



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR
KURAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ**

E. Kemal MERT

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEDYA TASARIMI ANABİLİM DALI

FOTOĞRAF VE VİDEO SANAT DALI

AĞUSTOS 2024



**ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR KURAMI
ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ**

E. Kemal MERT

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MEDYA TASARIMI ANABİLİM DALI
FOTOĞRAF VE VİDEO SANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

E. Kemal MERT

20/08/2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya Tasarımı Anabilim Dalı Fotoğraf ve Video Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı 2162201007 numaralı öğrencisi E. Kemal MERT tarafından hazırlanan “ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ” başlıklı tez çalışması 20/08/2024 tarih ve 14:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan: Prof. Dr. Aydan ÖZSOY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Dr. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dr. Çağla KARABAĞ Hacettepe Üniversitesi	☒	☐

ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE
İNCELENMESİ
(Yüksek Lisans Tezi)

E. Kemal MERT

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2024

ÖZET

İran sineması, Şah döneminden başlayarak, 1979 İran İslam Devrimi ve sonrasında kaydettiği gelişme ile günümüz dünya sinema sektöründe, edindiği tecrübe ve kendine özgü sinema diliyle fark yaratarak uluslararası alanda sesini duyurma başarısını göstermiştir. İran sineması, coğrafi konumu itibarıyla sahip olduğu kadim kültürü ve Fars edebiyatının etkisiyle kendi kültürel kodlarını yansıtırken, özellikle 1960’larda başlayarak günümüze değin yükselişini sürdürerek, İran yeni dalgası gibi kendi sinema pratikleri ekseninde bir üslup oluşturmuş ve dünya çapında yönetmenler yetiştirmiştir. Ve İran sineması, özellikle son elli yıllık süreçte bu yönetmenlerin inşa ettiği düşük bütçeli minimalist filmler aracılığı ile uluslararası başarılarla imza atarken, dünya çapında da saygınlık kazanmıştır. Sunulan bu çalışmanın odağında, İran sinemasının önde gelen ve uluslararası başarıları ile kendinden söz ettiren yönetmenlerinden Asghar Farhadi ’nin sinema dili ve Auteur kimliği yer almaktadır. İnşa ettiği filmlerinde, kent soylu insanları merkezine alarak, sınıf çatışması, kadının toplumsal konumu, İslami yaşam pratikleri düzleminde ahlak, adalet ve vicdan gibi toplumsal kavramları, izleyiciye alan açarak ve onlara herhangi bir yargıyı dayatmadan sorgulatırken, kendine özgü sinematografik dilini de öne çıkarmıştır. Bu tez çalışması Asghar Farhadi’ nin filmlerinde kullandığı sinematografik dili Auteur kuramı çerçevesinde incelemeyi amaç edinmiştir.

Bilim Kodu : 41201, 41202, 41205, 115702
Anahtar Kelimeler : Auteur Kuramı, İran Sineması, İran Yeni Dalgası ve Film anlatısı.
Sayfa Adedi : 143
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

INVESTIGATION OF ASGHAR FARHADI CINEMA IN THE FRAMEWORK OF
AUTEUR THEORY
(M.Sc. Thesis)

E. Kemal MERT

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2024

ABSTRACT

Iranian Cinema has demonstrated its success in making its voice heard internationally in the world cinema industry with the developments it has achieved starting from the Shah era, the 1979 Iranian Islamic Revolution, and thereafter, through its unique cinematic language and acquired experience. Reflecting its ancient culture and the influence of Persian literature due to its geographical location, Iranian cinema has continued its rise, especially from the 1960s to the present day, by reflecting its own cultural codes. It has embraced the cinema language known as the Iranian New Wave within its own cinema practices and has trained directors worldwide. Iranian cinema, especially in the last fifty years, has achieved international success through the low-budget minimalist films constructed by these directors and has gained respect worldwide. At the forefront of this study is the cinema language and Auteur identity of Asghar Farhadi, one of the leading directors of Iranian cinema who has made a name for himself internationally. Farhadi places bourgeois city dwellers at the centre of his films and opens up discussions on concepts such as class conflict, the social status of women, and moral, justice, and conscience within the context of Islamic life practices without imposing any judgment on the viewer, while also highlighting his unique cinematic language. The aim of this thesis is to examine the cinema language used by Asghar Farhadi in her films within the framework of Auteur theory.

Science Code : 41201, 41202, 41205, 115702
Key Words : Auteur Theory, Iranian Cinema, Iranian New Wave and Movie Narrative
Page Number : 143
Supervisor : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince, bilgi ve deneyimleri ile danışmanlığını üstlenen değerli hocam sayın Prof. Dr. Aydan ÖZSOY başta olmak üzere yüksek lisans eğitimim sürecinde emeği geçen tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Yine bu süreçte her zaman yanımda olan ve desteklerini bir an olsun esirgemeyen aileme ve bana katkı sunan değerli arkadaşlarıma ve dostlarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLARIN LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiv
1. GİRİŞ.....	1
2. İRAN SİNEMASI	3
2.1. İran Sinemasının İlk Yılları ve İslam Devrimi Öncesi Dönem.....	3
2.2. İslam Devrimi Sonrası İran Sineması	10
2.3. İran Yeni Dalgası.....	17
2.4. İran Sinemasının Öne Çıkan Yönetmenleri	22
2.4.1. Abbas Kiyarüstami	22
2.4.2. Majid Majidi	27
2.4.3. Bahman Ghobadi	34
2.4.4. Jafar Panahi	40
2.4.5. Tahmineh Milani	45
3. AUTEUR KURAMI.....	51
3.1. Sanat Sineması Tartışmaları Çerçevesinde Auteur Kuram	54
4. BİR AUTEUR YÖNETMEN ASGHAR FARHADİ VE SİNEMASI	57
4.1. Asghar Farhadi ‘nin Yaşam Öyküsü	57
4.2. Asghar Farhadi Sinemasının Anlatı Özellikleri	57
4.3. Film İncelemeleri.....	60
4.3.1. Kumda Dans Filmi	60
4.3.1.1. Filmin künyesi.....	60

	Sayfa
4.3.1.2. Filmin konusu.....	60
4.3.1.3. Karakter tasarımları.....	61
4.3.1.4. Olay örgüsü	62
4.3.1.5. Mekân ve kostüm tasarımları	63
4.3.1.6. Tema ve çatışma noktaları	63
4.3.1.7. Kamera kullanımları.....	64
4.3.1.8. Aydınlatma	64
4.3.1.9. Ses tasarımı	65
4.3.1.10. Zaman	65
4.3.1.11. Değerlendirme	65
4.3.2. Güzel Şehir Filmi	67
4.3.2.1. Filmin künyesi.....	67
4.3.2.2. Filmin konusu.....	68
4.3.2.3. Karakter tasarımları.....	68
4.3.2.4. Olay örgüsü	70
4.3.2.5. Mekân ve kostüm tasarımları	70
4.3.2.6. Tema ve çatışma noktaları	71
4.3.2.7. Kamera kullanımları.....	72
4.3.2.8. Aydınlatma	72
4.3.2.9. Ses tasarımı	72
4.3.2.10. Zaman	72
4.3.2.11. Değerlendirme	72
4.3.3. Çarşamba Ateşi Filmi.....	74
4.3.3.1. Filmin künyesi.....	74
4.3.3.2. Filmin konusu.....	74
4.3.3.3. Karakter tasarımları.....	75

	Sayfa
4.3.3.4. Olay örgüsü	76
4.3.3.5. Mekân ve kostüm tasarımları	77
4.3.3.6. Tema ve çatışma noktaları	78
4.3.3.7. Kamera kullanımları.....	78
4.3.3.8. Aydınlatma	78
4.3.3.9. Ses tasarımı	79
4.3.3.10. Zaman.....	79
4.3.3.11. Değerlendirme	79
4.3.4. Elly Hakkında Filmi	81
4.3.4.1. Filmin künyesi.....	81
4.3.4.2. Filmin konusu.....	81
4.3.4.3. Karakter tasarımları.....	81
4.3.4.4. Olay örgüsü	83
4.3.4.5. Mekân ve kostüm tasarımları	85
4.3.4.6. Tema ve çatışma noktaları	86
4.3.4.7. Kamera kullanımları.....	87
4.3.4.8. Aydınlatma	89
4.3.4.9. Ses tasarımı	89
4.3.4.10. Zaman.....	89
4.3.4.11. Değerlendirme	90
4.3.5. Bir Ayrılık Filmi.....	92
4.3.5.1. Filmin künyesi.....	92
4.3.5.2. Filmin konusu.....	92
4.3.5.3. Karakter tasarımları.....	93
4.3.5.4. Olay örgüsü	96
4.3.5.5. Mekân ve kostüm tasarımları	99

	Sayfa
4.3.5.6. Tema ve çatışma noktaları	99
4.3.5.7. Kamera kullanımları.....	100
4.3.5.8. Aydınlatma	101
4.3.5.9. Ses tasarımı	102
4.3.5.10. Zaman	102
4.3.5.11. Değerlendirme	102
4.3.6. Geçmiş Filmi	105
4.3.6.1. Filmin künyesi.....	105
4.3.6.2. Filmin konusu.....	105
4.3.6.3. Karakter tasarımları.....	105
4.3.6.4. Olay örgüsü	107
4.3.6.5. Mekân ve kostüm tasarımları	110
4.3.6.6. Tema ve çatışma noktaları	111
4.3.6.7. Kamera kullanımları.....	111
4.3.6.8. Aydınlatma	112
4.3.6.9. Ses tasarımı	112
4.3.6.10. Zaman	112
4.3.6.11. Değerlendirme	112
4.3.7. Satıcı Filmi	114
4.3.7.1. Filmin künyesi.....	114
4.3.7.2. Filmin konusu.....	114
4.3.7.3. Karakter tasarımları.....	115
4.3.7.4. Olay örgüsü	116
4.3.7.5. Mekân tasarımları.....	119
4.3.7.6. Tema ve çatışma noktaları	120
4.3.7.7. Kamera kullanımları.....	120

	Sayfa
4.3.7.8. Aydınlatma	121
4.3.7.9. Ses tasarımı	122
4.3.7.10. Zaman	122
4.3.7.11. Değerlendirme	123
5. ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	125
6. SONUÇ	131
KAYNAKLAR.....	137
ÖZGEÇMİŞ	143

FOTOĞRAFLARIN LİSTESİ

Fotoğraf	Sayfa
Fotoğraf 2.1. Gav, 1969	8
Fotoğraf 2.2. Arkadaşımın Evi Nerede? 1987	14
Fotoğraf 2.3. Kirazın Tadı, 1997.....	15
Fotoğraf 2.4. Cennetin Çocukları, 1997.....	16
Fotoğraf 2.5. Bir Ayrılık, 2011	20
Fotoğraf 2.6. “Tek bir fotoğraf bir filmin sebebi olabilir” Abbas Kiyarüstami	23
Fotoğraf 2.7. Ekmek ve Sokak, 1970.....	24
Fotoğraf 2.8. Arkadaşımın Evi Nerede? 1987	25
Fotoğraf 2.9. Kirazın Tadı, 1997.....	26
Fotoğraf 2.10. Cennetin Çocukları, 1997.....	28
Fotoğraf 2.11. Cennetin Rengi, 1999.....	29
Fotoğraf 2.12. Baran, 2001	30
Fotoğraf 2.13. Baran, 2001	31
Fotoğraf 2.14. Hz. Muhammed Allah’ın Elçisi 2015	33
Fotoğraf 2.15. Sarhoş Atlar Zamanı, 2000.....	35
Fotoğraf 2.16. Kaplumbağalarda Uçar, 2004.....	38
Fotoğraf 2.17. Gergedan mevsimi, 2012.....	40
Fotoğraf 2.18. Beyaz Balon, 1995	41
Fotoğraf 2.19. Ayna 1997, Mina’nın yönetmen Panahi tarafından ikna edilmeye çalışıldığı görüntü)	42
Fotoğraf 2.20. Üç Yüz, 2018.....	44
Fotoğraf 2.21. Nimeh-ye Penhan, 2001	47
Fotoğraf 2.22. Do Zan, 1998.....	48
Fotoğraf 2.23. Vakoneshe Penjom, 2003	49
Fotoğraf 4.1. Kumda Dans (2003) Film Afişi.....	60
Fotoğraf 4.2. Kumda Dans (2003)	65
Fotoğraf 4.3. Güzel Şehir (2004) Film Afişi.....	67
Fotoğraf 4.4. Güzel Şehir (2004)	71
Fotoğraf 4.5. Çarşamba Ateşi (2006) Film Afişi	74
Fotoğraf 4.6. Elly Hakkında (2009) Film Afişi	81
Fotoğraf 4.7. Elly Hakkında Final Sahne.....	86
Fotoğraf 4.8. Elly Hakkında Elly çocuklarla uçurtma uçurmaktadır.	88

Fotoğraf	Sayfa
Fotoğraf 4.9. Elly hakkında.....	88
Fotoğraf 4.10. Bir Ayrılık (2011) Film Afişi	92
Fotoğraf 4.11. Bir Ayrılık Filmi Nader' in babasını yıkarken sette yaşanan duygusal anlar.....	98
Fotoğraf 4.12. Bir Ayrılık Filmi öznel kamera kullanımı (Yargıcın gözünden bakış)	101
Fotoğraf 4.13. Bir Ayrılık filmi Simin karakterinin yakın plan çekimi.	101
Fotoğraf 4.14. Geçmiş (2013) Film Afişi	105
Fotoğraf 4.15. Geçmiş (Ahmad' ın şoför koltuğuna geçmesi)	110
Fotoğraf 4.16. Geçmiş (Ahmad-Marie-Samir arasındaki ilişki)	111
Fotoğraf 4.17. Satıcı (2016) Film Afişi.....	114
Fotoğraf 4.18. Satıcı filmi, Rana ve Emad' ın hasar gören evinin yatak odası.....	117
Fotoğraf 4.19. Satıcı filmi, Arthur Miller' ın satıcının ölümü oyunu sahne tasarımı.....	120
Fotoğraf 4.20. Satıcı filmi Emad' ın final sahnesi (eski ev)	121
Fotoğraf 4.21. Satıcı filmi, Emad ve Rana yeni evin terası. (Gün ışığı).....	122

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	Aktaran
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
KİRB	Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı
TV.	Televizyon
TUIÇ Akademi	Türkiye Uluslararası İlişkiler Çalışmaları

1. GİRİŞ

Lumière Kardeşlerin 1895 tarihinde ilk gösterimleriyle başlayan Sinema, 1927’de "The Jazz Singer" filmine kadar sessiz dönemi yaşadı ve bu dönemde filmler sadece müzikle desteklendi. 1927 yılından sonra ise sesin sinemaya girmesiyle filmler, yeni bir anlayışla şekillenmeye başladı. Müzik, diyaloglar (konuşmalar) ve efektlerin (ses), görsel tasarımıyla bir arada kullanımıyla oluşturulan anlatı dilinin, sinemanın kurmaca ve belgesel türlerindeki pratikleri ve etkisi farklı olmuştur. Ancak her ikisinin de ortak paydası anlattıkları bir öykünün olmasıdır. Bazen bu öykülerin anlatımında türler (Belgesel ve Kurmaca) iç içe geçerek adeta melez bir yapı oluşturmuştur. İran sinemasında da bu bağlamda filmler inşa edilmiştir. İlk yıllarında saray ve çevresinin kullandığı sinema daha sonra halka inerek geniş kesimlerin ilgi duyduğu bir sanat dalı olarak kendini hissettirmiştir. İran sinema tarihi bağlamında zaman zaman siyasi erk tarafından toplumun istenilen yöne evrilmesi amacıyla kullanıla geldiği için tarihsel süreçte sinemaya ve yönetmenlerine yönelik baskı, sansür ve yasaklamaları da beraberinde getirmiştir. Bu süreç, şah döneminde başlayıp İran İslam Devrimi ve sonrasında sinemanın gelişimini etkilerken, dayatılan kurallar ve baskılar, İran yeni dalgasının doğuşuna ve dünya sinemasında kendine özgü bir dilin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ancak bu dilin oluşumu yalnızca baskı ve sansürün bir sonucu değil, kadim İran kültürü ve edebiyatının da etkisiyle pekişerek ortaya çıkmıştır.

Özellikle Hollywood sinemasının başını çektiği ana akım sinema sektörü karşısında, İran sineması kendi kültürünü ve toplumsal yaşamını yansıtan filmleriyle kendi sinema dilini oluşturma başarısını göstermiştir. İran sinemasının, batı sinemasının güçlü ve özgür üretimi karşısındaki bu başarısında, büyük katkıları olan yönetmenleri arasında yer alan Asghar Farhadi, öne çıkan başarılı isimler arasında yer almaktadır. Kendine özgü sinema dili ve elde ettiği başarılar bağlamında belki de İran sinemasına dünya genelinde görünür olması ve tanınmasında en büyük katkıyı sunan yönetmenleri arasında yer alan Asghar Farhadi’ nin bir Auteur yönetmen olup olmadığı bu tezin odağını oluşturmaktadır.

Yapılan çalışmanın konusu, İran sinemasının önde gelen önemli yönetmenlerinden, Asghar Farhadi’ nin, sinema dili, inşa ettiği filmler üzerinden Auteur Kuramı çerçevesinde incelemesi olarak sınırlanmıştır. Son yıllarda, dünya sinema endüstrisinde, kendine önemli ve başarılı bir yer edinen İran sineması, özellikle

son yirmi yılda, İran yeni dalgasının son kuşak yönetmenlerinden Asghar Farhadi' nin, uluslararası başarılarıyla kendinden bahsettirirken, diğer yandan da birçok ülke sinemasına ve yönetmenlerine de ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda İran sinemasının tarihsel süreci, araştırmalar ışığında ortaya konulurken, İran sinemasının, ilk dönemlerini kapsayan Şah dönemi, sonrasında filizlenmeye başlayan İran yeni dalga akımının başlangıcı ve İran İslam devrimi ve sonrası dönemine atıf yapılarak, Abbas Kiyarüstami, Majid Majidi, Tahmineh Milani, Jafar Panahi, Bahman Ghobadi gibi öne çıkan önemli yönetmenlerine kısaca yer verilmiştir.

Tezin ilk bölümünde, Asghar Farhadi sinemasının daha iyi anlaşılması bağlamında, İran sinemasının günümüze kadar evrildiği süreç, İran sinemasının 1979 İran İslam devrimi öncesi ve sonrası olarak incelenerek, Daryuş Mehrçuyi' nin 1969 *Gav* filmi ile başlayan ve Farhadi' nin de son kuşak yönetmenleri arasında yer aldığı İran yeni dalgasına yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, Auteur kuramına ve bu kuram bağlamında, İran sinemasının öne çıkan beş yönetmenin sinema diline kısaca değinilerek ve filmlerinden örneklerle yer verilerek, üçüncü ve son bölümü oluşturan, Asghar Farhadi sinema dili, inşa ettiği filmleri üzerinden incelenerek, Farhadi' nin bu yönetmenlerden, filmlerine konu edindiği temalar ve sinematografik yapı bağlamında örtüşen ve ayrışan noktalarına yer verilmiştir.

Bu bağlamda alan yazı ve literatür taraması yapılarak, çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda, Asghar Farhadi sineması incelenmiş, Auteur bağlamda elde edilen bulgular teze dahil edilmiştir.

2. İRAN SİNEMASI

İran sineması, başlangıçta saray ve belirli çevrelere yönelik belgesel ve haber niteliğinde filmlerle başlamış, ardından Fars şiirlerinden uyarlanan tematik filmlerle gelişimini sürdürmüştür. Hollywood ve batı sinemalarının (Avrupa ve diğer ülkeler) geniş ve neredeyse sınırsız kaynaklarına rağmen, İran sineması kendine özgü bir dil geliştirerek uluslararası sinema arenasında önemli bir yer edinmiştir. Özellikle 1968'lerden itibaren kendi dilini oluşturmaya başlayan İran sineması, 1979 İslam devrimi sonrasında getirilen kısıtlamalar ve yasaklara rağmen, bulunduğu coğrafya, zengin tarihi, kadim kültürleri ve deneyimleriyle kendine özgü sinema anlayışını inşa etmiştir. Uluslararası sinema festivallerinde kendini kabul ettirmesi bu sürecin önemli bir göstergesidir. Özellikle dünya sinema çevrelerince, İran sinemasının, İslam devrimi sonrası getirilen kısıtlamalar nedeniyle gerileyeceği ve belki de yok olacağı beklenirken, İran sineması tam aksine 1968 sonrası arkasına aldığı rüzgarında etkisiyle kendini yeniden inşa etmiştir. Bütün olumsuzluklara rağmen, kendi toplumsal gerçekliklerinden yola çıkarak perdeye aktardıkları yaşamın içinden kesitlerle sundukları naif, samimi öyküleri, yine minimalist sinema anlayışı ile sade bir dille kurmaca ile belgeseli adeta melezleştirerek, şiirsel anlatımını metaforlarla destekleyip İran yeni dalgasını yaratmayı başarmış ve uluslararası arenada ve ana akım sinema karşısında kendini görünür kılmıştır.

2.1. İran Sinemasının İlk Yılları ve İslam Devrimi Öncesi Dönem

İran'a sinemanın gelişi 1900'lerin başında kaçır hanedanından Şah Muzafferüddin in Paris yolculuğu sırasında yanında götürdüğü saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'nın Şahın Brüksel'deki Çiçek Festivalini ziyaretini filme almasıyla başlamıştır (Teksoy, 2005, s.606). İlk yıllarda sadece saray ve yakın çevresinde yaşayanlara hitap eden, eğlence aracı olarak görülen sinema bu dönemde saray yönetimi tarafından desteklenmiş ve İran sokaklarında çekilen görüntülerin yanı sıra, saray çevresinde geçen olayları yansıtan belgesellerden oluşmuştur. Ancak bu filmler saray soyluları ve belirli bir zümre tarafından izlenen bir etkinlik olmaktan öteye gidememiştir. Ülke nüfusunun büyük bir çoğunluğunu muhafazakâr kesimin oluşması, sinemaya karşı muhalefetin gelişmesine yol açmış ve sinemanın yaygınlaşarak geniş kitlelere ulaşmasının önünde en büyük engellerden biri haline gelmiştir. Neredeyse 1950'lere kadar İran sineması adına kayda değer bir gelişmenin

olmadığı bu dönemde, açılan sinema salonlarında daha çok yabancı filmlerin gösterimleri yer almıştır. Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'nın yurt dışından getirttiği yabancı menşeli filmleri, sadece erkek izleyici gruplarına gösterimi de uzun ömürlü olamamıştır. Gerici grupların sinemayı şeytan icadı sayarak kurdukları baskı sonucu Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'nın tutuklanması ile sonuçlanmıştır. Ardından sarayın desteğiyle 600 kişilik sinema salonu açan ve Max Linder'in güldürü temalı filmleri ile büyük beğeni toplayan Rus göçmeni Russi Han ise Muhammed Ali Şah'ın iktidardan düşürülmesiyle birlikte ayaklanan halk tarafından sinema ve fotoğraf atölyesi yağmalanarak sinema serüvenini kısa sürede bitirmek zorunda kalmıştır (Teksoy, 2005, s.606). Bu dönemde İran sinemasında öne çıkan bir diğer yönetmen olan Han Baba Han Moetazedî, Paris de Gaumont Stüdyosunda sinema ve fotoğraf alanında edindiği deneyimleriyle Tahran'a döndüğünde, İranlı müzisyen Ali Nagi Vaziri ile birlikte kadınlara yönelik açtığı sinema salonu ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Ancak bu salon 6 ay sonra gerici çevreler tarafından yakılmıştır. Moetazedî, ardından kadın ve erkeklerin ayrı oturdukları yeni bir salon açmış ve sinema da gösterilen yabancı filmlere Farsça alt yazılar eklemenin yanı sıra çektiği filmlerin banyosunu kendi kurduğu laboratuvarı yaparak İran'ın ilk film laboratuvarını da kuran sinemacı olarak tarihteki yerini almıştır. (Pour, 2005, s.14). Han Baba bu dönemde, Şahın Atatürk'ü Ziyareti, Taç Giyme Töreni gibi belgesel türde filmler çekmiş sonrasında İran sinemasının ilk uzun metraj filmi olan *Abi ve Rabi* filminin de kameramanlığını yapmıştır. Han Babanın o dönemde çektiği belgesel türde sayılabilecek filmlerinden bazıları:

“Rıza Şahın Millet Meclisini Açışı (1925), Rıza Şahın Gölstan Köşkü ve Taç Giyme Töreni (1926), Milli Şura Meclisinin Kuruluşu (1926), Tahran Demiryolunun Açılışı (1927), Rıza Şahın Türkiye ve Atatürk'ü Ziyareti (1934), Demiryolu yapımı (1933-1936), At Yarışları (1936), Tahran Radyosunun Açılışı (1940)” (Pour, 2005, s.15).

Ortadoğu coğrafyasında olduğu gibi, İran'da da film gösterimleri ve çekilen filmlerin çoğu bu dönemlerde gayri müslim azınlıklar tarafından gerçekleştirilmiştir. Modernleşme hareketlerine karşı temkinli yaklaşan geleneksel bakış açısının bir sonucu olarak, azınlıklar tarafından çekilen filmler İran'da da benzer bir seyir izlemiştir (Güler H., 2006, s:46). Bu yıllarda İran sineması, film sektörü çok gelişmediğinden daha çok batı etkisinde kalıp, Amerikan ve İngiliz film şirketlerinin hegemonyasında, Hint, Arap ve Mısır sinema filmlerinin etkisine mazur kalmış ve bu

durum 1960'ların sonlarına değin devam etmiştir (Aktaş, 2005, s.5-7). O dönemlerde İran film endüstrisinin gelişmemesinin nedenleri arasında, yeterli teknik ve alt yapının olmaması, kadınların sinema salonlarında yer almasının belirli çevrelerce ahlaki ve dini nedenlerle hoş karşılanmaması da gösterilebilir (Akt. Azar, 2018, s:53).

İran da tutucu kesimlerce sinemaya karşı olumsuz tutumları nedeniyle, tutumlar nedeniyle sinemanın gelişmesine büyük katkılar yapan gayri Müslimlerden biri de Ermeni asıllı Ovanes Ohanyan olmuştur. Sinema eğitimini Moskova sinema okulunda tamamlayarak İran'a yerleşen Ohanyan, sinema öğrencileri yetiştirmeyi amaçlayarak Perveresgahe Artisiye Sinema adlı bir okul kurmuştur. Bu okuldan mezun olan ilk oyuncularla, Danimarkalı güldürü oyuncular Pat ve Patterson'un filmlerine öykünen ve kameramanlığını Han Baba Han Moetazedî'nin yaptığı *Abi ve Rabi* (1928) adlı sessiz filmi çekip gösterime sunmuştur (Teksoy,2005, s.606). Pour'a göre *Abi ve Rabi* (1928) filmi İran'ın İlk Uzun metraj filmi olarak kabul edilirken, Kimi sinema eleştirmenlerine göre bu film aynı zamanda İran da çekilen ilk uzun metraj film olarak tarihe geçmiştir (Tapper, 2007, s.4). Ovanes Ohanyan bu filmin ardından çektiği *Hacı Ağa* (1933), sinemayı kötüleyen Hacı Ağanın gizlice çekilen görüntülerinin film haline getirilerek sinemada kendisine izlettirildikten sonra sinemaya olan karşı tutumunu değiştirip kızının sinemacı olmasına izin vermesini konu almaktadır ve bu film ile Ohanyan yenileşmeye karşı çıkan çevreleri eleştirir (Tekinsoy, 2005, s.606). "Hacı Ağa, aynı zamanda, muhafazakâr bir adamın değişerek yaratıcı bir sanatçı haline gelişini anlatmasıyla, sinemanın dönüştürücü gücünün de bir kanıtıydı" (Dabaşı, 2013, s.3).

Bu yıllarda İran sinemasında yer alan diğer önemli film ise Abdolhoseyn Sepenta'nın senaryosunu yazdığı ve Erdeşir İrani'nin yönettiği *Dokter-e Lor* (1933) (Lor Kızı) filmidir. İran'ın ilk sesli filmi olmasının yanı sıra aynı zamanda İran da Farsça seslendirilmiş ve İranlı kadın oyuncuların yer aldığı ilk film olma özelliklerini de barındırmaktadır. *Lor Kızı*'nın (1933) gösterime girdiği yıl İran Şahı modernleşme kapsamında kadınların çarşaf giymesini yasaklamıştır. Bu filmin devamında, İran da gerçekleşen İslam devrimine değin çekilen filmlerde perdeye yansıyan kadın karakterlerin rol gereği olmadıkça peçe takmadıkları söylenebilir (Dabaşı, 2013, s.11). Dabaşı'nin aktardığına göre, bu dönemde Şah tarafından modernleşme propagandası adına filmlere devlet destekleri verilmiştir. *Lor Kızı* için hazırlanan reklam afişi, bu

sürece örnek olarak gösterilebilir. Bu film, İran sinemasında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve reklam afişi, dönemin sinemasal anlayışını görsel estetiğini yansıtan önemli belgelerden bir olarak değerlendirilebilir.

“İlk sesli ve müzikli han filmi olan *Lor Kızı*, dünün ve bugünün İran’ı, Bombay’daki Imperial Film Company’de, İran Film Stüdyosu tarafından çekilmiş, Erdeşir İrani tarafından yönetilmiş, İranlı aktörlerin katkılarıyla hazırlanmıştır ve yakında İran’daki sinemalarda gösterilecektir. Bu filmi gördüğünüzde, İran’ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir Hükümdar Şehin Şah Pehlevi döneminde gerçekleşen muazzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edecekseniz ...” (Dabaşı, 2013, s.13).

İran da *Dünün ve Bugünün İran’ı* adıyla gösterime giren filmin diğer bir özelliği, dönemin izleyicileri tarafından büyük beğeni kazanmış ve İran sineması bağlamında önemli bir ticari başarı elde eden ilk film olmasıdır (Aktaş, 2005, s.13).

Sepenta, *Lor Kızı*’nın başarısının ardından, İran’ın dünyaca tanınan ulusal şairi Firdevsi ’nin yaşam öyküsünü sinemaya uyarlayarak, Hindistan’ın Kalküta’daki East India Company stüdyolarında *Firdevsi* (1934) filmini çekti. Sepenta, İran kültürünün önemli eserlerini sinemaya uyarlamaya devam etmiştir; Nizami Gencevi ’nin klasik şiiri Ferhat ile Şirin’i uyarlayarak *Shirin and Ferhad* (1934) ve Nadir Şahın on yedinci yüzyılda Hindistan’ı işgalini anlatan *The Dark Eyes* (1936) (Kara Gözler) filminde Hüma ile Hümayun’un aşk hikayesini perdeye taşır (Dabaşı, 2013, s.12).

Hüma ile Hümayun’un aşk hikayesi:

“Arap Hanı Menûşeng’in oğlu Hümâ ile Çin Fağfûr ’unun kızı Hümâyûn arasındaki aşkın hikâye edildiği Hümâ vü Hümâyûn mesnevisinde Hümâ, Hümâyûn’a aşkını anlatır ve ona hitap eder: Ey ay yüzlü, gönlümün sahibi sevgili! Bil ki gönlüm zülfünün dar ağacına asılmıştır.

Bil iy meh-manzar u mahbûb-ı dildâr
Ki oldı zülfünün darında dil dâr”

Cemâlî, Hümâ ve Hümâyûn¹

Sepenta ’nın temalarını Fars şiirinden uyarlayarak ve Farsça çektiği bu filmlerin, İran sineması bağlamında bu sanat formunun ülke sineması bağlamına oturtulmaya çalışıldığı söylenebilir (Dabaşı, 2013, s.13).

1937 yılından başlayarak ikinci Dünya savaşı yıllarına değin uzanan zaman diliminde İran sinemasında film üretimi neredeyse durduğu söylenebilir. İkinci Dünya

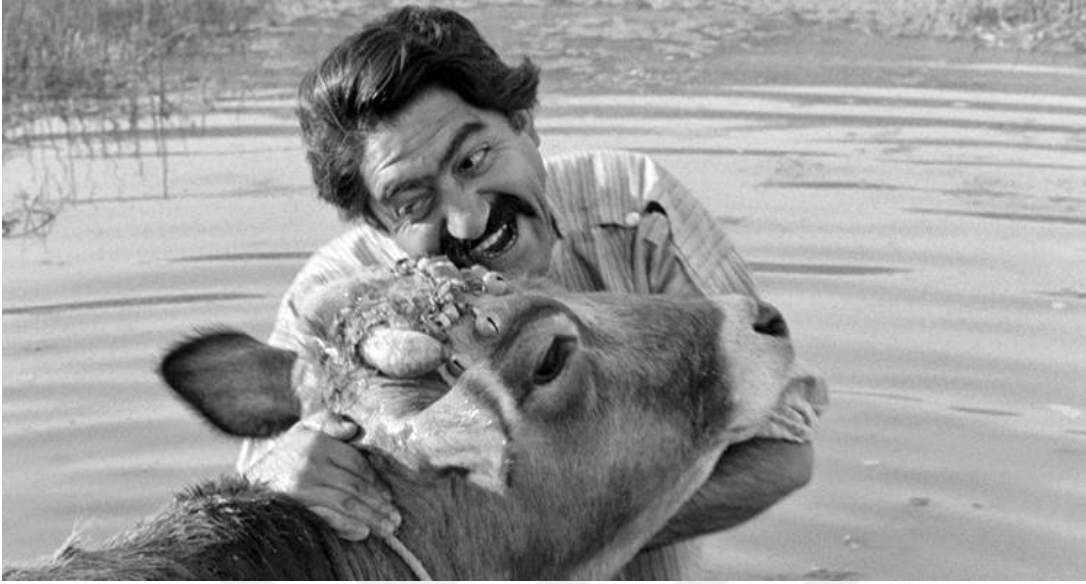
¹ Mesnevilerde ‘Mahbûb’ Un Anlam Çeşitliliği ve Cinsiyeti
(<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2808631>) (Erişim 30.03.2023)

savaşı yıllarında ülke Rus, İngiliz ve Amerika Birleşik Devletleri tarafından işgal edildiği için, Amerikan filmlerinin hâkim olduğu dönem olarak da anılabilir. Özellikle 1941 yılında Rus ve ABD işgali ile tahtını bırakmak zorunda kalan Şah Rıza Pehlevi sonrası yerine geçen oğlu Rıza Pehlevi döneminde İran sinemasının ilk kurmaca filmi olan *Tufan-ı Zengi* (1948) (*Yaşam Tufanı*) filmi Tiyatro kökenli yönetmen Ali Deryabeyi tarafından çekilmiştir. *Tufan-ı Zengi* filminin yapımcısı da olan İsmail Kuşhan'ın İran da kurduğu Pars Film stüdyosunda çektiği *Zindan-ı Emir* (1949) (Emirin Tutsağı) ve ardından dönemin en ünlü ses sanatçısı Esmâ Dilkeş'in baş rolünü üstlendiği, kendisinin en önemli filmi olarak anılan *Şermsar* (1950) (Utangaç) filmleri aynı dönemde öne çıkmıştır (Dabaşı, 2013, s.14). Ticari başarısı ile de öne çıkan diğer bir film ise, Tokyo Olimpiyatları serbest güreş dalı gümüş madalya sahibi Muhammed Ali Fardin'in baş rolünü canlandığı, Simak Yasami'nin yönettiği, (yoksul ve varlıklı insanların sınıf çatışması eksenli ancak yoksul insanların erdemini öven) *Genc-i Karun* (1965) (Karun'un Hazinesi) filmidir (Tekinsoy, 2005, s. 607).

İran edebiyatından, özellikle Fars şiirinden yapılan uyarlamalara, İran'ın ilk kadın yönetmeni olan Şehla Riyahi de 1956 yılında Muhammed Asemi'nin *Marcan* (Mercan) adlı eserini sinema perdesine aktararak katılmıştır (Laleh, 2014, s.207). 1960'lı yıllarda İran sinemasının gelişimi açısından önemli olan, Feridun Gaffari'nin *Shab-e Gujposht* (1964) (Kamburun Gecesi), İbrahim Gülistan'ın *Batlagh va Ayneh* (1965) (Balçık ve Ayna), Feridun Rahnema'nın *Siyavesh dar Takht-e Jamshid* (1967) (Siyavuş Cemşit'in Tahtında), Mesut Kimyai'nin *Biya Garibeh* (1968) (Gel Yabancı) ve *Kayser* (1969) filmleri İran yeni dalgasının zeminini hazırlayan filmler olarak öne çıkarken, özellikle Daryuş Mehrçui'nin *Gav* (1969) (İnek) filmi modern İran sinemasının oluşumunda 'İran yeni dalgasının' miladı olduğu söylenebilir.

Psikolog Golam Hüseyin Saidi'nin yazdığı öyküden uyarlama olan *İnek* filmi, Daryuş Mehrçui'nin kendi kuşağının yönetmenlerinden ayrışarak oluşturduğu sade anlatımıyla, bir inek ile sahibi arasındaki bağı perdeye taşır. (Fotoğraf 2.1) *İnek* filmi 1971 yılında Venedik Film Festivali ve 1972 yılında Berlin Film Festivalinde ödül alarak İran sinemasının uluslararası başarı kazanan ilk filmi olma özelliğinin yanı sıra, uluslararası arenada dikkatleri İran sinemasına çekmiştir. İtalyan yeni gerçekçiliğinin izlerini taşıyan film, Şah tarafından yasaklanmasına karşın, uluslararası başarılarının

etkisiyle, filmin jeneriğine bu filmde geçen olayın 50 yıl önce yani Pehlevi dönemi öncesine ait olduğu ibaresi eklenerek gösterimine izin verilmiştir (Kanat, 2006, s.17).



Fotoğraf 2.1. Gav, 1969

Kaynak: <https://filmhafizasi.com/ben-hassan-degilim-onun-inegiyim-the-cow/> (Erişim 03.04.2023)

İtalyan yeni gerçekçiliğinin İran sinemasındaki uygulayıcıları olarak anılan ve İran yeni dalgasının öncülleri olarak gösterilen Mehrcui ve Kimyayi'nin yanı sıra dönemin önde gelen diğer yönetmenlerinden; Emir Naderi'nin *Tangsir* (1973), Sohrab Şehide Sales'in *Yek Ettfaq-e Sadeh* (1973) (Basit Bir Hadise) ve *Tabi at-e bi-Jan* (1975) (Cansız Tabiat) filmleri de sosyal gerçekçi filmler olarak dikkati çekerken, İran mitolojisinin imgelerinden esinlenilerek çekilen Behram Beyzayi'nin *Garibeh va Meh* (1974) (Yabancı ve Sis) ve *Cherikeh Tara* (1978) (Taranın Şarkısı) filmleri de günümüze göndermelerde bulunan önemli filmler arasındadır. (Kanat, 2006, s.17)

Devrim öncesi İran sineması açısından önemli bir gelişme ise 1970lerde genç sinemacıların kurduğu 'Sinema-yı Azad' (Özgür Sinema) ve Kültür bakanlığı denetimindeki 'Encümen-i Sinemayi Civani' (Genç Sinema Kurulu) ile Muhammed Rıza Şah Pehlevi'nin eşi Farah Diba'nın desteğiyle 1972 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan Uluslararası Tahran Festivalidir. İran sinemasının gelişiminde büyük rol oynanan bu yıllarda, İslam devrimi sonrasının da önemli yönetmenleri arasında yer alan Perviz Kimyavi, Behram Beyzai ve Abbas Kiyarüstami ilk filmlerini çekmiştir (Teksoy, 2005, s.608)

İran Devrim öncesi sineması özet olarak üç ana dala ayrılabilir. İlki, dünya sinemalarından (özellikle Hindistan ve Mısır sineması olmak üzere) uyarlanan aşk, komedi, melodram, müzikal gibi filmlerin yanı sıra klasik Fars şiirlerinden alınan temalarla üretilen, toplumsal ve siyasi bir karşılığı olmayan, ticari sinema filmler oluşturmaktadır. Hacir Deryus, Behman Fermani ve Ferruh Gaffari gibi çoğunluğu yurt dışında akademik eğitim almış sinemacıların, özellikle Sadık Çübek, Mahmud Devletabadi, Hüsenk Gülsiri ve Sa'idi gibi dönemin önemli yazarlarıyla kurdukları entelektüel ilişkilerle ürettikleri filmler, daha kaliteli, günlük dilden uzak, avangart yapılarıyla üretilen entelektüel filmlere Furuğ Ferruzat ve İbrahim Gülistan gibi entelektüel yönetmenlerin ürettikleri belgeseller ise ikinci dal olarak anılabilir. Ve son olarak, Daryuş Mehrcui, Mesut Kimyayi, Behram Beyzayi, Ali Hatemi, Emir Nadiri, Hosro Heritaş, Nusret Karimi, Nasır Tegvai, Hajir Daryuş, Kamran Şirdel, Arbi Avanesyan, Bahman Fermanara gibi yönetmenlerin ticari ve entelektüel sinemayı bir araya getirerek geniş bir kesime hitap ettikleri yeni akım filmler olarak özetlenebilir (Bircan, 2020, s.61).

Devrim öncesi İran sinemasının gelişiminde, dindarların sinemaya yaklaşımı ise çok fazla bir değişim göstermemiş, sinemayı da birçok sanat dalı gibi haram olarak gördükleri söylenebilir. Bu nedenle ilk yıllardan başlayarak mütedeyyin Müslümanlar sinemaya gitmeyi günah olarak saymıştır (Dönmez-Colin, 2006, s.57). Müslüman fanatikleri ise sinemaya daha sert tepki göstermiş, dönemin Müslüman ilahiyatçıları İslami açıdan görsel temsilin her türlüsüne karşı ileri sürdükleri itirazları dört noktada dile getirmişlerdir:

“Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefi ve doktriner itirazda bulunmuşlardır: Bunlardan ilki, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımdır. İkinci itiraz, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine kafa yormanın onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesine dayanır. Üçüncü itiraz, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikrini temel alır. Son olarak dördüncü itiraz, sadece Allaha mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesine dayanır” (Dabaşı, 2013, s.4).

Müslümanların bu gerekçelerle sinemaya mesafeli duruşu, dini liderlerin sinemayı haram ve günah olarak nitelemeleri sonucu İran da sinema belirli bir döneme kadar gayrimüslimlerin çabaları ile gelişim gösterip yaygınlaşabilmiştir (Aktaş, 2005, s. 9). Ancak geçen süre içerisinde özellikle devrimin hemen öncesinde sinemaya olan

bu bakış daha da ileri giderek, sinema sektöründe kamera arkasında çalışan görevlileri, film üretenleri ve hatta sinema izleyicilerini hedef alacak boyutlara ulaşarak 1978 yılında, M. Kimyayi'nin yönettiği *Gaveznha* (1976) (Geyikler) adlı filmin gösterildiği Rex Sineması yakılmış, çıkan yangında 600 izleyici yaşamını yitirmiş, olaylar bununla da kalmayıp o dönemde yine tutucu kesim tarafından, bir çok sinema yakılıp yıkılmış ya da uzunca bir süre kapatılmıştır (Aktaş, 2005, s. 33).

Devrim öncesi İran sinema sektöründe yaklaşık 1300 film üretilmiş, bu filmlerin yüzde üçlük bir kısmı kültür, sanat ve tarihsel bağlamda dikkate alınacak değerde olduğu tespit edilmiştir (Aktaş, 2005, s. 6-7). Yine bu dönemde ki sinema adına en önemli gelişme Daryuş Mehrçui'nin *Gav* (1969) (İnek) filmi ile modern İran sinemasının ve yeni dalga akımının inşa sürecinin öncülü olarak İran sinemasının evrileceği yönü belirlediği söylenebilir.

2.2. İslam Devrimi Sonrası İran Sineması

İran da gerçekleşen 1979 İran İslam Devrimi, İran'ın her alanda yeniden yapılandığı gibi sinema alanında da etkisini göstererek, devrim öncesi İran sinemasının kendini konumlandırmaya başladığı inşa sürecinde de etkilerini göstermeye başlamıştır. İran sinemasının gelişim sürecinde devrim öncesinde de varlığını hissettiren sansür kurumu, yine devrim sonrasında da özellikle inanç bağlamında İslami değerler referans alınarak yapılan eleştirilerde, sinemanın, batının doğu kültürüne uyguladığı emperyal yaklaşımın bir aracı olarak yozlaştırıcı ve kültürel bağlamda sömürü aracı olarak kullanıldığı dile getirilmiştir (Allamezade, 1991). İran İslam devriminin dini lideri Ayetullah Humeyni, sinema hakkındaki görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi sinema bizim ülkemizde gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Sinemanın yanlış kullanımı, bizim karşı olduğumuz işte budur” (akt. Naficy, 1995, s.59).

Humeyni, sinemanın toplumun ahlaki değerlerine uyduğu sürece ret edilemeyeceğini, aksine toplumun yararına özellikle eğitiminde kullanılabileceğini savunduğu söylenebilir. Bu dönemde sinemadan, İslam kurallarının hâkim olduğu yaşam tarzı, İslami ahlak ve devrimin siyasi hedeflerinin ülkenin geniş kesimlerince benimsenmesi adına nasıl faydalanılacağı üzerinde durulmuştur. Humeyni'nin sinema

hakkındaki olumlu bakış açısına rağmen, fanatik kesimin sinemaya karşı olan olumsuz yaklaşımları azalsa da son bulmamış az sayıda da olsa bazı sinemalar yakılmış ya da tahrip edilmiştir. Doğal olarak bu dönemde film üretimi de durma noktasına gelmiştir ki 1981 yılına değin yerli film çekilmemiş, ithal filmlerin anti-emperyalist olanları dışındakilerin gösterimlerine izin verilmemiştir (Akt. Kanat, 2006, s.19).

