

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İran Yeni Dalga Sineması'nda Dariuş Mehrcui
Filmlerinin Sosyolojik Analizi

Arezou ABDİ

2501160739

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Ümit SARI

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AREZOU ABDİ Numarası : 2501160739
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI
Tez Savunma Tarihi : 10.09.2019 Saati : 14.00
Tez Başlığı : İRAN YENİ DALGA SINEMASI'NDA DARIUŞ MEHRİCİ FİLMLERİNİN SOSYOLOJİK ANALİZİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI		KABUL
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM ARDA		KABUL
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ YILDIZ DERYA BİRİNCİOĞLU		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ HASAN YAMAN		

Versiyon: 1.0.0.2-81559050-302.14.06

ÖZ

İran Yeni Dalga Sineması'nda Darius Mehrcui Filmlerinin Sosyolojik Analizi

AREZOU ABDİ

Yansıtma yaklaşımını kuramsal çerçeve olarak benimseyen bu tez, İran Yeni Dalga Sineması sırasında İran'daki sosyal gelişmelerin Darius Mehrcui filmlerinde nasıl temsil edildiğini araştırmaktadır. Mehrcui, İran Yeni Dalga Sineması dönemi boyunca, sosyolojik olarak bu çalışmada da incelenen, dört film çekmiştir: İnek, Safdil Bey, Postacı ve Mina'nın Dairesi. Sosyolojik konseptler, medya araştırmacısı Arthur Asa Berger'in tanımları kullanılarak açıklanmıştır ve Saussure göstergebilimi, bu kavramları filmlerden çıkarmak için kullanılmıştır. Sosyolojik konseptler filmler izlenerek çıkarılmış ve filmlerin yapıldığı dönemde bahsi geçen İran toplumundaki gelişmelerden bahseden mevcut dokümanlar ile karşılaştırılarak son analiz tamamlanmıştır.

Bu çalışmanın bulguları, İran toplumunu etkileyen ve incelenen filmlerde gösterilen değişikliklerin; kırsaldan şehre göç, kadının değişen sosyal rolü ve sosyal varoluşu, gelenek ve modernitenin zıtlaşması, ekonomik sistemin feodalizmden kapitalizme dönüşmesi, petrol ihracatına aşırı bağımlı hale gelen tek ürün ekonomisi, devlet çalışanları arasındaki yozlaşma, modern kültürün geleneksel kültürün yerini alma sürecinde insanın yabancılaşması, batılılaşma, entelektüellerin toplum sorunlarına karşı olan kayıtsızlıkları ve ilgisizliklerinin eleştirisi, anomalilerin, ahlaksız ve insanlık dışı davranışların yayılması olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Darius Mehrcui, Daryuş Mehrcui, Yeni Dalga, Akım, Sosyolojik Analiz, Göstergebilim

ABSTRACT

Sociological Analysis of Daryush Mehrcui Films In Iranian New Wave Cinema

AREZOU ABDI

This thesis by adopting the reflection approach as theoretical framework, illustrates how the social developments of Iran during the Iranian New Wave Cinema, are reflected in Dariush Mehrcui's film. Mehrcui, during the period of the Iranian New Wave Cinema has directed four films of *The Cow*, *Mr. Naive*, *The Postman* and *The Cycle* which are examined sociologically in this study. Sociological concepts are explained using the definition of media researcher Arthur Asa Berger, and Saussure semiotics is used to extract these concepts from the films. The sociological concepts are extracted by watching the films and finally by comparing them with the existing documents on the mentioned developments in Iranian society at the time of making the films, final analysis is done. The findings of this study show that the changes that have affected Iranian society and are illustrated in the films studied are rural migration to cities, changing the social role of women and their social presence, confronting tradition and modernity, changing the economic system from feudal to capitalist, single product economy by extreme dependence on oil exports, corruption in government employees, human alienation in the process of replacing modern culture with traditional culture, westernization, criticism of intellectuals for inaction and incuriosity about the society problems and the spread of anomalies and immoral and inhumane behaviors.

Keywords: The New Wave, Iranian Cinema, Dariush Mehrjui, Daryush Mehrcui, Sociological Analysis, Semiotics, Semiology

ÖNSÖZ

İran'daki sosyal gelişmelerin, İran Yeni Dalga Sineması döneminde yapılan filmlere, özellikle de İran Yeni Dalga Sineması'nın tanınmış ve öncü yönetmenlerinden olan Dariuş Mehrcui filmlerinde temsil edildiğini varsayarsak, bu çalışmanın amacı; yönetmenin Yeni Dalga filmlerindeki sosyolojik konseptleri ve bunları sunum şekillerini keşfetmektir.

Bu araştırmanın önemi, İran Sineması tarihinin nispeten kısa ama önemli bir döneminin önemine bağlanabilir. Çünkü bu dönemin filmleri sadece estetik olarak öncülük etmekle kalmamakta, aynı zamanda onları sosyolojik olarak araştırılabilir kılan temalar da içermektedir. Böylece, sinema veya medya okuryazarlığına ihtiyaç duymadan herhangi bir izleyici, bu filmlerin içeriği ile o dönemin sözde Filmfarsi olarak adlandırılan ana akım sinemasının filmleri arasındaki açık farkı ayırt edebilmektedir. Ancak bu filmlerin içeriği konusunda, özellikle sosyolojik açıdan, bir araştırma eksikliği vardır. Bu nedenle, bu tür araştırmalar, bu alanda daha fazla araştırma yapılmasının önünü açabilir ve bu alandaki literatür boşluğunu doldurabilir.

Bu çalışmada, araştırmanın kapsamı, İran Yeni Dalga Sineması sırasında yapılan Dariuş Mehrcui'nin dört filmini içermektedir. Bunlar sırasıyla *İnek* (1969), *Safdil Bey* (1971), *Postacı* (1972) ve *Mina'nın Dairesi* (1978) filmleridir.

Bu tezin konusu doğrudan İran Sineması ile ilgilidir. Bu nedenle, Farsçadaki orijinal kaynaklara erişim ihtiyacı şiddetle hissedilmiştir. Çünkü ancak bu şekilde İran Sineması profesörlerinden ve uzmanlarından alınan en son belgeler ve rehberlikleri kullanılarak kapsamlı bir araştırma yapılması mümkün olmaktadır. Birçok soruna rağmen, araştırmacı iki sefer ikişer aylık periyodlar halinde toplam dört ay İstanbul'daki evinden ayrılmıştır. Tüm zorluklara karşın bu yolculuklar araştırma sürecinde çok yararlı olmuştur. Ayrıca İran Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan kitap kaynakları ve tezler bu araştırmada büyük ölçüde kullanılmıştır.

Bu tezi yazma sürecini yavaşlatan bir diğer sorun da Farsça ve İngilizce kaynakların Türkçeye çevrilmesi ihtiyacıdır. Akademik metinleri çevirmek profesyonel bir iştir ve hem Farsça hem de Türkçede uzmanlık ve akıcılık gerektirmektedir. Çok sayıda araştırma, deneme yanılma ve kayda değer bir zaman kaybından sonra, nihayet Farsçadan İngilizceye çevrilmesine ve daha sonra Türkçe ve İngilizceye hâkim bir Türk vatandaşı çevirmen tarafından Türkçeye çevrilmesine karar verilmiştir.

Tezde bahsi geçen araştırmacı olarak, bana desteklerini sunan herkese teşekkürlerimi sunuyorum.

Öncelikle eşime, onun yanında ve onun için harcamam gereken uzun bir zamanı, tezimi bitirmem adına bana cömertçe bağışladığı için teşekkür ediyorum.

Bana rehberlik etmek için çok zaman harcayan İran Sanat Akademisi Araştırma Merkezi Müdürü Dr. Abdolhossein Laleh’e de ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Tezin neredeyse başından sonuna kadar gösterdiği hassasiyet ve büyük ilgi ile araştırmadaki bazı hatalara dikkat çeken ilk danışman hocam Dr. Mesut Aytekin’e de teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak, bu tezin sonraki danışmanı olan Profesör Ümit Sarı’ya bu sorumluluğu kabul ettiği için teşekkür ediyorum.

AREZOU ABDI

İSTANBUL, 2019

ÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ

1.1. AMAÇ	4
1.2. ÖNEM	6
1.3. KAPSAM	7
1.4. HİPOTEZ	7
1.5. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	8
1.6. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ VE KAVRAMLARI.....	11
1.6.1. Sosyoloji Nedir?.....	11
1.6.2. Sosyolojik Analiz	12
1.6.2.1. Yabancılaşma	13
1.6.2.2. Anomi.....	14
1.6.2.3. Bürokrasi	14
1.6.2.4. Sınıf (Sosyoekonomik)	15
1.6.2.5. Kültür	16
1.6.2.6. Sapkınlık	17
1.6.2.7. Elitler.....	18
1.6.2.8. Etnik Köken	19
1.6.2.9. İşlevsellik	19
1.6.2.10. Yaşam Tarzı	21
1.6.2.11. Marjinalleşme.....	22
1.6.2.12. Kitleleşme ve Kitleleşme.....	22
1.6.2.13. Kitle Toplumu	23

1.6.2.14. Postmodernizm.....	24
1.6.2.15. Irk	26
1.6.2.16. Rol (Sosyal).....	27
1.6.2.17. Cinsiyet	27
1.6.2.18. Sosyal Uyum	27
1.6.2.19. Statü	29
1.6.2.20. Klişeler	29
1.6.2.21. Değerler.....	30
1.6.3. Göstergebilmsel Analiz	30
1.6.3.1. Göstergebilimin Temelleri	31
1.6.3.2. Göstergebilimin Sosyal Yönü: Birey ve Toplum.....	31
1.6.3.3. Saussure'un 'Gösteren' ve 'Gösterilen' Olarak Gösterge Gruplandırması	33
1.6.3.4. Gösterge Biçimleri	34
1.6.3.4.1. Maddi Kültür.....	34
1.6.3.4.2. Aktiviteler ve Performanslar	35
1.6.3.4.3. Müzik ve Ses Efektleri	35
1.6.3.4.4. Gösterge Olarak Yüz İfadeleri	36
1.6.3.4.5. Dil ve Konuşma.....	36
1.6.3.5. Müttefik Kavramlar: Yananlam ve Düzanlam	37
1.6.3.6. Metafor ve Metonim	38

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ DALGA VE İRAN SINEMASI

2.1. DÜNYA SINEMASINDA AKIMLAR.....	40
2.1.1. Akım Nedir?.....	40
2.1.2. Fütürizm	44
2.1.3. Sovyet Toplumsal Gerçekçilik.....	47
2.1.3.1. Konstrüktivizmin Sinemaya Yansıması	47

2.1.3.2. Sovyet Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik ve Deneysel Çalışmalar ..	49
2.1.4. Ekspresyonizm	52
2.1.5. Fransız Avant-Garde Sineması	55
2.1.5.1. Empresyonizm.....	56
2.1.5.2. Dadaizm	59
2.1.5.3. Sürrealizm	61
2.1.6. Şiirsel Gerçekçilik	64
2.1.7. İtalyan Yeni Gerçekçilik	66
2.1.8. Fransız Yeni Dalga Sineması	69
2.1.8.1 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Oluşumu.....	70
2.1.8.2 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Kuramsal Kökenleri	72
2.1.8.3 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Özellikleri	73
2.1.8.4. Fransız Yeni Dalga Sineması Yönetmenleri ve Deneysel Çalışmaları...	74
2.1.8.5. Dünya Sinemasında Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Etkisi	76
2.2. İSLAM DEVRİMİ ÖNCESİ İRAN SİNEMASI	78
2.2.1. İran Sineması'nın Başlangıcı	80
2.2.2. Beyaz Devrim ve İran Sineması.....	84
2.2.3. Filmfarsi Dönemi	87
2.2.4. İran Sineması'nda Yeni Dalga	94
2.2.4.1. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Tarihçesi	97
2.2.4.2. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Özellikleri	103
2.2.4.3. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Yönetmenleri	109
2.3. DEVRİM VE İRAN SİNEMASI.....	118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DARIUŞ MEHRCUI SİNEMASI

3.1. DARIUŞ MEHRCUI KİMDİR?.....	120
3.1.1 Dariuş Mehrcui Biyografisi	121
3.1.2. Dariuş Mehrcui Filmografisi	123

3.1.3. Darius Mehrcui Yayınları	130
3.1.4. Darius Mehrcui'nin Sinema Anlayışı	133
3.1.4.1. Darius Mehrcui Sineması'nda Edebiyat.....	139
3.1.4.2. Darius Mehrcui Sineması ve Felsefe.....	145
3.1.4.3 Darius Mehrcui Sineması'nda Toplumsal Düşünceler	147
3.1.4.4. Darius Mehrcui Sineması'nda Kültürel Öğeler.....	150

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHRCUI'NİN YENİ DALGA FİMLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. İNEK (GAV, 1969) FİLMİN İNCELENMESİ	152
4.1.1. Filmin Künyesi.....	152
4.1.2. Filmin Hikayesi	153
4.1.3. İnek Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi	153
4.1.4. İnek Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi	158
4.1.5. İnek Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi	161
4.2. SAFDİL BEY (AGHA'YE HALU, 1970) FİLMİN İNCELENMESİ.....	163
4.2.1. Filmin Künyesi.....	163
4.2.2. Filmin Hikâyesi	163
4.2.3. Safdil Bey Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi	164
4.2.4. Safdil Bey Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi.....	171
4.2.5. Safdil Bey Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi.....	173
4.3. POSTACI (POSTCHİ, 1972) FİLMİNİN İNCELENMESİ.....	175
4.3.1. Filmin Künyesi.....	175
4.3.2. Filmin Hikâyesi	175
4.3.3. Postacı filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi	176
4.3.4. Postacı Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi	180
4.3.5. Postacı Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi	182
4.4. MİNA'NIN DAİRESİ (DAYEREYE MİNA, 1975) FİLMİNİN İNCELENMESİ	183
4.4.1. Filmin Künyesi.....	184

4.4.2. Filmin Hikâyesi	184
4.4.3. Mina'nın Dairesi Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi	185
4.4.4. Mina'nın Dairesi Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi	189
4.4.5. Mina'nın Dairesi Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi	190
4.5. FİLMLERDE BULUNAN SOSYOLOJİK KAVRAMLAR.....	192
4.5.1. Yabancılaşma	192
4.5.2. Postmodernizm.....	193
4.5.3. Anomi.....	196
4.5.4. Sınıf, Yaşam Tarzı, Değerler	198
4.5.5. Elit	201
4.5.6. Kültür	203
4.5.7. Statü	204
4.5.8. Cinsiyet	205
4.5.9. Bürokrasi	205
4.6. YENİ DALGA SİNEMASI'NIN YILLARINDA, İRAN	206
SONUÇ.....	210
KAYNAKLAR.....	216

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1 Gösterge İle Gösterilen İlişki.....	33
Tablo 1.2 Yananlam Ve Düzanlam Karşılaştırması.....	38
Tablo 4.1. İnek Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	153
Tablo 4.2. Safdil Bey Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	164
Tablo 4.3. Postacı Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	170
Tablo 4.4. Mina'nın Dairesi Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	185



GİRİŞ

Yükselişinin başlangıcında sinema yalnızca eğlence aracı olarak görülmüştür. O zaman, bu olgunun gücü henüz bir medya olarak tanımlanmamıştır ve bir sanat eseri olarak filmin incelenmesi sadece estetik bir bakış açısıyla mümkündür. Ancak film endüstrisi, sinema salonları, sinema izleyicisi ve film yapımcıları geliştikçe ve dünya çapında çeşitli ülkelere genişledikçe devlet yetkilileri de doğası gereği filmin ve sinemanın fikirleri ve ideolojileri yaymak için bir araç olduğunu fark etmişlerdir. Mesele sinemanın sanatsal doğasına ek olarak medya niteliğinin de ortaya çıkmasıdır.

Bu bağlamda birçok bilim insanı, sosyolog, edebiyat ve sanat eleştirmeni, toplumda sanatsal ve edebi eserlerin temelini oluşturan önemli politik, sosyal ve ekonomik değişikliklerin sanat, edebiyat veya filmi etkilediğini düşündüklerini belirtmişlerdir.¹ Bu ayrıca, filmi sosyolojik bir açıdan incelemeyi ve böylece sosyolojinin ya da sinema sosyolojisinin, disiplinler arası bir bilim olarak sosyoloji ve sinemanın bir iletişim ortamı olarak birleşimi ile ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır.

Bu nedenle, sinema tarihinin dönemlerinde, ortak gerçeklerle ilişkilendirilen temaları olan tarihsel ve sosyal gerçeklerden etkilenen film akımlarının ortaya çıkmasına şahit olunmuştur.

Film Sanatında Sosyoloji adlı kitabında George Huaco, her film dalgasının başlangıcının ancak dört yapısal koşul olduğunda ortaya çıktığı gerçeğinden bahsetmiştir:

“1. Eğitimli film teknisyenleri, yönetmenleri, kameramanları, oyuncular, vb. kadroları.
2. Stüdyoları, ham filmi, laboratuvarları ve ekipmanları içeren bir film endüstrisinin varlığı.
3. Sinema endüstrisinde ‘sinema dalgası’ ideolojisini destekleyen ya da

¹ George A. Huaco, **The Sociology of Film Art**, Çev. Behruz Turani, Ayeneh, Tahran, 1982, s. 26-27.

onaylayan oluşumlar. 4. Bu dalga'nın ideolojisini destekleyen ya da onaylayan politik kriterler.”²

Bu çalışma, sosyolojik bir yaklaşımla, İran Yeni Dalga Sineması olarak bilinen İran Sineması tarihinin önemli ve tarihi bir köşesini incelemeyi amaçlamaktadır. İran'daki sinema araştırmacıları ve eleştirmenleri, bu dönemin başlangıcını 1969 yılı olarak görmekte, sonunu ise ülkenin yapısında büyük ve kapsamlı bir değişim yaratan İslam Devrimi'nin zaferine denk geldiğine inanmaktadırlar. Bu dönemde, sosyal gelişmeler ivme kazanmış ve değişiklikler o kadar hızlanmıştır ki kontrol dışı kalmışlardır.

Sadeghi bunu şöyle açıklar:

“Dönemin başında Şah, toprak reformu ve Beyaz Devrim gibi iddialı görevler üstlenmiştir, ancak gerçekleşen sonuç, Şah'ın planından çok farklıdır çünkü Şah yalnızca planlarında başarısız olmakla kalmamış aynı zamanda monarşisini de kaybetmiştir.”³

Bu tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün başlangıcında, araştırmanın amacının sosyolojik kavramların Mehrzad'in Yeni Dalga filmlerinde nasıl temsil edildiğini incelemek olduğu belirtilmiştir. Sonra da sırayla araştırmanın önemi ve kapsamı ve hipotezleri açıklanmıştır.

Bu tezde yansıtma yaklaşımı kuramsal bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Birinci bölümün son kısmında ise araştırmanın metodolojisi ve bununla ilgili kavramlar ele alınarak, medya araştırmacısı, Arthur Asa Berger'in sosyolojik konseptlere ilişkin tanımları göz önünde bulundurulmuştur. Bu konseptler Saussure'un göstergebilimi ve veri toplamak için gözlem tekniği kullanılarak filmlerden çıkarılmıştır.

İkinci bölüm sinemada dalga kavramıyla ilgilidir. İran Sineması'nın incelenmesinden sonra, İran Sineması'ndaki en etkili sosyal olaylardan biri olan Şah'ın

² A.e, s. 26.

³ Ali Foruzesh, *Ayeneye Khamideh: Tahlil'e Jame'e Shenakhti'ye Moj'e No'ye Sinema'ye İran*, Foruzesh, 2015, s.16.

Beyaz Devrimi anlatılmakta ve daha sonra İran Sineması'nda yeni bir dalganın ortaya çıkmasından önce hüküm süren Filmfarsi dönemi anlatılmaktadır. Sonrasında İran Sineması'nın Yeni Dalgası, bu dalganın tarihçesi, özellikleri ve yönetmenleri, onlar tarafından yapılan film örnekleri ile anlatılmaktadır.

Üçüncü bölüm, İran Yeni Dalga Sineması'nın önde gelen yönetmenlerinden Dariuş Mehrcui'nin tanıtımına odaklanmaktadır.

Aslında İran Yeni Dalga Sineması'nı şekillendiren *İnek* filmi olmuştur. Bu nedenle, son bölüm olan dördüncü bölüm İran Sineması'nın Yeni Dalgası sırasında yapılan Mehrcui filmleri, hangi sosyolojik temaların bu filmlerde nasıl göründüklerini belirlemek amacıyla bu tez çalışmasında bir örnek olay incelemesi olarak ele alınmıştır. Filmlerde tanımlanan konseptlerin, İran toplumunu etkileyen bahsi geçen alanlardaki gelişmelerle ilgili olduğundan emin olmak için elde edilen konseptler, filmlerin yapımı sırasında İran'da yaşanan sosyal gelişmeler hakkındaki dokümanlarla karşılaştırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ

1.1. AMAÇ

Toplumsal dalgalanmalar, zorluklar ve gelişmeler çoğunlukla sanat eserlerinde gösterilmektedir. Sinema da sanat ve endüstriyi birleştiren bir medya aracı olarak bu görevi yerine getirmektedir. Bu nedenle çeşitli toplumların sosyal ikilemler, anomaliler, savaş ve devrim gibi meseleleri, filmlerde mutlaka bulunmaktadır.

Bunların yanı sıra, herhangi bir toplumla ilgili filmleri seyrederek o toplumla ilgili birçok bilgi edinilebilir. Çünkü sinema, toplumlardaki farklı kültürleri ve fikirleri iletme için uygun bir kaynak olarak düşünülebilir. Bu nedenle, film farklı kültürleri daha yakından tanıyabilmek için bir araç haline gelmiştir. Bu da sanata yönelik sosyolojik yaklaşımların estetik yaklaşımlarla birlikte ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca, sanatsal ürünlerden biri olan film, bu iki yaklaşım kullanılarak da analiz edilebilir.

Bu konuda çok araştırma yapan İranlı sinema araştırmacısı Azam Ravadrad şu açıklamada bulunur:

“Filmlerin içerik analizinin hedefi bir sosyolojik ve iletişim yöntemi olarak, metinde bulunan anlamları toplumsal konulara bağlamasıdır. Bu nedenle, içeriğini analiz ederek çağdaş toplumun özelliklerini keşfedecek film bir bilgi kümesi olarak düşünülebilir.”⁴

Bu çalışmanın amacı, İran Sineması’na ait filmleri sosyolojik açıdan inceleyerek İran toplumunu ve bunun İran Sineması’nda nasıl temsil edildiğini daha iyi anlamaktır.

⁴ Azam Ravadrad, “Came’e Shenasiye Asare Honari”, Farhangestane Honar, No:2, 2010, S.73.

Araştırmanın amacı, İran'ın sosyal gerçekliğinin bir köşesini gösteren Dariuş Mehrcui'nin Yeni Dalga döneminde yapılan filmlerinin sosyolojik analizi üzerinden takip edilmektedir.

Dolayısıyla bu araştırmanın ana amacı Dariuş Mehrcui'nin 1969 yılından 1979 yılına kadar yapılan filmlerinin sosyolojik analizidir. Bu yıllar, İran Sineması'nın Yeni Dalgasının ortaya çıktığı dönemdir. İranlı ünlü yönetmen, söz konusu on yıllık dönemde bu araştırmada ele alınan *İnek* (Gav, 1969), *Safdil Bey* (Aghay'e Halu, 1971), *Postacı* (Postchi, 1972) ve *Mina'nın Dairesi* (Dayere'ye Mina, 1975) filmlerini çekmiştir. Söz konusu filmlerin sosyolojik analizinin amacı, 60'lardan devrim öncesine kadar Dariuş Mehrcui'nin yapılan filmleri ile İran toplumuyla ilgili sosyolojik temaların arasındaki bağlantının nasıl olduğuna dairdir. Başka bir deyişle amaç, 1960lar ve 1970'lerde İran toplumunun yaşadığı hızlı değişimler, Dariuş Mehrcui'nin filmlerinde nasıl temsil edilmiş olmasıdır.

Başka bir ifadeyle, bu araştırma, söz konusu filmlerin toplumun hangi sınıflarının düşünceleri, yaşam gerçekleri ve bazen rüyaları, dilekleri veya kâbusları ve korkularını ve onların ahlâki, toplumsal, politik ve ideolojik mesajlarını ortaya koymaya çalıştığını araştırmaktadır.

Ayrıca, Mehrcui'nin filmlerinde estetik konular ele alınmadan filmlerin içerikleri ve aynı çağda yaşanan sosyolojik gerçeklerin arasındaki bağlantıları yani sosyolojik ilişkilerin bulunması amaçlanmıştır. Dolayısıyla, bu çalışmadaki yaklaşım, sinemanın sanatsal bir medya olarak kabiliyetleriyle ilgili olan estetik yaklaşımlardan farklıdır.

Araştırmada filmlerin içerikleri toplumdan bağımsız görülmemektedir. Aksine, onlar sanat sosyolojisinde her zaman vurgulanan meselesi olan toplumu sergiler. Aynı zamanda bu bilim dalının varlığının nedeni de budur. Çünkü sanatsal eserlerin sosyal olayları sunmaması halinde sanat sosyolojisinden bahsetmek mümkün olamaz.

1.2. Önem

İran Sineması'nın, başlangıcı 1969 yılı olarak bilinen, Yeni Dalgası, İran Sinema tarihinde, nispeten kısa ama önemli bir dönemdir. 1969 yılında Dariuş Mehrçui, İran Sinema tarihinin başyapıtlarından biri olan *İnek* filmini yapmıştır.

Bu film ile İran Yeni Dalga Sineması kurulmuştur. *İnek* filmi, İran Sineması'nı uluslararası festivallere açmış ve bu sinemanın dünyada görülmesi için bir başlangıç olmuştur. Bu nedenle, bu eğitilmiş yönetmenin sinemasının çeşitli araştırmalara konu olması önemlidir. Mehrçui, İran Sineması'nın büyümesine ve başarısına katkıda bulunanlardan biri olarak tanımlanabilir.

Sanatsal ve estetik açıdan önde olan Yeni Dalga Filmleri, İran Sineması standartlarını yükseltmiştir. Bu bakış açısından, kuramcılar, eleştirmenler ve bilim insanları bunu bir dereceye kadar işaret etmiştir. Ama belki de daha önemlisi bu çalışmaları bu kadar mühim kılan temalardır. Çünkü ancak onlarca yıllık üretimden sonra yazılabilirler.

Ne var ki, bu dönemin filmlerinin içeriği, özellikle sosyolojik açıdan, büyük ölçüde göz ardı edilmektedir ve üzerlerinde ciddi bir çalışma yapılmamıştır. Dolayısıyla, bu araştırma bu bağlamda araştırma literatüründeki boşluğu doldurabilir ve bu alanda daha fazla araştırma yapılmasının önünü açabilir.

Yanı sıra, bu çalışmanın bulguları, sinemasever bir dilde İslami Devrim'den önce İran'ın sosyal koşullarına aşina olmak isteyen tüm dünyadan seyirciler ve sosyologlar, sinema ve medya araştırmacıları için güvenilir bir referans olabilir.

Aynı zamanda, bu araştırma, sosyal kaygıları olan ve 'sanat için sanat'a inanmayan, günün sosyal meselelerini filmlerinde temsil etmeyi amaçlayan yönetmenler ve sinemacılar için de bir rol model olarak hizmet edebilir, en azından insanları sosyal konular hakkında daha fazla düşünmeye motive edebilir.

1.3. Kapsam

Araştırmanın amacı İran Yeni Dalga Sineması çerçevesinde Dariuş Mehrcui'nin filmlerinin sosyolojik analizidir. Bu nedenle araştırmanın evreni Mehrcui'nin İran Yeni Dalga Sineması çerçevesinde yapılan filmleri olacaktır. Mehrcui'nin İran Yeni Dalga Sineması'nın en önde gelen yönetmenlerindendir. Zira “1969’da yapılan *İnek* adlı filmi ile İran Yeni Dalga Sineması ortaya çıkmıştır.”⁵

Başka bir deyişle eleştirmenlerine göre Yeni Dalganın ortaya çıkmasından yani 1969’dan ortadan kaldırılmasına kadar yani 1979 yılı devrimine kadar Dariuş Mehrcui'nin yaptığı filmler bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu nedenle Mehrcui'nin sadece söz konusu dönemde yapılan filmleri bu araştırmanın kapsamında yer almaktadır.

1969-1979 döneminde Dariuş Mehrcui dört film yönetmiştir fakat bazı filmleri çekildiği yılda yasaklanmış ve birkaç yıl sonrasında vizyona çıkmışlardır. Dolayısıyla Mehrcui'nin bu yıllar arasında çektiği *İnek*, *Safdil Bey*, *Postacı* ve *Mina'nın Dairesi* filmleri tez kapsamında yer almakta ve incelenecektir.

1.4. Hipotez

İran Yeni Dalga Sineması iki açıdan çok önemli bir akımdır. İlki, sinematik ve sanatsal özellikleri, ikincisi ise bu çalışmanın konusu olan sosyal temalarla ilgilidir.

Film sosyolojisi, tam olarak filmin yapısı ve temaları ile filmin yapıldığı sosyal yapı arasında bir bağlantı bulmaktır.

Dariuş Mehrcui'nin filmlerini sosyolojik bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan bu çalışma, bahsi geçen temaların bu filmlerde bulunduğunu varsaymaktadır. Bu nedenle çalışmanın temel hipotezi şu şekilde ifade edilebilir:

⁵ Daneshkav, a.g.e, s.18.

- Darius Mehrcui'nin İran Yeni Dalga Sineması ortaya çıktığı dönemde yaptığı filmlerinde İran toplumu ile alakalı sosyolojik konular bulunmaktadır.

Bu hipotez göz önüne alındığında, araştırma soruları şunlardır:

- Darius Mehrcui'nin İran Yeni Dalga Sineması ortaya çıktığı dönemde yaptığı filmlerinde İran toplumu ile alakalı hangi sosyolojik konular bulunmaktadır?
- Darius Mehrcui'nin İran Yeni Dalga Sineması ortaya çıktığı dönemde yaptığı filmlerinde İran toplumu ile alakalı sosyolojik konular nasıl temsil edilmiştir?

1.5. Kuramsal Çerçeve

Sanatın çok yönlülüğü ve karmaşıklığı nedeniyle sanata farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Sanatı, çağdaş döneme ilişkin olarak dikkate alan yaklaşımlardan biri olan ve bu çalışmada ele alınan yaklaşım, sosyolojik yaklaşımdır. Bu tutum, sanatın sosyal ve tarihsel faktörlerden bağımsız olduğunu savunan yaklaşımlarla ters düşmektedir. Buna karşın, sosyal bir ürün olarak sanat kendisiyle birlikte zamanının inançlarını ve değerlerini de beraberinde getirir.

Bir sanat eserinin içeriğini ve toplumsal özünü anlamak, sanat sosyolojisinin temel amaçlarından biridir. Sanatı topluma bağlayan ilişkileri ve sosyal yaşamın çeşitli yönlerini bilimsel yöntemle incelemeyi amaçlar. Sanat sosyolojisindeki en önemli ve genel tema, sanatın ve toplumun birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu bulmaktır. Genel olarak sanat ve toplum arasındaki ilişkiye dair iki ana kuram vardır. Birincisi biçimlendirme yaklaşımı ve ikincisi de yansıtma yaklaşımıdır.

Biçimlendirme yaklaşımı, sanatın toplumdan daha yüksekte olduğu ve sanatçının eserlerinde yeni değerler ve ideolojiler sunarak bunları toplumda dizayn ettiği ve

kurumsallaştırdığı inancına dayanmaktadır. Bu nedenle birçok toplumda meydana gelen değer ve davranış değişikliği sanat eserlerinin etkisi altında gerçekleşmiştir. Biçimlendirici yaklaşıma göre sanat insanların zihinlerine ‘fikirler ve düşünceler’ yerleştirebilir. İşte bu nedenle biçimlendirme kuramları sanatın toplum üzerindeki etkisine vurgu yapar.⁶ Bu yaklaşımla yürütülen çalışmalar, sanatçıların sanatı vasıtasıyla toplum üzerindeki etkilerin peşindelerdir. Halbuki, bu tezde araştırmacı tarafından böyle bir yaklaşım göz önüne alınmamıştır. Sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi incelenen araştırmaların başka bir yaklaşım olarak yansıtma yaklaşımından söz edilebilir.

Yansıtma kuramı, sanat eserlerinin, çağdaş toplumu yansıtan bir ayna gibi oldukları düşüncesine dayanmaktadır. Elbette aynanın kendi çerçevesi dâhilinde kalan kısmı yansıttığı gibi sanat eserleri de toplumun bir parçasını temsil eder.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında Yansıtma kuramı hakkında şöyle bir açıklamada bulunur:

“Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir Kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu 'ayna' benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri, insanları, elinden geldiğince onlara Sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine İnanır bu kuram. Doğalcı olan bu anlayışa göre sanatçı bize hayatı, ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunar.”⁷

Bunun yanı sıra, tıpkı görüntüyü gerçekte olduğu şekliyle yansıtabilmesi için aynanın düz olması gerekliliği ancak tüm aynaların düz olmaması gibi sanat eserleri de gerçeği farklı derecelerde temsil eder ya da çarpıtır.

⁶ Alexander, D. Victoria, **Sociology of the Arts**, Blackwell publishing, Melborn& Berlin, 2003, s.30.

⁷ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9. bsk, İstanbul, Cem Yayın Evi, 2002, s. 16-18.

Seçme işi hem esere yapı bakımından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar. Eğer hayatı aynen kopya etseydi bir sürü gereksiz ayrıntı, anlamsız olaylar, konuşmalar işe karışacak, tek olanı yansıtmaktan ileriye gidemeyecekti sanatçı.⁸

En büyük aynalar bile tüm gerçeği yansıtamaz. Bu nedenle, ayna, çerçevesine bakan gerçekliğin bir parçasını yansıtabilmesi gibi, bu teoriye göre, sanat eseri de aynı zamanda, sanatçı tarafından seçilen gerçeğin bir yansımasıdır.

Berna Moran, sanatı yansıtma olarak tanıtan ve eserlerinde bu yaklaşımı kullanan sanatçılar hakkında şöyle der:

“Bir Rönesans eleştirisi ve şairi olan Sir Philip Sidney’e göre de Sanat yansıtmadır ve amacı eğlendirerek eğitmektir. 36-37 Bunun yanı sıra da toplumcu gerçekçiliği kendi açısından geliştirmeye çalışan ve Marksist estetiğin en önemli kuramcılarında sayılan Macar düşünürü György Lukacs’ın görüşlerine göre de sanat bir yansıtmadır. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir... Balzac, Dickens, Stendhal ve Tolstoy gibi büyük gerçekçi yazarlar, doğalcıların aksine, yansıtma yöntemini doğru olarak uygulamış ve çağlarındaki sosyal gerçekliği eserlerinde çizebilmişlerdir. Bunu yaparken de tarafsızlıklarına rağmen, ister istemez içinde yaşadıkları toplumun düzenindeki bozukluğu da belirtmişlerdir.”⁹

Bu kurama göre, sanat gerçeği kodlar ve toplumda mevcut olanı sembolize eder. Bu nedenle, sanat biçimi estetik kurallardan etkilenirken içeriği toplumdan kaynaklanmaktadır.¹⁰

Böylece sanat çalışmalarından türeyen konseptler ve konseptlerin sanat çalışmalarından türediği düşüncesi çağdaş sanat toplumundaki mevcut eğilimlerden kaynaklanmaktadır. Sanat eserlerini etkileyen ve onlar tarafından gösterilen bir dizi çağdaş sanat toplumu olayının var olduğu çıkarımı yapılabilir. Bu şekilde, sanat çalışmalarıyla toplumun sanat üzerindeki etkilerini gerçekten inceleyen ve sanatın

⁸ Moran, a.g.e., s. 29.

⁹ a.e., s. 53-56.

¹⁰ Ravadrad, a.g.e., S.75.

toplumdaki olayları ortaya çıkardığına inanan bu yaklaşım yansıtma yaklaşımı olarak adlandırılmaktadır.

1.6. Araştırmanın Metodolojisi ve Kavramları

Bu araştırma, tanımlayıcı-analitik metoda dayanan nitel bir araştırmadır. Analiz aracı ayrıca sanat sosyolojisinde yansıma kuramıdır. Öncelikle bu kavramlar sosyoloji alanındaki kuramsal konular kullanılarak, daha spesifik olmak gerekirse Arthur Asa Berger'in *Medya Analiz Teknikleri* kitabında ana hatlarıyla anlattığı sosyolojik kavramlar kullanılarak tanımlanacaktır. Sonrasında göstergebilimi (semyoloji) ve Ferdinand Saussure'un bu bağlamdaki bakış açıları ile tanımlamalarını kullanarak ve inceleme altındaki filmleri doğrudan gözlemleyerek, bunların gizli sosyolojik anlamlarını keşfetmek için göstergebilimsel olarak analiz edilecektir. Bu yöntemle çıkarılan anlamlar daha sonra İran Yeni Dalga Sineması sırasında, İran toplumu hakkındaki mevcut literatürde bulunan metinlerle bağdaştırılacaktır. Son olarak araştırma sorularının yanıtlarına ulaşmak için bir sonuca varılacaktır. Böylelikle Darius Mehrcui'nin Yeni Dalga boyunca yaptığı filmlerde hangi sosyolojik temaların hangi yollarla kullanıldığı netlik kazanacaktır.

1.6.1. Sosyoloji Nedir?

Sosyolojideki temel endişe, grupların ve kurumların nasıl işlediğiyle ilgilidir (kurumlar genellikle sosyal hayatı modelleme ve organize etme yöntemleri olarak anlaşılır).

Sosyoloji terimi, ilk kez Fransız Filozof Auguste Comte (1798-1857) tarafından, insan hakkındaki kuramsal ve pratik bilgiyi entegre etmek olarak düşünülmüştür. Comte'nin zamanından bu yana sosyoloji gelişmiştir ve kolektif davranıştan sapkınlığa, dinden bürokrasinin işleyiş biçimlerine ve toplumsal değişimin nasıl gerçekleştiğine kadar sosyologlar her şeyi incelemeye başlamışlardır.

En önemli sosyoloji kuramcılardan biri ve Fransız sosyolojisinin kurucu babalarından olan Émile Durkheim, bireyler ve toplumlar arasında var olan ilişkiye dair önemli bir içgörü sunmaktadır. Durkheim, bireyin toplumla karmaşık bir ilişkiye sahip olduğuna işaret eder. Bu ilişki ile ilgili, *The Elementary Forms of Religious Life* (1915/1965) isimli klasik çalışmasında şu şekilde bahsetmiştir:

“İnsanın içinde iki tane varlık vardır: temeli organizma olan ve bu nedenle faaliyetlerinde kesin limitler bulunan birey ve sosyal bir varlık olarak toplumu gözlem yoluyla öğrenilen entelektüel ve ahlaki düzende en yüksek gerçekliği temsil eden birey. Doğamızın getirdiği bu ikiliğin pratik düzende de bir sonucu vardır; ahlaki bir idealin faydacı bir güdüye indirgenemezliği ve düşünce düzeyinde, mantığın bireysel deneyime indirgenemezliği. Topluma ait olduğu sürece, kişi hem düşündüğü hem de hareket ettiği zaman kendini aşar.”¹¹

Durkheim’a göre, insanın düşünceleri, geniş ölçüde, okulda ona öğretilenlerle ve sosyal hayatında yer alan arkadaşları, ebeveynleri, rahipleri ve favori pop yıldızları ile şekillenir. Bu demek oluyor ki kişi kendi kendini yetiştirdiğine ve toplumun onun hayatı üzerinde çok az etkisi olan soyut bir kavram olduğuna inanıyor olsa bile düşünce yapısında güçlü bir sosyal boyut vardır. Kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde oynadığı rol düşünülürken Durkheim’in birey ve toplum arasındaki ilişkiye dair sunduğu anlayış göz önünde bulundurulmalıdır.

1.6.2. Sosyolojik Analiz

Sosyolojik Analiz yapmak için öncelikle sosyologların toplumları incelerken kullandıkları temel analiz kavramlarını ve araçlarını tartışmak gerekir. Bu kavram ve araçlar daha önce ihmal edilmiş olabilecek noktaları görmeye olanak sağlar.

Artur Asa Berger, *Medya Analiz Teknikleri* kitabında, farklı medya türlerinin sosyolojik içerik analizinde kullanılabilecek sosyolojik kavramları ele almaktadır. Bu

¹¹ Arthur Asa Berger, **Media Analysis Techniques**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage, 1933, s.127.

kavramlar Yabancılaşma, Anomi, Bürokrasi, Sınıf (Sosyoekonomik), Kültür, Sapkınlık, Elitler, Etnik Köken, İşlevselcilik, Yaşam Tarzı, Marjinalleşme, Kitlesel İletişim ve Kitlesel Medya, Kitle Toplumu, Postmodernizm, Irk, Rol (Sosyal), Cinsiyet, Sosyal Uyum, Statü ve Değerleri içerir.¹² Aşağıda, filmler de dâhil olmak üzere kamu sanatlarının analizine uygulanabilecek olan bu temel sosyolojik kavramlar kısaca ele alınmıştır.

1.6.2.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma, İngilizcede tam olarak “bağ yok” anlamına gelir ve diğerlerinden ayrılmayı ve ayrılma hissini kastetmek için kullanılır. Yabancılaşmış bir kişi, kendi toplumuyla veya o toplumdaki bazı gruplarla hiçbir bağlantısı olmayan bir “yabancı” gibi hisseder. Yabancılaşma hissiyatı, birçok durumda, organizasyonlarda gelişen bürokrasilere bağlıdır. Bürokrasiler, genel olarak çok sayıda insanla adil ve verimli bir şekilde başa çıkmak için gereklidir, ancak aynı zamanda kişisel değildir ve yabancılaşma duygusuna neden olma eğilimindedir. Ayrıca İranlı bir entelektüel olan Dr. Shariati yabancılaşma hakkında şöyle söylemiştir:

“İnsanın yabancılaşması sorunu, bu yüzyıldaki bir insan trajedisidir. Bu konu sosyolojik olarak incelenebilir. Yabancılaşma kelimesi ele geçirilmiş (cin tarafından) anlamına gelir. Yani insan olmayan bir kişilik olan cin benim insan varlığımın içine giriyor ve benim kişiliğimi yok ediyor. Böylece kendimi artık her zaman olduğum kişi gibi hissetmiyorum. Bu nedenle yabancılaşma insanın kendini artık gerçekte olduğu gibi hissetmediği bir hastalıktır.”¹³

Günümüzde sosyolojideki konu, bir insanın farklı ihtiyaçlara ve farklı yeteneklere sahip olmasıdır. Oysa tek boyutlu yaşam, kişinin varlığının yalnızca bir yönüne odaklanmasına ve duyguları, özlemleri, ihtiyaçları, zayıf yanları, hatıraları ve

¹² A.e.

¹³ Ali Shariati, “Ensane Bikhod”, (Çevrimiçi) <http://Shariati.NimeHarf.Com>, 30 Mart 2019.

erdemlerini hisseden biri olamamasına neden olur. Genel olarak, yabancılaşma insanlık dışı düzen ve sistemlerle insanın içine girer.

1.6.2.2. Anomi

Anomi kelimesi, Yunanca ‘nomos’ kelimesinden türetilmiştir, yani “normlar” anlamına gelir. Başına gelen (a) olumsuzluk ekiyle norm yok anlamını taşır. Anomi ve Yabancılaşma birbirinden oldukça farklı kavramlardır. Örneğin, bir grup hırsız güçlü bir dostluk duygusuna sahip olabilir ve bu nedenle yabancılaşma yaşamayabilirler. Ancak toplum yasalarına saygı göstermedikleri için anomik olarak tanımlanırlar. Émile Durkheim’in anomie olarak tanımladığı şeyi Lewis A. Coser, *Sosyolojik Düşüncenin Ustalarında (1971)* şu şekilde açıklar:

“Sosyal düzenlemeler bozulduğunda, toplumun bireysel eğilimler üzerindeki kontrol etkisi artık etkili olmaz ve bireyler kendi yöntemlerine bırakılırlar. Bu şartlarda Durkheim, anomie kelimesini bir toplumun tümünde veya toplumun gruplarının bazılarında göreceli kuralsızlık durumunu ifade etmek için kullanır. Anomie, bir ruhsal durumla değil sosyal yapının bir özelliğiyle ilgilidir. Bireysel isteklerin artık ortak normlar tarafından düzenlenemediği ve sonuç olarak bireylerin amaçlarını yerine getirmede ahlaki rehberlikten uzak kaldıkları bir durumu karakterize eder.”¹⁴

Toplumların anomieyle başa çıkma yollarından biri, yaşamın çeşitli alanlarında davranış kuralları koymak ve bunu kolaylaştırmak için bir sonraki önemli sosyolojik kavram olan bürokrasileri geliştirmektir.

1.6.2.3. Bürokrasi

Toplum büyüdükçe ve karmaşıklaştıkça onu düzenlemek ve işleri bir verimlilik derecesinde sürdürmek giderek zorlaşarak bir problem haline gelebilir. Bürokrasiler yürüyen organizasyonlarda sabit kuralları ve rutinleri takip eden az ya da çok isimsiz

¹⁴ Asa Berger, a.e., s. 129-130.

kişilerden oluşur. Bürokrasiler tipik olarak otorite hiyerarşileri, kişisel olmayan sorunların ele alınması ve çok miktarda bürokratik işlemle karakterize edilir.

Büyük Alman sosyoloğu Max Weber, toplumların geliştikçe ve daha karmaşık hale geldikçe, “rasyonel-yasal sistem” olarak tanımlanan yolla, karizmatik bireylerin önderliğinden politikacılar ve bürokratların önderliğine geçtiklerini öne sürmektedir. Bürokrasilerin kaçınılmaz yan ürünlerinden biri, güçsüzlük ve yabancılaşma hissi veren duyarsızlaşmadır.

1.6.2.4. Sınıf (Sosyoekonomik)

Sınıf, ortak bir yanı olan bir grup insandır. Sosyolojik bağlamda kullanıldığında ise bu terim genellikle sosyoekonomik sınıfa atıfta bulunur; yani bir kişinin sınıf düzeyi veya toplumda var olan sınıflar hiyerarşisindeki yerinden bahseder.

Sosyoekonomik sınıf, eğitim, gelir ve meslek gibi çeşitli unsurlarla belirlenir ve farklı sosyal sınıflar, farklı yaşam tarzlarına, çocuk yetiştirme yollarına ve değerlere sahiptir.

Bir toplumun sınıflarını incelemeden, o toplumu tanımanın eksik kalacağı söylenebilir. Bu nedenle, bu parametre ayrıca medyanın içeriğini sosyolojik açıdan incelemek için de kullanılabilir.

Genel olarak toplumlarda üst, orta ve alt olmak üzere üç ana sınıf vardır. Bunun yanı sıra daha ayrıntılı çalışmalarda, sosyologlar, bu belirtilen sınıfları da kendi içinde alt-üst, üst-orta, alt-orta veya üst-alt gibi sınıflara ayırabilir. Çoğu toplumda, az sayıda insan toplumun üst sınıfına aittir. Zenginlerin büyük çoğunluğu da bu sınıfta bulunur. Örneğin Asa Berger, Amerikan toplumundaki sınıflardan şu şekilde bahseder:

“1980’lerin başından itibaren, Amerikan ailelerinin en zengin %1’inin ülkedeki tüm kurumsal hisselerin %40’ından fazlasına sahip olduğu ve ilk %10’unun toplam servetin %70’ini kontrol ettiği tahmin edilmektedir. Esasen ABD, “sınıfsız” veya

“tamamen orta sınıf” bir toplum olarak düşünmeye meyilli olan birçok Amerikalının fikrinin aksine, çok yüksek oranda tabakalaşmış, sınıf temelli bir toplumdur. Önemli büyüklükte bir orta sınıf olmasına rağmen, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ekonomik elitlerin üyeleri, kesinlikle muazzam bir politik güce sahiptir.”¹⁵

Temel meselenin sadece sınıflar arasındaki gelir dağılımı olmadığı açıktır. Sınıfların önemi, sosyal katılım, etki ve ekonomik güç söz konusu olduğunda daha belirgin hale gelir.

Mohammad Rahim Eyvazi, farklı toplum sınıflarının sosyal ve politik rolünün önemini kabul eder:

“Üst sınıf, genellikle mevcut siyasi ve sosyal düzeni, arzu edilen pozisyonunu korumada etkili olduğunu düşündüğü ve çoğunlukla varlık biriktirme ve kullanma sürecine dahil olduğu için, reform fikirlerine dikkat etme şansına sahip olmaz. Toplumun alt sınıfı ise sosyal reformlardan en fazla yararlanma olasılığı olmasına rağmen asgari bir yaşam standardını sağlama sürecinde olduğu için daha az endişe duyar. Fakat orta sınıf, göreceli zenginlik anlamında, varlık sürecine dahil değildir ve olumlu bir pozisyon sürdürür. Diğer taraftan da göreceli yoksulluk nedeniyle varlık birikimi yapamaz. Dolayısıyla toplumun politik, sosyal ve kültürel sorunları ile daha fazla ilgilenir.”¹⁶

Bu nedenle, orta sınıfın aktif katılımı, siyasi gelişme için bir temel sağlar. Birçok bilim adamı, İran’daki İslam Devrimi’nin liderliğinin ve başarısının da orta sınıf tarafından yönlendirildiğini ve devrimci vizyonlarından etkilendiğini kabul etmektedir.

1.6.2.5. Kültür

Son yıllarda, kültürel araştırmalar olarak bilinen bir araştırma alanı, özellikle medya çalışmaları, iletişim ve edebiyat bölümlerinde, birçok üniversitenin müfredatının çok önemli bir parçası haline gelmiştir. Bir İngiliz iletişim akademisyeni olan Stuart

¹⁵ A.e., s.131.

¹⁶ Mohammadrahim Eyvazi, “Tabagheye Motevasete Jadid ve Nosaziye Eghtesadi Ejtemayi dar İran”, Motaleate Rahbordi, Eylül-Aralık 1998, No:1, s.163.

Hall, düzenlediği *Temsilci: Kültürel Temsiller ve Gösterme Uygulamaları* (1997) adlı kitabına giriş yaparken neden kültürle bu kadar ilgilendiğimizi şöyle açıklar:

“Sosyal bilimlerde ve insan bilimlerinde, özellikle kültürel araştırmalarda ve kültür sosyolojisinde “kültürel dönüşüm” olarak adlandırılan şey, kültür tanımında, anlamın önemini vurgulama eğilimindedir. Kültürün, bir süreç ya da bir dizi uygulama gibi (romanlar ve resimler ya da TV programları ve çizgi romanlar) bir şeyler seti olmadığı tartışılmaktadır. Öncelikle kültür, bir toplumun veya grubun üyeleri arasındaki anlamların üretimi ve anlamlarının değiş tokuşu yani “anlam vermek ve almak” ile ilgilidir. İki insanın aynı kültüre ait olduğunu söylemek, dünyayı kabaca aynı şekilde yorumladıklarını ve kendilerini, dünya hakkındaki düşüncelerini ve duygularını birbirleri tarafından anlaşılacak şekilde ifade edebildiklerini söylemektir... İnsanlara, nesnelere ve olaylara anlam veren, bir kültürün katılımcılarıdır. Herhangi bir şeyin ‘kendi içinde’ çok nadir olarak her zaman tek, sabit ve değişmeyen bir anlamı vardır.”¹⁷

Bu, kültürümüzün kitle iletişim metinlerini ve kitlesel medya içeriklerini nasıl yorumlayacağımızı ve analiz edeceğimizi öğrenmenin, kültürümüz ve dolaylı olarak, bu kültürün bir üyesi olarak kendimiz hakkında da öğrenmemizin bir yolu olduğu anlamına gelmektedir. Hall, kültürün antropolojik tanımından bahseder ki bu da genel olarak insanların nasıl yaşadığı, kendi dünya resimlerini nasıl aktardıkları ve yaptıkları şeyleri nesilden nesle aktarma yollarını ele alır.

1.6.2.6. Sapkınlık

Sapkınlık, tipik veya geleneksel (kimilerine göre normal) olandan farklı davranış biçimlerini ifade eder. Farklı sapkınlık biçimlerine yönelik tutumlar zaman içinde değişiklik gösterir. Mesela eşcinsellik bir zamanlar suç olarak kabul edilirken şimdi bir sapkınlık olarak tanımlanmakta ve çoğu insan tarafından doğal bir durum olarak kabul edilmektedir. Sapkınlık insanlarda endişe yaratır, çünkü onları kendi uygulamalarının ne

¹⁷ Hall, Stuart, *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Sage, 1997.

kadar geçerli olduğunu ve normal olana ilişkin kendi tutumlarının doğruluğunu düşünmeye zorlar.

1.6.2.7. Elitler

Elitler, sosyal piramidin en tepesinde yer alan, güç sahibi olmalarını sağlayan pozisyonlarda bulunan, zengin ve genel olarak yöneticilik ya da profesyonellik gerektiren mesleklerde çalışan üst sınıf ve alt-üst sınıf insanlardır. Elitlerin karşıtı sıradan kadınlar ve erkeklerdir.

Oxford İngilizce sözlüğünde “elit” toplumun en iyisi ve seçilmiş bir grup veya insan sınıfı anlamına gelmektedir. Bu nedenle elitliğin öneminden ve diğer insanlara kıyasla ayrıcalıklı özelliklerinden bahsedilmiştir. Günümüzde ise bu terim, sosyoloji ve siyaset bilimi alanında, siyasal veya ekonomik yetenekleri, sosyal statüleri, kültürel veya doğuştan gelen özellikleri ve yetenekleri ile ayırt edilen bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Kanadalı akademisyen ve sosyolog Guy Rocher, Sosyal Değişim isimli kitabında elitlerden şöyle bahseder:

“Elit bireyler ve gruplar elde ettikleri gücün ve toplum üzerinde sahip oldukları etkinin bir sonucu olarak, aldıkları kararlar ya da provoke ettikleri fikirler ve duygularla toplumun tarihsel pratiklerinde etki yaratırlar. Genellikle bu insanların sayısı azdır ve toplumdaki çok sayıda insandan küçük gruplar oluştururlar. Bu nedenle bazı temel bilim insanları için elit toplumdaki azınlık grubu olarak tanımlanır ve ‘elit’ terimi üstün yeteneğe ve kapasiteye sahip küçük bir grup insan anlamına gelir.”¹⁸

Bu yüzden elitler özellikleri nedeniyle halktan ayırt edilen insanlardır, ancak bu özelliklerin hepsinin mutlaka aynı olması gerekmez. Biri yüksek zekâsı nedeniyle elit olarak kabul edilirken diğeri zenginliği yüzünden ya da aldığı eğitimin üst seviye olmasıyla elit addedilebilir. Bir grup elit siyasal güce sahiptir ve doğrudan toplumun

¹⁸ Hakem Ghasemi, “Naghshe Nokhbegan dar Farayande Tasmimgiri va Tasmimsazi”, Andisheye Enghelabe Eslami, Eylül-Mart 2004-2005, No: 11&12, s.161.

idaresine katılır ancak diğerlerinin siyasi iktidardan payları yoktur. Bazen, bazı elitler doğrudan sorumlu olmadıkları halde yetkililerin ve yöneticilerin yanında danışman olarak görev yaparlar.

Medya da elitlerin süreçleri ve kararları etkilemek için kullandığı güçlü bir araçtır. Medyanın en önemli işlevi bilgilendirmedir. “Elitler, karar vericileri hem gerçek bilginin iletilmesiyle hem de gerçeğin yansıması ve bilgi manipülasyonu ile etkileyerek gerçeklikte değişiklikler yaptıkları gibi yeni gerçeklikler de yaratabilirler.”¹⁹

Tüm toplumlarda, elitler toplumların karar alma süreçlerini doğrudan devlet pozisyonlarında yer alarak veya dolaylı olarak danışman olarak veya medya gibi güçlü araçları kullanarak doğrudan etkilemektedir.

1.6.2.8. Etnik Köken

Etnik köken geleneksel olarak, bir toplumda var olan çeşitli grupları ayıran, belirli kültürel özellikleri, dini inançları ve gelenekleri ifade eder. Yabancı ülkelerden gelen insanlar ya da Yahudiler (özel bir durum olarak) ve sayısız diğer gruptan insanlar etnik bir kimliğe sahip olarak kabul edilir. Aynı etnik kökene sahip insanlar bazı basmakalıp özelliklere sahip oldukları için genellikle medyada bu etnik gruplardan belli klişelerle bahsedilir ancak günümüzde bu uygulama artık saldırı altındadır. Etnik köken çoğu kez ırk ile karıştırılır.

1.6.2.9. İşlevsellik

Sosyologlar, bir şeyin işlevsel olabilmesi için parçası olduğu varlığın devamlılığına ve dengesine katkıda bulunması gerektiğini söyler. Aynı şekilde, işlevsizlik için de dengesizleştirici veya yıkıcı bir faktör olması gerekir. Bir şeyin parçası

¹⁹ A.e., s. 172.

olduğu varlık üzerinde herhangi bir etkisi yoksa onun işlevsiz olduğu söylenir. Aynı şeyin belli açılardan işlevsel belli açılardan işlevsiz olması ise konuyu karmaşık hale getirmektedir. Ayrıca bu durumu, bu işlevselliğin kasıtlı olup olmaması ve bilinçli ya da bilinçsiz olması açılarından da değerlendirmek mümkündür.

İşlevselliğin ilkelerini değiştirmeye çalışan Amerikalı sosyolog Robert K. Merton, işlev türlerini İşlevsel, İşlevsiz, Açık İşlev ve Gizli İşlev olarak dört ana başlıkta inceleyen bir okul icat etmiştir. “Sinemada tüm işlevler uygun değildir, bazıları uygunsuz işlevler kullanır. Sinemanın Açık İşlevi, farklı türlerdeki film karakterleriyle kendini tanımlayan izleyicidir; Gizli İşlevi ise izleyiciyi etkilemek ve onu düşündürmektir.”²⁰

Sinemanın işlevsizliği ayrıca filmin gösterildikten sonraki etkilerini de içerir. Doğrudan politik propaganda ile ilgilenen bir film ahlaki ve insani olarak işlevsizdir ancak yaratıcıları açısından belli fikirleri teşvik etmek adına uygun bir işlevi vardır. Pornografik filmler de tüm sinema konseptine uygundur. Ancak bu tür filmin işlevi yetersizdir ve etkileri bir süre sonra ortaya çıkar.

Sinemanın Açık İşlevi, bizim seyirci olarak sinemadan beklentimizdir. Biri sadece komedi filmleri izleyerek gülmek ister, diğeri melodramları, başka biri sanatsal filmleri ya da aksiyon filmlerini tercih eder. Böylece, sinemanın açık işlevi olarak seyirci kendini filmin başkarakteri ile özdeşleştirir.

Sinemanın Gizli İşlevi aynı zamanda kendini Açık İşlevlerin arasında açığa çıkaran bir işlev türüdür. Gizli İşlev alanında, daha çok reklamcılığa odaklanan reklamcılık sinemasından bahsedilir.

Yine Elvis Presley bir şekilde gençlik, güzellik ve müzik özlemi uyandırmak için kullanılır. Elvis’in ölümünden sonra mezarına binlerce çiçek atılmış ve binlerce intihar olmuştur, burada sinemanın Gizli İşlevini buluruz. Roller de sinemanın Gizli İşlevlerini

²⁰ Hasan Khanmohammadi, “Fanksyonalizm dar Sinema”, Sinema Teatr, No:29, Nisan-Mayıs 1998, s.51.

anlamak için özel dikkat gerektiren şeylerden biridir. Arthur Asa Berger kitabında bu konudan şöyle bahseder:

“Medya içeriğini analiz etmek için önce medyadaki roller sosyolojik bir perspektiften incelenmeli, daha sonra sosyal grupların temsilcisi olarak görülmesi gereken kişilere verilen roller ve bu rollerin medyaya yayılmasının bireyler ve toplum üzerindeki etkileri genel olarak incelenmelidir”²¹

Örneğin, medya analizinde, bireysel sanatçıların metinlerde oynadığı roller ve kadınlara, etnik ve ırksal azınlık üyelerine, yaşlı ve gençlere ve diğer grup temsilcilerine (cinsel, politik, dini, sosyoekonomik) verilen roller dikkatlice göz önünde bulundurulmalıdır. Filmleri ve televizyon programlarını izleyenler, genellikle bu metinlerdeki erkek ve kadın kahramanlarla kendilerini özdeşleştirir ve kendi kimliklerini yaratırken gördüklerini de buna katarlar. Birçok gözlemci, kitlesel medyanın kayda değer seviyede “sosyal öğretim” yarattığına inanmaktadır.

Aynı zamanda Khanmohammadi de sanat sinemasının anlamını, sinemanın Gizli İşlevlerinin diğer bir parçası olarak görüyor:

“Modern ve postmodern sinema Gizli İşlevlerle doludur. Bu fonksiyonların her birinin anlamını bulmak için farklı bakış açıları kullanılır. İzleyicilerin her biri için bir sembol ve bir kavramın özel bir anlamı olabilir, çünkü Pierce’in dediği gibi ‘Her bir işaretin anlamı başka bir işarettir.’”²²

1.6.2.10. Yaşam Tarzı

Birçok farklı yaşam tarzı tanımı bulunmaktadır. Bunun nedeni, çok geniş bir kavram olması ve hayatın birçok yönünü kapsamasıdır. Bu kavramı açıklığa kavuşturmak için bu tanımların bazıları zorunludur.

²¹ Asa Berger, a.g.e., s. 134.

²² Khanmohammadi, a.g.e., s.52.

“Yaşam tarzı, bir insanın moda, araba, eğlence ve boş zaman aktiviteleri, edebiyat ve ilgili konulardaki zevklerini içeren kapsayıcı bir terimdir. Tarz akla modayı getirir ve yaşam tarzı da insanların hayatlarını moda bağlamında nasıl biçimlendirdiğini tarif etmek için kullanılır.”²³

Ayrıca Max Weber, *Ekonomi ve Toplum* adlı kitabında, toplumun bölümlerinin yalnızca sınıfların değil, aynı zamanda yaşam tarzının da sonucu olduğunu savunmaktadır.²⁴ Bu nedenle Weber’in yaşam tarzı tanımı sınıftan bağımsız değildir ve yaşam tarzlarımız çoğu zaman sosyoekonomik sınıfımızla bağlantılıdır.

Bu yüzden, insanların yaşam tarzları çeşitli zevklerinin ve kararlarının toplamıdır: kullandıkları araba çeşitleri, okudukları dergiler, nerede yaşadıkları, evlerinin nasıl olduğu (duvarların renkleri, mobilya çeşitleri), meslekleri, yedikleri yiyecekler ve sık sık kullandıkları restoranlar, tatil tercihleri.

Liste sonsuza kadar devam edebilir. Tüm bunlar sınıfa özgü olma eğiliminde durumlardır ve bireyin sözde sofistikelik derecesinin yansımasıdır.

1.6.2.11. Marjinalleşme

Marjinalleşme, bireylerin ve grupların bazı durumlarda toplum normlarından farklı sapkın değerleri ve inançları temsil ettiği ve ikincil statü verilen bir süreçtir. Bu, göz ardı edilmeyi, zulmedilmeyi veya her ikisini birden içerebilir.

1.6.2.12. Kitlesele İletişim ve Kitlesele Medya

Sosyologlar ve iletişim akademisyenleri kitlesele iletişim ile kitlesele medya araçları arasında ayrım yapar. Günümüzde kitlesele iletişim büyük önem taşımaktadır.

²³ Asa Berger, a.g.e., s.135.

²⁴ Antonie J. Veal, “Baresiye Mañhume Sabke Zendegi”, Çev. Masume Sadaf Atashin, **Ta’me Zendegi**, No:1, Haziran-Eylül 2016, s.39.

