

**BİR KARŞI SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK
ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI**

Cansu Akbulut

171105102

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2020

**BİR KARŞI SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK
ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI**

Cansu Akbulut

171105102

Orcid: 0000-0003-3165-2936

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2020



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI



ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

 maltepe üniversitesi	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	23.01.2020
		Revizyon No	01
		Sayfa	1

24./02/2020

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Cansu AKBULUT

Hazırlayan: Enstitü Sekreterliği

Onaylayan: Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresinde her zaman yanımda olan, anlayışını, hoşgörüsünü, bilgi ve tecrübelerini, büyük sabrını benden esirgemeyen, yolumu hep aydınlatan çok sevgili tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk'e sonsuz teşekkür eder, minnetlerimi sunarım. Yine bu süreçte hep yanımda olduğunu bildiğim ve desteğini hissettiğim çok sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin'e çok teşekkür ederim.

Tüm yüksek lisans öğrenimim süresince bu zorlu ve bir hayli uzun yolculukta her zaman sabır, sevgi ve destekleriyle yanımda olduklarını hissettiren annem Nursen Akbulut, babam İrfan Akbulut ve çok kıymetli kardeşim Berkay Akbulut'a çok teşekkür ederim.

Cansu Akbulut

Şubat 2020

ÖZ

BİR KARŞI SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK

ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI

Cansu Akbulut

Yüksek Lisans Tezi

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020

Sinema bir anlatı, bir iletişim aracı, bir sanat dalı ve bir endüstri kolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema, klasik anlatı ve çağdaş anlatı olarak iki farklı kola ayrılmaktadır. Klasik anlatı filmleri, Hollywood tarzı dediğimiz popüler ve endüstri temelli bir sinema olarak değerlendirilmektedir. Bu tarz, sinemanın sanat dalı kısmı dışında, sinemanın endüstri kısmını hedef alarak, büyük kitlelere hitap eden, popüler bir eğlence aracı olma özelliğini taşımaktadır.

Karşı sinema, klasik anlatı sinemasına muhalif bir yapıdadır ve ana akım sinemanın kabul görmüş sinema kültürünün karşısında durmaktadır. Karşı sinema filmleri, ana akım sinema filmlerinin kullandığı anlatı, kullandığı dilden yola çıkarken, ideolojik olarak ondan ayrılmaktadır. Peter Wollen'in belirlediği Karşı sinema anlatısı kriterleri ise; Anlatı Geçişsizliği, Yabancılaşma, Ön Plana Çıkarma, Çoklu Diegesis, Açıklık, Rahatsız Olma, Gerçeklik. İran Yeni Dalga Sineması denildiğinde en önemli yönetmenlerden biri Abbas Kiarostami'dir. Yapılan çalışmada Abbas Kiarostami'nin yönetmenliğini yaptığı 1990 sonrası sekiz uzun metraj filmi, karşı sinema anlatısı üzerinden incelenmiştir. Betimsel Analiz yöntemi kullanılarak yönetmenin filmlerinde, Peter Wollen'in karşı sinema ilkeleri baz alınarak incelenmiş ve karşı sinema anlatısını nasıl taşıdığı araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Karşı Sinema, İran Sineması, Abbas Kiarostami.

ABSTRACT
CINEMA OF ABBAS KIAROSTAMI AS AN EXAMPLE OF
COUNTER CINEMA

Cansu Akbulut
Master Thesis
Department of Radio, Television and Cinema
Radio, Television and Cinema Programme
Supervisor: Asst. Prof. Dr. Gülçin Çakıcı Öztürk
Maltepe University, Graduate School, 2020

Cinema emerges as a narrative, a communication tool, an art branch and an industry. Cinema is divided into two different areas as classical expression and contemporary expression. Classic narrative films are considered a popular and industry-based cinema, which we call Hollywood style. This style, apart from the art branch of cinema, is a popular entertainment tool that attracts the attention of the audience and targets the industry section of the cinema.

The opposite cinema is against classical narrative cinema and is against the accepted cinema culture of mainstream cinema. The narrative used by the opposite cinema films, mainstream cinema films is ideologically separated from the language it uses. Counter-cinema narrative criteria set by Peter Wollen; Narrative Incompatibility, Alienation, Emphasis, Multiple Diegesis, Openness, Disturbance, Reality. When it comes to Iranian New Wave Cinema, one of the most important directors is Abbas Kiarostami. Eight feature films directed by Abbas Kiarostami after 1990 were analyzed with a counter-narrative narrative. Using the Descriptive Analysis method, the films of the director were examined by examining the principles of counter-cinema and the counter-cinema narrative.

Keywords: Counter Cinema, Cinema of Iran, Abbas Kiarostami.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZ	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖZGEÇMİŞ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.6. Araştırmanın Tanımları.....	4
1.7. Karşı Sinema Kavramı	4
1.7.1.Wollen’e Göre Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği	21
1.7.2.Wollen’e Göre Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma	21
1.7.3. Wollen’e Göre Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma.....	24
1.7.4.Wollen’e Göre Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis.....	24
1.7.5.Wollen’ Göre Kapalılık Karşısında Açıklık	24
1.7.6. Wollen’e Göre Haz Karşısında Rahatsız Olma	25
1.7.7.Wollen’e Göre Kurgu Karşısında Gerçeklik	26
BÖLÜM 2. İRAN SİNEMASI	29
2.1. İran Yeni Dalgası	29
2.2. Abbas Kiarostami Sineması	42
BÖLÜM 3. YÖNTEM	48
3.1. Araştırmanın Modeli	48
3.2. Abbas Kiarostami Sinemasının “Karşı Sinema” Kavramı Odaklı Betimsel Analizi	50
3.2.1. “Yakın Plan” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	50
3.2.1.1. “Yakın Plan” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	50
3.2.1.2. “Yakın Plan” Filmi ve “Yabancılaşma”	51
3.2.1.3. “Yakın Plan” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	52

3.2.1.4. “Yakın Plan” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	52
3.2.1.5. “Yakın Plan” Filmi ve “Açıklık”	53
3.2.1.6. “Yakın Plan” Filmi ve “Rahatsız Olma”	53
3.2.1.7. “Yakın Plan” Filmi ve “Gerçeklik”	53
3.2.2. “Zeytin Ağaçları Altında” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	54
3.2.2.1. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	54
3.2.2.2. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Yabancılaşma”	55
3.2.2.3. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	55
3.2.2.4. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	56
3.2.2.5. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Açıklık”	56
3.2.2.6. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Rahatsız Olma”	57
3.2.2.7. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Gerçeklik”	58
3.2.3. “Kirazın Tadı” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi.....	59
3.2.3.1. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	59
3.2.3.2. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Yabancılaşma”	59
3.2.3.3. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	60
3.2.3.4. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	60
3.2.3.5. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Açıklık”	61
3.2.3.6. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Rahatsız Olma”	62
3.2.3.7. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Gerçeklik”	62
3.2.4. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	62
3.2.4.1. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	63
3.2.4.2. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Yabancılaşma”	63
3.2.4.3. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	64
3.2.4.4. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	64
3.2.4.5. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Açıklık”	65
3.2.4.6. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Rahatsız Olma”	65
3.2.4.7. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Gerçeklik”	66
3.2.5. “10” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	66
3.2.5.1. “10” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	68
3.2.5.2. “10” Filmi ve “Yabancılaşma”	68
3.2.5.3. “10” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	68
3.2.5.4. “10” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	68
3.2.5.5. “10” Filmi ve “Açıklık”	69

3.2.5.6. “10” Filmi ve “Rahatsız Olma”	69
3.2.5.7. “10” Filmi ve “Gerçeklik”	70
3.2.6. “Shirin” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	70
3.2.6.1. “Shirin Filmi” ve “Anlatı Geçişsizliği”	70
3.2.6.2. “Shirin” Filmi ve “Yabancılaşma”	71
3.2.6.3. “Shirin Filmi” ve “Ön Plana Çıkarma”	71
3.2.6.4. “Shirin” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	71
3.2.6.5. “Shirin” Filmi ve “Açıklık”	72
3.2.6.6. “Shirin” Filmi ve “Rahatsız Olma”	72
3.2.6.7. “Shirin” Filmi ve “Gerçeklik”	72
3.2.7. “Aslı Gibidir” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi.....	72
3.2.7.1. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	73
3.2.7.2. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Yabancılaşma”	73
3.2.7.3. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	74
3.2.7.4. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	74
3.2.7.5. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Açıklık”	75
3.2.7.6. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Rahatsız Olma”	75
3.2.7.7. “Aslı Gibidir” Filmi ve “Gerçeklik”	76
3.2.8. “Sevmek Gibi” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi	76
3.2.8.1. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”	77
3.2.8.2. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Yabancılaşma”	77
3.2.8.3. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”	78
3.2.8.4. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Çoklu Diegesis”	78
3.2.8.5. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Açıklık”	78
3.2.8.6. “Sevmek Gibi Filmi” ve “Rahatsız Olma”	79
3.2.8.7. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Gerçeklik”	79
BÖLÜM 4. SONUÇ	79
KAYNAKÇA.....	82

ÖZGEÇMİŞ

Cansu Akbulut

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Eğitim

Derece Yıl	Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı
Y. Ls.	2020 Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Ls.	2016 Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Lise	2011 Hacı Hatice Bayraktar Lisesi

İş/İstihdam

Yıl	Görev
2020 -	Yönetici. TRİPGOTOURS Turizm Seyahat Acenteliği Ltd. Şti.
2019 –	İnsan Kaynakları Meslek Elemanı. B&C Tekstil/İrfan Akbulut
2018 –	İnsan Kaynakları Meslek Elemanı. Özsoy Tekstil/Taner Özsoy

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	: Kartal, 1993	Cinsiyet: K
Yabancı diller	: İngilizce (Orta)	
e-posta	: cansuakbulut52@gmail.com	

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Karşı sinema kavramı ilk kez 1970’li yıllarda Peter Wollen tarafından ortaya atılmıştır. Karşı sinema terimi, ana akım sinema kavramıyla ve bu kavramın kurallarıyla mücadele ederek bu kuralları ortadan kaldırmaya çalışan bir terimdir. Bu özelliğiyle de Hollywood sinemasına karşı alternatif bir sinema tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültür ile harmanlanmış olan Hollywood sinema anlatısı karşısında Karşı sinema anlatısı ana akım sinema anlatısına alternatiftir. Karşı sinema yapıtlarına bakıldığında Hollywood yapıtlarının tersine, stüdyo ortamında oluşturulmamış, ticari bir kaynak olarak görülmeyen, sürpriz gelişmeler barındırmayan, yıldız oyuncu popüleritesinden uzak yapıtlar olduğunu görülmektedir. Seyirci, bir Hollywood filmini izledikten sonra, kendisini dünyadan uzaklaşmış, hayali pencerelerde bulurken, bir karşı sinema filmini izledikten sonra, kendisini yaşadığı gerçek dünyanın içerisinde daha çok hisseden, kendisini gerçekten düşünürken ve sorgularken bulabilmektedir.

Sinema, anlatı kategorisinde iki kısma: klasik anlatı sineması ve çağdaş anlatı sineması olarak ayrılmaktadır. Klasik anlatı sineması (ana akım sinema) örneği olarak karşımıza Hollywood sineması çıkmaktadır. Çağdaş anlatı sineması (modern sinema) temsili olarak da karşı sinema karşımıza çıkmaktadır. “Sinema tarihinin en yaygın ve belirgin normları, temelleri Hollywood tarafından atılan klasik (geleneksel) anlatı sineması olarak nitelenen tarzın normlarıdır. Klasik anlatı, sinema tarihinde ve film çalışmaları alanında Hollywood sineması ile özdeşleşmektedir.” (Gürkan, 2015, s.17)

Çağdaş anlatı sineması, klasik anlatı sinemasının bir alternatifi olarak ortaya çıkmıştır. Sinemanın endüstriye dönmüş yüzünü reddederek modern bir anlatı sineması yaratılmıştır. Çağdaş anlatı sinemasının, klasik anlatı sinemasından en temel farkı “endüstriyellemeyen sinema” kavramını savunmasıdır. Endüstriyellememiş sinema kavramındaki “Karşı sinema iki amaç ile tanımlanır. İlki, izleyiciye kritik farkındalığın pozisyonunu vermek dolayısıyla izleyiciye sinemaya ait araçların doğuştan gelen illüzyonunu ortaya çıkarmaktır. İkincisi, standart sinemaya özgü kuruluşlar tarafından izleyicileri kendi gensorusuna dair bilinçlendirerek ve doğrusu, kendileri ile çatışan

veya uyumlu olan ideolojik teori ile haşır neşir tutarak, izleyici üyesini politik mücadele içerisine sokmaktır.” (Gürkan, 2015, s.80-81)

Karşı sinemanın duruşu için Gürkan; “Karşı sinema, geleneksel anlatı yapısına kuşkuyla yaklaşır. Geleneksel anlatı sinemasının, yaşanan insanlık durumunu gizlemeye yarayan araçlar kullandığını düşünen karşı sinema anlatısı, kalıplaşmış estetik ölçütleri reddeder. Fakat söz konusu bu kural tanımamazlık, bir dünya görüşünden bağımsız değildir. Gerçekliğin belirsizleştiği bir çağda “Sinemanın özgül ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, geçmiş gibi alımlanmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır. Bu yoldaki denemeler, sorunlara, kavramlara, tanımlanmış, adlandırılmış ilişkilere ‘başka’ biçimde bakma olanağını da elde ederler.” (Gürkan, 2015, s.83)

Bu bağlamda karşı sinema anlatısının ana akım sinemadan farklı olarak yapmak istediği “Gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır.” (Gürkan, 2015, s.83)

Karşı sinema, izleyicinin başta düşünmesi, sorgulamasını, fikir beyan etmesini, gerekirse tartışmasını ama bir şekilde filmin içine dahil olmasını istemektedir. Sinema bir sanattır. Sanat, insana katkı yapabildiği kadar sanattır. Karşı sinema tam olarak bunun karşılığını sağlamak istemektedir. Karşı sinema, klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış normlarını reddederek, her normun gerçek yüzünü bünyesinde taşımaktadır. Bu yüzden karşı sinema anlatısı, anaakım sinema anlatısının izleyiciye kattığı kendisi gibi tüm “klasik” biçimleri yıkmak istemektedir. Kişi, izledikleri karşısında kendi öznel duyguları, kendi öznel bakış açısıyla yorum katması, gördükleri karşısında zorlanmalı ve bir üretimde bulunmalıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Karşı sinema kavramının ne olduğu, kim tarafından hangi amaçla ortaya çıkarıldığı, sinema tarihi içerisinde nasıl var olduğu ve temelde klasik anlatı sinemasından nasıl farklılaştığı anlatılmaktadır. İkinci bölümde, Karşı sinema kavramının dünya sineması içinde örnek temsili olarak İran sinemasına değinilecektir. Üçüncü bölümde ise, İran sinemasının “Karşı sinema” kavramına nasıl bir örnek olduğu Abbas Kiarostami sineması üzerinden betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilecektir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Karşı sinema denildiğinde oluşan ilk soru “neye karşı?” sorusudur. Karşı sinema, Hollywood endüstri sinemasının izinde oluşan klasik anlatı sinemasına karşı oluşmuş bir kavramdır. Sinema alanında geliştirilmiş bu alternatif bakışın dünya sineması içinde İran sineması ölçeğinde nasıl temsil edildiği bu çalışmanın temel problemidir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; dünya sineması içerisinde “Karşı Sinema” kavramına içerik ve biçimsel üslubuyla örnek bir bakışla destek veren İran Sineması ve O’nun en önde gelen temsilcisi Abbas Kiarostami filmlerinde “Karşı Sinema” kavramının nasıl temsil edildiğini analiz etmektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Ülkemizde Karşı sinema kavramı, İran sineması ve Abbas Kiarostami sineması özelinde fazla çalışılan bir konu olmamıştır. İran sinemasında Kiarostami filmleri üzerinden karşı sinema kavramını inceleyen çalışma yoktur. Söz konusu bu çalışmanın, Karşı Sinema kavramı ve İran sineması ile ilgili yapılacak başka çalışmalara da katkı sağlaması hedeflenmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Söz konusu çalışma, niteliksel araştırma modeli betimsel analiz yöntemiyle analiz edileceği için amaç soru cümleleri dizayn edilmiştir:

- Karşı sinema kavramının, ana akım sinema karşısındaki alternatif duruşunun temel kriterleri nelerdir?
- İran sinemasının içeriksel ve biçimsel özellikleri bağlamında karşı sinema kavramı temsilinde karşılığı var mıdır? Var ise bu temsil biçiminin özellikleri nelerdir?
- Abbas Kiarostami filmleri-Karşı sinema kavramının kriterlerini temsil etmekte midir? Ediyor ise bunun içeriksel ve biçimsel karşılıkları nelerdir?

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Karşı sinema kavramı bu çalışmada, İran sineması evreni üzerinden değerlendirilip, Abbas Kiarostami sineması örnekleme bağlamında analiz edilmektedir. İran sinemasına, Abbas Kiarostami’nin sinematografisine baktığımızda, doğu

kültüründen doğma olmasına rağmen, uluslararası platformlarda sesini duyurarak birçok başarı elde etmiş bir sinema ve sinemacı olarak üzerine çalışılmaya değer örnekler bırakmıştır. Abbas Kiarostami filmografisine bakıldığında birçok kısa film, uzun metrajlı film ve belgesel çektiği görülmektedir. Bu çalışmada yönetmenin kısa filmleri ve belgesel filmleri araştırma kapsamının dışında bırakılıp, 1990 yılı sonrası yönetmeni olduğu uzun metraj filmleri (“*Yakın Plan*” (1990), “*Zeytin Ağaçları Altında*” (1994), “*Kirazın Tadı*” (1997), “*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*” (1999), “*10*” (2002), “*Shirin*” (2008), “*Aslı Gibidir*” (2010), “*Sevmek Gibi*” (2012)) araştırma kapsamının uygunluk veya elverişlilik örnekleme olarak seçilmiştir.

Abbas Kiarostami’nin yönetmenliğini yaptığı “*Ve Yaşam Sürüyor*” (1992) ve “*Tickets*” (2005) filmlerine erişim sağlanamadığı için araştırma kapsamının dışında tutulmuştur.

1.6. Araştırmanın Tanımları

Bir Karşı Sinema Örneği Olarak Abbas Kiarostami Sineması adlı çalışmanın tanımları şu şekildedir:

Karşı sinema kavramının ne olduğu, kimler tarafından ortaya çıkarıldığı, günümüzde sinemada karşılığını nasıl bulduğu, hangi film türlerinin karşı sinema kavramlarını içerisinde barındırdığını, karşı sinema kavramının özellikleri, İran sinemasının özellikleri, Abbas Kiarostami sinemasının özellikleri, araştırmanın genel tanımlarıdır.

1.7. Karşı Sinema Kavramı

Karşı sinema kavramı, klasik anlatının karşısında duran, belirli kalıplar dahilinde oluşturulmuş, ana yapıya karşı duruş sergileyen muhalif bir anlatıdır. Karşı sinema anlatısı, çağdaş anlatı sineması içerisinde yer almaktadır. Çağdaş anlatı sineması, öznel bir anlatıyı desteklediği gibi film içerisinde izleyiciye aracı göstererek kurgusal dünyadan kendisini ayırmaktadır. Klasik anlatı ise bu noktada aracı ortadan kaldırarak izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırıp, izleyicinin filmin kurgusal dünyasına geçişini sağlamaktadır. Bu da izleyicinin aktif moddan çıkarak pasif moda geçişini sağlamaktadır.

“Klasik anlatının alternatifi olarak beliren ve önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan çağdaş (modern) anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi kırıp, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması yani estetik özbilinçliliğe ya da öz düşünümSELLİĞE yol açan bir yapılanmayı içermesidir.” (Gürkan, 2015, s.18)

Çağdaş anlatı sineması filmleri sade bir yapı taşımaktadır. Bu sinema, süslülüğü, şaşaayı, gösterişi, kurguyu ve gerçeklikten uzaklığı sevmeyişi gibi yapısında da bulundurmamaktadır. Filmler çoğunlukla gündelik hayattan alınan, sıra dışı olmayan yani olağan bir yapı taşımaktadır. Filmler büyük büyük cümleler kurmaz, sade bir şekilde başlar ve biter. Filmlerin mutlak belirli bir başlangıcı ya da mutlak belirli bir sonu yoktur. Karşı sinema filmlerinin en ayırt edilesi özelliği filmlerinin açık uçlu bir son ile bitmesidir. Filmlerin açık sonlarıyla izleyici film sonrasında düşünmeye yönlendirilir. İzleyici bu sayede gerçekliğin içerisinde aktif olarak var olabilmektedir. Karşı sinema anlatısını, dilini anlayabilmek bu noktada önemlidir.

Karşı sinema anlatısının tanımına ulaşabilmek için kavramın neye/nelere karşı olduğu sorusunun sorulması gerekmektedir. Karşı sinema, neye karşıdır? Karşı sinema, ana akım sinemaya karşıdır. Karşı sinema, ideolojik olarak ana akım sinemadan farklıdır ve ana akım sinemaya bu anlamda muhaliftir. Karşı sinema, ana akım sinema filmlerinin bir endüstri içerisinde olmasına, anlatılarının açık olmasına, önceden çizilmiş ve sınırları belirli olan bir yapıyı barındırmalarına karşıdır. Karşısında durduğu bu kuralları kendi ürünlerinde yıkarak, yeniden muhalif bir şekilde yaratmaktadır. Karşı sinemanın ortaya çıkışında “İlk olarak 1969 Godard yapımı “*Vent d’est*” (*Doğu Rüzgarı*) adlı film ile ilgili olarak Peter Wollen, “Karşı sinema” kavramını öne sürmüş ve bu sinemanın Hollywood sinemasına karşı bir sinema olduğunu belirtmiştir.” (Gürkan, 2015, s.33-34)

Karşı sinema anlatısını anlayabilmek için ana akım sinemanın temsilcisi olan Hollywood sinemasını iyi bilmek gerekmektedir. Karşı sinema anlatısı muhalif bir anlatı olduğundan Hollywood sinemasının içerisinde yer bulan her türlü anlatım, her türlü özellik ve biçiminin tersini, muhalif yanını bünyesinde bulundurmaktadır. Anaakım sinema biçiminin içerisinde barındırdığı gerçek işlevi ile ilgili olarak İpek; “Anaakım sinema ya da konvansiyonel sinema olarak tanımlanan sinema biçimi, belirli

birtakım sinematik formüllerin, anlatı kalıplarının ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Tıpkı medya organları gibi ana akım sinemada, kitlelerin bilinçlerinin kontrol edilmesine destek olmaktadır. Bu bakımdan kimi anlarda iktidar talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırma yoluna giden konvansiyonel sinema, egemen yapının bekasını sürdürebilmesi adına önemli bir işlev görür. Başka bir deyişle hakim ekonomik yapıların işleyişine uygun, muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçen, hep birbirine benzeyen öyküler anlatır ana akım sinema. Kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır.” (İpek, 2017, s.74)

Hollywood sineması gerek anlatı yapısına gerek oluşum aşamalarına bakıldığında bir sistem işi olduğunu gözler önüne sermektedir. Her alanı bu dünyanın işi değilmişçesine sihir ışığı taşımaktadır. Hollywood filmlerinin yapım aşamalarında doğal olan, insan elinin değmediği hiçbir nokta bulunmamaktadır. İnsan eli o kadar ana akım sinemanın içerisinde ki filmler aynı fabrika seri üretimle ortaya çıkarılmış ürünlere benzemektedir.

“Hollywood’a aynı zamanda Hayal Fabrikası ismi verilmiştir. Bu benzetme, Hollywood’un önceden kurgulanmış hayalleri, bir fabrika işi gibi ardı ardına üreterek seyircisini belirli kalıplar dâhilinde belli başlı umutlar ve sözler ile ümitlendirmesinin bir göstergesidir.” (Erensoy, 2012, s.6)

“Hollywood sineması, her şeyden önce bir eğlence endüstrisidir. Sunduğu fantezilerle izleyicileri gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaştırır. Dramdan trajediye, komediden fanteziye kadar farklı tür ve hikâyelerdeki filmlerin pek çoğu doğrudan eğlence ve kaçış amaçlı üretilmiştir. Yıldız sistemine dayanan Hollywood tarafından üretilen filmlerin çoğu kurgusal bir hikâyeye dayanır. Hollywood’un yarattığı, ticari açıdan başarılı olmuş tür (müzikal, western, korku, komedi, romantik komedi vb.) ve temalar vardır. Bunların pek çoğu sürekli tekrarlanmaktadır. İnsanlar Hollywood filmlerinde gördükleri yıldızların canlandığı tip ve karakterlerle özdeşleşerek içinde bulundukları gerçek konumdan hayali olarak uzaklaşarak mevcut sisteme ideolojik olarak yeniden eklenmektedirler.” (Ak, 2018, s.28-29)

Hollywood sinemasının bu denli gelişmesi ve dünya sahnesinde önemli bir yere sahip olmasını, bünyesinde yaratılan hayli yüksek bütçeli ve ticari bir amaçla yaratılan filmlerine borçludur. Bu filmler, izleyici tarafından büyük ilgi görmüş, izleyici

tarafından desteklenmiş ve ana akım sinema bugünkü konumuna gelmiştir. Hollywood sinemasında gerçek bir sinema yaratımının dışında ticari bir kazanç sağlamak ve popüler olmak daha önemli bir yer tutmaktadır. Bu sinemanın diğer sinema anlatılarından farklı üç özelliği ise; yüksek bütçeli film üretimi, stüdyo sistemleri ve filmlerin kadrosundaki star oyuncu anlayışıdır. Bu özellikler dünyanın neresinde olursa olsun izleyicilerin gözünde Hollywood sinemasını göz bebeği yapmaktadır. Bu da Hollywood sinemasını vazgeçilmez bir noktaya taşımaktadır.

Klasik anlatı sineması, dünya üzerindeki gerçekliğin dışında, izleyici için hayali bir dünya yaratmaktadır. İzleyiciye sunulan bu hayali dünyada sınırlar belirlenmiştir. İzleyici sadece kendisine gösterilen kadarını görebilmekte, kendisine anlatılan kadarını anlayabilmektedir. İzleyiciye sunulan pembe hayali dünyanın üretiminde can sıkıcı, keyif kaçırıcı, izleyiciyi gördükleri karşısında derin düşüncelere iterek onu rahatsız eden, konfor alanının dışına çıkaran bir anlatıya asla yer verilmemektedir. Klasik anlatı sinemasında yaratılan dünyayla izleyiciye gerçeklikle fazla örtüşmeyen, izleyiciye haz ve keyif vererek yaşadığı sıkıntılardan uzaklaştıran, eğlence ve gösteri dünyası sunulmaktadır. İzleyici bu dünyada mutlu olmaktadır. İzleyici, sorgulamadan ve düşünmekten ötede düşler dünyasındadır.

Rekin Teksoy, Düşler Fabrikası olarak da adlandırılan Hollywood sinemasından şu şekilde bahsediyor; “Değişik konularda, değişik biçimlerde üretilen ve kimi kez dev dekorlu sahneler yer veren bu filmler, sanat değeri çok daha ağır basan kimi Avrupa filmlerinin rekabetine karşın, Hollywood sinemasını yavaş yavaş dünyanın her ülkesinde vazgeçilmez kılmaya başlıyordu.” (Teksoy, 2005, s.95)

Hollywood sineması popülerlikten beslenmektedir. Bu sinemada üretilen filmlerle, izleyiciye bir şey anlatabilmenin dışında, izleyicinin gözünde nasıl daha iyi popüler olunabileceği önem taşımaktadır. Ana akım sinemanın popülerliği arttıkça yapımcılara sağladığı kar da giderek artmaktadır. Ana akım sinema bir üretim bir endüstri sineması olduğundan sağladığı kazanç ve o kazancın artırılması anlatımdan dilinden daha önemlidir.

“Hollywood sinemasının en temel özelliği birer popüler kitle kültürü ürünü olmasıdır. Bu bağlamda Amerikan filmleri Amerikan rüyası olarak da adlandırılan egemen ideolojiye dayalı içerikler sunarlar. Bu rüya/ideoloji bireyci kapitalist burjuva

ideolojisi. Bireycilik, kişisel çaba, sorumluluk ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe yol açması, tüketim kültürü ve sınıf atlamayla gerçekleşir. Filmlerde sorunlar bireyselleştirilir ve psikolojik bir tabana oturtulur. Bunlar bütün Hollywood anlatılarının ortak özellikleridir.