İran İslam devriminin ilk yıllarında oluşan iklimde, cesur birkaç yönetmenin ürettiği az sayıda filminden bahsedilebilir. Bunun başlıca nedeni getirilen ideolojik ve İslami değerlere uygun içerikte film üretme kriterlerinin uygulanması olarak açıklanabilir. Özellikle kadın karakterlerin sinema perdesinde yansımaya, İslami ahlak kurallarına uyulması noktasında sansürler uygulanmıştır. Kadınların perdeye yansıyan görüntülerinde, vücut hatlarını gizleyecek şekilde giyinmeleri ve uyuma dahil hiçbir şekilde başı açık olmamak, erkek oyuncu ile el ele tutuşmamak ve sarılmamak gibi kurallara uyulması kaydıyla yer almalarına izin verilmiştir. “Bazı konular var ki, bu konuları işleyemezsiniz. Konuşamazsınız bile. Başı açık kadın, el ele tutuşma, sarılma, bunlar kırmızı çizgi olarak dururlar” (Batur, 2005, s.178). Devrim öncesi filmlerde kadın bendeni üzerinden yapılan teşhircilik, devrim sonrasında İslami kurallara göre örtünme politikası ile her iki dönemde de kadın üzerinde eril bir tahakkümü ortaya koyması açısından vurgulamak İran sineması bağlamında önemlidir. Devrim sonrası ‘İslami sinema’ ya da sinemanın İslamileştirilmesi olarak nitelenebilecek bu yaklaşımla getirilen kuralların uygulanması ve denetlenmesi 1982 yılında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığına (KİRB) verilmiştir. Devrim sonrası İran sinemasının 1984 yılında kurulan Farabi Sinema Enstitüsü ve ardından Fecr Film Festivalinin başlaması ile yeni bir yola kapı aralandığı söylenebilir. Zira devrim sonrası İran toplumunun İslam temelli bir yapıya evrilmesi bağlamında, çekilecek senaryoların İslami bakış açısıyla bu sürece ivme kazandıracağı görüşü hâkim olmuş ve bu dönemde bu yönde çekilen belgesel filmlerde artış olmuştur. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, bünyesinde kurduğu Farabi Sinema Enstitüsü aracılığıyla ithal ve yerli filmleri İslami ahlak kurallarına uygunluğunu denetlerken öte yandan yerli film yapımcılarını destekleyerek, yeni anlayışa göre şekillenecek bir sinemacılar kuşağına zemin hazırlamaktaydı. Bu amaçla bakanlık, devrimin ardından yeni bir bakış açısı ile inşa edilen ya da İslamileştirilen bir sinema anlayışı kapsamında, film yapımcılarına ve yönetmenlere çekecekleri filmler konusunda uymakla yükümlü oldukları bazı yasaklar getirmiş ve gerekçelerini şöyle sıralamıştır:

“Doğrudan ya da dolaylı olarak peygamberlerin, imamların, Velayet-i Fakihi, İslami Şura Meclisinin ya da müçtehitlerin aşağılanması; İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfredilmesi. Filmin ahlaksızlığı ve fuhuşu teşvik etmesi; kötü alışkanlıkları ve yasadışı yollardan para kazanmayı öğretmesi ya da teşvik etmesi; renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç bakımlarından bütün insanlar arasında var olan eşitliği inkâr etmesi; ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleriyle izleyiciyi rahatsız etmesi; tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtması, ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkâr etmesi. Bunların yanında ticari amaçlar güdülerek ucuza getirilmiş kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler, izleyicinin beğenisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle yasak kapsamına alınmıştı. Tevhit, vahiy, ahiret inancı, yaratılıştaki ve yönetimdeki Allah’ın adaleti; imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkârı veya çarpıtılarak sunumu da bir filmin yasaklanmasına neden olabiliyordu” (Aktaş, 2005, s.53).

Getirilen bütün bu kısıtlamalar bağlamında farklı yaklaşımlarla ortaya çıkan özgün filmlerin yanı sıra, sinemanın var oluşundan bu yana etkin bir şekilde yararlanılan, Althusser’in ortaya koyduğu (DİA: Devletin İdeolojik Araçları) ideolojik bir araç olarak da propaganda aracı olma özelliğinden yararlanılarak kullanıldığını dile getirmek yanlış bir söylem olmaz. Buna özellikle devrim sonrasında Irak’la yaşanan savaş nedeniyle çekilen Irak-İran savaşına yönelik tematik filmler gösterilebilir. Savaş ortamında İran sinemasında üretilen filmler arasında öne çıkan Amir Nader’in *Koşucu* (1984) filmi İran devrimi sonrasında çekilen ve uluslararası arenada tanınan ilk filmi olma özelliğinin yanı sıra sonrasında (özellikle 1986 yılında) yine festivallerde boy göstermeye başlayacak filmlerinde habercisi niteliğindedir. Savaş sonrasında ise dönemin yönetmenlerinden Abbas Kiyarüstami’nin, Locarno Uluslararası Film Festivalinde Gümüş Leopar ödülü alan *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmi, Behram Beyzai’nin dikkat çeken *Küçük Yabancı* (1989) filmi ve Naser Tavgayi’nin Locarno Film Festivaline kabul edilen *Güneş Kaptan* (1987) filmi, uluslararası alanda İran sinemasının görünürlüğüne katkı sağlamışlardır (akt. Alıcı, 2016, s.143). Devrim sonrası yaşanan Irak-İran savaşının etkisiyle, II. Dünya savaşı sonrası İtalya’da ortaya çıkan, savaş sonrası dönemin, halkın yaşadığı yoksulluğu, işsizliği, umutsuzluğu ve ahlaki çöküşü belgesel ve kurmacanın melez yapısıyla konu edinen filmlerin yer aldığı İtalyan yeni gerçekliği akımı, doğal olarak İran sinemasına yansımış ve filmlere konu edilen sıradan insanların, zorlu gündelik yaşamlarının aktarımı bağlamında, kullanılan mekan, ışık, sıradan amatör oyuncular gibi tercihlerle yıldız sineması yerine Auteur sinemasına yönelinerek İtalyan yeni gerçekliğine yaslandığı söylenebilir. (Alıcı, 2014, s.120).

Bu dönemde Muhammed Hatemi tarafından kurulan Farabi Sinema Enstitüsü ve düzenlenen Fecr Film Festivalinin ardından sinemanın desteklenmesi adına devlet tarafından bazı kolaylıklarda getirilmiştir:

“Yerli filmlerden alınan belediye vergisi azaltılarak film yapımcılarına sübvansiyon uygulanmış, sinema bilet fiyatları yükseltilmiş, sinema çalışanlarına ve yönetmenlere sağlık ve sosyal güvence için gişe gelirlerinden %2’lik kısım ayrılmış, ithalata devlet kontrollü döviz kuru uygulanmıştır” (Alıcı, 2014, s.122-123).

Sinemaya yapılan desteklerin etkisiyle toparlanmaya başlayan İran sinemasının, Muhsin Mahmelbaf’ın *Tobe-e Nesuh* (1983) (Nesuh Tövbesi), Resul Mollagoli Pur’un *Belemi Der Sahel* (1985) (Sahilde Bir Gemi), Abulfazl Celili’nin *Milad* (1984) (Milad), Daryuş Mehrcui’nin *İcara Neşinha* (1986) (Kiracılar), Merziye Bromend’in *Şehr-e Muşha* (1984) (Farelerin Şehri), ve Emir Naderi’nin *Davandeh* (1984) (Koşucu) filmleri bu dönemde öne çıkan önemli filmleridir (Alıcı, 2014, s.122-123). Merziye Bromend’in *Şehr-e Muşha* (1984) (Farelerin Şehri) filmi, çocukların İran sineması açısından önemini de ortaya koyan kukla oyuncularıyla, devrim sonrası çekilen komedi türündeki ilk müzikal filmidir. Aynı döneme denk gelen Daryuş Mehrcui’nin *İcara Neşinha* (1986) (Kiracılar) komedi türündeki filmi ise İran Sinema tarihi açısından o güne kadarki en büyük ticari başarıyı sağlayan filmidir.

Farabi Sinema Enstitüsünün, İran’da üretilen filmlerin yurt dışında uluslararası festivallere gönderilmesini teşvik ederek, filmlerin uluslararası alanda daha anlaşılabilir bir sinema diline sahip olması bağlamında bir politika yürütmesi, İran sinemasının uluslararası arenada görünür kılınmasına büyük bir etki yapmıştır. (Aktaş, 2005, s.47). Dış dünyada İran sinemasının görünürlüğüne en büyük katkı sağlayan filmlerden biri de Abbas Kiyarüstami’nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmidir. (Fotoğraf 2.2). Kiyarüstami’nin kendine has anlatım dili ile filme aldığı sade öyküsüyle öne çıkan film, sıradan insanların günlük yaşantısından bir kesiti ustalıkla sunması İran sineması açısından ardılları için önemli bir deneyimdir (Kırel, 2007, s.355). Film Kiyarüstami’ye birçok ülkede (İsviçre, Fransa, Belçika ve Hollanda) düzenlenen uluslararası festivallerde ödül getirmiştir.



Fotoğraf 2.2. Arkadaşımın Evi Nerede? 1987

Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/film/arkadasimin-evi-nerede/3379/2487> (Erişim 08.04.2023)

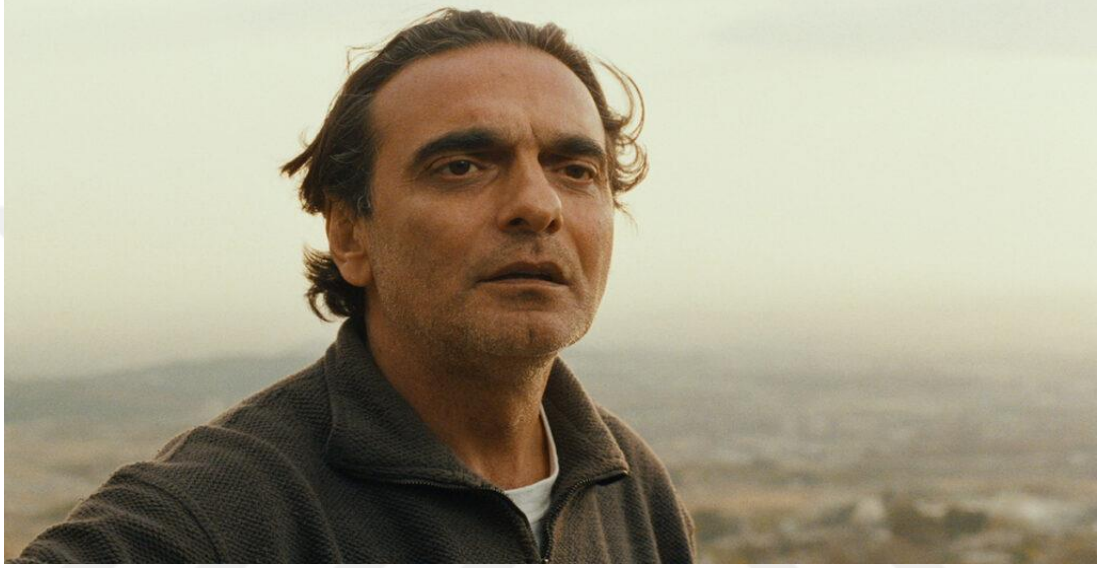
İran sinemasının, devrim sonrası dönemde, 2000’li yıllara gelirken, Muhammed Hatemi’nin kurduğu Farabi Sinema Enstitüsünün etkileri olgunlaşmaya başlamıştır, bu yenilikçi ve daha özgürlükçü yaklaşımla ortaya çıkan anlatı dili ile elde edilen başarılarla istatistiki olarak 1990-1997 yılları arasında 4053 film ile katılım yapılan festivallerde 250 civarında ödül kazanılması gösterilebilir (Tezcan, 1999).² Bu yılların diğer bir önemi ise Humeyni’nin ölümüyle birlikte ülkede başlayan reformist ve radikallerin çatışan politikalarının sinemaya olan etkileridir. Özellikle gösterilemeyen kadın ve aşk ile ilgili tabular, ilk olarak Mohsen Makhmalbaf ’ın filmi *aşk Zamanı* (1991) filmi ile gün yüzüne çıkmıştır.

Diğer yandan kadın yönetmenler sinemaya hâkim olan eril bakışı yıkarak, kadın ve aşk temalı filmler yapmaya başlamıştır. Bunlar arasında dikkat çeken ve Fecr Festivalin de ödül alma başarısı da gösteren, Rahşan Beni-Etemad ’ın yine bir aşk üçgenini konu edinen *Nergiz* (1992) filmi gösterilebilir. Yeni bir yöne doğru evrilmeye başlayan İran sinemasında bu dönemde sinemacılar reformist olarak gördükleri Hatemi’yi Cumhurbaşkanlığı adaylığında açık olarak desteklemişlerdir. Hatemi’ nin seçimi kazanmasıyla daha ılımlı kültürel hamleleri destekleyen reformistlerin yaklaşımları İran sinemasına olumlu yansımış, kadın yönetmenlerden

² Tezcan, Gülcan; Şark Şiiri Hollywood’a Meydan Okuyor, Dergibi Dergisi, Sayı 10, 1999. (<https://dergibi.com/sarkin-siiri-hollywooda-meydan-okuyor/>) (Erişim 08.04.2023)

Tahmineh Milani *İki Kadın* (1998) ve Rahşan Beni-Etemad *Mayıs Kadını* (1998) filmlerinde kadın ve aşk temalarını bu dönemde işleyebilmişlerdir. (Mir-Hüseyini, 2008)³

Dünya konjonktüründe yükselmeye başlayan İran sineması, Abbas Kiyarüstami'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmi ile Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanması ile İran sinemasının saygınlığını artırmıştır (Fotoğraf 2.3).



Fotoğraf 2.3. Kirazın Tadı, 1997

Kaynak: <https://kinopavasaris.lt/en/filmai/6052-taste-of-cherry> (Erişim 08.04.2023)

Abbas Kiyarüstami'nin 1999 yılında çektiği *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (1999) filmi yine o dönemin saygın filmleri arasındadır.

1999 yılında, Majid Majidi'nin *Betçeha-yi Asuman* (1997) (*Cennetin Çocukları*) adlı filmi ile Amerikan sinemalarında kendine yer bularak bu saygınlığı adeta perçinlemiştir (Fotoğraf 2.4). Oscar'a aday gösterilen ilk İran filmi olma başarısına da sahip olan *Cennetin Çocukları* (1997) filmi Amerika da yüz kırk sinemada gösterimi yapılmak üzere bir Amerikan şirketi tarafından satın alınmıştır (Akt. Çağlayan, 2011, s.54)

³ Mir Hüseyini, Z. *İran Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet* (Çeviren: Ekrem Senai) <https://derindusunce.org/2008/10/18/iran-sineması-sanat-toplum-ve-devlet/> (Erişim 08.04.2023)



Fotoğraf 2.4. Cennetin Çocukları, 1997

Kaynak: <https://www.sinevidyo.com/cennetin-cocuklari-children-of-heaven/> (Erişim 08.04.2023)

İran sinemasının 2000 öncesi önemli filmleri arasında, Jafar Panahi'nin *Beyaz Balon* (1995) ve *Ayna* (1997) filmleri, Ferhad Mehranfer'in ilk filmi olan *Kâğıttan Uçaklar* (1996) ve Muhsin Mahmelbaf 'ın kızı ve aynı zamanda Cannes Film Festivaline katılan en genç yönetmen unvanına sahip Semira Mahmelbaf 'ın *elma* (1998) filmleri öne çıkarken, senaryosunu Abbas Kiyarüstami'nin yazdığı ve Jafar Panahi'nin yönettiği *Beyaz Balon* (1995) filmi Cannes Film Festivalinde Altın Kamera Ödülünü alırken diğer filmi *Ayna* (1997) Venedik Film Festivalin de Jüri Özel Ödülü ve ülkemizde düzenlenen İstanbul Film festivalinde Altın Lale ödülleri olarak İran sinemasının uluslararası arenada tanınırlığına büyük katkı sağlamıştır. Özellikle muhalif yönetmenlerin, geleneksel film anlayışından uzak kalarak, kahramanlar yerine sıradan insanların sorunlarına eğilerek bir yerde sistemi sorguladığı, kendi kültürlerine eğildikleri, kullandıkları sinema dilindeki sadelik ve şiirsellik, diyalogların azlığı, sıradan oyuncuların, çocuk oyuncuların kullanılması ve metaforlar gibi özelliklerle üretilen bu tür filmlerin getirdiği başarılar, İran sineması bağlamında, dış dünyanın İran'a yönelik olumsuz bakışını değiştirdiği gibi yabancı yapımcıların ilgisini İranlı yönetmenlere yöneltmiştir. Dolayısıyla ortak yapımlarda gözle görülen bir artış olmuştur (Teksoy 2005, s.615, Alıcı, 2016, s.147). İran İslam Devrimi sonrası İran sinemasının günümüze doğru değişimi ve kendi sinema dilini oluşturmaya evrilen

süreci daha iyi anlamak adına devrim öncesine de atıp yapılarak yeni bir başlıkla devam edilmesi daha verimli olacaktır.

2.3. İran Yeni Dalgası

İran sineması, İran İslam devrimi öncesi Şahlık döneminde ve İslam Devrimi sonrasında her iki siyasal konjonktürde de kendi içsel dinamiklerinin izin verdiği ölçüde (sansürler) gelişim gösterirken, dönemin dünya sinema anlayışları ve akımlarından da etkilenmiştir. Önceleri yabancı sinemadan uyarlanan filmler, sonrasında kendi kültürünün bir yansıması olarak İran Fars şiirlerinden esinlenilerek ya da yine uyarlamalar yoluyla oluşturulan senaryolarla perdeye taşıdığı filmlerle kendi sinema pratiklerini oluşturmayı başarmıştır. Bu süreç içerisinde, 1960’larda başlayan ve İtalyan yeni gerçekliği izleri taşıyan ve Fransız yeni dalgası ile ilişkilendirilen yeni bir sinema anlayışına doğru evrilen İran sinemasının ortaya koyduğu yeni anlayış İran yeni dalgası olarak adlandırılmıştır. Dariush Mehrcui’nin *Gav* (1969) (İnek) adlı filmi, İran yeni dalga akımının miladı olarak kabul edilmiştir. Köyde yaşayan sıradan bir insanın, ineği ile kurduğu bağın, ineğinin ölümü sonucunda yaşadığı psikolojik çöküntü ve sonunda yaşamını yitirmesini konu alan film, döneminin çok ses getiren filmi olmasının yanı sıra yönetmenin ardılları için de yön tayin edici olduğu söylenebilir. Zira bu yeni anlayışın yine öncüllerinden olan Mesud Kimyai’nin Mehrcui’nin ardından çektiği *Kayser* (1969) filmi bu akımın öncül filmleri arasında yerini almıştır. İran yeni dalga akımı, İran sinemasında kültürel kodların işlendiği, entelektüel değerlerin ortaya konduğu, kendine has anlatı dili ile getirilen yasaklamalara rağmen (İslami yaşam pratiklerine göre dayatılan kısıtlamalar) sistem eleştirilerini yapabilen yönetmenlerin potansiyelini de ortaya çıkarmasının önünü açmıştır. Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Behram Beyzayi ve Perviz Kimyavi gibi yönetmenlerin bu dönemde çektikleri filmler İran yeni dalgasının öncülleri olarak kabul edilmiştir. İran yeni dalga akımının önemli yönetmenleri arasında yer alan Abbas Kiyarüstami, Dariush Mehrcui, Majid Majidi, Jafar Panahi, Behram Beyzayi, Mohsen Mahmelbaf, Mesud Kimyai, Sohrab Şahit Sales, Perviz Kimyavi, Samira Mahmelbaf, Amir Naderi ve Abolfazl Jalili gibi özellikle uluslararası başarılarla imza atmış yönetmenler ise filmlerini şiirsel bir dille anlatan, konularını siyaset ve felsefeye

yaslanarak işleyen, yenilikçi sinemacılar olarak anılması hasebiyle ilk gruptan farklı bir yere konumlandırılmışlardır.⁴

Aktaş'ın, İran Yeni Dalgası yönetmenlerinden Nasrullah Kerimi 'den aktardığına göre İran yeni dalgasının sinema anlayışının özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

“1-Estetik kurallara uygundur.

2-İçerik olarak insani ve yapıcıdır.

3-Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.

4-Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.

5-Öyle işlenmelidir ki havas beğenmeli, avam da anlamalıdır” (Aktaş, 1998, s.42).

İran yeni dalgasının dış dünyada ilişkilendirildiği İtalyan yeni gerçekliği ve Fransız yeni dalgası ile olan bağı; öncelikle maddi yetersizlikler nedeniyle düşük bütçelerle gerçekleştirilen filmlerin, taşınabilir kameraların kullanımı ile doğal ve gerçek mekanlarda çekimlerin gerçekleşmesi, kullanılan ortam ışığı, amatör oyuncular, doğal sesin kullanımı ve uzun planlardan oluşması, ağır bir tempoda ilerlemesi ve konu edindiği sıradan insanların gerçek yaşamından kesitlerin kurmaca ile birlikte belgesele yaslanarak oluşturduğu melez yapısından ileri gelmektedir. Mehrcui'nin *Gav* (1969) filmi ile başlayan bu süreç, siyasi konumlanış ve İslami yaşam anlayışından kaynaklanan sansürlere rağmen gerek İslam devrimi öncesi ve gerekse İslam devrimi sonrası, kendi doğal mecrasında gelişip dünya sinema sektöründe başarılı bir yere sahip olduğu söylenebilir. Hatta yasakların getirdiği kısıtlamaların yönetmenleri farklı arayışlara zorlaması (metaforlara yönelmesi gibi) İran yeni dalgasının ya da başka bir tanımla İran sinema dilinin oluşmasındaki en büyük itici güç olduğunu söylemek yanlış bir yorum olmaz. Muhammed Hatemi'nin 1997-2005 yılları arasında Cumhurbaşkanı seçilmesi ile ülkeye gelen ifade özgürlüğü, kadın hakları alanındaki yaklaşım, hukuk ve çoğulculuğun gözetilmesi ve Hatemi'nin daha açık bir toplum yaratma çabası ile birlikte İran sinemasının görece daha

⁴ Wikipedia, İran Yeni Dalgası. (https://tr.wikipedia.org/wiki/İran_yeni_dalgasi) (Erişim 09.04.2023 saat:14:30)

özgürleşmeye başladığı söylenebilir (Abrahamian, 2011, s. 241). Hatemi ile gelen görece özgür atmosfer, İran sinemasında kadın temsili de değiştirmeye başlamıştır. Devrim öncesi dönemde, filmlerde dans eden ve fiziğiyle dikkat çeken, özetle cinsel hazzın nesnesi olarak yer alan kadın figürü, devrim sonrası dönemde, İslami yaşam pratikleri bağlamında önceleri etkisiz ve zayıf karakterler olarak yer almasına karşın, özellikle Hatemi dönemindeki sansür ve baskıların görece gevşemesi ile ataerkil toplumun dayatmalarına direnen (eğitim hakkını savunan, zorla evlendirilmeye karşı çıkan yada ekonomik özgürlüğü için savaşıyan yani eve hapsedilmiş, çocuk yetiştirme rolü biçilen kadın kimliğinden çıkma çabası) toplumsal temsiliyet bağlamında kendini eşit şekilde konumlandırma savaşımları veren kadın imgesinin öne çıktığı söylenebilir. Bu sorunları filmlerinde bir şekilde sinemaya taşıyan erkek yönetmenlerin yanı sıra adından bahsettiren cesur kadın yönetmenlerde İran sinemasında yerini almaya başlamıştır (Özkan, 2021 s.106-110). Rahşan Beni-İtimad *Mayıs Kadını* (1998) (The May Lady,) ve Tahmineh Milani *İki Kadın* (1999) (Do Zan), *Vakoneshe Penjom* (2003) (Beşinci Tepki), kadının merkeze alındığı filmleri beyaz perdeye taşıyabilmiştir. Hatemi döneminde İran sinemasına getirilen bu özgürlük alanı, bu dönemin, uluslararası film festivallerinde alınan bol ödüllü bir dönem olarak İran sinemasının görünürlük çıtasını hayli yükselttiği ifade edilebilir. Mahmud Ahmedinejad döneminin başlamasıyla, İran sinemasında tekrar baskıların artıp kısıtlamaların geri geldiği söylenebilir.

Ahmedinejad döneminde, özellikle feminizm ve laiklik vurgusu yapılan filmlerin varlık göstermesi engellenmiş, kültürel faaliyetlerin İran halkına iletimini sağlayan her türlü görsel ve işitsel medya araçları ve yabancı yapımcılarla üretilen ortak yapımlar sıkı denetim altına alınmıştır. İran sinemasında tarihsel bağlamda alışık olunan bu durum, yani yönetime gelen egemenlerin politik düşüncelerine göre şekillenen film sektörü, Hatemi döneminde getirilen özgürlük ortamı sonrası uygulanan bu baskıcı politikalara karşı tavır almıştır. Ahmedinejad'a karşı Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Mir Hüseyin Musavi'nin önderlik ettiği, Hatemi ve Rafsajani'nin de desteklediği Yeşil Hareket'i destekleyen birçok yönetmen arasında yer alan Jafar Panahi, Ahmedinejad'ın seçimi kazanmasının ardından rejim karşıtı film çekme hazırlığı suçlamasıyla tutuklanmış, bir süre hapis yattıktan sonra hapiste açlık

grevine başlayarak 200 bin dolar kefaletle serbest kalmış, ardından altı yıl ev hapsi ve 20 yıl film çekmeme cezasına çarptırılmıştır.⁵

Bu durum Jafar Panahi'yi durduramamış, film çekmeme cezasına karşın, adeta İran halkının ve sinemasının yaşadığı durumun dışı vurumu olarak, sinemacı kimliğinin yanı sıra baskılara direnç gösteren halkın bir ferdi olarak *bu bir film değil* (2011), *Perde* (2013) ve *Tahran Taksi* (2015) adlı üç film çekmiştir. Türkiye'de İstanbul Film Festivali'nde tanıtımı yapılan, *Tahran Taksi filmi* (2015) ile 65. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almıştır.⁶

Hatemi döneminde görece yaşanan özgürlük ortamı sonrasında gelen baskı ve olumsuzluklara rağmen İran sineması uluslararası platformda başarı grafiğini yükselterek devam ettirmiştir. Bunun en büyük örneği olarak Asghar Farhadi 'nin *Bir Ayrılık* (2011) filminin yabancı dalda Oscar kazanan ilk İran filmi olma başarısı gösterilebilir. (Fotoğraf 2.5).



Fotoğraf 2.5. Bir Ayrılık, 2011

Kaynak: <https://ceotudent.com/iran-filmleri-iran-sinemasinin-gelmis-gecmis-en-begenilenleri> (Erişim 08.04.2023)

İran sinemasının ağır sansür altında gelişimine katkı sunan yönetmenlerin, toplumda yaşanan bazı gerçeklikleri özgürce aktaramamasının sonucu olarak baş vurdukları metaforların yanı sıra çocukları filmlerinde kullanarak ve onların masumiyeti ve depolitize konumları üzerinden de filmlerini inşa ettikleri söylenebilir.

⁵ Jafar Panahi ile söyleşi (<https://m.bianet.org/bianet/dunya/129032-panahi-benim-yerim-burasi>) (Erişim 10.04.2023)

⁶ Cafer Panahi: Çaresizlik, Öfke ve Umut (Şenay Aydemir,2020) <https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/cafer-panahi-caresizlik-ofke-ve-umut/> (Erişim 10.04.2023)

Özellikle Irak'la yaşanan ve ardından gelen körfez savaşının olumsuzlukları, yoksulluklar, baskılar ve kadın-erkek ilişkileri bağlamında konumlanışını bu filmlerde görmek mümkündür. Bahman Ghobadi 'nin *Kaplumbağalarda Uçar* (2004) filminde çocuklar üzerinden savaşın izleri anlatılırken, filmin baş kahramanı Soran'ın Agrin'e olan karşılıksız aşkı örnek olarak gösterilebilir. İran sinemasının, getirilen kısıtlamaların sonucu olarak, kadın oyuncuların filmlerde istenildiği ölçüde kullanamadığı dönemlerde yine çocuklar ve temsili üzerinden ilerleme kaydettikleri görülmektedir (Özen- Arpacı, 2018, s.258). Çocuk oyunculara yer veren yönetmenler bağlamında, Abbas Kiyarüstami (*Arkadaşımın Evi nerede, Yaşam Sürüyor*), Bahman Ghobadi (*Sarhoş Atlar Zamani, Kaplumbağalar da Uçar*), Jafar Panahi (*Ayna, Beyaz Balon*), Majid Majidi (*Cennetin Çocukları, Cennetin Rengi*) örnek verilebilir.

Asghar Farhadi İran yeni dalgası bağlamında filmlerine bakıldığında, kendisinden önceki yönetmenlerle, minimalist yapıda, gerçek mekanlar ve ışık kullanımı, diegetik ses tasarımı ve oyuncu tercihlerinin yanı sıra ele aldığı kadın temsili, ataerkil yapı, sınıf çatışması ve sistem eleştirisi ile örtüşen bir dile sahiptir. Ancak bu konuları yansıtırken, oyuncu seçiminde (amatör oyunculara az yer vermesi) daha ziyade profesyonel oyuncuları tercih etmesi, temalarını kent soylu orta üst sınıftan insanların yaşamlarından kesitler üzerinden sunması, çocuk oyuncuları ana kahraman olarak tercih etmeyip daha çok masumiyet ve dürüstlük ekseninde kullanarak yetişkin dünyasının çatışmalarının ortasında kalan kurban olarak ortaya koyması ile diğer yönetmenlerden ayrıştığı söylenebilir.

İran yeni sinemasının gösterdiği başarıların altında, dünya sinema endüstrisinin, en büyük pay sahipliği konumunda olan Hollywood sinemasının, neredeyse sınırsız kaynakları karşısında, kendini var edebilmek adına, dış dünya izleyicisine ihtiyaç duymasının da önemli bir payı olduğu söylenebilir (Kırel, 2006, s.67). Uygulanan sansürler bağlamında, İslami yaşam pratiklerinin etkisiyle, kendi izleyicisine yeterince ulaşamayan İran filmlerinin, ülke sınırları dışında, uluslararası alanda gösterdiği başarılar buna örnek olarak gösterilebilir. Konularını, kendi ülke gerçekliklerinden alan İran sinemasının, bu başarılarının önde gelen yönetmenleri arasında, yeni dalga'nın öncülü Daryuş Mehrçui 'den başlayıp, Mesut Kimyai, Abbas Kiyarüstami, Mohsen Mahmelbaf, Jafar Panahi, Majid Majidi, Samira Mahmelbaf, Asghar Farhadi,

Bahman Ghobadi, Rahşan Beni-İtimad ve Tahmineh Milani ve daha fazlası örnek verilebilir.

2.4. İran Sinemasının Öne Çıkan Yönetmenleri

2.4.1. Abbas Kiyarüstami

1940 yılında Tahran’da doğan Abbas Kiyarüstami, öğrencilik yıllarında sinemayla tanışmış, İran yeni dalgasının öncülerinden Mesut Kimyayi’nin Kayser (1969) filminin jeneriğine katkı sunarak ve film afişleri tasarımları yaparak o yıllarda sinemaya adım atmıştır. Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü sinema bölümünün kurucuları arasında yer alarak (1969), film çalışmalarına bu kurumun çatısı altında başlamıştır. Edebiyata olan ilgisi ve özellikle şiirle olan bağı hayatı boyunca çektiği filmlerin anlatısında önemli bir yer edinmiş ve filmlerine yansımıştır. 1960’lı yılları genellikle İran Televizyonu için çektiği reklam filmler ile geçen Kiyarüstami, 1970’lere gelindiğinde kısa filmlerle başladığı yönetmen kimliği ile belgesel ve uzun metraj sinema filmlerine doğru yönelmiş ve ölümüne değin, çoğunlukla senarist, kurgucu, sanat yönetmeni ve yapımcı ve yönetmen kimliklerini üstlendiği filmleriyle kendisinden söz ettirmiştir. Abbas Kiyarüstami film yönetmenliği dışında, fotoğrafçı, şair ve ressam kimliği ile de öne çıkmıştır. Fotoğrafçı kimliği kadrajlarına yansıyan Abbas Kiyarüstami bu özelliğini kullandığı mekanları fotoğraflayarak sergilerinde de kullanmıştır. Yönetmen, fotoğrafın sinemasındaki yerini şu sözleriyle açıklamaktadır “Tek bir fotoğraf bir filmin sebebi olabilir. Sinemanın başladığı yer işte tam orasıdır, tek bir fotoğraf” (Fotoğraf 2.6)⁷.

İran yeni dalga sinemasının en önemli temsilcileri arasında yer alan Kiyarüstami, 1970 yılında çektiği ilk filmi Nan u Kuçe (1970) (Ekmek ve Sokak) kısa filmi ile sinemaya adım atmıştır. “Küçük bir çocuk, bir köpek ve profesyonel olmayan bir ekiple çalışmak zorundaydım. İlk sinema deneyimimdi ve çok da zordu” diye aktardığı filminde benimseyeceği sinema dilinin işaretlerini vererek; minimalist bir yaklaşımla doğal mekân ve ışık atmosferi ile birlikte amatör oyuncularını kullanmıştır.⁸

⁷ Sıradan olanın büyüleyiciliği: Abbas Kiyarüstami (https://www.gzt.com/cins/siradan-olanin-buyuleyiciligi-abbas-kiyarustemi-3512925) (Erişim 08.05.2023)

⁸ Sıradan olanın büyüleyiciliği: Abbas Kiyarüstami (https://www.gzt.com/cins/siradan-olanin-buyuleyiciligi-abbas-kiyarustemi-3512925) (Erişim 08.05.2023)



Fotoğraf 2.6. “Tek bir fotoğraf bir filmin sebebi olabilir” Abbas Kiyarüstami

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/474918723200775529/> (Erişim 08.05.2023)

Filmde bir çocuğun ekmek aldıktan sonra evine giderken sokakta karşılaştığı bir köpekten korkarak çözümü iç güdüsel bir tavırla köpeğe bir parça ekmek koparıp vermekle bulan, sıradan, hayata dair gerçekçi bir hikâyeyi konu almıştır. Kiyarüstami bu filminin öznesi konumundaki ve daha sonra çekeceği bazı kurmaca ve belgesel filimler de de kullanacağı çocuk imgesiyle (*Teneffüs* 1972, *Tecrübe* 1973, *Yolcu* 1974, *Bir Düğün Elbisesi* 1976, *Birinci Olay*, *İkinci Olay* 1979, *Tertipli veya Tertipsiz* 1981, *Arkadaşımın Evi Nerede* 1987, *Ev Ödevi* 1989) saflığı, masumiyeti, ahlakı, iradeyi ve zorluklarla baş etmeyi imgeleştirerek gelecekteki sinema kariyeri hakkında ip uçlarını vermiştir. (Fotoğraf 2.7).



Fotoğraf 2.7. Ekmek ve Sokak, 1970

Kaynak: <https://www.janusfilms.com/films/1923> (Erişim 08.05.2023)

Kiyarüstami'nin çocuk imgesi kullandığı ve çok ses getiren filmi *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmi ise sinema kariyerinde ayrı bir yere sahiptir. Ahmet adlı bir çocuğun, ödevini defter yerine kağıda yaptığı gerekçesiyle öğretmeni tarafından azarlanıp aynı hatayı bir kez deha tekrarlaması durumunda kendisini okuldan uzaklaştıracağını söylediği Namatzade'nin defterini, yanlışlıkla çantasına koymasına ve defteri arkadaşına götürmediği takdirde arkadaşının okuldan uzaklaştırılacağını ve bu nedenle duyduğu vicdani rahatsızlık ve saflıkla defteri arkadaşına götürmek için saatlerce çaba gösterirken, büyük babasının ahlaki sorgulamaları (geleneksel) ve annesinin umursamaz ve buyurgan direktiflerine karşı koyarak zorlukların üstesinden gelmesini anlatan bu film, yönetmenin yine minimalist yaklaşımını ortaya koyması ve belgesele yaslanan gerçekçi sinema anlayışını sergilemesi bakımından öne çıkan filmlerindendir. Film, yolculuk, zorluklarla mücadele ve geleneksel ahlak yapısına göndermeleri, sıkışmışlık ve yalnızlık temalarını aktarırken, kırsalda, gerçek mekanlarda, amatör oyuncularla ve çoğunluğu doğaçlama diyaloglarla ve doğal ışık ortamlarında inşa edilirken, sıradan insanların yaşamlarına dokunmuştur. Yine bu filmde Abbas Kiyarüstami'nin Şiirsel anlatımı fotoğrafçı kimliği ile kadrajlarına yansıtmıştır. (Fotoğraf 2.8).



Fotoğraf 2.8. Arkadaşımın Evi Nerede? 1987

Kaynak: <https://bookofkhydr.com/post/614568106058301440/stills-from-where-is-my-friends-house-also> <https://www.janusfilms.com/films/1923> (Erişim 08.05.2023)

İran filmlerinin büyük çoğunluğunda kullanılan nehirler, kırlar, dağlar, otlaklar, köy ve mahalle yolları, sokaklar ve özel alanlar yerine daha çok tercih edilen, şehir ve kasaba meydanları, okul, devlet kurumları (Mahkeme, Hastane) gibi kamusal alanlar birey ve içine doğduğu topluluk arasındaki ayrımı ortaya koyma açısından baş vurulan mekanlar olup diğer yönetmenler gibi Kiyarüstami'nin filmlerinde de yer almıştır (Çağlayan, 2011, s.59).

Abbas Kiyarüstami'nin filmlerinin diğer bir özelliği ise yaşanan olayların şimdiki zaman da gerçekleşmesi. Yönetmenin filmlerde anlatılan öykülerin içerikleri gereği geriye dönüş (Flashback) ya da ileriye gidiş (Flashforward) gibi zamanda atlamalar görülmez. Hatta anlattığı öyküler kısa zaman diliminde gerçekleşen öyküler olup, filmlerinde mevsimsel geçişlere ya da farklı coğrafi bölgelere ait görüntülere rastlanmaz. Genellikle anlattığı olaylar birkaç saat, birkaç gün ya da birkaç hafta da gerçekleşen olaylardır. Örneğin *Ekmek ve Sokak* (1970) bir çocuğun ekmek alıp evine ulaşmaya çalıştığı kısa bir zaman dilimini kapsar, *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) Filmi yaklaşık yirmi dört saati bile bulmaz ya da *Kirazın Tadı* (1997) yine bir günlük zaman dilimini anlatır. Abbas Kiyarüstami filmlerinin çoğunluğunda, karakterlerin yolcu olma haline rastlandığı söylenebilir. *Ekmek ve Sokak* (1970) filminde bir çocuğun ekmek alıp evine ulaşma isteği (Fotoğraf 2.7), *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) Filminde Ahmet'in arkadaşının evini arayışı sürecinde sürekli hareket halinde

yollarda olması (Fotoğraf 2.8), *On* (2002) ya da *Kirazın Tadı* (1997) (Fotoğraf 2.9) filmlerinde kahramanın araç içinde sürekli seyir halinde olması örnek olarak gösterilebilir.

Kıyarüstami filmlerinde mekân kullanımları ise minimal yani az sayıda ya da dar bir bölgede gerçekleşir. Örneğin *Tecrübe* (1973) filmi çoğunlukla fotoğrafçı dükkânı ve sokaklarla bir evde geçerken *Şirin* (2008) filmi sinema salonunda geçer, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (1999) ve *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) Filmleri bir köyde geçerken, *On* (2002) filmi araç içinde geçer. Bununla birlikte yönetmen dış mekanları kullanırken genel çekimlere estetik kaygı ve fotografik bir görselle yaklaşır. Erken dönem filmlerinden *Ekmek ve Sokak* (1970) ve *Teneffüs* (1972) filmleri ile *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) ve *Kirazın Tadı* (1997) filmleri tamamıyla dış mekân çekimiyle gerçekleşmiştir. Son dönem filmlerinden *Aslı Gibidir* (2010) ve *Sevmek Gibi* (2012) filmlerinin de çoğunluğu dış mekanlarda gerçekleşmiştir.



Fotoğraf 2.9. Kirazın Tadı, 1997

Kaynak: <https://manifold.press/kirazin-aci-tadi> (Erişim 08.05.2023)

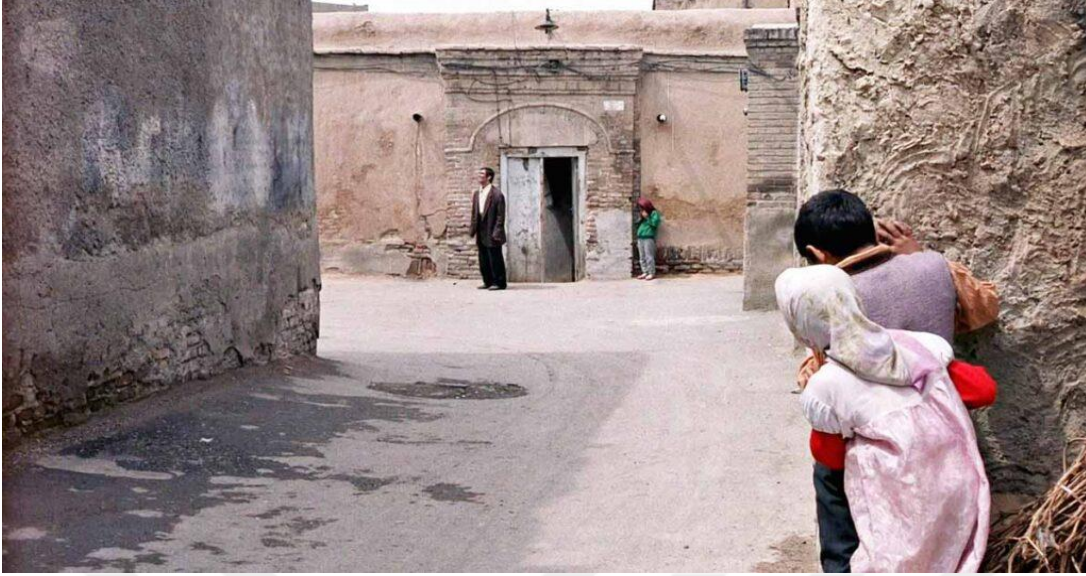
Yönetmen filmlerinde uzun planları çokça tercih ettiği için filmlerinin temposunun da genellikle yavaş ve ağır ilerlediği söylenebilir. Genel planları fotografik özelliklerle tercih etse de yakın planlara da sıkça baş vurmuştur. Özellikle *On* (2002) ve *Şirin* (2008) filmleri tamamen yakın planlardan oluşmaktadır. Filmlerinde ki kamera açısı ise daha çok göz seviyesinde ve kamera sabittir, hareketli objelerde pan hareketiyle takip ya da sabitlenmiş kamera ile yakın plan (*On* ve *Kirazın*

Tadi) sabit çekim söz konusudur. Yönetmenin öne çıkan diğer bir özelliği ise çekimleri sesli yapması dolayısıyla doğal sesi kullanması ve çekimlerinde doğal ve ortam ışığı kullanması olduğu söylenebilir.

Abbas Kiyarüstami filmlerinde içine doğduğu toplumdaki sıradan insanların yaşamlarından kesitleri, belgesel ve kurmacanın sınırlarında dolaşarak, toplumsal gerçekçi yaklaşımla ve çoğunlukla minimalist sinema anlayışıyla inşa ederken, edebiyat ve fotoğrafla olan bağını da anlatım dili olarak yine filmlerine yansıttığı söylenebilir. Üç filmi dışında (*Şirin* 2008, *Ashlı Gibidir* 2010 ve *Sevmek Gibi* 2012 İran dışında çekilmiştir) bütün filmlerini kendi ülkesinde çekmiştir. İran yeni dalgasının önde gelen yönetmeni Abbas Kiyarüstami, aldığı uluslararası başarılarla İran sinemasının dünya çapında tanınırlığına katkı sunarken İranlı birçok yönetmeni etkileyen ve önünü açan bir yönetmen olarak 2016 yılında yaşama veda etmiştir. Ardında birçok film bırakan Abbas Kiyarüstami dünya çapında iz bırakan en önemli yönetmenler arasında yerini almıştır.

2.4.2. Majid Majidi

Dramatik Sanatlar Akademisi mezunu olan Majid Majidi 1959 yılında Tahran'da doğmuştur. 1992 yılına kadar kısa filmler çekip filmlerde rol alan Majidi, yönetmenliğinin yanı sıra yapımcılığını ve senaristliğini üstlendiği film projelerinde de yer almıştır. İlk uzun metraj filmi olan *Baduk* (1992) (Kaçakçı) filminden sonra kariyerinde ilk uluslararası başarıyı getiren filmi *Cennetin Çocukları* filmi (1997) ile yabancı dalda Oscar Akademi ödüllerine (aynı zamanda aday gösterilen ilk İranlı yönetmen) aday gösterilme başarısını elde etmiştir. *Cennetin Çocukları* (1997) filmi kentin yoksul bir mahallesinde yaşayan sıradan bir ailenin iki çocuğunun dramını konu edinmiştir. Ayakkabı tamircisinde, kız kardeşinin (Zehra) tamir edilen ayakkabısını alıp sonra uğradığı manavda unutarak kaybeden Ali ve kız kardeşi okula gidip gelirken aynı ayakkabıyı paylaşmak zorunda kalır. Ali, ayakkabının değişim sırasında sürekli okula geç kalması nedeniyle müdürden azar işitir. Diğer taraftan kız kardeşi okulda kaybolan ayakkabısını başka bir çocuğun ayağında görür ve ağabeyi Ali ile evine kadar takip ederler. Ancak diğer çocuğun görme engelli bir babanın kızı ve daha yoksul olduğunu gördüklerinde ayakkabıyı istemekten vaz geçerler. (Fotoğraf 2.10).



Fotoğraf 2.10. Cennetin Çocukları, 1997

Kaynak: <https://www.sinevidyo.com/cennetin-cocuklari-children-of-heaven/> (Erişim 10.05.2023)

Filmde Majidi, kendi sinema anlayışına göre gerçek mekanlara ve gerçek hayatın içinden gelen amatör oyunculara yer vermiştir. Majidi' nin, düşünce olarak İslamiyet'in erdemlerini filmlerinde öne çıkaran bir yönetmen olarak burada dürüstlüğü, merhameti, iyiliği, aile bağlarını ve kader gibi kavramları öne çıkardığı söylenebilir. *Cennetin çocukları* (1997) Oscar akademi ödülüne yabancı dalda aday gösterilmesinin yanı sıra Amerika Birleşik Devletlerinden bir yapımcı tarafından satın alınarak 140 sinemada gösterime sunulması başarısını da yakalayarak İran sinemasının tanınırlığına uluslararası platformda çok büyük katkı sunmuştur (Akt. Çağlayan, 2011, s.54).

Majid Majidi 'nin *Cennetin çocukları* (1997) kadar ses getiren bir diğer filmi ise *Cennetin Rengi* (1999) filmidir. Annesi, iki küçük kızı ve görme engelli bir erkek çocuğu olan ve eşi vefat ettiği için tekrar evlenmeyi düşünen ancak görme engelli oğlunu bu konuda engel olarak gören bir babanın hikayesinin anlatıldığı film kırsalda bir köyde geçmektedir. (Fotoğraf 2.11)

Yönetmenin, filmlerinde sıkça başvurduğu İslami referansların yine bu filmde de baskın şekilde görüldüğü söylenebilir. Yaşamı ve içine doğduğu dünyayı keşfetmeye çalışan ve bu keşifler yoluyla Allah'ın varlığını anlamaya çalışan kör bir çocukla, yaşadığı yaşamın kendisine yüklediği yükler nedeniyle (eşinin ölümü, ömrü boyunca bakmak zorunda olduğu görme engelli bir çocuğun varlığı) manevi yönden

kör bir babanın dramının anlatıldığı filmde, yönetmenin sıklıkla refere ettiği İslami pratiklerin yer aldığı; iyilik, sevgi, mutluluk, şükür, sabır ve kader inancının yaşanan hayatın kişinin kendi iradesiyle nasıl cennet yada cehenneme dönüşebileceği metaforlarla başarılı bir şekilde verilmiştir (Sözen, 216, s.213-233).

