikinci dönem içinde Farabi Kurumu kendi görüş ve düşüncelerini seyircilere empoze

³⁷⁴ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.25

³⁷⁵ Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, Es Yay., İst-2007, s.116

³⁷⁶ A.g.e., s.116

³⁷⁷ A.g.e., s.117

³⁷⁸ Can Sever, “İran Sinema Tarihi”, **Sinefil**, (27Eylül-12 Kasım), s.41-42

etmek amaçlı sinemayı bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Bu sürece ülkedeki sinema için “devlet sineması” adlandırmasında bulunabiliriz.³⁷⁹

Devrim sonrasındaki ilk süreçlere baktığımızda ne kadar çok sorunların ve de durgunluğun baş gösterdiğine şahit olsak da sonraki dönemlerinde ülke sinemasında bir yeşerme ve olgunlaşmanın oluştuğunu da görmekteyiz. Bu dönemde diğer bir yandan oluşan savaş ve ekonomik sorunların sinemayı da etkileyerek durgunlaştırması sonrasındaki Farabi Kurumu’nun yabancı filmler üzerine oluşturduğu yoğun denetim ve de yerli filmlere gösterdiği desteklerle hız kazanmaya başlamıştır. Böylece yerli sinema Şah’ın tersine bir uygulama ile yabancı sinema etkisinden kendini sıyırma yolunda da ilerlemiştir. Bu dönemde yerli filmlere uygulanan vergilerin yüzde 15 oranında düşürülmesi ve yabancı filmlere uygulanan vergilerin yüzde 20’den yüzde 25’e çıkartılması sonucu İranlı yapımcılara sağlanan kolaylıklar da yerli filmlere katkı sağlama yolunda önemli bir gelişme olmuştur.³⁸⁰

Devrim sonrası süreçte üretilen filmlerin dönemlerine göre değişimler sağladığını da görmekteyiz. İlk dört yıllık sürecinde daha çok Şah rejimi üzerinden halkın mücadelesi ve de uyuşturucu kaçakçılara yönelik konular bazında filmler üretiliyordu. Sonraki dönemde ise bu sefer konular toplumun içinde bulunduğu savaş döneminden de etkilenecek savaş filmleri üzerine oluşturulmuştur. İlerleyen süreçte ise bu konular yerini daha çok ahlaki boyutlarda oluşturulan hikayelere yöneltmiştir. Ve bu şekilde de üretilen filmler İslam’ın normları üzerinden genel bir çerçeve çizilerek belirlenen bir olumlu temaların hakimiyeti üzerine devam etmiştir.³⁸¹ Savaşın sonrasındaki dönemde dikkat çeken bir diğer nokta ise İran’ın Uluslararası Film Festivallerinde kendinden söz ettirmeye başlamasıdır. Bir diğer nokta ise sinemanın bu dönemde oluşturduğu filmlerde olumlu temalar, güzel sonlar gibi kriterlere son verilmiş olmasıdır. Artık daha gerçekçi konuların işlendiği, topluma ve toplumsal meselelere daha çok eğilim sağlandığı bir dönem olarak film üretimlerinde oluşumlar vuku bulmuştur.³⁸² Bakıldığında bu dönemde sinemada kadının rolü de oluşmaya başlamıştır. Kadın varlık kazanmıştır. Oluşturulan kadının sunumu geçmişte ülke sinemasında çizilen kadın modelinden çok daha farklı bir boyuttaydı. Artık basit ve tek boyutlu kadın tiplmesi üzerinden gidilmeyen tam tersine daha çok ideolojik, estetik, siyasal ve birçok farklı düşünceler üzerinden şekillenen

³⁷⁹ Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, Es Yay., İst-2007, s.123

³⁸⁰ İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, Ank-2001, s.52

³⁸¹ A.g.e., s.52

³⁸² A.g.e., s.52

bir kadın, İran Sineması'nda suret bulmuştur. Bu şekilde kadına da aktif konumlandırma gerçekleştiren İran Sineması, sonrasında İslami değerler üzerinden belirlenen şekillerle bir kalıp oluşturma yoluna da gitmek durumunda kalmıştır. Kadın ve erkek oyuncuların birbirlerine temasından kaçınılması ve ağırlıklı olarak bakışlar üzerinden anlatım sağlanması ülke sineması için de bir dil oluşturma yoluna gitti. Nafisi'nin de belirttiği üzere *“özünde bu gramer bir ‘bakma ve oynama terbiyesi’ni teşvik etti ve doğrudan özellikle cinsel arzusuyla dolu bakış yerine bir ‘ilgisiz bakış’ı başlattı.”*³⁸³ Bu bağlamda irdelediğimizde aslında olumsuz olarak gözüken bu kısıtlamalar tam tersine İran Sineması için bir dil yaratımını sağlamıştır. Sinemasal dile yeni bir anlatım kazandıran İran Sineması, daha çok bu şekildeki anlatımları ile simgeler üzerinden bir dil de yaratmıştır.

1980’li yıllar sonrasında kadın oyuncuların yanı sıra çocuk oyuncuların da belirgin rol kazandıkları İran Sineması’nda daha çok çocuk filmleri üzerine üretimler sağlandı. Filmin odak noktası olarak belirlenen çocuk, İran Sineması için de karakteristik bir özellik olarak kendine yer buldu. Masumiyet ve kısıtlanmışlıklar üzerinden en etkin temsili sağlayan çocuk karakterler bu dönemde ne kadar çok kadın oyuncunun varlığı oluşmuş olsa da sınırlamalar üzerinden onun yerini en belirgin çocuk tasvirleri tamamlamış olmaktadır.³⁸⁴

Ülke içinde gelişen İran Sineması’nın yanı sıra yaşanan devrim sürecinden kaynaklı olarak ülkeden ayrılan, sürgünde olan birçok sinemacı da büyük bir “İran Sinemacılar Topluluğu” oluşumunda bulunmuşlardır. Bu sinemacılar dünyanın çok farklı ülkelerinde olsalar dahi oluşturdukları “sürgün türü” içinde birliktelik sağlamışlardır. Sürgün sonrası başka kültürlerde, dillerde kendini var etme çabaları, bulundukları kimlik sorunları gibi etkiler kendilerinde bu türün oluşumunu sağlamıştır.³⁸⁵

Bu dönemde İran yönetiminin sinemaya yönelik aldığı karar ülkenin sinema anlayışının gelişimi için de çok önemli olmuştur. Yönetimin nitelikli filmlerle adından söz ettirme çabasından kaynaklı olarak basit anlatımı ile oluşan Farsi filmlere destek vermek yerine bu dönemde estetiksel açıdan güçlü ve entelektüel anlamda bir bakış açısı olan filmlere destek vermeyi daha çok ön plana koymuştur. Bunu belirlerken de filmler arası bir derecelendirme

³⁸³ Hamid Nafisi, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabcacı Yay., İst-2003, s.770

³⁸⁴ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.27

³⁸⁵ Hamid Nafisi, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabcacı Yay., İst-2003, s.769

oluşturarak; estetiksel olarak sanatsal yoğunluğu yüksek filmlerden daha azına şeklinde belirleme ile ekonomik anlamda destek dilimini belirlemiştir. Bunun yanı sıra en iyi koşullar altında gösterimin sağlanması için çaba sarf etmişlerdir.³⁸⁶

İran Sineması'nın rejim değişikliği sonrası parlak dönemi olarak da bilinen 1986-1990 yılları arasında estetiksel açıdan bir üslup oluşturmuş filmlere destek vermenin meyvelerini de toplama dönemi olmuştur. 1986 yılında Naser Tavgai'nin *Kaptan Hürşit* adlı filmi Locarno Film Festivali'nden bronz ödülünü almıştır. Aynı yıl içinde İran Sineması'nın bir başka değerli yönetmeni Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi Cannes Film Festivali'nden ödülle dönmüştür. Kiarostami'nin yine 1988 yapımı *Ödev* filmi, 1989 yapımı *Yakın Bakış* filmleri, Cafer Panahi'nin *Beyaz Balon* filmi birçok ödüller kazanan İran filmleri arasında olmuştur.³⁸⁷

Bu dönemde İran Sineması, kendine birçok destek sağlanması aracılığıyla daha çok yerli sinemanın gelişimini göstermiştir. Bu süreçte ilerlerken ideolojik anlamda bir tedirginliklerden uzak olması, sanat sinemasına olan yönelimlerin hız kazanması, bu dönemde film çeken yönetmenlerin yüreklendirilmesi ve arayışlar içinde kendilerine bir dil yaratabilmeleri, kendi öz hikayelerden/kültürden beslenilmesi ve desteklenmesi neticesinde bu dönemde oluşan ülkedeki sinema anlayışına Yeni İran Sineması adı verilmiştir. Oluşturulan sinema dili üzerine politikaların geliştirilmesi ile beraber yıldız sistemi dışına çıkan İran Sineması, yönetmen sineması üzerinden ilerlemeyi tercih etmiştir. İlk dönemlerinde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı etkisinde kalan ülke sineması, bu akımı birçok noktada örnek aldığı söylenebilir. Bakıldığında İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının tarihsel varoluşunda temeli ülkenin II. Dünya Savaşı içinde bir kargaşa ve bunalımın içindeki doğuşunda görmekteyiz. Bu da ülkenin salon filmlerine değil tam tersine dışarıdaki hayattan izler göstermeye, esas yaşanan hayatı yansıtmaya özen gösterdiğini ve karakterlerinin de çalışan ve zorluklar içinde yaşayan insanlar olarak sergilenmesini sağlamıştır. Aynı şekilde İran Sineması'nın devrim sonrasındaki bu sürecine baktığımızda ülkenin yaşadığı savaş ortamının ve de çıkılamayan etkisinin oluşturduğu sonuç, aynı ruhsal ve toplumsal dağılmaların yaşanmasına neden olmuştur.³⁸⁸ Bu bağlamda irdelendiğinde de ülke sinemasının ağırlıklı olarak bu gerçekçi tutum ile ilerlediğini ve

³⁸⁶ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.27

³⁸⁷ Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, Es Yay., İst-2007, s.130

³⁸⁸ Birgül Alıcı, "Yeni İran Sineması'nda Çocuk", **e-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, Vol. 2, No. 3, Mart-2014, s.120

karşısında gösterilen Farsi Sinema'ya yönelik de bir hakimiyet kazandığını söyleyebiliriz. Tam anlamıyla bütün tohumların ekildiği bu dönem artık İran Sineması'nın kendini dünya üzerinde kanıtlamaya başladığı süreci daha da arttırarak tüm dikkatleri üzerine çekme noktasında önünü açar nitelikte olmuştur.

Devrim sonrası 1990'lara dek süregelen dilimde İran Sineması, ülke sineması için çok büyük değişimleri de oluşturmuştur. Bir rejim değişimi sonrasında tekrardan kendini var etme çabasına giren bir sinema anlayışının bu dönemde tekrardan kendine temeller oluşturduğunu görmekteyiz. Tarihi boyunca ülke sinemasının birçok kısıtlamalar içinde kendini oluşturma yolunda yılmadan ilerlemesi, sonrasında bu sinemanın ülkesinin ötesinde, dünya çapında da bir varlık kazanmasını sağladı. Kendini esas 1990'lar sonrası dünyaya göstermiş olan İran Sineması, hem dünyanın değişimi ile hem de toplumsal değişimler ile de yeni bir döneme geçiş yapmış oldu. Tam anlamıyla ülkenin sinema anlamında hakimiyet kazandığı algısı ise ağırlıklı olarak bir yönetmen sineması içinde kendini anlatabilmektir. 1990'lar karşımıza en çok yönetmen sinemalarının belirginliğini gösterdiği bir dönem olarak çıkmaktadır. 90'lar İran Sineması, bize yönetmenlerin ışığında bir toplumsal gerçekçi yönelimleri göstermektedir.

2.1.3 90'lar İran Sineması'nda Toplumsal Gerçekçi Yönelim

90'lar döneminde İran Sineması'na baktığımızda bu yeni dönem içinde İran Sineması'nda ağırlıklı olarak din olgusundan da İslamiyetten de söz edildiğini görüyoruz. Bu dönemde destek olunan sanat sinemasının yanı sıra ticari amaçlarla da filmler çekilmeye devam edilmiştir. Bu filmlerde ağırlık kazanan din olgusu dindar tipler oluşturarak iyiliksever Müslüman karakterlerini de beyazperdeye yansıtıyordu. Muhafazakarlık yapısı içinde sinema betimlemelerine uyan karakterler kendini gösteriyordu. Bu tarz filmlerde estetik kaygılar çok fazla aranmadığı için de önemsenen nokta oluşturulan karakterlerin ne kadar dindar görüldüğü üzerine olmuştur.³⁸⁹ Bu dönemin bir diğer noktası ise savaş içinde yaşamış olan İran toplumunun yaşadıklarının yansımalarının bir etkisi olarak sinema alanında da yansıtılan durumlarını görmekteyiz. 1980 yılında başlayıp 1988 yılına dek süre gelen süreçte yaşanan İran-Irak Savaşı üzerine kahramanlık hikayelerinden filmler bu dönemin odak noktası haline gelmiştir. Bu şiddet üzerine gerçekleşen savaş filmleri için bir yönden “yerli malı Hollywood” tanımlamasını kullanabiliriz. Devletin çizdiği askeri bakışa göre gerçekleştirilen bu filmler ne

³⁸⁹ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.28-29

kadar çok videokasetler kadar ilgi görmese de yine de varlığını belli edecek derecede kendi pazarını oluşturmuş durumdaydı.³⁹⁰ Bu dönemdeki ticari filmlerin yönelimine baktığımızda devletin maddi desteğine karşı durup bir çıkış yolu üzerinden gerçekleşen filmler olmuşlardır. Yine bu dönemde çekilen *Gelin* filmi ise gişe rekorları kıran bir film olarak ses getirdi. Ayrıca makyajlı bir kadını oynatması da filmin izlenirliğini cazip kılan noktalardan biri oldu. Dönemin savaş filmlerinin etkinliğini oluşturduğu bu süreçte bu anlatımı en iyi anlatan Hosro Sinayi'nin yönetmenliğindeki *Aşkın Sokakları*'ndaki replik olmuştur; "*Savaş bitti, daha bombalar üstümüze yağmaz; ama burada da bir daha yaşam olmaz.*" Bu replik bir yandan da ülkenin artık sosyal sinema dönemine girdiğini gösteren bir işaret olmuştur. İran Sineması'nda oluşan bu sosyal sinema algısı 1997 yılında bağımsız olan yönetmenler aracılığı ile oluşmuş olan çağdaş insanların meseleleri üzerine eğilen ve bunları gerçekçi bir dille anlatmaya çalışan, yerelliğin yanında evrenselliği de içinde barındıran insani değerler üzerinde oluşan bir sinema temsili olarak varlık bulmuştur.³⁹¹

1997 yılında İran'da siyasi anlamda bir değişimin yaşanması sinemasını da etkilemiştir. Ayetullah Muhammed Hatemi'nin Cumhurbaşkanı seçilmesi ile birlikte devletten bağımsız olarak filmler üreten yönetmenlerin daha rahat bir şekilde insan ve toplum sorunlarına değinebildiği, yaşayan insanın günlük sorunlarını ele alabildiği filmlerin yapılmasında etkin bir rolü olmuştur. Pour'un da belirttiği üzere bu dönemde artık İran'da "*sera tarzı sinemacılıktan farklı olarak realist dünya görüşüne önem verildi; bakış açısı sosyal tabuları kırmaya yönelikti.*"³⁹² Hatemi seksenli yıllarda İran'da Kültür ve İrşat Bakanlığı yaptığı için Cumhurbaşkanlığına adaylığını koyduğunda gençler ve sinemacılar tarafından da büyük bir destek görmüştü. Bakanlık yaptığı süre zarfında sanatçılara birçok desteği sağlayan Hatemi'nin Cumhurbaşkanı adayı olması sanat çevreleri tarafından tekrardan bir umut ışığı yaratmıştı. Cumhurbaşkanlığı sonrasında beklenen gerçekleşerek sinema sektörüne dair gelişmeler yaşatan Hatemi, desteğine devam etmeyi sürdürmüştür. Ne kadar çok tartışmaların devam ettiği bir süreç yaşanmış olsa da sanatçıların kendini daha güven dolu hissettiği ortadadır. 2000'lere doğru uzanırken bu dönemde insan merkezli filmlerin de hız kazandığını söyleyebiliriz. 1997 yılında İran Sineması'nın usta yönetmenlerinden biri olan Abbas Kiarostami *Kirazın Tadı* filmi ile çok büyük ses getirmiştir. Her ne kadar konusu bakımından İslam dünyası için uygun görülmeyen intihar konusunu işlese de önemli başarılarla imza atmıştır. Film, İran'ın Tahran

³⁹⁰ A.g.e., s.29

³⁹¹ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.42

³⁹² Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yay., İst-2007, s.142

şehri gibi merkezi bir yerde değil de daha kenarda köşede, kendi halinde yaşayan insanların hikayesini anlatmıştır. En önemli çıkışı ise filmin Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alması olmuştur. Bu bir tek Kiarostami'nin uluslararası alanda saygınlığını oluşturmamış bunun yanı sıra İran ülkesinin de uluslararası alanda sinema ile birlikte saygınlığını oluşturma yolunda büyük bir adım olmuştur. İran toplumu gibi kapalı bir ülkenin dünya sineması aracılığı ile bu şekilde sahneye çıkışı ülkenin kendisine de prestij kazandırmıştır.³⁹³

Bu süreçte Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* filminin dışında da birçok yönetmenin filmlerinin saygın bir konum yarattığını görmekteyiz. Yine Kiarostami'nin 1999 yılında gerçekleştirdiği *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, 1997 yapımı Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi* ve 1999 yapımı *Cennetin Çocukları* filmleri, Ferhad Mehranfer'in 1996 yılında gerçekleştirdiği *Kağıttan Uçaklar* filmi, Cafer Panahi'nin 1995 yılında *Beyaz Balon*, 1997 yılında *Ayna* filmleri ve 1998 yılında Samira Mahmelbaf'ın *Elma* filmi de 90'lar döneminde İran Sineması için verilecek saygın film örneklerinden olmuştur. Hatta bu filmler yurtdışında birçok farklı festivalleri de gezerek İran Sineması'nın dilini dünya çapında duyurmayı da başarmıştır. *Cennetin Çocukları* filminin Oscar'a aday gösterilmesi, *Cennetin Rengi* filminin Amerika'da en çok izlenen İran filmlerinden biri olması, *Beyaz Balon* filminin Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü'ne layık görülmesi gibi prestijli festivallerde bu filmler, kazandığı başarılar ile adından söz ettirmeyi başarmıştır.³⁹⁴ 1990-1997 yıllarını kapsayan süreçte İran Sineması'nda uluslararası arenada festivallere katılım 4053 olmuştur. Bu katılımın neticesinde ise 250 civarında bir sayıyla filmler ödülle dönmüşlerdir. Özellikle Amerika üzerinde etkisi büyük olmuş olan *Cennetin Çocukları* filmi satın alınmış ve Amerika'da 140 sinemada gösterim sağlanmıştır. Ve Oscar'a aday gösterilen ilk İran filmi olması ile de dikkat çeken bir film olmuştur.³⁹⁵ Bu bağlamda bakıldığında 90'lar döneminde belirgin bir şekilde kendini gösteren sosyal sinemanın peşi sıra oluşturduğu filmlerde ülkesinden öte dünya çapında destekler kazandığını görmekteyiz. Yönetmen sineması olarak kendini gösteren sosyal sinema temsil ettiği gerçekçilik doğrultusunda izleyici kitlesini de yine ülke sınırlarından öte dünya çapında oluşturmaya da başarmıştır.

³⁹³ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.30

³⁹⁴ A.g.e., s.30-31

³⁹⁵ Çağlayan, A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.53-54

Bu büyük başarıların neticesinde 90'lı yıllarda oluşan sinemaya, bankalar da destek çıkmıştır. Bu tarz filmlere daha uzun vadeli borç sistemi uygulanmış ve sinemanın bir endüstri olması yolunda mali tabanlı bir temel oluşturmayı sağlamışlardır. Bu süreçte Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın sanatsal açıdan estetik kaygılar taşıyan filmlere gösterdiği özel ilgi vasıtası ile de bu filmlerin kalitelerine yönelik artışlar görülmüştür. Hatta bu filmlerin ülkedeki birinci sınıf salonlarda gösteriminden konforuna her şeyde öncelik tanınmıştır. Bu yolla da bu alan sineması gişede de iyi bir paya sahip olmuştur. Ayrıca hükümetin direk sinemacılar üzerine bir eğilimi de filmlerin senkronize ses durumu olmuştur. Bu senkronize sese önem verecek sinemacılara üçte bir bazında daha fazla olacak ham filmin satışını gerçekleştireceğini belirten hükümet, filmlerin senkronize ses ile dublajlarda daha kaliteli çıkışını sağlamak adına bir adımda da bulunmuştur.³⁹⁶ Bu süreçte hükümetin de desteğini yoğun bir şekilde hisseden İran Sineması ağırlıklı olarak yurtdışı üzerindeki festivallerde başarılı bir şekilde ilerlemiştir. Yurtdışında gösterilen başarılar aslında dıştan içe bir yönelim ile ülkede başarı göstermiştir. Dışarıdan alınan her prestij iç yapıda sinemaya ve sinemacılara saygınlık olarak dönüş yapmıştır. Başarılar doğrultusunda adından sıkça söz ettiren İran Sineması, küreselleşen dünya üzerinde de kendi dili ile varlığını devam ettirmektedir. Günümüz küreselleşen dünyasında İran Sineması'nın duruşu, incelenmesi gereken ve de İran Sineması'nın küresel bir bakışın içindeki suret bulmuş haline yönelik çıkarımların da gerekliliği bizi günümüz İran Sineması üzerinde daha sağlıklı neticelere götürecektir.

2.1.4 Küreselleşme Bağlamında Günümüz İran Sineması

İçinde bulunduğumuz bu çağ “bunalım çağı” olarak da adlandırılmaktadır. Genel anlamda bunalım çağının tanımına yönelecek olursak, belirsizlik olarak da adlandırabiliriz. Toplum üzerinde uygulanan birçok akıl yürütmenin, oluşturulan ilkelerin bu süreç içinde karşımıza çıkan durumlara yönelik yetersiz kalması, anlamlandırılmaması olarak da belirtebiliriz. Bu aslında bakılacak olursa bir kargaşa durumuna çıkartır bizi. Anlamlandıramadığımız, belirsizliğin içinde bulunduğumuz, akıl yürütmelerimizin yetersiz geldiği bu zaman bizi olgu ve olaylara karşı boşlukta bırakır. Bu da bulunulan dünyada düşünülen tasarımın yıkımını, iletişim bozukluklarını ve de şiddetin her türlüşünün yaygınlaştırılmasını beraberinde getirir. Bu çıkmazların içinde bulunan birey ise kendini bir şekilde var etme, anlamlandırma yoluna

³⁹⁶ Hamid Nafisi, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yay., İst-2003, s.770

gider. Çünkü başlangıcından itibaren insanın kendini oluşturma süreci içindeki anlam katma durumu bu zaman diliminde de zorunlu olarak kendini göstermek durumundadır. Bir şeyleri oluşturma, yeniden kurma şeklinde ilerleyen insan, kendinden yine bir oluşumlar zinciri yaratma durumundadır.³⁹⁷ Bu çağ bir bakıma görsel ve sinemasal da bir çağdır. Bu dönemde bulunan sinema aslında bir şekilde bunalım olarak yaşanan bu dönem için belirsizlikten sıyrılma, şiddeti ve bulunulan parçalanmışlığı göstermede diğer sanat dallarından öte daha etkin olmuştur. *Postmodernizm ve Sinema* kitabında da Baudrillard'ın düşünceleri üzerinden bunalım çağı için belirtilen cümleler dikkate değerdir;

*İçinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini oluşturmaktadır. Denizin, bu çağda kendimizi, semboller denizinde sürüklenirken, sinemasal bakışın üretildiği röntgenciler olarak bulmakta ve böyle tanımakta olduğumuzu ileri sürer. Bir bakıma röntgenci, postmodernin kendisi olmaktadır; postmodern dünya, sinema ve televizyondan akan imgelerde ve anlamlarda yakalanabilmektedir.*³⁹⁸

Günümüz dünyasının bir diğer adı da küreselleşme olmuştur. Bundan çok uzun yıllar önce sadece küreselleşmeyi kavram olarak ele alırken şimdi bu kavram ekonomiden sanata, politikadan kitle iletişim araçlarına dek her alanda etkinliğini oluşturmuş bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Marshall McLuhan'ın ünlü “küresel köy” kavramı günümüz için her yerde suret bulmuş bir “küresel kültür” halini almıştır.³⁹⁹ Bu etkinliğin ardından değişen dünya sisteminde sürecin her oluşumu bir şekilde etkilediği için 21. yüzyılda artık yerel veya daha ulusal kavramlar üzerinden değil direk küresel algı üzerinden oluşumlar yaratıldığını da bilmek gerekmektedir.⁴⁰⁰ Giddens'in da belirttiği üzere, “*Küreselleşme sadece ‘orada’ bireyden uzak yerlerde olan şeylerle ilgili değildir. Küreselleşme aynı zamanda ‘burada’ fenomeni olup*

³⁹⁷ Der. ve Çev. : Sabri Büyükdüvenci- Semire Ruken Öztürk, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yay., Ank-1997, s.13

³⁹⁸ A.g.e., s.13-14

³⁹⁹ Nejat Ulusay, **Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Dost Kitabevi, Ank-2008, s.15

⁴⁰⁰ A.g.e., s.15

*yaşamlarımızın mahrem ve kişisel yönlerini de etkiler”.*⁴⁰¹ Bu bağlamda irdelendiğinde küreselleşme yaşanan dünya içinde etkin bir konumda olmaktan öte etkinliğinin her yerde tek güç şeklinde oluşturduğu güçlü bir kavram olmuştur. Kavram tanımından öte yaşayan bir sistem içinde kendine yer edinmiştir.

Bunalım çağında küreselleşme kavramı üzerinden yapılan incelemeler doğrultusunda özelindeki İran Sineması’na baktığımızda 90’lar döneminden itibaren süregelen aktif konumu ile İran Sineması, dünya çapında festivallerde adından söz ettirmeye devam etmiştir. Küreselleşen dünyada kültür pazarındaki yeri de belirgin bir şekilde oluşmuştur. Tabi festivallerin ülke sineması için çok önemli bir yanı vardır. Bu sayede dünya çapında bir konum sağlamış olan İran Sineması bunun üzerine uluslararası arenada bir sinema dilini de kazandırmıştır. Bu şekilde yıllardır süregelen zaman diliminde hala daha başarılı filmlerin peşi sıra geldiği İran Sineması için bir rastlantı değil bir oluşumun gerçek niteliğidir diyebiliriz. Bunun yanı sıra farklı yönetmenlerden çıkan işlerin her şekilde takdire değer filmler olması ise bunun bir ortak dil çerçevesinde kendini kanıtlamış bir ülke sinemasının dili olduğunu göstermektedir.⁴⁰²

Günümüz anlatısal kalıpları içinde küreselleşmiş bir sinema kültürünün de varlığından söz ettiğimiz bu süreçte İran Sineması’nın oluşturduğu anlatısal ve de sinemasal dil ile nitekim festivallerde de önemli bir konumda görüldüğünü dile getirebiliriz. Esasında bunun meyvesini içinde bulunduğu toplumun yerel kodları ile sağlamaktadır. Bu yerel kültürü içinde sinema dünyasında farklı bir anlayış kazandıran İran Sineması da gerekli takdiri bu şekilde görmüştür. Ancak diğer bir yandan baktığımızda İran Sineması’nın kendi ülkesinden çok uluslararası alanda seyirci odaklı çalışması bir şekilde durumun belirsizliğini de yaratmaktadır. Kendi yerel kodları üzerinden ilerlese dahi bunu ağırlıklı olarak sunduğu alan küresel seyirci bazı olmasıdır. Kirel’in de *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* kitabında belirttiği üzere, kendi seyircisi için film geliştirememesi durumu küresel seyircisi açısından belirlenecek konuyu seçme aşamasında sinemacıları zor bir duruma da sokmaktadır. En önemli nokta gerçekleşecek film kim/kimler için üretilecek olmasıdır. Bu noktada bakıldığında yeri geldiğinde kendi seyircisinden çok küresel seyirci odaklı filmlerin oluşumu birçok ciddi eleştirileri de peşi sıra

⁴⁰¹ A.g.e., s.20

⁴⁰² Serpil Kirel, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.356

getirecektir.⁴⁰³ Bu bağlamda bakıldığında küresel dünya sistemi içinde gerçekleşen her filmin bir şekilde kendi yerel kodları üzerinden ilerlemiş olsa dahi küresel kodları da içinde barındırarak üretim yapma durumunu oluşturduğunu da görmekteyiz. Bu şekilde üretilen filmlerde belli bir süreden sonra küresel çarkın içinde bulunmak adına, kendi varlığını devam ettirmek üzerine bir şekilde çark içine girmiş olur.

Doksanlarda büyük sesleri de beraberinde getirmiş olan İran Sineması, başarılar bağlamında 2000'lerde filmleri için desteklerini sadece ülkenin devlet desteği ile veya bir iki sponsorluk alanı ile değil daha geniş çerçevede uluslararası yapımcı ülkeler ve yapımcılar bazında sağlamıştır. Bu şekilde ilerleyen İran Sineması için de artık eskisi gibi güç bir durumda film üretimlerinin zorluklarının olmadığını da görmekteyiz. Artık doğrudan bir devlet yönlendirmesi üzerinden ilerlemediği için de sinemacıların kendi bakış açıları doğrultusunda ilerlemede de artışlar sağlanmıştır.⁴⁰⁴ Bu yeni dönemin yeni sinemacıları üzerine Dabaşı'nın *İran Sineması* kitabındaki yorumu genel anlamda yeni sinemacılar üzerine belirgin bir anlatımı da sağlamıştır;

Yeni sinemacılar, kendi yaratıcı egolarını aktif olarak bir kamusal persona'ya dönüştürmeye başışıklık kazanmış durumdalar. Çünkü onlar bir devrimin, bir savaşın ve en sonunda demokratik bir ayaklanmanın çocuklarıdır. Devrimde, ülkelerinin 'baba'sının küçük düşerek öldüğünü gördüler, savaşta 'büyükbaba'larının milyonlarca kız ve erkek kardeşlerini katledilmeye gönderdiğine şahit oldular ve şanlı demokratik ayaklanmaları sırasında, ölü ya da diri, hiçbir baba figürüne ihtiyaçları olmadığını kavradılar. Evlilik dışı bir ilişkiden, lekesiz, tertemiz bir biçimde doğmuşlardı: Başu ve Baran gibi, onlar da 'çocuklar, Cennet ve Cehennem'dirler.'⁴⁰⁵

⁴⁰³ A.g.e., s.405-406

⁴⁰⁴ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.31

⁴⁰⁵ Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, Agora Yay., İst-2004, s.306

2.1.4.1 İran Sineması'nın Dünya Sineması'ndaki Yeri

İlk olarak 1932 yılında *Lor Kızı* adlı sinema filmi ile kendini göstermeye başlayan İran Sineması, bu dönemin ardından günümüze dek dünya çapında birçok önemli festivallerde kendinden ve filmlerinden söz ettirmeyi başarmıştır. Esasında İran Sineması en büyük başarılarını İslam Devrimi sonrası göstermiş olsa da rejim değişimi öncesinde de dünya genelinde belli festivallerde boy göstermeye başlamıştı. İslam Devrimi sonrasında ise büyük başarılar peşi sıra gelmeye başlamıştır. Devrim sonrasında Uluslararası Fecr Film Festivali'nin kurulması, İran Sineması'nın dünya alanında kendisini yeniden göstermesine olanak sağlamıştır. İlk defa dünya çapındaki büyük ve saygın bir film festivali olan Cannes Film Festivali'nde ödül kazanmıştır. Bundan sonraki çalışmalarda da tanınan ülke sineması ard arda filmler çekmek üzere çalışmalarına devam etmiştir.⁴⁰⁶

İslam Devrimi sonrasında siyasal alanda birçok durumdan kaynaklı görece olarak yalnız kalmış olarak gözüken İran, sineması boyutunda ise uluslararası alanda çok fazla ses getirmiş başarılarla tanınmış hale gelmiştir. Ancak “Yeni İran Sineması” olarak bilinen bir düşünce doğrultusunda film gerçekleştirmiş olan sinemacılar büyük ölçüde “sanat kategorisi” içinde yer alan filmler olarak bulunur. Bu duruma bakıldığında bu kategori ise ülke sineması içinde yıllık film üretiminde sadece yüzde 15'i kaplayan bir dilim içinde yer almaktadır. İran Sineması'nın önde gelen yönetmenleri Abbas Kiarostami, Muhsin Mahmelbaf gibi birçok önemli sinemacı filmlerini ortak yapımlarla bağımsız bir şekilde gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Yeni İran Sineması'nın Batı'ya olan ortak bağının bu parasal yakınlaşma ile söz konusu olduğunu söyleyebilmekteyiz.⁴⁰⁷ “Dünya Sineması” tabirine odaklandığımızda ise bu kavramın toplumsal, cinsiyet ve daha birçok kimlik oluşumları içinde sinemada neredeyse yaratılan bir küresel ölçek için temsilinin varlığından kaynaklı bir durum olduğunu belirtebiliriz.⁴⁰⁸ Bu bağlamda İran Sineması'nın artık dünya pazarında bir küresellik içinde sinemada yer edindiğini belirtmenin gerekliliğini bilmek gerekir. İran Sineması'nın dünya sinemasındaki yeri aslında küresel pazar içinde edindiği sinemasal konum olarak açıklanmalıdır.

Kırel, Brokaw'dan hareketle yaptığı değerlendirmesinde İslami otoriterlerin gözünden İran filmlerinin uluslararası başarısının karmaşıklığı ve ikilemi üzerinde durur. İran Sineması'nın

⁴⁰⁶ İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, *İran İslam Cumhuriyeti Uygarlıkları Arası Diyalog Çağrısının Mimarı*, İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, Ank-2001, s.52

⁴⁰⁷ Nejat Ulusay, *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Dost Kitabevi, Ank-2008, s.33-34

⁴⁰⁸ A.g.e., s.35

filmlerdeki sunumu ülkenin otoriterlerince ne kadar çok hoş karşılanmasa da diğer bir yandan ülkenin sesini dünya sinema alanında başarılı bir şekilde sergilemesi bu otoriterlerin filmlere yönelik sert duruşunu da engeller nitelikte olmuştur. Bu başarılar bir yandan İran Sineması'nın seyircilerini arttırırken bir yandan da büyük bir desteği de sinema sektörüne kazandırmış olmaktadır. Bu noktada verilecek en büyük örnek ise 400.000 dolara Japonya'ya satışı sağlanan *Cennetin Çocukları* filmi olmuştur. Filmin yapımcısı sadece Japonya'ya satılan meblağ ile iki filmin daha üretilebileceğini belirtmiştir. Başka bir örnek ise ülkedeki ikilemi tekrardan gösterecek boyuttadır. Bu örnek ise önemli yönetmen Abbas Kiarostami üzerinden gelmektedir. Kiarostami'nin Cannes Film Festivali'nde gösterdiği başarı ile ülkesinde oluşacak güven yerine güvensizlik ortamı yönetmenin ülkesinde filmlerinin gösterimini birkaç yıl engellenmesi üzerine olmuştur.⁴⁰⁹ Bu ikircikli olan durum ülkenin içinde farklı, dışında farklı bir tutumun oluştuğunu da göstermektedir. Sinemacılar aslında iç ve dış sineması olarak ikiye bölünmüş bir halde film üretim sürecinde oluşumlarına devam etmektedir.

1995 yılında üretilen sinema filmlerinin sayısına bakıldığında İran Sineması bu sayıda ilk on ülkenin içine girmiştir. Bu doğrultuda dünyaca tanınmış bir sinema oluşturan İran Sineması her yıl da festivallerde konuşulan ve kazandığı ödüllerle de her yıl sektör içinde kalmayı devam ettiren bir ülke sineması olmuştur. 1998 yılına yakından bakacak olursak bu dönemde İran Sineması 583 kez uluslararası alanda yerini alarak bu şekilde de dünyanın çeşitli yerlerinde 55 farklı ülkede sinemaseverler ile buluşma imkanı bulmuştur. Yine bu dönemde İran filmleri bir ilke imza atarak ilk defa uluslararası düzeyde bir yılda 60 film ile en fazla kazanılan ödülün sayısının da sahibi olmuştur. Geçen yıl ile karşılaştırıldığında bu dönemde kazanılan başarılar ile de İran Sineması yüzde 27'lik bir dilim ile artış sağlamıştır.⁴¹⁰

1997 yılında Abbas Kiarostami'nin dünya çapında ses getiren filmi *Kirazın Tadı*, Altın Palmiye ödülüne de layık görülmüştü. Bunun yanı sıra yönetmene 1999 yılında Fransa Kültür Bakanlığı tarafından nişan verilerek gerçekleştirdiği filmler üzerinden saygınlığı gösterilmiştir. Aynı şekilde 2000 yılında üç ayrı hikaye ile kadın kimliğini sorguladığı *Kadın Olduğum Gün* filmi ile Merziyeh Meshkini Venedik Film Festivali'nden ödülle dönen İranlı yönetmenlerden olmuştur. Bundan bir yıl sonra 2001'de Mohsen Makhmalbaf'ın *Kandahar* filmi ise Time

⁴⁰⁹ Serpil Kirel, "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.369

⁴¹⁰ İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği, Ank-2001, s.52

dergisi tarafından belirlenen tüm zamanların en iyi 100 filmi arasına giren başarılı bir film olarak kendini göstermiştir.⁴¹¹

İran Sineması dünya sinemasındaki konumu olarak belirli bir özgünlüğü ile saygınlık kazanmış bir ülke sinemasıdır. Dünya sinemasına kattığı önemli yönetmenleri ile Doğu'ya yönelik insan hikayeleri/konuları ile dünya sinemasındaki sanat alanına takdiri hak eden önemli bir başarısı vardır. Bu süreçte aslında İran sinemacıları bir şekilde kendi yerel kodlarından uzaklaşmayarak, bir yandan da ülkedeki yönetiminin baskıları ile mücadele ederek film üretme başarısını devam ettiren bir sinema olmuştur. Buradaki en etkin noktalardan biri de öncesinde de bahsettiğimiz üzere devlet yönetiminin sinemaya ve sinemacılara olan bakışıdır. Halen İran'da oluşturulan yönetime karşı tavır sergileyen her yönetmeni hapsedmek algısı devam etmektedir. Cafer Panahi ve Muhammed Resulov gibi değerli yönetmenlerin ürettikleri filmlerden kaynaklı olarak 20 yıl süre ile ev hapsine mahkum edilme kararları da İran Sineması için film yapan yönetmenlerin hangi şartlarda film çekerek mücadele verdiklerini de gösteren niteliktedir. Bu durum bir yandan da ülkenin sınırlarını aşan bir uluslararası alanda, dünya sinemasında yer etmiş bir ülke sineması olan İran Sineması'nın başarılarına da, kazanılan takdirlere de gölge düşürecek nitelikte tavırlar olarak yansımıştır. Diğer yandan bakıldığında da günümüzde halen devam eden iki farklı başlık altında İran Sineması'nda bir film üretimi vardır. Bunlardan birincisi basit ve anlaşılır anlatım ve estetik kaygıdan uzak, seyirci odaklı, ticari açıdan devam eden ticari film üretimidir. Bir diğeri ise sinemada estetik kaygıların ön planda olduğu küçük hikayelerle büyük şeyler anlatma çabasında olan sanat film üretimidir. Ticari filmler anlatımlarının basitliği üzerinden ne kadar çok eleştiriler alıyorsa sanat sineması da bir o kadar ülkede eleştirilerin okları haline geliyor. Yapılan bu eleştirilerdeki en önemli duruş ise sanat filmlerinde İran'ın Batılılara yanlış gösterildiği üzerine olmuştur. Esasında söylenmek istenen durum ise uluslararası alanda festivallerden ödülle dönmek adına Batı'ya yönelik gerçekleştirilen İran filmleri çekiyor olmaları üzerine olmuştur. İçeride değil dışarıya yönelik üretimler sağlayan sinemacıların içeriden alamadığı desteği dışarıya yönelik ürettiği filmler üzerinden sağladığını ve bundan dolayı da oluşturulacak filmlere içeriden devlet desteğinin sağlanmaması gerektiği düşünceleri hala daha sergilenen tavırlar arasındadır. Ayrıca ödül alan filmlerin İslami duyarlılıklar ışığında oluşmadığının eleştirisi de birçok eleştiri alanlarında dile getirilmektedir. Özellikle bu söylemlerde en çok dillendirilen yönetmenlerden birisi de dünya sinemasındaki yönetmenler bazında ciddi bir yere sahip olmuş Abbas Kiarostami üzerine gelmiştir. Aynı

⁴¹¹ Can Sever, "İran Sinema Tarihi", *Sinefil*, (27Eylül-12 Kasım), s.42

şekilde söylenen durum Kiarostami filmlerinde İslami duyarlılığın gözardı edilmesi üzerine olmuştur. Esasındaki sıkıntı ise şudur ki tam anlamıyla İslami duyarlılık ile oluşturulan sinemanın tanımının ve hatlarının da eleştirenler tarafından çizilememiş olmasıdır.⁴¹²

Esasında İran Sineması'nı dünya sinemasındaki konumunda etkin bir role büründüren nokta ülke sinemasının oluşturduğu dildir. Farklı kültürlerden birçok insanın İran Sineması'na olan olumlu derecedeki tavrı aslında İran Sineması'nın bu zamana kadar dünya sineması tarafından gösterilen her temsili özümsemiş ve bu anlatımların her birini irdelemiş olmasında yatmaktadır. İran Sineması'nın yaptığı ise özümsemiş dünya sinemasındaki etkenleri kendi kültürel kodları içinde harmanlamasıdır. Gerçekleştirilen filmlerdeki başarı ise bu etkenlerin iyi bir şekilde analizi üzerinde olmuştur. Bakılacak olursa Hint ve Mısır müzikallerinden Amerikan Western filmlerine, Rus anlatımındaki toplumsal gerçekçi yönelimlerinden Avrupa avangard filmlerine dek harmanlanan bir "kozmovizyon" üzerinden geniş bir evrensel yelpaze içinde bulunmasıdır. Dünya çapında İran Sineması'nın bir şaşkınlık yaratmasının nedeni ise ülkenin yönetsel açıdan hakimiyetini sağlayan İslam Devrimi algısının, sanki ülkenin kültürünü de oluşturan tek yapı olarak düşünülmesidir. Bu bilinç içinde bulunan küresel seyircilerin gerçekleşen filmler aracılığı ile düşüncelerinin yanlışlığını fark etmeleri bu şaşkınlığın da yaratımını sağlamıştır. Çünkü bakıldığında ülke içindeki kısıtlamaların sinemasal alanda bir özgürlük yaratacağını hatta bir dil oluşturacağını beklemiyorlardı. Dabaşı'nın de İran Sineması ve sinemacıları üzerine belirttiği, "*sinemada, zamanın zorbalığına ve uzayın bizi hapsetmeye çalışan yalıtımına meydan okuyarak yeniden-doğan evrensel vatandaşlardık*"⁴¹³ düşüncesi İran Sineması'nın genel tarihi içinde belirgin bir duruşunu özetler nitelikte olmuştur.

2.2 İran Sineması'nda Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Temsiller

"Sinemada her şey mümkündü ve bu ihtimaller dahilinde bizi felç eden sınırlandırmalara kafa tutuyorduk. Sinema, ulusça gizlediğimiz umutlarımızı ortaya çıkardı. Görsel keyiflerimizi ve deneyimlerimizi acımasızca sınırlayan tüm siyasal ve dini sansürler karşısında, sinematik

⁴¹² Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.36

⁴¹³ Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, Agora Yay., İst-2004, s.XIV-XV

*düşlerimizi renklendiren görüntülerin oluşturduğu
gökkuşağından büyük zevk duyduk.”⁴¹⁴*

Hamid Dabaşı

İran Sineması’nın yerellik ve evrensellik bağlamındaki temsillerine odaklandığımızda öncelikle sinemanın kültürel kodlar içinde bulunan felsefik yönünden ilerlemek gerekir. En önemli nokta ise felsefe ve sanat bağlantılı önceliğin “insan” üzerine olmasıdır. Hem sanatta hem de felsefedeki ortak bağ olan insan, öncelik haline geldiği her koşulda bu iki alanı da birbirine bağlar ve güçlendirir. Çünkü insanı anlamak demek, ele almak demek bir şekilde insanın yaşadığı evreni de ele almak olur. Bu şekilde de üzerine oluşturulan her felsefik ve sanatsal alan bizi bir şekilde insan odaklı alandan uzaklaştırır.⁴¹⁵ Bu iki alanın birbirine yakınlığının getirdiği süreç bir bakıma sanatın içindeki sinemaya da tesir etmektedir. Her film, her yönetmen sinemada bir felsefe yaratır kendine. Bu şekilde ilerleyen sanat yapıtları da bizi kültürel kodlar içindeki analizlere ulaştırır. Yerellik ve evrensellik kavramlarının kültürel kodlarından analiz edilerek çıkılan yolda felsefik düşünceler bizlere zemin hazırlar.

Felsefik zemin üzerinden yerellik ve evrensellik kavramlarına odaklandığımızda ise bu kavramların öncelikle yaygınlığını sağlayarak sahip çıkılabileceğini belirtmek gerekir. Ne kadar çok paylaşılsa kültür bir o kadar da korunmuş olur. Yerel dil yapısının oluşturulduğu alan daha çok içgüdüsel ve küçük topluluklar aracılığı ile oluşan doğal bir oluşum olarak vardır. Evrensel dil üzerine gerçekleştirilen kültür ise herkes üzerinde hakim olunan genel kalıplarda kendini gösterir. Bu ortak dil aracılığı ile oluşan küresel alan kültürü başka bir boyuta yani ‘küresel kültür’ boyutuna taşır.⁴¹⁶ Bu kavramlar içinden oluşan günümüz temsiller dünyasında ülkeler kendilerini hem kendi içinde hem de dünya alanında bir konuma oturtmuşlardır. Oluşturulan ve yaratılan her algı modeli bizlere bir şeylerin temsilini sunmaya başlamıştır. Kültürel temsiller içinde gelişen sinema sanatı için de bu kullanımlar anlatımlarda kendini göstermektedir. Özellikle irdelediğimiz İran Sineması’ndaki kültürel kodlar bazındaki temsiller ise bize daha çok ülkenin sineması içindeki anlatımın modellerini de sunar.

⁴¹⁴ A.g.e., s.XIV-XV

⁴¹⁵ Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırkbeş Yay., İst-2003, s.6

⁴¹⁶ Burak Buyan, “Küreselleşme ve Sinema”, **Sosyal Bilimler Dergisi/Journal of Social Sciences**, Vol. 1, No. 1, 2007, s.226

İran Sineması'nın anlatımını ve dilini anlamak adına oluşturduğu temsilleri daha detaylı incelemek gerekir. Kültürel kimlik kodları vasıtası ile insana bakışını sağlayan İran Sineması'nda kadın-erkek-çocuk rolleri önemli bir durumdur. Kendi geleneksel yapısından oluşan sineması üzerinde bu temsil rolleri dünya sineması içinde yeniden adlandırılan rollerin temsilleri haline gelmiştir. Bunun yanı sıra İran Sineması'nın mekan temsilleri üzerine oluşturduğu alan seçimleri de yine İran Sineması'nın bölgelere atfedilen anlamları üzerinden temsiller oluşturmuştur. Bir sinema dili olarak varlık kazanmış olan İran Sineması'nın ortak tema ve motifler üzerinden oluşturduğu tek ortak dil üzerinden bir temsili de yine bizlere İran Sineması'nın yerellik ve evrensellik kavramları üzerinden oluşturduğu kodlar ile bir ortak dil yansıması oluşturur. Ayrıca ülkenin kendi içindeki yasakların bariz bir şekilde sinema üzerinde görülmesinin bir diğer durumu da sinemada sansür ve otosansür ilişkilerinin yarattığı bir dil ile temsilin oluşumunu simgelemesidir. Bu oluşum içinde filmler üretmeye devam eden İran Sineması, sansürü ve otosansürü kendi sinemasal dil oluşumuna çevirmeyi başarmıştır. Ülkenin bir sinema dilinin olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. İran Sineması'nın bir diğer önemli noktası ise sinema dili içinde sinema yaratmasında da yatar. Birçok değerli yönetmenin kendine has üslubunun temsilini de yine ülke sinemasının genel dil algısı içinde oluşturmuş olması, İran Sineması'nı irdelerken etkin olan temsiller içinde yerini almaktadır.

2.2.1 İran Sineması'nın Kültürel Kimlik Kodları ile İnsana Bakışı

İran Sineması'nın gelişimleri doğrultusunda tarihsel süreci içinde şekillenerek ilerlediğinden bahsetmiştik. İran Sineması'na bakmak demek bir bakıma İran tarihine de bakmaktan geçer. En iyi bu şekilde doğru öğrenilecek İran Sineması kendi gelişim ışığını da tarihsel sürecindeki durumlarla edinmiştir. Bir yandan halka yönelik sinemaya bakış üzerinden ilerlediğimizde de özellikle İslam Devrimi arifesindeki süreçte halk tarafından sinemaya yoğun bir ilginin olduğundan bahsedebiliriz. Başlık üzerinden irdelendiği üzere İran Sineması'ndaki kültürel kimlik kodlarının bir şekilde halka yönelik oluşumu sinema üzerinden etkin bir şekilde kendini göstermiştir. Filmlerin, yaratılan sinema yıldızlarının ve hikayelerin bu dönem neslin üzerinde davranış değişimlerine dek şekillendirdiğini görmekteyiz.⁴¹⁷ Bu şekilde ilerleyen sinemada artık sadece salonda izlenip biten bir aygıt olmaktan öte insanların yaşamlarına ve yaşayışlarına da etki eden bir sanat aracı olmuştur.

⁴¹⁷ Farid Mirkhani, "Kekeleyen Sinema", Çev: İlker Mutlu, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 8**, Phoenix Yay., Ank-2013, s.106

Bu bağlamda İran Sineması'nın izleyici üzerindeki etkin modeline baktığımızda karşımıza çıkan en önemli özellik imgelerin gücünü çok iyi bir şekilde kullanmasında çıkar. Günümüze de bakıldığında imge yaratmak, imgeler ile bir anlamlar bütünü oluşturmak en önemli durum haline gelmiştir. Yaşamın birçok alanında politikadan turizme, ekonomiden iletişim alanına birçok sahada vakıf olan imge yaratımı sinema alanında da etkin bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Pembecioğlu'nun da değindiği gibi “*insanın soyut düşüncelere alışması ve bunları sıkça kullanmaya başlaması yüzyıllar almış, ancak günümüzdeki hemen tüm etkinlikler imge yolu ile gerçekleştirilir olmuştur. Günümüz savaşları ‘imge savaşları’na dönüşmüştür denilebilir.*”⁴¹⁸ Bu yönde şekillenen günümüz sineması da imgeler yaratımı üzerinden etkinliğini oluşturmaya büyük bir şekilde devam etmektedir. Bu imgelerin oluşumunu sağlarken de göstergebilim alanından yararlanan sinema, kodlar aracılığı ile de filmlerin anlatımında etkin roller yaratmaya devam etmektedir.

Göstergebilim alanından baktığımızda esasında göstergebilimcilerin sinema üzerinden bahsettiği kodlar, filmin ya da film üzerinden bahsedilen iletinin anlaşılması yönünde mantıken oluşumlar sağlayan ilişkiler olarak ifade edilir. Bakıldığında gösterilen fiziksel bir gösterimleri yoktur, ancak filmin iletisini oluşturan normlar olarak varlardır. Bu süreçte yönetmenin filmler aracılığı ile oluşturduğu kodlar, kendini ileti yolunda göndermek adına oluşur. Bu durumda da göstergebilimcilerin yaptığı ise bu kodların neler ifade ettiğini ve de yönetmenin bu kodlar aracılığı ile ne anlatmak istediğini anlamak üzerine kuruludur.⁴¹⁹ Bizim de özelinde İran Sineması üzerine irdedeceğimiz bu kodlar kültürel anlamdaki kimlik gelişimlerinde de bize yol gösterecek önemli nitelikler olacaktır. Bu bağlam doğrultusunda da sinemanın kodlarını incelemek ve İran Sineması üzerindeki şeklini görmek önemli bir noktadır.

Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar kitabında da Christian Metz'in, 5 sinemasal kodlama kanalı üzerine değinilmiştir; “*görsel imge/ devinimli görüntü – konuşma – müzik – ses – yazı*”. Bu kanallar vasıtası ile de sinemada oluşturulan anlatım kodları, “*sinemaya özgü kodlar – sinemaya özgü olmayan kodlar (kültürel kodlar) – sinemanın diğer sanatlar ile paylaştığı kodlar*” şeklinde üç türlü ortaya çıkmaktadır. Bu kodların oluşturduğu anlatım modeli Wollen'a göre sinemayı bir dil haline getiren anlatım kodlarıdır. Ayrıca bu bağlamlar doğrultusunda etkin

⁴¹⁸ Nilüfer Pembecioğlu, **Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi**, Ebabil Yay., Ank-2006, s.27

⁴¹⁹ A. Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**, Der Yay., İst-2001, s.80

bir göstergeler olduğunu da belirtmiştir.⁴²⁰ Bu göstergelerin ışığında İran Sineması üzerindeki anlatım modeli, kültürel kimlik kodlarını da bize gösteren önemli bir faktördür.

İran Sineması'nın 1990'lar sonrasındaki sinema dönemine baktığımızda ticari filmlerin üretiminin yanında, bahsettiğimiz gibi uluslararası festivallerde başarılar sağlayan yönetmenlerin ürettiği bol sayıdaki filmlerle beraber yönetmenler kuşağı ülkede kültürel değerlerin de ön plana çıkmasında ön ayak olmuşlardır. Bu bağlamda İslam Devrimi sonrasında sinemadaki denetim mekanizmalarının artması sonucunda bu dönem sinemacılarının yaptığı ise yeni arayışlar doğrultusunda yeni bir dil oluşturmak olmuştur. Bu şekilde de kültürel değerlere yönelik tutumlarının oluşturduğu anlatımlarla ilerlemişlerdir. Dramatik anlatım kalıpları üzerinden duygusallığı yoğun olan anlatım şeklinden uzak, daha insancıl denilebilecek boyutta bir bakışın üzerinden hakim olunan bir anlayış oluşturmuşlardır. Simgeler üzerinden anlatım gerçekleştiren ve sıradan konulardan derin hikayeler oluşturan İran Sineması, ağırlıklı olarak çocuk oyuncular üzerinden anlatım sağlayan, profesyonel oyuncular yerine gerçek hayattan insanları oynatmayı tercih eden, gözlemcilik üzerine oluşum sağlamış olan bir ülke sineması olmuştur. Çok sayıda kadın yönetmeni de içinde bulunduran İran Sineması, devlet destekli bir sinema oluşumu içinde belgesel dilinde bir tat ile anlatım sağlayan, bunu yaparken de genelde geleneksel ile modern olanı mukayese ederek bir kimlik arayışı içinde bir süreci de beraberinde getiren sinema olmuştur.⁴²¹

İran Sineması'nın kültürel kimlik kodları vasıtası ile insana bakışına yöneldiğimizde ise temsiller bazında kadın-erkek-çocuk rolleri üzerinden anlatımını irdelemekte yarar vardır. Yerel ve evrensel kimlik kodları ile şekillenen insan, sinema üzerinde de bir anlatım rolünü üstlenmiştir. Özelindeki İran Sineması'ndaki kadın-erkek-çocuk temsilleri bize esasında İran kültürü içinde oluşan temsillerin, evrensel dünya içindeki yerleri üzerinden de anlatım sağlayacaktır. İnsana bakış odaklı incelenen rollerde özellikle İran Sineması gibi sıkı bir denetim mekanizmasının hakim olduğu ülke sineması üzerinde bu temsillerin oluşumu ve şekillenmesi ve de üstlenilen rol-model durumu, üstünde durulması gereken bir faktördür.

⁴²⁰ A.g.e., s.80

⁴²¹ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Cilt 2**, Oğlak Yay., İst-2005, s.759

2.2.1.1 İran Sineması'nda Kadın

“Genellikle kadınları ‘görülecek’ karakterler olarak sunuyorlar. ‘Gören’ kadınlar hakkında çok az film yapılıyor.”⁴²²

İran Sineması'nda kadının konumuna baktığımızda esasında kadın, sinemanın içinde yer almaktan öte ilk yıllarında seyirci olarak dahi filmleri izleme olasılığı bulamıyordu. İlk zamanlarda sadece erkeklere özgü bir eğlence aracı olarak görülen sinemada kadınlara yer yoktu. 1916 yılında Hurşit Sineması, kapılarını ne kadar çok kadınlara açmış olsa da sadece bir yıl açık kalabilen salon sonrasında tekrardan İran'da kadınlara kapanmıştır. Ardından 1928 yılında da tekrardan bir adım olarak gözüken Sanati Sineması'nın kadınlara özel gösterim yapması da yangından kaynaklanan durumla alakalı olarak kapanmak durumunda kalmıştır. Belli bir süreden sonra ancak Baba Rıza Şah zamanında 1936 yılında kadınlar izleyici olarak erkeklerle beraber sinema salonlarına adım atmayı başarmışlardır. Hatta bu dönemde salonlara girmekle kalmayan kadınlar, beyazperde de kendini göstermeye başlamıştır. Bakıldığında Osmanlı döneminde de benzer bir durum olarak ilk dönem kadın oyuncuların gayri müslim olan kadınlar tarafından oynandığı da dikkati çekmektedir.⁴²³

Zamanla ülke sinemasının içinde de kendine yer etmiş olan kadın, süreçle beraber melodram kalıplarında ve aşk hikayelerinin hakim olduğu büyük aşk filmlerinin olmazsa olmazı konumunda oldular. Ancak yine de bu dönemde kadın temsili ya kötü kadın tiplmesi ya da erkeğin başına bela olmuş kadın tiplmesi üzerinden ilerlemiştir. Bu tarz tiplmeler yaratılırken de oluşturulan kalıp esasen kötünün kadın değil erkek tarafından oluştuğunu betimliyor. “Kötü adam” olarak ortaya çıkan karakter de kadını yoldan çıkaran, “iyi adam” da kurtaran olarak varlık buluyor. Bilindik hikayeler içinde kadın bu dönemde ya zengin kız olup fakir erkeğe sevdalanıyor veya fakir olup zengin erkekle bir aşk yaşamış oluyor. Bu dönemde Şah rejimine yönelik karşı görüş içinde şekillenen bazı yönetmenlerin filmleri olsa da hatta kadını farklı bir şekilde betimlemiş olarak sunuyor olsalar da, karşıt duruşundan kaynaklı ya bu filmler yasaklanıyor ya da bir şekilde gösterimi engellenerek neticelendiriliyordu.⁴²⁴

⁴²² Gönül Dönmez-Colin, **Kadın, İslam ve Sinema**, Çev: Deniz Koç, Agora Yay., İst-2005, s.123

⁴²³ Kanat Fatin. (2006). **İran Sineması'nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış yer: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.22

⁴²⁴ A.g.e., s.22-23

Şah döneminde Farsi filmler içinde yer alan kadın oyuncuların yansıması “hafifmeşrep” kadın algısı üzerinden gösteriliyordu. İzleyicilerin belleklerinde yer edinimini bu şekilde oluşturan İran Sineması’ndaki kadın oyuncu algısı İran Devrimi sürecine kadar devam etmiştir. Rejim değişimi sonrasında ülke sinemasındaki kadın oyuncu oluşumuna baktığımızda ise öncesinde çekilen filmler üzerinde olumsuz etkilerin hakim bulunmasından kaynaklı, bu süreçte kadın oyuncuya gereken yer sinema içinde verilmemiştir. Bu dönemdeki yasakların da artması sonucu kadın karakterler ne kadar çok minimize edilirse o kadar iyi olacak algısı hakim olmaktaydı. Bakıldığında devrimin ilk yıllarında kadın oyunculara yer dahi verilmemiştir. Hatta dönemin en geniş kadrosunu içinde bulunduran 1983 yapımı Feriberz Salih’in *Sefir* filminde dahi tek bir kadın oyuncu figüran olarak bile bulunmamıştır. Bakıldığında bu dönem yapımcıları özellikle sorunlar yaşamamak adına kadınların olmayacağı ya da olmaması gereken senaryolara yönelmek durumunda kalmışlardır.⁴²⁵ Devrim sonrasında kadınların kapanma zorunluluğunun da gelmesi üzerine beyazperdelere öte ağırlıklı olarak yaşamlarını evlerinde de geçirme durumunda kaldılar. Beyazperdede göremediğimiz kadınların tekrardan sinemaya çıkmaları da pek kolay olmadı. Yasakların özellikle kadınlarda daha fazla etkin olması üzerine, çok basit bir şekilde dahi kadının sinemada gözükmesi uzun bir süre kabul görmedi. Bahsedildiği gibi 1979-1983 yılları arasındaki süreçte yapımcılar ve yönetmenler kadın karakterlere rol vermemeye çalıştılar. Bu dönemde sinemada kadın tam anlamıyla yok sayılma sürecini yaşamış oldu. Bu dönemde kadın oyuncular yerine çocuk oyuncular üzerinden anlatım sağlama zararsız bir şekilde en rahat anlatılabilecek hikayeler oldular. Bu dönemde çocuk oyuncuların metaforik anlatımı İran Sineması’ndaki başarılı çocuk oyuncuların katkıları ile bambaşka bir anlatım sağlama yoluna da gitmiş oldu. Bu şekilde de başarılar peşi sıra gelmeye başlamıştı.⁴²⁶

Esasında İran Sineması’ndaki kadının konumuna baktığımızda yaşadığı toplumdaki kadının temsilinden pek bir farkının olduğunu görmemekteyiz. Gerçek yaşamda da baskının, kısıtlanmanın ve de zorunlulukların kısılacı içinde kalan İran kadını, sinemadaki temsili üzerinden de bu kısıtlamalarla varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. İslam çerçevesi içinde belli başlı kurallar çerçevesinde şekillenen İran toplumunun sosyal yaşam alanındaki mecburi davranış kalıplarının sergilenme zorunluluğunun temsilini de en çok kadınlarda görmekteyiz.

⁴²⁵ Güler Hasan. (2006). **Humeyni Sonrası İran Sineması’nda Kadın**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırladığı yer: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü. s.84

⁴²⁶ Kanat Fatin. (2006). **İran Sineması’nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırladığı yer: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.31-32

Bu sosyal yaşam içinde kadının rolünün ve varlığının azlığı sinema perdesi içinde de gösterilmeye tabi tutulmuştur. Bu katı kurallar olarak görebileceğimiz belli gerekçeler doğrultusunda da kadının cinsellik veyahut aşkın fiziki anlamdaki sunumunu beyazperdede göstermesi ya da açık bir şekilde sergileyebileceği bir gösterimini görmek pek de mümkün olmamaktadır.⁴²⁷

Hatemi'nin Cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından toplumun genelinde görülen özgürlükçü hava sinemaya da yansımış, doksanlı yılların ikinci yarısını etkileyen bir süreç olmuştur. Bu döneme baktığımızda kadın oyuncuların afişlerin yanı sıra filmlerin içinde de etkin bir role büründüklerini görmekteyiz. Kendinden daha fazla söz ettirmeyi başarmış olan kadın temsilleri, Yeni İran Sineması yönetmenleri içinde kurgulanan filmlerde kadın starlar olarak da varlık kazanmışlardır. Ülke içinde dergilerde ve gazetelerde adından sıkça söz edilmeye başlanan kadın oyuncular artmıştır. Niki Kerimi, Leyla Hatemi, Hediye Tehrani gibi oyuncular fotoğrafları ile bu yayın organlarında sıklıkla yer almışlardır. Bu durumu muhafazakar çevreler, kadının teşhiri olarak görüp, baskılar sonucunda kısıtlayıcı bir madde olarak yasalara yer ettirmiş olsalar da yine de kadınların etkin bir şekilde bu mecralarda yer edinmeye devam ettiklerini görmekteyiz.⁴²⁸ Günümüzde de İran Sineması'nda kadın temsillerine baktığımızda neredeyse her filmde yer almaktadırlar. Öncesinde sadece basit ve olabildiğince kısa sürede varlığını gösteren kadın temsilleri, günümüz ülke yönetmenlerinin filmlerinde daha spesifik kadın temsilleri ve kadının da merkezde olduğu filmler olarak yerini almaktadır.

2.2.1.2 İran Sineması'nda Erkek

İran toplumunun sürecine baktığımızda başından itibaren karşımıza çıkan ataerkil bakış açısının hakimiyeti her alanda etkin olduğu gibi sinema alanında da etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. İlk zamanlardan itibaren sinemada seyirci olma konumundan beyazperdede oyuncu olmaya, yönetmenlikten yapımcılığa her alanda hakimiyeti sağlayan erkek temsillerinin varlığı İslam ülkesi olan İran toplumunda belirgin bir noktadır. Erkeğin bakış açısı üzerine ilerleyen değer yargıları sinema alanında da oluşturulan filmler bazında da kendini göstermektedir. Sinemanın ülkedeki başlangıcından itibaren erkek oyuncuların hiçbir sıkıntı yaşamadan

⁴²⁷ Serpil Kirel, "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.374-375

⁴²⁸ Güler Hasan. (2006). **Humeyni Sonrası İran Sineması'nda Kadın**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlandığı yer: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü. s.86

varlığını gösterme durumu ne kadar çok kolay gözükmüş olsa da bir şekilde de bütün yansımaların ve temsillerin de erkek üzerinden ilerleme durumu bir şekilde bu anlamda da zor bir süreci beraberinde getirmiştir.

Bakıldığında ne kadar çok yasalar önünde iyileştirilmiş politikaların mevcut olduğunu görmüş olsak da, birçok Müslüman ülkesinde kadınların modernleşme bazında yeniliklerin beraberinde getirdiği değişimlerin sinyalleri yavaş yavaş kendini gösteriyor olsa da bir karmaşıklığın içinde bulunmaktadır. Hala daha bir birey olarak kadınların özgürlüklerine sahip olduklarını söylemek zordur. Bir şekilde onlar adına düşünen ve karar merci olma noktasında bulunan temsiller içinde varlık sürdüren kadınlar, tam anlamıyla kendileri için bir karar mekanizması olma durumunda değiller. Bu durumun sinema üzerindeki yansıması da aynıdır. Erkek temsillerin hakimiyetinin yanında kadın temsilleri ikinci planda kalmakta, yeri geldiğinde yok bile sayılmaktadır. Erkek egemen bir ülke sineması endüstrisinin yansımalarında da yine kadınlara karşı bir “buyuran tavır” kendini hissettirmektedir.⁴²⁹

Ülkede ister auteur bakış açısı içinde, ister entelektüel alan içinde isterse toplumsal bakış açıları içinde olsun oluşturulan modelde toplumsal sorunları irdelerken kadın ve çocuk motiflerinin seçimi dikkat çekmektedir. Erkekler ise daha ziyade hegemonyanın, iktidarın bir temsili olarak gösterilmiştir. Devrim sonrası İran Sineması’nın başarılarının da kendini daha fazla gösterdiği bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Batı tarafından tanınırlığını çocuk kahramanların filmleri üzerinden gösteren İran Sineması’nın baş çocuk karakterleri de başına gelen durumları aşmak ve insani olarak bulunan değerlere ulaşmak adına mücadeleler vermiştir. Ve bu mücadele daha ziyade erkek çocuk motifi üzerinde temsil edilmiştir.⁴³⁰ Erkek başta geleneğin ve siyasal İslam’ın temsili olarak sergilenmiştir, kültürel kimliklerden arındırılmış bir erkek temsili tıpkı kadın gibi yansıtılamamıştır.

2.2.1.3 İran Sineması’nda Çocuk

İran Sineması’ndaki en etkin imge olarak da kendini gösteren çocuk temsili, toplumun içinde şekillenen siyasi ve sosyal anlamdaki şartlarla bir şekilde kendini oluşturduğunu görmekteyiz. Hatta bakıldığında en etkin temsili nitelik olarak karşımıza çıkan çocuk karakterler, İran

⁴²⁹ Gönül Dönmez-Colin, **Kadın, İslam ve Sinema**, Çev: Deniz Koç, Agora Yay., İst-2005, s.123

⁴³⁰ A.g.e., s.100

Sineması denilince savaş veyahut aşk filmlerinden öte ilk akla gelen çocuk karakterlerin yer aldıkları filmler olmaktadır.⁴³¹

Özellikle rejim değişimi sonrasındaki süreçte İran Sineması'na getirilen birçok yasaklardan kaynaklı belli kısıtlamalarla beraber tam anlamıyla kadın karakterlere yer verilmemesi, cinsellik, aşk veya fiziksel temasların yasaklanması gibi durumlar gerçekçi sinema anlayışı içindeki sinemacıların, anlatımlarında çocuk karakterlere yönelmesinde rol oynadı. Mesela kız çocuklarına baktığımızda yetişkin bir kadın gibi peçe ve kapanma zorunlulukları bulunmadığı için anlatımlarda rahatlıkla kısıtlanmalar olmadan bulunabiliyorlardı. Yetişkinler üzerinde olan yasaklar kadar çocuklar üzerinde yoğun bir kısıtlamanın olmaması gerçekleşen filmlerin gerçeklerden tam anlamıyla sapmadan çekilmesini sağlıyordu. Hatta çocuğun başından geçen durumların gerçek hayatta yaşanıyor olması da durumu cazip ve izlenebilir kılmakta etkin rol oynamaktadır. Çocuk karakterler sayesinde İran Sineması'nda yönetmenler bir şekilde yasaklar içinde engellemelere maruz kalmayarak ve bir şekilde de gerçeklik anlayışı üzerinden daha rahat filmler çekme olanağı bularak bu tarz çocuk karakterli filmlerinde anlatımını daha belirgin gösterme yolunda ilerliyorlardı.⁴³²

İran Sineması'ndaki çocuk temsiline baktığımızda üretilen filmlerde genelde çocuk karakterlerin yaşından büyük durumlar ile karşı karşıya kaldığını ve bunun mücadelesini verdiğini görmekteyiz. Yaratılan imaj ise çocuk karakterler üzerinde “olgun çocuk ve güçlü çocuk” modeli şeklindedir. Esasında yetişkinlerden beklenecek olan tepkilerin veyahut davranışların içinde bulunan çocuk temsilleri, yönetmenlerin oluşumu ile de bir şekilde çocuk karakterler üzerinde suret bulmaktadır. Anlatılmak istenen konuların en yasaksız olarak gösterilmesinde etkin olan çocuk karakterler filmlerde bir şekilde toplumsal duyarsızlıkları göstermede de rol oynamaktadırlar. Konuların sıradan, günlük yaşamdan olması ve de çocuk karakterlerinde anlatılan hikayelerin içinde real yaşamda da bulunmalarından kaynaklı bir ikili uyum ülke sinemasının etkin film örneklerini oluşturmada pay sahibi olmaktadır.⁴³³ Böylece çocuk, hem erkeğin hem de kadının toplumsal konumunun eleştirilmesinde bir üst gösteren üst metafor olarak kullanılmıştır.