Film endüstrisi olarak Hollywood, kâr elde etmek amacıyla eğlence üretir. Görünürde film biçiminde eğlencenin üretilmesi ve satılması, paketlenmiş eğlence satışı yoluyla sermaye birikimi yapıldığı gerçeğini gizler. Buna göre Hollywood, bir yandan büyük bir sermaye birikim merkezi iken öte yandan çok önemli ideolojik yeniden üretim merkezidir. Çünkü Hollywood hem izleyicilerin ceplerindeki paraları alır hem de onların dünyayı algılama biçimlerini şekillendirir. Böylece kapitalizmin egemen ahlaki değerleri (tüketim, bireycilik, haz vb.) aynı anda milyonlarca izleyiciye aktarılmış olur.” (Ak, 2018, s.29)

Hollywood sineması popülerliği ve çekiciliğiyle izleyiciyi avucunun içine almaktadır. İzleyici Hollywood sineması karşısında adete hipnotizedir. Kendisine ana akım sinema tarafından sunulan renkli, ışıltılı bir dünya ile kendisinin yaşadığı sıkıcı, sorunlu dünyasından sıyrılarak pembe rüyalara dalmaktadır. İzleyici sıkıntılardan, günlük hayatın stresinden birkaç saatliğine de olsa Hollywood sineması sayesinde uzaklaşmış, özdeşleşmeye, haza ve kurgusal dünyaya doyararak filminden ayrılmaktadır. Hollywood sineması, karşı sinemanın aksine popüler olan ne varsa onu bünyesine dahil etmektedir. Star oyunculara yer vererek, popüler olmuş çekim taktikleri kullanılarak, popüler müzik türleri kullanılarak ilerlenmektedir. İzleyici tarafından ilgi görmüş birçok Hollywood filmi küçük revizelerle değiştirilerek tekrardan izleyiciye sunulmuştur. Ana akım sinema bir endüstri sineması olduğundan içerisinde risk barındırmamaktadır. Büyük bütçelerle filmler yapıldığı için daha önce yapılmamış bir şeyi yapmak izleyici tarafından nasıl bir tepki alacağı bilinmediğinden hiç riske girilmemektedir. İzleyicinin izlemeyi sevdiği şekilde bir film tekrar tekrar farklılaştırılarak çekilir ve yeniden sunulur. Hollywood filmleri kurgusal bir dünya yarattığından klasik, olağan bir olayla başlamakta, filmde yaşanan olumsuz olaylar mutlaka sözüme ulaşarak “mutlu son”, “olağan son” dediğimiz durumda bitmektedir. İzleyicinin duygu durumları bu nedenle kolaylıkla şekillendirilebilmektedir.

“Ana akım sinema evreni yaygın bir biçimde kabul görmüş duygu ve düşüncelere dair methiyelerle doludur. İnsanlar için neyin “doğru”, neyin daha “önemli” olduğunu söylemek onun vazifelerinden biridir. Bu tarz bir sinemacılık anlayışında egemen düşünüş biçimlerinden ayrılmak, karşı görüşlere sahip olmak, toplum içinde ayrıksı duruşlar sergilemek, genel geçer kabul ve kurallara biat etmemek toplumsal huzuru bozan ya da kişiye kötülük getiren eylemler olarak resmedilir. Bu şekilde toplumu sarmalayan kapitalist işleyişin herhangi bir yara almaması ve sermaye sahiplerinin gelir kazanmaya devam etmesi amaçlanır. Hiç kuşku yok ki onlar kârlarını arttırdıkça giderek eğlence ekonomisinin en önemli unsurlarından biri haline gelen sinema endüstrisi de bu kazançlardan nasiplenebilecektir.

Daha yüksek maddi kazançlara ulaşma çabası ve yüksek gişe beklentileri Hollywood’un doğasında vardır denilebilir. Bu nedenle Hollywood içinde kapitalizmi eleştiren yönetmenlerin sayısı bir elin parmağını geçmez.” (İpek, 2017, s.76)

Hollywood sineması ne kadar tahmin edilebilir ve olağan bir sinema anlatısıysa, karşı sinema anlatısı da bir o kadar tahmin edilemez ve sıra dışı bir sinema anlatısına sahiptir. İki sinema anlatısının da hayata bakış açıları, oluşum amaçları birbirininkinden çok farklıdır. Hollywood sinemasının kendisini satma ve mutlaka izleyiciden olumlu dönüş alma derdi vardır. İzleyiciye ne anlattığı, izleyicinin gördüklerinden kendisine bir fayda sağlayıp sağlamadığı ise bu sinemanın derdi değildir. Film öyle sorunsuz öyle klasik kurgulanmalıdır ki bunun sonucunda izleyici filmi eleştirmemeli, filmi mutlaka beğenmelidir. Ancak karşı sinema anlatısının izleyiciden böyle bir beklentisi yoktur. Karşı sinemanın, Hollywood sineması gibi popüler olma, ticari bir kazanç sağlama, izleyiciyi ve yaratılan dünyayı kontrol altına alma gibi derdi yoktur. Ana akım sinema bir “kontrol sineması” olarak adlandırılabilir. Ortaya çıkarılacak yapım, sağlanacak ultra kazanç, star sisteminin katı bir şekilde uygulanması, izleyicinin gördükleri karşısında düşünmesi ve hissetmesi gereken şeyler büyük bir kontrol mekanizmasının varlığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu katı kontrol mekanizmasının varlığı ile ana akım sinema ciddi bir endüstriyelleşme sürecine dahil olmaktadır. Ana akımın bu kontrolcü tutumu ile ilgili Erensoy’a göre; “Oyuncular, stüdyo sistemi içerisinde oldukça az bir güce sahiptir; çoğu oyuncu stüdyo ile uzun süreli bir kontrat imzalar ve oynadığı film ve karakterlerin seçimine dair alınan kararlar üzerindeki etkisi azdır. Stüdyolar sadece oyuncuların

filmdeki rollerini değil, aynı zamanda ekran dışındaki hayatlarını da kontrol etmektedirler. Halkın gözünde “zengin, cazibeli ve güzel insanlar” olarak gösterilen sinema oyuncularının imajı aslında kurgulanmıştır. Her oyuncu belli formlara sokulmakta ve özel hayatları stüdyonun istediği gibi kamuya yansıtılmaktadır. Bu strateji bilet satışlarını da etkilemiş ve ‘dedikodu’ dergilerinin çoğalmasına yol açmıştır. Bu şekilde, ‘yıldız’ olgusu pop kültürün bir parçası haline gelmiştir.” (Erensoy, 2012, s.9-10)

Anaakım filmler vizyon öncesinde anlattığı konuyu, oyuncu kadrosunu izleyiciye tanıtmaktadır. İzleyici bu filmleri konusu ilgisini çekmese de sadece beğendiği star oyuncuyu izlemek için bile gidebilmektedir. Bu noktada oyuncuların geniş hayran kitlelerinin varlığı film açısından oldukça önem taşımaktadır. Filmin yönetmeni, filmin çekildiği ülke ya da şehir de izleyicinin filme yönelimini etkileyen unsurlar arasındadır.

“Bir filmde ünlü bir oyuncunun adının olması o filmin pazarını bir nevi garantilemektedir ve bu nedenle oyuncular stüdyolar ve filmlerin başarısı için vazgeçilmezdirler. İmgelerinden ne kadar faydalanılırsa, stüdyonun karı o kadar artmaktadır.” (Erensoy, 2012, s.11)

“Hollywood’un eğlence endüstrisi, kendi yarattığı yıldızların ikonolojik özelliklerinden faydalanır. Yıldızların en temel özelliği, izleyicilerin dikkatini çekmesi yani satmasıdır. Sadece sinema değil, TV, gazete, dergi, radyolar ve internet başta olmak üzere her türlü eğlence formunda yıldız sisteminin ikonolojik özelliğinden faydalanarak maddi ve düşünsel satış gerçekleştirilir. Çünkü yıldızlar sayesinde onların milyonlarca hayranlarına ulaşmak mümkündür. Satışı garanti altına almak için yıldızlar sayesinde Hollywood’a görkemli ve mistik bir anlam yüklenir.” (Ak, 2018, s.30)

Hollywood sineması baştan aşağı mükemmelliği temsil etmektedir. Filmlerin olay örgüleri, filmdeki karakterler, karakterleri canlandıran star oyuncuların hepsi mükemmelliği sembolize etmektedir. İzleyici, kendisinde ya da hayatında görmediği o mükemmeli izlediği filmde görmek istemektedir. Gördüğü pembe dünyada sanki kendi yaşıyormuşçasına bir rahatlama, bir huzur etkisi altına girmektedir. İzleyici gördükleri karşısında adeta büyülenmektedir. İzleyici kendisini iyi hissettiren bu sinema anlayışını savunmakta, daha fazla talepte bulunmaktadır.

“Geçerli ekonomik sistemin gereklerine uygun bir yaklaşımla yola çıkıldığında sinema sektörü, kaçınılmaz biçimde, öncelikle rekabet ve karlılık esasına dayalı olarak düzenlenmiştir. Büyük kitleleri cezbeden bu yeni ‘atraksiyon’a yönelik hızla gelişen talebi karşılamak için artan sayıda film yapmak zorunluluğu, örgütlenmenin kapitalist ekonominin gerektirdiği biçimde gerçekleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Aynı ekonomik sistemi benimseyen tüm ülkelerde, sinema alanının temel işleyiş biçimi bu modele uygundur. Ancak, sinema alanında Avrupa ve ABD arasındaki rekabet, Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte ABD lehine sona ermiş ve Hollywood’un tekeli ‘Stüdyo Dönemi’ başlamıştır. Böylece Hollywood, güçlü bir iç ve dış Pazar garantisi altında popüler filmlerin binlercesini üretilip tüm dünyaya dağıtmıştır.” (Abisel, 1999, s.41-42)

Hollywood sinemasında her şeyin klasik ve net olduğu görülmektedir. Film içerisinde her hikayenin mutlak bir başlangıcı ve mutlak bir sonu mevcuttur. Filmlerin giriş kısmından itibaren gelişme ve sonuç kısımları izleyici tarafından rahatlıkla tahmin edilebilmektedir. Hollywood stüdyolarında üretilmiş hiçbir filmin sonu, klasikliği ve tahmin edilebilirliğiyle izleyiciyi şaşırtmamaktadır. Karşı sinema ise aksine izleyiciye bilinmez bir dünya sunulmaktadır. İzleyici gördükleri karşısında sorgulamaya, düşünmeye başlamakla birlikte filmin içerisinde aktif rol almaya başlamaktadır. Karşı sinemanın dili farklıdır, anlatıları farklıdır, amacı farklıdır ve bunun neticesinde izleyiciye verdikleri ve izleyiciden aldıkları da Hollywood sinemasının aksine farklıdır. Hollywood sineması karşısında karşı sinemada radikal bir farklılık söz konusudur. Hollywood sineması, düz bir çizgisel doğrultuda ilerleyen, anlaşılır bir öyküyle kurgulanmış, belirli bir neden-sonuç ilişkisi taşıyan, istenilen ve beklenen amaç-sonucun gerçekleştiği anlatıdır. Hollywood sinemasında başından sonuna her şey nettir ancak karşı sinemada hiçbir şey net ve belirgin değildir. Karşı sinema, Hollywood sineması gibi endüstriyelleşmemiş ve onun gibi geniş bir alana yayılmamıştır.

Hollywood sinemasının endüstrileşmesi ve Avrupa’ya yayılması ile ilgili Özdoğru; “Sesli filmin yaygınlaşması ve sinemanın bir endüstri olarak kendini kabul ettirip büyük paraların konuşulmasına başlanmasıyla, Hollywood egemenliğini ilan eder. Stüdyo ve star sisteminin giderek devleştiği Amerikan film endüstrisi, diğer ülkelerdeki ünlü starları, yönetmenleri birer birer kendi bünyesine çekmeye başlar. Hollywood’un imkanları Avrupalı yönetmen ve oyuncuların gözlerini kamaştırır ve

ülkelerini bırakıp bu endüstrinin parçası olmayı seçmelerine neden olmaya başlar.” (Özdoğan, 2004, s.21)

Hollywood sineması, doğduğu topraklar olan Amerika Birleşik Devletleri’nin en büyük kazanç kapılarından biri olmaktadır. Hiçbir riske girmeden, ilgi çekiciliğini ve başarısını kanıtlamış tüm içerikler ufak değişikliklerle tüm dünya izleyicisine pazarlanmaktadır. Bu da Hollywood sinemasının kazancını her zaman koruyucu ve canlı tutmaktadır. Bu noktada Hollywood sinemasının endüstriyel ilerleyişi ile ilgili Ak; “Hollywood stüdyoları ekonomik riski azaltmak için dikey tekelleşmeye başvururlar. Yani stüdyolar sadece film üretmezler aynı zamanda sektörün ve endüstrinin dağıtım, gösterim ve tüketim aşamalarını da kontrol ederek kâr marjlarını yüksek tutmaya ve korumaya çalışırlar. Gösterim aşamasında tutmamış bir film milyonlarca doların sokağa atılması demektir. Onun için yıldız sistemi ve denenmiş ve tutmuş formüller Hollywood’un çok fazla riske girmeden tutucu bir şekilde kısmen içerik açısından deneysel yaklaşımlara kapalı bir şekilde kapitalist fikir ve düşüncelere uygun işleyişe sahip olmasına neden olmaktadır. Hollywood’un ekonomik ve endüstriyel yapısı ve kâr odaklı ticari bir endüstriyel faaliyet olması, film içeriklerinin de muhafazakâr ve en iyi ihtimalle liberal görüşlerle doldurulmasına neden olmaktadır. Sinema endüstrisi sunduğu içeriklerle izleyicide bu yönde bir duygusallık/duyarlılık yaratmaktadır.” (Ak, 2018, s.28)

Hollywood sinemasında gerçeklik kaybolmaktadır. Filmler “tür” denilen başlıklar altında katagorize edilmektedir. Komedi, dram, korku, gerilim ve benzeri sıfatlarla filmler “tür”lere ayrılmaktadır. Bu da ayrımlar filmlerin daha da kolay anlaşılabilir olmasına katkı sağlamaktadır. İzleyici, izleyeceği filmin türü üzerinden kendisi için yaratılması gereken havayı kendi iradesi ile seçebilmektedir. Tür filmler izleyicinin zihnini kurcalamaz ve kişi düşüncelere dalmaz. Bu da izleyicinin modunu desteklediğinden kişiler tarafından Hollywood sinemasının daha cazip kılınmasına sebep olmaktadır. Hollywood sineması izleyiciyi yanına çekebilmek için bu kadar seçenek sunuyor olmasıyla geniş kitleleri hedef aldığını göstermektedir. Ancak karşı sinema geniş kitleleri hedef almamakta, tür sinemasına hizmet etmemekte ve izleyiciye kurgulanmış pembe dünyalar sunmamaktadır.

“Bir Godard filmi ise Hollywood yapımı milyon dolarlık hâsılatı olan bir film değildir ama seyreden kendisini yüzde seksen oranında filme verebilir. Godard’ın da söylediği gibi izlenenden çok şey alınan filmlerin daha az izleyicisi vardır. Günümüz sinema seyircisi film izlerken zihnini yormak istemiyor tam tersi rahatlamak ve eğlenmek istiyor gibi gözükmektedir.” (Aylan, 2014, s.167-168)

Hollywood sineması için tür film önemli bir yer tutmaktadır. Üretilen tüm filmler neticesinde Hollywood izleyici profili belirlenmekte ve istenilen kazancı sağlayabilmek adına bu izleyici profilinin istekleri karşılanmaktadır. Hollywood izleyicisi izlediği film karşısında kendini yormak, düşüncelere geçiş yapmak istememektedir. Bu izleyici profili, sinemayı bir kaçış bir eğlence sektörü olarak gördüğünden, normal hayatından kaçarak bu endüstriye sığınmaktadır. Dünya sorunlarından, hayatın zorlu yokuşlarından sıyrılacağı, kendisine mutluluk vadeden bu sektörle kısa süreli özgürlüğünü yaşamaktadır.

“Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesine ilişkin iki temel özellikten söz edilmesi gerekiyor. Bunlardan biri, Hollywood sinemasının parlak, hızlı ve yeni filmleri sürekli olarak üretebilmesidir. Bunun arkasında büyük yatırım olanaklarıyla sağlam bir endüstri yatmaktadır. Bir yandan altyapısının olanaklarını; öte yandan, en son teknolojiden yararlanabilen geniş insan gücünü devreye sokabilen Hollywood, bunalımları atlatır ve kendini yenilerken, özellikle iç pazarının sağlamlığına -seyirci, salon sayısı ve sinemaya gitme sıklığı ile reklam ve tanıtım olanakları vb. açısından- dayanmıştır. Bu pazar, yatırım giderlerini karşılayacak denli genişler ve Hollywood sinemasının çeşitli türlerle cezbediği yabancı seyircilere yönelen dış satışlardan elde ettiği kazancın tümünün kar hanesine aktarılmasına fırsat vermiştir. Böylece Hollywood, yeni büyük prodüksiyonların giderlerini rahatça karşılayabilmiştir. Sinemanın karlılığı, bu sektörün dışındaki yatırımcılarla Hollywood arasındaki sıkı ilişkisinde temeli olmuştur.” (Abisel, 1999, s.44-45)

Klasik ana akım filmleri yapısal olarak birbirlerine benzemektedir. Yazılan öyküler, yaratılan karakter içinde yaşadığımız dünya şartları, teknoloji değişmesine, gelişmesine rağmen pek farklılık göstermemektedir. Farklılık olmamasının asıl sebebi ise ana akım sinemanın “risksiz sinema” olarak tanımlanabilmesinden kaynaklanmaktadır. Yüksek bütçelerle yapılan filmler için yaratıcı olan büyük şirketler

fazlasıyla ticari kar beklentisi içerisinde olduklarından ve izleyici tarafından mutlak beğenilme istekleri yüzünden riske girmemektedirler. Bu da ana akım sinemanın kendi içerisinde kendi kendine “risksiz” olarak tekrar etmesine sebep olmaktadır.

“Klasik anlatı filmleri hemen ve kolayca kavranabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir. ‘Klasik Hollywood Sineması’ tanımındaki ‘klasik’ nitelemesinin sebebi bu biçimin uzun yıllar, sinemada öykü anlatmanın en etkili yolu olarak egemenliğini sürdürmesinden dolayıdır.” (O. Ersümer, 2013, s.83-84)

Karşı sinema anlatısı içerisinde öğreticiliği taşımaktadır. İzleyicinin görmek istediklerinden çok görmekten uzaklaşmak istediklerini göstermektedir. Ticari bir kaygı taşınmadığı gibi mükemmellik ve popülariteye ulaşma çabası bulunmamaktadır. Karşı sinema anlatısı kendi içerisinde bağımsız, kendi içerisinde “başka”dır. Topluma, insanlığa ve gerçek sinemaya hizmet etmek, izleyiciye katkı sağlamış olmak hedeflenmektedir. Yapaylıktan uzak, her insanın dünyasında gerçekleşebilecek olağan durumlardan beslenilmektedir. Ancak Hollywood sineması yapayca biçimlendirilmiştir. Tüm oluşum evrelerinde insan duygusu, insan kalemi hakimdir. Organiklikten uzaktır. Filmler kurmaca ve yapaydır.

“İzleyici ticari ve popüler olma kaygılarıyla üretilen filmleri izlerken filmin stiline, ‘bir anlatım biçimi olarak film’ e genellikle dikkat etmez, edemez. Çünkü bu yönde yönlendirilir. Daha çok starlara ve filmin kapsadığı dramatik olaylara odaklanır. Klasik anlatı sineması, yapıyı saydam kılarak, yapının sadece starlarını ve olay örgüsünü ön plana çıkararak bunu sağlar. Klasik anlatı sinemasında öykünün birileri tarafından anlatıldığı çeşitli taktiklerle gizlenmiş, sanki öykü kendi kendine akıyor izlenimi yaratılmıştır. Filmin biçimi çoğu zaman öykünün ve karakterlerin ardında gizli kalır. Aslında klasik sinemayı klasik yapan şey, kurmaca olduğunu tıpkı bir sihirbaz gibi gizleyebilme, gözden kaçırabilmek yeteneğidir.” (O. Ersümer, 2013, s.84)

Pek çok klasik Hollywood filmi öykünün geçtiği zamanı, yeri ve aksiyonun gelişimine neden olan ana çatışma konusunu açıklayan başlangıç yazıları ya da bunları anlatan bir dış-ses anlatıcı ile başlar. İzleyiciye verilen bu ön bilgiler onun kurmaca

evrene daha kolay ve çabuk girebilmesini, olaylar arasındaki nedensellik ve bağıntı tutarlı bir şekilde oluşturabilmesini sağlar. Klasik anlatı sinemasında, modernist sinemanın aksine perdeden izleyiciye seslenen bir anlatıcı figüre rastlanmaz. Bu durum klasik anlatı sinemasının var oluş amacına aykırı bir durumdur. Ekranda görülen ve izleyiciye doğrudan hitap eden anlatıcı figür, izleyicinin bir kurmaca evrene mesafeli bakmasına, dolayısıyla illüzyonun bozulmasına, özdeşleşme sürecinin sekteye uğramasına yol açar.

Klasik anlatı sinemasında, atılan her adımın, gösterilen her karenin önceden çizilmiş bir senaryosu mevcuttur. Filmin sahneleri dışında, karakterlerle bütünleşmiş, karakterlerin imzası olabilecek göstergeler mevcuttur. Örneğin, çoğu filmde sarışın kadın karakter daha az düşünebilen ve daha saf yaratılır, esmer kadın karakter daha hırslı, daha kötü niyetli olarak yaratılır ve seyirciye gösterilir.

Bunların dışında “Klasik anlatı sinemasında engelleyici kişi ya da kişiler, genellikle fiziksel olarak güzel olmazlar ama zekalarına vurgu yapılabilir. Klasik anlatı filmlerinde karşıt karakterler yaratmaya özen gösterilir. Bunun için belirgin özellikleri (cesur, dürüst vb.) vurgulanan ana karakterin karşısına, onun bu özelliklerinin tersini (korkak, düzenbaz vb.) barındıran karakter yerleştirilir. Birinin savunduğu değerler ötekinkine benzemez. Karakterler, birbirlerine karşıt oldukları oranda daha kolay anlaşılırlar.” (O. Ersümer, 2013, s.88)

İzleyici, izlediği Hollywood filmlerinde gördüğü hayatları yaşamaya, gördüğü karakterler gibi düşünmeye ya da karakterin yerine kendisini koyarak filmle özdeşleşmeye başlar. Bu durum izleyicinin film ile bütünleşmesine, filmin kurgusal akışına kapılıp gitmesine, gerçek dünyadan çıkarak rahat bir dünyaya geçmesine, farklı deneyimler hissetmesine neden olmaktadır. Kişi kendi monoton hayatından çıkarak özdeşleştiği karakterde mutlaka kendisini göreceği bir nokta yakalar. Kişinin aslında bizzat kendisinin yaşamak isteyeceği hayatlar, bizzat olmak isteyeceği karakterler ona sunulmaktadır. Bu yüzden Hollywood filmlerinde özdeşleşme ve haz kolaylıkla sağlanabilmektedir.

Hollywood sinemasında, filmin başarılı olabilmesinde karakterin tasarlanması büyük önem taşımaktadır. Hollywood izleyicisinin filmdeki gördüğü karakter ile ilgili temennisi, iyi karakterin ödüllendirilmesi, kötü karakterin cezalandırılması neticesiyle

mutlu sona ulaşılmasıdır. Bunun içinde; “Klasik Hollywood filmlerinde seyircinin ilgisini film boyunca tutmak ve kaybetmemek için önemli bir unsur da kahraman ile özdeşleşmesinin sağlanmasıdır; seyircinin filmdeki ana karakter ile duygusal, öznel, dramatik bir özdeşleşme yaşaması kameranın rehberliği sayesinde gerçekleşmektedir. Karakterler de- tıpkı sinema dili gibi- belli kalıplara sokulmuştur: “Hollywood sinemasında insan ya iyidir ya kötüdür. Kişiliği değişmez; ne gelişir ne de geriler. Kötü karakter kurtarılamaz bir günahkâr iken iyi karakter cazibeli bir varlıktır ve kendi isteğiyle kötü bir eylemde bulunamaz.” (Erensoy, 2012, s.22)

Anaakım sinema, seyirciye nasıl bir film, nasıl bir duygu durumu, nasıl bir görsel göstermesi gerektiğini önceden kendi içerisinde planlamaktadır. “Bu şekilde, filmlere kültürel bir görev atfedilmiş ve kabul edilebilir ideolojik sınırları belirlenmiştir. Örneğin filmde bir suç işleniyor ise, bu suçun nasıl işlendiği gösterilmemeli denmiştir, çünkü bu durumun seyircinin o suçu taklit etmesine neden olabileceği düşünülmüştür. Ayrıca, cinsel ilişkinin ekranda kesinlikle gösterilmemesi öngörülmüştür (ırklar arası ilişkiler, eşcinsel ilişkiler...) Bununla birlikte herhangi bir dini gruba kötü bakılmaması da önemlidir. Kötü karakterlerin kötülükleri için cezalandırılması, iyi karakterlerin mutlu sona erişmesi de mecburi kılınmıştır. Bu yasayla aslında Hollywood’un yapmak istediği politik bir sinemadan uzak durmaktır; ancak bunu yaparken kendi ideolojik inançları ve piyasa karından da vaz geçmemişlerdir. Ne de olsa, Hollywood’un en başından beri temel amaçları “seyircisini eğlendirerek, maksimum zevki, maksimum sayıda insana maksimum kara ulaşılarak yaratmak.” (Erensoy, 2012, s.12-13)

Ana akım sinema, izleyici kitlesinin sahip olmadığı ancak sahip olmayı arzu ettiği bir yaşam şeklini göstererek izleyici üzerinde kapitalist bir rol oynamaktadır. İzleyicinin talebi de bu yöndedir. Sahip olmadığı ancak özendiği bir yaşam tarzını kısa süreli görüyor ve hayal ediyor olmak izleyiciyi toplumsal gerçekliklerden arındırmaktadır.

“Ana akım sinema aracılığıyla kurulan bu hayali dünyada insanlar ekseriyetle refah içerisinde, sistem kişiye daha iyi şartlar altında yaşayabilmesi için olanaklar sunmaktadır, herkesin her şeye sahip olma hakkı vardır vs... Bu bakış açısından yola çıkarak ana akım sinemanın bütünüyle fantezi sattığı, izleyenlerin de bu parıltılı yaşamdan kendilerine eklemlenen düşlerle salondan ayrıldıkları söylenebilir. Oysa bu

sinemacılık anlayışı, toplumsal yapının nasıl olması gerektiği hususunda egemen söylemlerin dağıtıcılığını yapmak ve halkı eleştirel bakış açılarının uzağında tutmak dışında neredeyse başka bir rol üstlenmemektedir. Karakterler ölçeğinde de kadın nasıl olmalı, iktidar kimin elinde olmalı, çocukların aile içi konumları, ilişki şekilleri hep düzenin bekası adına özenle seçilerek izleyenlerin bakışına sunulmaktadır.” (İpek, 2017, s.76)

Ana akım sinema bu tarzda bir sinema ortaya koyarken, karşı sinema anlatısı bunun tam tersi bir sinemayı savunmaktadır. İzleyicinin yaşadığı hayat ile hayalinde kurduğu hayat birbirinden farklı olabilmektedir ancak karşı sinema gerçeklerin her zaman izleyici için daha ön planda olması gerektiğini savunmaktadır. İzleyici gördüğü gerçekler karşısında düşünmelidir. Karşı sinema, izleyicinin gerçekler karşısında kendisini soyutlamasını istememektedir.

“Klasik anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen, anlatıdaki diğer kişiler ve olayları bağlayan dolayısıyla anlatıya bütünlük kazandıran ve izleyici için temel özdeşleşme nesnesi olan karakter, başkarakterdir. Film bu karakter etrafında kurulur, izleyici filmde önce başkarakter arar, onunla özdeşleşir. Bu açıdan klasik anlatı sineması ‘başkarakterin serüveni’dir. Klasik anlatı sinemasında ‘özdeşleşme’ temeline dayalı bir yapı kurar. İzleyicinin anlatıdan alacağı haz özdeşleşmeye bağlıdır. İzleyici karakterlerle özdeşleşerek filmsel evrenin içine dahil olur. Denebilir ki başkarakter, izleyiciyi, peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır.” (O. Ersümer,2013, s.89)

İzleyici, ana karakterin büyüüne kapılmaktadır. Ana karakter çoğu zaman bir kahraman, büyük saygı ve büyük sevgi gören bir kişidir. Hayatının içerisinde tüm olumsuzluklardan tek bir hareket ile kurtulan, aile veya arkadaşını da muhakkak kurtaran, iyilik meleği temalı tasarlanmaktadır. Ana karakterin yarattığı bu büyülü ortama kapılan izleyici sadece kahramanın küçük dünyası ile ilgilenirken asıl dünyaya neler olduğu ile ilgilenmemektedir. Klasik anlatı filmlerinin ana odak noktası kahraman olarak yaratılmış ana karakterin dünyasıdır. Filmin çekildiği aralıkta gerçek dünyada yaşanan sağlıkta, politikada, ekonomide toplumsal olacak hangi durum varsa yer verilmemektedir. Bu durum gerçek dünyanın problemlerine göz kapatmaktır. Karakterlerin yaşadıkları dünya bu problemlerden soyutlanmış, en ama en basite

indirgenmiştir. Karşı sinema anlatısı ise dünya üzerinde yaşanan bu problemlere bire bir yer vermekte, izleyiciye bu problemleri göstererek bu problemler üzerine düşünmesini ve bu problemlerden kaçmaması üzerine bir ortam hazırlamaktadır.