Kitlesel iletişim, aynı anda çok sayıda insanla iletişim kurmak için kitlesel medya araçlarının (gazete ve dergiler gibi basılı medyaların yanı sıra radyo, televizyon ve film gibi elektronik medyaların ve artık İnternetin) kullanılmasını içerir. Bu medya araçları, bazı durumlarda gruplar halinde insanlara ulaşırken, bazı durumlarda da yalnız bireylere ulaşmaktadır.

Günümüzde iletişim araştırmacıları arasında birçok tartışma devam etmektedir. Örneğin kitlesel medya araçlarının zayıf mı yoksa güçlü mü olduğu ve bunların bireyler ile toplumlar üzerinde ne gibi etkileri olduğu konusu bu tartışmalardan bir tanesidir.

1.6.2.13. Kitle Toplumu

Sosyologların bakış açısına göre kitle toplumu, hükümetten bağımsız kurum ve kuruluşlarda zayıf olan bir toplumdur. Bu nedenle, bu ülkelerdeki politikacıların, radyo, televizyon ve basın gibi kitlesel medya araçlarıyla insanları, doğrudan kendi amaçlarına hizmet eden yönelimler doğrultusunda harekete geçirme fırsatları bulunmaktadır.

Buna karşılık, sivil toplum, bireylerin kendilerini hükümetten veya STK'lardan bağımsız kurum ve kuruluşlar halinde örgütleyebilecekleri bir toplumdur. Böyle bir toplumda, politikacılar, kitleleri kendi hedeflerine ulaşmak için doğrudan harekete geçiremezler.²⁵

Bu nedenle, kitle toplumu, belirli alanlarda çok sayıda insanın yaşadığı, ancak birbirleriyle çok az ilgilendiği ve dolayısıyla manipülasyona açık bir toplumdur. Ünlü bir sosyolog olan Herbert Blumer'in 1936'da konuya ilgili şöyle yazmıştır:

“[Kitle] hiçbir sosyal organizasyona, gelenek ve görenek yapısına, yerleşik kurallar veya ritüellere, örgütlenmiş duyarlı gruplara, yapı veya statü rollerine ve yerleşik

²⁵ Hamidreza Jalayipur, “Chera Tudeyi Khasiseye Came'eye İran Nist”, **Ayin**, Ocak 2006, No:5, s.15.

bir liderlik yapısına sahip değildir. Sadece ayrı ayrı, birbirinden kopmuş ve anonim olan bireylerin bir araya gelmesinden ibarettir.”²⁶

Bu toplumlarda, güvenilir, yetenekli, etik ve herkesin haklarına saygılı yeterince insan yoktur. Bu nedenle, böyle toplumlarda hırslı politikacılar ve devlet adamları kendilerini halkın seçtiği kişi olarak görmekte ve halk adına, toplumu ve bireyleri kendi istekleri yönünde yönetmektedirler. Bu şekilde bencil amaçlarına ulaşmak için medyayı güçlü bir araç olarak kullanırlar.

1.6.2.14. Postmodernizm

Postmodernizm terimi pek çok yolla tanımlanmış hatta bazı bilim insanları, postmodernizmin demek istenen her şeyi ifade edebileceğini öne sürer. Postmodernizm teriminin kavramsal çalışma analistlerinden biri olan Foster, iki tür postmodernizm tutumundan bahseder:

“Birincisi, Fredric Jameson*’un savunduğu ve postmodernizmi, modernizmden yola çıkarak türeten tanım ve ifade ile ilgilidir. İkinci ise Jean-François Lyotard*’ın savunduğu ve postmodernizmi, modernizmin karşıtı olarak ifade eden ve modernizmi reddeden bir tutumdur.”²⁷

Başka bir tanım da postmodernizmi, modernliği yeni bir görünümle kullanan ve modernitenin reddetme ve eleştirme geleneğini modernliğin kendisi ile ilişkilendiren farklı bir modernite olarak tanıtır.²⁸

²⁶ Eliot Friedson, Communication Research and the Concept of the Mass, **American Sociological Association**, Vol. XVIII, No:3, 1953, s. 314.

* Marxist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı.

* Fransız filozof, edebiyat kuramcısı, postmodernizmin ve postmodern felsefe ‘nin öncülerinden olan çağdaş Fransız düşünürü.

²⁷ Khosrow Mazrui, Mehdi Kamal Gharibi Monfared, “Postmodernism va Jahani Shadane Farhang ba Takid bar Didgahe Enteghadiye Jean-François Lyotard”, Motaleate Siyasi, No:62, Ocak-Mart 2014, s.112.

²⁸ Ramin Jahanbaglu, **Moje Chaharom**, Çeviren Mansur Gudarzi, Ney, 4.bsk., 2005, s.22.

Hepsi modernizmin reddedilmesine dayanan bu postmodernizm tanımlarını kabul ederek ve modernizmi tanıyarak postmodernizm daha iyi anlaşılabilir.

Modernizm, modernite ve modernleşme kavramlarından ayrılır. Bu iki kavram pratikte ve görüşlerde iç içe geçmiştir. Modernleşme, modernleşen ve kurumsallaşan toplum sürecine, modernite ise çağdaş kültürel ve entelektüel devlet anlamına gelir. Modern şehirler ve modern yaşam bu bağlamda anlam kazanır.²⁹

Modernite, bu tanımın anahtar unsurudur. Böylece, modernite kavramının doğru bir şekilde anlaşılmasıyla modernizm anlayışı da anlaşılabilir. Doğası gereği modernite, modern olma eğilimindedir. Bu modernleşme farklı alanlarda anlam kazanır. İnsan toplumu alanında, insanlığın yaşadığı en önemli modernitelerden biri şehirlere ve kent yaşamına geçiştir. Taghi Azad Armaki, *Kültür Sosyolojisi* kitabında bunu şöyle belirtir:

“Entelektüelleşme ve şehir (yani kentleşme) İran modernitesinin iki ana unsurudur. Modernite ise sosyal ve entelektüel gelenekler, sosyal ve politik olaylar, kent olgusu ve şehir yaşamına dayanan tüm çağdaş koşulları kapsayan, sosyal ve entelektüel durumları ifade eder.”³⁰

Böylece İran’daki moderniteye, kentleşme ve İranlı entelektüellerin Tahran’a sahip olduğu algısı eşlik eder. İran modernitesindeki en merkezi kavram kent olduğu için kentleşme, İranlı entelektüeller tarafından çeşitli koşullar altında öne sürülmüştür. Kentin, günümüz dünyasındaki önemi, sadece sanayi üretiminin varlığı ve bunun küresel ekonomiyle olan ilişkisi değil, aynı zamanda en modern gelişmelerin yaşandığı belirli sosyal ve kültürel konumun gerçekleşmesidir. Bu tanımla, modernliğin eleştirisi, kentin merkezi olması, kentleşme ve sanayileşme, postmodern bir bileşen olarak düşünülebilir.

²⁹ Taghi Azad Armaki, *Came’e Shenasiye Farhang*, Tahran, Elm, 2008, s.169.

³⁰ A.e., s.167.

1.6.2.15. Irk

David Dressler, ırkı “ortak genetik mirasa sahip bir insan kategorisi” olarak tanımlar ve fiziksel antropologların genellikle yaptığı üç geniş ırk sınıflandırmasından bahseder: Zenci, Mongoloid ve Beyaz (bazen farklı bölümlerin de listelenmesine rağmen).³¹ Ayrıca eklemek gerekir ki ırk, etnik kökenle aynı şey değildir, milliyetle bağlantılıdır ve genetik yapıyla ilgili değildir. Tarihsel olarak, kamu sanatlarında kayda değer miktarda ırkçılık yaşanmıştır ve bu hala bir sorundur.

Son yıllarda, birçok bilim insanı, ırkın sosyal olarak inşa edildiğini savunmaktadır. Yani ırk, biyolojik bir kategori değil- genetik olarak insanoğlunun aynı olduğu düşünülürse- sosyolojik ve ideolojik bir kavramdır. Bu bilim insanları aynı zamanda genetik çeşitlemenin bir kimseyi, belirli bir ırkın üyesi olarak tanımlamayı zorlaştırdığını ve ırksal kimliğin, göç ve evlenme gibi olaylar tarafından daha da karmaşıktığını belirtmektedir.

Göstergebilimsel perspektiften bakıldığında, ırk fikrinin diğer insanlarla başa çıkmak adına, bizden farklı görünen ve çoğu durumda bizden farklı kültürlerden gelen insanları görmek için bir objektif gibi kullanıldığı söylenebilir. Maalesef sıklıkla bizden farklı olan insanları klişe olarak tabir edilen aşırı genellemeler içinde düşünürüz.

Mesela, Afrikalı Amerikalılar gibi diğer birçok etnik ve ırksal grubun üyeleri yeterince temsil edilmemektedir. Bu grupların üyeleri filmlerde ve televizyon şovlarında rol aldıklarında, bu roller genellikle basmakalıptır; bu nedenle sonuçta medyanın da izleyicilerdeki ırkçı tutumlara katkı sağladığı söylenebilir.

³¹ David Dressler, **Sociology: The study of human interaction**. New York, Knopf, 1969, s.518-519.

1.6.2.16. Rol (Sosyal)

Tiyatro, televizyon ve filmde kullanıldığı şekliyle rol terimi yabancı bir kavram değildir ve sosyal rol kavramının da bir şekilde benzer olduğundan bahsedilebilir. Sosyal roller, insanların belli durumlara bağlı olarak birbirlerine karşı olan beklentilerinin öğrenilmesiyle şekillenen belirli davranış biçimlerinden oluşur. Bir bireyin sosyal rolleri, kısmen, o kişinin toplumdaki yeri ile belirlenir. Bir gün boyunca, ortalama bir birey birçok rol oynar: ebeveyn, işçi, arkadaş vb.

Herkes büyürken ebeveynlerinden, medyadan ve diğer kaynaklardan çeşitli rollerin nasıl oynanacağını öğrenir. Bu sosyalleşme sürecinin bir parçasıdır.

1.6.2.17. Cinsiyet

Cinsiyet, rollerle ve burada tartışılan diğer bazı kavramlarla bağlantılı olduğunda önemli bir sosyolojik kavramdır. Birçok medya eleştirmeni, kitlesel medya araçlarının cinsiyetçi olduğunu ve kadınlara sürekli olarak yıkıcı roller atadığını iddia etmektedir. Bu, medya analizinde kesinlikle önemli bir konudur.

1.6.2.18. Sosyal Uyum

Sosyal uyum, insanlara toplumlarının kurallarını, rollerini ve değerlerini öğrettiği bir süreçtir. Resmi olarak aile, okul sistemi, kilise gibi kurumlar aracılığıyla ve gayri resmi olarak da medya aracılığıyla yapılan bir tür zorunlu eğitim olarak görülebilir. Resmi olmayan sosyalleşme hakkında önemli olan, genellikle insanların, hangi rolü nasıl oynayacaklarının, hangi değerleri benimsiyeceklerinin, hangi tutumları sergileyeceklerinin, hangi amaçlara ulaşmak için çaba harcayacaklarının ve benzeri durumların öğretildiğinin (başka bir deyişle programlandığının) farkında olmamasıdır.

Bir toplumun sürdürülebilirliği, önceki kuşakların sosyal geleneğinin yeni kuşaklara taşındığı bir sosyalleşme süreci ile sağlanır. Ancak, sosyalleşme asla tamamlanmaz, yani yeni kuşaklar, önceki kuşakların sosyal hayatını asla tam olarak kopya etmez ve bu tekrarlamaya, her zaman eleştiri ile geleneğin veya yeniliğin bazı yönlerinin reddedilmesi eşlik eder.³²

İnsanların yapmaları gerekeni yapmalarını yani sosyal olarak arzulanan şekilde hareket etmelerini sağlamanın iki yolu vardır. Biri güç kullanmaktır ama bu çok güç ve pahalıdır. Çocukların, sahip olmalarını istediğiniz değerleri içselleştirmelerini sağlayabilerseniz, sizin istediğiniz gibi davranmaya başlayabilirler ve o zaman istikrarlı bir toplum oluşturmak çok daha kolaydır. Büyüdükçe, herkes çeşitli kuralları ve yasakları içselleştirir ve bunlar içine doğduğu sosyoekonomik sınıf, ebeveynlerinin eğitimi, ırkı, dini olarak yetiştirilişi, cinsiyeti ve psikolojik yapısı gibi bir dizi değişkene bağlıdır.

Kimlik, sosyologların “önemli diğerleri” olarak adlandırdıkları (ebeveynler, kardeşler, öğretmenler, arkadaşlar) kişiye kim olduğu ve nasıl biri olduğu hakkında geri bildirimde bulunan kişilerle şekillenir. Bu, ‘önemli diğerlerinden’ gelen geri bildirim, kişinin büyüdüğü kültür veya alt kültürlerle bağlıdır. Kişi büyüdüğü, toplumunun ve onun için en önemli olan sosyal grupların baskın değerlerini özümser ve taklit edecek modeller arar.

Medya burada devreye girer. Bilinçsiz olarak yapılan şey, televizyon programlarını izlerken, çizgi roman okurken, sinemaya giderken ve günlük medya tüketim alışkanlığını yerine getirirken (artık günde yaklaşık 8 saat olduğu tahmin edilmekte) taklit edecek modeller bulmaktır. Onların değerleri ve davranışları çeşitli seviyelerde içselleştirilip taklit edilmektedir.

³² Armaki, a.g.e., s.187.

1.6.2.19. Statü

Statü sıklıkla rolle karıştırılır ancak ikisi bağlantılı olmasına rağmen aslında oldukça farklıdır. Statü, bir kişinin bir grup veya kuruluşdaki pozisyonunu ve bu pozisyona bağlı olan prestijini ifade eder. Bu nedenle statü kişinin rolüyle de ilişkilidir. Genel olarak toplumda, belirli mesleklere sahip olanlar yüksek bir statüye sahiptir (doktorlar, avukatlar, profesörler, bankacılar) ve diğer işlerde çalışanlar ise düşük statüye sahiptir (hendek kazıcıları). Statü, toplumdaki insanları incelikli şekilde kontrol edebilmek için oldukça etkili bir güçtür.

1.6.2.20. Klişeler

O'Sullivan, Hartley, Saunders, Mont Gomery ve Fiske (1994), *İletişim ve Kültürel Çalışmalardaki Temel Kavramlar* isimli çalışmalarında klişe kavramını, belirli insan gruplarının sosyal sınıflandırması olarak çoğu zaman basitleştirilmiş ve genelleştirilmiş işaretler olarak tanımlamaktadırlar. Bu işaretler, örtülü veya açık şekilde davranışlar, özellikler ya da tarihle ilgili belli bir değerler bütünü, yargıyı ve varsayımı temsil eder.³³

Klişeler olumlu, olumsuz veya karışık olabilir, ancak nasıl olduklarından bağımsız olarak milyonlarca insan için aşırı basitleştirilmiş ve bazen de zararlı görüntüler yaratabilir. Siyahiler, Yahudiler, Fransızlar, doktorlar, polis memurları, kadınlar, etkilenebilecek insanlar listesi sonsuz olabilir. Hangi formda olursa olsun, ırksal klişe, mesleki klişe, cinsiyet rolü klişesi veya bazı başka klişeler, bireysel farklılıkları en aza indiren aşırı basitleştirmeler ve aşırı genelleştirmelerdir; bu nedenle de yıkıcı olma eğilimindedirler. Medyada yaygın olarak kullanılırlar çünkü insanların çeşitli gruplar hakkında sahip oldukları klişe düşüncelerden yararlanabilirler.

³³ Asa Berger, a.g.e., s. 144.

1.6.2.21. Değerler

Değerler, insanların iyi veya kötü olduğuna dair inancına göre değişen, arzu edilen ve edilmeyen tutumlardır; cinsiyet, politika ve eğitim dahil olmak üzere geniş bir sosyal olgu yelpazesini kapsarlar. Dolaylı yollarla da olsa insanların sahip olduğu değerler, onların davranışlarını etkiler. Medya analizinde, kitlesel medya araçlarında yer alan karakterler tarafından sergilenen değerler, toplum hakkında birçok şey ifade edeceğinden mutlaka incelenmelidir.

1.6.3. Göstergebilimsel Analiz

İşaretlere ve iletişim yollarına olan ilginin uzun bir geçmişi olmasına rağmen, modern göstergebilimsel analizin iki kişiyle başladığı söylenebilir: İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914). Saussure'un göstergebilimi, Peirce'in göstergebiliminden bazı açılardan farklıdır, ancak her ikisi de göstergelerle ilgilidir.

Saussure'un bakış açısına göre, dilsel gösterge herhangi bir şeyi veya ismi değil, bir konsepti ve ses imgesini birleştirir. Bir konseptin ve ses imgesinin birleşimini gösterge olarak adlanmıştır fakat günümüzdeki kullanımında gösterge sadece ses imgesi anlamına gelmektedir. Saussure için gösterge iki bileşene ayrılır; gösteren (ya da 'ses imgesi') ve gösterilen (ya da 'konsept'), gösteren ile gösterilenin arasındaki ilişkinin keyfi olduğu önerisi de, göstergebilimin gelişimi için çok önemlidir.³⁴

Göstergebilimsel analiz tüm dünyaya yayılmıştır. 20. yüzyılın başlarında Prag ve Rusya'da önemli çalışmalar yapılmıştır ve göstergebilimi Fransa ve İtalya'da artık iyice yerleşmiştir (Roland Barthes, Umberto Eco ve diğer birçok isim hem uygulamalı hem de

³⁴ Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics**, ed. Perry Meise ve Haun Saussy, Çev. Wade Baskin, Columbia University Press, New York, 2011, s.66.

kuramsal olarak önemli çalışmalar yapmıştır). Ayrıca İngiltere, ABD ve diğer pek çok ülkede de ilerleme kaydedilmiştir.

Göstergebilim; film, tiyatro, tıp, mimari, zooloji gibi birçok dalda ve iletişim ve bilgi aktarımını içeren veya bunlarla ilgilenen birçok alanda uygulanmış ve ilginç sonuçlar vermiştir. Hatta bazı göstergebilimciler işi daha da ileri götürerek her şeyin Göstergebilimsel olarak analiz edilebileceğini önermişlerdir. Onlara göre göstergebilimi, yorumlayıcı bilimlerin kraliçesi olarak her şeyin anlamını açıp kapatan anahtardır.

1.6.3.1. Göstergebilimin Temelleri

Göstergebilim, filmlere, televizyon programlarına, moda, yiyeceklere ve neredeyse hemen her şeye bakmayı mümkün kılan birçok kavramın biçimlendirdiği yeni bir dil gibidir. Göstergebilimin temel kaygılarından biri anlamın nasıl üretilip aktarıldığıdır.

Göstergebilimin temel dönüm noktası, dilbilimi bir model olarak alması ve dil kavramlarını yalnızca dilin kendisine değil diğer fenomenlere (metinlere) uygulamasıdır. Aslında, göstergebilimciler metinlere diller gibi yaklaşırlar, çünkü ilişkiler (tek başına şeyler yerine) çok önemlidir. Jonathan Culler'den (1976) alıntı yapmak gerekirse:

“Dilbilimin diğer kültürel olayları incelemede faydalı olabileceği düşüncesi, iki temel anlayışa dayanmaktadır: birincisi, sosyal ve kültürel fenomenler yalnızca maddi nesneler veya olaylar değil, anlam ve dolayısıyla göstergeleri olan nesneler veya olaylardır; ikincisi ise özleri yoktur, ancak bir ilişkiler ağı tarafından tanımlanırlar.”³⁵

Dolayısıyla, göstergeler ve ilişkiler göstergebilimsel analizin anahtar kavramlarından ikisidir.

1.6.3.2. Göstergebilimin Sosyal Yönü: Birey ve Toplum

³⁵ Arthur Asa Berger, **Media and Communication Research Methods: An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches**, 4.b.s., Sage, 2017, s. 71.

İnsanoğlu için toplum, sadece bireysel faaliyetlerin toplamı değil, birincil gerçekliktir ve insan davranışını incelemek isteyen biri öncelikle, bunun sosyal bir gerçeklik olduğunu kabul etmek zorundadır. Anlamaların sosyal ürünler olduğu düşünülürse, açıklama da sosyal terimlerle yapılmalıdır.

Durkheim'in iddia ettiği üzere, birey için çok önemli olan gerçeklik, fiziksel çevre değil, toplumsal davranışı mümkün kılan sosyal çevre, bir kurallar ve normlar sistemi ve kolektif temsillerdir.³⁶

Göstergebilim, bireyler ve toplum arasındaki ilişkiyi konu alan soruyu cevaplamamıza yardımcı olabilir. *Ferdinand de Saussure* adlı kitabında Culler, göstergebilimin sosyal boyutları hakkında ilginç bir noktaya değinmiştir:

“Toplunun, her biri kendi çıkarına uygun hareket eden bireylerin sonucu olduğu varsayımı, faydacılığın en temelini oluşturur... Saussure, Durkheim ve Freud, bu görüşün işleri tersine çevirdiğini fark etmiş görünüyor. İnsan için toplum, yalnızca bireysel faaliyetlerin toplamı değil, birincil gerçekliktir... Ve eğer biri insan davranışlarını incelemek isterse, bir sosyal gerçeklik olduğunu kabul etmesi gerekir... Kısacası, dilbilim ve psikanalitik psikoloji ancak toplumdaki nesnelere ve eylemlere birincil gerçeklik olarak bağlanan ve farklı olan anlamların alındığı durumlarda mümkündür.”³⁷

Anlamlar, sosyal olarak üretildiği için bireylere göstergelerin ne anlama geldiğini de toplum öğretir. İroniktir ki, yalnızca bireylerin var olduğu ve toplumun soyut bir kavram olduğu düşüncesi, insanların belli bir toplumun içinde büyüyerek öğrendiği bir şeydir.

Saussure, Freud ve Durkheim “davranışların; bireylerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak asimile oldukları kolektif sosyal sistemler tarafından mümkün kılındığını” düşüncesini savunmuşlardır. İnsanlar, kültürün duygularını, eylemlerini ve hatta kimliklerini ne ölçüde şekillendirdiğinin farkında değillerdir. Bu demektir ki her şey her zaman sosyaldir.

³⁶ Jonathan Culler, **The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction**, Routledge, London and New York, 2001, s. 29.

³⁷ Jonathan Culler, Çeviren Nihal Akbulut, **Ferdinand de Saussure**, Afa, İstanbul, 1985, s. 87.

1.6.3.3. Saussure’un ‘Gösteren’ ve ‘Gösterilen’ Olarak Gösterge Gruplandırması

Saussure’a göre, göstergeler hakkında hatırlanması gereken en önemli şey, göstergelerin ‘gösteren’ olarak tanımlanan seslerden ve imgelerden, ‘gösterilen’ olarak da bu seslerin ve görüntülerin akla getirdiği kavramlardan oluşmasıdır. Saussure’un bahsettiği ilişki aşağıdaki aşağıda bulunan tabloda (Tablo 1.1.) gösterilmiştir. Bunun hakkında şöyle yazmıştır:

“Bir konsept ve ses imgesinin meydana getirdiği kombinasyonu gösterge olarak tanımlıyorum... Ben tüm anlamı belirtmek için ‘gösterge’ kelimesini kullanmayı ve sırasıyla *gösterilen* ve *gösteren* ile *konsept* ve *ses imgesini* değiştirmeyi öneriyorum.”³⁸

Tablo 1.1 Gösterge ile Gösterilen İlişki

Gösterge	
Gösteren	Gösterilen
Ses İmgesi	Konsept
Örnek: ‘ağaç’	Geniş gövdeli

(Asa Berger, 2017)

Kelimeler birer işarettir, ancak yüz ifadeleri, beden dili, kıyafetler, saç kesimleri gibi birçok farklı şey de gösterge olarak görülür. Göstergebilimciler için her şey bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Ferdinand de Saussure (1966), göstergeler hakkında hatırlanması gereken çok önemli bir şey olduğundan bahsetmiştir: İşaretçi ve gösterilen arasındaki ilişki bir

³⁸ Asa Berger, **Media and Communication Research Methods: An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches**, s. 62.

sözleşmeye dayanır, keyfidir, gerekçesizdir ve doğal değildir.³⁹ Bu sebeple, içerik ve yapı arasında keyfi ve geçici bir ayrım yapılır, dikkatin odağı bu metni oluşturan işaretler sistemindedir.

Kelime ve konsept arasında ya da gösteren ve gösterilen arasında mantıklı bir bağlantı olmadığı için gösterenlerin sahip olduğu anlamın bir şekilde öğrenilmesi gerekir. İşaretlerdeki ve metinlerdeki (göstergeler grubu olarak düşünülebilir) anlamlar her zaman (hatta genellikle) açık değildir, bu anlamlar aydınlatılmak zorundadır.

Daha önce de belirtildiği üzere, anlamlar toplumsal olarak üretilir ancak diğer yandan, gösteren ve gösterilen arasındaki keyfi ilişkinin önemli sonuçları vardır. Çünkü toplumun ve kurumlarının bize gösterenleri nasıl yorumlayacağımızı öğretmesi gerekir.

1.6.3.4. Gösterge Biçimleri

İşaretler, birçok farklı biçim alabilir. Elbette, kelimeler en bilinen biçimleridir; bunlar cisimleri, fikirleri, kavramları ve daha birçok şeyi ifade edebilir. Ancak, göz önünde bulundurulması gereken başka gösterge biçimleri de vardır. Arthur Asa Berger, *Medya Analizi Teknikleri* adlı kitabında, burada tartışılan Maddi Kültür, Etkinlik ve Performans, Müzik ve Ses Efektleri, Yüz İfadeleri, Dil ve Konuşma gibi göstergelerin temel formlarından bahsetmiştir.

1.6.3.4.1. Maddi Kültür

Nesneler ve eserler- maddi kültür olarak bilinen kavramı oluşturan şeyler - aynı zamanda gösterge görevi görür ve çok miktarda bilgi iletebilirler. Gerçek hayattaki veya reklamlar ve filmler gibi kitle iletişim araçlarındaki insanlar saç stilleri, güneş gözlüğü markaları, kıyafetleri, giydikleri ayakkabılar veya kullandıkları süsler gibi şeylere çok dikkat harcamalıdır. Çünkü bu nesnelerin tümü, bu insanların nasıl oldukları hakkında

³⁹ Saussure, *Course in General Linguistics*, s. 67.

belli düşünceleri ileten göstergelerdir. Ayrıca insanların nerede oldukları da onlar hakkında ciddi miktarda bilgi verir. Mesela bir kişi bir odadaysa, bu odadaki mobilyalar ve diğer nesneler, duvarların rengi ve duvarlardaki resimler veya çizimler incelenmelidir. Nesnelerin markaları, insanların kimliklerini şekillendirmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

1.6.3.4.2. Aktiviteler ve Performanslar

Göstergebilimciler ve psikologların çalışmaları sayesinde, beden diline, jestlere, yüz ifadelerine ve insanların seslerini kullanma biçimlerine büyük önem verilmektedir. Tüm bunlar, insanları “okumak” ve onların dürüstlüğü, mizaçları, kişilikleri ve değerleri hakkında bazı bilgiler edinmeye çalışmak için kullanılan göstergelerdir.

Unutulmamalıdır ki aktörler belli duyguya ve inanca sahipmiş gibi yapan insanlardır ve seyirciye karşı bunu ‘açığa çıkarmak’ için konuşma biçimi, surat ifadesi, vücut dili gibi birçok yöntem kullanırlar.

1.6.3.4.3. Müzik ve Ses Efektleri

Müzik ve ses efektleri, büyük ölçüde izleyicide belli tepkileri yaratmak için kullanılır ve verilen seslerle belli duygular arasında kültürel olarak kabullenilmiş ilişkiler vardır. Hatırlamak gerekirse, bir müzikal cümle ya da bir ses ‘gösteren’ ve ürettiği duygu ise ‘gösterilen’dir. Müzik ve ses efektleri, filmlerde ve televizyon şovlarında gerçekçilik duygusu yaratmada önemli bir rol oynar. Kullanılan müzikal seçimler ve sesler, izleyicilere, izledikleri şey hakkında ne hissetmeleri gerektiğini gösteren ipuçları olarak işlev görürler.

1.6.3.4.4. Gösterge Olarak Yüz İfadeleri

Psikolog Paul Ekman, yüz ifadeleri üzerine önemli çalışmalar yapmıştır. Ekman'a göre insanların yüz ifadelerini inceleyerek ve yüz kaslarını kullanarak ya da kullanmayarak verdikleri anlık değişimleri saptayarak bu insanların yalan söyleyip söylemediklerini tespit etmek mümkündür. Araştırması onu, evrensel olan sekiz yüz ifadesi olduğu sonucuna ulaştırmıştır: öfke, kararlılık, iğrenme, korku, nötr, somurtma, üzüntü ve şaşkınlık.⁴⁰

Bu nedenle, farklı medya alanlarındaki görsel metinlerini analiz ederken, insanların yüz ifadelerine dikkat etmek gerekir. Çünkü iletmeye çalıştığı duygular veya mesajlarla ilgili değerli konseptler içerebilir.

1.6.3.4.5. Dil ve Konuşma

Daha önce metinlerin (filmler, televizyon programları, reklamlar vb.) “diller gibi” olduğundan ve dilbilim kurallarının bunlara uygulanabileceğinden bahsedilmişti. Bir dilin imkân verdiği, insanların öğrendiği sistemler ve kurallar oluşturarak bilgi, duygu, fikir ve benzeri iletişimlerini sağlamaktır. Tıpkı yazma ve konuşma için gramer olduğu gibi, çeşitli metinler ve farklı medyalar için de gramerler vardır.

Saussure, burada yararlı bir ayrım yapar- dil konuşması. Dil, sistematik hale getirilmiş, konuşmamızı veya daha geniş bir şekilde iletişim kurmamızı sağlayan kurallar ve sözleşmelerden oluşan sosyal bir kurumdur. Her insan kendi tarzında “konuşur”, ancak bu konuşma herkesin öğrendiği dile ve kurallara dayanmaktadır.

⁴⁰ Asa Berger, **Media and Communication Research Methods: An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches**, s. 81.

Anlatılar — izleyiciler için anlaşılır bir konuşma olarak görülebilir çünkü izleyiciler dili bilirler. İşaretleri ve ne anlama geldiklerini, bunun yanı sıra üslubun düzenini veya neyin kabul edilebilir, neyin kabul edilemez olduğunu da bilirler.⁴¹

Açıkça söylenebilir ki insanlar sözlü olarak hiçbir şey söylemedikleri zamanlarda bile, her zaman konuşurlar. Saç stilleri, gözlükleri, kıyafetleri, yüz ifadeleri, duruşları, mimikleri ve birçok farklı şeyle bunlara karşı veya gösteren ve gösterilene duyarlı olanlarla iletişim kurarlar ya da ‘konuşurlar’ (yani sürekli ifade ederler). Göstergebilimin yaptığı, bu kuralların nasıl çözüleceğini ve “onları bilinçliliğe getirmeyi” öğretmektir.

1.6.3.5. Müttefik Kavramlar: Yananlam ve Düzanlam

Göstergebilimsel analiz yapmada birçok faydalı konsept vardır ancak bunların en önemlileri Yananlam (connotation) ve düzanlamdır (denotation).

Yananlam anlamına gelen ‘connotation’ kelimesi Latince connotare denen ve “birlikte işaretlemek” anlamına gelen kelimedenden gelir ve sözcüklere (ve diğer iletişim biçimlerine) bağlı olan kültürel anlamları ifade eder. Bir kelimenin Yananlamları, ona bağlı sembolik, tarihi ve duygusal konuları içerir.⁴²

Düzanlam (denotation) ise o kelime ya da kavramın gerçek ya da açık anlamını ifade eder. Örneğin Barbie Bebek, düzanlamına bakıldığında ilk olarak 1959’da pazarlanan ve başlangıçta 11,5 inç yüksekliğinde, büstü 5,25 inç, beli 3.0 inç ve kalçaları 4.25 inçlik bir oyuncak bebeği ifade eder. Buna karşılık, Barbie Bebek’in Yananlamları bazı tartışmalara konu olmuştur. Bazı akademisyenlere göre Barbie Bebek’in gelişiyile birlikte kadınlar için oldukça dominant bir rol olan annelik sona ermiştir çünkü Barbie tüm zamanını kıyafetler almaya ve Ken ve diğer arkadaşlarıyla olan ilişkilerine ayıran bir tüketicidir. Yani Barbie Bebek diğer oyuncak bebekler gibi küçük kız çocuklarını,

⁴¹ Asa Berger, **Media Analysis Techniques**, s. 35-36.

⁴² A.e., s. 37.

geleneksel anne rolüne hazırlayarak çocuklarına bakmayı taklit etmesine izin veren bir oyuncak değildir. Aşağıdaki tablo, Yananlam ve Düzanlam karşılaştırmasını göstermektedir.

Tablo 1.2 Yananlam ve Düzanlam Karşılaştırması

Yananlam	Düzanlam
Mecazlı	Gerçek
İşaretli(ler)	İşaretçi(ler)
Çıkarımsal	Açık ve Aşıkır
Anlam Önerir	Tarif Eder

(Asa Berger, 2017)

Birçok medya analizi, nesnelerin ve sembolik olayların Yananlamlarını ve metinlerdeki karakterlerin eylemlerini ve diyaloglarını, yani izleyiciler için sahip olabilecekleri anlamları ve bu anlamların sosyal, kültürel, ideolojik ve ilgili alanlarını içermektedir.

1.6.3.6. Metafor ve Metonim

Metafor ve metonim, anlam iletmenin iki önemli yoludur. Metaforda, analogi kullanımıyla iki şey arasındaki ilişki önerilmektedir. Böylece, “Aşkım kırmızı bir gül” diyebiliriz. En yaygın metaforik biçimlerden biri, benzeyen ve nasıl benzediği ya da olduğu gibi kullanılan ve karşılaştırmanın önerildiği benzetmedir. Örneğin “bir ustura kadar keskin” veya “Bir melek kadar iyidir.”

Metonimide, insanların zihinlerinde uygun bağlantı kurmalarını sağlayan kodların varlığını ima eden ilişkiye dayalı bir ilişki önerilmektedir. James Monaco şu şekilde belirtmiştir:

“Bir metonim, bir fikri çağırarak veya bir nesneyi temsil etmek için ilişkili bir ayrıntı veya kavramın kullanıldığı bir konuşma şeklidir. Etimolojik olarak, kelime “ikame adlandırma” anlamına gelir (Yunan *metasından* gelir ve transfer ile *onoma* yani ismi içerir). Böylece edebiyatta kraldan (ve krallık fikrinden) “taç” olarak bahsedebiliriz.”⁴³

Yaygın olarak kullanılan metonim şekillerinden biri sinekodo diğer adıyla kapsamlamadır ve bir kısmın bir bütünü ya da tam tersini ifade ettiği bir metonim şeklidir. Örneğin Beyaz Saray bazen Amerikan başkanlığını, Pentagon ise Amerikan ordusunu temsil eder.

⁴³ James Monaco, **How to read a film**, Oxford University Press, New York, 1977, s. 135.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ DALGA VE İRAN SINEMASI

2.1. Dünya Sinemasında Akımlar

‘Sinematografin Lumière kardeşler tarafından icat edilmesi, bundan önceki birçok yeniliğe dayanıyordu. Bu keşifler ve icatlar, on dokuzuncu yüzyılda daha hızlı bir şekilde devam etti ve sonuçta sinemanın ortaya çıkmasını sağladı. Birçok sinemacı, bu uzmanlık alanının gelişmesine yardımcı olarak sinemayı bağımsız bir sanat haline getirdiler. Bu sinemacılar ya bireysel olarak sinema tarihinin doruk noktalarını yarattılar ya da grup olarak bir sinema hareketi oluşturarak bu gelişmeleri şekillendirdiler.

Öyle ki sinema sanatı var olduğu günden bu yana gerek teknik özellikleri gerekse anlatım dili bakımından sürekli kendini yenileyen bir sanat olmasının yanında, toplumsal, ideolojik, sosyo-kültürel bağlamda da değişiklikleri, dönemsel olarak bünyesinde barındırmış ve çeşitli akımlar ortaya çıkarmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başı, esasen sinemanın da etkilediği çeşitli akımlar ve okulların ortaya çıkışının bir patlamasıydı.

“İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, “Fransa’nın Yeni Dalgası” gibi akımlar, zaman zaman İran Sineması’nı da etkilemiş ve Abbas Kiyarüstemi’nin 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede* filmi gibi sinema eserlerinde iz bırakmıştır.

2.1.1. Akım Nedir?

Çeşitli kaynaklara bakıldığında “dalga” kelimesinin, akım ve hareket gibi kelimelerle birlikte ve eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Selda Bayman *Temsiliyet Krizi: Çek Yeni Dalga Filmlerinde Sistem Karşıtı Kadınlar* adlı tezinde şöyle yazmıştır: “Çek Yeni Dalga olarak adlandırılan akım 1960’ların zengin

kurmaca film hareketlerinden biri olarak değerlendirilebilir.”⁴⁴ Bu ifadeden açıkça anlaşıldığı gibi, söz konusu tezde, Yeni Dalga her zaman bir akım ve sinematik bir hareket olarak tanımlanmıştır. Başka bir örnek olarak Amir Yaghmaei, “Sinema ve Yeni Dalga” başlıklı makalesinde Yeni Dalga’yı şöyle tarif etmiştir: “Yeni Dalga, tarih boyunca sanatsal, felsefi, edebi vb. akımlara uygulanabilen evrensel bir terimdir.”⁴⁵ Bu tanım, iki konuyu içermektedir. İlk başta, Yeni Dalga bir hareket olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, “dalga” kelimesinin daha kesin ve kapsamlı bir anlayışını elde etmek için, her zaman çeşitli kaynaklarda eş anlamlı olarak kullanılan akım ve hareket gibi kavramlar tanımlanabilir. Üstelik bu kavramlar yalnızca sinemaya özgü kavramlar değildir. Hatta yalnızca sanata bile özgü kalmaz ve her alanda gözlemlenebilirler. Coşkun ise kitabında “akım” kavramını şöyle ifade eder: “...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan, tarz.”⁴⁶ Oxford Sözlüğü’nde de “akım” hakkında şöyle yazılmıştır: “Bir sanatçı ya da yazar tarafından kurulmuş olan ve ardından başkaları tarafından takip edilen, sanatsal veya edebi metot, tarz veya hareket.”⁴⁷ Bu tanımda, “akım”, “tarz” kelimesi ile bile eş anlamlı olarak tanımlanmıştır. Örneğin, Farzin Kamalinia’nın yazdığı “Sinematik Hareket ve Tarzları” adlı kitabında şöyle yazmıştır:

“Sinematik hareket dediğimizde, belirli bir dönemde birkaç sinemacı tarafından yapılan bir tür sinema eylemidir. Her hareketin bir başlangıcı, yönü ve sonu vardır ve belirli bir coğrafyaya aittir... Ama “üslup”, bireysel veya kolektif olsa da yönetmenin sinemanın mahiyetine olan özgün yaklaşımına dayanır. Bu ilkel yaklaşım, üslubun temel unsurları olan estetik, teknik ve semantik özellikleri uyandırır.”⁴⁸

Bu tanımlamaya göre, yönetmenin sinemaya yaklaşımı, onun tarzını tanımlar ve filmleri buna göre görsel, estetik, teknik ve anlamsal özelliklere sahiptir.

⁴⁴ Selda Bayman: “Temsiliyet Krizi: Çek Yeni Dalga Filmlerinde Sistem Karşıtı Kadınlar”, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2015.

⁴⁵ Amir Yaghmaei: “Sinema ve Yeni Dalga”, (Çevrimiçi) <https://www.salamcinama.ir/user-article/183>, 23 Mart 2019.

⁴⁶ Esen E. Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara, Phoenix, 2011, S.13.

⁴⁷ <https://en.oxforddictionaries.com>

⁴⁸ Farzin Kamalinia, **Sinematik Hareket ve Tarzları**, İran, Negare Pardaz Saba, 2009, S.1-2.

Her harekette belli bir sinema görüşü de vardır. Örneğin, İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinde, bir grup yönetmen aynı üsluba sahiplerdi. Bu tarz, “Yeni Gerçekçilik” olarak adlandırıldı. Yeni Gerçekçilik’in, bir hareket olarak daha önce de belirtildiği gibi başlangıcı ve sonu vardır ve belli bir coğrafyaya aittir. Ancak, Yeni Gerçekçilik bir tarz olarak, İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinden önce ortaya çıkmıştır ve hareketin sona ermesinden sonra da bazı filmlerde devam etmiştir. Örneğin, İran’da Emir Nadiri, Yeni Gerçekçi filmleri de olan bir yönetmen sayılır.

Tüm bu tanımlarda kesin olan şey, bir tarza, harekete veya akıma atfedilen tüm kültürel ve sanatsal ürünlerin benzerlikleri vardır ve bu tür kategorilere konulmasının sebeplerinden biri, onların hakkında araştırma kolaylığı sağlamaktır. Linda Bradley ve Barton Palmer şöyle yazmışlardır:

“... ‘akım’ bir kavram olarak, ortaklıkları (genellikle, en azından büyük bölümü, onların üretimlerinin özel şartlarının sonucu) onları kolektif çalışmaya değer yapan filmler bütünüdür... Bazı akımlar kendinden tanımlıyken ve kendi kendinin tanıtımını yaparken, diğerleri apayrı filmleri toplu olarak ele almak için verilen hassas kararın sonucudur.”⁴⁹

Akım kelimesinin tüm bu yapılmış olan tanımlamalarına rağmen, söz konusu kavram, Modern Sanat’a atıfta bulunmadan eksik görünmektedir. Zira “Sanat kavram ve terimleri sözcüğünde “akım” kelimesinin tanımı yapılırken, bu sözcüğün daha çok Modern Sanat içindeki farklı anlayışlar şeklinde söz konusu olduğuna dikkat çekilmektedir.”⁵⁰

Peter Childs’a göre, yaygın ve genel tanımları sorgulayan herhangi bir yorum, modernist bir yöndür. O, modernist hareketi, pratikte, önemi inkâr edilemez olan edebi ve kültürel bir devrim olarak tanıtır. Modernizmin öncülerini ise Darwin, Karl Marx ve Friedrich Nietzsche ve entelektüel ustalarını da Sigmund Freud olarak belirtir. Ona göre, modernizm, dönem, tarz, tür veya bunların birleşimi olarak kabul edilir. Modern, çoğu

⁴⁹ Linda Badley, R. Barton Palmer, Steven Jay Schneirder, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Çev. Selin Yılmaz, y.y, Doruk, 2016, S. 22.

⁵⁰ Coşkun, a.g.e., S.13.

zaman avangart anlamına gelir. On dokuzuncu yüzyılın ortasından yirminci yüzyılın ortasına kadar yeni gelenekleri temsil etmek için gösterilen çabaların çoğu, edebiyat, müzik, resim, film ve mimaride belirgin olan modernist özelliklere sahiptir.⁵¹

Tanımların belirttiği gibi, modern kelimesi kendi içinde yenileme anlamını taşımaktadır. Bu da geçmiş ve gelecek arasında bir boşluk bırakmak anlamına gelir. Bu nedenle, modernleşmek için geçmişin geleneklerini terk etmek, farklı düşünmek ve işleri farklı yöntemlerle yapmak gerekir. Modern sanatta, yaratılan tüm akımlara ortak olan bir konu, hepsinin geçmiş sanatsal değerleri reddederek yenilerini yaratmak istemeleridir. “Modern, on dokuzuncu yüzyıla kadar antik çağlara gönderme yapmak için kullanılan bir geçmişe karşı çıkıyor.”⁵²

Modernizm’in yükselişinden önce Gerçekçilik devam ediyordu. Edebiyatta Gerçekçilik, eğitim ya da ahlaki bir amaç olmaksızın, büyüleme ya da idealleşme barındırmayan bir ifade biçimidir. Gerçekçiliğin özelliği, dünyanın önüne bir ayna koymaya çalışıyor olmasıdır. Dolayısıyla modernizmin, hem sanatsal hem de sanatsal olmayan tüm akımlar ve hareketler dahil olmak üzere, yeni bir tarz sağlamaya ve önceki yöntemleri sorgulamaya çalışırken, incelenmesi gerekiyordur. Kısacası, bazıları bahsedilecek olan Ekspresyonizm, Sürrealizm, Fütürizm, Dadaizm, Formalizm, Empresyonizm gibi tüm “-izm”ler akımlar ve avangart hareketlerdir. “-izm” eki ile bu sanatsal akımların birçoğu, başlangıçta, edebiyatta veya resim, mimari, müzik vb. diğer sanat dallarında ortaya çıkmıştır. Öyleyse, bu akımların etkisiyle, yönetmenler bu kavramları sinematik bir şekilde sinema ortamı içinde ve yaratıcı yollarla iletmenin bir yolunu bulmaya çalışmış ve böylece onları sinema akımları haline de getirmişlerdir. Bu nedenle, daha kapsamlı bir bakış elde etmek için, sinemada ortaya çıkan akımların incelenmesi, diğer sanatlarda ortaya çıkan akımlar ile birlikte yapılmalıdır. Sinemada, birçok akımın oluşumunun ilk nedeninin Hollywood Sineması’na bir tepki olduğu göz ardı edilmemelidir. Dünyadaki büyük ülkeler savaşıla uğraşırken bile, finansal kaynak

⁵¹ Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Reza Rezaei, İran, Mahi, 2015, S. 22.

⁵² Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010, s. 8.

potansiyeli olduğu için Hollywood büyümeye devam ederek aynı zamanda diğerk ülkenin sinemasına da girmek için bu fırsatı kullanmıştır.

Dalga, akım ve hareket kavramları belirlendikten sonra, bu kavramların neden yaratıldıklarına da bakmakta fayda var. Burada, modernizm ve daha sonra sanatsal akımları içeren Modern Sanat'ın neden ortaya çıktığı sorusu karşımıza çıkmaktadır. Amir Yaghmaei, makalesinde şöyle der: “Aslında, Yeni Dalga bir okul veya hareket adından önce, hâkim olan akıma karşı yeni olma eğilimlerini tanımlamak için kullanılan terminolojilerdir.”⁵³ Ayrıca sanatsal hareketi, toplumun gizli bir aracı olarak tanımlar. Bu tanımdan Yeni Dalga'nın, modern kavramınıninkine benzer bir tanımı olduğu anlaşılmaktadır. Şu bir gerçek ki 20. yüzyılın en önemli sanatsal anlatım aracı olan sinema, insan yaşamının hızlandığı bir tarih dönemi içinde var olarak geçmişteki diğerk sanat dallarının aksine, kısa aralıklarla ve sürekli çeşitli hareketler ve okullar barındırır; bu yüzden sinemaya hareket sanatı denebilir. Peter Childs, aynı konuyla ilgili kitabında modernizmi şöyle tanımlar: “Modernizm, sanatçıların ve yazarların sanayileşme süreci, kent toplumu, savaş, teknolojik değişimler ve yeni felsefi fikirler gibi çeşitli konulara tepkisi olarak görülebilir.”⁵⁴

Aslında Endüstri Devrimi'nin dünyadaki ekonomik, kültürel ve politik koşullar üzerinde çok önemli bir etkisi olmuştur. Elbette bu koşullarda, sanatçının düşüncelerini ve duygularını ifade etmesinin bir aracı olan sanat, bu büyük değişikliklerden de etkilenmiştir. Böylece sanatçılar geçmişteki sanat anlayışlarını sorgulamaya başlamış ve yenilikler gittikçe sanatsal akımlar şeklinde ortaya çıkmıştır.

2.1.2. Fütürizm

Bütün sanat dallarında olduğu gibi, sinema sanatçısı da en azından geçmişi merak ettiği kadar geleceği de merak eder ve buna dayalı eserler üretir. Fütürizm veya

⁵³ Yaghmaei, a.g.e.

⁵⁴ Childs, a.g.e., S. 30.

Gelecekçilik, yirminci yüzyılın başındaki sanatsal hareketlerden biridir ve hatta modernizm ve teknolojinin değer verdiği yirminci yüzyılın en önemli İtalyan avangart hareketi olarak kabul edilir.

“Fütürizm, 1909 yılına kadar teolojiyle (tanrıbilim) ilgili bir kavramdır, 1909 yılında ise, bir kültür akımının adı olmuştur.”⁵⁵ Edward Aiken’e göre de “Fütüristlerin lideri F. T. Marinetti, İtalyan şair, Fütürizm’in resmi başlangıcı olan 1909 yılında Paris’teki *Le Figaro* dergisinde Manifesto’sunu yayınlayarak makine ve hızı kutlamıştır.”⁵⁶

İtalyan Fütürizmi, edebi ve sanatsal üretimin tüm yönlerini sorguladı.⁵⁷ Bu akımın takipçileri, geleneksel ve eski kültürel sanatın ortadan kaldırılması gerektiğine ve bunun yerine modern yaşamın, makinelerin, hızın, değişimlerin ve şiddetin güzelliğinin yapıtlarına yansıtılması gerektiğine inanıyordu. Teknoloji bu eğilimin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır.

Teknoloji hızı getirdi ve Fütüristlere göre, dünya birkaç yıl içinde muhteşem bir ortam haline geldi. Bu harikanın resim ve diğer sanatlarda görülmesi gerekiyordu. Fütürizm hareketi ilk olarak edebiyatta başladı, daha sonra resim, heykel, seramik, moda, tekstil, mimarlık ve gastronomi alanlarında da kendini gösterdi. Fütürizm sadece bu tür sanatlarla sınırlı kalmadı, çünkü Marinetti ve meslektaşları da Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasından önce tiyatro ve sinema için ilkeler belirlediler.

“1914 yılına gelindiğinde, Fütüristlerin etkisinde kalan ama onlardan farklı olarak sinemayı bir sanat olarak görüp bu konuda tasarılar yapan Aldo Molinari, *Mondo Baldoria* adlı bir film yapar. Rusya’da Fütüristlerden oluşan bir sanatçı topluğu, Vladimir Palovic Kasjanov’un yönetiminde *13 Numaralı Gelecekçi Kabarede Dram (A Drama in the*

⁵⁵ Coşkun, a.g.e., S.24.

⁵⁶ Edward Aiken, “The Cinema and Italian Futurist Painting”, *Art Journal*, C: XLI, No: 4, 1981, s. 354.

⁵⁷ Federico Luisetti, Luca Somigli, “A Century of Futurism: Introduction”, *Annali d’Italianistica*, Arizona State University, No: 27, 2009, S. 13.

Cabaret of the Futurists, 13) filmini yapar. Üçüncü fütürist film örneği ise, yine aynı yıl Marcel Fare tarafından çekilen *Amor Pedestre*'dir.⁵⁸

Sinema ayrıca Fütürizm için bir metafor haline gelir. Bu metaforla eleştirmenler, Fütüristlerin dinamizmi temsilini tarif edebilmişlerdir. 1961'de, Dada'nın orijinal üyelerinden Richard Huelsenbeck, "Fütüristler aslında sinematografik hareketi icat etti"⁵⁹ yazmıştır. 1916'da yayınlanan "Fütürist Sinema Manifestosu", sinema literatürünün önemli bir eseridir. Marinetti, Corra, Settimelli, Gianna, Balla ve Chiti tarafından imzalanan bu metin, Fütüristlerin sinemaya yaklaşımını gösteren üç manifestodan ilkinin temsil etmektedir.⁶⁰

Sinema meselesi ve Fütürizmle ilişkisi, her ikisi de 1916'dan oluşan "Fütürist Sinema Manifestosu" ve *Vita Futurista* filmi bağlamında, bilim adamları tarafından incelenmiştir. Fütürizm'in diğer sanatlardaki etkisini göstermek istiyorsak, Fütürist şiirlere de işaret edebiliriz. Şiirde, Fütüristler de neredeyse bir 'Serbest' ölçü gibiydi. Bir başka deyişle, ölçü, kafiye ya da diğer geleneksel şiirsel tekniklerini bir kenara koydular ve yerine bugünün toplumunun ve geleceğin sorunlarını ifade etmek için 'Nesir'i kullanmaya çalıştılar.⁶¹ Fütüristler, resimlerinde ise hareketliliği göstermeye istekliydi ve bu, çizgi film veya animasyonun ortaya çıkış nedenlerinden biriydi. Nihayet, Fütürist akıma yönelik faşist baskı, bu akımın kısa bir süre dayanmasına ve 1916'da sona ermesine neden oldu. Bu akım, Paris'teki Kübist sanatçıları ve Sovyet sanatçılarını etkiledi.

⁵⁸ Coşkun, a.g.e., S.39.

⁵⁹ Aiken, a.g.e., s. 353.

⁶⁰ John P. Welle, "Early Italian Cinema Literature: 1907-1920", Vol. 12, No. 3, **Film History**, Indiana University Press, 2000, s. 296.

⁶¹ Kamalnia, a.g.e., S. 65.

2.1.3. Sovyet Toplumsal Gerçekçilik

Çeşitli ideolojilerden kaynaklanan Gerçekçilik kavramı yer yer değişebilir. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçilik ile Sovyet dönemine ait aynı anlam, bazı ortak yanlara sahip oldukları halde, farklı anlamlar da ifade edebilirler. Söz konusu farklılıklar onlara bağlı ideolojilerin açıklanmasıyla netleşir.

2.1.3.1. Konstrüktivizmin Sinemaya Yansıması

Konstrüksiyon nedir ve sinemaya yansıması nasıl değerlendirilmelidir? Önce kelime olarak onun manasını belirtmek gerekir.

“Kelime anlamıyla Konstrüksiyon, inşaat, yapı, kurma, inşa tarzı, yorumlama, tefsir, tertip olarak anlamlandırılabilir. Kelime anlamını genişletirsek, herhangi bir sanat yapıtını gerçekleştirirken, bu yapıtın hangi düşünceye dayandığını gösteren alt yapısını oluşturarak neden ve nereden kaynaklandığını kurmak ve oturtmak gerekir.”⁶²

Konstrüktivizm, Sovyet Rusya’da başlayan diğer sanatsal akımlardandır. Aslında Vladimir Lenin liderliğinde, 1917’deki devrimin ardından doğmuştur. Bu akımın savunucuları, Rusya’da sosyalizm hareketi ile birlikte, geçmişi kırmaya ve geleceğe bakmaya çalışmıştır.

Rusya’da 1917 devrimiyle birlikte sanatçılar halka, devrim ilkelerini sanatları aracılığıyla iletebilmek için mimarlık, şehir planlama, tiyatro, grafik ve endüstri tasarımı gibi farklı alanlarda eserler üretmişlerdir.⁶³

Konstrüktivizm (insancılık, yapısalcılık) bir Modern Sanat akımı olarak 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır ve Vladimir Yevgrafovich Tatlin, Naum Gabo,

⁶² Murat Mete Ağyar, “Konstrüktivizm ve Günümüze Dek Yansımalar”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1995, s. 18.

⁶³ Deniz Keyvankli, “Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları”, *Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Heykel Programı, İstanbul, 2006, s.3-4.

Alexander Rodçenko, El Lissitzky gibi sanatçıların katkılarıyla şekillenmiştir.⁶⁴ İlk olarak, Kübizm-Fütürizm Hareketi'nin sanatçısıyken Tatlin, 1913'te Paris'e gittikten sonra Picasso ile buluşup Kübist Konstrüksiyonlarını görür. Fütürist ve Kübist etkiler altında yetişen Tatlin, Picasso ziyaretinden sonra 1913'te çeşitli hazır yapının bileşenlerini bir araya getirerek çalışmalarını sergiler. Konstrüktivist ressamlar, orijinal nesneleri üç boyutlu çizmek yerine onları yapıtlarında kullanmışlardır.

Konstrüktivizmin en eski ve en iyi bilinen eserlerinden biri, Moskova'daki Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı olarak bilinen, Tatlin Kulesi'dir. Bu eser, geleneklerden uzak duran ilk mimari proje olarak bilinir. Anıt yaklaşık 390 metre yüksekliktedir, yani Eyfel Kulesi'nden 9 metre daha yüksektir. Kule, kalbinde yer alan parlamenter cam bina ve etrafında, tarihin tekrarını simgeleyen helezonik bir yoldan oluşmaktadır.⁶⁵

Marksistlerin etkisi altında Rus Konstrüktivistler, sanatın sosyal faydalarına inanmaktalardır. Modern Sanat akımlarının altında yer alan bu hareket, modernist sanatçıları, sanatlarının toplumsal işlevlerini tanımlamaya teşvik etmiştir. Sanatçıyı, sanatını sanatsal ortamın hammaddesiyle yaratan bir işçi olarak görmüşlerdir. Konstrüktivistler, sanatçıyı mühendisle ve sanat eserini makine ile karşılaştırmış ve sanat eserini bir bileşenlerin montajı olarak görmüşlerdir.

Konstrüktivist tiyatro, özellikle tanınmış tiyatro yönetmeni Myrhorod'un çalışmaları ile sahne tasarımı ve oyunculukta cesur yollar yaratmıştır, daha sonra da Sovyet Sinematik Hareketi'nin yönetmenlerini ağır bir şekilde etkilemiştir. Sahne tasarımı büyük fabrikaların tasarımına benzemiş ve oyuncular, sıradan bir iş giysisi

⁶⁴ Arzu Mantar, "Konstrüktivizm Sanat Akımının 21. Yüzyıl Grafik Tasarımına Yansımaları: Afiş Örneklerinin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı, İstanbul, 2018, s.12.

⁶⁵ Ağyar, a.g.e., S 9-10.

içinde tamamen kontrollü mekanik hareketler yapmışlardır. Konstrüktivizm günümüze kadar mimari ve grafik alanında da oldukça etkili olmuştur.⁶⁶

2.1.3.2. Sovyet Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik ve Deneysel Çalışmalar

Bolşevik Devrimi, öncesi ve sonrası tüm sanatlar üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Çeşitli sanat dallarından sanatçılar, yeni sosyal eğilimleri, sanatlarıyla yaratıcı biçimlerde ifade etmeye çalışmışlardır. Sosyal açıdan faydalı bir sanat arayışının sonucu, Konstrüktivizm'in ortaya çıkmasıdır.

Rusya'da, Sovyet Sineması devlet sponsorluğundadır. Bu desteğin temel nedeni, Lenin'in sinemanın kitleler üzerindeki etkisine olan inancıdır. Böylelikle, Sosyolojik içerikli filmlere ağırlık verilmesi gibi bir durum söz konusu olmuştur.⁶⁷

Devrimden sonra birçok sanatçı ülkeden kaçmış ve çoğu idam edilmiştir. Böylece sinemanın kamulaştırılmasından sonra, birkaç film dışında, kalan filmler kalite kaybına uğrar. 1924'te devlet, sanatsal stillere karışmama kararı alır ve bunun sonucunda sanatçılar istedikleri özgürlük havasına kavuşurlar. Böylece Sovyet Sineması, dünya sinemasını etkileyecek düzeyde ürünler vermeye başlamıştır.

Montajın gelişiminden önce, Sovyet Sineması, odak noktası oyunculuk olan melodramlara yoğunlaşma eğilimindedir. Bununla birlikte, montaj odaklı sinemacılar için ise yalnızca sinemasal cihazlar önem taşımaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın 1918'de sona ermesiyle, Rus ekonomisi, karmaşık film yapım maliyetini karşılamak için

⁶⁶ Mantar, a.g.e., s.13.

⁶⁷ Badley, Palmer, Schneider, a.g.e., S. 107.

çok zorlanmıştır. Bu nedenle ortaya çıkan sınırlamalar da sinemacıların avantajına dönüşmüştür. Sovyet Toplumsal Gerçekçilik, 1924'ten 1930'a kadar devam etmiştir.⁶⁸

Kuleshov, Pudovkin, Vertov ve Eisenstein, Sovyet Montaj kuramı'nı ifade eden sinemacı ve kuramcılardır. Bu kurama göre filmsel anlamın, yeni bir sentez oluşturan çekimlerin topluluğundan oluştuğu varsayılmaktadır. Bu bakış açısıyla, her bir çekimden değil, onların yan yana getirilmesinden genel bir anlam yaratabilmektedir.

Kuleshov, izleyicinin, tek çekimden, kurgu yapılmış olan çekimlere kıyasla daha az etkileneceğini savunmaktadır. Kuleshov, güldürü tarzında deneysel çalışmalar olan *Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri* (1924) ve *Ölüm Işını* (1925) adlı filmleri yapmıştır. 1926 yılında *Kanun Adına* filmini hayata geçirmiş ancak filmin içeriği politik ideolojiye aykırı bulunmuştur. Bunun üzerine Kuleshov da film yapmaktan vazgeçerek sinema yazılarına yönelmiştir.

Bu hareketi etkileyen ilk büyük film *Grev (Stachka)*, 1924) ve en önemlisi *Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potymkin)*, 1925) Eisenstein tarafından yönetilmiştir. 1927'de ise *Ekim (Oktiabr)* adıyla üçüncü filmini yapmıştır. Eisenstein'in yönettiği *Potemkin Zırhlısı* filmi, Çarlık rejimine karşı yapılan başarısız 1905 ayaklanmasından ibarettir. Eisenstein'in *Grev* filmi de Çarlık Rusyası'ndaki işçi grevi hakkındaydı. Söz konusu filmlerde, halkın düşüncesini ifade etmenin arayışı içindedir. Eisenstein'in bu üç filminde de filmin ana karakteri bireyler değil olarak kitleler kabul edilir.

Eisenstein, yalnızca yapmış olduğu filmlerle değil, sinema sanatına yaptığı kuramsal katkılarla da sinema sanatının kurucularından biri sayılmaktadır.⁶⁹ Film çekiminde ve kurgu yapmada yeni yollar aramıştır. Dünyada ünlü hale gelen kurgu kuramı, onun çabaların ürünüdür.

⁶⁸ James Clarke, **Movie Movements: Films That Changed the World of Cinema**, Kamera Books, 2011, s. 109.

⁶⁹ Elif Nuyan, "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sdnema Sanati ve Felsefe", Doktora Tezi, Ankara, 2010.

Eisenstein, montaj ilkesinin, elemanların çarpışması olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. İzleyicinin, filmdeki karşıt unsurları karşılaştırarak zihninde yeni bir anlam yaratacağına inanır. Eisenstein'in yaptığı çalışmalarda birçok kurgu yöntemi ortaya çıkmıştır. Çarpıcı kurgu, metaforik kurgu, anlıksal kurgu ve tonal (titremsel) kurgu bunlardan sadece birkaçıdır.⁷⁰

Pudovkin'in montaj hareketi anlayışı Kuleshov'un fikirlerinden çok etkilenmiştir. Pudovkin, yönetmenin harcadığı tüm emeği çekim ile çalışmak olarak özetler. Yönetmenin bu bulmacayı doğru olarak seçmesi ve düzenlemesi gerektiğine inanmaktadır. Pudovkin'e göre, sinemanın bir sanat olması doğrudan filmin malzemesiyle ilgilidir. Bu malzeme, değişik biçimlerde bir araya getirilerek (kurgu) yeni bir gerçeklik yaratma imkânı sağlar.

Pudovkin'in 5 tane kurgu tekniği vardır: Kontrast, paralellik, sembolizm, eşzamanlılık ve leitmotif. Bu tekniklerin her biri, dünyada yapılan hemen hemen her filmde kullanılmaktadır. Pudovkin, 1925-26 yılları arasında ilk filmi *Beynin Mekanizması*'ni çeker. Ünlü ruhbilimci Pavlov'un şartlı refleks buluşu üzerine yaptığı bu film bir belgeseldir. Ardından 1926 yılında, bir Maksim Gorki uyarlaması olan *Ana (Mat)* filmi gelir.

“Tüm gerçekçi sinema okulları, Vertov'un bu konuda geliştirdiği çalışma ve kuramlardan yola çıkmıştır.”⁷¹ Ona göre kurgu, teknik bir süreç değil, tüm üretim sürecidir. Çekimlerin farklılığına önem vererek yönetmenin grafik, ritim ve benzeri farklılıkları algılayarak onlara vurgu yapmasıyla izleyiciyi etkilemesi gerektiğine inanır.

