



**BİR “UMUT SİNEMASI”: İRAN SİNEMASINDA CAFER PENAHI ANLATI  
YAPISI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ZAHRA MİRRZA**

**Eskişehir 2024**

**BİR “UMUT SİNEMASI”: İRAN SİNEMASINDA CAFER PENAHI ANLATI  
YAPISI**

**ZAHRA MİRRZA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans**

**Danışman: Prof. Dr.Erol Nezh Orhon**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü**

**Temmuz 2024**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Zahra Mirrza'nın "Bir "Umut Sineması": İran Sinemasında Cafer Penahi Anlatı Yapısı" başlıklı tezi 05/07/2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema Televizyon Anabilim Dalında, Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.**

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) :	Prof. Dr. Erol Nezh ORHON	.....
Üye:	Doç. Dr. Sibel NORMAN	.....
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL	.....

Prof. Dr. Saime ÖNCE  
Anadolu Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

BİR “UMUT SİNEMASI”: İRAN SİNEMASINDA CAFER PENAHİ ANLATI YAPISI

Zahra Mirrza

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih Orhon

Anlatı yapısı çözümlene, bir metnin veya eserin nasıl kurulduğunu, hangi unsurların kullanıldığını, bu unsurların nasıl bir araya getirildiğini ve bu aracılığıyla nasıl bir anlam oluşturulduğunu anlamaya yönelik bir analiz yöntemidir. Filmde yer alan karakterlerin kim oldukları, nasıl tasvir edildikleri, hangi özelliklere sahip oldukları gibi özellikler incelenir. Karakterlerin eserin ilerleyişi ve teması üzerindeki etkileri de değerlendirilir. Eserde meydana gelen olayların nasıl bir sırayla gerçekleştiği, bu olayların birbirleriyle nasıl bağlantılı olduğu analiz edilir. Olayların metnin gelişimine nasıl katkı sağladığı ve seyircinin algısını nasıl yönlendirdiği incelenir. Olayların dramatik gelişimi ve metnin genel anlatımını nasıl desteklediği üzerine analizler yapılır. Eserin sahibi olan sanatçının eseri (film) hangi bakış açısıyla anlattığı üslup tercihleri gibi unsurlar değerlendirilir. Bu unsurların filmin atmosferi ve anlamı üzerindeki etkileri üzerine odaklanılır. Eserin temel konuları, alt metinleri ve derin anlamları incelenir. Sanatçının aracılığıyla hangi mesajları vermeye çalıştığı veya hangi fikirleri tartıştığı üzerine yorumlar yapılır. Filmin geçtiği mekanın (yer) ve zamanın (zaman dilimi) önemi ve bu unsurların filmin anlamına katkısı incelenir. Mekan ve zamanın atmosfer ve karakterler üzerindeki etkileri üzerine değerlendirmeler yapılır. Anlatı çözümlene yöntemi, filmin derinlemesine anlaşılması ve yorumlanması için kullanılan kapsamlı bir analiz yöntemidir. Bu yöntem, seyircinin metnin içeriği, yapısı ve anlamı hakkında daha derin bir kavrayış sağlar. Bu araştırmanın amacı, yönetmen olan Cafer Penahiyi yakından tanımak, ona uygulanan sistematik sansür, yasak ve hapislere karşı yaratıcı mücadilesine tanık olmak, kendine has bir sinema dilini küresel olarak ortaya koyan filmlerini incelemek, sinema üslubunu analiz etmektir. Bu analiz filmin konusu, karakterlerin tanımlayıcı özellikleri, filmin mekan zaman kullanımının nasıl yansıtması, aktarılan etik değerler, filmin sonucunun şekli, görsel yapısı, kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgunun işlenişi, müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi desteklemesi, filmdeki makyaj tarzı, hangi atmosferin yaratılmak istenmesi, kullanılan kültürel kodlar ve simgeler neyi ifade etmesi, filmde yönetmenin tarzı nasıl yansıtıldığını araştıracaktır. Araştırmada, Cafer Penahi sinemasının özellikle 1990ların sonundan başlayarak günümüze kadar olan süreç incelenmiştir. ”Ayna” (1997), “Bu bir film değildir”(2011), “Taksi Tahran”(2015), “Üç Hayat”(2018) tezin örnek filmlerini oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İran sineması, İran Yeni Dalga Sineması, Sansür, Özgün Anlat