“Klasik anlatıma sahip olan filmlerde evvela, hal ve hareketleriyle kusursuza yakın, başarılı ya da bir mucizeyi gerçekleştirebilecek denli saf, ancak parıltısını içerisinde barındıran, temiz, iyi niyetli bir karakter çizilir. Yanına da onun bu meziyetlerine uygun bir sevgili ya da eş yerleştirilir. Çizilen bu iki karakter üzerinden sadakat, ahlak, sevgi, başarı, inanç ve kutsal aile gibi yüceltilmiş birtakım değerlere göndermede bulunulur. Kısacası ana akım sinema filmlerinde gerek karakterler üzerinden gerekse çevresel unsurlar üzerinden ideal bir düzen kurulur. Bu şekilde gerçekte var olmayan bir dünyaya övgü yapılarak iyiliğin galip geldiği, çıkarıcılığın ve kötülüğün son bulduğu bir evren resmi ortaya koyulur.” (İpek, 2017, s.78) -

Hollywood sineması, izleyiciye sahip olamadığı dünyayı sunmaktadır. Bununla izleyiciyi gördüklerine özendirme, kendi içerisinde onu taklit etme fikrini aşılacaktır. İzleyici sevdiği oyuncu ve karakter ile özdeşleme sağlayarak onu kendi hayatına dahil edebilmektedir. Film sonrasında bir kere karakterin davranışlarını yaşama, karakterin saç ve giyimini örnek alma gibi ortaya çıkabilmektedir. Hollywood sineması, sıkı bir olay örgüsüne sahiptir. Her sahnenin birbiri ile bağlantısı, sonucu bulunmaktadır. Bu durum hiçbir sahnenin filmde bağımsız, tek başına bir anlamı olmadığını göstermektedir. Her sahne birbirinin tamamlayıcısı, birbirinin nedeni ve sonucuymuş gibi kalıp bir akış göstermektedir. Bu sayede öyküde akıcılık oluşturulmaktadır. Her bir konu, neden ve sonuç açıkça birbirini takip halindedir. Film içerisinde mutlak bir denge kuruluna kadar da bu takip hali devam etmektedir. Karşı sinema anlatısında ise her sahnenin bütünü (filmin) dışında tek başına, kendi içerisinde de bir anlam taşıdığı görülmektedir. Bir sahne tek başına kendi nedenini ve sonucunu da kendi içerisinde barındırabilmektedir. Bir karşı sinema filminde sonuca ya da olayların başlangıcına hiç etkisi olmayan bir sahneye de yer verilebilmektedir. Birçok sahne ile birçok anlam elde ederek tek bir sonuç ortaya koymak yerine karşı sinema anlatısı, birçok anlatı, birçok neden ve birçok sonuç ortaya koymaktadır.

“Karşı filmlerin bir başka özelliği ise geleneksel sinemanın sunduğu sürekliliği bozmak ve hikayeden çok film yapım yöntemine dikkatleri çekmektedir. İdeolojik

açından ele aldığımızda ise karşı filmler marjinal politik duruşları keşfetmeye çalışmaz; ancak Godard'ın deyişiyle “politik filmleri politik biçimde” ortaya koymayı amaçlar.

Karşı sinema (counter cinema); ana akım sinemanın ideolojisi ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılan bir terimdir. Karşı sinema örnekleri deneysel ya da kurmaca olabilir. Bu filmler genellikle normal ticari kanallar dışında dağıtım ve gösterim olanağı bulur. Karşı sinema filmleri Godard'ın deyişiyle, gerçekliğin illüzyonundan ziyade illüzyonun gerçekliğiyle ilgilenmektedir. Sinema tarihindeki ilk öncü ve deneysel filmler karşı sinema örneklerinden sayılmaktadır.” (Gürkan, 2015, s.36)

Karşı sinemanın politik duruşu, ana akım sinema tarzını reddedişi, deneysel film vb. tarzlara olan yakın ilişkisine bakıldığında öncü ve başka bir tarzı olduğu görülmektedir. Klasikğin dışında farklı bir göz ve farklı bir yol çizgisinde ilerleyen karşı sinema anlatısı kendine has duruşuyla dikkat çekmektedir.

“Karşı sinema anlatısında, filmin biçimsel yapısı, onun en çok dikkat çeken yanıdır. Bu sayede seyirci, filmle özdeşleşip pasif bir konumda durmak yerine, tedirgin olup gördükleri hakkında yorum yapma fırsatını yakalar. İzleyene alışılmıştan farklı tamamlanmamış bir dünya sunan çağdaş anlatı filmleri, seyirci ile birlikte bulgulamayı ve şekillenmeyi hedefler. Yaratma özgürlüğünü ve sorumluluğunu sanatçısına bırakan karşı sinema anlatısı, öykü anlatmayı reddeder. (Gürkan, 2015, s.84-85)

Ana akım sinemaya karşı muhalif bir duruş sergileyen karşı sinema anlatısı, Peter Wollen'in ortaya çıkardığı yedi kendine has özelliği taşımaktadır. Ana akım sinemacılar bu yedi özelliği “sinemanın yedi günahı” olarak tanımlasa da Peter Wollen'e göre karşı sinema bu yedi günaha karşı olarak ortaya çıkmıştır. Karşı sinema anlatısı, ana akım sinema anlatısının yedi özelliği karşısında kendi yedi özelliğini ortaya koymaktadır.

HOLLYWOOD ANLATISI	KARŞI SİNEMA ANLATISI
Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık

Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Tablo1: Wollen, Hollywood anlatısı ile karşı sinema anlatısı arasındaki farklılıkları bu şekilde özetlemektedir.

(Gürkan, 2015, s.41)

Karşı sinema anlatısının tanımlanan yedi özelliği, Hollywood anlatısının yedi ana özelliğinin hem ismen karşıtı hem de kavram olarak karşıtıdır. Hollywood anlatısının izleyici ile direk bir ilişki kurmayı tercih etmezken, karşı sinema anlatısının ana özelliklerinden birisinin izleyici ile mutlaka iletişim halinde olması örnek olarak verilebilmektedir.

“Karşı sinema filmleri, izleyici ile ilişki kurmak için çok sayıda tekniği kullanabilmektedir. Örneğin, filmler üzerinden karakterler aracılığı ile sunulan gerçeklik, izleyicinin kendi gündelik yaşamlarına tepki vermelerine imkan vermektedir. Çoklu geçişin kullanımı ise, filmin etkili olmasını sağlarken, filmdeki hayat hikayelerinin rahatlıkla tanımlanmasına da imkan vermektedir.

Karşı sinemada anlatı hikayenin önemli bir parçasıdır, aynı zamanda diğer yapılar da izleyicinin dikkatini çeken özelliklerdir. Çünkü karşı sinema filmleri, sıklıkla kendilerini nasıl birleştirecekleri ve problemleri belirleyeceklerini bilir. Birleştirici bir dinamizm ve eksiklik, içerik ile kurulmaktadır. Karşı sinema aynı zamanda öznel bir dili de barındırmaktadır. Farklı açılardan kurulmuş hipotezleri de barındırmaktadır. Her karşı sinema filmi, bazı rahatsızlıklar/bocalamalıklar sunmaktadır. (Gürkan, 2015, s. 39-40)

“Peter Wollen’in *Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı* adlı makalesi ile 1979 yılında Claire Johnston’un kaleme aldığı *Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması* başlıklı makalesi, karşı sinemanın çıkışı olarak kabul edilen ilk çalışmalardır. Johnston makalesinde, feminist sinemanın karşı sinema olabileceğini ve aynı zamanda üretim ve içerik anlamında Hollywood filmlerine alternatif bir dil olabileceğini belirtmektedir.” (Gürkan, 2015, s.24-25)

1.7.1.Wollen’e Göre Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği

“Wollen anlatı geçişkenliği ile her bir birimin (anlatının akışını değiştiren her bir işlevin) kendisinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip ettiği bir olay sıralamasını kastetmektedir. Hollywood klasik sinema anlatısında bu zincir genelde psikolojiktir ve kabaca bir dizi tutarlı motivasyondan oluşmaktadır. Filmin başlangıcı, kuruluşla açılır; bu da ana dramatik durumu ortaya koymaktadır. Sonra bir dizi zincir reaksiyon takip eder, son itibarıyla yeni bir denge oluşturmaktadır. Ancak karşı sinema anlatısında ise, öyküyü kesintiye uğratan ayrı bölümler bulunmaktadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi birbiri ile ilişiksiz olaylar, sıkı olay örgüsünün yerini almaktadır.” (Gürkan, 2015. S.42)

1.7.2.Wollen’e Göre Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma

Hollywood sineması özdeşleşmeyi, karşı sinema ise yabancılaşmayı savunmaktadır. İkisi de bu özellikleri karakterler üzerinden yapmaktadır. Hollywood sineması üstün, kahraman niteliğinde açık bir karakter sunarken, karşı sinema anlatısı izleyiciye karşı kapalı ve mesafeli bir karakter sunarak bunu yapmaktadır. Hollywood anlatısı izleyicinin karaktere kapılıp kendisini unutmamasını sağlarken, karşı sinema izleyicinin karaktere kapılmasının önünü kesmektedir. Karşı sinemanın istediği karaktere kapılan bir izleyici değil, karakter karşısında düşünen, karakterden ayrı, izleyicinin kendisi olarak kalabilmesidir. Bu yüzden yabancılaşma başlığını savunmaktadır.

“Özdeşleme Hollywood anlatısında izleyici, kendini karakterin yerine koyarken izlediğinin bir film olduğunu unutmaktadır. Karşı sinema anlatısında, özdeşleşmeyi kırar ve yabancılaşmayı sağlamaktadır. Doğrudan izleyiciye konuşan oyuncular, kurmaca içindeki gerçek insanlar, karakterden bağımsız ses kuşağı gibi teknikler özdeşleşmeyi yok etmektedir.” (Gürkan, 2015, s. 42)

“Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi ‘adalet’ kavramını tartışır. Polisiye filmdeki suçlu kime, neye göre suçludur, suç nedir

vb. gibi soyut sorunları işleyen çağdaş film anlatısının bilinen anlamda bir ‘son’u da yoktur. Filmde geliştirilen izleğin çözümü sunulmaz seyirciye.” (Büker, 1985, s.101-102)

Özdeşleşme, Hollywood sinemasının en önemli özelliklerinden birisidir. Bu noktada Hollywood sinemasının en temel amaçlarından birisi izleyicinin ana karakterin büyüüne kapılarak filmi ve karakteri sorgulamamasıdır. İzleyicinin karakterle özdeşleşmesi, izleyicinin çok kolay bir şekilde filme dahil olması, filmi sorgulamaması ve gördükleri üzerine düşünmemesi demektir.

“Tam da bu noktada karşı sinemanın karşı duruşu ortaya çıkar. Karşı Sinemada izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesi istenmediğinden filmlerde yabancılaştırma efektleri kullanılmaktadır. İzleyicide arınma, rahatlama olduğu zaman izleyici izlediği şey üzerine artık düşünmeyecektir. Oysa izleyicide arınma, rahatlama olmaz ve izlediği şeyin gerçek olmadığının farkına varırsa eser hakkında düşünme, irdeleme sürecine başlayacaktır.” (Diren, 2017, s.15)

Sinema izleyiciye kendisinin aslında düşündüğü ancak kafasında tam olarak oturtmadığı gerçeklikleri sunmaktadır. Bu sayede seyirci gördüklerinden bir şeyleri sorgulayarak, kendince sorular sorarak bu sorulara yanıtlar arayarak farklı bir nesnel gerçekliğe ulaşmaya çalışacaktır. İzleyici böylelikle gerek film anında gerek film sonrasında düşünerek aktifliğini ortaya koyacaktır.

“Karşı sinemada nesnelerin dili kullanılırken, en çok kamerayı nesne olarak kullanmaktadır. Kamera; gerçekliği yeniden yaratan ve sunan, asıl gerçekliği kendi kaydı haline getiren bir nesne konumuna gelmektedir. Bu gerçeklik algısının değişimi karşı sinemada filmin içinde birbirine karışmış gerçeklik düzlemleri şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Kameranın izleyiciye sunduğu nesnel gerçeklik izleyicinin algıladığı gerçeklik ile yer değiştirdiği ölçüde, taşıdığı nesnellik izleyicinin hayatı anlama ve yorumlama biçimini de değiştirmektedir. Güvenlik kameraları, televizyon haberleri, sinema salonları bu gerçekliğin izleyiciyi sarmasını sağlarken insan kendi gözü ile görmez hale gelmektedir.” (Gürkan, 2015, s.65-66)

Hollywood sinemasında işlenen konular ile karşı sinema anlatısında yer bulan konular birbirinden oldukça farklıdır. Hollywood sinemasının yarattığı hayali dünyaların yanında, karşı sinemanın insanların her birinin içerisinde yaşadığı gerçek dünyanın sorunlarına yer vererek ve bu sorunlarla insanları film içerisinde de yüz yüze getirme derdi bulunmaktadır.

“Karşı sinemada, modern hayatın beraberinde getirdiği iletişimsizlik, monotonluk, kayıtsızlık, yabancılaşma ve bireyin içe dönük yaşadığı patlamalar; Post-modernizmin söyleminde bulunan “toplumun”un ortadan kalkması, herkesin kendi başına kalması, tüketim çılgınlığının adı konulmamış şizofreniye yakın hastalıkları insanlığa armağan etmesi, gerçekliğin giderek gerçek olmayan ile birbirine girmesi anlatılmak istenen temalardır.” (Gürkan, 2015, s.70)

Karşı sinema, Hollywood sinemasından farklı olarak politik ve radikal bir dil kullanmaktadır. Bu karşı sinemanın dünyaya kendi baktığı yerden kaynaklanmaktadır. Filmlerde kullanılan bu radikal dil özelliğiyle sineması çok farklı bir noktaya taşınmaktadır. Bu da kendisini muhalif bir sinema yapmaktadır.

“Sinemada yabancılaşma incelenirken modern insanın yalnızlığı, iletişimsizliği, değerlerinin yok olması, doğayla arasındaki mesafe, amaçsızlık, tatminsizlik ve bütün bunların yanında sınırsız örülmüş bir kanıksama halini gözlemlemek mümkündür. Bu noktada fotoğraf temelli bir gerçekçi sinema anlayışından, yoğun bir montaj kullanımı içeren kurgu sinemasına kadar her yolla ifade şansı vardır ancak sinemanın kendisini de bu kavramların bir parçası haline getirerek sunmak (bunu yaparken de bu kavramları ve teknikleri kullanmak, deforme etmek ve yeniden üretmek) ayrı bir duruş olarak yorumlanmalıdır.” (Gürkan, 2015, s.74)

Hollywood sineması, izleyici kitlesini sağlam bir şekilde tutabilmek için özdeşleşme olgusunu kullanmaktadır. İzleyici daha filme gitmeden hayranı olduğu kişinin filmin başrolünde olduğunu gördüğünde o anda özdeşleşme kurulmaya başlanmış olmaktadır. Hayranı olduğu kişiyi filmi izlerken de izleyici desteklemektedir. Karakterin başına kötü bir şey geldiğinde kendi başına gelmiş gibi bu durumdan etkilenen izleyici ile özdeşleşme fazlasıyla kurulmaktadır. Ancak karşı sinema anlatısını

bunun karşısında yabancılaşma olgusunu savunmaktadır. İzleyici karakterde gördüklerini kendi başına gelmiş gibi düşünmek yerine olanları anlamaya çalışması, olanlar üzerine düşünmesi, analizler yapması istenilmektedir.

1.7.3. Wollen’e Göre Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma

Hollywood sinema anlatısı izleyiciye yeni bir dünya sunarak onu yaşadığı problemleri dünyanın içerisinde kısa süreliğine çekip çıkarma derdindedir. İzleyici bunun doğrultusunda onun hazzı ve mutluluğu için yaratılmış olan bu dünyaya kapılmalı, hayaller rüyasına dalmalıdır. İzleyici bu noktaya geldiğinde ise gerçek bir dünyada olduğunu düşünecek ve bir film izlediğini bilecek kadar kendini kaybedecektir.

“Hollywood anlatısında izleyici bir film izlediğini unutmamalıdır. Karşı sinema anlatısında ise, aracı ön plana çıkarır ve izleyicinin dikkatini araca çekmektedir. Teknik ekibin ve teknik unsurların görüntüde yer alması, izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlamasına ve algılamasına neden olmaktadır.” (Gürkan, 2015. S.44)

1.7.4.Wollen’e Göre Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis

“Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki kompleks artikülasyonlar -geriye dönüşler (flashbacks) gibi- dikkatli bir şekilde işaretlerle bildirilir ve yerleştirilir. Hakim estetik, bir tür liberalize klasisizmdir. Dramatik birliklerin katı kısıtlamaları gevşetilmiştir, ama bunun esas nedeni aşırı sıkı ve sınırlandırıcı olmalarıdır, öte yandan ana ilkeler sarsılmadan kalır. Sinemada temsil edilen dünya, tutarlı ve bütünleşik olmalıysa da zorunlu, nizami kısıtlamalara uymasına gerek yoktur. Zaman ve mekan tutarlı bir sıra izlemelidir. Geleneksel olarak, sadece bir tek çoklu diegesis formuna izin vardır -oyun içinde oyun-, burada ikinci, devamsız diegetik mekan, ilkinin içine eklemlenir veya onun içinde paranteze alınır. Kısaca Hollywood anlatısı tutarlı bir dünya sunmaktadır. Filmdeki her şey, bu dünyaya aittir. Karşı sinema anlatısı ise, bu dünyayı parçalamaktadır. Homojen dünyaya karşı heterojen dünyalar sunmaktadır.” (Gürkan, 2015. S. 44,45)

1.7.5.Wollen’ Göre Kapalılık Karşısında Açıklık

Hollywood sineması içerisinde netlik taşımaktadır. Her şey o kadar net bir şekilde izleyiciye aktarılır ki izleyici filme ekstra hiçbir katkıda bulunamamaktadır. Hollywood

sinemasının kapalılığı biraz da bu noktadadır. Kendi içerisinde net ve kapalı bir tutum taşımaktadır. Filmlerinin bir başlangıcı ve kesin bir bitişi vardır. Film sonrasında izleyicinin hakkında düşüneceği bir çatışma bulunmamaktadır. Film içerisinde bulunan her sorun – çatışma mutlaka çözüme kavuşmakta film bu şekilde bitmektedir. Ancak karşı sinema anlatısı içerisinde açıklık taşımaktadır. İzleyici izledikleri karşısında düşünmeye, yorum yapmaya sevk edildiğinden filmin içerisine katacağı bir katkısı bulunmaktadır. Ayrıca karşı sinema filmlerinin mutlak bir başlangıç ve ilerleyişleri bulunmadığından açık uçlu bir başlangıç ve sona sahiptirler.

“Wollen, son yıllarda sıklıkla sinemanın, Hollywood’un “masum” günlerinin aksine “içine kapanık” hale geldiğine işaret etmiştir. Ancak kendi içinde, içine kapanıklılık, kapalılık ile oldukça uyumludur. Hollywood filmleri tam anlamıyla kapanmaktadırlar. Olay örgüsündeki tüm çatışmalar çözülmektedir. Karşı sinema anlatısı ise, açık uçlu bir son ile bitmektedir. Filmin sonundaki birçok belirsizlik çözülmeden kalmaktadır.” (Gürkan, 2015. s.45-46)

1.7.6. Wollen’e Göre Haz Karşısında Rahatsız Olma

“Wollen’in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmamasıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema, duygusal bir boşalmanın, özdeşleşmenin veya rahatlamamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmde ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlamaktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmesinin yolu açılmış olacaktır.” (İpek, 2017, s.83)

Hollywood sineması izleyiciye sunduğu dünya ile izleyicinin ödediği paranın karşılığında haz/rahatlama sağlanması gerektiğini savunmaktadır. İzleyicinin kişisel dünyasındaki sorunlar, işyerindeki sorunları, ekonomik sorunları, ailesel sorunları bir kenarda tutulmalı, izlenilen filmde bunlardan arınarak haz ortaya çıkarılmalıdır. Ancak karşı sinema izleyicinin her zaman aktif bir rolde bulunmasını istemektedir. Haz sonucunda bir rahatlama ve mutluluk yaşayacak olan seyirci pasif konuma geçecek, film ile ilgili, yaşanan sorunlar ile ilgili düşünmeyi bırakacaktır. Karşı sinema bunun

tamamen karşısında durmaktadır. İzleyiciye haz sağlayacak görüntülerden ziyade onu rahatsız edecek, konfor alanından çıkartacak bir ortam sağlanması gerektiği savunulmaktadır.

“Yabancılaşma ile birlikte karşı sinemayı asıl tanımlayan “rahatsız etme” arzusu süreci izleyicide belirlemektedir. Seyirci filmin içinde olan rahatsız edici unsurların (genellikle şiddet) yanı sıra filmin dili ile de rahatsız edilmektedir. Oldukça basit görünen bu durum özünde bir tezatlıkla beraber net bir amaç barındırmaktadır. Ana akım sinemanın temel unsurlarından biri olarak izleyicinin filmin içine girmesi, bir karakterle kendini özdeşleştirebilmesi ve bir film izlediğinin farkında olması durumunu sayarsak, karşı sinema bu ezberi tamamen bozmaktadır. İzleyicinin buna karşı gösterdiği reaksiyon ise bilinçsiz bir “rahatsız olma” hali olarak tezahür edilmektedir.” (Gürkan, 2015, s.75-76)

Hollywood sinemasının sunduğu haz dolu dünya izleyiciye verilmiş bir çeşit rüşvet olarak adlandırılabilir. Bu rüşvet izleyiciyi tüm somut gerçekliklerden uzaklaştırıp zorluklarla dolu olaylara sırt çevirmeye sevk etmektedir. Sonuçta Hollywood sineması izleyiciye eğlence ve haz dolu keyifli bir vakit geçirmeyi vaat etmektedir. Karşı sinema anlatısı ise izleyiciye her türlü problemi her an göstererek ona bir kaçış alanı bırakmamış, sorunlara dikkat çekmeyi ilke edinmiş, kaçışı bulunmayan insanoğlunun hakiki dünyasını gösteren bir sinema anlatısıdır.

“Sinema, hoş rüyaları rüşvet olarak sunarak kitleleri uyutan ve onların tepkilerini, hoşlanma ilkesinin emrine sokan bu anlayışın baskıcılığını inkar etmek oldukça güç. Kısa-sürelili (sinemasal) rüyaların, bazen uzun-sürelili (yanlış, yanılsamalı, aldatıcı) tatminlerin, uzun süreli (gerçek, keskin, otantik) tatminlerle karşılaştırılması doğrudur; fakat bu biriktirme ilkesi ve tüketimin ertelenmesi ile kapitalist bir toplumda sermayenin dolaşımını açıklamak için kullanılan argümanın da ta kendisi olmuyor.” (Gürkan, 2015, s. 77-78)

1.7.7.Wollen’e Göre Kurgu Karşısında Gerçeklik

“Hollywood anlatısında izleyici, özdeşleşme yolu ile filmin kendisi için oluşturduğu kurmaca dünyaya girmektedir. Karşı sinemada ise, özdeşleşme yıkıldığı ve

izleyici sürekli rahatsız edildiği için izleyici gerçek dünyanın içerisinde. İzleyici bir filmi izlediğini farkındadır; izlediği şeye eleştirel bir gözle bakabilmektedir.

Bu özellikleri ile karşı sinema filmleri, yönetmenin kendi dünya görüşünü ve hayata karşı duruşunu göstermektedir. İnsanın rollerine ve ilişkilerine odaklanan karşı sinema filmleri, belirsizliği temel almaktadır. Karşı sinema filmleri, geleneksel anlatı filmleri gibi tutarlı, hesaplanmış belirsizlikleri çözüp sonuca giden bir olay örgüsü sunmamaktadırlar. Karşı sinemada, sorunlar ve çatışmalar çözülebilir ya da çözümsüz kalabilmektedir. Bu sorunların çözümünde ana nedensel araç kahramanlar değildir; yaşamda olduğu gibi tesadüfler ya da beklenmeyen gelişmelerdir.” (Gürkan, 2015. S. 47,48)

“Geçişsiz anlatılarda bütünün birliği özellikle bozulur, anlatı, alıntı, kesme, arayazı vb. gibi öğelerle bölünür. Bundan dolayı izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona yabancılaşır. Sinemada olduğunu unutmaz. Çağdaş anlatıda özdeşleşme ancak düşünce düzeyinde olur, eylem düzeyinde değil.

İzlediğine bireyi yabancılaştıran araç saydam değildir, tam tersine öne çıkar. Öne çıkma alıcıları gösterme, alıcı yönetmenini gösterme, ışıkları gösterme vb. biçiminde olabilir. Çağdaş anlatı izleyicinin katılımını bekler, anlam yaratmak için izleyici filme katılmalıdır.

İzleyici filmde çeşitli anlamlar çıkarabilir, çünkü karşısındaki dünya ayrışık (heterogeneous) bir dünyadır. Film çok anlatımlıdır, çünkü tek anlatımlı filmlerde olduğu gibi olay örgüsü değil, karakter önemlidir. Bundan dolayı karakterlerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir.

Olay örgüsü olmayan bu filmlerin belirli bir sonları da yoktur. Bunlar açık uçlu anlatılardır.

Bu tür anlatılar izleyicide hoşlanma duygusu yaratmaz, tam tersine izleyici rahatsız olur.

Belli bir tutarlık ilkesine göre düzenlenmiş olay örgüsü olmayan filmi izlerken, ona yabancılaşan, ondan rahatsız olan, ondan değişik anlamlar çıkaran izleyici gerçek dünyadadır, çünkü ona bir yabancı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli olarak anımsatılmaktadır.” (Büker, 1985, s.100-101)

Çağdaş sinema filmleri, tüm anlatımlarını açıkça seyirciye vermez. İster ki seyircide bu anlatımlara anlamlar yüklesin, filmin içindeki boşlukları seyirci kendisi tamamlasın ve filmin hamuruna dokunabilsin. Karşı sinemada net bir düzlem yaratılmadığında filmler içerisinde boşluklar bulunmaktadır. Bu boşlukları izleyici film üzerine düşünerek, yorum yaparak doldurmaktadır. Karşı sinemanın izleyiciden beklediği, istediği katılım bu yöndedir. Her izleyicinin bakış açısı ve yorumları birbirinden farklı olacağından bu alternatif bakış açılarını ortaya çıkaracak ve farklı düşüncüler ortaya çıkacaktır. Aynı zamanda karakterlerin mesafeli duruşu, sıkı bir olay örgüsünün olmayışı, bağlantısız geçişler, ışığın ve kameranın farklı kullanımları ile sağlanan yabancılaşma ile izleyici kurgusallıktan ziyade gerçekliğin içerisinde yer aldığını fark etmektedir.

“Çağdaş sinema, bu anlamda ana akım sinemanın yaptığı gibi izleyenin kendisini kaptırıp gidebileceği hayali bir atmosfer yaratmaya çalışmaz. Daha doğru bir ifadeyle bunu temel bir dert haline getirmez. O daha ziyade kimi zaman özdeşleşmeleri de kırarak insanın içinde bulunduğu dünyayı daha farklı gözlerle algılayabilmesinin yolunu açar. Çağdaş sinema, büyüleyici bir dünya yerine yeni bir dünyanın pürüzlü bedenini görüntüye getirir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.” (İpek, 2017, s.80)

BÖLÜM 2. İRAN SİNEMASI

2.1. İran Yeni Dalgası

Sinema, yetiştiği topraklarda içinde bulunduğu toplumun değerlerinden, politik yönünden, kültüründen ve ekonomik durumundan etkilenir. Bu durum bütün ülke sinemaları için geçerlidir. Her ülke, kendi yapısından beslenerek ürettiği filmlerle aslında kendisi için bir ayna görevi görmektedir. Seyirciler, filmlerde kendi yaşantılarını, kültürel bakışlarını, ekonomik seyirlerini görürler. İşte sinema bu yüzden sadece ticari bir yapıya, ticari bir oluşuma sahip değildir. Yaşadığımız toplumdaki görmediğimiz ya da göremediğimiz durumları bizlere gösterir. Aslında film hem yönetmenin dünyasını hem de yönetmenin dünyasının oluşmasını sağlayan, içinde bulunduğu toplumun normlarını bizlere göstermektedir.