Cennetin Rengi (1999) filmi Majid Majidi'nin *Cennetin çocukları* (1997) filminden sonra 2000 yılında Oscar akademi ödülüne yabancı dalda aday gösterilen ikinci filmidir (Pour, 2005, s.67)



Fotoğraf 2.11. Cennetin Rengi, 1999

Kaynak: <https://www.cinerituel.com/rang-e-khoda-1999/> (Erişim 10.08.2023)

Majid Majidi'nin filmografisinde yer alan diğer önemli bir filmi olan *Baran* (2001) ise göçü konu alan toplumsal gerçekçi bir film olarak kendini öne çıkarır. Bizim de ülke olarak şu günlerde yaşadığımız göç ve göçmen sorunlarının bir benzeri olarak o dönem İran'ında önemli bir sorun olan Afganlı göçmenler ve göçün yarattığı etkileri konu alan *Baran* filmi, yönetmenin bu konudaki görüşlerini yansıttığı bir röportajında şu şekilde dile getirilmiştir:

“Göç meselesi bugünkü dünyada birçok ülkede görülüyor ve birçok toplum bu durumla karşı karşıya. Savaşlar ve iç savaşlar nedeniyle bazı ülkelerden göç dalgalarının yaşandığını görüyoruz. Göç dalgasından en çok zarar gören insanların arasında çocukları ve bayanları görüyoruz. Doğal olarak göç başladığında aniden büyük bir göç dalgası yaşanıyor ve çok sayıda insan bir sürü sorunla birlikte ikinci ülkeye giriş yapıyor ve siz aniden bu insanlar ve sorunlarla baş başa kalıyorsunuz. Bu durumda o ülkede istenmeden bir türbülans yaşanıyor. Şimdi o toplumun halkı ve kamuoyu da göçmen kriziyle karşı karşıya kalıyor ve bu sorunları kendi sorunu olarak değil belki başkalarının kendi ülkesine ithal ettiği sorunlar gibi gözlemliyor. Çünkü sorunlarıyla birlikte gelmiş, onlarla

birlikte yaşıyor. Ayrıca bu göç dalgasıyla gelen insanlar bir sürü sıkıntılarla karşı karşıya kalıyorlar. Biliyorsunuz göçmen hayatı çok zor, boşluklar ve zafiyetlere dolu bir hayattır. Onların toplumsal, ekonomik ve sosyal sıkıntıları var. Bu durum onları başkalarının istismar etmesine yol açıyor” (Samadli, 2018, s.375).

Yoksulluk, göç, işçilerin yaşadığı sorunlar ve aşkın konu alındığı filmin odağını Afganlı mülteci sorunu üzerinden kimlik sorunu oluştururken, filmin konusu oluşturan öykü bir inşaatta başlar, farklı ırktan insanların (Fars, Azeri, Afgan gibi) çalıştığı inşaatta Afganlı bir işçi yaralanır ve yerine çalışması için en büyük çocuğu olan 17 yaşındaki Rahmat (Baran) işe alınır. Rahmat, efendi, ağırbaşlı, sessiz biridir ancak çelimsiz ve ağır işlerin altından kalkacak yapıda bir işçi olmadığından, usta başı Memar tarafından, mutfak işleri yapan Latif ile yeri değiştirilir. Latif elinden alınan rahat işi nedeniyle Rahmete diş biler ve sürekli kötü davranır. Ancak Rahmet bu davranışlara karşılık vermeden işinde tutunmaya mecburdur. Latif, bir gün mutfakta kendi kendine şarkı söyleyip saçını tarayan Rahmeti görüp (ki yönetmen burada İran sinemasında uygulanan sansür kuralları nedeniyle çok etkili bir metafor kullanmıştır.) onun bir kadın olduğu sırrını çözünce bu davranışlarına son verir ve aralarında sessiz, sözsüz naif bir aşk başlar. (Fotoğraf 2.12)



Fotoğraf 2.12. Baran, 2001

Kaynak: <https://mizahgastesi.com/anlatilmaz-yasanir-dedirtten-film-baran/> (Erişim 13.09.2023)

İran’ın, Afganistan’da yaşanan Rus işgali ve Taliban baskıları sonucu aldığı büyük göçün yansımaları ve yaşanan bütün olumsuzlukların sosyal gerçeklik bağlamında aktarıldığı filmde, işçilerin neredeyse insanlık dışı zor koşullarda çalışması, kaçak işçilerin sürekli denetçi müfettişlere yakalanma korkusu ve

diğerlerine oranla daha düşük ücretle (neredeyse karın tokluğuna) çalıştırılmasının yanı sıra yine farklı ırklardan ve kültürlerden olan iki insan arasındaki masumane yaşanan aşk, yönetmen tarafından büyük bir ustalıkla aktarılırken, totalde toplumun içinde bulunduğu gerçekler, sistemin acımasızlığı, yoksulluk, insanlık dışı uygulamalar, mülteci sorunları ve kimlik çatışmaları dönemin İran gerçekliğine ışık tutmaktadır. Filmde dikkat çeken diğer bir unsur ise, Rahmet (Baran) karakterini canlandıran Zahra Bahrami'nin müthiş oyunculukla, konuşmadan jest ve mimiklerle canlandığı karaktere adeta hayat vermesidir. (Fotoğraf 2.13)



Fotoğraf 2.13. Baran, 2001

Kaynak: <http://sendenbendenbizden5.blogspot.com/2017/07/bir-majid-majidi-filmi-baran.html> (Erişim 13.09.2023)

Majid Majidi, *Baran* filmi ile dünya çapında ses getiren ve birçok ödüle değer görülen bir yönetmen olarak İran sinemasındaki yerine bir kez daha perçinlemiştir denilebilir.

Majid Majidi'nin filmografisine bakıldığında çocukların dünyası ve onların gözünden anlatımlar öne çıktığı söylenebilir. Yönetmenin filmografisinde büyük bir yer edinen, yine hemen her filminde öne çıkan İslami yaşam pratikleri ve değerlerinin ortaya çıkışını anlatan filmi *Hız. Muhammed Allah'ın Elçisi* (2015) filmi, İslam dünyasında tartışmalara neden olsa da dünya çapında büyük yankı uyandırmıştır. İslam peygamberi Muhammed'in 12 yaşına kadar olan yaşamının konu edildiği film gerek batıda ve gerekse İslam coğrafyasında büyük ses ve tartışmaları da beraberinde getiren

film olarak yönetmenin kariyerinde yer almıştır. Sinema eleştirmenleri ve ilahiyat çevrelerince, batıda yerleşmiş olan İslamofobi'ye karşı ortaya konulmuş önemli bir adım olarak görülmekle birlikte bazı dini çevrelerce mezhepsel (İran'ın ve dolayısıyla yönetmenin Şii mezhebine tabi olması nedeniyle) yaklaşımla çekilmiş bir film olduğu eleştirisi de getirilmiştir.⁹

Ancak büyük çoğunluk tarafından çağrı filminden sonra İslam İnancı ve Peygamberi konusunda çekilmiş en başarılı film olarak kabul görmüştür.

Yönetmen film ile ilgili bir röportajında, filmi çekmek konusunda (Tutucu kesimlerin Peygamberin sinemaya konu edilmesine karşı çıkışlarına karşı argümanı) şunları söylemiştir:

“...Düşünüyorum ki günümüzde eğer peygamberlerin silsilesi devam etmekte olsaydı, bugün Risaletlerini medya ve sinemayı kullanarak yerine getirip, insanlarla iletişime geçerlerdi. Sinema İslam hakkındaki doğru düşünceyi dünyaya gösterebilecek medyanın, büyük bir parçasıdır. Ama bu gerçekten de zorlu bir yoldur”.¹⁰

Majid Majidi, filmlerinde İslami yaşam pratikleri ve dini hassasiyetleri içeren ahlaki yaklaşıma dikkat eden bir yönetmen olarak tanınsa da *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015) filminde İslam aleminin peygamberi ve özelinde İslam'ı dünyaya anlatmak bağlamında daha dikkatli davranması gerektiğinin farkındalığı ile hareket etmiş ve İslami hassasiyet ve inanışlara dikkat ederek, peygamber karakterinin yüzünü film boyunca göstermemiş ve konuşmalarını da yine aynı nedenlerle alt yazı olarak izleyiciye sunarak, İslam inanç coğrafyasında çıkabilecek tartışmalarında önünü almıştır.

Peygamberin 12 yaşına kadar geçen sürede, doğumu ile başlayan ve sonrasında gerçekleşen mucizeler ve hayatının önemli olaylarının aktarıldığı filmde yönetmenin sinematografiyi de olabilecek en üst düzeyde başarılı kullandığı söylenebilir. İran sineması bağlamında yüksek bütçe ile gerçekleştirilen filmin basına yansıyan bilgilere

⁹ ⁹ 'Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi' filmi dünyada ve Türkiye'de nasıl karşılandı? <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37822507> (Erişim 15.09.2023)

¹⁰ 'Peygamberlik sürse tebliğ sinema ile yapılırdı' <https://www.ntv.com.tr/turkiye/peygamberlik-surse-teblig-sinema-ile-yapilirdi,7gMyLImlQ0iP4Tw4gDPz8Q> (Erişim 15.09.2023)

göre çekimi yedi yılda tamamlanmış ve filmin bütçesi 40 milyon dolar olarak açıklanmıştır.¹¹¹

Görece yüksek bütçeli filmde, kurulan plato, kaynaklarda anlatılanlara yaslanarak peygamberin yaşadığı dönemi aktarmada başarılı bir görsellik sağlarken, karakterlerin kıyafetleri ve kullanılan ışık ve kamera açıları yine filmi sinematografik açıdan başarılı sınırlara çektiği söylenebilir. (Fotoğraf 2.14).



Fotoğraf 2.14. Hz. Muhammed Allah'ın Elçisi 2015

Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/hz-muhammed-allah-in-elcisi--2013049/foto-galeri> (Erişim 15.09.2023)

Majid Majidi' nin, İran sinemasında, İslami bakış ve yaşam pratiklerini filmlerine baskın bir şekilde yansıtması açısından diğer yönetmenlerden ayrıldığı söylenebilir. Son dönem filmleri dışında dünya sinema platformunda kendini kabullendirdiği filmlerin büyük çoğunluğunda çocukların dünyasına eğilerek onların bakış açısından öykülerini anlatmayı tercih eden Majidi, diğer İranlı yönetmenler gibi Fars Şiir ve Edebiyatından oldukça etkilenmiş bir sinemacı kimliği ile kendini ortaya koymuştur. Filmleri, gerçekçi bir zeminde ve çoğunlukla amatör oyuncuların yer aldığı, gerçek mekanların ve doğal ışığın kullanıldığı, sinematografik estetiğin üst düzeyde tutulduğu ve yaklaşım olarak İslami ahlak ve değerler üzerine inşa edildiği söylenebilir (Çağlayan, 2011, s.78). İran yeni dalgasının önemli temsilcilerinden olan

¹¹ 'Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi' filmi dünyada ve Türkiye'de nasıl karşılandı? <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37822507> (Erişim 15.09.2023)

Majid Majidi İran sinemasının dünya çapında tanınırlığına katkısı ise yadsınamayacak bir gerçektir.

2.4.3. Bahman Ghobadi

İran sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Bahman Ghobadi, 1969 yılında dünyaya geldiği İran'ın Kürdistan eyaletinin sınır bölgesindeki (Baneh) yaşamı filmlerine taşıyarak ilk Kürt yönetmen olarak İran ve dünya sinema endüstrisinde yerini almıştır. Sinema öğrenimini yarıda bırakarak kısa film çekimlerine başlayan ve çektiği 10 kısa filmle aldığı ulusal ve uluslararası ödüllerle dikkatleri üzerine çekmeyi başaran Ghobadi, Abbas Kiyarüstami'nin *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* (1999) filminde baş asistan olarak deneyim kazandıktan sonra, *Siste Yaşam* (1999) kısa filminin Clarmont Ferrand festivalinde aldığı jüri özel ödülünün motivasyonu ile çektiği ilk uzun metraj filmi olan *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filmi, Cannes Film Festivalinde Altın Kamera, Genç Sinemacı ve Fipresci ödüllerini alarak yönetmenin uluslararası film sektöründe adını duyurmasının önünü açmıştır.¹²

Film, yönetmenin doğduğu köy olan Bane'de çekilmiştir ve gerçek öyküye dayanmaktadır. Adını, kışın atların soğuk hava koşullarına direncini artırmak için atlara viski içirilmesine gönderme *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) olarak alan film, yönetmenin ilk uzun metraj filmidir.

İran, Irak ve Türkiye sınırında yaşayan ve geçimlerini kaçakçılıkla sağlayan Kürt bir ailenin dramının anlatıldığı filmde, anne doğum sırasında baba ise kaçakçılık yaparken sınırda mayına basıp öldüğü için ailenin bütün yükünü omuzlamak zorunda kalan Eyüp (Ayoub), sağlık durumu iyi olmayan engelli kardeşi Madi'nin ameliyat parasını biriktirmek için okulu bırakıp çalışmaya başlar. Film, Eyüp'ün ameliyat parasını kazanamayacağının anlaşılması üzerine kız kardeşi Rojin'in, kardeşinin ameliyat masrafları ve sonrasında bakımı karşılığı kendinden yaşça büyük biriyle evlenmesine karar verilmesi ile devam eder. Ancak damadın annesi, gelinin damadın köyüne gelişi sırasında Madi'yi görüp istememesi üzerine Eyüp ve amcası Madi'yi alarak köye geri dönmek zorunda kalırlar.

¹² Bernamegeh Türkçe, Bahman Ghobadi Kimdir- (Behmen Kubadi)
<https://www.bernamegeh.com/bahman-ghobadi-kimdir-behmen-kubadi/> (Erişim 19.09.2023)

Madi'nin zamanının tükenmeye başlaması üzerine Eyüp, Madi'yi ve amcasının katırını alarak kaçakçılara katılıp Irak'a gitmek ve orada katırı satıp Madi'yi tedavi ettirmek ister. Kaçakçılar, katırlara, soğuğa dayanabilmeleri için her zamanki gibi sularına viski katıp içirmiştir, ancak havanın aşırı soğukluğu ve fazla verilen alkole dayanamayan hayvanlar, sınırda pusuya düşürüldükleri anda baygın düşer ve yerlerinden kıpırdayamazlar. Eyüp çaresizlik içinde baygın düşen katırıyla uğraşırken, kaçakçıların yaşadığı çaresizlik ve kaos bütün çıplaklığı ile perdeye yansırken Eyüp ve Madi'nin katırla birlikte sınırı geçtiği görülür ve film bu şekliyle son bularak iki kardeşin sonu hakkında izleyiciye belirsiz bir final sunar. (Fotoğraf 2.15)



Fotoğraf 2.15. Sarhoş Atlar Zamanı, 2000

Kaynak: <https://www.bagimsizsinema.com/sarhos-atlar-zamani.html> (Erişim 19.09.2023)

Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) ve *Kaplumbağalarda Uçar* (2004) politik filmleri, yoksulluğun tüm ağırlığıyla hissedildiği bir coğrafyada çıkış yolu arayan yoksul insanların mücadelesi bağlamında, ironik şekilde İran sinemanın var olma gerçekliğine de tanıklıktır bir anlamda. Ghobadi, filmini, İran yeni dalgasının önde gelen diğer yönetmenleri gibi, konusunu sıradan insanların yaşadığı gerçekliğe yaslayarak, gerçek mekanlar, doğal ışık ve amatör oyuncular kullanarak gerçekleştirmiştir.

Yönetmenin filmografisinde yer alan önemli diğer bir uzun metraj filmi olan ve Irak-İran-Fransa yapımı *Kaplumbağalarda Uçar* (2004) filmi, konusunu Irak- ABD savaşındaki çocukların dramından almıştır. Film hakkında yönetmen bir röportajında şunları dile getirmiştir:

“...Halka ait bir tek resim yoktu. Sadece bir sürü gereksiz görüntü dönüp duruyordu. Bu filmde Saddam ve Bush yardımcı oyuncular. Irak halkı, sokak çocukları başrolü oynuyor. Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum.”¹³

Yönetmen yukarıda yer alan konuşmasının son cümlesini “Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum” filmin sonunda da kullanmıştır. Film, Irak- ABD (2. Körfez savaşı) savaşından birkaç gün öncesini kapsayan bir zaman diliminde Türkiye- Irak sınırında yer alan bir mülteci kampında yaşanan olayları konu edinmiştir. Filmin kahramanları savaşlarda ya da sonrasında mayın toplarken uzuvlarını ve ailelerini kaybetmiş mayın toplayan çocuklardır. Ana kahramanlar, uydu lakaplı Soran ve naif bir aşk beslediği Agrin’in yanı sıra mayın toplarken kollarını kaybeden ve mistik güçleri olan Agrin’in ağabeyi Hengov ve Agrin’in daha önceki yaşanan savaş sırasında Amerikalı askerlerin tecavüzü sonucu doğan görme sorunu olan oğlu Riga ve diğer çocuklardır. Soran, mayın toplanması ve kampın birçok hizmetinin çocuklar tarafından yapılmasını organize eden, zeki ve pragmatik yapıda, gizliden gizliye ABD hayranı olan ve kamptaki çocuklara liderlik yapan 13-15 yaşlarında bir çocuktur.

Kampta, çocuklarla birlikte evlere uydu kuran Soran, diğer yandan da çok az bildiği İngilizcesi ile de uydu haberlerini kendince kamp sakinlerine tercüme etmektedir.

Soran, kampta ikame eden Agrin’e aşıktır, ancak kendisinden bir türlü yüz bulamaz, çünkü Agrin daha önceki savaşta uğradığı tecavüzün travmasını atlatamamış ve bu durum sonucu doğan Riga’dan kurtulmak istemektedir. Hengov ise bunun farkında olduğu için sürekli onunla tartışmaktadır. Film boyunca çocukların savaş sonucu yaşadıkları travmayı ve fiziksel kayıplarını, ebeveynsiz, her yönden tekinsiz bir yaşamın ortasında verdikleri yaşam savaşını ajitasyona varmadan aktaran yönetmenin zaman zaman da Kürt inanışında var olan hikayelere atıfta bulunmak adına metaforlara da baş vurduğu söylenebilir. Örneğin;

“Eski bir Kürt hikâyesine göre, gölde yaşayan bir kaplumbağa, her gün etrafında kanat çırparak yükselen kuşlara özenip uçmayı, gölün karşı kıyısına geçmeyi diler. Dileğini kuşlara söyler, kuşlar da: Uçabilirsin diye yanıtlar. Kaplumbağalar da uçar. İki kuş, kaplumbağaya bir dal uzatırlar ve ağzıyla dala sınıksıkı tutunmasını söylerler. Kaplumbağa tutunur. Kuşlar havalandıkça,

¹³ TUİC Akademi, Kaplumbağalarda Uçar, Dilan Karahan.
<https://www.tuicakademi.org/kaplumbagalar-da-ucar/> (Erişim 19.09.2023)

ömründe hiç çıkmadığı kadar yükseklerle çıkan kaplumbağanın şaşkınlık ve heyecandan ağzı açık kalır. Ağzını açmasıyla birlikte dalı bırakır ve göle düşer. Hayatının ne bir adım gerisine ne de ilerisine. Sırtında koca bir kambur gibi taşıdığı yüküyle, eviyle, ocağıyla, usul usul yaşadığı, ait olduğu dünyasına...”¹⁴

Filmde yer alan Agrin içinde tecavüz sonucu doğan çocuğu Riga da tıpkı bir kaplumbağanın sırtındaki kabuğu, kamburu gibi kendisi için yüküdür ve ondan zaman zaman kurtulmak ister. Finalde onu taş bağlayarak göle atıp kendisi de yüksek bir yamaçtan aşağı kendini bırakarak intihar eder.

Diğer bir metafor ise kırmızı balıktır ve yine Kürt inanışına göre şans sembolize eden bir metafor olarak karşımıza çıkmakta ancak filmde kırmızı renge boyanan bir balığın çocuklara Amerikalı askerler tarafından verilip sonradan boyalı olduğu anlaşılması, Amerikalıların Irak’a demokrasi özgürlük vadi ile girmesinin yalan olduğu gerçeğini anlatmak babında kullanılan güçlü bir metafor olduğu söylenebilir.¹⁵

Filmin geçtiği mekanlar (çadır, köy evleri ve çalışmayan eski tank ve mayın gibi savaş materyallerinin varlığı) yine dönemi aktarmada gerçeklik bağlamında oldukça başarılı, filmde yer alan oyuncuların yine sıradan amatör oyuncular olması ve kostümler yani çocukların kıyafetleri doğal ve gerçekliğe uygunluğu düşünüldüğünde, filmim, savaşın özellikle çocuklar üzerinde bıraktığı izleri gözler önüne sermekte oldukça başarılı olduğu söylenebilir. (Fotoğraf 2.16)

¹⁴ TUİC Akademi, Kaplumbağalarda Uçar, Dilan Karahan. <https://www.tuicakademi.org/kaplumbagalar-da-ucar/> (Erişim 19.09.2023)

¹⁵ Film Hafızası, Yerden Göğe Kadar Özgür: Turtles Can Fly, Dilan Salkaya <https://filmhafizasi.com/yerden-goge-kadar-ozgur-turtles-can-fly/> (Erişim 19.09.2023)



Fotoğraf 2.16. Kaplumbağalarda Uçar, 2004

Kaynak: <https://www.cumhuriyet.com.tr/galeri/kaplumbagalar-da-ucar-cocuklarin-gozunden-bir-savas-anlatisi-1916497#photo-8> (Erişim 19.09.2023)

Ghobadi'nin Türkiye de çekilmesi bağlamında da önemli filmlerinden bir diğeri de *Gergedan mevsimi* (2012) filmidir. Diğer filmlerinden ayrılan başlıca özellikleri, yasaklı olduğu için yurtdışında (Türkiye) çekilmiş olması, diğer filmlerinde olduğu gibi amatör oyuncular yerine Monica Bellucci, Behrouz Vossoughi, Yılmaz Erdoğan, Belçim Bilgin ve Beren Saat gibi farklı ülkelerden profesyonel oyunculara yer vermesi olarak sıralanabilir. Bir diğer fark ise filmde çok fazla simgesel anlatıma yönelmesi denilebilir. 30 yıl tutuklu kalan ve sonrasında serbest bırakılan İranlı şair Sadegh Kamangar'ın gerçek yaşamından esinlenilerek, şair Sahel Farzan'ın hayatının anlatıldığı filme adını veren ve filmde yer alan Gergedan metaforunu, Ghobadi bir röportajında şöyle dile getirmektedir:

“*Gergedan Mevsiminde* Sahel bir gergedan gibidir. Çok güçlü. Başına gelenler karşısında hayatta kalmayı başarmış bir karakter. Ancak gergedanlar boyunlarını sağa sola hareket ettiremezler. Başlarını çeviremezler. Sahel de yapmak istediğini yapmak zorundaydı: kendini öldürmek... Çünkü yaşamak için bir şansı kalmadığını düşünmüştü. Hapishaneden çıktı ve aslında her şeyini kaybetmişti. Ve tıpkı bir gergedan gibi dümdüz giderek kendini öldürdü. Başını sağa sola çeviremeden. Etrafında ne var ne yok göremeden. Hiçbir şansı kalmadığını düşündü, alacağı tek bir nefes kalmamış gibi...” (Tümer, 2020, s.152).

Film, İran İslam devriminin hemen öncesinde başlayıp İstanbul'a uzanan trajik bir aşk hikayesini perdeye taşımaktadır. Ünlü bir şair olan Sahel, devrim sonrası

olaylar sırasında, karısı Mina'ya âşık olan şoförünün, siyasi şiirler yazdığı ihbarıyla hapse düşer ve kendisinin öldüğü haberi ailesine verildiği için eşi ve çocukları ülkeyi terk eder. Uzun yıllar hapiste kalan (30 yıl) Sahel hapisten çıktıktan sonra kendisinin öldüğünü zanneden eşi ve çocuklarını bulmak için İstanbul'a gelir. Yönetmenin kariyerinde sürgünde çektiği *gergedan mevsimi* (2012), profesyonel oyuncuların kurulu, çekim tekniği olarak diğer filmlerine oranla yakın plan çekimleri ve metaforların çokça yer aldığı film özelliği ile diğer filmlerinden ayrıldığı söylenebilir. (Fotoğraf 2.17)

Bahman Ghobadi'nin filmografisinde yer alan diğer filmler incelendiğinde yönetmenin İran yeni dalgası bağlamında, filmlerinde toplumsal gerçekçi yaklaşımı kendi anlatım diliyle sinematografik estetikle ortaya koyduğu söylenebilir. Yönetmen bütün filmlerinde hayvan metaforlarına yer vermesiyle ülkesindeki diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Diğer İranlı yönetmenlerin aksine daha dinamik, hareketli kamera kullanımıyla, mekân ve kostümlerle yarattığı atmosferle, kullandığı doğal ortam aydınlatması ve oyuncu seçiminin yanı sıra içine doğduğu kültürün mitlerine atıfta bulunduğu metaforlarla oluşturduğu sosyolojik ve felsefi yaklaşımlarla inşa ettiği filmlerinin yarı belgesel yarı kurmacaya yaslanan melez yapısıyla karşımıza çıkar. İran sinemasının başarısına yaptığı katkı ulusal ve uluslararası festivallerden aldığı ödüllerle kabul görürken kendisinin İran'ın yasaklı yönetmenleri arasında yer alması da ayrı bir ironidir.



Fotoğraf 2.17. Gergedan mevsimi, 2012

Kaynak: <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/163-gergedan-mevsiminde-olum-ve-isyan.aspx> (Erişim 20.09.2023)

2.4.4. Jafar Panahi

1960 yılında Miyaneh’de doğan ve İran Sinema ve TV Enstitüsü sinema yönetmenliği bölümünü okumuş olan Jafar Panahi, sinema kariyerine 1988’de çektiği kısa belgesel *Yaralı Başlar* (The Wounded Heads) filmi ile başlar. 1994 yılında Abbas Kiyarüstami ’nin *Zeytin Ağaçları Altında* (Zire darakhatan zeyton) filminde yardımcı yönetmenlikle uzun metraj sinema filmi deneyimini kazandıktan bir yıl sonra, senaryosunu Abbas Kiyarüstami ’nin yazdığı *Beyaz Balon* (1995) (Badkoneke sefid) filmi ile ilk uzun metraj filmini çeker. Film, yeni yıla girilirken çarşıdaki insanların günlük yaşantılarından kesitlerle başlar ve bu kesitlerin birinde elinde renkli balonlar olan bir balon satıcısının filmim kahramanının annesine yardım ettiği sahne ile devam eder. Film, kahramanın (küçük Raziye’nin) yeni yıla girerken küçük bir süs balığı satın almak için annesini ikna etmesi ve aldığı para ile balığı satın almaya giderken yolda parasını kaybetmesi ve sonrasında parasını düşürdüğü mazgalın altından çıkarması sürecini işler. Yönetmen, bu süreçte filmde parası olmadığı için kardeşlerini görmeye gidemeyen bir askerle olan diyalogu ve parayı çıkarmak için verdikleri uğraşlar sırasında yine baloncu çocukla tekrar karşılaşılması üzerinden Tahran’ın günlük yaşamını şiirsel bir dille, gerçekçi ve doğal olarak perdeye taşır. (Fotoğraf 2.18)

Panahi, Beyaz Balon film ile Cannes Film Festivali'nde En İyi İlk Film'e verilen Caméra d'Or ödülünü kazanmıştır.



Fotoğraf 2.18. Beyaz Balon, 1995

Kaynak: <https://www.dunyabizim.com/sinema/beyaz-balon-naif-iran-filmlerinden-biri-h17763.html> (Erişim 29.09.2023)

Panahi'nin kariyerinde yer alan ikinci filmi, yine ilk filmi *Beyaz Balon* (1995) gibi günlük sıradan bir Tahran kent yaşamını, çocuk karakter üzerinden yansıtan *Ayna* (1997) filmidir. *Ayna* filmi yönetmenin kariyerinde yer alan filmler arasında çekimleri açısından farklılık gösterir. Zira film iki bölümden oluşan çekimlerle gerçekleşmiştir. İlk bölümünde küçük bir kızın (Mina) okuldan çıktıktan sonra annesinin kendisini almayı unutmaması nedeniyle kendi başına evine gitmek üzere Tahran sokaklarında yaşadığı sorunları yansıtırken, filmin bir noktasında Mina karakterini oynayan çocuğun bu durumdan sıkılıp filmde oynamak istememesi üzerine her şeyi bir kenara bırakıp bağımsız olarak (film ekibi kendisini ikna edemediği için) gerçekten evine ulaşmak için yol alması ise filmin çekim olarak kurmacadan uzaklaşıp belgesel niteliğinde gerçekliğe yaslanarak ilerlemesini ikinci bölümün oluşturduğu söylenebilir. Bu noktada film ekibinin perdeye yansması (kamera arkası), ikna çalışmaları ve Mina'nın üzerindeki mikrofonu çıkarmayı unutmasıyla gelişen çekimlerde, Mina uzaktan takip edilmiş, yer yer trafik ve mekanlardan dolayı görüntüsünün olmayışı ancak sesinin duyulması ile film adeta belgesel niteliği kazanarak izleyicide gerçeklik duygusu yaşatarak filmi kurmacadan uzaklaştırıp yabancılaştırdığı söylenebilir. (Fotoğraf 2.19)



Fotoğraf 2.19. Ayna 1997, Mina'nın yönetmen Panahi tarafından ikna edilmeye çalışıldığı görüntü)

Kaynak: <https://sadececocuk.org/bir-film-onerisi-ayna-1997-cafer-panahi/> (Erişim 29.09.2023)

Panahi 'ye Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar ödülünü kazandıran *Ayna* 'da (1997), istem dışı gerçekleşen bu çekim, bilinçli olarak filmin kurgusunda kullanılarak, zaman zaman İranlı yönetmenlerin baş vurduğu (özellikle Kiyarüstami bu yaklaşımıyla öne çıkmıştır), film çekimlerinde kamera arkası sahnelerle izleyici üzerinde yabancılaştırma etkisi yaratılarak, izleyiciye izlediklerinin bir film olduğu gerçeği ortaya konulmuştur.

“Kiyarüstami 'ye göre seyircinin filme yabancılaşması filmi anlamasına yardım edecektir. Bu nedenle Kiyarüstami 'nin filmlerinde oyuncuya bir bardak su veren asistan ya da film ekibinin bir parçası görülür. Verilen bu aralarda seyircinin duygusal katılımı ve özdeşleşmesi engellenirken, seyirciye bir film izlediği hatırlatılır”¹⁶

Jafar Panahi'nin önemli filmlerinden olan ve çocuk karakterler üzerinden anlatımdan uzaklaşıp İran İslam Cumhuriyetinde kadın temsiliyetini ele aldığı *Daire* (2000) ve *Ofsayt* (2006) filmleri ise, İslami yaşam pratikleri nedeniyle baskılanan kadınların yaşamını ele alması nedeniyle mevcut iktidar tarafından “ulusal güvenliği tehdit ve İslam Cumhuriyeti aleyhine propaganda” ile suçlanmasına, 6 yıl hapis cezası ve 20 yıl film çekme yasağına çarptırılmasına zemin hazırlamıştır. Yaklaşık 1,5 yıl

¹⁶ Yeni Film, Yeni İran Sineması'ndan Cafer Panahi ve Filmleri, Elif Genco. <http://yenifilm.net/2000/12/yeni-iran-sinemasindan-cafer-panahi-ve-filmleri/> (Erişim 29.09.2023)

hapis yatması ve sonrasında cezasının ev hapsine çevrilmesi, yönetmeni film çekmekten alı koyamamış ve 2011 yılında *Bu Bir Film Değil* ve 2013 yılında *Perde* adlı daha deneysel ve yaratıcı filmlerini çekmiştir. Yurt dışına çıkma yasağı da getirilen Panahi 'ye verilen bu ceza tüm dünya sinema çevrelerince tepkilere yol açarken filmleri gizlice kaçırılarak yurtdışında gösterime sokulmuş ve *Perde* (2013) filmi ile Berlin Uluslararası Film Festivali'nde en iyi senaryo dalında Gümüş Ayı ödülünü kazanmıştır. Jafar Panahi kendisine verilen cezalarla ilgili Tahran'da gizlice yapılan bir röportajında şunları dile getirmiştir:

“Ben politik filmler yapmıyorum, sadece sosyal gerçeklikten bahsedem filmler yapıyorum... Ayrıca, İran'dan ayrılamam, çünkü, kendime rağmen bir sembol haline geldim. Eğer gidersem yaptığım iş anlamını kaybeder ve buradaki hayatın değişmesi için mücadele eden herkesi de sıkıntı içinde bırakmış olurum.”¹⁷

Baskı ve men cezasına rağmen film yapmaya devam eden Jafar Panahi, kendisinin de bir taksi şoförü olarak rol aldığı, araç içine yerleştirdiği birkaç sabit kamera ve yine küçük bir çocuk oyuncu (Yeğeni) ile minimalist yapıda inşa edilen *Taksi Tahran* (2015) filmini çekmiştir. Okulda bir kız çocuğuna verilen film çekme ödevi gereği, şehir içinde küçük kız ile seyahat ederken arabasına aldığı halktan sıradan insanlarla araç içindeki konuşmalarından oluşan (Abbas Kiyarüstami'nin *On* filminden esinlenen) filmi ile Berlin Film Festivali'nde En İyi Film dalında Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. *Taksi Tahran* (2015) filminin ardından yine kendisinin de baş rollerden birini canlandığı, diğer iki başrolde amatör bir oyuncunun yanı sıra profesyonel oyuncu olan Behnaz Caferi'nin yer aldığı *Üç Yüz* (Three Faces) (2018) filmi ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo dalında Altın Palmiye ödülünü alarak, yasakların bir yönetmenin film yapmasının önüne geçemeyeceği gerçeğini ortaya koyduğu söylenebilir. Özellikle *Üç Yüz* (2018) filminde kendisi bir yönetmeni canlandırırken diğer iki kadın karakter ve köyde yaşayan eski bir oyuncu ve dansçı olan kadın üzerinden İran'ın geçmişi (İslam devrimi öncesi), günümüz gerçekliği ve geleceğine yönelik duyulan özlemin simgeleştirildiği söylenebilir. (Fotoğraf 2.20)

¹⁷ Cafer Panahi ile Röportaj, Panahi: "Benim Yerim Burası", Jean Louis Martinelli Çeviri Ceyda Ulukaya, La Règle du Jeu dergisi <https://bianet.org/haber/panahi-benim-yerim-burasi-129032> (Erişim 29.09.2023)



Fotoğraf 2.20. Üç Yüz, 2018

Kaynak: <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/uc-hayat-2> (Erişim 29.09.2023)

Behnaz Caferi dışında bütün oyuncuların, amatör ve yöre insanlarının rol aldığı filmde, oyuncu olmak isteyen ve Tahran’da bunun için eğitim alan genç bir kadının, aile ve çevresi tarafından oyuncu olmasına duyulan tepki ve baskılar nedeniyle intihar videosu çekip, dönemin tanınan oyuncusuna (Behnaz Caferi) yönetmen üzerinden (Jafar Panahi) iletmesi ile başlayan öyküde, devrim öncesinde dans ve oyunculuk yapan ve devrim sonrası köylülerce dışlanan aktris karakteri (geçmişi simgeleyen), tanınmış ve kendisine öykünülen oyuncu Behnaz Caferi (günümüzü simgeleyen) ve gelecekte iyi bir oyuncu olma hayali kuran ve bu uğurda her türlü zorluğu göze alan (geleceği simgeleyen) genç kadının konumlanışları ana eksenini oluştururken, yönetmenin bu film özelinde günümüz İran halkının son yüzyıldaki yaşam pratikleri ve sosyolojik olarak nereye doğru evrildiğine ışık tuttuğu söylenebilir.

Jafar Panahi’nin film diline bakıldığında, toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla diğer İran yeni dalga temsilcileri gibi, sıradan insanların hayatlarına dokunarak filmlerini kurmaca ile belgesel sınırlarında inşa ederken, birkaç filmi (ki az sayıda profesyonel oyuncu) dışında amatör oyunculara, gerçek mekanlara, doğal sesler ve konuşmalara yer veren, doğal ışık kullanan ve özel efektler kullanmayan, minimalist düzlemde film üreten bir yönetmen olduğu söylenebilir. Panahi’nin diğer yönetmenlerden ayrılan bir özelliği ise yasaklı olmasına rağmen film üretirken ülkesini

terk etmeyi reddetmesidir. Kısa süre önce yönetmen arkadaşları Muhammed Resulof ve Mostafa Aleahmad'ı sosyal medya paylaşımları nedeniyle tutuklanması nedeniyle ziyaret etmek için gittiği cezaevinde tekrar tutuklanmasının ardından başlattığı açlık grevi sonucu serbest bırakılan yönetmen, İran'da günümüzde halen yaşananları şu sözlerle dile getirmiştir: "Farhad Meysami (Aktivist) gibi yüzlerce insan cezaevinde olduğu halde ben nasıl mutlu olabilirim. Hepsine özgürlük diliyorum."¹⁸

Sonuç olarak Jafar Panahi'nin, bütün zorluklara direnen karalı duruşuyla, İran yönetiminin yasaklarına rağmen, film üretmeye çalışan İranlı genç yönetmenlere rol model olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

2.4.5. Tahmineh Milani

İran'ın doğu Azerbaycan eyaletinin başkenti Tebriz de 1960 yılında doğan, Feminist, aktivist Tahmineh Milani, yine kendi gibi sinema sektöründen olan İranlı aktör ve yapımcı Mohammad Nikbin ile evlidir. İran Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık bölümü mezunu olan Milani, sinema kariyerine İran'ın önemli yönetmenlerinden Mesut Kimyai'nin asistanlığı (1984) ile adım atmıştır. İlk filmi olan *Farzandan-e Tallak*'ı (1988) (Boşanma Çocukları) çekene kadar yine başka yönetmenlerin asistanlığını yaparak sinema deneyimini artırmıştır. Boşanan ailelerin ve özellikle çocuklarının yaşadığı zorlukları konu alan *Farzandan-e Tallak*'ı (1988) (Boşanma Çocukları) filminin ardından, diğer İranlı birçok yönetmen gibi İran edebiyatından öykü yazarı Samed Behrengi'nin öyküsünü sinemaya uyarladığı *Efsane 'ye Ah* (1991) filmini çekmiştir. *Farzandan-e Tallak* (1988) filminin önemli bir özelliği ise sinemaya getirilen sansürlerden dolayı birçok yönetmen sorunları çocuklar üzerinden aktarırken erkek çocukları kullanmasına karşın Milani'nin kız çocukları kullanmasıdır.

1991 de çektiği komedi filmi olan *Dige Che Kheber*'in ardından *Kakado* (1996) filmini çeken yönetmenin bundan sonraki sinema üretimlerinin odağını İranlı kadınların yaşadığı sorunlar oluşturmuştur. Toplumsal cinsiyetçi yaklaşım bağlamında kadın temsilini sinemaya taşıyan Tahmineh Milani, filmlerinde İran'da yaşayan kadınların ekonomik özgürlük bağlamında yaşadıkları sıkıntıları perdeye taşıırken,

¹⁸ İran'da açlık grevi yapan yönetmen Panahi serbest bırakıldı <https://bianet.org/haber/iran-da-aclik-grevi-yapan-yonetmen-panahi-serbest-birakildi-273743> (Erişim 5.10.2023)

filmlerini, kadınların ekonomik özgürlük için verdikleri mücadelenin önemi, sosyal ve çalışma hayatlarında daha aktif olma çabaları üzerine inşa etmiştir. Yönetmenin filmlerindeki kadın figürleri, İslam retoriğine uygun yaşayan, idealist, kendi idealleri uğruna çaba sarf eden ve bu yolda toplumun ve onun bir parçası konumundaki aile yapısının koyduğu (ataerkil) engelleri aşmaya çalışan, çıkış yollarını zorlayan karakterler olarak kendini gösterir (Özkan, 2021, s.6).

Filmlerinde kadını merkeze alan feminist yönetmen, kadının erkek egemen bir toplumda var olma savaşını ortaya koyarken gerek devrim öncesi ve gerekse devrim sonrası İran sinemasında kadının temsiline yönelik getirdiği eleştiriyi şu cümlelerle ortaya koyar: “İsyankâr kadın tipinin gösterilmesi engelleniyor; oysa toplumda böyle kadınlar da var. Eski rejim döneminde kadınların çıplak olması isteniyordu. Bugünkü sinemada ise hareketsiz bir kütle olmaları isteniyor” (Aktaş, 2005, s. 234). Tahmineh Milani bu yaklaşımını dile getirirken kendi feminist anlayışını ise şu cümlelerle özetler:

“Mesela İsveç’te feministler cinsel özgürlük için savaşıyorlarsa ya da Amerika’dakiler erkekleri şehirden dışarı atın” diyorlarsa ki böyle düşünebilirler, ben bu tür bir feminist değilim. Kadın sorunları üzerinde konuşarak, çiğnenmiş ve yok sayılmış kadın hakları için uğraşarak tüm toplumu eşitliğe götürelim, diyenlerdenim. Ben gerçekten insana inanıyorum” (Kanat, 2006, s.61).

Yönetmenin 2001 yılında, henüz Tahran öğrencisi olduğu dönemde gerçekleşen 1979 İran İslam devrimi ve sonrasında meydana gelen gelişmeler ve olayları konu alan yarı biyografik filmi *Nimeh-ye Penhan* (2001) (Saklı Yarı) politik filmi ise “karşı devrimciler ve onları desteklemek için sanatı kötüye kullanma, Allah’a karşı savaşa girmiş olanları destekleme, şeytanla iş birliği yapma” suçu ile kendisinin dört kez idam cezasına çarptırılması ile sonuçlanmıştır. Ancak gerek Francis Ford Coppola, Spike Lee, Martin Scorsese ve Oliver Stone gibi dünyaca ünlü yönetmenlerin önyak olduğu çağrılar sonrası oluşan uluslararası baskı ve dönemin Cumhurbaşkanı Muhammed Hatem’inin devrim mahkemesinin kararı karşısında tavır takınması ile cezanın infazı durdurulmuş ve yönetmen iki haftalık bir tutukluluk sonrası serbest kalmıştır. 1979 İslam Devrimi ve sonrasında sol düşünceye mensup insanlara uygulanan yargısız infazları, haksızlıkları ve yoğun baskıyı konu alan film, İran’ın devrim sonrası ilk politik filmi olma özelliği taşımaktadır (Kanat, 2006, s.57). (Fotoğraf 2.21)



Fotoğraf 2.21. Nimeh-ye Penhan, 2001

Kaynak: <https://sadibey.com/2014/03/07/tahmineh-milaninin-nimeh-ye-penhan-filmi-ankara-ilefsin-gosterimlerinde/> (Erişim 5.10.2023)

Tahminen Milani 'nin filmografisinde önemli bir yere sahip olan iki filminden ilki olan *Do Zan* (İki Kadın) (1998) filmi, senaryosu yedi yıl sansür nedeniyle engellenmesine karşın İran seyircisinden de beklenen ilgiyi görmüştür. Gerçek bir öyküye dayanan film, dostlukları üniversite öğrencilik yıllarına dayanan iki kadının, okul bitmeden okullarının kapanmasıyla yollarının ayrılıp yıllar sonra tekrar kesişmesini konu alır. İki arkadaştan biri (Roya) iş yaşamına atılarak başarı sağlamış ve mutlu bir evlilik gerçekleştirmiştir. Diğer karakter ise (Fereşteh) üniversite yıllarında kendisine takıntılı şekilde âşık olan ve amacına ulaşmak için hiçbir kötülükten kaçınmayan (asit ve bıçakla kötülük yapacak kadar saplantılı) aşığından kaçarak küçük bir kasabaya yerleşip aile baskısıyla kendinden yaşça büyük biriyle evlenmek zorunda kalmıştır. (Fotoğraf 2.22)



Fotoğraf 2.22. Do Zan, 1998

Kaynak: <https://m.sinemalar.com/mobileweb/movieGalleryItem/80876/3> (Erişim 5.10.2023)

Eşinin, kendisine aşık olduğu için evliliğe karar verme aşamasında Fereşteh’in üniversiteye dönüp eğitimine devam etme sözünü verdiği halde tutmaması, onu sürekli baskı altında tutması, Fereşteh’in alışılmış kadın anlayışı reddetmesi ve boşanmak için mahkemeye başvurmasını konu alan filmde, hakimin, kocasının şiddet uygulamaması, evine bağlı olması ve evinin geçimini sağlayarak çocuklarına bakmasını yeterli görerek boşanmayı reddetmesi ile sonuçlanan filmde, yönetmenin İran da kadının temsili bağlamında ataerkil toplumdaki kimlik sorununa vurgu yaptığı söylenebilir. Bu konu da Milani ‘nin bakış açısı, filmi ile ilgili bir söyleşide dile getirdiği düşüncelerini Kanat’ın Holly-Milani söyleşisindeki aktarımında görüldüğü söylenebilir:

“(…) Toplum kim olduğunuzu açıkça göstermenize izin vermiyor ve bu kadınlar açısından daha kötü bir durum. Birçok kadının iki ya da üç boyutu var. Özellikle devrimden sonra bu alışlageldik bir hal aldı. Kadın ve erkek için evlerindeki hayat özel ve namahremdir, bu ilk boyutlarıdır. Ev dışındaki hayatlarında ise sosyal kurallara düzenlemelere uyulmalıdır, bu da hayatlarının diğer boyutudur... Bizim kadınlarımızın ayrıca evlerinin içinde de iki yüzleri vardır; eşlerinin(veya), eşlerinin ailesinin sahip olmak istedikleri kadın ve içlerinde yaşattıkları kadın... İki Kadın bu nedenle insanoğlunun kimlik yoksunluğuna değinmektedir. Bence toplumdaki kadınların, hatta erkeklerin %90’ı Fereşteh karakterine çok yakındır” (Kanat, 2006, s.71).

Tahmineh Milani ‘nin diğer önemli filmi olarak kabul edilen *Vakoneshe Penjom* (2003) (Beşinci Tepki) filminin, yine İran’daki İslami yaşam pratiği bağlamında ve erkek egemen toplum yapısında kadının konumunu yansıtan nitelikte olduğu

söylenbilir. Yönetmenin birçok filmindeki kadın karakterlerde olduğu gibi burada da kahramanın adı Fereşteh'dir. Eşi vefat ettiği için çocuklarına bakamayacağı gerekçesi ile çocuklarının velayetini almaya çalışan kayınpederi ile arasında geçen olayları konu alan filmin diğer bir odak noktası ise İslami yönetim pratikler bağlamında kayınbiraderi ve kayınpederinin namahrem olarak görülüyor olmasından hareketle kayınbirader ya da kayınpederi ile evlendirilmek istenmesinin gündeme gelmesidir. (Fotoğraf 2.23)



Fotoğraf 2.23. Vakoneshe Penjom, 2003

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1765368> (Erişim 6.10.2023)

Fereşteh'in çocuklarının velayeti için girdiği mücadele de destekçileri konumundaki diğer kadın karakterler ise, İran toplum yapısının erkek egemen tahakkümünün değişik yansımaları bağlamında filme farklı katmanlar eklemiştir. Fereşteh'in çocuklarının velayeti konusunda çıkan zorlukları aşmak için son çare olarak arkadaşlarının yardımıyla çocuklarını kaçıırken yakalanması sonrası, halası, kayınbiraderi ve kayınpederi arasında geçen sistem eleştirisi ile Fereşteh'in çocuklarının velayetinin kabulü ile film final yapmıştır.