## ABSTRACT

### A “CINEMA OF HOPE”: CAFER PENAHI NARRATIVE STRUCTURE IN IRANIAN CINEMA

Zahra Mirrza

Department Of Cinema And Television

Anadolu University, Graduate School of Postgraduate Education, July 2024

Supervisor: Prof. Dr. Erol Nezhil Orhon

Narrative structure analysis is an analysis method aimed at understanding how a text or work is constructed, what elements are used, how these elements are brought together and what kind of meaning is created through this. Characteristics such as who the characters in the film are, how they are depicted, and what characteristics they have are examined. The effects of the characters on the progress and theme of the work are also evaluated. The order in which the events in the work occur and how these events are connected to each other are analyzed. It is examined how the events contribute to the development of the text and how they direct the audience's perception. Analyzes are made on the dramatic development of the events and how they support the general narrative of the text. Elements such as the stylistic preferences of the artist who owns the work and from what perspective he narrates the work (film) are evaluated. The focus is on the effects of these elements on the atmosphere and meaning of the film. The main themes, subtexts and deep meanings of the work are examined. Comments are made on what messages the artist is trying to convey or what ideas he is discussing. The importance of the place (place) and time (time period) in which the film takes place and the contribution of these elements to the meaning of the film are examined. Evaluations are made on the effects of space and time on the atmosphere and characters. Narrative analysis method is a comprehensive analysis method used for in-depth understanding and interpretation of the film. This method provides the audience with a deeper understanding of the content, structure and meaning of the text. The aim of this research is to get to know the director Cafer Panahi closely, to witness his creative struggle against the systematic censorship, bans and imprisonments imposed on him, to examine his films that reveal a unique cinema language globally, and to analyze his cinema style. This analysis includes the subject of the film, the defining characteristics of the characters, how the film reflects the use of space and time, the ethical values conveyed, the shape of the outcome of the film, its visual structure, camera angles, shooting techniques, the use of color and the processing of editing, the use of music, sound effects and dialogues, the story and the emotional atmosphere. It will investigate the make-up style in the film, what atmosphere is wanted to be created, what the cultural codes and symbols used mean, and how the director's style is reflected in the film. In the research, the process of Cafer Panahi cinema, especially from the late 1990s to the present, was examined. “Mirror” (1997), “In Film Nist” (2011), “Taxi Tehran” (2015), “Three Faces” (2018) constitute the sample films of the thesis.

**Keywords:** Iranian cinema, Iranian New Wave Cinema, Censorship, Original Narrative

## ÖNSÖZ

Öncelikle tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan sevgili anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, değerli bilgilerini benimle paylaşan, kullandığı kelimeler ve insancıl yaklaşımı ile hayatıma kattığı önemini asla unutmayacağım, kendisine ne zaman danışsam bana kıymetli zamanını ayırıp sabırla ve büyük bir ilgiyle bana faydalı olabilmek için elinden gelenden fazlasını sunan, samimiyetini benden esirgemeyen ve gelecekteki mesleki hayatımda da bana verdiği değerli bilgilerden faydalanacağımı düşündüğüm kıymetli ve danışman hoca statüsünü hakkıyla yerine getiren Prof. Dr. Erol Nezih Orhon'a teşekkürü bir borç biliyor ve şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca bu zorlu tez sürecinde manevi desteklerini benimle paylaşan İbrahim Aliyev, Ebrar Elif Dural, Halit Mirzayev, Erkeaym Temirbolotova, Mahmut Korkmaz, İrem Baydar, Yıldız Peten ve Mehmet Oğuz Yıldırım'a teşekkürlerimi bildiriyorum.

ZAHRA MİRRZA  
ESKİŞEHİR 2024

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

ZAHRA MİRZA

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
1. GİRİŞ .....	1
1.1 Problem .....	1
1.2 Amaç .....	13
1.3 Önem .....	13
1.4 Varsayımlar .....	13
1.5 Sınırlılıklar .....	14
1.6 Tanımlar .....	16
1.7 Yöntem .....	18
2. BİRİNCİ BÖLÜM .....	21
2.1 İRAN SİNEMA TARİHİ .....	21
2.2 İRAN YENİ DALGA SİNEMASI.....	28
2.3 DEVRİM ÖNCESİ İRAN SİNEMASI.....	38
2.4 DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI .....	42
3. İKİNCİ BÖLÜM.....	46
3.1 CAFER PENAİNİN YAŞAM ÖYKÜSÜ .....	46
3.2 CAFER PENAİNİN MİLLİ KİMLİĞİ .....	50
3.3 İRAN SİNEMASI İÇERİSİNDE ÖZGÜN ÇALIŞMALARI.....	52
3.4 PENAİNİN SİNEMASINDA ANLATI YAPISI VE TEKNİK ESTETİK ÖZELLİKLER .....	55
3.5 CAFER PENAİNİN SİNEMASINDA GERÇEKLİK .....	61
3.6 YASAK VE HAPİS CEZASI DÖNEMLERİ.....	67
4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	73
4.1 “AYNA” 1997 .....	73

4.2 “BU BİR FİLM DEĞİL” 2011 .....	85
4.3 “TAKSİ TAHRAN” 2015.....	94
4.4 “ÜÇ HAYAT” 2018.....	106
5. SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA.....	122



## GÖRSELLER DİZİNİ

	<b>Sayfa</b>
<b>Görsel 3.1</b> “Ayna“ (Ayneh) filmi (IMDb Jafar Panahi,1997).....	75
<b>Görsel 3.2</b> “Bu Bir Film Değil “(In film nist) (IMDb Jafar Panahi,2011).....	86
<b>Görsel 3.3</b> “Taxi Tahrán”(IMDb Jafar Panahi,2015).....	96
<b>Görsel 3.4</b> “Üç Hayat” (Se rokh)(IMDb Jafar Panahi,2018).....	108