“Devrimden sonra İran sineması, ideolojik kaygıdan uzak olması, sanat sinemasını teşvik etmesi, yerli hikâyelerin ve duyarlıkların desteklenmesi, yönetmenleri farklı arayışlar için yüreklendiren gelişmelerin olması gibi nedenlerden dolayı Yeni İran Sineması olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde yeni bir sinema dili oluşturmaya yönelik politikaların geliştirilmesinin yanında, star sistemi yerine yönetmen sinemasının tercih edildiği ve özellikle ilk dönemlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğin örnek alındığı söylenilebilir.” (Alıcı, 2014, s.120)

“İdeolojik bir devrim gerçekleşmiş bir ülkeden herkes, hele bu ülke savaşmaktaysa, sırf propagandaya dönük filmler bekler. Fakat İran sinemasının stratejisini oluşturanlar, başından itibaren, sinemayı devletin ve Devrim’in doğduğu bir propaganda aracı olarak düşünmekten kaçındılar. ‘Propaganda ürünü geçicidir, ancak doğru olan kalır’ inancıyla, yönetmenlere ısmarlama film yaptırılmaması, bu yöndeki denetimin yol gösterme, himaye, finansal destek sağlama ve gözlemlleme ile sınırlandırılması bir prensip olarak yerleşti.” (Aktaş, 2015, s.55)

“İran entellektüel sinemacıları 1960’lardan başlayarak 1970’in sonlarına kadar toplumsal değişimlere bağlı olarak Şah’a rağmen köklerini İran kültür ve geleneklerinden alan İran edebiyatından çokça etkilenen ‘Ulusal Sinema’yı oluşturmuşlardır. Bu dönemin muhalif yönetmenleri işe halkın sinema beğenisini değiştirmekle başlamışlardır. Kalıcı bir sinema kültürü yaratmak amacıyla önce dünya sinemalarının en önemli filmleri gösterilmeye başlanmış ve böylece uluslararası

festivallerde ödöl almış filmlere ilgiyi çekebilmişlerdir. Hem Şah döneminde hem de mollalar döneminde sinema oy kaybetmemek ve halkın gözünde itibar kazanmak amacıyla desteklenmiştir. Bu durum sinemacıların işine yaramış ve sinemada önemli bir ilerlemenin yaşanması sağlanmıştır. O dönem yaygın olan kaçış filmleri ve ticari filmlere karşı bir eleştirel sinema anlayışı oluşturulmuştur. Yapılmakta olan ticari filmler eleştirilerek, toplumsal bilinci uyandıracak filmlerin nitelikli filmlerin yapılması savunan İranlı entellektüel sinemacılar yeni bir akımın oluşmasını sağlamışlardır. Toplumsal bilinçlenmeyi amaçlayan bu sinema akımının kökeni İran sinemasının kültürü, sanatı ve edebiyatı olmuştur.” (D. Sağır, 2013, s.37)

“1960’ların sonlarında Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema, sinemada sonraki yıllarda semeresini verecek bir hareket başlatmışlardır. Bu sinemacılar, toplumsal sorunlara gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı bir sinemanın temellerini atmışlardır.” (D. Sağır, 2013, s.37)

1960’lı yıllarda temelleri atılan bu farklı sinema İran Yeni Dalgası olarak adlandırılmış ve bu akım İran sinemasının şimdiki halini almasından büyük rol oynamıştır. Akım ortaya çıktığı dönemin başlıca toplumsal sorunlarını ele almıştır. Ülkenin içinde bulunduğu durum, teknolojik yetersizlikler de göz önüne alındığında teknik imkanların yetersizliği, düşük bütçeler ile profesyonel oyuncu bile olmayan kişilerle yapıtlar oluşturulmuştur. Yapıtlar İran’ın o zaman içerisinde bulunduğu toplumsal politik ve ekonomik durumunu izleyiciye göstermekteydi.

“İran’ın kültür ve geleneklerinden yola çıkarak toplumsal gerçekler ortaya koyulmuştur. Kadın şair Faruk Ferruhzad ise “*Hane-i Siyehst*” de (Kara Ev, 1965) filmi İran sinemasında Yeni Dalga akımının ilk filmi olarak kabul edilmiştir. Faruk Ferruhzad bu filmde cüzzamlı bir hastanın ölümünü bekleyişini konu edinmiştir.

İran sineması her dönemde sansürle karşı karşıya kalmıştır. İran Yeni Dalga akımı yönetmenleri bu sansürden kurtulabilmek için İran edebiyatından yola çıkarak metaforik bir dil oluşturmuşlardır.

İran Yeni Dalga akımının önemli kurucu yönetmenleri şunlardır; Abbas Kiarostami, Deryuş Mehrcuyi, Mesut Kimyayi ve Beyzai’dir. Bu sinemacıların yanında 1986’dan itibaren kadınların yönetmen, oyuncu ve hoca olarak sinemada yer almalarına izin

verilmesi İran sineması için yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. 1993 yılından sonra İran sinemasının ‘auteur’ kadınları kendi yollarını, dillerini ve tarzlarını aktardıkları pek çok filme imza atmaya başlamışlardır. İran sinemasında bu akımın etkisiyle duygusallığın yerine gerçeklerin ön planda anlaşılması sağlanmış ve tarihsel gerçekler filmlerde sorgulanmıştır. Yeni Dalga akımı olarak anılan bu akıma Özgür sinema, Ulusal sinema veya Entelektüel Sinema da denmiştir.” (D. Sağır,2013, s.38)

“İranlı Yeni Dalga sinemacılar da ilk önce Yeni Dalga terimini kullanmamışlardır. İran’da sinema eleştirmenleri, devrim öncesi filmlerin yanı sıra, ana akımın filmleri yani Filmfarsi’leri de izleyerek, o günlerde popüler sinemaya tamamen karşı çıkan farklı bir akımın doğmakta olduğunu fark ederler. Yönetmenlerin, eserlerinde modern formları kullanmalarının yanı sıra, Filmfarsi’den farklı temalara el koymaları da bu akımın Yeni Dalga olarak adlandırılmasının temel sebepleridir.” (Abdi, 2019, s.94)

“Yeni Dalga sinemacıların ana farkı, eserlerinin anlatı türünde bulunmaktadır. Yeni Dalga sinema eserleri anlatı teknikleri açısından sınıflandırılabilir: Klasik anlatı yapısına sahip filmler ve modern anlatıya dayalı filmler.

Klasik anlatı, Aristoteles mantığına dayalı bir öykü, hikâyeye dayanan doğrusal, şematik, mekânsal ve zamansal ilişkilere bağlı, ilk, orta ve kesin sonu olan, sebep-sonuç ilişkilerine dayanan, dönüm ve kritik noktası olan, budaklanma ve budak açmaya dayanan bir anlatı demektir. Sonuçta, bu tür bir anlatı, plan ve hikâyeye dayanırken, ancak hikâyedeki karakterlerin eylemlerine bağlı olarak devam eder.

Modern ve doğrusal olmayan bir anlatıya dayalı filmlerde, sebep sonuç ilişkileri izlenmez. Belli bir hikâye ortada var olsa bile içinde zaman veya mekân net olmayabilir.” (Abdi, 2019, s.104)

“İran Yeni Dalga Sineması, 1960’ların sosyopolitik değişimlerinin doğal bir sonucu olarak aynı zamanda sosyal ve kültürel bir fenomendir. Bu yönetmenlerin her biri, kişiselleştirilmiş bir dünya görüşüne sahiptir ve İran Sineması’nın o zamandaki ana akımına karşı düşünceleri vardır.” (Abdi, 2019, s.95)

İran Yeni Dalga sineması, klasik olana karşı bir yapıda gelişmiştir. Bu sinema görüşünde olan yönetmenlerde İran’ın o dönemdeki toplumsal konularını gerçekçi bir şekilde izleyiciye sundukları, o dönemde yaşanan tüm zorlukları olduğu şekilde

aktardıkları için İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenleri anımsatmışlardır. Politik propaganda yapılmamış, anlatılarda sade bir dil kullanılmış, profesyonel olmayan oyuncular ve doğal mekanlar kullanılarak gerçekçilik yansıtılmaya çalışılmıştır.

“Yeni Dalga Yönetmenlerinden Nasrullah Kerimi bu sinemacıların anlayışlarını şöyle tanımlar:

- Estetik kurallara uygundur.
- İçerik olarak insani ve yapıcıdır.
- Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.
- Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.
- Öyle işlenmelidir ki havas beğenmeli, avam da anlamalıdır.

1960’lı yılların sonlarında bir manifestoyu andıran bu maddeler niteliksiz Farsi filmlere karşı tepki niteliği taşımaktadır. Yeni İran Sineması olarak kabul edilen günümüz sinemasının bu akımın oluştuğu anlaşılmaktadır.” (Batur, 2007, s.64)

“1950’lerde ve 1960’larda İran Sineması’nın ana akımı ile birlikte, başka bir eğilim oluşmaktadır. Sinema endüstrisinde eğlence potansiyeli olan ve gelişmelere neden olanların yanı sıra, kurgu sinema her zaman görüşlerini ifade etmek ve sinemanın sanatsal boyutunu sergilemek için sosyal kaygıları olan yönetmenler tarafından faydalı bir vasıta olarak kullanılmıştır.” (Abdi, 2019, s.99)

Bu noktada günümüzdeki İran sinemasının temellerinin bu şekilde atıldığı ve yeni dalganın etkisini halen koruduğunu söyleyebiliriz. İran’ın kendi kültürü ve kendi geleneği böylelikle kendi sinemasıyla iç içe geçmiş ve halka bu şekilde aktarılmıştır. Bu da İran’ın kendi sinemasını tamamiyle kendi topraklarında, kendi özleriyle oluşturduğunu bizlere göstermektedir.

“İran Yeni Dalga akımı yönetmenleri auteur yönetmenler olup, her yönetmenin kendine has bir sinema dili olsa da İran Yeni Dalga Sineması (Yeni İran Sineması) olarak adlandırılan akım içerisine dahil edilen filmlerde tekrarlanan bazı tematik, anlatısal ve biçimsel özellikler olduğundan söz edilebilir. Bu ortak dilin oluşmasında İranlı sinemacıların sansür, devlet baskısı, maddi kısıtlılıklar, tutuklamalar vb. pek çok

kısıtlamayla karşı karşıya kalmaları ve bunları aşmak için şiir, metafor, sembolizm gibi farklı ifade araçları geliştirmelerinin etkisi olmuştur.” (Günhan, 2019, s.51)

“İran Yeni Dalga Sineması, her biri çağın sanat ve toplumuna özel bir bakışa sahip olan sinemacılardan oluşmaktadır. Bu nedenle Yeni Dalga unvanı altında yer almaktadırlar.” (Abdi, 2019, s.96)

İran Yeni Dalga yönetmenlerinin düşüncelerinin, ortaya çıkarttıkları filmlerinin şekillenmesine katkı sağlayan bazı sebepleri şu şekilde sıralayabiliriz:

“1. II. Dünya Savaşı’nın sonunda İran’daki müttefik askeri kuvvetlerin İran’dan çıkması.

2. İran’da siyasi protestoların bitmesi ve hükümetin siyasi gücünün pekiştirilmesi.

3. İran’ın sosyal yapısındaki değişim ve yarı feodal toplumdaki modernite ve kentleşmeye geçiş.

4. 1950’lerde entelektüel akımın ortaya çıkması.

5. Pers klasik şiire karşı yeni şiirin doğması ve ortaya çıkan İranlı yazarların kısa ve uzun öykülerinin yayınlanması ve yabancı şair ve yazarların eserlerinin tercüme edilmesi.

6. Genç sinemacıların dünya sinema akımlarına aşina olması.

7. Avrupa da görsel sanatlar ve drama alanında öğrenci olan İranlıların mezun olması ve İran’a dönmesi.” (Abdi, 2019, s.97-98)

“İran Yeni Dalgası minimalizmi merkezine alan bir sinema akımı olarak dikkat çekmektedir. Minimalist sinema, hikâye anlatıcılığından uzaklaşarak yaşamın kendisini resmetmeye dayanan, gereksiz eklentilerden arınmış sade öykülemenin tercih edildiği, kamera hareketleri, oyunculuk, ışık tasarımı, mekân kullanımı gibi sinematografik estetiğin tüm unsurlarında sadeliğin hâkim olduğu bir sinema anlayışıdır. Bu filmlerin sanatsal ifadesi günlük yaşamın sıradan ayrıntılarındaki dramatik potansiyelleri ortaya çıkartarak hayatı dönüştürmekten ziyade yaşamda var olan şiirselliği yakalamak ve yansıtmaktır. İran Yeni Dalga yönetmenleri de sansür ve maddi kısıtlılıkların da etkisiyle minimalist sinema üslubunu temel alan, doğayı ve yaşamı yalın bir biçimde aktaran, gerçek ya da gerçeğe yakın, yaşamın içinden hikâyeleri, politik ve felsefi bir

arka plan ve alegorik ve şiirsel bir sinema diliyle anlatan filmler çekerek bu akımın temel hatlarını ortaya koymuşlardır.” (Günhan, 2019, s.52-53)

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

Sade öykülemenin gerektirdiği şekilde filmlerde; sıradan bir öykünün basit bir olay örgüsüyle az sayıda karakterle anlatılması, İran sinemasının gerçekçi anlatı yapısının temel karakteristik özellikleridir. Oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldıkları filmlerde İran'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekânlar kullanılmaktadır. Böylece gerçekçi sinemanın hedeflediği şekilde anlatı belgesele yaklaşmakta ve İran'ın yerleşim yerleri, doğası, mimarisi, kültürü, sosyo-politik koşulları ve yaşam biçimi hakkında veriler sunmaktadır.” (Çağlayan, 2011, s.68)

“Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler; profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır; oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir; bir oyuncu bir “karakter”i karşılar; birkaç oyuncu aynı “tip”i oynamaz; dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir; olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır; sabit kamera açıları tercih edilir; planlar uzun tutulur; yapay efektlere başvurulmaz; dublaj yerine sesli çekim tercih edilir; dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz.” (Özdoğru, 2004, s.68)

Minimalist sinemaya baktığımızda “Çoğu zaman ekonomik koşulların yetersizliği sonucu ortaya çıkan kısıtlılıkların yarattığı bir eğilim olarak kendini göstermektedir. Bu durumun düşük bütçeli yapımlarla kendini göstermesi, teknik sadeliğe paralel olarak filmin içeriğinin yansıtılmasına da etki eden bir başka unsurdur. (Şakrak, 2019, s.141)

İran sineması, oluşum evreleri ve aktarım evrelerine bakıldığında minimalist sinemaya örnek teşkil etmektedir. İran Yeni Dalga sineması, gerçeği olduğu haliyle

izleyiciye aktarabilmeyi, sade bir dil kullanmayı, gösteriştten uzak, yarı belgesel niteliğinde bir yaklaşımdır. Bunlardan beslenmektedir.

“Minimalist Sinemanın temel özellikleri şu şekilde sıralanır:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir.
- Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır.
- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.
- Bir oyuncu bir karakteri karşılar. Birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz.
- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir.
- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır.
- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir.
- Yapay efektlere başvurulmaz.
- Dublaj yerine sesli çekim yapılır.
- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez.” (Kıcıklar, 2010, s.9)

“İran Yeni Dalga Akımının en karakteristik özellikleri, az sayıda karaktere dayalı bir anlatı yapısı, sade ve sıradan bir olay örgüsü, ağır bir tempoda ilerleyen filmsel zaman, oyuncu seçimindeki ve oyunun sahnelenişindeki doğallık olarak sıralanabilir.196 Yeni Dalga filmlerinde genellikle profesyonel olmayan oyuncular yer alır, çekimler stüdyolardan ziyade gerçek mekânlarda yapılır, uzun plan çekimlere yer verilir, doğrudan ses kullanımı vardır ve finaller donma karesi ile sonlanır. Genellikle İran’ın kırsal kesimindeki alt sınıf karakterlere odaklanan, küçük dramatisasyon veya sansasyonların olduğu, açık uçlu ve basit anlatılara sahiptirler. Bu yaklaşım İran Yeni Dalga filmlerinin İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Şiirsel Gerçekçilik akımıyla karşılaştırılmasına neden olmuştur.” (Günhan, 2019, s.52-53)

“İran sinemasının günlük yaşamın içinde kaçırılan küçük ayrıntılara odaklanarak insani duyguları uyandırıp insanı kendi doğasına döndüren anlatıları, yaşamın içinde dolaşırken yakalanıyormuş hissi veren gerçekçi görüntüleri, uzun plan çekimleri, genellikle kendilerini oynayan amatör oyuncuların tercih edilmesiyle yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarının bazı özellikleri ile kendi kültürel unsurlarının ve belgesel ile kurgunun ustaca birleştirilmesi İran sinemasının başarısının altında yatan nedendir. Konular, genellikle kadın ve çocuk hakları, sosyal ve yasal adaletsizlik, siyasi karışıklıklar, doğal ve yerel çevre ile ilgili tarihi ya da gerçek yaşamdan alınmış

hikâyelerdir. İran'ın kültürel yaşamında var olan çelişkili unsurlar sinemacılara zengin bir kaynak sağlar. Gerçek yaşam sanatla iç içe geçerek belgesel ile kurgunun bulanıklaştığı bir sinema tarzı ortaya çıkar.” (Günhan, 2019, s.53-54)

İran sineması gerçekçi, belgesel yakın sinema anlayışını taşıdığından oluşumunda film stüdyolarına, star oyuncu seçimine, olağan kurgulu senaryolara yer verilmemektedir. Her sinema olduğu toplumun normlarından beslendiği için İran sineması da olduğu toplumun normlarına, kültür ve ahlaki yönlerini birebir taşımaktadır. İran sinemasında kadın temsiliinde başlangıçta toplumunun bakış açısıyla şekillenmiştir.

“İran Yeni Dalga akımı filmlerinde dikkat çeken bir başka özellikte kadın karakterlerin İran'da kadının konumunu ortaya koyan temsil ediliş biçimleridir. İran toplumunda yüz yıllardır var olan iffet, namus, mahremiyet, kadının kamusal alanda yer alışı gibi kavramlar ile ilgili kabul gören değerler ve bunların sinemada yeniden tanımlanışı üzerine yapılan tartışmalar devrim sonrası İran sinemasında da kaçınılmaz olarak kendine yer bulmuştur. Günümüzde dahi hala kadının perdede yer alışı biçimi İran sinemasının en önemli sorunlarından biri olmaya devam etmektedir. Söz konusu tartışmaya dahil olan meseleler; kadının sesi, şarkı söylemesi, gülmesi, koşması, dans etmesi, makyajı, kıyafeti, ziyneti, yabancı bir erkekle iletişimi, teması, yabancı bir erkeğin eşi rolünde oynaması, tesettürsüz olarak sinemada görünmesi olarak sıralanabilir. (Günhan, 2019, s.55-56)

“Kadının temsili ve erkek-kadın ilişkilerinin resmedilmesindeki bu kısıtlılıklar ve yetişkin karakterlere yönelik hikâyelerin gerçekçi bir biçimde aktarılamayacak olması nedeniyle farklı arayışlara giren yönetmenler filmlerinde çocuk karakterlerin kullanımına ağırlık vermişlerdir. Çocuk karakterlerin kullanımı aynı zamanda filmlerde sansür nedeniyle gündeme getirilmesinde engellerle karşılaşılan sosyal gerçeklikleri ve toplumsal eleştirileri de masum çocuk bakış açısından, sansüre takılmadan simgesel bir anlatım ve yalın bir dille aktarma imkânı sağlamıştır. Bu nedenledir ki özellikle Devrim sonrası İran sineması çocuk hikâyeleriyle özdeşleştirilmiş ve ün kazanmıştır.” (Günhan, 2019, s.56)

“İslam Devrimi sonrası şekillenen Yeni Dalga akımı yönetmenlerinin sinema üzerindeki katı denetimi ve yasakları aşmak için girdikleri yeni arayışlar dramatik

yapılara yer vermeyen, duygusallıktan arınmış, insancıl bir bakışın hakim olduğu bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. Profesyonel olmayan aktörler ve çocuk kahramanları kullanarak günlük yaşamın sıradan ayrıntılarına gözlemcilikle yaklaşan, diyalogların ve bakışların ön plana çıktığı metaforik göndermelerle dolu bir anlatımı benimsemişlerdir. İran sinemasını farklı kılan da minimalist sinema estetiğini temel alarak çocuk karakterler ya da cansız nesneler üzerinden yapılan metaforlar yoluyla toplumsal/politik bir duruş sergilemeleridir.

İran Yeni Dalga akımı filmlerinde tekrarlanan ve tüm bu karakteristik özellikler incelendiğinde katı devlet denetimi ve sansürü aşabilmek için mekanlara, cansız nesnelere, renklere, yetişkin dünyasını temsil eden çocuk karakterlerin hikayelerine yüklenen sembolik anlatımların seyirciyi filmin mesajını anlamlandırma sürecinde aktif bir konuma yerleştirdiği, bu yönüyle de seyirciden beklentisi olan bir sinema anlayışının ortaya konduğu görülmektedir.” (Günhan,2019, s.58)

“İran sineması, konu ve mekân bağlamında daraldıkça zaman bağlamında genişlemektedir. Uzun planlarla sağlanan, aksiyondan uzak yavaş ritim, yani zamanın doğal akışında aktarılması, filmlerin gerçekliğe olabildiğince yaklaşmasını sağladığı gibi, doğal bir tasviri beraberinde getirerek şiirsel bir nitelik kazandırmaktadır. Bununla birlikte, şiirde olduğu gibi sinemada şiirsel anlatımda, bazı boşluklar içerir. Bu boşlukları izleyicinin kendisinin doldurması beklenir. Böylece filmlerde kesinlik kırılarak, gerçeğin çok boyutluluğuna ulaşılır. İzleyici böylelikle film sürecine düşünsel olarak katılma imkânı bulur. Post-modernist sanatın de temel konularından olan kesinliğin yokluğu ve çok anlamlılık, İran söz konusu olduğunda devrimin baskıcı ortamına bağlanmakta ve yönetmenlerin böyle sembolik bir anlatımı tercih ederek, sansürden kurtuldukları ifade edilmektedir.” (Çağlayan, 2011, s.69)

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

kamera hareketleri, uzun planlar, dublaj yapılmaması, özel efektlerin kullanılmaması, montaj yerine kurgu gibi biçimsel özellikler bunların başında gelmektedir.” (Çağlayan, 2011, s.70)

“Star sineması olmayışı, İran sinemasının, starlar üzerine kurulu sinemaya yatkın seyircisi karşısında bir handikabı sayılıyor. Yeni İran sineması, konulu sinema ve yönetmen sineması olarak biçimleniyor. Oyuncuların kimliğine bakarak sinemaya gitmeye alışmış seyirciler açısından, yönetmen sineması biraz yabancı görünüyor. Starların ön plana çıkarılmaması, ‘ilkeleri olan bir topluma uygun kahramanlar oluşturma’ hedefi ile izah ediliyor.” (Aktaş, 2015, s.63)

“İran’ın özellikle ticari dönemini kapsayan yıllarda sinema çoğunlukla halka hitap eden ve gişe başarısını amaçlayan öykülemeyi tercih etmiştir. Bu yıllarda klasik geleneksel konular işlenerek seyircinin hoşuna giden hikayeler anlatılmıştır. Filmler genellikle aşk, melodram ya da müzikallerden oluşmaktadır. Türk Sinemasındaki Yeşilçam klişelerini andıran bu filmlerde zengin-fakir, köylü-kentli kalıpları işlenmektedir. Bu yıllarda sinemadan elde edilen gelirden alınan vergilerin yüksek oranda artması ve iktidar baskısının sansüre dönüşmesi ile birlikte sinemacılar yeni arayışlara yönelmiştir. 1960’lı yılların sonuna doğru yeni dalga olarak anılan bir yaklaşım belirmiş ve yönetmenler daha entelektüel çalışmalara imza atmıştır. İran Sinemasındaki bu akım yerel değerlerden yola çıkarak evrenselleşen yalın ve sade öyküler sunan kültürel dinamikleri yansıtan bir yaklaşıma sahiptir. Oldukça yenilikçi sayılan bu filmler şiirsel bir anlatı dilini benimseyen sanatsal değeri yüksek ürünlerdir. Politik ve toplumsal hareketlere paralel özgürlükçü yaklaşım İran Yeni Dalga akımının da yükselmesine neden olmuştur.” (Uğur, 2017, s.335)

“İran filmlerinde öne çıkan “gerçeği yakalama” başarısında amatör oyuncularla yola çıkılması ve çekimlerde mekanların kullanılmasının katkısı olduğu söylenebilir. Ancak, yönetmenin ısrarla vurguladığı gibi gerçeğe yakınlaşma çabası sanatsal yaratıcılıkta ağırlıkta olan bir duygudur. Yönetmenlerin esin kaynağı toplumun kendisidir.” (Biryıldız, & Ç. Erus, 2007, s.394)

“Yeni Dalga sinemacıları İran’da alışılmış kalıpların dışına çıkarak yenilikçi ve felsefi bir dil kullanmayı denemişlerdir. Modern sinema olarak da adlandırılan bu akım yalın, şiirsel ve özgün bir yaklaşımı benimsemektedir. Kendi seyircisinden de olumlu

tepkiler alan bu anlatım dili yıllık film üretim sayılarında da artış göstermiştir. Yeni İran sinemasında öyküleme açısından da heyecan verici kurgulama biçimleri kullanılmıştır. Bireyin hayata dair yaşadığı açmazları; insani bir refleks, aydın bir bilinç ve eleştirel yaklaşımlarla ele alan filmlerdeki kahramanların en önemli özelliği, kadere ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmamalarıdır. Öykülemelerindeki ortak özelliklerinden bir diğeri ise, hayata dair anlamlar içerisinde, şiirsel diyaloglar ve çoğu kez de alegorik hikâyelerin anlatılmasıdır. Yeni Dalgacı İranlı yönetmenler gündelik yaşamın sorunlarını sıradan insanların hayat hikayelerini yalın ve gerçekçi bir dille sinemalaştırmışlardır. Bu dönem dünyada toplumsal hareketlerin kitleselleştiği ve özgürlük akımlarının öne çıktığı yıllardır. Dünyanın çeşitli ülkeleri ve ülkemizde de görülen toplumsal gerçekçi filmlerin anlatı kodları imgesel bir kullanımla İran Yeni Dalgasında karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarda toplumsal muhalefet ve radikal hareketlerin yükseldiğini, ifade ve düşünce özgürlüğünün arttığını ve bu unsurların sanatsal alanda karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Sinemasal alanda dönemin bu başkaldıran muhalif ruhu filmsel anlatım dilinde kalıpların reddedildiği klişelerin yıkıldığı yenilikçi yaklaşım olarak karşılık bulmuştur.” (Uğur, 2017, s.336)

“Günümüzde hala dünya çapındaki prestijli ödülleri toplayan Yeni Dalga sineması kendi ülkesinde maalesef misafirdir. Humeyni’nin İslami Cumhuriyet rejiminin ardından sinema İran’da son derece sansürlenmiş, kimi Yeni Dalga yönetmenleri adeta sürgüne gönderilmiştir. Rejim değişikliğinin ardından önceleri tamamen yasak kabul edilen sinema o vakitten sonra İslami rejimin propagandası için kullanılmıştır.”

(12.12.2019)

https://www.academia.edu/33363222/Siyasal_Geli%C5%9Fmeler_I%C5%9F%C4%B1%C4%9F%C4%B1nda_%C4%B0ran_Sinemas%C4%B1?auto=download

“İran Yeni Dalga Sineması’nın başlamasına dair işaretler olarak, 1964’te İbrahim Gülistan’ın “*Kerpiç ve Ayna*” ve Ferruh Gaffari’nin “*Kambur Sırtın Gecesi*” filmlerinin ortaya çıkmasına rağmen, 1969’da Darius Mehrcui’nin “*İnek*” filmi, Masoud Kimyai’nin “*Kaiser*” filmi ve Taghvai’nin “*Başkalarının Yanında Huzur*” filmi İran Yeni Dalga Sineması’nın ana temsilcileridir.” (Abdi, 2019, s.103)

“İranlı Yeni Dalga, Özgür Sinema, Üçüncü Cephe sinemacıları ya da Entelektüel Sinema olarak da bilinen bu akımın öncüsü Dariush Mehruji’nin (1969) “*Gav (İnek)*” adlı filmi kabul edilir. Akım Mesud Kimiai’nin Gheysar ve Nasser Taqvai’nin “*Calm in Front of Others*” filmleriyle devam etmiştir. Akım, yeni kültürel, dinamik ve entelektüel değerler ortaya koydu. 3-4 yıl içerisinde 40-50 civarında kayda değer film çekildi ve İran Yeni Dalgası kurulmuş ve kendisini kabul ettirmiş oldu. Bu dalganın yükselişini etkileyen unsurlar elbette ki dönemin entelektüel ve politik hareketlerinin sonucuydu. Akımın öncü yönetmenleri arasında Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Behram Beyzayi ve Pervis Kimyani ve de vardır. Bu yönetmenler şiirsel bir sinema diliyle, siyasi ve felsefi tonları ön planda olan yenilikçi sanat filmleri çekmişlerdir. Bu türde çekilen filmler, önceki örneklerden ayrı tutularak Yeni İran Sineması adıyla anılmıştır.” (Kaya, 2017, s.8)

“Sinema her dönemde ve coğrafyada olduğu gibi İran’da da egemenlerin çıkarlarına olacak şekilde kontrollü biçimde geliştirilmiş, buna karşın hemen her sanat dalında olduğu gibi baskı altındaki sanatçılar egemen politikalara rağmen nitelikli eserler üretmeye başlamışlardır. İran Yeni Dalga sineması dünyanın pek çok yerinde beğenilerek izlenmekte, birçok prestijli ödüle sahiplik etmektedir. Dünya çapında kült sayılan ve Hollywood filmlerine ve ana akım tüketim sinemasına alternatif olarak özellikle entelektüeller tarafından beğeniyle takip edilen bu filmlerin bir kısmı İran’da gösterim şansı dahi bulamamıştır. Dönem dönem yabancı niteliksiz aşk, dram, komedi filmleri ya da bunların yerlisi olan Farsi filmler revaçta olsa da İran’da sinema deyince akıllara gelen bu filmler ya da hükümetin ürettirdiği filmler değil, Yeni Dalga filmlerdir.” (Kaya, 2017, s.11)

İran sinemasını oluşturan temel öğelere ve bu sinemanın genel bakış açısına, duruşuna bakıldığında ana akım sinemanın temsilcisi olan Hollywood sinemasıyla aynı tarafa bakmadığı görülmektedir. İran sineması kendine has duruşuyla Karşı sinema anlatısının bir örneğini oluşturmaktadır.