Vertov, Sinema-Göz (Kino-Glaz) ve Sinema-Gerçek (Kino-Paravada) gibi anlayışlar geliştirmiştir. Yazıları, kamera lensinin doğayı canlandırmada kullandığı eşsiz güç hakkındadır, bu yüzden “ikinci göz” olarak anılmaktadır.⁷²

⁷⁰ Coşkun, a.g.e., S.60.

⁷¹ Coşkun, a.g.e., S.72.

⁷² Toby Miller, Robert Stam, **A Companion to Film Theory**, United Kingdom, BlackWell, 2004, S. 129.

Vertov'un görüşleri gerek Sovyetler Birliği'nde gerekse diğer ülkelerde büyük etki yaratmıştır. Onun geliştirdiği kuramlar, bütün gerçekçi sinema okullarında gücünü duyurmuş ve Fransa'da başlayıp diğer ülkelere de yayılan "Cinema-Verite" (Sinema-Gerçek) akımının temelini oluşturmuştur. Hareket, filmlerin sosyal olarak daha gerçekçi olmasını isteyen hükümetin etkisi sayesinde, 1930'ların başında sona ermiştir.

2.1.4. Ekspresyonizm

Esen E. Coşkun kitabında, Sözen ve Tanyeli'nin Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimini anlatmasını şöyle aktarır: "Sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması işlemi."⁷³ Ekspresyonizm aynı zamanda 20. yüzyılın başında özellikle Almanya'da gelişen bir modern sanat akımıdır.

Ekspresyonizm savaştan önce 1905 yılında resim sanatında ortaya çıkmış ve kısa sürede çeşitli sanatçıları cezbetmiştir.

Resimde, Van Gogh'tan son derece etkilenmiş olan Ekspresyonistler, çalışmalarına neredeyse 1905 itibariyle başlamışlardır. Bu sanatçılar, karanlık ve kaygı dolu atmosfere sahip olan resimleri fırçanın ani hareketleriyle resmetmişlerdir. Ekspresyonizm'in, Empresyonizm'e ve Natüralizm'e bir tepki olarak doğduğu söylenebilir.

Alman ve Fransız Sinemaları, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ülkelere verilen ciddi zararlar nedeniyle, sosyal ve ekonomik açıdan çok acı çekmiştir. Aynı dönemde, Amerikan Sineması yeni pazarlar aramaktadır ve çeşitli ülkelerin sinemalarında, özellikle Almanya ve Fransa Sinemaları'nda daha fazla etki yaratır. Almanlar, 1916'dan beri yabancı filmlerin ithalatını kontrol etmektedirler, savaştan sonra da ulusal izleyiciyi çekmek için bir harekete ihtiyaçları olur. Bütün bu koşullar,

⁷³ Coşkun, a.g.e., S.72.

Alman Sineması'nda, Ekspresyonizm akımının daha güçlü ortaya çıkması için bir platform oluşturmuştur.

J. P. Tolte, Ekspresyonizm'in ortaya çıkışının nedenlerini şöyle açıklar: "Weimar'dan idare edilen liberal bir hükümetin kurulması, devlet sansürünün kaldırılması, Marksizm'in yeni popüleritesi ve Birinci Dünya Savaşı'nın dehşetine neden olan geçmişin genel reddi."⁷⁴

Birinci Dünya Savaşı'nda başarısız olan Almanya, Ekspresyonizm'den daha iyi bir şekilde ifade edilemeyecek birçok ekonomik, sosyal ve kültürel sorunla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Aslında, Ekspresyonizm'in temeli, sanatçının gerçeklikle uğraşmakta olduğu duygusal ve ruhsal deneyimidir. Sanatçının zihinsel ve duygusal ifadeleri, nesnel gerçeklere tercih edilir. O sırada, Almanya'nın savaşta aldığı yenilgi ve gördüğü büyük zarar ile o günlerin karanlık ve bunalımlı toplumunda hâkim olan umutsuzluk ve hayal kırıklığı, Ekspresyonizm'in ifade etmeye çalıştığı şeylerdir.

"Ekspresyonizm, nesnel ve dış gerçekliklerin etkisini ifade etmeye çalışan Ekspresyonizm'in tam tersidir. Ekspresyonizm, dışarıdan içeriye ve anın sanatı olan bir harekettir ve esas olarak ışık ve renk ile bu unsurları birleştirme deneyimine odaklanır. Bununla birlikte Ekspresyonizm, sanatçının içsel duygularının bir ifadesi olarak görülebilir. İçsel durumların ortaya çıkmasını hedefleyen renk ve form veriminin sanatıdır. Başka bir deyişle, öznel konuyu nesnelleştiren, insanın ideallerinin çarpıtılmasına ve yeni bir insan kaygısı anlamının ortaya çıkmasına bir cevap olarak nitelenmektedir."⁷⁵

Bu okul sinemadaki gerçeği reddederek dini ve soyut öğeler içeren daha güçlü bir resimsel biçim seçmiştir. Böylece dış sahneler içermez, sadece dekorlar kullanılır. Çeşitli sinema kaynaklarında yer alan bu akımın en önemli filmi Robert Wiene'nin *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* filmidir.

⁷⁴ Badley, Palmer, Schneider, a.g.e., S. 39.

⁷⁵ Anahita Madahi, "Sinemada Ekspresyonizm", **Roshde Amuzesh Honar**, No:6, 2006, s. 30.

Biçimsiz yollar, yamru-yumru evler, boyalı duvarlar, ışıklandırma, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekorlar, eş açılar ve derinlemesine kompozisyon gibi sinema teknikleri, abartılı oyunculuk, oyuncuların boyalı yüzleri, kurgunun az kullanılması, öznellik, şüphe, karamsarlık, kaygı, insan ruhunun sıkıntısına dayanan perspektifler, insanın mutlak ve özgür iradesinin olmaması ve kaderinin kesinliği gibi öğeler Ekspresyonist Sinema'nın özellikleri arasında bulunmaktadır.⁷⁶ Bu özelliklerin çoğu *Doktor Caligar'nin Muayenehanesi* filminde belirgindir.

Ekspresyonizm'in ve Caligarizm'in öne çıktığı diğer filmler arasında; yönetmenliğini Robert Neppach'ın yaptığı Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Gece Yarısına* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), Fritz Lang'ın *Yoğun Ölüm* (*Der Müde Tod*, 1921) ve *Kumarbaz Dr. Mabuze* (*Dr. Mabuse der spieler*, 1922), Arthur Von Gerlach'ın *Vanina* (1922), Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi* (*Wachsfigurencabinet*, 1924) ve Hans Kobe'nin *Targus* adlı filmlerini sayabiliriz. Bununla birlikte, J. P. Tolette, Ekspresyonist Sineması hakkındaki yazılarında, *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*, *Metropolis* ve *Balmumları* filmlerini, Ekspresyonizm'in özellikli filmleri olarak incelemiştir.

Bordwell ve Thomson gibi bazı sinema tarihçilerine göre, sinema krizi, ucuz kaynaklara dayanan Alman Sineması'nın verimliliğini ortadan kaldıran döviz kurunun sabitlenmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda, 1933'deki Nazi partisinin zaferi ve takip ettikleri propaganda sineması, Ekspresyonist filmler için sınırlarını genişletmiştir.⁷⁷

Ekspresyonist filmleri destekleyen büyük şirketler, Amerikan şirketlerinin hakimiyeti altında kalmış ve birçok ünlü Alman sinema uzmanı Amerika'ya gitmiştir. Sonuçta Ekspresyonizm, 1933'te, diğer tüm sanatsal akımlar gibi, genellikle ekonomik ve sosyal değişimlerden dolayı ortadan kaybolmuştur.

⁷⁶ Coşkun, a.g.e., S.80-82., Kamalnia, a.g.e., S.51-52. Badley, Palmer, Schneider, a.g.e., S. 40.

⁷⁷ Kamalnia, a.g.e., S.56.

2.1.5. Fransız Avant-Garde Sineması

Avangart veya öncü sanatçıların ve onların sanat eserlerinin ampirik, radikal veya yenilikçi bir yapıya sahip olduğu söylenir. Belirli bir dönemde çalışmalarında en gelişmiş formları ve temaları kullanarak sıklıkla yeni hareketlerin öncüsü olmuşlardır.

Avant-garde, sanatta yenilikçi ve deneyimsel olan, anlaşılabilir günün akımın hemen dışında yer alan ve genel ve popüler sanat standartları tarafından kabul edilemeyen ve anlaşılabilir olmayan ürün ve sanat eseri demektir.⁷⁸

Abisel, Avant-garde (öncü) terimini, “kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım”⁷⁹ olarak tanımlamıştır.

Avant-garde sinemacıları resim ve edebiyattaki akımlardan etkilenirken deneysel, yenilikçi ve ticari kaygısı olmayan filmler yapmaya başlamışlardır. 1920’den 19302’a kadar olan filmlere dikkatle bakıldığında, bu filmlerin çoğunda Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Empresyonizm ve Sürrealizm’in izleri görülmektedir. Başka bir deyişle, bir akımdan değil birkaç sanat akımından etkilenmişlerdir.

Fransız Avant-Garde Sineması’nın ortaya çıkış sebepleri, o dönemin Paris’indeki sanatsal bağlamda bulunabilir. 1910’larda ve sonrasında her ülke sinemasının ana rakibi Hollywood Sineması’dır. Fransız Sineması, savaş nedeniyle Amerikan film endüstrisi karşısında gittikçe gerilemeye başlamıştır. Savaştan sonra, film yapım maliyetleri ve ekonomik sorunların artması nedeniyle film sayısı hızla düşmüştür. Savaştan önce Amerikan filmleriyle yarışan Pate ve Gomon isimli iki şirket yatırımlarını azaltarak film ithal etmeye başlamıştır.

⁷⁸ Mahdi Tehrani, (Çevrimiçi) www.hamshahrionline.ir/news/251153/, 30 Mart 2019.

⁷⁹ Nilgün Abisel, Sessiz Sinema, 2. Baskı: Om Yayınevi, İstanbul, 2003, S. 279.

Başka bir açıdan, tüm bunlar Fransa’da sanatsal sinemanın gelişimi için zemin hazırlamıştır. Böylece sanatçılar deneysel, sanatsal ve ticari olmayan filmler yapmaya başlamıştır. Sanatsal filmleri gösteren salonlar açılmış ve izleyiciler tarafından da memnuniyetle karşılanmıştır. Sonuçta bu tür filmler için finansman sağlamak da mümkün hale gelmiştir.

Aynı zamanda entelektüeller, sinema hakkında yazmaya başlayarak Fransız Sineması’nın geliştirilmesine ve sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesine yardımcı olmuşlardır.

İlk sinema eleştirmeni olarak bilinen Ricciotto Canudo ise, yedinci sanat olarak sinemayı, önceki altı sanat olan edebiyat, resim, heykel, müzik, dans ve mimariden türetilen bir sanat olarak tanıttığı bir yazı yazmıştır.⁸⁰

Bu filmlerin yönetmenleri, çeşitli sanatsal akımlarından etkilenip film çekmişlerdir; bu nedenle de bir akımın sanatçısı olarak addedilemezler. Bu yüzden Fransız Avant-Garde Sineması, diğer sanatsal dallarda ortaya çıkan birçok sanatsal akımın bir yansıması olduğu için, bu dönemin filmlerini bu akımlar altında incelemek daha faydalı olacaktır.

2.1.5.1. Empresyonizm

Empresyonizm terimi, farklı kaynaklarda hemen hemen aynı manaya gelmektedir. Örneğin Oxford sözlüğünde bu sözcük şöyle ifade edilmiştir:

“Sanat tarihindeki sanat akımlarından biri Empresyonizmdir. Bu edebi terim, zihinsel duyuların dış nedenleri yerine, her şeyi gözlemcinin hissettiği şekilde açıklamaya çalışan eserler için geçerlidir.”⁸¹

⁸⁰ Welle, a.g.e., 296.

Bu terim ilk önce Claude Monet'in *Güneş Doğuşunun İzlenimi* başlıklı resmi için kullanılmıştır.⁸² Sanattaki birçok isimlendirme gibi, Monet'in yapıtını alaya almak için böyle adlandırılmış fakat sonrasında bu başlık, sanat eserinin yaratılışındaki özellikleri dikkate alan özel bir tarz haline gelmiştir. Gauguin, Van Gogh, Kandinsky, Henry Matisse, Monet ve Picasso gibi sanatçılar, Empresyonizm akımında resimler sunan sanatçılardır. Empresyonizm belirli bir anda nesneyi resmetmeye yöneliktir. Teoride, Empresyonist tarzda resmetmek, nesneye kısa bir bakıma kadar sürmelidir ve bu, parlak renkler kullanarak kısa fırça darbeleriyle yapılır. Ancak bu üslup, resim ile sınırlı kalmayarak aynı zamanda edebiyat ve müzik alanında da yayılmıştır.

Literatürde Andre Gide ve Marcel Proust, müzikte ise Debussy ve Gabriel Faure gibi sanatçıların eserlerinde, Empresyonizm'in izleri vardır. Ancak, bir sinema hareketi olarak Empresyonizm 1910'ların sonunda Fransa'da başlamıştır. Aslında, sinemadaki Empresyonizm, resim gibi, dış dünyanın insanoğlunda bıraktığı izlenimin peşindedir. Sinemada Empresyonizm, kısa ve sürekli çekimlerle bir sekans yapmaktır. Bu çekimler genellikle birbirine bağlanmadan art arda akarlar.⁸³

Empresyonist filmlerde mutlaka psikolojik bir anlatım var olmakta ve karakterlerin psikolojik dönüşümleri büyük önem taşımaktadır. Bakış açısı çekimi, flashback, çok hızlı montaj, son derece hareketlenen kamera ve bu akımın diğer teknikleri, dış dünyayla ve birbirleriyle ilişkide olan karakterlerin duygularını temsil etmek için kullanılmaktadır.⁸⁴ Bu akımın öncüleri arasında Germaine Dulac, Marcel L'Herier Abel Gance, Jean Epstein ve Louis Delluc gibi ünlü isimler göze çarpar.

Louis Delluc, Avant-garde Empresyonizm'in kurucusu olarak sinema alanında birtakım kuramlar geliştirmiştir. Onun en önemli kuramsal çalışması "Photogenie" kavramı ile ilgilidir. Ona göre sinemada, sıradan nesneler günlük hayatta olduğundan

⁸¹ Oxford University, "Maktabhaye Adabi: Empresyonizm", Çev. Gita Gorgani, **Azma**, No: 59, 2008, S. 27.

⁸² "Empresyonizm Talfighi az do Sabke Realism va Romantism", Ferdowsi, No: 80&81, S. 30.

⁸³ Fereydu Khamenei Pour, "Sinemaye Empresyonisme Faranse", **Honar**, No: 17, 1989, S. 235.

⁸⁴ Kamalinia, a.g.e., S.19.

farklı anlamlar ifade edebilir.⁸⁵ Delluc, 1920 yılında *Sessizlik* filminde karakterin psikolojik durumlarını, nesneler aracılığıyla görsel olarak iletmiştir. Aslında Delluc, filmlerinde Sembolizm'den de çok yararlanmışır. Hatırlama tekniği de 1923'te çektiği *Su Baskını* filminde kullanılmışır. Öyle ki karakterin gerçekte veya hayalde yaşadığı kısımları açıkça ayırt edilebilecek bir durum söz konusu değildir.

Germaine Dulac, ikinci Fransız kadın yönetmen sayılır. İlk önemli filmi, senaryosunu Delluc'un yazdığı, 1919'da yapılan *İspanya Şenliği*'dir. 1923 yılında *Gülümseyen Bayan Budet* ve 1927'de ise *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* isimli filmleri yapmıştır.⁸⁶ Filmlerinde Sürrealist öğeler de var olmasına rağmen insanların bilinçaltına ittiği duygu ve tutkularının nesneler aracılığıyla görselleştirilmesinden dolayı Empresyonist filmler arasında yer alır.

Jean Epstein de Avant-garde bir sanatçı olarak filmlerinde sembolik bir anlayışla hareket etmiş, görsel düzenlemeler ve nesneler ile karakterlerin deliliğini vurgulamıştır. Teknik açısından ise yavaşlatılmış hareket, çoklu bindirme ve yakın çekim ile görsel metaforlar yaratmaya başvurmuştur. Marcel L'Herbier de Fransız Avant-garde sinemacıları arasındadır.⁸⁷ Diğer Fransız Empresyonistler gibi sembolizmi yoğun olarak filmlerinde kullanmıştır. Onun, bu akımda yer alan filmleri 1924'te yapılan *İnsanlık Dışı*, 1925'te yapılan *Rahmetli Mathias Pascal* ve 1929'da yapılan *Para* filmleridir.

Abel Gance'in, diğerlerine göre çok daha yenilikçi ve deneysel olan tutumu nedeniyle Fransız Empresyonistleri içinde özel bir yeri vardır. Gance, 1918'de *Suçlanıyorum* filmini yapar. Film, bir yandan savaşa karşı çıkarken diğer yandan da insanlardaki hayvansal içgüdüğü göstermeye çalışır. *Tekerlek* (1922) ve *Abel Gance'a göre Napoleon* filmleri sessiz sinemanın başyapıtları arasında yer alır. Gance bu filmlerde ritmik ve hızlı kurguya önem vermiştir. Söz konusu teknikleri Avant-garde

⁸⁵ Hacı Mehmet Duranoğlu, "1895'ten 1950'lere Dünyada Ve Türkiye'de Sinema Politikaları Ve Yansımaları", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018.

⁸⁶ Abisel, a.g.e, S. 281.

⁸⁷ A.e., S. 283.

sanatçılar tarafından çok cazip bulunmuştur ve *Tekerlek* filmi, bütün yenilikçi sinemacılara örnek olmuştur.

Dönemin en pahalı Fransız filmi olarak *Abel Gance'a göre Napoleon*, 1925-1926 yıllarında yapılmıştır. İlk kez kullanılan perdeyi bölme ve ışık-gölge zıtlığı teknikleri, bu filmi mükemmel bir başyapıt yapmıştır. Öyle ki Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko gibi Rus Sovyet sinema dâhilerinin üzerinde derin bir etkisi olmuştur.⁸⁸

Empresyonist Sinema'nın önemi, yirmili yılların sonunda azalmış ve bu akım giderek sona ermiştir. Bu sona erişin sebepleri olarak da bu hareketin sinemacılarının birbirinden ayrılığı, hızlı montaj gibi Empresyonizm ilkelerinin yaşlanması, sinemada Sürrealizm, Dadaizm ve Soyut Sanat gibi diğer Avant-gard hareketlerin varlığı⁸⁹, sinemada sesin ortaya çıkması ve Empresyonistlerin sesli film çekme konusunda finansal sorunlar yaşaması sayılabilir.

2.1.5.2. Dadaizm

Sanatsal hareketlerden biri, Fütürizmle bağlantılı ve Sürrealizm'in öncüsü olan Dadaizm'dir.

Bu hareket 1916'da Zürih'te *Kabare Voltaire*'de başlamıştır. Öncüsü, Tristan Tzara adlı yirmi yaşındaki şairdir.⁹⁰ Dadaistler, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan ölümlerden bıkmışlar ve insanı sanata yönlendirme amacıyla dönmüşlerdir. Aynı zamanda, sanatın insan deneyimini düzeltebileceğine ve böylece sosyal yaşam koşullarını değiştirebileceğine inanırlar. Birçok katılımcısı için Dada, savaşın temel nedeni olduğuna inandıkları burjuva ve sömürgecilğe karşı bir protestodur.

⁸⁸ Khamenei Pour, a.g.e, S. 237-239.

⁸⁹ Maryam SolhKonanade, "Az Empresyonisme Sinemayı ta Sinemaye Novine Alman, Naghd va Barresi'ye Makateb'e Sinemayı", **Honar**, No:15, 2017, S. 76.

⁹⁰ Childs, a.g.e., S. 136.

Dadaizm'in beş özelliği vardır: Rasyonalizm karşıtıdır, savaş karşıtıdır, politika karşıtıdır, sosyal sistem statüsü karşıtıdır ve son olarak, daha önce belirtilen dört kategoriye yıkmak için anarşizm ile ilgilenmektedir.⁹¹

Savaştan sonra bu tarz Fransa'ya gelmiştir ve bir yandan Sürrealizm'in ortaya çıkmasına neden olurken diğer yandan da deneysel sinemanın yaratılmasına yardımcı olmuştur. Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Duchamp, Man Ray, Walter Ruttmann, Fernand Leger, Dudley Murphey ve Rene Clair gibi sanatçılar deneysel tarzda yaptıkları filmlerle bu akımın temsilcileridir.

Man Ray, 1923 yılında Tzara'nın Dadaist manifestosu için, beş dakikalık *Akla Dönüş* filmini yapar. Ray'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi, bu filmde de birbirleriyle alakası olmayan rastgele seçilmiş nesneleri sabit bir kamera önünde hareket ettirir. Ray'ın 1924'te yaptığı *Emak Bakia* adlı filmi, sürrealist özellikler de taşımaktadır.⁹² Fernand Leger de aynı yılda Amerikalı görüntü yönetmeni Dudley Murphy'nin yardımıyla *Mekanik Bale* filmini yapar. Leger bu filmde, görüntülerin ritmik hareketlerini ve birbirlerini ritmik bir biçimde izlemelerini vurgulamaktadır.⁹³

Söz konusu film, öyküyü reddeden ve ritmin peşinde koşan deneysel bir örnektir. *Mekanik Bale*, makineyle insanı birbirine bağlayan karmaşık bir bütünün sinemasal yolla ifade ediliş denemesi olarak kabul edilir. Film, üç yüz civarında çekimden oluşur ama süresi sadece on dört dakikadır.

Rene Clair de bu akımın önemli yönetmenlerinden sayılır. Ancak yaptığı filmlerde Sürrealist özellikler de vardır. Bununla birlikte, 1930'lardan sonra Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde de yer almaktadır. O, 1924 yılında yaptığı *Perde Arası* filmiyle Dadaist sinemanın örneklerinden birini verir. Bu film şaşırtıcı metaforlar, amaçsız ve mantık dışı görüntülerle doludur.

⁹¹ SolhKonanade, a.g.e., S. 78.

⁹² Coşkun, a.g.e, S. 114.

⁹³ Abisel, a.g.e, S. 271.

Dadaizm, öncülerinin ayrılığından dolayı nihayet yıkılır.⁹⁴ Halkın güçlü muhalefeti ve eleştirmenlerin eleştirileri, Dada'nın sona ermesinin diğer nedenleri olarak işaret edilebilir. Böylece Dadaizm herhangi bir popüler taban ve sabit izleyici bulamamıştır. Nihayet, Sürrealizmin ortaya çıkışıyla birlikte, Dadaizm tamamen ortadan kalkar.

2.1.5.3. Sürrealizm

Sözlükteki karşılığı gerçeküstücülük olan Sürrealizm, Dada üyelerinin iç çelişkilerinden ve hatta Dada'nın düşüncesi içindeki paradokslardan doğmuştur. Diğer birçok sanatsal akım gibi, bu akım da önce edebiyatta ortaya çıkmış sonra diğer sanatlara yani resim, heykel, tiyatro ve son olarak sinemaya yönelmiştir. Sürrealizm, Dada'nın talep ve görüşlerinin devamı olarak düşünülebilir.

Dadacıların bir kısmı, yıkımdan sonra daha iyi bir konsept ve yaratma yerleştirme inancıyla, Dada'nın yapısökümüne karşı ayaklanır. Bilimsel akımlarından da etkilenen bu Dadaistler, Sürrealizm okulunu oluşturur. Aynı anda, bu Dadaizm grubunu yöneten André Breton, ağır bir şekilde Freud düşüncelerinin etkisi altındadır. Andrea Bertone, 1924 yılında yayınlanan Sürrealizm Bildirisi'nde, Sürrealizmi, aklın monarşisi ve ahlaki kontrolü olmadığında bir düşünce ve insan aklının serbest bırakılması için bir araç olarak nitelendirmiştir. Sürrealistler, nesnel gerçeklerin ötesine geçerek bilinçaltı betimlemesi istemektelerdir. İnsanın zihninin bilinçaltı süreçleriyle bağlantısı nedeniyle cinsel sorunlara, düş ve cinsel hayallere büyük önem verirler. Sürrealizm, Dadaizm gibi, geleneklere karşı bir hareket olarak burjuva, din ve ahlaki değerlere de şiddetle karşı çıkar. Solcu bir tavırdarken aslında Marks ve Freud düşüncelerini birleştirerek ve Dada'nın isyankârlığını da ekleyerek Sürrealizm'i yaratırlar.⁹⁵

⁹⁴ Kamalinea, a.g.e., S.36.

⁹⁵ A.e., S. 40.

Fakat Sürrealistler, Dada'nın aksine, tamamen politik bir tavır sergiler. Birçoğu solcu ve Marksist bir görünüme sahiptir. Sürrealizm, herhangi bir rasyonalliteyi reddeden Dadaizm'den farklı olarak, rasyonellikle tutarlı olan bilimsel sonuçlardan yararlanan ve diğer bilim alanlarında çıkan yeni düşünceleri memnuniyetle karşılayan bir harekettir. Sürrealizm, aslında, kendi çağdaş gelenekleri ile çok iyi uyum sağlar ve bu nedenle sinemayı memnuniyetle karşılayarak onu kullanmakla ilgilenir.

Anlatı Sineması'na karşı, sebep sonuç ilişkisinin bozulması, mantıksız görüntüler, montajda süreklilik ve süreksizlik kurgu* tekniklerinin birleştirilmesi, Sürrealist Sineması'nın teknik tarzıdır. Sürrealist filmlerin temalarından ise, rüya gibi olaylara, abartıya ve sosyal değerlerle dalga geçilmesine de işaret edilebilir. Bu filmler din adamlarının, politikacıların, kapitalistlerin ve sosyal mevkie sahiplerin riyakârlığını gösterip yaygın ilkelere şiddetle karşı çıkar.

Rene Clair'in 1924'te yönettiği *Perde Arası* filmi ilk Sürrealist film olarak kabul edilebilir. Rene Clair, geleneksel anlatılardan kaçınmaya ve hayal gücünü göstermeye çalışır. Şüphesiz bu filmde Dadaist simgeler de vardır. Aslında Empresyonist sanatçılar arasında yer alan bir sonraki önemli yönetmen, insanın bilinçaltı hakkında film yapmaya ilgisinden dolayı, eserlerinin birçoğu Sürrealist sayılan Germanie Dulac'tır.⁹⁶

Bu çalışmaların en önemlilerinden biri senaryosunu Antonin Artaud'un yazdığı *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* isimli 1927 yapımı olan filmidir. Bu film, kiliseye karşı içeriğe sahiptir ve cinsel arzusunu bastıran bir din adamının bilinçaltı hakkındadır. 1928'de *Deniz Yıldızı* ve 1929'da *Zarlar Şatosu'nun Sırları* filmlerini yapan ve bu akımda faaliyet gösteren başka bir yönetmen de Man Ray'dir.

Luis Buñuel, Salvador Dali ile iş birliği içerisinde 1929'da en ünlü Sürrealist filmi olan, *Bir Endülüs Köpeği* adlı filmi yapar. Bir erkek bir kadına takıntılıdır. Ona olan şehvetinin imgeleri ölüm ve çürüme görüntüleri ile çarpışır. Filmde bir anlatı

* Continuity and discontinuity editing

⁹⁶ Clarke, a.g.e., S. 76.

mantığı değil, duygu mantığı vardır. Film, bir erkeğin bir kadına duyduğu isteğin bir göstergesi olarak melodram, komedi ve trajediyi birleştirir. Yaklaşık on beş dakikalık olan söz konusu film, üç yüz çekimden oluşur.

“Filmde, gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir. Haber filmlerinde rastlanabilecek denli sıradan çekimler, sanrılı bir dünyanın dokusunu örmüş, anlamsız eylemler, belirsizlikler, birbirlerini çağrışımlarla izliyor duygusu veren görüntüler sergilenmiştir. (Papazlar, eşek leşleri, kesilen gözbebeği, balkabakları, içinde karıncaların kaynaştığı el gibi.)”⁹⁷

1930’da çekilen ikinci Bonuel filmi *Altın Çağ*’dır. Film sembolik bir yaklaşımla ele alınan erotik sahnelerle doludur. Film, Fransa’da 50 yıl boyunca, geleneksel değerlere saldırması nedeniyle yasaklanmıştır.

Sürrealizm bir sinema hareketi olarak yirmili yılların sonunda ve otuzlu yılların başında doğuşunu, zirvesini ve düşüşünü yaşamıştır. Sonunda, sinemaya ses girmesi ve Sürrealist filmlerin yüksek maliyeti nedeniyle Sürrealizm hareketi sona ermiştir.

Sesli filmin anlatı ve hikâyeyi daha anlamlı bir şekilde kullanması ve sinemadaki imgelere odaklanmanın önemini azaltmasından dolayı gerçekçilik eğilimi ile sonuçlanmıştır. Dolayısıyla, sadece Sürrealist sinema değil, Avant-garde Sineması da düşüşe geçmiştir.⁹⁸ Hâlbuki entelektüel bir akım ve sanatsal tarz olarak Sürrealizmin sinemadaki gücü hala vardır. Sürrealizm asla eskimeyecektir. İçsellik, bilinçaltı ve düşlerle uğraşmanın yanı sıra, rasyonellik, din ve burjuvazi eleştirisinin, birçok filmin özelliği olduğunu ve onları Sürrealizme yaklaştırdığı söylenmelidir. Ingmar Bergman ve Federico Fellini’nin bazı eserlerinde bile Sürrealizm temalarını görmek mümkündür.

⁹⁷ Abisel, a.g.e, S. 276-277.

⁹⁸ SolhKonanade, a.g.e., S. 80.

2.1.6. Şiirsel Gerçekçilik

Şiirsel Gerçekçilik, otuzlu yılların başında başlayan ve neredeyse II. Dünya Savaşı'nın ortasına kadar süren, Fransız Sineması tarihinde çok karamsar bir hareket olarak kara film akımının ortaya çıkmasına da neden olmuştur.

Şiirsel Gerçekçiliğin önde gelen sinemacıları Julien Duvivier, Marcel Carne ve Jean Renoir'dir. Ekonomik olarak, 1930'ların ortalarında, Gaumont ve Pathe gibi Fransız Sineması'nda faaliyet gösteren büyük şirketlerin iflası, Şiirsel Gerçekliği kuran bağımsız yapımcıların ve sinemacıların ortaya çıkmasına yol açar. Bu ekonomik krize Fransa'da faşistlerin ve hain unsurların yükselişi olan ve bu toplumu her zaman emniyetsiz ve tehlikeli hale getiren politik ve sosyal bir kriz eşlik eder. Fransa'nın 1939'da başlayan II. Dünya Savaşı'na katılımı, çoğu film yapım faaliyetini kesmesine neden olur. Alman ordusu 1940'ta Paris'i ele geçirdiğinde birçok yönetmen kaçmak ya da saklanmak zorunda kalır.⁹⁹

Genellikle Şiirsel Gerçekçilik filmleri, umutsuzlukla yaşayan toplumun çaresiz alt sınıf insanları, işçiler ve hatta suçlular hakkındadır. Bu anlatılarda, umut, içlerinde bir sevgi sonucu olarak yaratılır, ancak kurtuluş bir yanılsamayken daha fazla hayal kırıklığına uğrarlar. Herhangi bir kurtuluş olasılığını reddeden Şiirsel Gerçekçilik Sineması bir tür kaderci ve karamsar görünüme sahiptir. Şiirsel Gerçekçilik filmlerinin ana karakterleri genellikle kaba ve duygusal işçilerdir. Bu karakterler genellikle cinayet işler ve aşk onları yakalayıp yok eder. Bu görüş, duygunun akıldan daha güçlü olduğunu düşünen natüralist düşüncelerden gelmektedir. Bu filmlerde saflık yüzünden erkek ana karakterin tutuklanmasına neden olan kadınların masum yüzü vardır. Bu tür gerçekçilikteki ilginç nokta, filmlerdeki gerçek alanların genellikle stüdyolarda yeniden inşa edilmesidir. Bu filmlerde sahne tasarımına büyük önem verilmektedir.

⁹⁹ Kristin Thompson, David Bordwell, **Film History: An Introduction**, 2. bs., New York, McGraw-Hill, 2003, s. 283-289.

Şiirsel Gerçekçilik, tarihsel bağlamda da göz önünde bulundurulmalıdır, çünkü 1936'da nihayet iktidara sahip olan sol kanatçıların yükselişinin ve düşüşünün izleri, Şiirsel Gerçekçilik filmlerinde de izlenebilir. Bu değişikliklerin iyimserliği, Renoir tarafından 1938 yılında yapılan *M. Lange'in Suçu* ve 1936'de yapılan *Hayat Bizimdir* filmlerinde belirgindir. Öte yandan, Marcel Carne tarafından yapılan *Sisler Rıhtımı*, 1938 ve *Gün Doğarken*, 1936 ve Renoir'ın *Oyunun Kuralı*, 1939, popüler cephenin düşmesinin habercisi ve savaşın oluşumunun hüsrandır.¹⁰⁰

1937'de Jean Renoir tarafından yapılan *Büyük Aldanış* Fransız Sineması'nın şaheseridir. Konusu, Birinci Dünya Savaşı'nda bir Alman gözaltı merkezinden kaçan birkaç mahkûm hakkındadır. Bu film asla savaş sahneleri içermez ancak savaş, insanların ilişkilerinden ve görüntülerden hissedilebilir.

1943 yılında Marcel Carne tarafından yapılan *Cennetteki Çocuklar*, dört erkeğin bir kadına olan sevgisini ve aralarındaki üzücü ilişkileri anlatan şiirsel tarzda başka bir filmidir.

Ancak, bu hareketin tüm yönetmenleri sol kanattan değildir. Yapılan en az iki film son derece karamsar mesajlar içermektedir.¹⁰¹ Bunlar arasında *Cezayir Batakhaneleri* (*Pepe Le Moko*, 1937) ve Julien Duvivier'in yönettiği *Güzel Çağ* yer alır ki her ikisinde de Şiirsel Gerçekçilik Sineması'nın yıldızı, Jean Gabin başrolü oynar. Birinci filmde, Pepe kendi ellerinde öldürülür. *Güzel Çağ*'da erkek işçilerin ilişkisi, işçi sınıfının güçsüzlüğü nedeniyle hasara maruz kalır ve hızlıca bir kadının çekici varlığıyla yıkılır.

Bu arada, Jean-Gremillon sol kanattan biri olarak aynı yıllarda söz konusu filmler gibi hayal kırıklığına uğratan filmler çeker. *Katil Leydi*, sonunda elinde öldürülen kalpsiz bir kadının sevgisinden bir asker olarak görevini ihlal eden bir adamı anlatır.

¹⁰⁰ Susan Hayward, **Cinema Studies: The key Concepts**, 3. bs., London and New York, Routledge, 2006, S. 171.

¹⁰¹ Hayward, a.g.e., S. 171.

Rene Clair, bu harekette çalışmalarına dikkat edilmesi gereken başka bir önemli yönetmendir.

“1930’lu yıllara genel bir karışıklık içinde giren Batı toplumunun yapısını, filmlerinde eleştirel bir tavırla ele alan Clair, tutuculukların, ikiyüzlülüklerin arasında, yoksul Parislilerin dünyasını coşkuyla sergiler. Bazı toplumsal nitelikleri karikatürleştirerek düşü dekorlarla yansıtır.”¹⁰²

Clair, eleştirel bakış açısını kara bir mizahla birlikte insanın makineleşmesiyle mutluluğunu göz ardı ettiği *Bizlere Özgürlük* (1931) filminde sunar. *Milyon* (1931) filmi de kentsoylu yaşamının en önemli parçası, paraya yöneliktir.

Şiirsel Gerçekçilik hareketinin sona ermesinin sebepleri en çok, II. Dünya Savaşı’nın patlaması, Fransa’nın işgali ve sinemacıların diğer ülkelere göç etmesinden kaynaklanır. Şiirsel Gerçekçilik bir hareket olarak bitmesine rağmen, kalıcı olan eğilimler yaratmıştır.

Bir yandan Amerikan Noir filmi öte yandan da İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgası bu akımdan etkilenmiştir. Noir film, serin ve karanlık mekânlar ve mutsuz sonunu Şiirsel Gerçekçilikten almıştır. Neorealistler, gerçekçiliği ve ezilen sınıfın yaşamını temsil etme eğilimini bu akımdan alır.¹⁰³ Fransız Yeni Dalgası’nda ise, Şiirsel Gerçekçiliğin anlatı çizgileri ve birçok teması da görülmektedir. Örneğin, Yeni Dalga filmlerinde, erkek kahraman genellikle tutuklanır ya da öldürülür.

2.1.7. İtalyan Yeni Gerçekçilik

Faşistlerin Mussolini önderliğinde hüküm sürdüğü dönemde, sinema gerçeklikten uzaktır çünkü hükümetin emriyle tüm filmler İtalya’ya dair iyi bir izlenim

¹⁰² Coşkun, a.g.e., S. 141.

¹⁰³ Solhkonande, a.g.e., s. 82.

bırakmaya çalışır. Mussolini'nin yıkılmasından sonra, tüm esnaf ve sınıflar eski tarzlardan ayrılmak ister. Bunun sonucunda 1942'den 1952'ye kadar devam eden Yeni Gerçekçilik, bir sinema akımı olarak ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik, kısmen yönetmenlerin ifade özgürlüğüne karşı konulan sınırlamalar ve bu konudaki memnuniyetsizliklerinden kaynaklanır. Adından da anlaşılacağı gibi, Yeni Gerçekçilik, sinema alanında bir tür gerçekçiliktir. Bunların çoğu, direkt savaşla ilgili olan veya yoksulluk, pahalılık ve işsizlik dâhil olmak üzere savaşın sosyal ve ekonomik sonuçlarıyla ilgili olan gerçekliklerdir.

Bu hareketin ana düşüncesi, sinemanın kendi mahiyetine ve toplumdaki rolüne odaklanması ve izleyicilerin kendi gerçeklikleri ile yüzleşmesi gerekliliğidir.

Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkmasının diğer ana kaynağı, İtalyan Sineması'nın iki ünlü kuramcısı olan Cesare Zavattini ve Umberto Barbaro'dur. Bu iki kuramcının genel olarak anlatı sinemasının reddedilmesi ve realist sinemanın onaylanması konusunda kuramları vardır.

Son olarak, İtalya dışındaki sinema hareketlerinin ve özellikle Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin etkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Renoir ve Carne gibi bazı Şiirsel Gerçekçilik yönetmenleri, İtalyan Yeni Gerçekçilikten önce Yeni Gerçekçi uygulamaları kullanmışlardır. Bazı İtalyan sinemacılar da bu filmlere katkıda bulunmuştur.¹⁰⁴

Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio Desica gibi yönetmenler, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en ünlü sinemacıları arasındalardır.¹⁰⁵ Visconti'nin 1942 tarihli *Tutku* filmi bu hareketin öncüsüdür. Aslında, senaryo yazarı, Antonio Pietrangeli, 1943'teki Yeni Gerçekçilik terimini, *Tutku* filminin konuşmasında kullanmıştır.

Film, gerçek bir hikâyeden oluşmamasına rağmen, açıkça James M. Cain'in yazdığı "*Postacı Kapıyı İki Defa Çalar*" adlı popüler romanından uyarlanmıştır. Film, İtalya'nın kuzeyindeki gerçek yerlerde çekilmiş ve bir kadın tarafından baştan çıkarılıp

¹⁰⁴ Kamalinia, a.g.e., s. 99.

¹⁰⁵ A.e., s. 79.

planını uygularken kadının kocasını öldüren bir işçinin hikayesini anlatır. Kadın, isteği gerçekleştikten sonra bir araba kazasında ölür.

Visconti, bu filmi yaparak, devletin emirlerine karşı çıkar. Film vizyona girer, ancak birçok bölümü sansürlenir. Visconti, 1948’de *Yer Sarsılıyor* filmini çektiği sırada yönetmenlik yapması yasaklanır.¹⁰⁶

Roma, Açık Şehir, 1943-44’te Roma’da yaşanan gerçek olaylardan uyarlanmıştır. Bu, müttefik kuvvetlerin şehre varmasından öncedir ve şehir hala Almanların kontrolü altındadır. Anlatı, üç günlük bir süre içerisinde İtalyanların direnişine odaklanır. Filmin ana karakterleri, Roma’yı işgal eden Almanlara karşı mücadelededir. Film, işgalcilere karşı, komünistler ve Katolikleri birbirleriyle ve onları halkla birleştirilmiştir.

Benzer şekilde, Rossellini’nin *Paisan* filmi, müttefiklerin İtalya’nın işgaline dair bir vizyon sunar. Filmin altı bölümü Sicilya’dan Po Vadisi’ne kadar Amerikalı silahlı kuvvetlerin hareketini takip eder. *Roma, Açık Şehir* ve *Paisan*’dan daha parçalı ve belgesele benzerdir. *Paisan*, yalnızca İtalyan partizanlar ile işgalci güçler arasındaki mücadelelere değil, aynı zamanda yerel topluluklar ve Yankee askerleri arasında ortaya çıkan çatışmalara, yanlış anlaşılmalara ve ara sıra yaşanan ilişkilere de odaklanır. Tematik olarak, *Paisan*’ın anlattığı tarihsel olaylarla ilgili olduğu kadar dil ve kültür farklılıkları ile de ilgilidir.

Gerçekliğe daha yakın olabilmek için Yeni Gerçekçi filmlerde, profesyonel olmayan oyuncuların kullanılması tercih edilmiştir. Öte yandan, devlet stüdyoları savaş sırasında ağır hasar görmüştür. Yönetmenler film çekmek için sokaklara ve köylere gider. Çekim tarzı belgesellere benzeyen, doğal ışıktaki ve elde taşınan bir kamera ile film çekilir. Bütün bu ilkeleri izleyen tek film, 1948’de yapılan Vittorio Desika’nın *Bisiklet Hırsızları*’dır.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Hayward, a.g.e., S. 227.

¹⁰⁷ Hayward, a.g.e., S. 228.

Bisiklet Hırsızları dünya sinema tarihinin en etkili filmlerinden biridir. Antonio, ailesinin yaşamını sürdürmek için bisikletine ihtiyacı olan bir işçidir. Ancak bisikleti çalınır ve küçük oğlu ile birlikte sokaklarda aramaya başlar. Filmin zirvesi, Antonio'nun mutlak bir umutsuzluk içinde bir bisiklet çalmaya çalışıyor olması ve korkmuş olan oğlunun bu olaya tanık olmasıdır. Antonio'yu serbest bırakırlar. Artık babasının zayıf yönlerini kabul eden Bruno, elini Antonio'ya uzatarak ona sevgisini ifade eder.

İtalyan Sineması'nda Yeni Gerçekçilik akımı, 1950'lerin başında, halkın ekonomik durumunun iyileşmesiyle birlikte sonra erer. Yönetmenlerin profesyonel olmayan oyuncu kullanımı sonucu işsiz kalan İtalyan profesyonel sinema oyuncularının protestoları da bunu etkilemiştir. Andreotti Yasası da Yeni Gerçekçi sinemanın sona ermesinde etkisiz değildir. Çünkü bu kural uyarınca, yoksulluğu gösteren özellikle Yeni Gerçekçi filmler, devletten finanse alamamaktadır. Katolik Kilisesi de din karşıtı tutumları, işçi sınıfının yaşamı ve cinsellik imajları nedeniyle birçok filmi suçlamıştır.¹⁰⁸ Hâlbuki bu sinema hareketinin etkisi, İngiltere'deki belgesel film hareketi yani Serbest Sinema, Fransa'daki Cinéma Vérité hareketi, Kuzey Amerika'da ortaya çıkan belgesel hareketi yani Direkt Sinema gibi diğer sinema hareketlerinde bile belirgindir.

2.1.8. Fransız Yeni Dalga Sineması

1895 yılında, ilk uzun metrajlı film Paris'te Lumière kardeşler tarafından gösterilir; yani yedinci sanatın doğduğu ve dünya sinema yönetmenlerinin olduğu yerde. Gerçekten de yedinci sanat yönünde en etkili olay, “Yeni Dalga” olarak adlandırılan sinemasal harekettir.

Fransa'nın Yeni Dalgası, eleştirel beğeni toplayan gençlerin, yüzeysel ve ticari filmlere karşı gösterdiği doğal ve derin bir tepkidir. Aynı zamanda söz konusu akım, sinema ustalarının İkinci Dünya Savaşı'na duyarsız kalmalarına da bir itiraz eylemidir. Yeni Dalgacıların amacı, Fransa Sineması'nda yeni bir yaklaşımın oluşumuyla

¹⁰⁸ Thompson, Bordwell, a.g.e, s.362.

toplumsal sorunların öne çıkmasıdır. Böylece klasik dönemden modern döneme sinematik geçiş, sinemada temel yapısal değişimler yaratır; bu da dünyadaki yeni ekonomik değişim dalgasının yarattığı bu büyük değişimlere neden olur.

2.1.8.1 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Oluşumu

Fransız Yeni Dalga Sineması'nda önde gelen isimler, Agnès Varda, Jacques Doniol Valcroze, Pierre Kast, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle ve Chris Marker'den ibarettir.

“Bu sinemacılar, geleneksel sinemayı ve onun anlatı dilini eleştiren, sinemanın modern bir anlatı diline sahip olması gerektiğini savunan eleştirmen ve yönetmenlerdir gerek sinema kulüplerinde gerekse Cahiers du Cinéma, Arts gibi sinema dergileri etrafında toplanarak Yeni Dalga akımının temellerini atmışlardır.”¹⁰⁹

Fransız Sineması'nda Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasına ve ilerlemesine birçok faktör katkıda bulunmaktadır. Bu faktörler, geniş bir biçimde Yeni Dalga'nın daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması için çağdaş Fransa'nın kültürel, sosyal, ekonomik ve politik koşullarına dayanmaktadır.

Fransız Sineması II. Dünya Savaşı'nda hasar görmüştür ve Amerika Sineması'na karşı geri adım atmıştır. Bu durumda, yapımcılar Hollywood filmlerini taklit ederek büyük bütçeli filmlerin çekilmesine başlar.¹¹⁰ Onlar bu eylemle risk altına girip sonunda da başarıya ulaşmazlar. Bu nedenle yapımcılar düşük bütçelerle film çekmeye karar verirler. Yapımcıların bu eğilimi, Yeni Dalga filmlerinin çekilmesine hız kazandırmıştır. Başka bir deyişle, küçük bir bütçeyle film yapmanın da mümkün olduğu kanıtlanmıştır.

¹⁰⁹ Seher Midilli, “Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, S.11.

¹¹⁰ Midilli, a.g.e., S.11.

Fransız Yeni Dalgası'nın ortaya çıkmasında etkili olan bir diğer unsur, Fransa devletinin desteğidir. Bu bağlamda, General De Gaulle'ün 1958'de, Fransa'nın başbakanlığına ve Andre Malraux'un kültür bakanlığına seçilmesi büyük önem taşır. Bu dönemde, Ulusal Sinema Merkezi de kurulur. Bu merkez sayesinde, "Film Yardım Yasası" kapsamında her tür filme, %13 destek verilmiştir. Dolayısıyla çok sayıda yönetmen film çekmeye başlar ve 1958-1963 arasında birçok film yapılır.¹¹¹

Öte yandan, Fransa'da uzun bir geçmişe sahip olan sanatsal film geleneği de bu gelişme sürecinde etkili olmuştur. Öyle ki Fransa'da sanatsal filmlere özel, 437 gösteri salonu vardır. Diğer bir konu ise, Fransa'da sinema öğretiminin önemsenmesidir. Neredeyse üniversitelerdeki bütün profesörler film eleştirisinde bulunmuşlardır. Böylece entelektüel izleyici yetiştirilmiştir.¹¹²

Son olarak ise Cahiers du Cinéma dergisinin yayınlanması bu dalganın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Dergi, 1950 yılında André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca tarafından kurulmuştur.¹¹³ Cahiers, kendi sinema kulübünü yöneten Bazin tarafından düzenlenir. Cahiers'in editörü olarak, kendi yazılarından ayrı olarak var olan bir tür ahlaki güç kullanır. Özellikle Truffaut için bir baba gibi olmuştur. Cahiers du Cinéma kısa süre sonra sinema kuramları üzerine incelemeler ve genel tartışmalar içeren en önemli sinema dergisi haline gelmiştir.

Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette ve Eric Rohmer, "Genç Türkler"¹¹⁴ olarak, sinema dünyasına kendi pratik müdahalelerini hazırlarken tanınmışlardır. Bu süreçte, Cahiers du Cinéma dergisi için yazmak, onların ilk aşamalarıdır.¹¹⁵

¹¹¹ Erhan Yıldırım, Aytekin Can, "Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu", Selçuk İletişim, 2019, No:12, s. 166.

¹¹² Coşkun, a.g.e., s. 200-201.

¹¹³ Chris Wiegand, **French New Wave**, Pocket Essentials, Croydon, 2012, s. 12.

¹¹⁴ Jonathan Krishner, **Hollywood's Last Golden Age**, Çev. Narşman Afshari, Bidgol, Tehran, 2017, s. 53.

¹¹⁵ Emilie Bickerton, **A Short History of Cahiers Du Cinema**, Verso, London & NewYork, 2011.

1959 ile 1963 arasında, Yeni Dalga'nın başyapıtları -Truffaut'tan (*400 Darbe*, 1959), (*Piyanisti Vurun*, 1960), (*Jules ve Jim*, 1962), Godard'dan (*Serseri Aşklar*, 1960) (*Kadın Kadındır*, 1961), Rivette'den (*Paris Bizimdir*, 1960), Chabrol'dan (*Kuzenler*, 1959) ve Alain Resnais'tan (*Hiroshima Sevgilim*, 1959)- hafif el kameralarıyla ve son derece küçük bütçelerle yapılmıştır.

2.1.8.2 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Kuramsal Kökenleri

Yeni Dalga'nın kökenleri, iki büyük Fransız sinematik düşünürü Andre Bazin ve Alexandre Astruk'un fikir ve düşüncelerinden kaynaklanmaktadır.

Astruk'un Auteur kuramı'na olan katkısı “caméra-stylo” veya “kamera-kalem”, Mart 1948'de L'Ecran Français'te yayınlanan bir makalede öne sürülen bu kavrama odaklanır ve manifestosu Cahiers eleştirmenleri tarafından hızla kabul edilir. Yazıda Astruk, sinemanın diğer sanatlar gibi kendi diline sahip olabileceğini savunmuştur.¹¹⁶ Yönetmenlerin kamerayı, yazarların kalemlerini kullandıkları gibi kullanmasını öne sürer.

İlk kez Francois Truffaut, Yeni Dalga La Politique des Auteurs olarak adlandırılan kuramın temel çerçevelerini yazar. O çalışmalarında kişisel bir yolu olan Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Orson Welles gibi yazarları örnek olarak gösterir. Daha sonra, Andrew Sarris bu kuramı “Auteur kuramı” olarak tanıtmıştır.

Yeni Dalga'nın yönetmenlerini ve filmlerini etkileyen bir başka fikir varoluşçuluk felsefesidir. Bu felsefe Jean-Paul Sartre ve diğer Fransız aydınlarla aittir. Varoluşçuluk, bireysellik ve özgür seçim konusuna, dünyadaki herhangi bir rasyonel anlayışın anlamsızlığına ve insan yaşamındaki anlamsızlık kavramına dayanmaktadır.¹¹⁷

¹¹⁶ Wiegand, a.g.e., s. 15.

¹¹⁷ Stephen Nottingham, “The French New Wave”, Çev. Mina Rezapour, **Golestaneh**, 2004, No: 57, s. 55.

Örneğin, Godard'ın *Serseri Aşklar* filminde ana karakteri bir insan öldürür ve pişmanlık duymaz. Ya da Agnès Varda'nın yapımında *Cléo Beşten Yediye* filmindeki kadın, kanserini öğrendiğinde başkalarının ondan beklediği rolleri oynamayı reddeder ve kendi hayatını istediği gibi yaşamaya başlar.

2.1.8.3 Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Özellikleri

1950'lerin sonlarında Fransız Yeni Dalga yönetmenleri, yeni teknolojilerin kullanımına başlamışlardır. Bu teknoloji sayesinde, stüdyo yerine stüdyo dışında çekim yapmalarını sağlayan hafif el kameraları kullanılır. Çekimlerde, daha az ışık gerektiren yüksek hassasiyetli filmler kullanılır. Ayrıca aydınlatma ve ses ekipmanları da hafif ve taşınabilirdir. Kamera genellikle çok hareketlidir.

Böylece küçük bütçe, kalabalık olmayan bir ekip, yıldız sisteminin karşısında amatör oyuncular ve el kamerası ile filmler çekilmiştir. Hafif kameralar ise, çekimlerin stüdyolarda değil dış mekânlarda, doğal ışık ve dekorlarla yapılmasına izin vermiştir.¹¹⁸

Doğaçlama gelişince, çekimler stüdyolardan çıkıp, sokaklara ve dış mekânlara taşınır. Bu yöntem, yönetmenlere eserlerinde daha sanatsal olabilme özelliği bağışlar. Örneğin Paris sokakları ve kafeleri kesin olarak filmlerin çekim yerlerine dönüşür. Hem anlatı hem de görsel düzeydeki 1950'lerin sinema kodları ve sözleşmeleriyle tam bir kopuş yaşanır. Ayrıca, Yeni Dalga filmler, kurguda serbest bir yaklaşım geliştirerek Hollywood film düzenlemesinin kurallarını da unutmuştur.

Yeni estetik anlayışı içinde devamlılık hiçe sayılmış, sıçramalı kurguya, çarpıcı ve tripotsuz çekimlere, görüntü deformasyonlarına (karakterlerin iç dünyasını göstermek için) yer verilmiştir. Günlük yaşam nasıl mantıklı bir sıra izlemiyorsa ve beklenmedik

¹¹⁸ Yıldırım, Can, a.g.e., s. 167.

olaylar yaşanabiliyorsa filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantıklı değildir.¹¹⁹

Godard, sıçramalı kesme tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Bu teknik, Hollywood Sineması'nda kullanılmamaktadır. Godard'ın ilk uzun metrajlı filminde (*Serseri Aşıklar*, 1960), bir odada uzun bir konuşma sırasında ve aynı zamanda Paris'te dolaşan bir araba sahnesinde, bu teknik kullanılmıştır.

Anlatı açısından, çoğu zaman gerçekçi bir hikâye yoktur; başlangıç, orta ve son da yoktur ve genelde bir yaşam dilimi gibidir. Yeni Dalga filmlerinin ortak özelliği daha az senaryoya sahip olma eğilimidir. Filmin sonunu açık bırakmak ve çözülmeyen durumların çözülmesini seyirciye bırakmak, söz konusu filmlerin diğer özelliklerindendir. Bu bağlamda *400 Darbe* filmi belirsiz sonu olan bilinen bir örnektir.

“Uzaklaşma”^{*} tekniği, bilinçli bir şekilde, izleyicinin Yeni Dalga filmlerindeki karakterlerle özdeşleşmemesinden emin olmak için kullanılır. Bu uzaklaşma çeşitli şekillerde elde edilebilir. Bu yollardan bazıları hızlı ve sıçramalı kurgu, eşsiz çekimlerdir. Bazen de oyuncu kameraya baktırılır. Böylece yapaylığın göze batırılması seyirci ile film arasında estetik bir mesafe oluşturur¹²⁰

2.1.8.4. Fransız Yeni Dalga Sineması Yönetmenleri ve Deneysel Çalışmaları

Fransız Yeni Dalgası'nın hikâyesi, Roger Vadim'in *Ve Allah Kadını Yarattı* adlı ilk filmini çektiği 1956'da başlar. Böylece, Vadim ilk kez film yapanlar tarafından

¹¹⁹ A.e., s. 168.

^{*} Distanciation

¹²⁰ Yıldırım, Can, a.g.e., s. 168.

yapılan küçük ve düşük bütçeli filmlerin hem yurtiçinde hem de yurtdışında büyük gişe yapabildiğini kanıtlar.¹²¹

Ondan sonra, diğer yönetmenler de önceki bölümde belirtilen yeni kriterlere göre filmler yapmaya başlar. Bu yönetmenler arasında önde gelen isimler ve ana eserleri şunlardır:

Cloude Chabrol (1930-2010); Fransız Yeni Dalgası'na ait sanılan ilk eserini, *Yakışıklı Serge* adıyla 1958'de çekmiştir. İlahiyat öğrencisi olan François, 12 yıl sonra gençliğinin köyüne geri dönmüştür. François, çok geçmeden eski arkadaşının hayal kırıklığına uğradığını öğrenmiştir. Serge şimdi bütün gün içer. Ölen Down Sendromlu bir çocuğu doğuran bir kızla evlenmiştir. Eşi tekrar hamiledir ve Serge ikinci bebeğin de benzer şekilde sağlıklı olmayacağına inanmaktadır. François eski dostunu ziyaret etmeye karar verir ve arkadaşlıklarını yeniden alevlendirir. Bu film kamera hareketlerinin rahatlığı ve hızlı kurgusuyla, ilgi çekmiştir.

Hitchcock'un Chabrol sineması üzerindeki etkisi onu psikolojik filmler yapmaya yönlendirir. Bu filmlerin örnekleri *Vefasız Kadın* (1969), *Hayvan Ölmeli* (1969) ve *Kasap* (1969)'dur.

François Truffaut (1932-1984); 1959'da *400 Darbe* isimli ilk filmini çekmiştir. Gerçek ve doğal mekânlarda çekilen bu film, Antoine Doinel'in hayatıyla alakalıdır. Bu filmde, Antoine Doinel, sinir bozucu annesi ve neşeli üvey babası ile sıkışık bir dairede yaşayan bir okul çocuğudur. Bir gün Antoine, annesini bir yabancıyla kucaklaşırken görür. Antoine ve René, Antoine'nin üvey babasının ofisinden bir daktilo çalarak biraz para kazanmaya çalışırlar. Antoine yakalanır ve bir gözlem merkezine yerleştirilir.

Truffaut'un başka eserlerine örnek olarak *Piyanisti Vurun* (1960), *Jules ve Jim* (1962) ve *Değişen Dünyanın İnsanları* (1966) sayılabilir.

¹²¹ Wiegand, a.g.e., s. 27.

Goddard, Yeni Dalga yönetmenlerinden, gelenek kıran filmleriyle etkileyici figürlerden biri haline gelen bir diğer isimdir. O 1959'da Yeni Dalga'nın ilk filmlerinden biri olarak *Serseri Aşklar*'ı yapmıştır. Filmlerinde sıçramalı kesmelerle, anlatının zamanının ve mekânın sürekliliğini kırmıştır. Söz konusu düzenlemelerin yanı sıra, el kamerası kullanımı filmlerinde tanınmış bir olaydır.

Goddard daha sonra 1960'larda Cezayir'deki savaşla ilgili *Küçük Asker*- 1960 filmini yapmıştır. Ondan sonra, *Kadın Kadındır* (1961) ve *Hayatını Yaşamak* (1962) filmlerini karısı Anacarnina ile birlikte çekmiştir. Sonraki aşamada ise *Jandarmalar* (1963) ve *Nefret* (1963) filmlerini yapmıştır. *Evli Bir Kadın* (1964) filminde sinema Verite de dahil olmak üzere farklı anlatı stillerini birleştirmiştir. *Alphaville* (1965)'de bir bilim kurgu konuyu seçmiştir.

Yeni Dalga çerçevesinde yer alan Goddard'ın diğer önemli eserleri, *Çılgın Pierrot* (1965), *Erkek Dişi* (1965), *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* (1966), *Çinli Kız* (1967), *Bir Artı Bir* (1968), *Her Şey Yolunda* (1972) ve *Doğu Rüzgarları* (1969) filmleridir.

Hiroshima Sevgilim (1959) filmi, aynı zamanda Yeni Dalga'nın ünlü yönetmenlerinden biri olan Alain Resnais'in uzun metrajlı tanınmış sinema eserlerinden biridir. Éric Rohmer ve Jacques Rivette gibi yönetmenler de, Yeni Dalga çerçevesinde yer alan diğer isimlerdir.

2.1.8.5. Dünya Sinemasında Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Etkisi

Yetmişlerin başında Yeni Dalga akımı nerdeyse sona ermektedir. 1973'te Jean Eustache'nın çektiği *The Mother and the Whore* isimli film, bu akımın son eseri olarak tanınmaktadır.

Fransız Sineması'nın Yeni Dalgası, sinemanın tek yeni dalgası değildir. Bu dalga hızla diğer ülkelerin sanat akımlarına da girmiştir. Pek çok yönetmen Fransız Yeni Dalga etkisi altında film çekmeye başlamış ve böylece çeşitli sinema akımları ortaya çıkmıştır. Yeni Dalga hemen hemen her ülkeye girmiştir.

Japon Yeni Dalga Sineması (Nüberu Bāgu), İngiliz Yeni Dalgası, Yugoslav Kara Dalgası, Brezilya Novo Sineması, üçüncü dünya ülkelerinde politik sinemanın hareketleri ve hatta İran Sineması'nın Yeni Dalgası, yeni dalga sinemaları olarak tanımlanabilir.

Tüm bu sinemaların özellikleri arasında kentsel ve dış ortamların kullanımı, kuralların çiğnenmesi, profesyonel olmayan aktörlerin kullanımı, el kamerası kullanımı, edebi ve tiyatro geleneklerinin ortadan kaldırılması ve eski sosyal sözleşmelere karşı mücadele yer almaktadır.¹²²

Hollywood Sineması 1950'lerin ortalarında çökmeye başlar. Bu durumdan kurtulmak için, Avrupa televizyon ve sineması, özellikle de Fransız Yeni Dalgası, Hollywood Sineması'nda yeni dalga fikirlerinin ortaya çıkmasının iki temelini oluşturur. Böylece, ucuz televizyon yapımcılığı ile düşünceli ve genç yapımcılık bir arada göz önünde bulundurulur.

Yeni Dalga filmleri ayrıca Doğu Avrupa sinema okullarına keskin tepkiler getirmiştir. İlk önce Polonyalı sinemacılar çalışmaya başlamış, hemen genç Çekoslovak ve Macar yönetmenler de onları takip etmişlerdir. Dünyanın diğer tarafında, Brezilyalı sinemacılar, Fransız Yeni Dalgası'na, özellikle Godard'a bir tepki olarak Sinema Novo Hareketi'ni başlatırlar. Kamerayı, kültürel formların sömürgeleştirilmesinden ayıran filmler üretme umuduyla ele alırlar.¹²³

¹²² Kamaliniya, a.g.e., s. 221.

¹²³ Michel Marie, **The New Wave: An Artistic School**, Çev. MohammadReza Yeganedoust, Tehran, Bidgol, 2019, s. 162

Fransız Yeni Dalgası'nın etkileri, Bernardo Bertolucci veya Marco Bellocchio gibi genç yönetmenlerin ilk filmlerinde görülebilir. Yeni Dalga'nın izi ayrıca genç şair Pierre Paolo Pasolini'nin ilk sinema projelerinde de görülmektedir.

1969-1970 yılları arasında modern sinema ülkelerin sınırlarını aşar. Bu yapımcıların hepsi filmlerini daha serbest ve sert kısıtlamalardan arındırılmış bir şekilde yönetir. Bütün bunlar, 1960'da başlayan Fransız Yeni Dalga filmlerinin dünya çapında kabulüne bağlanabilir.