# 1. GİRİŞ

## 1.1 Problem

Sinema insanların günlük yaşamlarının bir parçası haline geldiği gibi, açık ya da kapalı olarak siyasetin de bir parçası haline gelmektedir. Ama sinema bu araçsallaştırmadan daha fazlasıdır. Sinema tarihi boyunca, yaratıcı sinemacılar hikayelerini anlatmanın özgün bir yolunu bulmaktadır. Birçok sinemacı, yarattığı filmlerle yalnızca içinde beslediği sanatsal üslubu dışa vurmakla kalmamakta, bir sorun olarak gördüğü kişisel, toplumsal, siyasal ve kültürel meseleleri seyircilere iletmektedir. Sinema toplumu dönüştürme işlevine sahiptir. Aynı zamanda sinema tarihi gelişmelerden tesirlenen ve kaydedilen toplumsal hafızanın taşıyıcısı olan görsel bir bellektir. Sinema egemen ideolojiler tarafından bir tehdit olarak görülmekte ve kısıtlanmakta ya da propaganda aracı olarak kullanılmaktadır (Pudovkin,1995:8).

Tarihsel gelişmelerine bakıldığında iktidar mücadelelerinde eleştirinin geçerli bir yeri olduğu ortaya çıkmıştır. Özellikle eleştiri, iktidardakilerin toplumun geri kalanını kendi ideolojilerine göre yönetmeleri ve tüm kamusal alanı bu ideolojiye göre şekillendirmeleri için bir başlangıç noktası görevi görmektedir. Sinemanın ideolojik yönelimi ve kitle iletişim aracı olarak işlevi de dikkate alındığında sinemaya ilişkin tartışmalar daha da önem kazanmaktadır. Bu bakımdan film eleştirisi önemli bir çalışma alanıdır. Sinemanın bir sanat alanı olarak kabul edilmesi ve değerlendirilmesi çabalarının, sinemanın akademik araştırmalara konu olmasında büyük etkisi olmuştur. Aynı zamanda sinemayı, kamusal alanın inşasında kendisine yüklenen sözde “olumlu” işlevlerden kurtarmak da önemlidir. Günümüzde film eleştirisi hem sanatsal kriterlere hem de sinemanın burjuva kitleleri yeniden üretme işlevine dayanmaktadır. Bu kriterlerin geliştirilmesinde Marksist kurama dayalı yaklaşımların da etkili olduğu görülmektedir. Marksist kuram ile sinemaya bakılırsa sinemasının akla ilk gelen özelliği, burjuva ideolojisinin ve meta üretiminin tutarsızlıklarını beyazperdeye aktarmasıdır. Kitleyle ilgilenir ve eleştiride bulunur. Kurama göre Avrupa ülkelerinin benimsediği üst kültür anlayışı ve ana akım sinema, eleştirilmesi gereken kavramlardır. Hayatın her alanında materyalizme karşı yapılan eleştiri, Marksist bakış açısında kendisine yer bulmaktadır. Araştırma konu itibari ile Marksist kuram bakış açısına bağlı olduğu ve bu kuram açısından daha verimli incelenebileceği düşünülmektedir (Gasset, 1998: 159).

Marksist teorinin eleştiri alanındaki tarihsel ve toplumsal analizinin, burjuva kitleler arasında kuşkunun oluşmasına önemli katkı sağladığı yadsınamaz bir gerçektir. Burada önerilen yöntem, burjuva ideolojisi ile bu ideolojinin dayandığı meta üretim sürecinin çelişkilerini açığa çıkararak muhalefet kitlelerini daha etkili hale getirmede tarihi bir rolü üstlenmektedir. Dolayısıyla böyle bir teori ile sanat arasında ilişki kurulduğunda, bu teorinin politik bir eleştiri bağlamı gerektirdiği görülmektedir. Bu teoriye göre tasarlanan eleştiri yöntemleri, bir sanat eserinin hakim toplumun çelişkilerini yansıtıp yansıtmadığına veya sorgulayıp sorgulamadığına göre değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Penahi sinemasına bakıldığında sansür, baskı, yasaklara karşı İran’da yaşanan sorunlara ve rejim baskısına ayna tuttuğu görülmektedir. Penahi filmlerinde bir çok konunun beraberinde iktidar baskısı, insan ve kadın hakları, eşitlik, özgürlük, ekonomik sorunlara deyinmektedir. Sanatın yapabileceği

şeylerden biri de egemen ideolojinin her türlü yönlendirmesinden bağımsızlaşarak zihinlerde bu tür bir düşünce kuşkusu yaratmak ve kitlelerin özgürleşmesine katkıda bulunmaktır (Moran, 1999, 85).