Eril dilin egemen olduğu bu ortamda kadına yönelik her türlü baskı ve şiddetin aktarımını başarılı bir sinematografi ile inşa eden Milani, bütün filmlerinde olduğu gibi *Vakoneshe Penjom* (2003) filminde de merkeze İran kadını ve İslami yaşam pratiklerinin dayatıldığı yeni sistemde var olma adına kimlik savaşını almıştır.

Tahmineh Milani filmlerinin odağına, eril bir iktidarın hüküm sürdüğü atmosferde kadının erkek egemen ataerkil yapı altında karşılaştığı haksızlıkları, iş yaşamı ve eğitim hayatı gibi temel haklarının kısıtlanması gibi yaşamsal konularda verdiği mücadeleyi alarak, İran kadını filmlerinin öznesi konumunda, erkeği ise

ikincil planda konumlandırarak, ülke gerçeklerini İslami yaşam pratiklerini de merkeze alarak filmlerine eleştirel yapıda yansıtan bir yönetmen olduğu söylenebilir. Milani, duruşu ve bütün zorluklara ve engellemelere rağmen feminist çizgisinden sapmayan, idam cezası ile karşılaşmasına karşın üretimlerine devam eden bir yönetmen portresi çizerken öte yandan İran sinemasının önemli bir figürü olarak uluslararası alanda da kendini kabullendirmiş bir yönetmen kimliği ile öne çıkmaktadır.



3. AUTEUR KURAMI

Lumi re kardeşlerin kısa gösterimleriyle başlayan sinema serüveni, zamanla insanların haber alma, bilgilenme ve eğlenme ihtiyaçlarına hizmet eden en güçlü araçlardan biri haline gelmiştir. Sinema biçimci kuramın etkisiyle de kendini sürekli geliştirerek, estetik ve teknik yeniliklerle ilerlemeye devam etmiştir. Sinemanın erken dönemlerinde, üretilen filmler gazete ve dergilerde bazı köşe yazarlarınca eleştiri ve yorumlarla gündeme taşınırken, diğer yandan sinema, özellikle kurgu teknikleri, sahne tasarımları, ışık ve kullanılan mercek ve film kameralarının gelişen özellikleri sayesinde hızlı bir gelişim göstermekteydi. Bu dönemde sinema teknik ve estetik yeniliklerle sürekli kendini yenileyerek sanat ve eğlence dünyasında güçlü bir yer edinmiştir. Klasik anlatının ilk örneğini vererek Hollywood sinemasının dünya genelinde kurmuş olduğu hakimiyetin öncülü konumunda olan, yönetmen David Wark Griffith'in ( yk  anlatan ilk uzun metraj film *Birth of a Nation*) *Bir ulusun doğuşu* (1915) filmi o dönemde gerek kurgu ve çekim ölçekleri ve gerekse ışık ve mekân kullanımını açısından  ne çıkan bir yapıttır. Hollywood'un, daha çok stüdyo temelli filmleri ticari başarısı ile kendinden söz ettirirken, diğer tarafta 1917 devrimi sonrası Sovyet sinemasında, özellikle kurgu konusunda Lev Kuleshov, Pudovkin ve Sergei Eisenstein farklı bir sinema anlayışını ortaya koyuyordu. Bu dönemin, filmlerin inşasında biçimci yaklaşımın ve bu anlayış çerçevesinde izleyici üzerinde bıraktığı etkinin tartışıldığı dönem olduğu söylenebilir (Altundağ, 2006, s. 4-22). Bütün sanat dalları arasında fotoğraftan sonra ortaya çıkan yeni sanat dalı sinema, II. Dünya savaşı yıllarında ortaya çıkan İtalyan yeni gerçekliği ile birlikte sinemada Andre Bazin'in ortaya attığı gerçekçi kuram tartışmalarının hız kazanması ve Fransa'da yayınlanan Sinema Defterleri (Cahiers du Cinema) dergisi yazarlarının Bazin'den etkilenerek, yeni tartışmalara girmesiyle yayılan Fransız yeni dalgasıyla birlikte yeni bir sinema anlayışına doğru evrilmeye başlamıştır. Kapitalist ideolojinin temsilcisi ve dünya sinema pazarının hâkim konumundaki Hollywood sinema pratiklerine karşı, Fransa da ortaya çıkan yeni Avrupa sinema anlayışı Auteur kavramı ile paralellik göstermiştir (Karatay, 2015, s.116).

Andre Bazin'den önce, Roman yazarı ve sinemacı olan Alexandre Astruc, 1948 tarihinde kaleme aldığı makalesi 'Birth of a New Avanguardia: The Camera-Pen' ile Auteurizm tartışmalarının zeminini hazırlamıştır. Sinemanın, Roman ve Resim gibi,

bir anlatımın yeni aracı haline geldiğini öne süren Astruc, yönetmenin tıpkı bir roman yazarı ya da şair gibi “ben” diyebilmek adına kamerayı bir kalem gibi kullanmasını savunmuştur. Ona göre yönetmen bu sayede sadece verili olan metni (senaryo) filme aktaran değil, aynı zamanda kendi adına yaratıcı bir sanatçı konumuna ulaşacaktır (Stam, 2014, s.95).

“1957 tarihli ‘La politique des auteurs’ başlıklı bir makalede Bazin auteurizmi ‘sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak’ olarak özetledi. Auteur eleştirmenler, baskın geleneklere ve verilen metne sadık kalan metteurs-en-scene [sahneye koyan kimse] ve mizansenini kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan auteurleri birbirinden ayırdı” (Stam, 2014, s.96).

Cahiers du Cinema dergisinin bir grup Fransız film eleştirmeni tarafından, Amerikan filmleri üzerinden yapılan okumalar sonucu ortaya çıkan ve Hollywood sinemasının, tür filmlerinin kalıplarına rağmen, filmlere kendine has belirli bir üslup katmayı başarabilen yönetmenlerin oluşturduğu dili Auteur olarak nitelendirilmiştir. Fransız filmlerine getirdikleri eleştirilerden yola çıkan bu film eleştirmenleri, kendi filmlerini, benimsedikleri yeni biçim ve içerik bağlamında inşa ederek deneyimlemeleri, bu kuramın geliştirilmesinde ve günümüze taşınmasında önemli görev üstlenmiştir. Fransız yeni dalgasının öncülleri olarak da anılan bu sinemacılar arasında Francois Truffaut, Jean-Luc Godard ve Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi isimler yer almıştır (Kabadayı, 2013, s.109).

“Sonuçta yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması son noktasına 1950’den itibaren ulaşmıştır. Bu bağlamda Auteur kavramı önce dolaylı olarak Amerika ve Fransa arasındaki ekonomik-politik nedenlerden direkt olarak da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan, kendi ülke sinemasına tepki gösteren bir grup entelektüelin çabası sonrasında ortaya çıktı” (Kolker’den akt. Karatay, 2015, s.116).

Auteur kuramı, yönetmen ağırlıklı film üretimini, Auteur terimini sinema literatürüne sokan ilk kişi olarak anılan Francois Truffaut, Sinema defterleri (Cahiers du Cinema) dergisinde 1954 yılında kaleme aldığı, ‘Fransız Sineması’nın belirli bir eğilimi’ adlı makalesinde, Auteur kavramını ortaya atarak, yönetmenin, senaryo ve diyalog yazımından tek sorumlu kişi olduğunun altını çizerek bu konuda şöyle bir çıkarımda bulunmuştur “iyi ve kötü filmler yoktur iyi ve kötü yönetmenler vardır” (Monaco’dan akt. Kalender, 2021, s.915). Francois Truffaut ’nun yaklaşımına göre, Auteur yönetmenlerin sineması günümüz deyiimiyle yönetmen sineması olarak anılmaktadır. Film üretim süreci her ne kadar bir ekip işi olsa da bu süreçte; ışık, ses,

oyuncu seçimi, sahne tasarımı, kurgu, kamera hareketleri ve çekim ölçeklerine karar veren ve ekip elemanlarının yönetmenin direktifleriyle hareket etme zorunluluğunda olduğu düşünülürse, bir filmin, üretimden izleyiciye sunumuna kadarki inşa sürecinden sorumlu olması o yönetmeni filmin sanatçısı konumuna taşıdığı söylenebilir. Truffaut, Rohmer, Godard gibi yeni dalganın önde gelen yönetmenleri bu anlayışla hareket ederek, filmlerinde, oyuncu seçiminde yıldız anlayışını terk ederek tanınmamış yeni yüzleri tercih ederken öte yandan elde taşınan kameralar ve mikrofonları kullanarak, filmi stüdyo dışına çıkarıp doğal ışıktaki sokağa taşımışlardır. Yine bu dönem sinema anlayışında, geleneksel sinema anlayışından uzaklaşarak, dramatik yapıda değişikliklere gidilmiş, anlatı örgüsünde mantıksal dizilim yerine kopukluklara yer verilerek zamanda ve mekân devamlılıklarında kırılmalarla olay örgüsüne uyulmamış, zaman zaman öykü kahramanının içsel dünyasını yansıtmak adına görüntüde deformasyonlara baş vurulmuştur (Derman, 1989, s.69-71).

Aynı dönemlerde Auteur yaklaşımını film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, 'Notes on the Auteur Theory in 1962' isimli makalesinde, bir yönetmenin Auteur olup olmadığını iç içe üç halkadan oluşan bir yapı ile açıklamaktadır. Sarris'e göre, en dışta yer alan halkayı, yönetmenin sinematografik teknik yeterliliği yani bir filmin çekimi için gerekli olan oyuncu yönetimi, kamera açıları ve çekim ölçekleri, ışık ve sahne tasarımı, devamlılık gibi bilgilere hâkim olması oluşturur. İkinci halka, kişisel stili olarak kabul edilen, yönetmenin, filmlerinde tekrarlanan ve o yönetmenin bir özelliği olarak anılan üslup yani sinematografinin görsel özelliklerinin kendi anlayışına göre ustalıklı ve tekrar eden bir yapıyla ortaya konulması olarak açıklanabilir. Bu özellik yani görsel dilin etkili kullanımı konusunda Amerikalı yönetmenlerin daha başarılı olduğu söylenebilir. Çünkü ana akım sinemanın en büyük özelliklerinden biri sahip oldukları büyük bütçeler nedeniyle filmin içeriğinden ziyade görsel estetiği ön planda tutmalarıdır (Karadoğan, 2010, s.43). Son halkayı oluşturan içsel anlam ise yönetmenin kendi dünyası ve felsefesi bağlamında oluşturduğu kodlar ve metaforlar aracılığı ile filme ruh katması olarak açıklanabilir. Özetle Sarris ilk halkayı teknisyenlik, ikinci halkayı teknik yeterlilikle ustaca görselleştiren ve üçüncü halkayı ise Auteur seviyeye ulaşan yönetmen olarak nitelemiştir (Gökmen, 2018, s.651-652).

Auteur kuramını Peter Wollen, diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatının da filmin inşa sürecinde iki aşamada gerçekleştiğini söyler. Tasarım aşaması diye tanımladığı filmin temasını oluşturan konunun, bir öykü, roman ya da oyun üzerinden senaryolaştırılması, çekim planlarının oluşturulmasından bahsederken, diğer tarafta filmin yapım aşamasında, yönetmenin, oyuncu yönetimi, kurgu ve görüntü tasarımı ile filmi yorumlarken, iki aşama arasında bir bağ kurduğunu ancak bu bağın değişken ve muğlak olduğuna vurgu yapar. Yönetmenin, her iki aşamayı da kendi kontrolüne alıp çalışabileceğinin altını çizerek (Wollen, 2004, s.101).

Bir yönetmenin Auteur olarak ortaya koyduğu yapıta, o yönetmenin içine doğduğu toplumun kültürü, siyasi görüşü, inanç bağlamında yönelimleri, dünyaya bakışı ve sanat anlayışının toplamı yansır. Auteur yönetmen bu bağlamda inşa ettiği filmlerde kendine özgü görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri, sahne tasarımları, kurgusal yaklaşımı, oyuncu yönetimi gibi farklı yönleri ile filme kişiliğini yansıtarak filme dahil olur ve yarattığı biçemi ile Auteur seviyesine ulaşır (Büker, 2010, s.277).

3.1. Sanat Sineması Tartışmaları Çerçevesinde Auteur Kuram

Sanat sineması sinema araştırmacıları arasında tartışmalı bir kavram olarak, “karşı sinema”, “Auteur sineması”, “çağdaş sinema”, “yapıbozumcu-yıkıcı sinema” olarak adlandırılmıştır (Öztürk’ten akt. Karadoğan, 2010, s.1). Sinemanın ortaya çıkışından günümüze değin evrildiği süreçte tartışmaların odağında yer alan biçimci ve gerçekçi sinema yaklaşımlarına getirilen eleştiriler bağlamında ana akım sinema/popüler sinema ile sanat sineması arasındaki ayrım, izleyicinin alımlamada aktif rol alarak anlatı üzerinde düşünmesini sağlamak ve bu bağlamda sanat sinemasında anlatının gerçekliğe daha uygun biçimde ortaya konulması iddiasında olmasıdır (Karadoğan, 2010, s.1).

Klasik anlatının hâkim olduğu ana akım sinemada ticari kaygı ön planda olduğu için izleyicinin katarsis yaşamasını önceleyerek eğlenmesini ve karakterlerle özdeşlik kurmasını sağlarken, sanat sineması izleyiciyi özdeşlik kurmaktan uzaklaştırıp, yabancılaştırırken, anlatı üzerinde düşünmesini, sorular sormasına olanak sağlar. Sanat filmlerinin, sahnelerin diziliminde bir sonraki sahne hakkında çok fazla ipucu vermeyen, diyalogların sade, yalın ve bazen hiç olmadığı, uzun ve durağan sahnelerin yer aldığı, metaforlara yer verilen, açık uçlu filmler olarak inşa edildiği söylenebilir. Peter Wollen, geleneksel Hollywood sinemasının klasik anlatısı ile Godard’ ın karşı

sineması arasındaki farklılıkları, Godard' ın deyimiyle Hollywood “sinemasının yedi büyük günahı” ve bu günahların karşısında yer alan “yedi büyük erdemi” şu şekilde sıralamıştır:

Geçişli anlatı karşısında geçişsiz anlatı, Hollywood/klasik filmlerde, yer alan bir sahne bir sonraki sahnenin ip uçlarını barındırırken, sanat filmlerinde bu anlatıya çok rastlanmaz, hatta sahneler arası neden-sonuç ilişkisi bulunmayabilir. Sahne bir öncekinden bağımsız olabilir.

Özdeşleşme karşısında yabancılaşma, Hollywood/klasik filmlerde, izleyicinin, karakterin duygu durumu üzerinden karakterle empati kurma ya da özdeşleşmesi hedeflenirken, sanat filminde özdeşleşme söz konusu değildir. Filmin kahramanı dışında birçok karaktere farklı yaklaşım ve yorum yapılması hedeflenir.

Saydamlık karşısında öne çıkarma, Hollywood/klasik filmlerde kullanılan teknik unsurlar, çekimler, aydınlatma ya da senaryo vb. filmin dilini görmezden gelirken, sanat filminde bunun tam tersi olarak yönetmen kendisini ifade eden teknik özellikleri görünür kılar.

Tekli anlatım karşısında çoklu anlatım, Hollywood/klasik filmlerde olay örgüsü bütüncül olarak bir konu üzerinden ilerlerken, yani öykü birincil konumdayken sanat filminde, karakterler daha ön plandadır, konu anlatımı sırasında yan karakterler üzerinden farklı hikayelerde yer alır.

Kapalılık karşısında açıklık, Hollywood/klasik filmlerde, olay örgüsü önce durağan sonra bozulan ve sonunda tekrar düzelen bir yapıda kurgulanırken, sanat sinemasında benzer bir yapıya başvurulsa da filmin ucu açık bırakılır. Olay örgüsü sırasında yönetmenin dile getirdiği sorunlar üzerine izleyicinin düşünmesine devam etmesi sağlanır.

Hoşlanma karşısında rahatsız olma, Hollywood/klasik filmlerde özellikle Hollywood filmlerinde kâr amacı güdüldüğü için izleyicinin katarsis yaşaması hedeflenirken, sanat sinemasında buna izin verilmez. Sonlar yönetmenin isteği doğrultusunda gerçekleşir. Bu son, izleyiciyi rahatsız etse dahi izleyicinin doyuma ulaşması göz ardı edilebilir.

Kurmaca karşısında gerçeklik, Hollywood/klasik filmlerde, film kurmaca olarak inşa edilirken, sanat filminde gerçekliğe yaslanarak, gerçekliği yeniden inşa eder. Bu

nedenle sanat filmlerinde özel efektlere sık rastlanmaz. Sanat filmleri kurmaca filmler gibi zaman zaman fantastik karakterleri de konu edinebilir (Çev. Gürkan, 2013, s.77-87).

Sanat sineması, klasik sinemadan olay örgüsü bağlamında farklıdır. Klasik sinema da anlatı düzenli bir şekilde ilerlerken, sanat sinemasında gerçeklik yeniden inşa edilirken, anlatıda yer alan gerçekliğe vurgu bağlamında yapılan sorgulamalar nedeniyle, klasik sinemadaki neden-sonuç ilişkisi gibi kesin hatlara sahip olmayabilir. İyi ya da kötü tanımları kesin değildir ya da yoktur.

Asgar Farhadi' nin Auteur ve sanat sinemasına yaklaştığı ve uzaklaştığı noktalar sonuç kısmında tartışılacaktır.

4. BİR AUTEUR YÖNETMEN ASGHAR FARHADI VE SİNEMASI

4.1. Asghar Farhadi ‘nin Yaşam Öyküsü

Oscar ödüllü Asghar Farhadi, 1972 yılında İran’ın İsfahan eyaletine bağlı Homeyni Şehr bölgesinde doğmuştur. İlk, orta ve lise öğreniminin ardından, Tahran Üniversitesi’nin Tiyatro bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. Ardından Tarbiyat Modarres Üniversitesi’nin yönetmenlik dalında yüksek lisans yaparak tiyatro alanında çalışmaya başlamıştır. Sinema kariyerine henüz 13 yaşındayken ilk kısa filmiyle adım atan Farhadi, Esfahan Gençlik Sinema topluluğunda aktif olarak yer almış ve Tahran Üniversitesi’ne başladığında filmografisinde beş kısa film bulunmaktaydı. Sahne yönetmenliği yüksek lisans eğitimini tamamlayıncaya kadar geçen sürede birçok tiyatro oyunu sahneleyen yönetmen, bu süreçte birçok Radyo oyunu ve Televizyon dizi senaryoları yazmıştır. Yine bu dönemde, İran Ulusal Yayın Kurumu adına altı kısa film yaparken, bu filmler arasında yer alan *Bir Şehrin Hikayesi* adlı kısa filmi dikkat çekmiştir. Sinemadaki ilk profesyonel deneyimini, Amerika Birleşik Devletleri’ne yapılan 11 Eylül saldırıları sonrasında, 2001 yılında asistanlığını da yaptığı İranlı Azeri yönetmen Ebrahim Hatamikia’nın çektiği *Alçak İrtifa* (2002) filminin senaryo yazımında birlikte çalışarak kazanmıştır. Sonraki yıllarda çektiği uzun metraj filmlerle, seçtiği temalar ve film dili bağlamında İran sinemasına ve genç yönetmenlere etki ettiği söylenebilir.¹⁹

Asghar Farhadi’ ye, Eylül 2010 yılında bir ödül töreninde, özellikle Mohsen Makhmalbaf ve Jafar Panahi gibi muhalif yönetmenlere verdiği destek konuşması nedeniyle, İran Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından İran da film çekme yasağı getirilmiştir. Farhadi, sözlerinin yanlış anlaşıldığını dile getirerek özür dilemesinden kısa bir süre sonra yasak kaldırılarak sinema kariyerine devam etmiştir.²⁰

4.2. Asghar Farhadi Sinemasının Anlatı Özellikleri

Asghar Farhadi, kendinden önceki İranlı yönetmenlerin konu edindikleri, taşradaki yaşam, kırsaldaki insan stereotipleri ya da İslami yaşam pratikleri çerçevesinde idealize edilmiş karakterler yerine, kentleşme ve beraberindeki sorunları,

¹⁹ Yönetmen sineması: Modern İran sinemasının önemli isimlerinden biri; Asghar Farhadi <https://www.indyturk.com/node/458666/türkiyeden-sesler/yönetmen-sinemas-modern-iran-sinemasının-önemli-isimlerinden-biri> (Erişim 25.12.2023)

²⁰ https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Ayrılık (erişim 26.12.2023)

orta sınıfı oluşturan kentsoylu insanların sorunlarını ve gündelik yaşamlarından kesitleri, kadının toplumsal cinsiyet bağlamında temsili ve özgürlükler gibi temaları ele almıştır. Bu bağlamda, İran sinemasında yeni bir dönemin öncülü konumundaki yönetmenler arasında yer alarak İran sinemasına farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Yönetmen bütün bu sorunları filmlerine taşıırken, hemen her filminde, bireyi ve iç dünyasını ve özellikle kadını filmlerinin merkezine almıştır. Küçük bir olaydan yola çıkıp birden genişleyen ve kimi zaman farklı yan hikayelerin de dahil olmasıyla birlikte, çok katmanlı filmler inşa etme pratiğiyle, Farhadi diğer İranlı yönetmenlerden ayrılırken, inanç, vicdan, ahlak ve adalet kavramlarını izleyici nezdinde tartışmaya açarken, filmlerinde güçlü görsel anlatımdan daha baskın olan ancak didaktik olmayan metinsel dili öne çıkarttığı söylenebilir.²¹

Farhadi, filmlerini inşa ederken, izleyicinin anlatı karşısında empati kurup, yönetmenden bağımsız, kendi yorumunu yapmasını benimsemiştir. Gerçek mekanlarda, doğal dekorlarla tasarladığı sahnelerini, yine doğal ve ortam ışık ve ses tasarımıyla, gerçeklik duygusuna taşımıştır. Diğer birçok İranlı yönetmenden farklı olarak, filmlerinde, çoğunlukla profesyonel ve aynı oyuncularla çalışan Farhadi, filmlerinde yarattığı karakterlere eşit mesafede ve her karakterine söz hakkı tanıyarak, kendilerini ifade etmelerine izin vermiştir. Filmlerinde müzik kullanımını sınırlı tutan Farhadi, bu tercihini genellikle filmin final sahnesinin bitiminde kullanırken, sahne tasarımlarında, olay örgüsüne göre kesmelerle geçiş yapan ve çoğunlukla hareketli kamera çekimlerini tercih eden bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Bütün bu özelliklerine ek olarak, Farhadi, filmlerinde, mesaj kaygısından ziyade yarattığı çatışmaları etkili bir şekilde yansıtırken, filmlerinin bir noktasında, olay örgüsüne etki eden kısa bir anı göstermeyerek, izleyicinin film boyunca merak duygusunu canlı tutarak, izleyiciyi de dahil ettiği keşmekeşliğin sonunda, filmlerini açık uçlu, soruları ve yanıtları izleyiciye bırakan bir yönetmen olarak kendi film dilini oluşturduğu söylenebilir.

Farhadi' nin, Tiyatro kökenli bir yönetmen olmasının, oyuncu yönetiminde oyuncularından istediği verimi almasında ve filmlerinin başarısında, kendisine bir avantaj sağladığı da söylenebilir. Yönetmen katıldığı söyleşilerde, bütün filmlerinde,

²¹ Asghar Farhadi Sineması: Doğudan Yükselen Bir “Sonunu Sen Yaz” hikayesi <https://www.bagimsizsinema.com/asghar-farhadi-sineması-dogudan-yukselen-bir-sonunu-sen-yaz-hikayesi.html> (Erişim 06.1.2024)

adaletli ve tarafsızlıkla öykülerini işlediğini, filmdeki karakterlere eşit mesafede durduğunu dile getirerek, yarattığı karakterlerin, temelde bütün coğrafyalarda yaşayan insanlara hitap ettiğini ve dolayısıyla, herhangi bir milletten bir izleyicinin, rahatlıkla filmlerindeki karakterlerin sergilediği olaylar konusunda empati kurarak, yorum yapabileceğini belirtmektedir. (Farhadi, 2014)

Farhadi, filmlerindeki bu özelliğini sonraki filmlerinde de koruyacağını dile getirirken, bir soru üzerine de senaryo yazım aşamasını şu şekilde özetlemektedir:

“Filmlerimde Yunan trajedilerinde olduğu gibi iyi ve kötü karakterler yok, sadece iyiler iyilerle karşı karşıya geliyor. Çünkü iyi ve kötü ayırımını yapacak bir ölçü yok zaten, medeni kurallarına göre mi? İnanca ya da Vicdana göre mi? Neye göre karar vereceğiz?” (Farhadi, 2014).

Farhadi aynı söyleşide senaryolarını yazarken izleyiciyle aynı bilgilere sahip olduğunu ve daha fazlasını bilmediğini dile getirirken *bir ayrılık* filminin finaline atıfta bulunarak, “Termeh’ in annesini mi yaksa babasını mı seçtiğini soruyorlar, izleyici zannediyor ki ben bu sorunun yanıtını biliyor ve onlardan gizliyorum oysa bende sizin gibiyim ve bilmiyorum, annesini de babasını da seçebilir” diyerek kendisinin burada sorduğu sorunun gelecek kuşakların bu örnek bağlamında annenin mi yoksa babanın mı yaşam tarzını seçeceği sorusunu ortaya atarak kararı izleyiciye bırakmıştır. (Farhadi, 2014).

Bunlara ek olarak Farhadi, bir senaryo yazmadan önce çoğunlukla kafasında yer eden ve üzerinde uzun süre düşündüğü bir resimden yola çıkarak hikâyeyi oluşturduğunu ve bu konuda örnek olarak, *bir ayrılık* filminin, Alzheimer hastası olan yaşlı bir adamı ve onun genç biri tarafından banyoda yıkandığı resmi sürekli aklında tuttuğunu ve zamanla bu resimle ilgili kendine sorduğu sorulardan yola çıkarak senaryosunu yazdığını dile getirmektedir. Bir başka örnek olarak da deniz kenarında durmuş, suya bakan bir adam fotoğrafını kafasında oluşturduğunu ve bu adamın denizden gelecek birini beklediğini düşünerek *Elly Hakkında* filminin senaryosunu yazdığını dile getirmiştir. (Farhadi, 2014)

Asghar Farhadi, diğer İranlı yönetmenlerle zaman zaman aynı sorunları ele alsada inşa ettiği film dili ve ele aldığı konular bağlamında, sistem sorgulaması, sınıf çatışması, kadın erkek ilişkileri, kadının toplumsal cinsiyet temsiliyeti, ataerkil toplum yapısı ve erkek egemen tahakküm ve İslami yaşam pratikleri gibi sürekli işlediği temaları, alt ve orta üst sınıf kentsoylu insanların, günlük, sıradan yaşam kesitlerini

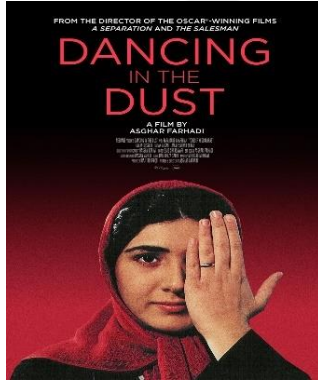
odağına almıştır. Bu sorunları, ahlak, inanç, vicdan ve adalet kavramları ekseninde, kendi özgün sinema diliyle aktardığı söylenebilir. Asghar Farhadi, yarattığı karakterlere eşit mesafede duran ve onlara söz hakkı tanıyan, filmlerinde samimi doğal oyunculukları öne çıkaran, gerçek mekanlarla tasarladığı sahnelerde kullandığı doğal ve ortam ışıkları ve diegetik ses kullanımı ile filmlerini gerçekliğe yaslayan, çoğunlukla hareketli kamera kullanımı ile filmin temposunu ve gerilimini canlı tutan, filmlerini açık uçlu bırakarak izleyicinin sorun üzerinde düşünmesini önceleyen yaklaşımı ile İran sinemasının öne çıkan yönetmenlerindendir.

4.3. Film İncelemeleri

Bu bölümde Asghar Farhadi sinema dilinin Auteur kuramı bağlamında filmleri analiz edilecektir.

4.3.1. Kumda Dans Filmi

4.3.1.1. Filmin künyesi



Film adı: Kumda Dans

Filmin Orijinal adı: Raghs Dar Ghobar

Filmin Türü: Dram

Filmin Yapım Yılı: 2003

Filmin Süresi : 100 dakika

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi, Alireza Bazrafshan, Mohammad Reza Fazeli

Oyuncular: Faramarz Gharibian, Yousef Khodaparast, Baran Kosari, Saeed Noorullahi, Jalal Sarhad Seraj

Fotoğraf 4.1. Kumda Dans (2003) Film Afışı

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0374153/>
(Erişim 27.08.2024)

4.3.1.2. Filmin konusu

Nazar, kayınvalidesinin fahişe olduğuna yönelik çıkan dedikodular sonucu, ailesinin ve yakın çevresinin baskıları sonucu âşık olduğu eşinden (Rayhaneh) ayrılmak zorunda kalır. Evlilik için bankadan çektiği borcu ödeyemediği için peşine kolluk kuvvetleri düşmüştür. Ayrıca, ayrıldığı eşine hala âşık olduğu için çeyiz parasını kendisine ödemek ister. Borçları ve çeyiz parasını ödemek için yılan avcılığı

yapmak üzere kendini çölde bulan Nazar' la çölde yılan avcılığı yapan yaşlı avcı arasında önce kavga sonrasında dostluk başlar.

4.3.1.3. Karakter tasarımları

Nazar Karakteri (Yousef Khodaparast)

Âşık olup evlendiği kadından, kayınvalidesini hakkında çıkan söylentiler sonucu ailesi ve yaşadığı yakın çevresinin baskıları sonucu ayrılmak zorunda kalan bi karakter olarak karşımıza çıkan Nazar, aşkına olan bağlılığı nedeniyle eşinin çeyiz parasını ödemek için çölde yılan avcılığı gibi tehlikeli bir yola girmekten çekinmeyen, zorluklar karşısında dirençli ve sabırlı kişiliği ile öne çıkmaktadır. Fedakarlıktan hiçbir şekilde kaçınmayan Nazar duyduğu aşk uğruna parmağını kaybetmeyi dahi umursamayan bir karakterdir.

Rayhaneh Karakteri (Baran Kosari)

Annesi yüzünden evliliğinden vaz geçmek zorunda kalan ve bir yandan lisans eğitimi alan Rayhaneh karakteri, Nazar' ın kendisine duyduğu aşkın farkında ancak annesini yalnız bırakamadığı için bir anlamda kendinden vaz geçen bir karakterdir.

Yaşlı Adam Karakteri (Faramarz Gharibian)

Yıllar önce eşi için öldürdüğü bir adam yüzünden önce hapse düşmüş sonra kaçıp çöle sığınmış bir kaçaktır. Hayatını yılan yakalayıp satarak kazanan yaşlı adamın çöle sığınması tıpkı Nazar gibi bir aşk uğrunadır, ancak hapisteyken karısının kendisini terk etmesi ona duyduğu aşkı bitirememiştir. Filmin büyük bölümünde hiç konuşmayan kendi dünyasında yaşayan ve hayata küsmüş acı çeken bir karakter olarak filmde yer almıştır.

Amri Karakteri (Jalal Sarhad Seraj)

Nazar' ın yakın arkadaşı olan Amri karakteri, Nazar üzerinde kayınvalidesinin durumundan dolayı en büyük baskıyı kuran hatta onu kıskırtan ataerkil bir kişiliktir. Nazar' ın eşiyle boşanması sonrası borçlarını ödeyebilmesi için iyi para kazanacağı yılan avcılığı fikrini veren ve onun çöle gitmesine neden olan karakterdir.

Nazar'ın Anne ve Baba Karakterleri

Nazar'ın kayınvalidesinin yaptığı iş (fahişelik) nedeniyle küçük düşürüldüklerini düşünen, toplumsal baskının bir anlamda en büyük temsili karakterler olarak, boşanmasında baskın olan karakterler olarak yer alırlar.

Rayhaneh'in Annesi Karakteri

Hakkında çıkan söylentiler sonucu Nazar ve Rayhaneh'in boşanmasına neden olan, toplum tarafından dışlanmış, Nazar'a çeyiz parasını vermemesi halinde kızıyla boşanamayacağı baskısını kuran, yaptığı işin farkındalığında ve kızı üzerinde etkisi olan karakter olarak çıkar karşımıza.

Mühendis Karakteri

Toplumsal baskının temsillerinden biri olarak yer alan karakter, Nazar'a boşanması konusunda direkt olarak işten çıkarma tehdidinde bulunacak kadar ileri giden bir karakterdir.

4.3.1.4. Olay örgüsü

Nazar, otobüste karşılaştığı Rayhaneh'le evlenir. Ancak bir süre sonra kızın annesinin fahişelik yaptığı yolunda çıkan söylentiler nedeniyle hem ailesi hem de sosyal çevresinde boşanması konusunda baskıyla karşı karşıya kalır. Evlenirken aldığı banka borcu ve boşandığı eşine çeyiz parası borcu nedeniyle sıkışmıştır. Banka kredisi borcu nedeniyle polis iş yerine gelir. Arkadaşı Amri, yılan avcılığının iyi kazandırdığından bahsettiği için polisten kaçarak, çölde yılan avcılığı yaparak hayatını kazan yaşlı bir yılan avcısının aracına gizlice binerek birlikte çöle giderler. Yaşlı adam Nazar'ı çölde aracından indiğini görünce sinirlenip elinde sopa ile onu kovalar. Nazar adamdan özür dileyerek bu mesleği öğrenip borçlarını ödemesi gerektiğini ve yardımını istese de adam önce öfkelenir bir süre sonra da onu umursamaz bir tutum sergiler. Nazar pes etmez, yaşlı adama yaranmak için elinden geleni yapar ve bir gün adam avda iken aracını boşaltıp temizleyip düzenler. Bu sırada araçta adamın özel eşyaları arasında bir kadın fotoğrafı bulur. Adam aracının temizlenmesi ve düzenlenmesine kayıtsız kalamaz ve aralarında zaman ilerledikçe bir yakınlaşma başlar.

Nazar bu süreçte zaman zaman yalnızken ayrıldığı eşiyile olan anları hatırlar ve duygulanır. Adamın yılanı yakalama anlarına tanık olan Nazar bu işi yapabileceğine

kanaat getirerek adama malzemelerini kiralamak istediğini söyler. Aldığı malzemelerle yılan avına çıkan Nazar deneyimsiz olduğu için yakaladığı yılanı kuyruğundan tutar ve yılan yüzük parmağından ısırır. Adam bu durum karşısında Nazar' ın yüzük parmağını keserek sonradan yolda durup eklediği buzlarla birlikte bir kavanoza koyar ve Nazar' ı hastaneye yetiştirmek üzere yola koyulur. Yolda Nazar' ın acısını unutturmak için boşandığı eşiyile ilgili sorular sorar. Nazar, bu sohbet sırasında yaşlı adamın eşinden beklentisi olan bir adamı öldürdüğü gerçeğini öğrenir. Yaşlı adam Nazar' ı özel bir hastaneye getirmiştir. Parmağın dikilebilmesi için gerekli ameliyat parasının yatırılması istendiği için yaşlı adam kısa süreliğine hastaneden ayrılıp parayı getirir ve Nazar' a teslim ederek hastane personelini çağırmaya gider. Döndüğünde Nazar ve paraların olmadığını görür. Geriye sadece poşete kesik parmaktan arta kalan evlilik yüzüğü bırakılmıştır.

Nazar büyük bir aşkla bağlı olduğu eski eşine kapısında parayı verip yaşlı adamı bulmak üzere çölün yolunu tutar. Ancak yolda yaşlı adamın aracını yol kenarında bir satıcının kullandığını görür ve yanına giderek yaşlı adamı sorar. Yaşlı adam arabayı Nazar' ın ameliyatı için sattığı gerçeği ortaya çıkar. Geriye karısının fotoğrafı dışında bütün eşyalarını da Nazar' ın geleceğinden emin olduğu için Nazar' a bırakmıştır.

4.3.1.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Nazar ve Rayhaneh' in yaşam alanları ve kullanılan dekorlar, karakterlerin mensup oldukları sosyo-kültürel yapıyı yansıtan gerçek mekanlardır. Hastane, fabrika, adliye, sokaklar ve çöldeki araç yine gerçek ve doğal mekanlardır. Filmin tamamına yansıyan bu mekanlar karakterlerin alt sınıfa mensup sosyo-ekonomik durumlarını yansıtan gerçekliğe yaslanmıştır. Filmin büyük bir bölümünün geçtiği çöl ise gerçeklik bağlamında her iki karakterinde yaşamlarındaki zorlukları yansıtmının yanı sıra İran edebiyatında yer alan aşk için çöllere düşme bağlamında sembolik bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Karakterlerin giysileri (kostüm tasarımı) sosyo-ekonomik koşullarını ve mensup oldukları al sınıftan bireyler olduğuna yönelik gerçekçiliği desteklemektedir.

4.3.1.6. Tema ve çatışma noktaları

İran İslami yaşam pratikleri düzleminde toplumun kadına cinsiyetçi bakışı ve ataerkil toplum yapısının katı kuralları üzerinden şekillenen filmde, aşk ve evliliğe bakış açısı, eril bakış ve toplumsal baskı karşısında bireyin çaresizliği, yalnızlığı ve

sosyo ekonomik olarak mensup olduğu alt sınıfın yaşadığı zorluklar çatışma noktalarını oluşturmuştur. Filmin, yaşlı adam ve Nazar karakteri üzerinden, ortak noktaları olan ve her ikisini de çöle sevk eden aşkları uğruna yaşadıkları, bir yerde birbirlerinin geçmişı ve gelecekteki konumlarını sembolik olarak ortaya koyduğu söylenebilir. Kumda dans filmi, Farhadi' nin sonradan çekeceğı filmlerinin de ip uçlarını vermeye başladığı söylenebilir.

4.3.1.7. Kamera kullanımları

Kamera kullanımında sahnelerde Farhadi' nin ileride çekeceğı filmlerden farklı olarak, daha durağan ve uzun planlara yer verilmiştir. Kamera çoğunlukla üçüncü göz olarak kullanılarak izleyiciyi gözlemci olarak konumlandırmıştır. İkili çekimlerde kesmelerle açı-karşı açı çekimlerine yer verilerek karakterlerin duygu durumu yansıtılmıştır. Nazar' ın filmin ilk sahnesinde köprüden eve bakışı ve final sahnesinde ise Nazar ve Rayhaneh' in diyalogları öznel (karakterin gözünden) kamera ile yansıtılmıştır. Çöl sahnesin de ise zaman zaman Nazar ve yaşlı adamın içinde bulundukları psikoloji ve çaresizlikleri tepe açısı ile verilmiştir.

4.3.1.8. Aydınlatma

Filmin tamamında gerçekliğe yaslanmak adına ortam aydınlatmaları ve gün ışığı kullanılmıştır. Çölde geçen gece sahnelerinde araç içi aydınlatmanın yanı sıra yaşlı adamın gece araçtan inip birkaç adım sonrasında üst arka açıdan çekilen ve gölgesinin önüne düştüğü sahnede yapay aydınlatma kullanılmıştır (Fotoğraf 4.2).



Fotoğraf 4.2. Kumda Dans (2003)

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0374153/mediaviewer/rm540413184/> (Erişim 27.08.2024)

4.3.1.9. Ses tasarımı

Filmin tamamında diegetik ses tasarımına baş vurulmuştur. Bütün sesler gerçek ve sahnenin kendi evreninde var olan seslerdir. Filmin duygusal anlarında yönetmen bu duyguyu pekiştirmek adına müzik kullanımına yer vermiştir. Nazar' ın yaşlı adamın eşinin fotoğrafını bulduğu sahne buna örnek verilebilir. Nazar dışarıda soğukta ve aç bir durumda serzenişte bulunurken yaşlı adamın umarsızlığını pekiştiren araç içinde kasetten müzik dinlemesi yine müzik kullanımına örnek verilebilir.

4.3.1.10. Zaman

Film doğrusal bir zaman düzleminde ve belirli bir zaman diliminde ilerlemiştir. Ancak Nazar' ın Rayhane' e olan özlemi zamanda geriye gidilerek (Flash Back) verilmiştir. Nazar ve Rayhane' in yüzüklerini aldıkları kuyumcu sahnesine yapılan geriye gidiş buna örnek verilebilir. Film kısa bir süreyi kapsadığından mevsimsel bir geçiş bulunmamaktadır.

4.3.1.11. Değerlendirme

Asghar Farhadi' nin ilk uzun metraj filmi olan *Kumda Dans* (2003) filmi kentin alt sınıfına mensup Nazar ve Rayhane' in kısa süreli evliliklerinin ardından, Rayhane' in annesi hakkında çıkan söylentiler nedeniyle oluşan inanç ve ahlak eksenli toplumsal baskı sonucu aşklarından vaz geçip boşanmalarını konu alan

filmidir. Nazar' ın Rayhaneh' e çeyiz parasını ve bankadan aldığı kredi borcunu ödemek için para arayışına girip çölde yılan avcılığına yönelmesi alt sınıftan olan bu insanların ekonomik açıdan bulundukları durumun yansımasıdır. Bu durum Nazar' ın çeyiz parasını ödemek için parmağını kaybetmek pahasına Rayhaneh' e çeyiz parasını vermesi ile belirgin bir hal alır. Filmin başında yer alan iskambil falının sürekli olumsuz çıkışı ve Rayhaneh' in Nazar' dan tekrar bakmasını istemesi, toplumsal baskılar karşısında bu evliliğin sürdürülemeyeceğine yönelik bir gönderme olarak okunabilir. Yine aynı sahne de Rayhaneh' in şakalaşırken Nazar' a fırlattığı elmanın camı kırması Farhadi' nin bundan sonraki hemen her filminde tekrar edeceği, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına yönelik kullandığı bir metafordur.

Nazar' a yakın çevresi tarafından uygulanan baskı, Nazar' ın boşanması ile son bulurken bu durum iş yerindeki mühendisin parmağındaki yüzüğü çıkarmaması halinde işe gelemeyeceğinin söylenmesi üzerine yüzüğünü çıkardığı sahne ile somutlaşmıştır. İran İslami yaşam pratikleri bağlamında hissettirilen baskı, yüzük özelinde simgeleştiği söylenebilir. Yüzük metaforu, yine ilerleyen sahnelerde, Nazar' ın yüzük parmağının zorunlu olarak kesilmesi ile eşine âşık olduğu halde evliliğinin toplumsal baskılar sonucu zorunlu olarak bittiğine yönelik olarak okunabilir. Hastane sahnesinde ise yaşlı adamın Nazar' ın yüzüğünü avucuna alıp gitmesi yaşadığı aşkın çok gerilerde kalmasına karşın eşine duyduğu aşkın devam ettiğine yönelik bir gönderme olarak okunabilir.

Filmde Rayhaneh' in annesinin ilk sahnelerde koyu renkli kıyafeti ve koyu renkli çamaşırları asarken yüzünün gösterilmeyişi ile sonraki sahnelerde Rayhaneh' in beyaz kıyafeti ve astığı beyaz çamaşırlar, kadının toplumsal cinsiyetçi yaklaşıma göre konumlanışına bir göndermedir. Anne toplum tarafından onaylanmayan bir kadını temsil ederken Rayhaneh kabul gören kadın temsili ile kadına yönelik eril bakışı yansıttığı söylenebilir.

Filmin büyük bölümünün geçtiği çöl, yaşlı adam ve Nazar' ın bir anlamda âşık oldukları ve uğruna zorlukları göze alan iki insanın kader birliği yaptığı sembolik bir mekân konumundadır. Diğer kültürlerde olduğu gibi İran edebiyatında da var olan aşk için çöllere düşme anlatısına bir gönderme niteliğinde olan çölde yaşam tıpkı edebi eserlerde yer aldığı üzere zor ve çetindir. Farklı kuşaktan olan yaşlı adam ve Nazar, konumlarıyla zıtlıkların temsili gibidirler. Nazar genç, dinamik ve mücadeleci ruhuyla

sürekli konuşarak dışa dönük bir karakterken, diğer karakter yaşlı, içe kapanık, az konuşan ve kendi kabuğuna çekilmiş biridir. Öyle ki her iki karakterin de ortak paydası konumundaki aşk acıları bağlamında, Nazar, yaşlı adamın geçmişi, yaşlı adam ise Nazar’ ın gelecekteki konumlarını yansıtır niteliktedir. Her ikisi de aşkları uğruna yasalar karşısında kaçak ve çözüm aşamasında çaresizdirler. Bu çıkarım yaşlı adamın “O tekrar evlendiyse kimin için kendini feda ettiğini anlayacaksın.” söylemine bağlanabilir.

Film açık uçlu bırakılmıştır. Olay örgüsü olarak bakıldığında filmde yaşananlar bir sonuca bağlanmış gibi görünse de Nazar ve Rayhaneh’ in bundan sonraki yaşamları nasıl bir seyir izleyecektir, Nazar yılan avcılığına devam edip bir anlamda çölde bu işi yapan ve her şeyini büyük bir fedakarlıkla Nazar için gözden çıkararak yaşlı adamın yerini mi alacak yoksa şehirdeki yaşamına mı dönecek, yaşlı adamın akıbeti ne oldu? Soruları izleyicinin üzerinde düşüneceği belirsiz konular olarak film açık uçlu kalmıştır. Asghar Farhadi, sonraki çekeceği filmlerde de görüleceği üzere filmlerini açık uçlu bırakarak bu yapıyı devam ettirmiştir.

4.3.2. Güzel Şehir Filmi

4.3.2.1. Filmin künyesi



Fotoğraf 4.3. Güzel Şehir (2004) Film Afişi

Kaynak:

https://www.imdb.com/title/tt0424434/?ref_=tt_mv_close (Erişim 27.08.200-24)

Film adı: Güzel Şehir

Filmin Orijinal adı: Shahr-e Ziba

Filmin Türü: Dram

Filmin Yapım Yılı: 2004

Filmin Süresi : 98 dakika

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi,

Oyuncular: Taraneh Alidoosti, Faramarz Gharibian, Babak Ansari, Hossein Farzi-Zad, Farhad Ghaemian, Ahu Kheradmand, Hooshang Heyhavand, Mehran Mahram, Aylar Valapour

4.3.2.2. Filmin konusu

16 yaşındaki Akbar kız arkadaşını öldürdüğü için kapatıldığı ıslahevinde 18 yaşını doldurarak yetişkinlerin yer aldığı cezaevine nakledilir. Burada kısa süre içerisinde gerçekleşecek idam cezasının infazını beklemektedir. İslahevinden yakın arkadaşı A’la bu idama engel olmak için ıslahevi yöneticilerini ikna ederek hapisten çıkar. İdamın engellenebilmesinin tek yolu ölen kızın babası Abolqasem’in rızasının alınarak Akbar’ ı affetmesidir. A’la ve Akbar’ın ablası Firuze, kızın babasını ikna etmek için çaba sarfederlerken aralarında yakınlaşma olur.