2.2. İslam Devrimi Öncesi İran Sineması

Sinema, başlangıcında, bir Fransız fenomeni sayılırdı. Bu fenomen diğer ülkelere girerken, ülkelerin kültürel, sosyal, ekonomik ve politik geçmişi ve ulusal tarihi ile birleştirilerek, çeşitli sosyal grupların düşüncelerinin, yaşam gerçeklerinin ve bazen hayallerinin veya kabuslarıyla korkularının bir yansıması olmuştur. Bu nedenle, bugün Fransa Sineması dışında, Almanya Sineması, Amerika Sineması, Japonya Sineması gibi başka bir ülkenin sineması hakkında konuşulabilir ve hatta araştırma yapılabilir. Sinema, sadece doğduğu toplumun bir yansıması değil, aynı zamanda ahlaki, politik ve ideolojik mesajların aktarılmasında da bir araçtır. Bu nedenle, birçok toplumda, eğlence rolüne ek olarak, kavramları aktarmanın bir yolu olmuştur. Dolayısıyla, filmlerin içeriğini ve içinde taşıdıkları mesajı tanımak büyük önem taşır. Bu bağlamda, her toplumun özelliklerini dikkate almaksızın yapılan film incelemeleri eksik kalır.

İran Sineması için de durum aynıdır. Film çekme makinası, İran'a girmesinden bu yana, İran Sineması dünyada tanınmış bir isim haline gelmiş, pek çok iniş ve çıkışları geride bırakmıştır. İran toplumu hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak ve İran'daki önemli sosyal değişimler hakkında farkındalık kazanmak, bu sinemayı izleyicileri için daha anlaşılır ve daha somut hale getirecektir.

Kültürel geçmişi ve sanatsal tarihi ile İran, sinema sanatının etkisini genişletme konusunda güçlü bir potansiyele sahiptir; sözel ve yazılı olarak geçmişten günümüze

kadar uzanan sanatsal alanlar gibi. Bu bağlamda, Antik Yunan'ın oyun ve trajedilerine denk, Siyaveş-hani, Taziye ve Perde-hani gibi oyun geleneklerine işaret etmek mümkündür.

Sinemayı kitle iletişim aracı olarak şekillendiren böyle bir süreç ve dramatik mekanizmaya, sinemanın diğer üçüncü dünya ülkelerine kıyasla, İranlılar tarafından erken kabul edilmesine bir neden olarak atıfta bulunulabilir. Çünkü İran'ın dramatik arketiplerinde hayal gücünün öznel bir biçimde yaratılmasının gücü devamlı bir temele sahiptir ve bu sinema ve ekran gösterisi adı verilen yeni bir biçimde daha emilebilir ve daha kayda değer hale gelir. Bu nedenle İran'daki film gösteriminin ilk günlerinde insanlar geniş bir ekranda bir Taziye gösterisinin gölgesini izlediklerini düşünmüşlerdir. Ancak bu kez sanatçı ile izleyici arasındaki, canlı karşılıklı alıp vermeler yerine hareketli görüntüler, dağınık ışık şeklinde dikkat çekici ve nesnel olmayan bir şekildir.

Devrimler, tarihi kendilerinden önce ve sonra olarak böler. 1979'da İran'da gerçekleşen İslam Devrimi, sinemada öyle iz bırakmıştır ki, devrimden önce ve devrimden sonra İran Sineması'ndan söz edilebilir. Bu sinemanın hayatı boyunca, her biri keşfedilmeye değer olan entelektüel, sanatsal, sosyal ve ekonomik akımlar bulunmaktadır. Bugün ise İran Sineması'na baktığımızda, onu sinema çevrelerini en derinden etkileyen sinemalardan biri olarak görmekteyiz. Öyle ki İran Sineması, dünyadaki ışıltıya ek olarak Oscar'ı iki kez kazanan İslam coğrafyasındaki tek sinemadır.

Sadece bu sinemada meydana gelen değişiklikleri inceleyerek, İran Sineması'nın geçmişte ve şimdiki durum ve varlığının gerçekliği kavranabilir. Gerçek şu ki, İran Sineması'nda bugünkü dünya başarısının tohumları, İran Yeni Dalga Sineması olarak bilinen bir dizi entelektüel eser ortaya çıkması sayesinde devrimden önce ekilmiştir.

2.2.1. İran Sineması'nın Başlangıcı

İran'daki sinema endüstrisi, diğer endüstriyel cihazlar ve modernite tezahürleri gibi, batıdan ithal çekip ülkeye onun en önemli keşfi olarak getirilmiştir.

Muzaffereddin Şah, 27 Nisan 1900'de, bir ay boyunca farklı Avrupa ülkelerine seyahat eden saray görevlileri ve kişisel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile birlikte terapötik bir seyahat için Avrupa'ya gitmiş ve bir ay boyunca farklı Avrupa ülkelerini gezmiştir. Aynı yılın 17 Temmuz'unda Fransa, dünya kültür ve sanatının kalbinde durmuştur. İlk kez bir İranlı olarak, İbrahim Han Fotoğrafçısı ile Paris'teki sinematografiyi görmeye gitmiş ve dünyaya sadece birkaç yıl gelen bu tuhaf ve ilginç fenomeni tanımıştır. Aynı yolculukta Muzaffereddin Şah'ın, Lumiere Kardeşler'in ilk film çekme makinesini çok pahalı bir fiyatla satın alışından yaklaşık bir ay sonra, Mirza İbrahim Khan, Belçika'nın deniz kıyısında, Stand kentinde ilk İranlı olarak film çekmiştir. O gün çiçek törendir ve kutlamaya davet edilen Muzaffereddin Şah, Mirza İbrahim'e film çekmesini emretmiştir. Geziden döndükten sonra, Mirza İbrahim ilk önce sarayda, ardından beyzade partilerinde, düğünlerinde ve sünnetlerinde filmi gösterip zaman zaman da bunları filme çeker.¹²⁴

Film çekme ve gösterme, o zamanlarda, Şah'a zevk veren saray kutlamalarında bir eğlence aracı ve bir oyun olarak kullanılır. Ancak, sinemayı tanıtmak için ilk önemli adım 1904'te Mirza İbrahim Han Sahaf Başı adlı bir tüccar tarafından atılmıştır.

Sahaf Başı İngiltere'ye yaptığı yolculukta bir film çekme makinasını görüp bir tanesini alır ve ülkeye döndükten sonra, Ekim 1904'te mağazasının arka bahçesinde ilk gösteri salonunu kurar. Bu dönemde müşterileri soylulardır ve gösterdiği filmler, yüzlerce erkeği küçük bir faytona bindiren ya da bir tavuktan yirmiden fazla yumurta alan bir adamın hikayesidir. O zamanlar fantezi ve kısa filmlere alışılmıştır. Ardından Sahaf Başı, 1905'te Çiarhgaz Caddesi'nde, İran Sineması tarihindeki ilk film gösterisi

¹²⁴ Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması**, Nehir, İstanbul, 1998, S. 24.

salonu olarak bilinen bir sinema salonu açar. Bu salonda, caddeyi süpüren ve aniden bir yol silindirinin altında kalan adam kâğıt yaprağına benzeyen bir hale gelir. Salonda bunun gibi kısa filmler gösterilir.¹²⁵

İlk günlerde insanlar, gölgelerinin ekranda olduğu sahne arkasında oynayan aktörleri izlediklerini düşünürler. Bu durum, uzun yıllara dayanan İran'daki tiyatro gösterilerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü İran halkı arasında, eski zamanlardan beri, dini ve ritüel gösteriler yaygındır.

Daha sonra, 1916'da Paris'te mühendislik bölümünden mezun olan Han Baba Motazedi, İran'a döndüğünde, sinema salonu yönetiminin yanı sıra Tahran'da film çekimleri de yapmıştır. Başlangıçta Tahran'ın en görkemli yerlerinde, özellikle bahçelerde ve seralarda filmler çekip ardından saraya davet edilerek Ahmad Şah Kaçar'ın taç prensi Mohammad Hasan Mirza'nın filmini çekmiştir.

Kaçar'ın yıkılması ve Pehlevi'nin egemenliğinin başlaması ile birlikte, Han Baba Han çeşitli olaylarla ilgili filmler çeker. Filmleri arasında Rıza Şah ve Meclis (1925), Gülistan Sarayı'ndaki Rıza Şah Taç Giyme Töreni (1926), Tahran Demiryolu'nun Açılış Töreni (1927), İran Ulusal Bankası'nın Açılışı (1927), Demiryolları İçin Ray Yapımı (1933) ve Tahran Radyo'sunun Açılışı (1940) bulunmaktadır.¹²⁶ Motazedi'nin İran Sineması'nın doğuşunda oynadığı son rol, *Abi ve Rabi* (1930) isimli ilk İran sinema filmini çekmesidir.

Ovanes Ohanian isimli bir Ermeni 1929'da İran'a göç eder. Tıp diplomasına ek olarak, Moskova Üniversitesi'nde sinema bölümünden mezun olan Ohanian, İran Sineması tarihinde ilk sinema yönetmeni ve öğretmeni olarak tanınmaktadır. O, İran'a geldikten sonra ilk sinema okulunu Tahran'da kurar. Günün sinema metotlarına aşina olan Ohanian, İran Sineması'nda bir değişiklik yapmayı planlamaktadır. Onun planına göre, o yıllarda Tahran'ın salonlarında, Chaplin, Harold Lloyd, Fritz Lang, David W.

¹²⁵ Jamal Omid, **Tarikhe Sinemaye İran**, Tehran, Rozaneh, 1995, s. 22-26.

¹²⁶ A.e., s. 78-79.

Griffith, Abel Gans ve Rus filmleri gösterilmiştir. Onun kurduğu okulda, şu bölümlerde eğitimler verilmiştir; ABD sistemi üzerine kurulan aktörlük, fotoğrafçılık, sinema teknikleri, akrobatik ve oryantal dans ile bale. O, birkaç ay sonra eğittiği öğrencilerinin arasından birkaç oyuncu seçer ve 1930'da *Abi ve Rabi* adlı ilk uzun, sessiz filmi çeker.¹²⁷

Filmin belli bir hikâyesi yoktur. Renksiz ve karanlıktır. Filmin yapım maliyeti ve geliri hakkında çeşitli kaynaklarda farklı rakamlar vardır. Ancak herkes, bunun ekonomik açıdan başarılı olan ilk İran filmi olduğunu belirtmiştir. İlginç bir şekilde, İran sinema tarihinin ilk filmi çoğunlukla stüdyo dışında çekilmiştir. Bu, stüdyoların egemen olduğu dönemde bir üçüncü dünya sineması tarafından çekilen film için yeni ve gayri resmi bir süreçtir.

Kardeşin İntikamı (*Entegham 'e Baradar*, 1931), ikinci İran Sineması filmi olarak Enzeli şehrinde İbrahim Moradi tarafından çekilmiş ve Tahran'da gösterilmiştir. Film, hem satış hem de yapım açısından başarısızdır.

Ohanian, *Hacı Ağa, Sinema Aktörü* (*Hacı Agha Aktore Sinema*, 1933) adlı ikinci filmini, komedi filmleri savunucusu olan Sinema Okulu mezunlarının katılımıyla yapmıştır. Bu film, 1933 yılında, Abdülhüseyin Sepenta'nın sesli ve çok başarılı bir filmi olan ve Hindistan'da yapılan *Lor Kızı* (*Dokhtare Lor*, 1933) filminin ikinci gösteriminden sadece dört gün sonra ekrana girmiştir. Hacı Ağa Sinema Aktörü hem teknik hem de satış açısından başarısız olmuştur.¹²⁸

“Böylece İran Sineması'nda film çekimi resmen başlar. İran'ın ilk uzun sesli filmi olan *Duhter-i Lor*'un (*Lor Kızı*) ilk gösterimi ise 21 Kasım 1933 Salı günü Tahran'da yapılmıştır. 1933 yılında Abdülhüseyin Sepentâ İran'ın ilk sesli filmi olan

¹²⁷ Gholam Heydari, **Tarikhe Tahliliye Sad Sal Sinemaye İran**, Tehran, Daftare Pajouheshhaye Farhangi, 2000, s. 42.

¹²⁸ Jamal Omid, a.g.e., s. 320-336.

Dohter-i Lor'u (*Lor Kızı*, 1936) Hindistan'da çekmiştir. Aynı yılda ilk yabancı sinema filmi gösterim için İstanbul'da İsmail Kuşan tarafından hazırlanmıştır.”¹²⁹

Lor Kızı (*Dokhtare Lor*, 1933), Farsça dilinde ilk müzikal ve sesli filmidir ve bu nedenle benzeri görülmemiş bir başarı ile karşılanmıştır. Öyle ki Tahran'daki sinemalarında 1937'ye kadar aralıklarla gösterilmesi sürmüştür.

Şüphesiz, *Ja'far ve Golnar* – ana karakterlerin filmdeki adları- olarak bilinen *Lor Kızı* filminin yapımı ve gösterimi İran Sineması tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Film Hindistan'da yapılmış olsa da İran sinema endüstrisini kurmuş ve daha önce hiç film izlemeyen insanları yakalayıp sinema salonlarına getirerek İran filmlerinin ne kadar kârlı olabileceğini göstermiştir. *Lor Kızı* filminin başarısı, yabancı film ithalatçılarını, sessiz film yapımcılarını ve dağıtıcılarını korkutur ve Sepenta'ya karşı düşmanlığa doğru iter.

1934'te, sessiz olan *Vefasız* (*Bolhavas*), sadece on sekiz gece boyunca gösterilir ve *Lor Kızı* filminin gölgesinde kaldığı için gişe yapamaz, ancak basın tarafından memnuniyetle karşılanmıştır.¹³⁰

İran Sineması'nın ilk döneminin sonuna, 1937'ye kadar, rakibi olmayan Sepenta, İran Sineması'nın tek yönetmeni olmuştur. Sepenta'nın diğer filmleri olan 1935'te *Şirin ve Ferhat* (*Shirin o Farhad*), 1936'da iki *Ferdeysi* (*Ferdowsi*) ve *Kara Gözlü* (*Çeşman Siyah*) ve 1937'de ise *Leyla ve Mecnun* (*Lily ve Majnoon*) filmleri Tahran'daki sinema salonlarında gösterilmiştir. Ferdowsi festivali için yapılması nedeniyle üç gece gösterilen *Ferdeysi* filmi dışında, geri kalan filmleri iyi satılmıştır.¹³¹

1937 ile 1948 arasındaki dönem, İran Sineması'nın hareketsizlik yıllarıdır. Aynı zamanda ithal edilen yabancı filmlerin bolluğuyla geçmiştir. Bu boşlukta hiçbir İran

¹²⁹ Abdolhossein Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, İstanbul, DM Kitap, 2015, s. 96.

¹³⁰ Parviz Ejlali, **Degargunihaye Ejtemaei va Filmhaye Sinemayi Dar İran: Jame'e Shenasiye Filmhaye Amme Pasand Dar İran (1309-1357)**, Tehran, Agah, 2016, s. 89.

¹³¹ Heydari, a.g.e., s. 35.

filmi yapılmamıştır. Bu nedenle, İran sinema tarihinin yazarları tarafından bu dönem, “Aralık Dönemi” olarak adlandırılmaktadır.

İran’ın müttefikler tarafından işgalinden dört yıl sonra, *Mitra Film* adıyla, dublaj ve film yapımı stüdyosu, İsmail Kuşhan ve diğerleri tarafından açılmıştır. Kuşhan, Almanya ve Avusturya’da sinema sektöründe deneyim kazanmıştır. Türkiye’de bir süre yabancı filmlerin Farsça’ya dublajını yapmış ve son olarak 1947’de Sepenta’nın gerçekleştirilmemiş dileğini yerine getirerek İran’da ilk kendi Farsça sesli filmini çekmiştir. *Yaşam Fırtınası* denilen film, teknik hatalar yüzünden başarısız olmuş ve Mitra Film şirketi iflas etmiştir.¹³²

Aynı yılda Kuşhan, *Emir’in Mahpusu (Zendani’ye Amir, 1949)* filmini ve *Baharın Varyetesi (Varite’ye Bahari)* filmini yapar. Son film ise 1950’de köy türünden, aldatma, şarkı söyleme ve kafe unsurları kullanılan ilk İranlı film olarak *Mahçup (Şermsar, 1951)*’tur.

Bu unsurlar uzun sürede Farsifilmlerin gereksinimlerinin bir parçası olmuştur. Film çok satmış ve Tahran’da üç sinemada uzun süre gösterilerek eşsiz bir başarı yakalamıştır. Bu filmin başarısı İran Sineması için kötü bir şey olur çünkü kullanılan bazı unsurlar İranlı sinemacılar tarafından kalıcı klişe haline gelir ve İran Sineması’nın büyümesini engeller.

2.2.2. Beyaz Devrim ve İran Sineması

Beyaz Devrim veya Şah ve Halk Devrimi, 1962’de Muhammed Rıza Pehlevi döneminde başlayan on dokuz prensibi içeren bir dizi ekonomik ve sosyal değişimin adıdır. Şah, bu reformları “Beyaz Devrim” olarak nitelendirmiş; zira söz konusu devrim, barışçıl ve kan dökülmeden gerçekleşmiştir.

¹³² Ejlali, a.g.e., s. 89.

İran toplumunda esas gelişme süreci Rıza Şah hükümetiyle başlar. Bu gelişmelerin 1930'dan 1940'a kadar olan ilk aşaması, Rıza Şah'ın yönetiminin son on yılı olan 1930'lara neredeyse eşittir. 1941'den 1953'e kadar, İkinci Dünya Savaşı'nda müttefik kuvvetlerin İran'ı işgaliyle eşzamanlı olarak, bu, İran için politik ve kültürel bir kriz dönemi olan İran'ın ekonomik gelişmelerinde bir kesinti dönemidir. Bu kesatlık, Muhammed Musaddık'ın başbakanlık görevinden alınmasına yol açan 28 Ağustos 1953 darbesine kadar devam eder. 1954'ten 1961'e kadarki dönem gelişmelerin ikinci dönemidir. Bu döneme hafif bir ekonomik büyüme eşlik eder ancak yapısal engelleri nedeniyle, sonunda ekonomik ve politik krize yol açar. Sonunda, gelişmenin ikinci aşaması 1962'de başlar ve 1979'daki İran İslam Devrimi'ne kadar devam eder. Bu aşamaya toprak reformu ve hızlı ekonomik büyüme ve sanayileşme de eşlik eder.¹³³

1950, on yılın başlangıcı, İran'ın Doktor Musaddık'ın önderliğinde petrol endüstrisinin millileştirilmesi konusundaki mücadelesi ile örtüşür. ABD, İngiliz ve Musaddık'ın muhaliflerin müdahalesiyle, 28 Ağustos 1962'deki darbesinde* hükümet devrildikten sonra, iktidar Muhammed Rıza Şah'a geçer. ABD, Şah rejimine tam siyasi desteğini açıklar ve İran'ın ekonomik ihtiyaçlarını karşılaması için bir milyar dolar finansal destek sağlar. Aslında, ABD, Şah'ın silahlı güvenlik kuvvetlerinin güçlendirilmesiyle İran'daki konumunu güçlendirmiştir. Bu yardımın yanı sıra, petrol endüstrisinin gelişimi de sanayileşmeye doğru atılmış büyük bir adımdır.

Mal ithalatı artmış ve petrol dışı ihracat azalmıştır. Devletin bu on yılın sonundaki eylemlerinin sonucu, 1960'ların başında değişikliklere neden olan büyük bir siyasi krizdir. Bu dönemde çok sayıda özel banka ve şirket iflas etmiştir. Kentsel refah,

¹³³ A.e., s. 37.

* Darbe, İngiliz İstihbarat Ajansı'nın (SIS) ve ABD İstihbarat Ajansının (CIA) sponsorluğu ve finanse edilmesiyle, İran ordusunun ve Mohammed Rıza Pehlevi'nin destekçileri tarafından gerçekleştirildi. Darbenin amacı, Batılı hükümetlerin menfaatları tehdit eden İran petrol endüstrisini millileştirmeye çalıştığı Muhammed Mossadegh'i başbakanlıktan devirmekti.

köylülerin kente göçünü arttırmıştır. “Aynı zamanda dış yardımın kötüye kullanılması ve kırsal kesimdeki feodal toprak sistemi komünizmin gücüne bir destek sağlamıştır.”¹³⁴

Beyaz Devrim, ilk aşamada altı prensipten oluşan bir reform planıdır. Şah, derhal hakkında referandum yapmış ve olumlu cevap almıştır. Beyaz Devrim, toprak reform planına ek olarak, devlet fabrikalarının stoklarının satılması, ormanların millileştirilmesi, kadınların seçimlere katılımının sağlanması ve kırsal kısımdaki çocukların eğitilmesi gibi birkaç plan daha içermiştir.

Böylelikle, 1960’lar toprak reformu ile başlar. Ocak 1962’de, Şah toprak reformunu Beyaz Devrim’in ilk ilkesi olarak ilan eder. Bu reform doğrultusunda devlet, toprağı feodal toprak sahiplerinden makul bir fiyata satın almış ve bunu köylülere piyasa değerinin %30 altında, 25 yıl boyunca çok düşük faiz oranlı kredi ile satmıştır.

Arazi reform planı neticesinde, ekili toprakların yüzde 40 ila 50’si kırsal nüfusun yüzde 70’ine devredilmiş ve böylece yaklaşık iki buçuk milyon köylü toprak sahibi olmuştur.¹³⁵

Görünüşe göre, arazi, çiftçileri daha fazla üretim için teşvik etme amacıyla onlar arasında bölünmüştür. Çünkü gelirleri arttıkça köylüler de sanayi tüketicisi haline dönüştürülebilir ve ekonomi daha hareketli hale gelebilir. Ancak az miktarda arsa nedeniyle, çiftçilerin yatırım yapamamaları, arazi yönetimi için bilgi, beceri ve yönetim eksikliği, teknoloji yetersizliği vb. nedenler yüzünden durum daha da kötüye gider. Bu nedenle, arazi reform programının bir arazi paylaşım planından kapsamlı bir kırsal ve tarımsal geliştirme programına geçmesi hiçbir zaman gerçekleştirilememiştir. Devlet de, tarım sektörüne yatırım yapmaya pek fazla ilgi duymamıştır.

Aslında, devletin bu yıllar içinde ana odağı petrol ihracatıdır. Tarımı göz ardı etmek ve toprak reformunun başarısızlığı şehir ile köy ve sosyal sınıflar arasındaki çatışmayı daha da artırmıştır. Sonuç olarak, köylülerin şehirlere yoğun göçü ardından

¹³⁴ A.e., s. 57.

¹³⁵ Ejrali, a.g.e., s. 60.

büyük şehirlerde çeşitli sosyal ve ekonomik problemler başlar. Bu problemler, nüfus artışının kentsel olanakların artmasından daha hızlı olmasından kaynaklanır. Bu dönemin politikaları ve ekonomik gelişmelerinin olumsuz sonuçları vardır. Tarımın ekonomideki payı keskin bir şekilde düşmüş ve tarımsal ürün ithalatı artmıştır.

Arazi reformu sonucunda, arazi sadece bazı köylüler arasında bölünmüştür. Bu projede yer almayanlar, toprak sahipleri için çalışmak zorunda kalır aksi halde şehirlere gitmek zorunda kalırlar. Birçok köylü şehirlerde olan daha cazip ücretler nedeniyle şehre göç etmeyi seçer. Köylülerin şehirlere hızla göç etmesi kentte birçok soruna neden olur. Büyük şehirlerin çevresinde gecekondu sakinlerinin ortaya çıkması, şehirlerde altyapı eksikliği, kentsel trafik ve konut sıkıntısı söz konusu problemlerdendir.

Beyaz Devrim, Amerika Birleşik Devletleri'nin desteği ve rehberliğinde komünistlerin çiftçilere nüfuz etmesini engellemek için yapılmıştır. Bu politikalar daha sonra İran Sineması'nı da etkiler. Bu etki, kabare ve seks ile dolu olan, sanatsal değeri olmayan, yüzeysel filmlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu sinema eserlerinin çoğunda, ana tema köylülerin şehre göç etmeleri, köylerdeki sefaletle dolu yaşamdan kurtulmaları ve şehirde daha iyi kentsel bir yaşama başlamalarıdır. Örneğin, filmin hikayesi tesadüfen veya mecburen şehre gelen ve zengin sınıftan birine âşık olan bir erkek ya da genç bir kızın hakkındadır.

2.2.3. Filmfarsi Dönemi

Sinema profesörü, film bilgini, eleştirmen ve yönetmen olan Doktor Houshang Kavousi, 1950'li olduğu ve İran toplumuyla hiçbir bağlantısı olmadığı anlamına gelmektedir.¹³⁶

Bu terim popüler İran Sineması'nı ifade eder. Filmfarsi, akıl almaz ilişki ve karakterler, abartılı Hollywood ve Hint Sineması'nı taklit edip İranlılaştırılmış bir atmosfer ekleyerek yapılmıştır. Günümüzde de bu terim değersiz filmler için kullanılır.

¹³⁶ Heydari, a.g.e., s. 60.

Kavousi, bu terimi oluşturarak, 1950’de İran Sineması’nın o günlerinin egemen söylemine karşı yapıştırıp “Filmfarsi” terimine ulaşarak ne film ne de Farsça olan sinema filmi anlamını hedeflemiştir.

Filmfarsi, anlatısı şöyle özetlenebilen bir tür İran filmidir: Yakışıklı ama fakir bir genç, zengin olur, iki sevgili farklı sosyal sınıflardan birbirlerine kavuşur, kayıp olan anne veya baba bulunur, kayıp çocuğunu bulduğunda annenin ölümü gerçekleşir vb. Filmfarsi genel olarak, mutlu sonla biter. Tüm bu filmlerde, tartışılan temanın yapısal bir işlevi var gibi gözükür. İlk sırada, komik bir durum yaratılır sonra da ahlaki mesajlar ve tavsiyeler verilir.

Hicri takvime göre, 1330’larda (Mart 1951’in başından Mart 1961’in sonuna kadar) toplam 166 uzun metrajlı kurgu filmi yapılmıştır. Film üretimi yıldan yıla büyümüş, öyle ki 1961’de 27 İran filmi gösterilmiştir.¹³⁷ 1950’ler boyunca, film yapma olanakları geliştirilerek İran sinema endüstrisi ortaya çıkmıştır. Film yapmak için gerekli teknik olanaklara sahip beş büyük stüdyo bu on yılda işe başlamıştır.

Bu on yılın başında, filmlerin kalitesi teknik açıdan hala çok düşüktür. Hem ekipman çok eksiktir hem de yetenekli eleman pek bulunamamaktadır. Yine de bazı filmler 16mm şeklinde yapılmış ve gösteri sırasında zorluklar yaşanmıştır. Filmler, sahnede aydınlatma, mantıksal süreklilik ve ses ile video koordinasyonunda sorunlar yaşamıştır. Çoğu sinemacı senaryo yazmayı bilmemektedir. Ancak bu on yıl boyunca, film yapımı teknolojik açıdan önemli bir ilerleme yaşar. Bu sürenin sonunda, İranlı sinemacılar, artık teknik olarak kusurlu değillerdir, aynı zamanda sinema teknikleriyle izleyiciyi de etkileyebilecek filmler üretebilmişlerdir.

Teknolojik ilerlemeye ek olarak, bu on yıl boyunca, İranlı sinemacılar, sinema salonu sahiplerini İranlı filmleri göstermeye ikna etmeyi başarmışlardır. En önemlisi de seyircileri cezbetme ve para kazanma yolunda büyük adımlar atarlar.

¹³⁷ Ejrali, a.g.e., s. 90.

1954’de, 28 sinema stüdyosunun varlığını açıklayan basın, çalışmaların genişlediğini gösterir. Her ne kadar bütün bu ofisler bir film stüdyosunun özelliklerine sahip olmasa da en azından film endüstrisine yatırım yapmak isteyenlerin ofisleri olarak görülür. Otuz üç film yapım şirketinin 1950’lerde faaliyetlerine başladıkları da bildirilmiştir.¹³⁸

İran film endüstrisinin başlangıcında İran filmlerinin üretimi çok düşüktür ve bu filmler izleyicileri çekme konusunda çok başarılı değildir. Sonuç olarak, sinemalar ve özellikle klasik sinemalar İran filmlerini göstermemektedir. Ancak durum giderek gelişti ve İran filmleri yabancı filmlerle rekabeti kazandı. Ejrali bu ilerlemeyi şöyle açıklamaktadır:

“Ancak Tahran’da 1956’da sinemaların %62,5’i (25 sinema) her zaman, ayrıca sinemaların %25’i (10 sinema) de ara sıra İran filmlerini göstermişlerdir. Bu nedenle, Tahran’ın kuzeyindeki birkaç birinci sınıf sinema dışında, bu on yıl boyunca büyük sinemalar bir şekilde İranlı filmler tarafından yakalanabilmiştir.”¹³⁹

İran’da film yapımının başlangıcından beri, yabancı filmleri satın almak, bunlara dublaj yapmak ve göstermek, İranlı filmler yapmaktan her zaman daha kârlı ve daha az sıkıntılı olmuştur. Yabancı filmler İranlı filmlerden çok daha ucuzdur ve sinema sahipleri İranlı filmlere daha fazla para vermeye istekli değillerdir. Bazı İran filmlerinin iyi satılması, film yapmayı daha kârlı ve çekici hale getirmiştir.

Teknolojik ve ticari gelişmelere rağmen, İran Sineması’nın 1950’lerde başarılı olduğu söylenemez. Film eleştirmenleri, eğitilmiş insanlar ve her ne sebeple olursa olsun yoksul Filmfarsi’yi beğenmeyen kişiler, bu on yıl boyunca ve sonrasında, bu dönem yapılan filmlerin çoğunu daima eleştirmişlerdir. Filmlerin temalarından, sinemacıların sanat yoksunluğundan ve onların film yapmanın en temel prensiplerini ve senaryo

¹³⁸ Masoud Mehrabi, *Tarikhe Sinemaye İran Az Aghaz ta 1357*, 7. bs., Tehran, Film, 1992, s. 501-508.

¹³⁹ Ejrali, a.g.e., s. 92.

yazımını, kamera çalışmasını ve kurgunun en basit temellerini bilmemelerinden şikâyet etmişlerdir.

Filmfarsi, eğitimli sınıflar arasında hiçbir zaman bir konum bulamaz, aynı zamanda 1950'lerin sonunda temanın değişmezliği, yavaş ritmi, teknik yetersizliği ve basit ve beceriksiz dili nedeniyle geleneksel izleyicilerini de yavaş yavaş kaybeder. Öyle ki, Filmfarsi'nin düşük okuryazar ve kolay taraftarları için yabancı filmlerle karşılaştırıldığında daha anlaşılır ve çekici olmasına rağmen bu kesimin de yabancı filmlerin hayranı olmaları muhtemel görünür. Özellikle o yıllarda, yabancı şirketlerin temsilcileri İran sinema piyasasına girmek için büyük çaba sarf ederler. Suç ve macera filmleri, Samvel Haçikyan'ın *Geceyarısı Terörü* (*Faryad'e Nimeşab*, 1961) ile başlar. Bunun ardından yeni yönetmenler ortaya çıkmasa filmler de daha hareketli ve çekici hale dönemeyecektir. Bu açıdan 1960'lar İran Sineması'nın çöküşünün on yılı olabilme potansiyeline sahip olsa da bu yaşanmamıştır.

1961'in başından 1970'in sonuna kadar, sinemalarda toplam 451 İran kurgu filmi gösterilmiştir. On yılda, film üretimi giderek artmış ve 1968'de o tarihe kadar ulaşılan maksimum seviyeye ulaşmıştır (71 film)¹⁴⁰.

İranlı sinemacıların 1961 yılına amaçsızlıkla başlamalarına rağmen, Haçikyan'ın *Geceyarısı Terörü* ve *Ölüme bir Adım* (*Yek Ghadam ta Marg*, 1961) filmlerinin başarıları ardından, bütün yönetmenler, macera ve suç filmleri yapmaya başlarlar. Bu nedenle, filmlerde süspansiyonun rolü ve filmlerin ritmi artar, mücadeleler, silahlar ve kavgalar filmlerde daha da önem kazanır ve yüzeysel duyguların rolü azalır. Bu yüzden hikâyeyi daha çekici ve heyecanlı hale getirmek için daha fazla özen gösterilmiştir. Film çekimi ve montaj olanakları daha fazla heyecan yaratmak için kullanılır ve böylece filmlerin göreceli kalitesi artmaya başlar. Sonuç olarak, bu eylemler film endüstrisini yalnızca krizden kaçmakla kalmayıp aynı zamanda ekonomik olarak da sağlam bir hale

¹⁴⁰ Mehrabi, a.g.e., s. 110.

getirir ve yönetmenler çalışmalarının devam etmesini umut eder. Genel olarak, 1960'lı yılların başında film satışlarının arttığı söylenebilir.

Belki de suç ve macera filmlerinin ortaya çıkmasının, Filmfarsi'nin Avrupa ve Amerikan aksiyon filmlerinin karşısında pazar payını korumasına yardımcı olduğu söylenebilir. Hint Sineması'nın ürettiği renkli ve müzikli melodram filmleri de Filmfarsi pazarını gölgede bırakır. Öyle ki Filmfarsi gösteren sinemalar, bu filmlere büyük bir katkı yapmışlardır.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu yıllar Şah tarafından yapılan toprak reformunun uygulanması ve köylülerin şehre göç etmelerine denk gelmektedir. Bu, İran toplumunu her yönden etkilemiştir. Bu süre içinde, sinema da günün sosyal, ekonomik ve politik koşullarından bağımsız kalmaz. Bu etki, *Qarun'un Hazinesi (Ganj-e Qarun, 1965)* gibi filmler ve onları taklit eden filmlerde iyi bir şekilde gösterilmektedir.

Siyamek Yasemi 1965'te *Qarun'un Hazinesi* filmini yapmıştır. Bu filmde, Filmfarsi'nin en çarpıcı örneklerden biri olarak, fakir ve dürüst bir erkek zengin bir kızla evlenir ve böylece film, sınıf farkına işaret eder (tabi ki yalan ve boş bir işarettir). Bu filmde Mohammad Ali Ferdin, Filmfarsinin yıldızı, ana karakter olarak rol almıştır. Film, ilk defa o zamana kadar yapılmış olan Filmfarsi'ler arasında, çok satan bir film olarak kayıtlara geçmiştir. Böylelikle, bu tür filmler, Hint filmlerini ortadan kaldırır.

1966'da felsefe okuduktan sonra İran'a dönen Dariuş Mehrcui, komedi-suç türünde *Elmas 33* filmini, James Bond ve Matt Helm filmleri tarzında yaparak Filmfarsi piyasasına girmeye çalışır. Ancak, söz konusu film, gişede başarılı olamaz. Daha sonra Mehrcui, bu başarısızlığını sinema politikasında köklü bir değişime yol açtığı için bir dönüm noktası olarak anar.

1971'den 1979'a kadar, toplam 504 İranlı film gösterilmiştir. Bu on yılda, film üretimi çok yükselerek İran sinema tarihinin en yüksek seviyesine ulaşmıştır.¹⁴¹

1978'de, İran Sineması'nı yakalayan derin kriz, ulusal sinema endüstrisinin çökmesine ve İran Sineması'nda ilk defa iflas fısıldamalarına yol açmıştır. 1978'de, bu on yılda çekilen en az sayıda film çekilmiş ve 1979'da devrimin başlamasıyla birlikte sinemalara “yolsuzluğun yayılma merkezleri” olarak yapılan saldırılar başlamıştır. Abadan'da Cinema Rex'in yakılmasından sonra sinema salonları güvensiz yerler haline gelir ve ardından birçoğu kapanıp izleyicilerini kaybeder.

Özetle, 1970'ler İran Sineması için on yıllık ekonomik krizi oluşturur. Sinemacılar, İranlı filmlerin satılmamasına dair şiddet dolu, karate ve seks içeren ucuz yabancı filmlerin karşısında pazarın kaybedildiğinden söz etmişlerdir.

Uzmanlara göre, İran'da sinema endüstrisindeki krizin kökeni, üretim maliyetlerinin artışı ve devlet desteğinin eksikliğidir.

Devlet yalnızca yabancı filmlerden çok az vergi almakla kalmamış, aynı zamanda yabancı ve İran filmleri arasında sansür konusunda da farklılık göstererek İtalyan kaba ve cinsel filmlerini İran filmlerinden daha fazla göstermiştir. Sinemacıların şikâyetçi olduğu bir diğer sorun, devletin sinemayı bir endüstri olarak görmemesi ve bu nedenle ona herhangi bir kredi veya sübvansiyon tahsis etmemesidir. İran Sineması'nın o yıllarda başarısız olmasının nedenlerine, Filmfarsi yapanların çoğunluğunun kendileri tarafından kabul etmediği becerisizliği de eklenebilir.¹⁴²

1960'lı yıllarda, İran Sineması'nın Yeni Dalgası'na ilişkin filmler ortaya çıkar. Yeni Dalga akımına başlayan filmlerden biri, Massoud Kimyai'nin yönettiği *Kaiser* (*Gheysar*, 1969)'dir. Bu filmde, Filmfarsi'nin tanınmış unsurları, yenilikçi bir şekilde olsa da görülmektedir. Gösterimden sonra, film izleyici tarafından benzeri görülmemiş şekilde karşılanır. Ayrıca, filmle ilgili sinema eleştirmenleri arasında büyük tartışmalar

¹⁴¹ Mehrabi, a.g.e., s. 115.

¹⁴² Ejlali, a.g.e., s. 102.

yaşanır. Genel olarak, filmin o yıllarda hem İran Sineması'nın ana akımını -Filmfarsi- hem de Yeni Dalga filmlerini etkilediği de söylenebilir. Bu nedenle, ana teması bireysel intikam olan *Kaiser* filminde olduğu gibi, bu on yıllık filmlerde şiddet, tecavüz, arkadaşlığa ihanet, suç ve kahramanın yalnızlığı yaygın olur.

Bu şekilde, *Kaiser* filminden üç tür tema ortaya çıkar ve bu on yılın baskın atmosferini yansıtmaktadır. İlk kategoride olan filmlerde bireysel intikam, eski yiğitlik değerlerini savunmak ve prestij korumak anlamına gelmez, aynı değerlerin yıkımının bir parçası olan, bazen fahişelerle ilişkilendirilen, hırsızlık yapan, kumar oynayan, insan öldüren ve sonunda bir polis memuru tarafından veya başka bir suçlunun bıçağı ile öldürülen bir anti kahramanın isyanından kaynaklanmaktadır. *Hoşçakal Arkadaş* (*Khodahafez Refigh*, 1972), *Dördüncü Günün Sabahı* (*Sobh'e Ruz'e Chaharom*, 1973), *Dar Yol* (*Tangna*, 1974) gibi filmler bu kategoriye örnektir. İkinci türde, o anti-kahraman, suçlu ve kötü niyetli değildir ancak onu reddeden ve uyumsuz bir toplumda yaşar. O da silah alıp topluma karşı çıkar (*Bıkmış Kurt* (*Gorg'e Bizar*, 1973) gibi). Üçüncü kategoride ise film kahramanının bireysel intikamı zorba egemen sınıfa yöneliktir (*Toprak*, 1974) veya halkın, zulüm ve baskının siyasi ve sınıfsal tezahürlerine karşı toplu isyanına dönüşür (*Tengsir* (1973) ve *Taşın Yolculuğu* (*Safar'e Sang*, 1978) gibi).¹⁴³

Çeşitli bireysel intikam biçimlerine ek olarak, 1970'lerde diğer temalar da ortaya çıkar. Saygın bir orta yaşlı erkek ile bir dansçı veya fahişe bir kız arasında oluşan aşk ve birbirlerine kavuşmayan genç âşık olanlar, 1970'lerin en popüler temalarından biridir. Bazen ciddi bir hastalığı olan genç erkek ölür. Bazen yaşamını sürdürmek için hırsızlık yaparlar ve bunlardan biri veya ikisi öldürülür.

Bu on yılda, yukarıda belirtilen temalara ek olarak, zaman zaman tekrarlanan eski temalar da hala görülmektedir.

¹⁴³ Ejrali, a.g.e., s. 104.

2.2.4. İran Sineması'nda Yeni Dalga

Sinema endüstrisine sahip çoğu ülkenin sinema tarihinde, çağın sosyal ve politik değişikliklerine atfedilebilecek akımlar ve hareketler bulunmaktadır. İtalyan Neorealizm, Fransız ve Alman Yeni Dalga Sineması gibi akımların ortaya çıkmasına sebep olan, dönemsel koşullardır. Ancak tüm bu eğilimlerin ortak temeli, geleneklerden, konulardan ve ülkelerin sinema endüstrisini yöneten eski biçimlerden kurtulma çabasıdır.

Bu sırada, Fransız Yeni Dalgası, dünya sinema tarihinde büyük bir değişik yapar. Bu sinematik dalga sadece Fransa Sineması'nı değil aynı zamanda birçok ülkenin sinemasının evrimine ve dünyadaki akımların ve sinematik dalgaların ortaya çıkmasına da neden olur. 1960'larda ve 1970'lerde İran'da film yapmaya başlayan entelektüel yönetmenlerin çoğu, Avrupa veya Amerika ülkelerinde eğitim almış ve sinemadaki günün gelişmelerine aşina olmuşlardır.

Fransız Yeni Dalga Sineması eleştiri yazan ve bazıları da film yapan eleştirmenlerin sonucu olarak doğan bir akımdır. Onların ortak hedefi eski film yapım sisteminin ve Kalite Geleneği denilen akımın yıkılmasıdır. Yaptıkları filmlerin yanı sıra eleştiri ve makaleler de yazarak, atalarının film yapım geleneği ile farklı bir akım kurmaya çalıştıklarını göstermişlerdir. Onlar kendileri Yeni Dalga terimini seçmemişlerdir. Bu terimin kullanılma nedeni, bu dalganın Fransız Sineması'ndan çıkması ve dalganın elitleri ortak bir amaçla sinemaya girmelerinden kaynaklanmaktadır.

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. Eleştirmen ve sinema analisti Ahmed

Talebinejad bu konuda şöyle der: “1960’lı yılların sonunda İran Sineması’nda ortaya çıkan akıma Yeni Dalga adını veren ilk kişilerden oldum.”¹⁴⁴

Bu yönetmenler bir manifesto yapmazlar ve ortak bir yönetmeliğe sahip değildirler, ancak Fransız Yeni Dalga Sineması gibi, önceki film yapım sistemine karşı isyan etmişlerdir. İran Yeni Dalga yönetmenlerinin birbirleriyle ilişkide bulunmasına rağmen Cahiers Dergi’sinin yönetmen-eleştirmenleri, bir araya toplanan, tartışan ve sinemadaki değişimlere karar veren sinemacılar değildirler. İran Yeni Dalga yönetmenlerinin ortak noktası, Filmfarsi akımına karşı çıkmalarıdır. Onların asıl ortak yönü, o yirmi yılın entelektüel akımına katılmak ve ondan etkilenmektir.

Fakat 1969’da İran Sineması’nda ortaya çıkan ve sonrasında da Yeni Dalga olarak tanınan akım, Fransız Yeni Dalga Sineması’na çok benzemektedir. İran Yeni Dalga Sineması, dünya sinema tarihinde etkileyici olmamıştır. Hiçbir zaman Fransız Yeni Dalga Sineması veya İtalyan Neorealizminin eşdeğeri olamaz ancak İran sinema tarihinde, gerçek ve etkili bir dönüşümdür. İran Yeni Dalga Sineması, 1960’ların sosyo-politik 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.

Yeni Dalga’nın adı sinematik eleştirmenler tarafından verilmesine rağmen, İran Yeni Dalga Sineması’na yönelik eleştiriler yapılmıştır. Örneğin, Mohammad Hossein Mirbaba bu konuda şöyle der:

“İran’daki Yeni Dalga Sineması mütecanis bir bütün sayılmamaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri de bu sinema akımının belirli bir kurum etrafında örgütlenmemesidir. Tabii ki, bu kaçışın Yeni Dalga’nın en belirgin bileşenlerinden biri olduğu söylenebilir.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Asadolah Gholamali, **Revayate Modern va Moje Noye Sinemaye İran**, Tehran, Rasm, 2014, s. 80.

¹⁴⁵ Mohammad Hossein Mirbaba, “Moje Noye Sinemaye Ghabl Az Enghelabe İran: Naf’ye Sinemaye Hakem”, (Çevrimiçi), <http://problematicaa.com/cinema-before-revolution/>, Mayıs 2019, s. 6.

Tüm sinema kurumları, politik sistemin talepleri doğrultusunda, İran Sineması'nın ana akımı olarak Filmfarsi Sineması'nı canlandırırsa da bu egemen akıma karşı bir takım entelektüel ve idealist sinemacıların varlığı, o günlerin sinemasında hâkim olan kurumsallıkla bir tür karşılaşma olmuştur. Öte yandan, Avrupa entelektüel sinemasının deneyimlerini izleyen bu yönetmenler için bürokratik ve kurumsallaşmış çerçevelerin ötesinde, yaratıcılık için daha büyük bir olasılık vardır. Ancak, Fransa ve Almanya'da Yeni Dalga Sineması'nın oluşmasında bu iki önemli deneyim resmi sinema kurumları çerçevesi dışında olmasına rağmen, yeni söylemleri etrafında oluşan belirli kuruluşlara yol açmıştır.

Fransız Yeni Dalgası, Cahiers Sinema Dergisi'ndeki Andre Bazin bayrağı altında, Godard, Truffaut ve Claude Chabrol gibi yönetmenlerin yazdıkları neticesinde yaratılmıştır. Aslında, 60'lı yıllarda Fransız Sineması, pratikte onların sinematik kuramlarının uzantısıdır. Böylece, kendi dönemlerinde geleneksel kurumlara ve film yapım sistemine muhalefet etmelerine rağmen, teoride ve pratikte, sinema tarihindeki en önemli sinema akımlarını şekillendiren tutarlı ve kolektif bir toplam oluşturmuşlardır.

Ancak 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.

Ne var ki İran Sineması'nın Yeni Dalgası, onu İran Sinema tarihindeki en önemli dönem yapan eşsiz özelliklere sahiptir. Bu önem, iki boyuttan kaynaklanmaktadır. İlk olarak, Yeni Dalga, İran Sineması'nın Filmfarsi adlı baskın akımına sinematik bir tepki olmuştur. İkinci olarak ise Yeni Dalga, toprak reformunu izleyen yılların toplumsal ve ekonomik gerçeklerine ve Şah'ın beyaz devrimine ve hükümetin politikalarına olan tepkiyi yansıtmaktadır.¹⁴⁶

Dolayısıyla, eğer bu bileşenler İran Yeni Dalga Sineması'nın ana özellikleri olarak görülüyorsa, bu eğilim zamanının benzeri Avrupa akımları ile yakından ilgilidir.

¹⁴⁶ Foruzesh, a.g.e., s.14.

Bununla birlikte, İran Yeni Dalga Sineması, İran sinema tarihinin özel ve önemli bir dönemi olarak düşünülebilir. Genellikle, Darius Mehrcui'nin *İnek* filminin sinemaya geldiği yıl, başlangıcı olarak bilinir ve İslam Devrimi'nin ortaya çıkışı bu dönemin sonu olarak kabul edilir.¹⁴⁷ Tabii ki, bu iki tarihin kısmen anlaşmalı olduğu söylenmelidir, çünkü 1969 yılından önce, resmen Yeni Dalga'nın bir parçası olarak kabul edilmese de ön plan olarak nitelendirilebilecek birçok farklı film yapılmıştır. Örnek olarak *Binbir Gece Masalları*'nın modern bir adaptasyonu olarak *Kambur Sırtın Gecesi* (*Shabe Quzi*, 1964) ve İbrahim Gülistan'ın *Kerpiç ve Ayna* (*Kheşt o Ayneh*, 1964) filmlerinden bahsedilebilir.

Devrimin gerçekleştiği bu dönemin sonuna gelindiğinde, birçok devrim sonrası yönetmen ve sinemacısının İran'da çalışmaya devam ettiğinden ve Yeni Dalga'nın bu yıllar içinde üretilen filmler üzerinde de doğrudan ve dolaylı etkilerinin görülebileceğinden bahsedilmelidir. Ancak, bu araştırma, çalışmalarının çoğunu, film tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin de üzerinde hem fikir olduğu, 1969-1978 yılları arasındaki baskın bakış açısına dayandırmıştır.

2.2.4.1. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Tarihçesi

Dünya sinema tarihini incelediğimizde, toplumlar içinde sosyal, ekonomik, politik ve kültürel kökenli çeşitli sanat ve sinema hareketleri bulunmaktadır. İran Yeni Dalga Sineması, diğer sinema akımları gibi, kendi döneminin içinde bulunduğu, politik, sosyal ve ekonomik koşullardan kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı, bu çerçevede İran Yeni Dalga Sineması'nın oluşumuna katkıda bulunan birçok faktörden söz edilebilir.

Farklı genç yönetmenlerin düşüncelerinde değişime ve farklı eserler yaratılmasına yol açan faktörler şu şekilde sınıflandırılabilir: 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

¹⁴⁷ A.e., s.14.

yapısındaki değişim ve yarı feodal toplumdan 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 aşına olması. 7. Avrupa’da görsel sanatlar ve drama alanında öğrenci olan İranlıların mezun olması ve İran’a dönmesi.¹⁴⁸

Neredeyse on yıl boyunca, İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen krizler nedeniyle, 1948’e kadar İran’da hiçbir film üretilmemiştir. Bu durgunluktan sonra, film yapım faaliyetleri yeniden başlar. 1950’lerde, teknik gelişmelerin yanı sıra, yabancı filmlere karşı İranlı filmler çekmeye daha fazla yönetmen isteklidir. Bu filmler, daha fazla insanı sinemalara film izlemeye çeker, ancak İran Sineması, filmlerin yapısı ve ilkeleri açısından fazla ilerleme kaydedememiştir. Hükümetin 1950’lerin sonundaki eylemlerinin sonucu, büyük bir ekonomik kriz olmuştur. Devletin yolsuzluğu, dış yardımların kötüye kullanılması ve kırsal kesimdeki feodal toprak sistemi, komünizmin önünü açacak gibi görünmektedir. Bunu önlemek için Muhammed Rıza Pehlevi, 1960’larda toprak reformuna başlar. Ancak bu, şehirdeki refahın artmasına ve bunun sonucunda, köylülerin şehirlere göç etmelerinin artmasına neden olur ve bu da şehirlerde birçok sorunla sonuçlanır. Ekonomik büyümeye, şehir ve kırsal bölgeler arasındaki eşitsizlik eşlik eder.

İran’ın geleneklerden moderniteye geçişi, çok sayıda olumsuz sonuç doğurmuştur; bu da toplumda yeterli gelire sahip olmayan çok sayıda alt sınıfın oluşmasıyla sonuçlanır. Bu süre içerisinde, bu gelişmeleri yansıtan, edebi bir sanatsal doğumun temelini atan ve kültürel modernleşmede önemli bir adım atan yazarlar, şairler ve yönetmenler ortaya çıkmıştır.¹⁴⁹ Aynı zamanda, eleştirmenler ve sanat aşıklarının yanı sıra Avrupa’daki film yapım ilkelerine aşına olan eğitimli insanlar bu yapımlara

¹⁴⁸ Ahmad Talebinejad, **Yek Ettefaghe Sadeh: Barresiye Jaryane Moje No Dar Sinemaye İran**, Tehran, Sheyda, 1994, s. 80.

¹⁴⁹ Meysam Ghahreman, “Mikro Moghavemat Dar Sinemaye Eteraziye Pish Az Enghelab: Barresiye Morediye Gheysar va Gavaznha”, **Siyasat**, No: 47, Haziran-Eylül 2016, s. 325.

karşı öne çıkarlar. Bunlar arasında, Filmfarsi* terimini icat eden Houshang Kavousi de yer almaktadır.

Devrim'den önce ticari kaygı sahibi popüler sinema, Pehlevi rejiminin arzusuna tamamen uyan, günün sosyal gerçekliğinden uzak duran ve tekrarlayan konularını içeren popüler filmler üretmiştir. Bu filmlerin görevi yalnızca halkı eğlendirmektir. Kuşkusuz, o dönemin sosyal gerçekliğine dayanan herhangi bir sosyal araştırma, kültürel ve ekonomik yoksulluk, sınıfsal farklılıklar, akademik kültür ile toplumun kültürü arasındaki uzaklığı sosyal gerçekliğin en önemli faktörleri olarak işaret edecektir. Bu konuların ele alınması, acı eserlerin yaratılmasına yol açıp yapımcı ve yönetmenlerin hedefi olan komik ve eğlendiren ürünlerden vazgeçmelerini gerektirmektedir.

Bu ürünlerde, yönetmenliğin ve senaryo yazmanın temel prensipleri kolayca bırakılmıştır ve temalar en yoksul biçimdedir. Filmfarsi standart anlamda, sahne düzenlemesi, kurgu yapılması, senaryo yazımı ve oyunculuk gibi sinemanın ana unsurlarına sahip değildir. Filmfarsi, eğitilmiş insanlar tarafından hiçbir zaman hoş karşılanmamıştır. Bu eserler, 1960'lardan 1997'deki devrim'e kadar filmlerin çoğunu kapsamaktadır.¹⁵⁰

Ancak 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.

Filmfarsi Sineması ile ilk kez bir mesafe yaratmaya çalışan eserler olarak, 1957 yılında Macid Mühseni tarafından yapılan, *Çiftliğin Bülbülü* (*Bolbol'e Mazrae*, 1957) ve aynı yılda Samvel Haçikyan tarafından yönetilen *Cehennemde Gece Toplantısı* (*Shabneshini dar Cahannam*, 1957) filmlerinden söz edilebilir. *Çiftliğin Bülbülü* birçok

* Filmfarsi, yalnızca Farsça olduğu ve İran toplumu ile bağlantısı olmayan alçaltıcı filmleri adlandırılıyor.
¹⁵⁰ Gholamali, a.g.e., s. 81.

Sovyet Sineması'nda gösterilip başarıya ulaşmıştır ve *Cehennemde Gece Toplantısı* 1958'de Berlin Festivali'ne kabul edilmiştir.

1957'de teknik olarak daha iyi filmler yapılmıştır ve aralarında *Cehennemde Gece Toplantısı* bir dönüm noktasıdır. İran Sineması'nda o zamana kadar görülmemiş olan çok sayıda iyi dekorların varlığı ve tanınmış oyuncuların rol almaları, filmi başarılı bir hale getirmiştir. Ferruh Gaffari, Jalal-i-Moghadam ile iş birliği yaparak, belki de halkın çektiği acıların gizli köşelerini göstermek ve toplumsal gerçekçiliğe yönelmek isteyen yönetmenler için bir yol açılın diye, 1958'de *Şehrin Güneyi* (*Jonub'e Shahr*, 1958) filminin senaryosunu yazıp sonra da filme çekmiştir. Ancak bu film, birkaç gün ekranda kaldıktan sonra yasaklanmıştır. Söz konusu filmler, İran sinema tarihinde yeni bir ürün olarak kabul olsa da Yeni Dalga filmlerden sayılmamaktadır. 1960'larda ve 1970'lerde, entelektüel akım yerine "atmosfer" terimiyle daha iyi tanımlanabilecek bir ortamın oluşumu nedeniyle, bu atmosfere uyan filmler de yapılmıştır.¹⁵¹

1960'lı yıllarda İran Sineması'nda gerçekleşen önemli olaylardan biri de 1964'te Ferruh Gaffari'nin yapımı, *Kambur Sirtın Gecesi* (*Shabe Quzi*, 1964) filmidir. Film, *Bin Bir Gece Masalları*'ndan birine dayanarak Tahran'ın modern yaşamına uyması için düzenlenmiştir. Film, ekranda pek hoş karşılanmamasına rağmen, Ken, Karlovy Vary ve Brüksel'deki film festivallerinde hayranlık uyandırmıştır. Yaygın olan filmlerden farklı olarak toplumun koşullarını gösteren bu film, o dönemin uyarlanmış olan az sayıda filmlerdendir. Aynı yılda ekrana giren *Karun'un Hazinesi* popüler bir film olarak büyük bir başarıya ulaşmıştır. Hâlbuki *Kambur Sirtın Gecesi* filmi ondan tamamen farklı ve entelektüel bir filmidir. Ferruh Gaffari'nin filmi kara mizah bir hikâye biçiminde İran toplumuna acı bir yaklaşımla çekilmiştir. *Kambur Sirtın Gecesi* eleştirmenlerin ilgisini çekmiş ama pek fazla satılmamıştır.

Shabe Quzi'den sonra *Kaiser* ve *İnek* (*Gav*, 1969) Yeni Dalga ana filmlerinin yapılmasının yanında, 1969 yılına kadar ana akıma karşı olan *Kerpiç ve Ayna* (*Kheşt o*

¹⁵¹ Mehrabi, a.g.e., s. 98-99.

Ayneh, 1964) ve *Perspolis'te Siyâvuş* (*Siyavash dar Takhte Jamshid*, 1964) isimli iki film daha çekilmiştir. 1964'te İbrahim Gülistan'ın *Kerpiç ve Ayna* filmi sadece Filmfarsi'ye karşı değildir, aynı zamanda filmin anlatı ve modern sinematik yapısı açısından İran Sineması'nda sıra dışı bir örnektir.

“Entelektüel sineması, *Kerpiç ve Ayna* filmi ile Filmfarsi Sineması'na karşı alternatif bir sinema ortaya çıkarmıştır. Fereydoun Rahnama tarafından yapılan *Perspolis'te Siyâvuş* filmi Ferdevsi Şahnamesinin bir uyarlamasıdır. Çok az bir süre gösterime giren film, sanat topluluğunun ilgisini çekmiştir.”¹⁵²

Bu atmosferde, her entelektüel, o günlerin toplumunun kritik sosyal ve politik ortamına olan itirazını elindeki araçla ifade etmeye çalışmıştır. Elbette, hiçbir sanatçı veya entelektüel, toplumdaki egemen eğilimlere açık olarak karşı çıkamamıştır. Bu nedenle, düşünce tarzlarını ifade etmek için bir alegoriye dönüşmüşlerdir. Gholamali bu bağlamda şu açıklamada bulunur:

“Devlete karşı sosyal-politik eğilimleri, açık şekilde anlatma imkânı olamadığı için edebiyat ve sanat içinde siyasi metaforlarla dolu şiirlerde, gece ve kış gibi kelimelerin kullanımı ile istibdat ve o dönemin baskıcı atmosferi yansıtılarak ifade edilmiştir.”¹⁵³

Sol akımın etkinliği, Yeni Dalga filmlerinde görülebileceği gibi, İran Sineması'nın Yeni Dalgası'nın ortaya çıkmasına denk gelen yıllarda da önemlidir.

Sol partilerin ve grupların İran'daki faaliyetlerinin başlangıcı, Kaçar döneminde Meşrutiyet Hareketi'nin ortaya çıkışı ve Batı düşüncesinin İran'a sızmasıyla çakışır. İran-Rusya savaşından sonra Kaçar döneminin sonunda ülke, ekonomik kargaşa yaşar ve bu yüzden İranlı işçiler petrolün çıkarılması için Kafkasya'ya göç ederler. 1905'te Sovyetlerin gerçekleştirdiği devrim ve onun sloganları, İranlı işçilerin dikkatini çeker ve onları derinden etkiler. Böylece İran'ın Sosyal-Demokratik hareketi ilk kez Kafkasya'da gerçekleşir.

¹⁵² Gholamali, a.g.e., s.84.

¹⁵³ A.e., s. 82-83.

Ardından, Rus hükümetinin baskısı ile İranlı göçmenler ülkeye geri dönünce, sol fikri ve düşüncesi de yayılmaya başlar fakat sosyalist eğilim milliyetçilikle karışmaktadır. Ayrıca sosyalist hareket, sınıf tabanı ve sosyal kökene bağlı olarak aynı düzeyde değildir. Şöyle ki bu hareketin ana taraftarları, İranlı göçmenler ile işçi kısmı ve genel olarak toplumun alt ve orta sınıflarından oluşmaktadır, hâlbuki sosyalist liderler, Tahran, Rasht ve Tebriz'deki gizli topluluklarda oynayan, zengin insanlardır.

Komünist veya sol partiler, Pehlevi döneminde gizlice faaliyet göstermekteydiler. İran devriminin zafer kazanmasında payları olan sol guruplar, devrimden iki yıl sonraya kadar -İran tarihinde görülmeyen bir demokratik ortamda- açıkça faaliyetlerini sürdürürler. Fakat onların silahlı savaş ilanı, devrim yandaşlarının terörüne yol açarak Kürdistan olaylarını beraberinde getirir ve idamlar dönemiyle birlikte sona erer.

Bahsedilen sol akım, İran Yeni Dalga Sineması bağlamında, Emir Nadiri'nin yönettiği *Dar Yol* ve *Hoşçakal Arkadaş* ile Mesud Kimyai'nin yönettiği *Geyikler* (*Gevezha*, 1975) gibi filmlerde gösterilmiştir. Bu filmlerdeki karakterler mevcut baskıya karşı silahlı veya silahsız olan ve genellikle filmin sonunda öldürülen karakterlerdir. Bu nedenle, tüm bu filmler, Pehlevi döneminde İran'ın ekonomik ve sosyal durumunun kaba bir anlatımına sahiptir.

Bu çabalar, Filmfarsi'ye karşı ortaya çıkan Yeni Dalga'nın doğması için bir başlangıç olmuştur. Amerika ve Avrupa üniversitelerinden mezun olan, yüksek eğitimli yönetmenler, çoğunlukla sinemaya hâkim ve sosyal kaygıları olan resmi sinemaya karşı Yeni Dalga Sineması'nın ortaya çıkmasına neden olmuşlardır.

İbrahim Gülistan, Darius Mehrcui, Khosrow Heritash, Perviz Kimiawi, Fereydoun Rahnema, Hajir Darius, Sohrab Shahid Sales, Kamran Şirdel, Naser Taghvai gibi yönetmenler, sinematik çalışmalarının başlangıcından itibaren Filmfarsi'nin aksine

sosyal kaygıları olan ve yüksek sanat algılarına dayanan sinema filmleri yapmaya başlamışlardır.¹⁵⁴

1950'lerde ve 1960'larda hâkim olan popüler sinema karşısında film yapan bu yönetmenler, entelektüel bir sinema yaratmaya katkıda bulunmaktadırlar. Seyirci, popüler sinema için çok önemliyken, bu sinema seyirci endişesi olmamakla birlikte klişelerden kaçınmaktadır. Bu film yapım süreci giderek İran Yeni Dalga Sineması'nın ortaya çıkması için bir ortam sağlar.

İran Yeni Dalga Sineması'nın başlamasına dair işaretler olarak, 1964'te İbrahim Gülistan'ın *Kerpiç ve Ayna* ve Ferruh Gaffari'nin *Kambur Sirtın 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.¹⁵⁵

2.2.4.2. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Özellikleri

Yeni Dalga olarak sınıflandırılan filmlerin özellikleri şu şekilde özetlenebilir: 1. Yeni Dalga filmlerinin temel özelliği İran Sineması'nın ana akımına -Filmfarsi- karşıtlıktır. 2. Bu filmlerin çoğu İran toplumu ve rejimine eleştirel bir bakışa sahiptir. 3. Yeni Dalga yönetmenleri genç ve 'auteur'dur ve yapılan Yeni Dalga filmleri, ilk eserleridir. 4. Yeni Dalga sinema sanatçıları ya kendileri yazardır ya da modern dünya edebiyatından etkilenen o yılların edebi topluluğu ile ilişkililerdir. Örneğin, İbrahim Gülistan modernist bir yazardır ve *Cin Vadisinin Hazinesinin Sırları (Asrar'e Ganj'e Darre'ye Jenni, 1974)* romanını ve *Horoz (Khorus, 1970)* uzun kıkayesini yazmıştır. Taghvai ise yazarlık yapmaya ek olarak Farsça dil ve edebiyatı bölümünden mezundur. Masoud Kimyai de edebiyatı bilir ve devrim'den sonra *Cam'dan Cesetleri (Ceset'haye Şişe'yi, 2001)* ve *Akıl Yarası (Zakhm'e Aghl, 2003)* şiir defteri gibi eserleri

¹⁵⁴ Talebi nejad, a.g.e., s. 32.