28 Aralık 1895'te Paris'teki Salon Indien du Grand Café'de, Sortie des Usines Lumière à Lyon ("Lumière Fabrikalarından Çıkış") isimli filmi sunularak, yeni buluş dünyaya tanıtıldı. Bu buluşa, mucitler Lumière kardeşleri cinématographe (sinematograf) adını vermiştir. Cinématographe, Yunanca'da 'hareket' anlamına gelen 'kine' ve 'yazmak' anlamına gelen 'graph' sözcüklerine dayanır ve 'hareketle yazma' ya da 'hareketi yazan' demektir. Sinematograf, birbirini takip eden her fotoğraf, ışıktan geçirilerek karanlık bir ortamda beyaz bir ekrana yansıtılarak hareketli bir görüntü oluşturur. Sinemanın bir buluş olarak ortaya çıkışı, toplumsal yapıların yaşam tarzlarında ve dünya algısında köklü değişikliklere yol açtığı bir döneme denk gelmiştir. "Sanayi Devrimi'nin getirdiği bu toplumsal dönüşüm, fikirlerinde, ilişkilerinde, üretiminde, tüketiminde ve sezgilerinde yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasına neden oldu." Bu dönemi en iyi değerlendiren yazarlardan biri de hiç şüphesiz Charles Baudelaire'di. "Modern Yaşamın Portreleri" diyerek bu dönemde yaşayan kişi ve sanatçıların çeşitli portrelerini yaptı. Fahişelerin, bohemlerin, gezgincilerin ve züppelerin şehri, aynı zamanda tüm çarpıklıkları ve çirkinlikleriyle bir sanat eseridir. İnsanların birbirini gösteri nesnesine dönüştürdüğü bu yeni yaşam biçimini Walter Benjamin'in denemelerinden oluşan kitabı "Pasajlar"da da görmek mümkündür (Kılıç, 2008, s.17).

Sinema, tüm bu yaşam ve varoluş biçimleriyle insanın kendini yeniden keşfetmeye ve bulmaya çalıştığı yeni bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. "Sinema, yaşamın benzersiz bir bölümünü, dünyanın henüz kavranamayan bir boyutunu, diğer başka sanat biçimlerinin ifade edemediği tarafını yansıtmak için doğdu." Başka hiç bir sanat, gerçeği bu denli somut aktaramamıştır. Yaşamın dinamik doğasını da yakalayabilen sinema, gerçekliği en doğal haliyle yaratma yeteneğine sahiptir. Sinemayı doğrudan bir araç olarak tanımlayan Tarkovski, sinemanın doğrudan kendini yansıttığını ifade etmiştir. İnsanların trenin kendilerine doğru geldiğini düşünerek kaçtıkları "Tren Geliyor" filmi tanımlar ve "İşte o zaman sinema sanatı doğmuştur" der. "Söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da görünür bir dünyayı yansıtmamanın yeni bir biçimi değildir. Hayır, orada o an estetiğin yeni bir ilkesi doğmaktaydı" (Tarkovski,1994).

Kurguya önem veren biçimci yönetmenlerin filmlerinde (Eisenstein) kurgularında anlam açık, belirgin ve değişmezdir. Gerçek hayatta ise "gerçek" muğlak ve belirsizdir. Klasik anlatı sineması nasıl insanlara izledikleri şeyin bir film olduğunu unutturmaya çalışıyorsa, Fransız Yeni Dalgası yönetmenleri de bunun bir film olduğunu ve kişinin bakış açısını yansıttığını vurgulamak istediler. Çünkü onlara göre film, sanat gerçeği yansıtamaz, yaratıcı bir yazar (auteur) olarak yönetmenin ruhundaki gerçekliği yansıtır. Seyircinin de bunun farkında olması gerekir (Smith,2003).

Fransız Yeni Dalgası (Fransızca: la Nouvelle Vague), 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda eleştirmenler tarafından İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinden kısmen etkilenen bir grup Fransız film yapımcısına atıfta bulunmak için kullanılan bir terimdir. Fransız Yeni Dalga hareketi hiçbir zaman organize bir hareket haline gelmemiş olsa da, film yapımcıları klasik

film biçimlerini açıkça reddetmeleri ve tabuları yıkma cesaretleriyle tanınmışlardır. Bu akımın pek çok yönetmeni, dönemin çehresini değiştiren sosyopolitik değişimlere filmlerinde yer vermiş, görsel biçim ve sinematik temsildeki farklılıklar yoluyla muhafazakar modelden radikal bir kopuş sergilemişlerdir. Yeni Dalga yönetmenleri film eleştirmenliğinden gelmektedir. Her film, tıpkı yeni bir eser gibi, tüm geleneklerden bağımsız bir şekilde oluşturulur. Her film ayrı bir sanatsal ifade, ayrı bir sinema teorisi olarak yaratılmıştır (Güvemli,1960).