4.3.2.3. Karakter tasarımları

Firoozeh Karakteri (Taraneh Alidoosti)

Firoozeh karakteri, eşinden boşanmış, bir çocuk annesi, yalnız yaşayan ve bir hastanenin çamaşırvhanesinde çalışan alt sınıfa mensup yoksul bir kadındır. Boşanmış bir kadın olarak toplumsal cinsiyetçi baskılardan korunmak adına evlilik yüzüğünü çıkarmayan Firoozeh, idamını bekleyen Akbar’ ın ablasıdır. Eşinin uyuşturucu bağımlısı olması nedeniyle, geçmişte seks işçiliği yapmak zorunda kalan ve bu nedenle boşanan Firoozeh’ in kardeşinden başka kimsesi yoktur. Firoozeh, kardeşinin idamdan kurtulması için elinden geleni yapan, kurbanın babası tarafından kötü davranılıp aşağılanmasına rağmen yılmayan cesur ve güçlü bir kadındır. A’la ile birlikte kardeşi için mücadele ederken A’la’ ya âşık olur. Ancak bu aşktan vaz geçmek zorundadır.

A’la Karakteri (Babak Ansari)

A’la, idam cezasının infazını bekleyen Akbar’ın ıslahevinden arkadaşıdır. Başına buyruk asi bir kişiliğe sahip olan A’la arkadaşı Akbar’ ı idamdan kurtarmak için çok çaba sarf eden bir karakter olarak çıkar karşımıza. Hiçbir şekilde pes etmeyen A’la bu çabası sırasında Firoozeh’ le yakınlaşır ve âşık olur. Filmin finalinde arkadaşı Akbar’ ın affına karşılık, Abolqasem’in engelli olan üvey kızı ile evlenmesi şartı, A’la’ yı aşkı ile bir insanın hayatı uğruna sevmediği biriyle evlenmesi arasında bir seçime zorlar.

Abolqasem karakteri (Faramarz Gharibian)

Öldürülen kızın babası olan Abolqasem, kızının katili Akbar’ ın idamını bekleyen acılı ve dindar bir karakterdir. Ancak idamın engellenmesi için kendisine yapılan baskılar ve buna karşın idamı hızlandırma çabaları sırasında karşılaştığı dini

gerekçeler onu, İran’da yargının etrafında şekillendiği şeriat yasalarını ve bu bağlamda Tanrının adaletini sorgulamaya iter. İlk eşini ve kızını kaybetmenin acısını atlatamadığı görülen Abolqasem, ikinci eşine kötü davranan, ilgisiz, sözlü ve fiziksel şiddet uygulayabilen ve ikinci eşiyle yaşadığı sorunlardan dolayı vicdani muhasebeye girerek, üvey kızının geleceği için ölen kızının katilini af etmek noktasına gelen bir karakterdir.

Abolqasem’ in eşi

Filmde yer alan iki kadın temsilinden biri olan kadın karakterdir. İlk eşinin ölümünden sonra Abolqasem ile evlenen ve bir engelli kızı olan kadın bu evliliğinden umduğunu bulamayan, eşinden sözlü ve fiziksel şiddet gören bir kadın konumundadır. Bu konumunu filmde

“Evlendin, çünkü bir köleye ihtiyacın vardı. Senin için yeterince çalışmadım mı? Bu eve geldiğim günden beri yüzünde bir gülümseme bile görmedim. Beni dövdüğün zamanlar hariç bana hiç dokunmadın. Bu eve geldim çünkü çocuğumun bir babaya ihtiyacı olduğunu düşünüyordum. Ben senin kızına iyi bir anne değil miydim?”

sözleriyle dile getirir.

Cami İmamı Karakteri

Dini kimliği ile toplumda saygınlık gören kanaat önderi konumundaki imam, kamusal alan olan cami de sistemin temsilcisi konumunda insanlar üzerinde etkin bir konumdadır. Abolqasem’ i Kur-an’ dan ayetler okuyarak Akbar’ ın affı için rıza alınması konusunda aktif rol oynar. Ancak dini hassasiyeti insan hayatının önünde görebilen bir kişiliktir. A’la’ nın “namaz mı önemli bir insanın hayatı mı?” sorusuna “Namaz” diyerek yanıt verir.

Akbar Karakteri (Hossein Farzi-Zad)

Çocuk karakterler arasında yer alan Akbar Firoozeh’ in kardeşidir. İşlediği cinayet nedeniyle idam edilmeyi bekleyen Akbar, filmde yaratılan çatışmanın odağında yer almasına karşın ilk sahnede yaptığından pişman ve ölümden korkan biri olarak görünür ve sonrasında filmde gösterilmez.

Somayeh Karakteri

Filmde ikinci çocuk karakter olarak yer alan Somayeh, Abolqasem’ in engelli üvey kızıdır. Akbar’ın idamının engellenmesi noktasında, anne ve üvey baba

arasındaki tartışmaların ve Akbar' ın ailesi ile kendi ailesi arsında yaşananların odağında yer alan Somayeh, kan parasına yani Akbar' ın affına karşılık A'la ile evlendirilmek istenir.

4.3.2.4. Olay örgüsü

Filmin olay örgüsü, kızı öldürülen bir babanın adalet isteği ve katil konumundaki gencin idamını engellemek için mücadele veren arkadaşı ve bir ablanın yaşadıkları olaylar etrafında şekillenmiştir. Kız arkadaşını öldürdüğü için ıslahevine kapatılan Akbar 18 yaşına girmesiyle birlikte idamının gerçekleşeceği yetişkin hapisanesine sevk edilir. İslahevinden yakın arkadaşı A'la Akbar' ın idamını engellemek için yönetimle konuşarak ikna eder ve dosyasına eklenen iyi hal sonucu hapisten çıkarak Akbar' ın ablası Firoozeh' in yanına gider. A'la ve Firoozeh, Akbar' ın idamını durdurmak için bir çaba içine girerler. Akbar' ın idamının durdurulmasının tek yolu İran da uygulanan şeriat yasalarına göre öldürülen kızın babası yani Abolqasem' ın Akbar' ı af ettiğine yönelik rızasını almak ve kan parası ödemektir. A'la ve Firoozeh çabaları Abolqasem' ın adalet ve intikam isteği nedeniyle bir türlü sonuca ulaşamaz. Cami imamından yardım istenir ancak onun çabaları da sonuç vermezken Abolqasem bu baskılar sonucu adliyeye baş vurup idamın bir an evvel gerçekleşmesi talebinde bulunur. Ancak isteğinin, kızının kan parasını yatırması halinde gerçekleşeceği yanıtını alır. Evini satıp kan parasını ödemek ister ama A'la bunu evi satın alacak kişiyi ikna ederek engeller. Abolqasem eşinin A'la ya haber verdiğini öğrenince eşine fiziksel şiddet uygular. Bu davranışı sırasında eşiyile olan diyalogları nedeniyle direnci kırılır ve kan parası karşılığı üvey kızının ameliyat edilmesini kabul eder. A'la ve Firoozeh arasında birlikte verdikleri mücadele sırasında yakınlaşma başlar ve aşka dönüşür. Abolqasem' in talep ettiği kan parasının bulunamaması üzerine olaylar farklı bir noktaya evrilir. Abolqasem' in eşi kan parasına karşılık A'la' nın engelli kızı Somayeh' le evlenmesi çözümünü Firoozeh' e iletir. Firoozeh aşkı ile kardeşi Akbar' ın hayatı arasında seçime, A'la ise yine aşkı ve yakın arkadaşının hayatını kurtarmak için sevmediği biriyle evlenmek zorunluluğu arasında seçime zorlanır.

4.3.2.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Filmde yer alan kamusal alanlar yani adliye, cami, ıslah evi ve Firoozeh ve Abolqasem' in yaşadığı evler, mahalle, sokaklar ve tren yolu gerçek mekanlar olup filmin alt sınıftan insanların yaşam alanlarını yansıtmak bağlamında gerçekliği

yaslanmasında etkili olmuştur. Filmde sıkça kullanılan tren ve tren yolu, alt sınıftan insanların yaşadığı bu bölgede hayatın zorluğuna ve A'la ve Firoozeh 'in idamı durdurmak için rıza alma girişimlerinin zor ve meşakkatli bir süreç olacağına gönderme olarak okunabilir (Fotoğraf 4.4). Filmde yer alan karakterlerin kıyafetleri (Kostüm tasarımı) sosyo-ekonomik koşullarını yansıtan gerçekçi ve doğal kostümlerdir.



Fotoğraf 4.4. Güzel Şehir (2004)

Kaynak: <https://www.sekizbucuk.com/iran-sinemasinin-en-guzel-10-filmi-6335/> (Erişim 28.08.2024)

4.3.2.6. Tema ve çatışma noktaları

Cinayet işlerken reşit olmayan ve idamı için 18 yaşını doldurması beklenmiş bir idam mahkumunun ailesi ile kurbanın ailesi arasındaki çatışma üzerine kurgulanmış film, idam cezası, adalet ve vicdan muhakemesini sorgulayan film olarak öne çıkmıştır. Filmde İran' ın İslami kurallar bağlamında kısas yasası sorgulanırken kadına yine bu çerçevede getirilen cinsiyetçi ayırım eleştirilmiştir. Evin satışında kadının alacağı payın altıda bir olması, kadının kan parasının erkeğin kan parasının yarısına denk gelmesi.

Film Farhadi' nin diğer filmleri gibi açık uçludur. Final sahnesinde A'la ve Firoozeh' in nasıl tavır alacakları bilinmemektedir. Özellikle A'la nın vereceği yaşamsal karar çok önemlidir.

4.3.2.7. Kamera kullanımları

Filmde gerçeklik duygusu kullanılan nesnel kamera kullanımı ile desteklenerek izleyicinin tarafsız bir gözle olayları algılaması sağlanmıştır. Ağırlıkla sabit kamera kullanımına yer verilirken, ıslahevi içinde çocuk mahkumların coşkuları hareketli kamera ile verilmiştir. Karakterlerin yakın plan çekimleri ile duygu durumları başarılı şekilde aktarılmıştır.

4.3.2.8. Aydınlatma

Filmin tamamında gerçeklik duygusunu pekiştiren gerçek mekanların varlığı bu mekanlarda yapılan çekimlerde mekanların kendi aydınlatmaları kullanılarak desteklenmiştir. Sokak çekimlerinde gün ışığından faydalanılırken, gece çekimlerinde yine mekân aydınlatmalarından ve sokak lambalarından faydalanılmıştır. (Fotoğraf 4.4)

4.3.2.9. Ses tasarımı

Filmin genel yapısında diegetik sese yani öykü evreni içerisinde yer alan doğal seslere yer verilirken, bazı sahnelerde duygusal etkiyi vermek adına müzik ve çevresel ayırt edici sese yer verilmiştir. A'la ve Firoozeh' in lokantada yemek yedikten sonra dışarı çıktıkları sırada sokak müzisyenlerinin çaldığı müzik ikisi arasındaki duygusal yaklaşmayı destekler durumdadır. Yine filmde sıkça rastlanan tren sesi, filmde gerilimi artırmak için kullanılırken aynı zamanda hayatın zorluğuna ve kaotik yapısına gönderme olarak da okunabilir.

4.3.2.10. Zaman

Film doğrusal bir düzlemde ilerlemektedir. Farhadi' nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Güzel Şehir* filmi de birkaç günlük bir zaman diliminde gerçekleşen olaylar üzerinden ilerlemektedir. Bu bağlamda zamanda geriye ya da ileriye sıçramalar yer almadığı gibi mevsimsel geçişler de bulunmamaktadır.

4.3.2.11. Değerlendirme

Güzel Şehir filmi Asghar Farhadi' nin çektiği ikinci filmidir. Adalet, inanç, ahlak ve vicdan sorgulamasının yapıldığı filmde, idama mahkûm olan bir insanın tek kurtuluş yolu olan maktulün ailesi tarafından bağışlanmasının gerekliliği üzerinden İran da uygulanan yargı sistemine eleştiri getirilirken, aynı zamanda kadın temsili

üzerinden, kadının bu bağlamda konumlanışına da eleştiri getirilmiştir. Filmde yer alan evin satışından kadının altıda bir paya sahip oluşu ve kan parasının erkeğin kan parasının yarısı kadar olması, adaletin cinsiyet üzerinden getirdiği eşitsizlik olarak eleştirilmiştir. Özellikle kızının kan parasının Akbar' ın kan parasının yarsına denk olması, Abolqasem' in inanç temelli yargıya tepki gösterip onu inanç bağlamında sorgulamaya yöneltirken, izleyiciyi de dini yasaları tartışmaya ve üzerinde düşünmeye sevk eder. Kadın temsiline bir başka yansıması da İran toplumunun alt sınıfa mensup kadına biçtiği rol üzerinden verilmiştir. Abolqasem' in eşine uyguladığı fiziksel şiddet sonrası eşinin

“Evlendin, çünkü bir köleye ihtiyacın vardı. Senin için yeterince çalışmadım mı? Bu eve geldiğim günden beri yüzünde bir gülümseme bile görmedim. Beni dövdüğün zamanlar hariç bana hiç dokunmadın. Bu eve geldim çünkü çocuğumun bir babaya ihtiyacı olduğunu düşünüyordum. Ben senin kızına iyi bir anne değil miydim?”

söylemi üzerinden okunduğunda İran toplumunda kadına bakışın evde çocuk bakan, eşine hizmet eden, ev işleriyle uğraşan, iyi bir anne olma rolü ile sınırlı olduğu okunabilir.

Farhadi' nin ilk filmi *Kumda Dans* (2003) da olduğu gibi *Güzel Şehir* filminde de yer alan boşanmış kadın karakteri, kadının İran toplumunda yaşadığı sorunları aktarmak adına sonraki filmlerinde de tekrar eden bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine ilk filminde olduğu gibi *Güzel Şehir* filminde yer alan kırık cam metaforu artık bir şeylerin değişeceğine yönelik bir göndermedir. Yönetmenin bize göstermediği ancak işitsel olarak algıladığımız, Abolqasem' in eşine uyguladığı fiziksel saldırı sonrası gördüğümüz kırık cam filmin kırılma noktasını oluşturmuştur. Abolqasem yaptığı davranıştan vicdanen rahatsız olup pişmanlık yaşarken kan parası karşılığı rıza vereceğini dile getirirken olayların bundan sonraki seyrini de değiştirir.

Evlilik yüzüğü ilk filminde olduğu gibi burada da metafor olarak kullanılmıştır. Firoozeh' in içinde yaşadığı toplumun, boşanan kadına davranışlarının farkındalığı ile evli imajı çizerek yüzüğünü çıkarmamıştır. Onun için yüzük adeta dış dünya ile arasında güvenlik sembolüdür.

Filmde sıkça kullanılan tren sesi, tren ve tren yolu, alt sınıftan insanların yaşadığı bu bölgede hayatın zorluğuna ve A'la ve Firoozeh' in idamı durdurmak için rıza alma girişimlerinin zor ve meşakkatli bir süreç olacağına gönderme olarak okunabilir.

Film Farhadi' nin diğ er filmleri gibi açık uçludur. Final sahnesinde A'la ve Firoozeh' in nasıl tavır alacakları bilinmemektedir. Özellikle A'la nın vereceğ i yaşamsal karar çok önemlidir.

Asghar Farhadi iki filmi *Kumda Dans* (2003) ve *Güzel Şehir* filmlerinde sorunları ve eleştirilerini inanç, vicdan, ahlak ve adalet ekseninde şekillendirirken her karaktere eşit mesafede durarak, bir dayatmada bulunmaksızın tarafsız bir gözle izleyiciye sunarak, kararı onlara bırakmıştır. Kim haklı? Neye göre ve nasıl haklı?

4.3.3. Çarşamba Ateş i Filmi

4.3.3.1. Filmin künyesi



Fotoğ raf 4.5. Çarşamba Ateş i (2006)
Film Afiş i

Kaynak: <https://siyahfilmizle.fan/carsamba-atesi-izle/> (Eriş im 28.01.2024)

Film adı: Çarşamba Ateş i

Filmin Orijinal adı: Çaharshanbe-Soori

Filmin Türü: Dram/Gerilim

Filmin Yapım Yılı: 2006

Filmin Süresi : 102 dakika

Yapımcı: Jamal Sadatian

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Hamid Farokhnezhad, Hediye h Tehrani, Tarane h Alidoosti, Pantea Bahram, Sahar Dolatshahi, Houman Seyyedi, Matin Heydarinia, Mehran Mahram, Behshad Sharifian, Forough Ghajabaghi, Mohamad Ramezani Pour

4.3.3.2. Filmin konusu

Evlilik hazırlığında alt sınıftan bir aileye mensup olan genç bir kadının, nevrüz günü (İranlıların kendi takvimlerine göre 21 Mart gününü yeni yıla giriş olarak kutlamaları) orta üst sınıftan bir aileye, temizlik şirketi tarafından gönderilmesi ile yolları kesiş en farklı sınıftan insanların bir günlük yaşadıklarını konu almaktadır. Filmde, alt sınıftan bir temizlikçi ile orta üst sınıftan bir aile üzerinden, günümüz İran'ın toplumsal yapısının, sınıflar arası çatış maları aile bireylerinin ve yakın çevresinin etkileşimleri üzerinden, bireyin dürüstlük bağlamında kendine ve çevresine dönük davranışları sorgulanır.

4.3.3.3. Karakter tasarımları

Rouhi Karakteri (Taraneh Alidoosti)

Alt sınıfa mensup, yakın zamanda evleneceği için heyecanlı ve pozitif bir karakterdir. Filmde yer alan üç kadın temsilinden evlenmek üzere olan bekar kadın konumundadır. Evlilik öncesi bir günlüğüne çalışmak için geldiği evde evlilikte yaşanan sorunlara tanık olur. Orta üst sınıfa mensup, biri evli diğeri boşanmış iki kadının gün içerisinde yaşadıklarına tanık olup hatta onların anlık gerginliklerine yalan söyleyerek dahil olan Rouhi, evlilik öncesi hayal kırıklığı ve öfke duyduğu bu deneyimle, kadının İran toplumunda maruz kaldığı eril bakışı izleyiciye aktaran konumundadır.

Mojdeh Karakteri (Hediyeh Tehrani)

Evliliğinde mutsuz, eşinin kendisini aldattığından kuşkulanan ancak bütün bu olumsuzluklara karşın boşanma cesareti gösteremeyen orta üst sınıftan bir karakterdir. Filmde yer alan üç farklı kadın temsilinin evli olanını yansıtır. Eşine olan güvensizliği ve ruh hali onu agresif tavırlar sergilemeye yönelterek eşinden fiziksel şiddet görmesine neden olur. Mojdeh karakteri üzerinden İran toplumunda orta üst sınıftan bir evlilikte yaşanan sorunlar aktarılmıştır.

Morteza karakteri (Hamid Farokhnezhad)

Evli olduğu halde Simin' le yasak aşk yaşayan, bu nedenle eşine yalan söyleyen ve fiziksel şiddet uygulayan, İran toplumunun kadına biçtiği rol gereği, eşini evi çekip çevirememekle, yemek dahi yapamamakla suçlayan cinsiyetçi eril bakışın temsili konumundadır. Eşine karşı anlayışsız, yalan söyleyen ve aldatan bir koca profili çizerken, yasak aşkına karşı güler yüzlü, esprili ve güçlü görünmeye çalışan bir karakterdir.

Simin karakteri

Eşinden boşanmış, bir kız çocuğu olan ve evinin bir odasını kuaför salonuna çevirerek hayatını kazanan, kendi ayaklarının üzerinde durabilen, yalnız yaşayan, öz güvenli, özgür bir kadın portresi ile filmdeki üç kadın tipolojisinden boşanmış kadın temsili konumundadır. İran toplumundaki ataerkil bakışın boşanmış kadınlar üzerindeki olumsuzlukları yaşadığı sorunlar özelinde yansıtan Simin, filmin çatışmasını yaratan yasak ilişkinin de tarafıdır.

4.3.3.4. Olay örgüsü

Film, İranlıların kendi takvimlerine göre 21 Mart gününü yeni yıla giriş olarak kutladıkları nevrüz günü yaşanmaktadır. Rouhi, alt sınıfa mensup, yoksul bir çevrede yaşayan ve yakın zamanda evleneceği için nişanlısı ile birlikte düğün hazırlıkları yaptığı için paraya ihtiyacı vardır. Bağlı olduğu şirket kendisini bir günlüğüne orta üst sınıftan bir aileye temizlik için gönderir. Rouhi, çalışacağı eve geldiğinde, kendini eşlerin kavga ettiği gergin bir atmosferde bulur. Çalışmaya başlar ve bir süre sonra yaşanan gerginliğin kaynağının, Mojdeh 'in eşinin kendisini aldattığından şüphelendiğini öğrenir. Mojdeh eşinin yan komşusu kuaför le yani Simin' le aldattığından şüphelendiği için Rouhi' yi kuaföre kaşlarını yaptırmak üzere casus olarak gönderir. Rouhi, Simin' in sıcak davranmasından çok etkilenir. Hatta öyle ki Simin' in yalnız yaşayan boşanmış bir kadın olması nedeniyle site sakinlerince yaratılan sıkıntının bir yansıması olan eve yabancıların gelip gitmesine yönelik ev sahibinin eleştirisi sırasında Rouhi' yi örnek göstermesi sırasında Simin' in “o benim yeğenim” yalanına Rouhi' i karşılık vererek teyzesi olduğunu söyler. Simin' le yakınlaşması sırasında Mojdeh ve Morteza çiftinin yurt dışına tatile ne zaman çıkacağı bilgisine sahip olur. Simin' e çay demlerken kullandığı çakmak ve Simin' in kullandığı parfümü avucuna sıkması ileride karşısına çıkacağından habersiz olarak evden ayrılır.

Rouhi ve Mojdeh evde çalışırken seyahat üzerine konu açılınca Rouhi seyahat konusunda bildiklerini ağzından geçirir ve durumu toparlamaya çalışır. Ancak Mojdeh durumdan şüphelenerek, Rouhi' yi oğlu Amir Ali' yi okuldan alması için gönderir ve kendisi Rouhi' nin kara çarşafını kamuflaj olarak örtünerek Morteza' nın iş yerinin önüne giderek onu gözetlemek ve suçüstü yapmak amacıyla bekler. Okuldan Morteza' ya telefon gelir ve çocuğu Rouhi' nin almasına onayı istenir. Morteza izin verir ve cam kenarında dışarıyı izlerken eşi Mojdeh' i yol kenarında beklediğini fark eder. Arabaların Mojdeh' in önünde durup davet ettiklerini görünce deliye döner ve aşağı inerek Mojdeh' e fiziksel şiddet uygular.

Mojdeh ağlayarak taksiyle eve döner ve eşyalarını toplamaya başlar. Yaptığından pişman olan Morteza hemen arkasından eve gelir ve özür diler. Ancak çift arasında şiddetli bir kavga başlar. Morteza, Mojdeh' e kendisini aldatmadığı kuşkularının yersiz olduğunu söylerken, Mojdeh tatile gidecekleri saati kendisi bilmediği halde Simin' in nereden bildiğini sorması üzerine Morteza' nın imdadına

Rouhi yetişir. Postacının kendilerinin zili bozuk olduğu için biletleri yan komşusuna yani Simin' e bıraktığını ve biletleri oradan kendisinin alıp getirirken göz atıp saati bildiği yalanını söylemesi üzerine Mojdeh ikna olur ve evi terk etmekten vaz geçer. Morteza seyahat için eşine bavulları hazırlamasını rica eder. Kendisi oğlu ile söz verdiği nevrüz kutlamalarına giderken Rouhi' yi de eve bırakacağını söyler ve üçü evden nevrüz kutlamalarının olduğu şehir merkezine giderler. Morteza burada bir işi olduğunu söyleyerek Rouhi' den çocuğa bir sat bakmasını rica eder ve kendisinin dönünce evine bırakacağını söyler.

Morteza Simin' le arabada buluşur. Simin evde olanları duyduğunu ve rahatsız olduğunu söyleyerek ayrılmak istediğini söyler. Morteza sigara içmek ister çakmak bulamayınca Simin ona müzik sesi çıkaran çakmağını verir ve ayrılık hatırası olarak kalmasını söyler ve Morteza' dan ayrılır. Morteza nevrüz alanına gelir ve oğlu ve Rouhi' yi alarak kendi evine doğru yola çıkar. Yolda Rouhi araçtaki kokuyu fark ederek Simin' in evinde avucuna sıktağı parfüm olduğundan kuşkulananarak avucunu koklar. Sonrasında Morteza' nın sigara yakmak için kullandığı çakmağın Simin' e ait olduğunu görür ve Morteza' nın, Mojdeh' i gerçekten Simin' le aldattığını anlar. Morteza oğlunu eve çıkarır. Rouhi de arkasından yukarı çıkar, amacı Mojdeh' e gerçeği söylemektir. Ancak kapıda Mojdeh' le konuşmaya çalışırken oğlunu yatıran Morteza gelir ve konuşma yarıda kesilir. Morteza, Rouhi' i eve bırakırken onun her şeyden haberdar olduğunu anlar.

4.3.3.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Filmde kullanılan mekanlar, gerçeklik bağlamında Farhadi' nin filmlerinde kullandığı gerçek yaşam alanları yani gerçek mekanlardır. Filmin büyük bölümünün geçtiği Morteza ve Mojdeh' in evinin dağınık ve karışık olması çiftin yaşadıkları durumu yansıtmaktadır. Ruhsal olarak insanların yaşadığı depresif durumlarda baş vurduğu değişiklikler yapma adına Mojdeh' in eşinden habersizce evi boyatmaya kalması gibi dışı vurumu destekler niteliktedir. Evin kırık camı metafor olarak çiftin yaşamındaki sorunlara bir göndermedir. Nevruz kutlamaları nedeniyle sokaklardaki karmaşa yine bu şekilde okunabilir.

Karakterlerin kostümleri doğal ve gerçekçi olduğu gibi sosyal statülerini yansıtan niteliktedir. Rouhi' nin kıyafeti ve dışarıda giydiği uzun çarşaf onun alt sınıftan olduğunu ortaya koyarken, sosyal statü olarak orta üst sınıftan olan iki kadının

temsili ise farklıdır. Mojdeh evli bir kadın olarak sade daha batılı kıyafetle ve saçının bir kısmı görünür şekilde verilirken, Simin boşanmış, öz güvenli ve özgür bir kadın olarak makyajlı ve daha renkli kıyafetlerle yansıtılmıştır.

4.3.3.6. Tema ve çatışma noktaları

Aldatıldığına inanan bir kadın ve eşinin sorunları üzerinden yaratılan çatışma, filmin ilerleyen sahnelerinde evli ve boşanmış bir kadın arasında yaratılan karşıtlık üzerinden toplumsal eleştiri yapıldığı söylenebilir. Filmde, evlenmek üzere olan bekar kadın, evli ancak eşiyile yaşadığı sorunlar nedeniyle bunalımda olan kadın ve boşandığı için toplum tarafından ötekileştirilmeye çalışılan kadın karakterler kadın temsili olarak yer alırken bu karakterlerin yaşamları üzerinden derinlemesine olmasa da toplumsal sınıf çatışmasına ve eril bakışa yer verilmiştir.

4.3.3.7. Kamera kullanımları

Farhadi' nin önceki iki filmine göre daha dinamik bir kamera kullanımı görülmektedir. Ev içi çekimlerde çift arasındaki gerilimin aktarılmasında hareketli kamera kullanımı gerilimi üst düzeye çıkardığı söylenebilir. Asansör çekiminde kameranın kullanımında Morteza ile birlikte kameranın aşağı inmesi ve şiddet sahnesi yaşandığı anda sabit kalıp, olay sakinleşmeye başlarken, asansörün yukarıya doğru hareket ederken kameraya yansıyan görüntüler sekansı güçlü bir şekilde aktarırken, alt metinde yaşananlara İran toplumunun ataerkil yapısına gönderme olarak okunabilir. Kameranın yukarı doğru yükselerek olaydan uzaklaşması otoritenin temsili olarak yaşananlara karşın kadına yönelik şiddeti olağan gördüğüne yönelik yönetmenin eleştirisi olarak okunabilir. Ki asansörün yükselirken siyah zemine denk geldiği anda duyulan ağlama sesi sonrası Mojdeh 'in takside ağladığı sahneye geçilerek taksicinin “Yanınızdan iki kere geçtim ve hala kaldırımda duruyordunuz. Bütün erkekler korkak değildir. Ama bazıları akıllarını kaybederler.” sözü bunu doğrular niteliktedir. Mojdeh' in kız kardeşiyle banyodaki konuşması onun içinde bulunduğu psikolojiyi yansıtmak adına sabit ve uzun bir planda verilmiştir.

4.3.3.8. Aydınlatma

Filmde kullanılan ışıkların tamamı doğal aydınlatmadır. Yapay aydınlatma kullanılmamıştır. İç mekanlarda ortam aydınlatması kullanılırken dış mekanlarda gün ışığından faydalanılmıştır. Nevruz kutlamalarının yer aldığı sahnelerde yine

kutlamalarda yer alan ateş ve çatapatların aydınlatmalarından faydalanılmıştır. Tercih edilen aydınlatma ile film gerçeklik duygusu diğer sinematografik unsurlarla başarılı şekilde aktarılmıştır.

4.3.3.9. Ses tasarımı

Filmde kullanılan sesler çoğunluğu öykü evrenine dahil olan seslerdir. Filmin iki sahnesinde diegetik olmayan sese yer verilmiştir. İlki Rouhi' nin sabah bindiği otobüste camdan eşarbını sarkıtarak yolculuk yaparken alt fonda kullanılan müziktir. Diğeri ise yine Rouhi' nin son sahnede nişanlısının motosikletine binip her ikisinin karanlığa karıştığı sahnede kullanılan müziktir.

4.3.3.10. Zaman

Filmdeki olaylar nevrüza denk gelen bir günde geçmiştir. Yani doğrusal düzlemde ilerleyen bir zaman söz konusudur. Olayların aktarılışında geriye ya da ileriye bir atlama olmadığı için zamanda kırılımlar bulunmamaktadır.

4.3.3.11. Değerlendirme

Asghar Farhadi *Çarşamba ateşi* filminde kadın temsili üç farklı karakter üzerinden perdeye taşırken toplumsal cinsiyetçi yaklaşıma, ataerkil bakışa ve sınıf çatışmasına yer vermiştir. Kadının temsili bağlamında alt sınıftan evlilik hazırlığında olan bekar bir kadına ve orta üst sınıftan bekar ve boşanmış iki kadının bir gününü filmin odağına alarak toplumsal eleştirisini yapmıştır. Filmin ilk sahnelerinde Rouhi' nin çalışmak için geldiği binanın önünde durup site kapısının açılmasını beklerken yukarı baktığında gördüğü kırık cam, Farhadi' nin hemen her filminde baş vurduğu bir metafor olarak yaşanacakların habercisi niteliğindedir. Aynı metaforu asansör sahnesinde ise farklı bir gönderme olarak görürüz. Asansör aşağı inerken kameraya yansıyan binanın dış camlarında art arda görünen çatlak ve kirli camlar, toplumdaki geçmişten günümüze aktarılan ataerkil bakışı ve otoritenin olağanlaştırdığı davranış kodlarını yansıttığı söylenebilir.

Evli ve boşanmış iki kadının yaşadığı sorunlar üzerinden toplumdaki cinsiyetçi yaklaşıma eleştiri getirildiği söylenebilir. Evli kadın karakter Mojdeh' in yaşadığı sorunlara rağmen toplumsal baskılar nedeniyle boşanmaya cesaretinin olmayışını yani bir erkeğin korumasına ihtiyaç duyarak “keşke babam hayatta olsaydı” söylemini dile getirmesi İran toplumunda boşanmış kadına bakışın orta üst sınıftan insanlar için bile

zor olduğuna yönelik bir eleştiridir. Diğer yandan aynı sosyal statüye sahip olduğu halde yine aynı zorlukları yaşayarak gören Simin üzerinden bu eleştiri daha görünür şekilde verilmiştir. Filmde, Simin' in boşanmış, ekonomik özgürlüğe sahip, özgür ve cesur bir kadın olarak rahatlığı, giyimi ve bakımlı olması nedeniyle çıkan söylentiler, site sakinlerinin ev sahibi üzerinden kendisine baskı yapmasına neden olmaktadır. Simin' in Morteza' dan ayrılıp, sokakta yalnız yürürken motosikletli iki erkek tarafından çatapatla korkutulup tekrar Morteza' nın aracının olduğu sokağa yönelmesi ve sokakta yürüteçle yalnız ve yaşlı bir kadını görüp ağlaması, yine Mojdeh gibi bir erkeğin korumasına ihtiyaç duyduğuna bir gönderme olarak okunabilir. Sınıfsal farklılıklardan dolayı Rouhi iki kadının davranışları sırasında ise gelgitler yaşamaktadır. Yabancı olduğu bu dünyanın iki temsilcisi arasında kimden yana tavır alacağı olay örgüsüne göre sürekli değişmektedir.

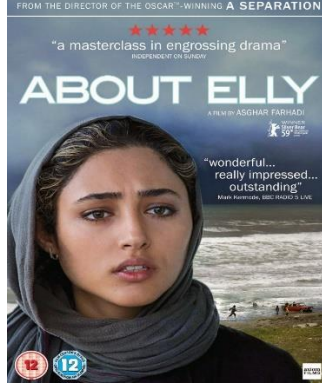
Morteza ve Mojdeh arasındaki gerilim ve içi çekimlerde hareketli kameranın kullanımı ile zirveye taşınırken sergilen doğal oyunculuk bu başarıyı pekiştirmiştir.

Filmde Rouhi' nin giydiği kara çarşaf içine doğduğu alt sınıfa ait bir sembol olarak onun dış dünyaya karşı kalkanı gibidir. Okuldan çocuğu almak için dışarı çıktığında çarşafını ısrarla araması ve sonrasında sokakta yürürken birden koşmaya başlayarak bu tedirginliğini dışa vurur. Çarşafı daha sonra Mojdeh bir kamufraj aracı olarak kullanarak eşinin ofisinin önüne gider. Son sahnede Rouhi' nin nişanlısının çarşafının nerede olduğu sorusu yaşadığı kültürdeki İslami yaşam pratikleri bağlamında çarşafın sembolik temsiline gönderme niteliğindedir.

Farhadi, karakterlerine eşit mesafede ve tarafsız durarak ahlak, inanç, adalet gibi evrensel değerler etrafında filmini inşa ederken son sözü yine izleyiciye bırakırken, filmini yine açık uçlu bırakmıştır. İzleyici bütün olayları üçüncü göz olarak dışarıdan izlediği için film üzerine düşünmeye devam edecektir. Morteza ve Mojdeh' in, bütün bu yaşananların yarattığı gerilim sonrası evlilikleri devam edecek mi? Morteza ve Simin' in yasak ilişkisi tekrar devam edecek mi? Simin neden olduğu huzursuzluklardan dolayı siteden taşınacak mı? Evlilik arifesinde olan Rouhi bir gün içerisinde tanık olduklarından nasıl etkilenecek?

4.3.4. Elly Hakkında Filmi

4.3.4.1. Filmin künyesi



Fotoğraf 4.6. Elly Hakkında (2009)
Film Afişi

Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/elly-hakkinda--2013867/foto-galeri> (Erişim
28.01.2024)

Film adı: Elly Hakkında

Filmin Orijinal adı: Darbareye Elly

Filmin Türü: Dram/Gerilim

Filmin Yapım Yılı: 2009

Filmin Süresi : 119 dakika

Yapımcı: Asghar Farhadi, Simaye Mehr, Seyyed Mahmud Razavi

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Görüntü yönetmeni: Hossein Jafarian

Oyuncular: Taraneh Alidoosti, Golshifteh Farahani, Shahab Hosseini, Mani Haghighi, Rana Azadvar, Merila Zare, Payman Maadi, Saber Abbar

4.3.4.2. Filmin konusu

Arkadaşlıkları üniversite yıllarına dayanan, sosyo-kültürel olarak orta sınıfa mensup, genç üç evli çift ve çocukları, İran'ın kuzeyinde yer alan Hazar denizi kıyısında bir kasabaya tatile giderler. Bu gruba, İran'a kısa süreliğine gelen, Almanya da yaşayan ve eşinden ayrılmış olan Ahmad ve Sepideh 'in kızının öğretmeni Elly de katılmıştır. Elly, Sepideh tarafından, Ahmad'la tanıştırmak üzere özellikle tatile davet edilmiştir. Başlangıçta, eğlence ve keyifli bir şekilde ilerleyen film, ikinci gün Elly 'nin esrarengiz bir şekilde kaybolması ile birlikte, temposu yüksek bir gerilim filmine evrilir. Elly 'nin kaybolması ile birlikte gerek Elly hakkında ve gerekse diğer karakterler arasında saklanan sırlar ve art arda sıralanan yalanlar film boyunca ortalığa dökülmeye başlar.

4.3.4.3. Karakter tasarımları

Elly Karakteri

Bütün gizemiyle filmin odağında yer alan Elly, Sepideh 'in kızının öğretmenidir. Elly utangaç, sakın, güzel ve genç bir kadındır. Sepideh tarafından Ahmad ile

tanıştırılmak amacı ile tatile davet edilmiştir. Ancak Elly, Ali Reza ile nişanlıdır. Nişanlı olduğu filmin sonlarına kadar bilinmeyen Elly karakteri buna rağmen Ahmad ile tanışmak için ikna olarak gruba dahil olur ve hatta sonrasında Ahmad ile flört eder.

Sepideh Karakteri (Golshifteh Farahani)

Söylediği yalanlar ve sakladığı sırlarla hikâyenin seyrini sürekli etkileyen karakter, Elly ile Ahmad'ın aralarını yapmaya çalışan, neşeli, lider ruhlu ve dominant bir karakterdir. Grubun adeta lideri konumunda olmasından eşi Amir'in rahatsız olduğu hatta söylemlerinden Sepideh 'in baskın karakterinden dolayı ezildiği anlaşılmaktadır.

Ahmad Karakteri (Shahab Hosseini)

Ahmad, Almanya da yaşayan ve Alman eşinden boşanmış, İran' a tatile gelen ve Elly ile yakınlık kurmaya çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Genç, kibar, yakışıklı, enerjik ve Elly' nin kaybolması ile birlikte yaşanan olaylar sırasında sağduyulu davranması ile dikkat çeken karakterdir.

Amir Karakteri (Mani Haghighi)

Sepideh' in eşi olan Amir, filmde, daha çok geleneksel kültürel kodlarla hareket eden, özellikle eşine olmak üzere arkadaşlarına zaman zaman kaba davranışlar sergileyen hatta eşine karşı şiddet uygulayabilen, genel olarak muhalif tavırlarıyla dikkat çeken, lider ruhlu eşinin baskın karakteri altında ezilmiş bir kişilik olarak yer alır. Öyle ki Sepideh (eşi) tarafından, Elly' nin, tatile Ahmad ile tanıştırılmak üzere çağrıldığından kendisi dışında herkesin haberi vardır.

Peyman Karakteri (Peyman Moadi)

Sakin, neşeli ancak eşine ve çocuklarına karşın zaman zaman sert tepki veren ve hatta suçlayıcı tavırlar sergileyen karakter olarak karşımıza çıkar.

Shohreh Karakteri (Merila Zarei)

Filmde Peyman karakterinin eşi ve iki çocuk annesi olarak yer alan Shohreh, biraz alıngan ve kolay kolay hoşnut olmayan, her fırsatta serzenişte bulunan ve tartışmalarda direkt olarak karşısındakini suçlama eğiliminde olan bir karakterdir.

Monoochehr Karakteri (Ahmad Mehrenfar)

Monoochehr karakteri, Naazy ile evli, uyumlu, neşeli ancak, Elly' nin nişanlı olduğunu öğrendiğinde, nişanlı olmasına rağmen Ahmad ile flört etmesine geleneksel kodlara bağlılık bağlamında sert tepki veren sakın mizaçlı bir karakterdir.

Naazy Karakteri (Rana Azadivar)

Monoochehr ile evlidir ve eşiyle iyi anlaşılan, onun kararlarını önemseyen ve ona göre hareket eden bir karakter olarak öne çıkar. Diğer karakterlere göre tıpkı Elly gibi daha sakın ve sessiz bir karakterdir.

Ali Reza Karakteri (Saber Abbar')

Ali Reza karakteri, Elly' nin filmin finalinde ortaya çıkan nişanlısıdır. Tavırlarından ve konuşmalarından agresif ve kaba biri olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.4.4. Olay örgüsü

İran'ın sosyo-kültürel kodlarını barındıran film, İran'ın kuzeyinde kıyısı olan Hazar denizine üç günlüğüne tatile giden üst orta sınıfa mensup bir grup evli aileyi konu alır. Yol boyunca keyifli anlar geçiren grup, Sepideh' in ayarladığı villanın bir gün için kalınabileceğini öğrenince pratik bir çözümle aralarında oylama yapıp koşulları kötü de olsa temizleyip düzenleyecekleri bir eve yerleşirler. Sepideh' in tanıştırdığı yakınlaşmalarını istediği ve bu amaçla tatile davet ettiği kızının öğretmeni Elly ile Almanya'dan kısa süreliğine gelen ve yakın zamanda Alman eşinden boşanan Ahmad arasında flörtleşme başlar. Grubun diğer bireyleri de bu ikiliye imalarda bulunarak takılırlar.

Bulundukları yerde telefon çekmediği için merkeze gitmek isteyen Elly ile Ahmad yolda sohbet ederken, Elly Ahmad' ın boşanmış olduğunu öğrenir. Elly ise yolda telefonundan arayan kişinin kim olduğu hakkında Ahmad' a bilgi vermez. İlk gece yemekler yenir sessiz sinema oynanır grubun keyfi yerindedir. İkinci gün Elly eve dönmek istediğini ve Sepideh' in neden dönmek zorunda olduğunu bildiğini ve bir günlüğüne geldiğini söyler. Sepideh ise Elly' nin kalması için ısrar eder, hatta telefonunu ve çantasını saklar. Erkekler dışarıda voleybol oynarken Elly de bir süre oyuna dahil olur. Daha sonra kadınların yanına gider ve evine dönmesi gerektiğini söyler. Sepideh yine kalması için ısrar eder. Sepideh ve Shohreh birlikte merkeze markete alışverişe giderlerken, Shohreh çocuklarına göz kulak olması için Naazy' e

ricada bulunur. Naazy de evde yapması gereken işlerden dolayı Elly' den çocuklara bakmasını rica eder. Elly suyun kenarında çocukların uçurtmasını uçurmalarına yardım eder, çok mutludur. Sonra uçurtmayı çocuklara verir ve Elly bir daha filmde görünmez. Voleybol oynayan erkeklere Peyman'ın kızı gelip ve Arash' ın suda kaybolduğunu söyler. Film o ana kadar eğlence ve neşeli bir tatil film formundayken bundan sonrasında gerilim filmine doğru evrilir. Erkekler panikle denize koşar ve Arash'ı ararlar. Bir süre sonra Arash' ı bulurlar suni teneffüs yaparlar ve çocuk kurtulur. Bu sırada merkezden dönen Sepideh ve Shohreh olanları öğrenir ve Shohreh, Naazy' e çocuklara göz kulak olmadığı için kızar. Naazy ise içeride evle ilgilendiğini o nedenle çocukları Elly' ye emanet ettiğini söyler ve Elly' nin ortalıkta olmadığını fark ederler. Bunun üzerine başta Sepideh olmak üzere herkes Elly' i bulmak için sağa sola koşturur. Ancak Elly bulunamaz. Sepideh, Elly' nin kaybolmasından kendini sorumlu tutar çünkü gitmesine izin vermemiştir.

Grup, Elly' nin Arash' ı kurtarmak için denize girdiğini düşünerek denize girip arar ve sonrasında da sahil güvenlikinden yardım ister. Ancak bütün aramalara rağmen Elly' den bir iz yoktur ve hava karardığı için aramayı durdururlar. Olaya polis el koyar ve soruşturma sırasında Elly' nin kimlik bilgileri için çantasına bakılmak istenir ve çantasının bulunamadığı bilgisi üzerine çekip gittiği ihtimali düşünülse de Sepideh çantayı sakladığı yerden çıkarıp getirmesiyle ümitler boşa çıkar. Sonraki sabah, grup kendi arasında durum değerlendirmesi yaparak Elly' nin evine dönme ihtimaline karşın annesini aramaya karar verir. Ancak Elly' nin evini aradıklarında annesinin tatille ilgili hiçbir şeyden haberinin olmadığını fark ederler. Ama Elly daha önce annesinin kalp krizi geçirdiğinden Ahmad' a bahsettiği için olanları anneye bildirmezler ve ikinci yol olarak araba da Elly' i arayan numarayı arayıp konuşurlar. Aradıkları insanın Elly' nin erkek kardeşi olduğunu düşünerek onu bulundukları yere çağırırlar ve Elly' nin kaza geçirdiği yalanını söylerler. Fakat Elly daha önce Sepideh' e tek çocuk olduğundan bahsetmiştir. Ve kardeşi diye konuştukları kişinin Elly' nin nişanlısı olduğu gerçeği ortaya çıkar. Grupta, Sepideh dışında Elly' nin nişanlısı olduğunu kimse bilmediği için gerçek ortaya çıkınca Sepideh ve Elly de gıyabında olmak üzere öfkeyle eleştirilirler. Hatta Elly' nin nişanlı olmasına rağmen Ahmad' la flörtleşmesini ahlaki olarak sert şekilde eleştirirler. Elly' nin nişanlısı Ali Reza olay yerine yani eve gelir ve evdekilerle konuşur. Grubun yalan söylediğini anlar ve Ahmad' a saldırır. Bu sırada kıyıya vuran bir kadın cesedi haberi gelir. Ali Reza

gruptan birkaç kişiyle hastaneye giderek Elly' yi teşhis eder ve Elly' nin çantasını alarak yola çıkar. Son karede sahilde kuma saplanmış arabayı çıkarmaya çalışan grup elemanları görünür ki metafor olarak içine düştükleri durumun güçlü bir yansımasıdır.