⁴³¹ Ebubekir Düzcan, “Çocuk ve Medya”, TRT Akademi, Vol. 2, Temmuz-2017, s.411

⁴³² A.g.e., s.414

⁴³³ Nafeie Monireh. (2012). **Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşının Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları**. Doktora Tezi. Hazırladığı yer: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.76-77

1987'ye kadar İran Sineması farklı temalar üzerinden ilerlemiştir. Ancak seyirci tarafından pek ilgi görmeyen bu filmlerden kaynaklı iflas noktasına dahi gelen İran Sineması, bu dönemden sonra çocuk filmlerine yönelerek bir ışık aramıştır. Çocuk karakterler üzerinden çekilen filmlerle umut arayan sinemacılar umudun da ötesinde büyük başarılar sağlamışlardır. İzleyici tarafından büyük beğeniler sağlamış olan çocuk başkarakterli filmler, peşi sıra çekilmeye devam etmiştir. Sadece kendi izleyicisinden değil ülke dışında da büyük beğeniler sağlamış olan çocuk karakterli filmler, ülke sinemasının da dünya çapında duyurulmasına vesile olmuştur. Doğal koşullarda ve gerçek mekanlar ve hikayeler üzerinden ilerleyen bu filmlerin çekilmesi ile kazanılan başarılar da artarda gelmeye başlamıştır.⁴³⁴ İran Sineması'nda çocuk sineması dönemi olarak da adlandırabileceğimiz, 1987-1996 yılları çocuk karakterli filmlerin altın dönemi olarak da bilinir. Ancak bu tarih sonrasında (1996) pek fazla rağbet görmeyen çocuk başkarakterli İran filmleri seyirci ile ilgili sıkıntılar yaşamıştır.⁴³⁵

Günümüze baktığımızda ise temsiller doğrultusunda kadın-erkek-çocuk karakterlerin oluşumu ülke sinemasında neredeyse hepsini kapsar nitelikte olmuştur. Dönem dönem ne kadar çok bir temsil üzerinden ilerlemiş olsa da şimdilerde üretilen filmlerde konu neyi gerektiriyorsa temsiller o şekilde biçimlenmiş bulunmaktadır.

2.2.2 İran Sineması'nda Mekanın Temsili

İran Sineması'nda mekanların tasviri de önemli bir temsil niteliği içermektedir. Kimlik temsillerinin yanı sıra mekanın anlatım dili de İran Sineması'nın dili üzerinden etkin bir rol görevi üstlenmektedir. Klasik ve de modern anlatımda Fars edebiyatını incelediğimizde en yetkin temaların yolculuklar üzerine oluştuğunu görmekteyiz. Aynı şekilde İran Sineması üzerinde de yaygın olarak kendini gösteren yolculuk temaları anlatımlarda bariz bir şekilde kullanılmaktadır. Evsizlik, sürgün, kopukluklar, uzaklık ve ayrılıklar gibi birçok temanın hakim olduğu filmlerde, karakterlerin bir yerden başka bir yere gittikleri zamanlarda yaşadıkları süreçleri, duyguları bu yolculuklar, mekanlar üzerinden şekillenmektedir. Birebir gerçek mekanlarda suret bulan bu filmler, stüdyo ortamlarında uzak bir şekilde, İran'ın yerel mekanlarının tasvir edildiği bir yönden de belgesel niteliğindeki doğasını anlatan filmlerdir. Gerçekçi anlatı yapısından hiçbir şekilde uzaklaşmayan İran Sineması yönetmenleri için yerel mekanlar, gerçekliği anlatan ve anlatı yapısındaki gerçekliğin oluşmasında etkin olan önemli

⁴³⁴ A.g.e., s.76

⁴³⁵ A.g.e., s.75

bir temsil niteliğindedir. Esasında bakıldığında kısıtlı bütçeler içinde filmler çekmeye çalışan ülke yönetmenleri için de gerçek mekanlar maddi imkansızlıklar yönünden de bir elverişli ortam sağlamıştır. Teknik kusursuzluğu oluşturma çabası içinde olmayan yönetmenlerin tek mücadelesi kusursuz bir anlatım sağlama isteğidir. Bakıldığında karakterin iç dünyası için ajite noktasındaki öznel kamera kullanımı yerine çevrenin, mekanın içindeki karakterin duruşu, anlatımdaki esas niteliklerdir. Bir başka yönden İran Sineması'nın mekan temsiline baktığımızda değinilmesi gereken nokta, filmlerde oluşturulan gerçek mekanların ağırlıklı olarak doğa ve kamusal alanlar içinde seçilmiş olmasıdır. Nedeni ise oluşturulmak istenen “mahremiyet” olgusudur. Aslında kişisel ve özel olarak bakıldığında bu alanları ifşa etmekten uzak durmak adına, yönetmenlerin “*tesettürün sinematik bir versiyonu*”nu oluşturma yoluna giderek anlatacaklarını dış mekan ve de ortak alanlar üzerinden anlatımlarını sağlayıp, çekimlerini bu yollarla gerçekleştirmişlerdir.⁴³⁶

Seyircinin bakış açısı üzerine İran Sineması'ndaki mekan temsillerini irdelediğimizde üç farklı seyirci modelini görmekteyiz. İlk olarak ülkenin kendi seyircisi için İran Sineması'ndaki mekan tasvirleri daha çok gerçek mekanların oluşumundaki gerçekçi anlatımı ile kente özgü olarak politikadan bir o kadar uzak bir anlatım ile varoluşsal temalar üzerinden bakışı sergiler. İkinci seyirci modelinde ise Batılı bir seyircinin gözünden oluşur. Bu bakışta ise daha çok ülkenin egzotik havasının yansımaları seyircide etkin olan temsil olarak yerini alır. Bakıldığında İran Sineması'nın festivaller üzerindeki başarılarından biri olarak da yine bu egzotik hava içinde gerçek mekan ve kişilerin hikayelerindeki anlatımın başarısı gösterilebilmektedir. Bu bakış açısının Batılı seyirci üzerindeki etkisi ise kendi ülkesinde ve yaşayışında göremediği bu egzotik tadı, İran Sineması üzerinde bulması olmuştur. Bu belgesel tadında olan filmlerin Batı'ya pazarlanabilme olasılıkları da her zaman yüksek olmuştur. Son seyirci modeli ise İranlı olup ancak ülkesinde yaşamayan İranlı seyirci modeli olmuştur. Bu seyirci kesimi için ise İran Sineması filmlerini izlemek, memleketlerini ziyaret etmek anlamına gelmektedir. Bu hissi uyandırması, çekilen mekanların seyircide kendinden bir parçanın sahipliğini yaratmaktadır.⁴³⁷

Özellikle İran Sineması'nın Ak Devrim (İslam Devrimi) sonrasındaki sürecine baktığımızda ele alınan hikayelerdeki mekanlar ve özelinde çocuk temsilleri dikkat çekmektedir. Özellikle köy manzaralı mekanlar ve çocuk karakterler üzerinden işlenen İran fimleri bol ödüllü

⁴³⁶ Mihrnaz'dan Aktaran, Çağlayan, A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.59

⁴³⁷ A.g.e., s.59-60

dönüşlerle adından sıkça söz ettirmeyi başarmış yapımlar olmuşlardır. Yaratılan doğal mekanlar ve doğal çocuk karakterleri ile özellikle belli bir dönem adından çok fazla söz ettirmeyi başarmış olan İran Sineması, büyük bir çapta da beğeni toplamıştır.⁴³⁸ Mekansal tasvirler ülke sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. İşlenen konularda yaratılan karakter temsilleri kadar mekan temsilleri de belirgin bir şekilde dikkat çekmektedir. İran Sineması denilince mekanın temsiline elzemliği ön plandadır.

İran Sineması'nda genellikle filmler yerel mekanlarda geçmektedir. Kentsel anlatımların olduğu filmler ne kadar çok olsa da ön planda olan genelde kırsal kesimlerde çekilmiş olan filmler olmuştur. Ağırlıklı olarak filmlerde kullanılan gerçek mekanlar çatısı altında bulunan yerel alanlar birçok kesim tarafından da eleştiri konusu olmuştur. Yerel mekanlarda oluşturulan filmlerin yurtdışında İran'ın imajına yönelik bir zedeleme olduğunu düşünen çevreler tarafından ülke sinemasındaki filmlerde kırsal kesimlerin ağırlıkta olması rahatsız edici bir boyut olarak görünmüştür. Üzerinde durulan sorun ise eleştirel bir şekilde yaklaşan çevrelerin bu tarz filmlerin oluşması ile Batı'nın oryantalist bakışının daha da arttığı yönünde olmuştur. Modern şehirler yerine kırsal alanların gösterilmesi turist gözü ile bakan Batı'nın gezi gibi baktığı, Doğu için de oluşan algısını pekiştirdiği yönünde olmuştur. Kentsel ve kırsal alanlar açısından ne kadar çok eleştirel bakışlar almış olsa da mekanın temsili İran Sineması'nda önemli bir yer tutmaktadır. Diğer ülke sinemalarına kıyasla İran Sineması'na bakacak olursak genelde filmlerde oyuncular, dramatik unsurlar, filmin konusu gibi alanların arka planında kalmış olan mekan temsilleri, İran Sineması için sinematografik anlamda en önemli unsurlardan biri olarak bulunmaktadır.⁴³⁹

İranlı yönetmenler kırsal ve kenti de yoğun bir şekilde işlemiştir. Karakterlerin içinde devindiği mekanlar ister kırsal ister kentsel olsun yerelin içinde evrensel temaları işleyerek filmlerinde mekanlarından öte asıl insanı anlatmıştır. Yönetmenler İran'ın sorunlarına hem içeriden hem de dışarıdan bakarak bir bütün halinde İran'ı incelemişlerdir. Ayrıca dünya festivallerinin ortak yapımlar ile beraber fonlama desteği ve de ödül sisteminin oluşu İran Sineması üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu bağlamda oryantalist bakış açısı içerisinde İran'ın egzotik mekanları da ülkenin tasvirine yönelik bir temsil oluşturmuştur.

⁴³⁸ Nafeie Monireh. (2012). **Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşının Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları**. Doktora Tezi. Hazırlanmış yer: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.61

⁴³⁹ Çağlayan, A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.60

İranlı yönetmenler kırsal ve kenti de yoğun bir şekilde işlemiştir. Karakterlerin içinde devindiği mekanlar ister kırsal ister kentsel olsun yerelin içinde evrensel temaları işleyerek filmlerinde mekanlarından öte asıl insanı anlatmıştır. Yönetmenler İran'ın sorunlarına hem içeriden hem de dışarıdan bakarak bir bütün halinde İran'ı incelemişlerdir. Ayrıca dünya festivallerinin ortak yapımlar ile beraber fonlama desteği ve de ödül sisteminin oluşu İran Sineması üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu bağlamda oryantalist bakış açısı içerisinde İran'ın egzotik mekanları da ülkenin tasvirine yönelik bir temsil oluşturmuştur.

2.2.3 İran Sineması'nda Ortak Tema ve Motifler

“İnsan yalnız içinde doğup büyüdüğü ve kendisine hazır olarak verilmiş bir evren içinde yaşamaz; İnsan bu doğa üzerinde bir de hazır olarak bulmadığı, ama kendisinin yarattığı bir evren içinde daha yaşar. Bu “KÜLTÜR” evrenidir. Bu “KÜLTÜR EVRENİ” içinde, sanat yapıtları da önemli bir yer tutar. Sanat yapıtları karşısında biz, tıpkı doğal objeler karşısında olduğu gibi estetik tavır alır ve onları güzel ya da çirkin olarak değerlendiririz.”⁴⁴⁰

İran, siyasal tarihinde yaşanan durumların yanında sineması ile de dünya sahnesinde dikkat çeken bir konum kazanmıştır. Özellikle 1979 yılında gerçekleşen rejim değişimiyle birlikte kendi içinde siyasal ve de kültürel anlamda da bir değişim yaşayan İran toplumu, hakim olan dini yapısı ile sinema alanında yok olacağı düşüncesini taşıyordu. Bunun tam tersini gerçekleştiren İran Sineması, Batı kültürünün küresel çarkta yayılımının karşısında kendi yerel kültür değerleri ile bir sanat zemini oluşturarak başarılarını beraberinde getirmeyi sağlamıştır. Ne kadar çok siyasal anlamdaki şartların kısıtlayıcı etkisini sanatsal çevreler hissediyor olsa da bu olumsuzluklar kendine özgü bir anlatım dilinin sağlanmasına olanak da tanımıştır. Bu engeller ile bir anlatım sağlayan ülke sineması bir yandan da gerçekçi anlatımı özümsemiş ve bu doğrultuda da Doğu'nun mefhum dünyasını ve de ananevi kültürünü de temeline oturtmuştur.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ A. Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**, Der Yay., İst-2001, s.19

⁴⁴¹ Çağlayan, A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.42

Yeni İran Sineması'nın anlatım diline baktığımızda estetiksel yönden sağladığı büyük bir başarı esasında İran Sineması'nın kendi geleneği ile oluşturduğu yakın ilişkide görmek mümkündür. Bu yönü ile de ülke sinemasının çok katmanlı bir anlatım bütününe sahip olduğunu söyleyebilmekteyiz. Klasik anlatı kalıbının yaygın olduğu dünya sahasında bu anlatı kalıbının ötesinde farklı anlatımlarla da iyi filmlerin oluşabileceğinin imzasını atmış olan İran Sineması, gerçekleştirdiği filmlerle de her seferinde bunu kanıtlar nitelikte olmuştur. Yarattığı sinema dilindeki doğal mekanlar, amatör oyuncular, günlük yaşamdan sıradan gözükebilecek dikkat bile çekmeyecek konular gibi seçimlerle oluşturulan ülke sineması, bu anlatımları ile yalın bir sinema dili oluşturmuştur. Esasında irdelenen nokta ise İran Sineması'nın sağlamış olduğu bu anlatım ile günümüz tüketim dünyası içinde yabancılaşmış olan bireye, unuttuğu hayatı tekrardan küçük detaylar ile hatırlatmayı sağlamaya çalışan bir sinema çağrışımını yaratmaktır. Bunu sağlarken de en büyük başarıları oluşturdukları form ve içerikteki “minimalist” anlatımlar olmuştur.⁴⁴²

Minimal sinemada minimum seviyede kullanılmaya özen gösterilen teknik hileler ve oyunculukların sergilenişi, çekim sonrası gerçekleştirilen kurgusal düzenlemeler ve de yapımcıların film üzerindeki hakimiyetinin duruşu ne kadar az ise o kadar etkilidir. Bunların en aza indirilme eğilimi de bize minimal sinemayı getirir.⁴⁴³ Bu bağlam doğrultusunda İran Sineması'na baktığımızda gerçekleştirilen anlatım dili tamamen minimalist anlatım üzerine olduğunu söyleyebiliriz. Ortak tema ve motifler üzerinde durduğumuz ülke sinemasının gerçekçi anlatım bağlamında oluşturduğu sinemasal anlatımın başında minimalist bir sinemaya sahip olması gelmektedir. Bakıldığında ekonomik ve teknik anlamdaki yeterli olmayan kaynakların neticesinde de bir şekilde minimalist anlatıma sığınmış olan İran Sineması, anlatımını da süslemeden uzak sade bir yaklaşım ile sergileme yoluna gitmiştir. Bir yandan kültürel ve de siyasal anlamda da var olan şartlar, minimal sinemanın ülkede etkin olmasını sağlayan etkenlerden olmuştur. Minimalist sinemanın bir diğer özelliği ise bulunduğu toplumun geleneksel kültür yapısının bir yansımasını sağlama durumudur. Bu şekilde de gelişen İran Sineması'ndaki filmlerin özellikleri minimal filmleri destekler niteliktedir.⁴⁴⁴

⁴⁴² Sözen, Mustafa, “İran Yeni Dalga Sineması'nda Varoluşsal Temalar”, Selçuk İletişim Dergisi, 7/3 (2012), s.221-222

⁴⁴³ Pelin Özdoğan, **Minimalizm ve Sinema**, Es Yay., İst-2004, s.67

⁴⁴⁴ Kirel'den Aktaran, Çağlayan, A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırladığı Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.68

İran Sineması'nın genel motiflerini düşündüğümüzde, filmlerinde cinsellik ve şiddet bulunmamaktadır. Rejim değişimi sonrasındaki İslami merkez alanının varlığı da bariz bir yere sahiptir. Filmlerin tempodan uzak ağırlıklı olarak sabit kamera ile uzun planlar halinde olması, yönetmen odaklı bir dil içermesi, gerçekçi anlatımın temeli üzerinden doğal ışık ve mekanların kullanılması İran Sineması'nın belirgin ortak noktaları içinde yer almaktadır. Bunun yanı sıra içeriksel anlamda şiirsel bir anlatımın ön planda olup, simgeler üzerinden anlamlar silsilesi yaratması da yine ülke sinemasının vazgeçilmez motifleri arasında yer almaktadır. Oyunculuk anlamında genelde az sayıda karakterlerin hayatlarının ele alınması ve canlandıran kişilerin de amatör oyuncular olarak seçilmesi belirgin bir şekilde vuku bulmaktadır. Temasal anlamda irdelediğimizde ise İran Sineması'nda, yaşam-ölüm, aşk-ayrılık, yoksulluk gibi temalar ortak anlatım içinde ilerlemektedir. Sıradan bir günlük olaylar içinde işlenen bu temalar sade öyküleme içinde işlenmektedir. Sinematografik açıdan ise belli kurgusal oyunlar içinde bulunmadan kendi yerel kültürü içinde şekillenerek üretim sağlayan bu filmler, bir yandan da kırsal ve kentsel mekan seçimleri ile de gerçeklik üzerinden anlatımını doğal mekanlardan seçimler sağlayarak oluşturmaktadır.⁴⁴⁵

Yeni İran Sineması'nın ortak anlatımına yöneldiğimizde hakim olan Batı tiyatro etkisini ve onun bağlamında gelen kurgulanan öyküleme tekniğinin dramaturgi yapısının varlığını, yaratılan senaryolarda birbirine bağlanmış olan entrika parçalarını, İran Sineması'nda görmesek de kendi sinemasal dili ile oluşturduğu anlatımın da bir o kadar etkin bir noktada seyirciyi çektiğini görmekteyiz. İran Sineması'nda hangi yönetmen hangi konuyu ele alırsa alsın hepsindeki ortak nokta ve hayata bakışlarındaki ortaklık dikkat çekmektedir. Ülke sinemasındaki her filmin sıradan görünen anlatımının üst tabakasındaki varoluşçu izlenimler belirgin bir şekilde suret bulmaktadır. Oluşturulan bu anlatım hikayelerindeki basit görünen konular bir yandan da bize Doğu'nun ve de özelindeki İslami düşüncenin yansımalarını göstermektedir. Ortak tema ve motiflerden ilerlediğimiz İran Sineması'nda dikkat çeken bir diğer nokta ise rejim değişimi öncesinden çok daha evveline dayanan sağlam köklerinin bulunduğu birçok siyasal ve sosyal anlamda değişimlerin yaşandığı yüzyılları kaplayan süreçte geleneksel yapısını muhafaza etmiş olan İran şiiri ve de tiyatrosunun sinemadaki etkisidir. Görsel sanatlar anlamında etkin bir duruşa sahip olan Fars sanatı, sinemanın varlığında da geçmişten gelen sanatsal köklerini yansıtmayı başarmıştır. Batı Sineması'ndan farklı bir duruşa sahip olduğunu birçok noktada dile getirdiğimiz İran Sineması'nın Batı Sineması'ndan ayrılan

⁴⁴⁵ Birgül Alıcı, "Yeni İran Sineması'nda Çocuk", **e-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, Vol. 2, No. 3, Mart-2014, s.129

en belirgin iki özelliği de Taziye (Ta'ziyah) ve Fars şiiri olmuştur. İran Sineması'nın filmlerine yansıyan şiirsel anlatımın bir diğer niteliği ise şiirsel anlatımın resimsel özelliğidir. Bu da oluşturulan sinemadaki anlatımın daha geniş bir felsefik alan içinde hal almasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle sinema ile varlık biliminin bileşiminden oluşan geniş bir yelpazenin sunumu olmuştur.⁴⁴⁶

İran edebiyatına ve de sinemasına baktığımızda yıllar boyu birbirine bağlı olarak kök salmış ilişki söz konusudur. Kimi zaman bu durum eserler vasıtası ile kimi zaman da bizzat edebiyatçıların sinemaya atılım sağlaması ile gerçekleşmiştir. Özellikle de Fars edebiyatının özelindeki Fars şiiri her zaman sinema sanatçıları için entelektüel gelişimleri doğrultusunda önemli bir alanı temsil etmektedir. Bunun sinema üzerindeki izlerini görmek ise pek zor olmamaktadır. İran Sineması'ndaki yönetmenlerin filmlerine odaklandığımızda şiirsel üslup ilk dikkat çeken noktadır. Filmlerdeki görsel üsluptaki simgesel anlatım ve de az diyaloglar vasıtası ile çok şey anlatma işlevi ise, Fars şiirinin İran Sineması'ndaki etkin ortak temsili işaret etmektedir.⁴⁴⁷

İran Sineması'nın bir başka ortak alanı ise gündelik yaşam üzerinden sıradan hikayelerin anlatımını gerçek bir dille ele alıyor oluşudur. Ağırlıklı olarak gerçekçilik boyutunda belgesel bir tadı içinde barındıran İran Sineması, kurmaca anlatımdan öte genel olarak belgesel bir tat ile filmlerini gerçekleştiren bir ülke sineması olmuştur.⁴⁴⁸ Bu yönü ile de seyirci odaklı incelendiğinde gerçeklik bağlamında daha yakın duran İran Sineması, filmleri ile de izleyicide beyazperdeden çıkan gerçekler olarak daha içten anlam bularak anlatımını daha gerçekçi kılmıştır.

İran Sineması'nın son olarak ortak tema ve motif algısında değinilecek ve incelenecek noktası Kirel'in de *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* kitabında da belirttiği gibi "agorafobik" kavramı üzerinedir. Genel anlamda İran'ın kapalı, içe dönük bir toplum yapısı olmasından kaynaklı "agorafobik" terimi yaşanan bu "sıkışmışlık hissini" anlatan karakterler üzerinden

⁴⁴⁶ Sözen, Mustafa, "İran Yeni Dalga Sineması'nda Varoluşsal Temalar", Selçuk İletişim Dergisi, 7/3 (2012), s.221

⁴⁴⁷ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, *Ortadoğu Sineması*, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.44

⁴⁴⁸ Serpil Kirel, "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.385

etkin bir kavram olmuştur. Filmlerine odaklandığımızda ülke sinemasındaki ele alınan anlatı yapılarında da simgesel ve kapalı anlatımların hakim olması oluşturulan bu duygu durumunda tekrardan bizi agorafobi kavramına götürür.⁴⁴⁹ Bu kavram detaylıca irdelenmesi gereken ve de İran Sineması açısından da özelinde incelenmesi gereken bir terim olarak üzerine çalışmalar yapılmalıdır.

Bu bağlamlar doğrultusunda genel anlamda irdelediğimizde İran Sineması'nda oluşan ortak tema ve motiflerde en belirgin özellik minimalist anlatımlar içinde kendini gösteren bir sinema olmasıdır. Yönetmenlerin kullandığı şairane anlatım ise hakim olan şiir sanatının filmlerde de etkisini gösterir niteliktedir. Fotoğraflarla şiir yazan yönetmenlerin kapalı anlatımı kullanmaları da yine ülke sinemasını en belirgin kılan ortak özelliklerindendir. Simgesel anlatımın dili olarak da adlandırılan İran Sineması, bastırılmış ve sindirilmişlik temalarının da kapalı evrenler içinde anlatımını oluşturmaktadır. Kullanılan bu ortak tema ve motiflerden öte şiddet ve cinsellik temalarının açık bir şekilde kullanılmadığı görülmektedir. Ancak baskının ve şiddetin yaygın olduğu bir toplumda ve cinselliğin bastırıldığı bir toplumda cinsellik ve şiddet konusu bir tema olarak ele alınmasa da simgesel bir dille ifade edilebilmektedir.

2.2.4 Sansür ve Otosansür İlişkileri ile İran Sineması'nın Dili

“Uygarlık tarihinin her döneminde her çağda felsefe ile sanat arasında bir bağ kurmak olanaklıdır. Bu bağ kimi zaman çok güçlü kimi zaman da çok zayıf olabilir. Fakat sanat tarihinin gösterdiği son derece açık bir gerçek varsa, o da sanatın ancak ve ancak düşüncenin yoğun olduğu ortamlarda gelişip serpilebildiği, düşüncenin yoksullaştığı dönemlerde ise sanatın da gücünü yitirdiğidir.”⁴⁵⁰

İslam Devrimi'nin gerçekleşmesindeki esas isme sahip olan Ayetullah Humeyni, devrim öncesinde ülke dışında yaşamasına rağmen yine de ülke içinde bir hayli etkin rolü üstlenmekteydi. Bu süreçte yaşanan rejim değişimi için olan ayaklanmalarda entelektüel kesimde yer alıyordu. Bu dönem zamanla dini anlamda daha çok hakim bir yol izlemeye

⁴⁴⁹ A.g.e., s.381

⁴⁵⁰ Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırkbeş Yay., İst-2003, s.6

başladığında görülen hedef de sinema salonları olmaya başlamıştır. Bunun temel nedeni ise Şah'ın rejim değişimi öncesinde dayatmış olduğu modernizm algısının sinema filmlerinde görülüyor olması, dini liderlerin sinemaya yönelik bakışlarının olumsuz seyirde olması ve de Batılı bir yaşam şekli olarak sinemanın görülmesi, sinema salonlarına karşı ayaklanmaları da beraberinde getirmiştir. Bu başkaldırıları ile Tahran, Tebriz, Hamedan, Meşhed ve Şiraz gibi İran'ın önemli şehirlerinde sinema salonları peşi sıra ateşe verilmeye başlanmıştır. Bu şehirlerin yanı sıra en önemli olay ise İran'ın güney bölgesinde bulunan Abadan şehrindeki Rex Sineması'nın salonunda gerçekleşmiştir. İran Yeni Dalga Sineması'nın önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Mesud Kimyayi'nin *Geyikler* filmi bu salonda gösterilirken çıkartılan yangın, ülkedeki sinema salonları açısından en büyük toplumsal cinayet olarak belleklerde kalmıştır. Bu yangın sonucunda gösterimde bulunan 700 seyircinin yarısının yanarak can vermiş diğerleri de ağır bir şekilde yaralanmıştır. Bu dönemde sinema salonlarına karşı tepkiler giderek daha da artmaya devam etmiştir. 500 sinema salonundan yarısından fazlasının yakılması ya da kullanılamayacak duruma getirilmesi de devam eden olayların ciddiyetini göstermektedir. Bu süreç içinde bir yandan da Şah'ın gerçekleştiren eylemlere sert bir şekilde karşılık vermesi hatta İran halkının ve de eylemcilerin üzerine vermiş olduğu ateş emrinin neticisinde birçok İranlı hayatını kaybetmiştir. Bu dönem ölümlerin peşi sıra gelmesi toplum içinde yoğun huzursuzluğu da beraberinde getirdi. Sonucunda 1979 yılına gelindiğinde gerçekleştirilmiş olan İslam Devrimi sonrasında Şah ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır. Öncesinde de sürgünde olan Humeyni ülkeye dönüş yapmıştır. 1979 Şubat ayında ülkeye bir dini lider olarak giriş yapmıştı. Rejim değişimi bu dönemin sonrasında ülke için bir milat niteliğini taşımıştır.⁴⁵¹

Peşi sıra gelen değişimler içinde bir “temizlik süreci” de sinema üzerine gerçekleşmiştir. Ülke sinemasında bu rejim ile beraber sektörde bulunan ithal filmler de nasibini almıştır. Ülkeye ithal edilmiş şekilde bulunan yabancı filmler tekrardan gözden geçirilerek birçoğuna engel konulmuştur. Bu dönem içinde incelenmiş olan toplam 898 ithal filmin 513'ü tam anlamıyla ret cevabı almış ve izleyici ile buluşamamıştır. Yabancı filmlerin yanı sıra yerli yapımlara baktığımızda ise 2208 yerli yapım filmin 1956'sının da bu dönemde gösterilmesinin yasaklanması üzerine bu dönem gerçekleştirilen filmler için gösterime girmeden sansür ile karşılaştığını söyleyebilmekteyiz. Ret cevabı almayan filmlerde ise gerçekleşen sansür, kısıtlamalar veya engeller getirilerek oluşturulmuştur. Örneğin, çıplaklık veyahut iffetten

⁴⁵¹ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.23

mahrum şeklinde düşünölen her film sahnesine kapatıcı kurgulamalar yapılarak düşünölen değler içinde uygun bir şekillendirme gerçekleştirilmiştir. Birçok kesmenin filmin anlaşılrlılığını yok ettiğı süreçlerde de uygun görölmeyen beden alanları kurguda geniş bir kalem üzerinden karalanma, kapama şeklinde sansüre maruz kalmaktaydı. Oluşturulan yeni filmlerin senaryoları üzerinde de yoğun bir sansür baskısının olduğı rejim süreci İran Sineması'nda, sadece yüzde 25 gibi bir oranda filmlerin onay alması yaşanan durumu izah etmektedir. Bu süreçteki sinemanın belli alanlarındaki tanınmış kişilerin, komedyenler, oyuncular ve sinema alanında çalışanlar da birçok suçlamalar doğrultusunda hapse mahkum edilerek birçok kazançlarına da el konulmuş ve bu uzaklaştırma ile birlikte beyazperdede seslerinin ve bedenlerinin varlığı yok olmaya ve silinmeye başlanmıştır. Bu şekilde de oluşturulan sansür hali esasında bahsedilen “temizleme süreci” içindeki rejimin bir başka tavrıdır. Bu dönemde bir diğler durum ise kadınlar üzerindeki kısıtlamalar olmuştur. Hatta belirsizliğin hüküm sürdüğü bu dönemde direk kadınların filmlerden çıkarılması İran Sineması'ndaki kadına en büyük sansür olma durumunu yaşatmıştır ve kadınların bu dönem filmlerde gösterilmesinin yasaklandığı bir dönem yaratılmıştır.⁴⁵² Bu dönemin tanımını yapan İranlı sanatçılar, 1977 yılında İran Devleti'nin sansür algısını anlatabilmek adına filme dair onay verirlerken resmen, “*Moliere'nin bir oyunu için izin almaya gidildiğinde, Moliere'in gelmesi gerektiğı söyleniyor*” şeklinde açıklamada bulunmuşlardır.⁴⁵³

Sansürün bir diğler farklı yönden etkisini ise sinema salonlarının sahipleri üzerinden İran Sineması'nda görmekteyiz. İlk olarak gösterim öncesi bu sansürü sinema salonları sahipleri uygulamaya başlamıştır. Yeni oluşlan sistem içindeki kurallardan çekindikleri ve de salonlarının kapatılma ihtimallerinden korktuklarından kaynaklı rejime yönelik belli düzenlemeler yapmaya başlamışlardır. Kendilerine göre filmlerin birtakım yerlerini kesme veyahut uygun bulunmayan çıplaklıkta görölen bedenleri boyama gibi girişimlerde bulunmuşlardır.⁴⁵⁴ Filmler gösterime girmeden oluşturulan bu sansür, seyirciye sunulmadan yaşanan bir diğler kısıtlamalı gösterimi de ortaya koymaktadır.

⁴⁵² Hamid Nafisi, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yay., İst-2003, s.769

⁴⁵³ Can Sever, “İran Sinema Tarihi”, **Sinefil**, (27Eylöl-12 Kasım), s.41

⁴⁵⁴ Nafeie Monireh. (2012). **Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları**. Doktora Tezi. Hazırlandığı yer: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.37

Devrim sonrası yaşanan süreçte İslami değerlerin ağırlık kazanması ve yönetim sisteminin İslami yargılar üzerinden gerçekleştiriliyor olması, ülkenin toplumsal yaşam tarzlarında da belli değişikliklerin yaşanmasına yol açmıştır. Bu yaşam biçimleri üzerinden belirlenen kodlamalar aracılığı ile sinemaya bakışta da ahlaki yönün ön planda olduğu çalışmalar gerçekleşmiştir. Bu şekilde ilerleyen normlar üzerinden sinemada oluşan kısıtlamalar ve sınırlar beraberinde oluşan yasaklar da varlık bulan rejim değişiminin kendini pekiştirme yönünde ilerleyişinin gösteren bir sanat alanı olarak yerini almıştır. Bu yasakların ve İslami bakışın hakimiyeti, esasında devrim sonrasındaki süreçte İran toplumunun genel panoramasını gösterme açısından bir çerçeve oluşturmuştur. Devrim sonrasındaki süreçteki sinema, bir durdurulma süresi yaşamıştır. Ancak aradan bir ay gibi kısa bir süre sonra bu durdurulma kararı, Kültür Bakanlığı'nın sinema çalışmalarına hakim olması ile tekrardan açılışını sağlamıştır. Bu aşamada önemli olan nokta ise hangi filmlerin gösterime sokulacağının belirlenmesi olmuştur. Bunun içinde 1979 yılında ülkede 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası kurulmuştur. Bu şekilde de kısıtlamalar ve sansürlemeler devletin merkezindeki karar mercileri tarafından belirlenmiştir. Şah'a karşı bir duruş üzerinden normlar geliştirilen sinema alanı için de baskı ve sansürün siyasal açıdan iktidarın elinde olması bir bakıma kendine yönelik bir otoriter sinema anlayışını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda baktığımızda öncesinde Şah yönetimindeki baskı ve kısıtlanmışlığı sadece rejimin adının değişimi ile tekrardan devrim sonrası süreçte de varlık bulduğunu söyleyebilmekteyiz. Kısıtlamalar aynı, sadece isimler farklı bir anlayışla baskı ve sansür sinema sanatında da kendini bariz bir şekilde hissettirmeye devam etmiştir.⁴⁵⁵

Bu dönem sansürleri, İran Sineması'ndaki kadın temsilleri üzerinden de etkisini gösterdi. En başlarda tamamen gözükmesi yasak olan kadın oyuncuların sonrasında perdede görünmelerine müsaade edildi. Ancak bu izin kadın oyuncular üzerinde belirlenen belli başlı kurallar ışığında gerçekleşti. Yeni oluşan kurallar üzerinden kadın oyuncular filmlerde uyurlarken bile başları kapalı bir şekilde gösterilecekti. Kullanılacak olan giysiler kadın oyuncuların üstüne fazla yapışan hatlarını ortaya çıkaracak şekilde olmayacak ve kıyafetler topuklarına dek kadını örtecek şekilde seçilecekti. Filmde rol alan erkek oyuncularla ilişkisinde ise kadın oyuncular gerçek yaşamda evli değillerse, bir yakınlıkları yoksa ellerinin birbirine değmesi kesinlikle yasaklanmış olarak belirlenmiştir. Bu kısıtlamalar içinde kadının perdede gözükmesine müsaade eden kurum, gösterilecek filmler üzerinde de oluşturduğu beş aşamalı sansür alanı içinde gösterim hakkını veriyordu. Bu kısıtlamalar bir şekilde film daha oluşmadan sinemacılar

⁴⁵⁵ A.g.e., s.34

tarafından da bir kısıtlamaya oto-sansüre neden oluyordu. Bu dönemde kısıtlamalardan kaynaklı kadın-erkek ilişkilerinin bulunduğu konulardan özellikle kaçınan sinemacılar başka alanlar üzerinden konular seçmeye gayret ediyorlardı.⁴⁵⁶ Bakıldığında İran tarihinde kadının örtünme ve kısıtlamaya dair iki büyük travma durumunu görmekteyiz. 1936 yılında Baba Şah Rıza devrinde kadınların zor kullanılarak çarşaflarının çıkarılması ve modernite çatısı altında kamusal kurumlarda da kapalılığın yasaklanması ve buna karşı duranlara da ağır cezaların uygulanması yaşatılırken, diğer bir baskı ve kısıtlama ise Humeyni sonrasındaki İslami Devrim zamanında Şah'ın toplattığı çarşafı kadınlara zorla giydirmesi üzerine yaşanmıştır.⁴⁵⁷ Kısıtlamalar süreci içinde bir şekilde varlığına devam eden İran Sineması yeni rejim sonrasında da yeni sistem düzeni içinde kendine yönelik bir dil yaratma sürecine girmiştir. Bu bağlamda bakılan sansürün etkin hissi bir şekilde oto-sansürü de beraberinde getiren bir netice doğurmuştur. Bu şekilde filmler çekmek isteyen kişiler üzerinde kısıtlamaların olması, onları ret almamak adına belirlenen kurallar ışığında filmler çekmeye itmiştir. Ve bu biçimde şekillenen filmlerde bir bakıma belirlenen kılıf üzerine şekillenen filmler üretme söz konusu olmuştur.

İran Sineması'nın gelişim süreci devrim sonrasındaki süreç içinde belli bir süre duraklama aşamasını yaşadı. İslam Cumhuriyeti sinemaya şekil vererek, kendi propagandasını yapma yönünde çalışmalar yaptı. Bu amaçla kullanılmaya başlanan İran Sineması'nda yeni rejimi destekleyen nitelikte filmlerin yapılması için devlet destekli çok büyük bütçeler bu filmler için seferber edildi. Bu dönemde yetenekli olan birçok İranlı yönetmenler gerçekleştirdikleri çalışmalarda fiilen yasaklanmalar yaşadı. Ancak söndürülmeye çalışılan bu yönetmenlerin altında hala tütmeye devam eden külleri bu ateşi söndürmedi. Birçok değerli yönetmenler Behram Beyzayi, Abbas Kiarostami, Dariush Mehrucui gibi ustaların peşi sıra Muhsin Mahmelbaf, Rahşan Ben-i İtimad gibi yetenekli yönetmenler İran Sineması'na katılmaya devam etti. Bu süreç içinde İran, geçmiş rejim ve bulunulan modernite ile bir karşılaşma içinde sürekli mücadele durumundaki halinde, ülkenin sanatındaki gelişmeler de, toplum içinde bir şekilde önemli bir yer arz ediyordu.⁴⁵⁸ İranlı yöneticilerin İran Sineması çatısı altındaki sanat sinemasına eski derecede bir olanak göstermeyeceğinin belirtilerini de bu dönemde vermeye başlamıştı. Buna yönelik birkaç yönetmen üzerinden örnekler verecek olursak; Abbas

⁴⁵⁶ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt II**, Oğlak Yay., İst-2005, s.752-753

⁴⁵⁷ Kanat Fatin. (2006). **İran Sineması'nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler**, Yüksek Lisans Tezi. Hazırlanmış yer: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.26

⁴⁵⁸ Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, Agora Yay., İst-2004, s.25

Kiarostami'nin *Aslı Gibidir* filmini Avrupa'da çekmek durumunda kalması, hatta filminin gösteriminin dahi İran'da gösterilemeyeceği üzerine yöneticilerin açıklamada bulunması, Jafar Panahi'nin ise başından geçen sanat ve iktidar ilişkisindeki ağır söylemlerde ceza niteliğinde yasaklamalarının filmlerine gelmesi, Batılılara yönelik film yapıyor iddiası ile eleştirilen İranlı yönetmen Panahi'nin ürettiği filmlerin hep ülke sorunlarını Batı'ya göstererek Batı'nın gözündeki İran'ı gösteriyor oluşu üzerine olmuştur. Ancak sonraki süreçte görüldüğü üzere Amerika'nın Panahi'ye verdiği ödülü reddetmesi, esasında Batı'ya yönelik değil insanı merkez alan sorunlara yönelik bir bakış açısı ile filmlerini gerçekleştirdiğini göstermektedir. Çünkü ödülünün reddinin gerekçesini ise Amerika'da yaşanan insan haklarının ihlalleri üzerine olduğunu belirtmiştir. Bir başka tanınmış bir yönetmen olan Bahman Ghobadi'nin ise film çekmesi yasaklanmıştır. İranlı yöneticilerinin bu yasağa yönelik gerekçeleri ise Ghobadi'nin filmlerinin dilinin Kürtçe olmasını göstermiştir.⁴⁵⁹

Sinema filmlerinin üretimine baktığımızda bulunduğu toplumun kültürel, siyasal ve toplumsal faktörlerinden etkilenmemiş şekilde yorumlamak yanlış olur. İçinde bulunduğu koşullar bağlamında şekillenen İran Sineması'nda oluşturduğu üretimlerini bu şartlar içinde sağlamıştır. Ülkenin kısıtlayıcı birçok faktörünü içinde bulundurması sinema alanında da gelişimlerin farklı yönlerden gelişmesine neden olmuştur. Sansürler ve yasaklamalar içinde sinema dili yaratmaya çalışan İran Sineması da bir şekilde bu yasakların içinde kendine bir dil yaratma durumunu sağlamıştır. Bu şekilde gelişen ülke sineması farklı noktalardan anlatımlar oluşturmuştur. Bu yasaklar doğrultusunda esasında sağlanan olumlu bir durum ise direk ülke sinemasının bir dil oluşturma hali olmuştur. Gerçekleştirilen bu filmlerin birçok ortak noktasının olmasının nedeni de budur. Yasaklar doğrultusunda mantıklı nedenler belirleyerek yine de anlatımını sağlama çabası yatar. Bu bileşenler için rastlantı demek yanlış olur. Özellikle uygulanan bir anlatım olarak varlardır. Bu şekilde bakıldığında belirtildiği gibi ülkenin toplumsal, siyasal ve kültürel koşulları sinemasını incelediğinde de göz önünde tutulmalıdır. İran Sineması da bu göz önünde tutulması gereken koşullar içinde daha fazla sıkışmış olan bir sinemadır. Bu şekilde bakıldığında İran Sineması'nda film üretmedeki en önemli zorluk devletin uyguladığı baskıcı tutumdur. Oluşturduğu sansür mekanizmasıdır. Batı yönünden bakıldığında belki de en son akla gelebilecek bir durum olarak gözükse de İran'da devlet baskısının sinemadaki sansür mekanizması İran Sineması'nın kendini geliştirme yolundaki en büyük engel olarak görülmektedir. Bu engeli aşmak adına da yapılan yeni arayışlar İran Sineması'nın gelişimini de

⁴⁵⁹ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.36-37

ona göre şekillendirmektedir.⁴⁶⁰ Bu olumsuz sürecin İran Sineması'nda öncesinde görülmemiş bir dil yaratması, olumlu yönde bir gelişim sağlamış olsa da, sanatçıların bir şekilde kısıtlamalara halen daha maruz kalma durumunu yaşaması, üretilen filmlerin belki çok daha iyisi sağlanacakken kısıtlanmışlık içinde kendine oto-sansür uygulayan yönetmenleri oluşturması olumsuz bir faktör olarak sinemada vuku bulmaktadır.

Yeni yönetimin sıkı bir biçimde denetlediği sinema, kesin kurallarını İran'ın entelektüel filmleri içinde oluşturmaktaydı. Genel anlamda filmlerde İslami değerlere yönelik tartışılmaya açık konuların seçilmemesi ve işlenmemesi, kadın-erkek ilişkilerindeki mesafelerin korunması, bilhassa kadınların kapalı bir şekilde gösterilme zorunluluğu ve şiddete yönelik sinemanın olmayacağı üzerine bariz normlar üzerine kuralları olan yeni sinema kurallarına belli bir süreden sonra yönetmenlerde uyum sağlayıp ona göre filmler çekme durumuna geçmişlerdir. Bu kurallar sistemi içinde kendine yer edinmeye çalışan sinema filmlerinde de çözüm olarak İran toplumunun köklü sanat dallarından biri olan Fars edebiyatına yönelmişlerdir. Fars edebiyatındaki simgeci anlatım, İran Sineması'nda da kullanılan en önemli temsil olmuştur. Ülke yönetmenlerinin açık bir şekilde anlatamadığı durumları, konuları metaforlar yardımı ile anlatarak simgeci anlatım üzerinden istediklerini kapalı kutular içinde göstermeyi başarmışlardır. İran İslam Cumhuriyeti öncesinde Şah devrinde de esasen kullanılan simgeci anlatım bu yeni yönetim sisteminde de kendini göstermeye başlamıştır. Ancak kapalı anlatımlarla baskı ve kısıtlamaları gerisine atabilen yönetmenler zamanla bir dil yaratımı içinde de genel bir simgeci anlatım sineması geliştirmişlerdir. Bu simgesel anlatım esasen kendini göstermeyi de başarmış bir yöntemdir. Örneğin, kapalı kapılar ardında kalmış gözleri görmeyen küçük bir kız çocuğunun evdeki yaşantısı ve de onun başındaki kuralcı dedesi, bizlere İran toplumunu ve de başındaki Humeyni'yi temsil edebilmektedir ve bu şekilde bir anlatım modeli ile de yönetmenlerin dertleri olan durumları anlatabilmektedir. *Ortadoğu Sineması* kitabında da yer verilen İran'ın ünlü yönetmenlerinden biri olan Behman Fermanara ülkesindeki sansür kurulu için şunları söyleyebilmektedir; “*Sansür kurulundakiler ancak anlayabildikleri şeyleri sansürleyebilmektedir. Oysa bizim filmlerimizde metaforlar öyle güçlüdür ki söylemek istediğimizi özetler. Bu incelikten yoksun birinin bunu anlayıp sansürlemesi çok zordur*”

⁴⁶⁰ Serpil Kirel, “İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.375

şeklinde fikrini ifade ederek ülkedeki sansüre karşı ülke yönetmenlerinin ortak bir söylemini de dile getirmiş olur.⁴⁶¹

İran Sineması'nda ne kadar çok sansür ve oto-sansür etkin bir şekilde kendini göstermiş olursa olsun, yetenekli sanatçılar tarafından bu sorun olumlu bir şekilde bir ülke sineması dili yaratmıştır. İran Sineması'nı sinema yapan en önemli faktör ayrıcalıklı bir sinema diline sahip olmasıdır. Mecburi bir şekilde simgeci anlatım içinde bir sinema alanında faaliyet gösteriyor olsalar da bu zorluk içinde bir anlatım modeli yaratmanın mücadelesini göstermişlerdir. Hatta bu mücadele onlara dünya çapında ayrıcalıklı bir dil yaratmalarının kapılarını da açmıştır. Bu şekilde de İran Sineması'nı yaratmışlardır. Hatta özelinde ise ülke sineması içinde yer alan yetenekli yönetmenlerin de kendileri birer yönetmen sineması oluşturarak anlatımların bütünü içindeki İran Sineması'nın parçalarındaki özel motifler olmayı başarmışlardır. Bu bağlamlar doğrultusunda irdelediğimiz İran Sineması'nın kendi dili içindeki yönetmen sinemasına bakmak gerekmektedir. Yönetmenler bazında konuyu detaylı bir şekilde incelemek araştırmamızı daha etkin bir noktaya götürmek amaçlı önem arz etmektedir.

2.2.5 Sinema Dili İçinde Sinema; İran'da Yönetmen Sineması

“Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında sanat bir ütopyadır ama gerçekleştirilebilir, pozitif anlamda bir ütopya. Sanatın köklerini, insanoğlunun estetiksel-bilincinin ortaya çıkışında aramak yanlıştır.”⁴⁶²

“Kültür insanın toplumsal yaşamının her alanında kendisini ve kendisinin olanı (veya olduğunu sandığını) materyal ve düşünsel ile ifadesidir; çünkü kültür, insanın kendi yaşamını geçmişten gelen tecrübeler ve birikimlerle ve kendinin yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır. İnsan

⁴⁶¹ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.27-28

⁴⁶² A. Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemelerinde Temel Yaklaşımlar**, Der Yay., İst-2001, s.1

kendini nasıl üretiyorsa bu üretme yolu onun kültürüdür.”⁴⁶³

İran Sineması’nın bir dil oluşu başlı başına bir anlatım modeli sunmaktadır. Kendi kültür öğeleri ile beraber bir anlatım kalıbı içindeki yerellik ve evrensellik terimlerini harmanlanmayı başarmış olan, ülke sinemasını izleyicilere sunan İran Sineması, oluşturduğu modelden öte kendi içindeki yetenekli yönetmenlerin de ürettiği filmlerdeki özgün anlatımları İran Sineması’nın dili içindeki bir yönetmen sineması dilini de beraberinde getirmiştir.

Kültürel bağlamda irdelemiş olduğumuz İran Sineması’nın anlatımına yöneldiğimizde bize en önemli kaynak sinema göstergebilimi olacaktır. Genel tabiri itibari ile anlambilimi olarak da söylenen göstergebilim, bir filme bakıldığında filmin bizlere ne anlam ifade ettiğini ve de bu anlamı nasıl ifade ettiği üzerine detaylı bir açıklama modelini öngörmektedir. Göstergebilim esasında bir filmin içindeki izlenebilirlik üzerindeki yasaları belirlemeye ve bu yasaların bir film içindeki özgün anlatımını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir yöntemdir. *Büyük Sinema Kuramları* kitabında da anlatıldığı üzere, “*Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir.*”⁴⁶⁴ Bu bağlam doğrultusunda incelediğimizde göstergebilim alanındaki çalışmalar özelinde irdelediğimiz İran Sineması dili içindeki yönetmen sinemasının özel anlatımlarını görmekte yarar sağlayacaktır.

İranlı yönetmenlerin en belirgin noktalarından biri olan sıradan konuları, günlük yaşamların hikayelerini anlatmadaki becerileri onları dünya sinema tarihinde oldukça özel bir yere yerleştirmektedir. Onların minimal hikayeleri göz önüne alındığında küçük öykülerden nasıl mahir bir elle işler yaptıkları görülmektedir. Bazen bu hikayelerde mayınlar arasında bulunan çocukların yaşamları bazen ayakkabısı olmayan küçük bir kız çocuğunun hayatı ve bazen de unuttuğu defteri zorluklarla arkadaşına götürmeye çalışan bir çocuğun başından geçenler anlatılmaktadır.⁴⁶⁵

İranlı yönetmenlerin yeni olan bir sanat alanı için bu kadar geniş bir anlatımı kazandırmış olması ve de bir dil yaratarak yer almış olması özellikle önemli bir noktadır. Yeniliklerin bir

⁴⁶³ İrfan Erdoğan - Pınar Beşevli Solmaz, **Sinema ve Müzik**, Erk Yay., Ank-2005, s.20

⁴⁶⁴ J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev: Zahit Atam, Doruk Yay., İst-2010, s.xxx-xxxi

⁴⁶⁵ Haz: Rıza Oylum- Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.37

anlamda sindirilip kabul görmesi zor bir durumdur. Özellikle de bu incelemeyi Doğu ülkeleri tarafından yaptığımızda bir hayli zor olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan sinema sanatının da kabul görmesi Doğu ülkeleri tarafından kolay olmamıştır. Ancak bir noktada etkin bir benimseme durumu yaratılır. Bu da ülke ile sinema arasında bağ oluşturulan yerel kültür motiflerinin bu iki bağı bütünleştirmesi şeklindedir. Ülkedeki sinema sanatı ne kadar çok yerel kültür ile bir bağ içinde olursa o kadar çok benimsenmesi kolaylaşır. Bakıldığında da sinemanın yaygınlık kazanmış olan ülkeleri genelde bu bağı en etkin şekilde oluşturmayı başarmış olan ülkeleridir.⁴⁶⁶ Kendinden bir parça bulma her şey içinde benimsetilebilecek bir oluşum yaratır. Yerel kültürün İran Sineması ve de yönetmenleri çerçevesinde kullanılması sinemanın benimsenme durumunu yaratmasından öte bir dil de yaratma yolunda ilerleme oluşturmuştur.

Adından sıkça söz ettirmiş ve halen daha ettirmeye devam eden İran Sineması'nın kendi içindeki önemli yönetmenleri sinemanın ilerleyişindeki en önemli şekillendiriciler olmuşlardır. İranlı yönetmenler belli temsiller ve kalıplar içinde ne kadar çok ortak motifler üzerinde biçimlenmiş olsalar da hepsinde ayrı ayrı bir rengin olması yönetmen sineması içinde belli başarıların, özelindeki yönetmene ait olarak vuku bulmasını da göstermiştir. İran Sineması içindeki auteur yönetmenler olarak tanımlayabileceğimiz sanatçılar, ülke sinemasının geleceğini şekillendiren filmlere imza atarak kendi başarılarından öte ülke başarılarını sağlamış olan sanatçılardır. Zorluklar içinde bir dil yaratmayı başarmış olan İran Sineması'nın auteur yönetmenlerini incelemek bizlere alana dair irdelediğimiz konuyu temellendirme adına da etkin bir bilgi birikimini oluşturacaktır.

2.2.5.1 İran Sineması'nın Önde Gelen Auteur Yönetmenleri

“Benim zamanımda uçuruma açılırdı bütün sokaklar. Sonunda ölüme yolladı dilim beni. Yapabileceğim çok az şey vardı. Ama ben olmasaydım egemenler kendilerini daha bir güvende hissederlerdi, bunu umdum.”

Bertolt BRECHT⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ A.g.e., s.39

⁴⁶⁷ Robert Phillip Kolker, **Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev: Ertan Yılmaz, Deki Yay., Ank-2010, s.233

İran Sineması'nın önde gelen auteur yönetmenlerini inceleyeceğimiz bu alanda öncelikle auteur kuramının ne olduğunu ve genelindeki kuram kavramına birkaç cümle ile değinmekte yarar vardır. Kurama baktığımızda özünde öncelikle bir sanat eserinin varlığından bahsetmemiz gerekir. Sanatsal pratiklerin olmadığı yerde kuramdan bahsedemeyiz. Kuram sanat eserlerinin ardından gelen, kendine özgü sanatsal bir tatbiki olan manalı bir çerçeve oluşturacak ürünler oluşturması gerekir.⁴⁶⁸ Kuramın işlevine baktığımızda tam olarak sanat dalının veyahut genelinde sanatın hatlarını çizemez, fakat sanatın ilerlediği yolda ve bilhassa geçmişindeki çalışmalara yönelik önemli derecede bir çerçeve oluşturmaya çalışır.⁴⁶⁹ Auteur kuramına baktığımızda auteur kelime anlamı “yaratıcı” olarak varlık bulur. Yaratıcılığını sinema üzerinde göstermiş olan İranlı yönetmenlerin ise oluşturduğu auteur anlayış onların bir sinema dili yaratmasına da vesile olmuştur. Bakıldığında her kuramın ele alınışında farklı bakış açılarının oluşturduğu düşünce anlayışı auteur kuramı için de bizi birçok soru ve onun üzerine oluşan olasılıklarla karşı karşıya getirir. *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında Wollen'ın da bahsettiği üzere “yorumsal, biçimsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelenmiş kiplere dayanan bir kurama ihtiyacımız olduğu çok açık. Şimdiye kadar eksik anlaşılmış birçok yönetmenin yapıtlarını eleştirel bir gözle araştırmak, tanımlamak ve kurmak gerekiyor.”⁴⁷⁰ Bu tanımlama ve kurma işlemini gerçekleştireceğimiz auteur yönetmenler çatısı altındaki İranlı yönetmenlerin sinemasını irdelerken, oluşturulan her filmin yönetmenlerin elinde nasıl birer sanat eserine dönüştüğünü, hakim oldukları sinema dillerinden nasıl ileri geldiklerini incelemiş olacağız.

İranlı yönetmenlerin oluşturdukları sanatı incelemeyen önce sinema sanatındaki yönetmenin konumu ve etkinliği açısından öncesinde “sanat” ve “sanatçı” kavramları üzerinde durmak gerekmektedir. Sanata bakıldığında en belirgin ve öz tanımı itibari ile güzellik anlayışının dışavurumunda görülen her biçimdir. Sanatçı ise bu dışavurumdaki biçimlerin güzelliğini göstermede kendini adanmış kişi olarak varlık bulur. Bu tanımlama ne kadar çok ilk başta idealist bir düşünce olarak suret bulsa da bakıldığında en sıradan belgesel filmlerinden tutunda en gerçekçi diyebileceğimiz sosyalist bazlı filmlere kadar estetiksel düşüncenin ön planda oluşu, irdelenen konunun içeriksel bir güzellik anlayışı her zaman güzel bir biçimde aktarma/gösterme çabası içinde dünya sinemasında ön plana çıkan bir biçim olmuştur.⁴⁷¹ Sinemaya yönelik

⁴⁶⁸ J. Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, Çev: Zahit Atam, Doruk Yay., İst-2010, s.xvi

⁴⁶⁹ A.g.e., s.xvi

⁴⁷⁰ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev: Zafer Aracagök-Bülent Doğan, Metis Yay., İst-2014, s.103

⁴⁷¹ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Say Yay., İst-2012, s.15

izleyiciye aktarım bazında en iyi anlatımlardan birini sağlayan Pezella, *Sinemada Estetik* kitabında sinemanın anlatımı üzerine şöyle değinir;

Sinema tekniğin deneyini ve onun algı üzerindeki etkilerini tamı tamına ifade etme gücüne sahip tek sanattır. Walter Benjamin, 19. Yüzyılın Başkenti Paris'in bir fragmanında, sinemayı, "o modern aygıtlarla temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur, diyerek tanımladı. Sinema, -teknik ve üretken doğasıyla- "modern aygıtlar"ın gündelik yaşamın her alanına getirdiği süreksizlik deneyimini ifade eder. Bu tanımlamayı anlayabilmek için tekniğin –geçen yüzyılın sonunda ve 1900'lerin ilk on yıllarında- insanın doğayla ve kendi fizyolojisiyle arasındaki ilişkiye getirdiği teknik değişimleri sunabilmek gerekli.⁴⁷²

Bu bağlamda İran Sineması'nın auteur yönetmenlerinin kendi doğasında gelişmiş olan sinemadaki tekniksel sürecindeki anlatım aşamaları, bizlere bir şekilde ülke içindeki yönetmenlerin kendi doğasındaki yerel ve evrensel yansımalarını da sunmaktadır. Bakıldığında İran Sineması'ndaki alternatif film üretme yolunda ilerleyen yönetmenlerinde birbirleri arasında sıkı bir ilişkinin olduğunu da görmekteyiz. Bu ilişkilerin beraberinde süregelen anlatımlar da yönetmenlerin birbirlerine olan benzer sinema dilini ve seçimlerini beraberinde getirmiştir.⁴⁷³ Ağırlıklı olarak dünya festivalleri bazında adından sıkça söz ettiren İranlı yönetmenlerin auteur sinema üzerindeki ilerleyişleri, anlatımlarının birbirlerine benzerken bir o kadar da yönetmene ait benliği göstermedeki başarıları ön plana çıkan bir sinema dili olarak vuku bulmuştur. İran Sineması'ndaki önemli bazı auteur yönetmenleri detaylı incelemek, İran Sineması'nın dilini ve de bu dilin oluşumunu sağlayan unsurları bir şekilde gerçekleştirilen çalışma üzerinde etkin bir bakış açısının oturmasını sağlayacaktır.

⁴⁷² Mario Pezelle, *Sinemada Estetik*, Çev: Fisun Demir, Dost Yay., Ank-2006, s.13

⁴⁷³ Serpil Kirel, "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, Es Yay., İst-2007, s.377

İran Sineması'nda auteur yönetmenler denilince ilk akla gelen isim **Abbas Kiarostami**'dir. Hem ulusal hem de uluslararası alanda adından sıkça söz ettirmiş olan Kiarostami başarılı bir yönetmen olarak her zaman iyi filmlere imzasını atmış bir sanatçıdır. Rejim değişiminin ardından doğup büyümüş olan gençler için ilk filmleri 2000'ler İran'ına denk gelir. 2000'lerin değişiminde usta yönetmenler ise sinema anlayışları açısından farklı yollar izlemişlerdir. Bu yönetmenlerden biri de Kiarostami olmuştur. Filmlerine odaklandığımızda 1970'lerden 2000'lere dek filmler üretmiş olan Kiarostami'nin 21. yüzyıl sonrası sinemasını daha çok kişileştirdiğini görmekteyiz. Temellendirmek adına örnek verecek olursak 2002'de çekmiş olduğu *Ten (On)* filmi, minimal derecedeki anlatımında bir kadın şoför ve yanına oturan kişilerin konuşmaları üzerine gerçekleşen bir filmi. Film incelediğinde neredeyse tek çekim halinde başlayıp bittiğini görmekteyiz. Sonrasındaki yıllarda 2008'de çektiği *Şirin* filmi ise 12. yüzyıldaki *Hüsrev ile Şirin* hikayesinin sahnelendiği zamanda, izleyicilerin yüzlerinin gösterimi ile anlatımın sağlandığı bir film olmuştur.⁴⁷⁴ Kiarostami'nin biçim anlamında tutarlılığı toplumcu gerçekçi anlatım üzerinden kendi tasvirini desteklemeyi de sağlar. İran Sineması'na yönelik hem popüler anlamda hem de akademi yönünden sıkı bir bağ içinde olması kendi sineması içindeki “kendine dönüşlülük” yolculuğunun kolaylaşmasını sağlar. Kiarostami sinemasına ilgi duyan uluslararası izleyiciler kapsamında da oluşturduğu evrensel ve de hümanist tarzda anlatım ışığında çıkarımlar sağlayabilecek geniş bir alan sağlamaktayken bir yanda da izleyiciler bazında bambaşka bir kültürün ve de özelinde sinemasının içine girdiğinin izlenimini de verebilmektedir. Biçim anlamında tutarlılığının yanı sıra “umutta ölçülülük” de sağlamış olan Kiarostami, ülke içindeki devlet baskısı ve de sansürünün oluşturduğu durum, izleyicilerin Kiarostami ve diğer İranlı sinemacıların filmlerinde bir şekilde bu zorluk üzerinde mücadele ederek bir sinema gerçekleştirdiklerini de görmektedirler. Özellikle Abbas Kiarostami'nin romantik bir auteur olarak 1990'larda bir tek ulusal değil uluslararası sanat sineması içinde önemli kişilerden biri haline gelmesini sağlamıştır. “*Tüm zorluklara karşın güzel bir biçimde ölçülür, estetik açıdan sinemasal, insani açıdan evrensel ama yine de tam anlamı ile İran'la olan filmler yöneten bir şahsiyettir Abbas Kiarostami.*”⁴⁷⁵

1940 yılında Tahran'da doğan yönetmen, sinema yaşamına başlamadan önceki döneminde reklamcılık alanı ile ilgili işlerde bulunur, afiş tasarımları yapar. Bu süreçte filmler için de jenerikler hazırlayan Kiarostami, çocuk kitapları için de resimler çizer. 1970 yılında tanıştığı

⁴⁷⁴ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.32

⁴⁷⁵ Sharon Tay, “Yeni Dalgalar, Auteur'lük ve Festival Politikası: Abbas Kiarostami ve Yeni İran Sineması”, **Ellİ Çağdaş Sinemacı**, Haz: Yvonne Tasker, Çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Yay., Ank-2002, s. 248

Çocuklar ve Gençlerin Entelektüel Gelişmesi Kurumu'na katılarak genç izleyici kesimi için birçok kısa film üretir. Gerçekleştirmiş olduğu bu filmler ise bu dönemde birçok film festivallerinden ödüller alır.⁴⁷⁶ Özellikle devrim sonrasındaki süreçte İran Sineması'nın en etkili yönetmenlerinden biri olarak görülen Kiarostami, sinema yaşamında neredeyse bütün filmlerinin senaryolarını da kendi kaleme almıştır. Hatta birçok genç yönetmenin filmleri için de senaryolar yazmıştır. Ebrahim Foruzesh'in 1986 yapımı *Kilit* filmi, Jafar Panahi'nin 1995 yapımı *Beyaz Balon*, 2003 yapımı *Kızıl Altın* filmlerini, Ali Reza Raissian'ın 2002 yapımı *Metruk* filmi kaleme aldığı senaryolardan bazılarıdır.⁴⁷⁷

Kiarostami sinemasına baktığımızda ağırlıklı olarak yoksul kesimlerden çocuk karakterler üzerine filmler ele almıştır. Bu filmlerindeki esas amaç ise yönetmenin seyirciye kendi içinde sorular sormasını sağlamaktır. Bu sorgulama kapsamında belki seyirci bir şekilde kendinde yeni değerleri benimseme yolunu sağlayacaktır. Kendi anlatımı üzerine Kiarostami esasında filmlerinde gerçekleştirdiği, "*Batı'nın tekniği ile Doğu'nun duygusallığını harmanlayan*" bir anlatım sağlamıştır. Ne kadar çok uluslararası alanda gördüğü yoğun etkiyi kendi ülkesinde görememiş olsa da Kiarostami Doğu Sineması'nın önemli auteur yönetmenlerinden biridir.⁴⁷⁸

Bahsettiğimiz üzere çizim ile de alakalı yeteneği bulunan yönetmenin filmlerine yönelik görsellik anlamındaki titiz bakış, resim sanatı ile oluşturduğu gözü ile alakalı bir durum olduğunu da söyleyebiliriz. Sadece tek bir anlatım üzerinden dil oluşturmayı tercih eden Kiarostami, filmlerinde özellikle çok küçük ayrıntılardan çok büyük hikayeler oluşturabilen bir sinema anlayışını oluşturmayı başarmıştır. Bakıldığında da *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Yakın Plan*, *Kirazın Tadı* gibi minimalist filmleri de birçok festivalden ödüller alarak bu başarının taçlanması da sağlamıştır. Kiarostami'nin bir diğer başarısı ise İran Sineması'nda etkin başarıları beraberinde getirmiş olan değerli yönetmenleri kazandırması olmuştur. Bahman Ghobadi ve Jafar Panahi gibi yönetmenler ise en önemli örnekler arasındadır. Akira Kurosawa'nın Abbas Kiarostami için söylediği şu söz yönetmenin değerini önemli bir başka yönetmenden aldığı bu değerli cümle ile gösterir niteliktedir; "*Satyajit Ray öldüğünde çok üzuldüm, fakat, Kiarostami'nin filmlerini gördükten sonra Tanrı'nın onun yerini alabilecek doğru insanı gönderdiğini düşündüm.*"⁴⁷⁹ Abbas Kiarostami, bir tek İran Sineması için değil

⁴⁷⁶ Pelin Özdoğru, **Minimalizm ve Sinema**, Es Yay., İst-2004, s.87

⁴⁷⁷ Gönül Dönmez Colin, **Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk**, Çev: Mararî Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 76-77

⁴⁷⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt II**, Oğlak Yay., İst-2005, s.751-752

⁴⁷⁹ Pelin Özdoğru, **Minimalizm ve Sinema**, Es Yay., İst-2004, s.87-88

dünya sineması için de çok büyük bir değer olarak varlık bulmaktadır. Kendisine özgü anlatımı ile birçok seyirci tarafından ilgi odağı olan Kiarostami 2016 yılında hayatını kaybetmiştir. Ancak geriye bıraktığı filmleri önümüzdeki on yıllarda da etkinliğini sürdürmeye devam edecek yapımlar olarak izlenmeye devam edecektir.

İran'ın bir diğer auteur yönetmeni ise “entelektüel yönetmen”, “filozof yönetmen”, “kadın filmlerinin yönetmeni” olarak bilinen **Dariush Mehrjui**'dir.⁴⁸⁰ Yönetmen 1939 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Çocukluğunda müziğe ve resme ilgi duyan Mehrjui, piyano ve santur çalan, minyatür çizen bir çocuk olarak büyümüştür. 1959 yılında ise eğitim amaçlı UCLA'da okumak üzere Kaliforniya'ya gitmiştir. Burada sinema üzerine aldığı eğitimde sinemanın sanatsal biçimden çok tekniksel alana dair verilen bir eğitim içinde olmasından memnun kalmayan yönetmen, başka birçok sinema dersine katılmıştır. Renoir'dan oyuncular ile birlikte nasıl çalışabileceğinin eğitimini almıştır ve bu süreçle beraber felsefeye de yönelen Mehrjui, 1964 yılında mezun olmuştur. Ardından Tahran'a dönüş yaparak burada televizyon ve de gazetecilik alanlarında metin yazarlığına başlamıştır. Ayrıca ülkesinde bir yandan da İngilizce olarak edebiyat ve film estetiği alanında dersler de vermeye başlamıştır. İran'daki ilk filmi 1967 yılındaki James Bond parodisi üzerine gerçekleştirdiği *Elmas 33* filmi olmuştur. Bu film sonrasında esas olarak İran Sineması'nın önemli filmleri arasında yerini alacak olan ayrıca yönetmenin de kariyerinde etkili bir başlangıç olacak olan 1968 yapımı *İnek* filmini gerçekleştirmiştir.⁴⁸¹

İnek filmi gerçekleştirilirken esasında maddi desteğini Şah yönetimi tarafından sağlamıştır. Ancak Batılılaşmanın aktif bir şekilde etkinliğini gösterdiği yıllarda taşrada bu şekilde bir kötü hayatın filmde görünür olması filmi tekrardan destek gördüğü yönetim tarafından yasaklatmıştır. Gösterim izni ülke içinde anca bir yıl sonra verilmiştir. Tabi şart koşularak gösterilen filmde hikayenin bundan yarım yüzyıl önce gerçekleşen bir hikayedir bilgisinin belirtilmesi üzerine olmuştur. Filmin ihraç izni ise verilmediği için Mehrjui'nin yönetmen arkadaşları tarafından filmin bir kopyası Avrupa'ya kaçırılmıştır. 1971 yılına gelindiğinde Venedik Film Festivali'nde uluslararası eleştirmenlerin karşısına gelen film ne kadar çok altyazısız bir şekilde izlenmiş olsa da *İnek* o dönem yılın en iyi filmi seçilerek başarısını göstermiştir. İslam Devrimi sonrasında ise dini lider Ayetullah Humeyni, *İnek* filmini

⁴⁸⁰ Gönül Dönmez Colin, *Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*, Çev: Marar Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 109

⁴⁸¹ A.g.e., s.123-124

televizyonda izledikten sonra filmi övgülere boğmuştur. Günümüzde ise *İnek* filmi kült filmler arasında gösterilmektedir.⁴⁸² *İnek* filmi İran Sineması için de önemli bir noktadır, Batı tarafından fark edilen ilk film olması konusunda önem arz etmektedir. Ayrıca yönetmenin bu film aracılığı ile İran Sineması'nda oluşturduğu İran Yeni Dalga Sineması akımı da Mehrujui'yi önde gelen temsilcisi haline getirmiştir.⁴⁸³ İranlı eleştirmenler tarafından farklı yıllarda yapılan araştırmalar neticesinde hazırlanan anketlerde tüm zamanların en iyi İran filmi *İnek* filmi olmuştur. Fakat dikkat çeken nokta ise bu şekilde bir takdire değer görülmüş olan *İnek* filminin her iki rejim içinde de sansürlenmeye maruz kalmasına rağmen Mehrujui'yi her iki rejim içinde de “devlet yönetmeni” olarak görmeleridir. 1992 sonrasında ise Mehrujui kadın filmlerine yönelerek kadının ataerkil bakış açısı içinde Müslüman bir toplumdaki sıkıntılarını, moderniteye geçiş sürecindeki sancılı bakış açılarını gözler önüne sermeye başlamıştır. Ağırlıklı olarak filmlerinin hikayeleri edebi eserlerden esinlenme üzerine gerçekleşmiştir.⁴⁸⁴ Toplumdaki önemsenecek kanayan yaralara parmak basmayı başarmış olan Mehrujui, auteur yönetmen olarak her zaman kendi dilini her filminde yansıtmayı başarmış bir sanatçıdır.