¹⁵⁵ Mirbaba, a.g.e., s. 6.

yayınlanmıştır. 5. Daha önce de belirtildiği gibi, Yeni Dalga sinemacıları, literatürle yakından ilişkili olduğundan dolayı, modern ve klasik literatürden etkilenmiş ve bazı senaryolarını İranlı ve yabancı edebiyattan uyarlamışlardır.

Yeni Dalga filmleri, üç farklı bakış açısıyla Filmfarsi'den farklıdır: Hikâye, konum ve karakter.¹⁵⁶ Filmfarsi, sonu belli olan, basit ve tekrarlayan hikâyelerden oluşmaktadır. Başka bir deyişle popüler, dramatik zarafeti olmayan, çok az kültürel sermayesi olan ve izleyicileri eğlendirmek için yazılan hikâyeleri vardır. Buna karşın, modernist sinemacılarda, günün sinema ve diğer sanat olaylarının birlikte takip edildiği göz önünde bulundurulduğundan, bu durumla başa çıkma potansiyeli vardır.

Daha önce belirtildiği gibi, 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.¹⁵⁷

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.

Ana akım sinemada Yeni Dalga Sineması'nın aksine, konum veya durum çoğunlukla hikâyeyi izler. Demek ki, durum belirlenmesinde en önemli role sahip olan anlatı ve sürecidir. Filmfarsi'nin ticari kaygısından dolayı herhangi bir sosyal görevi yoktur. Bu sinemanın izleyicileri, yüzeysel konuların gösterilmesi nedeniyle sadece filmlerin eğlence yönüne hayran kalmışlardır. Bu durumları anlamak izleyici için

¹⁵⁶ A.e, s.10.

¹⁵⁷ Gholamali, a.g.e., s. 101.

düşünme ve zorlama gerektirmez. Bu izleyici için sinema, gündelik sorunlardan uzak durmak, gülmek ve zevk almak için tek araçtır. Öte yandan, sinema yapımcılarının beklediği değeri, yani daha fazla para ve daha yüksek ekonomik refahı aynı anda sağlamıştır. Filmfarsi akımına Fantezi teriminin adının verilmesi, toplumun sosyal gerçekliğinden tamamen kaçınmasından kaynaklanmaktadır.

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. Sinemada sosyal gerçekliğin temsili, bazen sosyal gerçekçilik filmleriyle -Darius Mehrcui'nin *Mina'nın Dairesi* (*Dayere'ye Mina*, 1975) filmindeki gibi açık sergilemeyle ya da -Naser Taghvaei'nin *Başkalarının Yanında Huzur* filmi gibi eserin alt katmanlarında yatan manalar takip edilerek verilir. Bu filmleri, Filmfarsi'den ayıran en önemli faktör, sosyal sorumluluklarıdır. Tabii ki, Pehlevi rejimi entelektüel akımları hiçbir zaman hoş karşılamamıştır. Bu süreçler, ister sosyo-politik gruplar şeklinde, isterse çağdaş edebiyat topluluğu bağlamında olsun, bakış açılarından dolayı Yeni Dalga Sineması gibi İran sosyal tarihinin entelektüel akımları olarak kabul edilmektedirler. Filmfarsi'ye kıyasla, bu filmlerin – *Mina'nın Dairesi* gibi- yasaklanması ve ekrana girmesi için hiçbir sinema salonunun tahsis edilmemesi, Pehlevi hükümetinin kültürel politikasını net bir şekilde açıklamaktadır.

Yeni Dalga Sineması ile Devrim öncesi ana akım sineması arasındaki diğer bir önemli ayrım, 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

tanımında, Filmfarsi’de her zaman ‘tip’e odaklanılır ve karakter esasen Yeni Dalga filmlerinin özelliğidir.¹⁵⁸

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.

Yeni Dalga filmlerinin soyut filmleri ve sosyal filmleri genel sınıflandırması göz önüne alındığında, İran Yeni Dalga Sineması için iki tip karakter düşünülebilir. Gerçek dünyanın olaylarından çıkan karakterler ve daha soyut ve modern olan karakterler. İbrahim Gülistan’ın *Kerpiç ve Ayna* ve Taghvai’nin *Başkalarının Yanında Huzur* ve Bahram Beyzayi’nin *Sağnak* gibi filmlerinde modern karakterler göze çarpar. Bu karakterler, yönetmenlerin hem modern Avrupa sinema akımlarının hem de o zamandaki Avrupa filmlerinin modern karakterlerinin, hem kendi toplumunun modernleşmesinin etkisi altında doğmuştur- *Başkalarının Yanında Huzur* filmi karakterlerinin Fransız Yeni Dalga filmlerindekine benzerliği veya Antonioni sinemasının etkisi altında *Kerpiç ve Ayna* filmindeki karakterleri gibi.¹⁵⁹

Modern Avrupa Sineması’nın karakterlerinin psikolojik ve kişilik olarak temel özellikleri depresyon, yalnızlık ve yabancılaşmadır. Bu özellikler kuşkusuz II. Dünya Savaşı sonrası koşullardan ve ardından ortaya çıkan krizlerden etkilenmiştir. Şüphesiz, bu özelliklerin İran karakterlerine genelleştirilmesi için, İran toplumunun tarihi koşullarının ve bunun modernleşme süreci üzerindeki etkisinin doğru bir şekilde

¹⁵⁸ Mirbaba, a.g.e., s. 13.

¹⁵⁹ a.e., s.13.

anlaşılmasını gerektirir. Ancak, Avrupa modelinde olduğu gibi İran filmlerinde de modern karakterlerin moderniteye eleştirel bir yaklaşımı vardır. Ancak karakterin kendisi modernleşmenin bir ürünüdür. Anlatı sinemasında, o dönemin tarihsel modernleşmesinin izi Yeni Dalga filmlerinde bulunmaktadır.

Sosyal karakterler, yönetmenin sinemaya gerçekçi bakışını temsil eder. *Kaiser, Mina'nın Dairesi* gibi filmler böyle karakterlerin yaratılması ve temsil edilmesinde önde gelen isimlerdir. Bu kategoriden filmler, çağın toplumunu temsil etmek için filmlerin gizli katmanlarında entelektüel boyutlarını temsil etmekle birlikte kentsel kütleye yakın bir atmosfere sahiptir.

Bu atmosferin etkisi, toplumda her gün benzer örneklerinin gözlendiği karakterlerin yaratılmasına yol açmıştır. Bu karakterler entelektüellerin ve eğitilmiş sınıfın yüksek kültürüne ya da müreffeh sınıfların yaşam tarzına sahip değildir. Yönetmenin kastedilen gerçekçiliği, bu karakterlerin kültürel ve ekonomik yoksulluklarını eşzamanlı olarak göstererek kurulmaktadır. Çünkü o dönemin sosyal gerçekliği, modernitenin ilerleyişi ile halkın sosyal statülerinin arasındaki uçurumun karşıtlığından kaynaklanmaktadır.

Yeni Dalga Sineması'nın en önemli özelliklerinden biri edebiyatla olan yakın ilişkisidir. Bu akımın öncüleri ve hatta onların selefleri Ferruh Gaffari, *Kambur Sırt Gecesi*, İbrahim Gülistan, *Kerpiç ve Ayna*, Davut Mollapur, *Ahu Hanımın Kocas* (*Shohar'e Ahu Khanum*, 1968) ve Fereyduh Rahnema, *Perspolis'te Siyâvuş* gibi yönetmenler ve filmleri ile her biri bir şekilde 1960'ların sosyal edebiyatından etkilenirken, Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır. Çünkü İran'ın sosyal edebiyatı, bu on yıldaki ana düşünce aktarımı kaynağı olarak, çok büyük bir başarıya gücüne sahiptir.

1960'lar, İran edebiyatındaki modern yönetmenlerin ve öncü yazarların varlığı açısından, son yüz yılda sanat ve kültürün en parlak yılı sayılmaktadır. Bu nesil ya sosyal etkileşim yoluyla ya da sanatsal bir iş birliği yapmakla, her zaman birbirini

desteklemiştir. Qolamhüseyn Saedi, Huşeng Golşiri, Mahmut Devletabadi ve Ahmet Şamlu gibi modern yazarların eserleri, Naser Taghvai, Darius Mehrcui, Bahman Farmanara ve İbrahim Gülistan gibi modern İranlı yönetmenler tarafından her zaman dikkate alınmıştır.

Yeni Dalga yönetmenleri, edebiyat topluluğu ile ilişkili olmasının yanı sıra, örneğin yönetmen İbrahim Gülistan yazar ve edebiyat analistidir. O dönemin yazarlarının önemli eserlerinden, modern yönetmenler tarafından filmler çekilmiştir. Örnek olarak Qolamhüseyn Saedi'nin eserlerinden uyarlanan, Darius Mehrcui'nin *Mina'nın Dairesi* ve İnek veya Taghvai'nin *Başkalarının Yanında Huzur* gibi filmler sayılabilir. Emir Nadiri'nin *Tengsir* filmi de Sadık Çubek'in yazdığı bir hikâyeden uyarlanmıştır. Bahman Farmanara da Huşeng Golşiri'nin *Shazdeh Eshjab* eserinden bir film yapmıştır. İbrahim Gülistan ise hem film formunda hem de hikâye biçiminde *Cin Vadisinin Hazinesinin Sırları*'nı sunmuştur. İran Sineması'nın tarihi, edebiyatla bağlantı kurma açısından başka bir dönemde bu kadar çarpıcı bir parlaklığa sahip olmamıştır. Tabii ki, nedeni sadece sinema akımlarıyla ilgili değildir. 1960'lı yıllardan bu yana, edebiyat arenasına Saedi, Golşiri ve Çubek gibi büyük yazarların ortaya çıkmasına şahit olmamıştır. Bu yüzden, İran halkının konumunu göz önünde bulundurarak, tekrarlayan ve edebe aykırı basit hikâyelerden gerginlikle dolu, dramatik ve çok boyutlu konulara sahip, seyircilerin ilgisini uyandıran hikâyelere geçiş, İran Yeni Dalga Sineması'nın anlatımlarının önemli özelliğidir.

İran Yeni Dalga Sineması hakkında daha önce gündeme getirilen öğelerin yanı sıra, bu dönemin yönetmenlerinin film yapım stilinde söz edilebilecek başka özellikler de vardır. Fransız Yeni Dalga Sineması ve kazanımları, İran Sineması'nda ortaya çıkan akımdan çok farklı olsa da bazı yönleri İran Sineması'nı da etkimiştir.

Bunlar arasında elde taşınan kamera kullanımı, doğal ışıktaki ve dış mekanlarda film çekilmesi, mutlu sondan kaçınma, modern edebiyattan uyarlanan eserler, modern anlatının kullanımı, sembolik ve mecazi dil kullanımı vb. özelliklere işaret edilebilir.

Modern sinemanın ve Fransız Yeni Dalgası'nın İran Sineması üzerindeki en önemli etkilerinden biri üzücü veya açık sonudur.¹⁶⁰

Kimyai, Mehrcui, Gülistan ve Taghvai sineması bu iddiayı vurgulamaktadır. Sohrab Şahit Sales sinemasında doğrusal olmayan anlatı yapısı ile daha belirgindir ve Gülistan ve Beyzayi filmleri sembolik ve mecazi bir dil kullanımıyla tanımlanabilir. Kameranın hareketi ve sıra dışı sahne düzenlemesi, Gülistan ve Beyzayi'nin eserlerinde ve edebiyattan uyarlanan Mehrcui Sineması'nda daha belirgindir.

Devrim'den sonra ise, Emir Nadiri, Rakhşan Beni Etemad ve Kianuş Eyari gibi yönetmenler, 1960'lar ve 1970'lerdeki Yeni Dalga sosyal sinemacılarının etkisi altında ortaya çıkarlar. Dariuş Mehrcui, Naser Taghvai ve Bahram Beyzayi de Devrim'den sonra film yapmaya devam etmişlerdir.

2.2.4.3. İran Sineması Yeni Dalgası'nın Yönetmenleri

Dariuş Mehrcui, *İnek* filmiyle en etkili İran Yeni Dalga Sineması yönetmeni olarak tanımlanmıştır. *İnek*, Mehrcui'nin felsefi görüşünün tipik bir örneğidir. Mehrcui, bu filmi, modern İran yazarı olan Qolamhüseyn Saedi'nin 1964 tarihli *Beyel Köy'deki Matemliler (Azadaran'e Beyel)* hikâyelerinin birinden uyarlamıştır. Saedi'nin hikâyesi ekonomik ve sosyal yönleri vurgularken, Mehrcui'nin senaryosu felsefi, mistik ve psikolojik yönler üzerinde durur. Böylece İran Sineması'nda ilk defa birçok katmana ve derin anlama sahip olan bir film çekilmiştir. Zamanının literatüründen ağır bir şekilde etkilenen Mehrcui, İran toplumuna yakın olmak için uyarlama yaparken öyküleri, romanları veya oyunları değiştirir ve felsefi görüşlerini de ekler.

İnek filminde ilk kez psikolojik konular ele alınmıştır. Ayrıca, Mehrcui, İzzetullah İntizami, Ali Nassirian, Jemşit Meşayekhi ve Perviz Fennizadeh gibi aktörleri filmlerinde oynatırken, İran Sineması'ndaki oyunculuk kriterlerini de değiştirmiştir. *İnek*

¹⁶⁰ Gholamali, a.g.e., s. 95.

filmi, farklı tonu ve izleyici tarafından bilinen kriterlere aldırması nedeniyle İran Sineması'nın benzersiz eserlerinden sayılmaktadır. Mehrcui ve bu film, sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Kaiser, en tanınmış İran Yeni Dalga filmi ve Masoud Kimyai de en ünlü İran Yeni Dalga Sineması yönetmenidir.¹⁶¹ Kimyai, *Kaiser*'de ortaya koyduğu ilkeleri ve temaları diğer eserlerinde de takip etmiştir. Dostluk, intikam, şeref, alt sınıf toplumundan karakterler, devlet eleştirisi ve sosyal problemler, bütün eserlerinde tekrarlanan çeşitli kavramlardır. Auteurs bir yönetmen olarak dünya görüşü filmlerinde egemendir. Filmlerindeki anlatım tarzı doğrusal ve klasiktir. Kimyai'nin şairlere aşina olması ve şiire olan ilgisi nedeniyle filmlerinin, şiirsel ve sembolik bir dili vardır. Kimyai halk argosunu iyi bilir ve filmlerinde şiirsel dilin yanında kullanır.

Kimyai kahramanlarını toplumun alt sınıflarından seçer ve çeşitli koşullarda soylular sınıfının karşısındaki konumlarda gösterilir. Kahramanları her zaman baskı ve zulüm karşısında mücadele eden ve intikam peşinde olan insanlardır. Kimyai'nin çoğu filmlerinin teması, kaybedilen veya solmuş olan inanç ve değerlerden oluşmaktadır. Devrim öncesi filmlerinde değerlerin ve arkadaşlık gibi kavramların ve hala kaybedilmemiş insanın geçmişine nostaljik bir bakış atmıştır. Tabii ki, Kimyai'nin bu bakış açısı İran'ın modernleşme sorununu gündeme getirmekle birlikte bu değerlerin kentsel toplumdaki ve modern dünyadaki yıkımını eleştirmektedir. O, bugünün sinemasında da aynı yola devam etmektedir.¹⁶²

Filmlerinde erkekler arasındaki savaşlarda kadının küçük bir rolü vardır. Kadın Kimyai sinemasında ya çok iyi ve olumlu bir kişiliğe sahiptir veya tam tersidir. Ne olursa olsun, kadın her zaman erkeklerin gölgesinde gizlenir. Aslında, bu yönetmenin sinemasının erkeksi bir sinema olduğu söylenebilir.

¹⁶¹ Susan Sarkhosh, Zahra Moradi, "Tahlile Mohtavaye Ejtemaeiye Asare Masoud Kimiayi va Darius Mehrcui", **Pajuheshe Ejtemaei**, No: 2, Ocak-Mart 2009, s. 145.

¹⁶² A.e., s. 149- 151.

Kimyai sinemasında her zaman olan bir diğer unsur, kahramanların kendini savunmasında ve intikam almasında filmlerde kullanan silah olarak devrim öncesi bıçak ve devrim sonrası tüfeğin seçilmesidir.

Kimyai'nin diğer Yeni Dalga yönetmenleri gibi çağın modern edebiyatıyla yakın bir bağı vardır. Mahmud Devletabadi'nin *Baba Sobhan Efsanesi (Osene'ye Baba Sobhan)*'nden uyarlanan *Toprak (Khak, 1973)* filmi ve Jorge Luis Borges'in kısa öyküsünden uyarlanan *Gazel (Ghazal, 1976)* filmi gibi bazı filmlerinin öykülerini öyle çok değiştirmiştir ki film ile hikâye arasında çok az benzerlik vardır.

Reza Motosikletçi (Reza Motori, 1970), *(Dash Akol, 1971)*, *Beluç (Baluch, 1972)*, *Toprak*, *Geyikler* ve *Taşın Yolculuğu* diğer devrim öncesi filmleri arasındadır. Kuşkusuz, Kimyai, 1970'lerde İran toplumundaki en etkili Yeni Dalga yönetmeni olarak sayılmaktadır. Kimyai, Filmfarsi'nin içinden çıkmış ve film izleyerek film yapmaya başlamıştır. Belki de bu yüzden filmlerinin insanlar üzerinde daha fazla etkisi olmuştur.¹⁶³

Kaiser filminin özeti şöyledir: Fati, Mansur Abmangol adında bir adamın tecavüzüne uğramış, hamile kalmış ve bu yüzden intihar etmiş bir genç kızdır. Abmangol kardeşler, intikam isteyen Fati'nin ağabeyini öldürürler. Gheysar ailenin en küçük oğlu, başına gelen trajediyi öğrenir. İntikam almak için Mansur'un kardeşlerini yani Kerim'i hamamda, Rahim'i ise mezbahada öldürür. Nihayet Mansur'u da bulup öldürür ancak kendisi de polis tarafından vurulur.

Bu filmin onur ve bireysel intikamın teması olan hikâyesi izleyici tarafından sevindirici bulunmuştur. Bu filmde, kentsel toplumun düzgün işlemesi için bütün umutlar yok olup geride kalan tek yol kişisel şiddettir. Gheysar lümpen tarzında görünür ama asla lümpen değildir. Onun şiddet kullanması, bireysel farkındalığından

¹⁶³ Meysam Amani, "Tasire Sinemaye Moje Noye İran Dar Jonbeshhaye Ejtemaeiye Salhaye 1347-1357", *Kherad Nameh*, No: 12, Ocak-Eylül 2014, s. 16.

kaynaklanmaktadır. *Kaiser*, sosyal açıdan, bireylerin haklarını koruyan herhangi bir gücün yokluğunda, kendi hakkının farkındadır.

Kaiser filminin ahlaki ama cesur ve modern bir hikâyesi vardır. *Kaiser*'in temel özelliği, Filmfarsi'deki bazı unsurları göz ardı etmektir, ancak kendisi de kişisel intikam olarak yeni bir unsur yaratmıştır. Bu unsur, yaklaşık 5 yıl İran Sineması filmlerinin ana unsuru olur.

Bu unsurun başarısı İran mitlerinden de kaynaklanmaktadır. Bunlardan biri, Ferdevsi Şahnamesi'nde önemli olan İran'ın mitolojik kahramanı Rüstem'dir. Rüstem, tarih boyunca İran halkının arzularını sembolize eden kahramandır. Bu nedenle, kötülüğe karşı ayaklanan *Kaiser*'in kişiliği, batı sinemasındaki örnekleri hatırlamaktan ziyade İran'ın ulusal ve dini inançlarına dayanmaktadır.¹⁶⁴

Filmfarsi'nin aksine, filmin kahramanı sonunda ölür ve *Kaiser* filmini trajik bir film yapar. O zamana kadar, trajedi ve üzücü sonun popüler filmlerle ilgisi yoktur. Seyirci her zaman kahramanın zaferini görmeye alışmıştır. Fakat *Kaiser*'in stili ve görünümü bile, Filmfarsi'deki kahramanlardan farklıdır.

Öte yandan, *Kaiser* teknik olarak modern ve yenilikçi bir filmidir. Dekupajı, kamera açısının seçimi, müzik ve arka plan sesi kullanımı ve sinemayı edebiyattan ayıran öğeleri, bu filmi ilgi çekici ve düşündürücü bir sinematik eser yapmıştır. Format açısından, *Kaiser*, klasik bir hikâye yapısını bozar. İstikrarlı durum, kriz, kahramanın krizle çatışması ve kalıcı yeni bir durum oluşturulması, klasik hikâye anlatıcılığının formülasyonudur. Bu filmde kriz, kahramanın krizle çatışması ve yeni bir krizin oluşturulması haline gelmiştir.¹⁶⁵

Kaiser filminin bir diğer özelliği de daha az dikkate alınmış olan sinema endüstrisinin yönlerinin önemsenmesidir. *Kaiser*'de, Filmfarsi'nin sanatsal olmayan doğasının aksine, filme özel müziği, film başlıkları, posterler, kurgu ve sinemanın diğer

¹⁶⁴ Talebi nejad, a.g.e., s. 21.

¹⁶⁵ A.e., s. 24.

birçok olanakları ustaca kullanılmıştır. Kaiser'in müziği, ana özellikleri *Zoorkhaneh* ve *Ta'zieh*'in ritüellerinin müziği olduğu gibi epik bir melodisi vardır. *Kaiser*'in film başlıkları Abbas Kiyarüstemi tarafından tasarlanan yenilikçi bir eserdir. Film afişini de aynı zamanda Kiyarüstemi yapmıştır. Filmin ana noktasını gösteren bu basit afiş, bir tür sosyal ahlakın çöküşü ile ilgilidir.

İran Yeni Dalga Sineması'ndan diğer auteur bir yönetmen, üstünde kendi imzası olan eserler yaratan Naser Taghvai'dir. *Başkalarının Yanında Huzur* filmi ile Yeni Dalga'nın ilk yönetmenleri arasında yer almaktadır. Kendisi de yazar olan Naser Taghvai, eserlerinde edebiyattan ilham alır. Naser Taghvai, 1941 yılında Abadan'da doğmuştur. Diplomasını aldıktan sonra Tahran'a gelir ve *Güney Sanat ve Edebiyatı Dergisi*'nde çalışmaya başlar. 1960'lı yılların ortasında İran Ulusal Televizyonu'na gider ve sipariş üzerine röportaj ve belgeseller yapar.

1970 yılında *Başkalarının Yanında Huzur* filmini yapmıştır. Taghvai bu ilk ve en önemli sinema eserinin hem yönetmeni hem de senaristi ve yapımcısıdır. Sonra, 1972'de *Kürt Olan Sadık (Sadegh Korde)*'in senaryosunu yazmış ve filmini yönetmiştir. Ertesi yıl, olan 1973'te ise yönetmeni, senaristi ve yapımcısı olarak *Lanet (Nefrin)* filmini yapmıştır. Ayrıca, onun *Sevgili Napolyon Dayı (Dayı Can Napolyon)* eseri bir televizyon dizisi olarak birçok seyirciyi çekmiştir.

Başkalarının Yanında Huzur filminin özeti şöyledir: Film, genç karısı Manijeh ile birlikte köyde yaşayan ama birden Tahran'daki evine taşınmaya ve hastane hemşiresi olan genç kızlarının yanında hayatının geri kalanını geçirmeye karar veren emekli bir albayın hikayesidir. Kızlardan biri eve girdiklerinde şaşırıp sevgilisini İngilizce öğretmeni olarak tanıtmak zorunda kalır. Albay, kızlarında birçok değişikliklerle karşı karşıya kalır. Bir zamanlar bir asker birliğini yöneten adam, şimdi kendi kızlarını bile idare edemez. Alkolik ve psikopat albayı daha da kötü hissettiren şey, kızlarının ahlaksız bir yaşam sürmelerinin, fahişelik yapmalarının, hamile kalmalarının, ihanetlerinin ve sonuçta intihar etmelerinin farkında olmasıdır.

Film Şiraz Sanat Festivali'ndeki gösteriminden sonra yasaklanmıştır ve sinema eleştirmenleri filmle ilgili sessiz kalmıştır.¹⁶⁶ Filmin ana teması, hangi sınıftan olursa olsun insanların yabancılaştırılması, yalnızlıkları ve yaşamlarının abesliği üzerinedir.

Başkalarının Yanında Huzur, Naser Taghvai'nin ilk uzun metrajlı filmidir ve yaklaşık 5 yıllık aralıksız belgesel film çalışmalarının ardından gelen ve bir tür çağdaş literatür kökenli sinematik bakışının sonucudur. Film, Qolamhüseyn Saedi'nin aynı isimli eserinin uyarlamasıdır. Ayrıca, Naser Taghvai 1960'ların klasik ve Avant Garde Avrupalı ve Amerikalı hikâye anlatma sanatının tüm geleneklerinden yararlanarak yeni bir form yaratmaya çalışan sosyal edebiyatından yükselmiştir.¹⁶⁷

Bu film, emekli bir güvenlik albayının yaşamının bir parçası olarak, azalan gücün hikâyesidir. Filmfarsi'de ve hatta *Kaiser* filminin tarzında da bu filmin kahramanı yoktur. Bu filmdeki ana karakter bir kahraman değil, düşüşe geçen, otoritesini doğal şekilde kaybetmiş ve güç sisteminden kenara koyulmuş olan bir neslin karşısında ayna gibidir. Bu tür karakterler, boş zamanlarını geçirmeye sinemaya gidenler için değil, kitap okuyanların favorisidir. Sosyal açıdan hassas bir konuyu ifşa eden bir tonla ortaya koyma cesaretinden dolayı film seyirciler tarafından iyi karşılanmamıştır. *Başkalarının Yanında Huzur*, dünyadaki hikâye anlatımı biçimi ve tekniği standardını gözlemleyen, aynı zamanda gergin topluma taahhütlü kalmaya çalışan çağdaş İran edebiyatından uyarlanmış olan en başarılı eserlerden biridir. Bu nedenle bu dönemin literatüründe Sembolik Gerçekçilik olarak adlandırılabilen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu tür edebiyattaki karakterler, “kendileri” olmakla birlikte, birçok anma ve metaforun temsilcileri de olmalılardır.

Bu üç filmin yapılması, o zamana kadar sinemayı bir kültür aktarım aracı olarak kabiliyetsiz görmüş olan aydınların ve entelektüellerin dikkatini çekmiştir. Her biri sinemanın sınırsız kapasitesini gösteren bu üç filmin kültürel başarısı, zihinsel dogmatizmleri ortadan kaldırmıştır. Beş yıldan daha az bir süre içerisinde, önemli bir

¹⁶⁶ Shahram Jafari Nejad, “Barzakh Dar Khal'a”, *Naghde Sinema*, No: 33, 2002, s. 32.

¹⁶⁷ Talebi Nejad, a.g.e., s. 24.

grubu sinemaya çekmiştir; Ali Hatemi, Bahram Beyzayi, Sohrab Şahid Sales, Parviz Kimiavi, Emir Nadiri, Bahman Farmanara, Khosrow Heritash ve sonraki nesil Reza Mirlohi, Fereydun Gole ve diğerleri bu grup arasında yer alan isimlerdendir.¹⁶⁸

Bu insanların profesyonel sinema alanındaki varlığı, İran Sineması'nın atmosferinde bir değişime neden olmuştur. Bu grup farklı filmler yaparak sinema endüstrisinin seri yapımı ile rekabet etmek zorunda kalır, ancak Filmfarsi de yavaş yavaş daha yeni bir atmosfere geçer. Bu yönetmenlerin bazıları İslami Devrim'den sonra ülkeyi terk eder veya artık film yapmaz. Bahram Beyzayi, Emir Nadiri, Bahman Farmanara, Ali Hatemi, Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenler ise devrim'den sonra da kayda değer eserler yapmışlardır.

İbrahim Gülistan, modern sineması ile İran Yeni Dalga Sineması üzerinde büyük etkisi olan yönetmenlerden biridir. Gülistan, yönetmen olarak bilinmekten ziyade, modern bir yazar ve tercüman olarak tanınmaktadır. Onun *Cin Vadisinin Hazinesinin Sırları* ve 1969'da *Horoz* yayınları ve (*Huckleberry Finn'in Maceraları*, 1884) gibi çevirileri vardır. Gülistan, 1965'te *Kerpiç ve Ayna* senaryosunu yazıp filmini yönetmiştir. Anlatım açısından bakıldığında, bu film Avrupa sanat sinemasının devamı niteliğindedir. Filmin modern anlatımı, modern düşüncesinden ve edebiyatta izlediği modernizm tarzından kaynaklanmaktadır.

Gülistan pek fazla film yapmamasına rağmen, diğer filmlerinde de modern görüşü yansıtmaktadır. Ayrıca sembolik ve mecazi bir dili olan Gülistan sinemasında ironinin özel bir yeri vardır. İktidar sisteminin ve Muhammed Rıza Şah Pehlevi rejiminin eleştirilmesi hem *Kerpiç ve Ayna* hem de *Cin Vadisinin Hazinesinin Sırları* filminde kara mizah şeklinde vardır. Modern sahne düzenlemesi, kameranın hareketliliği ve modern edebiyattan etkilenen senaryo yazımı, Gülistan sinemasının temel özelliklerindendir. Sembolik ve mecazi atmosfer, Gülistan sinemasının başka

¹⁶⁸ A.e., s. 32.

özelliğidir. *Kerpiç* ve *Ayna* filminde gerçekçi ve sembolik bir dil birlikte kullanılmaktadır.¹⁶⁹

Bağımsız bir yönetmen olan Emir Nadiri, Sadık Çubek'ın aynı isimde bir romanına dayanarak *Tengsir* filmini 1973'te yapmıştır. Bu filmde, filmlerde yaygın olan intikam teması, toplumu baskıya karşı ayaklanmaya teşvik etmek, insanları baskıdan kurtarmak ve toplumda barış yaratmak için birinin ayaklanması haline dönmüştür ve bu açıdan öncü bir film sayılmaktadır. Emir Nadiri, kurgu açısından özel tarzıyla bilinir.

Bahram Beyzai, Devrim'den önce de sonra da en başarılı yazar ve yönetmenlerden biridir. *Sağnak* (*Ragbar*, 1972) isimli ilk uzun metrajlı filminin senaryosunu kendi yazıp yönetmiştir. Bu filmde, Beyzai ilk kez orta sınıftan genç bir öğretmenin öyküsüyle ilgilenir ve bir SAVAK* ajanını olumsuz bir karakter olarak tasvir eder. Böylece bu, örgütün otorite zirvesinde olduğu bir dönemde büyük bir tabu kırılması sayılır. Bahram Beyzai'nin devrim öncesi filmleri *Sağnak*, *Bıyıklı Amca* (*Amū Sibilū*, 1969), *Yolculuk* (*Safar*, 1970), *Tara'nın Halk Şarkısı* (*Chariké'ye Tārā*, 1979) gibi eserlerdir. Devrim sonrası ise *Yolcular* (*Mosāferan*, 1992), *Köpek Öldürme* (*Sagkoshi*, 2001), *Hepimiz Uykudayken* (*Vaghti Hame Khabim*, 2008) gibi filmler yapmıştır. Senaryo, film ve oyun da dâhil olmak üzere eserlerinin tarihi ve mitiz temaları vardır.

Filmlerinde, alan derinliği, kameranın abartılı ve sürekli hareketleri, karakterlerin abartılı oyunculuk yapmaları, şiirsel ve mecazi konuşmalar gibi unsurlar bulunmaktadır. Beyzai asla izleyicinin popüler eğilimine uymaya çalışmamıştır ve bağımsız yönetmen ve yazar olarak bilinmektedir. Beyzai, 60'ların entelektüel sinemasının izini takip eden bir yönetmendir.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Gholamali, a.g.e., s. 87.

* Milli İstihbarat ve Devlet Güvenlik Örgütü

¹⁷⁰ Amani, a.g.e., s. 14.

Bahman Farmanara, Kaliforniya Üniversitesi yönetmenlik bölümünden mezun olmuştur. O yönetmenliğin yanı sıra senaryo yazımı, prodüksiyon ve oyunculuk alanlarında da çalışmıştır. Bahman Farmanara, *Prens Ehtecab (Shazdeh Ehtejab, 1974)* filmini Huşeng Golşiri tarafından aynı isimle yazılmış olan İran'ın en önemli eserlerinden uyarlamıştır. Film, 1970'lerin en etkileyici filmlerinden biridir ve Tahran'daki Film Festivali'nden en iyi filmi olarak ödül kazanmıştır.

Farmanara sinemasında, ölüm ve mezar töreninin konuları, endişe olarak yer almaktadır. *Kafur Kokusu Yasemin Parfümü (Buye Kafur Atre Yas, 2000)*, *Küçük Bir Öpücük (Yek Buse Kuchulu, 2005)*, *Suya İnşa Edilmiş Ev (Khane'yi Ru'ye Ab, 2001)*, isimli devrim'den sonra yaptığı eserleri ile Tanrı, ölüm ve yaşam gibi kavramları ortaya koymaktadır. Farmanara'nın, *Prens Ehtecab*'daki gibi Kaçar toplumuna ve İran'daki günün olaylarına özel bir bakışı vardır.

Kişisel bir tarza ve özel bir dünya görüşüne sahip olan İran Yeni Dalga Sineması'nın öncülerinden biri de Sohrab Şahid Sales'tir. Üniversite eğitimine Viyana'da Sinema bölümünde başlamış ve Fransa'da devam etmiştir. *Basit Bir Olay (Yek Etefagh-e Sadeh, 1973)* ve *Cansız Doğa (Tabiat'e Bijan, 1974)* filmlerinin başarısından sonra, Almanya'ya göç etmiştir. *Vatan Dışında (Dar Ghorbat, 1975)*, *Karantina (Gharantine, 1976)* ve *Olgunluk Zamanı (Vaght'e Bolugh, 1976)* filmlerini İslam Devrimi'nden önce yapmıştır.¹⁷¹

Şahid Sales'in eserlerinin anlatı yapısı daha modern, doğrusal olmayan ve kurgu karşıtıdır. Genelde filmlerinde oyuncu olmayanları oynatıp kamerayı hareketsiz bir şekilde kullanmaktadır. O, karakterler arasındaki soğuk ilişkileri gösterme yoluyla, modern toplumdaki insanın imajını temsil etmiştir.

¹⁷¹ A.e., s. 15.

2.3. Devrim ve İran Sineması

Devrimin ilk günlerinde sinema faaliyetleri tamamen durdurulmuş ve sinema salonları kapatılmıştır. 1979'de, herhangi bir yabancı filmin oynamasına izin verilmemiş ve herhangi bir yabancı filmin ithalatı yasaklanmıştır. Ardından hükümet, devrim yönünde olan filmlerin çekilmesine izin vermiştir. 1981'den sonra, siyasi, kültürel, ekonomik ve sinematik olaylardan oluşan bir koleksiyon hükümetin kontrolü altına girmiştir.

1982 yılından itibaren devrimci sinema eserlerinin üretimi başlar. İlk olarak, Muhsin Mahmelbâf ve Mecid Mecidî gibi İran İslam Devrimi'ne bağlı yönetmenler faaliyete başlarlar. Daha sonra, devrim öncesi faaliyette bulunan diğer yönetmenler de filmlerini çekerler. Bu dönemde sinema, devrimin amaçlarını ilerletmek için sadece bir propaganda aracı olarak sayılmaktadır. Genelde bu dönemin filmleri, Şah'ın istihbarat örgütünün işlediği cinayetler, tarih boyunca halkın zalimlere karşı mücadelesi, din adamlarının Şah rejimine karşı mücadelesi, köylülerin ağalara karşı mücadelesi gibi konuları kapsamaktadır. Bu gidişat sonrası ise İran-Irak savaşı ve giderek irfani, dini ve felsefi düşünceleri içermektedir. 1995 yılından itibaren, reformist hükümetin oluşumuyla birlikte, toplumsal sorunlar da sinema filmlerine aktarılmıştır.

Devrim sonrası yabancı filmlerin sınırlandırılması, yerli filmlerden ağır komplikasyonların giderilmesi, sinema sahipleri ve film sahipleri arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi, üreticilere ve diğer birçok şey için banka kredisi ödemesiyle İran Sineması yavaş yavaş gücünü yeniden kazanmıştır.

Kademeli olarak, 1985 yılından bu yana, politika yapımcılar ve sinemacılar arasında daha uygun bir ilişki yaratılarak eleştirmenlerin ve aydınların dikkatini çekebilecek çalışmalar yapılmış, kamuoyunun istekleri karşılanmış ve aynı zamanda İran Sineması dünya festivalleri seviyesine getirilmiştir. 80'li yıllarda, ikinci nesil İran yeni sineması mükemmel eserlerle boy göstermiştir. Doksanların başında, sübvansiyonlar hükümetin kararıyla kaldırılmıştır. Bu dönemde, dünya festivallerinde

İran filmlerinin varlığı başlamıştır ve bir sonraki İran Sineması'nın başarısı ödüller kazandırmıştır. Her ne kadar İran Sineması devrim sonrası dünya çapında tanınır hale gelse de bunun başlangıcı devrim öncesine dayanmaktadır.

Darius Mehrcui, Behram Beyzayi, Mesud Kimyai, Naser Taghvai ve Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenler İran Devrimi zaferinin ardından devrimden önceki faaliyetlerine devam etmişlerdir. Bu gidişat giderek yoğunlaşmış, devrim öncesi başlatılan modern İran Sineması yolunu tekrar bularak yeni sinema eserlerini de beraberinde getirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DARIUŞ MEHRCUI SİNEMASI

3.1. Darius Mehrcui Kimdir?

Darius Mehrcui, İran Sineması'nın en önemli ve en ünlü yönetmenlerinden biridir. O yönetmenliğin yanı sıra bir roman yazarı ve tercümandır. Mehrcui, İran Sineması'nın önde gelen isimlerinden ve İran Yeni Dalga Sineması'nın ana isimlerinden biridir.

“Mehrcui, *İnek* (Gav, 1969) filmi ile diğer birkaç yönetmen ve filmlerinin yanında, İbrahim Gülistan- *Kerpiç ve Ayna* (*Khešt o Ayneh*, 1964), Kimyai - *Kaiser* (*Gheysar*, 1969), Taghvai - *Başkalarının Yanında Huzur* (*Aramesh Dar Hozur'e Digaran*, 1970) ve Bahram Beyzayi - *Sağnak* (*Ragbar*, 1972) gibi, İran Yeni Dalga Sineması'nın kurucuları arasındadır.”¹

Yönetmenlik yapmasının yanı sıra yapımcılığı, senaryo ve roman yazarlığı, felsefi eserleri ve oyunların tercümesi konusunda da faaliyet göstermesi, onu İranlı aydın toplumundaki en etkili figürlerden biri yapmıştır.

Mehrcui, 1965 yılında Los Angeles'teki U.C.L.A Üniversitesi Felsefe Bölümünden mezun olmuştur. Ertesi yıl Tahran'a gelir. 1967'de ilk uzun metraj denemesi olan ve başarısızlığa uğrayan *Elmas 33* filmini çeker. Mehrcui, *İnek* filmi ile ilk defa İran Sineması'nın prestijli bir filmini dünya sinemasına taşıyarak ve bütün dünyayı İran Sineması ile etkileyerek İran Yeni Dalga Sineması'nın oluşturulmasının yolunu açmıştır. Film, birçok uluslararası festivalde gösterilmiş ve birçok ödül kazanmıştır.

¹ Hamid Bagheri, *Sinemaye Mehrcui va Jung: Fardiyat Der filmhaye Hamun, Banu, Peri va Derakhte Golabi*, Tahran, Hermes, 2016, s. 2.

Ayrıca *İnek* filmi 1972, 1988 ve 1999 yıllarında, İranlı sinema eleştirmenlerinin oylaması ile İran sinema tarihinin en iyi filmi seçilmiştir.² İran Devrimi'nden sonra dünyada yeni bir tarz olarak kabul edilen İran Sineması bu şöhretini, kısmen Mehrcui Sineması'na borçludur.

2004'te yapılan ve sonucu Film dergisinde yayınlanan bir ankete göre Mehrcui filmlerindeki karakterlerden yedi tanesi, İran Sineması'nda en akılda kalıcı sinema karakterleri seçilmiştir. Ayrıca Mehrcui'nin, film ile aynı adı taşıyan Hamun karakteri, İran Sinema tarihindeki en akılda kalıcı karakter olarak kabul edilir.³

2002'de sinema eleştirmenler arasında yapılan diğer bir ankete göre, Bahram Beyzai'den sonra Mehrcui, tüm İran Sinema tarihinin en iyi yönetmeni olarak bilinmektedir.⁴

En seçkin İranlı aktörlerinin çoğu Mehrcui filmlerinde rol almıştır. Bu oyuncularını oynatarak Mehrcui, dönemin ana akım sinemasında olan oyunculuk kavramına karşı çıktı.

3.1.1 Dariuş Mehrcui Biyografisi

Dariuş Mehrcui, 9 Aralık 1939'da Tahran'da orta sınıf bir ailede doğmuştur. Çocukken, Müslüman olan büyükannesinden etkilenmiştir. 1972'deki bir röportajında bu etkiyi şöyle açıklar:

“Büyükanem fanatik ibadet edenlerdi. Ben de yedi ila on beş yaş arasındayken bu manevi atmosferden etkilenerek gerçek bir Müslüman olmuştum. Dua ve namazı bir an bile bırakmıyordum. Fakat on beş yaşımdan itibaren yani İslam'a göre tam namaz ve

² Alireza Ghareh Sheykhlo, Mehdi Vafayi, **Dariuş Mehrcui: Naghde Asar az Banu ta Mehmane Maman, Tahrán**, Hermes, 2006, s. 384.

³ Mehrdad Davudi, “Biografiye Dariuş Mehrcui”, 14 Kasım 2018, <https://www.zoomg.ir/2018/11/14/298216/dariush-mehrjui-biography/>, 20 Temmuz 2019.

⁴ Masoud Farasati, “Behtarinhay Omre Ma: Behtarin Filmha va Filmsazane Tarikhe Sinema az Neghahe 55 Montaghede Sinemayi”, **Naghde Sinema**, No:33, s. 73.

orucun zorunlu sayılması yaşındayken kalbime şüphe girdi. Tanrı'nın yüzü yavaş yavaş bulanıklaştı ve inancım kayboldu.”⁵

Gençken, müzikle ilgilenir ve Pers müziğini iyi bilen babasıyla birlikte Santur çalmayı öğrenir. Sonra klasik Batı müziğini öğrenerek piyano çalmaya ve piyano için parçalar yazmaya başlar. On yedi yaşında sinemaya yönelir. Dönemin filmlerini daha iyi anlamak için İngilizce öğrenmeye başlar.

Mehrcui, lisans eğitimini Tahran'da tamamlamış, üniversite okumak için Kaliforniya'ya gitmiştir. Önce sinema bölümünde okumaya başlar ancak daha sonra sinemayı bırakarak felsefe eğitimine geçer. 1965 yılında Los Angeles'te olan U.C.L.A Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun olur. Aynı yıl, Los Angeles'te İran edebiyatıyla ilgili yayın yapan “Pars Review” adındaki derginin editörü olur.

Mehrcui, sinema okumaktan vazgeçmesinin ve onun yerine felsefeyi seçmesinin nedenini şöyle ifade eder:

“Orada öğrenebilecek bir şey bulamadım. Çünkü profesörler aşırı derecede derslerin içeriğine vurgu yaparak talihsizliklerini telafi etmek çabasında, Hollywood'un kapılarının ardında kalanlardandı. Bu yüzden felsefe okumaya başladım ve yanında da film izleyip kitap okuyordum.”⁶

Mehrcui, 1966 yılında Tahran'a gelmiştir. O çok maliyetli ilk filmi olan *Elmas* 33'ü 1967'de çeker. Bu film, 25 Ocak 1968'de Tahran'da gösterilir ancak pek satılamaz ve yüksek maliyeti nedeniyle ticari bir başarısızlık olarak sayılır. Film eleştirmenlerin dikkatini de çekememiştir.⁷

Elmas 33, çoğu sinema eleştirmeni tarafından Mehrcui Sineması olarak kabul edilmez. Bu film, uzun bir süre sonra ülkesine geri dönen ve profesyonel film yapma

⁵ Naser Zeraati, **Majmoue Maghalat Dar Moareefi va Naghde Asare Mehrcui**, Tahran, Golshan, 1996, s. 53-54.

⁶ A.e., s. 55.

⁷ Omid, a.g.e., s. 406-407.

sistemine girmeyi amaçlayan eğitimli bir yönetmenin ilk sinema deneyimidir. Çalışmalarına devam etmenin tek yolu olarak ana akım sineması ile uzlaşmayı temsil eden bir film bulur. Bu nedenle James Bond sinemasını takip etmeye çalışır. Polisiye filmlerin unsurlarını ve özelliklerini beceriksizce kullanarak Elmas 33'ü yapar.

Mehrcui, 1970 yılında Qolamhüseyn Saedi ile birlikte, *İnek* filminin senaryosunu yazmıştır. Filmin hikâyesi, Saedi'nin *Beyel Matemliler* adlı kısa hikâyelerinden bir uyarlamadır. Bu film Mehrcui ve İran Sineması için uluslararası festivallerde birçok ödül kazandırmıştır. *İnek* hem sanatsal açıdan hem de ticari olarak başarılı olmuş ve İran Sineması'nda yeni bir dönem başlamıştır.

Her zaman önde gelen İran sinemacılarından olan Darius Mehrcui'nin adı, İran Sanat Akademisi'nin resmî web sitesinde daimî üyeleri arasında göze çarpar.

3.1.2. Darius Mehrcui Filmografi

1970 yılında Mehrcui *İnek* filmini yapmıştır. Filmin senaryosu Qolamhüseyn Saedi'nin *Beyel Matemliler* adlı kitabının bir uyarlamasıdır. Film, Ken, Berlin, Moskova, Londra ve Los Angeles gibi festivallerde gösterilmiştir. Film, Federico Fellini gibi yönetmenlerin dikkatini çekmiştir.

Esasında İran Sineması Yeni Dalgası'nın oluşumu 1969 yılında yapılan *İnek* filmi ile başlamıştır.⁸ Filmin üçüncü bölümünde Mehrcui açıkça Şah'ın İran'ın tek ihracat ürünü olması nedeniyle petrol ihracatına aşırı bağımlılığı konusunu eleştirel olarak ele almıştır. Ayrıca, Ehsan Naraghi kitabında "Mohammed Rıza Pehlevi '*İnek*'in filmini gördü ve mesajını aldı"⁹ diye bildirmiştir.

⁸ Namira Daneshkav, "Faratar az Dorahiye Siyasat va Came'e (Gav)", Naghde Sinema, No:38&39, Nisan-Haziran 2003, s.18.

⁹ Ehsan Naraghi, **Eghbale Namomken**, Tahran, Elm, 2003, s. 76.

İran'ın İslam Devrimi'nin 11 Şubat 1979'daki zaferinin ardından bir süre sinemalar kapanmıştır. Çünkü Humeyni'nin aşırı dinci hükümeti, o zamana kadar sinemalarda gösterime giren filmlerle ilgili problemler yaşamıştır. Fakat İmam Humeyni, *İnek* filmini gördükten sonra sinemaya bakış açısını değiştirmiş ve *İnek*'in bilgilendirici ve kültürel bir film örneği olduğunu söylemiştir. Bu sinemaların yeniden açılmasını sağlamıştır.¹⁰

Mehrcui, *İnek* filminden bir yıl sonra *Safdil Bey (Agha'ye Halu, 1970)* filmini çekmiştir. Film, Ali Nassirian'ın aynı adı taşıyan bir oyununa dayanarak yapılmıştır. İran sinema ve televizyonunda tanınmış bir aktör olan Ali Nassirian, filmde Safdil Bey karakterini oynar. Film aynı zamanda kentsel modernliğin ve özellikle Tahran'ın bir eleştirisi niteliğindedir.

Mehrcui ayrıca İran Şah'ın reform eylemlerine ve ardından köylülerin Tahran'a ve büyük şehirlere düzensiz göçlerine ve diğer olumsuz sonuçlara yönelik eleştirel görüşünü de anlatır.

Mehrcui, dördüncü filmi olarak *Postacı* (1972) filmini yapmıştır. “Darius Mehrcui bu filmin senaryosunu, Karl Georg Büchner'ın *Woyzeck* adlı oyununa dayanarak yazmıştır.”¹¹ *Postacı* da *İnek* filmi gibi uluslararası festivallerde beğeniyle karşılanmıştır. *Postacı*, ayrıca feodal sistemin kapitalizme değişmesi ve Batı'nın bu dönüşüme açık şekilde müdahale etmesi üzerine eleştirel bir filmidir. Bu arada, bu değişimlerin hiçbirinden faydalanamayan fakir işçi sınıfının sefil durumu da gösterilmiştir.

1974 yılında Mehrcui, *Mina'nın Dairesi* filmini yapmıştır. Senaryosu, Qolamhüseyn Saedi'nin “Çöplük” adlı kısa hikâyelerinden birine dayanan film, Mehrcui'nin ilk renkli filmidir. “Film, devlete karşı yaptığı eleştiri nedeniyle üç yıl

¹⁰ Ruhullah Musavi Humeyni, *Sahifeye Nur*, Tehran, Tanzim va Nashre Asare Emam, C: IX, s.265.

¹¹ Ali Sadidi Heris, “Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: “İnek” Filmi Örneği”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012, s. 55.

boyunca yasaklanmış ve nihayet 1977’de gösterime izin almıştır.”¹² Film, bağımlılardan çok az para karşılığında alınan kirli kanın hastanelere satılmasıyla ilgilidir. *Mina’nın Dairesi*, İran’da bir kan nakli merkezinin kurulmasını sağlamıştır.

Mehrcui, 1980 yılında *Gittiğimiz Okul*’u çekmiştir. Diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmin senaryosunu da kendisi yazar. Filmin öyküsü, bir okuldaki öğrenci grubunun bir performans sergilemeye karar vermesi, okuldaki müdür yardımcısının onları ezmesi ve cezalandırması hakkındadır. Öğrenciler daha sonra bir duvar gazetesi oluşturarak okul koşullarını eleştirirler. Bu filmde Mehrcui okulu İran için bir metafor olarak kullanmıştır.

Mehrcui, birkaç yıl sinemadan uzak durduktan sonra nihayet 1986’da en farklı filmlerinden biri olan *Kiracılar*’ı çeker. Bu komedi filmi 1987’de gösterime girer ve yılın en çok satan filmi olur. *Kiracılar*’ın beğenilmesi, ülkedeki komedi sinemasını da canlandırmıştır. “Film, İran Sineması’nın ilk on uzun metrajlı filminden biri olarak eleştirmenler tarafından seçilmiştir.”¹³ Filmin hikâyesi, insanların kiracı olduğu bir binada geçmektedir. Binadaki insanların hepsinin birbirleriyle ve sadece kendi finansal çıkarlarını düşünen emlakçılarla problemleri vardır. Filmde, bina ve sakinleri İran ve İran halkı için metafor olarak kullanılmışlardır ve birçok sosyal sorun komedi ile eleştirilmiştir.

Mehrcui, 1987’de *Şirek* filmini çekmiştir. Filmin senaryosunu, İranlı yönetmen ve senarist Kambuzia Partovi ile birlikte yazmışlardır. Filmdeki ana karakter olan Şirek’in köyü yaban domuzlarının saldırısına uğramıştır. Şirek’in babası da yaban domuzları tarafından öldürülmüştür. Şirek köyün korucusu olan yaşlı adam Khalu’ya yardım etmek için bir köpek eğitir ve onun yardımlarıyla yaban domuzlarıyla savaşır. Birlikte yaban domuzlarını yok ederler. *Şirek* filmi, ödül kazanan filmleri açısından Mehrcui’nin en başarılı filmlerinden biridir. Filmin kazandığı en önemli ulusal ödüller,

¹² Mohammad Reza Babagoli, “Negahi be Karnameye Mehrcui: Amigh be Andazeye Yek Bande Angosht”, *Naghde Sinama*, No:19, 1999, s. 57.

¹³“Entekhabe Montaghedan va Nevisandegan”, (Çevrimiçi) <https://www.film-magazine.com/archives/articles.asp?id=76>, t.y.

1987'deki 6. Fajr Film Festivali'nde En İyi Genç Oyuncu ve Özel Jüri Ödülleri'dir. Ayrıca İtalya'da gerçekleşen dünyanın en iyi bilinen çocuk film festivallerinden biri olan 20. Giffoni Uluslararası Film Festivali'nden de En İyi Film Ödülünü kazanmıştır.

1989'da Mehrcui, en seçkin filmlerinden biri olan *Hamun*'u yapmıştır. *Hamun* filmi Sadegh Hedayat'ın *Kör Baykuş* adlı kitabının bir uyarlamasıdır. *Etemad* gazetesinde yayınlanan bir makalede edebiyat eleştirmeni olan Hüsseyin Payandeh, Hamun karakterini, İranlı entelektüel arketipi olarak tanıtmıştır. Hamid Hamun, devrimden sonra kafası karışan entelektüelleri sembolize eder ve eşi Mahshid ile sürekli bir çatışma içindedir. Sevgi ve İnanç üzerine tezini yazmakla meşguldür aklında bir sürü felsefi soru vardır. Sonunda inancını seçerek oğlunu feda eden İbrahim gibi aşkıyla inancı arasında hangisini seçmesi gerektiğini bilemez. Sorularını cevaplaması için bir derviş ve bilge bir insan olan eski arkadaşı Ali Abedini'yi arar. Hamun evden ayrılır ve intihar eder ancak sonunda Ali tarafından kurtarılır.

1991'de Mehrcui, *Hanım (Banu)* filminin senaryosunu yazarak filme çekmiştir. Film, kocasının terk etmeye ve başka biriyle evlenmeye çalıştığı bir kadının acısını anlatır. Yalnız kaldıktan sonra acısını dindirmek ve bir arkadaş bulmak için komşusunu hasta karısıyla birlikte lüks evine davet eder. Fakat onlar kadının evinden bir şeyler çalarak daha büyük bir psikolojik sıkıntıya neden olurlar. Sonunda kadın derin bir sessizliğe ve izolasyona gömüldükten sonra gerçek kimliğini geri kazanır. Özür dileyerek kendisine geri dönmek isteyen kocasını kabul etmez ve kendi yalnızlığı içinde yaşamayı tercih eder.

Mehrcui, 1992 yılında, Henrik İbsen'in *Bir Bebek Evi* oyununun üzerine *Sara* filmini yapmıştır. Sara, kocasının hayatını kurtarmak için büyük bir özveride bulunan bir kadının hikâyesidir. Fakat kocası onu takdir etmediği gibi hakaret de eder. Sonunda Sara adamı terk eder.

Mehrcui, 1995 yılında Jerome David Salinger'in yazdığı *Franny ve Zooey* romanının *Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün* adlı kısa öyküsünden bir uyarlamayla

Peri filmini çeker. Yazarın izni olmadan yapılan bu uyarlama, onun şikâyeti ile sonuçlanır. *Peri*'nin Amerika'da 2007 yılında gösterilmesinin ardından Salinger'in İranlı yapımcısına yaptığı şikâyet hakkında bir tartışma başlar. Ancak mesele bir süre sonra çözülür.¹⁴

Mehrcui, 1996'da *Leyla* filmini çekmiştir. Leyla kısır bir kadındır. Bir süre sonra kocasına olan sevgisine rağmen onun tekrar evlenmesini ister. Adamın başka bir kadınla yaptığı evlilikten sonra Leyla daha fazla onunla kalamayacağını anlar ve eşini terk eder. Leyla, gelenek ile modernite arasında gezinen İranlı kadınlara bir örnektir. *Leyla*, *Sara*'nın yapılması ile başlayan, *Peri* ile devam eden Mehrcui'nin kadın üçlemesinin sonuncusu olmuştur. Bu üç film, Mehrcui'nin kadınlar hakkındaki en belirgin uzun metrajlı filmleridir.

Leyla'dan sonra Mehrcui, Goli Taraghi'nin *Başka Bir Yer* kitabından kısa bir öyküye dayanarak *Armut Ağacı* filmini yapmıştır. Mahmoud üzerinde çalıştığı kitaba devam edemeyen bir adamdır. Rutin hayatına bir ara vererek ailesinin kuzey Tahran'da bulunan kırsal mülkünü ziyaret etmeye karar verir. Ayrıca kitabını da burada bitirme niyetindedir. Oradayken mülkün eski bahçıvanı Mahmoud'un dikkatini mülkün arkasında bulunan eski armut ağacına çeker. Armut ağacını gören Mahmoud, geçmişini düşünmeye başlar, delice sevdalandığı ve sadece 'M' olarak bilinen kız kuzenini, ergenlik hayallerini ve yıllar içinde nasıl değiştiğini düşünür. Filmin geri kalanı Mahmoud'un geçmişinden ve geçmişe dair düşüncelerinden oluşur.

Mehrcui, 1998 yılında *Amcanın Kızı* adlı filmini çekmiştir. Ali, Kış Adası'nda bir filmde rol alırken denizde kaybolan kuzenini, bulutların arasından iki beyaz kanadıyla uçarken görür. Kuzenini geri getireceğine inanan Ali, film ekibinin isyanına aldırmaksızın kızın teklifini kabul eder ve sonunda ikisi birlikte uçup giderler.

Mehrcui bu filmde hem kendini hem de sinema sanatını eleştirir. Sinemanın bayağılığını göstermek isteyen Mehrcui, bayağı bir film yaparak derin bir felsefi filmin

¹⁴ Amirhossein Khorshidfar, "Salinger der 91 Salegi Dargozasht", **Etemad**, No:2164, 30 Ocak 2010, s. 16.

bir piyasa filmi olarak nasıl yapılabileceğini gösterir. Bayağılığı filmin içine çok ustaca yerleştirmiştir.¹⁵

Mehrcui 1999'da İran'daki film yapımı sorunlarına değinen *Karışım (Miks)* filminin senaryosunu yazıp yönetmiştir.

2002 yılında ise, Mehrcui *Bemani* filmini çeker. Mehrcui ve Vehideh Mohammedifer tarafından yazılmış olan filmin senaryosu, İlam şehrinde yaşayan Medine, Nesim ve Bemani isimli üç kızın trajik kaderleri hakkındadır. Bu kızların üçü de ataerkil toplumun baskısı altında ya öldürülmüş ya da intihar etmişlerdir. Mehrcui bu filmin senaryosunu yazmanın ve yönetmenliğini yapmanın yanı sıra kostüm tasarlanması ve sahne düzenlemesini de üstlenmiştir.

İki yıl sonra 2003 yılında Mehrcui, Houshang Moradi Kermani tarafından yazılmış aynı adlı kitaba dayanan *Annenin Misafiri* komedisini yönetmiştir. *Kiracılar* filmindeki gibi bu filmde de İran toplumunun bölümlerini ve halkının alışkanlıklarıyla davranışlarını, İran toplumunun farklı katmanlarının temsilcileri olarak farklı karakterler kullanarak göstermiştir.

2006 yılında sıra sanatçıların iş ve kişilik kaybı ve kişisel çatışmalarıyla ilgili *Santuri* filmine gelir. Bu filmin ana teması, günümüz İran toplumunda, gerçek sanata izin vermeyen ve sürekli baskı yapan, gelenek ve modernite çelişkileridir. Ancak *Santuri*, hiçbir zaman vizyona girmemiştir. Çekiminden bir süre sonra CD ve DVD olarak yayımlanmıştır.

Mehrcui ayrıca 2006 yılında *Halı ve Melek* kısa filmini yapmıştır. Filmde tüm ailesini ve hayatını Bem depreminde kaybeden genç bir kızın hikâyesini anlatmıştır. Ona kalan tek şey bir İran halısıdır. Aslında filmdeki ana karakter İran halısıdır. Halı Kozmik Ağaç olarak adlandırılır ve Kaşkaylar tarafından dokunmuştur.

¹⁵ Mostafa Azizi, "Sinemaye İran Gom Shode: Tomeye Filmfarsi Shode", **Chista**, Ocak-Şubat 2001, No:184&185, s.395.

Mehrcui yine 2006'da *Tahran Tahran'ın* ilk bölümü olarak *Tahran: Tanışma Günleri*'ni yapar. Mehrcui bu bölümde Tahran'ın eski günlerini anlatır.

İranlı yönetmen aynı yıl *Sevgili Gökyüzü* filmini de çekmiştir. Film, beyin tümörü olduğunu öğrenen genç bir doktorun hikâyesini anlatır. Genç intihar etmeye karar verir ama son anda uzak bir köye gitmesine neden olan bir şey olur. Köydeki insanların nezaketiyle iyileşmeye başlar. Dönüşünde, filmin tüm hikâyesine meydan okuyan garip bir manzarayla karşılaşır. Mehrcui bu filmiyle 26. Fajr Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve Kristal Simorgh Ödüllerini almıştır.

Mehrcui 2011 yılında *Turuncu Giyen* filmini çekmiştir. Bu film, çevreyi arındırarak ruhunu arındırmaya çalışan profesyonel bir basın fotoğrafçısının garip dönüşümünün hikâyesini işler.

Bundan sonra 2012 yılında *İyi ki Dönmüşsün* isimli filmi yapmıştır. Filmde, biri 20 yıl sonra yurt dışından diğerini ziyaret etmek için dönen iki iyi arkadaşın hikâyesini anlatır. Ancak uzay gemisine benzer bir objenin ortaya çıkışıyla ikili arasında onu almak için bir rekabet ortaya çıkar. İkisinin arasına katılan bir kızla birlikte rekabet daha da ileri gider ve bu birbirleriyle daha sert mücadele etmek için bir bahane olur.

Son olarak 2013 yılında, Mehrcui son filmi olan ve Henrik İbsen'in aynı isimli oyunundan uyarladığı *Hayaletler* filmini çekmiştir. General Suleimani ve karısı ilişkilerinde bir çıkmaza girerler. Yıllar sonra generalin günahları Maziar'ın (küçük oğlu) hayatını ve sevgi yolunu zorlaştırır.

Böylece Mehrcui 42 yıllık sanat kariyeri boyunca, dört yıl süren Paris ziyareti dışında, 1981'den 1985'e kadar 24 kısa ve uzun metrajlı film yapmış ve bu filmlerle ulusal ve uluslararası festivallerde çok sayıda ödül kazanmıştır.

3.1.3. Darius Mehrcui Yayınları

Mehrcui, Los Angeles'ta, 1965 ve 1966 yıllarında *Pars Review Dergisi*'nin şef kâtibî olarak yazmaya başlamıştır. Ayrıca Sadegh Hedayat'ın *Kör Baykuş* romanıyla ilgili olarak aynı isimle İngilizce bir tez yazmıştır. Mehrcui 1967 yılında *Rezil Entelektüeller ve Harika Müfettiş* isimli başka bir makale daha kaleme almıştır.

Ayrıca Mehrcui çok sayıda değerli kitap yazarak kendisini hayranlarına yazar olarak da tanıtmıştır. *Rezil Entelektüeller ve Harika Müfettiş* onun 2008'de basılan ilk kitabıdır. Kısa ama parlak ve çok düşündürücü bir kitaptır. Mehrcui'nin kendisinin önsözünde de belirttiği gibi bu kitap ilk kez 1968'de UCLA Üniversitesi'nde felsefe lisans tezi olarak yazılmıştır. Sonrasında bazı editoryal düzenlemeler ve güzel, pürüzsüz bir nesir dili ile basılmıştır.