ALTERNATİF İRAN FİMLERİNİN ANLATISI	HOLLYWOOD ANLATISI
-------------------------------------	--------------------

Bağımsız yapım (kimi zaman ortak yapım)	Süper yapım – Ortak yapım
Küçük bütçeli yapım	Büyük bütçeli yapım
Gerçek mekanların kullanımı	Set-dekor- film için özel yaratılan mekanların kullanımı
Sıradan insanın “gerçekçi” temsili	Film kahramanının kullanımı
Profesyonel oyuncu olmaması	Star kullanımı
Yerel (egzotik)	Küresel özellikli bir sinema yapım özelliği
Gerçekçi/Gerçeklik Yanılsaması	Kurmaca
Şiddet, cinsellik, müstehcenliğin kullanılmaması	Şiddet, cinsellik, müstehcenliğin kullanımı
Simgesel anlatım	Doğrudan anlatım
Karma yapı	Öykü ve karakterlerle özdeşleşme duygusunun baskın özellik olması
Gündelik hayat	Kurgusal hayat
Politik/Dini sansür	Ekonomik sansür
Az sayıda oyuncu	Kalabalık kadrolu süper yapım
Yoksulluk/Yoksunluk	Varsıl yaşam
Belgeci yaklaşım	Kurmaca yaklaşım
İslam kültürü	Hristiyan kültür
Doğu	Batı
Aşkın üstü örtülü anlatımı	Aşkın öykü birleştirici ve sürükleyici bir ana malzeme olarak kullanımı
“Auteur Sineması” ve amatör ruh	Endüstriyel üretimin dayattığı uzman yaratıcılık
Sade bir dil kullanımı	Özel efekt, ses, ışık kullanımı ile anlam yaratma
Karma son / Açık uçlu son	Mutlu son / Kapalı son
İslam kültürü değerleri	Tüketim kültürüne ait değerlerin / alışkanlıkların / tutumların gündemde tutulması

“Tablo: Alternatif İran filmlerinin ve Hollywood sinemasının temel karşılaştırmalı özellikleri” (Biryıldız, & Ç. Erus, 2007, s.392)”

“Yeni Dalga Sineması, karşıt bir konumlanma sürecini seçmiştir. Sosyal gerçeklikle bağlantı kurmak ve bu gerçeğin gizli katmanlarını göstermek, Yeni Dalga filmlerinin bir özelliğidir. Sinematik sınıflandırmada soyut olarak bilinen eserlerin bile, yine de İran toplumunun sosyal gerçekliği ile kesin bir bağlantısı vardır.” (Abdi, 2019, s.105)

Yeni Dalga sinemasının kendinden önceki dönemlere göre bir başka farkı ise “karakterleri farklı bir bakış açısıyla karakterize etmesidir. Ana akım sinemasında ve FilmFarsi’deki karakterler, sosyal gerçeklikte düşüşe geçen iki farklı sosyal tiplerdendir. Ancak Yeni Dalga Sineması’nın karakterleri, yönetmenlerinin istediği duruma uyan ve dramatik karmaşıklıkları ile yakından bağlantılıdır. Genel bir tanımda, Filmfarsi’de her zaman tipe odaklanılır ve karakter esasen Yeni Dalga filmlerinin özelliğidir.

Yeni Dalga sinema yönetmenlerinin, çağdaş sinema olaylarının önünde gelen modern Avrupa Sineması’na hâkim olmaları nedeniyle, modernizme bağlanmak bu yönetmenlerin bir kısmı için büyük önem taşımıştır. Ancak modernite özelliklerinin, filmlerinde temsil edilmesi sadece konumlandırma veya hikâye anlatımıyla değil, karakterler ile de yapılmıştır. Yeni Dalga Sineması’nın karakterleri, çoğunlukla modern bir konumda ya da günün modernleşmesinin ortasında yer alırlar veya esasında modern karakterlerdir. Yeni Dalga Sineması’nı entelektüel bir sinema olarak nitelendirirsek, bu filmlerin çoğu, zamanın toplumsal koşullarına eleştirel bir gözle bakmaktadır. Bu nedenle, günün modernleşmesiyle karşılaşmaları eleştirel bir yaklaşımdır.” (Abdi, 2019, s.105-106)

2.2. Abbas Kiarostami Sineması

Abbas Kiarostami, İran sineması ve İran yeni dalgası denildiğinde akla gelen ilk isimlerdendir. Farklı ilgi ve iş alanlarında bulunmasına rağmen ülkesinin sineması olan İran sinemasının varlığına ve İran sinemasının dünya sinemasındaki yerine ve değerine çok büyük katkıları bulunmaktadır. İran’ın jeopolitik konumu ve ülkedeki tüm siyasi olumsuzluklara karşın ünlü yönetmen ülkesini her anlamda temsil etmeyi başarmaktadır. Abbas Kiarostami, 22 Haziran 1940 yılında İran’ın Tahran kentinde dünyaya gelmektedir. 1941 yılında İran tahtında oturan Şah Rıza, müttefik güçler tarafından tahtan indirilmiştir. Siyasi hareketliliğin yanında Kiarostami, “Fars şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğdu ve bu şiiri, İran sinemasının o tarihteki en iyi örnekleriyle buluşturmayı görev edindi. Bu İranlı film yönetmeninin sinema kariyeri, sanatın bir alanında erişilen modernitenin şenlikli kutlamasının sanatın başka bir alanına taşıdığı coşku ve canlılığın, Farsi şiir imgelemine gerçekliğin görselliğini yüceltmesinin tarihidir.

Kiyarüstemi, savaş-sonrası İran'ın, geçici olarak müttefik güçler tarafından işgal edilen toprakların, yaşlı diktatörünün terk ettiği ancak yeni diktatörünün demir yumrukla yöneteceği bir ülkenin çocuğuydu. Siyasal kültürün gündelik olaylardaki yansımasının endişe ve beklenti yüklü olduğu, yeni Tudeh Partisi'nin İran'ıydı bu. Kiyarüstemi, mutlakiyetçi monarşinin korkunç pençeleri arasından geçici olarak sıyrılmanın rahatlığının yaşandığı bir devrin, anısı belleklerde hâlâ taze olan 1906-1911 anayasal devriminin demokratik bir devletin yönettiği hoşgörülü bir toplumda yaşamının umudu olduğu Musaddık döneminin çocuklarından biriydi. Devrim tarihinin etkileri Sömürgeci güçlerin dayatmaları Kiyarüstemi ve ailesinin zihnindeydi.” (Kıcıklar, 2010, s.23-24)

O dönemde İran'ın yaşadığı zorlu siyasi şartlar Abbas Kiarostami'nin sinema anlatısını şekillendirecek olan nedenlerden biri sayılmaktadır. “Kiarostami, siyasal kültürü yüz yıl süren bir laikleşme sürecine maruz kalmış, bir yarı-burjuva devrimine, yabancı güçlerin işgaline, edebiyat ve şiir alanında bilinçlenmeye ve bir dizi yıkıcı, zayıf düşürücü sömürgeci müdahaleye tanık olmuş, bu sancılı sürecin sonunda kendi siyasal ve kültürel kimliğinin bilincine varan yeni bir ulus-devletin vatandaşı olarak doğmuştu.” (Dabaşı, 2013, s.29)

İran'ın bu karışık ve şekillendirilmeye çalışılan politik ortamında sanattan, sinemadan, şiirden bahsetmek, yeni oluşumlara girmek pek mümkün değildi. “Kiyarüstemi'nin çocukluğunda, İran'da bir sinema endüstrisinin varlığından söz etmek mümkün değildi. Savaş döneminde, İran'ın film çekmek gibi bir lüksü olmadı. Sadece Müttefik güçlerin propaganda filmleri ve benzeri yapımlar gösteriliyordu. 1945'ten sonra, İran sinemasının öncü isimlerinden biri olan İsmail Kuşan, ülkesini Kiyarüstemi'nin çocukluk yıllarında İran sineması ne kadar yoksul ve ilkelse, aynı dönemde şiir de aynı ölçüde zengin ve devrimciydi. Kökleri tarihi şiir geleneğine uzanan modern şiir, 1906-1911 anayasal devrimi kadar eski dönemlerde bile kültürel moderniteye çabucak ve etkin biçimde tepki vermeye başlamıştı. İran sineması geçiş dönemini yaşıyor olarak algılanırken, fars şiiride zenginliğini yaşıyordu o yıllarda.

Rıza Şah dönemi sonrasında, durum radikal bir biçimde değişti. Kiyarüstemi, siyaset ve şiir kültürü alanındaki bu devrimci değişim ikliminde büyüdü. Radikal düşünceler, toplumsal gerçekçilik ve sörmürge karşıtı görüşler, yaratıcı imgelemi etkisi altına almıştı. Niyma, devrimci şiir alanındaki hâkimiyetini sürdürmekteydi. Eserleri, klasik

şair anlayışından radikal bir kopuşun ve en ilerici fikirlerin bileşiminden oluşuyordu; hatta kendi başına bir kültürel kurum haline gelmişti.” (Kıcıklar, 2010, s.24-25)

Savaş döneminde İran’da sinemaya ve sanata dair bir şeylerin yapılamıyor oluşunun yanında, sinema kısmen siyasete alet edilmektedir. İran’da sinema endüstrisi kesintiye uğramıştır. Savaş ortasında İran’da film üretilemediğinden “1950’lerde, Kiarostami henüz küçük bir çocukken izleyebildiği sinema filmleri, Hindistan, Hollywood ve özellikle Avrupa’dan ithal edilen yapımlar ya da yerli filmlerdi.” (Dabaşı, 2013, s.33)

“1970 yılından itibaren sinema alanında çalışmakta olan Kiyarüstemi, kısa filmler ile başlayıp sonra belgesel ve belgesel tarzıyla orta ve uzun metrajlı sinema filmleri çekti. Filmlerinde genellikle kendisi senarist, kurgucu, sanat yönetmeni ve yapımcıdır. Film dışında Kiyarüstemi aynı zamanda şair, Fotoğrafçı, ressam ve grafikçiydi. 1979 İslam devriminden sonra ülkeyi terk etmeyen az sanatçılarından biridir. Gözlerinin ışığa karşı duyarlı olması nedeniyle her zaman koyu renk camlı gözlük takardı.” (Sajjadi, 2016, s.21)

“Kiyarüstemi, sıradan öyküleriyle politikadan uzak duran sinemacılara örnektir. Ferahmend’e göre, Kiyarüstemi’nin filmlerinin politika kaçınıklığı, elini zayıflatmaktan ziyade, film festivallerinin politikanın geri planda yer aldığı, yüksek sanatın öne çıktığı film zevkine hitap etmesi bakımından elini güçlendiren bir tercihtir. Mulvey ise, Kiyarüstemi’nin filmlerinde politik içerik olmamasına rağmen, yanılsama ve gerçeklik üzerinden sinemanın doğasını irdeleyen yapısıyla izleyiciyi düşünmeye davet ettiğini, böylece herhangi bir ideolojik inanışa karşı şüpheli ve sorgulayıcı bir seyirci biçimi oluşturmayı hedeflediğini belirtmektedir.” (Çağlayan, 2011, s.67)

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

Kiyarüstemi, İran’ın ulusal ve uluslararası siyasi ortamında, savaş sonrası dönemde; bütün bunlardan uzaklaşarak kamerasını basit, günlük konulara çevirmiştir.” Çağlayan, 2011, s.75)

“Kiarostami sinemasının dönemlerine baktığımızda, derdini anlatabilmiş, en iyi filmlerini ortaya koyabilmiş, farklı ve deneysel çalışmalarla sinema anlayışını zenginleştirmiş bir yönetmen görmemiz mümkün. Söz gelimi Kiarostami sinemasının en temel noktalarından biri göze ve kulağa aynı sahnede ayrı ayrı hitap edebilmesidir.” (Oylum, 2019, s.103)

“Kiyarüstemi mekân, oyunculuk, konu ve teknik unsurlar açısından gerçekçi bir sinema anlayışına sahiptir. Ancak, yanılsama ile gerçek arasındaki ince çizgiyi sorgulayan kendine has bir üslup belirlemiştir. Bu konuda Kiyarüstemi, “Her zaman, bir film seyretmekte olduğumuz düşüncesinde olmalıyız. Çok gerçek görünse bile... Seyircinin bir gerçekliği değil bir film seyretmekte olduğunu görmesi için ekranın iki yanına yanıp sönen iki ok koymak isterim. Yani bir film gerçeklikten yola çıkarak bizim kurduğumuz bir şeydir. Bu yaklaşım yeni filmlerimde arttı ve daha da artacak. Daha bilgili bir seyirciye ihtiyaç duyduğumu düşünüyorum. Onları esir alıp duyguları üzerinde oynamaya karşıyım. Seyirci bu duygusal şantajdan kurtulduğu zaman kendi efendisi olacak ve olguları daha bilinçli bir gözle seyredecek. Duygusalığa kapılmadıkça kendimize ve bizi kuşatan dünyaya egemen olabiliriz” demektedir. Böylece Kiyarüstemi, seyircinin olaylar ve kahramanlarla özdeşleşmesine karşı çıkmakta ve filmlerin gerçekçiliğine paralel olarak, izleyicilerin de gerçekçi bir bakış açısına sahip olmalarının gerekliliğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte filmlerindeki diyalogların, günlük yaşam diline uygun olmasını önemseyen Kiyarüstemi, oyunculara temayı verdiğini ve diyalogları kendilerinin oluşturmasını beklediğini belirtir.” (Çağlayan, 2011, s.76-77)

“Kiyarüstemi filmlerinin ana temalarından birini “yaşama sevinci” oluşturmaktadır. Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye kazanan Kirazın Tadı adlı filmde, intihara kalkışan bir adama herkes ölüm ve yaşamla ilgili öğüt verir. Hiç kimsenin nasihatini ciddiye almayan adam, “ölümden sonra dutun tadını alamayacaksın” diyen birinin bu sözüyle sarsılır. Gerçekten intihar eyleminden vazgeçip geçmeyeceği belli olmayan adam, bu söz üzerine kendine gelir. Öte yandan Kiyarüstemi, kadın odaklı filmleriyle de dikkatleri çekmektedir. 2002 yapımı On filmi, bir kadının günlük yaşamını anlatmıştır. 2008 yapımı Shirin filmi ise aralarında Juliette Binoche'un da bulunduğu 112 İranlı kadın oyuncunun bizim göremediğimiz bir ekranda Hüsrev ile Shirin efsanesinin beyazperdeye aktarılmış halini seyrederken sergiledikleri

portrelerinin ve doğal tepkilerinin bir kolajıdır. 2010 yapımı Aslı Gibidir ise İran'ın mekân ve kültüründen tamamen bağımsız bir filmidir. Juliette Binoche ve William Shimell'in başrolde olduğu filmde Fransız bir yazar ile sanat galerisi sahibi olan bir kadının İtalya'da karşılaşması ve gezileri boyunca sanatta orjinal-kopya ilişkisini temel alarak kadın - erkek ilişkisi üzerine yaptıkları tartışmayı ele almaktadır. Fransızca olarak çekilen film, Kiyarüstemi'nin dili Farsça olmayan ilk filmi olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, Kiyarüstemi'nin ilk kez dünyaca ünlü yıldız oyuncularını oynattığı filmi olmasıyla da dikkat çeken filmde, Kiyarüstemi pek çok konuda sıra dışı bir çizgiye gelse de gerçekçilik üzerine keşiflerini sürdürmektedir.” (Çağlayan, 2011, s.77)

“Dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden kabul edilen Kiarostami, uluslararası festivallerde sayısız ödül aldı. 1979'daki rejim değişiminde ülkeyi terk etmeyen az sayıdaki yetenekli isimden biri olan usta yönetmen, sanatın kendi köklerinin olduğu yerde sağlıklı büyüyeceğini savunarak İran kültürünün üstündeki etkisini her zaman dile getirdi. İran'da yaşamının ve milli kimliğinin, yönetmen olarak yeteneğini sağlamlaştırdığını savundu.

İran sineması sadeliğiyle, Hollywood'a alternatif oluşturan şiddet ve teşhire yer vermiyor. İran sinemasının yapı taşı olan Abbas Kiarostami sineması da bu sadeliğin mimarlarından biridir. Kendisinden önce ona miras kalan İran Yeni Dalga Akımı'nı daha da zenginleştirerek farklı sanat disiplinlerini sinema görselliğine yedirmeyi ustalıklı başardı Kiarostami hem görselliğin şairidir hem de sinemanın filozofu. Görselliği şairanedir zira; estetik kareler, uyumlu renk kullanımları, ışık ve sesin şiirsel kullanımı bütün filmlerinde hakimdir. Filozoftur çünkü hayatın ve ölümün; gençliğin ve yaşlılığın; aşkın ve ayrılığın; modernizmin ve geleneğin ve dahi bir çok yaşam merhalesinin ve karşıtlığı hakkında sinemasında kısa ama anlamlı cevaplar arar. Üstelik bunları yaparken dayatmacı değil çoğulcu davranır. Tam da bu sinema anlayışının toplamından ötürüdür ki Godard; “Sinema D.W. Griffith ile başlar; Kiarostami ile sona erer.” Tanımlamasını yapar.” (Oylum, 2019, s.103)

Jean-Luc Nancy ile Kiarostami röportaj yaptığında Kiarostami şu şekilde konuşmaktadır: “Şimdiye kadar sinemanın tek bir kesin tanımını bulabilmiş değilim. Sinemanın görevinin hikâye anlatmak olduğu söylenecek olursa, bana öyle geliyor ki roman çok daha iyi yapıyor bunu. Radyo oyunları, Televizyon dizileri de. Beklentimi

yükselten ve yedinci sanat olarak tanımlanan başka bir sinemayı düşünüyorum. Bu sinemada, müzik, hikâye, düş, şiir var. Fakat tüm bunları içermekle birlikte sinemanın yine de minör bir sanat olarak kaldığını düşünüyorum. Örneğin bir şiirin okunmasının niçin hayal gücümüzü uyardığını ve bizi o şiiri tamamlamaya davet ettiğini soruyorum kendime. Şiirler kuşkusuz tamamlanmamış olmalarına karşın bir birliğe ulaşmak amacıyla yaratılır. Anlatı sinemasına katlanamıyorum. Salonu terk ediyorum. Anlatı sineması daha fazla hikâye anlattığı ve bunu daha iyi yaptığı zaman, ona karşı direncim de daha büyük oluyor. Yeni bir sinemayı düşünmenin tek yolu seyircinin rolünü daha fazla hesaba katmaktır. Seyircinin müdahil olması ve boşlukları, eksikleri doldurması için tamamlanmamış ve bitirilmemiş bir sinema tasavvur etmek gerekir. Sağlam ve kusursuz yapıda bir film yapmak yerine, seyirciyi kaçırmak gerekmediğinin de tümüyle farkında olarak, bu yapı zayıflatılmalıdır. Çözüm belki de sadece seyirciyi etkin ve inşa edici bir varlık taşımaya kışkırtmaktır. Herkesin anlaşılmış olduğu bir birlikten ziyade insanlar arasında ayrılığı, farklılığı yaratmaya çalışan bir sanata daha çok inanıyorum. Bu şekilde, bir düşünce ve tepki çeşitliliği meydana gelir. Her biri kendi filmini yapar, benim filmime katılır, onu savunur ya da ona karşı çıkar. Böylelikle filmin boş bırakılan, zayıf yerleri en güçlü yerlerine dönüşür.” (Sajjadi, 2016, s.25)

BÖLÜM 3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada; Nitel Araştırma yöntemi içerisinde “Betimsel Analiz” modeli kullanılmıştır.

Bu çalışmada “Betimsel analiz” yöntemi kullanılarak Abbas Kiarostami’nin yönetmeni olduğu 1990 yılı sonrası uzun metraj filmleri incelenecek olmasıyla birlikte, Betimsel analiz yöntemine bakıldığında “Bu yöntemle göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir.

Betimsel analiz dört aşamadan oluşur:

- Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma: Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve / veya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. Eğer daha önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yoksa, betimsel analizi kullanmak güçtür. Böyle bir durumda belirlenecek temalar, veri kaybına ve yanlış veri düzenlenmesine neden olabilir.
- Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi: Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Bu aşamada, verilerin tanımlama amacıyla seçilmesi, anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi söz konusudur. Oluşturulan çerçeveye göre bazı veriler dışarıda

kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazarken kullanılacak doğrudan alıntılarda seçilir.

- Bulguların tanımlanması: Son aşamada düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir. Bu aşamada verilerin kolay anlaşılır ve okunabilir bir dille tanımlanmasına ve gereksiz tekrarlardan kaçınılmasına dikkat edilmelidir.
- Bulguların yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır. Bulgular arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin açıklanması ve gerekirse farklı olgular arasında karşılaştırma yapılması, araştırmacı tarafından yapılan yorumun daha nitelikli olmasına yardımcı olur.” (Yıldırım, & Şimşek, 2016, s.239-240)

“Betimsel analizde, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen başlıklar altında (örneğin temalar) özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sonuçlarına göre sınıflandırılabilceği gibi, veri toplama aşamalarında (gözlem ya da mülakat) elde edilen ön bilgiler ışığında da düzenlenebilir. Bu analiz türünde, daha önce de belirtildiği üzere veri kaynaklarından bazı alıntılar yapmak, çalışmanın güvenilirliği ve sıhhati açısından yararlı olabilir. Bu şekilde ayrıca çarpıcı görüşlerin yansıtılması da sağlanmış olacaktır. Bu analizin amacı, ham haldeki verilerin okuyucuların anlayabileceği ve isterlerse kullanabileceği bir şekle sokulmasıdır. Bu amaçla elde edilen veriler önce mantıki bir sıraya konulur. Daha sonra yapılan bu betimlemeler (sınıflandırmalar) yorumlanır ve sonuçlara ulaşılır. Son aşamada ise araştırmacı yorumların ışığında gelecekle ilgili tahminlerde bulunarak yeni açılımlara ulaşmaya çalışır.” (Altunışık, & Coşkun, & Bayraktaroğlu, & Yıldırım, 2007, s.268)

İran Sineması özelinde Abbas Kiarostami sineması; Doğu kültürünün, insanının, coğrafyasının sinemaya uyarladığı temaları, mizansenleri ve sinematografik temsil biçimleriyle Karşı sinema kavramına alternatif bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

Betimsel Analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilen yönetmenin uzun metraj sinema filmleri sırasıyla; “*Yakın Plan*” (1990), “*Zeytin Ağaçları Altında*” (1994), “*Kirazın Tadı*” (1997), “*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*” (1999), “*Ten*” (2003), “*Shirin*” (2008), “*Aslı Gibidir*” (2010), “*Sevmek Gibi*” (2012) şeklindedir. Peter Wollen’in Hollywood anlatısı karşısında konumlandığı “Karşı sinema” anlatısı ve bu anlatıyı

oluşturduğunu ileri sürdüğü yedi unsur söz konusu filmlerde saptanarak, İran sinemasının, Karşı sinemanın bir alternatifi olup olmadığı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

3.2. Abbas Kiarostami Sinemasının “Karşı Sinema” Kavramı Odaklı Betimsel Analizi

Abbas Kiarostami’nin uzun metraj filmlerine internet ortamından ulaşıp sırasıyla filmler izlenerek analiz edilmiştir. Belirlenen başlıklar çerçevesinde filmler, Peter Wollen’in Karşı sinema başlıkları çerçevesinde değerlendirilip, Karşı sinema kavramına Doğu kültürü ve sinema bağlamında alternatif olarak gösterilip gösterilemeyeceği saptanmaya çalışılmıştır. Filmlerde betimsel analiz yöntemiyle “Karşı Sinema” kavramının karşılığının araştırıldığı kriter başlıkları şu şekildedir; söz konusu olan başlıklar; Anlatı Geçişsizliği, Yabancılaşma, Ön Plana Çıkarma, Çoklu Diegesis, Açıklık, Rahatsız Olma, Gerçeklik.

3.2.1. “Yakın Plan” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

Film, Hüseyin Sabzian adlı gencin, bir otobüs yolcuğu sırasında tanıştığı yaşlı bir kadına, kendisini ünlü yönetmen Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtmaya çalışarak gelişen olayları anlatmaktadır. Yaşlı kadın Hüseyin Sabzian’ın ünlü yönetmen Mohsen Makhmalbaf olduğuna inanır ve onu ailesiyle tanıştırmak için evine davet eder. Hüseyin Sabzian, tüm aile ile tanışır ve onları bir filmde oynatmak istediğini söyler. Aile bu teklifi kabul eder ancak zaman geçtikçe Hüseyin Sabzian’ın davranışlarından şüphelenip evlerini soyacağını düşünmeye başlarlar. Onu polise ihbar ederler ve Hüseyin Sabzian’ın yargılanma süreci başlar.

3.2.1.1. “Yakın Plan” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

“*Yakın Plan*” filmi Anlatı Geçişsizliği üzerinden değerlendirildiğinde Anlatı Geçişsizliği’nin hakim olduğu görülmektedir.

Filmde, gerçek yaşamda da olduğu gibi birbiriyle ilişiksiz olaylar, öyküyü kesintiye uğratan ayrı bölümler bulunmaktadır.

Filmin daha ilk sahnesinde muhabir ve iki askerin bir takside yolculuk yaptığı görülmektedir. Taksi, Ahankah ailesinin evine geldiğinde sadece muhabir eve gitmektedir. Muhabir nereye ya da kime gittiğini takside söyler ancak Ahankah ailesinin evinde yaşananları filmin sonlarına doğru gösterilmektedir. Muhabir eve gittiğinde ise, taksici ve askerlerin sohbeti, askerlerin eve girişi, taksicinin sigara içmesi, taksicinin yaprak yığıntısı içerisinde çiçek toplaması gibi kısımlar gösterilmektedir. Taksici gösterilirken, askerler Sabzian'ı tutuklamaktadır. Bu kısım ise filmin çok daha ilerleyen sahnelerinde detaylıca gösterilmektedir. Filmin ilerleyişi sıralı bir şekilde gerçekleşmemektedir. Sahneler birbiri ile eş zamanlı ilerlememektedir. Öykünün doğrusal ilerlemeyen kesintili yapısı anlatı geçişsizliğinin en belirgin göstergesidir.

3.2.1.2. “Yakın Plan” Filmi ve “Yabancılaşma”

“*Yakın Plan*” filminde Sabzian karakteri ikiye bölünmüş bir karakter olarak görülmektedir. İlk görünen Sabzian, asker tarafından elleri kelepçelenmiş bir şekilde tutuklanan, hapishaneye götürülen Sabzian'dır. Mahkemece yargılanıp, yaptıklarından dolayı kendisini hem ondan şikayetçi olan Ahankah ailesine hem hakime hem bu durumu bir filme dönüştüren Kiarostami'ye ve O'nun üzerinden izleyiciye anlatmaya çalışan Sabzian gösterilmektedir.

İkinci Sabzian ise, kendisini Ahankah ailesine ünlü yönetmen Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtan ve yönetmenliğe soyunan Sabzian'dır. Karakter, bölünmüş bir yapıyla temsil edilmektedir.

“*Yakın Plan*” filmi, Hüseyin Sabzian ile Ahankah ailesi arasında yaşanmış gerçek bir olaydır. Filmde Hüseyin Sabzian ve Ahankah ailesinin fertleri bizzat kendilerini canlandırmaktadır. Cezaevine Sabzian ile film hakkında konuşmak için giden Abbas Kiarostami bizzat kendisi kamera karşısına geçmiştir. Mahkemede Sabzian'a sorular soranda yine Abbas Kiarostami'nin bizzat kendisidir. Bu durum kurmaca içerisinde gerçek insanların varlığını göstermektedir.

Mahkeme sahnesinde, Abbas Kiarostami'nin sorduğu sorulara Sanzian yanıt verirken kameraya bakarak konuşmaktadır. Bu da izleyicinin filmle özdeşleşmesini ortadan kaldırıp, yabancılaşmaya neden olmaktadır.

3.2.1.3. “Yakın Plan” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

“*Yakın Plan*” filmi Ön Plana Çıkarma maddesi üzerinden değerlendirildiğinde, Karşı Sinema anlatısındaki “aracı ön plana çıkarma ve izleyicinin dikkatini araca çekme” özelliğini taşıdığını görürüz.

Mahkeme salonunda dava devam ederken, kameranın Sabzian’dan hakime doğru hareketinde salonda bulunan ortam ışıkları, kamera ve boom’u tutan sesçi görülmektedir. Sabzian ve Ahankah ailesinden bireyler konuştuğu sırada ara ara boom çubuğu kadraja girmektedir. Yine mahkeme salonunda Sabzian’ın kameraya bakarak konuşması da izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlamasına ve algılamasına sebep olmaktadır.