Çağdaş İran Sineması'ndan bahsedilince ilk akla gelen isimlerden biri de kuşkusuz **Mohsen Makhmalbaf** olur. 1952 yılında doğan yönetmenin devrim sürecinde karşı duran gençler tarafında yer alan, aktif bir politik geçmişi vardır. Bulunduğu eylemler itibariyle tutuklanan Makhmalbaf, İslam Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından serbest bırakılmıştır. Sinema yönetmenliğine geçmeden önceki alanında öykü ve roman ağırlıklı çalışmaları ile bir yazar olarak tanınmış olan Mohsen Makhmalbaf'ın geçmişindeki bu becerileri, sonrasında sinemasına da yansımıştır.⁴⁸⁵ Kendi sinema anlayışında değişimler yaşamış olan yönetmen ilk filmlerinde rejim sonrasında rejim destekli filmler gerçekleştirirken daha sonrasında ele aldığı konularda daha sosyal konulara yönelmiştir. İlerleyen süreçte ise filmlerinde cevaplar veren bir sinema algısından çok sorular soran bir sinema algısını oturtmayı başarmıştır. 1990'lı dönemlerden 2000'lere merkezinde insan olan, insan odaklı filmler üzerinden seyircilerle buluşmaktadır.⁴⁸⁶

İranlı film eleştirmenleri Mohsen Makhmalbaf'ın sanatsal kariyeri yönünde incelemeler yaptığında sinemasal geçmişini dört döneme ayırarak ifadede bulunurlar. İlk döneminde

⁴⁸² A.g.e., s. 108

⁴⁸³ A.g.e., s. 107-108

⁴⁸⁴ A.g.e., s.109

⁴⁸⁵ Gökhan Erkilic, **Dünden Bugüne Bir Sinema Güncesi** 1986-1998, Kiv Yay., Ank-1999, s.99-100

⁴⁸⁶ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.32

yönetmenin ele aldığı konuların ölüm ve hayat olduğunu ancak siyasal ve ideolojik bakış açısının sinema filmlerinde daha çok etkin olduğu bir dönem olarak belirtirler. Bu dönem sinema onun için siyasal anlamda ideolojisini aktarmada bir araç görevini üstlenmiştir. Kısacası sinemanın sanatına daha az ilgili bulunduğu bir dönemdir. İkinci döneminde ise akılda alt ben (id) olarak yönetilen filmleri toplumsal ve de siyasal bağluluklar içinde ifadeler oluşturduğu anlamlar içinde sinema onun için bir araç olarak bulunur. Üçüncü dönemi ise daha bir değişimin hissedilebilir noktasında ilerlemiş oluyor. Artık aklın mantığı görevini kalbinin mantığı aldığı bir dönem olarak vuku buluyor. Bu Makhmalbaf'ın da kendisini tarif ettiği üzere “dogmatizm” yerine “relativizm” anlayışının tanımlandığı prensip olmuştur. Dördüncü ve son döneminde ise başarılı yönetmen artık şiire ve de saf sinema anlayışına yönelir. Ancak bu filmlerinin bacaklarını oluşturduğu siyasal, sosyal ve de felsefi yönden yoksun olduğu manasına gelmez.⁴⁸⁷ Tam tersine bu temellendirmeler üzerine filmleri ile ustalığını gösterdiği başarılı yapıtları peşi sıra gelir.

Filmlerine baktığımızda uluslararası arenada büyük başarılarla imza atmış, birçok festivalde birçok gösterimler sağlamış, birçok ödüller almış bir yönetmendir. Kendi oluşturduğu konuların başarılarından öte kendisinin de konu olduğu birçok sayıda film ve kitap olmuştur. 1996 yılı sonrasında ise yönetmenliğinin yanı sıra eğitimci kişiliği ile de adından sıkça söz ettiren Makhmalbaf, “Makhmalbaf Film Evi”ni kurmuştur. Bu dönemden itibaren yönetmen kendini üç çocuğunun da içinde bulunduğu bir grup gencin sinema eğitimine adanmıştır. Kendi senaryoları dışında, uluslararası alanda adından en çok söz ettiren İranlı yönetmenlerden biri olan kızı Samira Makhmalbaf'ın 1998 yapımı *Elma* ve 2000 yapımı *Karatahta* filmlerini, eşi Marzieh Meshkini'nin 2000 yapımı *Kadın Olduğun Gün* filminin senaryolarını kaleme almıştır.⁴⁸⁸ Makhmalbaf'ın en büyük onur ödülü ise gerçekleştirdiği *Kandahar* filmi vasıtası ile gelmiştir. UNESCO tarafından Federico Fellini Ödülü'ne layık görülmüş olan yönetmen, ayrıca Afgan çocuklarının zor yaşam koşullarındaki dramatik hikayelerinin anlatımı üzerine de kısa bir belgesel çekmek üzere de görevlendirilmiştir.⁴⁸⁹ Birçok sinema başarısı ile adından bahsetmeye ve halen daha bahsedilmeye devam eden Mohsen Makhmalbaf'ın bir diğer başarısı da sinema anlamında öğrencisi olarak da eğittiği kızı Samira Makhmalbaf olmuştur.

⁴⁸⁷ Gönül Dönmez Colin, *Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*, Çev: Mararlı Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 93-94

⁴⁸⁸ Pelin Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, Es Yay., İst-2004, s.91

⁴⁸⁹ Hamid Dabaşı, *Muhsin Mahmelbaf*, Çev: Derya Kömürcü, Agora Yay., İst-2013, s.111

Mohsen Makhmalbaf'ın kızı olan **Samira Makhmalbaf** sinemaya, babasının *Bisiklet Sürücüsü* filminde daha altı yaşındayken çingene bir kızı canlandırarak giriş yapmıştır. 15 yaşına geldiğinde eğitim hayatını yarıda bırak Samira, babası tarafından sinemaya yönlendirilerek sinema alanında eğitim almaya başlamıştır. 1980 doğumlu olan Samira Makhmalbaf, 18 yaşındayken 1998 yılında ilk filmi *Elma*'yı çekmiştir. Gerçek bir hikaye üzerinden yola çıkılan filmde Tahran'ın yoksul kesimleri gözler önüne serilir. Filmde gerçek olaydaki kızların rol alması gerçekçiliğin en belirgin noktalarından biri olmuştur. Kadının toplumdaki konumu üzerinden irdelendiğinde de filmin sessiz bir şekilde bir başkaldırı niteliği taşıması da yine etkin bir film olduğunun örneğidir. Filmin başarısı ise Locarno Film Festivali Eleştirmenler Ödülü'nü kazanarak da taçlanmış. Dil olarak Kürtçe'yi seçerek gerçekleştirdiği ikinci filmi 2000 yapımı *Karatahta* ise Halepçe soykırımı sonrası işsiz kalan hocaların hayatlarını ve mücadelesini anlatır. Ayrıntılarla zenginleşmiş bir anlatım tekniği ile buruk bir film hikayesinin yansıması olan *Karatahta* filmi Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne de layık görülmüştür. Dünya çapında tanınmasında en etkin noktalardan biri olarak görülen New York saldırıları üzerine ikiz kulelerin yıkılması durumunu anlatan *11 Eylül 2001* filmidir. 11 ayrı ülkeden 11 farklı yönetmenin yönetmenliğinde gerçekleşen filmde, İran'dan ise Samira Makhmalbaf kısa filmi gerçekleştirmiştir. Samira Makmalbaf çok genç yaşta beklenilmeyecek bir derecede olgunlukta filmler çekmiş, başarılı bir yönetmendir.⁴⁹⁰ İran'da en genç kadın yönetmenler arasında bulunan Makhmalbaf, bulunduğu toplumda hem kadın olarak verdiği mücadele hem de çok genç yaşta adım attığı sinema alanında dik duruş sergilemeye devam eden auteur yönetmen olarak dünya çapında adından söz ettirmeyi başarmış bir yönetmendir.

*“Ben sanatsal özgürlüğün sınırları olmaması gerektiğini ancak sanatçıların kendilerini doğrudan siyasal eylemle değil, en iyi sanatları aracılığıyla ifade edebileceklerini düşünürüm.”*⁴⁹¹ Bu sözler İranlı başka bir autuer yönetmen **Majid Majidi**'ye ait cümledir. 1959 yılında Tahran'da doğan yönetmen, Tahran Üniversitesi'nde drama bölümünde okumuştur. Sinema kariyerine ise 1980 yılında İslami Propaganda Örgütü'nün kendi içindeki sanat bürosunda (Mohsen Makhmalbaf'ın da aralarında olduğu) oyunculuk yaparak başlamıştır. Bu dönemde birkaç kısa ve orta metrajlı film de gerçekleştirmiştir. İlk uzun metrajlı filmi 1991 yapımı *Baduk* filmi, direk uluslararası arenada adından söz ettiren bir film haline gelmiştir. 1992 yılında Cannes Film Festivali, Yönetmenlerin On Beş Günü bölümünde de yer alan film,

⁴⁹⁰ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt II**, Oğlak Yay., İst-2005, s.755-756

⁴⁹¹Gönül Dönmez Colin, **Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk**, Çev: Marar Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 82

yönetmene birçok çeşitli ödülleri de kazandıran film olmuştur. Bu sayede Majidi, direk ulusal alandan öte uluslararası alanda bilinen bir yönetmen haline gelmiştir. İkinci filmi *Baba* da (1996) San Sebastian Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü almıştır. Başarıları ile sıkça ön planda olan Majidi, en büyük başarısını ise Montreal Dünya Film Festivalinde “Grand Prix of the Americas”ı beş yıl içinde tam üç kez elde ederek bir rekora da imza atmıştır. Peşi sıra gelen 1997 yapımı *Cennetin Çocukları*, 1999 yapımı *Cennetin Rengi* ve 2001 yapımı *Baran* filmi birincilik ödülleri ile bu rekorunu gerçekleştirmiştir. Ayrıca *Cennetin Çocukları* filmi ile Oscar Film Festivali'nde En İyi Yabancı Film Oscar'ına da aday gösterilmiş olan ilk İranlı yönetmen ünvanını da taşımaktadır.⁴⁹²

İran filmlerinin sağladığı başarı kapsamında Batı medyası gözünde de oluşan olumlu yönde bir İran imajı çizilmesini sağlayan bir noktadır. Ne kadar çok Batı kadar sinemada teknolojik ve psikolojik üstünlük İran Sineması'nda hakimiyet kurmuş olmasa da kazanılan başarılar ışığında Batı ülkelerine yeni bir oluşum yaratarak kültür ve sanatsal anlamda İran'ı kavrama ve irdeleme olanağı tanımıştır. Bir bakış açısı oluşturmayı başarmış bir sinema ülkeden çıkarak dünyada kendini saydırma saygınlığını kazanmıştır. Majid Majidi'ye göre, bu şekilde ilerleyen İran filmleri Batı yönünden bakıldığında İran toplumu ve kültürüne yönelik oluşan önyargıların da kırılmasında etkin bir rolü üstlenmiş bulunmaktadır.⁴⁹³

“Nerede evrensel olabilecek insani bir duygu varsa ben onunla ilgiliyim.”⁴⁹⁴ Bu söz ise son dönem İran Sineması içinde adını sıklıkla duyduğumuz bir diğer auteur yönetmen **Jafar Panahi**'ye aittir. 1960 yılında İran'ın Mianeh şehrinde doğan Panahi, Tahran Sinema ve Televizyon Koleji'nde film çekiminin tekniksel alanına dair eğitim almıştır.⁴⁹⁵ Abbas Kiarostami vasıtası ile adımını attığı sinemaya usta yönetmenin *Zeytin Ağaçları Altında* filminde birinci asistan olarak yer alması ile başlamıştır. Sonrasında Kiarostami'nin de asistanı Panahi için yazdığı, birkaç senaryo Panahi'nin yönetmen koltuğundaki yerini almasını da sağlamıştır. Güçlü bir anlatımın ve simgenin hakim olduğu ilk filmi *Beyaz Balon* (1995) ve ardından çektiği *Ayna* (1997) filmi etkin bir anlatım modeli çizmeyi başarmış filmler olarak yerini almıştır. Eleştirel dili her zaman sinemasında barındıran Panahi, *Daire* (2000) ve *Ofsayt*

⁴⁹² A.g.e., s. 90

⁴⁹³ Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri*, İz Yay., İst-2015, s. 280

⁴⁹⁴ Gönül Dönmez Colin, *Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*, Çev: Maral Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 148

⁴⁹⁵ Genel Ed: Phillip Kemp, *Sinemanın Tüm Öyküsü*, Çev: Ertan Yılmaz- Nuray Yılmaz, Hayalperest Yay., İst-2004, s. 509

(2006) filmlerinde de toplumun ataerkil bakışı üzerine bir eleştirel anlatımını sağlamıştır. Eleştirel dilinden ötürü İran hükümeti tarafından İran Sineması'nda düzenli olarak sansüre uğrayan bir yönetmen olarak da tanınmıştır. 2009 yılında ülkede gerçekleştirilecek olan başkanlık seçimleri üzerine yaşanan olaylarla alakalı bir film çekmek istemesi bu girişim aşamasında yönetmeni hükümet ile karşı karşıya getirmiştir ve çekilemeden tutuklanmıştır. Sonrasında ne kadar çok Panahi serbest bırakılmış olsa dahi pasaportu hükümet tarafından el konulmuştur. Bu süreçte 2010 yılı başlarında Berlin Film Festivali'nde gerçekleşecek İran Sineması üzerine panele konuşmacı olarak katılımının sağlanması istenirken, gitmek için yola çıkan Panahi direk tutuklanarak cezaevine atılmıştır. Bu olay, bir tek ulusal çapta sınırlı kalmayarak uluslararası sinema alanında büyük tepkilerle karşılanmıştır. Bu ayaklanmalarla beraber Panahi serbest bırakılmıştır.⁴⁹⁶

Panahi, sinema anlayışı üzerine, 2000 yılında ABD'de sinema eleştirmenleri tarafından *Daire* filmine verilen Konuşma Özgürlüğü Ödülü'ndeki söyleşisinde şu şekilde dile getirir; “*ben siyasi filmler yapmam çünkü hiçbir parti ya da grubun üyesi değilim. Sanatın siyasetten daha üstün ve önemli olduğunu düşünüyor ve sosyal bir sinemacı olarak toplumun çelişkili gerçeklerine tepki gösteriyorum.*”⁴⁹⁷

İran Sineması'nda kadın yönetmen denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan **Tehmineh Milani**, kendine özgü üslubu ile İran Sineması'nda auteur yönetmenler içinde yerini almıştır. 1960 yılında Tebriz'de doğan Milani, sinema yaşamına ise 1979 yılında Hür Film Atölyesi'nde senaryo alanına dair yapılan araştırmacılık, senaryo takibinden sorumlu asistanlık ve de yönetmen yardımcılığı görevleri ile giriş yapmıştır. Esas mezun olduğu alan 1986 yılında Tahran Bilim ve Teknoloji Üniversitesi'nde Mimarlık alanı olmuştur. İlk filmi olan 1990 yılında gerçekleştirdiği *Boşanma Çocukları*, 8. Feer Film Festivali'nden En İyi Film Ödülü'nü alan iki filminden biri olarak yerini almıştır. Esas uluslararası arenadaki ününü ise yönetmen ve senarist olarak bulunduğu *Ah Ah Efsanesi* ve *İki Kadın* filmleri ile gerçekleştirmiştir. Ancak 2001 yılında gerçekleştirdiği *Saklı Yarı* filmi üzerine İslami Devrimi karalama gerekçesi verilerek suçlu bulunup, tutuklanmıştır. Artık uluslararası arenada tanınmış olan Milani için dünya çapındaki sanat camiasından destek gelerek serbest bırakılması üzerine baskılar artmıştır. Bunun yanında Cumhurbaşkanı Hatemi'nin girişimi ile de kefalet ile yönetmenin serbest

⁴⁹⁶ A.g.e., s. 513

⁴⁹⁷ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yay., İst-2007, s. 145

bırakılması sağlanmıştır.⁴⁹⁸ Aralık 1999 yılında Tahran Üniversitesi'nde katıldığı bir konuşmada ideolojisini ve sinemaya karşı tutumunu en iyi şekilde dile getiren Milani konuşmada İran toplumu ve sineması üzerine şunları söylemiştir;

*Mevcut toplumsal koşullara tekabül eden savaş sineması gibi İran'da bugün bir de kadın sinemasının ortaya çıkması gerekiyor. Sinema endüstrisine daha çok kadın çalıştırmaktan, daha çok kadın yönetmenlere, yazarlara, kameramanlara, oyunculara sahip olmaktan bahsetmiyorum sadece. Önemli olan cinsiyet değil. Önemli olan kadınların bakış açısını ve deneyimlerini yansıtacak filmler yapmak. Günümüz filmleri bugünün toplumunda İranlı kadınların ne düşündüğünü gösterme ya da keşfetme çabasında değil.*⁴⁹⁹

Cinsiyet bazında düşüncelerini her zaman açıkça ve keskin bir dille ifade etmekten kaçınmayan Milani, kadın-erkek düşüncesinde cinsiyetçi söylemler bazında da düşüncesini belirtir; “Ben en önemli insanın cinsiyeti değil kafası olduğuna inanırım. Bazı kadınlar erkekler gibi erkek şovenistler gibi düşünmekte. Kadın olmaları hiçbir şeyi değiştirmez.”⁵⁰⁰ Bu bağlamda Milani sinemasına baktığımızda filmlerinin her birinin, yönetmenin ideolojisinin birer eleştirel söylem bazında yansımaları olduğunu da görmekteyiz.

İran Sineması'nın auteur yönetmenleri deyince akla gelen bir diğer isim ise İranlı Kürt yönetmen **Bahman Ghobadi**'dir. Ghobadi İran'da gerçekleştirdiği Kürtçe filmleri ile dikkat çeken ve bundan kaynaklı da ülke tarafından birçok kısıtlamalara maruz kalan bir yönetmen olmuştur. Ghobadi filmlerinde, en dikkat çeken unsur ise filmlerinde oluşturduğu çocuk karakterler üzerindeki ustaca yönetim kabiliyetidir.⁵⁰¹ Filmlerinde belirgin bir şekilde gerçeklik üzerine oluşturduğu karakterler sinemasal anlamda şairane betimlemeler içinde de sergilenmiştir. Filmlerinde Kürt kültürünü gösterme ve Kürt insanların sınırlardaki yaşam öykülerini anlatma isteği yönetmenin sinemasında önemli bir yeri tutmaktadır. Sinemasında

⁴⁹⁸ Gönül Dönmez Colin, *Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*, Çev: Mararlı Jefroudi, Agora Yay., İst-2006, s. 136

⁴⁹⁹ A.g.e., s. 125

⁵⁰⁰ A.g.e., s. 132

⁵⁰¹ Nihat Uyan, *Göçebe İmajlar Bahman Ghobadi ve Sineması*, Avesta Yay., İst-2015, s.145

acıyı yüksek dereceden gösterse dahi filmlerinde ince mizah sahneleri de bulunmaktadır ve bu da anlatılan hikayeyi yumuşatan bir durum yaratmaktadır. Ghobadi'nin filmlerindeki mizah için belirttiği ifade ise şu şekilde olmuştur;

Aslında filmlerimdeki bu mizah anlayışı benimle ilgili değil, kültürümle ilgili. Yıllar boyunca Kürtlerin kendi ayakları üzerinde durmalarına hiçbir zaman izin verilmedi ve bütün zorluklarla baş etmenin tek yolu Kürtler için mizahtı. O yüzden trajediyi mizaha hazmedebilir hale getirmek benden çok kültürüme ait bir şey.⁵⁰²

Nuyan'ın *Göçebe İmajlar Bahman Ghobadi ve Sineması* kitabında da değindiği üzere Ghobadi'yi anlatan dört durum; “sis, ses, sınır, sürgün” olmuştur. İlk filmi olan *Sarhoş Atlar Zamanı*'ndan son filmi *Gergedan Mevsimi*'ne dek bu kavramlar üzerinden çerçevesini gerçekleştiren Ghobadi⁵⁰³, film dilinde bu kavramlar üzerinden bir sinemasal pencere de yaratmıştır. Yönetmen, birçok kısa filme, belgesel filme ve uzun metrajlı filme imza atmıştır. Ancak Ghobadi Sineması deyince akla gelen *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000), *Annemin Ülkesinin Şarkıları* (2002), *Kaplumbağalar da Uçar* (2004), *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* (2009) filmleri yönetmenin filmografisinde dikkat çeken ve öne çıkan filmler olarak kendini göstermektedir.

Son olarak İran Sineması'nda auteur yönetmen başlığı altında inceleyeceğimiz isim, araştırmamızın da temel konusu olan **Asghar Farhadi**'dir. İran Sineması'nın son dönemleri için özellikle değindiğimizde, adını sıkça duyduğumuz ve birçok başarılarının da peş peşe geldiğini gördüğümüz isim Farhadi, sinemasındaki özgün anlatım içinde başlı başına incelenmesi gereken önemli bir İranlı yönetmendir. *Ortadoğu Sineması* kitabında da değinildiği üzere Farhadi Sineması'na baktığımızda en etkin nokta olarak karşımıza genel anlamda İran Sineması'nda pek rastlamadığımız ancak Farhadi Sineması'nda suret bulan özgün bir sınıf çelişkilerinin belirgin anlatımı çıkmaktadır. Genel anlamda İran Sineması çatısı altında İranlı yönetmenlerde gördüğümüz, hümanist bakış açısı altındaki insan odaklı bakışlar Farhadi Sineması'nda bir tık öteye taşınmıştır. Kendi içindeki sınıfsal yaşamlara, orta sınıf yaşam biçimine, içinde bulunulan aile sorunları ve de onun içinde alt sınıfların bakışı gibi pek çok özel

⁵⁰² A.g.e., s.136

⁵⁰³ A.g.e., s.167

detay ve anlatım motifi görmek olasıdır.⁵⁰⁴ Auteur yönetmen kavramı içinde en çok görülmesi gereken yönetmenlerin başında gelen Asghar Farhadi, gerçekleştirdiği filmlerde sanatsal başarılarından öte akademik dünya içinde de etkin bir şekilde inceleme konusu alanına girmiştir. Oluşturduğu entelektüel sinemasındaki yerel ve evrensel motifler sinemasındaki anlatım modelinde ulusal ve de uluslararası alanda birçok izleyicide aitlik duygusunu da yaratmış ve de evrensel bir dil yaratımında etkin bir sinema dili oluşturmuştur. Öncesinde de bahsedildiği üzere Farhadi araştırmamızın genel konusu içinde yerini almaktadır. Farhadi'yi ve Farhadi Sineması'nı yakından incelemek, sonrasında ele aldığımız filmlerinin analizi üzerine büyük bir ışık tutup, araştırmamızın neticelenmesi açısından belirgin temellendirmeleri de sağlayacaktır.

⁵⁰⁴ Haz: Rıza Oylum-Kemal Sivaslıoğlu, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yay., İst-2011, s.33-34

3. YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADI SİNEMASI

“‘Sinema’, genel olarak tekniğin, endüstrinin, eğlencenin ve sanatın aynı anda içine konulduğu bir ‘bavul’ nitelemesinin devasa bir muğlaklığının adıdır. Bu muğlak haliyle, sinema belli bir duyarlılık ve fikirle eylemini seçebilen, düşünebilen, organize edebilen bir anlatıcı-özne nitelemesi değildir.”⁵⁰⁵

Sinema sanatına bakış açımızı irdelediğimizde, salt bir eğlence aracı olarak bakmak bize doğru bir açı sunmaz. Eğlence aracı olmasından öte ticari anlamda, bariz bir endüstri olduğunu bilmek gerek. Bunun yanı sıra güçlü bir propaganda aracı olan sinema, hakim bir şekilde de kültür endüstrisi içinde büyük bir popüler kültüre alan sunan iletişim aracı olarak da varlık göstermektedir. Ancak tüm bunlara bakışımızı oluşturduğumuz sinemanın da temel bir şekilde bir sanat dalı olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Ve de sinemanın neden bir sanat olarak kendini gösterdiğini de incelemek, analiz etmek gerekmektedir.⁵⁰⁶ Savaş’ın da *Sinema Neyi Anlatır?* kitabında Avusturyalı filozof olan Wittgenstein’in “aile benzerliği” üzerinden ilerlediği gibi bu tanım düşüncesinden itibaren süregelen “kavram” tanımı durumu, bir kavramın oluşumundan sonra sabit kalacakmış gibi bakılmasının yanlışlığı ve de sürekli bir devinim içinde olan “kavram” kelimesinin manasının her zaman bir dönüşüm içinde ilerlemesindeki doğruluğu üzerine olmuştur. Bakıldığında zaten bir kavramın nerede ve de ne biçimde kullanıldığından yola çıkarak irdelendiğinde bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Bu bağlamda sinema üzerine de incelemeler yapıldığında sinemanın tanımını belirlemekten öte sinemanın nerede ve de ne şekilde bir anlatım sağladığını anlamaya gitmek daha belirgin veriler sunacaktır. Mühim olan burada sinemaya bir tanım bulmak değil, sinemaya kullanıldığı yere ve işlevine göre bir anlamlandırma gözü ile bakmaktır.⁵⁰⁷

Bu anlamlar silsilesi içinde incelediğimiz sinemanın en özelindeki etkin gücü ise, inandırıcılığı bize yaşatması üzerine olur. İşte bu gerçeklik esasında bizi, isteyerek canı gönülden kandırılmaya razı eden bir gösterinin içine sürükler.⁵⁰⁸ Bu bağlamda aslında irdelenmesi

⁵⁰⁵ Metin Gönen, “Sinema Neyi Anlatır?”, *Sinema Neyi Anlatır?*, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s.190-191

⁵⁰⁶ Hakan Savaş, “Sinema İnsanı Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır?*, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s. 22

⁵⁰⁷ A.g.e., s.23

⁵⁰⁸ Mehmet Baydur, *Sinema Yazıları*, İletişim Yay., İst-2004, s.157

gereken nokta ise neredeyse her sınıftan ve kültürden birçok insanın, gencinden yaşlısına beğendiği eserler üzerine detaylı bir inceleme yapmaktır. Ne kadar çok orta halli ve de bayağı işler olarak görünmüş olsa da bu çalışmalar bize daha etkin bir çalışma alanı sunar.⁵⁰⁹ Bu şekilde bizler de kitleyi anlamak ve kitle üzerinden izlenen çalışmaların ne şekilde yürütüldüğünü görmek adına fikir sahibi olmaya başlarız.

Bunun yanı sıra gerçekleştirilen sinemadaki bir diğer alan ise “auteur” kalıbı çerçevesinde gerçekleştirilen sanatsal tasarı üzerinden ilerlenen bir sinema algısıdır. Auteur politikası olarak da adlandırılan bu kalıp, yaratan yönetmen bazından, yönetmenin kişiliğini kaynak alarak, yönetmenin birbirini takip eden film çalışmaları üzerinden kişiliğinin ve sanat dilinin gelişimini gösterme açısından bir izlenimle kendini oluşturmasıdır. Auteur kalıptan bahsetmek, esasında bizi temeline, yani Andrew Sarris’e ve onun bu kalıbı tarifi üzerine şekillenen anlatımının modeline götürmektedir. Kısaca bakıldığında bu önermeler; ilk olarak *“bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik ustalığı”*; ikinci olarak, *“bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilen kişiliği”*; son olarak ise, *“içsel anlam”* üzerine kurulmuştur.⁵¹⁰ Bu auteur çerçeve belli bir kesim izleyici için kendini göstermeye adanmış ve ticari sektöre göre daha küçük bir sektör alanı olarak varlık bulmuştur. Bunu gördüğümüz önemli mecralar ise; uluslararası alanda gerçekleştirilen film festivalleri, basın üzerinden oluşturulan eleştiri ve de makale yayınları, birçok senaryo ve de dizi-film şeklinde oluşturulan işler ve benzeri birçok çalışma auteur kodların yinelenmesi üzerine gösterilen tanıtım sahaları olmuştur. Bordwell’in de bahsettiği gibi, *“Burada önemli olan, sanat filminin kendini ifade eden bir bireyin eseri olarak okunmasıdır.”*⁵¹¹

Bu doğrultular kapsamında çalışmamızın özelini oluşturan Asghar Farhadi’ye ve sinemasına geçtiğimizde belli donanımlarla hareket edebiliriz. Kendi seyirci kitlesini oluşturmayı başarmış olan Farhadi, dünya çapında auteur yönetmenler arasında yerini almıştır. Yalnızca kendi ülkesinde değil, dünya sineması içinde de önemli bir konuma sahip olmuş olan yönetmen, etkinliğini de filmlerinde oluşturduğu yerel ve de evrensel motifler üzerinden sağladığı anlatım dilinde bulmuştur.

⁵⁰⁹ A.g.e., s. 174

⁵¹⁰ Ali Karadoğan, “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed: Ali Karadoğan, Deki Yay., Ank-2010, s.5

⁵¹¹ David Bordwell, “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”, Çev: Yeşim Özben, **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed: Ali Karadoğan, Deki Yay., Ank-2010, s.76-77

Filmlerinde oluşturduğu anlatım modellerindeki en temel kapsamalarını da metinlerinin senaryo aşamasındaki düşüncesinde oluşturur. “*Bir film bize ne yapar?*” sorusunu irdeleyen Farhadi, bunu açıklarken genel anlamda filmler izleyenleri ya sevindirir ya üzer ya da her ikisini de gerçekleştireceğini söyler. Ancak bunun izleyiciye uyguladığı his sonrasında unutulur. Eğer ki yapılan film bu duygulardan öte düşündürmeye sürüklerse gerçekleştirilen film bizde köklü bir tesir yaratır. Bundan kaynaklı olarak da Farhadi için önemli olan gerçekleştirilen filmin bitiminde izleyicide düşünme için bir soru işareti yaratarak sonlanmasıdır.⁵¹² Film izleme alanları için de Farhadi, sinema perdesindeki gösterimlerden yanadır. Aslında bu perdeye karşı yapılanın “*toplu bir ayin*” olduğunu dile getirmektedir. Ancak günümüz filmlerinin birçok farklı alanlarda seyrediliyor oluşunun önüne geçmek biraz zordur. Bunun için de belirttiği düşünce teknolojik gelişmelerin önüne geçilemeyeceği üzerine olmuştur. Biz yaşadıkça sinemanın varlığına devam edeceğini ancak bizden sonra nasıl bir şekil alacağını bilememe üzerine fikirleri de yönetmenin bakış açısını yansıtmaktadır.⁵¹³

Farhadi’nin en belirgin noktası da filmlerinin senaryosu ve de karakterlerinin anlatımı üzerinedir. Yazım süreci üzerine düşüncelerinde bilinmeyen bir odanın içinde kendini bulduğunu ve gerçek yaşamda neler yaşayacağı üzerine hiçbir fikri olmayan biri gibi olduğunu ifade etmektedir. Ve bu anlatımındaki en elzem nokta olarak da insanları diğer insanlar olarak çok kolay bir şekilde yargılamamız olduğunu belirtir. Kendisi ise sinemasında bu yargılamalardan özellikle kaçınarak anlatım oluşturduğunu gerçekleştirdiği bir filmde örnek vererek açıklar; *Bir Ayrılık* filminde Nadir karakterinin yerinde siz olsaydınız nasıl bir seçimin içinde olurdunuz, babanız ile mi kalmayı yoksa eşiniz ile mi gitmeyi tercih ederdiniz? sorusunu sorgulatır izleyiciye. Ve bunu yaparken hiçbir yargı ve yargılamanın içine girmeden yapar. Farhadi, “*filmlerim kişiliklerin yargılandığı bir mahkeme değil. Amacım önceden ne kadar kolay yargılayabiliyorken, kendimizin de bu karakterlerin yerinde olabilme ihtimalini düşündüğümüz takdirde yargılamanın bu kadar kolay olmayacağını hissettirmek*” yorumunda bulunmuştur. Yönetmenin söylediği amaç filmlerindeki ahlaki anlatım üzerinden verilen bir ders şeklinde değil, daha çok insanlar için psikolojik açıdan bir etki yaratabilmektir. Farhadi sinemasının başka bir belirgin özelliği ise filmlerindeki keskin duruştan büyük bir şekilde kaçınma çabasıdır. Bahsettiği üzere de onun için tehlikeli olan yargılama ve kesin çizgiler filmlerinde özellikle bulunmayan şeylerdir. Onun filmlerindeki karakterler yaşamlarında

⁵¹² Sevdâ Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵¹³ A.g.e., 5 Aralık 2018

belirsizlik ve karar verememe içinde dalgalanan genel olarak ikilem ve şüphe duyan karakter anlatımlarının kendini gösterdiği filmler olarak varlık bulmuştur.⁵¹⁴ Bu karakter ve hikaye oluşumlarını gerçekleştirirken izleyici bazından da kesin bir yargılamadan kaçınan Farhadi, bir filmi yaparken izleyicinin yönetmenle aynı işaretler üzerinden ortak anlatım oluşturmalarını beklememek gerektiğini ifade eder. Sonuçta her izleyici bir şekilde farklı yorumlara ulaşabilmektedir.⁵¹⁵ Neticede bir film ne kadar çok bir yönetmenin gözünden çıkıyor olsa da onu izleyen insanlara ulaştıktan sonra yönetmenin gözü bir şekilde farklı bakış açıları içinde farklı anlatımlara da kapı aralamaktadır.

Günümüze yönelik sinema seyircisine baktığımızda Farhadi'nin de belirttiği üzere yönetmenle ilişkisi “göz seviyesi” üzerinden oluyor. Sinemanın doğuşundaki ilk zamanlarda olduğu gibi filmler “ders vermek” çabasıyla yapılmıyor.⁵¹⁶ Bir filmi farklı izleyiciler farklı noktalardan izleyebilirler. Bundan kaynaklı olarak izleyicilerin içeriğine girerek, bazılarının filme bakışı siyasal iken, bazılarının sosyolojik noktalarla, bazılarının da ahlakçı açılarla filme baktığını görebiliriz. Tüm bu bakış açıları üzerinden filmi bilen bir yönetmen olmanın korkutucu bir düşünce sağladığını ifade eden Farhadi, bunun yerine hayatı bilmek gerektiğinin önemi üzerinde durur.⁵¹⁷

Bu bağlamlar doğrultusunda genel anlamda bahsettiğimiz “Farhadi Sineması”nı yerel ve evrensel kalıplar içinde incelemek için öncelikle içinde bulunduğu toplum-birey ilişkisi içinden yönetmene bakmak gerekmektedir. Bu ilişki içinde oluşturduğu kimliği ile yönetmeni tanımak bize Farhadi ve de sinemasına yönelik daha detaylı verileri sunacaktır.

3.1 Toplum-Birey İlişkisi İçinde Var Olan Kimlik: Asghar Farhadi

“Hepimizin içinde bir banka var ve bu bankadaki hesabın ne kadar dolu olduğunu hiçbirimiz bilmiyoruz. Bazen mesela rüyalarımızda o bankaya ulaşabiliyoruz; ama onu nasıl kullanacağımızı bilmiyoruz. Ben yazarken

⁵¹⁴ Seval Günbal, “Film Sahneleri İp Üzerine Atılan Kıyafet Gibidir”, <https://www.dunyabizim.com/sinema/film-sahneleri-ip-uzerine-atilan-kiyafet-gibidir-h16620.html>, 5 Aralık 2018

⁵¹⁵ Sevdâ Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵¹⁶ A.g.e.

⁵¹⁷ A.g.e.

bilgilerimi dışarı bırakıyorum, yazdıklarımı etkilemesin diye. Yani bazı yönetmenler Tanrı gibi davranıyor ve bazıları da bilmedikleriyle birlikte çekiyor o filmi. Sürekli kameranın nerede olacağını kendisine soruyor. Yönetmen tek cevabı kendisine başvurarak verebilir. Ben en çok kendimin bilmediklerimle dolu tarafımı kullanıyorum.”

Asghar Farhadi⁵¹⁸

Bakıldığında anlatı sanatları üzerindeki en önemli durum bahsedilen hikayenin içeriğinden öte hangi biçim ile sergilendiği üzerinedir. Yani, mühim olan hikayenin ne şekilde ve ne amaçla anlatımının sağlandığıdır. Mühim olması şu nedenledir ki, anlatımı sağlanacak hikaye daha vücut bulmamış ve hangi malzemelerle anlatımının oluşacağı üzerine yapı inşa edilmemiştir. Bundan dolayı hikayeyi işlevli kılan duygu ve fikri de daha oluşmamıştır. Ele alınacak hikayenin varlık oluşturabilmesi için de oluşturulacak bu malzemelerle vücuda büründürülmesi bunun için de bir duygu ve fikir dünyasını özgün bir şekilde tasarlaması gerekir.⁵¹⁹ Bu tasarı üzerinden Farhadi'nin sinemaya bakışındaki hikaye anlatımlarının modeli önemli bir yere sahiptir. Toplum- birey ilişkisi içinde şekillenen kimliği ile bir sinema dili oluşturan Asghar Farhadi, filmlerinde anlatımını gerçekçilik üzerinden sağlar. Hikayelerini işlevli kılan duygu ve fikirlerini de gerçekçilik üzerinden, anlatım modelinde gösterir.

Gerçeklik üzerinden düşüncelere dalan Farhadi, sorguladığı gerçeklik tanımı için, ‘acaba gündelik hayatımızın ta kendisi mi?’ diye bir sorgulamanın içine sürükler kendini. Bu bağlamda da sıradan günlük hayatın ne kadar çekici olduğunu irdeler. Ve bunun üzerinde, esasında “hayatı” tarif ederken kendini sürekli tekrar eden bir süreç olduğunu belirtir. İzah ettiği bu gerçekliğin hayatın sıradan tekrarı üzerindeki oluşumunda neden önemlidir düşüncesi, incelemeye çalıştığı bir nokta olur. Bunun tarifi için Antalya Film Forum aracılığı ile gerçekleşen söyleşide bir örnekten bahseder; *Bir arkadaşınız ile bir mekanda buluşacaksınız. Buluşma yerine siz geç kalmışsınızdır. Buluştuktan sonra arkadaşınız size gerçekleştirmek istediği yolculuktan, görmek istediği yerlerden bahsetmeye başlamıştır. Normalde sıradan olarak geçen bu günlük konuşmalar sinemaya uyarlama bazında bizim için bir hikaye olarak*

⁵¹⁸ Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.452

⁵¹⁹ Metin Gönen, “Sinema Neyi Anlatır?”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s.198-199

*görünmez. Ancak görüştüğünüz arkadaşınızın bir gün sonra öldüğü haberini alırsanız işte o zaman bahsettiği o yolculuk bir hikayeye dönüşür. Ve oluşan algı tamamen değişmiş olur. İşte bu yaratılan şey tam anlamıyla gerçeklik olur. Esasında hayatımızın içinde buna benzer sayısızca işaretler var ve biz bunları görmüyoruz. Benim önemsedğim de işte bu hikayelerdir.*⁵²⁰ Farhadi bu hikayelerle şekillendirdiği filmlerinde temelini her zaman gerçeklik anlatımı içinde kurmaya çalışmıştır. Farhadi'nin filmlerindeki en büyük başarısı ise, gerçeklik içindeki bu hikayelerinde oluşturduğu sorunların cevabının kağıt üstündeyken çok belirgin olarak görünmesi ancak sonrasında o kadar da belirgin olmadığını göstermesinde yatar. Bunu yaparken de çok yönlü perspektifler sunar. Aslında mutlak olan bir doğrunun hiçbir zaman elde edilemeyeceğinin hakikatini gösterir. Ve bunu gerçekleştirerek de filmlerinin esas başarısını da göstermiş olur. Bunu gerçekleştirirken Farhadi, sinemasında kurduğu mizansenlerle insanı ön plana alıyor bir yanda da film içinde bir yargıya ulaşmaya çalışan izleyicilere bir dedektiflik görevi de vermiş oluyor. İzleyicilere verdiği dedektiflik görevi içinde izleyici de film içinde doğru yargıyı gerçekleştirmek için bir çaba sarf ediyor. Farhadi buna yönelik izleyiciye tuzaklar kurarak izleyicinin fikriyle sürekli oynayan bir yönetmen olarak mükemmel sürprizler içinde anlatımını sağlıyor. Filmlerindeki matematiğini rayında bir şekilde ilerletmeyi başaran Farhadi, akıcılığını da karakterlerin anlatımındaki diyaloglarında sağlıyor. Oluşturduğu bu tempoda izleyicisi olan her birey için filmleri, bir diken üstünlük yaratıyor.⁵²¹ Ta ki film sona ere ne kadar.

Farhadi sinemasının bir diğer belirgin noktası ise filmlerindeki “*bilinmezlik*” anlatımıdır. Bunu gerçekleştirirken de her filminde dikkatimizi çeken “*kesişen hayatlar*” yönetmenin sineması için ana temalarından biri haline gelmiştir. Yönetmenin gündelik gerçeklik üzerinden anlatım sağladığı sinemasal dili, kullandığı anlatımındaki yalınlığı, toplumsal baskınlıklardan bireysel olarak arada kalınmışlıklara, bunun yanı sıra kimliksel anlamda bir varoluş mücadelelerine dek uzanan bir estetik dil yaratmıştır. Bu anlatım modeli *Beautiful City* filminden itibaren süregelen gelişim dizisini oluşturmuştur.⁵²² Ayrıca yönetmen, *Beautiful City* filmi sonrası sinema anlatımındaki dilini daha da yalınlaştırma yoluna gitmiştir. Özellikle bu bağlamda anlatımında tesadüfi bir şekilde keşisen insanların arasındaki ilişkiyi anlatır. Bunu yaparken de karakterleri

⁵²⁰ Sevda Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵²¹ Burcu Aykar, “Suçlu Kadınlar”, *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 169, Şubat-2017, s. 78

⁵²² Can Sever, “Dosya: Asghar Farhadi”, *Sinefil*, s.7

ortak bir noktada birleştirerek kısıtlı bir zaman dilimi içinde gerçekleşen olayların içinde gösterir.⁵²³

Asghar Farhadi'nin kendisinin senaryosunu yazıp yönettiği filmlerinin büyük bir bölümünün anlatımı tek mekan içinde geçen hikayelerden oluşur. Esasında buradaki tek mekan hikaye oluşumlarının yansıması modern İran'ın genel görünümüne bir ışık tutmaktadır. Farhadi'nin filmlerinde olay bir anda bomba etkisi ile hikayenin içine düşer. İzleyici için artık bu olayda kimin suçlu kimin haklı olduğu konusunda bir taraf tutma eğilimi başlatılır. Oluşturulan tek mekanlar artık bir suç alanı halini almıştır. Ve ilerledikçe suçlunun ve haklının değişime uğraması kaçınılmaz bir gerçek olarak ilerlemeye başlar. Durumlar her an giderek değişmeye başlar. Bu değişim zincirleri içinde kalan karakterler gittikçe karmaşık bir olaylar silsilesinin içinde bulur kendini. Yönetmen aslında bunu yaparken belirttiğimiz gibi ülkenin bir panoramasını da sunar. Ülkenin hukuk sisteminden, sınıflar arasındaki ilişki durumuna, aile yapısından özelindeki kadının toplumdaki konumlandırılışı ve de bunları oluştururken de gündelik hayat içindeki yaşamları ele alarak filmlerine yansıtmayı başarmıştır. Esasında yönetmenin filmlerindeki durum şöyle cereyan eder; seyirci sürekli olarak kimin haklı olduğunu düşünmeye başladıkça bu bahsedilen “*haklılık meşalesi*” film boyunca bir karakterden alınıp, başka bir karaktere geçerek devam eder. Bu süreç içinde vicdanın içinden çıkamayacağı bir karmaşanın içinde bir yandan hukuk sistemi bu karmaşanın içine girer ve sorunu çözemez. Bakıldığında film içinde yaratılan her olay ve herkes bir şekilde birbirine bağlanmış halde öylece kalır. Bu karmaşıklık ve de sürekli olarak hareketli halde olan bağlar bir şekilde birbirine kelepçelenmiş şekilde yansıtılmaktadır. Farhadi bunu oluştururken aslında başarılı bir anlatım modelini de gerçekleştirmiştir. Aykar'ın da Farhadi filmleri içinde bahsettiği gibi “*bir evin sınırları içinde bir ülkenin hikayesini izleriz*”.⁵²⁴

Farhadi filmlerinin bir diğer farklı yanı ise çoğu kişiye göre filmlerinin açık bir sonu olduğunu düşündürmesidir. Buna yönelik düşüncelerini belirtmiş olan yönetmen, esasında filmlerinin iki başlangıç ve bir sondan oluştuğunu ifade eder. Bahsedilen son ise yönetmen için insanların kaderlerinin değişme durumudur. Peki bakıldığında yönetmenin bahsettiği iki başlangıç nedir? Bunlar ise; biri filmlerinin ilk dakikaları olan başlangıç zamanı, ikincisi ise yönetmenin sonunda oluşturduğu başlangıç zamanıdır. Bunu betimlerken de Farhadi filmin sonunda

⁵²³ A.g.e., s.7

⁵²⁴ Burcu Aykar, “Suçlu Kadınlar”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 169, Şubat-2017, s. 78

gördüğümüz şeyin açık uçlu son olmadığını yaratılan, durumun “*filmin yeniden zihnimizde başladığı an*” olduğunu belirtir.⁵²⁵

Farhadi filmlerinin esas başarısı ise gerçekleştirdiği filmlerinde sosyal sorunlara da değinebiliyor olmasıdır. Bunu hem filmlerinde hem de yaşamında aktif bir şekilde gösteren yönetmen, diğer yönetmenler için bunun bir zorunluluk olmadığını da belirtir. Esasen yönetmenin mesleğinin film yapmak üzerine olduğunu açıklar. Sosyal meselelerle ilgilenmiyorsa onu yargılamamak gerekir. Ancak yönetmenin elindekinin büyük bir güç olduğunu da ifade eder. Tanınmış olmak ve adını duyurabilmek gibi bir gücü elinde bulunduran yönetmenlerin bu gücü kullanarak başkalarının yapamayacağı birçok şeyi gerçekleştirebileceğini ve de bununla beraber bu ayrıcalığı bir avantaja çevirebileceğini de izah eder. Farhadi'nin düşüncesi esasında gerçekleştirdiği filmlerin yanı sıra eğer yaptığı ya da konuştuğu şeyler ile bazı kişilerin acısını, sıkıntısını bir nebze de olsa giderdiğini düşünürse etkin olur. Ancak bunların da medya üzerinden gösterilmesini, yazılıp çizilmesini pek tercih etmeyeceğini de belirtir. Sadece bu durumların bazen daha geniş bir alanda yankı bulmasını istediğinde medyayı kullanmak istediğini de belirtir. Kendi tercihinin bu yönde olduğunu belirten yönetmen, sosyal sorunlar üzerine odaklanmayan yönetmenleri de hiçbir şekilde eleştirmediklerini de belirtir.⁵²⁶ Bunun yanı sıra Farhadi gerçekleştirdiği filmlerde izleyicisini ve ona bir şeyler anlatabilmeyi ne kadar çok önemsiyor olsa da filmlerinin ilk izleyicisinin her zaman kendisinin olduğunu da altını çizerek belirtir. Ve filmlerinin başkaları tarafından izlenmeye başladıktan sonra nasıl bir izlenim yarattığının pek de üstünde durmadığını söyler. Önceliğinin kendi hissinin olduğunu ifade eder. Filmini izlediği ilk zaman seyircilerin ne düşüneceklerini önemsemekten öte kendisinde oluşturduğu duyguya odaklandığını açıklayan Farhadi, bunun izleyicilere yönelik bir münasebetsizlik olmadığını sadece kendine bağlı kalmak olduğunu da altını çizer.⁵²⁷

3.1.1 İran Toplumunda Şekillenene Yaşam Öyküsü İle Farhadi

İran toplumunun ilk Oscar ödüllü yönetmeni olarak adını yazdıran Farhadi, 2011 yılında *A Separation* filmi ile En İyi Yabancı Film Ödülü'nü ülkesine kazandırmıştır. Bundan önce de

⁵²⁵ Sevdâ Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵²⁶ Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014*, İst-2015, s.455

⁵²⁷ A.g.e., s.454

Berlin Film Festivali'nde boy gösteren *About Elly* filmi ile Farhadi, en iyi yönetmen ödülü olan Gümüş Ayı'yı kazanmıştır. Time dergisi tarafından gerçekleşen Yılın En'leri araştırmasında ise 2012 yılının en etkili 100 ismi arasına girmeyi başarmış olan Farhadi, araştırmanın enlerinde 14. sırada yerini almıştır.⁵²⁸

Farhadi'nin İran toplumu içinde şekillenen yaşam öyküsünü irdelediğimizde esasında yönetmenin kendi kimliğini oluşturduğu toplum, bir yandan filmlerinin de kimliğini şekillendiren bir oluşum içinde etkin bir role sahip olmuştur. Asghar Farhadi, 1 Ocak 1972'de İran'da İsfahan adlı şehrin Khomeynishahr ilçesinde dünyaya gelmiştir. Filmlerini şekillendiren özellikle üniversite yıllarında Farhadi; tiyatro, sinema, edebiyat ve güzel sanatların çatısı altında birçok belli dalla da ilgilenmiştir. Hatta tiyatro ve de drama alanında master dereceleri dahi almıştır. Sinemaya ilgi duyması ise yine üniversite yıllarında Tahran ve Tarbiat Modares Üniversitelerindeyken oluşur. Burada ilgi duyduğu sinemaya çok fazla yoğunlaşır. Öğrencilik yıllarında 8 ve de 16 mm'lik filmler dahi çekmeye başlar. Yıl 1998'i gösterdiğinde Farhadi Tahran Üniversitesi'ndeki eğitimini tamamlayarak artık yazarlık ve yönetmenlik üzerine ilerler. Tabi bunu gerçekleştirirken tiyatro ile de bağıni koparmaz. Öğrenci tiyatrolarında boy göstermeye başlar. Tiyatronun yanı sıra radyo alanına da giren Farhadi, radyo televizyonlarına yönelik diziler ve de radyo oyunları da düzenlemeye başlar. İlk filmi olan *Dancing in the Dust* ile de başlangıç aşamasına göre iyi bir başarı sağlayarak Moskova Film Festivali'nden birçok ödül alarak ayrılır. Hız kesmeden film çekmeye devam eden Farhadi 2004 yapımı ikinci filmi *Beautiful City*'i çeker. Film uluslararası alanda ödüller alır. Varşova Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alırken, Hindistan'dan ve Rusya'daki festivallerden de ödüller alarak uluslararası alanda başarısına devam eder. İkinci filmi ile daha fazla tanınan yönetmen başarı ve adını duyurma çıtılarını adım adım geçerek üçüncü filmi olan *Fireworks Wednesday* filmi ile dünya sinemasında daha da tanınmaya başlar. 2006 yapımı olan bu film, Chicago Uluslararası Film Festivali'nde Altın Hugo ödülüne layık görülür. 2006 sonrası artık Farhadi uluslararası camiada sayısız ödüllere ulaşmıştır. Esas başarısı için ise 2009 yılını beklemesi gereken Farhadi'nin hala en büyük filmlerinden biri olarak görülen *About Elly* filmi gerçekleşir. Bu film yönetmene Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülünü kazandırır. Adını dünya sinemasındaki önemli yönetmenler içine dahil etmeyi başarmış olan yönetmen, dünya sinema festivalleri içindeki etkin vuruşunu 2011 yılında gerçekleştirdiği *A Separation* filmi ile yapar. Tekrardan Berlin Film Festivali içinde bulunan Farhadi, bu kez de *A Separation* filmi ile Altın Ayı ödülüne layık

⁵²⁸ Reza Siami, "Asghar Farhadi Sineması", *Hayal Perdesi*, Sayı: 40, Haziran 2014, s.96

görülür. Yabancı film dalında yalnızca Berlin Film Festivali'nde değil ayrıca Oscar ve de Cannes Film Festivali gibi çok önemli ve etkin film festivallerinde de adını duyurarak ödüller toplamaya devam eder. 2012 yılından sonraki süreçte Farhadi, festivallerde yarışan filmlerinden öte bir yandan da jüri üyeliği de yapmaya başlamıştır. Bahsettiğimiz üzere Time dergisindeki etkili 100 kişiden biri olarak da dikkat çeken yönetmen bu büyük başarısını da 2012 yılında oluşturmuştur.⁵²⁹ Ayrıca hayatını 1990 yılında İranlı bir yönetmen olan Perisa Bahtava ile birleştirmiş olan Farhadi, bu evliliğinden bir kız çocuğu sahibi olmuştur. 1992 doğumlu olan kızı Sarina Farhadi'yi ise *A Separation* filmindeki Termeh karakteri ile tanımaktayız. Sarina, bu film ile de sinemaya ilk adımını atmıştır.⁵³⁰

Asghar Farhadi'nin İran'da halka yönelik duruşuna baktığımızda aslında *The Beuatiful City* ve *Fireworks Wednesday* filmleri ile beraber Ali Hatemi sonrası yerli İran halk kesimi için en yoğun ilgi gören yönetmen konumuna yükselmiştir. Farhadi de uluslararası film festivalleri sürecini dikkate almadan önce Ali Hatemi'ye benzer olarak sokakta, çarşıda halkın içinde olmuş olan hikayeleri alan, sonrasında ise aydın kesime yönelik hikayelerle de filmler yapmayı sürdüren bir yönetmendir. Ali Hatemi'den ayrıldığı en belirgin nokta ise konularında oluşturduğu söylemdir. Hatemi gibi siyasal konulara yönelmek yerine daha gündelik ve aile içi konular üzerinden filmler yapmayı tercih etmiştir. Filmleri için ne kadar çok gündelik hayattan hikayeler ele alıyor olduğunu belirtsek de Kiarostami, Panahi, Mecidi gibi İran'ın önde gelen yönetmenleri gibi minimalist tarzda bir anlatım modeli içinde de kendini göstermemiş bir yönetmen olarak sinema alanında adını duyurmuştur. Minimalist anlatımın aksine oluşturduğu dramatik hikaye anlatımı içinde, hikayeye ağırlık verip bunu ön planda tutarak hatta yeri geldiğinde tam bir Hollywood filmi gerilimini de yarattığından bahsedebiliriz. Yine minimalist anlatım içinde göremeyeceğimiz ve bundan ayrı olarak inceleyeceğimiz Farhadi sinemasının bir diğer yönü ise amatör oyuncular yerine profesyonel oyuncularla filmlerini gerçekleştirmesidir. Ve yönetmenin en önemli noktası ise İran sineması içinde geniş bir yere sahip olan oyuncular üzerinden oyun alabilme maharetini Farhadi'nin zirveye çıkartması olmuştur. Özellikle yönetmenin filmlerindeki çocuk oyunculara bakıldığında yönetmenin becerisi dikkate değer şekilde kendini göstermektedir. Asghar Farhadi öncesi İran Sineması içinde zamanında en iyi senaristleri söylendiğinde ilk akla gelen kişi Kambozia Partovi'di.

⁵²⁹ Ahmet Sarı, "Asghar Farhadi Düğümü", **Kara Perde İran Sineması Üzerine Okumalar**, Der: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yay., İst-2014, s.258-259

⁵³⁰ Haz: Ferhat Koray Sağlam, "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi", **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014**, İst-2015, s.459

Şimdi ise artık yerini Farhadi almıştır. Tabi bu yeri de sonuna kadar doldurmuş bir senarist ve yönetmen olmuştur. Diyaloglarındaki ve karakterlerindeki inanılmaz gerçekçi anlatım becerisi aslında izleyicide yarattığı tesiri kendini filmde hissetme veyahut film sonrası dışarı çıktığında gördüğünüz insanları Farhadi filmlerinin karakterleri ile özdeşleştirme durumunuz olasıdır.⁵³¹ Bu bağlamlar doğrultusunda Farhadi'ye bakıldığında esasında ülkesinde etkin bir yönetmen olarak yaşadığı toplumu iyi analiz edebilen ve de bunu filmlerinde yansıtabilmeyi de başarmış güçlü bir senarist ve yönetmen olduğunu belirtebiliriz.

Farhadi esasında sinema dilini yaratırken kendi yaşanmışlıklarından, geçmişinden de beslenerek üretim sürecine katkı sağlayan bir yönetmendir. Bunu çocukluk dönemine ait bir anısından bahsettiği sinema salonu hikayesinden de görmek mümkün. Çocukken gittiği ilk sinema filminde uyuya kalması üzerine, filmin ilk yarısını kaçırmış olan Farhadi, son yarım saatine yettiği filmi izleyerek tamamladığını belirtir. Film sonrası salondan çıkan yönetmen, ilk aklına gelen şeyin kaçırdığım o bir saatte neler yaşandığını düşünmek olduğunu belirtir. Ve sinemaya olan tutkusunun ilk tohumları da aslında bu deneyimden sonra atılmıştır. Bu deneyimini tanımlarken de şunu söyler; *“Aslında bir hikayenin sonu vardı bende ve başlangıcı da hayat bulmaya başladı. Bu hayatımın hep bir parçası olmuştur ve hala da devam ediyor.”*⁵³² Bir başka çocukluk sempatisi de saat ve kuşlar üzerine olduğunu ifade eden Farhadi, son filmi olan *Everybody Knows*'da (2018) da kullandığı saat ve kuşların anlatımını çocukluk zamanındaki anılarına yorar. Bunu da şu şekilde ifade eder; *“Filmin girişinde saat ve kuş motifleri var. Küçükken saatlere bakarak kuşların zamana hapsedildiğini düşünürdüm. Bizler de zamana hapsedilmiş kuşlar gibiyiz”*⁵³³ değerlendirmesinde bulunur. Buradan yola çıkarak Farhadi için geçmişteki izlerinin bir şekilde filmlerinde yansımalarını bulduğunu belirtebiliriz. Sinemasında önemli durum, yaşanmışlıklarından yola çıkarak filmlerinde tekrardan bu geçmişin üretimini sağlama başarısıdır.

⁵³¹ Faysal Soysal, Nadir mi Simin'den Ayrıldı, Simin mi Nadir'den?, **Hayal Perdesi**, Sayı: 21, Mart-Nisan 2011, s.97

⁵³² Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.444-445

⁵³³ Anadolu Ajansı, “Asghar Farhadi: Oyunculara Filmin Konusunu Söylemem”, <https://www.ntv.com.tr/sanat/asghar-farhadioyunculara-filmin-konusunu-soylemem,AEJsGG-cp0idXjuvHnj-wA>, 5 Aralık 2018

3.2 Kùltür, Kimlik ve Aidiyetlik Olguları İçinde Asghar Farhadi Sineması

“Batı sanatında sanatçı kendini göstermeye çalışır.

Doğu sanatında ise sanatçı kaybolmaya çalışır.

Batı sanatındaki bir eseri değerlendirirken,

imzadan ayrı düşünemezsiniz.

Doğu’da böyle değildir.

Sanatçı aradan çıkar.”

Asghar Farhadi⁵³⁴

Kùltür, kimlik ve aidiyetlik olguları içinde baktığımız Asghar Farhadi, sinemasında bu kavramların altını sonuna kadar dolduracak şekilde izleyicilere bir sinema serüveni yaratır. Filmlerine bakıldığında esasında oluşturduğu karakterlerin yaşamlarını birleştirdiği her noktada, bir yandan da adalet, toplumsal cinsiyet, ahlak, aile algısı, sınıflı toplumlar, iktidar ilişkileri, otorite kavgaları gibi hakim kavramları sinemasının içinde işler. Diğer bir yandan da kitleler üzerindeki kodlanmışlık algılarını da göstermektedir. Bu sistemin içinde, ilerleyen düzende kişiliklerindente sistemin çarkındaki sosyal kimliklerin varlık kazandığı bireyleri gösterir. Kùk hayatlarında bir şekilde kendi algılarındaki iyi ve kötü yargılarını korumak adına her şeyi yapabilecek karakterleri yansıtan Farhadi, karakterlerinin susarak veyahut tam tersine konuşarak söyledikleri şeyleri, yalanları ve de hesaplaşma üzerinden giden mücadelelerini esasında genel durumlardanzel durumlara uzanan bir çizgide tamamlamış olur.⁵³⁵ Bu bağlamda irdelendiğinde Farhadi Sineması’ndaki karakterler bir şekilde sistemin içindeki düzen temelli temsiller olarak da varlığını göstermektedir. Hikayelerinde ne kadar çok yansıtılan karakterlerin kùk yaşamlarında başlarına gelen ilginç bir durum olsa da onları oynatan bir sistemin içindeki temsillerin rolü olduğunu görmekteyiz. Sistem kendi içinde sosyal kimliklerini oluşturarak bunların bireyler üzerindeki rol modelini de sunar bizlere. Ve bizler de esasında bu rolleri oynayarak varlık sürdürürüz. Yaşam sürecinde de bu roller ve kimlikler her seferinde devinim halinde şekillenmeye devam eder.

Temsillerinzne indiğimizde temsiller, içinde bulunduğumuz kùltrden de devralınarak varlık bulur ve de bu durum benlik oluşumunun bir parçası haline dönüştürülür. Oluşturulan bu “temsiller benliği” ise tekrardan ait olduğu kùltürün içinde değerler aracılığı ile şekillendirilerek

⁵³⁴ “Master Class Konuşması Tam Metin”, <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5 Aralık 2018

⁵³⁵ Can Sever, “Dosya: Asghar Farhadi”, *Sinefil*, s.8

var edilir. Bu duruma bakıldığında bir kültür içinde temsillerin hakimiyeti esasında çok önemli bir politik önem de taşımaktadır. Kültürel temsiller, bir tek psikolojik duruşlar açısından şekillendirmekle sınırlı kalmaz, bunun yanı sıra toplumsal düzen içindeki gerçekliğini de nasıl inşa edeceği üzerine bir hakimiyet de sağlar. Yani bulunulan düzen içinde toplumsal yaşam ve toplumsal kurumların çatısı altında da bir şekillendirme yaratır. Bu sistem içinde hangi figür veyahut sınırların hakim olması gerektiği üzerinde de kültürel temsiller belirgin bir role sahiptir. Bakıldığında kapitalizm sistemi için kültürel temsillerin rolü gösterilebilir. Kapitalizme yönelik algının güçlünün güçsüzü ezdiği ve sömürdüğü korunaksız sert bir alan mı yoksa tam tersine özgürlüğün ve özgürlükçü düşüncenin yaratıldığı bir kavram olarak mı hissettirileceği ve yaşatılacağı yine kültürel temsiller içinde kendini gösterir. Kısacası bu temsillerin üretimi toplumsal iktidarın korunaklığı için önem arz etmektedir.⁵³⁶ Bu bağlamda Farhadi filmlerine bakıldığında esasında kültürel temsillerin hakimiyeti, hikayelerde ve karakterlerde kendini bariz bir şekilde göstermektedir. Temsiller vasıtası ile oluşan kimlikler ve bulunduğu toplum içindeki şekillenen rolleri ile Farhadi karakterleri, kendilerini bu kavramlar silsilesi içinde de bulur.

Yönetmenin filmlerinde bulundurduğu sınıflar ağırlıklı olarak kentli orta ve üst sınıf olarak gösterilmektedir. Bu sınıflar üzerine anlatımlarını sağlayan Farhadi, hem sınıflar üzerinden hem de bunun yanında kadınların sınıfsal açıdan konumlandırılışı üzerine giderken toplumsal baskının bireyler üzerindeki hakimiyetini de göstermeye odaklıdır.⁵³⁷ Filmlerinde bir diğer nokta ise içine girip hikayesine tanık olduğumuz karakterlerin karşı karşıya kaldıkları sorunlar karşısında verdiği tepkilere karşı, izleyici olarak peşine düşüp takip etmemizdir. Farhadi filmlerinde belki de seyirci olup biten hakkında en fazla fikre sahip olan taraf olarak yerini almaktadır. Seyirci Farhadi filmlerinde, olayı çözmeye çalışmaktan öte olayın içindeki karakterlerin tepkilerini ölçmeye ve de çözmeye yönelik “tersten bir dedektiflik” işine girmiş olur. Hep bir yalanlar ve gizlenmişlikler silsilesi içinde olan bu karakterlerin bu durumunu ise daha genelde İran’ın ahlaki değerlerine, ülkenin bulunduğu ataerkil sisteme ve de bu bağlamda toplum hayatı içindeki sınıfsıkı oluşturulmuş kurallara bağlamak mümkündür. Bu toplum düzeni içinde örülen ağ için Kaya’nın belirttiği ise; *“Birleşip ördükleri ağ, basit bir kazayı ya da doğal bir acıyı bile olduğu gibi yaşayamayan herkesin (ama elbette en çok kadınların) her zaman*

⁵³⁶ Michael Ryan- Douglas Kellner, **Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İst-2016, s.35

⁵³⁷ Can Sever, “Dosya: Asghar Farhadi”, **Sinefil**, s.9

korktuğu ve neredeyse refleks olarak yalan söylediği bir toplumun resmini çizer”⁵³⁸ şeklinde olmuştur. Ayrıca kültürel temalar içinde işlenen filmlerin anlatısal yapısı, bunların sorun ve çözümleri esasında toplumsal değerler bazında üretilmiş olan bu kültürel temsillerin, somut bir şekilde sinema seyircisinin gerçek yaşamını da etkiler ve şekillendirir. Gerçekleştirilen filmler seyircilerin düşüncelerini ve tutumlarını biçimlendirebilecek kadar tesir edebilmektedir.⁵³⁹ Sosyolojik film eleştirisi gözü ile incelendiğinde de bu tarz film türlerinde üretilen filmlerin sanatsal boyutlarından öte toplumsal olarak toplumun kültürel düşünceleri ve değerleri de ön planda tutularak gerçekleştirilmesi bir şekilde bu duyarlılık içinde ve yapı içinde oluşumların da kapılarını açmaktadır. Bu eleştirel bakış ile üreten yönetmenlerin topluma karşı duyarlı bakışı yönetmenlerin değerini de gösteren bir niteliktedir.⁵⁴⁰ Bu bağlamda Farhadi Sineması’nın gösterdiği anlatım dili de bu doğrultuda incelenebilecek önemli veriler sunmaktadır.

Asghar Farhadi’nin sinemasını anlamak esasında Farhadi üzerinde etkili olan diğer sanat dallarını ve de sanatçıları bilmekten geçmektedir. Yaşadıkları, okudukları ve de gördükleri ile sürekli bir devinim içinde şekillenmiş olan yönetmenin sinemasal dilini yaratmadaki en önemli nokta ise sanatını şekillendiren farklı sanat ve sanatçılar olmuştur.

3.2.1 Farhadi Sineması’nı Etkileyen Sanat ve Sanatçılar

*“Görünmez olanı görünür kılmak? Bu bütün dillerin, anlatım şekillerinin ortak amacı bu olabilir mi? Şimdi sinema sanatını hep ayrı bir yere koyuyoruz ama sinema hiçbir zaman tek başına yol almamıştır. Hiç kimse yalnızlığı ne kadar severse sevsin ve kendini tek başına olduğuna ne kadar inandırmaya çalışırsa çalışsın tek başına yola çıkamaz. İsteyerek ya da istemeyerek, çoğu zaman isteyerek sinema başka sanat dallarıyla birlikte var olmuştur.”*⁵⁴¹

⁵³⁸ Evrim Kaya, “Elly, Bir Varmış Bir Yokmuş”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 176, Ekim-2017, s. 81

⁵³⁹ Zafer Özden, *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, İmge Yay., İst-2004, s.160

⁵⁴⁰ A.g.e., s.164-165

⁵⁴¹ Mehmet Baydur, *Sinema Yazıları*, İletişim Yay., İst-2004, s.148

Sinemanın gerçekliğin bir yanılsaması olduğunu bildiğimiz halde, gerçekmiş gibi bilip yaşadığımız zaman aslında sinema salonlarında karanlıkların içinde beyazperdedeki yolculuğa girmiş oluruz. Sinemayı bu şekilde bir sembolik dil olarak görmeme durumu oluşur. Bu yolculuğa çıkma kelimesi ise, Savaş'ın Albert Camus'nun sözüne değinerek *Sinema Neyi Anlatır?* kitabında değindiği anlam üzerine “*tüm maskelerimizi yüzümüzden çıkarttığımız, kendimizle baş başa kaldığımız, sığınaklardan, güvenden, güvencelerden, evimizden uzak kaldığımız bir yolculuktur bu... Varılacak yer değil, yolda olmak güzeldir ve bir film izlemek, yürüyerek hiç tanımadığımız bir şehri keşfetmenin heyecanını yaşamak gibidir*”⁵⁴² şeklinde ifadesine yer vermiştir.

Günümüzde sinema sanatına verilen bir ad ise “*modern mitoloji*”dir. Sinemanın keşfinden bu zamana kadar süregelen dilimde sinema kurmaca hikayelerini anlatmayı bırakmış değildir. Evrenin içinde anlattığı bu öyküler, sadece bir hikaye olarak filmlerde varlık göstermemiştir. Sadece hikayeler olarak bulunsa dahi gerçek hayatın içinden bir temas ile kendi anlatımını sağlamıştır. Önemli olan nokta sinemanın anlattığı hikayeler ile yaşanan hayat üzerinden bir bağ kurmuş olmasıdır. Ya hayat ile ya da insan ile arasında bir ilişki kurduğunda filmlerde bulunan bu imgeler ile esas sanatsal değerini kazanmış olmaktadır.⁵⁴³ Kurmaca olarak bahsettiğimiz sinemanın anlattığı şeyi yalan veyahut gerçeği gizlemek, örtmek üzerine bir anlatım diye tabir etmek doğru değildir. Aksine sinema sanatının yaptığı şey bu gerçek dediğimiz yaşamları farklı noktalardan, normalinde algılamayacağımız başka açılardan algılamamızı sağlar. Sinema, “*sanatın yalanı*” olarak tabir edilse de bunun özündeki anlam “*en doğru yalanı söyleyen*” olmasında yatmaktadır.⁵⁴⁴ Bu bağlam doğrultusunda Farhadi Sineması'nın anlatımına baktığımızda sinemanın en doğru yalanı söyleyen tanımlamasına sonuna kadar uyan bir anlatım modelini sinemasında yansıtmıştır. Farhadi Sineması gerçekliğin içinde, dolu dolu gerçek hayat kokan hikayelerinde, sinema sanatının etkin noktalarını gösteren ve bu anlamda da önemli bir yönetmen modeli çizen bir sanatçıdır.