İngilizce literatürü dikkate aldığımızda “ülke sineması” ile “ulusal sinema” kavramı iç içe kullanılmaktadır. İngilizce literatürde genellikle birbirlerinin yerine ikame edilmektedir. Bunun sebeplerinden biri, imparatorluk çağını kapatan I. Dünya Savaşı ve ardından gelen II. Dünya Savaşı sonrasında yeni ulus devletlerin ortaya çıkışı ve 1947’de eski sömürgelerin bağımsızlığının, devletleşme sürecinin başlamasıdır. Diğer sebebi ise bağımsızlık hareketlerinin sadece siyaset düzleminde kalmayarak kültürel alanı da kapsamasıdır. Bu yönelimin sebebi ise bağımsızlığa ulaşan ülkelerin dekolonizasyon (sömürsüzleşme) süreciyle bağlantılıdır. Ülke sineması kavramı; herhangi bir ülkede çekimi yapılan filmlerde kullanılan dili ve biçimsel ana akım dili; ya da endüstri sinema biçimi adı; finansal büyüklükleri; ülkenin, milletin resmi ideolojisine, ulus-devlet vb. bazı özelliklerine göre (Hollywood, Bollywood, Fransız Yeni Dalgası, vb.) kullanılmaya başlanılmıştır (Nochimson,2013).

Bir çok ülke sinemasının özellikleri ve oradaki akımlar, bir gerekçeye dayandırılmış, tepki olarak, ya da sinemanın asıl işlevini yerine getirecek şekilde yeni bir şeyler aktarmak amacıyla doğmuştur. Örneğin İtalyan sineması (İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı )genel anlamıyla toplumun 1930'lu ve 1940'lı yıllarda faşist rejime karşı tepkisini anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelendirilebilir. Ünlü kültürel akımların, düşünürlerin ve yazarların büyük bir yıkımın ardından ortaya çıktığı bir gerçektir. Bu dönemde yeni bir kimlik arayışı içinde olan aydın kesim, yeni bir bilinçle bu hareketin ilkelerine tutunma ve kendini kanıtlama ihtiyacını hissetti. Bu, halkın diktatörlüğe karşı gösterdiği, toplu bir başkaldırıydı. Uzun zamandır burjuva sınıfının, diktatör rejiminin zulmüne karşı bir bağımsızlık savaşıydı. İtalyan Yeni Gerçekliğine benzer şekilde, İngiltere'de sosyalist sinema, işçi sınıfının sorunlarını ele alıyordu. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda İngiliz sinemasında da gerçekçiliğe doğru bir eğilim görüldü. 1930'lu yıllarda devlet eliyle yürütülen belgesel film geleneği sinemaya hakim oldu (Smith,2003).

Sinema sanatında ortaya çıkan tüm anlayışlar, getirdiği yeniliklerin ve farklılıkların gücüyle orantılı olarak, giderek tüm dünya sinemasını etkileyen akımlara dönüşmüştür. Sinema toplumdaki değişimlerden etkilenmiştir ve diğer sanatlardaki değişimlerden de etkilenmeye devam etmektedir. Alman sineması da ülke sinemasında bir örnek olabilir. Alman sinemasında Dışavurumcu akımın en çok talep görmesinin temelinde Alman devletlerinin yaşadığı toplumsal krizler ve baskıcı rejimlerin etkisi oldu. Halk ve aydınlar bastırılmış duygu ve düşüncelerini dışavurumcu üslupla sanata aktarmışlardır. Dışavurumculuk bir başkaldırının meyvesidir. 1919-1939 yıllarına kadar Almanya'da Alman dışavurumcu akımı, Dışavurumcu Alman sineması etkisi ile ortaya çıkmıştır. Bir diğer ülke sinemasına özgün örnek Fransız sinemasıdır. Fransız sinemasındaki ekonomik ve sosyal huzursuzluklar, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük film şirketlerinin iflasına yol açarak, bağımsız

yönetmenlerin ve yapımcıların daha özgür hareket etmesine olanak tanıdı. Bağımsız sinemacılar, filmlerinde sosyal ve politik konuları hem gerçekçi hem de lirik bir dille ele almaya başladılar. 1930'lu yıllarda ortaya çıkan ve Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik (Réalisme Poétique) olarak tanımlanan bu akımın parçası olarak yapılan filmler ortaya çıkmaya başladı (Güvemli,1960).

Ülke sineması kavramına ilk olarak, Terry Ramsaye'nin A Million and One Nights: A History of the Motion Picture (1926) ve Paul Rotha'nın The Film Till Now: A Survey of the Cinema (1930) kitaplarında orataya çıktı. Daha sonra yayımlanan ilgili kitaplarda ülke sineması, uzun süre doğrudan konu edilmese de genel bir anlatımla üretilen filmler ülkelerin başlık adlarıyla anılmıştır. Bu başlıklar, söz konusu filmin mahiyetini anlatmaktan çok, pek çok filmi kısaca tanıtan antolojiler şeklinde yer almıştır. Ancak ülke sineması bu kitapların bölümleri aracılığıyla yaygınlık kazanmıştır. Kitabın yayın tarihi dikkate alındığında bu kavramın Birinci Dünya Savaşı sonrasında kullanılmaya başladığı görülmektedir. Ülke sineması kavramı literatürde iki şekilde kullanılmaktadır: Birincisi, kendi sinemasını ulusal geleneklere ve özgünlük duygusuna dayalı olarak değerlendirmek; İkincisi, Batı akademisinin Batı dışı coğrafyaların film geleneklerini kendi film gelenekleriyle olan ilişkilerine göre sınıflandırmasıdır (Nochimson,2013).