Son olarak Mohsen Makhmalbaf’ın Sabzian’ı almaya geldiği sahnede, sahne uzaktan bir minibüs içerisinden çekilmektedir. Kameraman ve Abbas Kiarostami’nin sahne hakkındaki konuşmaları da bu anlatıya örnek olarak verilebilmektedir. Ayrıca yine bu sahnede, Sabzian ve Mohsen Makhmalbaf’ın bisiklet yolculuğu yaptıkları sırada, ses akışının aralıklarla kesilmesi ve aradaki diyalogların üzerine trafikteki korna ve araç seslerinin düşmesi örnek verilebilmektedir. Ön plana çıkarma kriteri için verilen bu örnekler izleyicinin film ile özdeşleşememesini sağladığından aynı zamanda Yabancılaşma anlatısında da karşılık bulmaktadır.

3.2.1.4. “Yakın Plan” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

Filmde, zaman ve mekan birbiri ile tutarlı bir sıra izlememektedir. Olayların başlangıcını daha görmeden bir muhabirin iki askerle birlikte bir takside yolculuğu görülmektedir. Muhabir eve gittiğinde evi değil askerler ve taksicinin sohbetleri görülmektedir. Askerler eve gitmekte ve taksicinin sokakta zaman geçirmesi görülmektedir. Sonrasında askerler, muhabir ve Sabzian sahneye dahil olmaktadır. Evin içerisinde yaşanan olaylar filmin sonraki sahnelerinde görülmektedir. Film, Sabzian’ın tutuklanması ile başlamaktadır ancak Sabzian’ın tutuklanmasına sebep olan olaylar, filmin ileri sahnelerinde gösterilmektedir. Ayrıca filmdeki zaman geçmiş – şimdiki arasında gidip gelmektedir. Ayrıca filmde zaman ve mekanlar birbirleri ile tutarlı bir sıra izlememektedir ki tüm bu yapıyı Çoklu Diegesis anlatısı olarak yorumlamak mümkündür.

3.2.1.5. “Yakın Plan” Filmi ve “Açıklık”

“*Yakın Plan*” filmi, çatışmalar çözülmeden açık uçlu bir şekilde sona ermektedir. Sabzian, Mohsen Makhmalbaf ile Ahankah ailesinin kapısına geldiğinden film son bulmaktadır. Ahankah ailesinin Sabzian’a tavrının tam olarak nasıl olacağı ve Sabzian’ın yaşadıklarından bir ders alıp almadığı, hayatını nasıl bir yönde ilerleteceği, Ahankah ailesinin yaşadıklarını nasıl değerlendirdiği ve bunlardan nasıl bir sonuç çıkardığı gibi sorular, filmin sonunda yanıtsız kalmaktadır.

Filmin sonuna dahil olan Mohsen Makhmalbaf’ın, Sabzian’ın kendisini Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtmayı ve Ahankah ailesinin ona inanması karşısındaki düşünceleri ve tavrı bilinmemektedir.

Bu açık uçlu ve soru işaretleriyle sona eren yapı, Karşı sinema kavramının en önemli ve ana akım sinemadan kendisini ayırt ettiren özellikleri arasında yer alan “açıklık” ilkesinin Yakın plan filmindeki karşılığı niteliğindedir.

3.2.1.6. “Yakın Plan” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Filmde, Sabzian’ın sonuçlarından kaçışı olmayan Makhmalbaf dünyası görülmektedir. Kendisini sinema aşığı olarak tanımlamasına karşın dolandırıcılıkla suçlanmaktadır. Bu onun için bir sorun teşkil etmektedir. Bu sorun izleyicinin dikkatini çekmekte ve izleyiciyi rahatsız etmektedir.

“Sabzian birçok kez film çekmek için senaryo denemeleri ile başvurularda bulundu; ama bunlar bir filme dönüşmedi. Yer aldığı tek film Yakın Plan ise onun aslında kaçmak istediği hayatının “yakın-plan” çekimiydi. Filmler onun için bir düşün dünyasına dalmak ve yetersizlikler içerisinde boğulduğu bu kimlikten kurtulmak anlamına geliyordu oysa Yakın Plan onun kaçmak istediğini onun karşısına dikiyordu.” (Saygılı, 2019, s.63)

Filmin zaman ve mekan sıralamasındaki düzensizliği ve sonunun açık uçlu olması nedeniyle seyirci, filmi izlerken haz duygusuna ulaşmaktan ziyade filme yabancılaşarak rahatsız olmaktadır.

3.2.1.7. “Yakın Plan” Filmi ve “Gerçeklik”

Filmin konusunun gerçek hayatta yaşanmış olması, Sabzian’ın gerçekten kendisini canlandırması, Ahankah ailesinin gerçekten bu olayı yaşayan aile olması,

mahkeme sahnesinin gerçek bir yargılama sahnesi olması, filmin yönetmeninin film içerisinde görünmesi filmi, klasik anlatı yapısından Karşı Sinema anlatısına yakınlaştıran en önemli özelliklerdendir. Filmde profesyonel oyuncu kullanılmamıştır. Filmde görülen tüm karakterler, gerçekte de olaya şahit olmuş, olayı yaşamış karakterlerdir.

Kiarostami ise, Sabzian'ı mahkeme öncesi ziyarete gittiğinde ve mahkeme sırasında yargıç gibi Sabzian'a kamera arkasından sorular sormasıyla filme dahil olmaktadır.

Ayrıca film, özdeşleşmeyi yıktığı ve izleyiciyi rahatsız ederek, izleyicinin bir film izlediği gerçeğini farkına vardırıldığı için de kurgusal anlatı yıkılmaktadır.

3.2.2. “Zeytin Ağaçları Altında” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

Film, Hossein'in Tahereh adlı bir kıza karşılıksız aşkını anlatmaktadır. Film, 1990 yılında yaşanan büyük İran depreminden etkilenmiş olan Köker köyünde geçmektedir. Film içinde film çekilmektedir. Yönetmen, çekeceği film için köyden insanlar aramaktadır. Filmin başrolünde Hossein ve Tahereh oynayacaktır. Hossein, Tahereh'e aşıktır. Bu aşka Tahereh'in büyükannesi karşı çıkmaktadır. Film boyunca Hossein, Tahereh'e aşkını anlatmaya ve bir cevap almaya çalışmaktadır.

3.2.2.1. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

Film, zaman, mekan ve olay örgüsünün ilerleyişi ve neden – sonuç ilişkileri incelendiğinde birbiriyle tutarlı bir oluşum ve ilerleme göstermemektedir. Film içerisinde bir filmin çekimi ana temayı oluştururken, Hossein'in Tahereh'e olan aşkı ve deprem sonrası yaralarını sarmaya çalışan bir köyün dahil olmasıyla bir dizi zincir olay gelişmektedir. Bu olaylar asıl öykü olan film çekimini kesintiye uğratan ayrı bölümler olarak kurgulanmıştır. Film, sıkı bir olay örgüsü yerine birbirinden bağımsız bölümlerle ilerlemektedir.

Anlatının klasik olay örgüsünden bağımsız ilerleyen bu parçalı yapısı, Karşı Sinema kavramının “Anlatı Geçişsizliği” özelliğiyle bire bir uyumaktadır.

3.2.2.2. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Yabancılaşma”

Film kurmaca içerisinde kurmacaya yer verilmektedir. İzleyici, karakterler hakkında pek fazla bilgiye sahip değildir. Çoğunlukla gözlemci bir pozisyonda filmi ve karakterleri, onlarla herhangi bir özdeşleşme kurmaksızın, takip etmektedir. Hossein, yönetmenle yaptığı yolculuk sırasında bir daha asla duvar işçiliği yapmayacağını söylemektedir. Hossein’in neden böyle bir karar aldığı ya da Tahereh’e olan aşkı dışında karakter ile ilgili bir bilgi izleyiciye verilmemektedir. Bu da Kiarostami’nin, karakterleri ile izleyici arasında kurduğu mesafeyi göstermektedir.

Filmin ilk sahnelerinde Shiva karakteri, yoldan bir adamı arabasına almaktadır. Adamla gerçekleştirdikleri sohbet esnasında Abbas Kiarostami’nin bir başka filmi olan “Arkadaşımın Evi Nerede?” filminden bahsedilmekte ve gerçekte de öğretmen olan bu adam, filmde yine bir öğretmeni canlandırmıştır. Shiva, filmde adamı çok başarılı bulduğunu söylemektedir. Bu kısa sohbetle yönetmenin bir başka filmine gönderme yapılmaktadır.

Ayrıca filmin daha ilk sahnesinde yönetmenin, kendisini izleyiciye tanıtması, nerede oldukları ve neden orada olduklarına dair izleyiciye açıklama yapması izleyiciyi daha filmin başında filme yabancılaştıran en önemli “Karşı sinema” hamlesi olarak yorumlanabilir.

“Zeytin Ağaçları Altında” filmi, özdeşleşme karşısında yabancılaşmayı sağlayarak kurmaca bir dünya oluşturmamaktadır. Özdeşleşme yıkıldığı ve izleyici rahatsız edilerek, izleyicinin bir film izlediğinin farkına varması sağlanmaktadır. Bu nedenle film gerçeklik anlatısına karşılık gelmektedir.

3.2.2.3. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

“Zeytin Ağaçları Altında” filmi, ön plana çıkarma anlatısını desteklemektedir. Film içinde film çekiliyor olmasıyla, yönetmeni, kamerayı, kameramanı, sesçiyi izleyici de görmektedir. Bu şekilde izleyicinin dikkati film araçlarına çekilmekte ve bu durumun varlığıyla seyircinin dikkati araca çekilmektedir. Bu özellik, izleyiciyi filmine yabancılaştıran unsurlar arasına da eklenebilir.

3.2.2.4. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

“Zeytin Ağaçları Altında” filminde başlangıçta film içerisinde bir film çekileceği anlaşılmaktadır. Çekilecek film için oyuncular aranmakta ve ilk çekim yerinde çekimler başlamaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu durum ana olay olmaktan çıkar. Film, ana olayın yanında Hossein’in, Tahereh’e olan aşkına yer vermektedir. Başlangıçta çekilecek filmin detayları, film için yapılan ilerlemeler yerine Hossein’in Tahereh’e ulaşma çabası, onunla tanışma hikayesi, onunla evlenebilmek için onu ve büyükannesini ikna çabaları, geçmişte bu konuyla ilgili yaşadığı olaylar izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde zaman, mekan ve olay örgüsü sıralamaları tutarlı bir sıra izlememektedir. Yönetmen ve Hossein’in araba yolculuğu esnasında Hossein, Tahereh ile arasında geçen bir olayı anlatırken geçmişe dönülerek seyirciye gösterilmektedir. Bu “Çoklu Diegetik” yapı, filmi Karşı Sinema örneği olarak yorumlamayı mümkün kılan önemli özelliklerden bir diğeridir.

3.2.2.5. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Açıklık”

Söz konusu filmin içerisinde film çekilmektedir. Bu filmde de bir sahnenin defalarca tekrarı alınmaktadır. Filmin başka nasıl sahneler barındırdığını ya da barındıracağını, konusunu, işleyişini izleyici tahmin edip öngöremez. Bu da filmin “kapalı” anlatısının karşılığı olarak öne sürülebilir.

Filmin konusu olan Hossein’in Tahereh’e olan karşılıksız aşkı da belirsizlikler taşımaktadır. Filmin sonunda Hossein zeytin ağaçlarının bulunduğu bir tarlada Tahereh’in ardından koşmaktadır. Sahne genel plandan çekilmiştir ve izleyici bu kovalamacayı izlemektedir. Ancak bir süre sonra Hossein, Tahereh’in peşinden gitmeyi bırakmakta ve geri yürümeye başlamaktadır. Burada Hossein’in Tahereh’den olumlu ya da olumsuz herhangi bir cevap alıp almadığı bilinmemektedir. Yani filmin sonu açık kalmıştır. Kiarostami, filmin sonunu tamamlamayı izleyiciye bırakmaktadır ki “Karşı Sinema” anlatısının “açıklık” özelliğine denk düşen en önemli verilerden birisi olarak yorumlanabilir.

3.2.2.6. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Film, karşılıksız bir aşk karşısında izleyiciyi rahatsız etmekte, büyük bir deprem atlatmış köydeki yaşantıyı göstererek seyirciyi klasik anlatı sinemasının film izleme hazzından mahrum bırakarak İran’ın sosyal gerçekleriyle baş başa bırakmaktadır.

Set ekibinin toplandığı bir sahnede yönetmen ve oyuncu Farhad bulundukları köy hakkında konuşmaktadırlar. Farhad, deprem sonrası köyden otoyola yani şehre gidenler için “Otoyolu bu güzel havaya tercih mi ettiler?” demektedir. Yönetmen ise “evet, haklıydılar. Depremden sonra yollar kapandı ve yardım ulaşamadı. Ayrıca sadece temiz havayla yaşayamazsın, başka şeylere de ihtiyaç var, otoyolda bunları bulabilirsin” demektedir. Bu sahnede, köyden kente göç gerçeğine gönderme yapılmış, insanların köylerde yaşaması için sadece temiz havanın yeterli olamayacağı vurgulanmak istenmiştir.

Ayrıca İran toplumunda yaşayan kız çocuklarının hayatlarına gönderme yaparak sinemasal hazzı iyice ortadan kaldırılmaktadır. Tahereh, Hossein’in setteyken kendisine olan aşkını anlatması, kendisine nasıl bir evlilik hayatı yaşatacağına dair anlattıkları karşısında hiç konuşmamakta, tepki vermemektedir. Sadece defterine bakarak, dersine çalışmaktadır. Tahereh aslında bu davranışıyla, aklında evliliğin değil, sadece okuma fikrinin olduğunu belli etmektedir.

Hossein ve Tahereh arasında geçen bir sahnede, yönetmen Tahereh’den “Hossein Bey” demesini istemektedir ancak Tahereh inatla sadece “Hosseiné demektedir. Hossein, yönetmenin yanına gelerek “Burada bazı kadınlar artık kocalarına ‘bey’ diye seslenmiyorlar.” Demektedir. Burada da İranlı kadınların, evlilik hayatlarında daha özgüvenli davrandıklarına bir gönderme yapılmaktadır.

“Hossein’in aşkına Tahereh’in karşılık vermemesi onu yıldırılmaz. Defalarca onunla konuşmayı dener. Konuşur da ama Tahereh ona cevap vermeyi reddeder, Hossein orada yokmuş gibi davranır. Onu görmezden gelir. Çekim aralarında ders çalışır, çekim ekibine sınavları olduğunu söyler. Hossein’in onunla neden evlenmek istediğini açıkladığı sahnede deyim yerindeyse, kılını bile kıpırdatmaz. Tahereh’in -hiç konuşmamasına rağmen- tek istediğinin okumak olduğu apaçık ortadadır. Tahereh örneği ile Kiarostami’nin İran’da kızların yaşadığı sorunlara değindiği görülür. Üstelik üzerinde durduğu sosyal konular sadece eğitim ile sınırlı değildir. Gençlerin şehre

gitmesi, köyün boşalmış olması, ele alınan başka bir toplumsal konudur. Ve elbette filme ismini veren zeytin ağaçları... Barışın simgesi olan zeytin, filmde bol bol boy gösteriyor ve depremde sonra yıkılan şehirde insanlar zeytin ağaçlarının altına sığıyor. Barınmak için çadırlarını zeytin ağaçlarının altına kuruyorlar, gölgesinde soluklanıyorlar, hatta okul çadırı bile ağaçların yanına kuruluyor. Deprem felaketi ile yıkılan ve yaralanan halkın imdadına zeytin ağaçları koşuyor adeta. Hasardan dolayı girilemeyen evlerin yerini bu ağaçların gölgesi alıyor.” (Çepelioğullar, 2019, s.86-87)

3.2.2.7. “Zeytin Ağaçları Altında” Filmi ve “Gerçeklik”

“Açılış sahnesinde, yönetmen rolündeki kişi köye gelerek yeni filmi için oyuncu seçmeye başlar. Böylece filmin, bir film yapım aşaması ile ilgili olduğunu anlarız. Oyuncu seçimi, dekor olarak çiçek gibi eşyaların köydeki insanların evlerinden toplanması, oyuncuların giysilerine karar verilmesi, filmde işlenen öğelerdir. Filmin bazı sahnelerini ve tekrar tekrar nasıl çekildiklerini, ekibin nerede konakladığını film boyunca görürüz. Bu sırada dikkat çeken, filmi aynı konuları ele alan başka yapımlardan ayıran bunu nasıl yaptığıdır. Durgun anlatıma sahip ve ara ara tekrar eden sahneleri içeren bu filmin en belirgin özelliği, görsel anlatımında yalın olmasıdır.

Kiarostami bu filmde, döneminde bir filmin nasıl çekildiğini, nasıl zorluklar çektiğini anlatmaya çalışırken aslında yerel halkın profilini de sunmaya çalışmış.” (Çepelioğullar, 2019, s. 86)

Filmde, yönetmen ve Hossein’in araba yolculuğu sahnesinde, Tahereh’in büyükannesi ile Hossein’in arasında geçenler geçmişe gidilerek izleyiciye gösterilir. Film, izleyicinin izleyen değil, gören olmasını istemektedir.

Köy hayatından şehir hayatına geçiş yapan insanlar, İran’da yaşayan kız çocuklarının hayatlarına yapılan göndermeler, deprem sonrası köyün durumunun gösterilmesiyle İran’ın sosyal gerçeklikleri izleyiciye gösterilmiştir. Bu “Gerçeklik” yapısı, filmi Karşı Sinema örneği olarak yorumlamayı mümkün kılan önemli özelliklerden bir diğeridir.

3.2.3. “Kirazın Tadı” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

“*Kirazın Tadı*”, yaşamak ile ölmek arasında kararsız kalmış Bedii karakterisini anlatmaktadır. Bedii, uyku haplarını içerek, kendisi için kazdığı çukurda ölmeyi planlamaktadır. Film, planını uygulayabilmesi için, kendisi öldükten sonra üzerine toprak atacak birisini bulma yolculuğunu anlatır.

3.2.3.1. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

“Varoluşsal bir yolculuğa çıktığımız film boyunca yaşam / ölüm, anlam / anlamsızlık metaforlarla sürekli işleniyor. Bedii’nin sabaha karşı gelip kazdığı çukura yattığı sahnede dolunay ile onu gölgeleyen bulutla, yaşam ve ölümü zarafetle anlatıyor. Her şey, içinde zıtlığı ile mevcut değil mi zaten? Birini deneyimleyemiyorsak zıttı gölgede kalıyor. Sakinlediğimizde öfkemiz gölgede, acımasız olduğumuzda merhametimiz gölgede, umut yeşerdiğinde çaresizliğimiz gölgede... Filmin son sahnesinde bambaşka bir gerçekliğe taşır Kiarostami.” (Özel, H. 2019, s.89)

Bedii karakterinin ölümü düşünerek çıktığı yolda, yaşadığı deneyimlerle küçük bir yaşam filizi öyküyü kesintiye uğratmaktadır. Öykünün teması ölüm iken, yaşam / ölüm zıtlığına evrilmektedir. Dolayısıyla film, anlatı geçişsizliğini barındırmaktadır.

3.2.3.2. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Yabancılaşma”

Filmin ana karakteri olan Bedii hakkında izleyiciye fazla bir bilgi verilmemektedir. Bedii’nin yaşı, mesleği, ailesi vb. bilgiler bilinmemektedir. Bedii, arabasına aldığı genç askeri kendisini çukurdan çıkarması ya da üzerine toprak atması için ikna etmeye çalışırken “benim oğlum gibisin...” ifadesini kullanmaktadır. Yine Bedii arabasına aldığı İlahiyatçıyı ikna etmeye çalışırken “bir erkek kardeş gibi...” ifadesini kullanmaktadır. Bu ifadelere bakılarak Bedii’nin hayatından bu karakterlerin olmadığı varsayımında bulunulabilir. Bedii’nin şehir merkezinden çıkıp çorak alanlarda tek başına dolaşması, kalabalık hayatın içerisinde sıyrılıp, çorak ve dolambaçlı bir yalnızlığa geçişini göstermektedir. Bedii’nin arabasına aldığı ilk kişi çok gençtir. İkinci kişi ise gençlikten olgunluğa geçmek üzere olan bir bireydir. Üçüncü kişi ise yaşlı birisidir. Bedii’nin yaşamına son verme fikri, arabasına son aldığı yaşlı bir adam olan Bakari bey ile içten içe değişmektedir. Bedii, en çok Bakari beyin konuşmasından etkilenir. Arabasına aldığı genç asker ve ilahiyatçının intihar fikrini değiştirme

çabalarına izin vermeyip arabada en çok kendisi konuşarak onları ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak Bakari beyde bu durumun tam tersi olur. Gidecekleri yerin yolunu bile Bakari bey tarif etmektedir. Bakari beyin kendi hayat hikayesinden bahsetmesi ve Bedii'nin intihardan vazgeçmesi için yaptığı konuşmalara Bedii izin verir. Sessizce onu dinlemektedir. Çok genç bir asker, ondan biraz daha yaşça büyük bir ilahiyatçı ve müzede çalışan yaşlı bir adam ile yolculuk yapılmaktadır. Her birinin yaşları ve hayat tecrübeleri göz önüne alındığında Bedii'yi duraksatan, bir an olsun yaşam çizgisinde tutan yaşlı Bakari ile yapılan yolculuktur. Genç asker ve genç ilahiyatçıya bakıldığında Bedii onlardan yaş ve tecrübe olarak daha deneyimlidir ve kendisini onlardan üstün görmektedir. Ancak Bakari'de durum değişmektedir. Bakari, Bedii karşısında üstünlük kurmakta, yol boyunca en çok kendisi konuşmakta, gidecekleri yolun güzergahını kendisi çizmektedir. Bedii'nin kendisi ve hayatıyla ilgili detaylar izleyiciye verilmediğinden karakter izleyiciyi esareti altına almaz. İzleyici de karakterle özdeşleşmemekte, ona yabancılaşmaktadır.

3.2.3.3. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

Filmde Bedii karakteri, Bakari bey ile anlaştıktan sonra kazdığı çukura gelmektedir. Bedii çukura girmektedir ancak Bakari beyin çukura gelip gelmediği izleyici tarafından bilinmemektedir. Sabah olduğunda ekranda kameramanlar, sesçi ve bizzat yönetmenin kendisi olan Abbas Kiarostami görülmektedir. Bulundukları yerin aşağısında koşan askerleri görüntülemektedirler. Askerlerin marş eşliğinde koşuları izleyiciye gösterilmektedir. İzleyici tam Bedii'ye ne olduğunu öğreneceği sırada yönetmen teknik ekibi ve teknik unsurları ön plana çıkarıp bi anlamda ters köşe yaparak kamera arkası görüntüleri gösterir. Yönetmen, filmin sonunu izleyiciye bırakmaktadır. Bedii'nin arabasıyla dolaştığı sahnelerde, arabasındaki kişiyle konuştuğu sahnelerde bile mutlaka bir dış ses kuşağı bulunmaktadır. Dışarıdaki araç sesleri, kuş sesleri, aracının tekerinin düştüğü sahnede köylülerin türkü söylemesi duyulmaktadır.

3.2.3.4. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

Filmin, zaman ve mekan anlatısı düzenli bir şekilde ilerlememektedir. Bedii'nin arabaya yeni bindiği sırada Bakari bey çoktan arabanın içerisinde yerini alır. Bedii'nin Bakari beyi arabasına nereden ve ne zaman aldığı, nerede karşılaştıkları, Bakari beyi arabasına binmeye nasıl ikna ettiği bilinmemektedir. Filmin olay örgüsünün ne kadar ileri gittiği bilinmemektedir.

Film boyunca Bedii karakteri mekan olarak, arabasıyla belirli ve bilinçli bir şekilde ilerlemez Bedii'nin amacı; O'nun intiharına yardımını kabul edecek birisini bulmaktır. Aynı zamanda Bedii karakteri öldükten sonra üzerine toprak atacak birisinin yanında eğer yaşıyorsa elinden tutup kendisini tekrardan hayata bağlayacak birisini aramaktadır. Bedii karakteri bu ikiye bölünmüşlüğüyle ayrı dünyaları simgelemektedir. Kendince ölümü tercih etmektedir ancak eğer bunu başaramazsa kendisini hayata tekrar katması için bir yol aramaktadır.

Bedii, üzerine toprak atacak birini ararken dalgın bir anına denk gelir ve arabasının tekeri yol kenarına düşer. Etrafında köylüler vardır ve durumu görmektedirler. Bedii onlardan yardım talebinde bulunmadığı halde bir an da arabanın etrafını birçok köylü sarar. Hep birlikte Bedii'ye yardım ederek arabasını kurtarırlar. Bedii, onca çabasına, ısrarına rağmen üzerine yirmi kürek toprak atacak birini bulamamaktadır ancak arabasıyla yaşadığı sıkıntıda kimseden yardım istememesine rağmen yardım görmektedir. Film burada yardım konusunda çelişkili bir durum yaratmaktadır. Bunların karşısında film, Film boyunca paralel olarak ilerleyen Bedii'nin içsel ve dışsal yolculuğu, “Karşı Sinema” anlatısının çoklu diegesis anlatısını karşılar niteliktedir.

3.2.3.5. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Açıklık”

Film, içerisinde taşıdığı birçok belirsizlik çözülme kavuşmadan sona erer. Bedii, çukurun içerisine girdiğinde yaşayıp yaşamadığını kontrol edecek, halen yaşıyorsa onu ellerinden tutup çekecek, eğer ölmüşse üzerine toprakla kapatacak birini aramaktadır. Bedii en sonunda Doğal Tarih Müzesinde çalışan Bakari bey ile O'na yardım etmesi için anlaşır. Filmin sonunda Bedii tüm hazırlıklarını yapmış, kendisini için hazırladığı çukura girmiştir. Ancak filmin son-sahnesinde sabah olmuş ve filmin çekim ekibinin kamera arkası görüntüleri verilir. Bedii'nin ölüp ölmediği, Bakari'nin Bedii'ye bakmak için çukura gelip gelmediği bilinmemektedir. Yönetmen, olay örgüsündeki en büyük belirsizlik çözülmeden filmi bitirmiştir. Filmin ana teması, yaşam ve ölüm çatışması sonuca ulaşamamıştır. Filmin, tüm bu nedenler üzerinden “Karşı Sinema” anlatısının açıklık ilkesini karşıladığı söylenebilir.

3.2.3.6. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Film, izleyiciye Bedii’nin yaşam ve ölüm arasında kalmışlığını anlatır. Bedii’nin intihar ederken ona yardımcı olabilecek birisini bulma isteğinin karşısında ona sırtını dönen insanlar karşısında seyirci sürecin işleyişiyle gerilmekte ve rahatsız olmaktadır. Bedii’nin arabasıyla dolaştığı yerlerin çoraklığı, yolların engebeli ve kıvrımlı halleri hayatın engebeli düzenine benzemektedir. Tek düze, dümdüz bir hayat yolu olmadığı, hayatın sadece yaşam sevinciyle pembe renkleri barındırmadığı anlatılmaktadır. Seyirci tüm bu varoluşsal betimlemeler ve metaforlarla çevrili anlatı içerisinde klasik anlatının haz ilkesinden ziyade “Karşı Sinema” anlatısının “Rahatsız Etme” ilkesine yaklaştırılır yönetmen tarafından...

3.2.3.7. “Kirazın Tadı” Filmi ve “Gerçeklik”

“1997 yapımı, Cannes Film Festivali Altın Palmiye ödüllü Kirazın Tadı, insanın doğasını ve çelişkilerini akıl/duygu ekseninde değil, duygular, bağımsızlık, ilişkisizlik, görülme ihtiyacı, otantik deneyim seyircisi için değişim, dönüşüm yolculuğu. Yol ve yolculuk Kiarostami’nin filmlerinde kullandığı güçlü bir metafor.

Bedii’nin benzi soluk, üzerindeki kazak da geçtiği toprak yollar gibi kahverengi. Ölüm ve yaşam zıtlığı film boyunca veriyor. Bedii hurda bir aracın içinde oynayan çocukların yanından geçerken çok kısa konuşur onlarla. O esnada kendi ölgünlüğü ve üzerindeki toprak rengi ile çocukların canlılığı/ölüm zıtlığını koyar önümüze. Bedii, kendini öldürmeye karar vermiş ve ölümünden sonra üzerine yirmi kürek toprak atacak kişiyi bulmak için bir kişiyi bulmak için yollara düşmüştür. Bedii’nin bir gününe tanıklık ediyoruz ve gün içinde aralıklarla aracına aldığı üç farklı kişiyle olan yol deneyimi, hem kendisi hem de seyirci için ruhsal bir yolculuktur.” (Özel, 2019, s.88.)

Filmin büyük ölçüde gerçek zamanlı ilerleyen anlatısı, filmin kurgusal yanından ziyade gerçekliğe yaklaşmasını sağlamıştır.