Farhadi kendi sinema dilini oluştururken bilhassa eğitim yıllarında birçok sanat alanına da ilgi duyduğunu (özelinde tiyatro sanatı) ve bu alanlarda da çalışmalar yürüttüğünü söylemektedir.

⁵⁴² Hakan Savaş, “Sinema İnsanı Anlatır”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s.35

⁵⁴³ A.g.e., s.35

⁵⁴⁴ A.g.e., s.36

Kendi sinemasını şekillendirirken bir tek sinema sanatının kendisi ile değil, sinemasında varlık bulacak neredeyse her sanat dalından beslenmeyi önemli görmüştür. Yönetmeni etkileyen ve bir anlatım dili oluşturmada etkili olan birçok sanat ve sanatçı olmuştur. Buna en güzel örneklerden biri ise Euronews gazetesine konuştuğu demetlerden biridir. Gazetecinin sorduğu soru; Farhadi filmlerinde görülen metinlerin gerçekçi temeller üzerine bir tarza sahip olmasının nedenlerinin ne olduğu ve anlatımındaki tarzlarda (gazetecinin kendi deneyimleri sonucunda düşündüğü) Çehov, Ibsen ve Kieslowski etkisini gösteriyor oluşunun arka planının ne şekilde olduğu üzerinedir. Farhadi'nin cevabı ise; gençlik yıllarında okuduğu birçok kitap üzerinden bir etkilenme yelpazesi içinde filmlerini şekillendirmiş olabileceğini söyler. O dönemler okumuş olduğu kitapların gerçeklik anlatıma çok yakın kitaplar olduğunu belirtir. Bu kitapların yalnızca betimlemeler üzerinden bir gerçeklik anlatımı içinde olmadığını derinine indiğinde çok karmaşık bir anlatım modeli ile konuların içeriğine çok yüksek derecede girmiş olan bir gerçekçilik olduğunu da ifade eder. Yetişkin bir genç olduğu o dönemlerde okuduğu bu kitapların bilincinde olmadan bir tat yarattığını, ilk oyun ve metinlerinde de bu tadı hissettirdiğini dile getirmiştir.⁵⁴⁵

Sinema ile ne kadar çok içli dışlı olsa da, sinemasal manada özel bir dile sahip olmuş olsa da, tiyatro Farhadi için her zaman ayrı bir yerde olmuştur. Tabi Farhadi'nin tiyatro kökenli bir yönetmen olması da kendisini her zaman tiyatroya daha yakın hissetmesini sağlamıştır. Farhadi'ye tiyatro ve sinema üzerine sorular sorulduğunda en çok ifade ettiği şey ise, sinema yapmaya devam etse dahi birgün yeniden tiyatroya da dönmek istemesi olmuştur. Farhadi'nin kendi ülkesinde veyahut başka bir ülkede olsun kendi oyununu yönetme isteği vardır. Tiyatronun kendisi için önemini ise daha saf olduğunu ifade ederek belirtmiştir. Bu nedenle tiyatroya ayrı bir sevgisinin olduğunu söyleyen yönetmen, sinema filmlerinin tiyatro yapımları olmadığını ve sadece sahne için yazmak istediğinin de altını çizer. Seyirci bazında da tiyatro izleyicisinin sinema izleyicisine göre dikkatli olduğunu ve de detayları daha çok kaçırmadan takip edebildiğini de belirten Farhadi, tiyatro izleyicisi için hikayenin tüm yönlerini anlama çabasında kendini daha fazla yordüğünü da ifade eder. Sinema seyircileri için ise filmlerin sadece bir izleme durumu olduğunu da izah eden yönetmen, bunun belki de televizyondan gelen dizi izleme alışkanlığından olabileceğini düşündüğünü de açıklar. Diziler için ise Farhadi'nin fikri bireylere düşünmekten çok hikayeyi takip etme durumunu yaşıyor olmasıdır. Son dönem

⁵⁴⁵ “Asghar Farhadi Kısıtlamalar Altında Büyüdük”, <https://tr.euronews.com/2012/05/23/asghar-farhadi-kisitlamalar-altinda-buyuduk>, 5 Aralık 2018

dizilerini ise incelediğinde neredeyse her beş dakikada bir hikayedeki durumun değişiyor olduğunu fark ettiğini belirten yönetmen, bu nedenle de bireylerin düşünmeye yönelik pek vaktinin olmadığını da bu hızlı durum değişimlerine yorarak izah eder. Düşünmek yerine durum takibi içinde olan izleyiciler yaratıldığını söyler. Ayrıca bu duruma sinema açısından da yorum getiren Farhadi, sinema salonlarındaki 100 dakikaya yakın filmlerin izleyiciler bazında uzun geliyor oluşunu son dönem oluşan dizi algılarından kaynaklı olduğunu da belirtir. Ve en basiti yirmi yıl öncesine gidildiğinde böyle bir durumun olmadığını da ifade eder.⁵⁴⁶

Farhadi'nin dünya çapında ses getirmiş olan bir filmi de *The Salesman* (2016) filmidir. Bu filmi örnek vermemizin nedeni ise Amerikalı yazar Arthur Miller'ın oyunundan etkilenecek gerçekleştirildiği bir film olmasıdır. Oyun içinde oyun şeklinde anlatım oluşturan Farhadi, Miller'a hayran olduğunu ve de Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyunun, esasında hepimizin sorunları üzerine olduğunu ve de Miller'ın evrensel bir yazar olduğunu dile getirir. Hatta anlatımında neden Amerikalı bir yazarın oyununu tercih ettiği yönünde sorular geldiğinde de Farhadi'nin verdiği yanıt Miller'ın evrensel bir anlatım modeli içinde eserler kaleme aldığını ve de onu tanımlarken evrensel bir yazar olarak ele alabileceğimizi de ifade eder. Hatta bu farklılığın yanlış olduğunu ifade edercesine Amerika ve İran üzerinden ortak bir yansımayı da filminde göstererek kanıtlamış oluyor. Miller'ın oyunun ilk sahnelerinde New York'un değişen bir yüzü gösteriliyor buradaki değişim modernleşme üzerine yıkıcı belirtilerdir. Bu yansımalar da insanların çabuk bir şekilde değişimlere uyum sağlayamayacağı da ifade ediliyor. Yönetmen, İran'daki durumun da buna benzer olduğunu anlatıyor. Toplumun modernizm istemesi, ancak bunun için çok aceleci davranmaları, bunun da onları var etmek yerine tam tersine bilinçsiz bir şekilde durumları sindiremeden yaşamaya çalışmalarının yanlışlığı üzerine vurgu yapıyor.⁵⁴⁷

Yazarlardan öte sinemasal dilleri ile de Farhadi'yi etkileyen birçok yönetmen olmuştur. Bunlardan en belirgin olanlarından biri de Ingmar Bergman olmuştur. Bir konuşmasında Farhadi, Bergman için her seferinde kendisini şaşırtabilen bir yönetmen olduğunu ifade etmiştir. En çok etkileyen şeyin ise Bergman'ın oluşturduğu çok katmanlı karakter incelemesi olduğunu da ifade etmiştir. Yönetmen, Bergman'ın *Utanç* filmini izlediğinde kendi yazdıklarına dönüp baktığında bu sanatçının kendisini ne kadar çok etkilediğini belirtmiştir.

⁵⁴⁶ 5 Aralık 2018, <https://m.timeturk.com/uluslararasi-serbest-dalis-kas-baska-acik-yarislari/haber-967893>

⁵⁴⁷ "Oscar'lı Asghar Farhadi: Her Trajedide Ahlaki Çelişki Gizli", http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/666764/Oscar_li_Asgar_Farhadi_Her_trajedide_ahlaki_celiski_gizli.html, 5 Aralık 2018

Yazdıklarının ona ne kadar yakın olduğunu hissettiğini de dile getirmiştir. Bu filmin Farhadi üzerinde etkisi çok büyüktür. Kendisi de bu saygısını göstermek amaçlı bir filmde karakterin odasında duvara asılı şekilde *Utanç* filminin posterini koymuştur. Farhadi'nin Bergman üzerine en etkili yanıtını ise onun yerinin hiçbir zaman doldurulamayacağı üzerine belirttiği cümle olmuştur.⁵⁴⁸ Farhadi'nin sinemasını oluşturan birçok sanatçı ve sanat etkisi kendi filmlerindeki izlenimlerini göstermektedir.

Farhadi özellikle sinema alanında Doğu Sineması'nı, özelinde ise Japonya Sineması'nı takip ettiğini belirtmiştir. Kurosawa filmlerini beğenerek takip ettiğini belirten yönetmen en çok da *Rashoman* (Raşoman: Sarı Irkın Şehveti,1950) isimli filmini, etkilendiği filmler arasında saymaktadır. Hatta bu film için ifade ettiği düşüncesi ise filmin içeriğini kendi sinemasında gördüğüdür.⁵⁴⁹

Ne kadar çok bahsedebildiğimiz ve bahsedemediğimiz sanat ve sanatçılardan etkilenmiş olsa da, Farhadi kendi sineması için özgün dil yaratmış bir yönetmendir. Anlatımlarındaki kendine has üslubu ve ele aldığı konular onu her seferinde yerel ve evrenseli kendi içinde yaşatan bir sinema dili içindeki anlatıma götürmüştür. Buna yönelik Farhadi Sineması'nı daha fazla irdeleme imkanı bulacağımız yer de kendine yönelik ilk tohumları attığı ve bunun yeşermesinde, yaşantısındaki etkin yılları kapsayan, bulunduğu toplumun sanatına gitmekte fayda vardır. Kendi sinemasının şekillenmesinde yerel anlatımın izlenimlerini, toplumun içinde ve sinemasında gördüğümüz anlatım motifleri vasıtasıyla olmuştur. Bu bağlamda İran toplumu ve sineması içinde Farhadi Sineması'nı görmek yönetmeni tanımak açısından önemli bir noktadır.

3.2.2 İran Toplumu ve Sineması İçinde Farhadi Sineması'nın Yeri

Sinema ve kültür ilişkisine baktığımızda var olduğu toplum içinde şekillenen sinema, kültürel etkileşimlerle kültürel değerleri de şekillendiren bir yapı arz eder. İçinde bulunulan toplum hem sanatı hem de sanatçıyı biçimlendirir ve kendi değerler süzgecinden geçirerek bir şekilde tesirini göstermiş olur. Bu bağlamda İran toplumu ve de sineması içinde irdelediğimiz

⁵⁴⁸ "Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi", <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

⁵⁴⁹ Haz: Ferhat Koray Sağlam, "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi", *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014*, İst-2015, s.455

Farhadi'nin sinemasal dili toplumundan bağımsız düşünülemez. Yerel ve evrensel kültürel kodları sinemasında barındıran Farhadi, gerçekleştirdiği yerel kültür kodlarında, esasında toplumundan yansımaları göstermektedir. Bundan kaynaklı olarak da İran toplumu içindeki kültürel olgular ve başlı başına İran Sineması, Farhadi Sineması'nın “aynı” ve “ayrı” olan noktaları ile bize daha nitelikli bir bilgi de sağlayacaktır.

İran Sineması'nın kendi yapısal bakışına baktığımızda birçok film örneğinde karşımıza çıkan durum hatları önceden çizilmiş bir hikaye yapısı içinde ve de döngüsel bir zaman içindeki anlatım modelinin etkin olduğu görülmektedir. Yani bakıldığında karakterler filmin başladığı yere tekrardan dönüş sağlamış olurlar. Bu yapıya verilecek en belirgin örnek filmler; *Kirazın Tadı, On, Daire, Ayna* filmleri olabilir. Tunalı'nın da İran Sineması için değindiği üzere, “*filmin döngüsellliği içinde çemberin kırılarak yabancılaştırmalar yaratması ve filmin epizodik bir yapı kazanması, eski hikaye geleneğinin izlerini taşır.*”⁵⁵⁰ Bu doğrultuda Farhadi ise beslendiği İran toplumu ve sineması üzerine kendinden oluşumlar da katarak yeni umutları da ülke sinemasına kazandırmış bir yönetmen olmuştur. Filmleri ile esasında bir zamanlar önemsiz olarak görülen konuları kendi anlatımı ile harmanlayarak anlattığında, seyirciyi filme dahil etmeyi başaran bir sinema dili de yaratmayı sağlamıştır. Seyirci de kendini senaryonun bir parçası olarak görmeye başlamıştır. Gerçekçi anlatımı üzerinden filmler gerçekleştiren Farhadi, aile kavramı, ikili ilişkiler gibi anlatımlardan yola çıkarak esasında kendi bakış açısını, düşüncesini ve fikirlerini bir şekilde bu kavramlara temellendirerek kitlelere yansıtmayı başarmıştır.⁵⁵¹ Farhadi'nin İran Sineması üzerine fikirleri sorulduğunda bunu bir cümle ile anlatmanın zor olduğunu belirtir. İran Sineması'nın tarihinin sadece devrim sonrası olarak görülmemesi gerektiğini de belirtir. Devrimden çok önceleri de varlığını göstermiş olan İran Sineması için gelişimini de yine bu dönemlerde attığının altını çizer. İran Sineması için her yıl nereden bakılsa yüze yakın filmin ülkede gösterime sokulduğunu belirten yönetmen, bunların birçoğunun ticari kaygılar ile ortaya çıktığını belirtir. Bu tarz yapımlar için Farhadi, film bitiminin ardından aklımızda soru işareti bırakacak filmlerin çok az olduğuna da değinmektedir. Bunlara yönelik yine de İran Sineması'nın genel karakterine baktığında yönetmenin fikri, sinema perdesinde gördüğümüz karakterler ile gerçek hayatta gördüğümüz karakterlerin neredeyse aynı oluşu olduğunu

⁵⁵⁰ Dilek Tunalı, “Sinemanın Antropolojisi Üzerine Bir Deneme”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s.107

⁵⁵¹ Farnaz Sarani Azar, “Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekçiliğin Yansıması: ‘Elly Hakkında’ Filmi Üzerine Değerlendirme”, **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, Haziran 2018, Yıl: 11, Sayı XXXIV, ss.1005-1038, s.1008

söyler.⁵⁵² Ortak özellikler barındıran bu yansımalar, sinemadaki gerçekliğin izleyiciler üzerindeki “gerçekçi yansımasını” gösterir.

İran Sineması’nın bir diğer etkin noktası ise kullandığı mekanların filmler için önem arz etmesidir. Stüdyo dışında gerçek mekanlar üzerinden anlatımlarını sağlar. Ülke sineması için yönetmenlerinin gözünde mekan, filmlerin anlatımında hakim bir yere sahiptir. İran Sineması’nda film için mekan özellikle yönetmenin ruhunu ve de toplumunun kültürel kimliğini taşımaktadır. Bu kültürel kimlik üzerinden irdelediğimizde yönetmenler esasında bu kimlik roller içinde mekan tasvirini yaparak filmlerinin dünyasını oluştururlar. İran kültürünün kendi içindeki geleneksel yapısında mahremiyet algısı hassas ve önemli bir noktadır. Bu mahremiyet algısını İran Sineması’nda ağırlıklı olarak dış mekanların kullanılması üzerinden de görmek mümkündür.⁵⁵³ Farhadi Sineması’nda ise dış mekanlardan öte filmlerinde hep bir ev içi yaşamı ve olayları yani bir iç mekan anlatımını görmek mümkündür. Esasında mahremiyeti irdeleyen ve irdeledikçe de aslında topluma ve sisteme dair birçok noktayı gösterme imkanı bulan yönetmen, küçük yaşamlardan (aile gibi), geneli (toplumu) yansıtmaya durumunu başarılı bir şekilde göstermektedir.

Farhadi’nin belli anlatım modelleri içinde kendini gösterdiği hikayeleri her zaman hükümet tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu noktada en ilginç örnek ise 2011 yılında gerçekleştirdiği *A Seperation* filmi için olmuştur. Dünya çapında büyük bir yankı uyandırmış olan bu film sayısız ödülle döndüğü ülkesinde ilginç muamelelere maruz kalmıştır. Daha yapım aşamasındayken onay verilmiş olan filme sonrasında verilen bu izin kaldırılmıştır. Ve tekrardan kaldırılan bu izin geri verilmiştir. Filme karşı sert bir söylem de hükümet destekçilerinden biri olarak bilinen Mesut Ferasati tarafından olmuştur. Ferasati, film üzerine düşüncesini ise şu şekilde ifade etmiştir; “*Bir Ayrılık filmi Batılıların bizim toplumumuz hakkında görmek istediği kötü imajı tasvir ediyor. Bir yandan ABD bize ambargo uygularken öteki yandan filmimize ödül veriyor ancak bu bir illüzyon, bu film iyi değil*”⁵⁵⁴ şeklinde olmuştur.

⁵⁵² Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.457-458

⁵⁵³ Said Vafa’dan aktaran Farnaz Sarani Azar, “Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekçiliğin Yansıması: ‘Elly Hakkında’ Filmi Üzerine Değerlendirme”, **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, Haziran 2018, Yıl: 11, Sayı XXXIV, ss.1005-1038, s.1026

⁵⁵⁴ The Guardian’dan aktaran Can Diker, “Batı İdeolojisinin ‘Batı-dışı’ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Asghar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi”, **TRT Akademi**, Cilt 3, Sayı:5, Ocak 2018 – Sinema, s.107

Kendi ülkesinde sinemada uygulanan sansüre yönelik Farhadi'ye düşüncesi sorulduğunda esasında durumun net olmadığını dile getirir. Bu durumu anlatabilmek için meseleyi şeffaf bir şekilde görmek gerekir. Ancak durumun şeffaf olmadığını belirtir. Yönetmen sansürü dile getirirken de bunun sadece ülkede hükümet odaklı yapılmadığını, sansür algısı içinde bir kısmını da sanatçıların ve yapımcıların kendi içinde oluşturduğunu ve de bu şekilde bir oto-sansür de uygulandığını dile getirmiştir. Bunun çok tehlikeli bir durum olduğunu da dile getiren yönetmen şu cümle ile de duruma karşı fikrini ortaya koymuştur; *“Eğer dışarıda kısıtlamalar varsa onu görebilir, anlar ve tecrübe edersiniz ve çıkış yolunu bulursunuz. Ancak sorun sizin beyninizde ise bundan sıyrılamazsınız. Bu aynı hasta olan birinin hastalığını kabullenmeyip kendini sağlıklı hissetmesi gibi bir şey. Çok tehlikeli.”*⁵⁵⁵ Kendi gençlik yıllarında yaşadığı toplumun yansımalarını anlatan Farhadi, kendi dönemi için evden okula, sokaktan üniversiteye dek birçok alanda, kısıtlamalar içinde yetiştiğini belirtir. Bu kısıtlamaların bir diğer noktası ise varlığı ile yokluğunun belirgin olmamasıdır. Burada bahsedilen kısıtlamaların yaratıcılık anlamında üretkenliğini doğuracağı şeklinde bir algı olmadığını da izah eder. Bunu belirtmenin yanlış olduğunu ifade eden yönetmen, kısa vadede bakıldığında bahsedilen kısıtlamaların üretkenlik anlamında gelişimler sağlayabileceğini, ancak uzun vadede büyük bir yıkıma neden olabileceğini açıklar. Buna yönelik İran Sineması için de ifade ettiği düşüncesi film yapımcılarına karşı bu kısıtlamalar olmasaydı belki de çok daha büyük yaratıcılıkların çıkabileceği üzerine olmuştur.⁵⁵⁶

Farhadi filmlerinin en belirgin noktalarından biri de politik bir söylemi bariz bir şekilde yansıtmıyor olmasında yatar. Farhadi'ye göre bir film izlendiğinde filme sadece politik olarak bakmak yanlıştır. Toplum üzerine gerçekleştirilen filmlerde zaten politik bir yönü görmenin mümkün olduğunu da belirtir. Kendi sinema dili üzerine Farhadi, filmlerinde politik bir konuşma tarzı içinde olmadığını belirtir. Bakıldığında eğer toplumsal bir film çekiliyorsa, bunun düzgün bir şekilde aktarılmasıyla ister istemez seyirciye, verilen mesajın gittiğini ifade eder. Toplumlardaki sınıflar arası farklılıktan yola çıkan yönetmen, filmlerinde bunu yansıttığını da belirtir. Gerçekleştirdiği *A Seperation* filmini de örnek vererek, filmde bu sınıfsal durumu ifade eder. Bunun politik bir yaklaşım olduğunu dile getiren yönetmen, bunu ifade ederken de sınıfları iyi veya kötü olarak göstermenin anlamsız olduğuna vurgu yaparak

⁵⁵⁵ “Asghar Farhadi Kısıtlamalar Altında Büyüdük”, <https://tr.euronews.com/2012/05/23/asghar-farhadi-kisitlamalar-altinda-buyuduk>, 5 Aralık 2018

⁵⁵⁶ A.g.e.

düşüncesini belirtir.⁵⁵⁷ Kısacası Farhadi, filmlerinin neredeyse genelinde güncel İran toplumunun yaşantısından, bu toplum içinde var olan bireylerin karşılaştığı toplumsal ve de bireysel mücadelelerden ve bunu yaşarken bulundukları toplum aracılığı ile yaşadıkları Müslümanlık kimliğinden yola çıkar. Modern dünyanın kendi içindeki gereklilikleri ile yaşanan bu süreçte devreye giren vicdani muhasebeler ve de dini değerlerin oluşturduğu kültürel durumlar ve bunların dünyevi alandaki hazları üzerinde bireylerin ruhani ve fiziki etkileri içindeki var oluşu irdelenmeye çalışılır. İran toplumunun kendi içindeki çelişkileri ve çatışmaları da bir şekilde Farhadi Sineması'nda yansıtılmaya çalışılmaktadır. Farhadi filmlerini de etkili kılan bu anlam çerçevesi üzerinden oluşturduğu karakterlerin, çatışmalarını ve derinliklerini dokunaklı bir şekilde anlatmasında yatar.⁵⁵⁸

Yerel yapısı ile İran toplumu ve sineması içinde irdelediğimiz Asghar Farhadi'nin bir diğer evrensel yapısını ise kendinden söz ettirdiği dünya sinemasında görmek önemlidir. Küreselleşme bağlamında günümüzün küçülen ve birbirine bağlanan dünyasında Farhadi, gerçekleştirdiği filmleri ile bir tek kendi toplumuna değil, dünya toplumlarına da mal olmuş önemli bir kimliği temsil etmektedir. Farhadi'nin kendi sinemasal yapısını detaylı irdelemeden önce küreselleşme boyutu ile dünya sinemasındaki yerine bakmak incelememizi etkin bir noktaya taşıyacaktır.

3.2.3 Küreselleşme Boyutu ile Dünya Sineması'ndaki Asghar Farhadi

“Bir yönetmen kendi ülkesinde yaptığı filmleri bütün kalbiyle yapar. Ama başka bir ülkede film yapmaya başladığında mantık da giriyor devreye. Bazı izleyiciler daha çok duygu ister ama bazıları da mantığı arar daha çok. Ben her iki seyirci kitlesini de gördüm ve yaşadım. Peki ben neden başka ülkelerde film yapıyorum. Ben sadece yeni tecrübeler olsun diye yapıyorum.”

Asghar Farhadi⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.452

⁵⁵⁸ Ahmet Sarı, “Asghar Farhadi Düğümü”, **Kara Perde İran Sineması Üzerine Okumalar**, Der: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yay., İst-2014, s.272

⁵⁵⁹ Sevda Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

Küreselleşme boyutu, esasında genel bir yargı içinde birçok söylemlerde analiz edilmektedir. İncelememiz dahilinde sinema ile ilişkisine baktığımız küreselleşme kavramı esasında bu ilişki (küreselleşme-sinema) neticesinde şekillenen ideolojik söylemlerin türetilmesinde ortak bir çalışma içindedir. Bu ortak çalışmadaki hakimiyet ise kültürel değerler çerçevesinde öteki olarak belirttiği her kültürel anlatımın üzerinde hakimiyet kurmaktır. Ortak söylemler dışındaki farklı kültürlerin temsilleri üzerinde de kontrol etme çabası küreselleşmenin en etkin çalışmasını oluşturmaktadır. Sinemadaki küreselleşme boyutunu bir tek filmlerin yapım-dağıtım-gösterim ağında görmek yanlış olur. Esasen motivasyon kapsamlı bir hakimiyeti de etkin bir şekilde göstermeyi başarmış olan küresel hakimiyet, bunu en çok festivaller ve bu festivaller kapsamında verilen ödüllerdeki ideolojik yaklaşımları ile sağlamaktadır. Bu açıdan önemli olan nokta ise işte bu motivasyon veya yaklaşım modeli ile filmlerdeki anlatımın ne şekilde gerçekleştirildiği üzerine irdelemelerde bulunmaktadır. Küreselleşmenin sinema filmlerindeki temsil biçimlerini bilmek gerekir.⁵⁶⁰

Asghar Farhadi, İran Sineması'nın önemli Yeni Dalga yönetmenlerinden biri olarak da görülmektedir. Özellikle uluslararası alanda kendini göstermeye başladığı ilk filmleri olarak görülen 2004 yapımı *Beautiful City* ve 2009 yapımı *About Elly* filmleri yönetmeni, dünya sahasında göstermeye başlamıştır. Dünya sinemasına en önemli girişini ise 2011 yılında gerçekleştirdiği *A Separation* filmi ile yapmıştır. Film, Uluslararası Berlin Film Festivali'nde 'Altın Ayı' ödülünü alırken diğer yandan da ABD'de Oscar olarak bilinen Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından 'En İyi Yabancı Film' ödülüne değer görülmüştür. Bu başarılar ile Farhadi sinema kariyerinin üst noktalarına hızlı bir şekilde erişme imkanı bulmuştur. Farhadi, dünya sinema alanında özellikle filmlerinde kullandığı etkin anlatım yapısı ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bulunduğu İran toplumuna yönelik eleştirel bir anlatım modeli de yine ideolojik anlamda yaptığı filmlere dünya sinemasında kendini gösteren bir diğer nokta olmuştur. Filmlerinde eleştirel anlatımın politik söylem içinde gözükmemesinden kaynaklı İran hükümeti tarafından uyarılar almış olan yönetmen, hükümet tarafından da yapılan açıklamalar doğrultusunda ülkesini dünyaya karşı kötü gösterme çabasında olduğunu ve gerçekleştirilen filmlerle İran kültürünü dünya alanında ötekileştirilerek bir savaş açıldığını da belirtmiştir. Ülkesinde eleştirel bir tutum sergilenen film için, dünya çapında ödüller verilmesi ise filmin

⁵⁶⁰ Can Diker, "Batı İdeolojisinin 'Batı-dışı'ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Asghar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi", **TRT Akademi**, Cilt 3, Sayı:5, Ocak 2018 – Sinema, s.99-100

verdiği mesajın farklı biçimlerde yorumlandığını da göstermektedir.⁵⁶¹ 84. Oscar ödül töreninde Farhadi gerçekleştirdiği konuşmasında durumu açıklama adına bir söylemde bulunmuştur;

*Bizler önemli bir ödül aldığımız için mutlu değiliz, ya da film yaptığımız için ya da filmciler olarak mutlu değiliz. Bir taraftan savaş çağrıları yapılırken, yabancılaştırmalar yaşanırken, siyasetçiler birbirleriyle kavga ederken ve İran ülkesinin ismiyle müstesna kültürü unutulmuşken bu ödülü kazanmış olmak adımızı duyurabilmek bizi çok mutlu ediyor. Siyasetin ağır baskısı altında kaybolmakta olan bu değerlerimizi hatırlama şansına sahip olduğumuz için çok mutluyum. Ülkemin halkı, tüm halklara tüm medeniyetlere bütün insanlara saygı duyar ve düşmanlığa tamamen karşıdır.*⁵⁶²

Bu ödül töreni ve konuşmasının ardından, öncesinde “batılı yozlaşmış değerler” adına ışık tutan film olarak belirtilen *A Seperation* filmi sonrasında İran’da baş tacı edilen bir yapım olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Tabi filmin politik olma durumu devam etmiştir. Bu durumu devam ettiren neden ise, yarışmada İsrailli bir yönetmene karşı Farhadi’nin kazandığı başarı olmuştur. İran hükümeti tarafından bir zafer olarak nitelendirilen bu durum daha farklı politik durumlar içinde söylemine devam etmiştir.⁵⁶³ Ayrıca etkili olan bir diğer nokta ise Akademi ödüllerinin içinde yer alan “Yabancı Dilde En İyi Film” ödülünün beş yıl içerisinde iki kez Farhadi’ye verilmesidir. 2012 ve 2017 yılları içinde iki filmi ile (*A Seperation* ve *The Salesman*) ödül kazanan yönetmen, ABD’nin kendi içindeki bu küresel yarışma platformunda uluslararası krizler içinde olan ve öteki olarak nitelendirdiği İran ve kültürüne ait filme ödül vermiştir. Bu durum kültür emperyalizmi ve de şarkiyatçılık üzerinden özellikle incelenmesi gereken bir alan da oluşturmaktadır. Bu bağlamda da gerçekleşen filmlerin ideolojik altyapısından okumalarını gerçekleştirmek, söylemler bazında incelemelerimizi de somutlaştıracaktır.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ A.g.e.

⁵⁶² Edanur Erarslan, “Asghar Farhadi Üzerine”, <http://www.karakoymono.com/2017/11/11/asghar-farhadi-uzerine/>, 5 Aralık 2018

⁵⁶³ A.g.e.

⁵⁶⁴ Can Diker, “Batı İdeolojisinin ‘Batı-dışı’ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Asghar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi”, **TRT Akademi**, Cilt 3, Sayı:5, Ocak 2018 – Sinema, s.104

A Seperation filminin ardından Farhadi, sonraki filmi olan 2013 yapımı *The Past*'ı Fransa'da ve de Fransızca dilinde gerçekleştirmiştir. Farhadi Sineması'nın ilk ülke dışı filmi olma özelliğini taşıyan *The Past* filmi bu yönden de küreselleşme boyutunda ortak yapımlar içinde kendini gösteren etkili bir film olma konumunu kazanmıştır. *The Past* filminin senaryo fikrini ise yönetmen başarılı olduğu *A Seperation* filminin ardından birgün Tahran'da bir arkadaşıyla sohbeti sırasında gerçekleştiğinden bahsetmektedir. Kendi hikayesini anlatan arkadaş, Farhadi'nin karakterlerini oluşturmada etkili olmuştur. Kanada'ya on beş yıl önce ayrıldığı eşinden resmi bir şekilde ayrılmak için gitmiş olan arkadaş, ayrılmak üzere olduğu eşi ile iki hafta boyunca aynı evde yaşamak durumunda kaldığından bahsetmiştir. Bu noktada Farhadi'nin düşündüğü şey ise, bu iki insanın iki haftalık süreç içinde sürekli geçmiş hakkında konuşacaklarını düşündüğü olmuştur. *The Past* filminin senaryosunu yazma düşüncesi de esasında arkadaşının yaşadığı bu olayın sonrasında vuku bulmuştur. Bunu dile getirirken Farhadi bu filmi Fransa'da çekeceğini hiç düşünmediğini de belirtmiştir. Ayrıca bir risk aldığını da ifade etmiştir.⁵⁶⁵

Farhadi ne kadar çok başka ülkelerde de film çekse, özellikle kendi kültürü içinde İran'da filmler çekmesi gerektiğine de inanan bir yönetmendir. Her yönetmenin tam anlamıyla kendi kültürü ve de dili içinde etkin bir anlamda anlatım sağladığını dile getiren Farhadi, İspanyol kültürüne yönelik bir film projesini gerçekleştirmeden önce 2016 yapımı *The Salesman* filmini çektiğini belirtir. İran'da ardarda iki film çekmeme isteğini ise, farklı nedenlerden kaynaklı olduğunu söyler. Sanatsal anlamda bunun nedenini ise, farklı bir ekip ve de film yaratma düşüncesi içinde ve de farklı koşullarda kendine tecrübe sağlamak için olduğunu altını çizer. Bazen de ülkeden uzaklaşıp tekrardan dönüş yapmanın sonrasında zor olduğunu belirtse de bu tecrübenin sinemasal anlamda çok şey kattığına da değinir.⁵⁶⁶

The Past filminin ardından ikinci yurtdışı yapımı filmi ise 2018 yılında gerçekleştirdiği *Everybody Knows* filmi üzerine olmuştur. Farhadi'nin ikinci farklı ülke ve dilde gerçekleştirdiği bu film ise, İspanya'da ve İspanyolca gerçekleştirilmiş bir filmidir. Bu çalışması için Farhadi, 5-6 yıl boyunca daimi bir şekilde İspanya'ya gittiğini belirtir. Buraya giderek İspanyol kültürünü daha yakından öğrendiğini ifade eder. Ayrıca İspanyol kültürü için İran kültürüne

⁵⁶⁵ Sevdâ Aydın, "İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır", <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵⁶⁶ Zeynep Kazem-Khah, Çev: Ali Hasar, <http://alihasar.blogspot.com/2017/07/asghar-farhadi-roportaji.html>, 5 Aralık 2018

yakın olduğunu söyleyen yönetmen, filmi için açıklamasını da şu şekilde gerçekleştirmiştir; *“Farklı kültürlerin birbirinden çok farklı olduğu düşüncesine sahibiz. Ancak bu doğru değil. Bence nefret ve aşk gibi duygular her yerde aynı. Fakat bu duyguları gösterme şekli her kültürde farklı.”*⁵⁶⁷ Bu bağlamda incelediğimiz Farhadi Sineması’nın küresel boyutu içindeki dünya sinemasındaki yeri, gün geçtikçe yönetmenin yurtdışı yapımlarına açılmasının beraberinde daha etkin bir noktaya geldiğini göstermektedir. Hem yerel hem de evrensel kültürel kodlarla anlatım sağlayan Farhadi, hem İran hem de dünya çapında farklı bir anlatım dili ile kendini ayrı bir yere konumlandırmıştır. Bu şekilde Farhadi Sineması içinde en etkin noktamız, bu kültürel kodlar vasıtası ile sinemasındaki bakış açısını daha detaylı incelemek olacaktır. Bu detaylı inceleme yönetmenin filmlerini analiz etmekte önemli bir rehber konumundadır.

3.3 Farhadi Perspektifi ile Sinemasındaki Kültürel Kodlar

İran Sineması’nın genel olarak son yirmi-otuz yılına baktığımızda, ele alınan konularda, kendisini günlük hayatın içindeki sıradan olan durumların içine sürüklemiştir. Bunun anlatımını ise küçük olayların çerçevesinde anlatmayı tercih etmiştir. Farhadi Sineması’nın perspektifinde ise bu günlük, sıradan olayların anlatımı devam etse de, kendinden önceki kuşaktan farklı olarak bu sıradan olan hikayelerin trajik yönünü betimleme noktasında onlardan ayrılmaktadır. Bu anlatımının tasarımını ise trajik olaylar çerçevesindeki kentli orta sınıfın yaşantısında göstermeyi tercih etmektedir. Kendinden önceki yönetmenlerin genel olarak toplumu anlatmadaki kullandığı ‘hümanist’ çerçeve içindeki dengeyi arama çabasını (bilhassa Kiarostami filmleri) Farhadi, farklı olarak toplumun içindeki din ve de sınıfsal baskılar çerçevesinde bastırılması güç olarak görünen, toplum içindeki hegemonik şiddet sembolleri üzerinden oluşturmuştur. Filmlerinde bunu bariz bir şekilde gösterme durumunda olmasa da anlatımında kullandığı dramatik yapının genel hatlarını bu şiddet yapıları üzerine kurmuştur. Bu bağlamda baktığımız *About Elly* filmindeki Elly karakterinin bir anda ortadan kaybolması ve peşinden gelen ölüm haberi, *A Separation* filminde evde çalışmak üzere gelen hastabakıcının düşük yapmasıyla bebeğini kaybetme durumu veya *Fireworks Wednesday* filminde çiftin evlilik üzerine kendi içlerindeki ihanetler ve yalanlar içindeki hesaplaşma çabaları, filmlerindeki gerilimin düğümünü göstermektedir. Bu üç filminin örneğinden de yola çıktığımızda Farhadi Sineması’ndaki orta sınıfın “yüzleşme” hikayeleri, bir gerilim hikayelerine

⁵⁶⁷ 5 Aralık 2018, <https://m.timeturk.com/uluslararasi-serbest-dalis-kas-baska-acik-yarislari/haber-967893>

dönüşüyor ve filmlerin sonu da buna göre dramatik bir yapı ile son buluyor.⁵⁶⁸ Bu noktada irdelediğimiz Farhadi filmlerinin temelinde yatan, toplum içindeki sınıfsal durumların küçük hikayeler içinden büyük dramatik yapılar sağlaması, esasında yönetmenin anlatımındaki gerçekçi dilin hissettirmeden bir balyoz etkisi yaratmasıdır.

Günümüz İran toplumu üzerinde şekillendirdiği sineması ile Farhadi, toplumdaki şiddetli bir sınıf çatışması üzerinden ve de cinsiyet rollerinin toplumdaki temsil edilişleri üzerinden filmlerindeki anlatım dilini sağlar. İlk filmi olan 2003 yapımı *Dancing in the Dust* filminden itibaren neredeyse her filminde kullandığı hakim anlayış olan “*evrensel bir suç ve ceza sarmalı*”nı işlemektedir. Farhadi, kendinden önce İran Sineması’nda etkin olan Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi gibi yönetmenlerin bariz bir şekilde gösterdikleri sinemalarındaki sistem karşıtı duruşları kadar sert bir anlatım modelini tercih etmemiştir. Ancak gerçekleştirdiği filmlerinde hegemonik bir duruşun içindeki sınıfsal toplumu ve insanları yansıtmassından kaynaklı bu kuşağın takipçisi niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.⁵⁶⁹ Bu bağlamda bahsedilen İran’daki auteur yönetmenler içinde gösterdiğimiz Farhadi’yi de kendi sinemasal perspektifinden irdelerken önceki İranlı auteur yönetmelerin etkisini de kendinde sürdürerek yeni anlatımlar sağladığını da söyleyebilmekteyiz. Farhadi Sineması’na baktığımızda auteurist ve sosyolojik eleştiri içindeki amaç doğrultusunda incelemekte fayda vardır. Auteurist anlatımın eleştirel temelinde, ele alınan yönetmenin filmlerindeki ortak motifler ve izlenimler üzerinden anlatım sağladığını ifade edebiliriz. Her filminde daimi olarak tekrarladığı anlatım yapıları, temaları, görsel manada kullanım biçimleri, içeriksel ve karakteristik bakışları auteurist anlatımında, esasında eleştirel olarak irdelediği ve yönetmenin zihinsel düşünce yapısını çözümlemeye çalıştığı bir eleştirel duruş olarak varlık bulmaktadır.⁵⁷⁰

Farhadi filmlerinde belirgin olan bakış açısı, seyircilerin film için kendi kararlarını kendileri vermeleri üzerine belirmesidir. Bu zamana kadar oluşturdıkları yaşam tecrübeleri üzerinden film için fikir sahibi olmasını ister. Yönetmen olarak “*tanrısal bir otorite*” yaratmaz. Belgelele yakın bir şekilde anlatımını gerçekçi bir dille oluşturan yönetmen, izleyiciyi oluşturduğu dünyanın içindeki basık ve de sorunlu alana çekmeyi başarmaktadır. Filmlerinin hiçbirinde

⁵⁶⁸ Zeynep Dadak, “İroni ve Sürpriz Bir Ayrılık”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi**, Sayı: 108, Temmuz-Ağustos 2011, s.26

⁵⁶⁹ A.g.e., s.26

⁵⁷⁰ Zafer Özden, **Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İmge Yay., İst-2004, s.128

kesin bir son oluşturmaz. Yani filmlerine noktasını hiçbir zaman koymaz. Filmleri fiziki anlamda da bir sona varmaz. Oluşturduğu hikayelerin kendi sıkışmışlıkları, filmin içinde askıda kalır. Hikayelerde karakterlere veyahut durumlara yönelik ne cezalar belli edilir, ne de durumu kurtarma mücadeleleri. Farhadi filmlerinde belirgin olarak görüldüğü üzere “*kesişen hayatlar*” kullanımı, filmin bitimine dek bu tesadüfler içindeki hikayenin düğümünü de izleyicinin aklına takmayı başarır. Bu takılma durumu ise esasında yönetmenin bir o kadar da filmlerinde didaktik anlatımdan uzak durduğunu ve dramatik yapısını etkileyici bir şekilde sergilediğini de göstermektedir. Filmlerinde kendini karakterlerden daha çok bildiğini düşündüğü izleyici kitlesi, hikaye ilerledikçe yönetmenin dramatik yapısı içinde savrulur, bu yapı içinde hala daha kenarda köşede bilinmeyenlerle tanışmaya ve öğrenmeye devam eder. Ve izleyiciye yaşatılan son durum ise, filmdeki karakterler kadar, hikaye üzerinde bir o kadar cahil kalmasıdır. Farhadi’nin izleyiciye bunu yaşatmasının bir diğer noktası ise, olaylar silsilesi içinde bulunan izleyicinin filmdeki hikayenin bir başka varyasyonlarını kendi yaşantısında görmeye başladığında, oradaki gerçeği ve öznel doğruları görme üzerine bir davet etme şeklidir. Film süresince karakterlerin betimlemesindeki hem iyi hem de kötü noktalarını gösterme çabası esasında hepsine karşı mesafeli yapıyı da göstermektedir. Filmlerin bitimlerindeki ucu açıklık ise izleyicilerin her karakter üzerindeki düşüncesi yönünden empatiye götüren bir noktayı sunabilmektedir.⁵⁷¹ Ayrıca Farhadi, her filminde çoklu bir şekilde ve sürekli değiştirerek oluşturduğu bir “özdeşleşme mekanizması” da kurmayı sağlamıştır. Bunu yaparken de özellikle izleyicinin karakter üzerindeki odak noktasını sürekli bir karakterden başka bir karaktere yönlterek sağlamaktadır. Bu şekilde de film boyunca sürekli bakış açılarını kaydırarak değişimi sağlamaktadır.⁵⁷² Bakıldığında film bitse dahi Farhadi filmlerini, izleyiciler üzerinde devam ettirme etkisini sürdürür. Filmlerini de izleyicilerin gerçek yaşamları içinde hayata dahil etmeyi başarır.

Farhadi’nin sinema perspektifinde kadın ve erkeğe bakışı ise önemli bir noktadır. Karakter oluşumlarında oluşturduğu karakterleri yazarken onları kadın ve erkek olarak ayırmadığını belirten Farhadi, böyle bir ayrımcılığın da saygısızlık olduğunu ifade eder. Cinsiyet yönünden karakterlerini birbirinden ayırarak ele almanın kendi sineması için olamayacağı bir durum olduğunu da açıklar. Bunu belirtirken kadın ve erkek arasında farklılıkların bulunduğunu ancak bunu farklı şekilde ele aldığını da izah eder. Farhadi filmlerinde kadınlar, daha çok gelecek

⁵⁷¹ Can Sever, “Dosya: Asghar Farhadi”, *Sinefil*, s.7-8

⁵⁷² Zeynep Dadak, “İroni ve Sürpriz Bir Ayrılık”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 108, Temmuz-Ağustos 2011, s.27

temsilidir. Daha ileriye bakan temsil modelini işler. Erkekler ise daha çok geçmiş temsilidir yönetmenin filmlerinde. Daha geleneksel yapı içindedir. Farhadi bunun gerekçesini de kadınların temsilde yatan durumun doğurganlıktan geldiğini belirtir. Nesillerin devamı niteliğinde olan bu anlatım esasında kadın karakterlerini de geleceğe bakan temsiller olarak filmlerinde simgelemektedir. Erkek karakterlerinin ise genelde geçmişle olan biten durumlarla ilgilenme doğası, toprağa ve ait olduğu yere bağlı olma durumu, geçmişe yönelik temsil modelini de yaşatmaktadır.⁵⁷³

Asghar Farhadi'nin sinemasal bakış açısında bir diğer nokta ise filmlerinde kullandığı semboller ve de işaretler olmuştur. Farhadi sembollerin arkasında bir anlam olduğunu ifade eder. Buna örnek olarak da beyaz güvercin sembolünü verir. Birçok kültürde bu sembolün “özgürlük” anlamına geldiğini söyler. Kendi kültürü için ise sarı rengini örnek gösterir. İran kültürü için sarı renk “şüphe”yi çağrıştıran bir semboldür. Kendi filmlerine yönelik de genellikle evlerde ve evlerin içlerinde yoğunlukla sarı rengi görmeniz mümkündür. Şüpheyi çağrıştıran sarı renk Farhadi filmlerinde, semboller üzerinden anlatımındaki en belirgin motiflerden biridir. Ayrıca Farhadi, kendi filmlerindeki sembollerin de sansürden kaynaklı oluştuğunun altını çizmeyi ihmal etmez. İşaretler için ise filmlerdeki anlatımda tek başına anlam ifade etmediğini ancak bu işaretlerin bir araya gelmesiyle bir bütün mana içinde olduğunu belirten yönetmen, yan yana konulan işaretlerin öneminin bir bütün olduktan sonra anlam teşkil edeceğini izah eder. Filmlerdeki işaretleri somut bir örnek üzerinden anlatan Farhadi, filmlerdeki işaretleri bir şehirden başka bir şehre götüren yol işaretleri üzerinden ifade eder. Bu yol işaretlerinin tek birinin bir şey ifade etmezken bütünü yolunuzu bulmamızı sağladığını söylemektedir. Kendi filmleri üzerinden de işaret anlatımını, gerçekleştirdiği *The Salesman* filmi üzerinden örneklendirir. Filmin başlangıcında binanın yıkılma hikayesinin tek başına bir anlam oluşturmadığını ancak filmin bütününe bakıldığında esasında binanın parçalanmışlığının, filmin bütün karakterlerin ilişkileri üzerindeki parçalanmışlıkları temsil ettiğini belirtir. Genelde Farhadi'nin oluşturduğu bu işaretler yönetmenin anlatımında önemli bir yeri tutmaktadır. Birçok kişi için bu işaretlerin sonradan dahil edildiği düşüncesinin olduğunu belirten yönetmen, aslında böyle olmadığını izah eder. Senaryosu üzerindeki ilk yazımlarında işaretleri koymadan önce sadece gerçeklik anlatımı üzerinden irdelediğini belirtir. Ancak sonrasında bu gerçeklik ile oluşturduğu anlatımların birbirine bağlanma zincirini de işaretler üzerinden gerçekleştirerek eklediğini ifade eder. Ayrıca tüm bu işaret ve sembolleri

⁵⁷³ “Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi”, <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

kullanarak da kimlerin izleyeceğini pek düşünmeden sadece kendisi ile kalarak oluşturduğunu, kendi içindeki dünyayı kurduğunu da söylemektedir.⁵⁷⁴

Farhadi perspektifi ile sinemasında oluşturduğu kültürel kodlara baktığımızda filmlerinde daimi bir şekilde gördüğümüz (zengin ve fakir yaşantılar gibi) çatışmaların olduğunu belirtebilmekteyiz. Ağırlıklı olarak İran'daki toplumsal düzen içinden anlattığı sınıfsal farklılıkların, yaşam biçimlerinin ve hayata bakışlarının anlatımı her ne kadar toplumsal çatışmalar içinden gösteriliyor olsa da esasında oluşturulan anlatım ortak bir vicdani temeller alanı içinde sorgulayan bir anlatım modeli de sunmaktadır. Farhadi filmlerinin izleyicilere etkisi ise bu sorgulama üzerinden en yakınlarında bulunan kişilere asla güvenemezken hiç tanımadığın kişi/kişilere tamamen güvenme durumunu da yaşatıyor olmasıdır veyahut bunun tam tersi etkiler de yönetmenin filmlerinde kendini gösteren anlatım yapısıdır.⁵⁷⁵ Farhadi'nin özellikle kalıplaşmış veya oluşacak olan yargılara karşı kalıpları kırma çabası vardır. Filmlerindeki her anlatım modelinde bu yargılama durumuna karşı her izleyiciyi “acaba?” ya düşürme eğilimi içindedir. Filmlerinde yarattığı kültürel kodlar onun anlatımındaki gerçekçi hikayesinin beslendiği temsiller olarak bulunmaktadır. Asghar Farhadi'nin sinemasını daha detaylı incelemek adına yönetmenin sinema dilini çözmeye çalışmak ve irdelemek en önemli inceleme alanını oluşturmaktadır. Yönetmenin sinema dilini bilmek, ürettiği her film üzerindeki imzasını daha rahat görmeyi sağlayacaktır. Bu imza üzerinden filmlerinin analizini yapmak doğru temellendirmeler ile yönetmeni ve filmlerini daha belirgin bir şekilde tanımamızı da sağlayacak bir çalışmaya götürecektir.

3.3.1 Farhadi Sineması'nın Dili

“Hikaye ipten bir askıdır.

Bu ipin bir ucu bir duvara, diğer ucu öbür duvara asılır.

Ve üstüne elbiseler asarız. Bir son bağlamazsak elbiseler asılamaz, düşer.

Hikayenizi yazarken her zaman bir son bulundurun aklınızda.

Belki bu gerçekten kullanacağınız son değildir.

Belki değiştireceksiniz ama kalemi her elinize aldığınızda bir son hazırlayın.”

Asghar Farhadi⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Sevdâ Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

⁵⁷⁵ Ahmet Sarı, “Asghar Farhadi Düğümü”, **Kara Perde İran Sineması Üzerine Okumalar**, Der: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yay., İst-2014, s.271-272

⁵⁷⁶ Sevdâ Aydın, “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

*“Yazmak isteyenlere bir önerim var.
Anlatmak istediğiniz hikayeyi çevrenizdekilere üç satırda anlatabilin.
Ve bu üç satırda başlangıç-orta ve son olsun.
Başlayıp da sonu ne olacak bilmiyorum, diyemezsiniz.”*
Asghar Farhadi⁵⁷⁷

Bakıldığında iyi bir hikaye anlatmak, iyi bir yazar olmak sinema için yeterli bir şey değildir. Senaryo yazmak için önemli olan düşüncelerinizi ve yapıtlarınızı sinema dili üzerinden harmanlayabilme yeteneğinizdedir. Sinema dilini iyi bilip, üzerine anlatımlarınızı oluşturabilme kabiliyetinizdedir. Edebiyat üzerinden bir eser anlatıldığında yazarın bir cümle ile betimlemesi, yeri geldiğinde yeterli olabilmektedir. Ancak sinema üzerinden üretim sağlayan bir sanatçı için bunun anlatımında devreye görüntüler, ses, kurgu gibi sinemanın kendi malzemelerini kullanarak anlatmak girer. Olduğu gibi alıp anlatım sağlamak sinema dili için geçerli bir durum değildir.⁵⁷⁸ Tabi bakıldığında sadece sinemanın olanaklarını kullanıp, sinemanın kendi anlatı dilini çözmüş biri olmak da kişiyi, iyi bir sanatçı veyahut iyi bir yönetmen yapmaya yetmez. İyi bir katip için nasıl ki yazar sıfatını kullanmıyorsak, yalnızca sinema dilinin olanaklarını öğrenmiş biri için de iyi bir sinemacı demek doğru olmaz. İyi bir sanatçı olabilmek için kendine özgü bir dil yaratmak gerekir. Bu dilin klişelerden uzak ve kendine ait bir dil ile varlık bulması önemlidir.⁵⁷⁹ Varlık bulan bu anlatım içinde de en önemli nokta, sinema olanaklarının kullanılarak seyircilere bu “haz”zı yaşatmasıdır. Esasen seyircinin sinemaya gitmesinin en belirgin nedeni zaten bu hazzı yaşama isteğidir. Bir filmi başarısız kılan nokta ise sinema seyircisine bu hazzı yaşatamama durumu olur.⁵⁸⁰ Sinema dilini kendine ait bir dil olarak oluşturmuş olan sanatçılar da belirgin bir şekilde kendi sinemasından bahsederken bu haz ilkesini de göz ardı etmemesi gerekir. Bu bağlamda araştırmamızın yönetmeni Farhadi üzerine, anlatımında kendine ait bir sinema dili yarattığından bahsetmek mümkündür. Oluşturduğu bu sinema dili ile de geniş bir izleyici kitlesi oluşturan Farhadi, sinemanın tüm olanaklarını iyi bir şekilde kullanan yönetmen olmanın yanı sıra, kendine ait bir sinema dilini de en iyi biçimde kullanan bir yönetmen olarak da kendinden söz ettirmeyi başarmıştır.

⁵⁷⁷ “Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi”, <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

⁵⁷⁸ Ümit Ünal, “Sinemanın Dili”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yay., İst-2015, s.12

⁵⁷⁹ A.g.e., s.18

⁵⁸⁰ Zafer Özden, **Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İmge Yay., İst-2004, s.191

Hem kendi ülkesi olan İran'da hem de uluslararası alandaki birçok festivaller vasıtasıyla gişe kaygısını yaşamayan Farhadi, edindiği başarılarla da aslında gerçekleştirdiği her işin başarılı olacağını da garantilemiş bir yönetmendir. Kendini dünya sineması alanında belirgin bir şekilde göstermeyi başarmış olan Farhadi'nin göz ardı edilemeyecek bir filmografisi de bulunmaktadır. Bütün filmlerine genelinden bakarsak, tek tek geriye gittiğimizde benzer anlatımların yanı sıra farklı anlatım hikayelerini de Farhadi Sineması'nda görmek mümkün olmaktadır.⁵⁸¹ Kendi sinema dili üzerine bir anlatımında Farhadi'nin seyircilere bahsettiği şey kendi sinemasındaki gerçekliğin izleyicileri etkiliyor olabileceğini söylemesidir. Ya da tam tersine oluşturulan drama ve hikayenin seyircilerin dikkatini çekmiş olabileceğini de belirtir. Bu iki durumu tanımlarken de Hitchcock'un sağlam bir dramatik yapısı olan filmlerini ve Kiarostami'nin gerçekçi ve de belgesele yakın bir anlatım dili üzerine temellendirdiği filmlerini örnek gösterir. Birisi dramatik yapıyı etkin kullanırken bir diğeri gerçekçi temellerdeki belgeselvari anlatımı kullanmayı seçmiştir. Farhadi'nin ise düşüncesi bu ikisinin de anlatımını kendi sinemasında gösterme durumudur. Kendi sinema dili üzerine düşüncelerini belirten Farhadi, en ilgi çekici durumun ise; dramatik bir yapı içinde izlediği filmlerde karakterlerin gündelik hayatlarını merak ettiğini, gerçekçi yapıda filmler izlediğinde ise bu filmlerin dramını oluşturma isteğinin olduğunu ifade eder. Bundan kaynaklı olarak oluşturduğu filmlerde bu iki yapıyı da kullanma isteği bulunur. Bu ikisini birlikte görme isteği ise Farhadi'nin sinema dilini oluşturan temel öğeler olarak da yerlerini alır.⁵⁸²

Farhadi, sinema dilini anlatırken senaryonun oluşumu için, bir resimle başladığını ifade eder. Senaryosunun ilk oluşumunu bir resimden etkilenecek gerçekleştirdiğini ifade eden yönetmen, bahsedilen resmin bazen bir hikaye üzerinden aklında kalabildiğini de belirtir. *A Separation* filminden örnek veren Farhadi, filmin senaryosunun oluşumundaki resmin Alzheimer hastası olan bir kişinin genç bir adam tarafından yıkandığını gösteren bir resim olduğunu söylemektedir. Bu görüntünün yıllarca aklının bir köşesinde olduğunu belirten Farhadi, bu resmin oluşturduğu 'neden genç bir adamın bu kişiyi yıkadığı' sorusunu aradığını ifade etmektedir. Resme dair soruların da peşi sıra başka soruları getirdiğini anlatan Farhadi, neden yalnız olduklarını, genç adamın yanında niçin kimsenin olmadığını da sorgulayarak ilerlemeye başladığını söyler. Sorular arttıkça da esasında *A Separation* filminin de hikayesinin çıktığını

⁵⁸¹ Evrim Kaya, "Camın Arkasında", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı:136, Şubat 2014, s.30

⁵⁸² Sevda Aydın, "İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır", <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

ifade eder. Farhadi ne kadar çok kendisi için bir filminin hikayesinin resimle başladığını izah etse de, o resim her zaman filmin bir bölümünde de bulunmadığını anlatır. Bunun için de gerçekleştirdiği *About Elly* filmini gösterir. Hikaye oluşmadan önce, aklındaki ilk resmin bir adamın denize doğru bakışının ve bu bakışında denizden bir şeylerin gelmesini beklemesinin umudunu gördüğünü söyler. Bu filmin hikayesinin de bu resimle başladığını söyleyen Farhadi, bu resme dair de sorular sormaya başlar. Sorularında adamın neden ıslak olduğu, denize mi girmişti, neden girmişti gibi peşi sıra gelen soruları düşünmeye başladığında aklında oluşturduğu hikayede eşinin denizde boğulduğu düşüncesinin oluştuğunu ifade eder. Bu tarz sorular ve düşüncelerle beraber *About Elly* filmi için de bir hikaye oluştuğunu belirtir. Ayrıca sinemasında bu şekilde ilerleyeceğini de söyleyen Farhadi, bunu izleyicilerin kafalarında hep bir soru işareti bırakarak filmlerini sonlandıracağını söyleyerek, bu yapı içinde ilerleyeceğini belirtir.⁵⁸³ Ayrıca oluşturduğu filmleri için Farhadi, ifade ettiği ve belirttiği hiçbir düşüncenin mutlak olmadığına da vurgu yapar. Filmleri için bu böyledir şeklinde net çizgiler çizmediğini, başka izleyenler tarafından tamamen farklı algılanabileceğini ve de farklı anlamlar ifade edebileceğini de belirtir. Kısacası Farhadi, film bittikten sonra yönetmen olarak da işinin bittiğini ifade eder. Sonrasındaki süreçte kendi düşüncelerinin değil, izleyicilerin düşüncelerinin bir anlam ifade ettiğini de belirtir.⁵⁸⁴

Farhadi, filmlerinin çekimlerine başladığı zaman diliminde, film için gereken tüm aşamaları aynı anda yürüterek ilerler. Kendine özel bir yapısı da Farhadi'nin filmlerindeki ilk günlere karşı yakınlık hissi duymamasıdır. Onun için gerçekleştirdiği çekimlerde ilk günler onun için önemli olmayan sahnelerin öncelik verilerek gerçekleştiği çekim zamanları olur. Çekilen bu sahnelerde genelde diyalog olmayan sahneleri tercih eder. Ayrıca Farhadi, filmlerinde çok az müziğe yer veren bir yönetmendir. Genelde filmlerinin çekim mekanları gerçekçi ortamlar olduğu için bu alanlarda müziğe pek ihtiyaç duymaz. Onun için filmlerdeki etkin müzik son sahnede kullanılan müziklerdir. Bu müziklerin seyirci bazından daha çok duyulduğuna inanır. Bu yöntem ile seyirciyi filmin duygusallığından alarak düşünmeye sürüklediğine inanan Farhadi, filmlerinde genel anlamda anlatımını doğal seslerin ortamında gerçekleştirmeyi tercih etmektedir.⁵⁸⁵ Bakıldığında Farhadi'nin kendi sinemasal dili içindeki filmlerinin anlatımında

⁵⁸³ Haz: Ferhat Koray Sağlam, "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi", **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014**, İst-2015, s.456

⁵⁸⁴ A.g.e., s.457

⁵⁸⁵ Hazanavicius'tan aktaran Farnaz Sarani Azar, "Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekçiliğin Yansıması: 'Elly Hakkında' Filmi Üzerine Değerlendirme", **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, Haziran 2018, Yıl: 11, Sayı XXXIV, ss.1005-1038, s.1028

kullandığı nesneler, aksesuarlar, dekorlar veya oluşturduğu kadrajlar film okuması bakımından da zor olmayan semboller içermektedir.⁵⁸⁶ Filmlerinde kullandığı her öge esasında kendini gösterebilen anlatım modeli ile rahatlıkla incelenebilen ve kendini anlatabilen kalıplarla sergilenir.

Farhadi Sineması'nın en etkin mucizelerinden biri olarak görülen bir nokta da filmlerindeki rastlantı esaslı ya da bağımsızmış gibi görülen ayrıntıların bütününe bakıldığında oluşturduğu İran resmidir (genel olarak filmlerinin çekildiği toplum olmasından kaynaklı). Öyle bir bütünlüklü anlatım modeli oluşturur ki yönetmen, İran'ı ve toplumunu yani İran resmini bilmeyen kişiler için bile, bir anlatım sunacak kadar filmlerinde sergilemeyi başarır. Farhadi'nin oluşturduğu hikayelerin önemi, aslında tek bir ev ve tek bir gün üzerinden geniş bir ülke tarihinin resmini de gösteriyor oluşundaki etkileyciliğinde yatar. Bu ayrıntılar ve anlatım modellerinden kurulan bu bütünlüklü anlatım hissi ise, yönetmenin sinemasında oluşturduğu iki perspektifli duruşundan ileri gelmektedir; ilki “*sınıfsal perspektif*”, ikincisi ise “*toplumsal cinsiyet perspektifi*” bu iki bakış açısı yönetmenin filmlerinde kendini göstermektedir.⁵⁸⁷

Farhadi'nin sinemasal dilindeki bakış açısında önemsedığı bir diğer nokta ise, filmlerinin başlangıcını uzun tutması üzerinedir. Bunu tanımlarken de tekrardan dizi üzerine düşüncelerinden bahsederek ilerler. Özellikle son zamanlarda ağırlıklı olarak dizi izleyen bir kesimin olduğunu ifade eden Farhadi, dizilerin seyircileri düşündürmediğini belirtir. Seyirci olarak beğenerek ve severek takip ettiğimizi ancak üzerlerine düşünmediğimizi söyleyen Farhadi, bu noktada filmlerinin başlangıcını uzun tutmayı tercih ettiğini belirtmektedir. Bunun nedeni olarak da seyircilerin karakterleri daha iyi tanımasını istemesi olduğunu ifade eder. Bu başlangıçlarda olan sürekli hareketlerin önemli olduğunu ve film boyunca da birkaç kez tekrardan başa döndüğünü de belirtmektedir.⁵⁸⁸

Asghar Farhadi sinemasal dilini ağırlıklı olarak kendi ülkesi olan İran'da filmler çekerek gerçekleştirmiştir. 2013 yılında *The Past* filmini Fransa'da ve Fransızca gerçekleştiren yönetmen, bunun dışında son filmi olan 2018 yapımı filmi *Everybody Knows* filmini de

⁵⁸⁶ Evrim Kaya, “Camin Arkasında”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 136, Şubat 2014, s.30

⁵⁸⁷ A.g.e., s.32

⁵⁸⁸ Anadolu Ajansı, “Asghar Farhadi: Oyunculara Filmin Konusunu Söylemem”, <https://www.ntv.com.tr/sanat/asghar-farhadi-oyunculara-filmin-konusunu-soylemem,AEJsGG-cp0idXjuvHnj-wA>, 5 Aralık 2018

İspanya’da İspanyolca çekmiştir. Farhadi, sinemasal dilini yalnızca bulunduğu kendi ülkesinin topraklarında ve kültüründe değil, bunun yanı sıra başka ülkelerde ve kültürlerde de gerçekleştirme yoluna gitmektedir. Artık dünya çapında sinemasal bir dil ile filmlerine devam eden Farhadi için önemli olan nokta filmlerinin dünya çapında her ülkede gerçekleştirebileceği sinyallerini izleyicilere vermiş olmasıdır. Yerel ve evrensel anlatım modelleri ile önemli bir noktada sinema dili yaratmış olan Farhadi, özünde bunun üstüne de ekleyerek sadece yerelliği kendi ülkesi içinde değil, başka ülkelerin kültüründe de bulmayı başarmıştır. Anlatımlarında evrensel temaların rolü her zaman etkisini göstermeye devam etse de yerel kültür motifleri Farhadi Sineması üzerine belirgin bir anlatım temeli de sağlamış olacaktır.

Son filmi olan *Everybody Knows* filminin oluşum hikayesine de değinen Farhadi, yaklaşık on beş yıl önce eşi ve kızı ile birlikte gittiği İspanya tatilinde şahit olduğu bir olaydan esinlenerek gerçekleştirdiğini dile getirmektedir. Kızının o zamanlar 4-5 yaşlarında olduğunu belirten Farhadi, şehrin duvarlarında gördüğü küçük bir kıza ait sayısız fotoğrafın nedenini tercümana sorduğundan bahseder. Tercüman Farhadi’ye bir kaçırılma durumunun olduğunu ve küçük çocuğu ailesinin aradığını söyler. Tatillerinin de kızının bu durumdan etkilenerek değişikliğe uğradığını belirtir. Öğrendiği bu hikayenin ardından aklında tuttuğu bu durumu işlemek istediğini belirten yönetmen, kendi filminde bir aileyi tanımak için yola çıkarken bu hikayenin iyi olacağını düşündüğünü ve bu filmi gerçekleştirdiğini söylemektedir. Ayrıca Farhadi işlediği hikayelerde “*zor durumları ele aldığı*” da belirtmektedir. Bu zor hikayelerin aslında kendisine, aileye yönelik ve aile katmanlarına yönelik ilişkileri ele alışındaki anlatımında kendini daha rahat ifade etme imkanı verdiğini de dile getirmektedir.⁵⁸⁹

Farhadi Sineması’nda en etkili noktalardan birini de kendi yaşamında edindiği ve gözlemlediği tecrübeler oluşturmaktadır. Bu tecrübelerden beslenerek hikayeler oluşturduğunu dile getiren yönetmen en belirgin örnek olarak da en son Türkiye’de Antalya Havalimanı’nda yaşadığı bir anıyı göstermektedir. 55. Uluslararası Antalya Film Festivali kapsamında Antalya’ya gelen Farhadi, havaalanında kaybettiği valizi için alanda bulunan bir ofise kayıt yaptırması gerektiğini anlatmıştır. Ofise girdiğinde genç bir adamın elinde telefonla bir köşede oturduğunu söyleyen yönetmen, kendi durumunu anlattığı gencin bir yandan kendisini dinlediğini, diğer bir yandan da telefon üzerinden mesajlarla ve sosyal medyayla ilgilendiğini düşündüğünü ve gencin kendisine karşı tepkisiz kaldığından bahsetmektedir. Bu durumun canını sıkıldığını ve

⁵⁸⁹ 5 Aralık 2018, <https://m.timeturk.com/uluslararasi-serbest-dalis-kas-baska-acik-yarislari/haber-967893>

elini masaya vurduğunu ifade eden Farhadi, gencin bunun üzerine de tepki vermemesi ile yanına giderek yüzüne doğru el salladığını belirtmiştir. O an ona bakışı üzerine gencin aslında hem duymadığını hem de konuşmadığını fark etmiştir. Bunu öğrendikten sonra çok şaşırdığını ifade eden yönetmen, bu durumdan sonra gence karşı ne kadar büyük bir yanlış yargılama içinde olduğunu ve de üzüldüğüne de değinmiştir. Aslında bunu açıklarken de kolay olanı yaptığını ifade eden yönetmen, anlamadan bir kanıya varmasının ne kadar yanlış olduğunu da söylemektedir. Sonrasında gencin kendisine çok yardımcı olduğunu belirten Farhadi, bu durumun kendisini çok etkilediğini ve bu durum için bundan belki on yıl sonrasında bir hikayesinde değinebileceğini de ifade etmiştir.⁵⁹⁰

Farhadi Sineması'nın dilinden bahsettiğimizde yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak tema ve motifler, karakterleri ele alışındaki bakış açısı esasında anlatımını oluşturduğu filmlerinin bütünü hakkında konuşma imkanı sağlar. Her filminde kullandığı bu tema ve motifler, ayrıca karakterlerin anlatım modelleri, bizleri yönetmenin sinemasal dili hakkında da fikirsel bazda etkin bir noktaya taşır. Sineması için değinilen her ortak anlatım modeli Farhadi'nin sineması üzerinde yarattığı özgün dilini de yakından tanıma fırsatını ve de özelinde kullandığı sembollerin ve işaretlerin anlatım göstergelerini çözmeye de yardımcı olacaktır.

3.3.1.1 Sinemasındaki Ortak Tema ve Motifler

“Benim bütün işlerimdeki ortak düşüncem seyirciyi filmle ilgili düşüncesinde serbest bırakmak aslında. Bu tarzı seçmemin sebebi de seyirciyi sinemaya çok yakınlaştırmasıdır. Yani benim filmlerimdeki karakterler İranlı ya da Fransız veya başka ülkelere birbirlerine çok yakın değiller. Ama değişik yerlerden insanlar da gösterdiğim şeyin problemini anlayabiliyorlar. Benim filmlerimin tek ortak yanı, karakterlerin problemleri dışında izleyenlerde ortak bir his yaratması diyebilirim. Diğer filmlerimde de bunları korumaya çalışacağım.”

Asghar Farhadi⁵⁹¹

⁵⁹⁰ A.g.e.

⁵⁹¹ Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.445-446

Bir yönetmenin filmlerinde sürekli olarak tekrarladığı tema ve motifler esasında kendi sinema dili çerçevesinde anlatmak istediği derdini de simgeler. Her filmin ideolojik bir yanı olduğu kanaatinden ilerlediğimiz sinema alanı her yönetmenin oluşturduğu sinema dili üzerinden esasında ideolojisini de gösteren etkin bir noktadır. Asghar Farhadi'nin de sinemasında kullandığı her tema ve motifler, sinemasal dilindeki ideolojisini gösteren semboller bütünüdür. Bu bağlam çerçevesinde Farhadi Sineması'nın yerel ve evrensel çerçevedeki kültürel temsilleri içinde sağladığı sinemasal dilindeki ortak anlatımlara yönelmek etkili olacaktır.