4.3.4.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Asghar Farhadi, diğer filmlerinde olduğu gibi *Elly hakkında* filminde de yine doğal mekanları tercih etmiştir. İran'ın kuzeyinde yer alan Hazar denizi kıyı şeridinde bir yerleşkenin caddeleri, yeşil alanları ve hastane gibi mekanları çok kısa verilmesine karşın gerçek mekanlardır. Filmin geçtiği ana mekân ise yine sahilde deniz kıyısında gerçek bir mekandır. Özellikle mekânın metruk görüntüsü, içinde yer alan kirli ve tozlu eski eşyalar, camlarının kırık olması, kapıların kilitlenememesi ve denizin sürekli dalgalı oluşu nedeniyle çıkardığı ürkütücü ses, iyi şeylerin yaşanmayacağına dair ip uçlarını oluştururken; toplamında hikâyenin başında Sepideh' in evi tutabilmek adına yaşlı ev sahibine söylediği ilk yalandan, filmin son sahnesinde Ali Reza' ya söylediği son yalana kadar ve çocukları yalan söylemeye ikna etmeleri de dahil olmak üzere bütün karakterlerce söylenen yalanlar, sırlar ve yüzleşmeler bağlamında seçilen mekanın güçlü bir metafor olarak yönetmen tarafından düşünüldüğü söylenebilir. Ki Elly' nin kaybolması ile birlikte başlayan süreçten final sahnesine kadar, ekrana yansıyan kapalı gökyüzü, denizin ürkütücü görüntüsü ve yüksek dalga sesiyle birlikte, sahilde kuma batmış kırmızı arabanın grup üyelerince kumdan çıkarılmaya çalışılması da içine battıkları bu durumun bir yansıması niteliğinde etkili bir metafor olarak kurgulandığı söylenebilir (Fotoğraf 4.7).



Fotoğraf 4.7. Elly Hakkında Final Sahne

Kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-142560/fotolar/detay/?cmediafile=21443505>
(Erişim 10.01.2024)

Filmde sınıfsal temsiliyet bağlamında, özellikle kadın karakterlerin giyim tarzları ve saçının bir kısmını gösteren modern eşarp olarak anılan tunik giymeleri orta üst sınıfa mensup olduklarına yönelik kodlar içerirken, filmde yer alan diğer karakterlerin yani köylülerin ya da yerli halkın daha geleneksel kıyafetler giydiği ve alt sınıfa dahil oldukları anlaşılmaktadır. Kullanılan mekanlar, metaforlar, objeler ve kostüm tasarımları filmin gerçeklik duygusuna katkıyı sağladığı söylenebilir.

4.3.4.6. Tema ve çatışma noktaları

Filmde, çatışma Elly’ nin tatile katılması ve sonrasında kaybolması ile karakterlerin birbirlerine yönelik suçlamaları üzerinden yaratılmış ve finalde Elly’ nin cesedinin bulunması ile çözüme ulaşmıştır.

Film, Elly kaybolmadan önce, grup arkadaşlarının olumlu görünen ilişkilerinin, Elly kaybolduktan sonra sorgulanarak ve görüldüğü gibi derin bir arkadaşlık olmadığı aksine yüzeysel bir arkadaşlık olduğuna yönelik eleştirel bir yaklaşımla inşa edilmiştir. Ahmad ve Elly, merkeze gittiklerinde Elly’ nin Ahmad’ a neden boşandığı sorusuna Ahmad’ ın “Kötü bir son, sonsuz bir mutsuzluktan daha iyidir” sözü bir bakıma Elly’ in durumunu yansıtır niteliktedir. Elly ‘nin sonu kötü olmuştur, hayatını kaybetmiştir, yaşayıp Ali Reza ile evlenmek zorunda kalsaydı belki hayatının sonuna kadar mutsuz

olacaktı ki finalde Ali Reza' nın takıntılı ve şiddete meyilli bir karakter olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.4.7. Kamera kullanımları

İran'da, kentlerde bulunan sadaka kutusu içinden yapılan çekimle, sadaka kutusuna atılan paralar gösterilerek, filmin, bu kutulara para atabilecek ekonomik güce sahip, üst tabaka insanların yaşamlarından bir kesit sunulacağına yönelik bir metaforla, karanlık tünelde ilerleyen orta üst sınıftan insanların tatil serüvenine geçilir. Filmin bundan sonraki kısmında yani tünel sahnesinden itibaren yönetmen hareketli kamera kullanımına yönelmiştir. Araçla ilerleme, camdan sarkma görüntüleri, ev içinde koşuşturma ve dans etme görüntüleri de dahil neşe ve keyifli zamanı, tatil heyecanını aktarmak için kullanılan hareketli çekim, daha sonra Elly' nin kaybolmasıyla birlikte gerilimin aktarılmasında ki en önemli sinematografik unsur olmuştur. Kapalı mekânda zaman zaman sabit genel planlar da kullanılarak atmosfer aktarılmıştır. Filmde, karakterler arası geçişler, kısa çekimler ve kesmeler yoluyla gerçekleşmiştir. Karakterler arası konuşmalar bazen ikili planda ve mezopan yapılarak (Bir karakterden diğerine netlik kaydırması yapılarak) bazense tekli çekimlerle gerçekleştirilirken, dış çekimlerde (Kapı önünde ve denize yönelik çekimlerde) karakterleri öne çıkarmak için alan derinliğinden kaçınılarak arka plan fluya düşürülüp gerilimin sürekliliği, belirsizlik ve gizem duygusu başarılı şekilde aktarılmıştır.

Kamera, bazen izleyici için üçüncü göz olarak olaylara dahil olurken, bazen de karakterlerle birlikte hareket etmiştir. Örneğin Elly' nin uçurtma uçurma sahnesinde yüzündeki mutluluk Elly ile hareket edilerek verilmiştir (Fotoğraf 4.8).



Fotoğraf 4.8. Elly Hakkında Elly çocuklarla uçurtma uçurmaktadır.

Kaynak: https://www.antraktsinema.com/vizyon_detay.php?id=2967 (Erişim 29.01.2024)

Diğer bir örnek ise Arash' ın boğulma sahnesinde erkeklerin voleybol oyununu bırakıp denize doğru koşarken, kameranın karakterleri arkadan takip ederek denize yönelmesi, kimi zaman su altına batıp çıkması yaşanan panik duygusunun izleyiciye geçmesini sağlamıştır (Fotoğraf 4.9). Çekim planı olarak filmde farklı olan tek sahne, Ali Reza' nın, kayalıklardan denize bakma sahnesinin üst açıdan çekilerek, izleyiciye Ali Reza' nın çaresizliği aktarılmıştır.



Fotoğraf 4.9. Elly hakkında

Kaynak: <https://www.gzt.com/genc-motto/about-elly-elly-hakkinda-3769761> (Erişim 29.01.2024)

Çekimlerin, çocuklarla ilgili sahneler dışında tamamı göz seviyesinde ve çoğunlukla bel ve boy planlardadır. Özellikle, doğal ve başarılı oyunculukla birlikte, hareketli kamera kullanımı sonucu, filmin temposu üst seviyede ilerleyerek gerilimin izleyiciye geçmesinde başarılı olduğu rahatlıkla söylenebilir.

4.3.4.8. Aydınlatma

Filmin tamamına hâkim olan aydınlatma, ortamdaki mevcut aydınlatma ve doğal ışık kullanımı ile sağlanmıştır. Gece sahnelerinde mekân içi ve terasta aydınlatma yapılarak gündelik yaşam koşulları başarılı şekilde aktarılmıştır. Elly' yi arama çalışmalarında ise havanın kararması ile, arabaların farları kullanılarak ışık tasarımı yapılmış ve yine filmin gerçeklikle olan bağı güçlendirilmiştir. Yönetmen bu filmde de diğer filmlerinde olduğu gibi ortam ve gün ışığını kullanmıştır.

4.3.4.9. Ses tasarımı

Filmde kullanılan ses tasarımı, final sonunda kullanılan müzik dışında diegetictir. Filmde yer alan sesler diğer filmlerinde olduğu gibi filmin öykü evrenine dahil olan seslerdir. Araçlarda, yolculuk sırasında duyulan müzikler gündelik yaşamın olağan akışı bağlamında kullanılmıştır. Müzik kullanımında farklı olarak, evde karakterlerin hep birlikte neşeli bir şekilde söyleyip dans ettikleri sözlü müzik kullanılmıştır. Filmin gerilimine katkı sunan en önemli ses, filmde yer alan dalga sesinin olduğu rahatlıkla söylenebilir ki, filmin karakterlerinden Shohreh 'in sürekli duyulan hırçın dalga sesinden gerildiğini ve bir an evvel bulundukları mekânı terk etmek isteğini dile getirmesi, yaşanan gerilimli atmosferi yansıtmakta dalga sesinin önemini pekiştirmektedir.

4.3.4.10. Zaman

Filmde geçen olay, üç gün gibi kısa süre içerisinde yaşananları aktaran doğrusal bir zaman diliminde gerçekleşmektedir. Asghar Farhadi' nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Elly Hakkında* filmde de Flashback ya da Flashforward' a baş vurulmayarak zamanda geriye ya da ileriye atlamalar yapılmamıştır. Kısa bir zaman diliminde gerçekleşen olaylar, gerçeklik bağlamında izleyicinin olaylara dışarıdan tanıklık ederken, filmde yaşanan neşe, korku, stres, heyecan ve panik gibi duyguları hissetmesine ve yaşanan gizem karşısında rahatsızlık duymasına neden olmuştur.

4.3.4.11. Değerlendirme

Elly Hakkında filmi, Asghar Farhadi’ nin politik dili direkt kullanmadan, toplumsal gerçekçi sinema bağlamında, kadının toplumsal cinsiyetçi konumlanmasını ve sistem eleştirisini gerçekleştirdiği ikinci filmidir. Bu bağlamda çektiği ilk film *Çarşamba Ateşi* (2006) filmidir. *Elly hakkında* filminde yönetmen orta üst sınıf şehirli bir grup arkadaşın tatile çıkıp sonrasında yaşananlar üzerinden, diğer filmlerinde olduğu gibi ahlak, vicdan ve adalet kavramlarını tartışırken, sistem eleştirisini, İran toplumundaki kadının konumlanışı ve erkek egemen geleneksel kodları açığa çıkararak yaptığı söylenebilir. Filmde, özellikle kadınların yalan söylemek zorunda kalışları ve bazen buna durumu kurtarmak için erkeklerinde dahil olmalarının altında, İran İslam Cumhuriyeti sisteminin topluma dayattığı, İslami yaşam kalıpları ve ahlaki baskıların olduğu anlaşılmaktadır. Sepideh ‘in, filmin ilk dakikasında, evi tutmak adına yaşlı kadına, Elly ve Ahmad’ ın yeni evli oldukları yalanını söylemesi, ya da Elly ‘ nin, annesine şehir dışına çıktığını kimseye söylememesini ve soranlara nerede olduğunu bilmediğini tembihlerken, yani annesinin yalan söylemesini isterken, kendisinin de annesine iş arkadaşlarıyla olduğu yalanını söylemesi gibi davranışların nedeni, bekar insanların aynı çatı altında kalmalarının, İran toplumunca hoş karşılanmayacağı gerçeğinin yansımasıdır.

Elly’ nin cesedinin bulunmasından sonra yaşanan tartışmanın odağına ise yine sistemin dayattığı İslami yaşam kültürünün bir yansıması olan “Namus” kavramı oturmaktadır. Toplumun ahlaki açıdan iki yüzlülüğünü tartışmaya açan yönetmen, bireylerin başlarda kültürel düzeyleri gereği bekar bir kadının bekar bir erkekle aynı çatı altında yer almasından namus bağlamında rahatsızlık duymadıklarını sergilerken, Elly’ nin ölümü ile suçsuzluklarını kanıtlamak adına Elly’ nin namusunu hiçe saymalarını şu diyalogla karşımıza çıkarır: “Bir ölünün mü namusunu korumaya çalışacağız?”, “Ölülerin namusa ihtiyacı olmaz.”

Farhadi’ nin felsefesine göre, filmlerinde iyiler iyilere karşıdır, kötü yoktur, yani herkes kendine göre haklıdır. Kurduğu yapı öylesine güçlüdür ki, filmlerinde, sergilediği davranışlardan dolayı olumsuz ya da haksız görünen bir karakter, ilerleyen sahnelerde olumlu bir konuma geçerken, tam tersi konumdaki başka bir karakter de yine olumsuz bir konumda yer alabilmektedir. Örneğin, izleyici, Elly’ nin annesine nerede olduğunu kimseye söylememesini tembihleyip, tatile nişanlısından gizlice

gidip Ahmad' la flört etmesine tepki gösterirken, ilerleyen sahnelerde Nişanlısı Ali Reza'nın, trafikte bir kadına kaba davranması ve Ahmad' a saldırmasını, Elly' nin kendisinden ayrılmak isteyişine zemin yarattığı duygusu ile Elly' e hak vermesine neden olabilmektedir.

Yönetmen, filminde yer alan gerçek mekanlar (kaldıkları ev, hastane, sahil gibi) ve bu mekanlarda kullandığı doğal ve ortam aydınlatmaları ve sesli çekimleriyle filmlerini gerçekliğe yaslarken, hareketli kamera kullanımı ile gerilimi zirveye taşımıştır.

Filmin finalinde sahilde kuma saplanan arabanın çıkarılmaya çalışılması sahnesi içine düştükleri durumun metafor olarak güçlü bir yansımasıdır

Farhadi' nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Elly Hakkında* filminde de tekrar eden sistem eleştirisi, kadının cinsiyet bağlamında toplumdaki konumlanması ve orta üst sınıf kent soylu insanların aralarındaki ilişkilerin irdelerken, yönetmenin kendi ahlak ve değer yargılarını dayatmadan ve karakterlerine eşit mesafede kalarak, onların savunmaları üzerinden izleyiciye son sözü bırakması, kendi felsefi yaklaşımının bir sonucudur.

Bir diğer tekrar eden unsur ise önceki filmlerinde olduğu gibi *Elly Hakkında* filminde de kullanılan kırık cam metaforudur. *Elly Hakkında* filminde deniz kenarında yerleşilen evin kırık camları, Farhadi' nin filmlerinde gerilimin sembolü haline gelerek, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı ya da bozulmaya başlayan bir şeylerin habercisi olarak, tekrar eden bir metafor olarak sonraki filmlerinde de zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Filmde kullanılan sürekli dalga sesi ise huzursuzluğun yansıtılması adına kullanılan diğer bir metafordur.

Tekrar eden başka bir yapı ise, yönetmenin, hemen her filminde merkeze aldığı özellikle kadın karakterlerin boşanmış, ya da geçmişinde bir ayrılık öyküsünün olmasıdır. *Elly Hakkında* filminde ise Ahmad karakteri Almanya'daki eşinden yeni ayrılmıştır. Bu yapı Farhadi' nin sonraki filmlerinde de devam etmiştir.

Farhadi, diğer filmlerinde olduğu gibi *Elly Hakkında* filminde de karakterlerine eşit mesafede ve tarafsız durarak ahlak, inanç, adalet gibi evrensel değerler etrafında filmini inşa ederken son sözü yine izleyiciye bırakırken, filmini yine açık uçlu

bırakmıştır. Grubun bundan sonraki ilişkisi nasıl bir seyir alacaktır? Ali Reza dönüp hesap soracak mıdır? Sepideh ve Amir’ i evlilikleri devam edecek midir?

4.3.5. Bir Ayrılık Filmi

4.3.5.1. Filmin künyesi



Fotoğraf 4.10. Bir Ayrılık (2011) Film Afışı

Kaynak: <https://www.haberturk.com/sinema/film/556-bir-ayrilik> (Erişim 10.01.2024)

Film adı: Bir Ayrılık

Filmin Orijinal adı: Jodaeiye Nader az Simin

Filmin Türü: Dram

Filmin Yapım Yılı: 2011

Filmin Süresi: 123 dakika

Yapımcı: Asghar Farhadi

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

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

4.3.5.2. Filmin konusu

Üst orta sınıfa mensup olan Simin ve Nader çifti, kızları Termeh’ in daha iyi bir eğitim alabilmesi için yurtdışına yerleşme amacı ile vize başvurusu yapmışlardır. Ancak vizenin çıkmasına rağmen, Nader, Alzheimer hastası olan babasını geride bırakmak istememesi nedeniyle kararından vazgeçmiştir. Simin ise Nader’ in bu kararına tepki gösterir ve kocasına boşanma davası açar ve evi terk ederek ailesinin evine yerleşir.

Boşanma süreci devam ederken, Nader, kızı Termeh ve Alzheimer hastası babası aynı evde yaşamaya başlarlar. Nader çalıştığı için babasına bakması için bir bakıcı kadın tutar. Dini inancı baskın ve alt sınıftan biri olan bakıcı (Razieh), eşinin (Hodjat) rızasını almadan gizlice başladığı işe küçük kızı ile birlikte gelip gitmektedir. Razieh ikinci gün büyükbabanın altına işemesi nedeniyle onu temizlemek zorunda kalması ve Nader’ in boşanmak üzere olduğu için kızıyla bekar yaşıyor olmasının dini bağlamda kendisine uygun olmayacağını dile getirerek işten ayrılmak ister. Nader hemen bir bakıcı bulamayacağı için kendisinden bir gün daha çalışmasını isterken Razieh bu işe

kocasını önerir ancak burada çalıştığını kocasına söylememesini rica eder. Razieh, Nader' in kocasıyla görüşeceği gün için de çalışmayı kabul eder. Ertesi gün eve erken gelen Nader, babasının odasında yerde ve elleri yatağın kenarına bağlanmış olarak bulur ve aynı zamanda odasındaki çekmecedeki bulundurduğu paranın da bir miktar eksildiğini görür. Eve sonradan kızıyla gelen Razieh' le tartışır ve işten kovar ancak kadın parayı çalmadığını ısrarla söyleyerek o günkü yevmiyesini almak ister. Nader duruma çok öfkelenip kadına inanmadığı için kadını kapı önünde iterek zorla dışarı çıkarır kapıyı kapatır. Kadın itme sonucu merdivenlerden düşüp dört buçuk aylık bebeğini düşük yaparak kaybeder. Razieh asabi ve işsiz kocası ile birlikte mahkemeye baş vurur. Mahkeme sürecinde iki aile arasında karşılıklı yalanlar ve suçlamalar başlar. İlerleyen süreçte aileler arasında uzlaşıya varılır ve finalde Nader ve Simin' in boşanma sahnesiyle birlikte film sonlanır.

4.3.5.3. Karakter tasarımları

Simin Karakteri (Leila Hatemi)

Simin üst orta sınıfa mensup, eğitilmiş, modern ve çalışan bir kadındır. Kızının daha iyi koşullarda eğitim alabilmesi için yurt dışına yerleşmek gibi bir amacı olan Simin, bu konuda eşinden ayrılmayı göze alabilecek kadar kararlı ve cesur bir karakterdir. Modern kıyafeti, makyajlı ve bakımlı bir kadın olarak, orta üst sınıftan bir kadın olduğu anlaşılan Simin, vicdanlı ve kendi doğrularına göre mücadeleci bir duruş sergileyen, her şeye rağmen eşinden ayrılmayı aslında istemeyen ama eşinden bu konuda bir çaba görememenin hayal kırıklığını yaşayan bir kadındır. Filmde, Simin karakterinin aile yapısı ve ekonomik durumundan dolayı, eşi Nader' e göre daha öz güvenli ve batı tarzı modern yaşama yatkın bir karakter olduğu anlaşılmaktadır.

Nader Karakteri (Peyman Moadi)

Nader, Simin' nin eşidir. Kızı Termeh ve babası ile birlikte aynı evde yaşayan, inatçı, Modern ve üst orta sınıftan biri olmasına rağmen geleneksel bağlarını koruyan ve bu nedenle Alzheimer hastası olan babasını terk edemeyeceğini söyleyerek boşanmayı göze alabilen bir karakterdir. Özellikle Simin' e karşı duygularını kolay kolay dışa vuramayan ama zaman zaman babası ile ailesi arasında kaldığı açmazı duygusal olarak dışa vuran karakter, fazlasıyla gururuna düşkün ve inatçı, sonuçları ne olursa olsun bildiğini okuyan bir portre çizerken bu uğurda yalan söylemekten de geri kalmaz.

Razieh Karakteri (Sareh Bayat)

Razieh karakteri, alt sınıftan, iyi niyetli, dini inançları çok güçlü, yoksul, bir kız çocuğu annesi ve hamile bir kadındır. Eşinin (Hodjat) işsiz ve bunalımda olmasına ek olarak çevreye olan borçlarından dolayı eşinden gizlice çalışmak zorunda olan Razieh, dindar kimliği ile vicdani ve ahlaki çatışmalar yaşayan kaderci bir kadın olarak, İran İslam yaşam pratiklerinin temsili bağlamında öne çıkarken diğer yandan eşi ile olan ilişkisi bağlamında ataerkil erkek egemen toplumda kadının konumunu yansıtmaları açısından önemli bir karakterdir. Simin' in tersine eşinin izin verdiği ölçüde söz hakkına sahiptir. Dini inancı yüksek olmasına rağmen yine de sıkıştığında yalana başvurabilen bir karakter olan Razieh finalde kocasına rağmen gerçekleri itiraf edebilecek kadar dindar olduğunu sergilemektedir.

Hodjat Karakteri (Shahab Hosseini)

Hodjat, Razieh' in eşidir. Agresif, şiddete meyilli, işsiz ve inançlı bir karakterdir. Film boyunca İslami değerlere ve inanca atıfta bulunan ancak finalde içinde bulunduğu durumdan dolayı bütün bu referansları bir kenara atabilecek kadar çaresiz bir karakter olarak yer alan Hodjat, filmde sisteme olan güvenini kaybetmiş bir birey portresi çizmektedir. Alt sınıfa mensup olan Hodjat, filmin birçok sahnesinde üst orta sınıfa duyduğu öfke ve ezilmişliği, eşitsizliği dile getirmekten çekinmeyen bir karakter olarak filmde sınıf çatışmasını çok başarılı olarak sergilemektedir.

Termeh Karakteri (Sarina Farhadi)

Termeh, Simin ve Nadir çiftinin kızıdır. Anne ve babası arasında kalan, annesinin boşanmaktan vaz geçip eve dönmesi için babası ile yaşayan Termeh, ebeveynlerinin davranışları karşısında çoğu zaman duygusal anlar yaşayan bir karakterdir. Babasına olan düşkünlüğü ve saygısı, yaşanan olaylar karşısında söylenen yalanlar ve adil olmayan davranışlar sonucu hayal kırıklığına dönüşürken, bu kaotik ortamda babası için yalan söylemek zorunda kalarak kendi saf dünyasından yetişkinlerin kirli dünyasına adım atmıştır. Termeh aynı zamanda finalde boşanan anne ve babasından kiminle kalacağını seçmek gibi zor bir kararla karşı karşıya bırakılan bir çocuktur.

Büyük Baba (Ali-Asghar Shahbazi)

Nader' in bırakıp yurtdışına gidemediği ve eşinden boşanmasının nedenlerinden biri olan Alzheimer hastası babasıdır. Filmde, Termeh karakterinin geleceği simgelemesinin karşıtı olarak geçmiş simgeleyen bir karakter olarak yer almıştır.

Kadı Karakteri (Babak Karimi)

Filmde, zaman zaman İran İslam Cumhuriyetinin dayattığı katı kuralları, sistemin temsilcisi konumunda acımasızca sergileyen bir karakterdir. Film süresince çizdiği yargıç portresinde, verdiği kararlarda durum ne olursa olsun gri tonlara yer vermeden siyah ya da beyaz şeklinde olaylara yaklaşan tavizsiz bir sistem temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Madame Ghahrae (Merila Zarei)

Madame Ghahrae karakteri, orta üst sınıfa mensup, Nader ve Simin' in kızı Termeh' in öğretmenidir. Özel ders verdiği öğrencisinin ailesi ile çocuğunu kaybeden Razieh' in eşi Hodjat arasındaki gerilimde tanıklığına baş vurulan Madame Ghahrae, gelişmeler karşısında önce mensup olduğu sınıftan insanların tarafını tutmak zorunda kalıp o yönde tanıklık ederken daha sonra baskı ve vicdanına yenik düşerek, tanıklığını geri çekip ahlaki tutum sergileyen ve filmin akışına yön veren karakterlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Somayeh Karakteri (Kimia Hosseini)

Filmin çekimleri sırasında dokuz yaşında olan ve günümüz İranlı genç oyuncularından Kimia Hosseini' nin canlandığı karakter, Razieh' in kızı konumundaki Somayeh karakteridir. Annesiyle birlikte işe gidip gelen çocuk, filmin zirvesini oluşturan ve olayların fitilini ateşleyen, büyükbaba karakterinin yatağa bağlı şekilde yere düşüşü ve özellikle evdeki paranın eksilmesi ile başlayan olayların tanığı olarak yer almaktadır. Termeh ile birlikte iki farklı sınıfın çocuk temsilleri olarak filmin finalinde birlikte oyun oynayabilen çocuklar ailelerin davranışlarıyla birlikte adeta birbirlerine düşmanca bakarken kameraya yansımaları sınıfsal çatışmanın indirgendiği konum açısından önemlidir.

4.3.5.4. Olay örgüsü

Film, fotokopi makinasında çekilen kimlik fotokopilerini göstererek başlar. Bu başlangıç, anlatılan öykünün sıradan günlük bir olay olacağına yönelik bir göndermedir. Fotokopi makinasında en son görünen kimlikler, Simin ve Nader' e aittir. Buradan koridorlardaki insanlara ve sonrasinda mahkeme salonuna kesme ile geçilerek Simin ve Nader' in yargıç karşısındaki savunması izlenir. Yönetmen bu sahnede yargıcı göstermeyip, öznel kamera (Yargıcın gözünden) kullanarak, karakterlerin olayları direkt izleyiciye aktarmasını kurgulayıp, izleyiciyi yargıç yerine konumlamıştır. Otoriteyi temsil eden yargıç, bu sahnede, İran'daki mevcut durumdan memnun olmadıkları konuşmalarından anlaşılan, orta üst sınıftan olan Simin ve Nader' in, boşanma gerekçesini dinlerken aldığı tutum, daha gelenekçi ve sistemin savunucusu konumundadır. Yargıç, Simin' in çocuğunu daha iyi koşullarda okutmak üzere yurt dışına gitmek isteyişini yadırgar nitelikte “Yani bu ülkedeki çocukların bir geleceği yok mu?” sorusuna Simin' in “Bir anne olarak ben onun bu şartlarda yetişmemesini tercih ederim” yanıtına “Hangi şartlar” dediğinde Simin konuşmayı geçirir. Nader' in, birlikte aldıkları yurtdışı kararından vaz geçerek Alzheimer olan babasını bırakmak istemeyişine karşın Simin' in, aldıkları karardan vaz geçtiği için Nader' den boşanıp çocuğunu yurt dışına götürmek istemesi ve birlikte gitmeleri halinde boşanmak istemeyeceğini dile getirmesine rağmen, Nader' in, bunu ısrarla basite indirgeyip, Simin' in boşanmak istediği yönünde yorumlayarak, kızının gitmesine izin vermediği için sorun sürüncemeye girerken, filmin de ilk çatışması yaratılmış olur.

Simin' in evi terk edip ailesinin evine yerleşmesiyle birlikte, Nader evin işlerini görecektir ve büyükbabaya bakacak bir kadın bakıcı tutar. Alt sınıfa mensup bakıcı Razieh, yoksul, dindar, bir kız çocuğu annesi ve hamile bir kadındır. Kocasının işsiz oluşu ve ödenmesi gereken faturalar ve borçlar nedeniyle, eşinin rızasını almadan gizlice çalışmaya başlamıştır. Alzheimer hastası olan büyükbabanın yalnız kalmaması ve özel bakımı gerekmektedir. Razieh, çalışmaya geldiğinde büyükbabadan haberdar olur ve dinen uygunluğunu teyit etmek için ilgili resmi kurumu arayarak durumu izah eder ve onay aldıktan sonra büyükbabaya bakmayı kabul eder. İkinci gün, büyükbaba bir ara evden uzaklaşır ve Razieh panik bir şekilde sokakta büyükbabayı bulur ve eve getirir. Ama bu olaydan kimseye bahsetmez. Ancak Razieh, ödenen paranın

düşüklüğü, yolun uzaklığı ve büyükbabanın artık tuvalet ihtiyacını dahi yerine getirememesi nedeniyle işi bırakmaya karar verir. Bu durumu Nader anlayışla karşılar. Razieh, paraya ihtiyaçları olduğu için bu işe kocasını önerir. Ancak Nader’ den kocasına burada çalıştığından bahsetmemesini ve ilanı gazetede gördüğünü kocasına söyleyeceğini, bu konuda mutabık olmayı ister. Nader kabul ederek Razieh’ den kocası işe başlayana kadar yani bir gün daha işe gelmesini ister ve Razieh ertesi gün yine işe gelir.

Eve biraz erken gelen Nader ve kızı, büyükbabayı odada elleri yatağın kenarına bağlı ve yerde baygın bularak paniklerler ve müdahale ederek büyükbabayı kendine getirirler. Bu arada kapı açılır, Razieh ve küçük kızı Somayeh eve girerler, Nader büyük bir öfkeyle kadına bağırır ve o arada odaya girip çıkar ve odadaki çekmeceye bulunan paranın biraz eksildiğini fark eder. Razieh ısrarla büyükbabanın durumunu sorar. Nader, Razieh’ i özel işlerini halletmek için babasını yatağa bağlayıp dışarı çıkmakla suçlar ve paranın bir miktar eksik olmasından da kendisini sorumlu tutarak evden kovmaya çalışır. Razieh, ısrarla parayı almadığını dile getirerek ağlar ve dindar bir kadın olduğu için, İranlılar açısından kutsal olan ‘şehitler’ üzerine yemin eder. Ancak Nader çok öfkeli ve kadını zorla dışarı çıkarırken kapı eşiğinde iter ve kapıyı kapatır. Merdivenlerden gelen sesler ve Somayeh’ in ağlama sesi üzerine kızı Termeh, merak ederek kapıyı açıp Razieh’ in belini tutarak acı içinde yürüdüğünü görür ancak bir şey yapmadan kapıyı kapatır. Kamera buradan banyoya kesme yaparak filmin en can alıcı görüntüsüne geçer, Nader, banyoda babasını yıkamaktadır ve bir anda ağlamaya başlar, filmin başından beri soğukkanlı tavırlarıyla dikkat çeken Nader karakterinin duygusal olarak çözüldüğü görülür (Bu sahnenin çekimleri sırasında, kamera arkası görüntülerden, Nader karakterini canlandıran Peyman Moadi, çekimi yapan kameraman ve yönetmen Asghar Farhadi’ nin gerçekten ağladığı görülmektedir) (Fotoğraf 4.11).

Ertesi gün, Nader, bakacak kimse olmadığı için babasını da yanına alarak, kızını annesine bırakmaya götürür. Kızı evin önünde diyafondan annesiyle konuşup geri gelir ve babasına annesinin kendisini konuşmak üzere eve çağırdığını söyler. Simin, Nader’ e Razieh’ e ne yaptığını sorar. Nader olayın farkında değildir ve olan biteni eşi Siminden öğrenir. Razieh hastanededir ve ameliyata alınmıştır. Dört buçuk aylık çocuğunu kaybetmiştir. Nader ve Simin hastaneye giderler. Razieh’ in eşi Hodjat önce

karısı ile Nader ve Simin' in tanışık olmalarına şaşırır ve olayları öğrenince Nader' e saldırır. Razieh ve eşi Hodjat çocuğun ölümünden Nader' i sorumlu tutar. Olay mahkemeye yansır ve alt sınıf bir aile ile orta üst sınıf bir aile arasında, ahlak, vicdan ve adalet kavramları üzerinden filmin ikinci çatışması yaratılır. Nader ısrarla kadını merdivenlerden itmediğini ve hamile olduğundan haberi olmadığını söylerken, bu konuda Termeh' in özel ders öğretmeni Madame Ghahrae' yi tanık olarak gösterir. Mahkeme sürecinde tarafların zaafları, yalanları, inançlarına göre aldıkları tutumlar, adalet ve vicdan hesaplaşmaları, gözler önüne serilirken, izleyici, kimin haklı kimin haksız olduğu konusunda, karakterlerin konumlarına ve olay akışına göre takındıkları tavırlara göre karar vermekte zorlanırken, film, final sahnesine evrilir.



Fotoğraf 4.11. Bir Ayrılık Filmi Nader' in babasını yıkarken sette yaşanan duygusal anlar.

Kaynak: <https://www.dailymotion.com/video/x6botw6> (videodan alınan görüntü) (Erişim 13.02.2024)

Filmin finalinde, iki aile arasındaki olay, gerçeklerin ortaya çıkmasıyla ve tarafların birbirini suçlamaktan vaz geçmesiyle sonuçlanarak, Nader ve Simin' in boşanma sahnesi gerçekleşir. Bu kez kamera yargıcı gösterir, yönetmen bu aşamaya kadar yaşananları, filmin başında öznel kamera kullanarak direkt yargıç yerine konumlandığı izleyiciye, ahlaki, vicdani ve adalet bağlamında yaşananları sorgulatıp kararı bırakırken, sistemin temsilcisi konumundaki yargıcı, finalde göstererek süreci sonlandıran erk olarak tayin eder. Eşler boşanmıştır. Kızın velayetini kimin alacağı konusu, anne ve babası tarafından kızlarına bırakılır.

Termeh kararını vermiştir ancak anne ve babasının mahkeme salonundan çıkmasını rica eder. Ebeveynler dışarıda kararı beklerken, Termeh vereceği kararın zorluğu karşısında ağlayarak suskunluğunu korur. Kamera, final sahnesinde, koridorda farklı taraflarda oturan Nader ve Simin' i uzun süre gösterirken, koridorda görünen insanlar ve duyulan sesler, bu ayrılığın benzerlerinin sürekli yaşandığı ve yaşanacağı sıradan bir hikâyeye olduğunu pekiştirir.

4.3.5.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Bir Ayrılık filminde kullanılan mekanlar, diğer Farhadi filmlerinde olduğu gibi hayatın olağan akışı içerisinde yer alabilecek gerçek mekanlardan oluşmuştur. Dış çekimlerinin neredeyse yok denecek kadar az yer aldığı film, çekimlerinin büyük bir çoğunluğu kapalı ve az sayıda mekânda gerçekleştirilerek minimalist bir yaklaşım sergilenmiştir. Yaşam alanları (Ev) olarak gösterilen mekanların, karakterler bağlamında ailelerin toplumsal sınıf temsiliyetini yansıtan yapıda olduğu görülmektedir. Aile bireylerinin yaşam tarzları, eve özel ders vermeye gelen öğretmen ve bir bakıcı tutacak kadar gelir düzeyi sahipliği, evde yer alan eşyalar ve filmin başında işçilerin taşıdığı piyano, Simin' in makyajlı ve bakımlı oluşu, Simin ve Termeh' in giyim tarzları, Nader ve Simin' in seçkin ve orta üst sınıfa mensup bir aile olduğuna dair ip uçlarıdır. Filmin diğer kahramanları konumundaki Razieh ve Hodjat' ın yaşam alanında ise çok az ve eski eşyanın yer alması, evin, misafirlğe gelen insanların yerde oturması ve giyim tarzları, özellikle Razieh' in dışarı çıkarken kara çarşaf (Çador) giymesi, bu ailenin alt sınıftan olduklarına yönelik fikir vermektedir. Filmde kullanılan diğer mekanlar ise Nader ve Hodjat' ın çalıştığı iş yerleri, mahkeme koridorları ve mahkeme odası, gündelik yaşamın akışı içinde yer alabilecek gerçek mekanlardır. Bütün bu mekân tasarımlarının filmin gerçeklik duygusunu üst düzeye taşıdığı söylenebilir.

4.3.5.6. Tema ve çatışma noktaları

Bir çiftin boşanma süreci üzerinden kurgulanan filmde, alt sınıf ile orta üst sınıfa mensup insanların temsili bağlamında, kültürel, sınıfsal, dini ve sekülerlik, geleneksel ile modern olan üzerinden çatışmalar yaratılmıştır. İran İslam Cumhuriyetinde, kadının toplumsal cinsiyet bağlamındaki konumu ve erkek egemen tahakkümün, sınıfsal temsiliyet üzerinden kadın ve erkeğe açtığı alanlara yer verilen filmde, Asghar Farhadi' nin diğer filmlerinde olduğu gibi merkeze, inanç, adalet, vicdan ve ahlaki

değerler alınarak izleyiciye bu eksenler üzerinden olayları tartışarak bir karara varması istenmektedir. Farhadi, *Bir Ayrılık* filminde de yine diğer filmlerinde olduğu gibi bütün karakterlerine eşit mesafede durup bu çatışmalar üzerinden söz hakkı tanımıştır. Yönetmen, söylenen yalanlar, sırlar, inanç bağlamında sergilenen davranışlar, sınıflar arası farklılıkların dışı vurumu olan aşağılama, kin gütmeye, öfke ya da kompleksleri doğal oyunculuklarla sergileterek, yaşananlar hakkında izleyiciye yönelik bir dayatma ya da yargıda bulunmamış, aksine her filminde olduğu gibi empati duygusunu harekete geçirerek, izleyicinin, salondan ayrıldıktan sonra da film hakkında düşünmesi bağlamında filmi açık uçlu bırakmıştır. Kim, nasıl, neye göre ve ne kadar haklı?

4.3.5.7. Kamera kullanımları

Film Asghar Farhadi' nin bir önceki filmi *Elly Hakkında* filminde olduğu gibi anlatılacak öykünün, sıradan insanların hayatın olağan akışı içerisinde yer alan günlük yaşamından bir kesit olacağına dönük bir gönderme ile başlar. Kamera fotokopi makinasının içerisinden kimlik fotokopileri çekimini gösterir ki en son çekilen kimlikler Simin ve Nader' e aittir. Buradan adliye koridorlarına geçiş yapılarak Nader ve Simin' in yargı karşısında kameraya bakarak yaptıkları savunmaya geçilir. Yönetmen bu sahnede öznel kamera çekimine (Yargıcın gözünden) baş vurarak izleyiciyi yargıç koltuğuna oturtup, ilk savunmalarla birlikte ilk çatışmayı başlatarak izleyiciyi öykü içine alır (Fotoğraf 4.12). Olay örgüsü sırasında yaratılan çatışmalar ve çözümlemeler hareketli kamera kullanımı ve sık sık kesmelerle geçiş yapılarak filmin temposunun sürekli canlı kalmasına ve gerilimin başarılı şekilde izleyiciye geçmesi sağlanmıştır. Yönetmen zaman zaman karakterlerin duygu durumlarını aktarırken (arka fonu fluya düşürüp) yakın plan çekimlere baş vurmuştur (Fotoğraf 4.13).



Fotoğraf 4.12. Bir Ayrılık filmi öznel kamera kullanımı (Yargıcın gözünden bakış)

Kaynak: <https://ademisler.com/blog/bir-ayrilik-jodaeiye-nader-az-simin-film-analizi/> (Erişim 15.02.2024)



Fotoğraf 4.13. Bir Ayrılık filmi Simin karakterinin yakın plan çekimi.

Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/bir-ayrilik--2011027> (Erişim 15.02.2024)

4.3.5.8. Aydınlatma

Bir Ayrılık filminde yine Farhadi' nin İran da çektiği diğer filmlerinde olduğu gibi minimalist yaklaşım sergilenerek ortam aydınlatmaları ve gün ışığından faydalandığı, özel bir aydınlatma kullanılmadığı görülmektedir. Filmin sadece araç

içi çekimlerinde ek ışık kaynağı kullanıldığı söylenebilir. Işık tasarımının bu şekilde doğal kaynaklar kullanılarak yapılmasının filmin gerçeklik duygusuna büyük bir katkı sağladığı söylenebilir.

4.3.5.9. Ses tasarımı

Filmin tamamında diegetik ses tasarımı (Filmin öykü evrenine dahil olan doğal sesler) kullanılmıştır. Dolayısıyla özel efekt seslere (Foley) yer verilmemiştir. Termeh' in evde Simin' le konuşurken arka planda televizyondan düşük seviyede çocuk şarkısı gelmektedir. Filmde müzik kullanımına başvurulmamış sadece final sahnesinde Roll Caption akarken müzik kullanılmıştır.

4.3.5.10. Zaman

Bütün film doğrusal bir düzlemde akmaktadır. Yaşanan olayların, birkaç gün ya da bir iki haftada geçtiği, mevsimsel bir geçişin olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Zira filmin başında yargıç karşısında Simin vize süresinin kırk gün sonra dolacağına dem vurmaktadır. Filmde zamanda geriye (Flashback) gidiş ya da ileriye (Flashforward) atlama yoktur, tamamen doğrusal bir anlatımla akarken olayların açıklığa kavuşması bağlamında, kurgusal anlamda görsel olmasa da zamanda kırılımlar yer almaktadır.

4.3.5.11. Değerlendirme

Bir Ayrılık filmi Farhadi' nin bir önceki filmi olan *Elly Hakkında* filminde olduğu gibi başlangıç sahnesinde yine anlatılacak öykünün iz düşümünü aktarır nitelikte bir görüntü ile yapı olarak kendini tekrar etmiştir. Yönetmen, bir fotokopi makinesinde çekilen kimlik fotokopilerinden (Ekranada en son görünen kimlik fotokopileri Simin ve Nader' e aittir) adliye koridorundaki insanlara geçiş yaparken anlatacağı öykünün, burada var olan insanlardan herhangi birinin sıradan öyküsü olduğunun ip uçlarını verir. Kesme ile geçiş yaptığı bir sonraki sahnede ise filmlerinde ortaya koyduğu tarafsızlık felsefesini yansıtarak, öznel kamera çekimi ile izleyiciyi yargıç koltuğuna oturtur adeta. Bu sahnede orta üst sınıfa mensup Simin ve Nader direkt kameraya bakarak (İzleyici yargıcın gözünden dinler) boşanma gerekçelerini ve savunmalarını yaparken, kadrajda gösterilmeyen, ancak sistemin temsilcisi olarak kendini sorularıyla hissettiren yargıç, izleyicinin karakterlerin anlatılarına göre pozisyon almasında etkin konumdadır. Farhadi bu sahnede yarattığı ilk çatışma ile izleyicinin taraf olma eylemini başlatır. Bu eylem diğer filmlerinde olduğu gibi olay

örgüsüne paralel olarak filmin finaline kadar izleyicinin karakterler arası taraf olma halinin sürekli yer değiştireceği yapıda ilerler.

Farhadi *Bir Ayrılık* filminde, adalet, inanç, vicdan ve ahlak sorgulamasına ek olarak, sınıf temsiliyeti bağlamında ikinci çatışmayı alt sınıftan bir aile üzerinden yaratır. Karakterlerin içinde bulundukları duruma göre tavır alıp yalan söylemeleri, her iki sınıftan aile içinde geçerlidir. Nader karakteri, orta üst sınıftan olmasına rağmen yaptığı seçimle (Alzheimer olan babasını bırakamayacağı gerekçesi) temsiliyet olarak gelenekçi köklerinden tamamen kopmadığının ip uçlarını verirken, diğer taraftan, eğitilmiş, ekonomik özgürlüğü olan, ailesinin ekonomik yönden rahatlığı ile Nader' e kıyasla görece daha üst sınıftan olan ve kızını tercih eden Simin ise yüzü geleceğe dönük ve modern olanın temsilcisi konumundadır. İkinci aileyi oluşturan Razieh ve Hodjat karakterleri ise eğitim olarak daha düşük, ekonomik açıdan yoksul ve inançlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Yönetmenin, didaktik olmayan ancak çok etkili ve doğal diyaloglarla iki aile arasındaki sınıf çatışmasını çok başarılı bir şekilde ortaya koyduğu söylenebilir. Buna Hodjat' ın sarfettiği ve filmdeki en etkili cümlelerden olan “Neden karılarımızı ve çocuklarımızı hayvan gibi dövdüğümüzü düşünüyorsunuz?”, “Bu Kuran’ın üzerine yemin ederim ki bizler de sizler gibi insanız” diyalogları örnek verebilir. Farhadi’ nin, adliye koridorlarındaki diyaloglara, özellikle Termeh’ in kitabından okuduğu bir paragrafta yer alan cümleyi, sınıfsal temsiliyeti pekiştirmek adına özellikle koyduğu söylenebilir: “Sasaniler zamanında halk iki sınıfa ayrılmıştır. İmtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk.”

Asghar Farhadi filmlerinde tekrar eden bir yapı burada da karşımıza çıkmaktadır; *Elly Hakkında* filminde Elly’ nin uçurtmayı çocuk karaktere verip “benim gitmem gerekiyor” dedikten sonra ortada kaybolup, filmin sonlarında aslında çocuğu kurtarmak isterken boğulduğunun anlaşılması gibi, *Bir Ayrılık* filminde de yönetmenin, Razieh’ in büyük babayı gazete bayiinden geri getirirken, yaşadıklarını tamamen göstermeyip, finalde Razieh’ in çocuğunu düşürme nedeninin Nader’ in suçu değil, o gün geçirdiği trafik kazası olduğu gerçeğini sergilemesi gibi filmin bir noktasında, yaşananları tamamen göstermeyerek, bir gizem yaratıp, izleyicinin merak duygusunu canlı tutarak, düğümün çözülme anında gizemi ortaya koyması, film anlayışı bağlamında bir yapıyı tekrar ettiği söylenebilir. Ki bu yapı bir sonraki inceleme konusu olan *Satıcı* filminde de karşımıza çıkmaktadır. Farhadi, *Bir ayrılık*

filminde, iki aile arasındaki sınıfsal çatışmayı ve her iki aile bireylerinin de kendi aralarındaki ahlaki ve vicdani sorgulamaları gözler önüne sererken, söylenen yalanları, açığa çıkan sırları ve İslami yaşam pratikleri bağlamında kadının konumlanışını yine diğer filmlerinde olduğu gibi öne çıkartırken, diğer filmlerinde olduğu gibi yine bütün karakterlerine eşit mesafede durarak son sözü izleyiciye bırakmıştır.

Asghar Farhadi, *Bir Ayrılık* filminin görsel anlatımında diğer filmlerinde olduğu gibi, kapalı mekanların ağırlıkta olduğu, iki ailenin sosyo-ekonomik konumlarını yansıtan evler, okul, adliye ve sokak sahnelerini hayatın olağan akışında yer alan gerçekçi mekanlarda, doğal ve ortam aydınlatmaları ve diegetik (sahnelerin çekildiği ortamın doğal sesleriyle) ses tasarımıyla gerçekleştirmiştir. Filmin ritmi ve gerilimin sürekliliği bağlamında kamerasını yine hareket halinde kullanırken, karakterlerin duygu durumlarını aktarmada yakın plan çekimlere yer vererek diğer filmlerinde olduğu gibi sahne tasarımlarını gerçekleştirerek kendine özgü olan film dilini tekrar ettirdiği söylenebilir.

Asghar Farhadi' nin filmlerindeki boşanmış kadın tasarımı *Bir Ayrılık* filminin merkezinde yer alarak tekrarlanan bir yapı olarak yine karşımıza çıkmaktadır.

Bir ayrılık filminde, diğer filmlerinde rastladığımız kırık cam metaforu bu kez iki sahnede kullanılmıştır. İlki Razieh ve Hodjat' ın evinde çözümlenen kan parası olayı sonrası Nader' in arabasının camının kırılması, ikincisi ise final sahnesinde, boşanma sonrası Nader ve Simin' in koridorda ayrı ayrı oturdukları alanda, aralarında yer alan bölmenin camının kırık olması, artık dönüşü olmayan bir yola girildiğinin ve hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına dair bir gönderme niteliğinde yer alan metafordur.