Özellikle Hint sinemasında şarkıları ve dansıyla öne çıkan Gandhi gibi bir ulusal kahramanın ortaya çıktığı bir dönemde, İngiliz otoritelerinin büyük bir kolonide sinemayı ihmal etmesi düşünülemez. 1918'den itibaren şehirlerde denetim komiteleri kuruldu. İngiliz yönetim incelemesi: “Ortalama bir Hint filminde ünlü bir şarkıcı, dansçı ve ya bir dans grubu tarafından söylenen, iyi kızların, kötü kızların, iyi oğlanların ve kötü oğlanların yer aldığı 6-7 şarkı bulunur; olay örgüsü genellikle bir aşk hikayesidir.” Ama kız ve erkek asla öpüşmez, kahkahadan çok gözyaşı olur, kişiler toplumsal açıdan boşluktadır. “Potemkin Zırhlısı” gibi yabancı filmlerin bile gösterimine izni verilmiyordu. Sessiz sinema döneminde Hindistan'da binden fazla film çekildi; ancak günümüze sadece 13 tanesi hayatta kalabilmiştir. Hint sinemasına getirdiği en büyük yenilik, her filmde şarkı söylenmesi ve dans edilmesinin zorunlu olmasıydı. Müziğin sinemada önemli olmasının nedeni, festivaller, cenazeler ve geleneksel tiyatro gibi Hint ritüellerinde önemli bir rol oynaması ile bağlantılıdır. Ancak ülkede bir dil birliğini olmayışı, sesli filmlerin sadece çekildiği bölgede oynatılmasına sebep oldu. Bollywood, Hindistan'ın Mumbai (eski adıyla Bombay) şehrinde faaliyet gösteren bir film yapım şirkettir. Adı Bombay ve Hollywood'dan ilham alınmıştır. Dünyanın en çok film üreten ülkesi Hindistan'da filmlerin yaklaşık dörtte biri Bollywood'da çekiliyor. 1920'lerin başında Bollywood'un yükselişi birçok film yapımcısının dikkatini çekti. Bu dönemde yapılan filmlerin çoğu mitolojik ve tarihi nitelikteydi. Bollywood 1947'de büyük bir adım atarak, sosyal reform filmleri ile geçmişin tarihi hikayelerinin ve mitlerinin yerini almaya başladı. Bu filmlerde çeyiz sistemi, çok eşlilik, fuhuş gibi toplumsal uygulamalar sıklıkla eleştiriliyordu. Genellikle nesne muamelesi gören alt sınıfların hayatlarına odaklanıyordu (Smith,2003).

Yerli ülke sinemasının değerlendirilmesinde ortaya çıkan bir diğer sorun ise eserin araştırmacısı, senaristi ve editörünün belirleyici konumudur. Mesela diasporada yaşarken ülkesinin sinemasının tarihini yazan biriyle, memleketinde yaşarken ülkesinin sinemasını yazan biri arasında bariz bir fark vardır. Yazarın ilgi alanları, siyasi görüşleri ve değer

yargıları, yazdığı ülkenin sinemasının çeşitli yönlerini anlamamızı engellemektedir. Bu ikilem ülke sinemasında çoğu sinemada yaşanıyor. Örneğin Türkiye'de Hamid Debaş'nin İran Sineması kitabına atıfta bulunulmadan İran sineması üzerine yazılmış neredeyse hiçbir çalışma yoktur. Burada gözden kaçırılan şey, Hamid Debaş'nin İran sinemasına yaklaşımının, tıpkı Muhsin Mahmalbaf eleştirisi gibi, yönetmenleri büyük ölçüde rejime yakınlık ve uzaklık derecesine göre değerlendirmesi ile ilgilidir (Kırel,2006).

İran gibi köklü siyasi ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bir ülkede, İran sineması, siyasi yapıdaki değişimler, siyasi ve dini otoritelerin baskıcı politikaları, sansür uygulamaları, katı kısıtlamalar, tutuklamalar, mali kısıtlamalar arasında sancılı bir gelişim sürecinden geçmiştir. Bugün uluslararası üne kavuşmuş ve bir kültürel fenomen haline gelmeyi başarmaktadır (Debaş,2008).

Sinema iktidarların baskısı altında aydınların kendilerini ifade etme biçimi olarak sanatsal araçlarından biri olarakta kullanılmaktadır. Dünya tarihinde, özellikle devrimci siyasi değişim sırasında önemli bir araç olarak kullanılan sinema, ülkeye girişinden bu yana İran'daki siyasi süreçten büyük ölçüde etkilenmektedir. Şahın saltanat döneminde uzun yıllar saray mensupları için zengin bir eğlence olarak görülen sinema, din adamlarının baskısıyla halkın erişimine kapatılmış ve süreç içinde siyasi çekişmelerden dönem dönem etkilenmesi beraberinde kendisini var etmeyi başarmıştır (Nafisi,1997).