Farhadi Sineması'na yöneldiğimizde filmlerinde kullandığı “*eksiltilmiş önemli detaylar ve kasıtlı olarak gösterilmeyen sahneler*” belirgin bir şekilde dikkati çekmektedir. Bu çerçeve içinde anlatım modelini oluşturan Farhadi, karakterler üzerinden de bir kısıtlamayla; belli sırlar, karakterlerin yalanları ve söylemedikleri, sakladıkları şeylerle etrafını örmüştür. Gerçek, Farhadi filmlerinde, sürekli bir erteleme ile birlikte gelir. Seyirci olarak Farhadi filmlerinde öyle bir girdaba sürükleniriz ki, karakterlerin ne zaman ve kime karşı ne şekilde bir yalan söylediğini ya da gizli bıraktıkları durumları olduğunu net bir şekilde bilemeyiz. Filmlerinin hikayelerini oluşturan kilit noktaların bile farkına varmamız çoğu zaman belirsizleşir.⁵⁹² Filmleri boyunca Farhadi Sineması karakterlerinden kimin esas suçlu olduğu veyahut kimin masum olduğu, olayın tam olarak nasıl gerçekleştiği üzerine anlatım bilhassa kapalı bir şekilde bulunur. Yönetmenin başarısı ise bu duruma yönelik üstü kapalılığın kendi sinemasındaki özgün anlatım içinde karakterlerine etki edebilmesindedir. Karakterlerin bu duygu süreçleri ve ahlaki anlamda toplumsal yapıya ve de genelindeki kadın-erkek kalıbı içindeki ilişki modeline etki edebilme durumu yönetmeni filmlerinde başarılı kılan bir diğer detay olarak varlık bulmaktadır.⁵⁹³

Farhadi'nin filmlerini incelediğimiz ortak tema ve motiflerden biri de birçok filmde de sıklıkla göreceğimiz mahkeme salonları ve yoğun tartışma sahneleridir. Bu oluşumu ilk filmi olan *Dancing in the Dust* filminden itibaren görmek mümkündür. Yine yönetmenin birçok filmde daimi olarak kullandığı diğer ortak noktalar ise ikinci filmi olan *The Beautiful City* filmi ile beraberinde gelmektedir. Bunlar suç anlatımı, özellikle sözlü şiddetin bariz bir şekilde gösterimi, kadın erkek ilişkileri içindeki boşanma, bunun yanı sıra özelinde İslam hukukunun yer aldığı anlatım modelleri sıklıkla Farhadi'nin filmlerinde görülen ortak tema ve motifleri

⁵⁹² Zeynep Turan, “Farhadi'nin Sakladığı Sahne”, *Hayal Perdesi*, Sayı: 57, Nisan 2017, s.10

⁵⁹³ A.g.e., s.10

oluşturmaktadır.⁵⁹⁴ Farhadi filmlerinde bir diğer değişim süreci ve de sonrasında sürekli olarak kullanacağı ortak tema ve motifleri üçüncü filmi olan *Fireworks Wednesday* filmi ile birlikte olmuştur. Bu filme kadar genelde alt sınıf üzerinden anlatım modelleri oluşturan yönetmen, bu sınıf insanlarının hayatlarına yönelmekteydi. Onun için ilk iki filmde para ile bir derdi olan ve biriktirmek durumunda kalan ve de hayat mücadelesi içinde bulunan gençler odak noktasıydı. Bu filmlerinde ortada bir yalan değil bir durum vardı ve onu çözmeye çalışan gençlerin hikayeleri bulunurdu. Ağırlıklı olarak taşra diye tabir edebileceğimiz bu yaşantıların seyrini ise izleyici aynı zaman diliminde izleyerek gerçekleştirirdi. Üçüncü filmi ile beraber bu anlatım dili değişerek kentli orta sınıf üzerinden bir anlatım modelinin oluştuğunu görmekteyiz. Bu anlatım modeli ise üçüncü filmin kendi hikayesi içinde de baş karakterimizin bir işçi olarak orta sınıfın hayatına dahil olduğu bir siteye girişi ile gerçekleşir. Bu noktadan sonra Farhadi Sineması, sinemasal kadrajını artık şehir hayatı ve orta sınıf üzerine kurmaya başlamıştır. Ayrıca Farhadi bu filmi ile birlikte daimi bir şekilde devam edeceği merak ve şüphe üzerinden bir anlatım yapısının da temellerini oluşturmuştur.⁵⁹⁵ Bir diğer motifi ise filmlerinde şiddetin yansımalarının zuhur bulduğu kurum ve kişiler olarak kendini göstermesidir. Şiddetin yansımalarını devlet kanunları üzerinden gösterirken, kişiler bazında da erkeklik algısı içinde gösterimini, yönetmen filmlerinde anlatım dili içinde kullanır.⁵⁹⁶ Bu bağlamda Farhadi filmlerine yöneldiğimizde de toplumun içindeki sınıfsal farklılıklar, toplum içinde bulunan hukuki ve dini yaptırımların gerçek yaşam içinde sonuçsuz kalması genelindeki bir sisteme karşı eleştirel tavidir. Bunun özelindeki yansıması ise toplumdaki var olan kişilerin aralarındaki ilişkiler içinde, birbirine bağlanmış, birbirlerine yönelik kapalılıkları veyahut yalanları ile sarmalanmış bireylerin kendi toplumsal hayatlarındaki mücadelelerdir.

Asghar Farhadi'nin kendi filmlerindeki en özel durumu ise karakterlerini ele alışındaki muazzam bakış açısıdır. Dünya sineması alanında etkin bir konumda bulunan Farhadi'nin sinemasındaki en etkileyici noktası ise hikayelerinde kurduğu dramatik yapı ile ele aldığı karakterleri betimlemesidir. Hikayelerinde, karakterlerin anlatımına bilhassa önem veren yönetmen için en önemli nokta, iyi hikayelerin iyi karakter nitelermeleri ile ifade edilebilmesindedir. Kendi sinemasal dilinde oluşturduğu karakterler, araştırmamızda da irdelediğimiz yerel ve evrensel anlatım kalıplarını yansıttığı en etkin temsillerdir. Kültür, kimlik

⁵⁹⁴ A.g.e., s.11

⁵⁹⁵ A.g.e., s.11

⁵⁹⁶ A.g.e. s.13

ve aidiyetlik olguları içinde kendini gösteren Farhadi filmlerindeki anlatım modelinde, karakterler başı çeken bir temsildir.

3.3.1.2 Karakterleri Ele Alışındaki Bakış Açısı

“Filmlerimde olaylara/ durumlara ve karakterlere anlatıcı mesafesiyle yaklaşırım. Mezar taşıma bir şey yazılacaksa karakterlerime mesafe konusunda yazılmalı. Bu mesafeyi hiç kaybetmedim. Peki nasıl? Herkes iyi değildir. Ben bütün karakterlerime zaman veriyorum ve onların kendilerini müdafaa etmelerine alan tanıyorum. Bütün film boyunca yanlış davranmış bir karakterim olabilir. Ama yönetmen olarak ona zaman vermeniz gerekir. Bütün karakterlere eşit fırsat vermelisiniz. Benim eşit mesafe dediğim şey o fırsattır. Karakterlerimize, onlarla empati kuracak kadar zaman tanımalıyız.”

Asghar Farhadi⁵⁹⁷

Karakterlerini ele alışındaki bakış açısı için Farhadi, bütün filmlerinde karakterlerine yönelik empati kurduğunu ve kurdurttuğunu ifade eder. Bunun kendi sineması için bir yasa olduğunun da altını çizer.⁵⁹⁸ Farhadi sineması için karakter oluşumu ve toplumdaki yansıması önemlidir. Gerçekçi bir noktadan işlediği filmlerinde karakterlerin temsilleri gerçek yaşamdan hikayeleri yansıtan anlatımlar olduğu için, bulunduğu toplumu ve düşünceyi yansıtacak denli üç boyutlu olması gerekmektedir. Karakterleri için empati kurdurtan yönetmenin sinemasında karakterler hiçbir zaman keskin bir söylem içinde de gösterilmemektedir. Farhadi filmlerinde karakterler üzerinde net bir yargıya varmak pek olası değildir. Bu olası olamama durumunu yönetmen kendisi bilerek tercih etmektedir.

Farhadi, karakterleri iyi ve kötü olarak ayırma durumunun esasında seyircinin zihnine yönelik de güvenmeme durumunu yarattığını ifade eder. Seyirciye güvenmeyerek bu kadar net çizilen karakterlerin oluşu, izleyicinin zihnini ve düşünce yapısını da hafife almak olduğunu belirten yönetmen için, bu durumun seyircileri de sınırladığını ifade eder. Farhadi için hikayelerdeki iyi

⁵⁹⁷ “Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi”, <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

⁵⁹⁸ A.g.e.

ve kötünün savaşından öte farklı bir nokta yaratmak önemlidir. Kendi filmlerinde de kullandığı gibi iyi ile iyi arasındaki savaşın yansımada kimin kazanacağını seyirciye göstermenin farklı bir noktadan bakış sağladığını da açıklar.⁵⁹⁹ Farhadi, karakter anlatımını ifade ederken dünya sineması içindeki tüm filmleri de örnek vererek hepsinin bir amacı olduğunu söyler. İster animasyon filmler, isterse fantastik hatta içinde insan olmayan filmler de dahil olmak üzere tüm filmlerin ortak söylemlerinde karakterlere yüklenen bir kişilik olduğunu ifade eder. Bu filmlerin en belirgin amacının karakterler üzerinde bir kişilik yaratma kaygısıdır. Bu genel anlatım içinde kendi özel sinema diline yönelik Farhadi, bu karakterlerin anlatımında hepsiyle aynı yerde durma çabası olduğunu ifade eder. Tüm filmleri için uygulamaya çalıştığı amacının karakter anlatımlarında hepsine eşit bir derecede durma arzusunun olduğunu belirtir. Filmlerindeki anlatımlarında karakterlerini oluştururken onları iyi ve kötü, kadın ve erkek gibi ikiye bölerek anlatım sağlamaktan kaçındığını, hepsine yönelik genel bir mesafe içinde onların anlatımını sağladığını açıklamaktadır. Kendi sinemasındaki karakterlere yönelik bazılarına yakın bazılarına ise uzak mesafede durmadığını belirten yönetmen, bu durumun kendi filmlerini seyirciye yansıtırken, onlar üzerinde de aynı tesiri yaratabilmesinde yardımcı olduğunu da ifade etmektedir.⁶⁰⁰ Buna örnek olarak da Farhadi, gerçekleştirdiği *A Separation* filminin başlangıç sahnesini gösterir. Kameranın yargıcın yerine konumlandırılışının esasen seyircinin oturduğu yer olmasını⁶⁰¹ belirten yönetmen, filmlerindeki karar merciinin kendisi ve karakterlerinin değil, esasında izleyen seyircinin kendi yaşam tecrübeleri ve değer yargıları üzerinden olduğunu da göstermiş olur.

Farhadi oluşturduğu karakterler için oyuncu seçimine çok önem verdiğini belirtir. Filmlerindeki gerçekçi anlatımın oyuncular üzerinde de yansımalarının gerektiğini söylemektedir. Filmlerindeki oyuncular için, oynayacağı karakterlerin hayatlarını anlaması gerektiğinin kanaatinde olan Farhadi, oyuncunun sadece oyunculuk yapmasını filmlerindeki karakter temsilleri için yeterli görmemektedir. Karakterleri sergileyen oyuncuların, oynadığı karakterin yapısının yüzüne yansımaları gerektiğini de belirtir. Farhadi'nin çekimlerden önce profesyonel oyuncular ile oluşturduğu ilk çalışmada yaptığı şey ise oyuncunun profesyonelliğini ortadan

⁵⁹⁹ A.g.e.

⁶⁰⁰ Haz: Ferhat Koray Sağlam, "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi", **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2014**, İst-2015, s.445

⁶⁰¹ "Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi", <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

kaldırma durumudur.⁶⁰² Farhadi'nin ele aldığı hikayelerinde, gerçek hayata olabildiğince yakın olma çabası vardır. Bundan dolayı da oyuncularına önceden filmin konusunu söylemediğini belirtir. Onlara sadece karakterlerin geçmişlerine yönelik detay verdiğini ve yapacaklarının ne olduğunu anlattığını söyleyen yönetmen, oyunculuğun en önemli noktasının da, bu bilgiler ışığında yeteneğini sergilemesi olduğunu ifade eder.⁶⁰³ Oyuncuları ile çekimlerden birkaç ay öncesinde çalışmalara başladığını söyleyen Farhadi, bir tiyatroya hazırlanır gibi çalışma gerçekleştirdiklerinden de bahsetmiştir. Ancak bu çalışmalar film içindeki sahneler üzerine olmadığını belirten yönetmen, esasında filmde olmayan sahneler üzerine çalışmalar yürüttüğünü anlatır. Senaryo aşamasında karakter yaratımlarını aşırı bir detaylandırma ile kaleme aldığını söyleyen Farhadi, oyuncularına bu detaylandırma üzerinden bir anlatım modeli sunduğunu ifade etmektedir. Hatta bazen oyuncuların bunu hissetmediğini ve rolüne hazır olduğunu söylemektedir. Farhadi tarafından zaten ayarlanmış bir şekilde hazır olan karakter çalışması için geriye sadece oyuncunun yapması gereken karakteri canlandırmaktır. Çekim öncesi yürütülen çalışmada oluşturulan karakterleri de sıfırlamaya başladığını söyleyen yönetmen, bu şekilde çekimlere hazır hale geldiğini dile getirir. Çekim öncesi birkaç ay boyunca yürütülen oyuncu çalışmalarından kaynaklı çekime başlayan oyuncular da artık yönetmene güvenerek karakter üzerine daha hakim olabilmektedirler. Hatta bazen oyuncuların karakterleri kendileri yazmışlarcasına hissettiklerini de ifade eden Farhadi, bu durumun oluşması ile oyuncuların karakterleri daha çok sahiplenme durumunu yaşadıklarını da belirtmeyi ihmal etmemiştir.⁶⁰⁴ Sinema öncesi tiyatro geçmişi bulunan Farhadi, oyuncularla gerçekleştirilen prova durumuna alışkın olduğunu belirtir. Buna yönelik oyuncular için prova aşamasında bazılarının çok duygusal bazılarının ise çok mantık aşamasında karakterlere yaklaştığını dile getirir. Bunları harmanlayarak oluşturduğu hazırlığında oyunculara yönelik çalışmasını çekimlerden önce bitirdiğini ifade etmektedir.⁶⁰⁵

Farhadi Sineması'nda karakter anlatımında onu özel bir yere taşıyan bir diğer durum ise, Farhadi filmlerindeki kadınların temsilleri olmuştur. Farhadi, toplum içinde varlık bulan

⁶⁰² Hazanavicius ve Mansuri'den aktaran Farnaz Sarani Azar, "Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekçiliğin Yansıması: 'Elly Hakkında' Filmi Üzerine Değerlendirme", **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, Haziran 2018, Yıl: 11, Sayı XXXIV, ss.1005-1038, s.1028

⁶⁰³ Anadolu Ajansı, "Asghar Farhadi: Oyunculara Filmin Konusunu Söylemem", <https://www.ntv.com.tr/sanat/asghar-farhadioyunculara-filmin-konusunu-soylemem,AEJsGG-cp0idXjuvHnj-wA>, 5 Aralık 2018

⁶⁰⁴ Haz: Ferhat Koray Sağlam, "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi", **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılığ 2014**, İst-2015, s.453

⁶⁰⁵ "Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi", <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5 Aralık 2018

kadınları iyi anlatan bir yönetmendir. Bir iki filminden örnek vererek kadınların temsilini irdeleyebileceğimiz yönetmenin toplumsal sınıflar ve koşullar içinde sergilediği kadın rolleri önemli derecede dikkat çekmektedir. *The Beautiful City* filminde kadın karakterin karanlık bir alana bakıp kırmızı oje sürmesi gibi bir sahnenin varlığı, *Fireworks Wednesday* filminde İran toplumunda üst-orta sınıf olarak görebileceğimiz kadın ile alt sınıf olarak tabir edeceğimiz başka bir kadının temsili bu filmlerde her an patlamaya hazır bir bomba şeklinde gösterilmiştir. Yani kadın üzerinden her an bir değişimin yaşanabileceğini ifade etmiştir. *A Seperation* filmindeki baş kadın karakterinin ise vizesini alarak ülkeyi terk etme düşüncesindeki kararlı ve güçlü tavrı da dikkat çeken bir kadın temsili olmuştur. Ne kadar çok toplum içinde bir kafesteymiş gibi duran kadınlar olsa da bu kadın temsilleri, o kafesin içinde bile ne kadar güçlü olduklarını gösterebilecek bir tablo çizer. Farhadi filmlerindeki bütün kadın karakterlerin ortak noktaları esasında erkek karakterler gibi hatta bazen de onlardan daha güçlü bir şekilde, kadın olarak varlık bulmalarında yatar. Bunu anlatırken de yönetmen kadın temsillerini yeri geldiğinde başını alıp, çekip gidebilecekmiş gibi bir izlenim yaratarak gösterir.⁶⁰⁶

Farhadi için filmlerindeki en önemli süreç senaryo aşamasıdır. Senaryo aşamasında da en çok önemseddiği şey ise yazabilmektir. Yazım aşamasında senaristliğinden öte yönetmenliğini de gösterdiğini ifade eden Farhadi, en önemli kısmın karakterleri oluşturma durumu olduğunu da vurgular. Bu vurgu içinde değindiği nokta, karakterlerin yazımında oluşturduğu yazının karakterleri için bir mahkeme olduğunu betimleyerek ifade etmesidir. Farhadi bu mahkeme alanını oluştururken de kendine şu şekilde sorular sorduğunu da ifade etmektedir; “*Bu mahkemede onlara konuşma hakkı verildi mi? Acaba hakim olarak onlara insafli davranabildim mi?*” diye yorumlarda bulunmaktadır. Bu sorular içinde yönetmenin ifadesi üzerine en zor olan şeyin, karakterler üzerinde iyi ve kötüyü yaratırken eşit olup olmadığını düşünmesidir. Buradaki bir diğer zor tarafın ise bu hikayeleri gündelik yaşamın içindeki kişilerin hikayelerine yönelik eriterek sağlama çabasıdır. *A Seperation* filminden de örnek veren Farhadi, orada geçen hikayelerin gerçek hayatın içinde olan durumlar olduğunu ifade eder. Aslında her gün olan, çok ufak detaylar olarak hayatlarımızda bulunan durumlar olduğunu belirtir. Bundan kaynaklı olarak film aşaması süresinde kendisinin en çok zorlandığı kısmın yazım aşaması olduğunun bir kez daha altını çizmektedir.⁶⁰⁷ Bu yazım aşamasında Farhadi’nin

⁶⁰⁶ Evrim Kaya, “Camın Arkasında”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*, Sayı: 136, Şubat 2014, s.32-33

⁶⁰⁷ Haz: Ferhat Koray Sağlam, “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014*, İst-2015, s.446-447

belirttiği bir diğer nokta ise yazarken, karakterlere yakın olmaya başlamasıdır. Sonrasında kendisine bunu yapmaması gerektiğinin telkinini de verdiğini ifade etmektedir. Karakterleri üzerindeki iyi ve kötü sınırları için dengeyi gösterebilme durumunu Farhadi şu sözleriyle belirtmeye çalışmıştır;

*İyi kötü arasındaki sınırı netleştirmemizin sebebi şu: iyilik ya da kötülüğü metre ölçüsüyle bana anlatabilir misiniz? Hangi uzunluk ölçütleriyle bu kavramları ölçebilirsiniz ki? Metredeki göstergeler, medeniyet kuralları olabilir mi? Ölçütler bazen vicdan ya da din olabilir ama bize göre doğru olabilir. Ben ‘bu filmde bölmeyi nasıl yapabilirim?’ diye soruyorum. Karakterlerin yerlerini, iyi-kötü karakterleri olan birçok filmde değiştirebilirim.*⁶⁰⁸

Filmlerinin senaryolarındaki yazma aşamasını ele aldığı Farhadi, yazarken sonunu tam olarak bilmediğini, sadece biraz kestirebildiğini dile getirir. Yazmaya başlayıp bir sonraki gün devamını getirdiğinde başının da değişmeye başladığını ifade etmektedir. Senaryonun tanımını yaparken de şunu belirtir; “bir ucu çiviyle bir duvara, öteki ucu diğer duvara bağlanmış bir çamaşır ipliği gibi. Bir ucu senaryonun başlangıcı diğer ucu da sonu. Film sahneleri bu ipin üzerine atılmış çamaşırlar gibi. İpin bir ucu bağlı değilse çamaşırları ipin üstüne koyamazsınız. Ama çamaşırlar sürekli değişir”⁶⁰⁹ yorumunda bulunmuştur.

Farhadi, yönetmenlerin filmlerindeki karakterlerin sonunu nasıl hazırladığına yönelik durumu bir örnek ile açıklamıştır. Örnek olarak kendisinin konuşmacı olarak katıldığı bir söyleşi ve salondaki büyük bir katılımcı kitlesini verir. Salona izleyicilerin gelişi için üç farklı anlatım kullanılabileceğini ifade eden yönetmen, bunları belirtmeye başlar. İlk olarak bu salona kamera, ilk giren olur ve bizler bu salonu doldurmaya başlarız. İkincisi bizler salona giriş yapmaya başladığımızda kamera da bizle eş zamanlı olarak salona giriş yapmış olur. Üçüncü olarak da bizler çoktan salona yerleşmişizdir ve kamera sonradan salona giriş yapar. Bu üç farklı şekil üzerinden yönetmenlerin karakterlerinin sonunu çizdiğini belirten Farhadi, kendi sineması için genelde ikinci durumu kullandığını da dile getirir. Farhadi’ye göre gerçekleşen ilk durumda yönetmenin karakterlerden daha öncelikli bir durumda olduğunu ifade etmektedir. Üçüncü

⁶⁰⁸ A.g.e., s.447

⁶⁰⁹ A.g.e., s.447-448

durumun ise tam tersine yönetmenin karakterlerden daha az bilgisinin bulunduğu üzerine olduğunu izah eder. Ancak ikinci duruma bakıldığında yönetmen ve karakterlerin eş zamanlı ilerleyişi, bildiklerinin oranını da eşit bir biçimde gösterebildiğini belli etmektedir. Esasında bu durum karakterlerin merak ettiği her şeyi yönetmenin de merak ettiğini, aynı zamanlı bir durum olduğunu da gösterebilmektedir. Bu örnekten yola çıkarak kendisi için de Farhadi, hikayelerinde karakterlerinden daha çok şey bilmediğini söylemektedir. Hatta bu durumun hikayeleri gerçek yaşantımıza yaklaştırdığını da belirten Farhadi, gerçek yaşamlarımızda da bizlerin çok daha fazla bilgiye sahip olmadığını ifade etmektedir. Hayatımızda da aslında yaşarken bilgi sahibi olmaya başlarız.⁶¹⁰ Bu bağlamda Farhadi Sineması'na baktığımızda gerçek yaşam ile filmleri arasındaki sıkı bağı görmek mümkündür. Filmlerinde tanrısal rolü oynamaktan çok, kendisinin de filmlerin içindeki durumlara karşı adım adım ilerlediğini görmek olasıdır. Filmlerinde yaşanan her durumunda aslında onun da ilk defa tanık oluyormuşçasına şekillenen bir anlatım modeli ile şekillendiğini söylemek mümkündür. Oluşturduğu anlatım modelinde hem karakterle hem de izleyicilerle ilerlemeyi başaran yönetmen, iki durumda da onlarla eş değer adımlar atmaya özen göstermektedir. Farhadi'nin anlatımındaki en etkin başarısı da bu adımlarını önden veya arkadan atmayarak, birlikte atılan adımlarla şekillendirerek sağladığını söyleyebiliriz.

Hikayelerinde oluşturduğu karakterlerini, en başta kendine kabul ettirmesi gerektiğini belirten Farhadi, önemli olan durumun, bu kabul sürecindeki peşi sıra oluşan sorulara daimi bir şekilde cevaplar bulmakta olduğunu ifade etmektedir. Gerçekleştirdiği *The Past* filminden de örnek veren yönetmen, bu filmdeki hasta kadın karakteri üzerinde durur. Bu kadının neden yatağa mahkum olduğunu ve başına ne geldiğine dair bilinmezliğin gizemini koruduğundan bahsetmektedir. Film süresince sürekli aklımızda olan sorulardan birini oluşturur. Yine başka bir filmi olan *About Elly* filmi ile de aynı durumu sergilediğini belirten Farhadi, bu filmde de kadın karakterin denizde kayboluşu üzerine bir bilinmezlik oluştuğunu söylemektedir. Başka bir yere mi gitti, yoksa o denizin içinde mi kaybolduğu filmde belli bir süre, bir bilinmezlik olarak kalmıştır. Bunu bilhassa yaptığını dile getiren yönetmen, filmlerinde gerçekleşecek veya gerçekleşmekte olan bir duruma karşı belli durumları özellikle eksik bıraktığını ifade etmektedir. Tabi bunu gerçekleştirirken de izleyicilere bunu belli etmeden oluşturduğunu da anlatan Farhadi, izleyicilerin de kendisi ile beraber bulunduğu bu olaylar silsilesi içinde gereken tüm bilgileri elde edeceğini de bildiğini söylemektedir.⁶¹¹ Farhadi'yi tanımlarken iyi bir

⁶¹⁰ A.g.e., s.448

⁶¹¹ A.g.e., s.449

yönetmen olmasından öte iyi de bir senaryo yazarı olarak adından söz ettirmeyi başarmış bir sinemacıdır. Filmlerindeki karakterleri için uzun bir zaman diliminde çalışmış olduğu bariz bir şekilde kendini göstermektedir. Yalçın'ın Farhadi'nin karakterlerine yönelik yorumu da dikkat çeken bir bakış açısı oluşturmaktadır; *“Yönetmen Amerikan bağımsızları gibi karakter odaklı bir sinema yapsa da, ülkesinin sosyolojik aksaklıklarına dair keskin gözlemler aktarmaktan geri durmuyor”*⁶¹² şeklindeki yorumu Farhadi Sineması'ndaki karakter bakışına yönelik bir anlatımın bakışını da sunmaktadır.

Farhadi Sineması'nın anlatımı, onun entelektüel bilgi birikimi ışığında gerçekleştirdiği hikayelerinde kendini göstermektedir. Oluşturduğu sinema dili vasıtası ile ürettiği filmlerinde kültürel ve toplumsal yapılar, sınıfsal kimliklerin var oluşları, kısıtlamalar içinde oluşturduğu semboller ve işaretlerinin anlatımı, Farhadi'nin anlatım dilini oluşturan etkenler olarak varlık bulmuştur. Her filminde kullandığı ortak tema ve motifler ile sinemasının perspektifi üzerinden fikir sahibi olmamızı sağlayan yönetmen, ayrıca karakter yaratımları üzerindeki başarılı yazımını da ön plana çıkarmıştır. Yerellik ve evrensellik temaları çerçevesinde sinemasını incelediğimiz Asghar Farhadi'nin anlatım dilindeki perspektifi, kendisini dünya çapında anlaşılır kılan evrensel bir yönetmen konumuna taşımıştır. Bir tek kendi toplumuna yönelik değil, her toplum üzerinden film yapabilme potansiyeline sahip başarılı bir yönetmen olan Farhadi için, mühim olan şey anlatım modelinde ortak insanlık dilini bulma çabasıdır.

Farhadi Sineması'nı en etkin tanıyabileceğimiz nokta, ürettiği filmler üzerine gerçekleştireceğimiz analizler olacaktır. Bir yönetmeni tanımanın yolu onun filmlerini izlemekten geçer. Oluşturduğu sinemasal dil içinde, filmleri artık onun dili olmuştur. Yönetmeni analiz etmek adına filmleri analiz etmek, esasında izleyicileri yönetmenin bakışına da götüren bir rota da çizmektedir. Yönetmenler filmleri ile bir şeyler anlatırlar. Artık önemli olan durum yönetmenin düşünceleri değil, onun yerine ürettiği filmlerin anlattığı düşüncelerdir. Yönetmen, filmi çektikten sonra kendisine düşen görevi bitirmiş olur. Esas durum ise izleyicilere sunduğu filmleri ile seyircilerin kendi düşüncelerinin harmanlandığı süreç sonrası oluşan etkidedir. Bu bağlamda Farhadi Sineması'nı ilk filminden son filmine dek yerel ve evrensel anlatım motifleri içinde analiz etmek, yönetmeni daha yakından tanımak adına, sinemasına yönelik etkin bir çerçeve çizmemizi sağlayacaktır.

⁶¹² Burçin S. Yalçın, “Bir Ayrılık Filmi”, **Arka Pencere Yazarlarından**, Mürekkep Yay., İst-2012, s. 48

3.4 Farhadi'nin Yönetmenliğini Yaptığı Filmler

Asghar Farhadi Sineması, yönetmenlik bazında kendini 2003 yılından itibaren aktif bir şekilde göstermektedir. Kendi filmlerindeki senaristliği dışında başka yönetmenler için de gerçekleştirdiği senaryolar bulunmaktadır. Ancak aktifliğini kendi filmlerinde görmek mümkündür. Filmlerinde yönetmenliğinin ötesinde senaristliğini de üstlenen Farhadi, kendi yazdığı senaryolarını çekerek de auteur yönetmen sıfatı ile adından söz ettirmektedir.

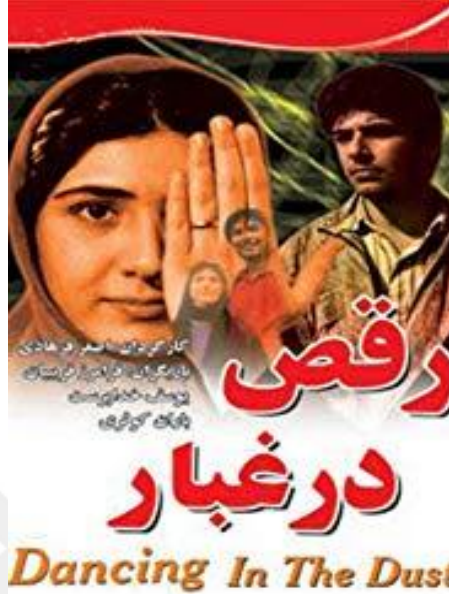
Filmlerine yönelik tarihsel bir şekilde ilerlediğimizde Farhadi Sineması'nın, zamanla dilini kazanmış olan bir sinema olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerindeki gerçekçi bakışı ile oluşturduğu hikaye yapısı, yönetmenin sinemasını sosyolojik açıdan inceleme imkanı ile de değerli kılmaktadır. Filmlerinde oluşturduğu anlatım dili Farhadi'nin dünya sineması içindeki yerini de farklı bir konuma taşımıştır.

Yalnızca kendi ülkesinde film çekmek yerine, başka ülkelerde de film üreten yönetmen bu yönüyle de dünya yönetmeni algısı içinde kendini gösterebilmektedir. Bulunduğu ülkeye göre dilini ve kültürel yapısını işleyebilen Farhadi, bu şekilde de yalnızca İran ve kültürüne de bağlı kalmadığını bunun yanı sıra dünyanın herhangi bir ülkesinde, herhangi bir kültür içinde de film gerçekleştirebildiğini gösterebilmektedir.

Filmlerini sosyolojik bir yöntem ile incelediğimiz Farhadi Sineması, bize yerel ve evrensel kültürler içinde anlatım sunarken diğer bir yandan da küreselleşme ve kimlik olgularını da inceleyebilme imkanı tanıyabilen bir sinema olarak da varlık bulmaktadır. Bu yönden filmleri yerel-evrensel ilişkileri inceleme ve irdeleme anlamında da önemli bir anlatım sunmaktadır.

3.4.1 Dancing in the Dust – 2003

3.4.1.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: DANCING IN THE DUST (RAGHS DAR GHOBAR- TOZDA DANS)

YAPIM YILI: 2003

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Alireza Bazrafshan, Asghar Farhadi, Mohammad Reza Fazeli

OYUNCULAR: Faramarz Gharibian, Yousef Khodaparast, Baran Kosari, Jalal Sarhad Seraj

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Hassan Karimi

KURGU: Saeed Shahsavari

MÜZİK: Hamidreza Sadri

YAPIMCI: Iraj Taghipoor

SÜRE: 95 dk.

3.4.1.2 Filmin Konusu

2003 yapımı *Dancing in the Dust*, Asghar Farhadi'nin ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Genç bir delikanlı olan Nazar'ın başından geçen hikayeyi konu alan film, Nazar'ın sevdiği kadının çeyiz parasını ödemek istemesi üzerine atıldığı macerayı konu alır. Sevdiği kadın olan Reyhan'dan ayrılmak zorunda kalan Nazar'ın bu süreçte yaşadığı toplumsal baskı, filmde kendini gösteren bir anlatım modeli olmuştur. Nazar'ın çeyiz parası için yılan satıcılığı işine girmesi üzerine değişen hayatında etkin olan yaşlı adam da, bu yolculukta Nazar'ın yanında olan başka bir gizemli hikayeyi kendi içinde barındıran bir karakter olarak görülmektedir. Filmde hem Nazar'ın hem de yaşlı adamın hikayesine tanık oluruz. Rastlantısal bir şekilde kesişen bu iki insanın yolları ortak bir macerayı da peşinden getirerek filmin anlatımını oluşturmuştur.

3.4.1.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

Minimalist bir anlatım modeli olarak kendini gösteren *Dancing in the Dust* filmi, sembollerin de kullanıldığı bir sinemasal dil ile üretilen ve ülke içindeki kültürel yapısı ile de toplumsal baskıyı anlatan bir film olmuştur. Hikayesini izlediğimiz Nazar karakterinin, evlendiği kadının annesinin kötü kadın olarak bilinmesi üzerine zorla boşanması filmin çatısı içinde toplumsal baskının bireyler üzerindeki etkisini gösteren bir anlatım hikayesi oluşturmuştur.

Film Nazar karakterini takip ederek devam etmektedir. Her sahnede Nazar vardır ve biz bu süreci onun yanında, onunla birlikte öğrenerek izleriz. Film içinde Nazar karakterinin betimlemesi sürekli ağlayan ve isyan eden ama vazgeçmeyen bir yapı içinde tarif edilir. En kötü durumlarda bile komik yapısını hiçbir zaman bozmayan genç adam filmde duygularını açıkça dile getirebilen tek karakter olarak da bulunmaktadır. Eşini sevmesine rağmen toplumun etkisinden kurtulamayan Nazar'ın eşinden boşanmak zorunda olması bile onu tam anlamıyla Reyhan'dan uzaklaştırmamıştır. Hala sevgisini yaşamaya ve de parmağındaki yüzüğe bağlılığa devam etmiştir. Boşanma üzerine Reyhan'a ödemesi gereken çeyiz parasından kaynaklı kısa zamanda para bulmak zorunda kalan Nazar için bu yoldaki macerası da başlamış olur. Kefil parası için polisten kaçarken rastlantı sonucu arabasına saklandığı yaşlı adamla yolları kesişen Nazar'ın arabadan çıktığında çöl gibi bir ortamda olduğunu görmesi ve yaşlı adamın yılan satıcılığı yapması üzerine, o da bu işe girmek ister ve bu şekilde çeyiz parasını toplamak ister.

Buradaki anlatım dilindeki gerçekçilik, filmin hikayesindeki oluşumunda beslendiği yerel kültürün hakimiyetini göstermektedir. Kültür içinde şekillenen çevre faktörü ve bireyin yaşamını etkileyen yansımalar kendini gösteren boyutta olmuştur. Nazar aracılığı ile hikayesine tanık olduğumuz bir diğer karakter ise yaşlı adam olmuştur. Gizemli, suskun ve asabi olarak betimlenen yaşlı adam karakteri ise, genç adamla olan ilişkisi ile çözülmeye ve geçmişindeki yaşanmışlıklarını dile getirmeye başlar. Karakterler üzerine anlatıma baktığımızda filmin sonunda karakter değişimlerini görmek mümkündür. Ne Nazar ne de yaşlı adam ilk zamandaki karakterler olarak bitmiştir. Bir değişim ve dönüşüm hayatlarında görülmüştür.

Sembollerin de film üzerinde etkin bir noktada olması, gerek İran Sineması'ndaki sansürün getirdiği kısıtlamalardan gerekse sinemasal bir anlatım modeli olarak Farhadi'nin filminde tercih ettiği bir anlatım olmuştur. Kötü kadın olarak tabir edilen kadının hiçbir şekilde yüzünün gösterilmemesi, parmağına bol gelen yüzüğü iple tutturarak hala daha taşıma çabasına giren Nazar'ın yüzüğü çıkartmaması gibi, yılan tarafından ısırılan Nazar'ın ısırıldığı parmağının yüzük parmağı olması ve o parmağının kesilmesi, yine toplumsal etkinin zorla da olsa bunu başardığını gösteren bir sembol olmuştur. Ayrıca yaşlı adamın bilinmeyen yüzünün ise gölgesinin yansımaları üzerine gösterme durumu, Nazar'ın yaşlı adamın yıkık dökük, dağınık ve pis arabasını temizlemesi ve bununla beraber adamın hayatına dokunduğunu sembolize etmesi gibi ve filmde iki kere gösterilen Gerşhab ve Ejderha heykelinin Nazar'ı ve toplumu temsil etmesi gibi anlatımlar semboller aracılığı ile filmin anlatımına model olmuştur.

Filmde müzikler ve sesler de etkin bir şekilde kendini göstermektedir. Duygusal konuşmalarda altta çalınan dramatik müzikler, gergin ortamlardaki korku veren müzikler gibi ağırlıklı olarak yerel kültür içindeki etnik müzik tercihleri ile sıklıkla kullanılmıştır. Kurgusal anlamdaki anlatım dilinde ise klasik anlatı modelinin hakim olduğu da görülmektedir. Heyecanlı sahnelerde ağır çekimlerin kullanılması veyahut geçişlerdeki ses ve müzik anlatımı da dikkat çekmektedir.

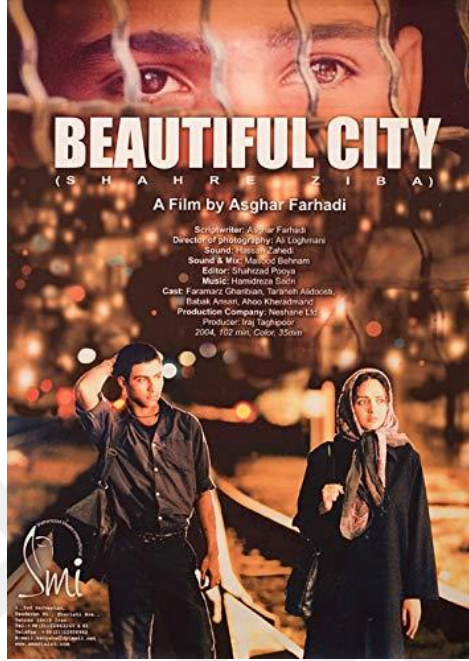
Parmağının dikimi için getirilen parayı Nazar parmağı için kullanmayıp Reyhan'a götürmüştür. Reyhan başka bir evdedir ve evlenmiştir. Yine de genç adam parayı verir ve aralarındaki ilişki bilinmez bir şekilde son bulmuş olur. Yaşlı adam ise parayı alabilmek için sattığı arabasından sonra gizemli bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Buradaki bilinemezlik ve ucu açık son bulma durumunu yönetmen daha sonrasında diğer filmlerinde belirgin bir şekilde gösterecek olmasına rağmen bu filmde hafiften hissettirmeye başlamıştır.

Ağırlıklı olarak Farhadi'nin bu ilk filminde hakim olan kültür, yerel kültür içindeki anlatımı olmuştur. İran ve toplumu içinde belirlenen Nazar karakterinin birey olarak yaşamı yerel kültür içindeki anlatımında kendini daha etkin bir şekilde göstermiştir. Evrensel anlamda ise hangi kültürde olursa olsun çevresel faktörün her zaman bireyin yaşamını şekillendiren bir etki olduğunu göz önüne alırsak, oluşturulan bu anlatımın bir şekilde evrensel kültür içinde de kendini gösterdiğini söylemek mümkün olur.



3.4.2 Beautiful City - 2004

3.4.2.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: BEAUTIFUL CITY (SHAHRE ZIBA – GÜZEL ŞEHİR)

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YAPIM YILI: 2004

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi

OYUNCULAR: Babak Ansari, Faramarz Gharabian, Taraneh Alidoosti, Hossein Farzi-Zadeh, Ahu Kheradmand

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ali Loghmani

KURGU: Shahrzad Pouya

MÜZİK: Hamidreza Sadri

YAPIMCI: Iraj Taghipoor

SÜRE: 101 dk.

3.4.2.2 Filmin Konusu

2004 yapımı *Beautiful City* filmi, İslami kurallar çerçevesinde ölüm cezasına çarptırılan Akbar'ın 18 yaşına bastığında infazına karar verilmesinin engellenmesi üzerine kurulu bir filmidir. Güzel Şehir diye adlandırılan ıslahevinde Akbar'ın en yakın arkadaşı olan A'la'nın infazı durdurmak adına Akbar'ın ablası ile verdiği mücadele filmde anlatılmıştır. Firouzeh'in A'la ile verdiği mücadelenin yanı sıra Akbar'ın öldürdüğü kızın babası olan Abolgasem ve ailesi de bir yandan hikayenin diğer bir anlatımını oluşturmaktadır. Bir yerde infaz edilen, bir yerde de infaz ettirenin bulunduğu filmde düğümlenen hikaye, diğer bir yönden de A'la ve Firouzeh arasındaki ilişkinin boyutunu şekillendirmektedir. Kısasa kısas kuralının bariz bir şekilde gösterildiği filmde verilen mücadele ayrıca İran'ın yönetim sistemine değinen bir anlatımı da göstermektedir.

3.4.2.3 Filmin Anlatımında, Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

Minimalist anlatımına bu filmde de devam eden yönetmen, bu filmde de taşranın hikayesine değinmiştir. Genç bireyler üzerinden alt sınıfın hikayesini konu alan yönetmen bu filmde onların yaşamlarına değinmiştir. Film, İslami kuralların karar mercii olduğu İran'daki adalet sistemindeki anlayışı da ele alır. Kısasa kısas kuralı ve içindeki kan parası, hikayenin ana konusunu oluşturmaktadır. İnfazın verilmemesi üzerine geçen hikayedeki mücadele, etkin bir şekilde kendini her sahnede göstermektedir.

Filmin ilk sahnesinde acı verici bir durumu mutlu bir kutlama içinde göstererek filme başlayan yönetmen, filmin ilk dakikalarında bize filmin hikayesini de anlatır. 18 yaşına bastığında infaz kararı ile karşılaşacağını bilen Akbar karakterini, ıslahevinde arkadaşlarının 18. yaş gününü kutlaması üzerine görmeye başlarız. Esasen bu kutlama onun infaz kararının kesinleştiği yaşı da simgelemektedir. Bundan kaynaklı oluşturulan bu kutlama içindeki infaz düşüncesi ters etki ile duyguyu daha yoğun yaşamamızı sağlamıştır.

Arkadaşını infaz kararından kurtarmak amacıyla izin alıp ıslahevinden erkenden ayrılan A'la, ilk iş olarak Akbar'ın ailesine ulaşmaya ve davacıyı bulmaya çalışır. Akbar'ın tek ailesi olarak ablası Firouzeh vardır. A'la ablası ile Akbar için bir mücadele sürecine girer. Arkadaşı için her şeyi gözü alan A'la karakterinin film üzerindeki betimlemesi ise inatçı, hırslı ve mücadelecı bir

tablo çizer. Firouzeh karakteri ise daha çok duygularını saklayan ve her an her şeyi yapabilecek bir karakter betimlemesi çizer. Ağırlıklı olarak filmde Firouzeh karakterinin değişimini görmek mümkündür. Özellikle temsil modeli içinde İran’da taşrada yalnız ve çocuklu bir kadın olarak verdiği mücadele içindeki, güçlü kadın temsili dikkate değer biçimdedir. Ölen kızın babası olan Abolgasem ise dini bütün, kızının acısını yıllar geçmesine rağmen unutamayan ve intikamının bir şekilde karşı tarafın da öldürülmesi üzerine almak isteyen bir karakter modeli çizer. Karakterler filmde mücadele, intikam ve affetme duyguları içinde döner durur. Bu bağlamda da yerel bir hikaye bu evrensel duygular içinde zuhur bulur.

Filmde kullanılan semboller de anlatımı belirginleştiren niteliktedir. İlk sahnede İran bayrağının dalgalanması ve arkasında ezan sesine benzer bir sesin duyulması bizlere, din ve bayrak olgusu içindeki devlet sistemini gösteren bir sembol niteliği olmuştur. İran Sineması’ndaki şiddetin belirgin bir şekilde gösterilememesi yönetmen üzerinde farklı bir anlatım biçimini de oluşturmuştur. Tartışma esnalarında kullanılan uzak planlar ve altta başka bir sesin yoğun bir şekilde duyulması bunu gösteren niteliktedir. Bu filmde kullanılan öğeler ise tren ve bebek sesi üzerine olmuştur. Şiddet sahnelerinde yükselen bu iki öğenin sesi etkin bir şekilde sembolik anlatım modelini çizmiştir. Film içinde değişiminin belirgin bir şekilde yaşandığını belirttiğimiz Firouzeh karakterinin aşkının tarifi ise başından siyah eşarbını çıkarıp beyazı takması ve parmaklarına sürdüğü kırmızı ojeler üzerinden olmuştur. Sembolik anlatımlar çok ufak şeyler üzerinden de olsa filmde anlatımı etkin kılan bir model olarak kendini göstermiştir. Müzik ve sesi film içinde etkin bir şekilde kullanan yönetmen, hatta duygusal sahnelerde daha yoğun kullanarak dramatik anlatımı etkin bir boyutta sunmuştur. Kurgusal anlatımı ise belli bir tempoda gerçekçi bir anlayış ile sağlamıştır.

Filmde etkin olan bir diğer noktada da filmin İslami kurallar içinde belirttiği adalet sistemine yönelik anlatımı olmuştur. İran’da birini öldürürsen karşılığı ölümün olur. Kısasa kısastır. Ancak bir erkekle bir kadın arasında kan parasının farkı vardır. Kızının ölümüne karşılık Akbar’ın ölümü için kan parasını ödemek zorundadır yaşlı adam. Müslüman bir kadının kan parası, Müslüman bir erkeğin yarısı kadardır. Bunu ödeyemediği için Abolgasem infazı hızlandıramaz. Ancak affetmez de.

Bu düğümler içinde bir engel olarak bulunan kan parasını ödeyememe durumu iki tarafında bir boşlukta kalmasına neden olur. Bir tarafta affetmediği için infaz kararı devam eden Akbar, diğer bir tarafta kan parasını ödeyemediği için Abolgasem’in infaz ettiremediği bir durum yaşanır.

Bu düğümler içinde bir düğüm de yaşlı adamın üvey olan engelli kızının ameliyat masrafı çıkar. Kızının annesinin Abolgasem'i ikna etmesi üzerine affetmeye razı olur. Ancak buna rağmen düğüm yine de çözülmez. Çünkü engelli kızın ameliyatı yerine evliliğini isteyen annesi A'la ile evlenirse affedeceğine yönelik teklifte bulunur. A'la kızla evlenmez. Firouzeh ile de yakın olan ilişkisi bir şekilde birden kopar. Ve her şey havada kalır. Belirsizlik yine devam eder. Film ucu açık son bulmuştur. Ne A'la ile Firouzeh bir aradadır, ne A'la engelli kızla evlenmiştir, ne de Akbar'ın durumu bellidir. Bu düğümler içinde kendini sonlandıran film, izleyicileri düşünmeye götürmüştür. Devamını bizim düşünerek getirebileceğimiz bir hikaye yaratılmıştır. Filmde önemli olan verilen mücadeleyi gelişen hikaye olmuştur.

Yerel kültür içinde İran'dan bir hikaye anlatılan *Beautiful City* filminde, İslami kuralların hakimiyeti üzerine bir anlatıma değinirken, bu anlatımın oluşturduğu mücadele, intikam ve affetme temaları evrensel bir anlatım modeli içinde kendini anlatmayı başarmıştır. Küçük bir taşra hikayesini evrensel kılan insan betimlemeleri, anlatımı kuvvetlendiren ve genel insan hikayesine yönelik bir dil oluşturan bir temayı da beraberinde getirmiştir.

3.4.3 Fireworks Wednesday

3.4.3.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: FIREWORKS WEDNESDAY (CHAHARSHANBE SOORI – ÇARŞAMBA ATEŞİ)

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YAPIM YILI: 2006

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi, Mani Haghighi

OYUNCULAR: Hediye Tehranî, Pantea Bahram, Sahar Dolatshahi, Hamid Farokhnezhad, Taraneh Alidoosti

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Hossein Jafarian

KURGU: Hayedeh Safiyari

MÜZİK: Payman Yazdani

YAPIMCI: Jamal Saadati

SÜRE: 102 dk.

3.4.3.2 Filmin Konusu

2006 yapımı *Fireworks Wednesday* filmi, ikili ilişkileri ön planda tutan bir hikaye ile, İran'da okumuş üst kesim olarak tabir edeceğimiz Mojdeh ve Morteza çiftinin karı-koca ilişkisindeki çıkmazları ve sıkıntıları konu alır. Eve temizlik amaçlı gelen genç kadın Rouhi'nin bu çiftin yaşantısına tanık olması üzerine kurulu bu hikaye, sınıfsal farklılıklar üzerinden de anlatımını sağlar. Mojdeh'in eşinin kendisini yan komşusu ile aldattığını düşünmesi ve Morteza'nın Mojdeh ile çıkmaza sürüklenen ilişkisi, Rouhi'nin kendi yaşamı ve bu çiftin yaşamı üzerinden kurduğu ilişkiler bağlamında birbirine düğümlenen hikayeler silsilesi içinde film kendini göstermektedir.

3.4.3.3 Filmin Anlatımında, Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

Bu filminden itibaren yönetmen, orta-üst sınıf insanların yaşamlarına odaklanmaya başlamıştır. Bu bir geçiş filmi gibi olmuştur. Alt sınıftan Rouhi'nin orta-üst sınıftan Mojdeh ve Morteza'nın evine girişi ile artık yönetmenin filmografi anlamında da geçişi orta-üst sınıf yaşantıların içindeki bireyler üzerine olmaya başlamıştır. İkili ilişkilerin özellikle de karı-koca ilişkileri içindeki hikayesi ile genel bir toplum tablosunu gösterme amacıyla olan yönetmenin bilhassa bu filmi ile birlikte daha evrensel kalıplar içinde ilişkilere ve hikayelere odaklandığını da görebilmek mümkündür. Bu filmi için tam anlamıyla minimalist bir anlatım modeli çizdiğini söyleyemesek bile yine de minimalizm etkisini hissedebilmekteyiz. Anlatımındaki temel, İran'da yaşayan bir çiftin hikayesi olsa dahi anlatım modeli evrensel bir ikili ilişkinin yaşantısına ışık tutabilmektedir.

Hikaye bazında oluşturulan karakter betimlemeleri de temsiller bazında önemli bir yer tutmaktadır. Mojdeh karakterinin güçlü bir kadın imajı içinde her an çekip gidebilecek güçlü bir yapısı, durumlara karşı verdiği tepkilerle de bariz bir şekilde gösterilmiştir. Çalışan güçlü ve otoriter bir kadın temsili içinde kendini göstermektedir. Morteza karakteri ise sürekli kendini açıklama içinde ve de bir kendi içinde bir de toplum içinde iki farklı Morteza duruşu ile dikkat çekmektedir. Rouhi ise alt sınıfın temsili içinde tasvir edilerek nişanlısı ile evliliği düşünen çiçeği burnunda ve meraklı bir kadın imajı çizmektedir. Her sahnenin düğümünü söken bir karakter olarak Rouhi karakteri, filmin her şeyi bilen, gören ve verdiği tepkilerle yön veren bir duruş da çizmektedir. Morteza'nın ilişki içinde gösterilen Simine karakteri de iki farklı yapı

içinde gösterilebilmektedir. Kişilere ve durumlara karşı farklı tepkiler verebilen bir değişim içinde anlatımı sağlanmıştır. *Fireworks Wednesday* filmindeki en etkin nokta karakterlere karşı tam anlamıyla bir yargılama içine giremeyişiğimiz olmuştur. Kimin haklı kimin mağdur olduğunu düşünürken her sahne değişiminde bu fikrimiz de değişebilmektedir. Karakterleri incelerken izleyici olarak aşama aşama düğümü çözme yolunda gidebilmekteyiz.

Filmde kullanılan sembolik anlatımındaki en belirgin durum evin durumudur. Yeni bir eve taşınma içinde bir düzen kurmaya çalışan Mojdeh ve Morteza çifti bu evin dağınıklığını bir türlü düzeltemezler. Rouhi'nin bir şekilde eve gelmesi ile yavaş yavaş da olsa evdeki değişim düzen anlamında gelmeye başlar. Hikayedeki durum ise her şeye tanık olan Rouhi'nin karı-koca arasındaki en zor durumda bir sorun halledici yalanlar ile araya girmesi olmuştur. Filmin sonlarına doğru düzenli bir evin bizi karşılaması ise her şeyin tam olmasa da büyük bir anlamda düzene girdiğini gösteren bir nitelik olmuştur.

Filmde yönetmen, önceki iki filmde etkin bir şekilde kullandığı müziğe bu filmde son sahne dışında yer vermemeyi tercih eder. Müziklerin olduğu yerler ise çok kısa ve doğal ortamlarda gelen müzik sesi olarak kullanılmıştır. Ses bu filmde de etkin bir şekilde kullanılmıştır. Kurgusal anlamda gerçekçi anlatım içinde belli bir tempoda seyredilen filmde uzun diyalog çekimlerine yer verilmiştir. Kameranın ağırlıklı bir takip üzerine ilerlediği filmde hakim olan karakterlerin kendi aralarındaki diyalogları olmuştur. Filmde önce oyuncular ile tiyatroya hazırlanır gibi hazırlık yapan yönetmenin, bu filmde karakterleri ile gerçekleştirdiği uzun sekanslar içindeki çekimleri dikkat çekmektedir. Bu yönetmenin sonrasındaki filmlerinde de dikkat çekecek bir anlatım modeli olacaktır.

Tartışma sahneleri de yine bu filmde de uzak planlar içinde gösterilmektedir. Ve ses anlamında da asansördeki müzik sesi, evin içinde süpürge sesi, dışarıdaki Çarşamba Ateşi'nden kaynaklı havai fişek sesleri bu şiddet unsurlarını bastıran bir anlatım modeli oluşturmuştur. Genç kadının çocuğu okuldan almasını isteyen Mojdeh genç kadının çarşafını giyerek kocasının iş yerine gider. Bunu fark eden Morteza aşağı inerek sokak ortasında onu dövmeye başlar. Şiddetin yoğun olduğu sahnede bir anda asansördeki kamera müzik sesi ile yukarı çıkar ve bu sahne tam gösterilmez. Yoğun bir anlaşmazlığın görüldüğü Mojdeh ve Morteza çiftinin arasında çevresine ve birbirlerine karşı inanılmaz bir şiddet yansıması görülmektedir. Çocukları olan Amir Ali'nin bundan etkilendiğini ise teyzesinin eşi Ahmed'e anlattığında görürüz. Aslında küçük de olsa her şeyin farkındadır ve bu onu korkutur. Uzun bir kavga sahnesini izlediğimiz evin içinde

inanılmaz bir kavga yoğunluğu vardır. Arkadan verilen havai fişek sesleri, aralıksız konuşmalar, çocuğun ağlaması ve sürekli yanlarına gitmesi durumu daha da yoğun kılmaktadır.

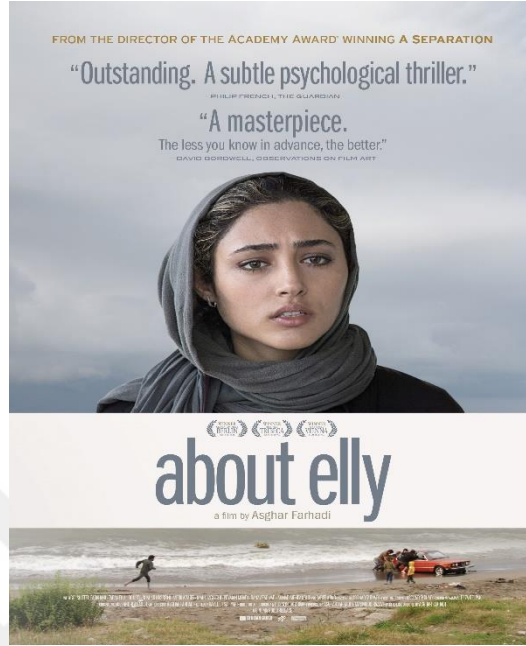
Filmi izlerken aldatıp aldatmadığını, kimin iyi kimin kötü olduğunu, kimin haklı kimin haksız olduğunu sürekli sorgularız. Ve bir karara varamayız. Filmin son yarım saatine girdiğimizde anlarız. Simine ile Morteza arasında bir ilişkinin olduğunu. Simine ilişkiyi bitirir. Simine'nin eski eşi ile karşılaşan Morteza çok yakın ve samimi davranır. Birçok şeyin üstü örtülüdür. Yansıyanlar ile yaşananlar, düşünceler ve eylemler tamamen farklıdır.

Bazen küçük detaylar bizi ele verir. Genç kadın Rouhi de arabadaki Simine'nin parfüm kokusundan ve çakmağından Morteza ile bir ilişkisinin olduğunu farkına varmıştır. Genç kadın her şeyi anlatmak ister Mojdeh'e ama anlatamaz. Araya giren Morteza genç kadını alıp aşağı indirir. Filmin adından da anlaşılacağı gibi Çarşamba Ateşi bu ailenin de bir ateş alanının içinde olduğunu göstermiştir. Sokaklarda yakılan ateş, özelinde evin içinde de yakılmıştır.

Film bittiğinde karakterler hakkında bir yargılamaya varamayız. Sadece düşünürüz, sorular sorarız ama cevaplarda doğrular bulmak zorlaşır. Yönetmen bu filminden itibaren yargılamanın kolay olmayacağını ve karakterlerine yönelik mesafenin yönetimde bulunduğunu göstermeye başlamıştır. Bu filminden itibaren filmlerinde kadın-erkek ilişkileri sınıflar ve orta-üst sınıf hikayelerindeki karakterler ön planda olur. Bu bağlamda oluşturduğu anlatım modeli de daha çok evrensel dil aracılığı ile kendini göstermeye başlar. Artık yerel kalıplar içindeki İran'daki kadın-erkek ilişkileri, yapılarını evrensel anlatım modelleri içinde sınıflar, mesafeler, yargılamalar vb. kavramlar çerçevesinde daha da belirgin bir şekilde oluşturur.

3.4.4 About Elly – 2009

3.4.4.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: ABOUT ELLY (DARBAREYE ELLY – ELLY HAKKINDA)

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YAPIM YILI: 2009

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi, Azad Jafarian

OYUNCULAR: Shahab Hosseini, Taraneh Alidoosti, Mani Haghighi, Merila Zarei, Golshifteh Farahani, Peyman Moodi, Rana Azadivar, Ahmad Mehranfar, Saber Abar

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Hossein Jafarian

KURGU: Hayedeh Safiyari

MÜZİK: -

YAPIMCI: Asghar Farhadi

SÜRE: 119 dk.

3.4.4.2 Filmin Konusu

2009 yapımı *About Elly* filmi, yönetmenin uluslararası sinema alanında en yoğun ses getiren ilk filmi olma özelliğini taşımaktadır. Film, bir arkadaş grubunun tatil için gittikleri deniz kenarı bir evde başlarından geçen hikayeyi konu alır. Bu tatil Almanya'dan boşanarak İran'a dönen Ahmet için organize edilmiştir. Sepideh'in, Ahmet ile tanışması için Elly'i de tatile çağırması üzerine yaşanan olaylar Elly'nin etrafında gelişmeye başlar. Elly'nin bir anda ortadan kaybolması üzerine yaşanan durumu konu alan film, karakterlerin Elly'den sonra yaşadıkları üzerine şekillenir.

3.4.4.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

About Elly filmi ağırlıklı olarak genel çerçevesini insan ilişkileri içindeki yargılama durumu ile oluşturur. Herkesin herkesi kendine göre rahatlıkla yargılaması, suçlaması veyahut onun adına bir karara varması üzerine oluşan anlatımsal eleştiride odak noktadaki Elly karakteri üzerine gruptakilerin düşünceleri bu çerçeveyi gösteren genel bir anlatım modelini oluşturmuştur. Film bu anlatımıyla evrensel boyuttaki ilişkilere çok yakından dokunmayı başarmıştır. Bu filmin en önemli özelliği evrensel dilini belirgin bir şekilde gösterebilmesinde yatar. Herhangi bir ülkenin deniz kenarındaki evinde bir grup arkadaş bu tatili gerçekleştirebilir. Film özel kılan da bu evrensel anlatım içinde kendini gösterebilmesidir.

Filmdeki olay örgüsü anlatımsal açıdan saat gibi işlemektedir. İzleyici olarak her anı karakterlerle yaşıyoruz izlenimi oluşturulmaktadır. Karakterler öğrendikçe öğrenebiliyoruz. Her şeye karakterlerle birlikte aynı anda tanık olma durumumuz onları izleyici olarak seyretmekten de öte onlarla birlikte o durumu yaşıyor olma etkisini daha yoğun hissettirmektedir. Etkin bir şekilde betimlenen Elly karakteri esasında ortadan kaybolana kadar gizemini koruyan bir karakter olarak çizilir. Elly'e yönelik öğrenimlerimiz ortadan kaybolduktan sonra olur. Suskun ve gizemli tarafı sonrasında açığa çıkmaya başlar. Her şeyi organize eden Sepideh karakterini de hakim bir kadın temsili olarak görmekteyiz. Neredeyse grubu yöneten kişi Sepideh karakteri olmuştur. Her şey onun bilgisi ışığında gerçekleşir. Bu yönden de güçlü ve baskın bir kadın karakterinin temsili görmek mümkündür. Tanıştırılmak istenen Ahmet karakteri ise duruma göre ılımlı ve en zor koşullarda en zor durumda kalanların yanında olan bir dengeleyici tablo sergiler. Gruptaki diğer karakterler ise yaşanan durumlara

karşı verdiği küçük tepkilerle kendisini belli eden ufak temsiller taşımaktadır. Ayrıca bir durum olduğunda; gerçek söylensin mi? Bu evde kalınsın mı? gibi oylamalar grubun kendi içindeki demokrasi anlayışını da belli eden bir detay olarak kendini göstermektedir. Filmdeki her karakterin değişim ve dönüşüm aşaması ise Elly'nin bir anda ortadan kaybolması sonrası gerçekleşir. Yargılamalar ve suçlamalar peşi sıra bu kaybın ardından gelmeye başlar. Grubu en etkin gösteren bir diğer nokta da kötü bir olay karşısında ilk izlenimlerinin de değişimi üzerine olmuştur. Elly hakkında düşünülen olumlu düşüncelerin bir anda olumsuz düşüncelere dönüşmesi gibi. Filmin adından da anlaşılacağı üzere her şey Elly Hakkında gerçekleşmeye başlamıştır. Her olay her düşünce onun etrafında dönmeye başlamıştır. İlk Ahmet'le tanışması süresince Elly konuşulurken, sonrasında kaybolması üzerine Elly'e dair konuşulması filmin onun hakkında gelişmesi durumunu da yaratmıştır.

Sembolik olarak kullanılan deniz kenarındaki yıkık dökük evin olması ve grubun burayı düzenleme çabası, bir şekilde gerçekleşecek kaybolma olayının bir yansıması şeklindedir. Kaybolma durumunun bir yıkım olması ve bu grubun bu durumu kendilerini bir şekilde kurtararak düzenleme çabasının sembolik göstergesidir. Yine son sahnede kuma gömülen arabanın bir türlü denizden çıkartılamaması da bir sembolik anlatımı göstermektedir. Burada da grubun arabayı çıkarma çabası kendini gösteren bir durum olmuştur.

Filmde etkin bir müzik filmin bitiminde duyulmaktadır. Müziğe yer verilmemektedir. Filmde deniz sesi hakimdir. Gerginliği sürekli sessizlik verir. Kamera ise karakterleri takip etme şeklinde kurulmuştur. Ağırlıklı olarak onların peşinden giden ve koşan takip sahneleri ile bir anlatım dili kurulmuştur. Kurgu da bu anlatım dili içinde olaylara yönelik çok fazla plan kullanılarak hızlı kesmeler ile gerçekleşmiştir.

Filmin ilk yarım saatinden sonra Elly bir daha ortalıkta gözükmez. Denizde boğulan çocuk olan Arash sudadır ve neredeyse herkes onu kurtarmak için suya atlar. Elly'i suda arasalar da bulamazlar. Herkes denizin kıyısında ondan haber bekler. Dalgıçlar gelmiştir ancak onlar da bulamazlar. Elly'nin nasıl kaybolduğu gösterilmemektedir. O sahnenin bilinmezliği izleyiciyi de soru işaretine sürükler. "Gerçekten denizde mi boğuldu?" Ne olacağı konusunda izleyici de bir belirsizlik içine girmeye başlar. Çocuklara o sahne sorulduğunda seyircinin gördüğü kadarı ile cevap verirler. Seyirci karakterlerden ne çok fazla bilir, ne de çok az. Her şeye birlikte tanık olmaya başlar.

Sepideh Elly'nin telefonunu saklayıp kocasına yalan söylediği için kocasından dayak yer. Diğer bir kadın gelip onu kurtarır ve karşı durur. Vurmaya devam edemez. Kadınların birbirine desteğini net bir şekilde gösteren yönetmen, anlatımsal açıdan da yine bu kavgayı uzak plandan gösterir. Çocuklar gördüğünde bu kavga ve şiddeti, o alandan uzaklaştırılmaya çalışılırlar. Ama çocuklar her şeyi yaşarlar, farkındadırlar.

Elly'nin kaybolması sonrası karakterler arasında derin bir sessizlik olur. Hepsi denize bakar. Fikir üretmeye başlarlar. Ne yapmalı diye. Belli bir süreden sonra herkes tek tek birbirini suçlamaya başlar. Elly'nin neden gitmek istediğine dair birçok fikir üretilir. Elly'nin kaybolmasının ardından nişanlı olduğunu öğreniriz. 6 aydır ayrılmaya çalıştığı bir nişanlısı vardır. Bir yargılama da tekrardan grup içinde Elly'nin namusu üzerinden olur. Buna dayanamayarak Sepideh her şeyi itiraf eder. Aslında Elly'nin ona Ahmet'le tanışmak istemediğini, kendisinin bu tatile gelmesi için kendisinin ısrar ettiğini ve nişanlı olduğunu önceden bildiğini söyler. Sepideh'nin derdi Elly'nin namusunu korumaktır. Adam Elly'i buraya getiren kişi ile yani Sepideh ile konuşmak ister. Elly'nin nişanlısı Sepideh'e Elly'nin buraya gelmek istemediğini ve nişanlı olduğunu söyleyip söylemediğini sorar. Sepideh ne kadar çok Elly'nin namusunu koruma çabasına girse de oklar kendini gösterdiğinde yalan söyler ve gelme teklifini reddetmediğini belirtir.

Filmin son dakikalarında suda bir kadın cesedinin bulunduğu ortaya çıkar. Ve Elly'nin denizde boğularak öldüğü ortaya çıkmış olur. Bilinmezlik bir şekilde onun ölümü üzerinden giderilir. Ancak yaşanan durumlar yine de her şey ortada olsa dahi düşündürmeye devam eder. Burada da görüyoruz ki film üzerine düşünerek bitirme etkin olmaktadır. Bir ucu açıklık yoktur filmin sonunda, ancak film grubun yargılamaları üzerinden bir düşünce yaratır. Grup Elly'i rahatlıkla yargılayabilmiştir. Biz izleyiciler ise filmin bitiminde karakterleri bu kadar net yargılayamamaktayız. Filmin adı gibi her şey Elly hakkında söylenenler ve yaşananlarla son bulmuştur.

Bu filmin etkin noktası ise karakterlerin yerel kalıplar içinde anlatımı bulunsa dahi, hepsinin temsiliyetleri evrensel anlatım kodları içinde gösterilmesindedir. Ele alınan hikayenin başarısı ise anlatımındaki suçlamaları, vicdani muhasebeleri, yalanları, itirafları gibi birçok evrensel anlatım teması doğrultusunda yerel anlamda İran'da geçen bu filmi evrensel bir anlatım sahasına sokabilmesindedir. Yerel hikayeden ortak dil yaratması filmin dikkat çeken bir modelidir.

3.4.5 A Separation – 2011

3.4.5.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: A SEPERATION (JODAEIYE NADER AZ SIMIN – BİR AYRILIK)

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YAPIM YILI: 2011

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi

OYUNCULAR: Leila Hatami, Shahab Hosseini, Peyman Moaadi, Sareh Bayat, Sarina Farhadi, Babak Karimi, Merila Zarei

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mahmoud Kalari

KURGU: Hayedeh Safiyari

MÜZİK: Sattar Oraki

YAPIMCI: Asghar Farhadi

SÜRE: 123 dk.

3.4.5.2 Filmin Konusu

2011 yapımı *A Separation*, aynı yıl dünya çapında büyük ses getirmiş bir filmidir. Büyük yankılar uyandıran film, başarısını yerel ve evrensel temaları incelikli bir şekilde filmde kullanması ile göstermektedir. Nadir ve Simin'inin ayrılığı üzerine şekillenen filmde Nadir'in ülkede kalmak istemesi, Simin'in ise yurtdışında yaşama isteği arasındaki fikir ayrılığı kendi yaşamlarındaki ayrılığı da peşinden getiren bir süreç gerçekleştirmiştir. Anne ve babası arasında kalan genç kız Termeh'in de seçim yapma durumu ayrı bir ilişkisel boyut yaşatmaktadır. Bu ayrılık bağlamında bir diğer düğümlü hikaye ise eve bakıcı olarak gelen kadın ve eşinin dahil olması ile daha da farklı bir boyut kazanır. Karakterlerin kendi içindeki haklı-haksız mücadelesi, doğru-yanlış ilişkisi filmin ana hatlarını oluşturan bir söylem oluşturmaktadır.

3.4.5.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

Filmsel hikayelerini orta-üst sınıf ilişkileri içinde vermeye devam eden yönetmen, sınıf çatışmalarını da gösteren bir anlatım modeli içinde *A Separation* filmini de gerçekleştirmiştir. Filmde en belirgin durum yönetmenin karakterlerine yönelik mesafeli duruşu olmuştur. Hiçbir karakterine yakın olmadan durumu anlatma çabası belirgin bir şekilde bu filmde kendini göstermiştir. Yaşanan durumlar karşısında esasen kimse suçlu değildir, süreç olayların getirdiği durumlar karşısında karakterlerin verdiği tepkilerdir. Kötü birini aramak yerine kötü bir durumu görmek daha önemli olmuştur.

İlk sahnede filmin genel hikayesini direk öğrenmekteyiz. Ayrılmak isteyen iki insan vardır ve hakim karşısında bu beyanları ile durumu dile getirirler. Nedenleri ise kadının yurtdışına gitmek erkeğin ise ülkede kalmak istemesidir. Ortada bir çocuk vardır ve hakim karar vermez. Uzlaşıp gelmelerini ister. Buradaki anlatım modelinde kamerasal duruş esasen hakimın yerine izleyicinin konulması ile gerçekleşmiştir. Filmin hakim rolünü izleyicinin üstleneceğinin sinyalleri, bu ilk sahne ile verilmeye başlanmıştır.