Kitabın ilk iki bölümü, Dostoyevski'nin romanlarının önde gelen kahramanları, özellikle *Suç ve Ceza* ve başyapıtı Karamazov Kardeşler'dekiler ile ilgilidir. Büyük bir yetenek ve derin bir iç görüşle, bu karakterleri felsefi bir bakış açısıyla analiz eder ve Dostoyevski'nin dehasını ve yirminci yüzyılın büyük ve kanlı olaylarını önceden tahmin eden kâhince kişiliğini gösterir. Üçüncü bölüm totaliterlik hakkındadır. Mehrcui, bu bölümde totaliter sistemlerin yapısını ve yirminci yüzyılın yıkıcı ve kanlı ideolojilerini açıklar. Son bölümde ise totaliter sistemlerin suikastını, özellikle eski Sovyetler Birliği ve Stalin'in yönetimini araştırır.¹⁶

Uzun Lanet Bir Film Yüzünden kitabı Mehrcui'nin ilk romanıdır. 2009 yılında yayınlanan roman, ilk uzun metrajlı filmini yönetmek isteyen ancak bu yolda çeşitli zorluklar ve engeller yaşayan Salim adında genç bir çocuğun hayatının hikâyesini anlatır. Kitap eleştirmenler ve halk tarafından büyük saygı görmüştür.

¹⁶ “Roshanfekrane Razl va Mofatteshe Bozorg”, <https://www.goodreads.com/book/show/8509721> , Aralık 2018.

Moghan Kalıntılar'da Mehrcui'nin ikinci romanıdır ve 2012'de basılmıştır. Bu romanda Mehrcui, bu kadar şiddet ve düşmanlıkta, siyasi meselelerden ve dini ihtilaf ve anlaşmazlıklardan ayrı olarak birbiriyle yaşamanın ve aşk, din ve tasavvufu sürdürmenin mümkün olup olmadığıyla ilgili soruları ele almaya çalışmıştır.

Bu romanda, Philadelphia'daki Pennsylvania Üniversitesi'nden iki öğrenci (İranlı bir Müslüman erkek ve İtalyan Katolik bir kız) derin sevgi ve birlikte yaşama arzusu ile nişanlanırlar, 11 Eylül'de yaşanan kanlı olay yaşanana kadar.

Melekler Diyarına Seyahat, Mehrcui'nin üçüncü romanının adıdır ve 2016 yılında yayınlanmıştır. Roman, Kasra Arya ve eşi Sima adında bir çiftin 8 milyon dolarlık ödül kazandıklarını belirten bir e-posta almalarıyla değişen hayat hikâyesini anlatır. Ödülün sahibi olmak için ABD'nin Los Angeles kentine gitmeleri gerekmektedir. Bu nedenle bütün eşyalarını satarlar ve Amerika'ya giderler.

Mehrcui'nin bir sonraki romanı 2017'de yayımlanan *Lanet Makbuz*'dur. Romanın kapak açıklamasında şöyle yazılmıştır: “*Lanet Makbuz*, insan problemlerinin kentsel yaşamdaki karmaşası ve birliği ile ilgilidir; bürokrasi ve modern yaşam eleştirisi olduğu bile söylenebilir.” Hikâyenin ortasında, hepsi kendi sorunlarına dalmış çeşitli insanlarla karşılaşırız. Herkes birbirine yardım etmek ister ancak hiçbirisi kendi sorunlarını bile çözemez.

Mehrcui'nin 2016 yılında basılan *Paris'e Seyahat Kayıt Defteri* isimli kitabı iki seyahat defterinden oluşur. İlk seyahatname, gerçekliğin ve fantezinin birleşimidir ve karakterler gerçek değildir. Mehrcui'nin 1981 ile 1985 arasında gerçekleştirdiği Paris seyahatinin hikâyesidir. Kitabın ikinci kısmı ise Darius Mehrcui'nin Dubai yolculuğunu anlatır. Mehrcui, bir grup film yapımcısı ile birlikte ABD Oscar Töreni'ne katılmak için vize almaya Dubai'ye gider, ancak Mehrcui, Dubai havaalanında oxazepam ve soğuk tabletler bulundurması nedeniyle tutuklanır.

Mehrcui'nin gözaltında tutulduğu birkaç günün hikâyesini anlatan kısım, oradaki adaletsizliği Mehrcui'nin keskin bakışlarıyla anlatmaktadır.

Jüri'nin Berzahu da 2017'de basılmıştır. Sevilen ve tanınmış İranlı yönetmen, uluslararası festivallerin jürisi olarak aniden kendisini en temel ontolojik soru olan “Olmak ya da olmamak” sorusuyla karşı karşıya bulur. Filmlerini yaparken ve yayınlarken her zaman engel ve zorluklarla karşılaşan yönetmen, ailesini bu stresli rutin ortamdan uzaklaştırmayı ve bu yolculuğu bir zevk gezisine dönüştürmeyi planlar. Ancak, sanatsal çatışmalarda ve tahkim anlaşmazlıklarında, ideolojik ve milliyetçi önyargılarda, hatta bazı jüri üyelerinin yanlarında bile, ölüm düşüncesi bir an için olsun onu bırakmaz.

Mehrcui ayrıca Herbert Marcuse'un *The Aesthetic Dimension*, Michael Talbot'un *The Holographic Universe*, Antonio Moreno'nun *Jung, Gods and Modern Man*, Sam Shepard'ın *True West and Buried Child* ve Eugène Ionesco'nun *Drees and the Bald Soprano* gibi kitapların çevirmenliğini yapmıştır.

Michael Talbot'un *The Holographic Universe* eserinin çevirisi 2008 yılında basılmış ve bugüne kadar 56. baskısına ulaşmıştır. Dünyamız ve içinde olan her şey erişilemeyen gerçekliğin, zamanın ve yerin ötesinde sadece üzerimizde parlayan hayalet görüntülerdir. Holografik evren kavramı, sadece hayatımızın somut gerçeklerini değil, telepati, doğaüstü güçler, kozmik birlik, mucizevi şifalar ve daha fazlası gibi şaşırtıcı olayları da açıklayabilir. Holografik evren okunduğunda, her bir parçacığının tüm özelliklerine sahip olduğu bir dünyaya rastlanır ve İranlı okuyucusu, Doğu felsefesi ve tasavvufuna dayanan metafizik kavramlarının birçoğunu bugünün açık dilinde tanıma fırsatı bulmaktadır.

Mehrcui'nin başka bir çevirisi olan Antonio Moreno'nun *The Book of Jung, The Gods and Modern Man* eseri günümüzde 10. baskısına ulaşmıştır. Jung'un çalışmalarının karmaşıklığı ve belirsizliği ile temalarının çok çeşitli olması, onun düşünceleri hakkında yorum yazmayı zorlaştırmıştır. Bu kitap, bu yöndeki başarılı

çalılardan biri olarak düşünölebilir. Jung'un düşünöesini birçok prestijli üniversitede öğreten yazar, onun bu kitapta yer alan din hakkındaki düşünöelerini ve psikolojik varsayımlarını araştırmış ve eşzamanlılık, arketipik fenomenler, bilinöersiz kolektif, karmaşık psikoloji ve dışa dönöklük ile içe dönöklük gibi önemli kavramları açıklamıştır.

Bir sonraki kitap ilk kez 1989'da basılan Herbert Marcuse'nin *The Aesthetic Dimension* eserinin öevirisidir. Bu kitap estetik konusunda ulaşılabilir olan Farsöa kaynaklardan biridir. *The Aesthetic Dimension*, Herbert Marcuse'nin son kitabıdır ve 1977 yılında yazılmış ve basılmıştır. Kitap başlangıöta Marksist estetiğinin eleştirisi olarak yazılmıştır, ancak daha sonra yazım sürecinde Marcuse ve Frankfurt Okulu'nun diğör üyelerinin sanat ve güzelliğö dair fikirlerinin bir özetine haline gelmiştir.

Sam Shepard'ın *True West* kitabı ve *Buried Child* oyunu Darius Mehrcui tarafından Farsöaya öevrilerek İran'da 2008 yılında basılmıştır. *Buried Child* oyunu 1979 yılında yazarına Pulitzer ödölö kazandırmıştır. Oyundaki karakterler Protestan bir rahip ile bir ailenin üyeleridir ve olaylar Amerika Birleşik Devletleri'nde 60'lı yıllar anahtar konseptini öevreler. Ayrıca Amerikan oyun yazarları, senaryo yazarları ve Arthur Miller dahil birçok yazar tarafından da ele alınmıştır. Kitapta ayrıca Sam Shepard ile ayrıntılı bir röportaj da yer almaktadır.

3.1.4. Darius Mehrcui'nin Sinema Anlayışı

Darius Mehrcui Sineması, İran Sineması'nda estetik, tematik ve sinema yapısı bakımından özel bir yere sahiptir.

Mehrcui'nin eserlerinde hem modern kaygılar hem de postmodern özellikler vardır. Örneğinin, en önemli eseri olan *İnek* filmi postmodern özelliklere sahip olan, öok yönlö bir film sayılmaktadır. Bu film boyunca, modernite eleştirisi yer almaktadır. Ahmed Mir Ehsan, bu film hakkında şunları ifade etmiştir:

“Bu film, modernitenin değerleri ile çelişen bir tavra sahip olmakla birlikte modernitenin ölümü hakkındadır ve modern sanatın değerlerine şüpheyle bakmaktadır. *Safdil Bey* filminde, aynı şekilde Mehrcui, postmodern bakış açısından dünya çapında, kapitalist egemenliği çağında, modernizm krizini gösteren, modern bir sanatçıdır.”¹⁷

Yönetmenin postmodern bakış açısı, köy gibi elemanlar kullanılarak veya insan ile doğa arasındaki ilişki ve benzeri konular gösterilerek yansıtılır. Söz konusu konular, *İnek* ve *Safdil Bey* filmlerinde oldukça anlaşılabılır.

Mehrcui’nin filmlerinin çoğunda, Modern Sanatın özelliği olan psikolojik yaklaşıma vardır. Aynı zamanda yönetmenin Modern Sanatın dogmaları ile ilgili pek çok şüphesi de bulunmaktadır. Mesela filmlerinde dinin mutlak bir olumsuz yorumu yoktur. Mehrcui’nin filmlerinde sevgi ve arkadaşlık duygusunun güzel görüntüsü ve insan ve evrenin birliği, insan merkezli ve modernliğin yıkıcı algılarından çok farklıdır. Dariuş Mehrcui’nin eserlerinin eleştirisi kitabında Ghareh Sheikhlu ve Vefayi bu iddiayı şöyle doğrularlar:

“*İnek* ve *Safdil Bey* filmlerinin atmosferi, modernite krizinin eleştirisi ve onun reddedilmesidir. Bir başka deyişle, bilim ve rasyonalite, modernite ve modern toplumun hayranları ile değil, krizlerin ve modern toplumun olumsuz yönlerinin farkında olan ve bu kavramları filmin içinde yansıtan bir yönetmenle uğraşıyoruz. Bu kritik noktınazar Mina’nın Dairesi filminde doruğa ulaşacak.”¹⁸

Modernite ve gelenek arasındaki mücadele, Mehrcui Sineması’nın en önemli kavramlarından biridir. Bu yeni bakış açısı, gelenek ve modernite arasındaki muallak bir pozisyonda yakalanmış insan durumu, *Hamun* filminde çok iyi gösterilmiştir. Başka bir deyişle Mehrcui Sineması hem boş inançlara karşı hem de modernliğin eleştirisini yapan bir sinemadır. *Hamun* filmi Doğu ve Batı, gelenek ve modernite, felsefe ve tasavvuf arasında inip çıkmaktadır.

¹⁷ Ahmad Mir Ehsan, “Manzarhaye Noye Bazkhaniye Sinemaye Mehrcui”, **Gozareshe Film**, No: 97, s. 55.

¹⁸ Gareh Sheykhlu, Vafayi, a.g.e., s. 269.

İran Sineması'nda entelektüel tavır, Mehrcui Sineması'na bağlıdır. Mehrcui, entelektüellerin kaygılarını ve onların çektiği acıyı filmlerinde temsil etmeye çalışan bir yönetmendir. *Hamun*, bu bağlamda en öne çıkan filmlerden biridir. İran Sineması'nda tanınmış bir aktör olan Khosrow Şekibayi de Hamid Hamun rolünde bir efsane olmuştur.

Mehrcui, İranlı entelektüel yönetmenler arasında yer almakta ve filmlerinde entelektüel kavramları ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, önemli düşüncelerini gerçekçi ve akıcı bir dil ile ifade etmekte ve böylelikle filmleri, kendine özgü bir derinlik kazanmaktadır. Örneğin, *İnek* filmi, entelektüel bir jesti olmadan, gerçekçi bir anlatı ile varoluşsal birlik felsefi sorusunu gündeme getirmektedir. Böylelikle, tipik izleyici, yönetmenin filmdeki doğrudan ifadesi nedeniyle yani kapsamlı bir kuramsallaştırma olmadan, filmin dünyasına katılmış olacaktır.

Estetik olarak göz önünde bulundurulması gereken Mehrcui Sineması'nın bir diğer unsuru da uyarlama ve bu konudaki yaratıcılığıdır. Mehrcui, uyarlamalarında, edebi metni sinematik metne çevirirken ya da onları yerli bir metin haline getirirken, yaratıcılığını metnin yazarı kadar hatta bazen ondan daha fazla gösterir. David Salinger'in *Franny ve Zooey* hikâyesinin bir uyarlaması olan *Peri* filmi, Mehrcui'nin Batılı yazarları uyarlama ve yerelleştirmedeki yaratıcılığının en iyi örneklerinden biridir.

Mehrcui Sineması'nın diğer önemli estetik yönleri de ilginç, bazen sembolik ve bazen de metaforik, alegorik anlatım dilidir. Sinematik dilbilimsel yönleri ve aynı zamanda postmodern sinemanın nitelikleri olan bu özellikler, Mehrcui Sineması'nda şiirsel bir boyutun ortaya çıkmasına neden olur. Üçüncü bölümde analiz edilecek olan *İnek* filmi bu özelliğin en iyi temsili olarak sayılabilir.

Mehrcui Sineması'nın düşünceli, sosyal ve gerçekçi ruhunun aksine, dilsel bağlamında saklı şiirsel bir tutumu vardır. Bu şairane özellikleri yalnızca duygusal, keder dolu, kriz veya umutsuzluk, yalnızlık veya mağlubiyet dolu anlarda değil, aynı zamanda söz konusu durumlarda uygulanan ifade yöntemlerinde de sunar. Bu konu, şiirin, bireylerin özellikle İranlı sanatçıların ortak aklına dayanan tamamen İranlı bir

ruhu ve kültürü temsil eder. Bunun en belirgin örneği şiir defteri her zaman yanında bulunan ve çeşitli durumlarda ünlü İranlı şairlerin şiirini dile getiren Safdil Bey'dir.

Manevi sinema anlayışı ile ilgili olan Mehrcui Sineması'nın estetiğinin bir başka yönü, felsefi ve toplum odaklı kavramlardır. Örneğin, *Kiracılar* filminde, filmin şaka tonu, komik ve eğlenceli biçimde derinde yatan trajik bir manevi özelliği gizlemeye yarayan bir kapaktır.

Mimarinin ve yemeğin önemi Mehrcui'nin eserlerinde açıkça görülmektedir. *Postacı* filminden bu yana Mehrcui'nin eserlerinde yemek yapısal bir bileşen olarak rol oynamıştır. *Hamun*, *Leyla*, *Banu* ve *Sara* filmlerindeki evlerin mimarisi bir anlatı unsuru sayılmaktadır. *Peri* filmindeki üniversitenin serin atmosferli mimarisi ve tadilat yapılmakta olan Peri'nin evinin mimarisi de bu konudaki örneklerdendir. Bunların hepsi sinemadaki mimarinin büyük farkındalığını temsil etmektedir. Filmlerinde bu unsurları yaratıcı bir şekilde kullanan Mehrcui, onları İranlı bir filmin yaratılmasında bir kültüre dönüştürmüştür.

Mehrcui, *Hamun*, *Banu*, *Peri* gibi eserlerinde gerek açıkça ya da *Gav* filminde olduğu gibi gerek eserin alt katmanlarında da olsa tasavvufla ilgili kavramlara, özellikle de Doğu Tasavvufuna yer vermiştir.

“Mehrcui'nin eserlerinin diğer özelliği ise bir taraftan tasavvuf hakkında konuşması ve diğer taraftan da Doğu Tasavvufu etkisinde bulunan Jung Psikolojisidir. Tabi ki Mehrcui'nin eserlerinde bulunan yüzeysel tasavvuf, kendisinin tasavvufu gerçekten anlayıp kavradığı veya buna karşı muhalefette bulunmuş olduğu anlamlarına gelmemektedir. Ancak Mehrcui'nin günümüzde bulunan ve entelektüel çevreleri etkileyen bir tür tasavvufa tepkisini ifade eder.”¹⁹

İran'da entelektüel bir jest yapmanın günün modası olduğu ve tasavvuftan bahsetmenin entelektüel tezahürlerden biri olarak anlaşıldığı yıllarda, birçok eleştirmen Mehrcui'nin bu tasavvufa karşı duran niyetini anlayamamıştır. *Hamun* ve *Peri*

¹⁹ A.e., s. 271.

filmlerinde ise tasavvuf konusunda asla tek taraflı bir yaklaşıma sahip olmadığı gibi onu her zaman savunmaz da. Bunun aksine, dervişlerin yalnızcılık konumlandırımlarını reddeder ve hayata yaklaşmayı çözüm olarak ele alır.

Mehrcui'nin filmleri, özellikle *Hamun*'dan sonra izleyicinin, kendi öznel dünyasıyla uyumlu bir şekilde manaları kavramak için aktif olarak katkıda bulunmasına ve pasif olmamasına izin verir. Başka bir ifadeyle Mehrcui filmlerinde açık uçlu finaller vardır. Mehrcui, karakterleri, olayları ve sonuçları öyle ayarlar ki her izleyici, algılayışına göre izlediği esere uygun bir son bulabilir. Örneğin *Peri* filminde, Peri'nin akıbeti ve Ali'nin geleceği, *Leyla* ve *Sarah* filmlerinde ise Leyla ve Sara'nın kaderlerinin yorumlanması izleyiciye bırakılmıştır.

Mehrcui Sineması “Kriz Sineması”dır. Filmlerinde ilk ve en önemli krizi, *Hamun*, *Safdil Bey*, *Peri* ve *Leyla* filmlerinde zirveye ulaşan, gelenek ve modernizm arasındaki yani geçmemiş geçmiş ve gelmemiş gelecek arasındaki mücadeledir. İkinci kriz ise modern toplumda yalnızlık ve sonuçsuzluktur. *İnek* filmindeki Hasan, *Postacı* filmindeki Taghi, *Mina'nın Dairesi* filmindeki Ali, *Peri* filmindeki Asad, Safa ve Peri, *Hanım* filmindeki Meryem, Leyla, Sara, Şirek, Safdil Bey ve Hamun her biri kendi filmlerinde Mehrcui'nin yalnız karakterleridir.

Psikolojik kriz de Mehrcui filmlerinde *İnek*'ten *Leyla* (1996)'ya kadar en önemli temalardan biridir. Ayrılık (*Leyla*) ya da ölümle (*Hamun*) sonuçlanan, sosyal ve psikolojik baskılardan dolayı çeşitli stresli olaylar, akli ve ruhsal dengesizlik, gerçek dünyadan kaçma, hayallere sığınma, esas sorulara cevap bulamama, akıl ve gerçeklik arasında boşluk oluşturma gibi durumlar, Jung Psikolojisi ile yüzleşen Mehrcui'nin eserlerindeki psikolojik görünümüdür. Omid Roshanzamir, Mehrcui filmlerindeki karakterleri ve karşılaştıkları krizlerle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Mehrcui filmlerindeki karakterler çoğu zaman yabancı bir dünyada olurken yalnızlık ve gariplik ile mücadelede ederler. Filmlerde onların toplumla olan ilişkileri en önemli meselelerdendir. Bireyin zihni ile toplum arasındaki uyumsuz ilişki ve bunun karakterler üzerindeki etkisi, Mehrcui'nin filmlerinin dünyasının temelini oluşturmaktadır.

Mehrcui'nin karakterleri olaylardan kendilerini korumak için bazen gerçeklerle olan ilişkilerini keser (*İnek* filmindeki Hasan gibi), bazen dönüşümün başlangıcı olarak bilgiye ulaşır (*Safdil Bey*), bazen başkaldırır (*Postacı*'daki Taghi gibi) bazen de kendilerini mükemmel bir şekilde olaylara adapte eder (*Mina'nın Dairesi* filmindeki Ali gibi). Ama çalkantılı bir dünyada her zaman yabancılarıdır.”²⁰

Bu insanların her biri (Hasan, Safdil Bey, Taghi vs.) bir kişi ya da tek bir birim olarak kabul edilemez çünkü bu insanlar başkalarıyla, çevreleriyle ve içinde oldukları toplumla ilişkilidir.

Mehrcui'nin, kadınlar hakkında benzeri yapılmamış filmleri vardır. Bu filmlerin her birinde kadın meselesi İran Sineması'ndaki yönetmenin bakış açısına göre benzersiz bir yaklaşımla ele alınmaktadır. *Sara, Hanım, Leyla, Peri* ve *Annenin Misafiri* filmleri, kadınlar hakkında en belirgin filmleri sayılmaktadır. Ayrıca, Mehrcui filmlerindeki kadın karakterler, İran Sineması'nda kadın entelektüel modeli olarak kabul edilebilir.

Mehrcui filmlerinde sıklıkla görülen ve alt katmanlarda yatan sosyal eleştiriyi de işaret etmek gerekir. Bu toplumsal kaygı ve topluma yani topluluk içindeki insan ilişkilerine eleştirel bakışı hem devrim öncesi hem de sonrası filmlerinde görülmektedir. İran toplumunda yaşayan bir yönetmen olarak Mehrcui, bu toplumun sorunlarına aşina olmasının yanı sıra, kendi sözleriyle, bu sorunların bazılarının kişisel yaşamında ortaya çıkması, onun bu sorunlar hakkında filmler yapmasının ana motivasyonudur. Ana teması toplumun sosyal ikilemleri olan filmleri *Kiracılar*, *Mina'nın Dairesi* ve *Santuri*'dir. Aslında Mehrcui'nin çoğu filmlerinde sosyal eleştiri alegorik bir dilde olsa bile vardır ancak adları geçen filmlerde söz konusu yaklaşım daha açıktır.

²⁰ Omid Roshan Zamir, “Amel Eghtebas Dar Sinemaye Mehrcui”, **Daftarhaye Sinemayi**, Mart 1981, s. 42.

3.1.4.1. Dariuş Mehrcui Sineması’nda Edebiyat

Sözcükler ve cümlelerden oluşan bir edebi metni, görüntü olan hedef dili istikametine götüren araca uyarlama denir.²¹ Yani hikâye, metnin şekli ve yapısı açısından bazı değişikliklerle birlikte filme dönüşür. Söz konusu değişiklikler, zaman veya olanaklara uygun olarak ya da yönetmenin kişisel zevkleriyle yerine getirilmektedir. Başka bir ifadeyle uyarlama, yeniden oluşumla birlikte, edebiyat ve sinema arasında etkileşim aracı olarak tanımlanan fakat değişik kalıp ve kendine has bir çerçevede dilden görüntüye çeviridir. Lakin çeviride çevirmen metnin esasına sadık kalmalıdır, hâlbuki yönetmen, eserden serbest bir esinlenme sunabilir veya kendi eserinde yüzeysel ya da derin değişiklikler yapabilir.

Bir edebi eserin sinema eserine aktarılması sürecin, yönetmenin değişiklikler yapmasını gerektirmektedir, aksi takdirde sinema alanında yaratıcılık ortadan kaldırılacaktır ve geride kalan izleyicinin karşılaştığı yaratıcılıktan yoksun ve sahte bir eser olacaktır.

Elika Ashjaei, tezinde uyarlama türlerini üç kategoriye ayırır:²²

1. Sadık Uyarlama: Tam bir roman ya da hikâye çerçevesinde gerçekleşen ve tamamen, olay örgüsünü takip eden bir uyarlamadır. Bu sinema eserlerinde, yönetmenin herhangi bir yaratıcılığı görülmemektedir. Tüm olaylar hikâyede olduğu gibidir. Filmde olayları sergilemek için zamanın çok sınırlı olmasından dolayı bu tür uyarlama uygun değildir. Bu nedenle, sadık uyarlama, televizyon dizileri için sinema filmlerinden daha uygundur.

2. Yorumlayıcı Uyarlama: Bu uyarlamada yönetmen sadece hikâyenin ana olaylarını takip ederken aynı zamanda başka olayları da filme eklemek için kendi yaratıcılığını kullanır. *İnek* filmi, bu sinema uyarlama yönteminin açık bir örneğidir.

²¹ Elika Ashjaei, “Eghtebas va Nokate Erfani Dar Asare Dariuş Mehrcui”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tahrân Azad Üniversitesi İnsani Bilimler Enstitüsü Farsça Dil ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Tahrân, 2013, s. 32.

²² A.e., s. 34.

3. Üçüncü uyarlama türü, hikâyenin filminden tamamen bağımsız ve farklı olduğu bir uyarlamadır. Bu uyarlama türünde yalnızca hikâyenin genel eksenini ifade edilir. Başka bir deyişle fikir tamamen bağımsızdır ve özgür bir algılamadır. Yönetmen hikâyenin ana temasını algılayıp onu yeni bir durumda kullanır ve istediği olayları dışarıdan alıp esere aktarır. Örneğin, Alireza Raisian'ın 2010 yılında yapmış olduğu *Kırk Yaşındayken* filmindeki olay örgüsü, Mevlana'nın *Odalık ve Kral* öyküsünün tamamen özgür bir uyarlamasıdır. Ancak filmin sonu orijinal hikâyenin nihai hedefi ile aynıdır.

Edebiyatla ilgilenen Mehrcui, edebi eserlerden uyarlama yapan birkaç İranlı yönetmenden biridir. Bütün eserleri olmasa da filmlerinin yarısında İranlı ve yabancı hikâyelerle ilgili edebi uyarlamalar kullandığı kesin olarak söylenebilir.

Ancak Mehrcui'yi diğer yönetmenlerden ayıran şey, uyarlama eserlerinin seçimi konusundaki hassasiyetidir. Yaptığı uyarlamalar, edebi olmasının yanı sıra felsefi ve psikoloji yönü ağır olan eserlerdir. Mehrcui, sinematik eserlerinde yapılan uyarlamalar hakkında şöyle der:

“Filmlerimin neredeyse yarısı edebiyat eserlerine, oyunlara ve kısa öykülere dayanmaktadır. Bu filmlerin hiçbirinin roman uyarlaması olmadığı belirtilmelidir. Büyük edebi eserlere dayanan iyi bir filmin yapılamaz olduğu, Hitchcock'un söylediği bir söz olarak her zaman aklımdadır. Çünkü roman özünde eksiksizdir. Roman tamamlanmış bir sanatsal formdur. Ancak bazen bunun sinema algısı, yeni bir boyuta dönüşür. Okuduğum birçok metinde, sinematik yorumlama için daima orijinal temaya dikkat ederim. Her zaman anlamsal derinliği olan ve filme genişletilebilen ve yeni bir boyuta ulaşan bir tema ararım.”²³

Mehrcui, İran Sineması'nda yapılan uyarlamalar hakkında da şu açıklamalarda bulunur:

“Kendi sinemamızda, iyi romanlardan başarılı bir uyarlama yapılmamıştır. Belki de bu, yazarlarımızla film eleştirmenlerimiz arasındaki uçurum yüzündendir. Sinemacılarımız, fikir alma, uyarlama yapma, eser hırsızlığı yapma niyetiyle bile edebi eserleri okurlar, ancak yazarlarımız sinemaya yabancıdır. Sinemayı ciddiye almazlar,

²³ Gareh Sheykhrou, Vafayi, a.g.e., s. 252.

sinema tarihini bilmezler, sinema tarihindeki muhteşem eserleri görmemişlerdir, senaryo okumazlar ve senaryoya edebi değer vermezler.”²⁴

Mehrcui, film yapmaya başlamasından itibaren uyarlamalarla özel olarak ilgilenmiştir. Filmlerinde anlatmak istediğinin yazarlar tarafından iyi yazılmış olduğunu çok iyi bilen Mehrcui, senaryoyu en baştan yazmak yerine, benzer düşünen yazarların eserlerinden ilham alarak ya da mevcut edebi eserleri düzelterek yeniden yazıp ya da onlarda değişiklikler yaparak istediği senaryoya kavuşmuştur.

Mehrcui’nin ilk uyarlaması olan *İnek* filmi, Qolamhüseyn Saedi’nin *Beyel Matemliler* kitabından alınmıştır. Sosyal sorunları ortaya koyan filmin felsefi ve psikolojik teması da belirgindir. Roman gibi olan *Beyel Matemliler*, sekiz kısa hikâyeden oluşmaktadır. Kitaptaki öyküler, peş peşe Beyel köylülerinin başına gelen talihsizliklerle ilgilenmektedir. Saedi’nin hikâye anlatıcılığının genel stili gerçekçi bir tarzdır. *Beyel Matemliler*’de, Saedi’nin amacı, sorunlarla yüzleşmede batıl inanca dönen Beyel köylülerinin geriliğini göstermektir. Onlar cehaletten dolayı sorunlar karşısında yeterince uygun tepki veremezler. Mehrcui’nin *İnek* filmi bu kitabın dördüncü hikâyesine dayanıyor. Ancak film ile metnin arasında farklılıklar vardır.

Safdil Bey filmi, ilk kez 1963’te televizyonda gösterilen Ali Nasirian’ın (filmin ana karakterinin rolünü oynayan kişi) *Safdil* oyununa dayanmaktadır. Filmin geleneksel hikâyesi, köy sadeliği ile büyük şehrin karmaşıklığı arasındaki çatışma hakkındadır. Bu karşılaşmada, büyük şehirdeki etik ilkelerin eksikliği ortaya çıkacaktır. Sonunda kahraman, değerlerinin gerçekliğini öğrenerek küçük kasabasına geri döner.

Mehrcui, *Postacı* filminin fikrinin oluşması ve uyarlanmasını şöyle anlatır:

“Kuzey İran’a seyahat ederken sisli ve yağmurlu bir yolda bisiklete binen bir bisikletçiye görünce *Postacı* filmi fikri aklıma geldi. Sonra Karl Georg Büchner’ın*

²⁴ Darius Mehrcui, “Man İnjuri Film Misazam”, **Film**, No:296, Ocak 2003, s. 92.

* Alman solcu oyun yazarı Karl Georg Georgen Büchner 1813’de doğdu ve 1837’de vefat etti. Hayatı boyunca dikkat çekmeyen üç oyun yazdı. Ölümünden elli yıl sonra, tiyatro grupları oyunlarını oynamaya başladı.

Woyzeck adlı oyunundan da ilham aldım. O günlerde hakkında hararetli tartışmalar yapılan emperyalizm, baskı ve istismar temalarını da senaryoya ekledim.”²⁵

Postacı, Karl Georg Büchner’ın Woyzeck adlı oyununa dayanmaktadır. Tarihsel bir olaya dayanan oyun, Woyzeck isimli, karısı fahişe olan ve kendisi ile tanışmadan önce çocuğu olan bir askerin biyografisidir. Woyzeck dindar ve aynı zamanda hayalperest bir insandır. O bazen halüsinasyon görür ve onunla konuşan sesler duyar. Karısı genç bir astsubay ile ilişkiye girerken, Woyzeck onu kıskançlıktan ve belki de dini inançlarından dolayı öldürür. Büchner’ın ölümünden dolayı oyun tam burada yarım kalır.²⁶

Armut Ağacı filmi çağdaş İran edebiyatının önde gelen yazarı Goli Taraghi’nin* *Başka Bir Yer* kitabının *Armut Ağacı* kısa öyküsünden uyarlanmıştır. Kısa olması nedeniyle Mehrcui, sinema eseri haline gelmesi amacıyla bu esere birkaç sahne eklemiştir.

Mehrcui’nin *Annenin Misafiri* filmi, Houshang Moradi Kermani’nin* aynı adlı yazdığı uzun hikâyelerinden uyarlanmıştır. *Annenin Misafiri*, çocuklar için basit bir hikâyeyken Mehrcui tarafından filmi yapılırken sadece çocuklar için değil yetişkinler için de çekici bir film olmuştur. Film ile hikâye arasında birçok fark vardır ancak Mehrcui, yeni karakterlerin yaratılmasıyla eserin çekiciliğini ikiye katlamıştır.

Hamun filmi Danimarkalı bir filozof olan Kierkegaard’ın *Korku ve Titreme* adlı kitabına dayanmaktadır.²⁷ Hamun ve Kierkegaard, ikisi de tereddüt ve hayal kırıklığından kaynaklanan bir sebeple eşlerini kaybederler. Bu hayal kırıklığı sadece

²⁵ A.e., s. 95.

²⁶ Zeraati, a.g.e., s. 41.

* 1939 doğumlu Goli Taraghi, Fransa’da yaşayan İranlı bir yazardır. ABD üniversitelerinden birinde felsefe okumuştur. Fransızca’ya çevrilen *Ruhumun Büyük Kadını* (*The Great Lady of My Soul*) adlı hikâyesi, 1985’te Fransa’da yılın en iyi hikâyesi olarak seçilmiştir.

* 1944 doğumlu Houshang Moradi Kermani, çağdaş bir İranlı yazardır. Çocuklara ve gençlere yazdığı kitaplarla ünlüdür. Eserleri, Almanca, Esperanto, İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Hollandaca, Arapça, Ermenice ve Hintçeye çevrilmiştir.

²⁷ Ashjaei, a.g.e., s. 75.

kişisel hayatlarına değil aynı zamanda inançlarına da nüfuz etmiştir. Ancak Hamun ve Kierkegaard arasındaki ortak nokta, doğru seçimi yapamamaktır.

Hamun fikri, *Mina'nın Dairesi*'nin yasaklandığı devrim öncesi yıllara dayanmaktadır. Mehrcui, filmdeki edebi eserleri kullanımı ve filmi yaparken ki zihinsel koşulları hakkında şöyle söyler:

“Kişisel hayatımda mücadele ve şaşkınlık içindeydim. Aynı zamanda, Kierkegaard'ın hayatı, eserleri ve Hazreti İbrahim hikâyesi üzerine yoğunlaşmışım. Çok sayıda soru ve şüpheleri olan varoluşsal bir durumdaydım. Modern edebiyatın etkisinde olan *Hedayat** ve yazdığı *Kör Baykuş*'un anlatı yapısı da bu oluşuma katkıda bulundu. Mantık ve deliliğin ortasında sıkışıp kalan ve sevdiği kişi tarafından eziyet edilen bir kişi...”²⁸

Olay örgüsü ve senaryosu, Luis Buñuel'in *Viridiana* filmine benzer. Mehrcui'ye göre, bu iki filmin teması birbirlerine benziyor ancak zayıfların muhafızı olan bir meleğin teması edebiyatta, tiyatrodan ve sinemada çok sayıda tekrarlanan bir temadır. Mehrcui, “Ama filmimin yapısının ve filmimdeki karakterlerin ve ilişkilerin *Viridiana*'dan farklı olduğunu düşünüyorum”²⁹ der.

Mina'nın Dairesi filmi, Qolamhüseyn Saedi'nin *Çöplük* adlı kısa hikayelerinden birine dayanmaktadır. Bu hikâyenin uyarlanmasında Mehrcui, Saedi'nin gerçekçi tarzını benimseyerek olayları eksiksiz olarak sergilemektedir.

Yapımından sonra dört yıl yasaklı kalan film 1978 yılında gösterilmiştir. Yönetmenin bu filmde, yazarın bakışının yanında söyleyecek çok sözü vardır. Bir yandan, dikkat çekici bir hikâye anlatma yeteneğine sahip olan bir yazar olarak Saedi, diğer yandan film yapmayı çok iyi bilen ve eserlerinde toplumun sorunlarını açık ve net sergileyen yönetmen Mehrcui, muhteşem bir eser yaratmışlardır.

* Sadeh Hedayat (1902-1951) İranlı yazar, tercüman ve aydındır.

²⁸ Mehrcui, a.g.e., s. 97.

²⁹ Gareh Sheykhrou, Vafayi, a.g.e., s. 5.

Gittiğimiz Okul, Fereyduñ Dustar'ın “Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Fikir Gelişim Enstitüsü” tarafından yayınlanmış olan “*Ufukların Adaleti*” Okulunun Arka Bahçesi kitabından uyarlanmıştır. İlk başta bu film de yasaklanmış ve birkaç yıl sonra adı da dahil olmak üzere birkaç değişim yapıldıktan sonra gösterilmiştir.³⁰

Kadın merkezli bir konu arayan Mehrcui, Henrik İbsen'den ünlü *Bir Bebek Evi* oyunu ile karşılaşır. Henrik İbsen'in diğer eserlerini okumuş, bakış açısı ve eserleri hakkında bilgi sahibi olmuştur. *Sara* filmi *Bir Bebek Evi* oyundan uyarlanmıştır.

Mehrcui, 1994 yılında Jerome David Salinger'in yazdığı *Franny ve Zooey* romanının *Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün* adlı kısa öyküsünden bir uyarlamayla *Peri* filmini çekmiştir.³¹ Kendisi bu bağlamda şu ifadede bulunmuştur:

“Gönülçelen'i okudum, çok beğendim. Salinger'in yazdığı diğer eserleri de okudum. Derin görüşlü bir yazar olarak doğu mistik bakışı ile en sevdiğim yazarlardan biri oldu. Salinger'in öykülerindeki Glass ailesinin üyeleri, küçük kız kardeşleri ve küçük erkek kardeşleri arasındaki ve diğer aile üyeleriyle ilişkileri üzerine çalışıp genişletmem mümkün görünüyordu. *Hamun* filmindeki karakter de bu kardeşlerden biridir. Nehir kenarında kırsal bir evde yaşayan *Peri* filmindeki orta kardeşi Hamid Hamun'un karakterine çok benzer.”³²

Bu film, Mehrcui'nin yaratıcılığının ve Batılı yazarların eserlerini uyarlama ve bu tür eserleri özümseme yetkinliğinin muhteşem sergilerinden biridir. Öyle ki yerli seyirci her açıdan akıcı ve anlaşılabilen bir eserle karşı karşıya kalır. *Hayalet* filmi Henrik İbsen'in aynı adlı oyununa dayanan, Mehrcui'nin en son eseridir.

³⁰ A.e., s. 249.

³¹ Narges Salehi, Mohammad Reza Haji Agha Babayi, “Bayane Mafahime Erfani Dar Sinemaye Managera”, **Erfane Eslami**, No:57, 2018, s. 85.

³² Mehrcui, a.g.e., s. 250.

3.1.4.2. Dariuş Mehrcui Sineması ve Felsefe

Felsefe, sinemadan veya sanat, hayattan ayrı değildir. İnsan bilmeden bile sürekli felsefe ile uğraşır. Felsefe sinemada da vardır. Tüm filmlerde, çocuk filmlerinde bile konu ve tema, aşk ve ölüm ve yaşamdaki mücadele etrafında olduğu kadar felsefe de vardır. Çünkü felsefe aynı konuların algılanması, varlık, yokluk, iyilik ve kötülük ve ölümle ilgili sorulardır. Belki Mehrcui, filmleri felsefe ile ilgili olan İran Sineması'ndaki tek yönetmendir. Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi göstermenin ilk adımı olarak felsefe okumuş bir düşünürdür. Bundan dolayı sinema, Mehrcui'nin sözleriyle felsefi düşüncelerinin ifade aracıdır:

“Benim için, felsefenin pratik çalışması sinemadır. Felsefenin pratik çalışması yazmak ve öğretmek olabilir ve çoğu zaman da durum böyledir. Fakat felsefe, eylemin kökünde de görülebilir. Yani filozof yalnızca düşünme işi ile ilgilendiği ve düşünmeyi yoğun ve öznel bir çalışma olarak kabul ettiği için harekete geçmeye yer açar. Bu eylem müzikle uğraşmak, resim yapmak veya tiyatrodaki oyun oynamak ve film yapmak şeklinde olabilir. Benim için sinemanın gösterebileceği anlam önemlidir. Benim eylemim bu anlamın bir yansımasıdır. Demek ki felsefe ve sinema birbirinin tamamlayıcısı olabilir.”³³

Mehrcui, ilk önce U.C.L.A Üniversitesi'ne sinema okumaya gitmiştir. Sonra bu alanda çalışmanın bilimine fazla bir şey katmayacağını düşünüp felsefe bölümünde eğitimine devam etmeye karar vermiştir.

Mehrcui, U.C.L.A Üniversitesinin sinema öğretimi hakkında şöyle der:

“Orada sinemayı sadece Hollywood bakış açısından görüyorlardı ve sinema bir sanat olarak söz konusu değildi. Okulumuz yalnızca teknik araçlara odaklı bir atölye çalışmasıydı. Sinema profesörleri arasında, sinemaya sanatsal yönden bakabilecek çok az kişi vardı. Orson Welles ile dalga geçiyorlardı. Bergman, Fellini ve diğer Avrupalı yönetmenlerin isimlerini duymamışlardı. Belki de bir eğitim konusu olarak felsefeyi seçmem, üniversitedeki profesörlere bir tür tepkinin sonucuydu. O zaman, bu sanatın anlamı benim için tekniğinden daha önemliydi. Pratik çalışmanın problem olmadığından ve onu kolayca öğrenebileceğimden emindim. Ama fikir her şeyden daha önemlidir.

³³ Ahmad Azmoudeh, “Akhlag Dar Sinema'ye Mehrcui”, **Ayeneye Khiyal**, No:8, 2008, s. 58- 61.

Sinemacı, şair ya da filozofun fikrinin arkasında neler olduğu önemlidir. Şimdi de, hayatımın en iyisini yaptığımı düşünüyorum.”³⁴

Mehrcui filmlerindeki felsefi kavramlar çoğu zaman karakterleri çevreleyen uyumsuz toplum ile bağlantılı olarak ortaya çıkar. Örneğin, *İnek* filminde ortaya çıkan felsefi sorulardan biri, “Olmak ya da olmamak” ünlü sorusudur. Hasan, küçük ve cahil köy toplumu tarafından kendisine uygulanan baskılar sonucunda olmak veya olmamak arasında askıya alınmaktadır. Bu belirsizlik ve karışıklık, varoluşsal esasını bir insan olarak kaybettiği ölçüde gider. Nitekim Hasan için bir sonraki felsefi soru ‘ben kimim’dir. O, bu soruyu cevaplarken, insan olmayı değil inek olmayı seçer. Ancak bu seçim de başarısız olur ve nihayetinde böyle bir uyumsuzluk toplumunda olmamayı tercih eder. Bu nedenle filmin sonunda Hasan kendisini vadiye atar ve ölür.

Mehrcui’nin yazdığı veya çevirdiği eserlerde de felsefe izleri belirgindir. Örneğin çevirdiği Antonio Moreno’nun *Jung, Tanrılar ve Modern İnsan* kitabında felsefenin psikoloji ile karışım olduğundan bahsetmiştir. Sadegh Hedayat ve Dostoyevski hakkında iki makale yazarken felsefenin edebiyatla ilgili oluşunu tartışmıştır. Ayrıca daha sonra kitap haline gelen *Estetik Boyut (The Aesthetic Dimension)* başlıklı Herbert Marcuse’nin önemli bir tezini tercüme etmiştir. Bu kitap felsefenin politik ve sosyal konularla iç içe geçmesini tartışmaktadır.

Mehrcui, Doğu ve Batı felsefesi ve İsviçreli filozof ve psikolog Jung tarafından etkilenmesi ile ilgili şunları söyler:

“2500 yıllık uygarlığımız var, 250 yıldır şiir ve felsefemiz var. Bir dönem Yunanlılara hâkim olduk ve Farabi gibi bilge adamlarımız var. Yaklaşık 1500 yıl önce şimdiki pozitivistler gibi düşünen Zekerıyyâ er-Râzî gibi bir filozofumuz vardı. Elemût adlı bir filmi çekmeye başladığım zaman İran’ın eski metinleri, Doğu, Batı ve mistik

³⁴ Zeraati, a.g.e., s. 88.

felsefelere bakmam gerekiyordu. Araştırmalarımda Jung'u tanıdığım zaman kendimi insanın yüce eylemlerini keşfedebileceği yeni bir dünya içinde buldum.”³⁵

Mehrcui, felsefi eserleri olan, vefat eden İranlı yazar ve şair Darius Şayegan'ı yakından tanımıştır. Onun sayesinde felsefe ve eski İran geleneklerini daha fazla öğrenmiş ve filmlerinde kullanmıştır. Mehrcui, Şayegan'ın tavsiyesi üzerine *Holografik Dünya* kitabını tercüme etmiştir. *Jüri Berzahı* adlı son kitabında ise diğer eserlerinden daha felsefi bir kaygısı vardır. Mehrcui, hem Batı felsefesini hem de Doğu ve İslami felsefeyi iyice bilmektedir. Bu durum, eserlerinin sembolik bir dil ile derinden felsefi olmasına yol açmıştır.

Hanım filmi de Mehrcui'nin diğer eserleri gibi felsefe ve etik ile ilgilidir. *Hanım*, ezilen ve yalnız olan bir kadının acı çekmesinin öyküsüdür. Kaderi olan bu yalnızlık, etik, tasavvuf ve felsefe alanına girmesini sağlar.

3.1.4.3 Darius Mehrcui Sineması'nda Toplumsal Düşünceler

Sosyal düşünceleri sunmak için harika bir araç olan sinema, bir dizi hareketli resim sayesinde izleyiciye mesaj gönderen bir sanattır. Mehrcui de İran toplumunun sorunlarını bilen ve onlar hakkında sessiz kalmayan yönetmenlerdendir. Bir sanatçı olarak sanatını imar aracı olarak görür ve bu konuda görüşlerini şöyle ifade eder: “Sanatın, sanat için olmasına karşıyım. Sanatımın toplumda geliştirici bir rolü olmasını ve izleyiciler için hem çekici hem de bilgilendirici olmasını isterim.”³⁶

Devrim öncesi Mehrcui filmlerinin her biri, rejimin yayılmasını istediği hegemonyasıyla ters yöndedir. İnek filmindeki yoksulluk, güvensizlik, korku ve

³⁵ y.a.y. , “Harekate Mehrcui az Sinema be Adabiyat ba Tashvighe Mardom”, (Çevrimiçi), <http://www.ghatreh.com/news/nn46572884/> , Mayıs 2019.

³⁶ Y.y, “Razi ke Mehrcui Darbareye Mohammadre Shah Fash Kard”, Çevrimiçi, khabaronline.ir/news/800037 , Şubat 2019.

köylülerin melankolik atmosferi, Beyaz Devrim ile ilgili kavramları açık bir şekilde anlatmaya ve eleştirmeye çalışmaktadır.

Bu iddianın bir onayı olarak, sansürcülerin hükümetin emrine göre *İnek* filminin başına eklediği metinden söz edilebilir. Metnin teması, bu filmdeki tüm olayların Pehlevi hükümetinin öncesinde olmasıyla ilgilidir.³⁷

Safdil Bey ise köydeki cehalet, kentteki aldatma ile birlikte dönemin karmakarışık resmini çizer. Filmde kentsel çalkantılı toplumu ve modern dünyadaki ahlak ve insanlığın kaybı ciddi biçimde eleştirilir. *Postacı* filmi aynı zamanda ulusal varlıkların yağmalanması, yerli zulüm ve yabancı sömürgecilik paradigmasını mecazi bir dille tasvir eder. *Mina'nın Dairesi* de kan ticaretine yol açan yoksulluktan dolayı insan onurunun bozulmasını gösterir. Böylece Mehrcui'nin devrim öncesi filmlerine egemen olan atmosfer sosyal eleştiridir. Bu filmlerde Mehrcui, günün gerçeklerini alegorik bir dilde ifade etmeye çalışmıştır. Aslında bu yüzden de Mehrcui'nin çoğu filmleri uzun süre yasaklanmış ve gösterilmelerine izin verilmemiştir.

İran toplumunda kadın sorunlarının sosyolojik konulardan biri olarak İran Sineması'nda önemli bir yeri vardır. Böyle bir sinema sayesinde, kültürel temellerin yanlış anlaşılması ve ataerkil görüşler nedeniyle ortaya çıkan kadınlara karşı ayrımcılık, devrim sonrasında yapılmış olan filmlerde de bulunmaktadır.

Mehrcui, 1991 yılında *Hanım* filmi ile bağımsız kadınlar hakkında film çekmeye başlamıştır. *Hanım*, *Sara*, *Peri* ve *Leyla* filmleri, isimlerinin belirttiği gibi kadınlar hakkındadır. Yönetmen, filmlerin her birinde kadının farklı bir görüntüsünü sunmuştur. Daha çok felsefi kaygısı olan *Peri* filmi dışında, *Hanım*, *Sara* ve *Leyla* filmlerinde de kadınlarla ilgili sosyal sorunlar ele alınmıştır.

Hanım'daki Meryem, eşinin yokluğunda yalnızlık istemeyen bağımsız bir kadın karakteri örneğidir. *Sara* filmindeki Sara karakteri ise geleneksel bir yaşam deneyimi

³⁷ Saeid Zeydabadinejad, Çeviren Sheyda Ghomashchi, "Moje Noye Sinemaye İran, Hayahuye Yek Gav", Çevrimiçi, <http://tarikhirani.ir/>, Ocak 2019.

sırasında nihayet durumu değiştirmek için ayağa kalkar. *Leyla* filmindeki Leyla karakteri sabırlı ve geleneklerine karşı pasif kalan bir kadın örneğidir.³⁸

Sosyal komedi temalı olan *Kiracılar*, Mehrçui'nin sosyal sınıflardan farklı karakterler sunduğu başarılı filmlerinden biridir.³⁹ Mehrçui, her ne kadar mizah kullanması ile karakterlerini sevimli yapmış olsa da karakterlerinde derin noktalar gizlenmiştir. *Kiracılar* filmindeki karakterlerin her biri kendi sınıfının temsilcisidir. Örneğin İzzatullah Entezami rolünü oynayan filmdeki Abbas Aqa'nın karakteri, zengin sınıfın bir temsilcisidir. Kiracıların öyküsünde karakterlerin arkasına saklanmış bakış, şüphesiz Mehrçui'nin çağdaş topluma ve halkına özel bakışından kaynaklanmaktadır.

Bu film, mülk sahibi ile kiracı arasındaki ve toplumun zengin ve orta sınıfları arasındaki ilişkileri ele almaktadır. Apartman, modern yaşamın bir sembolü ve sakinleri orta sınıfın temsilcileridir. Apartmanın çöküşü, modern yaşamın çöküşünü temsil etmektedir. Dış unsuru, zenginliği ve bu orta sınıfın sömürülmesini sembolize eden ve apartmanın yıkımına katkıda bulunan etkidir. Böylece *Kiracılar*'da gösterilen modernizm çöker.⁴⁰

Mehrçui, bu filmle “toplumsal sorunların çözümü, kademeli reformlar ya da sistemin yapısının yeniden inşa edilmesi midir?” diye büyük bir soru sormaktadır.

Santuri filmindeki Ali Santuri karakteri psikolojik çözünmeye giden, entelektüel ve sanatçı olduğunu iddia eden, ancak rutinin ve yolsuzluğun uçurumunun eşiğinde olan bir nesli temsil eder. *Santuri*, uyuşturucu maddelere bağımlılık fenomeninin köklerine eleştirel bir yaklaşım sahibi olan filmlerden biridir. Bir bağımlılığın yaşam görüntüsü bu filmde eşsizdir.

³⁸ Mojtaba Shahnoushi, Ali Taki, “Tahlile Mohtavaye Sehaneye Mehrçui (Leyla, Sara, Banu) Piramune Naghshe Zan Dar Khanevadeh”, **Jeme'e Farhang va Resaneh**, No: 1, 2011, s. 90.

³⁹ İman Foruzandeh, Yüksek Lisans Tezi: “Tahlile Mohtavaye Payamhaye Farhangiye Filmhaye Dariuş Mehrçui, Motaleye Moredi: Ejare Neshinha, Leyla, Santuri, Narenji Poush”, Esfehan Azad Üniversitesi İnsani Bilimler Enstitüsü Kültürel İlişkiler İşletmecilik Ana Bilim Dalı, Esfehan, 2015, s. 92.

⁴⁰ Azadeh Farniya, Yüksek Lisans Tezi: “Neshane Shenasiye Mafahime Modernism Dar Sinemaye Dariuş Mehrçui”, Tahran Azad Üniversitesi İletişim Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Tahran, 2013, s. 95.

3.1.4.4. Darius Mehrcui Sineması'nda Kültürel Öğeler

Mehrcui'nin eserlerinde, geniş bir alanı kaplayan yaşam tarzından lehçe türüne kadar İran kültürünü temsil eden sözel ve resimsel göstergeler bulunmaktadır. Khoshnevis, *Devrim Sonrası Sinemada İran Kültürünün ve Düşüncelerinin Tezahürü Üzerine Bir Araştırma* başlıklı çalışmasında bu konuda şunları söyler: “Son yirmi yılda İran kültürünün ve düşüncesinin tezahürü İranlı yönetmenler arasında en çok Darius Mehrcui'nin eserlerinde göze çarpar.”⁴¹

İran kültürünü temsil eden nezaket, saflık, cesaret, sevgi, Tanrı'ya ibadet, adak adama, sadakat, çevre koruma, ebeveynlere saygı, müzikle ilgilenme ve misafirperverlik gibi konular, İran toplumunda büyük öneme sahip olan ve İran kültüründe değerler olarak kabul edilen kavramlar olarak Mehrcui'nin filmlerinde özenle görüntülenmektedir.

Örneğin *Santuri* filminde Ali'nin annesinin evinde düzenlenen dua töreni, çeşitli dini nedenler için düzenlenen Müslüman İranlıların dini törenlerini ifade eder. Bu filmdeki başka bir sahne de vaaz bir din adamı tarafından verilir ve böylece nikah töreni İran tarzında gösterilir. *Leyla* filminde ise birkaç sekansta, Leyla namaz kılar.

Leyla filmindeki adak adama töreni ve Leyla'nın kayınvalidesinin çocuk doğurması için dua etmesi, İranlıların dini törenleri ve inançlarıdır.

Turuncu Giyinen filminde de insanları nazardan korumak için tütsü yakıp Kuran altından geçirirler. *Kiracılar* filminde İran halkının kültürünün ayrılmaz parçası olarak ebeveynlere saygı gösterme görülmektedir. Filmdeki Abbas Ağa karakteri annesinin isteğine göre işçilerin maaşlarını ödemek ve onlardan özür dilemek için uzun bir yola gidip onları bulup evine davet eder. Bu filmde genel olarak anneye olan saygı belirgindir.

⁴¹ Foruzandeh, a.g.e., s. 103.

İran kültüründe özel bir yere sahip olan İran müziği veya yabancı müzik çalmak, öğrenmek ve öğretmek *Santuri*, *Leyla*, *Kiracılar* ve *Turuncu Giyinen* filmlerinde net bir şekilde görülmektedir.

İranlıların misafirperverliği de İran kültürünün bir parçası olarak Mehrcui'nin çoğu filminde sergilenmiştir. Misafirperverlik her zaman yemek ikram etmek ile birlikte olduğu için *Annenin Misafiri*, *Leyla* ve *Sara* filmlerinde yemek servisi yapılır. Mehrcui filmlerinde yemek günlük bir ritüeldir. Söz konusu ritüel nimet dağıtılması nedeniyle, bir araya gelen insanlar arasında güzel bir alıp verme şeklindedir. Örneğin *Kiracılar* filminde, işçileri ağırlamak için bütün komşular en iyi İran yemeklerini hazırlayıp, hep birlikte yiyip muhabbet ederler. Aslında *Annenin Misafiri*'nin ana temalarından biri de misafirlere mükemmel bir ikram servisi yapmanın önemidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHRCUI'NİN YENİ DALGA FİMLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. İnek (Gav, 1969) Filmin İncelenmesi

İnek mecazi anlamlarla dolu bir filmidir. Film, İran'ı fakir bir ülke olarak gösterdiği için yasaklanmıştır. Mehrcui, filmini çekilmesinden iki yıl sonra Fransız bir arkadaşı vasıtasıyla yurtdışına göndermiştir. Film Venedik Festivali'nde gösterilir ve ödül alır. Aynı zamanda yabancı basın tarafından da büyük bir memnuniyetle karşılanır. Sonunda devlet tarafından sansür edildikten sonra İran'da da gösterilmiştir. Yapılan değişikliklerin en önemlilerinden biri, filmin başlangıcında yer alan, filmdeki bütün olayların yıllar önceye (Pehlevi yönetiminden önceki yıllara) dayalı olduğuna dair bir yazıdır. Bu eylem, filmin içindeki köyün ve içinde görülen her şeyin, filmin yapımında ülkedeki durumu yansıttığı iddiasını doğrular.

4.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Darius Mehrcui

Senaryo: Darius Mehrcui, Qolamhüseyn Saedi¹

Oyuncular: İzzetullah İntizami, Ali Nassirian, Jafar Vali, Jamshid Mashayekhi, Firouz Behjat-Mohamadi, Ezzatollah Ramazanifar, Parviz Fannizadeh, Khosrow Shojazadeh, Mahmoud Dowlatabadi, Mahin Shahabi, Esmat Safavi, Mahtaj Nojoomi.

Film müziğinin bestecisi: Hormoz Ferhat

Kurgu: Zeri Khalaj

Süre: 104 Dakika

¹ Filmin Hikayesi, Saedi tarafından yazılmış olan *Beyel Matemliler* kihayesine dayanmaktadır.

4.1.2. Filmin Hikayesi

Hasan, köyün tek ineğinin ve aynı zamanda kendisinin ve köyün tek geçim kaynağının sahibidir. Bu nedenle Hasan ineğe büyük ilgi duyar ve çocuğu gibi önemser. Blör, filmdeki komşu köyüdür. Hasan defalarca, Blör'den üç kişiyi ineğine bakarken görmüştür ve bu yüzden ineğine zarar vereceklerinden endişelenmiştir. Hasan şehre doğru kısa bir yolculuğa çıkmışken, bir gece köy, Blörlüler tarafından saldırıya uğrar. Köylüler ertesi gün ineği ölü bulurlar. Haberin, Hasan'a nasıl bildirileceği konusunda endişe duyan ihtiyarlar, ineğin cesedini köyün kuyusuna atarlar. Köyün sakini olan deli bir genç erkeği, ineğin ölümü hakkında Hasan'a bilgi verebileceği korkusuyla eski değirmende hapsederler. Hasan köye döndüğünde, ineğin kaçtığı söylenir. Fakat o inanmaz ve olayın etkisinden dolayı gittikçe bir ineğe dönüştüğünü zanneder. Ahırda oturarak saman, yonca ve ot yer. Böylece Hasan, kendisinin Hasan'ın ineği olduğunu düşünür. Sonunda tedavi için onu şehre götürmeye karar verirler. Hasan, elleri bir ip ile bağlıyken onu dövüp sürükleyerek şehre götürenlerden kaçıp, kendini vadiden atar ve ölür.

4.1.3. İnek Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi

Tablo 4.1. İnek Filminin Göstergebilimsel Analizi

İnek için Karakter İçerikleri/Uygulaması	
Göstergebilimsel Konseptler	İnek için Uygulama
Metaforlar	Köy, İran ülkesi için ve köylüler de İran halkı için metafordur.

	İnek, petrol için bir metafordur.		
	Köylülerin ineği attığı kuyu, petrol kuyusu için bir metafordur.		
	Blör köyünün sakinleri İran'ın düşman komşusu Rusya'yı temsil eden bir metafordur.		
Gösterge	Gösterilen (Düzanlam)	Gösterilen (Yananlam)	Sosyolojik Konseptler
Filmin başlığındaki isimler, bir çocuğun ya da okuma yazma bilmeyen birinin el yazısı gibidir	Filmde gösterilen bilgisizlik ve cehalet	-----	Sınıf: Bireylerin sosyoekonomik sınıfındaki en önemli faktörlerden biri eğitimleri ve farkındalıklarıdır.
Kameraya nötr bir ifadeyle bakan kişiler	Filmdeki karakterlerin pasif ve ilgisiz olması	İnsanların topluma karşı eylemsizliği ve ilgisizliği	Yaşam Tarzı: Farkındalık eksikliğine dayanan insanların yaşam tarzlarının eleştirisi

Köydeki deli çocuk eğlence için taciz edilir ve onunla alay edilir.	Sadece eğlence için insanlık dışı davranışlar	-----	Anomi
Bazı köylüler, Blör halkıyla zıtlaşmak için geceleri Blör köyünden tavuk çalar.	Sorunu çözmeyi düşünmek yerine mantıksız ve verimsiz davranışlar	-----	Anomi
Sefer Bey'in oğlu şehirden döndüğün beri kabalaşır. Muhtar: "Bunları şehirdeyken öğrendi".	Şehir pisliğe ve kötülüğe eşittir	Kentsel Modernizm Eleştirisi	Postmodernizm
Filmin başlığında Hasan ve ineğin birbirine bağlı bir aurası vardır. Hasan, sanki onunla flört ediyormuş gibi ineğini yıkar. Hasan karısına "bu gece ahırda uyuyacağım" der. Hasan: "Ben Hasan değilim, ben onun ineğiyim."	Hasan'ın ineğine olan aşırı bağımlılığı	İran'ın tek ürün odaklı ekonomisi, Şah'ın petrole aşırı bağımlılığı	Yabancılaşma
Köy halkı Hasan'a Blörlerin ineğini incitmemesi için tavsiye verir: "Hasan, ineğini otlatmaya götürme"	Düşmana karşı pasifliğin ve eylemsizliğin teşvik edilmesi	-----	Yaşam Tarzı: Farkındalık eksikliğine dayanan

			insanların yaşam tarzlarının eleştirisi
Hasan: “Şafak vakti işe gitmeliyim”	Hasan, köydeki diğer insanların aksine çalışan birisidir.	-----	Yaşam Tarzı: Hasan diğeriyle kıyaslandığında göreceli olarak farkındalığı daha yüksek olduğu için daha doğru bir yaşam tarzına sahip.
Evlerin çatısında ezan okunması. “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla”, “Allah’tan başka Tanrı yoktur”, “Ya’ali” gibi dini sözler. Köyün kadınlarının başörtüsü takması. Ölü bir hayvanın derisine inanmanın din tarafından yasaklanmış olması. Türbe, dini bayrak ve yas.	Dini inançlar	-----	Kültür: Köy insanları İslam dinine inanır ve din onların kültürünün bir parçasıdır.

Bazı insanlar ineğe nazar değdiğine inanır.	Nazar inancı	-----	Kültür
Bazı insanlar ineği, Blör halkının öldürdüğüne inanır.	Kişisel sorumluluğun reddedilmesi ve dış etkenlerin suçlanması insanların hoşgörüsüzlüğünden kaynaklanmaktadır	-----	Yaşam Tarzı: Farkındalık eksikliğine dayanan insanların yaşam tarzlarının eleştirisi
İslam karakterinin çözümü Hasan’a ineğinin kaçtığı yalanını söylemektir. İslam, Hasan’ı döver ve ona bir hayvan gibi davranır.	Soruna bir çözüm üretmek yerine gerçeği saklamak	Entelektüellerin çözümleri her zaman faydalı ve pratik değildir.	Elit: Elitlerin performans eleştirisi
Muhtar, İslam’a şöyle söyler: “Sen daha bilgesin, düşünmeli ve bir çözüm bulmalısın”	İslam köydeki entelektüel sembolüdür.	-----	Elit: Elitlerin performans eleştirisi
Köyün yaşlı kadınları bir uğursuzluk geldiğine ve Allah’ın köylülere rahmet etmesi gerektiğine inanır. Bu uğursuzluktan kurtulmak için	Kısmen insanların dini inançlarından kaynaklanan tembelliğinden dolayı kişisel	Cehalete, kişisel sorumlulukları reddetmeye ve tembelliğe yol açan dini	Kültür: Din, özellikle de İslam, İran halkının

halkın üzerine kutsal su püskürtürler ve dua ederler. Muhtar: “Allah sorunu çözmediği sürece biz hiçbir şey yapamayız”	sorumluluğun reddedilmesi ve dış etkenlerin suçlanması.	inançların eleştirilmesi	kültürünün bir parçasıdır. Yaşam Tarzı: Farkındalık eksikliğine dayanan insanların yaşam tarzlarının eleştirisi
Hasan kendini vadiye atıp öldüğünde, köylüler düğün yapar.	İnsanların, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği ve eylemsizliği	-----	Yaşam Tarzı: Bu köyün insanları problemlere karşı kayıtsız kalmaya alışmış ve bu onların yaşam tarzlarının bir parçası olmuştur.