Asghar Farhadi *Bir Ayrılık* filmini diğer filmleri gibi adalet, ahlak, inanç ve vicdan gibi evrensel değerler etrafında inşa ederken, kadın temsiliyeti ve sistem eleştirisini bir dayatmada bulunmadan, tarafsız ve adil bir şekilde sunmuştur. Filmini açık uçlu bırakarak son sözü yine izleyiciye bırakıp eleştiri getirdiği konular üzerinde izleyicinin düşünmesini sağlamıştır. Kim, neye göre ve neden haklı? Razieh ve Hodjat' ın yaşamları bundan sonra nasıl bir seyir alacak, evlilikleri bütün olumsuzluklara rağmen devam edecek mi? Termeh vereceği kararla Annesini seçip yurt dışına mı gidecek yani yönünü batıya mı çevirecek yoksa babasını seçip öğrenimini mevcut koşullarda tamamlayarak mı geleceğini inşa edecek?

4.3.6. Geçmiş Filmi

4.3.6.1. Filmin künyesi



Fotoğraf 4.14. Geçmiş (2013)
Film Afişi

Kaynak: <https://www.baskasinema.com/filmler/the-past/> (Erişim 29.08.2024)

Film adı: Geçmiş

Filmin Orijinal adı: Le Pass

Filmin Türü: Dram/Gerilim

Filmin Yapım Yılı: 2013

Filmin Süresi : 130 dakika

Yapımcı: Negar Eskandarfar,
Asghar Farhadi

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Bérénice Bejo, Ali Mosaffa, Tahar Rahim, Pauline Burlet, Babak Karimi, Sabrina Ouazani, Elyes Aguis.

4.3.6.2. Filmin konusu

Ahmad ve Marie evli oldukları halde dört yıl ayrı yaşamaktadır. Marie yeni sevgilisiyle evlenebilmek için Ahmad'la boşanmak zorundadır. Ahmad, Marie 'den gelen istekle Tahran'dan Fransa'ya boşanmak için gelir. Marie, önceki evliliğinden olan kızı Lucie' nin bunalımda olmasından dolayı Ahmad' dan kendisiyle konuşmasını rica eder. Ahmad, Lucie' nin sorunu çözmeye çalışırken, kendisinin Marie ile geçmişi ile ilgili sıkıntılarda olmak üzere birçok sorunla karşılaşır. Ortaya çıkan gerçekler, açığa çıkan sırlar ve yanlış anlaşmaların çözümü ile Marie ile olan geçmişine son noktayı koyarak evden ayrılır.

4.3.6.3. Karakter tasarımları

Marie Karakteri (Bérénice Bejo)

Asghar Farhadi' nin filmleri arasında kadın temsili olarak en özgür kadın karakter olarak karşımıza çıkan Marie, ilk eşinden olan iki kız çocuğu ve sevgilisi Samir ve oğlu ile aynı evde yaşamaktadır. Ahmad' la geçmişte yaşadığı ve çözümlenmemiş sorunlarını farklı sahnelerde konuşmalarının satır aralıklarında dile getirir. Buna örnek olarak Marie' nin farklı sahnelerinde Ahmad' a tepki olarak dile

getirdiği “Bir kez olsun sözünde duracağını umuyordum.”, “İyi adamı oynayıp bana ahlak dersi vermenden nefret ediyorum.” cümleleri verilebilir. Geçmişin izleri ve hamile kaldığı sevgilisi Samir ile yaşadığı sorunlar nedeniyle yeni bir evliliğe hazır olup olmadığı konusunda çelişkileri olan bir karakterdir.

Ahmad Karakteri (Ali Mosaffa)

Dört yıl önce terk ettiği Fransa’ ya Marie’ nin isteği üzerine boşanmak için gelen Ahmad, evde kaldığı sürede, bisiklet tamiri, boya temizliği, lavabo tamiri, yemek yapma ve Lucie ile konuşma gibi sorunları çözmeye çalışan bir ebeveyn ve bir eş gibi davranır. Soyunduğu bu rol nedeniyle Samir’ le de çatışma yaşar. Evdeki tıkanan lavabo konusunda ikilinin yaşadıkları buna örnek gösterilebilir. Ahmad karakteri Lucie’ nin sorununu çözmeye çalışırken Marie ile girdiği tartışmalar geçmişten gelen sorunları yansıtırken finale yakın bir sahne de Ahmad’ ın neden İran’ a dönmesi gerektiğine yönelik geçmişte hissettiklerine yönelik açıklama yapmasını Marie engelleyerek geçmişin izlerini tamamen silmek istediği görülür.

Samir Karakteri (Tahar Rahim)

Samir, kendisine ait kuru temizleme dükkanında çalışan, eşi Celine’ nin intihar girişimi sonrasında bitkisel hayatta kalmasının asıl nedeninin kendisi olduğunu sonradan fark eden ve vicdani sorumluluk duyan bir karakterdir. Oğlu Fouad ile Marie’ nin evinde yaşayan Samir, Ahmad’ ın İran’ dan gelişı ile birlikte evde Ahmad’ la evin erkeği figürü konusunda çatışma yaşayan bir karakterdir. Ahmad ile Marie ‘nin tartışmalarından dolayı rahatsızlık duyan Samir, ikili arasında geçmişten gelen, kapanmamış sorunların olduğunun farkındadır. Samir bu duygusunu filmde, Ahmad’ la aralarında geçen bir diyalogda “İki insan birbirini dört yıl aradan sonra görüyor ve hala bir şeyler için tartışıyor, hala bir sorun var demektir” repliği ile yansıtır. Lucie’ nin kendisinden nefret ettiğini zannederken sorunun asıl kaynağının, kendisinin Marie ile yaşadığı yasak aşkın olduğunu anlar ve önce unutmak seçeneğini düşünse de sonrasında eşine karşı suçluluk duyar. Bu duyguyu final sahnesinde etkili bir şekilde sergiler. Samir için Celine geçmişı, Marie ise geleceği temsil ettiği için geçmişle gelecek arasında sıkışmıştır.

Lucie Karakteri (Pauline Burlet)

Lucie onaltı yaşında ergen bir çocuktur. Samir' in eşi Celine' nin intihar girişimi sonunda bitkisel hayata girmesinden kendini sorumlu tuttuğu için bunalımda olan Lucie, gerçeklerin ve yanlış anlaşılmanın ortaya çıkması ile rahatlayan bir karakterdir. Lucie, annesinin Samir' le yani yeni bir erkekle dördüncü kez evlenmesine karşı olduğu için aralarındaki özel konuşmaları Samir' in eşi Celine' e e-postayla iletmiştir. Ancak bu davranışının altında yatan gerçek, annesinin hayatına giren erkeklerin bir süre sonra kendilerini terke edip giderken hayatlarında bıraktığı boşluklardır. Lucie, sorunlarını paylaşacak kadar yakın gördüğü Ahmad' ı, yaşadığı bunalımdan dolayı bir anlamda sorumlu tutmuştur. Çünkü geçmişte, aralarında yakın bir bağ olmasına karşın, Ahmad onları bırakıp İran' a gitmiştir. Lucie bunu filmde, Ahmad' a, “Bu iğrenç herifi neden buldu, biliyor musun? Çünkü o da sana benziyor” diyerek dile getirmiştir.

Fouad Karakteri (Elyes Aguis)

Samir ve Celine çiftinin çocuğu olan Fouad altı yaşında erkek bir çocuktur. Parçalanmış bir ailenin çocuk karakteri olarak içinde bulunduğu psikolojiyi çoğunlukla hırçınlık ve agresiflikle dışa vuran Fouad, kendi evi ile Marie' nin evi arasında gidip gelmekten rahatsız olarak aidiyet sorununu dışa vurduğu görülmektedir. Kendi evinde anne figürünün olmayışı onun annesinin ölümünü kabullendiği bilgisi babası ile arasında geçen diyalogda karşımıza çıkar. Samir “Eğer ölmüş olsaydı onu hastanede alıkoyup, cihaza bağlamazlardı”- Fouad “Biri intihara teşebbüs etmişse ölmek istiyordur”.

Naima Karakteri (Sabrina Ouazani)

Naima Farhadi' nin, filmde göçen insanların yaşadıkları sorunlara parantez açan bir karakter olarak tasarlanmıştır. Naima, Celine ile yaşadığı sorun nedeniyle kaçak çalıştığı ülkeden sınır dışı edilmemek adına Lucie' nin yaşadığı bunalımın kaynağı konumundaki sorunun bir parçası olarak karşımıza çıkar.

4.3.6.4. Olay örgüsü

Ahmad, evli olduğu ancak dört yıl ayrı yaşadığı Marie' den gelen istekle Tahran' dan Fransa' ya boşanmak için gelir. Marie, Ahmad' ı havaalanında karşılar. Araca bindiklerinde Marie geri manevrası yaparken arkadaki araca çarpar, çift arkaya

dönüp baktıklarında filmin adı ekranda yer alır. Burada Farhadi' nin birçok filmde baş vurduğu yapı gereği aracın gerideki araca çarpması ve karakterlerin geriye dönüp bakmaları filmin geçmiş üzerinden kurgulanacağına yönelik bir gönderme olarak karşımıza çıkar.

Marie, Ahmad' la birlikte kızı Lucie' yi okuldan almaya giderler. Ancak Lucie okulda değildir. Marie, yolda eve doğru ilerlerken, Lucie' nin bir süredir sergilediği bunalımlı davranışlarının nedenini öğrenmek için Ahmad' dan yardım ister.

Marie, önceki evliliğinden olan kızları, sekiz yaşındaki Lea ve onaltı yaşındaki Lucie, sevgilisi Samir ve onun altı yaşındaki oğlu Fouad ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Samir, kendine ait kuru temizleme işi yapmaktadır ve eşi intihar girişiminde bulunduğu için uzun süredir hastanede bitkisel hayattadır.

Ahmad eve geldiklerinde Marie' nin sevgilisi ve oğlunun da aynı evde yaşadığını öğrenir ve evden ayrılıp otele yerleşmek ister ama Lucie ile konuşacağına söz verdiği için kalmaya karar verir. Ahmad, eve geldiği andan itibaren evin erkeği gibi davranmaya başlar. Önce bisikleti onarır, evde dökülen boyayı temizler, tıkanan lavaboyu açmaya çalışır, çocuklarla ilgilenir ve yemek yapar. Ahmad ve Marie adliye koridorunda boşanma işlemlerinin başlamasını beklerken, Marie' nin hamile olduğunu öğrenir. Ahmad, Lucie ile konuşması sırasında, Lucie' nin, Samir' in eşinin intihar girişimi sonrası hastanede olmasının sorumlusu olarak annesinin Samir' le olan ilişkisi olduğuna inandığını öğrenir. Lucie' ye bu ilişkiyi kabullenmesine yardımcı olmak amacıyla annesinin hamile olduğunu söylemesi üzerine Lucie o gece eve gelmez. Marie endişe ile kızını ararken, Ahmad' ın, Lucie' ye hamile olduğu gerçeğini söylediğini öğrenince tartışırlar. Marie ve Samir bunu reddederler. Samir, eşi Celine' nin uzun süredir bunalımda olduğunu, bu nedenle ilaç kullandığını ve bir müşteri ile tartıştıktan sonra çalışanı Naima' nın önünde çamaşır suyu içerek intihara kalkıştığını söyler.

Ahmad' ın restoran işleten arkadaşı Shahryar, Ahmad' ı arayarak Lucie' nin restorana geldiğini ve kendisini misafir ettiklerini söyler. Samir Lucie' nin bunalımından kendisini sorumlu tutar ve oğlunu alarak Marie' nin evinden ayrılır. Daha sonra Samir, Lucie' yi ikna etmek üzere işlettiği kuru temizleme dükkanına çağırarak, gerçeği, çalışanı Naima' dan dinletir. Ancak Lucie, Ahmad' a Celine' nin intiharından bir gün önce annesi ile Samir arasındaki özel yazışmaları Celine' nin e-

postasına attığını itiraf eder. Kendisinin Celine’ nin bitkisel hayatta olmasından sorumlu olduğunu söyler. Ahmad bunun üzerine, Lucie’ yi annesinin hamile ve Samir’ le evlilik arifesinde olduğu için bu gerçeği annesine söylemesi gerektiği konusunda ikna eder. Marie, Lucie ile konuşunca sinir krizi geçirir ve onu evden kovar. Ahmad, Marie’ ye mesajları yazan sensin, o sadece iletmiş dolayısıyla bu durumun asıl sorumlusu sensin der. Bunun üzerine Marie, Ahmad’ i de kovar. Lucie eşyalarını toplayıp evden çıkınca Marie arkasından koşar ve onu ikna edip tekrar eve getirir.

Marie olup bitenleri Samir’e anlattığında Samir, Celine’ nin e-posta adresini Lucie’ nin nereden öğrendiğini sorar. Marie, Lucie’ nin intihardan bir gün önce Celine’ yi arayarak e-posta adresini aldığını söyleyince, Samir, eşinin intihardan bir gün önce dükkâna uğramadığını bildiği için Lucie’ nin Naima ile konuştuğunu anlar. Naima ile konuşan Samir, e-postayı Naima’ nın verdiğini öğrenince Naima’ yı kovar. Naima kendini savunurken, Samir’ e, eşinin kendisiyle bir ilişkisinin olduğundan kuşkulandığı için kendisine kötü davrandığını, şüpheyi kendinden uzaklaştırmak için bunu yaptığını söyler. Çalışma izni olmayan göçmen bir kadın olan Naima, eşinin bir gün önce kasıtlı olarak bir müşterinin elbisesini lekelediğini ve müşteri ile tartışıp polis çağırması için kışkırttığını söyler. Çünkü polisin gelmesi halinde kaçak işçi olduğu için sınır dışı edileceğini bildiği için eşinin bu yolla kendisinden kurtulmak amacıyla planladığını söyler. Eşinin bir şeylerden şüphelendiğini ama şüphenin kaynağının kendisi değil Marie olduğunu ima eder. Ve eğer Celine’ nin e-postaları okumuş olsa kendisinin önünde çamaşır suyunu içmek yerine Marie’ nin önünde içmesi gerektiğini söyleyerek haklılığını ortaya koyar.

Samir öğrendikleri karşısında şoke olur ve Marie’ le konuşarak her şeyi unutamam ve hayatımıza devam edelim der. Ancak Marie, “ya unutamazsak” diyerek tepkisini ortaya koyar. Gerçekler, sırlar ortaya dökülünce Lucie’ nin kendini daha rahat hissettiği görülür. Ahmad boşanma gerçekleşip, her şey açığa çıkınca veda ederek evden ayrılır.

Samir, doktorların bu tip hastaların en son kokuya tepki verdiklerini o nedenle Celine’ nin evde kullandığı kokularla bir test yapmak istediklerini söylemesi üzerine evdeki parfümleri alarak hastaneye gider. Test sırasında birkaç parfümün denenip sonuç alınamadığını öğrenince çaresizlikle parfümleri toplar bir kutuya koyup koridora çıkar ve üzgün bir şekilde yürür. Bir an durur ve geri dönerek Celine’ nin

odasına yönelir ve kendi kullandığı parfümü boynuna sıkarak, Celine’ ye doğru eğilir ve kokuyu alıyorsa elini sıkmasını söyler ve Celine’ nin elini tutar. Celine’ nin yanağından göz yaşının süzüldüğü ve Samir’in parmağını sıktığı görülerek film sonlanır.

4.3.6.5. Mekân ve kostüm tasarımları

Olay örgüsü daha çok Marie’ nin evinde gerçekleşirken, Samir’ in kuru temizleme dükkânı, Shahryar’ ın restoranı, hastane, havaalanı, sokaklar, metro istasyonu ve araç içi mekanlar filmin gerçekçi bağlamında aktarılmasında kullanılan gerçek mekanlardır. Ahmad’ ın okul sahnesinde şoför koltuğuna geçmesi olayların ilerleyişinde kontrolün daha çok kendisinde olacağına göndermedir. (Fotoğraf 4.15). Marie’ nin evinin düzensizliği, metafor olarak, onun yaşamındaki düzensizliğe, huzursuzluğa ve evde yaşanan gerilime bir gönderme olarak başarılı şekilde aktarılmıştır. Evin yanı başında yer alan tren istasyonundan gelen gürültülü sesler de bu durumu pekiştirmesi açısından mekân seçimini başarılı kılmıştır. Havaalanında ilk sahnede iki karakter arasında yer alan cam bölme iki karakterin farklı kültürlerden oluşlarına ve geçmişte yaşanan ancak resmi olarak sonlanmamış bir ilişkinin tarafları olduğuna bir gönderme niteliğinde kullanılmıştır. Filmde Marie ve Samir arasındaki ilişkinin kırılganlığı yine Samir’ in aracına yüklerken asılı şekilde yerleştirdiği ve her an hasar alacakmış gibi hareketlerinin yansıdığı avizelerin kullanımı yine güçlü bir metafor olarak karşımıza çıkarken, karakterlerin kostümleri de yine gerçekliğe vurgu olarak sosyal statülerini yansıtır niteliktedir.



Fotoğraf 4.15. Geçmiş (Ahmad’ ın şoför koltuğuna geçmesi)

Kaynak: <https://www.avrupagazete.co.uk/oscar-odullu-yonetmen-asgharfarhadinin-filmi> (Erişim 02.09.2024)

4.3.6.6. Tema ve çatışma noktaları

Filmde, İntihar girişiminde bulunan ve bitkisel hayata girdiği için ölümle yaşam arasında kalan Celine karakteri merkeze alınarak diğer karakterlerin kendi masumiyetlerini ispat etmeye çalışırken yaşadıkları ahlaki ikilemler üzerine çatışmalar yaratılırken bu durumun çözümü noktasında çaba gösteren Ahmad – Marie ve Marie – Samir’in ilişkilerinin geçmişle gelecek arasındaki belirsizlikleri üzerinden sorgulandığı bir yapı söz konusudur (Fotoğraf 4.16). Parçalanmış ailelerin çocuklarının ve göçmen konumundaki insanların yaşamındaki sorunlar da paralel bir yapıyla aktarılmıştır.



Fotoğraf 4.16. Geçmiş (Ahmad-Marie-Samir arasındaki ilişki)

Kaynak: <https://www.cinerituel.com/farhadiden-belirsiz-bir-hikaye-le-passe/> (Erişim 02.09.2024)

4.3.6.7. Kamera kullanımları

Kamera kullanımı, Farhadi’ nin diğer filmlerine oranla daha durağan olarak yer alırken, bazı sahnelerde kısa planlar ve kesmelerle ortamdaki gerilim yansıtılmıştır. Final sahnesinde kullanılan plan-sekans çekimi duygunun izleyiciye kesintisiz ve etkili bir şekilde geçmesini sağlarken son kare de uzun süre kalması bu duyguyu üst düzeye taşıyarak çok etkili bir final yaptığı söylenebilir.

4.3.6.8. Aydınlatma

Gerçek mekanlar üzerinden yapılan sahne tasarımlarında, kullanılan ışıklar tamamen doğal ve ortam aydınlatması kullanılarak oluşturulmuştur. Havanın kimi zamanlar yağışlı ve kapalı olması dramatik etkiyi ışık kullanımında etkin kılmıştır.

4.3.6.9. Ses tasarımı

Ses kullanımı diegetik ses olarak yani öykü evrenine dahil olan doğal seslerle tasarlanmıştır. Filmde Marie' nin evinde geçen sahnelerde dışarıdan gelen tren sesi evdeki gerilimi aktarmak adına tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Final sahnesinde yer verilen müzik, Farhadi' nin diğer filmlerinin finallerinde olduğu gibi tekrar eden bir yapı olmakla birlikte uzun plan-sekans sahnesinin duygu durumunu destekler yapıdadır.

4.3.6.10. Zaman

Film birkaç günü kapsayan bir zaman diliminde doğrusal olarak kurgulanmıştır. Ancak olay örgüsü bağlamında kurgusal olarak açığa çıkan gerçekler bağlamında zaman zaman geçmişe atıf şeklinde geçişe yer verilmiştir.

4.3.6.11. Değerlendirme

Havaalanı sahnesinde yer alan camlı bölme nedeniyle Marie ve Ahmad' ın birbirlerini duymamaları, geçmişte kalan ve bu karşılaşmaya dek dört yıllık ayrılığın ilişkileri bağlamında kopukluğunu sembolize ederken, cam bölmenin aradan kalkmasıyla geçmişten günümüze zamansal geçiş anlamında cam bölme metafor olarak kullanılmıştır.

Asghar Farhadi' nin, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerindeki kurduğu yapı burada da tekrar ederek, *geçmiş* filminin başlangıç sahnesinde olay örgüsünün karakterlerin yakın geçmişte yaşadıklarının şimdiki zamanda karşılaşacakları sorunlarıyla ilintili olacağına yönelik metaforla başlamıştır. Marie arabası ile geri manevrası yaparken arkadaki araca çarpar, çift arkaya dönüp baktıklarında filmin adı ekranda yer alır. Aracın gerideki araca çarpması ve karakterlerin geriye dönüp bakmaları filmin geçmiş üzerinden kurgulanacağına yönelik bir gönderme olarak karşımıza çıkar.

Okul sahnesinde, aracın şoför koltuğuna Ahmad'ın geçmesi ve Marie' nin hayatındaki sorunların çözümünde inisiyatifin Ahmad' da olacağına yönelik bir gönderme olarak okunabilir. Yolda Marie' nin Lucie' nin sorunları konusunda Ahmad' dan yardım istemesi bunun ilk sinyali konumundadır.

Farhadi, *Güzel Şehir* filminde olduğu gibi *Geçmiş* filminde de gerilimin en çok yer aldığı sahnelerin geçtiği mekanının tren yolunun geçtiği bir yerleşkede yer alması, tren sesinin, sahnelerin gerilimini desteklemesi bağlamında bilinçli bir tercih tercihtir. Yaşanan huzursuzluklar ve karakterlerin geçmişle şimdiki zaman üzerinden yaratılan çatışmalarından doğan gerilimi tren sesi pekiştirilmiştir.

Marie' nin evini boşanma sürecinde boyaması, bazı eşyaların evden çıkarılmış olması (Ahmad' ın kitaplığı sorması), evinin düzensizliği ve karmaşıklığı yine onun yaşamındaki düzensizliğe ve belirsizliğe ve yeni başlangıçlar için arayış içerisinde olduğuna yönelik bir gönderme niteliğindedir.

Farhadi, filmde yer alan Naima' nın olay örgüsüne dahil ettiği sahneler üzerinden göçmenlerin yaşadığı sorunlara gönderme yaparak eleştirisini ortaya koymuştur. Kültürel olarak, Ahmad' ın Fransa' ya uyum sağlayamayarak dört yıl önce İran' a dönmüş olması yine göçmenlerin adaptasyon sorunu olarak okunabilir. Ahmad' ın Shahryar' la olan diyalogları bunu destekler niteliktedir. “Bazen düşünüyorum, dört yıl önce İran' a gitmeseydim...”, “Dört yıl önce gitmeseydin, bir sonraki yıl giderdin, ya da bir sonraki yıl, sen buraya hiç adapte olamadın, sana en başta söyledim ya burayı ya orayı seçmek zorundaydın.”

Adliye de boşanma işlemleri sırasında, eve kurye ile gönderilen valizin kilidinin kırık olması yani açık şekilde teslim edilmesi, Ahmad ve Marie arasında henüz kapanmamış sorunların olduğuna yönelik bir metafordur. Ahmad' ın, Marie ile olan geçmişinden kalan fotoğrafların, evin garajından ödünç aldığı valizden çıkması, geçmişle olan bağı anlamında bu metaforun tekrarı konumundadır.

Marie ve Samir' in ilişkilerinin kırılğanlığı, Samir' in aracına yüklediği avizeler aracılığıyla verilmiştir. Marie ve Samir araç içerisinde yol alırken Marie, Samir' in elini okşarken kesmelerle aralara serpiştirilen avizelerin her an kırılacakmış gibi sallanma görüntülerinin yer alması ve Samir' in elini çekmesi, ilişkinin kırılğan bir zeminde yürüdüğüne yönelik metafordur.

Asghar Farhadi' nin filmlerinde tekrar eden boşanmış kadın karakteri, *Bir Ayrılık* filminde olduğu gibi *Geçmiş* filminde Farhadi' nin diğer filmlerinde yer alan kadın figürlerinden daha özgür bir portre çizerek direkt olarak filmin merkezine yerleştirilmiştir. Bunun nedeni kuşkusuz filmin İran sınırları dışında çekilmesi ve Fransız kültüründe konumlanan kadın temsiline yansıtılmasıdır.

Farhadi' nin İran sınırları dışında çektiği ilk film olan *Geçmiş*, Farhadi' nin diğer filmleri gibi açık uçludur. Son sahnenin uzun plan-sekansında yer alan Celine' nin iyileşip iyileşmeyeceği belirsizdir, iyileşirse Samir ve Marie arasındaki ilişkinin seyrine olacaktır? Samir vicdani rahatsızlığından dolayı Celine' e mi dönecektir yoksa Marie ile yoluna devam mı edecektir? Ahmad, Fransa'ya gelirken dönüş bileti almamıştır, yaşananlar sonrası İran' a geri dönecek midir?

4.3.7. Satıcı Filmi

4.3.7.1. Filmin künyesi



Fotoğraf 4.17. *Satıcı* (2016) Film Afişi

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sat%C4%B1c%C4%B1_film_af%C5%9Fi.jpg
(Erişim 05.03.2024)

Film adı: Satıcı

Filmin Orijinal adı: Forushande

Filmin Türü: Dram

Filmin Yapım Yılı: 2016

Filmin Süresi: 124 dakika

Yapımcı: Asghar Farhadi, Alexandre Mallet-Guy

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Taraneh Alidoosti, Shahab Hosseini, Babak Karimi, Mina Sadati, Farid Sadjadi Hosseini, Maral Bani Adam, Sahra Ehteram Boroumand, Alireza Rofougaran.

4.3.7.2. Filmin konusu

Orta üst sınıfa mensup olan Rana ve Emad, Arthur Miller 'ın 'satıcının Ölümü' adlı oyununda baş rollerde yer alan evli bir çifttir. Rana ve Emad, evlerinin yanı başında devam eden bir inşaat çalışması nedeniyle, binalarında meydana gelen hasar nedeniyle taşınmak zorunda kalırlar. Tiyatrodan arkadaşları olan Babak' ın, boşalan evine apar topar taşınırlar. Ancak daha önceki kiracının bazı eşyaları bir odada

kilitlidir ve kiracı eşyalarını almaya bir türlü gelmez. Filmin odağını oluşturan, yani Rana' nın saldırıya uğramasına neden olan olayın müsebbibi konumundaki kiracının diğer bir özelliği ise hayat kadını olmasıdır. Kadının eski bir müşterisinin, eve gelip Rana' ya saldırıda bulunması sonrası, Rana yaşadığı travma nedeniyle psikolojik sorunlar yaşarken, eşi Emad ise toplumsal baskılar nedeniyle, polise başvurmayarak, kendi adaletini sağlamaya çalışır. Sağlamaya çalıştığı adalet, zamanla intikama dönüşerek Rana ve Emad' ın ilişkisini farklı bir boyuta taşır.

4.3.7.3. Karakter tasarımları

Rana Karakteri (Taraneh Alidoosti)

Rana karakteri, uğradığı saldırıya kadar hayat dolu, neşeli, pozitif ve dışa dönük bir karakterken, yaşadığı travma sonrası içine kapanan, ürkek ve vicdanlı bir karakter portresi çizmektedir. Toplumsal baskılar ve cinsiyetçi yaklaşımların etkisi ile olayı unutmaya, yok saymaya çalışırken eşi Emad' ın adalet adına dönüşen intikam yaklaşımından vicdanen rahatsızlık duyup Emad' ı ayrılmak pahasına durdurmaya çalışan bir karaktere dönüşür.

Emad Karakteri (Shahab Hosseini)

Bir okulda öğretmen olan Emad, eşi Rana ile birlikte Arthur Miller' ın 'satıcının Ölümü' adlı oyununda baş roldedir. Eşinin uğradığı saldırı karşısında kayıtsız kalmayarak kendince adaleti yerine getirmeye çalışır ancak davranışları değişerek adaleti yerine getirmekten çıkar ve intikam almaya dönüşür. Öğrencileriyle iletişimi iyi olan ve sevilen bir öğretmen kimliğinden uzaklaşarak hırçın ve görece olarak saldırgan bir karaktere bürünür.

Naser Karakteri (Farid Sajjadi Hosseini)

Satıcı karakteri, Filmde eski alışkanlıkla girdiği evde Rana' ya saldırıda bulunan, akşamları giysiler satan Naser, 60 yaşlarında ve kalp hastasıdır. Duyduğu pişmanlık ve finalde yaşadığı şiddet sonucu kalp krizi geçiren Naser (satıcı), Emad' ı dönüştüğü karakter bağlamında kendine getirmektedir.

Babak Karakteri (Babak Karimi)

Babak karakteri, tiyatro oyununda Rana ve Emad' ın rol arkadaşı ve aynı zamanda yeni ev sahibidir. Emad' ın, kendisini (Bir önceki kiracısı hakkında bilgi vermemesinden dolayı) Rana' ın saldırıya uğramasından sorumlu tuttuğu ve hatta bu yargısını oyun sırasında da yansıttığı, çatışma halinde olduğu karakterdir.

Kati Karakteri (Maral Bani Adam)

Kati karakteri, Rana ve Emad' ın tiyatro oyununda rol alan, oyunun yönetmeni ve Rana' ın uğradığı saldırı sonrası Rana ve Emad' ın yanında yer alan samimi arkadaşlarıdır.

Sanam Karakteri (Mina Sadati)

Sanam karakteri, yine Rana ve Emad' la birlikte tiyatro oyununda yer alan, eşinden boşanmış ve bir erkek çocuk annesi olarak filmde yer alırken, Rana-Emad çiftine çocuğunun evlerinde kalmasına izin verecek kadar yakın bir karakterdir.

Bay ve Bayan Shahnazari Karakterleri (Alireza Rofougaran ve Ehteram Boroumand)

Yaşlı çift, Rana ve Emad' ın yeni taşındıkları binadaki komşularıdır. Rana' ın saldırıya uğraması sonrası ilk olarak yardımlarına koşan ve sürekli yanlarında yer alan çift aynı zamanda Rana ve Emad üzerinde oluşan toplumsal baskının da yansıtıcıları konumundadır.

4.3.7.4. Olay örgüsü

Film, Arthur Miller 'ın 'satıcının Ölümü' adlı oyunundan yatak sahnesi ile başlar ve Rana ve Emad' ın yaşadıkları evin yatak odasına kesme ile geçilerek, yan taraflarında devam eden inşaat çalışması nedeniyle binada oluşan tehlike sonucu bina sakinlerinin tahliye görüntüleri ile devam eder (Fotoğraf 4.18).



Fotoğraf 4.18. Satıcı filmi, Rana ve Emad’ ın hasar gören evinin yatak odası.

Kaynak: <https://berkayinyeri.blogspot.com/2017/03/the-salesman-film-inceleme.html> (Erişim 05.03.2024)

Ev arayan çift, tiyatro oyunundan arkadaşları olan Babak, kiracısından boşalan evi önerir ve çift bu eve taşınır. Ancak Babak’ ın çiftte söylemediği bir ayrıntı, çiftin bundan sonraki yaşayacaklarının kaynağı konumundadır. Babak bir önceki kiracının bir hayat kadını olduğu gerçeğini çiftte söylememiştir. Oyun provaları sırasında, devletin sansür kurulundan gelen heyet, oyunla ilgili sansürlenecek kısımları konuşmak ister. Oyunun yönetmeni Kati, sansür heyetini ikna etmek için Emad’ dan yardım ister. O nedenle Rana eve yalnız dönmek zorunda kalır.

Rana, provadan oyun makyajını dahi silmeden çıkar ve eve geldiğinde, önce ortalığı toparlar sonra Emad’ la telefonda konuşarak, gelirken marketten kahvaltılık bir şeyler almasını söyler. Emad, tiyatrodaki işi bitince markete uğrar ve Rana’yı arayarak başka bir ihtiyaç olup olmadığını sorarak gelmek üzere olduğunu söyler. Rana, Emad gelemeden duş almak üzere banyoya yönelirken kapı çalar ve Rana Emad’ ın bu kadar çabuk gelmesine şaşırarak, kapı otomatına basıp binaya giriş kapısını açar, sonra bulunduğu dairenin kapısını açarak duşa girer. Ancak gelen Emad değildir. Bir süre sonra gelen Emad, zile basmasına rağmen bina kapısının açılmamasından dolayı, komşularından birinin ziline basarak kapıyı açmalarını rica eder. Emad, merdivenlerden kendi dairesine doğru çıkarken, basamaklarda kan izlerini görerek

telaşla dairesine yönelir. Kapı açıktır, eve girer, izleri takip ederek banyoya gider, yerdeki kanları görür ve kesme ile sahne değişerek hastaneye geçilir. Komşuları, Rana'yı hastaneye ulaştırmıştır. Rana'nın tedavisi bitince, Rana ve Emad eve gelirler. Rana, yaşadığı travmanın etkisiyle evde yalnız kalmaya korkar, hatta banyoya girmek istemez. Emad, olup biteni öğrenmek ve polise gitmek ister. Rana ise toplumsal ahlaki baskılar nedeniyle polise gitmeyi reddederek, olanları unutmak duygusuyla hareket eder.

Emad, Rana'nın bu yaklaşımı nedeniyle, kendi çabalarıyla suçluyu bulup, adaleti sağlamaya karar verir. Eve gelen kişinin, evde unuttuğu araba anahtarlarını alıp sokaktaki arabalara yönelir ve anahtarın uyduğu arabayı bulur. Bir öğrencisinin babasının (Emekli polis) yardımıyla, arabanın sahibini bulur. Bir fırıncıya ait olan arabayı, kullanan kişinin genç biri olduğunu öğrenir. Suçluyu bulduğunu düşünerek, onu eski dairesine, kitaplarının taşınması konusunda ikna ederek eve davet eder. Ancak genç yerine, kayınpederi yaşlı bir adam gelir. Emad olup biteni adama aktarır. Adam damadının (kızının nişanlısı ve çeyiz alışverişinde oldukları için kendisi gelmiştir) böyle bir şey yapmayacağından emin bir şekilde Emad'ı ikna etmeye çalışırken, Emad yaşlı adamı, damadını konuşmak üzere bulundukları adrese çağırması için sıkıştırır. Yaşlı adamın, damadının telefon numarasının kendisinde olmadığını söylemesi üzerine Emad arar ve telefonu adama verir. Adam, damadına, uygun olunca kendisini aramasını söyler. Ancak konuşma sırasında, kendi numarasını ezbere bilmediğini damadına söylemesi üzerine, Emad yaşlı adamdan kuşulanır. Çünkü, evde unutulmuş arasında, hattı kapatılmış bir telefonda vardır. Adamdan çorabını çıkarıp ayağını göstermesini ister. Baskıya daha fazla dayanamayan adam, çorabını çıkarır ve ayağının sarılı olduğu görülür. Emad, asıl suçlunun yaşlı adam olduğunu anlayarak adamla tartışmaya başlar. Adam, Emad'a yalvararak özür diler. Dairede, eskiden birlikte olduğu kadının oturduğunu düşünerek eve geldiğini ve kapıyı açık görünce içeri girdiğini söyler. Emad ise evdeki eşyalardan bunu nasıl anlamadığını söyler ve adamı suçlayarak sorgular. Daha sonra Emad, adamı evin bir odasına kilitleyip tiyatroya oyuna gider.

Oyunda satıcının ölüm sahnesine kesme ile geçilir. Oyun bitiminde tekrar Rana ile birlikte eve gelirler. Kendi adaletini uygulamayı düşünen Emad, baskı kurarak, adamdan eşini, kızını ve damadını eve çağırmasını ister. Rana, adama acımaya

başlayarak, Emad' a yaptığıının intikam almak olduğunu söyleyerek, adamı bağışlayıp göndermesini ister. Emad bunu kabul etmez ve adamın ailesini çağırır. O arada, adam, Rana'dan özür dileyip yalvarır. Rana, sinirlenip evi terk ederek yolda yürürken, Emad' ın araması ile adamın rahatsızlandığını öğrenir ve geri döner. Emad ve Rana panikler. Emad koşup arabadan adamın dilaltı ilacını getirir. Adam yavaş yavaş kendine gelirken, ailesi de daireye gelir ve adamla ilgilenirken sürekli olarak Emad' a teşekkür ederler. Rana, Emad' a adamın ailesine bir şey söylemesi halinde kendisi ile bir daha konuşmayacağını söyler. Emad bu durum karşısında geri adım atıp, adamı odaya çağırarak, hesaplaşacaklarını, yani geldiği için parasını ödeyeceğini söyler. Damat ve aile buna gerek olmadığını, adamın hayatını kurtardığı için minnetlerini sunsalar da Emad ısrar eder ve adam da kabul ederek odaya girerler. Emad, adama naylon poşet içinde daha önce Rana' ya saldırdığında (Evde bulunan kadını fahişe sanarak, yatak odasına bıraktığı para) eve bıraktığı parayı sunar ve bir tokat atar. Adam, yediği tokat sonucu çok utanır. Çünkü onuruna dokunmuştur. Odadan çıkar, merdivenlerden inerken fenalaşır ve yere yığılır. Ambulans çağırılır, Emad ve Rana, binadan çıkarken ambulans gelir ve yaşlı adamı götürürler. Yolda Rana ağlayarak yürürken, Emad ise kendi adaletini uygulamak adına adeta intikam alırken neye dönüştüğünün farkındalığıyla pişman ve suskundur. Film yine başladığı gibi oyun öncesine kesme ile geçilerek Rana ve Emad' ın suskun bir şekilde makyajlarının yapıldığı kulis görüntüsü ile sonlanır.

4.3.7.5. Mekân tasarımları

Filmde kullanılan mekanlar, filmde paralellik kurulan tiyatro sahnesi, Emad ve Rana'nın yaşadıkları ilk ve ikinci ev, hastane acil servisi, market ve fırıncı ve kısa yol görüntülerinden oluşmaktadır. Tiyatro sahnesi dekorlarla oluşturulduğu için doğası gereği yapay bir atmosferdir (Fotoğraf 4.19). Bunun dışındaki bütün mekanlar ve kullanılan eşyalar, gerçeklik bağlamında doğal yapıdadırlar. Farhadi' nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Satıcı* filminde de tiyatro sahnesi dışında kullanılan bütün mekanlar filmin doğasına uygun ve gerçekliğini sergileyen doğal gerçek mekanlardır.



Fotoğraf 4.19. Satıcı filmi, Arthur Miller’ ın satıcının ölümü oyunu sahne tasarımı

Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt5186714/mediaviewer/rm2765787905?ref_=ttmi_mi_all_sf_19
(Erişim 05.03.2024)

4.3.7.6. Tema ve çatışma noktaları

Orta sınıf çekirdek bir aile ve arkadaş grubu ile alt sınıftan yaşlı bir adam ve ailesinin yer aldığı filmde, Farhadi’ nin, diğer filmlerinde tekrarladığı adalet, ahlak, inanç ve toplumsal cinsiyetçi yaklaşım bağlamında, kadının, toplumsal ve ahlaki baskılar karşısında duyduğu endişe üzerinden çatışma yaratılmıştır. Yine yönetmen bu filmde de bütün karakterlere eşit mesafede durarak, onlara söz hakkı tanımış, kendisi bir yargıya varmadan, üçüncü göz olarak izleyiciyi, adalet, toplumsal ahlaki yaklaşım ve kadına yüklenen cinsiyetçi kimlik üzerinden düşünmeye yönelten bir tema işlemiştir. Diğer taraftan, ülkedeki İslami yaşam pratikleri bağlamında gerek tiyatrodaki yaşanan sansür ve gerekse Emad ’ın, öğretmenlik yaptığı sınıfa, ders sırasında, sakıncalı olduğu gerekçesiyle geri getirilen kitaplar üzerinden sistem eleştirisi yapmıştır.

4.3.7.7. Kamera kullanımları

Filmde Arthur Miller’ ın satıcı oyununun yer aldığı sahnelerde genellikle durağan, sabit genel ve ikili bel planlara yer verilmiştir. Filmin başlangıç sahnelerinde, binada oluşan hasar sırasında kamera hareketli ve üçüncü göz olarak kullanılarak, yaşanan kaos ve gerilim gerçekçi ve etkili şekilde aktarılmıştır. Dış mekân çekimlerinde, alan derinliğine yer verilerek sabit genel planlar kullanılmıştır. Emad ve

Rana' nın, sarsıntı nedeniyle, boşalttıkları, ilk evlerindeki final sahnesinde, yine hareketli kamera kullanımına baş vurularak, yaşanan gerilim başarılı şekilde aktarılırken, tekli yakın plan çekimleri de karakterlerin duygu durumlarını aktarmada etkili olmuştur (Fotoğraf 4.20). Yakın planların başarılı şekilde kullanıldığı bir diğer sahne ise, tiyatro sahnesinde sergilenen oyun sırasında, oyunu izlemeye gelen, Emad' ın öğrencilerinin, oyundan nasıl etkilendiklerinin, kameraya art arda yansıyan portreleridir. Filmin tamamında, daha çok ikili, üçlü ve tekli çekimlere yer verilmiştir.



Fotoğraf 4.20. Satıcı filmi Emad' ın final sahnesi (eski ev)

Kaynak: <https://www.blu-ray.com/movies/The-Salesman-Blu-ray/172483/> (Erişim 05.03.2024)

4.3.7.8. Aydınlatma

Filmde yer alan tiyatro oyunu sahnelerinde, doğası gereği yapay aydınlatmaya yer verilmiştir (Fotoğraf 4.20). Filmin bu sahne dışındaki bütün çekimlerinde ortam ışığından faydalanılmıştır. Farhadi' nin bütün filmlerinde olduğu gibi, *Satıcı* filminde de iç mekanların aydınlatılmasında, gerçeklik bağlamında, ortamda var olan aydınlatmadan yararlanılırken, iç ve dış mekanların gündüz çekimlerinde gün ışığından ve yine dış mekanların gece çekimlerinde ise sokak aydınlatmalarından faydalanılmıştır. (Fotoğraf 4.21)



Fotoğraf 4.21. Satıcı filmi, Emad ve Rana yeni evin terası. (Gün ışığı)

Kaynak: <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/satici-the-salesman> (Erişim 05.03.2024)

4.3.7.9. Ses tasarımı

Filmin tamamında gerek iç mekân ve gerekse dış mekân sahnelerinde diegetik (öykü evreni içinde yer alan doğal sesler) ses tasarımına yer verilmiştir. Filmde, sadece yeni eve yerleşilmesi sırasında karakterlerin, radyoda çalan müziğe eşlik ettikleri görülmektedir. Eşlik edilen müzik, gerçeklik bağlamında yine diegetik olarak düşünülebilir. Filmin ses tasarımında ayrıca foley (stüdyo ortamında üretilen sesler) seslere ve özel efektlere yer verilmemiştir.

4.3.7.10. Zaman

Film, yaklaşık olarak iki haftalık doğrusal bir zaman düzleminde kurgulanmıştır. Flashback (Geçmişe dönüş) ya da Flashforward (Zamanda ileriye gidiş) kullanılmadığından, zamanda ileriye ya da geriye atlamalar yer almamaktadır. Farhadi' nin, bütün filmleri, genellikle birkaç gün ya da bir iki haftalık zaman dilimlerinde gerçekleşen öyküler olarak inşa edildiği için, mevsimsel geçişlere rastlanmadığı gibi *Satıcı* filminde de diğer filmlerinde olduğu gibi çatışmaların çözüm noktalarında kurgusal anlamda zaman kırılımları yer almamıştır.

4.3.7.11. Değerlendirme

Satıcı filmi, Asghar Farhadi' nin diğer iki filminde, *Elly Hakkında* ve *Bir Ayrılık* filmlerinde olan bir yapı ile başlar. Yani, film, Arthur Miller' ın sahnelenen 'Satıcının Ölümü' oyunundan kesitler verilerek başlayarak, izleyiciye, filmde yaşanacaklar hakkında ip uçları verilir. İzleyicinin, bu bağlantıyı filmin finaline kadar işlenen konu üzerinden kurması hedeflenmiştir. Yönetmen, çoğunluğu yine diğer filmlerinde yer alan oyuncularla, hayatın günlük olağan akışı içerisinde kentte yaşanmış ya da yaşanabilecek sıradan bir öyküyü Arthur Miller' ın 'Satıcının Ölümü' oyuna atıf yaparak *Satıcı* filmini inşa etmiştir. Filmde, tiyatro sahnesinden kesme ile Emad ve Rana' nın evine geçilerek, öykünün olağan akışı başlar. Yan taraflarında çalışan İş makinesinin neden olduğu sarsıntılar nedeniyle, binada hasar olduğundan, insanlar panik içinde tahliye işlemine başlamıştır. Emad ve Rana da bu koşuşturmaya dahil olurken, kameraya, evin camlarından birinin çatlamaya başladığı yansır. Yönetmenin, hemen her filminde baş vurduğu bu metafor, burada da bundan sonra bir şeylerin olumsuz yönde değişeceğine, hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına yönelik kullanılan metafor olarak izleyiciye sunulur. Bu sekansın sonraki sahnesinde yer alan, Emad ve Rana' nın yatak odasının duvarlarında oluşan derin çatlaklar ise kırılan cam metaforunu güçlendirdiği söylenebilir.

Farhadi, tahliye sırasında yaşanan panik ve gerilimi, diğer filmlerinde olduğu gibi üçüncü göz olarak hareketli kamera kullanımına baş vurarak, duygunun izleyiciye geçmesini başarılı şekilde gerçekleştirmiştir.

Yeni eve yerleşme sırasında, Rana' nın, banyo kapısını açtığı anda, yanıp sönmeye başlayan lamba nedeniyle ürkmesi de yine banyoda yaşanacak saldırının habercisi olarak düşünülebilir.

Asghar Farhadi' nin, diğer filmlerinde olduğu gibi *Satıcı* filminde de bir gizem yaratılarak, filmin saldırı anı verilmemiş, düğümün adım adım çözülme sürecinde, yaşananlar gizemini koruyarak izleyicide merak duygusunun sürekliliği sağlanmıştır.

Farhadi' nin, filmlerinde yarattığı karakterler arasında, sürekli karşımıza çıkan, boşanmış ve çocuğu olan kadın figürü, filmde 'Satıcının Ölümü' oyununda hayat kadını canlandıran boşanmış ve bir çocuğu olan oyuncu ile Emad ve Rana' nın taşındığı evin, eski kiracısı konumunda olan hayat kadını ve çocuğu bağlamında paralellik göstererek yine yer almıştır.