Karakterlerin betimlemesine yönelik Simin karakteri, çalışan güçlü bir kadın imajı çizer. Daha iyi koşullar altında yaşayacağını düşünmesinden kaynaklı yurtdışında yaşama isteği filmde inatla üzerinde durduğu bir durumdur. Ancak tek bağı kızıdır ve kızı olmadan gidemez. Onu bağlayan tek şey kızının ülkede bulunmasıdır. Nadir karakteri ise kendi doğrularını her şeyin

üzerinde tutan ve doğruları ile yaşamaya çalışan bir karakterdir. Alzheimer hastası babasını bırakıp hiçbir yere gitmek istemez. Keskin doğrular içinde kuralları ile yaşayan bir karakter imajı çizer. Ancak bu durum kendine yönelik olaylarla karşılaşınca kadar devam eder. Kendisi ile ilgili bir durumda tabu olarak yarattığı doğrulardan vazgeçebilmektedir. Eve gelen bakıcı kadın ise dini bütün bir kadın olarak temsil edilmektedir. Din korkusunu her şeyin üzerinde tutan kadının değişimi ve dönüşümünde bile dini algısı her zaman onu tutan bir nokta olmuştur. Bakıcı kadının eşi Hojyat ise uzun bir süre işsizlik sıkıntısı çeken, birçok kişiye borcu olan ve bundan kaynaklı sinir ilaçları kullanan bir adam olarak isyankar bir tavır içinde sergilenir. Hikaye ilerledikçe değişen karakterler olsa dahi hepsinde bir haklılık payı görmeye başlarız. Yargılamaktan öte bu çıkmazın içinden nasıl bir çıkış yolu bulunacağına dair soru işaretlerini gidermeye çalışırız.

Birbirine bağlanan hikayenin olay örgüsü içinde en büyük dönüşüm noktasını ise bakıcı kadının doktora gitmek için Nadir'in Alzheimer hastası olan babasını bağlayarak gitmesi üzerine olmuştur. Bu olayı gören Nadir'in kadın ile olan kavgasından dolayı, kadını iterek dışarı çıkartması sonucu olaylar artık değişmeye başlamıştır. Nadir ile Simin arasındaki ayrılık ilişkisinden Nadir ile bakıcı kadının itilmesi sonucu düşük durumu, hikayenin ana hattına geçmeye başlamıştır. Bu iki aile arasındaki ilişki bir yandan da bize orta-üst sınıf ile alt sınıf arasındaki yoğun çatışmayı da gösteren bir anlatım modeli oluşturmuştur. Bakıcı kadının bebeği nasıl kaybettiği durumu mahkemeye kadar taşınarak kimin haklı kimin mağdur olduğu durumunu beraberinde getirmiştir. Bu düğümler içinde gelişen hikayede anlatım kalıbı ne kadar çok İran toplumu ve hukuku sistemi içinde gözüксе de etkin bir şekilde evrensel bir model sunma konusundaki becerisi bu düğümü genel motifler üzerinde gösterebilmiştir.

İtme suçu ile suçlanan Nadir'in hapiste yatmaması adına aile ile uzlaşi yoluna gidilir. İşin daha fazla uzamaması için yapılır, bu durumu Simin zorlar ve öyle gerçekleşir. Normalde Nadir buna razı değildir. Ancak Nadir, düşük yapan kadına tek bir şey üzerine yemin ettiğinde bu parayı vereceğini söyler. Kur'an'ın üzerine yemin etmesini, sonra da parayı alabileceğini belirtir. Bunun üzerine kadın yemin etmez. Ve parayı alamazlar. Bu şekilde bu iki aile arasında bir anda son bulur bütün yaşananlar ve geriye sadece mücadele ile geçen bir süreç kalır.

Son sahne ise mahkemede Nadir, Simin ve Termeh üzerinden olur. Kararını vermiş olan Termeh'in cevabını hiçbir zaman öğrenemeyiz. Yönetmen göstermez. Termeh kimi seçmiştir belli değildir. Mahkeme koridorunda bekleyen Simin ve Nadir ile biter film. Her filminde

bitirdiği gibi müzikle ve ucu açık düşüncelere yönelterek bitirir yönetmen bu filmini de. Kim haklıdır, kim haksız, kim doğrudur, kim yanlış bunların hi birin söylenmez. Cevabı da bulunamaz.

Film, yerel  er evesler içinde bir İran yaşamını gösteriyor olsa da filmin özündeki anlatımı evrensel temalardaki başarısında kendini göstermektedir. Her ne kadar film İranlı karı-koca ilişkisi, İran yaşamında çalışan-i  veren ilişkisi veyahut İran hukuku içinde kendini anlatan bir hikaye çerçevesinde geliştiğini gösterse de ortak olan bir dil ile bu anlatım genel bir karı-koca, çalışan- i  veren ve adalet kavramları üzerinden giden anlatım modeli içinde sunulmaktadır. Bu bağlamda filmin anlatımına odaklandığımızda her zaman yerel motifler evrensel motiflerin zemininde gösterilmektedir.



3.4.6 The Past – 2013

3.4.6.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: THE PAST (LE PASSE – EL PASADO – GEÇMİŞ)

ÜLKE: Fransa

DİL: Fransızca

YAPIM YILI: 2013

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi

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

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mahmoud Kalari

KURGU: Juliette Welfling

MÜZİK: Youli Galperine, Evgueni Galperine

YAPIMCI: Alexandre Mallet- Guy

SÜRE: 130 dk.

3.4.6.2 Filmin Konusu

2013 yapımı *The Past* filmi, yönetmenin ülke dışında gerçekleştirdiği ilk filmi olma özelliğini taşımaktadır. Fransa'da çekilen filmin dili de Fransızca olmuştur. Filmde Fransız bir kadın Marie ile İranlı bir adam Ahmad'ın boşanma süreci konu edinilmektedir. Boşanmak için Fransa'ya gelen Ahmad'ın, dört yılın ardından tekrardan Marie'nin yeni hayatına dahil olması, bir yandan da farklı bir hikayeyi beraberinde getirmiştir. Marie'nin çocukları ve hayatındaki yeni erkek olan Samir'in yaşantısına giren Ahmad için durum sadece boşanma davası olmamaya başlar. Düğümlenen hikayenin diğer bir yanını da Samir'in komada olan karısı Celine oluşturmaktadır. Fransa – İran arası kültürel bir yolculuğun da kendini gösterdiği *The Past* filmi ortak motifler bağlamında farklı yaşamların ortak anlatımlarını gösterebilmektedir.

3.4.6.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

The Past filmi, yönetmenin filmografisine baktığımızda belki de anlatımındaki en sakin filmi olduğunu söyleyebiliriz. Büyük gerilimler ve büyük kavgalar bu filmde kendini çok göstermez. Boşanmak üzere İran'dan Fransa'ya gelen Ahmad, Fransız eşi Marie'den ayrılmak için gelmiştir. Ancak geldiği ilk gün otelde kalmak yerine Marie'de kalmak zorunda olması, esasında Marie'nin yeni hayatına da tanık olma durumunu yaratmıştır. Marie'nin hayatında yeni bir erkek vardır ve o da aynı evde yaşamaktadır. Bu üçlünün aynı çatı altında yaşama durumu garip bir hal yaratmıştır. Bu üçlü arasındaki ilişki enteresan bir boyut kazanır. İki erkek arasında kalan kadın, kendi ruh ve düşünce dünyasında da bir karmaşa yaşar. Geçmiş ve gelecek arasındaki sıkışmışlığını şimdide çözmeye çalışır.

Filmin sembolik yönlerine odaklandığımızda evin genel yapısını söyleyebilmekteyiz. İlk halinin dağınık ve boyalarının yarım kalma hali, bozuk musluklar ve tamir gerektiren birçok işin bulunması esasında bize bu evde iyileştirilmesi gereken birçok durumun olduğunu da gösteren bir anlatım modeli çizmiştir. Evde yaşayan karakterlerin kendi içlerindeki bu bozuk süreç evin yapısı ile sembolize edilmiştir. Ahmad'ın sonrasında evin boyalarını tamamlaması, bozuk şeyleri tamir etmesi aslında bir şekilde o evde yaşayan kişileri de iyileştirdiği anlamına gelmektedir. Ahmad sonrası her şey bir şekilde düzene girmiştir. Filmin girişi de direk bir kadının havaalanındaki görüntüsü ile olur. Sesini eski eşine duyurma çabası ile başlar. Burada

duyuramama durumu da sembolik yönden bu ikilinin ilişkisindeki boyutu gösteren bir anlatım olmuştur.

Filmde müzik sadece son sahnede kendini göstermiştir. Doğal seslerin hakim olarak kullanıldığı filmde, kameranın açısından da seçilen kompozisyon kasvetli, kapalı ve yağmurlu bir anlatım modeli olmuştur. Kurgu ise anlatımın temposuna göre daha sakin, yeri geldiğinde uzun planlar üzerinden gerçekleşmiştir. Diyalogların yine hakim olduğu bir film olarak karakterler arası ilişki önemli derecede ön planda olmuştur.

Karakter betimlemelerine baktığımız filmde Marie karakteri çocukları ile ilişkisinde sıkıntılar yaşayan, gergin ve ne yapacağını bilemeyen huysuz bir tavır içinde olmuştur. Karakter değişimini film süresince göreceğimiz Marie'nin, sıkıntılı durumu kendi içinde bir çıkmazda olduğunu düşünmesi üzerinedir. Ahmad karakteri ise en ılımlı ve çözüm odaklı bir tablo çizmektedir. Çocuklar tarafından öz babalarıymış gibi çok sevilen ve onlarla iyi anlaşan bir karakterdir. Marie'nin hayatını düzene sokması ve onu sıkıntılardan kurtarması Ahmad'ı bir şekilde o eve giren kurtarıcı olarak da gösterebilmektedir. Samir karakteri ise bir erkek çocuğu ile Marie'nin evinde yaşayan, eşi komada olan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında o da geçmişinde yaşamaktadır. Eşinin ölmemesi ancak komada olması ve bir çocuğa bakmak durumunda olması onu da bir çıkmaza sokmaktadır.

Filmin düğümünü oluşturan bir diğer nokta da Marie'nin en büyük kızı olan Lucie'nin Ahmad'a itirafı olmuştur. Samir'in eşi Celine'nin intihar etmeden bir gün önce kocasının annesi ile olan konuşmalarını e-posta ile yolladığını söyleyen Lucie, bu intihar durumundan kendini sorumlu tutmaya başlar. Ve bu sırrının herkes tarafından öğrenilmesi üzerine geçmişin kapıları tekrardan açılmaya başlar. Filmin adından da anlaşıldığı üzere bütün karakterlerin bir şekilde geçmişle dertleri vardır. Ve geçmişte yaşananların mücadelesini vermektedirler.

Filmde Ahmad ile Marie'nin boşanması gerçekleşir. Hatta Marie'nin hamile olduğu da öğrenilir. Yaşanan itiraflar sonrası Marie'nin Lucie ile olan ilişkisi de düzelmeye ve toparlanmaya başlar. Tekrardan bir aile olabileceği yolunun sinyallerini vermeye başlarlar. Diğer bir taraftan Samir'in karısının neden bitkisel hayatta olduğu gizemini hep korur. Bir yaşam belirtisi gösterdiği bile belirsizdir. Celine'i filmin son sahnesinde görürüz. Samir eşinin bir tepki vermesi umudu ile kendi parfümünün kokusunu koklatır. Kokulara açık olması umudu ile bir tepki vermesini bekler. Samir görmez ama Samir'in kendi kokusundan sonra Celine'nin

gözlerinden küçük bir gözyaşı dökülür. Bunu sadece izleyici görmektedir. Samir kendisini duyabiliyorsa parmağını sıkmasını ister ancak sıkıp sıkmadığı belirsiz kalır. Yönetmen orada bırakır. Bizi tekrardan karakterlere ve hikeye yönelik düşündürmeye bırakır.

Fransa’da çekilen ve de Fransızca olarak oluşturulan filmin anlatımında yerel anlatım olarak bir tek İran’ı değil Fransa’yı da görmeye başlarız. Yerel anlatımlar içinde hem İran toplumundan hem de Fransız toplumunda izler sunan yönetmen, anlatımını evrensel temalar içinde sağlayarak bu iki yerel kültürü evrensel bir potada eritmeyi başarmıştır. İzleyiciye gösterdiği şeyler ne kadar çok yerel anlatım içinde kendini gösterse de evrensel olarak ayrılık, aşk, bekleyiş, yalanlar, itiraflar ve daha birçok şey bizlerde ortak bir dil yaratımını oluşturmuştur. Anlatımların özündeki anlatım modeli yerel kültürlerin evrensel temalar içinden bir hikaye anlatması şeklinde olmuştur. Yönetmenin yurtdışında ve de farklı bir dilde film çekmesindeki en büyük güveni de zaten filmlerinde gerçekleştirdiği evrensel anlatım modeli olmuştur.

3.4.7 The Salesman – 2016

3.4.7.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: THE SALESMAN (FORUSHANDE – SATICI)

ÜLKE: İran

DİL: Farsça

YAPIM YILI: 2016

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi

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

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Hossein Jafarian

KURGU: Hayedeh Safiyari

MÜZİK: Sattar Oraki

YAPIMCI: Alexandre Mallet- Guy, Asghar Farhadi

SÜRE: 125 dk.

3.4.7.2 Filmin Konusu

2016 yapımı *The Salesman* filmi, Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyunundan bir uyarlama olarak gerçekleştirilir. Esasında yönetmen bu oyundan yola çıkarak kendisine yönelik bir sinemasal dil oluşturur. Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyununa hazırlanan tiyatro sanatçıları Rana ve Emad çiftinin başından geçen olay filme konu edilir. Birgün yeni taşındıkları eve giren bir yabancı tarafından saldırıya uğrayan Rana'nın başından geçen kötü durum, bu çiftin yaşantısına sirayet eder. Tek amacı o adamı bulmak ve intikamını almak olan Emad için artık yaşam o kişiyi bulmak üzerine kurulu olur. Bu süreç içinde bu çiftin yaşantısı ve çevresi intikam, ceza, hesaplaşma, affetme gibi olguların çerçevesinde gelişmeye başlar.

3.4.7.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

The Salesman filmi, anlatımındaki evrensel dili ile geniş çapta etkili bir sinema filmi olmuştur. Filmdeki karı-koca ilişkisi, arkadaş çevresi ve birbirleri ile ilişkisi, intikamın, affetmenin bu kadar geniş anlamda evrensel karakter yaratımları üzerinden ilerlemesi, filmdeki anlatımın yerel kültüründen evrensel bir kültür modelini de oluşturuyor olmasındaki başarısı, filme farklı bir bakış açısından izleme olanağı da sağlamıştır. Amerikalı bir yazar olan Arthur Miller'ın oyunundan da yola çıkarak, İran'da çekmiş olan yönetmen, esasında yerel kültür içindeki bu filmin diğer bir yönden de Batı ve Doğu olarak ayrılmadan, evrensel bir dil yaratıldığında her toprakta ve kültürde üretilebileceğini de göstermiştir.

Filmin sembollerinden olan binanın yıkılma durumu, esasında film içindeki Rana ve Emad çiftinin ilişkisindeki yıkılma ve çatlama durumunu da sembolize eder. Kötü kadın olarak da tabir edilen eski kiracının hiçbir zaman yüzünün görülmemesi de yine gösterilmeyen başka bir kapalı anlatım olmuştur. Kadına dair bilinen tek şey odanın içindeki eşyalar olmuştur. Duvarların boyalı olması ve odada bulunan çocuk kıyafetleri kadının çocuğunun olduğunu gösteren işaret olmuştur. Kadına dair başka bir şey bulunamamaktadır. Sadece insanların onun hakkında söyledikleri dışında.

Uzun diyaloglara ve sekanslara bu filmde de yer veren yönetmen, kurgusal anlamda filmin ruhuna uyacak şekilde ortalama bir tempo ile kesmeler gerçekleştirmiştir. Kamera ağırlıklı olarak yakın planlar üzerine kuruludur. Olay örgüsü içinde gelişen her olay peşinden gelen

başka bir olaya yer hazırlayacak şekilde gerçekleştirilmiştir. Filmde müzik yoktur. Doğal sesler ve radyodan gelen müzik sesine yer verilmiştir. Müzik her filminde olduğu gibi filmin bitiminde kullanılmıştır.

Bulundukları evlerinin yıkılma tehlikesi içinde olmasından kaynaklı, çiftin tiyatrocü arkadaşları Babak'ın kendi evini ayarlama durumu, filmin esas olayının da yaşanacağı mekanı belirlemiş olur. Oyun sonrası Emad'dan önce eve gelen Rana, evi temizledikten sonra duşa girer. Ancak o sıra zil çalınca Emad olduğunu düşünerek sormadan direk otomata basar, kapıyı da aralık bırakır. Ancak gelen Emad değildir. Tüm olay bundan sonra oluşmaya başlamıştır. Filmin anlatımındaki düğümün atılması burada olmuştur. Gelen adamın kim olduğu ve neden geldiği merak unsuru olmaya başlamıştır. Ayrıca Rana ile adamın banyodaki sahnesinin hiçbir şekilde gösterilmemesi filmin bitimine kadar gerçekte ne olduğuna dair de gizemini koruyan bir durum olarak kendini göstermiştir.

Rana'yı hastanede gören Emad komşularından kendilerinden önce bir kadının orada kaldığını öğrenir. Komşuları kadının kötü yolda olduğunu ve gelenin de onun müşterisi olabileceğini ifade ederler. Bunun üzerine Emad biraz daha olayın içine girmeye başlamıştır. Emad evdeyken koltukta bir telefon ve bir anahtarlık bulur. Bu eşyalar o gün gelen kişiye aittir ve bu işin peşini bırakmaz. Rana polise gitmek istemez. Yaşadığını anlatmak onun için çok rahatsız edicidir. Bundan dolayı Emad durumu kendi başına çözmek ister. Emad anahtarlar aracılığı ile pikapın sahibini bulur. Ve eşya taşınması bahanesiyle eski eve çağırır. Emad ekmek fırınında gördüğü Majid'i beklemektedir, çünkü ondan şüphelenir. Onun yerine kayınpederi olan yaşlı adam gelir. Belli bir süreden sonra konuşmalardan Emad, eve girenin ihtiyar adamın olduğunu anlar. Onu eski evin bir odasına kitleyerek oyuna gider. Oyun sonrası Rana da peşinden gider. Adamı kapattığı yerden çıkartır. Ailesini çağırmasını ve gerçeği onlara söylemesini ister. Ailesini çağırıp intikam almak Emad'ın en çok istediği şey olmuştur. Rana adamın gitmesini Emad ise kalıp ailesi ile yüzleşmesini ister. Burada intikam alma ve affetme durumunu karşılıklı görmeye başlarız. Sonunda Rana'nın Emad'ı söylerse aralarındaki her şeyin biteceği üzerine tehdit etmesi ile Emad ailesine bir şey söylemez. Ancak yine de intikamını almak ister. Yaşlı adamı odaya çağırır. Adama tokat atar. Bu şekilde bir karşılık vermek ister. Bir şekilde kendi içini soğutmayı başarmış olan Emad için durum tam anlamıyla son bulmasa da yine de kendince bir son vermiş olur. Adam çıkarken tekrardan fenalaşır. Ambulansı ararlar. Ambulans gelir adamı alır. Rana apartmandan ayrılır. Emad ondan sonra ayrılır. Emad ışıkları kapatıp ayrılır. Bu

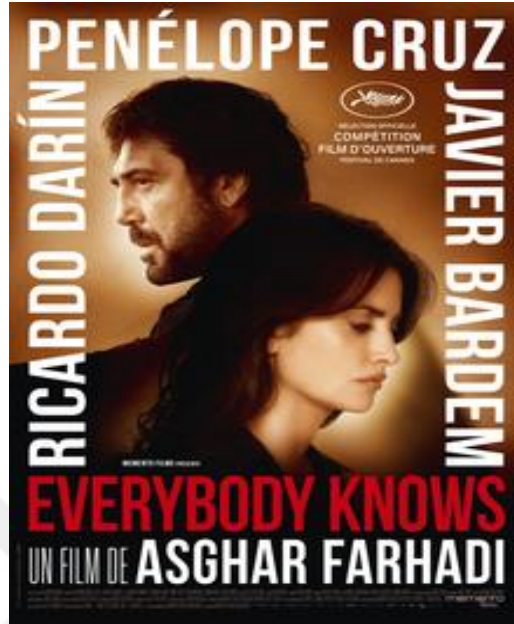
ışıkları kapama durumu bir şekilde yaşanılanların son bulunduğunu da belli eden nitelikte olmuştur.

Son sahne ise başladığı yerde yine tiyatrodaki, kuliste biter. Artık iki karakter de değişmiştir. Rana ve Emad daha farklı bakmaktadır. Altta bir müzik vardır ve karakterlerin suskun bakışları izlenir. Yaşlı adama ne olduğuna dair bilgi yoktur. Ucu açıktır belirsiz bırakılmıştır. Film bittiğinde her filminde olduğu gibi bu filminde de hiçbir karakteri yargılayamayız. Film bitse bile film hakkında düşüncelerimiz devam eder.

Evrensel anlatımındaki başarısını bir kez daha kanıtlamış olan yönetmen, bu filminde evrensel temalar içindeki yerel anlatımın aktarımını çitasını diğer filmlerine göre daha da yükselterek yüksek bir dereceden izletme imkanı sağlamıştır. En temelinde oyun içinde oyun anlatımı ile Arthur Milller'in Satıcının Ölümü oyununu filmin ana zeminine koyarak İran toplumu içinde bu hikayeyi ilmek ilmek işleyerek ikinci bir oyunu yaratır, bu da Satıcı filmi olur.

3.4.8 Everybody Knows – 2018

3.4.8.1 Filmin Künyesi



FİLMİN ADI: EVERYBODY KNOWS (TODOS LO SABEN – HERKES BİLİYOR)

ÜLKE: İspanya

DİL: İspanyolca

YAPIM YILI: 2018

YÖNETMEN: Asghar Farhadi

SENARİST: Asghar Farhadi

OYUNCULAR: Penelope Cruz, Javier Bardem, Ricardo Darin, Barbara Lennie

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Jose Luis Alcaine

KURGU: Hayedeh Safiyari

MÜZİK: Javier Limon

YAPIMCI: Alexandre Mallet- Guy, Alvaro Longaria

SÜRE: 132 dk.

3.4.8.2 Filmin Konusu

2018 yapımı *Everybody Knows* filmi, yönetmenin ülke dışında gerçekleştirdiği ikinci filmidir. İspanya’da gerçekleştirdiği filmin dili de İspanyolcadır. Kız kardeşinin düğünü üzerine büyüdüğü köye çocukları ile giden Laura, gittiği köyünde kızının kaçırılma durumunun trajedisini yaşar. Film bu kaçırılma hikayesinin üzerine kurulmuştur. Kimin neden kaçırdığı üzerine bir mücadeleye giren aile için, kızlarına kavuşmak adına yaşanan olaylar gittikçe bir kördüğüm içinde kendini göstermeye başlar. Bu kaçırılma hikayesi bir yandan da 16 yıllık bir sırrın da açığa çıkarılma durumunu yaşatmış olur. Film, anlatımındaki esrarengiz yapısı ile kaçırılma durumunu daha da merak unsuru haline getirmiştir.

3.4.8.3 Filmin, Anlatımında Kullanılan Yerel ve Evrensel Motifler Bağlamında Değerlendirilmesi

Everybody Knows filmi, hem bir o kadar yönetmenin yerel kimliğini hem de bir o kadar evrensel kimliğini gösteren bir film olmuştur. İran kültüründen pek uzak görmediği İspanyol kültürü içinde yönetmenin film çekmesi, başka bir ülke içinde başka bir dilde de hikayeler anlatılabileceğini göstererek bir kere daha sinemanın evrensel dili olan anlatımını, ortak bir ses olma konusunda kullanmayı başarmıştır. Anlatımındaki olay örgüsünde esrarengiz bir kaçırılma durumunu çözmeye çalışan izleyici içinde durum, karakterlerle birlikte öğrenerek ilerlemesi üzerine gerçekleşmiştir. İzleyici ne daha fazlasını ne daha azını bilmektedir. Olaylar ilerledikçe her şey ortaya çıkmaktadır. Hatta şüphelenen kişiler bile aşama aşama sorgulanarak acabalarla ilerlemektedir.

Laura kız kardeşinin düğünü üzerine ailesinin yanına çocukları ile gelir ancak eşi gelemmez. Düğün gecesi hem elektrikler gider hem de yağmur başlar. Jeneratörü almaya giden Paco ve yeğeni eğlencenin devam etmesini sağlar. Erkenden uyuyan İrene gece kapısı kilitli şekilde odada yoktur. Gizli numaradan bir mesaj gelir. Kızınız elimizde diye. Ve İrene’yi aramaya başlarlar. Polisi arayamazlar öldürmekle suçlarlar. Tek gösterilen şey ise eski bir kaçırılma durumundaki kıza ait bırakılan gazete kupürleri ve mesajdır. Mesajlar peşi sıra gelmeye devam eder. Gerginlik artmaya devam eder. Kendi içlerinde çözmeye çalışırlar. Aynı mesajlar Paco’nun eşi Bea’ya da gitmeye başlar. Bundan kaynaklı emekli bir polisten gizli bir şekilde yardım almaya başlarlar. Bu olaylar süresince bir an bile Laura’nın yanından ayrılmayan Paco dikkat çekmektedir. Bu kadar yoğun olarak Laura’ya bağlılığı ise birbirlerinin gençlik aşkı olduğunu öğrenerek su yüzüne çıkar. Genç kız İrene ile Paco’nun yeğeninin saklanmak için

saat kulesinin içine girdiğinde LP'nin aşkı da anlatılır. LP diye kazınan yazıyı görürler. Herkes onların Laura ve Paco olduğunu bilmektedir.

Filmin anlatımındaki olay bütün karakterlerin temsilleri üstüne çıkmıştır. Filmdeki hikayenin gizemli tavrı ve kızı bulma mücadelesi olay örgüsü içinde ön planda tutulan bir temsil niteliği olmuştur. Kaçırılma durumunu öğrendikten sonra köye gelen Alejandro da kızını arama mücadelesine girer. İlk zamanlar tüm şüpheler onun üzerinde olsa da sonrasında esas kişilerin Laura'nın yeğeni ve eşinin olduğu ortaya çıkmıştır. Buradaki anlatım dilinde izleyiciler karakterlerden bir adım önde olarak sergilenir. Çünkü kızı kaçıranın kimler olduğunu bilen sadece izleyiciler olmuştur. Karakterlerin hiçbirisi kimler tarafından bu kaçırılma organizasyonun gerçekleştiğine dair durum öğrenmemiştir. Sadece Laura'nın ablasının şüpheleri dikkat çeker nitelikte olmuştur. Bu da gün yüzüne çıkmamıştır.

Filmde müzik kullanılmıştır. Ancak düğün sahnesinde doğal ortam içinde kullanılmıştır. Doğal seslere de yer veren yönetmen, kamera mizansenini de kaçırılma öncesi canlı ve gün ışığı içinde gösterirken kaçırılma durumundan sonra yağmurlu ve kasvetli bir havanın içinde konuyu sergilemeyi tercih etmiştir. Bu şekilde anlatımının içeriğine de uyan bir anlatım modeli oluşturmuştur. Diyalogların belirgin bir şekilde kendini gösterdiği anlatımda, karakterlerin betimlemelerinde de yine yerel kültür evrensel kalıbın içinde kendini göstermiştir. Tepkiler ve duruşlar ne kadar çok İspanyol kültürü içinde kendini gösteren bir yerel kültürün yansıması olsa da temsiller evrensel kültür içinde oluşmuştur.

16 yılın ardından Laura'nın Paco'ya gerçeği söylemesi ile Paco, İrene'nin kendi kızı olduğunu öğrenir. Kızı için toprağını satarak verdiği para ile İrene tekrardan ailesine kavuşur. Ancak sonrasında kaçıran kişilerin peşine düşülmez ve kızın kurtarılması ile o konu kapanır. Eşi ile gerçekleştirdiği suç ortaklığından şüphelenen anne Maria, kızının kaçırılma durumundaki parmağını eşi Fernando'ya anlatmak ister. Gerçeği anlatacağı zaman ses bir anda duyulmaz olur ve konuşmalar duyulmamaya başlar. Su sesi ve müzik sesi bir anda ortama hakim olur. Ucu açık biten filmde Maria'nın ne söylediği bilinmez olur, gerçeği anlattı mı düşüncesi askıda kalır. Söyledikten sonra da ne olacağı bilinmez. Bundan sonra hayatları ne olacak bilinmez. İrene gerçekleri bilecek mi bellisizdir, Paco'nun eşi Bea'nın nereye gitti bellisizdir. Sonunda yine müzikle biter film. Kendi sinemasal dilini gösterdiği bu filmde yönetmenin, hikaye ve anlatım biçimi onun yerel kimliğini gösterirken bir yandan da başka bir ülkede başka bir dilde de film çekebileceğinin evrensel kimliğini de bir kez daha göstermiş olur.

4. YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI: “BİR AYRILIK” VE “SATICI” FİLMLERİNİN ANALİZİ

Asghar Farhadi, dünya sineması içinde kendine yönelik bir sinema dili yaratmış olan önemli bir yönetmendir. “*Bir Asghar Farhadi Sineması*” olarak bahsettiğimiz yönetmenin sinema dili, bilhassa filmlerinde oluşturduğu yerellik ve evrensellik bağlamındaki anlatım motiflerinin başarılı bir şekilde sergilenmesi ile dikkat çekmektedir. Asghar Farhadi Sineması’nı detaylı incelediğimizde karşımıza çıkan kültür, kimlik, aidiyetlik ve günümüz küreselleşen dünyasındaki İran toplumu ve bunların geneli ile oluşturulan anlatımın Farhadi filmlerinde kendini göstermesi bir şekilde bu olguların yönetmenin sinemasındaki sosyolojik bir anlatım modelini de tasvir eden bir durum olmuştur. Olayları bu olgular çerçevesinde anlatırken yerel ve evrensel kültürel kodları başarılı bir şekilde kullanmış ve böylece oluşturduğu sinemasında ortak bir anlatım modelini sağlayan bir durum da yaratmıştır. Bir yönden bu genel olgular çerçevesinde evrensel dile hakim olan yönetmen ağırlıklı olarak ülkesinde gerçekleştirdiği filmlerle de yerel anlatım dilini sinemasında gösterebilmiştir.

Yerel kültür içinde filmlerini ürettiği İran toplumuna baktığımızda esasında sansür ve oto-sansürden kaynaklı farklı bir ifade biçimini kullanarak bir anlatım modeli sunmak durumunda kaldığını söyleyebiliriz. Ancak bu kısıtlamalara rağmen yine de anlatım dili ile bunu hissettirmeden dünya seyircisine filmlerini sergileyebilmeyi başarmıştır. Yerel kültür içindeki toplumsal sistem, sosyal ve siyasi duruş, hakim bir dini yönetim içinde şekillenen İran toplumunda sinemasal bir dil ile anlatım sağlama koşulları, ne kadar çok Farhadi’yi zorlayan bir durum olsa da yine de bu zorluklar içinde başarılı filmler gerçekleştirmiş ve günümüz İran toplumunu iyi bir şekilde tasvir edebilen yapımlara imza atmıştır. Evrensel anlatım dili içinde de ele aldığı temaların sadece belli bir toplum ve kesime yönelik değil tamamen insan odaklı bir temalar içindeki duruşu, oluşturduğu anlatımlarında da ortak bir dil yaratmayı sağlamıştır. Yargılama, hesaplaşma, affetme, ceza, intikam ve insani birçok ortak tepkisel modellerle Farhadi, esasında insanı ortak bir sesle anlatabilen bir yönetmen olmuştur. Bilhassa filmlerinde hikayelere ve karakterlere yönelik mesafeli duruşu da bir şekilde bu olgu ve temaların anlatımı içinde filmlerini analiz etmeyi daha belirgin kılan bir model oluşturmuştur.

Farhadi Sineması’nda dikkati çeken en önemli nokta filmlerindeki karakter temsilleridir. Karakterlerin hikayeye yönelik anlatımında en çok dikkat ettiği unsur temsillerin doğru yansıtılması olmuştur. Farhadi için ele alınacak filmin öyküsü oluşturduğu karakterlerin

tepkileri üzerinden etkin bir anlatım modeli sunar. Bundan kaynaklı anlatımdaki her nesne ve durum karakterlerin temsillerine hizmet edecek şekilde tasvir edilir. Örnek olarak da kameranın karakterleri takip eden bir şekilde konumlandırılması, mekanın ve kostümlerin karakterlerin anlatımı üzerine şekillenmesi ve de temsillerin doğru yansıtılması için karakterlerin kendi aralarındaki ilişkilerde diyaloglara yoğun bir şekile ağırlık verilmesi gösterilebilir. Farhadi filmlerindeki karakter temsillerinde en büyük nokta da yine toplumu ve insanı yansıtabilme çabasıdır. Bu bağlamda karakterlerine sosyolojik bağlamda baktığımızda İran toplumu içinde çizilen kadın karakterleri toplumda olabilecek en yüksek seviyeden bir güçlü kadın imajı şeklinde oluşturulmuştur. Kültürlü ve kendinden emin kadın karakterler Farhadi filmlerinde kendini göstermektedir. Erkek karakterler ise kendi doğruları ile şekillenen ancak bazen de kendi doğruları içinde çelişkiye düşebilen ve daha çok duruma ve olaylara karşı bir başkaldırı ve hesaplaşmalar içinde olan temsiller bazında bulunmaktadır. Toplumsal sistem içinde olabildiğince varlık göstermeye çalışan karakterleri İran toplumu içinde ağırlıklı olarak orta-üst sınıf içinden oluşturulmuştur. Genelde İran Sineması'nda alt-orta sınıfın tasvirleri belirgin bir şekilde gösterilirken Farhadi filmlerinde artık konular şehre ve orta-üst sınıfın yaşamına da yönelen filmler olarak günümüz İran toplumunun da yansımaları gösterebilen yapımlar olmuşlardır. Küreselleşen dünya içinde, küreselleşen bir sinema sahasında, küreselleşen toplumlar içinde filmleri ile kendine yer edinen Farhadi Sineması, anlatımın zenginliğindeki yerel ve evrensel kültürü 21. yüzyıl içindeki insan hikayelerine başarılı bir şekilde yansıtmayı başaran bir yönetmen olmuştur. Yaşadığı dönemi, toplumu ve toplumları iyi bilen ve filmlerinde de işleyebilen Farhadi, ürettiği filmlerde de karakterleri üzerinden hikayelerini sunabilmekte ve de insanın yapısını ve durumlar karşısındaki şekillenişini de filmlerinde izah edebilmektedir.

Farhadi'nin bu zamana kadar gerçekleştirdiği 8 filminde de durum insanı en tarafsız şekilde suçlamadan olaylar ve durumlar karşısında anlatabilme çabasıdır. Ürettiği filmlerde oluşturduğu sinemasal kodlar kendisinin anlatım dilinde parçaların genele hizmet ettiği sembollerle sağlanmıştır. Gerçekçi anlatımını her zaman filmlerinde ön planda tutan yönetmen, filmlerindeki anlatım modelinde de toplumu ve bireyleri analiz etmeye ve onları yaşamları içinde durumlara karşı gösterdiği tepkisel mücadeleleri yansıtmaya özen göstermiştir. Her filminde karakterlerine yönelik tarafsız ve mesafeli duruşu, filmlerinde izleyici olarak iyi ve kötü aramak yerine durumun iyi ve kötülüğünü sorgulamak yoluna götürmüştür. Filmlerinde yargılama kavramına özellikle dikkat çeken yönetmen, her filminde izleyici bazında karakterlerini kolay kolay yargılayamama durumunu yaratmayı başarmıştır. Bu bağlamlar

doğrultusunda özelinde inceleme alanına aldığımız *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri de yine Farhadi'nin sinemasal dilini en çok yansıttığı yapımlar çerçevesinde sosyolojik boyutu ile analiz edilmiştir. Yerellik ve evrensellik bağlamında irdelenen Farhadi Sineması'nın her filmi için geçerli olan bu kültürel kodlar bilhassa *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinde daha çok gün yüzüne çıkan motifler olmuştur. Farhadi'yi önceki bölümde, yönetmen kimliği çerçevesinde ve sanatçı duruşu ile irdelenerek ve filmleri ile de anlatımının izahını kuvvetlendirerek inceleme alanı oluşturulmuştur. Bu bölümde ise Farhadi Sineması'nın dünya çapında en çok ses getirmiş ve ortak anlatım modeli sunmuş olan *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerini yerellik ve evrensellik bağlamında ve sosyolojik perspektifte inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda da gerçekleştirilen analizler araştırmayı daha detaylı bir anlatım diline kavuşturmuştur.

4.1 Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Analizde Kullanılacak Yöntemsel/Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada öncelikle kültür, kimlik, yerellik ve evrensellik kavramları; sosyolojik bakış açısı ve multidisipliner referanslarla tartışılarak teorik bir altyapı oluşturulmuştur. İkinci olarak, İran toplumunun ve sinemasının tarihsel ve toplumsal arka planını kısaca özetleyen bir inceleme bölümü oluşturulmuştur. Son olarak Farhadi Sineması'nın dili ve kültürel işlevi sosyolojik perspektifle ve örnek film analizleriyle tartışılmıştır. Bu bağlamda sinemasal anlatım çerçevesinde ele aldığımız Asghar Farhadi Sineması'nın anlatımı gerçekleşen çalışmanın ana hatlarını oluştururken, daha detaylı ele alınan iki filmi (*Bir Ayrılık* ve *Satıcı*) ise çalışmanın inceleme alanını oluşturmaktadır. Bundan kaynaklı araştırmanın amacı, yöntemi ve analizi üzerine irdelenecek olan çalışmanın kavramsal açıdan tarifi de çalışmanın temellendirilmesi için önemli bir alanı temsil etmektedir.

4.1.1 Araştırmanın Amacı

Ele alınan araştırmanın amacı, yerel ve evrensel kodlar içinde Farhadi Sineması'nı daha yakından tanıma ve açıklama ihtiyacıdır. Çalışma, bu kodlar çerçevesinde oluşan sinema dili içinde Asghar Farhadi'nin hem kendi ülke sinemasında hem de dünya sineması içinde varlığını incelemektir.

4.1.2 Araştırmanın Önemi

Yönetmen kimliğinin oluştuğu 2000'lerden itibaren sineması ile hayatımıza giren Asghar Farhadi'nin kültürel kodlar aracılığı ile oluşturduğu sinemasının dünya sinemasında bir dil yaratma hali araştırmamızın önemini oluşturmaktadır. Oluşturduğu bu dil ile beraberinde getirdiği sinemasal anlatımın yeni bir oluşum içinde varlık halinde olması, Farhadi'nin filmlerindeki anlatımın hem yerel hem de evrensel anlatım modelinde kendisini gösterebilmesini sağlamıştır. Bundan kaynaklı da çalışmanın önemi bu sinemasal dil içindeki Farhadi'nin kültürel yöndeki anlatım zenginliğini gösterebilme çabasında yatmaktadır.

4.1.3 Araştırmanın Yöntemi

Çözümlemede kullanılacak yöntemsel çerçeve sosyolojik boyutta gerçekleşecektir. Ele alınan iki filmin sosyolojik yöntem bağlamında analizleri gerçekleştirilerek, anlatım içindeki karakter temsilleri ve toplum-birey ilişkisi içindeki var oluşları ve de kültürel kodlar içinde neyi nasıl anlattığı çalışmanın yöntemsel modelini de gösteren etkenler olacaktır.

4.1.4 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılığı

Araştırmanın kapsamını; kültür-yerellik-evrensellik kavramları içindeki İran toplumu ve İran Sineması oluştururken, araştırmanın sınırlılığını; Asghar Farhadi ve Farhadi filmleri oluşturmaktadır.

4.1.5 Araştırmanın Örneklemi

Analiz metinlerin seçimi üzerine çalışmanın örneklemelerini, yönetmenin gerçekleştirdiği 2011 yapımı *Bir Ayrılık* ve 2016 yapımı *Satıcı* filmleri oluşturmaktadır.

4.1.6 Farhadi Sineması'na İlişkin Literatür Araştırması

Asghar Farhadi ve sinemasına yönelik literatür çalışmalarına baktığımızda dünya çapında belirgin olarak kendini gösteren çalışma Tinna Hassannia'nın 2014 yılında çıkarttığı *Asghar Farhadi Life and Cinema* kitabı olmuştur. Kendi ülkesi olan İran'da da Farsça dilinde birçok çalışma olsa dahi, dünya genelinde ortak bir dil olarak görülen İngilizce dilinde adına yazılan tek bir kitap yayını gerçekleşmiştir. Ancak bu yayının 2014 yılına ait olması diğer bir yandan

Farhadi'nin sonrasında etkin bir şekilde devam ettiği film çalışmalarındaki oluşumları konusunda eksik kalmaktadır.

Türkiye'ye yönelik çalışmalara baktığımızda Asghar Farhadi'ye ve sinemasına yönelik başlı başına bir kitap bulunmamaktadır. Birkaç kitapta sadece belli bir bölüm olarak yer verilmiştir. Bunlar arasında en belirgin çalışmalar olarak *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014* kitabında yer alan F. K. Sağlam'ın (2015) "Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi" bölümünü ve *Kara Perde İran Sineması zerine Okumalar* kitabından A. Sarı'nın (2014) "Asghar Farhadi Düğümü" bölümünü örnek gösterebiliriz. Ayrıca çeşitli dergilerde (Altyazı, Hayalperdesi, TRT Akademi vb.), makalelerde, gazete haberlerinde Farhadi'ye yer verilse dahi bu, yönetmenin sinema dilini tam anlamıyla ele alan dergi, makale veyahut gazete haberleri çalışmaları olma yolunda ilerlememiştir. Ağırlıklı olarak bu çalışmalarda, yönetmenin bir ya da iki filmi üzerinden yöntemsel analizler oluşturulmuştur. Türkiye'de kendisine dair 2018 yılına ait iki adet yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bunlardan biri Farhadi Sineması'nı toplumsal cinsiyet boyutu ile bir diğer i se gerçekçilik boyutu ile ele almaktadır. Ülkemizin akademi anlamında bir eksikliğini teşkil eden Asghar Farhadi Sineması'na yönelik çalışma, araştırmanın amacını ve önemini de temsil eden bir nokta olmuştur. Gerçekleştirilen "*Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması: 'Bir Ayrılık' ve 'Satıcı' Filmlerinin Analizi*" adlı çalışma bu eksikliği giderme konusunda yönetmenin 2018 yılına kadar gerçekleştirdiği tüm film çalışmalarını ve yerel-evrensel kodlar bağlamında üretimini ağırlıklı olarak sağladığı İran toplumu ve sinemasını daha detaylı bir şekilde inceleme imkanı tanıyan ve bunun yanı sıra küreselleşen dünya sineması içinde de Farhadi'nin sinemasal konumunu irdeleyen bir çalışma olarak yerini almıştır.

4.2 Sosyolojik Yöntemle "Bir Ayrılık" ve "Satıcı" Filmlerinin Analizi

Asghar Farhadi'nin yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri, çalışmada sosyolojik yöntem ile ele alınan iki film olarak yerini almaktadır. Bu bağlamda irdelenecek olan filmlerin en önemli noktası, analizlerinde kullanılacak yöntemsel ereve olacaktır. Sosyolojik bir perspektif ile bakılan bu filmlerin anlatım modelleri yerel ve evrensel kodlar bağlamında incelenmiştir. Bu iki film ile yönetmenin neyi nasıl anlattığı, üzerinde durduğumuz bir diğer nokta olmuştur. Farhadi filmlerinde özellikle dikkati çeken karakter temsilleri, özelinde ele alacağımız iki filmi için de geçerli olan bir alan olacaktır. Karakterlerin

film içindeki temsilleri ve buna yönelik toplum-birey ilişkisi içindeki var oluşu, sosyolojik açıdan ele aldığımız bir inceleme oluşturmıştır. Toplumsal sistem içindeki karakter ve hikayelerin toplumsal sınıflar veyahut çelişkiler içindeki duruşu toplumsal eleştiri bazında da irdelenerek, filmlerin sosyolojik duruşunu bir kez daha nitelendiren bir anlatım modeli oluşturmıştır.

Önceki bölümde hem *Bir Ayrılık* filminin hem de *Satıcı* filminin konusuna ve anlatımında kullanılan yerel ve evrensel motifler bağlamında değerlendirmesine değinildiği için bu bölümde ağırlıklı olarak filmin temsil boyutu ön planda olacaktır. Bundan kaynaklı ele alınan iki filmin anlatımı bu bölüm kapsamında daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

4.2.1 “Bir Ayrılık” Filminin Analizi

Bir Ayrılık filmi yönetmenin 2011 yılında gerçekleştirdiği ve de kendisini en belirgin şekilde dünya sinemasında gösterdiği film olmuştur. *Bir Ayrılık* filmini önemli kılan bir diğer nokta ise evrensel dili belirgin bir şekilde kullanmasında yatmaktadır. Yerel bir hikaye, evrensel anlatım ile dünya sinemasında adını duyurmayı başarmış ve de önemli bir konuma sahip olmuştur. Farhadi, *Bir Ayrılık* filminin başarısı üzerine görüşlerini belirtirken, bu başarı üzerine hoşnut olmaya devam etmenin kendisi için aşılamaz bir tuzak haline gelebileceğinden tedirgin olduğunu belirtir. *Bir Ayrılık* filminin dünya çapında çok büyük bir başarı elde ettiğini söyleyerek hem kendi ülkesinde hem de birçok ülkede büyük bir gişe yaptığını ve ödüller aldığını söyler. Bunun çok büyük başarı olduğunu ifade eden Farhadi, *Bir Ayrılık* filminin başarısı ile kalarak, devam etmeme durumunu yaşasaydı çok tehlikeli bir durumla karşılaşabileceğinin de altını çizer. Bu başarının çok büyük olduğunun farkında olduğunu ancak bu başarıdan sonra çalışmalara devam etmeme halinde de kaybedecek tarafın yine kendisi olacağını ifade eden yönetmen, kaybetmeyerek devam etmeyi tercih ettiğini belirtir.⁶¹³ Bu noktada da *Bir Ayrılık* filminin yalnızca büyük bir başarı sağlamasından öte yönetmenini dahi şaşırtan bir başarıya imza attığını görmek mümkündür.

Bu bağlamda *Bir Ayrılık* filminin analizine yöneldiğimizde anlatımındaki kültürel kodlar ve sosyolojik boyutu ile oluşturduğu temsilleri bizim için ön planda olacaktır. Önemli bir başarı sağlamış olan *Bir Ayrılık* filmi yönetmenin filmografisinde de başı çeken filmler arasında yerini

⁶¹³ 5 Aralık 2018, <https://m.timeturk.com/uluslararasi-serbest-dalis-kas-baska-acik-yarislari/haber-967893>

almıştır. Analizsel boyut ise filme daha detaylı bakmak, filmi salt bir izlemenin ötesinde, daha çok alt metinleri de ortaya çıkararak göstermeyi ve izletmeyi amaç edinmiştir.

4.2.1.1 Filmin Neyi Nasıl Anlattığı Üzerine Anlatım Modeli

Bir Ayrılık filmi, İran’da orta-üst sınıf olarak tabir edebileceğimiz bir çiftin ayrılık hikayesini konu alan bir filmidir. Yönetmen bu anlatımını sağlarken kendi sinemasal dili içinde harmanlamıştır. Yani, izleyicilere klasik bir ayrılık hikayesi sunmamıştır. Ele aldığı ayrılık hikayesinde yönetmen, özellikle bir taraf tutmayarak, mesafeli bir anlatım sunmaya özen göstermiştir. Filmde bir tarafı tutmaktan öte, iki tarafı da anlamaya yönelik bir düşünme modeli seçilmiştir. Film, yalnızca çiftin ayrılığına değil, bunun yanı sıra eve yardıma gelen hizmetli kadın ile olan ilişkisinden dolayı başka bir durum ile de hikayesini devam ettirmiştir. Hatta bir ayrılık çerçevesi içinde bir sınıf çatışması, bu çatışma penceresinde de orta-üst sınıf ve alt sınıfın karşılaşmasını da gözler önüne sermiştir. Bunun yanı sıra hakim olan dini kurallar da başka bir anlatım detayını oluşturmayı sağlamıştır. Burada önemli olan durum yönetmenin, neyi nasıl anlattığı üzerine olduğu için filmde önemli unsur da filmin anlatım modelindeki mesafeli tavrı olmuştur. İzleyici olarak karakterlere karşı bir yargılama içine giremediğimiz filmde onları anlamaya çalışmak en belirgin noktası olmaya başlar.

Filmin ana hatlarını oluşturan karakterlerin kendileri ve çevreleri ile olan haklı-haksız mücadeleleri, doğru-yanlış ilişkileri bir şekilde yaşanan durumun tanıkları gözünden birer birer tarif edilmiştir. Bu nokta daha filmin ilk girişinde filmin genel hikayesini öğrendiğimiz açılışa, ayrılmak isteyen iki kişinin hakim karşısında kendilerini anlatma ve savunma çabaları olmuştur. Bakıldığında Simin karakterinin yurtdışına gitme isteği ile Nadir karakterinin Alzheimer hastası babasından kaynaklı ülkede kalma isteği bir çatışma unsuru yaratmış ve çiftin arasındaki çıkmaz da, filmin konusu da bu çıkmazdan yola çıkarak başlamıştır. Bu sahnedeki anlatım modeli içindeki kameranın konumlandırılış şekli ise filmin özünü de gösteren bir anlatım olmuştur. Kamera, hakimin yerini izleyicinin gözü şeklinde oluşturularak öznel plan şeklinde oluşturulmuştur. Filmin bir hakimi olacaksa bunun izleyici olacağını belirten yönetmen, bu anlatım modeli ile filmin ilk başından bunu göstermeye başlamıştır. Neyi nasıl anlattığına odaklandığımız *Bir Ayrılık* filminin anlatım modelinde bilinen klasik anlatı üzerinden yönetmenin yargılaması ve yönlendirmesi değil, izleyiciyi yönetmen yaparak filmi irdeleme imkanı tanınmıştır.

Filme baktığımızda esas anlatımın içinde karakterlerin hiçbiri suçlu değildir. Durum ise, olaylar karşısında karakterlerin verdiği tepkiler olmuştur. Filmde iyi ve kötü aramak yerine iyi ile iyinin kendi içindeki çatışmasını ve mücadelesini görmek mümkündür. Ve bundan kaynaklı filmde kötü birini bulmaya çalışmaktan öte kötü bir durumu aramak daha elzem bir durum olmuştur. Genelde film anlatımlarında gördüğümüz bir sona bağlanma ve izleyicilerin kafasında hiçbir düşünceye yer bırakmadan film üretme modelini Farhadi filmlerinde görmek mümkün değildir. Farhadi, filmlerinde sonunu açık bırakmayı her zaman seven bir yönetmen olmuştur. Aynı durum gerçekleştirdiği *Bir Ayrılık* filmi için de geçerlidir. Filmin sonuna odaklandığımızda Nadir, Simin ve Termeh'i mahkeme alanında görmekteyiz. Termeh anne ve babası arasında bir karar vermek durumundadır ve bu kararını vermiştir. Ancak yönetmen bize kimi seçtiğini göstermez. Film, mahkeme koridorunda bekleyen Simin ve Nadir ile biter. Termeh'in kimi seçtiği belirsiz kalmıştır. Filmin son sahnesinde yazılar akarken bile simgesel bir anlatım ile Simin ve Nadir'in ortasında yazılar akmaya başlar. Bu durumda esasen ayrılan Nadir ve Simin'in ayrılığını simgeleyen bir model olarak filmin sonunda yerini almıştır. Bu şekilde final yapan yönetmen esasen izleyicide film bitse bile sonrasında devam edecek olan bitmeyen düşünceler ile bırakma durumunu oluşturmuştur. Kim haklıdır, kim haksız, kim doğrudur, kim yanlış bunların hiçbirini söylemez. Cevabı da bulunamaz.

4.2.1.2 Filmin Yerel ve Evrensel Kültürel Kodlar Bağlamında Sosyolojik Çözümlemesi

Bir Ayrılık filmi, oluşturduğu kültürel kodlar vasıtasıyla dünya seyircisi içinde kendine etkin bir konum edinmiştir. Anlatım dilindeki yerel kültürün genel çerçevedeki evrensel dili, *Bir Ayrılık* filmini ortak bir dil içinde inceleme imkanı da oluşturmuştur. Yönetmenin yalnızca bu film ile değil, diğer filmlerinde de ortak bir motif olan yerellik ve evrensellik bağlamları, anlatımındaki önemli bir noktayı da gösteren bir sinema dilini de yaratmayı başarmıştır. Bu bağlamda *Bir Ayrılık* filmine baktığımızda ne kadar çok İran yaşamı içinde yerel bir hikayeden bahsediyor olsa da hikayesindeki evrensel tema, filmi anlatma konusunda ortak bir dile götüren faktör olarak yerini alabilmektedir. İranlı bir karı koca ilişkisini ve kendi hayatlarındaki sarsıntıları konu alan *Bir Ayrılık* filmi, bu konuyu irdelerken oluşturduğu yerel motifler, bizi İran kültürüne götürürken diğer bir yandan da bu konudaki ilişkilerin genel anlatımı içindeki kadın-erkek ilişkisi çerçevesinde bir anlatım oluşturması da yerel kalıbını evrensel kodlar içinde yedirebilen ve bunu sağlarken de kültürel kodları filmin içinde sıklıkla kullanabilen bir filmi de yaratmış olmaktadır. Yine İran hukukunu ve sistemini görmemiz, çalışan ve işveren ilişkilerinin oluşumu ve İran'da hukuk, adalet ve eşitlik ilişkileri de yine bir yandan yerel kodlarını

gösterirken bunların diyaloglara dökülmesi ve temsiliyetleri, yerellikten evrenselliğe götüren bir anlatım dili sağlamıştır. Bu bağlamda filmin anlatımına odaklandığımızda her zaman yerel motifler evrensel motiflerin zemininde gösterilmektedir.

Yalçın'ın da *Bir Ayrılık* filmi üzerine ifadeleri yerel ve evrensel kültürel kodlar vasıtası ile baktığımız çalışma için, farklı bir yorum katmaktadır;

*Bir Ayrılık, bir yanıyla katı dini kurallarla idare edilen bir toplumsal düzenin bireyleri nasıl köşeye sıkıştırdığını tasvir ediyor. Diğer yanıyla da okumuş, ekonomik bağımsızlığını kazanmış, hatırı sayılır geliri olan kadın ve erkekler arasındaki ilişkinin İran'da tıpkı Batı'daki gibi kırılğan bir yapı arz ettiğinin, böylesi durumlarda bencilliğin zirve yaptığı altını çiziyor. Kentleşmenin, ekonomik refahın kadın ile erkeği daha kolay birbirinden ayırabildiğini gösteriyor. Beri yandan fakir çiftimiz Razieh ve Hodjat üzerinden de yokluğun ve yoksulluğun insanları nasıl çaresizliğe itebildiğini isyankar bir biçimde betimliyor.*⁶¹⁴

Yerel ve evrensel kültürel kodlar vasıtası ile *Bir Ayrılık* filminin sosyolojik çözümlemesinde, filmin genel hatları ile bir Doğu-Batı temsili içinde varlık bulduğundan bahsetmek mümkündür. Bu doğu-batı anlatımları yeri geldiğinde birlik içinde temsil edilirken yeri geldiğinde ayrıştırılarak anlatımı sağlanabilmektedir. Buradaki Doğu-Batı ilişkisinin yerel ve evrensel olarak karşıtlık göstermediğine değinmek gerekmektedir. Buradaki temsillerin daha çok yapısal ve sistemsel temsiller olarak varlık bulduğunu belirtmek esastır. Bunu en belirgin Simin ve Nadir karakterlerinin temsiliyetleri üzerinde görmek mümkündür. Düşünce anlamında Simin'in Batı'yı, Nadir'in ise Doğu'yu temsil ettiğini söyleyebilmekteyiz. Diğer bir yandan sosyolojik çözümleme noktasında anlatım modeli içinde kendine yer bulan vicdan, ahlak, eşitlik, adalet gibi evrensel temalar İran'da bir karı-kocanın başından geçen hikayede yerini alırken anlatımında sağlanan yerel motiflerle, bir şekilde bu anlatımı daha özelinde şekillendiren bir hikaye olarak gösterebilmektedir.

⁶¹⁴ Burçin S. Yalçın, "Bir Ayrılık Filmi", **Arka Pencere Yazarlarından**, Mürekkep Yay., İst., 2012, s. 48

4.2.1.3 Karakterlerin Film İçindeki Temsilleri, Toplum-Birey İlişkisi ve “Bir Ayrılık” Filminin Sosyolojik Perspektifi

Bir Ayrılık filmi içinde karakterlerin ele alınışına baktığımızda oluşturulan karakterlerin temsilleri önem arz etmektedir. Farhadi filmlerinde karakterlerin ön planda oluşu *Bir Ayrılık* filminde de dikkat çekmektedir. Karakterlerin temsiliyeti filmde iki farklı şekilde oluşmaktadır. İlk olarak İran’da yaşayan karakterler olarak yerel kültürü içinde betimlenen karakterler, diğer bir yandan da aralarındaki çatışmaların yansımalarındaki kadın erkek, sınıfsal farklılıklar, adalet ve eşitlik kavramları ve benzeri bir çok şekilde betimlenen bu karakterleri evrensel kültür içinde irdeleme imkanı oluşturmaktadır. *Bir Ayrılık* filminin belirgin bir şekilde ön planda olan karakterleri ise; Simin, Nadir, Termeh, Razieh ve Hodjat olmuştur. Bu karakterler esasında toplum-birey ilişkisi içinde çok fazla temsillerle yüklü karakterler olarak *Bir Ayrılık* filminin yansımaları olmuştur. Bu açıdan bu karakterlere ayrı ayrı bakmak bir şekilde sosyolojik perspektiften *Bir Ayrılık* filmini daha detaylı inceleme imkanı sunacaktır.

Filmin başında gördüğümüz ilk sahne bir mahkeme salonu içinde olmuştur. Bir tarafta Simin’i bir tarafta da Nadir’i gördüğümüz sahnedir. Hakim karşısında derdini anlatan bu iki karakter filmin daha en başından bir çatışmanın iki zıt kutbu olduklarını belli etmektedir. *Bir Ayrılık* hikayesi olarak oluşan filmin ilk sahnesi bu ayrılığın gerekçesini karakterler üzerinden anlatmaya çalışmaktadır. Bu iki karakter de kendi gözünden gördüğü olayları, kendi gözünden yorumlayarak anlatmaktadır. Hakim konumunda olan biz seyirciler olarak da ikisini dinleyip anlama ve irdeleme kararı da daha ilk sahnede bize yüklenen bir görev olarak yerini almaktadır. Bu bağlamda hem Simin’i hem de Nadir’i dinlediğimiz ilk sahnede bir aidiyetlik yaratma olgusundan bahsetmek mümkündür. Simin bu aidiyetliği yurtdışında geçmişinden koparak yeni bir hayata açılma isteği ile oluşturmak isterken, Nadir karakteri için bu durum tam tersi seyirde ilerlemektedir. Nadir için aidiyetlik yaşadığı topraklardaki bağlılığı ile eşdeğerdir. Onun için geçmişini bırakıp gitmek değil tam tersine geçmişine de sahip çıkarak geleneksel değerler içinde varlığına yani aidiyetliğine devam etme çabası mevcuttur. Bu yönden de *Bir Ayrılık* filminin Simin ve Nadir karakterlerine baktığımızda geleneksel ve modern çatışmasını, geçmiş ile gelecek düşünceleri içindeki birbirine zıt kavramları görmek mümkündür. Simin karakterinin temsiline baktığımızda esasında İran’da yaşayan kültürlü ve güçlü bir kadın imajı çizdiğini söylemek mümkündür. Genelde kadın ve erkek ilişkisi içinde İran toplumunda kadın erkeğin geri planında gösterilmesine karşın *Bir Ayrılık* filminin Simin karakteri kendi

kararlarını kendi verebilen ve hakkını sonuna kadar savunabilen yeri geldiğinde kapıyı çarpıp çıkabilen güçlü bir kadın temsilinin de simgesidir. İran toplumu içinde hayat standartları içinde iyi bir hayat sürdüğünü söyleyebileceğimiz Simin karakterinin en büyük mücadelesi daha iyi koşulların yurtdışında olduğunu düşünmesinden kaynaklı ülkeden ayrılıp, yurtdışına gitme isteğidir. Bu isteği filmin sonuna kadar ısrarla üzerinde durduğu ve mücadelesini de verdiği bir durum olmuştur. Ancak bu mücadelesinde en büyük engel kızı Termeh olmuştur. Ülkeden ayrılmamasını bağlayan tek şey olan kızı, Simin'in yurtdışına gitmesini engelleyen bir durum olmuştur. Film süresince Simin karakterinin toplum-birey ilişkisi içindeki konumlandırılışına baktığımızda genelde toplum içinde kültürlü ve ne istediğini bilen bilinçli bir birey temsilini görmek mümkündür. Yapısal anlamda Simin karakterinin betimlemesine baktığımızda karşımıza sorunlar karşısında durumu en kısa yoldan halletme ve bir an önce kapama çabası içinde olan bir karakter temsili çıkmaktadır. Bu sorunları giderme konusunda da genelde başvurduğu nesne ise para olmaktadır. Bunu filmin ilk sahnelerinde karşımıza çıkan hamallarla olan konuşmasında görmek mümkündür. Yurtdışına gitmek için piyanosunu satan Simin'in evine gelen hamalların bir kadın daha parasını almak için çıkardığı sorunu Simin kendisi ödeyerek kapatmıştır. Aynı şekilde filmin ilerleyen sahnelerinde gerçekleşen Nadir ve hizmetli kadın Razieh arasındaki mahkemelik olma durumunda da yine para ile durumu kapama ve sorunları halletme yoluna gitmiştir. Nadir karakteri ise neredeyse Simin karakterinin tam tersi bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Bir durum karşısında hemen üstünü kapamak yerine sonuna kadar direten ve buna inat eden bir karakter olarak Nadir karakteri Simin'in zıttı bir şekilde varlık bulmuştur. Kendi doğruları içinde yaşayan ve kızını da bu şekilde yetiştirmek için elinden gelen her şeyi yapan Nadir karakteri, Alzheimer hastası olan babasının yanında kalabilmek adına ülkeden ayrılmak istemeyen ve Simin'in gitmek için verdiği bütün mücadelelere rağmen kalmayı direten bir karakter olmuştur. Nadir karakterinin toplum-birey ilişkisi içindeki konumlandırılışına baktığımızda keskin doğruları olan ve bu doğrular karşısında da kim olursa olsun düşüncesine yanlış gelen herkesi karşısına almaktan çekinmeyen bir karakter çizmektedir. Toplum içinde orta-üst diye tabir edebileceğimiz bir konumda bulunan Nadir karakteri, eşine karşı anlayışlı ve onun özgürlüğüne müsaade eden ancak diğer bir taraftan söylemsel olarak bir karşı duruşu olduğunu da belli eden bir karakter olarak kendini göstermektedir. Babasına karşı zaafı ve ona karşı olan şevkati ve saygısı filmde Nadir karakterini betimlerken ön planda tutulan bir yapı arz etmektedir. Kızı Termeh'i kendi doğrularına göre hayata hazırlama çabası ve toplum içinde Termeh'i şekillendirme mücadelesi sıklıkla film içinde kendini gösteren durum olmuştur. Bu duruma en belirgin örnekler olarak Termeh ile Nadir'in benzin almak için bulundukları istasyonda Nadir'in kızına para üstünü almasına zorlaması ve Farsça-Arapça

kelime çalışması yaparken kendisine göre yanlış olan bir “garanti” kelimesinin Termeh’in hocasından farklı bir şekilde olduğunu ısrar etmesi ve düşük almasına neden olsa dahi o kelimeyi kendisinin istediği şekilde yazmasını istemesi verilebilir. Nadir karakteri için ne kadar çok kendince keskin doğruları olduğunu söylesek dahi filmin ilerleyen sahneleri ile beraber bu keskinliğin bir şekilde bulanıklaştığını da söylemek mümkündür. Bir şekilde hayattaki okların kendisine dönmesi üzerine kendince olan doğruları bir şekilde yanlış olmaya, yanlış bulduğu şeylerin de doğru olduğunu görmeye başladığını görmek, Nadir karakterinin durumlara karşı değişkenliğini de gösterebilmektedir. Kendisi ile ilgili bir durumda tabu olarak yarattığı doğrularından vazgeçebilmektedir.

Film içinde Termeh karakterine baktığımızda, 11 yaşında ve çalışkan bir kız modeli çizmektedir. Derslerine anne babasının ayrılık kararına rağmen bırakmadan çalışmaya devam etmesi dikkat çekmektedir. Tek çocuk olan Termeh, duygusal ve kırılgan bir karakter modeli çizer. Yaşadığı süreç, yaşından çok daha büyük bir olgunluk göstermesine neden olmaktadır. Bir yandan annesinin evden ayrılışı ile ezilen ve üzülen Termeh, diğer bir yandan da babasını evde Alzheimer hastası olan dedesi ile yalnız bırakmak istememesi üzerine ikileme sürükler. Ne olursa olsun Termeh’in evden ayrılmaması annesi ile babasını birleştirme isteğinden kaynaklıdır. Babası ile olan ilişkisi çok yoğundur. Sürekli babası ile iletişim halinde olan Termeh’in yaşına göre şekillenen karakter yapısını bir şekilde belirleyen kişi de babası Nadir olmaktadır. Termeh’e bu zamana kadar öğrettiği, yanlış yanlıştır ve ne olursa olsun doğruyu yapman gerekir düşüncesi oklar Nadir’i gösterene kadar devam etmiştir. Ne zaman ki doğrular Nadir’i zor duruma sokacak olaylarla karşılaşır, işte o zaman Nadir kızına bu zamana kadar öğrettiği her şeyi bir şekilde bu durum için unutmamasını istemeye başlar. Termeh için anne babasının ayrılığı zaten çıkılmaz bir durumken bir de bunun üstüne babasının eve gelen hizmetli ile mahkemelik olan tartışma durumu, onun ruh halinde çıkılamaz bir karmaşa yaratmaya başlamıştır. Ona öğretilen doğrulardan çelişmeye ve de babasını kurtarabilmek adına başvurduğu yalanlara tanık olmaya başlar. Termeh karakterini toplum-birey ilişkisi içinde irdelediğimizde kimliğini yeni kazanmaya çalışan bir ergenlik süreci içinde görmekteyiz. Ancak bilinen isyankar ve başkaldıran bir ergen kız temsili yerine kendinden büyük olaylar karşısında sessiz kalarak ya da sindirmeye çalışarak köşesinde seyreden bir karakter temsili olarak varlık gösterir. Hem Termeh hem de eve gelen hizmetli kadının çocuğu üzerinden, yaşanan durumların çocuklar üzerinden temsili de *Bir Ayrılık* filminde göze çarpan bir unsur olmaktadır. Aslında çocuklar ne kadar çok ses çıkartmasalar da ne kadar çok olaylara etki

edemeseler de her şeyleri gördükleri ve anladıklarını gösterebilen bir anlatım modeli içinde olmuşlardır.

Filmin “Bir Ayrılık” hikayesi, Simin, Nadir, Termeh ve büyükbabanın yaşantısına eve hizmetli olarak gelen Razieh karakterinin girişi ile aslında bir ayrılık hikayesinden öte karşılıklı bir çatışma ve mücadele hikayesine dönüşmeye başlar. Razieh ve Hodjat çifti maddi açıdan çok zor durumda olan bir karı kocadır. Razieh ne kadar çok eşinden gizli bir şekilde çalışmak istemese de sırf ona destek olabilmek adına çalışmak zorunda kalmıştır. Bundan kaynaklı yolu iş için Nadir’in evine çıkmıştır. Simin’in evi terk etmesi üzerine Alzheimer hastası babasına bakacak birini arayan Nadir, eve hizmetli olarak gelen Razieh ile tanıştıktan sonra onu işe alır. Filmin değişimini sağlayan ve konusunu ayrılıktan çatışmaya sürükleyen durum da Razieh’in eve girişi ile gerçekleşir. Razieh bir kız çocuğu annesidir, bir çocuğuna da hamiledir. Hamile hali ile çalışmak durumunda kalan Razieh için yapılan işler iki kat ağır gelmektedir. Yine de maddi zorluk onun çalışması adına bir mecburiyettir. Razieh karakterini toplum-birey ilişkisi içindeki yerine baktığımızda dini kurallara sıkı sıkıya bağlı bir karakter temsili çizmek mümkündür. Tanrı korkusu üzerine kurulu yaşamında her adımını dini kurallara uygun bir şekilde olmak durumundadır. Buna belirgin bir örnek olarak yaşlı adamın altını pisletmesi üzerine ona dokunamaması ve bu durumu halledebilmek için dini telefon danışma hattını aramasını gösterebilmekteyiz. İran’da toplum içinde alt sınıf içinden bir karakter olduğunu ve eğitiminin çokta iyi bir düzeyde olmadığını gördüğümüz Razieh karakterinin tek derdi eşini korumak ve onu borcu yüzünden bulunduğu sıkıntıdan kurtarmaktır. Razieh karakterinin yaptığı işi eşine gizli bir şekilde duyurması ve gitmesini sağlaması gerçekleşse dahi, eşi Hodjat’ı borçları yüzünden nezarete atmaları tekrardan Razieh’in Nadir’in evine gelip işe devam etmesine neden olmuştur. Filmin değişim ve dönüşümünü sağlayan durum ise, Razieh’in yaşlı adamı yatağa bağlayıp evden uzun bir süre ayrılması ile gerçekleşir. Nadir’in Razieh’den önce eve gelmesi ve babasını o şekilde bulması ile başlayan kargaşa filmin de düğümünü oluşturan bir duruma neden olmaktadır. Bu olay karşısında eşi Hodjat’ın da bu aile ile çatışmasına dahil olması durumu mahkeme koridorlarına dek taşıyan bir süreç olmuştur. Hodjat karakteri, maddi imkansızlıklar içinde sürünen ve ailesini bu zorlu süreçten kurtarmaya çalışırken her seferinde daha da dibe batan ve bundan kaynaklı sinir hapları dahi kullanmaya başlayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum-birey ilişkisi içinde Hodjat karakteri İran’da alt sınıf olarak tabir edebileceğimiz, maddi sıkıntılar içinde bir mücadele içinde olan ve bu durum karşısında da sürekli adalet ve eşitlik arayışını sorgulayan ve isyan eden bir karakter olarak varlık bulmaktadır. Yaşanan durumlara karşı bir çıkmaz içinde kendini gören karakterin, Nadir

ile mahkeme koridorlarındaki çatışmaları da yine bu isyankar tavrını gösteren ve adaleti sorgulayan bir şekilde perçinlenmeye başlamıştır. Birçok diyalogunda Nadir ile arasındaki farklılığı dile getiren cümlelerini en bariz hakim karşısında vermektedir. Nadir gibi düzgün konuşabilseydi belki onun gibi kendisini de dinleyebileceğini ifade eden Hodjat karakteri, aynı statüde olmadığını da belirten cümlelerle hep bir kadere ve duruma karşı duruş sergilemektedir. Bu bahsedilen karakterler içinde en az belki gördüğümüz Hodjat karakteri temsiliyet açısından toplum-birey içindeki en belirgin varlık gösteren karakterlerden biri olmuştur. Toplum içindeki birey olarak yansıması esasında onun gibi birçok bireyin toplum içinde varlık bulduğunu ve çaresizliğini gösteren bir tablo içinde olduğunu gösteren bir anlatım modeli de çizilebilmektedir. Kısacası *Bir Ayrılık* filminde hikaye ilerledikçe değişen karakterler olsa dahi hepsinde bir haklılık payı görmeye başlarız. Yargılamaktan öte bu çıkmazın içinden nasıl bir çıkış yolu bulunacağına dair soru işaretlerini gidermeye çalışırız. Filmdeki karakterlerin tasvirlerine baktığımızda hiçbir karakteri yargılayamamaktayız. Karakterler kendi hayatları içinde kendince olan doğruları ile bir haklılık payı verebilmektedir. Bundan kaynaklı *Bir Ayrılık* filminde iyi ve kötü karakterleri aramak yerine, iyi ile iyi insanların veya kötü bir duruma karşı iyi insanların birbirlerine karşı verdikleri mücadele içindeki durumlarını bilmek ve anlamak daha çok önem arz etmektedir. Buradaki durum karakter tasvirlerinde esasında toplum-birey ilişkisi içinde varlık gösteren anlatım modeli ile temsillerin ne ifade ettiğini anlayabilmektedir. Mühim olan mesele iyi ile iyinin karşılıklı çatışmasında insanı anlayabilmektedir. Hiçbir karakter gerçek yaşamda da olduğu gibi salt iyi veya salt kötü değildir. Olaylar ve de durumlar karşısında iyi ve kötüdür. Farhadi'nin hem *Bir Ayrılık* filminde hem de tüm filmlerinde esasında anlatılmak istenen durum; yargılamadan ve yaftalamadan karakterlerin anlattığı temsilleri ve olayları anlayabilmek ve de düşünebilmektir.