3.2.4. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

“Adını İran’lı şair Fırûğ Ferruhzad’ın aynı isimli şiirinden alan”Rüzgar Bizi Sürükleyecek” filmi, Elbruz dağlarının arasında bütün sıradanlığı ve doğallığıyla oturmuş bir yaşamın aktığı köye gelen bir kaç şehirli aydının üzerinden bir toplumun hikayesini anlatmaktadır. Birinin mühendis olduğunu anladığımız; fakat diğerlerini bir

türlü göremediğimiz birkaç arkadaş, ölümü beklenen yaşlı bir kadının ağıt ritüellerinin resimlerini çekmek ve röportaj yapmak üzere köye gelirler. Kalmaları için bir ev ayarlanır ve yaşlı kadının ölümünü belgesele çekmek amacı ile beklemeye başlarlar. Behzad, şehirde kiraladığı cep telefonu ile belgesel yapmak üzere anlaştıkları kişiler ile konuşmaya köyün yüksek bir tepesine çıkar ve orada bir verici istasyonu kurulması için çukur kazan Yusuf ile karşılaşır. Biz Yusuf'un, ölmesi beklenen yaşlı kadının ve Behzad'ın arkadaşlarının yüzünü hiç görmeyiz. Fakat filmdeki anlatı ve simgeler ile bu karakterler üzerinden gerçek hayata göndermeler yapılır. Filmin son kısımlarına doğru Behzad'ın gazeteci arkadaşları, ölümünü bekledikleri kişinin ölmemesi üzerine Behzad'a haber vermeden köyü terk eder. Behzad son ana kadar kalır ve amacına ulaşır.” (www.mozartcultures.com 08.01.2020)

3.2.4.1. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

“*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*” filminde, sıkı bir olay örgüsü—yerine öyküyü kesintiye uğratan farklı farklı bölümlerin olduğu bir anlatım söz konusudur. Filmde ana olay, mühendis Behzad ve gazeteci arkadaşları Keyvan, Ali ve Cihan'ın, Kara Vadi köyünde yaşayan Melek hanımın ölümünden sonra gerçekleşecek olan ölüm ritüelini görüntülemek ve röportaj yapmaktır. Grup bunun için köye gitmektedir ancak köy halkının yaşantısı ve kadın – erkek ilişkileri ana konunun yanına eklenen anlatılardır. Filmde gerçekleşen olaylar birbirinin nedeni ve sonucu değildir. Olaylar belirli yani kronolojik bir sırayla ilerlememektedir. Dolayısıyla, filmdeki birbirinden bağımsız ilerleyen olayların kronolojik bir sırayla ilerlemeyişi “Karşı Sinema” anlatısının “Anlatı Geçişsizliği” ilkesini karşılar niteliktedir.

3.2.4.2. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Yabancılaşma”

Filmin ana karakteri olan Behzad, insani vasıflarını yitirmeden çalışmaya devam etmeye çalışan bir birey olarak konumlandırılmıştır. Behzad'ın yaptığı meslek, hayatı, yaşayış tarzı, kişiliği ve karakteri hakkında izleyiciye bir bilgi verilmemektedir. İzleyici, karakteri tanımaya ve onu anlamaya çalışsa da filmin kesintili olay örgüsü izleyicinin film ve Behzad karakteriyle bağ kurmasını engeller ve izleyici git gide ana karaktere yabancılaşır film içinde.

3.2.4.3. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

“Rüzgar Bizi Sürükleyecek” filminde yönetmen, aracıya kadraj içerisinde yer vermemektedir. Film içerisinde herhangi bir görüntüde teknik ekip ya da teknik unsurlar izleyiciye gösterilmemiştir. Filmin düzensiz bir şekilde ilerlemesi ve ana karakterin bölünmüşlüğü neticesinde filmin “Karşı Sinema” unsurlarından “ön plana çıkarma” ilkesini karşıladığı söylenebilir. Behzad ve arkadaşları köye gelirken yolda karşılaştıkları ve kendilerini bekleyen Ferzad’ı da alarak yola devam ederler. Ekibin Ferzad’la sohbet ettiği sırada aracın yolda seyir hali gösterilir. İzleyici Ferzad’ın sesini, arabanın sesini, doğadaki kuş seslerini duymaktadır ki, bu unsurlar da “ön plana çıkarma” ilkesinin karşılığı olarak yorumlanabilir.

3.2.4.4. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

“Rüzgar Bizi Sürükleyecek” filminde ana olay, Melek hanımın ölümü sonrası gerçekleşecek ölüm ritüelinin görüntülenmesidir. Ancak filmin sonuna kadar Melek hanımın ölümü gerçekleşmediğinden film, bir ana olay çevresinde gerçekleşen ara olaylar barındırmaktadır. Ölüm ritüelini bekleyen Behzad’ın köy halkıyla yaşadığı diyaloglar, ölüm ve yaşam arasındaki sıkışmışlık, Behzad’ın yaşadığı ruhani değişiklikler yeni durumların oluşmasına sebebiyet vermektedir. Filmin başlarında sadece işine odaklanmış olan Behzad, Ferzad’ı her gördüğünde Melek hanımın durumunu sorar. Tek istediği Melek hanımın vefatının gerçekleşmesi ve ölüm sonrası ritüeli görüntüleyebilmektedir. Behzad’ın başlardaki sakinliği ve işine odaklanmış hali, Melek hanımın beklenen sürede vefat etmemesiyle değişir. Patronu Godarzi hanım ve ekip arkadaşları Keyvan, Ali ve Cihan tarafından sıkıştırılan Behzad giderek işten bunalmaya başlamıştır. Kadının ölümü kendisinin elinde olmadığından beklemek zorunda olduğunu farkındadır artık çevresi tarafından rahatsız edilmektedir. Behzad, Godarzi hanım ile telefon görüşmesi yapmaya gittiği tepedeki mezarlıkta bir kaplumbağaya rastlar. Kaplumbağayı bir süre izledikten sonra onu ters çevirerek ölüme terk eder. Melek hanımın ölümüne kendisi karar vermediğinden, patron ve ekip çemberinde sıkışıp kaldığından, kaplumbağanın ölümüne neden olarak bir anlamda içerisinde biriken hırsı ve baskıyı öter.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Behzad, mezarlığın alt tarafında kuyu kazan Yusuf’un toprak altında kalmasına şahit olur. Yaşlı bir kadının ölümünü bekleyen, bir kaplumbağanın ölümüne karar veren Behzad, Yusuf’un toprak altından kurtulabilmesi

için ise köylülere haber verdiği gibi O’nu hastaneye yetiştirmeleri için arabasını da verir. Bu durum Behzad karakterinin çelişkili ve birbirine tutarsız davranışlarına örnek oluşturur. Karakterin bu tutarsız tavırları, filmin çoklu diegesis anlatısını destekleyen en temel unsur olarak kabul edilebilir.

3.2.4.5. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Açıklık”

Uzun bir süre Melek hanımın ölümünü bekleyen Behzad ve arkadaşları, sürecin gecikmesi ve işlerini yapamamaları neticesinde durumu sorgulamaya başlarlar. Behzad, arkadaşlarını sakinleştirmeye çalışırken, onları Melek hanımın yakında öleceğine inandırmaya çalışmaktadır. Ancak Keyvan, Ali ve Cihan, Behzad’a inanmamakta ve ondan habersiz köyden ayrılırlar. Köyde tek başına kalan Behzad, Melek hanımın ölümünü beklerken bir anda değişen ruh haliyle, tanıştığı doktoru yatalak olan kadına bakması için eve getirir. Behzad bununla da kalmayıp doktorun yazdığı ilaçları almak için şehre iner. Behzad’da birden gerçekleşen bu değişikliğin nedeni bilinmemektedir. Behzad’ın köyden ayrılacağı gün Melek hanım vefat eder. Ancak bu durum Behzad’ı heyecanlandırmaz. Kendisi arabasına biner ve sadece gitmeden önce köy meydanındaki kalabalık kadınların birkaç kare fotoğrafını çekerek köyden ayrılır. Köyden ayrılırken durduğu bir nehir kıyısında, kuyu kazan Yusuf’tan aldığı insan kemiğini nehre atar. Filmin son sahnesinde kemik nehirde sürüklenirken film sona erer. Film, anlaşılabileceği üzere “Karşı Sinema” anlatısının önemli ilkelerinden olan açık bir sonla bitmektedir. Behzad’ın şehre dönüp dönmediği, Melek hanımın ölümünden arkadaşlarına bahsedip bahsetmediği ya da çektiği son kare fotoğraflarla cenaze hakkında bir yazı yazıp yazmadığı bilinmemektedir.

3.2.4.6. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Filmde, köy kahvesini Tacdolat adlı bir kadın işletmektedir. Çay, kahve içmeye gelen köyün erkeklerine bu kadın hizmet etmektedir. Behzad kahveye geldiğinde Tacdolat ile arasında ilginç bir diyalog gerçekleşir. Tacdolat, kadınlar için “Gündüz işçidirler. Akşam servis yaparlar. Gece de çalışırlar.” şeklinde kabullenilmiş bir tanımla yapar.

Kahvede oturan başka bir adam, Tacdolat’ın yaptığını yorucu bir iş olarak görmez, erkeklerin yaptığı işlerinin zorluğu ve yoruculuğundan bahseder. Bu sahnede

erkeklerin, kadını ve kadının yaptığı işi nasıl basit ve değersiz gördüğü, erkeklerin yaptığı işlerin ise gerçek ve kutsal olduğunun savunulması görülmektedir.

Bir başka sahnede Behzad'ın evinde misafir olduğu kadın, henüz yeni doğum yapmasına rağmen sırtında bebeğiyle ev işi yapmaktadır. Filmde kadınlar sadece ev işleriyle ilgilenmek ve çocuk doğurmak görevi üstlenmişlerdir. Kadının değersizleştirilmesi, ikinci sınıf insan olarak konumlandırılması, kadının konumunun gerçekçi biçimde aktarılması filmin rahatsız olma anlatısını destekleyen unsur olarak kabul edilebilir.

3.2.4.7. “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filmi ve “Gerçeklik”

“*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*” filminde, insanoğlunun hayattaki zorlu yolculuğu, kadın – erkek ilişkileri, ölüm ve yaşam arasında beliren anlatılar işlenmektedir. Behzad ve doktorun motor yolculuğunda aralarında geçen ölüm ve yaşam hakkındaki diyaloglar izleyiciyi gerçek dünyada tutmakta ve izleyicinin sorgulamasına yardımcı olmaktadır. Doktor, Behzad’a “Yaşlılıktan daha kötüsünün ölüm olduğu ve insanın bu güzel dünyaya gözlerini kapadığında geri dönemeyecek olmasının gerçekten kötü olduğu”nu söylemektedir. Behzad ise “öbür dünyanın daha güzel olduğunu söylüyorlar” şeklinde karşılık vermektedir. Doktor ise “öbür dünyanın daha güzel olup olmadığını kim görüp geri dönmüş ki? Elinde olana sarıl, boş vaatleri bırak” demektedir. Bu konuşma sonrasında, Melek hanımın ölümünün ardından gerçekleşecek olan ölüm ritüeli artık Behzad'ın çokta fazla ilgisini çekmemektedir. Bu noktada hem Behzad hem de izleyici elindekileri sorgulamaktadır. Filmin bu mesajlarıyla izleyiciye gerçeklikte kalarak yaşam ve ölüm arasında nerde durduğunu sorguladır. İzleyici hayal kurmanın ötesinde dünyevi gerçeklerle baş başa bırakılır.

3.2.5. “10” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

“Film, ismini bilmediğimiz bir kadının 10 ayrı kesitte aracına aldığı ve her defasında değişen birileriyle kurduğu diyaloglar üzerinden ilerler. Sürücü koltuğundaki kadın, sonrasında oğlu olduğunu öğreneceğimiz Amin'i birkaç kesitte aracına alır, kısa veya biraz daha uzun yolculuklar yapar. Diğerleri ise ablası, arkadaşı veya bir şekilde karşılaşp aracına aldığı yaşlı ve yetişkin başka kadınlardır. Yönetmen, karakterin içsel

karşılaşmalarını, diğer karakterlerin de eşlik ettiği araba sahneleriyle derinleştirmiştir.” (Mang, 2019, s.65)

“Bir insanın hayatının sıradan bir gününe dahil olduğumuzda onunla ilgili oldukça somut deliller elde edebilirsiniz. Kiarostami’nin de bir kadın üzerinden yola çıkarak vermeye çalıştığı Tahran yönetimi altında ezilmiş bir kadını anlatan “10” (*Ten*) bize bunu kanıtlayan bir sinema örneğidir. Yönetmenin bulunmadığı hareket halinde bir arabada çekilen filmdir “10”(*Ten*). Yönetmen oyunculara ne yapmaları gerektiğini söyleyip otomobile yerleştirdiği sabit bir dijital kamera ile yakın planlı bir çekim tekniği denemiştir. Arabanın dışındaki dünyayı sadece sestten ibaret kılan ve arabaya birilerinin binmesi dahilinde insan yüzü görebildiğimiz filmde dikkat çekici diyaloglara yer verilmiştir. Şoför koltuğunda gördüğümüz kadının kendi ve etrafındakilerin diyaloglarıyla bize, Tahran’da geçen mollacı rejimde sıkışıp kalmış bir kadının hayatını yansıtmaktadır.

Zaman zaman kamera sadece yan koltukta oturmuş kişiye sabitlenir, arabanın içerisine giren herkesi sadece o kadının kabul ettiği, hayatının içerisine aldığı kişiler olarak kabul ettiği, hayatının içerisine aldığı kişiler olarak görebiliriz. Dışarıda kalanlar ise onun dış dünyasından izler taşıyan yan koltuk konuklarıyla anlam bulmaktadır.

Arabayı kullanan ve adı olmayan kadını sürekli ileriye gitmekte olduğunu gördüğümüz arabasında tanırken, somut anlamıyla bir yol kat ettiğine tanık olsak da aslında bize Kiarostami’nin de anlatmaya çalıştığı gibi bir döngü içerisindedir. Çünkü bir kadındır. Ona verilen değer de insan olmasından çok kadın olmasının getirisiyle birlikte gelir yaşadığı ülkede. Hele bu kadın kocasından ayrılmayı tercih etmiş bir çocuk annesiye işi daha da zordur. Çünkü kendini anlatmak zorunda olduğu bir oğlu vardır. Ama bu da bir şeyleri daha da zora koşmaya yetmektedir. Çünkü oğlu da bir karşı cins insanıdır...Tıpkı karşı cinsin olduğu her yerde her zaman “zor” olana maruz kalmış başka kadınlar gibidir...

İşte bu şekilde başlayan ve bitene dek de “İran’da kadın olmak.” olgusu ince ince işlenen bir yapımdır “10” (*Ten*).” (www.evrimdişi.blogspot.com 08.01.2020)

3.2.5.1. “10” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

“10” filminde, araba içerisinde geçen on ayrı anlatı incelendiğinde birbirini takip eden bir olaylar sırası yoktur. Birbiri ardına gelen anlatılar, olay ve zaman açısından birbirinden farklı olmakla birlikte, birbirini takip etmez. İzleyiciye gösterilen olaylar birbiri ile bağlantılı değildir. Filmin sekizinci anlatısında kadın, arabasına yaşlı bir kadını alıp onu bir türbeye bırakmaktadır. Bu süreçte inanç olgusu üzerine konuşurlar. Ancak ardından gelen yedinci anlatıda kadın, sarhoş bir hayat kadını arabasına alır, onunla yaptığı iş, duygusal normlar ve kadın – erkek ilişkileri hakkında konuşur. Birbiri ardına gelen bu olaylar birbirleri ile ilişiksiz, birbiri ile bağlantısı ve ilişkisi olmayan olaylardır. Bu nedenle filmin, “Karşı Sinema” anlatısının “Anlatı Geçişsizliği” ilkesini karşıladığı sonucuna varılabilir

3.2.5.2. “10” Filmi ve “Yabancılaşma”

“10” filmi, düzensiz ve sıralı bir olay örgüsü bulundurmadığından izleyici kadın karakterler ile özdeşleşme imkanı bulamaz. Birbiri ardına sıralanmış on ayrı anlatı karşısında izleyici, filmin her bir anlatısını gözlemci bir pozisyondan izler. Bu da seyircinin kadın karakterle özdeşleşmesini engelleyerek “Karşı Sinema” Anlatısının “Yabancılaşma” ilkesine hizmet eden en önemli anlatı özelliği olarak düşünülebilir.

3.2.5.3. “10” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

“10” filmi içerisinde “Ön Plana Çıkarma” anlatısının temel maddesi olan, teknik ekip ve teknik unsurlara görüntüde yer verilmesi kısmında yönetmen, film içerisinde teknik ekibi ya da teknik unsurları göstermemiştir. Ancak ortam sesi dışındaki araç sesleri, korna ve siren sesleri, kadının araç içi dışındaki insanlarla konuşmaları, “Karşı Sinema” kavramının “Ön Plana Çıkarma” özelliğini destekleme olarak yorumlanabilir.

3.2.5.4. “10” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

“10” filminde zaman ve mekan döngüsü, tutarlı bir şekilde ilerlemez. Kadının oğlu Amin ile yaptığı yolculuklarda aralarındaki ilişki bazen iyi, bazen kötü olmasıyla tutarsızlık taşımaktadır. Ardı ardına gösterilen olayların birbiri ile ilişkisi bulunmamakla birlikte birbirlerini destekleyecek ya da birbirinin oluşumuna sebep verecek nedenler bulunmamaktadır. Kadının arabasının içinde geçen on ayrı anlatı dışında hayatındaki

hiçbir kesit, hiçbir bilgi izleyici ile paylaşılmaz. Filmin ana olayı, kadının arabasında geçirdiği on ayrı anda gelişen farklı olaylar-sıralamalarıdır. Sonuç olarak film, “Karşı Sinema” anlatısının “Çoklu Diegesis” ilkesini karşılar yapıda bir anlatıya sahiptir denebilir.

3.2.5.5. “10” Filmi ve “Açıklık”

“10” filmi, sonunda birçok belirsizlik çözülmeden biter. Kadının, oğlu Amin ile arasındaki büyük sorunun bitip bitmediğini, Amin’in büyükannesinin evinde değil, kendi annesinin evinde kalıp kalmadığı gibi belirsizlikler yanıtsız kalmaktadır.

Kadının arkadaşı, nişanlısıyla ayrıldıktan sonra büyük bir buhran yaşamaktadır. Kadının arkadaşıyla yaptığı konuşmadan sonra saçlarını kısacık kestirmiş, farklı biri olmuştur. Kadının arkadaşının bu davranışından sonra hayatında ne gibi kararlar aldığı, ayrıldığı nişanlısıyla tekrar bir araya gelip gelmediği, buhranının devam edip etmediği gibi sorular yanıtsız kalır.

Bu örneklerle bakıldığında 10 filmi bitiminde içerisinde birçok belirsizlik ve çözülmemiş durumlar barındırmaktadır. Dolayısıyla film, “Karşı Sinema” anlatısının “Açık Son” ilkesini birebir karşılar niteliktedir.

3.2.5.6. “10” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Filmde 10 ayrı kesitte 6 farklı kadın ve 1 erkek çocuğu üzerinden anlatı yapılmaktadır. Ali Ekber türbesine gidecek olan yaşlı kadının yüzü arabaya binmeden önce belli belirsiz görülmektedir. Gece arabaya binen hayat kadınının yüzü ise gösterilmemektedir. Kadınların her birinin yaşadığı sıkıntılı konular ve bu konuların açık uçlu kalışı izleyiciyi sinemasal hazdan mahrum bırakarak gerçekleri göstermektedir. 6 ayrı kadın ve 1 erkek çocuğu üzerinden anlatılan ayrı anlatılar çözülmeden kalmaktadır. Filmin kapalı bir son ile bitmiyor oluşu ve öykünün açık uçlu bir yapıyla sona ermesi “10” filminin, “Karşı Sinema” anlatısının “Rahatsız Olma” ilkesini karşılayan en temel özelliğidir.

3.2.5.7. “10” Filmi ve “Gerçeklik”

Filmin gerçek zamanlı ilerleyen 6 kadın öyküsünün anlatıldığı yapısı ve her öykünün, İran’daki kadınların ataerkil düzen içerisinde toplumdaki yerini sorgulatan ve toplumsal cinsiyet eleştirisinde bulunan yapısı, onu kurgusal yapısının içinden çıkarıp gerçekliğe yaklaştırmaktadır.

3.2.6. “Shirin” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

Film, Pers kralı Khosrow ile prenses Shirin arasında geçen bir aşk efsanesini sinema salonunda izleyen 112 İranlı kadın oyuncunun yakın plan tepkilerinin kaydedildiği bir yapıdadır. Kadınların izlediği filme dair hiçbir görüntü görünmemektedir sadece filmin sesini ve 112 İranlı kadın oyuncunun filmde gördüklerine göre şekillenen yüz ifadeleri izleyiciye gösterilmektedir. Abbas Kiarostami’nin bize gösterdiği Shirin bu kadınlardır. Kadınlar efsaneyi izlerken, Shirin’i izleyen izleyicide onların yüz ifadelerini izlemektedir. Filmde çekim ölçeği olarak yalnızca yakın plan kullanılmaktadır. Yakın plan kullanılarak çekilen filmde bazen kadınlar tek tek, bazen de arkalarında oturan kişilerle birlikte çoklu plan içinde gösterilmektedir. Bazı karelerde kadınların arkasında oturan erkekler de görülmektedir. Kadınların yüzlerindeki ifadeler benzerdir; sevinç, üzüntü, şaşkınlık, korku, umut, neşe, gerilim... Film, Khosrow ile Shirin’in hikayesinin başladığı film ile aynı anda başlar ve bittiği an son bulur.

3.2.6.1. “Shirin Filmi” ve “Anlatı Geçişsizliği”

“Shirin” filminde olay örgüsü, 112 kadın oyuncunun izlediği film ile şekillenmektedir. Kadınların duygu durumlarının değişiklik göstermesiyle öykü kesintiye uğrayarak ayrı bölümlere ayrılır. Değişen duygu durumlarının birbiri ile ilişkisi yoktur. Gülme, ağlama ya da endişelenme duyguları kronolojik bir sıra izlememektedir. İzleyici, kadınların izlediği filmin sadece sesini duyduğu için bir kadın oyuncunun gördüğü görüntü karşısında verdiği tepkiyle asıl izleyici kadının yüzünde gördüğü duygu ile o duyguya sebep olan görüntünün eşleşip eşleşmeyeceğini kesin olarak anlayamaz. Bu sebeple film, “Karşı Sinema” anlatısı ilkelerinden anlatı geçişsizliğine sahiptir denebilir.

3.2.6.2. “Shirin” Filmi ve “Yabancılaşma”

“Shirin” filminde, sesini duyduğumuz Shirin ve diğer karakterler hiç gösterilmez. Sadece sesleri duyulur. Dolayısıyla izleyici hiç görmediği karakterler varken sadece duydukları üzerinden film ile özdeşleşme yaşayamaz. İzleyiciye gösterilen 112 kadın ise izledikleri film karşısında birden fazla duygu durumuna bölündüklerinden ve çoğunlukla film boyunca kadınlar iki seferden fazla ekrana gelmedikleri için onlarla da özdeşleşme kurulamamaktadır.

Filmin izleyici tarafından sadece sesini duyduğu bir hikayeyi sinema salonunda izleyen 112 farklı kadının yakın plandaki yüz ifadelerini izleyerek hayal etmeye çalışması, sinema izleme deneyimi açısından yeterince ters köşe bir anlatı biçimi olması sebebiyle “Karşı Sinema” anlatısının “Yabancılaşma” ilkesinin bire bir karşılığı olarak nitelendirilebilir.

3.2.6.3. “Shirin Filmi” ve “Ön Plana Çıkarma”

Filmde duyduğumuz diyalogların müzik üzerine konumlandırıldığı kısımlar vardır. Diyalog olmayan kısımlarda da sık sık filmin müziği duyulmaktadır. İzleyicinin duyduğu diyaloglar kendi izledikleri filme değil, kadınların izlediği filme aittir. Filmde teknik ekip ya da teknik bir unsura yer verilmemiştir ancak izleyicinin duyduğu sesler filmin içerisindeki filme ait olduğundan ve izleyici bu sesler üzerinden kadınların izlediği filmi tasavvur etmeye çalıştığından, izleyicinin dikkati ses unsuru ile ön plana çıkarılmaktadır.

3.2.6.4. “Shirin” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

Filmin izleyici tarafından sadece sesini duyduğu bir hikayeyi sinema salonunda izleyen 112 farklı kadının yakın plandaki yüz ifadelerini izleyerek hayal etmeye çalışması, filmsel anlatı anlamında parçalı bir yapıyı oluşturmaktadır ki, “Karşı Sinema” anlatısının “Çoklu Diegesis” ilkesine karşılık olarak yorumlanabilir.

3.2.6.5. “Shirin” Filmi ve “Açıklık”

“*Shirin*” film, açık uçlu bir filmidir. 112 kadın oyuncunun filmi izlemeye gelişleri, filminden çıkışlarına dair hiçbir şey bilinmemektedir. Kadınların izlediği film ile izleyicinin kadınları izlediği film başlamakta ve yine kadınların izlediği film ile izleyicinin onları izlediği film aynı anda bitmektedir. Bu sebeple “Karşı Sinema” anlatısının “Açıklık” ilkesinin bir karşılığı olarak nitelendirilebilir.

3.2.6.6. “Shirin” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Filmin izleyici tarafından sadece sesini duyduğu bir hikayeyi sinema salonunda izleyen 112 farklı kadının yakın plandaki yüz ifadelerini izleyerek hayal etmeye çalışması, klasik anlatı sinemasının seyircinin sinema perdesinde izlediği hikaye üzerinden hayallere dalıp, film süresi içinde aklını boşaltmasına izin verme ilkesinin tam karşısında; “Karşı Sinema” anlatısının “Rahatsız Olma” ilkesine karşılık gelmektedir.

3.2.6.7. “Shirin” Filmi ve “Gerçeklik”

“*Shirin*” filmi, 1,5 saatlik süresi boyunca gerçek zamanlı olarak bir sinema salonunda Shirin ve Khosrow’un aşk hikayesinin filmi izleyen 112 kadının yakın planda çekilmiş yüzlerinin filmidir. İzleyici gerçek zamanlı olarak film içerisindeki filmin sesini dinlerken, filmi izleyen 112 kadının yakın planda filme verdikleri tepkiyi izlemektedir. Kurgu, filmde görülenler değil, duyulanlardır.

3.2.7. “Aşlı Gibidir” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

James Miller’in yeni çıkardığı kitabının tanıtım konferansıyla başlayan film, onu ilgiyle takip eden Elle ile James’in geçirdikleri bir gün üzerinden devam etmektedir. Elle, orijinal ve kopya eserlerin satışının yapıldığı bir antika dükkanında çalışmaktadır. Elle’nin gergin ilişkisinin olduğu bir de oğlu Julien vardır. Elle ile James’in antika dükkanında başlayan bir günü, sanattaki orijinal – kopya ilişkisiyle başlamış, kadın – erkek ilişkileriyle devam ederek bir otel odasında son bulmuştur.

“*Aşlı Gibidir*” filmi ayrıca Abbas Kiarostami’nin kendi ülkesi dışında çektiği ilk film olma özelliğini taşımaktadır.

3.2.7.1. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

Film, James ve Elle’nin bir araya gelmesiyle başlangıçta sanatta orijinal ve kopya ilişkisi üzerine ilerlemektedir. Film bu kuruluşla başlamaktadır. Ancak ilerleyen sahnelerde bu anlatı kesintiye uğramakta ve film kadın – erkek ilişkileri anlatısına evrilmektedir. Filmi kesintiye uğratan bir başka bölüm ise Elle ve Julien üzerinden anlatılan ebeveynlik anlatısıdır.

“Elle’nin hem orijinaller hem de kopyaların satışını yaptığı antikacı dükkanında başlayan ve otel odasında finale varan diyalogları bir evlilik sürecinin mizansenini gibidir aslında. 1 saat 45 dakika süren film boyunca ikili arasında geçen diyalog aslında evliliklerin başlangıç ve gelişme sürecini temsil etmektedir. Tanışma, heyecan, flört, aşk, karşılanmayan beklentiler, kırgınlıklar, karşılıklı suçlamalar ve yeniden bir araya gelmeler hem ikilinin diyalogunda hem birlikte yapılan hayat yolculuğu esnasında sırası ile karşımıza çıkmaktadır.” (Önen, 2019, s.81)

Bu sebeple “Karşı Sinema” anlatısının “Anlatı Geçişsizliği” ilkesinin bir karşılığı olarak nitelendirilebilir.

3.2.7.2. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Yabancılaşma”

Filmin ana karakterleri olan Elle ve James hakkında izleyiciye detaylı bilgi verilmemektedir. Elle’nin ismi filmde hiç duyulmamaktadır, filmin sonunda akışta görülmektedir. İkilinin kahve içmek için oturdukları kafede, James kitabını yazma fikrinin nasıl ortaya çıktığını anlatırken aralıklarla kameraya bakarak anlatmaktadır. Karşısında Elle hem konuşurken hem de James’i dinlerken yine ara ara kameraya bakmaktadır.

Yemek yemek için gittikleri restoranda Elle lavaboya gider. Orada kendisine çeki düzen verirken kamera ayna olarak kullandığı ve adeta seyirciye tebessüm eder. Filmin son sahnesinde lavabodaki James’in yine kamerayı ayna olarak kullanarak izleyici ile göz teması kurmaktadır. Restoranda tartışmaları esnasında iki karakter yine kameraya bakmaktadır. Karakterler tartışırken onlardan bağımsız bir ses kuşağı olarak restoranın bahçesindeki düğünden müzik ve insan sesleri duyulmaktadır. Tüm bunların yanında filmin kesintili olay örgüsünün varlığı da izleyicinin karakterle bağ kurmasını engeller.