Bir kültürel sinema birikimi üzerine, Batıya özenmek yerine yerel unsurları kullanarak propaganda yaptığı İran Yeni Dalgası akımı oluştu. Dünya çapında prestijli ödüller kazanmaya devam eden İran Yeni Dalga filmleri, kendi ülkesinde yabancı bir misafirdir. Humeyni'nin İslam Cumhuriyeti rejiminden sonra İran'da filmler ağır bir şekilde sansürlendi ve bazı Yeni Dalga yönetmenleri sürgüne gönderildi. Rejim değişikliğinden sonra tamamen yasaklanan sinemalar, daha sonra İslami rejim propagandası için kullanıldı (Öztürk,2008).

İran sinemasını İran tarihi evrelerinden etkilenmiş ve zamanla kendine özgü bir dil oluşturmuştur. İran sinemasının tarihini, siyasi çalkantıların ve kısıtlamaların yaşandığı İran'daki siyasi gelişmelerin film piyasasını nasıl etkilediğini, özgün bir biçimsel yapı oluşturduğunu incelemek gerekir. Mart 1898 tarihinde, İran'da aşiret sistemiyle yönetimine sahip son topluluk olan Gacar Hanedanı'ndan Muzaffereruddin Şah, uzun Avrupa gezisi sırasında "Hareketli Fotoğraflar" ile karşılaşmış ve derinden etkilenmişti. Bu yüzden hareketli fotoğrafları çeken kamera almaya karar vermiş ve kamera alımı İran sinema tarihinde bir dönüm noktası oldu. Şah'ın kişisel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Khan (Akkasbaşı) "sarayın özel fotoğrafçısı" bu kameraları kullandı ve bu nedenle ilk İranlı film yapımcısı olarak kabul edildi. Akkasbaşı daha sonra Paris'te eğitim gördü ve Belçika, Fransa gibi ülkelerde filmler çekti (Debaş,2004).

II. Dünya Savaşının başlaması İran'da film endüstrisine birçok açıdan tesir etmiştir. 1937-1948 dönemi İran ulusal sineması tarihinde on yılın üzerinde verimsizlik yarattı. İran sinemasının uzun bir kış uykusuna yatmasının birkaç nedeni vardır. Bunun en bariz sebepleri, 2. Dünya Savaşı'ndan kaynaklanan İran'daki genel siyasi kriz, ülkenin müttefikler tarafından işgal edilmesi, sinema endüstrisinin kuruluş tarafından yıkıma uğratılması ve tabii ki yabancıların, özellikle de Hollywood'un egemenliğidir. Pehlevi hanedanının ilk Şahı Rıza Şah, modernleşme ve teknolojiye büyük ölçüde etkilenmiş ancak sinemanın önemini tam

olarak kavrayamamıştır. Rıza Şah'ın İran sineması için yaptığı belki de en önemli kararı, Tahran'ın yoksulların yaşadığı bir bölgesine Tammadon (Medeniyet) adını verdiği ve inşa ettiği bir açık hava sinemasıydı (Köse,2014).

İran'a sinemanın gelişi din adamları tarafından sert tepkilerle karşılandığı için sinema halka tanıtılmak için değil, zenginleri eğlendirmek için kullanılmıştır. 1950'li yıllardan önce İran sinemasından bahsetmek zordur. İran edebiyatından seri romanların uyarlanmasıyla birlikte Farsi filmleri yapılmaya başlanmış ve İran sineması Farsi filmleriyle ortaya çıkmıştır. Özellikle Şah'ın karısı Farah Diba'nın çabalarıyla kurulan, Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entellektüel Gelişimi Enstitüsü'nde kurulan Sinema Bölümü, İran sinemasının gelişimine önemli katkıda bulunmuş ve entellektüel sinemacıların İran Yeni Dalga'sının en iyi örneklerini vermesini sağlamıştır. Bu dönemde sinemaya büyük yatırımlar yapılmış, rejim değişikliği sonrası gündeme gelecek filmlerin temelleri bu dönemde atılmıştır. 1960'lı yılların sonlarından itibaren entellektüel yönetmenler, aynı dönemin Fars edebiyatında da sosyal gerçekçi anlayışları ortaya çıkmaya başlayan Şah dönemini eleştiren filmler ürettiler. Sinema ve edebiyat birbirini etkileşim halindeydi. Bu iki sanat dalının etkileşimi sayesinde İran sinemasının en iyi filmleri ortaya çıkmıştır (Nafisi,2008).