4.2.1.4 Filmde Toplumsal Sistem, Toplumsal Sınıflar/Çelişkiler ve Toplumsal Eleştiri

Farhadi filmlerine baktığımızda ne kadar çok bunu bariz gösterme durumuna girmese de sınıfsal eşitsizlikler, adalet kavramının sorgulanışı, ahlak ve vicdan muhasebeleri sürekli olarak ifade edilen ve sorgulanan kavramlar olarak filmlerinde yer almaktadır. Özellikle *Bir Ayrılık* filmini incelediğimizde toplumsal sistemde iki aile arasındaki sınıfsal farklılıklarını ve bundan kaynaklı yaşanan durumlarda oluşan çatışmalarını görmek mümkündür. Toplumsal sistem içinde Nadir ve Simin çifti orta-üst sınıfı temsil ederken, Hodjat ve Razieh çifti alt sınıfı temsil eden karakterler olarak bulunmaktadır. *Bir Ayrılık* hikayesi İran'da geçen ve bu toplumun içindeki sınıfsal ve hukuksal çatışmalar içinde kendini gösteren bir filmidir. Ancak genel

manada sınıflar, vicdan, din olgusu gibi kavramlar temelinde işlenmesinden ötürü toplumsal bir anlatım sunsa dahi genel bir sistem eleştirisini de kendinde gösteren bir anlatım modeli içinde üretilen bir film olmuştur. Sınıfsal anlamda farklılarla birlikte hayat koşullarının adil davranmadığı bu iki çift arasında patlak veren karşılıklı çatışma durumu, filmi bir yandan ayrılık hikayesi ile bırakmamış öte taraftan sergilenen sistem içindeki çatışmalarla da eşitlik, vicdan, haklı-haksız, doğru-yanlış gibi düşünceleri de beraberinde getirmiştir. Bahsettiğimiz üzere filmin dönüşümünü sağlayan Razieh karakterinin yaşlı adamı bağlayarak evden ayrılması filmde bir düğümü de oluşturan eylem olarak bulunmaktadır. Buradaki durum, Nadir tarafından yaşlı bir adamı bağlayarak giden acımasız bir kadın olarak Razieh karakterini gösterirken, Razieh tarafından bir gün önce yaşlı adamı sokakta kurtarmak amacıyla araba çarpmasından kaynaklı doktora gitmesini ve adama zarar gelmemesi açısından onu bağlamasını gösterir. Aslında iki karakterin de kendi gözünden bakışı kendilerine göre haklılık barındırmaktadır. Burada izleyici olarak yargılamadan devam ettiğimiz filmde, gerginliğin getirdiği çatışma ile Nadir'in Razieh'i kapıdan iteklemesi ile yeni bir olaya tanık oluruz. Sonrasında çocuğunu kaybettiğini öğrenen Razieh'in davacı olması ile bu sefer Nadir ve Simin çifti ikinci kez tekrardan mahkeme koridorlarında bulunmaya başlar. Bu süreç içinde de filmde toplumsal sistemi ve bunun içinde toplumsal sınıfları ve özelinde barındırdığı çelişkileri irdelemeye başlarız. Hakim karşısında kendini ifade etmeye çalışan iki farklı sınıfın mensupları olan karakterler konuşma üslubunda da savunma üslubunda da kendilerini gösteren ve savunan ifadeler kullanırlar. Bu anlamda savunma gerçekleşirken oluşan süreçte iki karşı düşüncesinin bulunduğu yerde vicdan muhasebesi ve adalet kavramları da sorgulanmaya başlanır. Filmin en belirgin durumunu da karakterlerin bu sistem içinde kendilerini savunma durumuna geçtikleri an, gerçekleri kendilerine göre çevirmelerini, yanlışlarını doğru olarak gösterebilmelerini seyretmekte yatar.

Mahkeme koridorlarında Termeh'in babasını beklerken anneannesi ile ders çalıştığı sahnede dikkati çeken nokta Termeh'in elindeki kitaptan bir bölümü söylemesi olmuştur. Termeh ders çalışırken mahkeme koridorunda şunu dile getirir; *“Sasaniler zamanında halk ikiye ayrılıyor. İmtiyazlılar olan üst sınıf ve normal sınıf.”* Bu cümle de aslında içeride hakim karşısında olan iki çift arasında geçen karşılıklı sınıfsal çatışmanın bir şekilde tanımlamasının da yapıldığı bir sahne olarak sınıfsal farklılığın altını çizmektedir.

Sınıfsal çatışmaların bireysel çıkarlar içinde kendini göstermesi de dikkat çekmektedir. İki taraftan birinin kaybettiği çocuğu üzerine şikayetçi oluşu, diğer tarafın bağlanarak yaşlı adamı

evde yalnız bırakması üzerine şikayetçi oluşu mahkemede hakim karşısında çözüme ulaşamamaktadır. İki tarafın da cezalandırılması ve bir sonuca varılamaması üzerine taraflar durumu kendi içlerinde çözme yoluna gitmiştir. Aslında burada adaletin hukuksal anlamda sağlanamadığını göstermesi de dikkat çekmektedir. Toplum içinde sistemin hukuki anlamda bireyler üzerinde etkili olamaması ve durumlar karşısında adaleti ve eşitliği sağlayamıyor oluşu da filmde eleştirel bir şekilde gösterilmektedir. Bu bağlamda tarafların kendi içlerindeki uzlaşısında da durumu işin daha fazla uzamaması için Simin'in zorlaması üzerine gerçekleşir. İki tarafında birbirlerine söylemese dahi suçlamalarına yönelik emin olamaması üzerine bir kararsızlığa girdiğini de görmekteyiz. Razieh'in çocuğunu Nadir'in itmesi sonucu düşürmemiş olması üzerine tereddütünü dile getirmesi ile Nadir'in de babasını hastanede kontrol ettirmemesi üzerine bu çatışmaların bir nebze de olsa şüphe içinde bakıldığını gösteren bir durum olmuştur. Simin'in zoru ile gerçekleşen uzlaşıda Nadir'in kolay pes etmek olarak görmesi üzerine bir durum daha gerçekleşir. Nadir bu sefer hukuksal anlamda çözemediği durumu dini anlamda çözmek ister. Nadir, düşük yapan kadına kendi suçu olup olmadığını tek bir şey üzerine yemin ettiğinde bu parayı vereceğini söyler. Kur'an'ın üzerine yemin etmesini, sonra da parayı alabileceğini belirtir. Bunun üzerine kadın yemin etmez. Ve parayı alamazlar. Bu şekilde bu iki aile arasında bir anda son bulur bütün yaşananlar ve geriye sadece mücadele ile geçen bir süreç kalır.

4.2.2 “Satıcı” Filminin Analizi

2016 yılında gerçekleştirilen *Satıcı* filmi, Farhadi'nin dünya sinemasında ikinci kez Oscar kazandığı filmi olmuştur. Beş yıl içinde iki kez Oscar ödülünün sahibi olan Farhadi'nin dünya sinemasında birçok prestijli başka ödüllerle de bu başarısını taçlandırmaya devam etmesi, *Satıcı* filmi ile yönetmeni ayrı bir noktaya getirmiştir. *Satıcı* filmi, Farhadi'yi ürettiği filmlerle artık dünya sinemasında tam anlamıyla dilini yansıtmayı başarmış olarak önemli bir konuma getiren film olmuştur. Gerçekleştirdiği filmlerde kullandığı yerel ve evrensel motiflerin hakimiyeti ve bunun yansıtılması *Satıcı* filminde daha da fazla gösterdiği bir film olmuştur.

Satıcı filmi, Amerikalı yazar Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* adlı oyununun uyarlaması içinde harmanlanan bir filmidir. Özünde Farhadi bu oyunun birebir filme uyarlama çalışmasına girmemiş tam tersine oluşturduğu sinemasal dil içinde Miller'ın oyununu serbest bir uyarlama ile filme yedirmeyi başarmış ve bu şekilde *Satıcı* filmini ortaya çıkarmıştır.

Filmin çekimleri esnasında ani ölümünden kaynaklı *Satıcı* filmi, önemli bir ses kayıtçısı olarak bilinen Yadollah Najafi'ye ithaf edilmiştir. İran'da gerçekleştirdiği son filmi olan *Satıcı*, (*Satıcı* filminin ardından İspanya'da *Everybody Knows* filmini gerçekleştirmiştir.) yönetmenin son dönem İran toplumunu, ikili ilişkilerini ve orta-üst sınıfın temsilini gösteren bir anlatım modelini de çizmektedir. Genel çerçevesinde intikam, ceza, hesaplaşma, affetme gibi olguları içinde barındıran *Satıcı* filmi, kurduğu anlatım modeli ile de yalnızca İran toplumu içinde modelleri anlatmaktan öte evrensel ilişkiler içinde de anlatım modelini sağlamış başarılı bir film olarak da dünya sineması içinde yerini almaktadır. Bu bağlamda irdelenen *Satıcı* filminin analitik çözümlemesi bir şekilde filmde oluşturulan alt okumaları çıkartarak da, filmi daha belirgin bir şekilde incelemeyi ve de izletmeyi amaç edinmiştir.

4.2.2.1 Filmin “Neyi”, “Nasıl” Anlattığı Üzerine Anlatım Modeli

Farhadi, filmlerinde karakterler üzerinden anlatımını sağlamaktadır. Filmlerindeki karakterlerin anlatımı ön plandadır. Filmin neyi nasıl anlattığı üzerine bir inceleme oluştuğunda da *Satıcı* filminde karakterlerin temsilleri üzerinden hikaye anlatımı ön planda olmuştur. Bu anlatım modeli klasik anlatı sinemasında gerçekleştirilen odak karakter ve kahraman karakteri üzerinden değil, karakterlerin temsilleri üzerinden sağlanmıştır. Kamera hareketleri de karakterlerin hayatlarına giren ve onların yaşamlarını izleyen takip kamerası şeklinde gerçekleşmiştir. Uzun diyaloglar ve sekanslar her filmde bulunduğu üzere *Satıcı* filminin anlatım modelinde de oluşturulmuştur. Kamera, filmde ağırlıklı olarak yakın planların içinde yerini almıştır. Duygusal sahnelerde dahi dramatik etkiyi vurgulamamak amacıyla filmde müziğe yer vermemiştir. Sadece son sahnede yer alan müzik, yönetmen için akılda kalan tek müziğin son sahne olduğunu belirttiği için *Satıcı* filminde de müziği son sahnede kullanmayı tercih etmeye devam etmektedir. Doğal seslerin hakim olduğu filmde bir yerde müzik kullanılacaksa dahi bu ya radyodan ya da başka bir aygıt vasıtası ile gerçekçi bir şekilde kullanılmıştır. Olay örgüsü içinde gelişen her olay peşinden gelen başka bir olaya yer hazırlayacak şekilde gerçekleştirilmiştir. Filmde şiddet sahnelerinin sergilenişi Farhadi'nin her filmde olduğu gibi uzak plandan gösterilerek sergilenmiştir. Filmin en gergin anlarında altta kullanılan hisyrtılı bir ses o gerginliği hisyrtı ile rahatsız ederek daha ön plana çıkartma çabasına girmiştir.

Satıcı filmi ne kadar çok Arthur Miller'ın *Satıcı'nın Ölümü* adlı oyunundan bir uyarlama olarak gözüксе de esasında serbest bir uyarlama söz konusudur. Tam anlamıyla bir tiyatro oyunun bir

sinema filmi ile harmanlandığını ve başarı ile sergilendiğini *Satıcı* filminde görmek mümkündür. *Satıcı* filmi en çok yargılama üzerine bir soru işareti ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Birini veya bir şeyi yargılamak bu kadar kolay mıdır sorusu üzerine irdelenen *Satıcı* filmi için en elzem durum ise, filmde kimseyi yargılayamamaktır. Yönetmen *Satıcı* filminde yargılamanın bu kadar kolay olmadığını gösterdiği en belirgin filmi olma konumundadır. Film bittiğinde her filminde olduğu gibi bu filminde de hiçbir karakteri yargılayamayız. Film bitse bile film hakkında düşüncelerimiz devam eder.

Satıcı filmi orta-üst sınıf olarak tabir edeceğimiz İran'ın okumuş kesimi için hatta sanatla uğraşan bir çifti üzerine hikayesini kurmaktadır. Film, Rana ve Emad çiftinin yaşantısını anlatan bir hikaye ile oluşmaktadır. Aynı tiyatro oyununda bulunan çiftin başından geçen olayın bir yandan da tiyatrodaki oynadıkları *Satıcının Ölümü* oyunu ile perçinlenmesi bir yandan da anlatımını tiyatral anlamda da zengin bir noktaya ulaştırabilmektedir. Bilinen sinema filmleri gibi film içindeki tiyatro oyunlarını sahnelemekten öte *Satıcı* filminde İran toplumunun yansımasını Amerikalı yazarın oyunu içinde sergileyebilme durumu vardır. Bu anlatım modeli ile de bir yandan modernleşme içinde kendini oluşturmaya çalışan İran toplumunun Miller'in oyununda da olduğu gibi bir sindirememesi durumu gösterilebilmektedir. Anlatım modeli içinde neyi nasıl anlattığı Farhadi sinemasında felsefik bir anlatım içinde kendini sergilemektedir. İkili ilişkileri, karı-koca ilişkilerini, aile içi anlatımları ve de sistem içindeki sınıfların sergilenişi, ahlaki ve vicdani muhasebelerinin yapıldığı bir anlatım dili ile var olan Farhadi, *Satıcı* filminde de aynı başarıyı sergilemeyi başarmıştır. Farhadi'yi başarılı kılan da bu etkili anlatımı içinde her zaman bir yönetmen olarak mesafeli duruşunda yatmaktadır. Oluşturduğu karakterlere yönelik her zaman mesafeli olması da karakterlerin izleyicilere tam anlamıyla kendini anlatmasını da sağlayabilmektedir. İzleyici bu şekilde filmde birilerini yargılamaya değil anlamaya yönelik irdelemeye girer. Bu bağlamda da oluşturulan durum film bitse dahi düşüncelerin filme dair son bulmaması olur. Bu yönden *Satıcı* filmi de Farhadi sinemasını anlayabilmek adına en etkin filmlerinden biri olarak yerini korumaktadır.

Asghar Farhadi, *Satıcı* filminin ana konusunun ne olduğunu irdelediği düşüncesi üzerine şunları dile getirmektedir;

Senaryonun ilk hâlini okuduğumda hikâyenin ana konusunun ne olduğunu kendime sordum ve burada özel hayat sorunsalının önemli bir yer teşkil ettiği sonucuna vardım. Satıcı'da olduğu gibi önceki bütün filmlerimde ele

*aldığım konular, gayet makul ve anlaşılabilir, ancak bunlardan özellikle herkese mahsus olan bir tanesi yer alıyor bu filmde: yargılama. Bugün, en büyük kaygı ve endişe kaynaklarından birinin özel hayatımızın korunması olduğu bir dünyada yaşıyoruz. İlk bakışta, özel hayatımız evimizle sınırlıymış gibi görülebilir, hâlbuki böyle değildir sadece bu. Vücut, mahremiyet de özel hayatımızın bir parçasıdır. Filmde, küçük çocuk tuvalete gittiğinde, Rana elbiselerini çıkarmasına yardımcı olmak istiyor, ama buna müsaade etmiyor küçük çocuk; hatta özel hayatını, mahremiyetini savunuyor.*⁶¹⁵

4.2.2.2 Filmin Yerel ve Evrensel Kültürel Kodlar Bağlamında Sosyolojik Çözümlemesi

Satıcı filmine yerel ve evrensel kültürel kodlar vasıtası ile baktığımızda etkin bir şekilde yerel anlatımı evrensel bir dilde gördüğümüzü söylemek mümkün olmaktadır. Farhadi her filminde oluşturduğu bu evrensel dili, *Satıcı* filminde daha çok gün yüzüne çıkmıştır. Bunun nedeni ise Arthur Miller gibi tanınmış ve önemli bir Amerikan yazarının oluşturduğu *Satıcının Ölümü* adlı oyundan esinlenerek serbest bir uyarlama olarak gerçekleştirdiği *Satıcı* filminde, başka bir kültürün içinde oluşan bir oyunun kendi yerel kültürü içinde (İran ve Doğu kültüründe) etkin bir şekilde göstermeyi başarmıştır. Evrensel bir dil yaratabilmek sinema için mühim bir meseledir. Üretilen filmin sadece kendi topraklarında kalmayıp dünya sahası içinde kendine yer edinmesi ve bu şekilde evrensel anlatımında yerel dilini de gösterebilmesi önemli bir başarıdır. Bunu iyi bir şekilde sergilemeyi başaran yönetmenlerden biri de kuşkusuz Asghar Farhadi olmuştur. *Satıcı* filmi de kendisinin bu başarısını taçlandıran bir yapım olarak yerini almıştır. En temelinde Farhadi, oyun içinde oyun anlatımı ile Arthur Milller'in *Satıcının Ölümü* oyununu, filmin ana zeminine koyarak, İran toplumu içinde bu hikayeyi ilmek ilmek işleyerek, ikinci bir oyunu yaratır bu da *Satıcı* filmi olur. Yerelin ve evrenselin bu kadar iç içe geçip, bu kadar net anlatım modeli sunması, yönetmenin sinema izleyicileri için ortak bir dili net bir şekilde yakaladığını kanıtlayan bir nokta olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda detayına

⁶¹⁵ Zeynep Kazem-Khah, Çev: Ali Hasar, <http://alihasar.blogspot.com/2017/07/asghar-farhadi-roportaji.html>, 5 Aralık 2018

bakacağımız *Satıcı* filminin anlatım modeli bize tekrardan Farhadi'nin yerellik ve evrensellik anlatımını kanıtlayacak nitelikte olacaktır.

Satıcı filmine odaklandığımızda, filmi evrensel yapan unsurlar genel temalar içinden anlatımını sağlaması olmuştur. Filmin içinde bulunan karı-koca ilişkisi, arkadaş çevresi ve karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri, en genelinde intikam, hesaplaşma, ceza, affetme ve yargılama gibi temaların anlatımını belirgin bir şekilde sunuyor oluşu, *Satıcı* filmini (Farhadi'nin diğer filmlerinde de olduğu gibi) evrensel anlatım modeli içinde kendisini göstermeyi başarmış bir yapıt olarak sunmaktadır. İrdelendiğinde esasında Amerikalı bir oyundan serbest uyarlama olan filmin, bir şekilde anlatımı ile Batı ve Doğu olarak ayrılmadan, evrensel bir dil yaratıldığında her toprakta ve kültürde üretilebileceğini de göstermiştir. Bu noktada anlatının içinde yapılar genel çerçevede yerel kültürde kalmamış dünya çapında bir evrensel kültür içinde kendini gösterebilmiştir. Film içinde kullanılan kültürel kodlar insan odaklıdır, izleyici kitlesi hangi toplum ve kültür olursa olsun anlatımını genel kodlar içinden yapar. Ancak ele alınan konunun yerel yapısı da filmde kendini göstermektedir. Sonuçta filmin karakter çatısı da orta-üst sınıf olarak tabir edebileceğimiz İranlı bir karı-koca ilişkisini sergilemektedir. Filmin dilinden kullanılan kıyafetlere, seçilen mekanlardan çevredeki insan ilişkilerine dek kültürel yapısını yerel anlatım dili oluşturmaktadır. Ele alınan konunun evrensel temalar içinden sergilenişi *Satıcı* filmini başarılı bir şekilde yerellik içinde evrensellik anlatımına götüren model sunabilmektedir.

4.2.2.3 Karakterlerin Film İçindeki Temsilleri, Toplum-Birey İlişkisi ve “Satıcı” Filminin Sosyolojik Perspektifi

Satıcı filminin karakterler üzerinden temsiliyetleri önem arz etmektedir. Özellikle Emad ve Rana karakterlerin anlatımı film içinde hikayeye yön veren ve anlatımına vurgu yapan karakterler olarak varlık bulmaktadır. Toplum-birey ilişkisi içinde bu karakterlerin anlatım dili sosyolojik açıdan da filmi inceleme imkanı tanımaktadır. Filmin anlatımındaki temel temalar olan ceza, hesaplaşma, intikam, affetme gibi olgular filmin karakterler üzerinden belirgin bir şekilde temsilleri ile verilmektedir. Farhadi'nin her filminde olduğu gibi *Satıcı* filminde de hiçbir karakteri yargılama yoluna gidemeyiz. Karakterleri anlama yolunu açan yönetmen, izleyicide bu düşünme durumunu yaratmayı sevmektedir. Bu bağlamda *Satıcı* filminin karakter temsillerine odaklandığımızda belirgin bir şekilde Emad ve Rana karakterlerinin betimlemeleri elzem derecede bulunmaktadır. Emad ve Rana çerçevesi içinde bu çiftin arkadaşları ve diğer

çevre ile olan ilişkileri de ikinci planda çevresel karakter temsilleri bazından irdelenerek çalışmanın sosyolojik anlatımını yansıtmaya çalışacaktır. Bu noktada karakterlerin toplum-birey ilişkisi içindeki varlığına da odaklanarak bir yönden İran toplumu içindeki yansımalarını ve genel anlatımındaki kültürel ve sınıfsal kalıplarını da gösterebilme imkanı doğacaktır.

Satıcı filminin ilk sahnesine baktığımızda karşımıza sahne dekorları ile bir tiyatro sahnesinin dekor tasviri çıkmaktadır. Film, tiyatrodan anlatımlar yapacağının sinyallerini direk ilk sahnede vererek göstermektedir. Sonrasında yoğun bir ses ile bir binanın yıkılması ile dışarıya çıkan kalabalığın arasında Emad ile Rana'yı görürüz. *Satıcı* filminde kullanılan semboller, film aralarına parça parça yerleştirilmiştir. Film bittikten sonra bu parçalar bir bütün oluşturarak temsillerin sembolleri olarak kendilerini göstermeye başlarlar. Binanın yıkılması ile sergilenen sahne de yine filmin parça sembollerinden biri olmuştur. Esasında çiftin arasındaki çatırdamaların sinyallerini veren bir anlatım modeli olmuştur ve bunu önceden haber veren bir sembol olarak da yerini almıştır.

Binanın yıkılma tehlikesinden kaynaklı boşaltılması, Emad ve Rana için de yeni bir ev arayışını oluşturan bir sorun olmuştur. Emad ve Rana, tiyatro sanatçısı bir çifttir. Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyununu sahnelemektedirler. Emad, tiyatro oyunculuğunun yanı sıra okulda öğretmen olarak da yer alır ve eğitmen kimliği ile de filmde kendini gösterir. Bu yönden bilhassa irdedeceğimiz Emad ve Rana karakterlerinin İran toplumu içindeki temsillerinde kültürlü orta-üst sınıfı temsil ettiğini söyleyebilmekteyiz. Filmde iki karakter üzerinde de değişim ve dönüşüm bulunmaktadır. Yaşadıkları olay karşısında değişen karakterlerinin yansımaları da dikkat çekmektedir. Özellikle Emad karakterinin olay karşısındakini değişimini belirgin bir şekilde görmek mümkündür.

Emad karakterine baktığımızda esasında Rana'nın evde taciz olayına maruz kalmadan önce ılımlı bir tavır içinde “anlayışlı insan” modelini çizdiğini görmekteyiz. Filmin başında binanın yıkılma zamanında binada mahsur kalan sakat bir adamı kucaklayarak dışarı çıkarması ve kendini kurtarmak yerine o adamı da kurtarması bir şekilde Emad karakterinin yardımsever yapısını ve zor durumda olana yardım eden bir kişilik olduğunu gösteren ilk işaret olmuştur. Sonrasında okulda gördüğümüz Emad'ın, öğrencileri ile arasındaki ilişki tam anlamıyla anlayışlı ve sevecen bir hoca modeli içinde sunulmaktadır. Öğrencileri tarafından da sevilen Emad, sınıfta çizdiği tablo ile kızan değil anlamaya çalışan hoca profili içinde yerini alır. Okul sonrası dolmuşa binen Emad'ın anlayış ve empatiyi yoğun bir şekilde kullandığına bir kez daha

tanık oluruz. Yanında oturan kadının kendisinden rahatsız olması üzerine öne geçmesini şaşırma bile hoşgörü ile karşılayan Emad, aynı dolmuşta bulunan ve bu duruma çok sinirlenen öğrencisine karşı şu sözleri kullanır; “*Emin ol zamanında adamın biri ona taksideyken bir şey yapmıştır, o da o yüzden herkesi öyle sanıyordur. Aldırma hayat kimse için kolay değildir*” cevabını verir. Bu cümlesi ile de aslında ne kadar anlayışlı bir insan modeli çizdiğini görmek mümkündür. Yeni evde başlarına gelen kötü olaya kadar Emad’ın karakter temsili hep bu anlayış gösterebilen insan kavramı içinde ilerler. Yeni taşındıkları evde eski kiracının günlerdir gelip almadığı eşyalarını zorla dışarı çıkartan arkadaşlarına yönelik cevabı da yine hassas bir karakter temsili çizmektedir. Sahibinin izni olmadan içeriye girilip kaldırılmasının uygun olmadığından bahseder. Bu yapıda anlatım dili içinde gerçekleşen Emad karakterinin toplum-birey ilişkisi içindeki anlatımında kötü olaya karşı ilk duruşu, yaşanan olay karşısında da verdiği tepkilerle ikinci bir duruşu sergilenmektedir. İlk duruşundaki toplum-birey ilişkisi içindeki yeri, İran toplumunda baskıcı bir sisteme karşı da olsa öğretmenlik kimliği içinde öğrencilere modern bir özgürlük veren ve onu dinleyen, durumlara karşı anlayışlı ve hassas olan, sanatçı kimliği ile ön planda olan bir bireyin toplum içindeki temsili karşımıza çıkmaktadır. İkinci durumun temsili ise, *Satıcının Ölümü* oyunu üzerine prova esnasında evsiz kaldıklarını dile getiren çifte, oyuncu arkadaşları Babak’ın yardım etmesi ve kendi evini onlara kiraya vermek istemesi ile yeni evde gelişen olay sebebiyet verir. Emad’ın birgün eve geç gelmesi ve Rana’nın da zil çaldığında eşi zannedip sormadan kapıyı açması ve duşa girmesi olayı oluşturan ana düğümü de filme atmış olur. Başka birinin içeri girip duştayken Rana’yı taciz etmesi ve bundan sonrasında yaşanan süreçle birlikte Emad, tahammülsüz ve intikam hırsları ile bürünen bir karakter çizmeye başlar. “Anlayışlı insan” modeli yerine, yapılan bir hatanın cezasını göstermek ve hesaplaşma isteği yatmaya başlar. Bu noktada da öğrencilerine ve çevresine karşı tahammülsüz ve tek amacı o adamı bulmak olan bir süreç geçirmeye başlar. Karakterin dönüşümü bu noktada da ilerler. İlk zamanlarda arkadaşlarının eski kiracı olan kadının odasına girip eşyalarını izinsiz çıkarttıkları için rahatsız olan Emad, o adamı bulabilmek için eski kiracı kadına dair ne varsa tüm eşyalarını kurcalamaya başlar. Ve o adamı bulmak için bu durumu doğru olarak görür. Hesaplaşma onun için en elzem durum olmuştur.

Rana karakteri ise, yaşadığı kötü durum öncesi sakin ve ılımlı bir tavır sergiler. Hem eşi ile hem çevresi ile hem de işi ile mutlu bir karakter olarak kendini gösterir. Birgün oyun sonrası Emad’dan önce eve gitmesi Rana karakterinin temsili için de bir dönüşüm yaratmıştır. Yaşadığı saldırı olayından sonra belli bir süre herkese ve her şeye karşı tedirgin ve korkan bir tavır sergilemeye başlar. Yaşadığı durumu atlatması çok zor olur. Çünkü her unutmaya isteğine girdiği

an evde taciz eden adama karşı bir şeylerle karşılaşmaya devam eder. En büyük hatayı kendinde gören Rana için, eğer “kapıyı sormadan açmasaydım bunlar başımıza gelmezdi” düşüncesi hakim olur. Toplum-birey ilişkisi içinde iki farklı temsilini Rana karakteri için de görmek mümkündür. Yaşadığı olay öncesi, güçlü, çalışan, kültürlü, yetenekli bir kadın içinde temsiliyeti ile İranlı genç kadın birey modeli çizerken, ikinci temsilinde yaşadığı durum karşısında evde yalnız kalamayan bir şekilde Emad’a da bağlı kalan ve çekingen bir birey imajı çizmeye başlar. Bu durumun sarsıntısı Rana karakterinin temsiliyetinde biraz da sindirilmişliği göstermektedir. Ta ki filmin sonunda Emad’a karşı çıkana kadar.

Filmde çocuk temsili de önemli bir yer tutmaktadır. Çocuk temsili, aslında ev için huzuru temsil eder. Oyuncu arkadaşları Sanam’ın çocuğunu Rana ile Emad’ın evde bir gün misafir etmesi karı-koca ilişkisi içinde bu gergin havayı dağıtabilmeyi başarmış tek sahne olarak dikkat çeker. Önemli olan nokta filmde Rana ve Emad’ın gülüp, keyiflendiği bir anın çocuk vasıtasıyla olmasıdır. Tabi bu huzurlu durum sofrada Emad’ın Rana’nın yaptığı yemeği adamın o gece bıraktığı para ile aldığını anlaması üzerine son bulur. Yemeği çöpe atar. Huzursuzluk tekrardan geri gelir. Filmde diğer temsillere baktığımızda toplum-birey ilişkisi içinde komşular ve arkadaşlar İran toplumunun modern ve kültürlü orta-üst sınıf temsilleri üzerinden sunulur. Bu karakterlerin temsilleri kültürlü ve durumu yargılamadan öğrenmeye çalışan bireylerden oluşmaktadır. Karakter temsillerinden dikkati çeken bir noktada da eski kiracı hakkındaki yönetmenin duruşu olmuştur. Kadının (Ahou) hiçbir görüntüsünü görmemekteyiz. Hayat kadını olduğunu öğrendiğimiz bilgisinden başka hiçbir şey elimizde yoktur. Kötü kadın olarak da tabir edilen eski kiracının hiçbir zaman yüzünün görülmemesi de yine gösterilmeyen başka bir kapalı anlatım olmuştur. Kadına dair bilinen tek şey odanın içindeki eşyalar olmuştur. Duvarların boyalı olması ve odada bulunan çocuk kıyafetleri kadının çocuğunun olduğunu gösteren işaret olmuştur. Kadına dair başka bir şey bulunamamaktadır. Sadece insanların onun hakkında söyledikleri dışında. Bu noktada Farhadi, Ahou karakteri için şunları dile getirir;

İlk başta Ahou karakterini duyuyoruz ama filmin yeni versiyonunda bu sahneleri azalttık. Ancak onun konuşulduğu sahneler çok etkileyici. Hikaye boyunca onu hep duyuyoruz ancak hiç ortaya çıkmıyor. Bu sebeple seyirci onu daha da çok merak ediyor. Eğer bu karakteri

*izleyici görse, ya da sesini duysa, o zaman izleyicinin hayal
gücünü öldürmüş oluruz.*⁶¹⁶

Filmde belirsizliğini koruyan en büyük boşluğu Rana'nın saldırıya uğradığı sahne oluşturmaktadır. O geceye dair olayları Rana'nın da tam anlamıyla anlatmayıp belirsiz bırakması üzerine o sahne boşlukta kalır. Filmin o geceyi öğrenme çabası, taciz eden adamın arkasında bıraktığı işaretlerin takibi ile oluşur. O gece aceleyle evden çıkan adamın çorabını, telefonunu ve anahtarlığını unutması üzerine Emad, adamın izini sürmeye başlar. Bu noktada taciz eden adamı bulan Emad, intikamını almak üzere eski eve çağırır. Eve gelen yaşlı bir adamdır. Önce adamın damadından şüphelenen Emad, yaşlı adama bütün olanları anlatır. Yaşlı adamın tepkileri üzerine taciz eden adamın damadı değil, yaşlı adam olduğu ortaya çıkar. Bu noktada yaşlı adamın karakter temsiline baktığımızda esasında tam anlamıyla bir suçlamayla gidemeyeceğimiz bir model çizer. Çünkü karakter kalp rahatsızlığı olan yaşlı bir adam çıkar. O gece için yaptığından pişman olduğunu belirten ve korkarak evden çıktığını söyleyen yaşlı adam için kötü bir adam yargılamasında bulunmak karakteri tanıdıkça zorlaşmaya başlar. Bunun yerine Emad gibi, izleyiciler de durumu anlama çabası içinde olurlar. Bu noktada yaşlı adama odaklandığımızda kendisini çok seven 35 yıllık bir karısı vardır. Kızı yeni evlenecektir ve damadı yaşlı adamı baba yerine koymaktadır. Ailesine yönelik bu temsilinin ötesinde aralıklarla görüştüğü bir hayat kadının da yaşamında yer alması ve bunu gizli bir şekilde yapması yaşlı adamın karakterinin farklı bir yansımaları sunmaktadır. Toplum-birey ilişkisi içinde yaşlı adamın toplumda ilk olarak içinde yansıttığı birey modeli bulunmakta bir de yansıtmayıp gizli bir şekilde yaşadığı toplumun yargılamasına maruz kalacağı bir birey modeli çizmektedir. Ailesine ve kendisine baktığımız yaşlı adam alt-orta sınıf içinde diyebileceğimiz bir toplum yapısı içinde bulunmaktadır. Emad ile yüzleştikten sonraki durumu da onun için pek iyi olmaz. Çünkü Emad yaşadığı duruma karşı bir hesaplaşma ister. Yaşlı adamın da yaşattığı durum karşısında bir karşılık görmesinde ısrarcıdır. Ve her şeyi ailesinin önünde açıklamasını ister. Bu yaşlı adama verilebilecek en büyük ceza olacaktır. Çünkü bu zamana kadar ki tüm saygınlığını ve sevgiyi yok etmiş olacaktır. Kalp rahatsızlığı da olan yaşlı adamın bu durum karşısında yani oluşan psikolojik durumunun gittikçe bedenine vurduğunu görmekteyiz. Ve bundan kaynaklı iki kere de baygınlık geçirdiğine tanık oluruz.

⁶¹⁶ Sinefesto, "Bir Asghar Farhadi Klasığı: The Salesman", <https://www.sinefesto.com/bir-asghar-farhadi-klasigi-the-salesman.html>, 5Aralık 2018

Emad, oyun sonrasında evde hapsediği yaşı adamın yanına koşarak gider. Rana da peşinden gider. Eve gelen Rana, banyoda ona saldırıda bulunan adam ile karşılaşır ve başka bir odada bekler. Adamın daha fazla bu duruma dayanamaması üzerine geçirdiği ilk baygınlıkta Rana'nın korkması ve bırakmak istemesi üzerine Emad hiçbir şekilde yaşı adamı yollamaz. Rana ve Emad arasındaki roller değişmeye başlamıştır. Öncesinde anlayışlı ve yardımsever olan Emad'ın yerini Rana almış, Rana'nın gereken yapılmalı düşüncesini ise Emad üstlenmiştir. Buradan da yola çıkarak esasında yaşanan durumlar karşısında tepkilerimizin hatta geri planda kalmış görünmeyen başka karakterlerimizin de ortaya çıkabildiğini söylemek mümkündür. Bu noktada gözünü intikam ve hesaplaşma isteği bürüyen Emad için en doğru ödeme ailesinin yanında yaşı adamı ifşa etmek olmuştur. Ancak Rana'nın Emad'a ailesine söylerse her şeyi bitireceğini belirterek tehdit etmesi üzerine Emad yaşı adamın ailesine durumu açıklayamaz. Aslında Farhadi'nin kadın temsillerine baktığımızda belirttiğimiz gibi her zaman ve her an kapıyı çarpıp çıkabilecek güçlü anlatım içinde bulunmasını Rana karakterinde ve Emad'ı tehdit ettiği bu sahnede bir kez daha görmekteyiz. Emad, durumu ailesine anlatamasa bile bir şekilde yaşı adamın yaşattığına yönelik bir hesaplaşma isteği devam eder. Başka bir odaya yaşı adamı çağırması ile kendince hesaplaşmasını yapar. Ve ona bir tokat atarak cezasını kendince vermiş olur. Yaşı adamın bu tokat sonrası ve yaşadığı bu sürece karşı ruh hali daha fazla dayanamayarak apartmanın içinde ikinci kez baygınlığı yaşanır. Bu sefer durumu ciddi olan yaşı adamın ailesi ambulansı arar. Ambulans yaşı adamı alır götürür. Ancak yaşı adama ne olduğu belirsiz kalır. Ve durumu hakkında hiçbir şeyi öğrenemeyiz. Emad yıkılmak üzere olan evin ışıklarını tek tek kapatır ve yaşanan durum bir tiyatro oyunun bitişi gibi sergilenir. Rana, Emad ve çevresindeki kişilerin yaşadığı bu durumun finalidir esasında ışıkların kapanıp evin terk edilmesi.

Filmin son sahnesi başladığı yerde yani tiyatrodaki biter. Tiyatronun kulisinde Rana ve Emad'ın makyajlarının yapıldığı sahneyi görürüz. Yaşanılan durumun, karakterlerin değişim ve dönüşümünü sağladığını rahatlıkla dile getirebiliriz. İkisinin de yüzündeki ifadesiz surat yine bir belirsizliğe sürüklemektedir. Rana ve Emad arasında bu durumun ilişkilerinde nasıl bir olay yarattığını bilememekteyiz. Yaşı adama ne olduğunun belirsizliğinden sonra bir de bu çiftin arasındaki ilişkinin belirsizliği filmin bitiminde farklı düğümler içinde seyircide soru işaretlerini yaratmaya devam eder. Her filminde olduğu gibi bu filminin de son sahnesinde müzik kullanmayı tercih eden yönetmen, Rana ve Emad'ın ifadesiz bakışları ve altta çalan müzikle filmini bitirmeyi tercih etmiştir. Film bittikten sonra bile izleyiciler için devam etmiş ve anlatımında karakterlerin temsilleri önemli bir yer tutmuştur. Filmin sinema sanatının yanı

sıra tiyatro sanatını da etkin bir şekilde sergileme başarısı başka bir yönden dikkat çeken bir durum olmuştur. Karakter analizlerini her filminde olduğu gibi *Satıcı* filminde de bariz bir şekilde yapabilen ve de izleyici açısından yaptırabilen Farhadi, karakterleri yargılamadan anlamaya yönelik anlatım modelini de sürdürmüştür. Esasında bir tek İran ve toplumu için değil genel insanın özü içinde bulunan iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, haklı-haksız ve daha bir sürü zıtlıkların Farhadi filmlerindeki karakterlerin yansımaları içinde başarılı bir şekilde görmek mümkündür. Oluşturduğu anlatım modelinde bu zıtlıkları tek tek karakterlere dağıtmak yerine her karakterin kendi içinde bu zıtlıkları yaratması bir şekilde *Satıcı* filminde de o yargılama durumunu uzaklaştırmamızı sağlamıştır.

4.2.2.4 Filmde Toplumsal Sistem, Toplumsal Sınıflar/Çelişkiler ve Toplumsal Eleştiri

Satıcı filminin toplumsal sistem içinde İran'da orta-üst sınıf olarak tabi edebileceğimiz tiyatro sanatçısı bir çiftin hikayesini ele almaktadır. Filmin içindeki konum ağırlıklı olarak kültürlü bir orta-üst sınıf temsili içindeki karakterlerle yansıtılmıştır. Rana ve Emad çifti de esasında bir kültürlü zümreyi temsil eden karakterler olarak varlık bulurlar. İran toplumu içindeki sınıfsal mevcutları bir şekilde kültür sanat ile ilgilenen, durumlara ve olaylara karşı farklı bakış açıları geliştirebilen ve üreten karakterler olarak vardır. Bu çiftin hiçbir zaman film içindeki derdi para ve maddiyat üzerine olmamıştır. Refah düzeyi yerinde olan temsiller olarak onların mücadelesi maneviyat üzerinden yaşadıkları hırpalanmanın mücadelesini vermek olmuştur. Bu noktada filmin toplumsal eleştiri bazındaki irdelemesini ekonomik sınıf mücadelesi değil, ruhsal bir buhranı çözme içinde olan bir çiftin hikayesi temelli bir eleştirel bakış sunar.

Filmde dikkate değer temel kavramlar içindeki hesaplaşma, affetme, intikam gibi değerler İran toplumu içinde yaşanan ve yansıtılan kavramlar olarak gösterilmektedir. Yani bu değerler İran toplumu içindeki ahlaki ve etik kavramlarının oluşumu içinden ele alınır. Ancak bu bir toplum bazında ele alınsa dahi ele alınan kavramlar ve karakterlerin evrensel yapısı içindeki temsilleri, bir şekilde bu anlatımı insan odaklı bir ahlaki ve etik çerçevede de irdeleme imkanı tanımaktadır.

Toplumsal sistem içinde filmi irdelediğimizde ise, İran toplumunun içinde bir grubun sanatsal duruşunu filmde hikaye aldığını da dile getirmek mümkündür. Belki de tabir edildiği gibi alnında ışığı gören ilk insanların sanatçılar olması tezinden yola çıkarak, *Satıcı* filminde de bir grup tiyatro sanatçısının bir oyunu sahnelemesi üzerine gerçekleşen bir bölümü de yine İran

toplumu içinde entelektüel kesimin bir yansımasını da göstermektedir. Tiyatro Batı'ya ait bir sanat olarak yerleşmiş bir algıdır. Ancak her toplumda kendi kültürüne yönelik farklı yansımaları görmek mümkündür. Bu noktada İran toplumu içinde bu Batı sanatı içinde Doğu etkisinin yansımalarını gösterebilen film, toplumun kültürel ve sınıfsal anlamda orta-üst sınıf üzerinden karakterleri yansıttığını da söyleyebilmekteyiz.

Filmde, İran toplumu içindeki üretimden kaynaklı belli engelleri ve anlatım modelini görmek ve de toplumsal eleştiri bazında irdelemek mümkündür. Film içinde buna en büyük örneklerden biri de Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* adlı oyununda fahişe rolünü üstlenen Sanam karakterine yönelik aynı oyunda yer alan başka bir oyuncu arkadaşının rolüne karşı gülmesi verilebilir. Fahişe rolü Miller'ın oyununda banyodan çıkarken çıplak olarak betimlenmektedir. Ancak bu oyun İran'da sergilenirken fahişe karakterinin başında peruk ve üstünde de kapalı bir kıyafetini gösterme zorunluluğu durumu trajikomik bir duruma sokabilmektedir. Karakterin banyodan çıkarken çıplak olarak nasıl çıkacağını sorması ve pardösü ile sahneye girişi başka bir oyuncu arkadaşı tarafından komik karşılanır ve verdiği cevap aslında izleyici olarak bizim de gerçeklik algımızla dalga geçtiğini bildiğimiz için bizi temsil eden bir gülme hali olmuştur. Bir diğer toplumsal eleştiriye ise Farhadi, Emad'ın öğrenciler için okula getirdiği kitapların müdür tarafından öğrencilere göre uygun görmeyerek teslim etmesi üzerine olmuştur. İrdelenen nokta yine bir kısıtlama ile karşılaşılması olmuştur. Yine karı-kocanın film içinde birbirlerine sarılamaması ve taciz sahnesinin bir şekilde gösterilmemesi de yine sansür ve oto-sansürü getiren bir nokta olmuştur. Farhadi, başarılı ve anlatım dilini her koşulda gösterebilen bir yönetmen olarak esasında taciz sahnesini göstermese bile anlatım dilinde bu durumu da bir sembol haline getirip yansıtmayı başarmıştır.

Orta-üst sınıf olarak betimlenen Rana ve Emad karakteri ve çevresine yönelik, yaşlı adamın ve ailesinin toplumsal sistem içindeki sınıfsal yansıması alt-orta sınıf olarak yerini almaktadır. Ancak bahsedildiği üzere bu filmde sınıfsal çatışmalar bir ekonomik temelli anlatım üzerine değil, yanlış zamanlarda yanlış olaylar karşısında bulunan bireylerin çatışmasını göstermektedir. Filmde bir affedememe durumu, bir unutamama durumu yatmaktadır. Özellikle Emad karakterine yönelik baskın bir şekilde çizilen bir tabloda bu affetmeme ve intikam alma isteğinin yoğunluğu daha yüksek seviyelerden yansıtılmıştır. Yönetmen bu affedememe üzerine bir konuşmasında *Satıcı* filminin karakterleri için şunu dile getirir;

*Aynen! Medeni adamların daha bağışlayıcı olmasını beklersiniz. Öğretmen veya tiyatro oyuncusu olmasaydı belki zalim olması şaşırtmazdı ama kocanın da ilkel davranmasına şaşırtıyoruz. İşte, hayat bizi gündelik sınavlardan geçiriyor. Hele ki böyle bir suçla evinizin mahremine girildiğinde olayın boyutu değişiyor. Sahnede gayet medeni, açık fikirli ve hoşgörülü olan insanlar gerçek hayatta gayet ilkel yönleri sapabiliyor. Kriz anında sıkışan iyi adamları anlatmayı ilginç buluyorum.*⁶¹⁷

Satıcı filminde gönderme yapılan sanatçılar da bulunmaktadır. Emad ve Rana'nın evlerinde birçok film ve afiş bir şekilde sanatçılara gönderme niteliğindedir. Sınıfta öğrencilerine ders anlatırken de Farhadi, sanatçı göndermesini Gholam Hossein Saedi ve Dariush Mehrjui'ye yaparak sergiler. Filmde *İnek* filminin gösterimini sunan ve sahnelerine yer veren yönetmen, hem Saedi'ye hem de Mehrjui'ye bir selam gönderecek nitelikte hikayeye kanalize eder. İran toplumu içinde bu filmin önemi ise İran Yeni Dalga Sineması olarak tabir edeceğimiz akımın temsilcisi ve ilki olma özelliğine sahip olmasıdır.

Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyunu ile Asghar Farhadi'nin *Satıcı* filmi arasındaki bağ, toplumsal sistem içinde önem arz eden niteliktedir. Amerikalı bir hayat içinde konusunu anlatan Miller, dönemin modernleşme çabası içindeki Amerikalıları yansıtan bir eleştirel anlatım modeli çizmiştir. Tekrardan serbest uyarlama anlatımı içinde *Satıcı* filminde de bunun yansımalarını İran toplumu içinde görmek mümkün olmuştur. İran toplumunun modernleşme algısını bir anda ve çok çabuk kanalize olup yaşamak istemesi esasında bu sindiremeden yaşama durumunu da gösteren bir anlatım modelini beraberinde getirmiştir. Günümüz İran toplumunu her filminde başarılı bir şekilde yansıtmayı başaran Farhadi, *Satıcı* filminde de modernleşen İran toplumu içindeki yansımaları göstermeyi sağlamıştır. Bir diğer noktadan da *Satıcının Ölümü*'ne bakacak olursak Batı'da çıkan bir anlatım olarak, oranın toplumuna yönelik bir hikaye olsa da Doğu'da yansıtılması ve İran toplumunun içinde de kendine yer bulabiliyor oluşu tiyatro oyununun evrensel anlatım başarısını da göstermektedir. Aynı şekilde *Satıcı* filmi de ve genelinde Farhadi filmlerinin de sergilediği başarı bu durumda yatmaktadır. Yereli evrensel kodlar içinde sunabilmesindeki başarısındadır.

⁶¹⁷ "Oscar'lı Asghar Farhadi: Her Trajedide Ahlaki Çelişki Gizli", http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/666764/Oscar_li_Asgar_Farhadi_Her_trajedide_ahlaki_celiski_gizli.html, 5Aralık 2018

4.3 Farhadi Sineması'nın “Bir Ayrılık” ve “Satıcı” Filmlerinin Anlatımı Üzerinden Analitiksel İncelemesi

Farhadi Sineması'nı bu iki filme yönelik irdelediğimizde evrensel temel kavramlar üzerinden anlatım modelini sağladığını dile getirebilmekteyiz. Yargılama, eşitlik, ahlaki ve etik duruş, intikam, ceza ve affetme gibi birçok olgu üzerinden anlatım sağladığı *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinde Farhadi, bu olguları ön plana çıkartırken İran toplumunun da yansımalarını gösterebilmeyi başarmıştır. Bu olgular yerel anlatım dilinde sergilenmiştir. Bunu sağlarken de hiçbir karakterine yakın durarak bir anlatım modeli sağlamamıştır. Her karakterine karşı mesafeli bir anlatım modelini tercih eden yönetmen, gerçekleştirdiği bu iki film üzerinde de bu duruşuna devam etmiştir. Ürettiği bu iki film Farhadi filmografisinde, en çok başarı sağlayan ve ödüller kazanan filmleri olmuştur. Özellikle de 5 yıl içinde iki kere Oscar ödülünü kazanan Farhadi bu ödülleri *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri ile almıştır. Sinemasal dilini en aktif bu iki filmde yansıtmayı başaran yönetmeni, dünya sineması sahasında da önemli bir konuma getiren yine oluşturduğu bu iki film olmuştur. Yerelliği ve evrenselliği bu kadar çok iç içe ve hissettirmeden anlatım dilinde sağlamayı başarmış olan Farhadi, sinemasında da bir felsefe yaratmayı başarmıştır. Bilhassa bu iki film üzerinden ilerlediğimizde karakter temsillerinin de yoğun bir şekilde filmlerinin anlatım modelinin temel taşı olduğunu dile getirebilmekteyiz. Bilhassa temsiller bazında güçlü kadın karakterlerin belirgin bir şekilde kendini gösterdiğini de söylemek mümkündür. Özellikle İran toplumu içinde kadının varlığını oluşturabilecek en yüksek mertebeden konumlandırmayı başaran Farhadi filmlerinde kadın karakterler, hiçbir zaman geri planda ve pasif bir konumda sergilenmemiştir. *Bir Ayrılık* filmindeki Simin karakteri ile *Satıcı* filmindeki Rana karakteri bu yönden kültürlü ve ne yapmak istediğini bilen kadın karakterler olarak tasvir edilmiştir. Erkek karakterlerin temsillerine baktığımızda *Bir Ayrılık* filmindeki Nadir karakteri de *Satıcı* filmindeki Emad karakteri de ne kadar çok kültürlü ve ne yaptığını bilen temsiller olarak kendilerini gösterecekler dahi başlarına gelen durumlar karşısında bir anda tepkilerindeki anlayışlı modelden ilkel düşünce modeline geçebildiklerini görebilmek de mümkün olmaktadır. İki filmde de sınıfsal anlamda duruş İran toplumu içindeki orta-üst sınıfın betimlemesi üzerine gerçekleşmiştir. Onların hayatları içindeki hikayelerine alt-orta sınıftan karakterler dahil olsalar da esas merkezi bu sınıfın yaşantısı almaktadır. İki film de İran toplumu içinde yaşanan birçok kısıtlamalara ve sınırlara rağmen anlatım modelini net bir şekilde gösterebilmiş yapımlar olma özelliğini de taşıyabilmektedir.

Bir Ayrılık ve *Satıcı* filmlerinin analitik boyuttan anlatımlarına yöneldiğimizde filmlerin dili klasik anlatı kalıbından uzak bir şekilde sağlanmışır. Yönetmenin ucu açık biten filmleri anlatım modelinde belirli bir düşünceyi her şeyiyle netlik kazandırarak son bulmaz. İzleyicide düşünme ve irdeleme imkanı tanır. Bu yönden klasik anlatı kalıbının içinde yerini almaz. Ancak İran Sineması içinde de tam anlamıyla bir duruş sergilemez. Çünkü bu iki film de minimalist bir anlatım içinde yerini almaz. Bilinen İran Sineması diline yönelik bu filmler hem benzerdir hem de bir o kadar farklıdır. Dramaturjik anlatım modeli ile ele alınan bu iki filmini de başarılı bir şekilde göstermeyi sağlamış olan Farhadi, kendi sinemasal dili içinde bir harman halini de sunabilmektedir. Belli bir kalıbın içinde şekillenerek filmler üretmez. Belli kalıpları kendi sinemasal dili içinde kullanarak, kalıpları filmlerinde şekillendirir. Bu yönden de şekillendirdiği anlatım modelinin belirgin örneklerini de en çok *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinde göstermektedir.



SONUÇ

Kültür, insanın geçmişten gelen bilgi ve tecrübeleri ile kendi yaşamını ve var ettiği şeylerle de tekrardan kendini nasıl ürettiğini izah etmeye çalışır. İnsan kendini ne şekilde üretim haline sokarsa o üretim şekli onun kültürü olur. Kültür bireyin, kendisinin ve de kendisini üreten her şeyin düşünsel ve materyal ifadesidir. Başka bir deyişle kültür, toplumu ve bireyi şekillendiren, kimlik ve aidiyetlik kazandıran her şeydir. Bireyler ve toplumlar bir yere ve bir şeye ait olmadan yaşayamazlar. Belli bir aidiyet grubunun içinde ve diğerlerinin de karşısında olarak benlik kazanırlar. Bu yönden bakıldığında kimlik kazanan toplumlar ve bireyler kültürün dil (iletişim) vasıtası ile oluşturduğu temsiller ile şekillenmektedir. Kültür-insan ilişkisi içinde bilimsel ve antropolojik olgular da yine var olan insanın var ettiği kültürünü sorgulayan çalışmalar yapmaktadır. Bu yönden teoriksel açıdan kültür kavramını irdelediğimizde karşımıza çıkan kültür biçimleri, bireyi ve içinde bulunduğu toplumu ve en genelinde insanı tanıma açısından önem arz etmektedir. Bundan kaynaklı hegemonik kültürden karşı kültüre, yüksek kültürden alçak kültüre, kitle kültüründen popüler kültüre ve birçok kültür biçimlerine detaylı bakmak çalışma alanı olan kültürün yaşam içindeki şekillendirmelerini görmekte önemli bir unsurdur.

Kültür-kimlik-aidiyetlik olguları, toplum ve bireyin oluşumunda sınıf ve kültürel kodları da barındırmaktadır. Bundan kaynaklı karşımıza çıkan yerel ve evrensel kültürel kodlar da yine aidiyetliğin içinde “ben” ve “biz” olgusunun oluşumunu sağlayan kodlar olarak yerini almaktadır. Bu olgular ışığında oluşan kimlikler de bireysel ve kolektif kimlikler olarak kültürel düzlemde anlatımını sağlayan unsurlar olarak bulunmaktadır. Yerel kültür ve evrensel kültür içinde şekillenen toplumların günümüz dünyasındaki yansımalarına baktığımızda bir üçüncü kültürel kodu da eklemek gerekmektedir, bu da küresel kültürdür. Yerel kültür, daha az bireylerce özümseyip kullanılırken, evrensel kültür daha ziyade çok daha fazla bireyler üzerinde özümseme durumunu yaşatır. Küresel kültür ise evrensel kültür gibi değerler, kültürler ve buna benzer noktaların fazlaca bireyler üzerinde irdelenmesini işlemek yerine daha çok bireyin teknolojik pazarını ve iletişimin dünya sahasındaki hakimiyetindeki rolü ile ilgilenmektedir. Küreselleşen dünya içinde yerel ve evrensel olmak da yine tartışılan ve incelenen bir kültür anlatımını sunmaktadır. Bu tartışmalar küreselleşen kültür olarak toplum içinde de yerini almaktadır. Bu yönden toplum-kültür ilişkisine baktığımızda var olduğu toplum içinde şekillenen kültürün, öncesinde insan eli ile oluştuğu ancak sonrasında insana hakim olan bir olgu olduğunu söylemek mümkündür.

Toplumlar içinde bireylerin neyi, nasıl yaptığı ve ne yapacağı belirgin kültürel düzlemler içinde şekillenmektedir. Bu noktada toplum içindeki bireye ve etkileşim içinde olduğu olguların kültürel temsillerine bakmak önemli bir durumdur. Bu olgular içinde belirgin bir yere sahip olan alanlardan biri de sanat olmuştur. Sanatın varlık sürdüğü toplum içinde şekillenen bir yapı arz etmesi ve kültürel değerler içinde şekillenmesi ve bundan kaynaklı bireyin tasvirini sağlaması sanatı mühim bir olgu haline getirmektedir. Sanat-kültür ilişkisine baktığımızda hem sanat hem de sanatçı var olduğu toplum içindeki kültürel değerlerle şekillenen ve sonrasında bu değerler üzerine kendi değerlerini de ekleyen bir yapı ile ilerler. Bu teoriksel anlatımlar ışığında özelinde İran toplumuna ve sanatına baktığımızda karşımıza çıkan ilk şey, her toplumda olduğu gibi sanatının da tarihsel süreçlerden etkilenecek şekilde şekil aldığıdır. Bu yönden İran tarihine bakmak ve toplumun sanat üzerinden şekillenmesini tarihsel bir perspektifle incelemek önemlidir.

İran toplumu sanatsal anlatımını dünya çapında en çok sinema sanatı ile oluşturmuştur. Ülkenin ve de toplumun içinde oluşan yerellik ve evrensellik içindeki kültürel kodlarla, İran Sineması'nın yaşanılan ve de yararlanılan bir sinemasal kültür kodları oluşturduğunu yani bir dil ortaya çıkardığını söyleyebilmekteyiz. İran kültürü içinden çıkan ülke sineması, toplumun kültürünü etkileyen ve dönüştüren bir olgu olarak da yerini alır. Bu yönden sinemanın kültürler için etkin bir temsil olduğunu ifade edebiliriz. Bakıldığında zaten her filmin, her yönetmenin sinema sanatı içinde oluşturduğu üretimle bir felsefe yarattığını da söyleyebilmekteyiz. Bu noktada sinemanın özelinde incelenen yerel ve evrensel kültürel kodlar da felsefik düşünce ile bizlere zemin hazırlar. Bir kültür ne kadar çok paylaşılsa o kadar da korunur. Bundan dolayı ister yerel kültür isterse evrensel kültür bazında olsun, paylaşım arttıkça ve kullanıldıkça bu kültürel kodlar da yaşamaya devam eder. Bu bağlamda İran toplumuna ve yerel kültür içinde üretimini şekillendirdiği sinemasına baktığımızda esasında gerçekleştirdiği filmleri ile uluslararası düzeyde sesini duyurabilmeyi sağlamıştır. Hatta dünya sineması içinde oldukça iddialı bir sinema dili oluşturarak da varlığını kanıtlamıştır. İran'ın siyasi duruşundan öte bir kültür ülkesi olarak da kendini dünya sinemasında göstermesi, İran Sineması'nı incelenmeye değer bir alan olarak bulunmaktadır. Bundan dolayı tarihsel bir perspektifle bakacağımız İran toplumuna sinemasal tarihi yönünden bakılması, sinemanın doğuşundan günümüze dek ilerleyen süreci ele alır. Çalışmanın ışığını da bu dönemleri içine alan İran'daki devrim süreçleri ve sonrası küreselleşen dünya sistemi içindeki yeri oluşturur. Sinemanın ülkedeki başlangıcı Şah dönemine denk geldiğinden Şah Dönemi, sonrasında İslam Devrimi ve daha sonrasındaki günümüz dünyası, İran toplumunu ve sinemasını incelemek adına analiz edilmesi gereken süreçlerdir.

İran Sineması, Şah döneminde ilk olarak sinema ile tanışmıştır. İlk dönem sinema ve sinemacılar kuşağında tam anlamıyla etkin olamasa da sonrasındaki Farsi Dönem diye adlandırılan devirde İran Sineması, izleyicileri sinemaya gitmeye teşvik eden yapımları ile yerli sinema üretimini arttırmıştır. Ancak ticari kaygı içinde yapılan bu filmlerin sanatsal niteliklerinin yoksunluğu İran Sineması'nda kendini gösteren bir nokta olmuştur. Bu noktada bu eksikliği kapatan bir ülke akımı oluşmuştur. Bu da İran Yeni Dalga Sineması olmuştur. Bu akım ışığında ülke sinemasının dilinin yavaş yavaş değiştiğine de tanık olmaya başlarız. Filmler melodramlıktan çıkıp gerçeklik yolunda ilerleyen yapımlar olarak oluşmaya başlamıştır. 1979 sonrasında ülkede yaşanan İslam Devrimi süreci ve sonrası da tekrardan ülke sinemasının anlatımında etkiler yaratmaya devam etmiştir. Sinemanın üretildiği tarihsel süreçten bağımsız olmama durumunu dönemlerine göre şekillenen İran Sineması'nda görmek mümkündür. Devrim ve sonrasındaki süreçte İran Sineması'nda zorlu süreçler geçse dahi uluslararası başarılarla ülkeyi temsil eden filmlerin oluşumu, devletin de bağımsız yapımlara desteğini sağlamıştır. Bundan kaynaklı esas dünya sinemasında gördüğümüz İran Sineması'nın parlak dönemi, İslam Devrimi sonrasındaki sürece denk gelir. Özellikle 90'lar sonrasında toplumsal gerçekçi filmlerin ülkede giderek artması devrim öncesi İran Yeni Dalga Sineması'nın oluşturduğu temeli ilerleten dönem olmuştur. Günümüz küreselleşen dünya sinemasında İran Sineması'nın yeri ise daha çok küresel sinema içinde devam etmiştir. Yapımların yabancı ülke desteklerinden oluşmasından, konuların biraz daha dünya sinema izleyicisinin seveceği şekilde biçimlenmesine dek etkisini görmek mümkündür. İran Sineması'nın dünya sinemasındaki yeri de oluşturduğu ortak tema ve motiflerle ve yarattığı sinema dili ile belirgin bir noktaya gelmiştir.

İran Sineması'nın genel bir şekilde ortak motiflerine baktığımızda yönetmen odaklı bir sinema dilini tercih ettiğini, kamerasını ise yoğun bir tempoda kullanmak yerine ağırlıklı olarak sabit ve uzun planlar halinde oluşturduğunu söyleyebilmekteyiz. Gerçekçi bir anlatım üzerinden hakim olan sinemasal dili içinde kullandığı mekanlar da bu temsilin önemli bir parçasıdır. Doğal ışık ve gerçek kırsal ve kentsel mekanların tasviri İran Sineması'nda etkili olan bir motiftir. Bunun yanı sıra içeriksel bir üslupla İran Sineması'na baktığımızda da karşımıza şiirsel bir anlatım içinde edebi bir sinemasal dil çıkmaktadır. Simgeler üzerinden anlatım dili oluşturması da tekrardan İran Sineması'nda kullanılan ortak bir motif olarak yerini almaktadır. Tabi bu durumu etkileyen sansür ve oto-sansür durumu olmuştur. Ancak sansür durumu ne kadar çok kötü bir durum olsa da İran Sineması sanatçıları bu durumu olumluya çevirmeyi

başarmışlardır. Bu kısıtlamalar üretilen İran filmlerini simgesel anlatıma ve daha çok sanatsal bir dile yöneltmiştir. Ve sonucunda da bir sinemasal dil yaratmışlardır. Bir diğer ortak nokta ise oyuncuların genelde az sayıda olması ve canlandıran kişilerin de amatör oyunculardan seçilmesi olmuştur. Hatta bazen ele alınan hikayenin oyuncularını da gerçek hayatta bu hikayeyi yaşayan insanlardan seçilmiştir. Motiflerinin yanı sıra tema olarak da ortak noktaları barındıran İran Sineması, yaşam-ölüm, yoksulluk, aşk ve ayrılık gibi olguları, ortak anlatımının içine almıştır. Bu temaların günlük yaşamda sıradan bir olay içinde sade bir öyküleme şekli ile ele alınması da başka bir ortak noktayı göstermektedir. Minimalist bir anlatım içinde şekillenen İran Sineması'nın anlatımında minimal durum kendini göstermektedir. Bu anlatımı kapalı bir anlatım modeli ile oluşturmaları da yine simgesel dil içinde bastırılmış ve sindirilmişlik temalarının bir şekilde yansıması olarak ülke sinemasında ortak bir unsuru oluşturmaktadır. Ayrıca sadece filmlerde gösterilen ortak tema ve motif kullanımlarının yanı sıra kullanılmayan ortak noktalar da bulunmaktadır: cinsellik ve şiddet unsurları gibi.

İran Sineması'nın kültürel kimlik kodları ile oluşturduğu insana bakışı da önemli bir temsil niteliğindedir. İran Sineması'ndaki kadın-erkek-çocuk temsilleri, ülke sinemasının karakterlerinin anlatımı ışığında toplumsal sistemi de yansıtan temsiller olarak yer almaktadır. Bu noktada da oluşturulan temsiller İran Sineması'nın yerel kültürü içindeki bağı da yansıtan bir unsur olmuştur. Sinema sanatının ne kadar çok yerel kültür ile bir bağı var ise o kadar çok toplumun bireyleri tarafından benimsenme durumunu yaşar. Bu bağlamda kendinden bir parça bulma durumu İran Sineması'nda sadece izleyicilerde bir benimseme durumu yaratmakla kalmamış, oluşturulan bu yerel kültür ile sinemasal bir dil oluşturma durumunu da sağlamıştır.

Bu çalışmanın amacı İran toplumunun yapısını, sanatını ve sinemasını ve de aralarındaki ilişkiyi sosyolojik bir yöntemle analiz edebilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal kısmı “kültür”, “yerellik”, “evrensellik”, “küresellik” ve “kimlik” gibi temel olgular çerçevesinde derinleşmektir. Bu kavramların ele alınışı esasında bizlere filmlerle fikir üretebilmemiz açısından ve de sosyolojik bir yoruma ulaşabilmemiz noktasında zemin oluşturmaktadır. Yerellik ve evrensellik kavramları üzerinden kurulan kuramsal teori daha sonra İran Sineması bölümünde de tartışılarak genel olarak bir değerlendirme analizi sağlanmıştır. İran Sineması da tarihsel süreç içinde ele alınarak ortak tema ve motifleri ile kültürel temsillerin incelenmesine olanak tanımıştır. Çalışmanın temel sorunsalı, yerellik ve evrensellik tartışmaları çerçevesine yönelik sorulara İran Sineması'nın ve de özelinde esas çalışmanın oluşumu olan Farhadi Sineması'nın verdiği yanıtların ne olduğu sorusunu saptamak üzerine kuruludur. Burada

güdülen amaç ise insana sinema ile bakmak ve bakılan bu sinemaya sosyolojik bir analiz ile ulaşabilmektedir. Bu bağlamda İran toplumu ve sanatı içinde sinemasal dilini irdelediğimiz Asghar Farhadi Sineması'nın bulunduğu toplumdan bağımsız bir şekilde biçimlendiği düşünülemez. Yerel ve evrensel kültürel kodlar içinde sinemasına baktığımız Farhadi'nin oluşturduğu yerel kültür kodları kendi toplumunun veyahut ele aldığı toplumun yansıması olarak bulunmaktadır. Bu bağlamda İran toplumu içindeki İran Sineması'ndaki kültürel kodları ve anlatımları, içinde incelediğimiz Farhadi Sineması'nın “aynı” ve “ayrı” olarak biçimlendirdiği sinemasını yakından tanıma adına bilgi vermektedir ve bu noktada da sosyolojik yönden sinemasını analiz etmeyi daha nitelikli hale getirmektedir.

Yerellik ve evrensellik bağlamında incelediğimiz Asghar Farhadi Sineması'nın anlatım dili önemli bir temel oluşturmaktadır. Kültürel kodlar vasıtası ile gerçekleştirdiği sinemasındaki anlatım dili, kendisini dünya sineması içinde farklı bir konuma taşıyan dil olmuştur. Gerçekleştirdiği filmlerle Farhadi, yalnızca sinemasal mecralardaki başarıları ile değil, akademik dünyadaki çalışmalar içinde de veriler sunabilen önemli bir yönetmendir. Akademik alan incelemelerinde özellikle de kültür-toplum-sınıf-birey gibi kavramlar içinde anlatım zenginliği sunan bir sinema diline de sahiptir. Oluşturduğu entelektüel sinemasıyla hem kendi toplumu içinde hem de uluslararası alanda izleyici kitlesine bir aitlik duygusunu da yaratabilen yapımlara imza atmıştır. Bu noktada oluşturduğu yerel kültür içindeki evrensel dili Farhadi'yi geniş bir yelpaze içindeki dünya izleyicisi ile de bir araya getirmeyi başarmıştır.

Toplum-birey ilişkisinde şekillenen yapısı ile sinemasal bir kimlik oluşturan Asghar Farhadi, eğitimini de tiyatro ve sinema üzerine almıştır. Yönetmenliğinin yanı sıra senarist kimliği ile de etkin bir noktada olan Farhadi, gerçekleştirdiği 8 filminin de senaristliğini kendisi üstlenmiştir. Kendi yazdığını yöneten kimliği ile de auteur bir yönetmen sıfatı ile adından söz ettirmektedir. Sanatını ve sinemasını etkileyen ve de şekillenmesinde temel oluşturan içinde bulunduğu İran toplumu, Farhadi filmlerini analiz ederken yararlanılan bir yerel kültür içinde toplum analizi olmuştur. Toplum içinde şekillenen yapısı ile içinde yetiştiği İran Sineması da, Farhadi'nin sinemasal anlatımını oluşturan kültürel motif olarak yerini almıştır. İran Sineması'nın başlı başına bir dil olmasından kaynaklı yönetmenin üretimlerinin bu dilden etkilenmeme durumu mümkün değildir. Ancak ne kadar çok etkisi olduğunu söylesek bile ayırdığı ve de Farhadi Sineması dilini oluşturduğunu ve bir anlatım modeli olarak da bariz bir şekilde varlık gösterdiğini belirtmek gerekir.