Farhadi, *Satıcı* filminde, tiyatro oyununa, devlet adına sansür kurulunun yaptığı müdahale ve Emad' ın sınıftayken hademenin getirdiği sansürlenmiş 'sakıncalı' kitaplar üzerinden sistem eleştirisi yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

Yönetmenin, Rana' nın, uğradığı saldırı sonucu, üzerinde hissettiği toplumsal ahlaki baskı ve yaşadığı travmanın etkisiyle gömüldüğü sessizlik ve filmin başında anlayışlı, iyi bir eş ve öğretmen portresi çizen Emad' ın, komşuları tarafından (Mahalle baskısı) örtülü olarak dile getirilen “Hırsızlık olduğunu sanmıyorum”, “Hırsızın banyoda ne işi olacak?” gibi söylemler karşısında, adalet duygusundan uzaklaşarak, intikam hırsıyla dönüştüğü kişiliği başarılı şekilde aktardığı söylenebilir.

Sahne ve ışık tasarımlarında, yönetmenin, diğer filmlerinde olduğu üzere *Satıcı* filminde de gerçeklik bağlamında, doğal, gerçek mekân ve aksesuarlara yer verilirken ortam ve gün ışığı aydınlatmalarından faydalanılmıştır. Karakterlerin kostümleri temsil ettikleri sınıfsal konumları yansıtır niteliktedir. Bu bağlamda Emad ve Rana ve arkadaş grupları orta üst sınıfı temsil ederken, yaşlı adam (Satıcı) ve aile bireyleri alt sınıfı yansıtmaktadır.

Farhadi, diğer filmlerinde olduğu gibi *Satıcı* filmi üzerinden, ahlak, vicdan, inanç ve adalet kavramlarını perdeye taşıırken, bir yargıyı empoze etmeden, son sözü izleyiciye bırakmak adına tarafsız şekilde bütün karakterlerine eşit mesafede durarak, kim, neye göre ve nasıl haklı sorularına yanıt aramıştır.

Satıcı filmi, diğer Farhadi filmleri gibi finalde, yaratılan gizem çözümlense de film açık uçludur. Emad ve Rana' nın, bundan sonraki yaşamının nasıl yol alacaktır? Evlilikleri devam edecek midir? Ambulansla götürülen satıcı hayatta mıdır? hayattaysa vicdani muhasebesini nasıl yapacaktır?

5. ASGHAR FARHADİ SİNEMASININ AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Farhadi' nin incelenen bütün filmlerinde, Asghar Farhadi' nin Auteur kuramının ortaya koyduğu bütün özelliklere sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir; Auteur sözcüğünü ilk olarak ortaya koyan yönetmen Francois Truffaut' nun, sinema defterleri (Cahiers du Cinema) dergisinde 1954 yılında kaleme aldığı, 'Fransız Sineması'nın belirli bir eğilimi' adlı makalesinde, yönetmenin, senaryo ve diyalog yazımından tek sorumlu kişi olduğuna atıfla, Asghar Farhadi' nin, bütün filmlerinin, senaryo ve diyaloglarını yazan ve yöneten bir yönetmen olarak, diğer Auteur özelliklerinin yanı sıra bu bağlamda Auteur bir yönetmen olarak karşımıza çıktığı rahatlıkla söylenebilir.

Andrew Sarris' in ortaya attığı Auteur kuramı bağlamında, kuramda yer alan halkaların açılımlarına göre ise; Asghar Farhadi' nin, en dışta yer alan halkanın temsil ettiği teknik beceriye, yani filmin çekimi için gerekli olan, oyuncu yönetimi, kamera kullanımı ve çekim ölçekleri, ışık ve sahne tasarımı gibi teknik bilgilere hâkim olduğu filmlerinde görülmektedir. Bu bağlamda filmlerinde, profesyonel oyuncularla amatör oyuncuları aynı potada eriterek doğal oyunculuklar sergilemelerini sağladığı, sahne tasarımlarında minimalist yaklaşımla doğal mekanları konuya uygun olarak başarılı şekilde seçtiği, var olan sahnenin atmosferini kamera açılarıyla ve özellikle hareketli kamera kullanımıyla, doğal ve ortam aydınlatmalarını ve gün ışığını kullanarak gerçeklik bağlamında başarılı şekilde yansıttığı filmlerinde görülmektedir. Yönetmenin bu yaklaşımı aynı zamanda onun İran Yeni Dalga akımının üçüncü kuşak yönetmen kimliğini de öne çıkarmaktadır.

İkinci halkayı oluşturan, filmlerde tekrarlanan ve o yönetmenin bir özelliği olarak anılan üslup, yani sinematografinin görsel özelliklerinin, yönetmenin, kendi anlayışına göre, ustalıkla ve aynı yapıyla filmlerinde ortaya konulması bağlamında, filmlerinin incelenmesi sonucu elde edilen bulgular göz önüne alındığında, Farhadi' nin ikinci halka özelliklerine de sahip olduğu görülmektedir.

İkinci halka bağlamında tekrar eden yapılar:

Farhadi' nin, incelenen filmlerinin dördünde filmin giriş sekanslarında, işleyeceği konu özelinde ip uçları verdiği söylenebilir; *Elly hakkında* filmi, sadaka kutusu içinden yapılan çekimle başlayarak, kutuya atılan paraların ihtiyaç sahiplerine (alt sınıf) gideceği hatırlatılırken, çekimin, aynı plandan, tünelde tatil yolunda ilerleyen

karakterlere geçiş yapması, olay örgüsünün orta üst sınıfa mensup insanlar arasında geçeceğine, *Bir Ayrılık* filminde, adliyede bir fotokopi makinesinde çekilen kimlik fotokopilerinden, adliye koridorlarına geçişle yansıtılan başlangıç, hikayenin bir boşanma hikayesi olacağına, *Geçmiş* filminde havaalanında Marie ‘nin aracıyla park yerinde geri manevrasıyla arkadaki araca çarpıp Ahmad’ la birlikte kameraya dönük olarak geriye bakması ile ekrana yansıyan filmin adı olay örgüsünün geçmiş üzerinden tasarlandığına, *Satıcı* filminde, Arthur Miller’ ın satıcının ölümü oyununun sahne görüntüleri ile filmin başlaması, olay örgüsünün, yaşlı ve kalp hastası olduğu için, geceleri serin havada, araç arkasında elbise satan karakter etrafında şekilleneceğine yönelik ip uçları konumundadır.

Asgar Farhadi sinemasında, filmlerinin hemen hemen tamamının odağında kadın temsili önemli bir yere sahiptir. Klasik İran sinemasında, kadın, gelenekselliğın temsili bağlamında, ataerkil toplum yapısından dolayı, itaatkâr, eşinin ya da babasının rızasına tabi, erkeğın himayesinde, çocukların bakımını üstlenen, daha çok ev işleriyle ilgilenen, kırsal soylu alt sınıftan bireyler olarak konumlanırken, ilk iki filmi *Kumda Dans* ve *Güzel Şehir* filmleri dışında Farhadi sinemasının odağında yer alan kadın karakterlerin, orta ve üst sınıftan, kent soylu, görece ekonomik özgürlüğünü elde etmiş, eğitimli ve daha modern oldukları söylenebilir. Bu bağlamda kadınların geleneksel rollerin dışına çıkmak adına, kadın ve erkek arkadaş grubu ile birlikte tatile çıkmak, sanatla uğraşmak (Piyano almak ve Tiyatro yapmak) gibi sosyal faaliyetlerde bulunmaları örnek olarak verilebilir. Ancak yine de bu karakterlerin, filmlerdeki sosyal rolleri, İran İslam devletinin, İslami yaşam pratikleri bağlamında ortaya koyduğu belirli kalıpların dışına da çıktığı söylenemez. İran dışında çektiğı *Geçmiş* filminin kadın karakteri ise kadın temsili olarak İslami referansın dışında Fransız kültürüne mensup olduğu için Farhadi’ nin en özgür kadın figürüdür. Farhadi’ nin filmlerinde kadının temsiline yönelik eleştirisine *Kumda Dans* filminde Rayhaneh’ in annesinin ötekileştirilmesi, *Güzel Şehir* filminde Firoozeh’ in toplumsal cinsiyetçi bakış nedeniyle boşanmış olduğu halde evlilik yüzüğünü çıkarmaması, *Elly Hakkında* filminde, Elly’ nin namusunun kirletileceğı endişesiyle gerçeğın saklanmaya çalışılması, *Bir Ayrılık* filminde, Razieh’ in in çalışmak için eşinin rızasına tabi olması ve *Satıcı* filminde, Rana’ nın toplum tarafından mimlenme endişesiyle Polise başvurulmasına karşı çıkması örnek verilebilir.

Yönetmen, senaryolarını, toplumun gündelik, sıradan ve gerçekçi yaşam kesitlerinden oluşturduğu için, sinemasal anlatımında da gerçekliğe vurgu yapar. Bu bağlamda, incelenen filmlerinde, gerçek mekanlara ve mekanların ortam aydınlatmalarına ve gün ışığı kullanımına yer vererek sahne tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Mekân kullanımında kamusal alanları ise sistemin temsili olarak kullanırken, örneğin adliye koridorları ve cami gibi mekanlarda tasarladığı sahneler üzerinden yine örtük şekilde sistem eleştirisi yapar. *Bir Ayrılık* ve *Güzel Şehir* filmlerinde yargıcın sert söylemleri, *Güzel Şehir* filminde cami imamının söylemleri üzerinden bu eleştiri okunabilir. Farhadi, yine gerçekliğe bağlı kalarak, filmlerinde ses tasarımı inşa ederken, diegetik ses kullanımına yani öykü evreni içerisinde var olan, doğal seslere yer verirken, müzik kullanımına genellikle final sahnesinde olmak üzere, çok az yer vermiştir. *Güzel Şehir* ve *Geçmiş* filminde kullandığı tren sesi metafor olarak karakterlerin dünyasındaki huzursuzluğu ve iç çatışmaları açığa çıkaran destekleyici bir unsur olarak yer almıştır. Ayrıca yönetmen, incelenen filmlerinin hiçbirinde görsel ve işitsel efekt kullanmamıştır.

Farhadi, filmlerinin çoğunluğunda İran sinemasının önde gelen profesyonel oyuncularını ile çalışırken, diğer yandan da amatör oyunculara da yer vermiştir. Filmlerinde kullandığı, sade ve anlaşılır, günlük diyaloglar, (profesyonel oyuncularca) sergilenen oyunculukların üst düzeyde ve doğal olması nedeniyle, amatör ve profesyonel oyuncular aynı potada başarılı şekilde erittiği söylenebilir. Bu başarıda, oyuncu yönetimi bağlamında, tiyatro kökenli bir yönetmen olmasının da kuşkusuz etkisi olduğu söylenebilir. Yönetmen, üç filminde de kadın karakterlerinin sosyal rollerini yansıtırken kostümlerden yararlanmıştır. Filmlerinde üst ve orta sınıftan karakterler, daha modern ve pantolon üzerine uzun bol kıyafetleri tercih edip, saçının bir kısmı görünecek şekilde şal tarzı baş örtüsü takarken, alt sınıftan karakterler, uzun geleneksel kıyafetler ve kara çarşafı görünmüştür. İran dışında çektiği *Geçmiş* filminde ise özgür, bakımlı batılı kadın tipolojisine yer vermiştir.

Farhadi'yi diğer yönetmenlerden farklı kılan ancak üç filminde tekrar eden bir diğer özellik ise, filmlerinin genellikle ilk otuz dakikası içerisinde gerçekleşen, ancak, izleyiciye gösterilmeyen bir sahnenin, düğümün çözümü aşamasına kadar saklanıp, filmin merak duygusunun sürekliliğini sağlayan gizem yaratmasıdır. *Elly hakkında* filminde, Elly'nin çocuğu kurtarmaya çalışırken boğulduğu sahne, *Bir Ayrılık*

filminde, Razieh' in geçirdiği trafik kazası sahnesi ve *Satıcı* filminde, Rana' ya banyo da yapılan saldırı sahnesi izleyiciye gösterilmez. Klasik sinema anlatısında birçok yönetmenin baş vurduğu bir yapı olsa da Farhadi, bu özelliği ile filmlerinin temposunu bu gizem ekseninde zirvede tutarken, olay örgüsünü, hareketli kamera kullanımı ve karakterler arası geçişlerde kullandığı kesmeler aracılığıyla yarattığı gerilimle kurgulayarak başarılı şekilde aktarmaktadır. İncelenen üç filminde, kamerasını çoğunlukla üçüncü göz olarak hissettiren Farhadi, bazen öznel kamera (karakterin gözünden) kullanımına baş vurarak izleyiciyi direkt filmine dahil etmiştir. *Bir Ayrılık* filminde, boşanma sahnesinde yargıç gösterilmeyip, yerine kamera konumlandırılarak, sadece sesi verilirken, karakterlerin kameraya bakarak (yargıca) konuşması, izleyiciyi yargıç koltuğuna oturtturarak filme dahil etmiştir.

Yönetmenin, gerilim sahnelerinde, sıkça kullandığı kırık cam metaforu, yine birçok filminde tekrar etmiştir. *Kumda dans* filminde Rayhaneh' in şakalaşırken Nazar' a fırlattığı elmanın camı kırması, *Güzel Şehir* filminde Abolqasem' in eşine uyguladığı fiziksel şiddet sırasında kırılan cam, *Çarşamba Ateşi* filminde Morteza' nın tartışma sırasında eliyle kırdığı cam, *Elly hakkında* filminde, tatilde yerleşilen evin camlarının kırık olması, *Bir Ayrılık* filminde, Nader' in araç camı ve adliyedeki final sahnesinde, Termeh' in kimi tercih edeceği kararı beklenirken, karı koca arasında yer alan camın kırık olması ve *Satıcı* filminde, bina tahliyesi sırasında evin camının çatlayıp kırılması. *Satıcı* filminde ek olarak çatlak duvarlar metaforuna da yer verilmiştir (Rana ve Emad' ın, tahliye ettikleri evin yatak odasının duvarlarında oluşan çatlaklar). Kırık cam ve çatlak duvar metaforlarının kullanımı, artık bir şeylerin değişeceğine, hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına yönelik gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerde dikkat çeken ve tekrarlanan bir diğer metafor ise kapanmayan, kilitlenmeyen ya da kolsuz kapılar ve dağınık ev görüntüleri de yine karakterlerin yaşantısındaki düzensizliğe ve sorunlara bir gönderme olarak okunabilir.

Farhadi' nin incelenen filmlerinde tekrar eden bir diğer yapı ise *Kumda Dans* filminde Rayhaneh' in, *Güzel Şehir* filminde Firoozeh' in, *Çarşamba Ateşi* filminde Simin' in *Elly hakkında* filminde Ahmad karakterinin, *Bir Ayrılık* filminde Simin' in, *Geçmiş* filminde Marie' nin, *Satıcı* filminde ise evin eski kiracısı olan hayat kadını ve tiyatro oyununda yer alan hayat kadını rolünü oynayan Sanam' ın boşanmış olmasıdır.

Bu yapı, Farhadi' nin diğer filmlerinde de tekrar eden bir karakter tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Farhadi' nin, *Elly hakkında* filminde (erkek karakter) Ahmad karakteri ve *Geçmiş* filminde Marie karakteri dışındaki filmlerinde yer alan boşanmış kadın karakter tasarımı üzerinden İran toplumunun cinsiyetçi bakış yapısına eleştiri getirdiği söylenebilir.

Farhadi' nin bütün filmlerinde yer alan çocuk temsiliyeti, parçalanmış ailelerin, ebeveynleri arasındaki çatışmaların arasında kalan ve masumiyeti temsil eden çocuklardır. Ebeveynlerinin yaşadığı gerilimin mağduru konumundaki çocuklar, zaman zaman ebeveynlerin yalanlarına ortak edilmiş ya da yalan söylemeye zorlanmış olarak çıkar karşımıza. *Elly Hakkında* filminde çocukların Elly' ye olanlar hakkında yalan söylenmeye zorlanması, *Bir ayrılık* filminde Termeh' in babası için yalan söylemesi ve anne ya da baba arasında seçime zorlanması ve *Geçmiş* filminde Marie ve Samir arasındaki gerilim nedeniyle sorun yaşayan Fouad ve Lucie' nin durumu bu yapıya örnek verilebilir.

Farhadi, bütün filmlerinde doğrusal zamanı kullanarak, zamanda geriye ya da ileriye sıçramalara yer vermemiştir. *Kumda Dans* ve *Güzel Şehir* filmleri birkaç gün, *Çarşamba Ateşi* filmi bir gün, *Elly hakkında* filmi üç gün, *Bir Ayrılık* filmi yaklaşık kırk gün ve *Geçmiş* filmi üç dört gün ve *Satıcı* filmi iki haftalık zaman diliminde geçmektedir. Bu nedenle yönetmenin filmlerinde zaman bağlamında mevsimsel geçişlere rastlanmamıştır. Filmlerinde öykü evreninde zamansal kırılımlar bağlamında düğümlerin çözümü aşamasında yakın geçmişe atıf yapılarak kurgusal geçişlere yer verilmiştir.

Asghar Farhadi, filmlerinde inşa ettiği yapıyla, filmlerinde atılan düğümleri, finalde bir sonuca ulaştırırken, karakterlerin bundan sonraki ilişkilerinin seyrinin nasıl olacağı konusunda, filmlerini açık uçlu bırakarak, izleyicinin öykü üzerinde düşünmesine devam etmesini sağladığı söylenebilir. *Kumda dans* filminde, Nazar ve Rayhaneh' in yaşamları nasıl bir seyir izleyecektir? Yaşlı adamın akıbeti ne oldu? *Güzel Şehir* filminde A'la ve Firoozeh' in nasıl tavır alacakları bilinmemektedir. Özellikle A'la' nın vereceği yaşamsal karar çok önemlidir. *Çarşamba Ateşi* filminde Morteza ve Mojdeh' in evlilikleri devam edecek mi? Simin mahalle baskısından dolayı siteden taşınacak mı? *Elly Hakkında* filminde, arkadaş grubunun ilişkilerinin nasıl seyir alacağı, Sepideh' in evliliğinin devam edip etmeyeceği muammadır. *Bir Ayrılık*

filminde, boşanma gerçekleştikten sonra, Termeh' in velayet konusunda anne ve babası arasında kimi tercih edecektir? *Geçmiş* filminde Celine' nin iyileşip iyileşmeyeceği belirsizdir, Marie ve Samir' in ilişkisi nasıl sonuçlanacaktır? Ahmad İran' a geri dönecek midir? *Satıcı* filminde ise, yaşlı adamın (satıcı) hayatta olup olmadığı, Emad ve Rana' nın yaşanan travmalardan sonra evliliklerinin devam edip etmeyeceği yine zihinlerde kalan sorulardır.

Ve Sarris' in son halka olarak nitelendirdiği, yani yönetmenin Auteur seviyesine ulaşması olarak açıkladığı içsel anlam, yönetmenin, ele aldığı sorunları kendi bakış açısı ve felsefi yaklaşımıyla adalet, inanç, ahlak ve vicdan kavramları ekseninde inşa ettiği filmlerinde, içine doğduğu kültürün bir parçası olarak, yaklaşımını metaforlar, karakterlerinin iç dünyasına yaptığı derinlemesine analizler ve dolayimli anlatımlarla, izleyiciye bir dayatmada bulunmadan, filmlerini açık uçlu bırakarak izleyicinin anlatı üzerinde tartışıp düşünmesini önceleyen bir yapı kurmuştur. Bu yapının bütün filmlerinde bilinçli bir şekilde tekrar etmesi, Asghar Farhadi' yi Auteur bir yönetmen olarak karşımıza çıkardığı söylenebilir. Yönetmenin felsefi yaklaşımına göre, “kimin iyi, kimin kötü, kimin neye göre ve nasıl haklı olabileceği konusunda karar vermek, göreceli ve zordur”.

6. SONUÇ

Yapılan çalışmanın konusu, İran sinemasının önde gelen yönetmenlerinden, Asghar Farhadi' nin, yedi filminin Auteur Kuramı çerçevesinde incelemesi olarak sınırlanmıştır. Son yıllarda, dünya sinema endüstrisinde, kendine önemli ve başarılı bir yer edinen İran sineması, özellikle son yirmi yılda, İran yeni dalgasının son kuşak yönetmenlerinden Asghar Farhadi, uluslararası başarılarıyla kendinden bahsettirirken, diğer yandan da birçok ülke sinemasına ve yönetmenlerine de ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Asghar Farhadi sinemasının anlaşılabilmesi için öncelikle İran sinemasının geçmişten günümüze değin evrildiği sürecin anlaşılması gerektiği düşünülerek tezin ilk aşamasında İran sinemasının Şah dönemi yani ilk evresi ve bu evrenin sonlarına denk gelen İran yeni dalgasının ortaya çıkış sürecine değinildi. Ardından İran sinemasının sansürlü döneminin başlangıcı niteliğindeki İran İslam Devrimi ve sonrasında sinemanın aldığı yola değinilerek geçiş dönemi ve sonrasındaki öne çıkan yönetmenlerin filmlerinin kısa bir analizi yapılarak Asghar Farhadi sinemasının nasıl bir atmosferde şekillendiğine ışık tutulmaya çalışıldı. İran sinemasının gelişim süreci göz önüne alındığında, şah döneminde saray çevresinin eğlence aracı olarak başlayan ve İran İslam devriminin gerçekleşmesinin öncesinde, dönemin ana akım sineması ile paralellik gösteren, özellikle Mısır ve Hint sineması etkisinde ve çoğunlukla yabancı sinema filmlerinden uyarlama filmlerle yol aldığı söylenebilir. Kadının sinemada eğlence ve cinsel obje olarak özne konumunda yer aldığı filmlerle pek varlık gösteremeyen İran sineması, 1969 yılında çekilen *Gav* filmi ile yeni bir yöne evrilmeye başladığı söylenebilir. Bu filmle başlayan süreç İran yeni dalgasının başlangıcı olarak kabul edilirken bu dönemde öne çıkan diğer bir yönetmen de *Kaiser* (1969) filmi ile *Kimyayi'* dir. Ancak 1979 yılında gerçekleşen İran İslam devrimi sonrası getirilen sansürler, özellikle kadının sinemada neredeyse hiç görünmeyen ya da belli koşullarda ve İslami yaşam pratikleri bağlamında çok az yer alabildiği yeni dönem ve sonrasında, İranlı yönetmenler ilk dönemlerde bu sorunu çocuk oyuncular üzerinden aşarak ilerleyebilmiştir. Buna Abbas Kiyarüstami' nin *Arkadaşımın Evi Nerede* (1987), Jafar Panahi' nin *Beyaz Balon* (1995), Majid Majidi' nin *Cennetin Çocukları* (1997), Bahman Ghobadi' nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filmleri örnek verilebilir. İran

İslam devrimi sonrasında birçok yönetmen sansür karşısında film üretememiş ya da ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır.

Yaşanan İran-İrak savaşı, özellikle devletin de desteği ile o dönem filmlerine konu olmuştur. Hatemi'nin Cumhurbaşkanlığı döneminde sansür konusunda görece olarak nefes alabilen İran sineması, Hatemi sonrasında yine aynı sorunlarla baş başa kalmıştır. Abbas Kiyarüstami, Majid Majidi ve Jafar Panahi gibi yaratıcı yönetmenlerin bu süreçte ortaya çıkması ve ardından gelen Tahmineh Milani, Rahşan Beni-Etemad gibi kadının toplumsal konumuna vurgu yapan yönetmenler, kırsal soylu ve kent varoşlarında yaşayan insanların yaşamlarından kesitleri ve kadim İran kültürü ve edebiyatının zenginliğini filmlerine yansıtarak İran sinemasının başarısında büyük rol oynamıştır.

Asghar Farhadi, yönettiği filmlerde, kırsal yaşamı ve orada yaşayan insanların sorunlarını aktaran yönetmenlerin aksine, kent soylu, orta-üst ve alt sınıfa mensup birey ve ailelerin, sıradan, günlük yaşamlarından kesitleri konu edinerek, sınıf çatışması, ataerkil bakış açısı, kadının toplumsal cinsiyetçi bağlamda İran İslam toplumundaki konumlanışı, sansür ve sistem eleştirisi yapmıştır. Filmlerinin odağına aldığı aile kurumu üzerinden kadın erkek ilişkilerini irdelleyen Farhadi' in, kendine özgü bakış açısı ve işlediği temalar bağlamında İran sinemasında yeni bir dönemi başlatan yönetmenler arasında olduğu söylenebilir. Ancak, Farhadi bu kesitleri sunarken, verili olanın ardında yer alan, gizli saklı detayları (yalanlar, sırlar), filmin doğal akışında ustalıkla işlerken, izleyiciye bir dayatmada bulunmaz. Aksine, tarafsız kalarak, izleyicinin aktarılan sorun üzerinde düşünmesini ve tartışmasını ister. Yönetmen, adalet, inanç, ahlak ve vicdan kavramları ekseninde filmlerini inşa ederken, bütün karakterlere eşit mesafede kalarak kendilerini ifade edebilmeleri adına söz hakkı tanımıştır. Çünkü, Farhadi' nin filmlerinde, iyi ve kötü ya da diğer anlatımla, kahraman ve ona karşı olan karakter (Protagonist ve Antagonist) direkt olarak yer almaz, ancak sistem eleştirisini yani devletin erk olarak İslami yaşam pratikleri bağlamında getirdiği zorunlulukları, kadının toplumsal yaşamdaki yeri ve haklarını, sınıf çatışmasını, yasaklar ve sansürü; inanç, vicdan, adalet ve ahlak kavramları üzerinden bu çatışmayı yarattığı söylenebilir. Bu felsefeyle hareket eden Farhadi' nin filmlerinde, izleyici bir hükme varmakta zorlanırken, empati kurmaya ve konu üzerinde düşünmeye yöneltilir. Zira, öykünün olağan akışı içerisinde, izleyici,

karakterler bağlamında bir yargıya varmaya çalışırken, filmin karakterleri de birbirlerine karşı aynı davranışları sergiler. Dolayısıyla yönetmenin felsefi yaklaşımına göre, kimin iyi, kimin kötü, kimin neye göre ve nasıl haklı olabileceği konusunda karar vermek, göreceli ve zordur (Farhadi, 2014).

Farhadi' nin, İran sinemasının diğer yönetmenlerinden ayrılan en önemli özelliklerinin başında, filmlerini inşa ederken gizem yaratması ve bu gizemi finale kadar taşımasıdır. Bu gizemi, düğümün çözüm aşamasına kadar izleyiciden saklayarak merak duygusunu sürekli kılmasıdır. Klasik film anlatısında da var olan bu yapıyı kendine özgü bir yorumla birçok filminde tekrarladığı görülmektedir. Örneğin *Çarşamba ateşi* filminde evin hanımının eşini kıskanması ve şüphe duyması izleyiciye kadını paranoyak bir portrede sunarken, film boyunca masum gibi görünen kocanın aslında gerçekten eşini aldattığı gerçeği finalde ince detaylarla ortaya çıkar. *Elly hakkında* filminde Elly' nin boğulma nedeni, *Bir Ayrılık* filminde hizmetçinin geçirdiği kaza, Yönetmenin İran dışında çektiği *geçmiş* filminde, yoğun bakımda yatan Celine' nin intihar girişiminin gerçek nedeninin, Naima' nın Lucie' ye Celine' nin e-posta adresini verdiği gerçeğinin ortaya çıkması ve *Satıcı* filminde Rana' nın saldırıya uğramasının ardındaki gizem bu yapının tekrarlandığını ortaya koymaktadır.

Farhadi' nin seçtiği konular sıradan kent soylu insanların gündelik yaşamlarında karşılaştığı yerel hikayelerdir. Ancak bu yerelliği evrenselliğe taşıyabilen bir yönetmen olarak çıkar karşımıza. Her ne kadar İran kültürüne özgü öyküler olsa da farklı coğrafyalarda ve kültürlerde anlaşılabilir yapıda filmler inşa etmiştir. Ve Farhadi' nin karakterleri sıradan, naif ve kentin farklı kesimlerinde yaşayan ancak öykü evreninde yolları kesişen karakterlerdir. Dolayısıyla, gerçekçiliğe yaslanmak adına kullandığı gerçek mekanlar, sahne tasarımında var olan ortam aydınlatmasını tercih etmesi, öykü evrenindeki gerçek sesleri kullanması ve nihayetinde profesyonel oyuncularını amatör oyuncularla aynı potada eriterek doğal oyunculığa, sade ve anlaşılır diyaloglara yer veren bir yönetmen kimliğini bütün filmlerinde koruduğu görülmektedir. Filmlerinde kent soylu insanların sorunlarına eğilirken, *Kumda dans* ve *Güzel Şehir* filmleri dışındaki filmlerinin merkezine aldığı kadın karakterler çoğunlukla eğitilmiş, ekonomik özgürlüğünü kazanmış ve görece daha özgür karakterler olduğu yine öne çıkan başka bir özelliğidir. Farhadi' nin filmlerinde dikkat çeken bir başka yapısal özellik, filmlerinin odağında yer alan karakterlerin boşanmış

olmalarıdır. Farhadi İslami yaşam pratikleri ekseninde bu insanların toplumda konumlanışı üzerinden yaşadıkları sorunları yine öykü evreni içerisinde başarılı şekilde sunmaktadır.

Asghar Farhadi filmlerinde izleyicinin ilgisini sürekli yüksek ve canlı tutmayı tercih eden bir yönetmen olarak hemen her filminde, kamerasını hareketli, çoğunlukla tekli ve ikili bel planlar kullanarak ve kesmelerle gerçekleştirdiği kurgusuyla başarılı şekilde görüntü tasarımı yaptığı görülmektedir. *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinde de bu yapıyı tekrarlamıştır. İran sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Abbas Kiyarüstami, Majid Majidi, Jafar Panahi gibi birçok yönetmen, daha çok sabit ve uzun planları tercih ederken, Farhadi' nin özellikle bu yapıyla inşa ettiği filmleriyle diğer İranlı yönetmenlerden de ayrıştığı söylenebilir.

İran yeni dalgasının üçüncü kuşak temsilcilerinden olan Asghar Farhadi, içine doğduğu kültürün bir temsilcisi konumunda ve tarafsız bir yaklaşımla, kent soylu insanların sorunlarını, İslami yaşam pratikleri bağlamında İran kültürünü, kadının bu kültürde konumlanışını, erkek egemen bakışı ve sınıf çatışmasını; inanç, ahlak, vicdan ve adalet kavramları düzleminde, aile kurumunu filmlerinin odağına alarak, yerel hikayeleri evrensel kodlarla aktaran, hemen her filminde tekrar eden yapıyla inşa ettiği kendine özgü yaratıcı sinemasal diliyle, uluslararası platformda başta Oscar ve Cannes film festivallerindeki başarıları olmak üzere, birçok ödül alan İran sinemasının en önemli Auteur yönetmenlerindendir.

Asghar Farhadi sineması, yönetmenin Auteur özelliğinin yanında yer yer sanat sinemasına yaklaşım uzaklaşmaktadır. Sanat sineması tartışmaları içerisinde Yönetmene baktığımızda, toplumsal gerçekçi konuları ele alırken karakter odaklı hareket ettiği, sınıf çatışmasını, kadının toplumsal rollerini ve cinsiyetçi bakışı ve sistem eleştirisini ahlak, vicdan ve adalet gibi evrensel değerler üzerinden aktarırken karakterlerine eşit mesafede durup bir yargıyı dayatmadan izleyicinin üzerinde düşünmesini hedefleyerek farkındalık yarattığı söylenebilir. Bu anlatı yapısı içerisinde sunduğu metaforlar, seçtiği mekanların gerçekliği, doğal oyunculuk ve sade dil, doğal aydınlatmalar ve diegetik ses kullanımı ile sanat sinemasına yaklaştığı söylenebilir. *Elly hakkında* filminde, dalgaların film boyunca özellikle ses olarak yer alması kadının İran toplumunda var olma savaşımına yönelik güçlü bir metafor olarak yer aldığı söylenebilir. Bütün filmlerinde yinelenen kırık cam metaforunun karakterlerin

yaşamında bir şeylerin değişeceğine ve olayların farklı bir yöne evrileceğine yönelik güçlü bir anlatım olarak yer aldığı söylenebilir. *Satıcı* filminde olay örgüsünün Arthur Miller' in satıcının ölümü adlı tiyatro oyunu üzerinden paralel olarak ilerlemesi yönetmenin filmlerinde kullandığı metinlerarasılığa örnek olarak verilebilir. *Kumda Dans* filmimde yer alan çöl sahneleri yine yönetmenin İran edebiyatına yaslanarak oluşturduğu güçlü bir anlatının metaforu konumundadır. *Güzel Şehir* filminde Firoozeh karakterinin boşanmış olduğu halde film boyunca evlilik yüzüğünü takması toplumsal cinsiyetçi bakışa getirilen eleştiri bağlamında simge olduğu söylenebilir. *Bir ayrılık* filminde yer alan piyanonun, karakterlerin üst-orta ve alt sınıfa aidiyetinin temsili bağlamında Farhadi' nin karakterleri arasında yarattığı sınıf çatışmasının soyut anlatımına vurgudur. İncelenen filmler bağlamında Farhadi sinemasının, Auteur özelliklerinin yanında, tekrar eden sembolik anlatımları, kullandığı mekanların gerçekliği ve doğal aydınlatmalar, doğal oyunculuklar ve özgün ifade biçimleriyle çok katmanlı olarak inşa ettiği filmleriyle sanat sinemasına yaklaştığı söylenebilir. Ancak gerilimin çok etkili şekilde yansıtıldığı, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmlerinde kamera kullanımının sık kesmelerle gerçekleştiği yapı itibarıyla sanat filminin durağan anlatısından uzaklaştığı da söylenebilir.



KAYNAKLAR

- Aktaş, C. (1998) *Şarkın Şiiri İran Sineması*, İstanbul: Nehir Yayınları
- Aktaş, C. (2005). *Şarkın Şiiri: İran Sineması* (2 b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alıcı, B. (2014). ‘Yeni İran Sinemasında Çocuk’. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. Cilt:2, Sayı:3
- Alıcı, B. (2016) Muhsin Mahmelbaf Ekseninde Devrim Sonrası İran Sineması. *Van. Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2016. Sayı:33
- Allamezade, R. (1991). *Serabe sinemaye Eslamiye İran*. Neşre Nevid.
- Althusser, L. (2019). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Altundağ, Sinan: “*Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi ve Yazı Tura Filmlerinin Anlatı-Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi*”, Fırat Üniversitesi, Elâzığ, 2006.
- Aydemir, Ş. (2020) Cafer Panahi: *Çaresizlik, Öfke ve Umut*. (<https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/cafer-panahi-caresizlik-ofke-ve-umut/>) (Erişim 10.04.2023)
- Azar, F.S. (2018). *Gerçekçilik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması*. Ankara: yayımlanmamış yüksek lisans tezi
- Bahman Ghobadi Kimdir. Bernamegeh Türkçe <https://www.bernamegeh.com/bahman-ghobadi-kimdir-behmen-kubadi/> (Erişim 19.09.2023)
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*. İzmir: Doktora Tezi.
- Bilgin, A.A. & Kılınç, A. (2022). Mesnevilerde ‘Mahbûb’un Anlam Çeşitliliği ve Cinsiyeti’. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLETEN* (<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2808631>) (Erişim 30.03.2023)
- Bircan, Z. (2020). *Sinemada Değerler Eğitiminin İmkânı* (Majid Majidi Örneği). Konya: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Büker, Seçil ve Topçu, Gürhan, (2010). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Çağlayan, A. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. Ankara: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi 2011
- Dabaşı, H. (2013). *İRAN SİNEMASI Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*. (B. Aladağ, B. Kovulmaz Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Derman, D. (1989) *Jean – Luc Gerard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Eskişehir: Doktora Tezi.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erdüğan, M. (2022) *Yönetmen sineması: Modern İran sinemasının önemli isimlerinden biri; Asghar Farhadi* (<https://www.indyturk.com/node/458666/türkiyeden-sesler/yonetmen-sinemas-modern-iran-sinemasinin-onemli-isimlerinden-biri>) (Erişim 25.12.2023)
- Farhadi A. (2014). 33. İstanbul Film Festivali Etkinlikleri. “*Asghar Farhadi Sinema Dersi Söyleşisi*”. <https://www.youtube.com/watch?v=AUG3SE3LPS0> (Erişim Tarihi: 26.12.2023).
- Genco, E. (2000). *Yeni İran Sineması’ndan Cafer Panahi ve Filmleri*. Yeni Film (<http://yenifilm.net/2000/12/yeni-iran-sinemasindan-cafer-panahi-ve-filmleri/>) (Erişim 29.09.2023)
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt:11, Sayı:58.

- Güler, H. (2006). *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Gürkan, Hasan (2013). "Godard ve Karşı Sinema" Peter Wollen. Çev. H. Gürkan. *İletişim Çalışmaları Dergisi*. Bahar 2013, Sayı:3
- 'Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi' filmi dünyada ve Türkiye'de nasıl karşılandı? BBC News Türkçe (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37822507>) (Erişim 15.09.2023)
- İran'da açlık grevi yapan yönetmen Panahi serbest bırakıldı (<https://bianet.org/haber/iran-da-aclik-grevi-yapan-yonetmen-panahi-serbest-birakildi-273743>) (Erişim 5.10.2023)
- Kabadayı, Lale. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1. Baskı, 2013
- Kalender, A. B. (2021) Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé. *SineFilozofi Dergisi*. Cilt:6, Sayı:11
- Kanat, F. (2006). *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karadoğan, A. (2010) Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: De Ki Yayıncılık.
- Karahan, D. (2020). *Kaplumbağalarda Uçar*. TUİC Akademi. (<https://www.tuicakademi.org/kaplumbagalar-da-ucar/>) (Erişim 19.09.2023)
- Karatay, Ali, (2015). Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı. *İdil*, Cilt (18), DOI: 10.7816/İdil-04-18-06, s. 116
- Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (4), 51-69 (erişim 13.04.2023)
- Kırel, S. (2007). *İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde*, Der: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, 2007.
- Laleh, A. (2014). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. Ankara: Doktora Tezi.
- Martinelli, J. L. (2011). Cafer Panahi ile Röportaj, Panahi: "Benim Yerim Burası". (Çeviri Ceyda Ulukaya, *La Règle du Jeu dergisi*) (<https://bianet.org/haber/panahi-benim-yerim-burasi-129032>) (Erişim 29.09.2023)
- Mir Hüseyini, Z. (2008). *İran Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet* (Çeviren: Ekrem Senai) (<https://derindusunce.org/2008/10/18/iran-sineması-sanat-toplum-ve-devlet/>) (Erişim 08.04.2023)
- Naficy, Hamid (1995). *İran'da İslamize Film Kültürü*, Çev. Emrah Özen. 25. Kare, No.18.
- Özkan, H. (2021) İran Sinemasında Kadının Temsili ve Toplumsal Konumu: Tahmineh Milani Filmleri Üzerine Bir Çözümleme. *Mediad Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*. Sayfa:106,109,110
- Pour, M. S. (2005). *Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Salkaya, D. (2014). *Yerden Göğe Kadar Özgür: Turtles Can Fly*. Film Hafızası (<https://filmhafizasi.com/yerden-goge-kadar-ozgur-turtles-can-fly/>) (Erişim 19.09.2023)
- Samadli, F. (2018) "Kendi Festivallerimizi Üretmemiz Gerekıyor" *TRT Akademi Dergisi*. Ocak 2018, Cilt:03, Sayı:05.

- Sayır, M. (2020). *Asghar Farhadi Sineması: Doğudan Yükselen Bir “Sonunu Sen Yaz” hikayesi* (<https://www.bagimsizsinema.com/asghar-farhadi-sineması-dogudan-yukselen-bir-sonunu-sen-yaz-hikayesi.html>) (Erişim 06.1.2024)
- Sıradan olanın büyüleyiciliği: Abbas Kiyarüstami. GZT-CİNS (<https://www.gzt.com/cins/siradan-olanin-buyuleyiciligi-abbas-kiyarustemi-3512925>) (Erişim 08.05.2023)
- Soytok, S. (2022) İran’da Siyasi İslam’ın Sinemaya Etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. Ocak 2022, Cilt:1, Sayı:1.
- Sözen, M (2016) *İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar*. (https://www.researchgate.net/publication/322919185_Iran_Yeni_Dalga_Sinemasında_Varoluşsal_Temalar_Ve_Yonelimler) (Erişim 10.07.2023)
- Stam, R (2014). “*Sinema Tarihinin Giriş*”, Çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1. Baskı, 2014
- Tapper, R. (2007). Giriş. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2005). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Tezcan, Gülcan; Şark Şiiri Hollywood’a Meydan Okuyor, *Dergibi Dergisi*, Sayı 10, 1999. (<https://dergibi.com/sarkin-siiri-hollywooda-meydan-okuyor/>) (Erişim 08.04.2023)
- Tümer, Gülden (2020). *Bahman Ghobadi Sinemasında Hayvan Metaforlarıyla Travma Anlatımı*. İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Wikipedia https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Ayrılık (erişim 26.12.2023)
- Wikipedia, *İran Yeni Dalgası*. https://tr.wikipedia.org/wiki/İran_Yeni_Dalgası (Erişim 09.04.2023 saat:14:30)
- Wollen, P. (2004). “*Sinemada Göstergeler ve Anlam*”, Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

- <https://boxofficeturkiye.com/film/elly-hakkında--2013867/foto-galeri> (Erişim 28.01.2024)
- <https://siyahfilmizle.fan/carsamba-atesi-izle/> (Erişim 28.01.2024)
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sat%C4%B1c%C4%B1_film_af%C5%9Fi.jpg (Erişim 05.03.2024)
- <https://www.avrupagazete.co.uk/oscar-odullu-yonetmen-asgharfarhadinin-filmi> (Erişim 02.09.2024)
- <https://www.baskasinema.com/filmler/the-past/> (Erişim 29.08.2024)
- <https://www.beyazperde.com/filmler/film-142560/fotolar/detay/?cmmediafile=21443505> (Erişim 10.01.2024)
- <https://www.cinerituel.com/farhadiden-belirsiz-bir-hikaye-le-passe/> (Erişim 02.09.2024)
- <https://www.haberturk.com/sinema/film/556-bir-ayrilik> (Erişim 10.01.2024)
- <https://www.imdb.com/title/tt0374153/> (Erişim 27.08.2024)
- <https://www.imdb.com/title/tt0374153/mediaviewer/rm540413184/> (Erişim 27.08.2024)
- https://www.imdb.com/title/tt0424434/?ref_=tt_mv_close (Erişim 27.08.2024)
- <https://www.sekizbucuk.com/iran-sinemasinin-en-guzel-10-filmi-6335/> (Erişim 28.08.2024)

İnternet: <http://sendenbendenbizden5.blogspot.com/2017/07/bir-majid-majidi-filmi-baran.html> (Erişim 13.09.2023)

İnternet: <https://ademisler.com/blog/bir-ayrilik-jodaeiye-nader-az-simin-film-analizi/> (Erişim 15.02.2024)

İnternet: <https://berkayinyeri.blogspot.com/2017/03/the-salesman-film-incelemesi.html> (Erişim 05.03.2024)

İnternet: <https://bookofkhidr.com/post/614568106058301440/stills-from-where-is-my-friends-house-also> <https://www.janusfilms.com/films/1923> (Erişim 08.05.2023)

İnternet: <https://boxofficeturkiye.com/film/bir-ayrilik--2011027> (Erişim 15.02.2024)

İnternet: <https://boxofficeturkiye.com/film/hz-muhammed-allah-in-elcisi--2013049/foto-galeri> (Erişim 15.09.2023)

İnternet: <https://ceotudent.com/iran-filmleri-iran-sinemasinin-gelmis-gecmis-en-begenilenleri> (Erişim 08.04.2023)

İnternet: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1765368> (Erişim 6.10.2023)

İnternet: <https://kinopavasaris.lt/en/filmai/6052-taste-of-cherry> (Erişim 08.04.2023)

İnternet: <https://m.sinemalar.com/mobileweb/movieGalleryItem/80876/3> (Erişim 5.10.2023)

İnternet: <https://manifold.press/kirazin-aci-tadi> (Erişim 08.05.2023)

İnternet: <https://mizahgastesi.com/anlatilmaz-yasanir-dedirten-film-baran/> (Erişim 13.09.2023)

İnternet: <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/satici-the-salesman> (Erişim 05.03.2024)

İnternet: <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/uc-hayat-2> (Erişim 29.09.2023)

İnternet: <https://sadececocuk.org/bir-film-onerisi-ayna-1997-cafer-panahi/> (Erişim 29.09.2023)

İnternet: <https://sadibey.com/2014/03/07/tahmineh-milaninin-nimeh-ye-penhan-filmi-ankara-ilefsin-gosterimlerinde/> (Erişim 5.10.2023)

İnternet: <https://tr.pinterest.com/pin/474918723200775529/> (Erişim 08.05.2023)

İnternet: https://www.antraktsinema.com/vizyon_detay.php?id=2967 (Erişim 29.01.2024)

İnternet: <https://www.bagimsizsinema.com/sarhos-atlar-zamani.html> (Erişim 19.09.2023)

İnternet: <https://www.blu-ray.com/movies/The-Salesman-Blu-ray/172483/> (Erişim 05.03.2024)

İnternet: <https://www.cinerituel.com/rang-e-khoda-1999/> (Erişim 10.08.2023)

İnternet: <https://www.cumhuriyet.com.tr/galeri/kaplumbagalar-da-ucar-cocuklarin-gozunden-bir-savas-anlatisi-1916497#photo-8> (Erişim 19.09.2023)

İnternet: <https://www.dailymotion.com/video/x6botw6> (videodan alınan görüntü) (Erişim 13.02.2024)

İnternet: <https://www.dunyabizim.com/sinema/beyaz-balon-naif-iran-filmlerinden-biri-h17763.html> (Erişim 29.09.2023)

İnternet: <https://www.gzt.com/genc-motto/about-elly-elly-hakkinda-3769761> (Erişim 29.01.2024)

İnternet: <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/163-gergedan-mevsiminde-olum-ve-isyan.aspx> (Erişim 20.09.2023)

İnternet: https://www.imdb.com/title/tt5186714/mediaviewer/rm2765787905?ref_=ttmi_mi_all_sf_19 (Erişim 05.03.2024)

İnternet: <https://www.janusfilms.com/films/1923> (Erişim 08.05.2023)

İnternet: <https://www.peramuzesi.org.tr/film/arkadasimin-evi-nerede/3379/2487>
(Erişim 08.04.2023)
İnternet: <https://www.sinevidyo.com/cennetin-cocuklari-children-of-heaven/> (Erişim
08.04.2023)
İnternet: <https://www.sinevidyo.com/cennetin-cocuklari-children-of-heaven/> (Erişim
10.05.2023)
İnternet: <https://filmhafizasi.com/ben-hassan-degilim-onun-inegiyim-the-cow/>
(Erişim 03.04.2023)





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : MERT, E. Kemal
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2024
Lisans	Anadolu Üniversitesi	1999

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
ART TV	Ankara	Yapımcı/Yönetmen
Adam Ajans	Ankara	Yönetmen
Ven-Art Prodüksiyon	Ankara	Yönetmen

Yabancı Dil

İngilizce