4.1.4. İnek Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi

İnek filmi karakterlerinin sosyolojik analizi filmin çözümleme sürecinin daha net anlaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

İnek: Dişi ve emziren inek, nimetleri ve zenginliği temsil eder. Burada köyün tek ineği, İran’ın en değerli doğal kaynaklarından biri olan, aynı zamanda da tek ekonomik kaynağı petrolün sembolü olarak düşünülebilir.

Köy: Filmde sergilenen kurak, susuz ve çorak köy, ekonomisinin bir inek (petrol) dışında dayanabileceği bir şeyi olmayan İran için bir metafordur.

Sefer Bey'in Oğlu: Her zaman ahlaksız ve insanlık dışı davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Bu davranışlar arasında köydeki deli çocuğu incitmesi, kuşları yaralaması ve onları ok ve yay ile avlaması, yaşlılara saygısızlık etmesi ve komşu köyden çalması sayılabilir. Sosyolojik analizde, bu karakterin davranışları anomi kavramının bir örneğidir. Köy halkı, onun, şehirden döndüğünden beri bu şekilde olduğuna inanır. Böylece moderniteyi sembolize eden şehir de filmde, ahlaksızlık ve pislik sembolü olarak tasvir edilir. Ayrıca bu anlayışla birlikte postmodernite ortaya çıkar.

Hasan: Hasan'ın ineğine olan aşkı mistik bir aşk değil ihtiyaçtır. Hem kendi hayatı hem de bütün köyün ekonomisi onun ineğine bağlıdır. Ancak bu aşırı güven, ineğin yok olmasıyla Hasan'ı da yok eder. Dolayısıyla bu filmde Hasan, İran ekonomisini sadece petrol satışlarına dayandıran Mohammed Rıza Şah'ı sembolize etmektedir.

İslam: İslam, elit ve entelektüelin sembolüdür. Çünkü köydeki sorunlara düşünüp çözüm getiren sadece İslam'dır. Elbette onun çözümleri hiç işe yaramaz ve bu Mehrcui'nin İran toplumundaki elitlere yönelik eleştirel görüşünün bir göstergesidir. Filmlerinde Mehrcui elitlerin rolünün toplumda etkili olduğuna ancak yaşadıkları toplumun sorunlarını çözmede her zaman aktif ve etkili olmadıklarına inanıyor.

Dinin ismini taşıyor olmasından dolayı İslam karakteri ayrıca İslam dininin bir temsilcisi olarak da kabul edilebilir. Köyün Müslüman halkı, acil durumlarda ona giderler.

Dolayısıyla onların uygulamaları, İslam dininin emirlerine gönderme olarak görülebilir. Ne var ki dine atıfta bulunmanın tüm meseleler için işe yaramadığı ve birçok sorunu çözmek için daha yüksek düzeyde bir çözüme ihtiyaç duyulduğu hala açıktır.

Muhtar: Köyde bir problem çıktığında, muhtar başvuru alan kişi olmak yerine kendisi her zaman İslam’a gider. Ayrıca, muhtar kaderin yalnızca Tanrı’nın elinde olduğuna ve insanların yapacak bir şeyleri olmadığına inanır. Bu tür bir düşüncenin insanlarda yalnızca eylemsizlik yarattığı açıktır, çünkü deneseler de denemeseler de kader kaçınılmazdır. Muhtar’a göre Blör köyündeki insanların zulmü dinsizliklerinden gelir, yani eğer onlar da kendi köyünün insanları gibi dindar olsalar böyle düşmanca davranmayacaklardır.

Diyaloglarından anlaşıldığı üzere kendisi son derece rahatlık arayan biridir. Örneğin muhtar, deliyi taciz edenlere seslenirken “Yaralanırsa onunla kim ilgilenir?” diye sorar. Bu diyalog açıkça ortaya koymaktadır ki deli çocuğa zarar verilmesini yasaklamasının nedeni bu davranışın insanlık dışı olması değil, kendisi ve başkaları için sorun çıkması konusunda endişeli olmasıdır.

Muhtar aynı zamanda çok yüzeysel bir adamdır. Çünkü İslam’ın, Hasan’dan hakikati gizleme ve ona ineğin kaçtığı konusunda yalan söyleme konusundaki çözümünü kabul eder, hatta her şey yapıldığı ve işler iyi gittiği için Tanrı’ya şükreder. Felaketin boyutunu kavrayamaz ve Hasan’ın bu yalana inanacağı yanılsaması içindedir. Durum böyle olsa bile, temel sorun olan köydeki tek ekonomik kaynağın kaybedilmiş olduğu gerçeği hala devam etmektedir.

Köylüler: Bütün günlerini aylıklıkla geçiren köylüler, çay içmekten, deli çocukla alay etmekten ve oraya buraya bakınmaktan başka bir iş yapmayan, boş ve tembel insanlardır. Yararlı hiçbir iş veya verimli bir aktivite yapmazlar. Hatta düşünmezler bile. Bu halleriyle, toplumlarının sorunlarına yabancılaşmış olan ve bu konuda sorumluluk hissetmeyen İranlıları temsil etmektedirler.

Deli Çocuk: Deliliği Hasan’dan daha farklı olan bir delidir. Zekâdan yoksun ve düşünmeyen diğer köylülerin davranışlarının da bu çocuğunkilerden çok farkı yoktur. Bunun yanı sıra, delinin diğer köylülere göre bir avantajı bile vardır çünkü o bir çocuk

kadar dürüsttür. Bu nedenle, ineğin ölümünden sonra, eski değirmene götürülür ve Hasan’a doğruyu söylememek için hapsedilir.

Blör Köyü İnsanları: Bu insanlar düşmanı sembolize ederler. Filmde, Blör köyünden insanların varlığı bazen bir yanılsamadır. Çünkü onlar her zaman uzaktalardır ve yüzleri hiçbir zaman görünmez. Köylüler başlarına kendi dikkatsizlik ve tembelliklerinden gelen tüm trajedileri de onlara bağlar.

4.1.5. İnek Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi

Film, çamur evleri olan bir köyden bir manzara göstererek başlar. İran’ın sembolü olan bu köy, çok kuru ve yoksuldur. Filmin siyah beyaz olması da tamamen geleneksel ve yoksul atmosferi vurgular.

Hasan’ın ineği dışında, köyde başka bir hayvan yoktur. Köyün tek ineği, halkın tek geçim kaynağı olarak, yalnızca petrol ihracatına bağlı olan İran’ın tek ürünlü ekonomisine atıfta bulunmaktadır.

Blör, senaryodaki adı Prus olan, komşu köydür. Daha yüksek bir coğrafi konumda olan, sakinlerinin farklı giyim stilleri ve farklı silahlar kullanmaları gibi sebeplerden dolayı yağma yapmak için sürekli olarak aşağıdaki köyü izleyen başka bir ülkeden insanları temsil eder. Örneğin filmin son sahnelerinde Hasan vadiye düştüğünde ve öldüğünde, tüm olayı izleyen Blörlüler uzaklaşırlar. Senaryodaki Prus ismi de İran’ın kuzey komşusu Sovyet Rusya’nın ismine benzemesi nedeniyle kullanılmıştır. Devlet sansürü nedeniyle Prus ismi Blör olarak değiştirilmiştir.

Köy halkı, yabancı olan Blör insanların tüm sefaletlerinin nedeni olduğu yanılsamasına düşmüşlerdir. İneğin ölümünde bile onları suçlarlar. Hâlbuki film, hayvanın ölümünde bir rollerinin olmadığını göstererek köylülerin batıl inançlarını ve suikast yanılsamasını eleştirir. Blörlülerin yüzleri asla net olarak görülemez. Çünkü her zaman ışık arkalarında ve uzakta dururken gösterilirler. Kelime anlamında belirsiz ve net

görülme en Şey olan Bl r, onların çoğu zaman hayali olduğu iddiasını onaylar. Onlar köydeki bazı soygunlarda yer alırlar. Ancak köye saldırıları çoğu zaman gerçek değildir ve toplumun önyargısından kaynaklanır. Dolayısıyla, yönetmen, düŐmanın dışarıdan değil içeriden olduğunu göstermeye çalışır. Mehrcui, birçok durumda, düzensizliğin nedeninin dış düşman olmadığını göstermek peşindedir. Gerçekten de bu toplumun insanların kendilerini aldatmaları cehaletlerinden kaynaklanmaktadır.

Filmin bir sahnesinde, artık kendisini bir inek olarak gören Hasan, onunla ilgilenmek için ahıra gelen köylülere Şöyle der: “Hasan, Bl r Köylüleri beni  almak için geliyor, beni kuyuya atmak istiyorlar, kafamı kesmek istiyorlar”. Bu diyalogdan, Hasan’ın, felaketlerin kökeninin insanların kendileri olduğunu doğru bir Şekilde anladığı anlaşılmaktadır.

Bu köydeki insanlar, ortaya çıkan her problemle ilgili tamamen pasif kalırlar. Sorunlarını   zme konusundaki tek eylemleri dua etmeleridir. Akılsız,  tıl ve tembel köylüler, olayların sebebi olarak kaderi su ırlar. Filmdeki köylüler hayatlarını geliştirmek için hiçbir çaba göstermezler. Sorunlarına o kadar ilgisizlerdir ki, inek yani köyün tek geçim kaynağı  ld  unde, sahibi deli olduğunda ve tedavi için Şehre g t r ld  unde, diğer köylüler umursamadan d   n yaparlar. Gelinin a abeyi bile d   ne katılmamıŐ ve diğeriyle birlikte inek sahibini Şehre götürmek için gitmiştir. Aslında bu köyde, hayat o kadar anlamsız hale gelmiştir ki d   n, önemli bir görev olarak kabul edilmiştir.

Köydeki  tıl insanlar, İran halkının bir metaforu sayılabilir. Yönetmen, köy halkının pasifli ini göstererek, aslında bütün İran halkına bir bakış atar ve onları daha fazla düşünmeye ve ülkenin sorunlarını çözmeye cesaretlendirir. Onları, kısımete teslim olmak yerine, ülkenin kaderini etkilemeye teşvik eder.

Filmin sonunda Şimdi kendisini bir inek olarak gören Hasan, Şehre gitmeye karşı direnir. O sırada İslam, Hasan’a “hayvan” olarak hitap edip kırbaç vurmaya başlar.

Hasan ise onlardan kurtulmak için kendini vadiye atar. Böylece, İslam'ın çözümü sadece bir sorunu çözmemekle kalmaz aynı zamanda Hasan'ın ölümüne de neden olur.

Filmin, yapıldığı zamanda söyleyeceği çok şeyi vardır ancak yeterince iyi görülememiş ve duyulamamıştır ve yönetmenin ön gördüğü ve uyardığı da olmuştur. Toprak reformlarından ve ardından gelen sonuçlardan sonra, durum kötüleşmiştir ve Şah'ın yıkılması ve İran Devrimi için zemin atılmıştır.

4.2. Safdil Bey (Agha'ye Halu, 1970) Filmin İncelenmesi

Safdil Bey, İran İslam Devrimi'nden önce ve İran Yeni Dalga Sinemasının ortaya çıktığı yıllarda yapılan Darius Mehrcui'nin bir başka filmidir. Bu film de Sosyolojik açıdan, dikkate değer kavramlar içermektedir. *Safdil Bey* filmi 7. Moskova Uluslararası Film Festivali'ne girdi.

4.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Darius Mehrcui

Senaryo: Darius Mehrcui, Ali Nassirian

Oyuncular: İzzetulah Entezami, Ali Nassirian, Fakhri Khorvash, Mohammad-Ali Keshavarz, İzzetullah Navid, Enayat Bakhshi, Esmail Davarfar, Asghar Semsarzadeh, Rogheh Chehreh-Azad.

Film müziğinin bestecisi: Hormoz Ferhat

Kugu: Darius Mehrcui

Süre: 106 Dakika

4.2.2. Filmin Hikâyesi

Film boyunca adı dinlenmeyen Safdil Bey, müstakbel eşini şehirden seçmek için Tahran'a gelen genç bir adamdır. Gelişinin başlangıcında, valizi Tahran terminalinde

çalınır. Bir zamanlar köyünde tanıştığı Mohammadipur adında bir adamı arar. İlk önce Mohammadipur'un daha önce çalıştığı yere yani Sadakat Moteli'ne gider. Ancak motelin sahibi Mohammadipur'un iflas ettiğini ve oradan ayrıldığını söyler. Motelin adı ise artık “Sadakat” değil “Turist” otel olarak değiştirilmiştir. Bir düğün rüyasında yaşayan Safdil Bey, bir gelinlik ücretini sormak için tesadüfen gördüğü bir dükkâna girer. Dükkânda Mehri adında bir kadınla tanışır ve ona çıkma teklif eder.

Bu arada Safdil Bey, bir emlak şirketinin sahibi olan Mohammadipur'u bulup, kız istemeye onunla beraber Mehri'nin evine gelmesini rica eder. Mohammadipur, alıcının satın almaktan vazgeçtiği bir araziye satmaya çalışmaktadır. Satıcının arazi satışından vazgeçmesini istemeyen Mohammadipur, Safdil Bey'i arazi alıcısı olarak gösterir. Mohammadipur, meslektaşları ve Safdil Bey ile birlikte kurak bir araziye görmek için kenar bir mahalleye giderler. İri bir vücudu olan satıcı da gelir. Ancak Safdil Bey, onların dolandırıcılığına dahil olmamak için sözleşmeyi imzalamaz. Satıcı kızıp gider ve Mohammadipur ve meslektaşları, Safdil Bey'i dövdükten sonra onu çölde bırakıp terk ederler. Sonra Safdil Bey, Mehri için bir gelinlik ve diğer düğün aksesuarlarını satın alıp tek başına bir kafe sahibi olan babası, Fethullah'tan Mehri'yi istemek için gider. Ancak Mehri'nin kafe sahibinin kızı olmadığını, kafede bir fahişe olarak çalıştığını ve Hebib adında bir kabadayının onun daimî müşterisi olduğunu öğrenir. Safdil Bey, Hebib'e Mehri'ye tövbe suyu döküp onunla evlenme kararı aldığını söyler. Ancak Hebib onu döver ve bütün hediyelerini dışarı atar. Sonunda, Safdil Bey hayal kırıklığına uğramış halde memleketine geri döner.

4.2.3. Safdil Bey Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi

Tablo 4.2. Safdil Bey Filminin Göstergebilimsel Analizi

Safdil Bey için Karakter İçerikleri/Uygulaması

Göstergebilimsel Konseptler	Safdil Bey için Uygulama		
Metaforlar	Safdil Bey, saf ve basit köylüler için bir metafordur.		
Gösterge	Gösterilen (Düzanlam)	Gösterilen (Yananlam)	Sosyolojik Konseptler
Başlıkta bulunan, 20. yüzyılın başlarında Avrupa resimlerinde görülen melekler ve çiçekler.	Safdil Bey'in eski ve modası geçmiş inançları ve bakış açısı	Yenilenme ve modernizme atıfta bulunma	Kültür: Geleneksel kültüre karşı modern kültür
Safdil Bey'in giderek her şeyini kaybeden ve sonunda çıplak kalan görüntüsü.	Safdil Bey'in varlıklarını kaybetmesi	Maddi varlıklardan ziyade eski ve modası geçmiş inançların kaybedilmesi	Kültür: Geleneksel kültüre karşı modern kültür
Başlıkta, göğsünün ortasına kadar uzanan ve bol gelen bir şapka giyer	İran kültüründe aldatılmak, kandırılmak gibi durumlar “külâh giydirildi” şeklinde ifade edilmektedir. Bu sahnedeki anlam doğrudan	-----	Kültür: Safdil Bey eski inançlarından dolayı aldatılır

	kandırılmış olmaktır.		
Safdil Bey’in şehri hiçbir tesisi olmayan uzak ve çorak bir şehirdir.	Safdil Bey’in ailesi toplumun alt sınıfına mensuptur.	-----	Safdil Bey’in ailesinin sosyoekonomik sınıfı
Safdil Bey’e terminale kadar akrabalarından oluşan geniş bir kalabalık eşlik eder.	Küçük kasabalarda herkes birbirini tanır ve birbirlerine olan bağlılık yüksektir	-----	Köy ve küçük kasabalarda yaşam tarzı.
Safdil Bey’in arkadaşlarından biri: “Bir günah işlemek için Tahran’dan bir kızla evlenmek istiyor”	İslam dininde evlenmek iyi bir gelenek ve din ile inancın korunmasının bir işaretidir.	-----	Kültür: İranlı insanların kültüründe, evlenmek iyi bir gelenektir.
Safdil Bey’in annesi: “Keşke burada senin için iyi bir kız bulmama izin verseydin”	Köylerde ve küçük kasabalarda aileler çocukları için eş seçerler.	-----	Köy ve küçük kasabalarda yaşam tarzı.
Safdil Bey’in annesi, oğlunun cüzdanını ceketinin	Annesi, Safdil Bey’in cüzdanını	Safdil Bey ihmalkâr	Yaşam Tarzı

iç cebine tutturur.	kaybetmesinden endişelenir.	ve dikkatsizdir.	
Safdil Bey, arkadaşlarına ve ailesine veda ederken şöyle söyler: “Hakkınızı bana helal edin”	İnsanların birbiri üzerinde hakkı olduğu inancı (Kur’anı Kerim’de kul hakkına birçok atıfta bulunulmuştur)	-----	Kültür: Safdil Bey dini inançlara sahiptir.
Safdil Bey çok edebi konuşur. Büyük İran şairlerinin şiirlerini not aldığı bir defteri vardır. Diğer akrabalarından farklı olarak takım elbise ve hatta alışmadık bir şapka giyer. Bir memur olduğu için, diğerlerinden daha üstün bir statüye sahip olduğunu bilir.	Safdil Bey, küçük kasaba halkı üzerinde imtiyazlara sahiptir ve bu nedenle bu küçük toplulukta entelektüel olarak kabul edilir.	-----	Elit
Terminalde Safdil Bey, kendisini dışarı atmak isteyenlere şöyle der: “Benim kim olduğumu biliyor	Memurların prestijli olmaları	-----	Statü: Statünün kaynağının iş olması

musunuz? Ben bir memurum”			
Farklı insanlarla dolu kamera kareleri. Bazıları oturmuş, bazıları ayakta, bazıları bagaj ve kargo taşıyor, bazıları yüksek sesle bağırıyor ve ikisi kavga ediyor. Safdil Bey onları ayırmaya çalışırken, onlar Safdil Bey’i yere fırlatıyorlar. Terminalde Safdil Bey’in valizi çalındığında insanlar buna ilgisiz kalıyor. Safdil Bey, otomobillerin çok hızlı ve düzensiz hareket ettiği şehrin caddelerinden zor geçiyorg	Kentte kaos, anarşi, hırsızlık ve güvensizlikle kanunsuzluk vardır.	Kentsel Modernitenin Eleştirisi	Postmodernizm
Safdil Bey cebinde piyango bileti taşıyor.	Safdil Bey şansa gerçeklikten daha çok inanır ve bir fantezi adamıdır.	-----	Yaşam Tarzı: İnsanların yaşam tarzları düşünce biçimleriyle doğrudan ilgilidir.
“Sadakat” Motel’in adı “Turist Otel” olarak	İranlı isim değişerek	Şehirde dürüstlük ortadan kalkmıştır.	Yabancılaşma: Çok fazla yabancı

değişmiştir.	moderniteyi ve batılılaşmayı gösteren yabancı bir isme dönüşür.		dil kullanılmasından dolayı insanların yabancılaşması Postmodernizm: Batı modernitesinin eleştirisi
Yeni ayakkabılar Safdil Bey'in canını yakar. Safdil Bey, otel sahibine "Ben genellikle yaşadığım yerde pamuklu yaz ayakkabısı giyerim"	Safdil Bey'in yaşadığı kasabadaki yaşam tarzı şehirdeki yaşam tarzından farklıdır ve yeni tarzıyla rahat hissetmemektedir.	-----	Yaşam Tarzı Yabancılaşma
Safdil Bey bir taksi panosunda İranlı bir şairin şiirini görür.	İran yaşamı ve kültürünün şiirle karışımı. Geçmişte değer olarak kabul edilen kavramlar, yavaş yavaş modernitenin ortaya çıkmasıyla kaybolur.	Modernite Eleştirisi	Kültür: İran yaşamını ve kültürünü şiirle birleştirmek Postmodernizm: Modernite Eleştirisi, Kaybedilen değerlerin

			eleştirisi
Erkek bir esnaf bir kadın gibi konuşur.	Şehirdeki bazı insanların yabancılaşması	Modernite Eleştirisi	Postmodernizm, Yabancılaşma
Safdil Bey dükkânda Mehri'yi görünce onunla evlenme hayallerine dalıyor.	Safdil Bey bir hayalperest ve gerçekleri görmüyor.	-----	Yaşam Tarzı
Safdil Bey'in Mehri'ye şehvetli bakışları ve aynı zaman elmalara dokunması	Safdil Bey'in Mehri'ye duyduğu şehvet	-----	Cinsiyet: Safdil Bey'in evlenmesinin amaçlarından biri de cinsel arzusunu tatmin etmektir. (Kadının klişeleşmiş rolü)
Mohammadipur ve çalışma arkadaşları, Safdil Bey'i alıcı olarak tanıtarak toprak sahibine yalan söylerler. Genellikle yalan yere Allah ve peygamberler adına yemin	Yalancılık, ikiyüzlülük, dolandırıcılık ve dinsizlik	Modernite Eleştirisi	Postmodernizmin: Değerlerin kaybını eleştirerek modernizm

ederler.			eleştirisi Anomi: Toplumda kuralları çiğneyen insanlar
Safdil Bey şehirde bir yabancı olduğu ve Mehri'yi istemeye annesini getiremediği için özür diler.	Safdil Bey'in mahcubiyeti	İran kültüründe, damadın ailesiyle kız istemeye gitmesi bir gelenektir.	Yaşam Tarzı, Kültür
Safdil Bey, Habib'den dayak yedikten sonra şiir okumak veya yazmak için şiir defterinin yanına gider ancak uzattığı elini geri çeker.	İranlı şairlerin şiirlerinde öne sürdüğü ahlaki ve insani değerler ortadan kalkmıştır ve onlara güvenerek kentte yaşamak mümkün değildir.	Modernite Eleştirisi	Geçmişteki tüm inançları sorgulayan postmodernizme atıf. Safdil Bey'in değişen yaşam tarzı.

4.2.4. Safdil Bey Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi

Safdil Bey: Karakter, kasaba halkına kıyasla, sadelik, ahlak, insanlık, dürüstlük ve geleneksel değerlere saygı gibi duyguları koruyan kırsal topluluğu temsil eder. Resmi bir dille konuşan Safdil Bey, büyük İranlı şairlerin şiirlerini not aldığı bir şiir defterine

sahiptir. Dinlediği müzik türü bile klasik Pers  iri şairlerinin hitabetleridir. Bu şekilde, entelektüelleri ve elitleri taklit eder. Bürokratik bir  alı andır ve bunun kendisine diğer insanlardan daha fazla statü ve ayrıcalık tanıdığını düşünür. Çünkü geçmiş dönemde, ofis çalışanları hem iyi gelirlere hem de yüksek bir sosyal statüye sahiptir. Safdil Bey'in yaşadığı ta rada durum hala böyle olabilir ancak o, kendisi için değerli olan bu şeylerin kentte artık ortadan kalktığını bilmemektedir. Şehir en ba ından itibaren ona acımasız yüzünü gösterir ama Safdil Bey hayal gücünden vazgeçmeyerek d  lediği bu fantezi hayatı sürdürmeye devam eder. Mehri'nin bir hayat kadını olduğunu fark etmesine rağmen, Mehri'ye tövbe suyu dökerek onu sadık bir kadın yapabileceğini düşünür. Hatta yaşadığı ta raya geri d n    yolunda bile Mehri'nin yanında gelinlikler içinde oturarak onunla birlikte seyahat ettiğini görür. Safdil Bey, köyün geleneğine ve yaşam tarzına h l  bağlıdır ancak modern kent yaşamının gerçeklerini kavrayamaz ve Mehri gibi kentli bir kadınla evlenmenin ona mutluluk getireceğini düşünür. Filmde Safdil Bey'in hayatının değerlerinden biraz şüphe ettiği tek sahne, Habib tarafından dövüldükten sonra her zamanki gibi şiir okumak ya da yazmak için şiir defterinin yanın gitmesi fakat deftere uzattığı elini geri çekmesidir.

Mehri: Mehri'nin davranışları ve konuşmaları en ba ından itibaren asil bir kızın karakterinden çok uzaktır. Mehri, Safdil Bey'e yalan söyleyerek kafe sahibinin babası olduğunu söyler. Safdil Bey, onun yalanlarının hiçbirini fark etmez ta ki kafe sahibinden Mehri'nin onun kızı olmadığı ve şehirde fuhuş yaptığı gerçeğini duyana kadar. Mehri,  ehrin ahlaksızlığının kurbanıdır. Evlilik gibi geleneklere derinden saygı duyar. Bu, gelinliği giydi i zaman duyduğu heyecandan anlaşılabilir.

Fethullah ve Mohammadipur: Bu iki rol de aynı aktör tarafından oynanmı tır. Her ikisi de daha fazla para kazanmak yalan söyleyen ve başkalarını kandıran hilek r insanları temsil eder. Onlar için para her şeyden önemlidir ve parayı nasıl elde ettiklerini önemsemezler. Bu  ekilde Mehrcui, insani değerleri ihlal eden materyalistleri eleştirir.

Habib: Habib zorba bir adamdır ve Safdil Bey'i döver. İran kültüründe ve geleneklerinde çok özel bir yeri olan düğün alışverişinde alınanları ayaklarının altına alarak çiğner ve bahçeye atar. Habib daimi müşterisi olduğu Mehri'yi istismar eder. Habib için gelenekler ve din, hatta etik değerler çoktan ölmüştür.

4.2.5. Safdil Bey Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi

Safdil Bey filminde Mehrcui, kalabalık ve tüm insani standartların bir makine hayatına dönüştürüldüğü ve dürüstlüğün kaybolduğu şehirde, basit ve samimi bir insanı analiz ediyor. Filmin başkahramanı Safdil Bey tarafından her zaman söylenen İran şairlerinin ve bilgelerinin şiirleri ve hoş anekdotları şehirde uzun zamandır unutulmuştur. Vicdan ise kaybolmuştur. Motel Sadakat, Turist Hotel olarak değiştirilmiş ve babası artık gerçek bir baba değil, herkes gibi bir iş adamı olmuştur.

Safdil Bey basit düşünceli, sakar ama sevgi dolu ve şefkatli bir köylüdür. Şehirle ilk karşılaşmasından itibaren caddelerin yabancılaşmasını, dükkânların parıltısını ve gökdelenlerin yüksekliğini hisseder. Bavulları garajın önünden çalınır ve duruma itiraz ettiğinde dışarı atılır.

Aldığı ilk darbe, kendini bir toprak alıcısı olarak tanıtarak onu dolandıran sahtekâr emlakçılardan gelir. Şehirden uzaktaki vahşi doğada bulunan kurak topraklarda onun dar bir metrenin ucunu tuttuğunu ve uzaklaştığını görürüz. Bu, Safdil Bey'in dürüst yaşamdan uzaklaştığını söyleyen bir alegori olabilir. Özellikle de tutmak ya da salıvermek konusunda ne yapması gerektiğini bilmediği ve geçmiş yaşamından gelen bir iple uğraşırken görüldüğü için böyle düşünülebilir. Bu acı dolu oyun sırasında, Safdil Bey herhangi bir taahhüt vermez ve anlaşma bozulduğunda, iş adamları Safdil Bey'i tekmeler ve ona vurur ve tam da o anda, az ya da çok yeni bir hayata çekildiğini fark eder.

Onun için bir gülümseme, şefkatli bir bakış ve saf bir duygu hala değerlidir. Tekstil mağazasında Mehri ile karşılaştığında, Safdil Bey yine gelinlikler içindeki Mehri ile düğünlerini kutladıklarını hayal eder. Daha sonra, Mehri'nin bir hayat kadını olduğunu öğrendiğinde, onunla evlenme konusunda yine inat eder. Mehri de iyi durumda olmasına engel olan problemler tarafından sarılmış haldedir. Safdil Bey ona evlenme teklif ettiğinde, cevabı tamamen olumsuz değildir. Üzülerek “Bilmiyorum, yapamam” şeklinde yanıt vermiştir. İçinde bulunduğu statükodan memnun değildir ama etrafındaki yozlaşmadan bunalmıştır ve kendini kurtaramadığı gibi Safdil Bey'i de bu ahlaksızlığın içine sokmak istemez.

Gelinlik ve diğer düğün alışverişleri Safdil Bey ve Mehri için kutsal ve kıymetlidir ancak bunlar Habib tarafından bahçeye atılarak değersizleştirilir. Bir şekilde Mehri'ye sahip olduğunu düşünen şiddet yanlısı Habib, taşralı adamın ağzından kan getirerek onu, şehrin kendisine uygun olmadığı ve şehir kadınlarını bırakıp yaşadığı yere dönmesi konusunda ikna etmeye çalışır. Habib uzun yıllar boyunca köyde hala var olan ruhani ve insani değerleri bir tarafa atmış ve bunlara yabancılaşmıştır.

Bu film, kent toplumlarının modernliğinde kaybedilen doğruluk, samimiyet ve fedakârlık için bir ağıt niteliğindedir. Kendileriyle aynı olmayan basit ve dürüst insanları iten pis, ikiyüzlü ve açgözlü materyalist toplumla ilgilidir. Bu insanlar ya onların toplumuyla aynı renkte olmalı ya da kendi topraklarına geri dönmelilerdir. Bu arada, şehrin ahlaksızlığını kınamayan Safdil Bey, yaşadığı yere dönerken içtenlikten öz-farkındalığa ve sosyal farkındalığa ulaşır. Bu, yaşadığı yere dönerken otobüste yanında oturan adama söylediği bir cümleden de anlaşılmaktadır, “Seyahat etmek çok güzel bir şey. İnsanı olgunlaştırıyor.”

Mehrcui'nin birçok filmi gibi Safdil Bey de dramatik ve ironik bir sona sahiptir. Safdil Bey'in şehirdeki yenilgisi ve şehirden bir kızla evlenme hayalleri, modernliğin karanlık ve belirsiz geleceğini göstermektedir.

4.3. Postacı (Postchi, 1972) Filminin İncelenmesi

Postacı Darius Mehrcui'nin dördüncü filmi, yapıldığı zamanında dünyadaki en başarılı filmi oldu. Film, yerli eleştirmenlerin beğenisini kazanmasının yanı sıra, çeşitli festivallerde gösterildi ve yılın en başarılı filmlerinden biri oldu. Tahran'daki ilk gösterisinin hemen ardından, *Postacı* Cannes Film Festivali'ne girdi ve eleştirmenlerin dikkatini çekti. Gösterilen otuz üç film arasında (400 film arasından gösteri için seçilen) *Postacı*, eleştirmenler tarafında en olumlu eleştirileri alan ilk üç film arasında ye aldı.

4.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Darius Mehrcui

Senaryo*: Darius Mehrcui

Oyuncular: İzzetullah İntizami, Ali Nassirian, Bahman forsi, İraj Rad, Jale Sam, Ahmadreza Ahmadi, Esmat Safavi, Emrullah Saberi

Film müziğinin bestecisi: Hormoz Farhat

Kugu: Talat Mir Fendereski

Süre: 115 Dakika

4.3.2. Filmin Hikâyesi

Postacı Taghi, karısı Munir ile birlikte ülkenin kuzeyinde yaşamaktadır. Taghi iktidarsızlıktan muzdariptir ve ona bitkisel ilaçlar reçete eden bir veterinerin bakımındadır. Borcunu ödeyebilmek için öğleden sonraları Niyetullah'ın evinde çalışmak zorundadır. Niyetullah'ın yeğeni olan mühendis Ali Akbar kız arkadaşıyla birlikte yurtdışından döner ve amcasının çiftliğini bir domuz çiftliğine çevirmeyi planlamaktadır. Postacının karısıyla tanışır ve onunla yakınlaşmaya çalışır. Mühendisin gelişinden ve domuz yetiştirme niyetinden rahatsız olan Niyetullah, Taghi'nin ondan

* Karl Georg Büchner'in *Woyzeck* adlı oyununa dayanarak

şüphelenmesini sağlar. Taghi, bir partide mühendis ve karısının seviştiğini görünce ormana sığınır ve orada saklanır. Munir, Taghi'yi eve döndürmek için uğraşır. Taghi karısına delice saldırır ve onu bir bıçakla öldürür. Bu sırada iktidarsızlığı sona erer ve karısının cesedi ile flört ettikten sonra Munir'in bedeninin başında polisi bekler.

4.3.3. Postacı filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi

Tablo 4.3. Postacı filminin Göstergebilimsel Analizi

Postacı için Karakter İçerikleri/Uygulama	
Göstergebilimsel Konseptler	Postacı için Uygulama
Metaforlar	Taghi fakir ve toplumun alt sınıfları için bir metafordur.
	Domuz, Batı sömürgeciliği için bir metafordur.
	Koyun, insani değerlerin, masumiyetin ve geleneğin metaforudur.
	İnek, sömürülen zenginliklerin ve ülkenin nimetlerinin metaforudur.
	Niyetullah, feodalizm ve aristokrasinin metaforudur.
	Veteriner elitler için bir metafordur.

Gösterge	Gösterilen (Düzanlam)	Gösterilen (Yananlam)	Sosyolojik Konseptler
Taghi bankaya borçludur ve bu borcu ödemek için efendisinin evinde öğleden sonraları çalışmak zorundadır.	Taghi finansal olarak çok düşük bir seviyededir.	-----	Sınıf: Taghi zayıf işçi sınıfına mensuptur.
Taghi sürekli olarak açtır ve devamlı et ve kebab hayalleri kurar.	Taghi toplumun fakir sınıfındandır.	-----	Sınıf: İşçi sınıfının fakirliği ve zayıflığı
Taghi'nin fiziksel ve cinsel engellilikleri vardır.	Taghi'nin yetersizliği	-----	Sınıf: İşçi sınıfının çabalarının sonuçsuzluğu
Taghi doktor yerine bir veterinere gider.	Taghi'nin bilgi yoksunluğu	-----	Sınıf: Bireylerin sosyoekonomik sınıfını belirlemede en önemli faktörlerden biri eğitim ve farkındalık

			düzeyleridir.
Veterinerin söylediği gibi Taghi ot yer ve bir eşek gibi kulaklarını sallar.	Veteriner, Taghi'ye bir hayvan gibi davranır.	İşçi sınıfının eylemsizliğini ve elitlerin verimsizliğinin eleştirisi.	Elitler ve Sınıf
Taghi misafirleri eğlendirmek için efendisinin isteğiyle gülünç taklitler yapar.	Taghi'nin pasifliği	İşçi sınıfının pasifliği ve sömürsünün eleştirisi.	Sınıf
Taghi piyango bileti alır ve duvarına piyangoyu kazananların resimlerini asar.	Taghi bir hayalperesttir ve hayatının gerçekliğini anlamaz.	İşçi sınıfı, toplumun gerçeklerine karşı gözlerini açmalıdır.	Yaşam Tarzı, Sınıf
Taghi'nin karısı onu döver ve alay eder ama Taghi sessiz kalır.	Taghi aşağılanmaya karşı pasiftir.	İşçi sınıfının pasifliğinin eleştirisi	Sınıf
Gözlüğündeki ışık parlaklar, gözleri koyun gözüne benzer.	Taghi itaatkâr ve düşüneyen bir koyun gibidir.	İşçi sınıfının pasifliğinin eleştirisi	Sınıf

Mühendis, Taghi'nin karısıyla birlikte olur.	Taghi'nin karısı, patronunun yeğeninin merhamet etmediği tek varlığıdır.	İşçi sınıfının varlıklarının kapitalist sınıf tarafından ele geçirilmesi.	Sınıf: İşçi sınıfının zayıflığı
Taghi efendisi ve yeğeniyle kavga etmek için içinde kurşun olmayan bir silahla yanlarına gider ama itiraz sesleri sanayi makinelerinin sesleri arasında kaybolur.	Hiç kimse Taghi'nin protestosunun sesini duymaz.	Hiç kimse işçi sınıfının protestosunun sesini duymaz.	Sınıf: İşçi sınıfının zayıflığı
Taghi, zengin adamın arabasının önünde bisiklete biner ve önünden çekilmez, ormana mektuplar bırakır.	Taghi'nin baskı ve adaletsizliğe karşı yaptığı her türlü isyan küçük ve etkisiz eylemlerdir.	-----	Sınıf: İşçi sınıfının zayıflığı
Veteriner, Taghi'nin patronunun düzenlediği partiye katılır ve et yer ancak Taghi'nin yemesine izin vermez.	Veteriner ve patron aynı sınıfa mensuptur ve ikisi de Taghi'yi sömürür.	Elitlerin kendileri zengin sınıfa aittir ve işçi sınıfının sorunlarını anlamazlar.	Sınıf, Elitler
Niyetullah, veterinerden mühendise karşı çıkmak için	Veteriner için Niyetullah'ın	Elitler için feodal sistem ile kapitalist	Elitler: Elitlerin

yardım ister ama veteriner reddeder.	kalmayla gitmesi arasında bir fark yoktur.	sistem arasında bir fark yoktur	topluma ilgisizliği
Veteriner postacıyı tedavi edemez. Hatta efendinin teker teker ölmekte olan koyunlarını bile tedavi edemez.	Uygulamada entelektüeller sosyal problemleri çözmede yetersizlerdir.	Elitlerin eleştirisi	Elitler
Modern endüstriyel makinelerle binaların yıkılması.	Endüstriyel sistem veya modernlik geçmişin imhasıyla gelir.	Modernite Eleştirisi	Postmodernizm
Taghi karısını öldürür.	Taghi'nin zulme karşı tepkisi kendi kendini imha etmektir.	Kapitalizmin ezici üstünlüğünün sarsılamaması	Sınıf: Alt sınıfın protestosu kendi yıkımına sebep olabilir

4.3.4. Postacı Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi

Taghi: Taghi, toplumun alt sosyoekonomik sınıfındandır. Feodal bir mal sahibinin evinde hizmetçi olarak çalışmaktadır. Gerçeklerin farkına varmak ve bir çözüm düşünmek yerine piyango bileti satın alır ve problemlerini bu şekilde çözmeyi hayal eder. Taghi'nin ayrıca cinsel sorunları vardır. Ancak bunun için de doktora gitmek yerine veterinerlere gider ve sadece hiçbir iyileşme gösterememekle kalmaz ayrıca

laboratuvar faresi gibi olur ve veteriner onun tüm insanlık onurunu yok eder. Bu aynı zamanda alt sınıfın bilgi ve farkındalığının az olmasından kaynaklanır. Taghi'nin piyangoyu kazanma umudu, feodal efendisi için bir uşak haline gelmesi ve tedavi için veterinerine gidiyor olması, onun, kökleri ait olduğu sosyoekonomik sınıfa bağlı olan yaşam tarzının bir parçasıdır.

Veteriner: Feodal efendinin partisinin özel konuklarından biridir. Ayrıca eğitilidir, bu da bir kişinin sınıfını belirlemede anahtar değişkenlerden biridir. Bu nedenle toplumun refah sınıfına ait olduğu görülebilir. Dahası, yaşadığı ufak kasabada ondan daha eğitilmiş ve bilgili kimse yoktur. Bu nedenle elitlerin temsilcisi olarak görülebilir. İşi hayvanları tedavi etmek olan bir veteriner olarak insanları tedavi etmeye çalışır. İnsanları fiziki olarak bir hayvanlarmış gibi muayene eder ve onlara insan gözüyle bakmaz. Tıpkı feodal efendi gibi veteriner de Taghi'nin sınıfının problemlerini anlamaz ve yanlış reçete ile acıyı tedavi etmemekle kalmaz ayrıca başka sorunlara da neden olur. Hatta feodal efendiye bile yardım etmez çünkü sosyal durumları ve sorunları anlayamaz ve onlara karşı ilgisizdir. Niyetullah'ın ya da mühendisin güç sahibi olması onu ilgilendirmez. Esasen sistem değişikliği onun için önemli değildir.

Niyetullah: Feodal efendi aristokrat sınıfın bir parçasıdır. Büyük bir toprak sahibidir ve zenginliği sayesinde insanlar arasında sahip olduğu yüksek statüsünün ve prestijinin keyfini sürmektedir. Taghi'yi lanetler. Taghi'ye nankör olarak hitap eder. Hatta yeğenine, Taghi'nin eşiyle baş başa kalarak sevişebilmesi için uygun bir ortam bile sağlar. Böylece, Taghi'nin finansal problemlerinin farkında olmadığı gibi onun tek varlığı olan karısına el uzatabilmesi için mühendise de katkıda bulunur. Bu nedenle Taghi ve karısı gibi, hizmetçi sınıfına da baskı uygular. Koyunları bilinmeyen bir nedenle her gün arka arkaya ölmektedir. Ayrıca yeğeni yurt dışından dönmüş ve koyun ahırlarını yok ederek domuz yetiştiriciliği yapmaya karar vermiştir. Niyetullah yeğenine karşı çıkmadığı gibi kararını da değiştiremez. Tüm bunlar feodalizmin azalan gücünün işaretleridir.

Mühendis Ali Akbar: O da aristokrasiye ait biridir. Yurtdışından dönmüştür ve mekanize olarak domuz yetiştiriciliği yapmak istemektedir. Batının, feodalizmi kapitalizme dönüştürmek isteyen sömürgeci rolünü temsil eder. Ayrıca İslam dinince domuz yemek yasaklanmıştır. Diğer yandan, insani değerleri ve masumiyeti sembolize eden inekleri ve koyunları öldürmek ve bunların yerine kendi dışkısını yiyen ve etrafını pisleten domuzları koymak istemektedir. Ayrıca Taghi'nin ait olduğu sınıfın problemlerine dair hiçbir şey bilmez. Sonunda Taghi'nin karısıyla birlikte olarak onun tek varlığını da yağmalar.

Mühendisin Kız Arkadaşı: Ülkenin nimetlerinin bir işareti olarak bu kız her zaman meyve yemektedir. Bu filmde sadece mühendisin cinsel tatminini sağlamak için bir araç olarak kullanılır. Burada yine, kadının cinselliği tatmin etmedeki klişeleşmiş rolü sorusu gündeme gelmektedir.

4.3.5. Postacı Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi

Film, işçi sınıfının temsilcisi olan Taghi'nin sefil yaşamını anlatmaktadır. Taghi, küçük kasabasının postanesinde basit bir çalışandır. Bankaya borçludur ve postanede çalışmanın yanı sıra feodal efendisinin evinde de çalışmak zorundadır. Bununla birlikte, postaneden ve efendisinden aldığı çok az maaş yeterli olmadığı için borçlarını hala ödeyememekte ve bu yüzden polis ve banka yetkilileri tarafından sürekli takip edilmektedir. Taghi'nin sefil yaşamını gözler önüne seren yönetmen, işçi sınıfının her zaman sonuçsuz kalan sıkı çalışmasına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Taghi'nin cinsel iktidarsızlığı da Postacı filmindeki bu kısırlığın başka bir tezahürüdür.

Film yalnızca üst sınıfın baskısına eleştirel bir bakış açısı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda farkındalık eksikliğinden dolayı zayıf sınıfın pasifliğini ve eylemsizliğini de eleştirir.

Çünkü Taghi hayalperest bir karakterdir ve sürekli piyango bileti alarak kazanma rüyaları kurmaktadır. Bunun sefaletten kurtulmanın çözümü olduğunu düşünür. Halbuki film, alt sınıfın sembolü olan Taghi'nin şansa dayalı yaşam tarzının, efendisinin ve hatta eşinin aşağılanmasına karşı sessizliğinin eleştirisini yapar. Özgüvenden yoksun olan Taghi, veterinerin de deney faresi haline gelir ve hatta bir eşek gibi kulaklarını sallar.

Mehrcui bu filmiyle sadece Taghi'nin cehaletini ve aptallığını değil, aynı zamanda feodalizm sisteminin kaldırılmasını ve bunun, Batı reçetesiyle kapitalist sistemle değiştirilmesini protesto eder.

Kısa süre önce Batı'dan dönen mühendis koyun ahırlarını yok ederek bunun yerine domuz yetiştiriciliği yapmak istemektedir. Aslında bu istek insani değerleri ve geleneksel kültürü yok etmektir. Lütuf sembolü olan inekleri öldürerek esasında ülkenin zenginliğini yağmalamak için buradadır. Bu şekilde, mühendisin başkasının namusuna karşı bile acıması yoktur.

Taghi sadece, yurt dışından yeni dönmüş olan efendisinin yeğeni, onun karısıyla yattığında protesto eder. Böylece işçinin yalnızca maddi sermayesine değil aynı zamanda manevi sermayesine de tecâvüz edilir. Böylece işçi sınıfının protestosu gösterilir ama yönetmen bunun etkisiz olduğuna vurgular. Sonunda Taghi, zulmü protesto etmek için karısını öldürür ve böylece değerli varlığını mahveder.

4.4. Mina'nın Dairesi (Dayereye Mina, 1975) Filminin İncelenmesi

Mina'nın Dairesi, 1975 yılında Darius Mehrcui'nin yönettiği başka bir filmidir. Bu film Darius Mehrcui'nin beşinci filmi ve ilk renkli filmidir. Film üç yıl boyunca yasaklandı ve sonunda 1977'de İran'da ve ardından Paris Film Festivali'nde ve ertesi yıl da Berlin film Festivali'nde gösterildi. *Mina'nın Dairesi*, Paris Uluslararası Film Festivali'nden Büyük Anten Ödülü ve Berlin Uluslararası Film Festivali'nden de

Uluslararası Eleştirmenler Ödülünü kazandı. Ayrıca, film İran kan nakil merkezi'nin kurulmasına zemin hazırladı.

4.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Darius Mehrcui

Öykü: Qolamhüseyn Saedi*

Senaryo: Darius Mehrcui, Qolamhüseyn Saedi

Oyuncular: İzzetullah İntizami, Füzuzan, Said Kengerani, Bahman forsi,
Ali Nassirian, Rafi Halati, Esmail Mohammadi

Film müziğinin bestecisi: Hormoz Farhat

Kurgu: Talat Mir Fendereski

Süre: 101 Dakika

4.4.2. Filmin Hikâyesi

Ailesiyle birlikte Tahran'a yakın bir köyde yaşayan Ali adında genç bir adam, hastalıklı babasını Tahran'daki bir hastaneye götürür ancak hastaneye kabulü için gerekli parayı ödeyemez ve Sameri'yle tanışana kadar birkaç gün dışarıda kalırlar. Ali'nin babası Sameri'den yardım ister ve Sameri de onlara başka birkaç kişiyle birlikte bir kamyonu girmelerini söyler. Ali ve babası sorular sormaya devam ederler fakat cevap alamazlar. Birlikte insanların kanının alındığı bir laboratuvara gelirler. Sameri'nin fakir insanların ve bağımlıların kanını ufak paralara satın alan ve bunları hastanelere satan bir kan tüccarı olduğu ortaya çıkar. Hastanede kaldıkları sürede Ali genç bir hemşire olan Zehra ile tanışır. Sameri, Ali'yi kendisi için çalışması ve kanını satacak insanlar bulması için ikna eder. Ali'nin babasının durumu gittikçe kötüye gider ve sonunda ölür. Ali, kariyerinde yükselmeye devam eder ve yeni bir hayata başlar. Kan alıp satmakla

* Qolamhüseyn Saedi'nin kısa öyküsü "Çöplük"e dayanarak.

öylesine meşguldür ki babası öldüğünde hastanede yalnızdır ve o bunun farkında bile değildir.

4.4.3. Mina'nın Dairesi Filminin Göstergebilimsel ve Sosyolojik Analizi

Tablo 4.4. Mina'nın Dairesi Filminin Göstergebilimsel Analizi

Mina'nın Dairesi için Karakter İçerikler/Uygulaması			
Göstergebilimsel Konseptler	Mina'nın Dairesi için Uygulama		
Metaforlar	Ali kırsal bir metafordur.		
	Dr. Davudzadeh elitler için bir metafordur.		
Gösterge	Gösterilen (Düzanlam)	Gösterilen (Yananlam)	Sosyolojik Konseptler
Ali ve babası köyden şehre yürürler ve hiç paraları yoktur. Ali'nin babası dilenir.	Ali ve babası fakirdir.		Sınıf: Ali ve babası toplumun alt sınıfını temsil eder.
Fabrika çalışanları fabrikadan ayrılırken	İşçiler fabrikanın mallarını çalmış	Sermaye sahibi sınıfının işçi sınıfına	Anomi, Sınıf: Hırsızlık bir anomidir ancak bu

fiziksel olarak aranrlar.	olabilirler.	güvensizliği	istismar edici davranışın kökü işçi sınıfının fakirliğinde bulunabilir.
Ali'nin babası kötü konuşur. Hatta Ali'ye bile köpeğın oğlu diye seslenir.	Ali'nin babası insan ahlakını bilmez ve oğlu için iyi bir rol model değildir.		Anomi: İnsanlık onuruna saygı kaybolmuştur.
Şehrin sokaklarında telaş ve düzensizlik sahneleri vardır. Sokak herhangi bir düzen olmadan hareket eden otomobil, motosiklet ve yayalarla doludur.	Şehir kalabalık ve düzensizdir.	Kentsel Modernizm Eleştirisi	Postmodernizm
Biri hastaneden çıkıp Sameri'nin arabasına binerek "her şey yolunda" der.	Devlet çalışanları arasında rüşvet ve yolsuzluk vardır.	Bürokrasideki çarpıklık	Anomi
Kanlarını satmaya giden uyuşturucu bağımlılarından biri kitap	Toplumun okuryazar ve bilinçli kesimi hem fakir hem de	Sosyal problemleri çözmeyi düşünmesi	Elit Eleştirisi

okumaktadır.	duruma ilgisizdir.	gereken elitler buna kayıtsızdır.	
Zehra, Ali ve babasının daha erken bir randevu alabilmeleri için yardımcı olur. Onlara yiyecek getirir.	Zehra alt sınıfın problemlerini anlar. İnsanlara yardım etmek Zehra için değerlidir.	-----	Değerler
Hastane deposundan sorumlu kişi İsmail'in depodan bir şeyler çalıldığını söyler.	Devlet çalışanlarının hırsızlığı	Devlet dairelerindeki çarpıklık	Anomi
İsmail, hastane deposundan sorumlu kişinin depodan bir şeyler çalıldığını söyler	Devlet çalışanlarının hırsızlığı	Devlet dairelerindeki çarpıklık	Anomi
Kuş yetiştiriciliği yapan kişi bir sürü civcivi kimyasallarla öldürmek için kuyuya atar çünkü etlerinin fiyatı değişmezken yemlerin	Finansörler için tek önemli şey daha fazla para kazanmaktır.	Kapitalizmin acımasızlığı	Anomi

fiyatı artmıştır.			
Ali ve İsmail, hastane şefinin yardımıyla hastane yemeklerini satarlar.	Hastaneden çalma.	Devlet dairelerindeki çarpıklık	Anomi
Sameri, Dr. Davudzadeh'in ayağını kaydırmak için hastanenin başındaki adama rüşvet verir.	Rüşvet, birinin ayağını kaydırmak	Bürokrasideki çarpıklık	Anomi
İsmail, çay satıp para kazanabilmesi için hastanenin semaverini Ali'nin babasına ödünç verir.	İsmail ayrıca herkese yardım eder.	----	Değerler
Hastanenin arşivcisi Dr. Davudzadeh'den rüşvet alır	Devlet çalışanlarına rüşvet	Devlet dairelerindeki çarpıklık	Anomi
Dr. Davudzadeh bürokrasiyi protesto eder.	Dr. Davudzadeh'in kan laboratuvarı kurmasını	Bürokrasideki çarpıklık	Bürokrasi, Anomi

	önlemek için bürokrasi kullanılmaktadır.		
--	--	--	--

4.4.4. Mina'nın Dairesi Filminin Karakterlerinin Sosyolojik Analizi

Ali'nin babası: Ağzı bozuk bir adamdır ve bu onun insanlığa ve ahlaka karşı dikkatsizliğinin bir işaretidir. Elbette böyle bir adam çocuğuna kendinin bile bilmediği ahlaki değerleri öğretmez. Hastadır, midesi yediği yiyecekleri sindiremez ve yediği her şeyi kusar. Ne var ki sürekli yiyecek arar ve doymak bilmez şekilde yemeye isteklidir. Ayrıca bu aç gözlülüğü, oğluna para kazanma hırsı olarak miras kalmıştır.

Ali: Babası ve Ali kırsal kesimden gelirler ve ikisi de güçsüz sosyal sınıfa aittir. Ali, ailesinden insan ahlakını öğrenmemiştir ve bu değerler içinde yer etmemiştir. Bu nedenle şehre geldiğinde kuralları çiğnemeye başlar ve insanlık dışı bir yolla para kazanmaya çalışır.

Sameri: Kapitalizmin temsilcisi olan Sameri fakir sınıfı sömürür. Onun için önemli olan sadece kâr etmek ve servet biriktirmektir, bu nedenle insanlık dışı bir iş yapma konusunda tereddüt etmez. Bağımlılardan kirli kan alarak hastaneye satmak, hastane çalışanlarına yalan söyleyerek ve rüşvet vererek Dr. Davudzadeh'in daha çok para biriktirerek bir kan laboratuvarı kurmasını önlemek gibi tüm yaptıkları sosyolojik anomiyeye olağanüstü örneklerdir.

Dr. Davudzadeh: Elitlerin sembolüdür. Hastaneye Sameri tarafından satılan kirli kanı protesto eder. Ancak seyirci bu protestonun hayırseverliğinden mi yoksa kendi için yeni bir iş başlatmak istemesinden mi kaynaklandığını anlayamaz. Ne var ki sonunda protestoları başarısız olur.

Zehra: Hastane hemşiresi olan Zehra, Ali'ye ve babasına çok yardımcı olur. En azından onların sınıfından biridir ve acılarını iyi anlar. Uzun süredir şehirde yaşamaktadır ve şehrin ahlaksızlığına alışmıştır. Hastane şefiyle flört ederek ondan hastane yemeklerini fakirlere satması için Ali'ye vermesini ister. Bunu Ali ve babasına duyduğu sempati için yapar ancak yaptığı hastane mülkiyeti hırsızlığı olarak kabul edilir.

İsmail: Hastanenin şoförü olan İsmail alt sınıfa mensuptur ama şehir hastanesinde çalıştığı için finansal olarak biraz daha iyi bir pozisyonundadır. İsmail, babanın çöküş ve oğlunun ahlaksız büyüme sürecine tanık olur ve bu belki de ona kendini hatırlatır. Diğer karakterle karşılaştırıldığında İsmail ahlaki olarak daha üstündür ve bu onun sınıf bilincinden kaynaklanır. Diğerleri gibi o da bazı yoldan sapmalardan korunamasa da insani değerlerinin bir kısmını kaybetmemiştir.

4.4.5. Mina'nın Dairesi Filminin Öyküsünün Sosyolojik Analizi

18 yaşında, kırsal kesimden evsiz bir çocuk babasını tedavi için şehre getirir. Ali inanılmaz derecede zeki ve açığöz bir çocuktur. Önce düşük ücretli işlerle başlar, sonra ustalıklı dolandırıcılık ve ahlaki yasaları çiğneyerek tepeye tırmanır. “Fransız Alain René Le Sage ve İngiliz doğumlu Thomas Nashe gibi yazarlar, bu karakteri, karakterin karşıladığı farklı toplum sınıflarının etik ve geleneklerinin zengin bir resmini sunmak için kullanır.”²

Alt sosyoekonomik sınıftan olan Ali, söz konusu para olduğunda kendi sınıfını yağmalamaya başlar. Bir zamanlar sömürülenken şimdi sömürücü olmuştur. Filmdeki insanların ilişkileri kişisel çıkarlara dayanmaktadır. Baba ve oğul arasındaki ilişki bile bir istisna değildir. Bir baba ve oğul arasındaki normal sevginin en küçük bir işareti bile aralarında yoktur.

² Roshanzamir, a.g.e., s.44.

Filmdeki görüntüler, Neorealizm'in zirvesindeki filmlerin görsel zenginliğine benzer. Amerikan sinema ve tiyatro eleştirmeni Vincent Canby, New York Times'ta film hakkında şöyle yazmıştır:

“Bu filmde bir çeşit *Kaldırım Çocukları* denemesi yapılmış ancak De Sica'nın çalışmalarının derin mizahından yoksun kalmış. Bazen çok şık ve İran'ın politik durumuna karşı açık ve net bir iddiaya dönüşmüş.”³

Ali bu merhametsizliği sadece babasından miras almakla kalmadı, aynı zamanda onun içinde somutlaşmış hiçbir insani değer yoktur. Bu yüzden de kan alım satım yapan kişilere katılır ve sadece para için insanların hayatını kaybetmelerine sebep olur. İşine o kadar boğulmuş ki, babasının ölümü bile onun için önem taşımaz.

Film, İran toplumunda yoksulluk, bağımlılık, işsizlik, hırsızlık, rüşvet ve dolandırıcılık gibi toplumsal sorunların ve bu sorunlardan yararlananların bir kıssası niteliğindedir. Ana suçlu ne Ali ne de Sameri değil toplum ve onu yöneten politikadır, tek kurban da insanlardır.

Bu zehirli atmosferde yaşayan insanlar sorunlara karşı ilgisiz hale gelmiştir. Bu ilgisizliğin bir sonucu olarak, kirlenmiş kan gibi sorunlar toplumun damarlarından ve organlarından akarak tüm topluluğu etkiler ve hastalığa neden olur. Bu hastalıklar, değerlerin tahribatı ve hırsızlık, yalan, komplo, aldatma, materyalizm, kişisel çıkarlar gibi anti-değerlerin ve anomalilerin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır.

³ Gareth Sheykhluou, Vafayi, A.g.e., s. 167.

4.5. Filmlerde Bulunan Sosyolojik Kavramlar

4.5.1. Yabancılaşma

İran’da ilk kez, aliyenasyon veya yabancılaşma kavramı İranlı bir sosyolog olan Dr. Ali Shariati tarafından tanıtılmıştır. Yabancılaşma konusuna, mevcut yüzyılın insan felaketi olarak değinmiştir. “Onun bakış açısına göre yabancılaşmaya maruz kalan kişi, insan kişiliğini kaybeder ve artık kendini her zaman olduğu gibi hissetmez. Dolayısıyla yabancılaşmayı bir hastalık olarak görür.”⁴

Mehrcui, *İnek* filminde Hasan’ın ineğine çok fazla sevgi göstermesiyle yabancılaşma kavramını canlandırmıştır. Hasan, ineğin ölümünden sonra, insani kişiliğini kaybeder ve kendisini bir inek olarak düşünür. Bu şekilde, İran Şahı’nın petrole olan aşırı bağımlılığını sorgulamaya çalışır ve herkese bu eylemin trajik sonucunu hatırlatır.

Hasan, süttten başka diğer süt ürünlerini de satabilir. Fakat petrolden elde edilen ürünler değil, ham halde satılan petrol gibi Hasan da insanlara sadece süt satar. Filmde bu aşırı bağımlılığın sonucu Hasan’ın ölümüyle gösterilir ve trajik bir son ortaya çıkar.

İnek filmi, dönemin toplumuna karşı tamamen sosyo-politik bir bakış açısına sahiptir. Metaforik işaretler ve sinematik göstergebilim vasıtasıyla tarihin o zamanki durumunu iyi bir şekilde göstermektedir. Mehrcui’nin *İnek* filminde gösterdiği köy ve Hasan’ın deliliğine neden olan ineğin ölümü, arazi reformu neticesinde tarımsal faaliyetlerin sekteye uğradığı ve ardından yıkılmak üzere olan İran’daki birçok köyün durumunu temsil eder. Farnia, tezinde konuyla ilgili şöyle söylemiştir:

“Bir yandan köy artık bir yaşam alanı değildir ve herkes şehre döner. Şehir artık modernist özlemleri yerine getirecek bir yer olarak nihai hedef olmuştur. Diğer yandan, kimlik kaybı ve yabancılaşma ile karşı karşıya kalırlar yani

⁴ Shariati, a.g.e., s. 5-6.

geleneksel kimliklerini bu yere ulaşmak için değiştirmek zorunda kalırlar. Ancak bu değişim doğru düşünce ve bilgiyle gerçekleştirilmediğinden ikilem içine düşmüşlerdir.”⁵

Söz konusu kavram, *Safdil Bey* filminde de bulunmaktadır. Safdil Bey, küçük kasabasından modernizmin temeli olan Tahran başkentine gelir .“Bu büyük şehirde, sosyal ve kültürel olarak yabancılaşmış olur.”⁶ Şehrin modernist güzelliklerinin cazibesine ve illüzyonuna o kadar çekilmiştir ki düşünmeden bütün geleneksel değerlerini göz ardı eder.

Böylece, *Safdil Bey* filmi ayrıca insanın dünyaya ve çevresindeki insanlara nasıl yabancı olduğunu anlatır. Dünyasını inançlarına ve değerlerine dayanarak kurmuş olan ve aniden kendini sakinlerine yabancı hissettiği yeni ve görünüşte modern bir dünyada bulan bir adamdır.

Şehirde yabancı dil kullanımının eğilimi artmıştır. Sadakat Motel, Turist Hotel olarak değiştirilmiştir. Kozmetik satan adamın kadınsı konuşması da *Safdil Bey* filminde tasvir edilen modern kent toplumunda, insanda yabancılaşmanın yaygınlaşmasının bir başka örneğidir.

4.5.2. Postmodernizm

Postmodernizm, incelenen dört filmin hepsinde bulunabilecek bir kavramdır. Birinci bölümde belirtildiği gibi, Postmodernizm terimi pek çok yolla tanımlanmıştır. Şöyle ki Arthur Asa Berger, *Medya Analiz Teknikleri* kitabında postmodernizmin demek istenen her şeyi ifade edebileceğini öne sürer.

Bununla birlikte, bu kavramın en yaygın tanımlarından biri Marxist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni François Lyotard’ın modernizmin

⁵ Farnia, a.g.e., s. 103.

⁶ a.e., s. 105.

muhalefet ve reddini temel alan bakış açısına dayanan⁷ ve tam da Mehrqui'nin filmlerinde verilen modernizm yaklaşımıdır.

Mehrqui, her zaman modernizmi eleştirmiştir ve filmlerinde İran'da meydana gelen yüzeysel modernizmin sonuçlarını araştırmıştır. Kuşkusuz, bu eğilimi onun geleneksel bir yönetmen olduğu anlamına gelmez çünkü modernizm eleştirisine ek olarak, batıl inançlara dayanan veya çağdaş yaşamda var olan gereksiz gelenekleri de eleştirmiştir. Bu tezde incelenen dört filmde modernizmin reddedilmesinin örneklerinden bahsedilebilir.

“*İnek* filminde Modernizmi temsil eden, şehirden yeni dönmüş olan yaramaz gençtir.”⁸ O, kent uygarlığından farklı bir tarz ve elbette edepsizlik getirmiştir. Sürekli olarak deli çocuğu kızdırır ve köydeki çocukları onu kızdırmaya teşvik eder. Hasan'ın şehre giderken ölümüyle ortaya çıkan *İnek* filminin trajik ve mecazi sonu, geleneksel köy halkı için henüz önünü açmamış bir modernizmin işaretidir. Köylülerin Hasan'ın şehirden dönüşü ve toparlanabileceğine dayanan arzuları köyün karanlık ve belirsiz modernist geleceğinin bir işaretidir.