İran Sineması dili gibi Farhadi Sineması'nın da gündelik hayattan seçtiği hikayeleri işlemesi ortak nokta gözükse de bunu ele alış şekli bulunduğu ülke sinemasında farklı olmuştur. İran Sineması bu anlatımı minimalizm üzerinden gerçekleştirmiştir. İran Sineması'nın minimalist anlatımını Farhadi filmlerinde görmek olası değildir. Farhadi, filmlerinde oluşturduğu dramatik yapısı ile anlatımını minimalistlikten uzak bir noktaya taşımıştır. Hatta dramatik hikayesinin anlatımını ön planda tutarak neredeyse egemen anlatı içindeki sinemasal gerilimi kullanabilme aşamasında dramatik öykü temsilini oluşturmuştur. İran Sineması ile kendi yönetmen sinemasındaki bir diğer fark ise ülke sinemasının içinde bulunduğu amatör oyuncularla hikaye anlatmasıdır, Farhadi filmlerinde ise bu durum yer almaz. Filmlerinde özellikle profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih eden yönetmen tiyatro temelli bir çalışmayla oyuncularını bir tiyatro oyununa hazırlar gibi prova alır. İran Sineması'nın anlatım dilinde hakim olarak bulunan sınıf alt-orta sınıf olarak oluşmuştur. Hümanist diye tabir edebileceğimiz bir çerçeve içinde sağlanan bu anlatım, dengeyi arama çabası içinde olan filmler olarak bulunmaktadır. Ayrıca bu anlatımın mekânsal tasviri ise ağırlıklı olarak kırsal mekanlar içinde olmuştur. Farhadi Sineması'nda ise ilk iki filminin ardından anlatım dili içindeki rota değişerek toplum içinde orta-üst sınıf olarak tabir edeceğimiz kesimlerin hayatlarına dokunan ve birey üzerinde bastırılması güç olan sınıf ve din olguları, toplumun sistemsal yapısı gibi bir çerçeve ile anlatım sağlanmaktadır. Ayrıca filmlerindeki mekan tasviri ise, üçüncü filmi ile beraber kentsel alana yönelik olmuştur.

Farhadi, kendi toplumu içinde şekillenmiş olsa da yalnızca kendi ülkesinin toprakları ve de kültürüne bağlı kalan bir yönetmen olmamıştır. Filmlerinin üretimini başka ülke ve toplumlarda da üretmeye devam etmiştir. Fransa'da ve İspanya'da çektiği filmler farklı kültür ve toplumlara yönelik yönetmenin sinematografisinde verilecek örneklerdir. Bu filmlerin Fransızca ve İspanyolca çekilmesi ve de bulunulan yere göre oluşturulan toplumsal yerel kültürler Farhadi filmlerindeki yerel kültür anlatımının sadece İran kültürü ile sınırlı olmadığını göstermektedir. Dünya çapında sinemasal bir dili yakalamış olan Farhadi, hangi topraklarda olursa olsun o toplumun yerel kültürüyle ve de insanı anlamak üzerine oluşturduğu evrensel kültürüyle her şekilde anlatımını sağlamaktadır. Neredeyse ürettiği her filmi ile ülke sınırlarının dışına çıkarak uluslararası çapta başarılarla taçlandırılan yönetmen, filmlerindeki oluşturduğu yapı ile dünya sinemasına seslenen bir yönetmen olarak filmlerini gerçekleştirmektedir.

Farhadi'nin filmlerinde oluşturduğu anlatım modeline baktığımızda kendisi için en önemli aşamanın senaryo aşaması olduğunu açıklar. Anlatım modelinin motiflerini sağladığı senaryo

aşamasında kendisine yönelik oluşturduğu soru, bir filmin izleyicilerde nasıl bir etki yarattığı üzerinedir. Buna yönelik Farhadi'nin tüm filmlerindeki yegane amacı film bitse dahi filme dair düşüncelerin devam etmesi olmuştur. Filmin sonunda izleyici için yaratılan soru işareti, çözümünü izleyicinin kendi hayatında ve yaşanmışlığında bulacağı düşüncelere sürükleyen bir nokta oluşturur.

Farhadi ele aldığı hikayelerinin temelini gerçekçilik olgusu üzerine oluşturur. Filmlerindeki en büyük başarısı da gerçekçilik anlatımı içinde kurduğu dünyasının içinde hakikatin hiçbir zaman kesin olmadığını ve de hiçbir şeyin kağıt üstünde olduğu gibi belirgin olmadığını göstermesinde yatar. Farhadi filmlerinde bilinmezlik ve belirsizlik durumları ön plandadır. Neredeyse her filminde bu durum ile karşılaşılır. Ne bir olaya dair ne de bir karaktere dair kesin bilgiler içinde olmayız ve karakterlerin hikaye içindeki durumları da hiçbir zaman net bir şekilde gösterilmez. Hikaye ilerledikçe karakterlerin dönüşümleri de aşama aşama görülür ve kesin bir yargıya varamamaya başlarız. Bir şekilde birbirleri ile karşılaşan kişilerin karşı karşıya geldiği hikayeler içinde anlatımını izlediğimiz Farhadi filmlerinde karakterler toplumsal sistemin baskıcı mekanizmaları tarafından baskılanan birey temsilleri içinde bulunur. Gündelik hayat içinde yalın bir anlatım dili oluşturduğu sinema filmleri, diyalogların ve de karakterlerin ön planda olduğu estetik bir dil ile oluşmuştur. Toplum-birey ilişkisi içinde yerini alan sınıflar sistemi yönetmenin filmlerinde de gösterilen bir anlatım dili olmuştur. Filmlerinde özellikle toplum içindeki orta-üst sınıfı konu edinse de alt sınıflarla ilgili çatışmalar, adalet, din, eşitlik ve ahlak gibi kavramların da bu sınıflar içinde sorgulanan bir tablo çizdiğini söylemek mümkündür.

Farhadi, filmlerinde direk bir politik söylem içinde bulunmaz. Toplum üzerine gerçekleştirdiği filmlerde anlattığı öykülerle zaten politik bir yönünü görmek muhtemeldir. Ele aldığı sınıflar ve bu sınıfların hem kendi içlerinde hem de toplum içindeki mücadelelerin tasvirlerinde her şekilde politik bir yön görmek mümkündür. Kısacası Farhadi filmlerinde ele alınan durum ağırlıklı olarak günümüz İran toplumunun (bilhassa kendi toplumu içinde film çektiği için) yaşantısı üzerine olmaktadır. Bu noktada toplum içindeki bireylerin sistem olarak maruz kaldığı adalet kavramı, eşit koşulların sağlanamaması ve de içinde yönetilen sistemin şeriat odaklı bir yönetim sistemi içinde din yönü ile hakimiyet sağlaması gibi noktalar, bireyler üzerindeki ikili ilişkilere değinen bir anlatım sunmaktadır. İkili ilişkilerin hem toplumsal sistem içindeki şekillenmeleri hem de durumlar karşısında verdiği ahlaksal ve vicdani muhasebeler yönetmenin sinemasında dikkat çeken unsurlardır. Bu noktaları oluştururken de yönetmen olarak

filmlerinde tanrısal bir otorite çizmez. Farhadi, seyircilerin yaşam tecrübelerinden yola çıkarak hikayeye izleyicilerin kendilerine yönelik bir bakışını sağlama gayreti içinde olur.

Farhadi Sineması'nın en belirgin ortak özelliğinden biri de karakterleri yargılama durumunun seyirci tarafından yaşanmaması üzerinedir. Hiçbir karakter Farhadi filmlerinde yargılanacak şekilde tasvir edilmemiştir. Filmlerinde iyi ve kötü yoktur. Duruma ve olaylara karşı kişinin verdiği tepkiler vardır. Yani yaşanan durumun iyi ve kötü hali vardır. Bundan kaynaklı karakterler gerçek hayattandır. Onların da zaafları, iyi ve kötü oldukları durumlar, dürüst oldukları veya yalan söyledikleri durumlar vardır. Hayatın birebir içinden yansıtılan karakterlerin hikayesinde izleyici olarak birilerini yargılamayı bulmak yerine, oluşan bu hikayesel düğümün nasıl çözüme kavuşacağını düşünmek daha ön planda olan bir durum olur. Ortak anlatım motifleri içinde Farhadi filmlerini sıklıkla mahkeme salonlarında, kadın erkek ilişkilerindeki ev mahremiyetinde, İslam hukuku çerçevesinde adalet ve eşitlik kavramlarının sorgulanması aşamalarında ve yoğun tartışma alanlarında görmek mümkündür. Filmlerine bakıldığında karakter temsilleri içinde yoğun bir şekilde gösterilen hikayeler diğer bir yönden de adalet, toplumsal cinsiyet, eşitlik, toplumsal sınıflar, ahlak, vicdan, iktidar ve özelinde aile algısı gibi olguları da sergilemektedir. Bu bağlamda Farhadi Sineması'nın karakterlerine baktığımızda bir şekilde sistemin kendi içindeki düzenin birer temsilleri olarak varlık bulurlar. Bu temsiller sistemin içinde bireylerin küçük yaşantılarındaki tepkilerinin dahi şekillenmesini gerektiren bir durumu yansıtır. Toplum içinde varlık kazanan kimliklerin oluşumu ve kazanımı bir şekilde sosyal kimliklerin temsili içinde bireylere roller sunmaya devam eder. Ve esasında devrim halinde olan bu roller ve de kimlikler her süreçte bireylerde seçilen rollerin oynanmasını sağlayarak süreklilik kazandırır. Bu bağlamda Farhadi filmlerindeki karakter yansımaları esasında sistem içindeki küçük hikayelerin toplum-birey yansımasıdır.

Asghar Farhadi bu zamana kadar toplamda 8 film gerçekleştirmiştir. Yönetmenliğini yaptığı filmler bazında sinemasını irdelediğimiz Farhadi'nin tüm filmlerinde etkin olan durum karakterlerine yönelik tarafsız ve mesafeli duruşu olduğunu dile getirebilmekteyiz. Bir yönetmen olarak her karakterinin iyi ve kötü durumlarını yansıtarak esasında karakterlerini yargılamadan kendilerini ifade etme alanları sunmaktadır. Hakim bir bakış ve algı çerçevesi içinde filmler üretmeyen Farhadi bilhassa bu durumu izleyicilerin kendilerine yönelik algılarını değiştirmemek adına, izleyicilerin filmlerle kendilerine yönelik bir algı oluşturmaları adına üretimine devam eder. Tüm filmlerinin senaristliğini de kendisinin üstlendiği sinemasında oluşturduğu kültürel kodların her filminde olduğunu söylemek de muhtemeldir. Her filminde

oluşturduğu yerel ve evrensel kültürel kodlar Farhadi Sineması'nın genel dilini izah ettiğimiz her noktada karşımıza çıkan kültürel motifler olarak bulunacaktır. Oluşturduğu kodların semboller üzerinden anlatım modeli de sunması bir yandan film içinde parça parça bulunan sembollerin genelinde bir anlam yarattığını da gösterebilmektedir. Bu anlamları karakterlerin gündelik hayatlarından bir yansıma halinde göstermesi, gerçekçi anlatımı içinde karakterlerin hayatlarındaki durumlara karşı tepkisel bir mücadele şeklinde de oluşturmuştur.

Farhadi'nin her filmi başarılı ve etkin olmuştur. Ancak çalışmanın da içeriğini oluşturan ve özel olarak sosyolojik bir perspektif ile inceleme alanına tutulan *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinin oluşumu Farhadi Sineması'nın bu zamana dek oluşturduğu tüm ortak tema ve motifleri gördüğümüz, karakterlerin temsillerinin sosyal sınıf içindeki yerinin anlatımı içindeki tasvirini bariz bir şekilde bulduğumuz ve en mühimi çalışma sınırlılığını oluşturan yerel ve evrensel kültürel kodların anlatımının hakim bir şekilde incelemeye tutabildiğimiz filmler olmasından kaynaklı araştırma için önemli filmler olmuşlardır. Sosyolojik analizle bu iki filmin toplum-birey ilişkisi içinde var olan sınıf ve birey temsili içindeki yerini, karakterlerin kadın ve erkek olarak temsil ediliş modellerini belirgin bir şekli sunmaktadır. Özellikle karşılaştıkları kötü durumlar karşısında, kadınların güçlü ve sağduyulu kadın karakterler olarak tasviri ve bunun yanı sıra aynı durum karşısında erkek karakterlerin ise eğitilmiş ve anlayışlı model çizimlerine rağmen ilkel tepkiler içinde kendisini gösterme durumunu yaratabilmeyi ele alabilmektedir. Bu iki filmin anlatımı içindeki analizi belirgin bir şekilde evrensel temalar içinde sınıfsal çatışmalar, intikam, ceza, affetme gibi durumları ele aldığını ve de bu anlatımı yerel anlatım modeli içinde İran toplumu ve normları içinde yansıttığını söyleyebilmekteyiz. Kısacası bu bölüm Farhadi'nin Sineması'na analitiksel inceleme açısından bakabilmek adına detaylı bir araştırma bölümü sunmuştur.

Bakıldığında ele alınan çalışmanın özünü Asghar Farhadi ve Sineması oluşturmaktadır. Farhadi Sineması'nı derinlikli incelemek adına öncesinde kültür-kimlik-küreselleşme ve yerellik-evrensellik kavramları çalışmanın teoriksel alt yapısını oluşturan olgular olarak sosyolojik bakış açısı ile irdelenmiştir. Bunun yanı sıra kültür-toplum ilişkisi içinde İran toplumuna ve özelinde şekillenen sanatına da yakından bakılarak İran Sineması'nı anlamak amacıyla bir altyapı oluşturulmuştur. Bu multidisipliner referanslar aracılığı ile de çalışmanın ikinci bölümünde İran Sineması incelenmeye çalışılmıştır. İran Sineması'nın ortak anlatım modelleri ve yerel kültür içindeki insana bakış temsilleri çalışmanın özünü oluşturan Farhadi Sineması'nı anlamak adına bir zemin de oluşturmuştur. Bu noktada oluşturulan teoriksel arka planı ile

sağlamlaştırılan Farhadi Sineması, üçüncü bölümde de var olan sinemasal kimlik modeli içinde ele alınmıştır. Farhadi Sineması'nın dili ve kültürel işlevleri sosyolojik bir perspektifle de ele alınarak sinemasal anlatımı içinde ana hatları oluşturulmuştur. Filmlerinde karakterleri ele alışı ve sinemasında kullandığı ortak tema ve motifler ile Farhadi, sosyolojik anlatımı yüksek bir sinema dili oluşturmuştur. Yönetmenin sinema dilini anlamak bir şekilde filmlerindeki anlatımı çözmekle oluşur. Bu bağlamda yönetmenliğini yaptığı 8 filmin yerellik ve evrensellik kavramları içindeki analizleri de yine üçüncü bölümünün içinde irdelenen başlık olmuştur. Son olarak ise çalışmanın dördüncü bölümünü, Farhadi Sineması'nın etkin iki filmi olan *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinin sosyolojik analizi oluşturmuştur. Filmlerin neyi nasıl anlattığı, toplumsal sistemdeki sınıfların temsillerinin ne şekilde olduğu, kültür-toplum-birey çatısı altında filmlerin anlatım dilinin nasıl biçim aldığı gibi unsurlar son bölümde ele alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın önemi ise, günümüz sineması içinde 2000'lerden bu yana etkin bir şekilde hem yönetmen hem de senarist kimliği ile yer edinen Farhadi'ye ve sinemasına yakından bakabilmektir. Günümüz toplum-birey ilişkisini iyi analiz edebilen ve sinemasındaki dramaturjik yapısı ile de bu analizini yansıtmayı başarabilen Farhadi'nin anlatım dilindeki yerel ve evrensel kültürel kodların dünya sinema sahası içinde bir dil oluşturmasını akademik yönden de inceleyebilmek çalışmanın önemini oluşturan temel unsurlardandır. Bu bağlamda kültürel yönden anlatım zenginliği içinde oluşum sağlamış Farhadi Sinemasını gösterebilme çabası da yine araştırmanın önemini oluşturan bir etken olmuştur.

Çalışmayı özel kılan bir diğer nokta ise literatür araştırmaları kapsamında incelendiğinde Farhadi Sineması'nın akademik yönden yetersiz bir veri sunuyor oluşudur. Farhadi Sineması dünya sineması içinde İngilizce olarak yazılan tek bir kitap olarak bulunmaktadır. Bu da 2014 yılında oluşmasından kaynaklı Farhadi Sineması'nın güncelliğini koruyamamış yapıdadır. Türkiye literatürüne baktığımızda ise başlı başına Farhadi ve sineması üzerine bir çalışmanın olmaması, eksikliğin bir şekilde doldurulmasını da beraberinde getirmiştir. Belli sinema kitaplarında belli bir bölümde yer verilerek devamının getirilmediği Farhadi Sineması'nın bu çalışma vasıtası ile akademi dünyası içinde de bir boşluğu kapatma durumu, araştırmayı akademi için özel kılan bir durum oluşturmıştır.

Çalışmanın sonraki akademik süreçler için öneri sunması amaç edinilmiştir. Bu noktada Farhadi Sineması ve filmlerinin sosyolojik analizi, içinde bulunduğu İran Sineması ve dünya sinemasındaki yansıması bundan sonraki çalışmalar için incelenen bir yönetmen veya

filmlerin yerel ve evrensel kültürel kodlarla nasıl anlatımlar sağlayabileceğini gösterme ve bu anlatımlarla da esasında nasıl bir sinema dilinin de oluşumunun sağlanabileceğini gösterme üzerine kuruludur.

Çalışmanın en önemli kısmı ise ekte yer alan “Farhadi Farhadi’yi Anlatıyor” bölümü olmuştur. Çalışmanın ilham kaynağı olan ve entelektüel bir sinema anlatımından yararlanan Asghar Farhadi’nin kendisi için oluşturulan sorulara verdiği samimi yanıtlar çalışmanın en önemli parçasını temsil etmektedir. Çalışmayı uzaktan bir göz olarak incelemenin yanı sıra çalışmada ele alınan yönetmen olarak Asghar Farhadi’nin de bir sözünün olması gerekir düşüncesi üzerine bir yol izlenmiştir. Bu bağlamda “Farhadi Farhadi’yi Anlatıyor” kısmı, yönetmenin sinemasal dilini de irdelemek açısından ve de birinci ağızdan sinemasını öğrenmek üzerine önemli bir bölümü temsil etmektedir.

EKLER : “FARHADİ FARHADİ’Yİ ANLATIYOR”

EZGİ BÜŞRA ÇINAR: Merhabalar Asghar Bey, öncelikle tezime ilham kaynağı olduğunuz için çok teşekkür ederim. Size yönelik tez çalışmam süresince sizi daha yakından tanıma imkanı buldum. Entelektüel bir sinema olarak sinema dilinizden de çok şey öğrendim. Genç bir akademisyen olmamın yanı sıra genç bir yönetmen olarak da bana ışık oldunuz. Bunları belirtmeden sorularıma geçmek istemedim.

Tezimi bir tek kendim oluşturmak istemedim. Bu çalışmada sizin de sözünüz olsun istiyorum. Bu çalışma hem tezimde hem de kitabımda bulunacak. Bundan kaynaklı vereceğiniz cevaplar “Farhadi’nin Farhadi’yi Anlattığı” bir bölüm olarak yer alacak. Tekrardan çok teşekkür ediyorum. Ve sorularıma geçiyorum.

Sizle görüşme olanağı bulduktan sonra, daha rahat iletişim kurabilmek adına, İranlı tercüman arkadaşım bu çalışmada sizle iletişimimi sağlayacak. Sorular, sizin anadilinize çevrilerek sorulacak.

EZGİ BÜŞRA ÇINAR: Sinemanızı hangi kavramlarla ifade edersiniz? Farhadi Sineması’nı Farhadi Sineması yapan unsurlar nelerdir?

ASGHAR FARHADİ: Yönetmen olarak değil de bir seyirci olarak filmlerimle karşılaşsam eğer, hissimi empati kelimesi ile özetleyebilirim. Empati Farsça dilinde çok manalı ve zengin bir kelimedir. Empati, kendine benzer fakat farklı pozisyonlarda bulunan insanlara duyulan bir nispettir. Sebeplerini anlamak için onların hatalarıyla birlikte olmaktır. Sade insanların esir oldukları karmaşık durumlarda, onlarla beraber oluyoruz ve empati hissini buluyoruz. Bu sonunda derin bir üzüntü ve beyaz hüznle sonuçlanmaktadır. Bu üzüntü bir süzgeç gibi ruhumuzu temizleyip sukünete ulaştırır. Bu öyle bir şey ki, Aristo’nun deyimiyle klasik oyunlarda tiyatro uygulamasının bir hedefi “katharsis” yani ruhun arındırılması demektir.

ÇINAR: İran ve Dünya Sineması içinde şekillenen ve önemli bir yeri olan sinemanızın özgün bir anlatım dili var. İran Sineması’nın da genel bir anlatım dili var. Bu anlatım dili içinde sinemanızı nerede görüyorsunuz? Kendinizi yakın bulduğunuz ve farklı gördüğünüz noktalar nelerdir? Biraz bahsedebilir misiniz?

FARHADI: Dolaylı olarak etkisinde büyüdüğüm kültür ve etrafımdaki dünyayla irtibat sağladığım dil kanalıyla, bakma/görme imkanım var. Başka bir kültürde ya da ülkede film yapsam dahi yine aynı terbiye ile yoğrulmuş çekirdek yapı, İran kültürü ile büyümüş olmam tüm özellikleriyle karışmış bir boyutta görülebilir. Üniversite döneminde *Şahname* okurken fark ettim ki Hakem Abolghasem Ferdowsi bazı *Şahname* öykülerinde “Rüstem ile İsfendiyar” gibi, özel bir iş yapmış ki eğer günümüzde sinema yapımcıları ya da yazarlar aynı işi yapsa bu avantgard ve modern bir yol olarak adlandırılacaktır. Fakat o asırlar önce destanlarında bunu güzel bir şekilde yansıtmıştır. Ferdowsi, Rüstem ve İsfendiyar tanıtımında göğüs göğüse çarpışan iki pehlivanı çok adil bir şekilde tanıtmıştır. Rüstem’in erdem ve yeteneklerinden bahsettiği kadar İsfendiyar’ın da erdem ve yeteneklerinden bahsederek ahlaki bakış açısıyla bir yargı yapmamış ve ikisinin de seyirci/okuyucudan sempati ve sevgi görmelerini sağlamıştır. Bu, benim bütün işlerimde uymak istediğim bir yöntemdir. Bir film yönetmeni olarak önceden hiçbir karakteri üstün görmemem gerektiğini ve buna karar verenin ben olmaması gerektiğini anladım ki seyirci kimi sevip kimden nefret etmesi gerektiğine kendi karar versin. Diyebilirim ki benim yaptığım filmlerde İran kültüründen gelen en önemli özelliklerden biri budur.

ÇINAR: Filmlerinizi üretirken kişisel anlamda beslendiğiniz, sinema dilinizi etkileyen sanatlar ve sanatçılar neler/kimlerdir?

FARHADI: En önemli etkiyi edebiyattan aldım ve en fazla da dramatik edebiyattan etkilendim. Yazdığım eserler görünüşte tiyatroya yakın olmasa da tiyatrodan etkilenmişlerdir. Dramatik edebiyattan çok şey öğrendim. Dünyadaki ünlü yazarların eserlerini okurken zevk duyduğum ve sevdiğim şeyleri buldum. Gençlik dönemimde ve üniversitede öğrenciyken okuduğum İranlı yazarlar, örneğin Gholamhossein Saeidi, Bahram Beyzaei ve Akbar Radi beni çok etkilemişlerdir. Yabancı oyun yazarları da beni çok etkilemiştir. Yıllar sonra Ibsen’in çok yönlü oyunlarından çok etkileniyorum. Ayrıca Çehov, Arthur Miller, Tennessee Williams ve Herold Pinter gibi oyun yazarlarından da etkileniyorum.

ÇINAR: Araştırmam kapsamında sinemanızı sosyolojik bir yöntem ile incelemekteyim. Bu bağlamda filmlerinizi daha ziyade yerel ve evrensel kültür kodları(öğeleri) bakımından inceledim. Yerel ve evrensel kültür anlatımı açısından, kendi sinemanız için neler söyleyebilirsiniz?

FARHADİ: Yerel ve evrensel kültürler birbirlerine karşı değildir. Evrensel ve yerel kültür elementlerinin çok yönlü irtibatları mevcuttur. Evrensel kültürden bahsederken etrafımızdaki dünyada var olan küçük kültürlerin genelinden bahsederiz. Eseriniz ya da filminiz ne kadar sadık ve dürüst bir şekilde yerel kültürünüzle ilişkide olursa o kadar evrensel olacaktır. Evrensel bir kültür ile ilişki kurmak için yolunuzu, dilinizi ya da zevkinizi değiştirmek zorunda değilsiniz. Aslında bir kültürün görünüm seviyesini bir kenara koyacak olursak, kültürlerin kökleri dünyanın her yerinde birbirine benzer. Benzerlikler farklardan daha fazladır. Bundan dolayı ben, kültürel elementleri, ayırmış ve birbirine karşı değil aksine birbirini tamamlayan elementler olarak görüyorum.

ÇINAR: Bir tek kendi ülkenizde değil dünya sineması içinde de çok etkin bir noktaya sahipsiniz. Bu durumun gün geçtikçe sinemanıza etkisi ne derecede olmuştur? Filmlerinizi oluştururken artık dünya sineması içindeki yerini de düşünerek hareket ediyorsunuzdur bu durum sizin anlatım dilinizi nasıl bir noktada farklılaştırmıştır?

FARHADİ: Kendi ülkem dışında diğer ülke ve kültürlerde yaygın seyirci kitlemin olması, bilinçsiz ve dolaylı olarak bir şekilde beni etkilemiş olabilir fakat bilinçli bir şekilde beni hiç etkilememiştir. Filmlerimin diğer kültürlerle ulaşması ve seyirci kitlemin artmasına rağmen dilimi ve üslubumu değiştirmeyi hiç denemedim. Her zaman sevdiğim, inandığım ve zevk aldığım dili takip etmeye çalıştım. Belki bazen değişiklikler olmuş ancak ben farkına varmamış olabilirim ve herhalde bu insan ömründen geçen her günün getirdiği değişikliklere dayalı tecrübeler olabilir ve biz bu değişikliklerin hangi sebepler sonucu oluştuğunun farkına varmıyoruz. Bu değişiklikler farklı elementler koleksiyonunun bir sonucudur.

ÇINAR: Uluslararası bilinen bir sinemacı olmanın sinemanıza etkisi ne olmuştur? Bu durum filmlerinizin biçim ve içeriğini, anlatım dilini nasıl etkiliyor?

FARHADİ: Diğer sorunuzda değindiğim gibi seyirci kitlemin yaygın olması ve filmlerimin diğer ülkelerde ilgi bulması beni en çok kendim olma ve sanatsal zevk olarak benim içinde var olan şeylere sadık kalma inancına yakın etmiştir. Bu bilincin sanatta büyük bir sermaye olduğunu düşünüyorum. Sanatta hesap kitap yapmak, daha fazla muhattap bulmak adına program yapmak ters tepki yaratır. İdeal olan, önemli kararları bilinçaltınıza bırakmak ve eğer o bilinç kültür ve terbiye ile beslenmiş ise en doğru kararı alacaktır.

ÇINAR: Hayatınızda size yön veren şeyler oldu mu? Bir yazar, bir film, bir sanat eseri ya da yaşadığınız, tecrübe ettiğiniz bir durum? Sizi Asghar Farhadi yapan, size ilham veren durumlar nelerdir?

FARHADİ: Ben en fazla etkiyi çevremdeki insanlardan aldım. Canlı insanlar beni eserlerden daha fazla etkiler ve en fazla çocukluğumda kayıt yaptım. Daha sonra birçok sinema yapımcısı ve yazarın yaptığı işler beni etkiledi. Bütün bunlar beni kolektif olarak etkiledi. Bu her sanatçı ve yapımcı için güzel bir sanatsal eser yaratmak için başvurup borç alabileceği önemli bir kaynaktır.

ÇINAR: Sinema filmlerinizi dışında uğraştığınız bir alan var mıdır? Farhadi'nin sinema sektörü içinde ya da dışında bilmediğimiz bir başka ilgi alanı var mı?

FARHADİ: Film yapmadığım zamanlarda çeşitli işler yapıyorum. Bunlardan bazıları yine sanata bağlı. Kısa hikaye yazma, şiir yazma, fotoğraf çekme ve heykel yapma gibi. Bunlar kendi yalnızlığımda yaptığım şeyler ve kimse görmediği için ve yargıda bulunamadığı için kendimi sakın hissediyorum. İkinci grupta yaptığım işlerin sinema ve sanatla hiç ilgisi yok. Çok sevdiğim çiçek ve bitkilerle ilgilenmek gibi. Zevkli olan diğer işlerden biri de araba kullanmak. Uzun mesafeli yollarda hiçbir hedef olmaksızın araba kullanmak kendimi beşikte sallanmak gibi coşkulu hissettiriyor.

ÇINAR: İlgilendiğiniz tiyatro ve sinema sanatlarının aslında ortak noktası, kitlelere hitap etme durumudur. Sizin hedef kitlenize yönelik anlatmak istediğiniz derdiniz nedir? Asghar Farhadi neden film çekiyor?

FARHADİ: Hakikat şu ki, yönetmeni film yaparken birinci derecede film yapımından aldığı zevk onun bu işi yapmasına sebep olur. Diğer adımlarda bir sosyal, kültürel ya da siyasi bir problem/konu öne çıkarıyor. Bir yönetmenin film yapmaya başlaması, bir ressamın resim çizmesi ya da bir müzisyenin bir müzik parçası yazarken yaşadığı bir mükemmel olma bencilliğidir bu.

ÇINAR: Sinemanızda şiir, edebiyat ve müziğin yeri nedir?

FARHADİ: Yaptığım filmlerde edebiyatın izini görebiliyorum fakat dolaylı olarak müzik ve şiirin etkisini görmüyorum. Şiir, İran kültüründe her İranlının karakterinin şekillenmesinde etkilidir. Her sosyal sınıfa ait her İranlının karakterini etkileyen önemli elementlerden biridir şiir.

ÇINAR: Sinemanın toplumu ve insanı anlamada önemi/ işlevi nedir?

FARHADİ: Sinema, müzik, şiir, edebiyat dünyanın kaderini değiştirecek düşüncesi abartılı bir hayaldir. Fakat her sanat dalının mesela sinemanın insanlar üzerinde dolaylı olarak bir etkisi var. Bir sinema seyircisi bir eser karşısında dünyada yalnız olmadığını ve diğer insanların da benzer problemler yaşadığını fark eder ve bu bir sempati ve birlik hissi uyandırır. Bu sinemanın en büyük etkisidir. Bizlerde bir duygusal temizlik hissi oluşturuyor.

ÇINAR: Türkiye’de film çekme fikriniz var mı? Türkiye ve İran toplumlarının ortak ve farklı kültürel değerleri size ilham veriyor mu?

FARHADİ: Türkiye’de film yapmayı düşünmedim fakat Türkiye’ye seyahat ettiğimde kendimi bir diğer ülkedeymiş gibi hissetmiyorum. Türk yazarlarını okurken onların öykülerini uzak ülkelerden rivayet edilmiş öyküler gibi hissetmiyorum. Orhan Pamuk’tan bir roman okuduğum zaman onun İran kültüründe büyümüş biri tarafından yazıldığını hissediyorum. Bu iki ülkenin kültürlerinin birbirine ne kadar yakın olduğu konusunda beni inandırıyor. İki ülke birbirlerinin kültürünü (müzik, şiir, edebiyat ve hatta sinemada) çok fazla etkilemişlerdir. Bizim İran’ın kültürüne bölgede, belki de dünyada en yakın kültür Türk milletinin kültürüdür.

ÇINAR: İstanbul sizin için ne ifade ediyor? Sinemasal bir şehir mi?

FARHADİ: Ülkemin dışında bildiğim en popüler şehir İstanbul’dur. İstanbul’a geldiğim her sefer kendimi büyümediğim ve olmadığım bir şehirde yürüyor gibi hissetmiyorum. Her şey bana çok tanıdık geliyor. İstanbul; renk, müzik ve hayatın şehridir.

ÇINAR: Gelecek planlarınız nelerdir? Biraz hayallerinizden ve hedeflerinizden bahsedecek olursak, kendiniz için planlarınız nelerdir?

FARHADİ: Geleceğimle ilgili planım, bulunduğum yolda devam etmek, yani film yapmak.

۱- اگر نه به عنوان سازنده، بلکه به عنوان یک تماشاگر با فیلم هایم روبرو شوم، احساسم را می توانم در کلمه همدردی خلاصه کنم. کلمه ای که در زبان فارسی بسیار غنی و پر معناست. همدردی احساسی است که نسبت به آدم هایی شبیه به خود اما گرفتار در موقعیت های متفاوت داریم. با خطاهای آن ها همراه می شویم تا دلایلشان را درک کنیم. با موقعیت های پیچیده ای که انسان های ساده در آن ها اسیر شده اند همراه می شویم و با آنها احساس همدردی پیدا می کنیم. این چیزیست که در نهایت به یک غم عمیق و یک حزن سفید منتهی می شود. این غم پالایش کننده ایست. غمی که روح ما را تطهیر می کند و به آرامش می رساند. این چیزیست که در نمایشنامه های کلاسیک به قول ارسطو یکی از هدف های اجرای تئاتر بوده. کاتارسیس، یعنی پالایش روح.

۲- به طور غیرمستقیم تاثیر فرهنگی که در آن رشد کرده و زبانی که با آن با دنیای اطرافم ارتباط برقرار کرده ام، رامی شود دید. حتی اگر من در فرهنگ و کشوری دیگر هم فیلم بسازم، باز آن هسته اصلی، تربیت شده و برآمده از فرهنگ ایرانی است که با آن بزرگ شده ام؛ با همه ویژگی ها و ابعاد پیچیده ای که دارد. در دوران دانشگاه، وقتی شاهنامه را می خواندم متوجه شدم که حکیم ابوالقاسم فردوسی در بعضی از داستان های شاهنامه، مثل رستم و اسفندیار، کار ویژه ای می کند که امروزه این کار را اگر سینماگران یا نویسندگان انجام دهند، روشی آوانگارد و مدرن نام می گیرد. ولی او قرن ها پیش این کار را در حماسه ای که سروده به زیبایی انجام داده. او در توصیف شخصیت اسفندیار و رستم، دو پهلوانی که با هم رو در رو و درگیر جنگ می شوند، رعایت انصاف را کرده و به همان اندازه که از فضایل و توانمندی های اسفندیار سخن می گوید، از قدرت و عظمت رستم هم صحبت می کند و در این بین سعی دارد قضاوتی، لاف با نگاه اخلاقی، نسبت به هیچ کدام نداشته باشد و به هر دو پهلوان فرصت دهد که تماشاگر با آن ها همدل شده و آن ها را دوست داشته باشد. این شیوه ایست که من در تمام کارهایم سعی در رعایتش داشته ام. رعایت کرده ام که به عنوان فیلمساز، پیشاپیش یک شخصیت را بر دیگری برتری ندهم و تصمیم نگیرم که تماشاگر چه شخصیتی را دوست داشته باشد و از چه شخصیتی بیزار باشد. اگر بگویم که این مهم ترین ویژگی ست که در فیلم های من وجود دارد (به لحاظ روایت داستان) کاملاً برآمده از فرهنگ ایرانی است.

۳- مهم ترین تاثیر را از ادبیات گرفته ام و بیشتر از ادبیات نمایشی. اگرچه جنس کارهایی که نوشته ام در ظاهر به تئاتر نزدیک نیست اما در بطن خود، متأثر از تئاتر است. از ادبیات نمایشی بسیار آموخته ام و از خواندن نمایشنامه های نویسندگان بزرگ دنیا، سلیقه ام و آنچه مورد علاقه ام بوده را پیدا کرده ام. در کنار آثار نمایشنامه نویسان و نویسندگان ایرانی که در دوران نوجوانی و در دانشگاه می خواندم و بر من تاثیر زیادی گذاشتند، مثل غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی یا اکبر رادی، نمایشنامه نویسان غیر ایرانی هم تاثیر زیادی بر من

داشته اند. هنوز بعد از سال‌ها از نمایشنامه‌های چند وجهی ایسن بسیار تاثیر می‌گیرم. همچنین نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویسانی چون چخوف، آرتور میلر و تنسی ویلیامز، هارولد پینتر

۴- فرهنگ بومی و فرهنگ جهانی مقابل همدیگر نیستند. عناصر یک فرهنگ بومی و عناصر یک فرهنگ جهانی، ارتباط و هم‌پوشانی‌های زیادی دارند. وقتی راجع به فرهنگ جهانی صحبت می‌کنیم، کلیتی است از فرهنگ‌های کوچک‌تری که در جهان پیرامون ما وجود دارد. هرچقدر فیلم یا اثر شما وفادارانه و صادقانه با فرهنگ بومی شما در ارتباط باشد، جهانی‌تر هم هست. برای اینکه شما با یک فرهنگ جهانی ارتباط برقرار کنید نیاز نیست که رباتان عوض شود، سلیقه‌تان عوض شود یا مسیر دیگری را طی کنید. اتفاقاً وقتی سطح ظاهری یک فرهنگ را کنار می‌گذاریم، ریشه‌های فرهنگ‌ها در همه جای دنیا، شباهت‌های زیادی دارند. شباهت‌ها خیلی بیشتر از اختلاف‌ها و تفاوت‌ها هستند. به همین دلیل من عناصر فرهنگ بومی و عناصر فرهنگ جهانی را در درون همدیگر می‌بینم و آن‌ها را قابل جداسازی یا در مقابل هم نمی‌بینم.

۵- داشتن تماشاگر گسترده، بیرون از کشور خودم، در کشورها و فرهنگ‌های دیگر، شاید به طور ناخودآگاه و غیرمستقیم بر من تاثیر گذاشته اما به طور خودآگاه، هیچ تاثیری نگذاشته و سعی نکرده‌ام با اینکه تماشاگر گسترده شده و فیلم‌هایم به فرهنگ‌های دیگر رفته، زبانم و شیوه‌ام را تغییر دهم. سعی‌ام بر این بوده که همان زبانی را که به آن علاقه و اعتقاد دارم و از آن لذت می‌برم، همچنان دنبال کنم. گاهی شاید تغییراتی به وجود آمده و من آگاه نبوده‌ام به هر حال هر انسانی، هر یک روز از عمرش که می‌گذرد، در وجودش تغییراتی به خاطر تجربه بیشتر و گذر زمان، می‌افتد و نمی‌شود تفکیک کرد که این تغییرات حاصل چه علت‌های مشخصی بوده. این تغییرات حاصل مجموعه‌ای از المان‌های مختلف است

۶- همان‌طور که در سوال قبل اشاره کردم، گستردگی مخاطب و جایگاهی که این فیلم‌ها برای تماشاگران در کشورهای مختلف پیدا کرده، من را بیشتر به این باور نزدیک کرده که بهتر است خودم باشم و به آن چیزی را که در من شکل گرفته به عنوان یک سلیقه هنری، وفادار بمانم. و آگاه باشم به اینکه این یک سرمایه بزرگ است. در کار هنری، حساب و کتاب و برنامه‌ریزی برای اینکه شما مخاطب بیشتری داشته باشید یا موفقیت‌های بیشتری پیدا کنید، جواب معکوس می‌دهد. بهتر است که اجازه دهید ناخودآگاهتان تصمیم‌های اصلی را بگیرد. آن درست‌ترین تصمیم‌ها را می‌گیرد البته اگر این ناخودآگاه، ناخودآگاه تربیت شده و تغذیه شده‌ای باشد از المان‌های فرهنگی‌ای که در آن بزرگ شده.

۷- من بیشترین تاثیر ب را از آدم‌های اطرافم گرفته ام. بیشتر از اینکه آثار روی من تاثیر بگذارند، آدم‌های زنده تاثیر گذاشته اند و بیشتر از اینکه آدم‌های غریبه بآدم‌های نزدیک و دور و برم و بیشتر از هر زمان در دوران کودکی این تاثیر را ضبط کرده ام. بعدها سینماگران و نویسندگان زیادی بودند که کارهایشان بر من تاثیر گذاشت. به همین دلیل مجموعه‌ای از همه این‌ها بر من تاثیر گذاشتند؛ بهترین بانکی که هر فیلمساز یا هر هنرمندی می‌تواند به آن رجوع کند و از آن وام بگیرد برای خلق اثر هنری، اجتماعی اطرافش است.

۸- وقتی فیلم کار نمی‌کنم، کارهای متفرقه زیادی انجام می‌دهم. بعضی از این کارها باز با هنر در ارتباط هستند. مثل نوشتن داستان کوتاه. گاهی نوشتن شعر، گاهی عکاسی، گاهی مجسمه‌سازی. این‌ها کارهایی‌ست که در خلوت خودم انجام می‌دهم. احساس آرامشی به من می‌دهد به دلیل اینکه قرار نیست دیگران ببینند و راجع به آن‌ها قضاوتی داشته باشند. دسته دوم کارهایی‌ست که هیچ ارتباطی به سینما و هنر ندارند مثل کار با گل و گیاه که خیلی دوست دارم. یکی دیگر از کارهای که بسیار برایم لذتبخش است رانندگی کردن است. وقتی توی ماشین مسافت طولانی را رانندگی می‌کنم بدون اینکه مقصد خاصی داشته باشم، شیهه این است که در گهواره‌ای هستم و این به من احساس خلسه می‌دهد.

۹- حقیقت این است که یک فیلمساز وقتی فیلم می‌سازد، در درجه اول لذتی که از خلق کردن می‌برد باعث می‌شود که این کار را انجام دهد و در مراحل بعد است که موضوعی را مطرح می‌کند یا به یک مشکل اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی می‌پردازد. اینکه یک فیلمساز شروع به فیلم ساختن می‌کند، یا یک نقاش، یک نقاشی را کار می‌کند یا یک موزیسین یک قطعه موسیقی را می‌نویسد، در ذاتش یک خودخواهی کمال‌گرایانه هست.

۱۰- می‌توانم رد پای ادبیات را در فیلم‌هایی که ساختم پیدا کنم اما تاثیر موسیقی و شعر را به طور مستقیم نمی‌توانم ببینم اگر چه شعر در فرهنگ ایران، تاثیر بزرگی در شکل‌گیری کاراکترهای ایرانی داشته. هر ایرانی با هر شغل و طبقه اجتماعی یکی از مهم‌ترین المان‌های تاثیرگذار بر شخصیتش شعر است.

۱۱- این تصور که ما فکر کنیم سینما، موسیقی، شعر، ادبیات، می‌توانند مسیر و سرنوشت جهان را عوض کنند، اغراق‌آمیز است. اما تاثیر هر هنری از جمله سینما غیر مستقیم بر انسانهاست. تماشاگر که خود یک انسان است در برابر داستان یک اثر سینمایی در می‌یابد در این جهان تنها نیست و انسان‌های دیگری هم هستند با مشکلات مشابه. و این ایجاد هم‌دردی و هم‌دلی می‌کند. این بزرگترین تاثیری‌ست که سینما دارد. یک احساس عاطفی تطهیرکننده در ما ایجاد می‌کند.

۱۲- به فیلم ساختن در ترکیه فکر نکرده‌ام ولی وقتی به ترکیه سفر می‌کنم، احساس نمی‌کنم در کشور دیگری هستم. وقتی که آثار نویسندگان ترک را می‌خوانم، احساس نمی‌کنم آن‌ها قصه‌هایشان را از یک سرزمین دور روایت می‌کنند. وقتی رمانی از اورهان باموک می‌خوانم، احساس می‌کنم آن را کسی نوشته که در فرهنگ ایرانی بزرگ شده. و این من را به این باور می‌رساند که فرهنگ دو کشور چقدر مشترک است. تأثیر خیلی زیادی این دو کشور بر فرهنگ همدیگر (در موسیقی، در شعر، در ادبیات و حتی در سینما) گذاشته‌اند. نزدیکترین فرهنگی که به فرهنگ ما ایرانی‌ها در منطقه و شاید در دنیا وجود دارد، فرهنگ مردم ترکیه است.

۱۳- محبوب‌ترین شهری که بیرون از کشور خودم می‌شناسم، شهر استانبول است. هر بار که به استانبول می‌آیم احساس نمی‌کنم در شهری قدم می‌زنم که آنجا بزرگ نشده‌ام و نبوده‌ام. همه چیز برایم آشناست. استانبول شهر رنگ، موسیقی و زندگی‌ست.

۱۴- برنامه‌ای که برای آینده‌ام دارم ادامه همان مسیری‌ست که تا الان طی کرده‌ام. ساختن فیلم.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABRAHAMIAN Ervand, **Humeynizm**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yayınları, İstanbul-2002

ABRAHAMIAN Ervand, **Modern İran Tarihi**, Çev: Dilek Şendil, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul-2009

ADANIR, Oğuz, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Doğu-Batı Yayınları, Ankara-2010

ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları, İstanbul-2012

ADANIR Oğuz, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 Kitap Yayınları, İstanbul-2007

ADELKHAH Fariba, **İran’da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yayınları, İstanbul-2001

ADORNO, Theodor W., **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner ve diğ., İletişim Yayınları, İstanbul-2011

AFARY, Janet ve ANDERSON, Kevin B., **Foucault ve İran Devrimi Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları**, Çev: Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-2012

AKTAŞ Cihan, **Şark’ın Şiiri: İran Sineması**, İz Yayınları, İstanbul-2015

ALEMDAR, Korkmaz ve ERDOĞAN İrfan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit Yayınları, Ankara-1994

ALGAR, Hamid, **İslam Devriminin Kökleri**, Çev: Çetin Demirhan, İşaret Yayınları, İstanbul-1988

ANSART, Pierre, “İdeoloji”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011

ANDREW J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul-2010

ARMES Roy, **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, Çev: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul-2011

BAŞER, Alev Erkilet, **Orta Doğu’da Modernleşme ve İslami Hareketler**, , Yöneliş Yayınları, İstanbul-1999

BATU, Ayfer, “Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Yeniden Yazmak”, **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Haz: Çağlar Keyder, Metis Yayınları, İstanbul-2009

BATUŞ, Gül, “Postman”, **Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar**, Der: Nurdoğan Rigel ve diğ., Su Yayınları, İstanbul- 2005

BATUŞ, Gül, ve diğ., **Kadife Karanlık 2, 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar**, Su Yayınları, İstanbul-2011

BAUDRILLARD, Jean, **Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-2002

BAUDRILLARD, Jean ve NOUVEL, Jean, **Tekil Nesneler Mimarlık ve Felsefe**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayınları, İstanbul-2011

BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2012

BAUDRILLARD, Jean, **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara-2006

BAUMAN, Zygmunt, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev: Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2005

BAUMAN, Zygmunt **Küreselleşme, Toplumsal Sonuçlar**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2016

BAUMAN, Zygmunt, **Sosyolojik Düşünmek**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2016

BAYDUR, M. (2004). **Sinema Yazıları**, İst: İletişim Yay.

BAYLAK, Ayşen, **Çağa İz Bırakan Müslüman Önderler İmam Humeyni**, İlke Yayınları, İstanbul-2009

BELKAYA A. Gülümser Şavk, **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**, Der Yayınları, İstanbul-2001

BENEDICT, Ruth, **Kültür Örüntüleri**, Çev: Mustafa Topal, Öteki Yayınları, Ankara-1998

BENETON, Phillippe, “Gelenek/Gelenekçilik” **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011

BERGER, Arthur Asa, **Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev: Özgür Emir, Pinhan Yayınları, İstanbul-2014

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanır Salman, Metis Yayınları, İstanbul-2014

BİLGİN, Nuri, **Kollektif Kimlik**, Sistem Yayınları, İstanbul-1995

BİLGİN, Nuri, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul-2003

BOCOCK Robert, **Tüketim**, Çev: İrem Kutluk, Dost Yayınları, Ankara-2009

BORDWELL, D. (2010). “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”, Çev: Yeşim Özben, **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed: Ali Karadoğan, Ank : Deki Yay.

BOROUJERDI, Mehrzad, **İran Entelektüelleri ve Batı Yerliliğinin İstiraplı Zaferi**, Çev: Fethi Gedikli, Yöneliş Yayınları, İstanbul-1996

BOZGEYİK, Burhan, **Bütün Cepheleriyle İran Meselesi**, Asya Yayınları, İstanbul-1981

BUDAK, Selçuk, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-2005

BÜYÜKELÇİLİĞİ İran İslam Cumhuriyeti, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarlıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, Ankara-2001

BÜYÜKDÜVENCİ Sabri - ÖZTÜRK Semire Ruken, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-1997

BRZEZINSKI, Zbigniew ve GATES, Robert M., **İran'ın Zamanı Geldi**, Çev: Sermin Karakale, Profil Yayınları, İstanbul-2008

BÜYÜKELÇİLİĞİ, İran İslam, **İran İslam Cumhuriyeti Uygarlıklarıarası Diyalog Çağrısının Mimarı**, İran İslam Büyükelçiliği Yayınları, Ankara-2001

CARLSEN, Robin Woodsworth, **Cennetin ve Cehennemine İçine Yolculuk**, Çev: Bedirhan Muhib, İşaret Yayınları, İstanbul-1988

- CASTELLES, Manuel, **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür (Cilt II – Kimliğin Gücü)**, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-2008
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul-2005,
- CHAMBERS, Iain, **Göç, Kültür ve Kimlik**, Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2005
- COŞKUN Esen E., **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınları, Ankara-2011
- CUCHE, Denys, “Kültüralizm”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Hazır: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011
- ÇAKIR, Mukadder, **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ütopya Yayınları, Ankara-2014
- ÇANDAR, Cengiz, **Dünden Yarına İran**, Yalçın Yayınları, İstanbul-1981
- ÇELİK, Kadri, **Bir Devrimin Anatomisi**, Evrensel Yayınları, İstanbul-1995
- ÇETİNKAYA, Hüsamettin, **Umutlarımızın Celladı Kimliklerimiz**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-1995
- DABAŞI Hamid, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, Agora Yayınları, İstanbul-2004
- DABASHI, Hamid, **İran: Ketlenmiş Halk**, Çev: Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul-2007
- DABAŞI Hamid, **Muhsin Mahmelbaf**, Çev: Derya Kömürcü, Agora Yayınları, İstanbul-2013
- DİLAVERİ, Ebu'l-Fazl, “Modern İran’da Şehir, Kimlik ve Siyaset”, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedi, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yayınları, İstanbul-2005

DÖNMEZ-COLIN Gönül **Kadın, İslam ve Sinema**, Çev: Deniz Koç, Agora Yayınları, İstanbul-2005

DÖNMEZ-COLIN Gönül, **Öteki'nin Sinemaları Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk**, Çev: Mararl Jefroudi, Agora Yayınları, İstanbul-2006

EAGLETON, Terry, **Kültür Yorumları**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2005

EDGAR, Andrew ve SEDGWICK, Peter, **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü**, Çev: Mesut Karaşahan, Açılımkitap Yayınları, İstanbul-2007

EMİROĞLU, Kudret ve AYDIN, Suavi, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-2003

ERDOĞAN İrfan - BEŞEVLİ SolmazPınar, **Sinema ve Müzik**, Erk Yayınları, Ankara-2005

ERDOĞAN, İrfan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yayınları, Ankara-2005

ERDOĞAN, İrfan ve ALEMDAR, Korkmaz, **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara-2002

ERGÜN, Reyda ve AKAL, Cemal Bali, **Kimlik Bedenin Hapishanesidir, Spinoza Üzerine Yazılar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-2011

ERKİLİÇ Gökhan, **Dünden Bugüne Bir Sinema Güncesinden Notlar 1986-1998**, Kiv Yayınları, Ankara-1999

FREUD, Sigmund, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul,2014

GARTHWAITE, Gene R. , **İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, Çev: Fethi Aytuna, İnkılap Yayınları, İstanbul-2011

GEERTZ, Clifford, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev: Hakan Gür, Dost Yayınları, Ankara-2010

GHAFFARI, Rıza, **Ağlayan Laleler**, Çev: E. Karakebeli, Alev Yayınları, İstanbul-1998

GÖKER, Göksel, **Göç, Kimlik ve Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Acedemia Yayınları, İstanbul-2015

GÖNEN, M. (2015). “Sinema Neyi Anlatır?”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, İst: Hayalperest Yay.

GÜNEY, Ayşegül Dora, **İran’da Devrim**, Haziran Yayınları, İstanbul-1979

GÜRSEL, Nedim, **Yerel Kültürlerden Evrensele (Paris Yazıları)**, Cem Yayınevi, İstanbul-1985

GÜVENÇ, Bozkurt, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul-1979

GÜVENÇ, Bozkurt, **Kültür ve Demokrasi**, Gündoğan Yayınları, İstanbul-1995

GÜVENÇ, Bozkurt **Kültürün ABC’si**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-2002

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt-3**, Remzi Kitabevi, İstanbul-1977

HEYKEL, M. Hasaneyn, **Bir Devrimin Anlatılmamış Öyküsü**, Çev: Bedirhan Muhib, Nehir Yayınları, İstanbul-1988

HOBSBAWM, Eric, **Parçalanmış Zamanlar 20. Yüzyılda Kültür ve Toplum**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul-2014

- HUBRUYIPAK, Muhammed, “Yerel Seçkinler, Küreselleşme ve Federalizm Rüyası”, **İran Ulusal Kimlik İnşası**, Ed: Hamid Ahmedî, Çev: Hakkı Uygur, Küre Yayınları, İstanbul-2005
- HÜSEYİN, Asaf, **İran’da Devrim ve Karşı Devrim**, Çev: Taha Cevdet, Pınar Yayınları, İstanbul-2009
- İSTİ’LAMİ, Muhammed’i, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1981
- KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem, **Günümüzde İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş**, Evrim Yayınları, İstanbul-2010
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Kültür Tarihi Affetmez**, Agora Kitaplığı, İstanbul-2007
- KAPLAN, Ali Barış, “Kimliğin İfşasında Göstergenin Başat Söylemi: İletişim Kuramları Açısından Modern İnsanın Kendini Tanımlamasında (‘Kimlik’ ve ‘Kimliksizleşmesi’) Kimliğin Göstergeye Dönüştürülerek Fetişleştirilmesi Olgusuna Eleştirel Bir Yaklaşım”, **Medyada Olmayanlar (Medya Eleştirileri 2006)**, Der: Can Bilgili, Beta Yayınları, İstanbul-2006
- KAPLAN, F. Neşe, **Global Kültür ve Kimlik**, Umuttepe Yayınları, Kocaeli-2013
- KAPLAN, F. Neşe ve AKYOL, Şeyda, “Ulusallık ve Evrensellik Arasında Modern Toplumun ‘Mobilité’ Kimlikleri ve Yeni Kimlik Arayışları: ‘Herkes Kendi Evinde’ Filminde Kimlik Sorunsalı”, **Medya Mercek Altında**, Der: Nesrin Tan Akbulut- Elif Eda Balkaş, Beta Yayınları, İstanbul-2006

- KARADOĞAN, A. (2010). “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed: Ali Karadoğan, Ank : Deki Yay.
- ÖZDEN, Z. (2004). **Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İst: İmge Yay.
- KEMP Phillip, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev: Ertan Yılmaz-Nuray Yılmaz, , Hayalperest Yayınları, İstanbul-2004
- KERİM, Mehmed, **İran İslam Devrimi**, Düşünce Yayınları, İstanbul-1980
- KEYMAN, E. Fuat, **Küreselleşme, Devlet Kimlik/Farklılık: Uluslararası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek**, Çev: Simten Coşar, Alfa Yayınları, İstanbul-2000
- KHOSROKHAVAR, Farhad ve ROY, Oliever, **İran: Bir Devrimin Tükenişi**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yayınları, İstanbul-2000
- KING, Anthony D., “Kültür Mekanları ve Bilgi Mekanları”, **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim-Sanat Yayınları, Ankara-1998
- KIREL Serpil, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Der: Esra Biryıldız- Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, İstanbul-2007
- KOLKER Robert Phillip, **Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev: Ertan Yılmaz, Deki Yayınları, Ank-2010

KOLKER, Robert, **Film, Biçim ve Kültür**, Çev: Fırat Ertınaz-Ali Güney- Zeynep Özen- Onur

Şakır- Berivan Tokem- Dilek Tunalı- Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, Ankara-2011

KOMİSYONU, Gulbenkian, **Sosyal Bilimleri Açın**, Çev: Şirin Tekeli, Metis Yayınları, İstanbul-2012

KONGAR, Emre, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yayınları, İstanbul-1982

LEPLAIDEUR, Julien, “Küreselleşme”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011

LEVI-STRAUSS, Claude, **İrk, Tarih ve Kültür**, Çev: Haldun Bayrı- Reha Erdem- Arzu Oyacıoğlu- Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul-1997

LEVI-STRAUSS, Claude, **Yaban Düşünce**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-1994

MAALOUF, Amin, **Ölümcül Kimlikler**, Çev: Aysel Bora, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-2000

MALINOWSKI, Bronislaw, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev: Deniz Uludağ, Doğu-Batı Yayınları, Ankara-2016

MARCEL, Jean-Christophe, “Kolektif Bellek”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011

MARDİN, Şerif, **İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul-1999

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay - Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-2003

- MATTELART, Armand ve NEVEU, Erik, **Kültürel İncelemelere Giriş**, Çev: Hüsnü Dilli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-2007
- MEJUYEV, Vadim, **Kültür ve Tarih**, Çev: Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul-1998
- METİNER, Mehmet, **Şafak'ta 10 Gün İran Notları**, Birim Yayınları, İstanbul-1989
- MIRKHANI Farid, “Kekeleyen Sinema”, Çev: İlker Mutlu, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 8**, Phoenix Yayınları, Ankara-2013
- MUHACİRİ, Mesih, **Halkların Kurtuluşu ve İslam Devriminin Dinamikleri**, Çev: Gürsel Uğurlu, Akademi Yayınları, İstanbul-1991
- MUTAHARRİ, Ayetullah, **Son Yüzyıldaki İslami Hareketler**, Çev: İbrahim Şahin, Sahra Yayınları, Ankara-1988
- MUTAHARRİ, Ayetullah Murtaza, **İslam Devrimi**, Pınar Yayınları, İstanbul-1981
- MUTLU, Erol, **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya**, Ütopya Yayınları, Ankara-2005
- MOLES, Abraham A., **Kültürün Toplumsal Dinamiği**, Çev: Nuri Bilgin, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir-1983
- NAFISI Hamid, “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul-2003
- NUYAN, NİHAT, **Göçebe İmajlar Bahman Ghobadi ve Sineması**, Avesta Yayınları, İstanbul-2015
- OSKAY, Ünsal, **İletişimin ABC'si**, İnkılap Yayınları, İstanbul- 2016

OSKAY, Ünsal, **Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya**, Der Yayınları, İstanbul-1982

OSKAY, Ünsal, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-2001

OYLUM Rıza - SİVASLIOĞLU Kemal, **Ortadoğu Sineması**, Başka Yerler Yayınları, İstanbul-2011

OZANKAYA, Özer, **Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yayınları, Ankara-1984

ÖZDOĞRU Pelin, **Minimalizm ve Sinema**, Es Yayınları, İstanbul- 2004

ÖZBUDUN, Sibel, **Kültür Halleri**, Ütopya Yayınları, Ankara-2003

ÖZKUL, Osman, **Kültür ve Küreselleşme, Kültür Sosyolojisine Giriş**, Açılımkitap, İstanbul-2000

ÖZLEM, Doğan, **Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, Notos Yayınları, İstanbul-2012

PAREKH, Bhikhu, “Kimliğin Mantığı”, **Kimlik Politikaları Tanınma, Özdeşlik ve Farklılık**, Çev: Suat Aksoy, Ed: Fırat Mollaer, Doğu-Batı Yayınları, Ankara-2014

PARSA, Misagh, **Devlet, İdeoloji ve Devrim İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Çev: Alper Birdal, İletişim Yayınları, İstanbul-2004

PEMBECİOĞLU Nilüfer, **Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi**, Ebabil Yayınları, Ankara-2006

PEZELLE Mario, **Sinemada Estetik**, Çev: Fisun Demir, Dost Yayınları, Ankara-2006

POUR Mahrokh Shirin, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, Es Yayınları, İstanbul-2007

- ROBERTSON, Roland, “Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu”, **Kültür, Küreselleşme ve Devlet Sistemi**, Der: Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-1998
- RUTHERFORD, Jonatahan, **Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık** , Çev: İrem Sağlam, Sarmal Yayınları, İstanbul-1998
- RYAN, M. – KELLNER, D. (2016). **Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev: Elif Özsayar, İst: Ayrıntı Yay.
- SAĞLAM, F. K. (2015). “Söyleşi Dünya Sineması: Asghar Farhadi”, **Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014**, İst
- SAID, Edward W., **Kültür ve Emperyalizm** , Çev: Necmiye Alpay, Hil Yayınları, İstanbul-2016
- SARI, A. (2014). , “Asghar Farhadi Düğümü”, **Kara Perde İran Sineması Üzerine Okumalar**, Der: Hüseyin Köse, İst: Ayrıntı Yay.
- SAVAŞ, H. (2015). “Sinema İnsanı Anlatır”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, İst: Hayalperest Yay.
- SAVAŞ Hakan, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul-2003
- SCIOLLA, Loredana, “Kimlik”, **Sosyolojik Düşünce Sözlüğü**, Haz: Massimo Borlandi ve diğ., Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul-2011
- SHAFFER, Brenda, **Sınırlar ve Kardeşler İran ve Azerbaycan Kimliği**, Çev: Ali Gara, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-2008

SMITH, Anthony D., “Küresel Bir Kültüre Doğru Mu?,” **Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları**, Haz: David Held-Anthony McGrew, , Çev: Bülent Özçelik ve diğ., Phonenix Yayınları, Ankara-2008

SMITH, Philip, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul-2007

STEVENSON, Nick, **Medya Kültürleri, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi** , Çev: Göze Orhon-Bariş Engin Aksoy, Ütopya Yayınları, Ankara-2015

TAY Sharon, “Yeni Dalgalar, Auteur’lük ve Festival Poliktikası: Abbas Kiarostami ve Yeni İran Sineması”, **Elli Çağdaş Sinemacı**, Haz: Yvonne Tasker, Çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitabevi, Ankara-2002

TEKSOY Rekin, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi-Cilt 2**, Oğlak Yayınları, İstanbul-2005

TEZCAN, Mehmet, **Kültürel Antropoloji**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara-1996

TOMLINSON, John, **Kültürel Emperyalizm** , Ayrıntı Yayınları, İstanbul-1999

TOMLINSON, John, **Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları**, “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik”, Haz: David Held-Anthony McGrew, Çev: Bülent Özçelik ve diğ., Phonenix Yay., Ank-2008, s.320

TOURAINÉ, Alain, **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?**, Çev: Olcay Kunal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-2005

TUNALI, D. (2015). “Sinemanın Antropolojisi Üzerine Bir Deneme”, **Sinema Neyi Anlatır?**,

Der: Ayşen Oluk Ersümer, İst: Hayalperest Yay.

TURAL, Sadık K., **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler** , Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayınları, Ankara-1988

ULAŞ, Sarp Erk ve diğ., **Felsefe Sözlüğü** , Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-2002

ULUDAĞ, Süleyman, **İran’a ve Turan’a Seyahat İran, Kafkasya, Türkiye**

Cumhuriyetleri, Balkanlar, Dergah Yayınları, İstanbul-2002

ULUSAY Nejat, **Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Dost Kitabevi, Ankara-

2008

UYGUR, Mermi, **Kültür Kuramı**, Remzi Kitabevi, İstanbul-1984

ÜNAL, Ü. (2015). “Sinemanın Dili”, **Sinema Neyi Anlatır?**, Der: Ayşen Oluk Ersümer, İst:

Hayalperest Yay.,

VALİ, Abbas, **Kapitalizm Öncesi İran Kuramsal Bir Tarih**, Çev: İbrahim Bingöl, Avesta

Yayınları, İstanbul-2007

WELLS, Calvin, **İnsan ve Dünyası**, Çev: Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İstanbul-1994

WIESEHÖFER, Josef, **Antik Pers Tarihi**, Çev: Mehmet Ali İnci, Telos Yayınları, İstanbul-

2002

WOLLEN Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök-Bülent Doğan,

Metis Yayınları, İstanbul-2014

YALÇIN, B. S. (2012). “Bir Ayrılık Filmi”, **Arka Pencere Yazarlarından**, İst: Mürekkep Yay.

YANIK, Celalettin, **Dünyada ve Türkiye’de Çokkültürlülük**, Sentez Yayınları, Ankara-2013

YILDIRIM, Nimet, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, Kabalcı Yayınları, İstanbul-2008

YILDIRIM, Nimet, **İran Edebiyatı Başlangıçtan İslamiyete Kadar**, Pinhan Yayınları, İstanbul-2012

YILDIRIM, Nimet, **İran Mitolojisi Kökenleri, Kaynakları, Ana Temaları**, Pinhan Yayınları, İstanbul-2012

YORULMAZ Bilal, **Sinema ve Din**, Dem Yayınları, İstanbul-2015

SÜRELİ YAYINLAR

ALICI Birgül, “Yeni İran Sineması’nda Çocuk”, **e-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi**

İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Vol. 2, No. 3, Mart-2014

AYKAR, B. (ŞUBAT 2017). “Suçlu Kadınlar”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi**

Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 169

AZAR, F. S. (HAZİRAN 2018). Farnaz Sarani Azar, “Asghar Farhadi Sinemasında

Gerçekçiliğin Yansıması: ‘Elly Hakkında’ Filmi Üzerine Değerlendirme”, **Tarih Okulu**

Dergisi (TOD), Yıl: 11, Sayı XXXIV.

BUYAN Burak, “Küreselleşme ve Sinema”, **Sosyal Bilimler Dergisi/Journal of Social**

Sciences, Vol. 1, No. 1, 2007

DADAK, Z. (TEMMUZ- AĞUSTOS 2011). “İroni ve Sürpriz Bir Ayrılık”, **Altyazı Aylık**

Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 108

DİKER, C. (OCAK 2018). “Batı İdeolojisinin ‘Batı-dışı’ndan Üretimi: Akademi Ödüllü

Asghar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi”, **TRT Akademi**,

Cilt 3, Sayı:5

DÜZCAN Ebubekir, “Çocuk ve Medya”, **TRT Akademi**, Vol. 2, Temmuz-2017

KAYA, E. (ŞUBAT 2014). “Camın Arkasında”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi**, Sayı:136

KAYA, E. (EKİM 2017). “Elly, Bir Varmış Bir Yokmuş”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi – Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi**, Sayı: 176

ÖZEN Fatma - ARPACI Murat, “İran’da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası”, **TRT Akademi**, Vol. 3, No. 5, Ocak-2018

SEVER, C. “Dosya: Asghar Farhadi”, **Sinefil**,

SEVER Can, “İran Sinema Tarihi”, **Sinefil**, (27Eylül-12 Kasım)

SIAMI, R. (HAZİRAN 2014). “Asghar Farhadi Sineması”, **Hayal Perdesi**, Sayı: 40

SOYSAL, F. (MART- NİSAN 2011). Nadir mi Simin’den Ayrıldı, Simin mi Nadir’den?, **Hayal Perdesi**, Sayı: 21

SÖZEN Mustafa, “İran Yeni Dalga Sineması’nda Varoluşsal Temalar”, Selçuk İletişim Dergisi, 7/3 (2012)

TURAN, Z. (NİSAN 2017). “Farhadi’nin Sakladığı Sahne”, **Hayal Perdesi**, Sayı: 57

TEZLER

ÇAĞLAYAN A. (2011). **Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik**, Yüksek

Lisans Tezi. Hazırlandığı Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜLER Hasan. (2006). **Humeyni Sonrası İran Sineması'nda Kadın**, Yüksek Lisans Tezi.

Hazırlandığı yer: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.

KANAT Fatin. (2006). **İran Sineması'nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler**,

Yüksek Lisans Tezi. Hazırlandığı yer: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

NAFEİE Monireh. (2012). **Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç**

Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi,

Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları. Doktora Tezi. Hazırlandığı yer: İstanbul

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İNTERNET SİTELERİ

5 Aralık 2018, <https://m.timeturk.com/uluslararasi-serbest-dalis-kas-baska-acik-yarislari/haber-967893>

AJANSI, A. (2018). “Asghar Farhadi: Oyunculara Filmin Konusunu Söylemem”, <https://www.ntv.com.tr/sanat/asghar-farhadioyunculara-filmin-konusunu-soylemem,AEJsGG-cp0idXjuvHnj-wA> ,5 Aralık 2018

“Asghar Farhadi Kısıtlamalar Altında Büyüdük”, <https://tr.euronews.com/2012/05/23/asghar-farhadi-kisitlamalar-altinda-buyuduk> ,5 Aralık 2018

“Asghar Farhadi Master Class Konuşması Tam Metin Bildirisi”, <http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html>, 5Aralık 2018

AYDIN, S. (2018). “İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikaye İpten Bir Askıdır”, <https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir>, 5 Aralık 2018

ERARSLAN, E. (2018). “Asghar Farhadi Üzerine”, <http://www.karakoymono.com/2017/11/11/asghar-farhadi-uzerine/> , 5 Aralık 2018

GÜNBAL, S. (2018). “Film Sahneleri İp Üzerine Atılan Kıyafet Gibidir”,

[https://www.dunyabizim.com/sinema/film-sahneleri-ip-uzerine-atilan-kiyafet-gibidir-](https://www.dunyabizim.com/sinema/film-sahneleri-ip-uzerine-atilan-kiyafet-gibidir-h16620.html)

[h16620.html](https://www.dunyabizim.com/sinema/film-sahneleri-ip-uzerine-atilan-kiyafet-gibidir-h16620.html) , 5 Aralık 2018

KAZEM- KHAH, Z. (2018). Çev: Ali Hasar, [http://alihasar.blogspot.com/2017/07/asghar-](http://alihasar.blogspot.com/2017/07/asghar-farhadi-roportaji.html)

[farhadi-roportaji.html](http://alihasar.blogspot.com/2017/07/asghar-farhadi-roportaji.html), 5 Aralık 2018

“Oscar’lı Asghar Farhadi: Her Trajedide Ahlaki Çelişki Gizli”,

[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/666764/Oscar_li_Asgar_Farhadi_Her_trajedide_ahlaki_celiski_gizli.html)

[sanat/666764/Oscar li Asghar Farhadi Her trajedide ahlaki celiski gizli.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/666764/Oscar_li_Asgar_Farhadi_Her_trajedide_ahlaki_celiski_gizli.html) , 5Aralık

2018