Bu sebeple “Karşı Sinema” anlatısının “Yabancılaşma” ilkesinin bir karşılığı olarak nitelendirilebilir.

3.2.7.3. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

James’in antika dükkanına geldiği sahnede, Elle ile konuştukları esnada izleyici James’i görmektedir. James’in arkasındaki aynada ise kadın görülmektedir. İkisi heykeller hakkında konuşmaktadır. James ve Elle’nin müzeye geldiği sahnede Elle, yüzyıllardır orijinal sanılan bir kopya eseri göstermektedir. Kadın, eser hakkında James’ bilgi verirken, onlarda aynı yerde bulunan turist kafilesine anlatım yapan rehberin sesi duyulur. Elle’nin sesi arka planda kalmakta ve söyledikleri izleyici tarafından anlaşılamamaktadır. Müzeden ayrıldıktan sonra kadın ve James kahve içmek için bir kafeye gelirler. Kafe sahnesinin bir noktasında kafede çalışan kadın, Elle’nin yanına gelir ve ona eğilerek bir şey söyler. Ancak ne söylediği duyulmaz. Daha sonra kafe çalışanı kadın; “Lütfen aramızda kalsın, olmaz mı? Bilmeleri gerekmez.” diyerek sanki söylediği şeyi izleyicinin duymasını istememektedir. Kafe sonrasında Elle ve James müzeye tekrar gelmektedir. Elle bir gelin ve damat ile fotoğraf çektirmeleri için James’e ısrar eder. Ancak James bunu kabul etmemekte ve kapıda oturup kadını beklemektedir. O sırada damat, James’in yanına gelerek onu fotoğraf çekilmek için ikna etmek istemektedir. Ancak başka bir kadın damada “çıkmanızı bekliyoruz” der. Sesini duyulan kadını yüzü net olmasa da izleyici, James’in yanında duran çerçevenin camındaki yansımadan görmektedir.

Filmde teknik ekip ve teknik unsurlara dair araçlar gösterilmemektedir ancak filmde fazlasıyla ayna ve cam üzerinden gösterimler yapılmaktadır. Filmde ayna ve camların bu şekilde yansıtıcılar olarak kullanılıp, film çerçevesi içinde çerçevelerin çoğaltılması, “Karşı Sinema” anlatısının “Öne Çıkarma” ilkesinin karşılığı olarak yorumlanabilir.

3.2.7.4. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

Filmde olaylar bir neden – sonuç ilişkisi içerisinde gelişip, ilerlememektedir. Elle’nin, James’in yeni çıkan kitabının tanıtımına katılması ardından ikilinin geçirdiği bir gün gösterilmektedir. İkilinin geçirdikleri bir gün içerisinde nedenli – nedensiz gerginlikler ve yakınlaşmalar izleyiciye gösterilmektedir. Elle’nin James’in evlilik yıldönümlerinin gecesinde uyuya kalması ve hissettiklerini anlatmasıyla, James’in

kadının bir gece araba kullanırken uyuya kalmasını anlattığı ve kendisini aklamaya çalıştığı sahnede, anlatılan olaylarla geçmişe gönderme yapılmaktadır.

Elle ve James, geçirdikleri bu gün dışında, dünden bahsetmektedirler. Ancak filmde düne yer verilmemektedir. Filmde zaman tutarlı bir sıra izlememektedir. Dolayısıyla, zaman üzerinden yaratılan bu parçalı ve tutarsız anlatı, “Karşı Sinema” anlatısının “Çoklu Diegesis” ilkesine karşılık gelmektedir.

3.2.7.5. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Açıklık”

Film, içerisindeki belirsizlikler ve olay örgüsündeki çatışmalar çözülmeden açık uçlu bir sonla bitmektedir. Başlangıçta bir yazar – hayran ilişkisi gibi başlayan ancak kafede çalışan kadının Elle ve James’i evli sanması üzerine ikilinin durumu farklı bir boyuta taşınır. İki karakter gerçek mi yoksa sahte mi olduğu anlaşılamayan bir ilişkinin içerisine girerler. Durum, Elle’nin söylediği gibi anlaşılmayı düzeltememe durumu mudur, yoksa gerçek bir ilişki midir sorularının cevabı yönetmen tarafından izleyiciye bırakılmıştır. Restorandan sonra bir otele geldiklerinde Elle, James’ten yanında kalmasını ve bir şans daha istemektedir. Ancak James, dokuz trenine yetişmesi gerektiğini söylemekte ve ardından banyoya gitmektedir. Banyoda aynada kendisine uzun uzun baktıktan sonra James’in banyodan çıkışıyla film bitmektedir. James banyodayken yine kilise çanları çalmaktadır. Kadın ve James’in her kavga anlarında çalan kilise çanları bu sefer bir araya gelmeleri için çalış olabilir mi, bu bilinmemektedir. James, saat dokuz trenine yetişerek ailesinin yanından bağımsızlığına doğru yol aldı mı, yoksa Elle’nin isteği üzerine onun yanında mı kaldı sorusunun cevabını Kiarostami diğer filmlerinde olduğu gibi izleyiciye bırakmaktadır. Filmin sonu net olmadığı ve her izleyiciye göre değişebileceği için diğer filmlerinde olduğu gibi “Karşı Sinema” anlatısının “Açıklık” ilkesine karşılık gelmektedir.

3.2.7.6. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Rahatsız Olma”

Filmde kadının duygusallığına karşılık, erkeğin fazlaca realist ve katı tavrı göze çarpmaktadır. Kadın ve James’in kafe ve restoran sahnelerindeki tartışmalarında kadının kısa kısa göz yaşları döktüğü görülmektedir. Tek isteği eşi tarafından duygularının anlaşılması olan kadının bir türlü eşinden beklediğini bulamaması, ikilinin arasındaki sürekli gerginliğin varlığı, duygu durumlarının sürekli değişimi, James’in kadına olan tavır ve hareketleri, kadının çocuğu ile arasındaki gerginlik izleyicinin haz

almaktan ziyade rahatsız olmasına neden olur. Kadının, eşi ve oğlu arasında yaşadığı bu kaçıışı olmayan dünyası gösterilmektedir. Tartışarak kafeden çıktıkları sahnede James; “Söylediğimde yanlış bir şey yok, herkes hayatını yaşamalı” dediğinde, James’in bu sözüne karşı kadın ise; “Sen yaşıyor olabilirsin, O’ (oğlu Julien) yaşıyor olabilir ama ikiniz benimkini mahvediyorsunuz.” sözü bu durumu desteklemektedir. İzleyicinin karşısındaki kadın, oğlu ve eşi ile yaşadığı düzensiz ve net olmayan ilişkileri sonucunda kadınlığını yaşayamayan, mutsuz bir birey olmaktadır. Mutsuzluğu ve o mutsuzluktan çıkma, eşi ve oğluya yeniden başlamak için her türlü girişimi sonuçsuz kalmaktadır. Her seferinde James ile en başa dönmekte, sürekli birbirlerini anlamadıklarını söyleyerek tartışmaktadırlar. Klasik anlatı sinemasının çoğunlukla mutlu sona ulaşan anlatılarının aksine filmin bütününe yayılan ilişki içindeki olumsuz hava, izleyicinin film boyunca olduğu gibi film bittiğinde de rahatsız olmasına sebebiyet vermektedir.

3.2.7.7. “Aşlı Gibidir” Filmi ve “Gerçeklik”

Filmde, karakterlerin birbiri ile net olmayan ilişkileri, karakterlerin sergiledikleri bölünmüş ruh halleri onlarla özdeşleşme durumuna izin vermemektedir. Film düzensiz bir anlatıya sahiptir. İzleyici karakterleri tanımaya çalışırken karakterlerin temsil ettikleri hal ve tutumlar değişiklik göstermektedir. Bu da izleyicinin karakter ile kendisini özdeşleştirmesini engellemektedir. Olay örgüsünün ilerleyişi izleyici tarafından kestirilememektedir. Olay örgüsünün ilerleyişi karakter öznelğine bağlıdır.

3.2.8. “Sevmek Gibi” Filminin “Karşı Sinema” Kriterleri Üzerinden Analizi

“*Sevmek Gibi*” filmi, Abbas Kiarostami’nin 2012 yılı yapımı bir filmidir.

“Film, bir üniversite öğrencisi olan Akiko’nun para kazanmak için eskortluk yapması üzerine kuruludur. Akiko, bir gece randevu için çok özel bir müşteri olduğu söylenen Takashi’nin evine gönderilir, aralarında cinsel ilişki olmaz, ertesi gün Takashi onu üniversiteye sınava getirir ve onu beklerken Norika ile karşılaşır ve kendisini Akiko’nun dedesi zanneden Norika’ya karşı bu senaryoyu devam ettirir. Hatta Akiko sınavdan çıkmadan önce arabada sohbet ederler ve Takashi bir kadınla nasıl ilişki kurulması gerektiğine dair ona öğütler verir. Sonrasında Norika ve Akiko’yu alarak yola koyulur. Bulunduğu rolden hiç rahatsız değildir. Akiko, erkek arkadaşı durumu öğrenirse diye oldukça korkmaktadır. Yolda giderken arabadan ses geldiğini söyleyen Norika, Akiko’nun dedesi sandığı Takashi’ye kendini ispat etmek isteyerek

tamirhanesine arabayı götürmesini sağlar ve arabayı tamir eder. Ancak tam arabayı tamir ederken oraya Takashi'nin eski bir öğrencisi gelir ve onu tanır. Arabanın tamirinden sonra Akiko ve Norika buluşacaklar ve Takashi de eve gidecektir. Buluşmaya giden Akiko, erkek arkadaşının Takashi'nin tamirhaneye gelen öğrencisiyle diyalogu üzerine aslında Takashi'nin onun dedesi olmadığını öğrenen erkek arkadaşından dayak yer. Akiko, Takashi'yi arar ve Takashi onu alıp eve getirir. Ancak Norika öfkesini dizginleyemez ve Takashi'nin evine gelerek attığı büyük bir taşı Takashi'nin kafasına isabet ettirmeyi başarır ve film Takashi'nin yere yığılmasıyla biter.” (K. Karaca, 2019, s.76)

3.2.8.1. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Anlatı Geçişsizliği”

“*Sevmek Gibi*” filminde, sıkı bir olay örgüsü yerine, “Karşı Sinema” anlatısının ilkelerinden “Anlatı Geçişsizliği”ni destekleyen, birbiri ile ilişiksiz olaylar dizisi bulunmaktadır. Filmin üç ana karakteri olan Akiko, Takashi ve Norika birbirinden farklı ve kısmen birbirinden ilişiksiz hayatlar yaşamaktadırlar. Akiko eskort bir üniversite öğrencisi, Takashi önemli emekli bir profesör, Norika gerçek olmayan bir ilişkiyi sürdürmeye çalışan bir araba tamircisidir.

3.2.8.2. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Yabancılaşma”

Filmin ana karakteri Akiko hakkında pek fazla bilgi verilmemektedir. Bilindiği kadarıyla bir üniversite öğrencisidir ve geçimini eskortluk yaparak sağlamaktadır. Onu görmek için gelen büyükannesiyle neden görüşmediği, yaşı, ailesinin durumu, eskort olmaya nasıl karar verdiği, bu yola nasıl itildiği hakkında izleyiciye açık bir bilgi verilmemiştir. Diğer bir karakter olan Takashi hakkında ise, bir profesör olduğu aynı zamanda çevirmenlik yaptığı bilgisi bulunmaktadır. Takashi'nin yaşı, aile hayatı ile ilgili bilgilere çok fazla yer verilmemiştir. Norika karakterinin ise Akiko ile sert bir ilişki içerisinde olduğu ve bir araba tamircisi olduğu bilgisi verilmektedir. Ayrıca film içerisinde yer alan karakter ve karakterin ortamından bağımsız ses kuşaklarının kullanılmasıyla da izleyici karakterlerle özdeşleşememekte, onlara karşı yabancılaşmaktadır.

“Yaşananlar insana özgülüğüyle evrenselleşir ve sınırları ortadan kaldırır. İçerdiği soyut kavramlar karakterlerle birleşerek somutlaşır ve onların bir yansıması haline gelir. Masumlukla deneyim Akiko-Takashi ve Norika-Takashi üzerinden vücut bulurken,

yapaylık ve doğallık Nagisa ve Akiko üzerinden resmedilir. Kiyarüstemi diğer filmlerinde de sıklıkla yaptığı gibi olayların, karakterlerin öncesini ve sonrasını vermez. Takashi'nin karısının nerede olduğunu, neden yalnız yaşadığını, çocuklarının onu ziyarete neden gelmediğini bilemeyiz. Hangi tetikleyici sebeple bir eskort kızla bir gece geçirmek istediğini de aynı şekilde söylemez. Elimizde yalnızca o an vardır, yaşlı ve yalnızlık çeken, konuşmak ve belki dertleşmek isteyen bu adamı ve genç kızı izleriz.” (www.filmloverss.com 20.01.2020)

3.2.8.3. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Ön Plana Çıkarma”

Filmde, Akiko ile Takashi evde sohbet ederken arka planda hem hafif bir müzik hem de sokaktaki sesler, yoldan geçen araba sesleri duyulmaktadır. Takashi'nin Akiko'yu yayınevine bıraktıktan sonra eve gelerek evde kendisine yemek hazırladığı sahnede ise yine arka planda sokak sesleri duyulmaktadır. Filmde teknik ekibe ya da teknik unsurlara yer verilmemiştir ancak karakterden ve karakterin bulunduğu ortamdan bağımsız bir ses kuşağına yer verilerek “Karşı Sinema” anlatısının “Ön Plana Çıkarma” ilkesi sağlanmıştır.

3.2.8.4. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Çoklu Diegesis”

Filmde birbirini tetikleyen, birbirini oluşturan bir neden – sonuç ilişkisi bulunmamaktadır. Filmde tam anlamıyla bir zaman kavramı da bulunmamaktadır. Akiko'nun bir gece vakti Takashi'nin evine gitmesiyle başlayan film, ertesi sabah yine Takashi'nin evinde son bulur.

3.2.8.5. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Açıklık”

Film, Norika'nın Akiko ve Takashi hakkındaki gerçekleri öğrenerek, Takashi'nin evine gelmesiyle biter. Norika çok öfkeli ve Takashi'nin cam kenarında kendisine bakmaya çalıştığı sırada cama taş atmaktadır. Taş Takashi'nin kafasına isabet etmekte ve film orada bitmektedir. Takashi'ye ne olduğu, Akiko'ya ve Norika'ya ne olduğu yanıtsız kalmaktadır. Film içerisinde barındırdığı olaylar çözülmeden bitmektedir. Bu nedenle film, “Karşı Sinema” anlatısının ilkelerinden “Açıklık” ilkesini destekleyen yapıdadır.

3.2.8.6. “Sevmek Gibi Filmi” ve “Rahatsız Olma”

Filmde, Akiko'nun eskort olarak Takashi'nin evine gitmesi, odada kıyafetlerini çıkartarak Takashi'yi yatağa çağırması, Takashi'nin Akiko'yu istemesinin nedeninin açıkça gösterilmemesi, Norika'nın şiddete eğilimli hali ile Akiko'ya uyguladığı şiddet ve filmin sonunda Norika'nın, attığı taş Takashi'nin başına isabet etmektedir.

Film içerisinde ana akım sinemasının sağladığı hazzı sağlayacak unsurlar bulunmaz. Filmin içerisinde barındırdığı belirsizlikler ve eskort bir kız olan Akiko'nun zorla yaşlı bir adamın evine gönderilmesi, Akiko'nun baskıcı ve şiddete meyilli bir erkek arkadaşının varlığıyla izleyici haz almaktan ziyade rahatsız edilmektedir.

3.2.8.7. “Sevmek Gibi” Filmi ve “Gerçeklik”

Filmde karakterlerle ilgili açık ve net bilgiler verilmemiştir. Üç ana karakterin kendi dünyalarındaki duruşları gösterilmektedir. Filmin belirli bir düzenlenen olay örgüsü bulunmadığından da kaynaklı olarak izleyici, filmi izlerken filme yabancılaşır, ondan rahatsız olur ve filmi sorgulayarak anlamlar çıkarmaya çalışırken izleyici kurgusal dünyada değil, gerçek dünyadadır. Ayrıca film oldukça yavaş ilerlemektedir. Bu da izleyiciyi anda tutarak gerçekliği desteklemektedir.

BÖLÜM 4. SONUÇ

Sinema, hem iletişimi sağlamak adına bir araç, bir sanat dalı hem de bir endüstri olarak var olmaktadır. En başından bir endüstri olarak kurulan Hollywood sineması, popülerite ve sinemasındaki yenilikleriyle var olmaktadır. Bu sinema, karşı sinemanın aksine içerisinde çekicilik ve anlaşılır olmayı barındırmaktadır. Hollywood sinema endüstrisi, popülerliğini ve hızlı gelişimini hight concept adı altında filmlere ayırdığı yüksek bütçe, çokça efekt, ticari bir eğlence vasfı ve izleyiciye vadettiği pembe dünya ile sağlamaktadır. Stüdyo sistemi, yıldız oyuncular, yüksek bütçeli filmler ve filmlerin türleştirilmesi Hollywood sinemasının yıldızını parlatan ve egemen sinema olmasını sağlamaktadır. Daha önceden yapılmış, izleyici tarafından onay almış filmleri tekrar tekrar kurgulamaktadır. Bu noktada Hollywood sineması, belirli kurallar ve anlatım şekillerinin dışına çıkmamaktadır. Hollywood sinema anlatısı, gösterdiği pembe renkteki dünya ve fantezileriyle izleyici gerçek dünyadan, yaşamın sıkıntılarından

uzaklaştırarak kendi hayal dünyasına çekmektedir. İzleyici için Hollywood sineması, gerçek hayatın sıkıntılarından sıyrıldığı, uzaklaştığı bir kaçış sinemasını temsil etmektedir. İzleyici için adeta bir hayal fabrikasıdır ve izleyiciye kısa süreli haz ve mutluluk vaat etmektedir. Karşı sinema ise, Hollywood sinemasının aksine izleyiciye farklı bir anlatı sunmaktadır. Filmlerinin belirli bir başı, sonu ve sıkı bir olay örgüsü bulunmamaktadır. İçerisinde pembe hayal dünyaları yerine, gerçeklik ve olağan bir yaşam kesiti sunmaktadır. Filmlerin içerisindeki olaylar, filmde gösterilenle sınırlı olmadığından, izleyici konfor alanından çıkartılmakta ve bunlar üzerine düşünmeye sevk edilmektedir. Karşı sinema, anlatı kalıpları, anlatı dili, savunduğu ideoloji, filmlerinin oluşum şekli, izleyiciye verdikleri karşısında ana akım sinemadan ayrı bir yerde durmaktadır.

İran sineması açısından bakıldığında Abbas Kiarostami, İran yeni dalga sinemasının oluşumunda büyük katkılar sağlamış, filmlerinde ana akım sinemanın temsillerine örnek vermemiş yönetmenlerin başında gelmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçeve çizilmiştir. Bu noktada, klasik anaakım sinemanın ortaya çıkışı ve genel özelliklerinden bahsedilirken, anaakım sinemanın karşısında duran Karşı sinema anlatısının ne olduğu, neye karşı duruş gösterdiği, anaakım sinemadan ayrılan özellikleri, nasıl ve kimler tarafından ortaya atıldığı, Peter Wollen'in karşı sinema kriterleri ve özellikleri anlatılmıştır. İkinci bölümde, İran sinemasının oluşumunda büyük katkı sağlayan İran yeni dalga sinemasına ve İran yeni dalga sinemasını şekillendiren önemli yönetmenlerden Abbas Kiarostami'ye değinilmiştir. Üçüncü bölümde, Abbas Kiarostami'nin yönetmenliğini yaptığı 1990 sonrası uzun metraj filmleri ("*Ve Yaşam Sürüyor*" (1992), "*Tickets*" (2005) ve "*24 Frames*" (2017) filmleri hariç) sırasıyla; "*Yakın Plan*" (1990), "*Zeytin Ağaçları Altında*" (1994), "*Kirazın Tadı*" (1997), "*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*" (1999), "*Ten*" (2003), "*Shirin*" (2008), "*Aslı Gibidir*" (2010), "*Sevmek Gibi*" (2012). Peter Wollen'in karşı sinema kriterleri olan Anlatı geçişsizliği, Yabancılaşma, Ön plana çıkarma, Çoklu diegesis, Açıklık, Rahatsız olma, Gerçeklik başlıkları altında incelenerek şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Abbas Kiarostami'nin incelenen filmleri anlatı açısından değerlendirildiğinde, "Karşı Sinema" anlatısını desteklediği görülmektedir. Ana akım sinema film yapısı ve

klasik anlatı kalıplarının karşısında bir oluşum sergileyen Abbas Kiarostami'nin filmlerinde anlatı geçişliliği karşısında anlatı geçişsizliği söz konusudur. Filmler içerisindeki sıkı olmayan olay örgüsü, gerçek yaşamdan rastlanılabilecek ilişiksiz olaylar ve öykülerin kesintiye uğradığı durumlar saptanmıştır. Ana akımı destekleyecek her bir birimin bir nedensellik zinciriyle birbirini takip ettiği bir olay örgüsü ve filmlerin belirli bir kuruluşla başladığı görülmüştür.

İncelenen filmlerin izleyicisine “Karşı Sinema” ilkesi olan yabancılaşma etkisini geçirdiği görülmektedir. Abbas Kiarostami'nin incelenen tüm filmlerinde karakterlerin izleyiciye karşı mesafeli sunuluşu, doğrudan izleyici ile konuşan karakterlerin varlığı, kurmaca içerisindeki gerçek insanların varlığı, karakterden bağımsız ses kuşağı gibi faktörler izleyicinin film ile özdeşleşmesini kırmakta, izleyicinin filme yabancılaşmasını sağlamaktadır.

İncelenen filmlerin “Karşı Sinema” ilkesi olan ön plana çıkarma etkisini taşıdığı görülmektedir. Nitekim, Abbas Kiarostami'nin filmlerinde teknik ekip ve teknik unsurlara fazlasıyla yer verilmektedir. Teknik unsurlar ve teknik ekip, film içerisinde gösterilerek izleyicinin dikkati araca çekilmektedir. Teknik ekip ve teknik unsurları izleyicinin görüntüde görmesiyle, izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlaması ve algılamasını sağlamaktadır. Araç varlığıyla izleyici anda ve gerçeklikte tutmaktadır.

İncelenen filmlerde “Karşı Sinema” ilkesi olan çoklu diegesisin etkisi görülmektedir. Abbas Kiarostami'nin filmleri, ana akım sinema anlatısının aksine tutarlı bir dünya sunmamaktadır. Filmlerde farklı anlatılara yer verilmemekle birlikte anlatılar birbiri ile çelişkili ve tutarsız olabilmektedir. İncelenen tüm filmlerde gelişen olaylar belirli bir neden – sonuç ilişkisi içerisinde ilerlememektedir. Aynı zamanda sahnelerin sıralanışları sahneler arasında geçmiş – şimdi – gelecek zaman arasında düzenli ilerlememektedir.

İncelenen filmlerde “Karşı Sinema” ilkesi olan açıklık görülmektedir. Abbas Kiarostami'nin filmleri, ana akım sinemanın temel özelliklerinden olan, izleyiciyi eğlendirme, izleyiciyi sorunlardan uzaklaştırma ve iyi vakit geçirme vasfını gerçekleştirmemektedir. Abbas Kiarostami filmleri, işlediği sorunlarla izleyiciyi rahatsız edip provoke eder. Aynı zamanda izleyici karakterle özdeşleşmediğinden rahatlama ve sorunlardan uzaklaşmayı sağlayamamaktadır. Karşı sinema anlatısı

doğrultusunda Kiarostami'nin filmleri izleyicide rahatlamamanın önüne geçerek izleyicinin gördüklerinden rahatsız olmasına sebebiyet vermektedir. Bunun sonucunda izleyici karşılaştığı problemlere eleştirel ve sorgulayıcı bir bakışla bakar.

İncelenen filmlerde “Karşı Sinema” ilkesi olan gerçeklik etkisi görülmektedir. Ana akım sinema anlatısında izleyici, özdeşleşme sağlayarak filmin kendisi için tasarladığı kurmaca, huzurlu dünyaya girmektedir. Ancak karşı sinema anlatısında izleyici gördükleri karşısında rahatsız edildiği ve özdeşleşme sağlayamadığı için kurmaca dünyaya girememekte ve gerçek dünya içerisinde kalmaktadır. Kiarostami'nin filmlerinde de izleyici, kurgusal dünyaya girmediğinden izlediğinin bir film olduğunu farkındadır ve gördüklerine eleştirel bir şekilde bakabilmektedir.

Bu çalışmada ele alınanlar içerik alanında öneri olarak bahsedilmesi gereken olgu, Peter Wollen'in Karşı Sinema anlatısı ile İran Yeni Dalga sinemacılarından Abbas Kiarostami'nin sinemasının aynı tarafta durmasıdır. Abbas Kiarostami sineması, Karşı Sinemaya örnek verilebilecek en doğru sinemasal anlatılardan birisidir. Bu çalışmadan sonra benzer bir konu veya yöntemle yapılacak çalışmalar için, kaynak taraması ve veri analizi önem taşımaktadır. Yaratıcı, muhalif, gerçek ve özgün bir sinema dilinin yaratılması ve bunun sürdürülebilirliği ancak Karşı Sinemanın daha fazla araştırılıp farklı yönetmenler üzerinden aktarılmasıyla gerçekleşecektir.

KAYNAKÇA

- Abdi, Arezou. (2019). *İran Yeni Dalga Sineması'nda Dariuş Mehrçui Filmlerinin Sosyolojik Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, SBE.
- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Kitapevi
- Ak, Elif. (2018). *Kültür Endüstrisine Bir Karşıt Örnek Olarak Reha Erdem Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi, SBE.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları
- Alıcı, Birgül. (2014). “Yeni İran Sineması'nda Çocuk”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Sayı: 3.

- Altunışık R. & Coşkun, R. & Bayraktaroğlu, S. & Yıldırım, E. (2007). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, Sakarya: Sakarya Yayıncılık
- Aylan, Tarık. (2014). *Görme Biçimleri ve Sinema ile Videonun Görsel – İşitsel Ortamlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Robert Bresson, Jean Luc Godard ve Angela Melitopoulos Üzerinden Bir Analiz*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi, SBE.
- Azar, Farnaz, Sarani. (2018). *Gerçekçilik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi, SBE.
- Batur, Sabire. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE.
- Berber, Fatma. (2011). *Devrim Sonrası İran’da Sinema Endüstrisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, OAE.
- Biryıldız, E. & Çetin Erus, Z. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Cronin, P. (2018). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, İstanbul: Redingot Yayınları
- Çağlayan, Ayşe. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi, SBE.
- Çepelioğullar, Nilgün. (2019). “Yaşam-ölüm-umut üçlemesi”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı: 26.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması Yakın Çekim: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Diren, Fatih. (2017). *Michael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu: Ordu Üniversitesi, SBE.
- Dumlu, Sağır, Tubanur. (2013). *Doğu ve Batı Sineması Karşılaştırması: İran ve Hollywood Sineması Üzerinden*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, SBE.
- Erensoy, Şirin, Fulya. (2012). *Hollywood’dan Indiewood’a Amerikan Sineması’nın Değişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, SBE.
- Günhan, Melike. (2019). *İran Yeni Dalga Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*, Ankara: Es Yayınları

- İpek, Ö. (2017). “Peter Wollen’in Karşı Sinema Kavramı”, *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: Güz 4(2).
- Kaliç, S. (1992). *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın
- K. Karaca, B. (2019). “Üç Nokta: Kim, kiminle, nerede, ne zaman, neyi arıyordu?”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı: 26.
- Kaya, Buket. (2017). *Siyasal Gelişmeler Işığında İran Sineması (Kültürlerarası iletişim ve medya dersi ödevi)*. Kocaeli Üniversitesi, SBE.
- Kıcıklar, S. (2010). *Abbas Kiyarüstemi Örneğinde Minimalizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Beykent Üniversitesi, SBE.
- Laleh, A. (2014). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, SBE.
- Mang, H. (2019). “Abbas Kiarostami ve 10 (Dah) filmi ‘Kayboldum! Bu yolu bilmiyorum.’”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı: 26.
- O. Ersümer, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Oylum, R. (2019). *İran Sineması*, Ankara: Seyyah Kitap
- Önen, Ö. (2019). “Aslı Gibidir”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı: 26.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları
- Özel, H. (2019). “Kirazın Tadı dönüşüm yolculuğu”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı:26.
- P. Mahrokh, S. (2007). *İran Sineması*, İstanbul: Es Yayınları
- Sajjadi, M. (2016). *İran Sinemasında Auteur Kuram Çerçevesinde Abbas Kiyarüstemi Sinemasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE.
- Saygılı, İ. (2019). “Yakın bak şaşıır: Close – Up”, *PsikeSinema Dergisi*, Sayı: 26.
- Şakrak, B. E. (2019). “Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Sayı: 25.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt1 – Cilt2*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Uğur, U. (2017). “İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin Cennetin Çocukları Filmi”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 7(2).
- Yıldırım, A.& Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık

İnternet Kaynakları

www.mozartcultures.com

www.evrimdişi.blogspot.com

www.filmloverss.com

www.academia.edu