Ghareh Sheykhrou da *İnek* filmiyle alakalı şöyle bir açıklamada bulunur: “Bu film postmodern bir bakış açısına sahiptir. Modernitenin ölümü hakkında olan bu film modern değerler ile çelişen bir tutuma sahiptir ve aynı zamanda filmin modern sanatın değeri hakkında şüphesi vardır.”⁹

Safdil Bey filminin teması da modern toplum ve kentsel yaşam koşullarının bir eleştirisidir. Bu filmde, büyük bir sosyal mesele olarak kentin dağınık ve modern toplumuyla kırsal toplumun ilişkisi ortaya konmuştur. Film, kente karşı bir iddianame niteliğindedir ve köyün dürüstlüğünü ve saflığını içerir. Film, kırsal basitlik ve kentsel karmaşayı ele alır ve şehirdeki etik ilkelerin eksikliğini ortaya koyar. Dolayısıyla modernizmin karanlık boyutlarını eleştirirken postmodernizme atıfta bulunmaktadır.

⁷ Mazrui, a.g.e., s. 110.

⁸ Farnia, a.g.e., s. 102.

⁹ Ghareh Sheykhrou, s. 170.

Farnia, tezinde *Safdil Bey* filmindeki modernizm işaretleri ve çağdaş toplumla olan ilişkisi hakkında şöyle bir açıklamada bulunur:

“Tahran, köklü bir değişim için gerekli düşünce olmadan, Batı’dan ithal edilen ve yüzeysel modernitenin uygulandığı bir şehirdir. Bu nedenle, söz konusu film, dolandırıcıların arsa satmaları, çıplak kadınların sinema salonlarında gösterilmeleri ve hayat kadınlarının barlarda bulunmaları gibi durumlarla sadece modernizmin dış görünümünü ifade eder. Bazıları modern kentsel yaşamın çekiciliği olarak tanımlanabilir. Bu cazibelerin boşluğu göreceli olarak Safdil Bey’e ve izleyiciye kanıtlanır.”¹⁰

Filmin geri kalanı, kent modernizminin olumsuz sonuçlarına değinir, şehirdeki karmaşayı, düzensizliği ve insan etiği eksikliğinin yanı sıra yasaya saygısızlığı gösterir.

Ghareh Sheykhroul ayrıca *Safdil Bey* filmindeki postmodernizm kavramının ortaya çıkışını şöyle anlatır :

“Ayrıca *Safdil Bey* filminde de ahlakın bir postmodern yorumu söz konusudur. Bu filmin alt katmanlarında olduğu gibi büyük şehrin eleştirel bir görüntüsü ve kent insanların soğuk, ruhsuz ilişkileri ile ahlak ve insanlıktan ayrılmaları açıktır.”¹¹

Bunun yanı sıra *Postacı* filmi de ithal edilen Batılı sanayi makineleri tarafından koyun ahırlarının tahrip edilmesi ve modern domuz yetiştirme çiftliğinin inşa edilmesi yoluyla modernleşme sürecini göstermektedir.

Nihayetinde Batı’dan ithal edilen makineler yıkım yapar ve yeniden inşa eder. Bu yeniden inşayı modernitenin bir sembolü olarak ele alırsak, mühendisin Batı modernliğini getirdiği ve böylece feodalizmin yerini sanayi ve kapitalist sistemin aldığı söylenebilir.

¹⁰ Farnia, a.g.e., s. 105-106.

¹¹ Ghareh Sheykhroul, a.g.e., s. 269-270.

Söz konusu modernleşme sürecinde, masumiyet ve geleneği sembolize eden koyunların yerine, pislik ve Batı sömürgeciliğiyle somutlaştırılan ve İslam'da eti yasak olan domuzlar konmaktadır.

Dolayısıyla modernite, Mehrcui tarafından eleştirilmiştir ve bu şekilde postmodernizmin özelliklerinden biri olan modernite eleştirisi aynı zamanda bütün incelenen filmlerin temasının da bir parçası olmuştur. *Darius Mehrcui'nin Eserlerinin Eleştirisi* kitabında Ghareh Sheykhlu ve Vefayi bu iddiayı şöyle doğrularlar:

“*İnek ve Safdil Bey* filmlerinin atmosferi, modernite krizinin eleştirisi ve onun reddedilmesidir. Bir başka deyişle, bilim ve rasyonalite, modernite ve modern toplumun hayranları ile değil, krizlerin ve modern toplumun olumsuz yönlerinin farkında olan ve bu kavramları filmin içinde yansıtan bir yönetmenle uğraşıyoruz. Bu kritik görüş, *Mina'nın Dairesi* filminde doruğa ulaşır.”¹²

Mina'nın Dairesi filminde, birçok otomobilin ve insanın herhangi bir düzen içinde olmadan hareket ettiği şehrin kalabalık caddeleri ve gökdelenleri gösterilmektedir. Böylece yönetmen kentsel modernizm eleştirisini ortaya koymaktadır.

Bu modernizm dış görünüşüne ek olarak, ahlak ve insanlık bu karmaşanın ortasında kaybolmuş gibi görünür. Modernleşme sürecinde, sadece kent imgesi değişmemiştir, aynı zamanda insanın karakteri de değişmiştir. İnsanlar sadelik, samimiyet ve masumiyeti yitirmiştir ve yabancılaştırılmıştır. İşte tam olarak Mehrcui'nin modernleşmeyi eleştirmesinin nedeni budur.

4.5.3. Anomi

Anomi kelimesi, toplumun kurallarını ve düzenini çiğnemek demektir . İnsanları zarardan korumak için yasalar düzenlenir ve bunlar bir topluluktan diğerine

¹² Gareh Sheykhlu, Vefayi, a.g.e., s. 269.

farklılık gösterir. Anomi, sadece yasa dışı davranışlarla ilgili değildir. Kişisel çıkar için ahlak ve insanlığın ihlal edilmesine yol açan herhangi bir davranış da anomidir.

İnek filmindeki anomi temsili, şehirden yeni dönmüş olan ve sadece eğlence için köydeki deli çocuğa eziyet ederek dalga geçen gençtir. Ayrıca köylüler, düşmanla başa çıkmak için mantıklı bir yol bulmak yerine geceleri onlardan (yandaki köyden) kümes hayvanlarını çalarlar.

Safdil Bey filminde ise terminalde Safdil'in valizinin çalınması, yaşanan yalancılık ve ikiyüzlülük Tahran'daki anomi örnekleri olarak gösterilebilir.

Son olarak, incelenen filmler arasındaki en göze çarpan anomi, *Mina'nın Dairesi* filminde, neredeyse tüm karakterlerin davranışlarında görülmektedir. Ali'nin babası ağzı bozuk bir adamdır. Oğluna çok az bile şefkat göstermez ve ayrıca ona kaba sözlerle hitap eder. Ali de aynı zamanda babasına ilgi duymaz. Kirli kan satıcısı Sameri, daha fazla para kazanmak için insanlık dışı her şeyi yapar. O, kan laboratuvarı kurmayı planlayan bir doktorun çalışmalarını bozarak kirli kan alışverişine devam edebilmek için hastane şefi de dâhil olmak üzere herkese rüşvet verir. Yaptığı işlerin sonucu hastaların hayatlarının kaybedilmesi olsa da onun tek amacı daha fazla para kazanmaktır. Filmdeki anomilerin diğer bir örneği de kuş yetiştiriciliği yapan kişinin birçok civcivi kimyasallarla öldürmek için kuyuya atmasıdır. Bunun tek sebebi ise etlerinin fiyatı değişmezken yemlerin fiyatının artmasıdır. Böylece yönetmen, kapitalizmin acımasızlığını ve finansörlerin açgözlülüğünü ortaya koymaktadır.

Aynı zamanda Zehra, Ali ve İsmail, hastane şefinin işbirliğiyle hastane yemeklerini hastane dışına taşıyıp gecekonduya yaşayan fakir insanlara satarlar. Bu şekilde, filmde hırsızlık da bir anomi olarak gösterilir. Film boyunca farklı sahnelerde rüşvet alıp verme eylemi bulunur ve böylelikle devlet dairelerindeki çarpıklık meselesi temsil edilir.

4.5.4. Sınıf, Yaşam Tarzı, Değerler

Sosyoekonomik sınıf aynı zamanda incelenen dört filmde de ele alınan bir diğer kavramdır. Bu sosyolojik kavramın tanımına göre, bireylerin sosyoekonomik sınıflarının belirlenmesinde rol oynayan en önemli faktörlerin onların eğitimleri, farkındalık düzeyleri ve meslekleri olduğu söylenebilir. Ayrıca farklı sosyoekonomik sınıflara ait olan kişiler, farklı yaşam tarzlarına, çocuk yetiştirme yollarına ve farklı değerlere sahiptir. Arthur Asa Berger'in sosyolojik kavramlarının da belirttiği gibi yaşam tarzı ve değerler de sosyolojik kavramlar arasındalardır. Söz konusu üç kavram (Sınıf, Yaşam Tarzı, Değerler) iç içe olduğundan, birlikte incelenmelerinde yarar vardır.

Inek filminin başlangıcında, oyuncuların isimleri ekranda okuma yazma bilmeyen bir adamın el yazısı ile yazılmış gibi görünür. Bu şekilde filmde gösterilen insanların eğitim düzeylerinin çok düşük olduğu belli edilmiştir. Filmde ne bir okulu ne de bir dershanesi olan bir köy gösterilmektedir. Böyle bir kasabada hiç kimsenin öğrenme ve bilgi edinme imkânı yoktur.

Köylülerin, problemlerine karşı pasiflikleri ve ilgisizlikleri, kadere aşırı derece olan inançları, yaşadıkları tüm sefaleti düşmana bağlamaları ve yaşam tarzlarının bir parçası haline gelen deli çocuğa eziyet etmek gibi davranışları, bilgi ve bilgelik eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Sosyolojik bakış açısından yaşam tarzı, sosyoekonomik sınıftan türeyen bir değişkendir. Eğitim ve bilgi seviyesi ve farkındalık ise sosyal sınıfı belirlemedeki en önemli faktörlerdir. Halbuki bu bakımdan kırsal kesim halkı iyi bir düzeyde bulunmamaktadır. Filmde, alt sınıftaki köylüler aynı zamanda olanaklara erişememeleri, kıyafetleri ve ev biçimleri ile de karakterize edilmiştir.

Film boyunca, Hasan'dan başka köy dışında çalışmak için dışarı çıkan kimse yoktur. Aksine, filmin başında, hiçbir şey yapmadan veya konuşmadan kameraya nötr bir ifadeyle bakan pek çok insan vardır. Bu görüntülerin tümü köy halkının eğitim ve

farkındalık seviyesinin düşüklüğünü, işsiz ve düşük gelirli olmalarını ve neticede düşük sosyoekonomik sınıftan gelmelerini temsil eder. Sosyolojik kavramların tanımında daha önce belirtildiği gibi bireylerin sınıfları doğrudan yaşam tarzlarını ve değerlerini belirler. Bu köyün insanları işe yarar bir şey yapmaz ve bütün günü boşa harcarlar. Onlar, Hasan'ı da pasifliğe teşvik ederler. Bu nedenle, düşmana karşı bir çözüm düşünmek yerine, olumlu hiçbir şey yapmaz hatta başkalarını da pasifliğe teşvik ederler. Yanlışlıkla Hasan'ın ineğinin Blörlüler tarafından öldürüldüğünü düşünürler. Köyün yaşlı kadınları bir uğursuzluk geldiğine ve Allah'ın köylülere rahmet etmesi gerektiğine inanır. Bu uğursuzluktan kurtulmak için halkın üzerine kutsal su püskürtürler ve dua ederler. Bu arada, muhtarın görevi karar vermek ve insanlara yol göstermek olmasına rağmen diğerlerinden daha pasiftir. O, Allah sorunu çözmediği sürece insanın elinden bir şey gelmediği inancındadır. Filmin sonunda da Hasan öldüğünde köylüler düğün yaparlar.

Yukarıdakilerin tümü, *İnek* filminde, cehalet içindeki halkın sahte ve batıl inançlarına sebep olanın, benimsedikleri pasif, etkisiz ve sosyal problemlerine karşı ilgisiz yaşam tarzları olduğunu belirtir. Filmde canlandırılan insanları eylemsizliğe sürükleyen bu yaşam tarzının da yegâne kaynağı yine cehalettir.

Safdil Bey filminde, Safdil Bey hiçbir tesisi olmayan uzak ve çorak bir kasabadan gelmektedir. Böylece oradaki insanların tarım ve hayvancılık gibi düşük gelirli işlerde çalıştıkları ve düşük sosyoekonomik sınıfa ait oldukları belli olmaktadır.

Safdil Bey'e terminale kadar akrabalarından oluşan geniş bir kalabalık eşlik eder. Küçük kasabalarda herkes birbirini tanır ve birbirlerine olan bağlılık yüksektir. Bu mesele onların toplu yaşam tarzını yansıtır.

Safdil Bey'in annesinin girdiği diyaloglardan, yaşam tarzlarına bağlı olan ve geleneklerine göre oğlunun gelecekteki eşini seçme isteğinde olduğu açıktır. Safdil Bey'in kendi yaşam tarzı da filmdeki çeşitli sahnelerde yer almaktadır. Örneğin, Safdil Bey'in annesi oğlunun cüzdanını ceketinin iç cebine tutturur ve böylece onun dikkatsizliği ve ihmalkârlığı gösterilir.

Ayrıca Safdil Bey terminalde otobüs biletini göstermek için yanlışlıkla cebinden piyango bileti çıkarır. Burada, yönetmen izleyicinin dikkatini, Safdil Bey'in şansa olan inancına çeker. Bu yaşam tarzı, daha güçlü ve üzerine daha fazla vurgu yapılmış bir şekilde *Postacı* filmindeki Taghi karakteriyle ilgili de gösterilmiştir. Taghi ayrıca, bankaya olan borcuna ve birçok ekonomik sorununa rağmen, gelirin büyük bölümünü piyango bileti satın alarak belki de bir gün bir servet kazanmak için harcayan işçi sınıfına (çok düşük sosyoekonomik sınıf) aittir. Aslında yönetmen, hayatın gerçeklerini göz ardı ederek sorunlarını çözmek için olumlu adımlar atmak yerine fantezide yaşayan bu iki karakteri eleştirir. Bu iki karakterin birbirine çok benzeyen yaşam tarzı, farkındalık eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Dikkatsiz ve hayalperest Safdil Bey, gerçeği daha az görür ve Tahranlı bir kız ile evlendiği fantezi bir hayat hayal eder. Kırsal değerlerinden, kültüründen ve yaşam tarzından gittikçe daha fazla yabancılaşan bir yola girdiğini fark etmez. Bu yabancılaşma yoluna devam etmenin tatsız bir sonu olacaktır. Safdil Bey'in bu görüşü, kitlesel medyadaki sahte propagandaya bağlanabilir. Çünkü o zamanlarda evlenmek isteyen kızlar gazeteye ilan verir. Özellikle kırsal kesimde yaşayan pek çok basit düşünceli kentliyi onlarla evlenmek için aldatmışlardır.

Postacı filmi, fakir işçi sınıfı ile güçlü aristokrat sınıfın karşılaştırıldığı bir hikâyeyi ele alır. *Postacı* filmindeki Taghi'nin farkındalık eksikliğinin en belirgin örneği, doktora gitmek yerine cinsel sorunlarını tedavi etmek için veterinerine gitmesidir. Veteriner, Taghi'ye bir hayvan gibi davranır. Taghi de o istediğinde hayvan taklidi yapar. İşçi sınıfını temsil eden ve efendisi, efendisinin yeğeni, veteriner ve hatta karısı tarafından baskı altında olan Taghi tamamen pasif kalır. Tek varlığı olan karısı tecavüze uğradığında ve ardından protesto etmeye karar verdiğinde bile kimse protestosunu duymaz. Böylelikle protestosu doğru kanaldan ve etkili eylemlerden çıkar ve zengin insanların arabasının önünde bisiklet sürmesi gibi etkisiz eylemlere geçer. Sonunda da karısını öldürür ve böylece kendi kendini mahveder.

Yönetmen, Taghi'nin eylemlerine atıfta bulunarak her şeyden önce işçi sınıfının zayıflığını ve farkındalık eksikliğini göstermeye çalışır. Şüphesiz, onların yalnızca bu sınıfın baskısı altında olduğunu tasvir ederek savunmakla kalmaz, çoğu durumda, temel sorunlara karşı eylemsizlik ve kayıtsızlıklarını içeren ve bunları çözecek kadar çaba göstermeyen yaşam tarzlarına da eleştirel bir gözle bakar.

Mina'nın Dairesi filminde, Ali ve babası yoksul bir köyden bir modernleşmekte olan başkente (Tahran) yürüyerek gelirler. Ayrıca, onların paralarının olmayışı ve alt sınıfa mensup olmaları Ali'nin babasının kentte para dilenmesinden belli olur.

Belirtildiği gibi farklı sosyoekonomik sınıftan insanlar farklı yaşam tarzlarına ve değerlerine sahiplerdir. *Mina'nın Dairesi* filminde gösterildiği gibi büyük şehrin karmaşası ve kalabalığında, moderniteyle yüz yüze gelen çoğu insan yabancılaşmıştır ve ahlaki ve insani değerlerini göz ardı etmiştir. Halbuki, aynı şehirde yaşayan, ikisi de hastane personeli olan Zehra ve İsmail, yanıltıcı olmaktan korunamamışlar ve onların davranışlarında sapmalar olsa da değer olarak yardım etmeyi unutmamışlardır. Filmdeki bu tür eylemler sosyolojik bir kavram olarak değer sayılabilir.

4.5.5. Elit

Birinci bölümde de tanımlanmış olan Elit, yetenekleri için toplumun diğer üyelerinden farklı olan çok az insana denir. Bu yetenekler arasında yüksek zekâ, zenginlik, yüksek eğitim ve benzeri özellikler vardır. Bu insanlara, sosyologlar tarafından, politik güçleri ya da toplumun karar verme sürecini etkileme yetenekleri nedeniyle büyük önem verilmektedir. Elit, her zaman Mehrcui filmlerinde özel bir karakter şeklinde bulunmaktadır.

Mehrcui'nin entelektüel ve elit topluluğa karşı pozitif bir bakış açısı yoktur. Temel olarak bilinir ki elitler topluma etki etme ve toplumu yönlendirme sorumluluğuna sahiplerdir çünkü ellerinde bu etki gücü vardır. Ancak Mehrcui filmlerinde, entelektüel

ve elitler yalnızca olumlu değışiklikler görmek isteyen izleyiciyi hüsrana uğratmakla kalmaz, aynı zamanda alt sınıfın veya toplumun asıl sorunlarını tam olarak bilmedikleri için durumu daha da kötüleştirirler.

Örneğin İnek filmindeki İslam karakteri bir elit sembolüdür. Bu köyde, bir sorun olduğunda, yalnızca birkaç kişi karar vermek için bir araya gelir. Nihayetinde, çoğu zaman doğru fikirler vermeyen yalnızca bir kişi, İslam, karar verir. Herkes onun bütün akılsız çözümlerini kabul eder. Sanki yazılı olmayan bir sözleşmeyle karar verme görevi bir kişiye verilmiştir. Diğer insanlar ne düşünürler ne hareket ederler, hatta ne de konuşurlar, onlar sadece olayları gözlemlerler.

Karar verici kişi İslam, elit olmasının yanı sıra, halkın dini inancını da temsil eder. Fakat baskıya karşı mücadelenin gerekliliğine dayanan dini emirlerin aksine, tamamen pasiftlerdir ve Tanrı'nın felaketleri kovmasını beklerler. Nihayetinde İslam'ın çözümleri bu köy ve sakinleri için hiç etkili değildir ve hatta kendisi talihsizliğin sebebidir.

Safdil Bey filminde bulunabilecek sosyolojik kavramların çoğu, köy ve şehirdeki kültür, yaşam tarzı ve sosyal sınıflardaki farklılıklarla ilgilidir. Safdil Bey, yaşadığı küçük kırsal toplumunda bir devlet çalışanı olması, uygun bir gelir kazanması, okuryazarlık ve şiir ve edebiyat bilgisine sahip olması nedeniyle elit biri olabilir, ancak şehirde bu değerler uzun zaman önce ortadan kaybolmuştur.

Safdil Bey'in davranışları entelektüel bir jest yapan insanları hatırlatır. Edebi bir biçimde konuşur ve konuşma tarzı sıradan insanlardan farklıdır. İran şairlerinin ve bilgelerinin şiirleri ve hoş anekdotları onun dilinden düşmez ve bunları not aldığı bir şiir defteri vardır. Tamamen olağandışı bir takım giyer ve çok resmi olan giyinme tarzı sıradan insanlara benzemez. Safdil Bey, kuşkusuz, küçük ve yoksul olan kasabasında elit sayılır. Okuryazarlığı olduğundan, devlette çalışmış olması ve gelirinin miktarı nedeniyle, kendisi, tarım ve hayvancılık gibi sıradan mesleklerle uğraşan ve okuma yazma bilmeyen etrafındaki insanlardan kesinlikle farklıdır.

Postacı filminde veteriner toplumun elit sembolüdür. Fiziksel ve cinsel engellilikleri olan Taghi tedavi görmek için veterinerlere gider. Veteriner ise ne onu iyileştirmek ister ne de bunu yapma yeteneği vardır. Çünkü işçi sınıfının sorunları hakkında hiçbir şey bilmez. Zengin bir sosyoekonomik sınıfa ait olan veteriner zayıf sınıfın sembolü olan Taghi'ye bir hayvanmış gibi davranır ve efendisi gibi onu sömürür. Taghi için bir faydası olmamasının yanı sıra onun sorunlarını ağırlaştırır.

Veteriner, efendinin koyunlarına bile merhameti olmadığı için onları tedavi etmez. Dolayısıyla sosyal sorunların çözümünü düşünmek şöyle dursun doğrudan kendi uzmanlık alanı içinde olan bu işi bile yapamaz.

Mina'nın Dairesi filminde ise elitler iki şekilde gösterilmiştir. İlk görünüşü bağımlıların arasında kamyonu binen ve kan satmaya giden kitap okuyan bir kişidir. Toplumdaki çoğu insanın aksine, okuryazarlık ayrıcalığına sahiptir ancak toplumun sorunlarının çözümüne ilgisizdir.

Böyle bir toplumda sadece sıradan insanlar ilgisiz hale gelmez aynı zamanda toplumlarında daha büyük misyonları olan elitler ve eğitilmiş insanlar da toplumlarının refahını geliştirmek için etkili bir şekilde hareket etmezler. Bu eylemsizlik özellikle, kirli kanın alım satımına doğrudan dahil olan ve hem mesleki hem insani görevleri hayat kurtarmak olan doktor ve hemşireler arasında belirgindir. Bu durumu protesto eden tek elit Dr. Davudzadeh'dir. Ancak Mehrcui burada da seyirciyi şüphede bırakır çünkü Davudzadeh'in karşı çıkış nedeninin iyilikseverlikten mi yoksa bencil ve kar uğruna mı olduğu açık değildir. Bu nedenle, dört filmin hepsinde, Elit, toplumun sorunlarını kavrayamayan ya da çözmek için ilgisiz olan yetersiz bir insandır.

4.5.6. Kültür

İnek filminde İran halkının dini kültürü, bismillahirrahmanirrahim, la ilahe illallah veya Ya'ali gibi zikirler ve evlerin çatıları üzerinde ezan okunması gibi

biçimlerde görünür. Ayrıca, dini inançlarına uyan kadınların başörtüsü takmaları, dini törenler, türbe, dini bayraklar ve yas bunun diğer örnekleri arasındadır. İran kültüründe olan nazara inanç da *İnek* filminde köylülerin ineğe nazar değdiğine inanmaları şeklinde verilmektedir.

Safdil Bey filminde, Tahran büyük şehrinin modern kültürüne karşı geleneksel kırsal halk kültürü görülmektedir. Özellikle geleneksel İran kültürünün bir parçası olan ve büyük önem taşıyan evlilik ve ona bağlı ritüeller vurgulanmıştır. Bu önem, geleneksel İran kültüründe özellikle köyler ve küçük kasabalarda çok daha belirgindir. Örneğin, geleneksel kültürde ebeveynler çocukları için eş seçerler veya kız istemede erkeğin annesi mutlaka olmalıdır. Bunların her biri, filmdeki karakterlerin diyaloglarıyla belli edilmiştir.

Safdil Bey filminin en önemli kültürel temalarından biri İranlı şairlerin ve yazarların İran halkının kültüründeki konumlarını ifade etmesidir. Geçmişte, şairlerin şiirleri, İran halkının yaşamıyla iç içe geçmektedir, böylece birçok insan pek çok şiir ezberlemiştir. Yaşlılar da öğüt verirken bu şiirleri kullanmışlardır. Geçmişteki geleneksel kültürü koruyan Safdil Bey, sürekli olarak Saadi, Hafız ve diğer İranlı şairlerin şiirlerini defterine yazıp ezberler. Dinlediği müzik türü bile klasik Pers şiiri şairlerinin hitabetleridir. Fakat aynı zamanda, şiir kültürünün ve şiirlerin manalarının hayattaki uygulamalarının modern kent yaşamında kaybolduğu gösterilir.

4.5.7. Statü

Statü, bir kişinin bir grup veya kuruluştaki pozisyonunu ve bu pozisyona bağlı olan prestijini ifade eder. Bu sosyolojik kavramın en belirgin örneği, Safdil Bey'in terminalde “Benim kim olduğumu biliyor musunuz? Ben devlet memuruyum” diye bağırmasıdır. Geçmişte durumun böyle olmasına karşın günümüzde modernleşmiş kent toplumunda, devlet görevlisi olmak artık yüksek prestijli ve saygınlık getiren bir meslek değildir.

4.5.8. Cinsiyet

Cinsiyet de aynı zamanda Mehrui filmlerinde ortaya çıkan sosyolojik kavramlardan biri olarak görülebilir. “*İnek* filminde, kadınlar tamamen etkisizlerdir ve geleneksel kırsal köy toplumunda olup olmamaları fark etmez gibi görünmektedir.”¹³ Hasan'ın karısı da pasif bir kişiliğe sahiptir ve sadece ağlayarak kocasının yok olmasını izler. Onun karakteri, geleneksel kadının pasifliğinin bir işaretidir.

Ancak *Safdil Bey* filmindeki kadınların sahip olduğu rol, erkekler için cinsel çekimleri açısından incelenebilir. Söz konusu rol, Safdil'in rüyasında gördüğü çıplak kadın ile başlar ve fahişelik yaparak para kazanan Mehri ile devam eder. Postacı filminde ise ülke dışından yeni dönmüş olan mühendisin kız arkadaşının tek rolü mühendisin cinsel tatminidir. Mühendis ayrıca Taghi'nin karısını cinsel tatmini için bir araç olarak kullanır. Ancak Mina'nın Dairesi filminde, kadınlara böyle bir bakış açısı büyük ölçüde geliştirilmemiştir. Bu filmde, önceki filmlerden farklı olarak, kadınların topluma katılımlarını görmek mümkündür.

4.5.9. Bürokrasi

Toplum büyüdükçe ve karmaşılaştıkça onu düzenlemek ve işleri bir verimlilik derecesinde sürdürmek için bürokrasi kullanılır. Nüfus arttıkça toplumun farklı yönleriyle durumu daha iyi kontrol edebilmek için ilgili yasalar çıkartılır. Yasalar bazen o kadar hantal hale gelir ki gelişime engel olur, hatta bazen yolsuzluk ve rüşvet için bir temel oluşturur. Bunun örnekleri *Mina'nın Dairesi* filminde gösterilen hastanedeki bürokraside bulunabilir. Bu filmde yasaları korumak için var olan bürokrasi, hastane personeli tarafından kötüye kullanılır. Rüşvet alan hastane şefi bile kan laboratuvarı kurmayı geciktirmek için aynı bürokrasiye atıfta bulunur. Ayrıca hastane arşiv memuru

¹³ Farnia, a.g.e., s. 101.

görevini yerine getirmemek için bürokrasiyi bahane olarak kullanır ve rüşvet talep ederek işleri kolaylaştırmak için yaratılan bürokrasiyi kötüye kullanır.

4.6. Yeni Dalga Sineması'nın Yıllarında, İran

Diğer birçok toplum gibi, İran'ın İslam Devrimi'ne yol açan dönemdeki tüm sosyoekonomik dönüşümleri, kısaca İran'ı geleneksel bir toplumdan modern bir topluma dönüştürme mücadelesi olarak özetlenebilir.

Modernizasyon, toplumun modernleşmesi ve kurumsallaşması sürecini ifade eder. Halbuki modernite, çağdaş kültürel ve entelektüel durumu ifade eder. İran'da moderniteyi veya yeni entelektüel ve kültürel yaşam durumunu şekillendirmede çok sayıda unsur ve koşul etkili olmuştur. Bunlardan en önemlileri, İran'ın kendine özgü jeopolitik koşulları, İran hükümetleri, uluslararası koşullar, petrol satışlarından elde edilen gelirler, öğrencilerin yurtdışına çıkmalarına neden olan kültürel modernleşme politikaları ve modern eğitimidir.¹⁴

İran'da modernleşme süreci Reza Şah'ın hükümeti ile başlar. 1960'larda yapılan toprak reformu ile bu süreç yeni boyutlara bürünmüş ve devam etmiştir.¹⁵ İran Yeni Dalga Sinemasının ortaya çıkmasıyla neredeyse eşzamanlı olarak, 1962'den 1979'a kadar gerçekleşen bir modernleşme süreci, toprak reformu ve hızlı ekonomik büyüme ve ithalata dayanarak sanayileşmeye denk gelmektedir. 1340'lara (1960'lara), hızlı sanayi büyümesi eşlik etmiştir ve devlet, kırsal kesimi göz ardı ederek sınıfsal farklılıkları arttırmıştır. 1970'lerde ise 1979'daki İslam Devrimi'ne kadar petrol gelirlerinde, enflasyon ve akut kültürel ve sosyal çatışmalarda keskin bir yükseliş göze çarpar.

Aynı yıllarda, petrol çıkarma gittikçe ve önemli ölçüde artmıştır. Petrol endüstrisinin gelişimi, petrolü, ABD finansmanı ile modernleşme ve sanayileşmenin ana motoru haline getirmiştir. Mal ithalatı keskin bir şekilde artmış ve petrol dışı ihracat

¹⁴ Azad Armaki, a.g.e., s. 169.

¹⁵ Ejlali, a.g.e., s. 37-38.

azalmıştır. Bu dönemde hükümet eyleminin sonucu, yaygın bir politik ekonomik krizin ortaya çıkmasıdır. Pesaran'ın makalesinde belirttiği gibi:

“Diğer pek çok gelişmekte olan ülke, hammadde ihracatı ve dış krediye güvenmenin yanı sıra aynı zamanda, sermaye ve ara mallarının bir kısmını ithalat yoluyla sağlamasıyla birlikte, sanayi ihracatını da genişletmeye başlamıştır ancak İran, petrol ihracatına bağımlılığını ve münhasırlığını korumuştur.”¹⁶

Bu dönem başka bir açıdan da önemlidir ve bu da şehir ile köy arasındaki ilişkidir. Kentte meydana gelen ekonomik büyüme, kırsaldan kente göçü artırmıştır. 1960'larda, Şah'ın Toprak Reform Planının uygulanmasıyla, toprak sahipleri topraklarının ekstrasını bazı köylülere bırakmak zorunda kalmışlardır. Acemi bu konuda şöyle bir açıklamada bulunur: “Arazi reform programı sonucunda ekilebilir arazinin %40 ile %50'si İran'ın kırsal nüfusunun yaklaşık %70'ine transfer edilmiş ve yaklaşık iki buçuk milyon köylü toprak sahibi olmuştur.”¹⁷

Görünüşe göre arazi reformu, toprak sahiplerinin üretimini ve inovasyonu daha çok teşvik etmek ve ekonomiyi daha hareketli hale getirmek için yapılmıştır. Bu eylemin sosyal ve politik amacı ise Lord ve Vassal sisteminin kaldırılması ve sosyal adalet oluşturulmasıdır.

Ancak, arazinin küçüklüğü, çiftçilerin yatırım yapamamaları, yönetmek için gereken bilgi eksikliği, düşük teknoloji nedeniyle işler daha kötüye gitmiştir.¹⁸

Arazi reformunun bir başka sonucu da köyde sınıf ayrımlarının ve çatışmaların güçlendirilmesidir. Toprak işleyen köylüler bağımsız çiftçiler olarak daha yüksek bir sosyal statü bulmuşlar ancak diğer köylülerin payına düşen sadece pişmanlık duygusu olmuştur.

¹⁶ Pesaran, M. H. “Economics Development and Revolutionary Upheavals in Iran”, London: Macmillan, 1985.

¹⁷ Ejlali, a.g.e., s. 61.

¹⁸ a.e., s. 61.

Gerçek şu ki İran Kralı'nın toprak reformu ve Lord ve Vassal sisteminin kaldırılması, verimli alanlarda köylüler için yararlı olmuştur. Ancak ülkenin çoğu bölgesinde, sınırlı tarımsal arazi ve su kıtlığı nedeniyle, kırsal alanlarda tarım yapılamamıştır, yoksulluk ağırlaşmıştır ve köyden şehre büyük bir göç dalgası başlamıştır. *İnek*, bir şekilde 1960'ların toprak reformundan sonra İran köylerinin durumunu ve Pehlevi'nin yüzeysel modernizminin sonuçlarını eleştirir.

Öte yandan, şehirdeki ücretler yükselmiştir. Köylüler kentin para ve ücretlerine aşına hale gelmişler ve kırsaldaki küçük, dağınık, kurak topraklarını bırakıp şehre göç ederek özellikle de özel bir deneyim ihtiyacı olmayan inşaat sektöründeki yüksek ücretlere doğru çekilmişlerdir. Kırsal göçmen sayısı, önceki on yıla göre 1966'dan 1976'ya kadar olan süreçte %78 artmıştır.¹⁹

Büyük şehirlerde muazzam kırsal göç dalgasının sebep olduğu nüfus artışı, çeşitli kentsel sosyoekonomik sorunların ortaya çıkması ve eşit olmayan gelir dağılımı, kentsel sanayileşme için acele edilmesinden kaynaklanmıştır.

Kırsal alanlarda yaşayanların şehre göç etmeleri, büyükşehir bölgesindeki gecekonduların ortaya çıkması, kentsel altyapı ve ekipman eksikliği, iletişim ve kentsel trafik, konut yetersizliği gibi sorunlara neden olmuştur²⁰.

Ayrıca, köylüler için göç çok acı verici olmuştur. Memnuniyet içinde yaşayan köylüler, kentin modernist güzelliklerinin çekiciliği ve yanılsaması altında şehre göç ettikten sonra, düşünmeden tüm geleneksel değerlerini görmezden gelerek kültürel ve sosyal olarak yabancılaşırlar. Dünyasını inançlarına ve değerlerine dayalı kuran ve aniden kendisini yeni ve görünüşte modern bir dünyada bulan kırsal adam, kentsel sınıfların refahıyla yüz yüze geldiğinde yabancılaşmış olur.

¹⁹ Ejlali, a.g.e., s. 65.

²⁰ Farrokh Hesamian, Giti Etemad, Mohammadreza Haeri, **Shahrneshini Dar İran**, 4. bsk, Tahran, Agah, 1984, s. 67.

Bu çatallanma sürecinde göç eden köylüler, modernizm hakkında hiçbir bilgileri olmadan aşağılanmışlar ve hem geleneklerini hem de modernizmi kaybetmişlerdir.



SONUÇ

Bu tezde yer alan hipotez, İran'daki İran Yeni Dalga Sineması döneminde gerçekleşen sosyal gelişmelerin Darius Mehrcui filmlerinde temsil edildiğini belirtmektir.

Araştırmanın amacının, sosyolojik temaların, Darius Mehrcui'nin Yeni Dalga filmlerinde temsil edilip edilmediğinin araştırılması olduğu için tanınmış İranlı yönetmen tarafından Yeni Dalga döneminde yapılan filmler sosyolojik olarak incelenerek hangi sosyolojik temaların nasıl tasvir edildiği belirlenmiştir. Çalışmanın hedefine ulaşmak için Mehrcui'nin *İnek*, *Safdil Bey*, *Postacı* ve *Mina'nın Dairesi* adlı dört filmi ayrı ayrı analiz edilmiştir. Öncelikle filmleri sosyolojik açıdan analiz etmek için sosyolojik kavramlar tanıtılmalıdır. Bu amaçla medya araştırmacısı Arthur Asa Berger'in bakış açısı kullanılarak sosyolojik kavramlar ve tanımları bilimsel olarak tanımlanmıştır. Ardından, Saussure'un göstergebilimi, araştırma filmlerinin sosyolojik temalar içerip içermediğini kontrol etmek için kullanılmıştır. Saussure'un göstergebilimsel yöntemi bu konseptleri çıkarmak için kullanılmıştır. Daha sonrasında söz konusu filmler birer birer gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, film metninde Asa Berger'in tanımladığı bazı sosyolojik temalar bulunmuş ve bu çalışmanın hipotezi doğrulanmıştır. Böylece, sosyolojik konseptlerle ilgili görsel veya işitsel tüm işaretler filmlerden çıkarılmıştır. Sonrasında bu filmlerin karakterleri ve hikâyeleri üzerine, ayrı ayrı sosyolojik analizler yapılmıştır. Son olarak, filmlerin içeriğinden elde edilen sosyolojik konseptler, Yeni Dalga döneminde literatür taraması kullanılarak İran'ın sosyal gelişmelerine uyarlanmıştır. Bu analizlerin sonuçları aşağıdaki gibidir:

İnek filminde köy ve köyde yaşıyan insanlar İran ve İran halkı için metafor olarak kullanılmıştır. Mehrcui, bu filmde sosyoekonomik sınıf, yaşam tarzı, anomi, postmodernizm, yabancılaşma, elitler ve kültür sosyolojik konseptlerini incelemiştir.

Yabancılaşma, *İnek* filmindeki en önemli sosyolojik konseptlerden biridir. Bu kavram Hasan'ın ineğine olan aşırı bağımlılığıyla gösterilmiştir. Bu bağımlılık o kadar

yüksektir ki ineğin ölümüyle birlikte Hasan insan kimliğini kaybederek kendinin bir inek olduğunu hayal etmeye başlar. Böylece Hasan'ın yabancılaşması gösterilerek yabancılaşma konsepti gösterilir. Köy halkının bazı özelliklerine bakıldığında sosyoekonomik sınıfları da tespit edilebilir. Bu kavram, okuma yazma bilmeme, eğitim eksikliği ve nihayetinde farkındalığın olmayışının bir işaret olarak filmin başlığında kullanılan çok basit el yazısından açıkça anlaşılır. Filmde ortaya çıkan diğer bir sosyolojik kavram da insanların yaşam tarzıdır. İnsanların eylemsizlikleri ve toplumun sorunlarına karşı ilgisizlikleri ile kişisel sorumluluğun reddedilmesi ve kendi tembelliklerinden kaynaklanan sorunlar için dış faktörleri suçlamaları insanların yaşam tarzlarını oluşturan etmenler olarak eleştirilmiştir. Bu bağlamda, köylülerin kültürlerinin özellikle de kökleri İslam'a dayanan dini kültürleri de tasvir edilmiştir. *İnek* filminde, Tanrı'yı insan kaderinin nihai belirleyicisi olarak gören dini inançların bazıları eleştirel olarak tartışılmıştır. Seçkin bir sosyal tabaka olan elitler, aynı zamanda *İnek* filminde sosyal sorunlara yanlış çözümler koyarak sorunları da beraberinde getirmektedir. *İnek* filminde şehir, pislik ve kötülük dolu bir yer olarak modernizmin sembolü olarak kullanılmıştır ve böylece postmodernizm kavramı modernizm eleştirisi içinde gündeme gelmektedir. Son olarak anomi konsepti, köydeki deli çocuğa zarar verilmesi ve komşu köyden tavuk çalınması gibi kötü davranışlarla gösterilmiştir.

Safdil Bey filmindeki Safdil Bey karakteri, yaşadığı küçük kasabadaki alışkanlıklarından ve geleneksel kültüründen gelen eski moda inançları olan naif bir adam sembolüdür. Film ayrıca kültür, sosyoekonomik sınıf, yaşam tarzı, postmodernizm, elitler, statü, cinsiyet, yabancılaşma ve anomiyi içeren sosyolojik kavramları da incelemektedir. Filmde bazı eski İran kültürü ve gelenekleri, *Safdil Bey*'in İran din kültüründe saygı duyulan bir gelenek olan evlilik, insan hakları ya da antik şiirler gibi zamanı geçmiş inançları sayesinde gösterilmiştir. İran köy ve kasabalarındaki yaşam tarzı, *Safdil Bey*'i terminale getiren geniş insan kalabalığı, eş seçiminde aile katılımı ve kırsal kesimin farklı giyim tarzı ile verilmiştir. Safdil Bey'in kişisel yaşam tarzı ise lotoyu kazanma fantezisi ve kurduğu hayaller ile karakterize edilmiştir. Sosyoekonomik konsept de uzakta yer alan ve hiçbir şeyi olmayan küçük kasabaya karşı

çok sayıda olanağa sahip Tahran gösterilerek verilmiştir. Postmodernizm kavramı ise kaos, hırsızlık, yalanlar, ikiyüzlülük, dilencilik ve şehirdeki ahlaki değerlerin kaybı gibi anomalilerin sergilenmesiyle gösterilmiştir. Bu kentsel modernizmin acelesi ve karmaşasında, bazı insanlar cinsiyetlerini unutarak, diğerleri ise anadilleri yerine yabancı dil kullanarak yabancılaşmıştır. Film ayrıca, kadının sosyolojik cinsiyet konsepti içerisinde, erkek cinsel tatmininin bir aracı olarak kalıplaşmış rolünü de incelemiştir. Elitlik kavramı, Safdil Bey'in ona küçük kasabasında prestij kazandıran konuşması, tavrı ve mesleğiyle ifade edilmiştir.

Postacı filminde Taghi karakteri bankaya borcu olan ve daima aç işçi sınıfını temsil etmektedir. Sosyoekonomik olarak çok fakirdir. Bilgi eksikliği nedeniyle iktidarsızlığını tedavi etmesi için doktor yerine veterinerine gitmiştir. Bu sınıfın zayıflığı ve aşağılanması kendini toprak sahibinin hakaretleriyle gösterir. Efendi, Taghi'den gülünç taklitler yaparak misafirleri güldürmesini ister. Ayrıca veteriner de onu bir hayvan konumuna getirir. Karısından da dayak yer. Niyetullah'ın yeğeni olan mühendis, karısıyla birlikte olur. Bu sınıfın protestolarının sesi de duyulmaz çünkü Taghi'nin sesi koyunların yuvalarını tahrip eden büyük sanayi makinelerinin sesleri arasında kaybolur. Taghi mektupları sahiplerine teslim etmek yerine ormana bırakarak ya da sahiplerinden arabaları teslim almak yerine önlerine geçip bisiklete binerek bu acımasızlıkları protesto eder. Sonuçta işçi sınıfının bir temsilcisi olarak yaptığı protestolar başarısızlıkla sonuçlanarak kendine zarar verecek şeylere ve karısını öldürmesine neden olur. Yaşam tarzı konsepti ise Taghi'nin, içinde bulunduğu krizden çıkma yollarını düşünmek yerine piyangoyu kazanmak gibi boş fanteziler kurmasıyla verilmiştir. Elit konsepti bu filme yine eleştirel olarak beğeni toplamıştır. Elitleri temsil eden veteriner, Taghi'ye bir hayvan gibi davranır. Çünkü Mehrcui'nin bakış açısına göre elitler üst sınıfa aittir ve alt sınıfın sorunlarını bilmezler.

Feodalizmin azalan gücünü ve yerini kapitalizmin alışını temsil eden Niyetullah'a bile gücünü koruması yardım etmez ve bu da elitlerin toplum devletine olan ilgisizliğini gösterir. Postmodernizm konsepti, modern endüstriyel makinelerle ve

modernizasyon için kullanılan Batı'dan ithal araçlarla imha edilen koyun ahırları ile ortaya çıkmaktadır. Böylece, filmde yapılacak sosyolojik çıkarımlar sınıf, yaşam tarzı, elitler ve postmodernizmdir.

Mina'nın Dairesi filminde de sınıf, anomi, elitler, postmodernizm, değerler ve bürokrasi gibi konseptler tartışılmıştır. Üzerinde en çok durulan kavram anomi konseptidir. Sosyal yasalara saygısızlık etme ve toplum tarafından kötü niyetli davranışları yayma ve isteklere ulaşma için ahlaki ihlal etme anlamlarında Anomi, bu filmde hırsızlık yapma, memurlara rüşvet verme, küfretme, kirli kan alıp satma, sabotaj yapma, birçok tavuğu öldürme gibi davranışlarla gösterilmiştir. Mehrcui, alt sınıf konseptini fakir fabrika işçilerini ele alarak ve Ali ile babasının paralarının olmadığını ve dilendiklerini göstererek ortaya koymuştur.

Elit kesim her zamanki gibi toplumun sorunlarına karşı kayıtsızdır, bu da kitap okuyan okuryazar bir adamın kan satmaya gelenlerle birlikte bulunmasıyla verilmiştir. Postmodernizmin sosyolojik nosyonunu işaret etmek için ise Tahran gibi modernleşen bir şehirden aşırı kalabalık, kirli, düzensiz kent sahneleri ile insani ve ahlaki değerlerin kayboluşu gösterilmiştir. Fakat hastane hemşiresi Zehra ve hastane şoförü İsmail gibi insanlar masum olmamalarının yanında hala başkalarına yardım etmek ve insan onuruna saygı duymak gibi değerlere sahiplerdir ve böylece değerler sosyolojisi konsepti ortaya çıkar. Bu filmde, toplumda aktif olan Zehra gibi kadınlar gösterilerek, filmin yapıldığı yıllarda kadınların toplumda daha aktif hale geldiği de ifade edilmiştir.

Son olarak, bu filmlerde sunulan sosyolojik konseptler, İran'ın Yeni Dalga Sineması yıllarında İran toplumunun sosyal koşulları hakkındaki mevcut kütüphane metinleri ile karşılaştırılmış ve aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

İnek filminde inek, petrolün metaforudur ve Hasan'ın ineğe aşırı bağımlılığı İran'ın tek ürün ekonomisine ve Şah'ın petrol ihracatına olan aşırı bağımlılığına ve bu sorunun üzücü sonuna işaret eder.

Safdil Bey filmi de aynı zamanda Şah'ın hükümet politikalarının, örneğin köylülerin şehirlere göç etmelerine yol açan toprak reformu gibi en önemli sonuçlarından birini göstermektedir. Köylülerin yaşadığı kültürel şok ve kültürel çatışma bu olgunun en önemli sonuçlarından biri olarak incelenmiştir.

Postacı filminde toprak reformu başka bir şekilde analiz edilmiştir. Film feodal sistemin kapitalist sisteme dönüştüğünü gösterir fakat yönetmen bu süreçte Batı'yı görür. Son olarak zayıf işçi sınıfın bu sistem değişikliğinden faydalanamayacağı gibi fakir kalacağını hatta muhtemelen kendilerini daha kötü bir durumda bulacaklarına dikkat çekmiştir.

Mina'nın Dairesi filmi de ise Pehlevi'nin yüzeysel modernleşmesinin sonuçlarını ortaya koymaktadır. Bu sonuçlardan bazıları, kuralları çiğneyerek ve ahlak dışı yollarla servet biriktirmek için yasadaki eksiklikleri kullanan fırsatçıların istismarını içerir. Safdil Bey gibi ahlaki değerlerine bağlı kalan bazı köylüler şehirde yaşayamazlar ve köylerine geri dönerler. Ancak *Mina'nın Dairesi* filmindeki Ali gibi ahlaki değerleri köklü olmayanlar, hareketli bir şekilde ve hızla modernleşen şehirdeki ahlaksızlığı ve anormallikleri beslemektedirler.

Bu nedenle, en azından İran Yeni Dalga Sineması'nın öne çıkan yönetmenlerinden olan Dariuş Mehrcui'nin Yeni Dalga filmlerinde, alegori dilinde de olsa politik, sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin ortaya çıktığı öne sürülebilir. Teknik açıdan ana akıma ait olan filmlerden çok daha gelişmiş olmasının yanı sıra, bu filmler aynı zamanda izleyicileri sadece eğlendirmek için yüzeysel hikâyeleri kullanmak yerine içerik açısından da toplumun güncel sorunları gibi daha zengin meseleleri ele almaktadırlar.



KAYNAKLAR

Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, 2. Baskı: Om Yayınevi, İstanbul, 2003.

Ağyar, Murat Mete: “Konstrüktivizm ve Günümüze dek yansımalar”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Sanatta Yeterlik tezi, İstanbul, 1995.

Aiken, Edward: “The Cinema and Italian Futurist Painting”, **Art Journal**, C: XLI, No:4, 1981, s. 353-357.

Aktaş, Cihan: **Şark’ın Şiiri: İran Sineması**, Nehir, İstanbul, 1998.

Amani, Meysam: “Tasire Sinemaye Moje Noye İran Dar Jonbeshhaye Ejtemaeiye Salha’ye 1347-1357”, **Kherad Nameh**, No:12, Ocak-Eylül 2014, s. 1-26.

Ashjaei, Erika: “Eghtebas va Nokate Erfani Dar Asare Darius Mehrui”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tahrân Azad Üniversitesi İnsani Bilimler Enstitüsü Farsça Dil ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Tahrân, 2013.

Azad Armaki, Taghi: **Came’e Shenasiye Farhang**, Tahrân, Elm, 2008.

Asa Berger, Arthur: **Media and Communication Research Methods: An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches**, 4.b.s., Sage, 2017.

Asa Berger, Arthur: **Media Analysis Techniques**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage, 1933.

Azizi, Mostafa: “Sinemaye İran Gom Shode: Tomeye Filmfarsi Shode”, **Chista**, Ocak-Şubat 2001, No:184&185, s.394-396.

Azmoudeh, Ahmad: “Akhlag Dar Sinemaye Mehrui”, **Ayeneye Khiyal**, No:8, 2008, s. 58-61.

Babagoli, Mohammad Reza: “Negahi be Karnameye Mehrcui: Amigh be Andazeye Yek Bande Angosht”, **Naghd’e Sinama**, No:19, 1999, s. 55-59.

Badley, Linda, Palmer, R. Barton, Jay Schneirder, Steven: **Dünya Sinemasında Akımlar**, Çev. Selin Yılmaz, y.y, Doruk, 2016.

Bagheri, Hamid: **Sinema’ye Mehrcui va Jung: Fardiyat Der filmha’ye Hamun, Banu, Peri va Derakht’te Golabi**, Tahran, Hermes, 2016.

Bayman, Selda: “Temsiliyet Krizi: Çek Yeni Dalga Filmlerinde Sistem Karşıtı Kadınlar”, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2015.

Bickerton, Emilie: **A Short History of Cahiers Du Cinema**, Verso, London & NewYork, 2011.

Childs, Peter: **Modernizm**, Çev. Reza Rezaei, İran, Mahi, 2015.

Clarke, James: **Movie Movements: Films That Changed the World of Cinema**, Kamera Books, 2011.

Coşkun, Esen E.: **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara, Phoenix, 2011.

Culler, Jonathan: Çeviren Nihal Akbulut, **Ferdinand de Saussure**, Afa, İstanbul, 1985.

Culler, Jonathan: **The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction**, Routledge, London and New York, 2001.

Daneshkav, Namira: “Faratar az Dorahiye Siyasat va Came’e (Gav)”, **Naghde Sinema**, No:38&39, Nisan-Haziran 2003, s.18-21.

Davudi, Mehrdad: “Biografiye Dariuş Mehrcui”, 14 Kasım 2018, <https://www.zoomg.ir/2018/11/14/298216/dariush-mehrjui-biography/>, 20 Temmuz 2019.

D. Victoria, Alexander: **Sociology of the Arts**, Blackwell publishing, Melborn& Berlin, 2003.

De Saussure, Ferdinand: **Course in General Linguistics**, ed. Perry Meise ve Haun Saussy, Çev. Wade Baskin, Columbia University Press, New York, 2011.

Dressler, David: **Sociology: The study of human interaction**, New York, Knopf, 1969.

Duranoğlu, Hacı Mehmet: “1895’ten 1950’lere Dünyada ve Türkiye’de Sinema Politikaları ve Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018.

Ejlali, Parviz: **Degargunihaye Ejtema’ei va Filmhaye Sinemayi Dar İran: Jame’e Shenasiye Filmhaye Amme Pasand Dar İran (1309-1357)**, Tehran, Agah, 2016.

Eyvazi, Mohammadrahim: “Tabagheye Motevasete Jadid ve Nosaziye Eghtesadi Ejtemayi dar İran”, **Motaleate Rahbordi**, Eylül-Aralık 1998, No:1, s.155-178.

Farasati, Masoud: “Behtarinhaye Omre Ma: Behtarin Filmha va Filmsazane Tarikhe Sinema az Neghahe 55 Montaghede Sinemayi”, **Naghde Sinema**, No:33, s. 72-87.

Farnia, Azadeh: “Neshane Shenasiye Mafahime Modernism Dar Sinemaye Darius Mehrcui”, Yüksek Lisans Tezi, Tahran Azad Üniversitesi İletişim Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Tahran, 2013.

Foruzandeh, İman: “Tahlile Mohtavaye Payamhaye Farhangiye Filmhaye Darius Mehrcui, Motaleye Moredi: Ejare Neshinha, Leyla, Santuri, Narenji Poush”, Yüksek Lisans Tezi, Esfahan Azad Üniversitesi İnsani Bilimler Enstitüsü Kültürel İlişkiler İşletmecilik Ana Bilim Dalı, Esfahan, 2015.

Friedson, Eliot: “Communication Research and the Concept of the Mass”, **American Sociological Association**, Vol. XVIII, No:3, 1953, s.313-317.

Ghahreman, Meysam: “Mikro Moghavemat Dar Sinemaye Eteraziye Pish Az Enghelab: Barresiye Morediye Gheysar va Gavaznha”, **Siyasat**, No: 47, Haziran-Eylül 2016, s. 315- 332.

Ghareh Sheykhlu, Alireza, Vafayi, Mehdi: **Darius Mehrcui: Naghde Asar az Banu ta Mehmane Maman, Tahrán**, Hermes, 2006.

Ghasemi, Hakem: “Naghshe Nokhbegan dar Farayande Tasmimgiri va Tasmimsazi”, **Andisheye Enghelabe Eslami**, Eylöl-Mart 2004-2005, No:1&12, s.157-182.

Gholamali, Asadolah: **Revayate Modern va Moje Noye Sinemaye İran**, Tehran, Rasm, 2014.

Hayward, Susan: **Cinema Studies: The key Concepts**, 3. bs., London and New York, Routledge, 2006.

Hesamian, Farrokh, Etemad, Giti, Haeri, Mohammadreza: **Shahrneshini Dar İran**, 4. bsk, Tahrán, Agah, 1984.

Heydari, Gholam: **Tarikhe Tahliliye Sad Sal Sinemaye İran**, Tehran, Daftar’e Pajouhesh’have Farhangi, 2000.

Huaco, George A: **The Sociology of Film Art**, Çev. Behruz Turani, Ayeneh, Tahrán, 1982.

Jafari Nejad, Shahram: “Barzakh Dar Khal’a”, **Naghde Sinema**, No: 33, 2002, s.32.

Jahanbaglu, Ramin: **Moje Chaharom**, Çeviren Mansur Gudarzi, Ney, 4.bsk., 2005.

Jalayipur, Hamidreza: “Chera Tudeyi Khasiseye Came’eye İran Nist”, **Ayin**, Ocak 2006, No:5, s.14-17.

J. Veal, Antonie: “Baresiye Mafhume Sabke Zendegi”, Çev. Masume Sadaf Atashin, **Ta’me Zendegi**, No:1, Haziran-Eylöl 2016, s.35-68.

Kamalinia, Farzin: **Sinematik Hareket ve Tarzları**, İran, Negare Pardaz Saba, 2009.

Keyvankli, Deniz: “Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Heykel Programı, İstanbul, 2006.

Khanmohammadi, Hasan: “Fanksyonalizm dar Sinema”, **Sinema Teatr**, No:29, Nisan-Mayis 1998, 50-53.

Khamenei Pour: Fereydu, “Sinemaye Empresyonisme Faranse”, **Honar**, No: 17, 1989, S. 234-241.

Khorshidfar, Amirhossein: “Salinger der 91 Salegi Dargozasht”, **Etemad**, No:2164, 30 Ocak 2010, s.16.

Kovacs, Andras Balint: **Modernizmi Seyretmek**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010.

Krishner, Jonathan: **Hollywood’s Last Golden Age**, Çev. Narşman Afshari, Bidgol, Tehran, 2017.

Laleh, Abdolhossein: **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, İstanbul, DM Kitap, 2015.

Luisetti, Federico, Somigli, Luca: “A Century of Futurism: Introduction”, *Annali d’Italianistica*, Arizona State University, No: 27, 2009, S. 13-21.

Madahi, Anahita: “Sinemada Ekspresyonizm”, **Roshde Amuzeshe Honar**, No:6, 2006, s. 29-31.

Mantar, Arzu: “Konstrüktivizm Sanat Akımının 21. Yüzyıl Grafik Tasarımına Yansımaları: Afiş Örneklerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı, İstanbul, 2018.

Marie, Michel: **The New Wave: An Artistic School**, Çev. MohammadReza Yeganedoust, Tehran, Bidgol, 2019.

Mazrui, Khosrow, Gharibi Monfared, Mehdi Kamal: “Postmodernism va Jahani Shadane Farhang ba Takid bar Didgahe Enteghadiye Jean-François Lyotard”, Motaleate Siyasi, No:62, Ocak-Mart 2014, s.107-136.

Mehrabi, Masoud: **Tarikhe Sinemaye İran Az Aghaz ta 1357**, 7. bs., Tehran, Film, 1992, s. 501-508.

Mehrcui, Dariuş: “Man İnjuri Film Misazam”, **Film**, No:296, Ocak 2003, s. 90-95.

Midilli, Seher: “Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsil”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, S.11.

Miller, Toby, Stam, Robert: **A Companion to Film Theory**, United Kingdom, BlackWell, 2004, S. 129.

Mirbaba, Mohammad Hossein: “Moje Noye Sinemaye Ghabl Az Enghelabe İran: Nafye Sinemaye Hakem”, (Çevrimiçi), <http://problematicaa.com/cinema-before-revolution/>, Mayıs 2019, s. 1-15, s. 6.

Mir Ehsan, Ahmad: “Manzarhaye Noye Bazkhaniye Sinemaye Mehrcui”, **Gozareshe Film**, No: 97, s. 52-60.

Monaco, James: **The New Wave: Truffaut Godard Chabrol Rohmer Rivette**, 30. bs., Harbor Electronic Publishing, 2004.

Monaco, James: **How to read a film**, Oxford University Press, New York, 1977.

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9. bsk, İstanbul, Cem Yayın Evi, 2002.

Musavi Humeyni, Ruhullah: **Sahifeye Nur**, Tehran, Tanzim va Nashre Asare Emam, C: IX.

Naraghi, Ehsan: **Eghbale Namomken**, Tahran, Elm, 2003.

Nottingham, Stephen: "The French New Wave", Çev. Mina Rezapour, **Golestaneh**, 2004, No: 57, s.50-57.

Nuyan, Elif: "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanati ve Felsefe", Doktora Tezi, Ankara, 2010.

Omid, Jamal: **Tarikhe Sinemaye İran**, Tehran, Rozaneh, 1995.

Oxford University, "Maktabhaye Adabi: Empresyonizm", Çev. Gita Gorgani, Azma, No: 59, 2008.

Pesaran, Mohammad Hashem: **Economics Development and Revolutionary Upheavals in Iran**, London: Macmillan, 1985.

Ravadrad, Azam: "Came'e Shenasiye Asare Honari", Farhangestane Honar, No:2, 2010, s.66-91.

Roshan Zamir, Omid: "Amel Eghtebas Dar Sinemaye Mehrui", **Daftarhaye Sinemayi**, Mart 1981, s.41-45.

Sadidi Heris, Ali: Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Filmi Örneği", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

Salehi, Narges, Haji Agha Babayi, Mohammad Reza: "Bayane Mafahime Erfani Dar Sinemaye Managera", **Erfan'e Eslami**, No:57, 2018, s. 83-102.

Sarkhosh, Susan, Moradi, Zehra: "Tahlile Mohtavaye Ejtemaeiye Asare Masoud Kimiayi va Darius Mehrui", Pajuheshe Ejtemaei, No: 2, Ocak-Mart 2009, s. 135-163.

Shahnoushi, Mojtaba, Taki, Ali: “Tahlile Mohtavaye Sehaneye Mehrui (Leyla, Sara, Banu) Piramune Naghshe Zan Dar Khanevadeh”, **Jeme’e Farhang va Resaneh**, No: 1, 2011, s. 87-108.

Shariati, Ali: “Ensane Bikhod”, (Çevrimiçi) [Http://Shariati.NimeHarf.Com](http://Shariati.NimeHarf.Com), 30 Mart 2019.

SolhKonanade, Maryam: “Az Empresyonisme Sinemayi ta Sinemaye Novine Alman, Naghd va Barresiye Makatebe Sinemayi”, *Honar*, No: 15, 2017, S.69-90.

Stuart, Hall: **Representation: Cultural representations and signifying practices**. London, Sage, 1997.

Talebinejad Ahmad: **Yek Ettefaghe Sadeh: Barresiye Jaryane Moje No Dar Sinemaye İran**, Tehran, Sheyda, 1994.

Tehrani, Mahdi: (Çevrimiçi) www.hamshahrionline.ir/news/251153/, 30 Mart 2019.

Thompson, Kristin, Bordwell, David: **Film History: An Introduction**, 2. bs., New York, McGraw-Hill, 2003.

Welle, John P.: “Early Italian Cinema Literature: 1907-1920”, Vol. 12, No. 3, *Film History*, Indiana University Press, 2000, s. 288-299.

Wiegand, Chris: **French New Wave**, Pocket Essentials, Croydon, 2012.

Yaghmaie, Amir: “Sinema ve Yeni Dalga”, (Çevrimiçi) <https://www.salamcinama.ir/user-article/183>, 23 Mart 2019.

Yıldırım, Erhan, Can, Aytekin: “Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu”, *Selçuk İletişim*, 2019, 12 (1), s. 164-185.

Zeraati, Naser: **Majmoue Maghalat Dar Moareefi va Naghde Asare Mehrcui**, Tahran, Golshan, 1996.

Zeydabadinejad, Saeid: Çeviren Sheyda Ghomashchi, “Moje Noye Sinemaye İran, Hayahuye Yek Gav”, Çevrimiçi, <http://tarikhirani.ir/>, Ocak 2019.

“Empresyonizm Talfighi az do Sabke Realism va Romantism”, Ferdowsi, No: 80, 81, S. 30-32.

“Razi ke Mehrcui Darbareye Mohammadreza Shah Fash Kard”, Çevrimiçi, khabaronline.ir/news/800037, Şubat 2019.

“Harekate Mehrcui az Sinema be Adabiyat ba Tashvighe Mardom”, (Çevrimiçi), <http://www.ghatreh.com/news/nn46572884/>, Mayıs 2019.

“Roshanfekrane Razl va Mofatteshe Bozorg”, <https://www.goodreads.com/book/show/8509721>, Aralık 2018.

“Entekhabe Montaghedan va Nevisandegan”, (Çevrimiçi) <https://www.film-magazine.com/archives/articles.asp?id=76>, t.y.