Rıza Şahın medeniyet ve modernite tasviri, İran toplumuna birçok Batılı değer kazandırdı. İran Şahı, İran'ın sömürge yönetimine uzun süredir dahil olmaları nedeniyle İngilizleri ve Rusları güvenilmez buldu. Bu yüzden profesyonel ve teknik bilgi için Nazilere ve Almanlara döndü. Savaş sırasında müttefikler, İran'ı Ruslara askeri teçhizat sağlamak için önemli bir stratejik konum olarak gördüler. İran'ın tarafsızlık ilanına rağmen müttefikler, Alman vatandaşlarının sınır dışı edilmesini talep etti. Şah'ın Almanya ile olan yakın ilişkisi ülkeyi savaşa sürükledi. 1941 senesinde İran, ABD ve İngiltere'nin desteğiyle Ruslar tarafından işgal edildi, Alman filmlerine el konuldu ve Rus filmleri sinemalarda gösterildi. Hatta Nazi yanlısı eğilimleri olduğu düşünülen Rıza Şah bu dönemde tahttan indirilmiş ve yerine oğlu Muhammed Rıza Şah geçmiştir. Daha sonra İran ve Sovyetler Birliği İran petrol meselesinde anlaşamadılar. Amerika bu sefer İran'ı destekledi. Amerikan askerleri 1942 yılında İran'a girdi ve İran filmleri de Amerika'dan etkilendi. ABD'nin İran'a girişi sırasında bu kez Rus filmlerine el konuldu ve ülkede Amerikan filmleri gösterilmeye başlandı (Aktaş,2005).

1941-1953'te ülkeyi çeşitli siyasi krizler ve çatışmalar sardı. Mevcut monarşinin üzerine dini baskının eklenmesi ülkede yaşanmaz bir atmosfer yaratmıştır. Ekonomik krizle birlikte muhalif seslerin baskısı artıyordu. Böyle bir ortamda tahta çıkan Muhammed Rıza Şah, siyasi tutuklu mahkumlara af çıkarmış , ülke genelinde yazı ve ifade özgürlüğünü tanımış ve değişimden yana olduğunu göstermiş, çeşitli gazeteler ve siyasi kuruluşlar da bunu temel almıştır. Bu değişiklikler İranlı aydınları bir nebze olsun rahatlatmış ama toprak ağalarını, kapitalistleri ve askerleri tedirgin etti. Muhammed Rıza Şahın modernizasyon kampanyaları halka ulaşmadı ve tepeden inme olduğu için din adamlarından tepki topladı. Tüm bu gelişmelere ek olarak Sovyetler Birliği, İran'ın toprak bütünlüğünü kabul etmesi şartıyla, ülkeye "Azerbaycan'a özerklik ve Kuzey İran Petrolünün ortak bir İran-Sovyet şirketi tarafından işletilmesini" teklif etti. Öte yandan İran hükümeti, Sovyetler Birliği'nin teklifini ABD'nin desteğiyle reddetmiş ve İran yeni bir döneme girmiştir. İran bu kez ABD devletinden etkilenerek ABD politikaları ve kültüründen etkilenmeye başladı. Bütün bu gelişmelerin ardından din adamları örgütlenmeye ve işçi sınıfından güç almaya başladı.

Şah'ın ülkeyi Amerika'ya bağımlı hale getirmesi, Amerika'nın tek sömürgeci güç olması neticesinde ülke içinden çıkılmaz bir yola girmiştir. 1949 yılında Şah'a yapılan suikastın faturası komünistlerin Tudeh Partisi'ne kesilmiş, parti kapatılmış, komünistler yer altına çekilmiş, bu durum en çok dindarların lehine olmuştur. Bu süreçte Muhammed Hidayet Musaddık başbakan oldu, petrolün millileştirilmesini sağladı ve Şah'ın gücünü sınırlamak için hamleler yaptı. Şah ülkeyi terk etmek zorunda kaldı ve Musaddık laik adımları nedeniyle din adamları tarafından hedef alındı (Aktaş,2005).

1950'lerin başı, muhtemelen İkinci Dünya Savaşı sırasında müttefiklerin işgaline tepki olarak doğan milliyetçi hareket, İran sinemasında kendine yer bulmaya başladı. Golam Hüseyin Nakşineh'in Vatansever (1952) filmi bu akımın ilk örneklerinden biridir. Böylece savaş sonrası dönemde filmler büyüyen orta sınıfın beğenisine hitap etmeye devam etti ve milliyetçi temalar kullanıldı. Bu filmler Pehlevi monarşisine hizmet ediyordu. Ardından Musaddık, emperyalizmin desteğiyle bir darbe yaptı, rejim devrildi ve Şah, daha fazla güç için ABD'ye olan borcunu ödemek üzere yeniden iktidara geldi. Musaddık'ı ve kendisine destek veren Milli Cephe'nin kilit isimlerini tutuklayan Şah, sonraki dönemi kanla iktidarını pekiştirmeye çalışarak geçirdi. Çeşitli katliamlar yaptı, Humeyni'yi yurt dışına gönderdi, ordusuyla ayaklanmayı bastırdı (Nafisi,2003).

Monarşik rejime karşı çıkan laik grupların din adamlarıyla işbirliği yapması, rejime karşı muhalefetin artması ve harekete geçilmesiyle üniversite öğrencileri, petrol işçileri gibi gruplar Şah'a karşı direnmeye başladı. Ülkedeki kargaşanın ortasında Abdan şehrindeki Reks sineması Yeni Dalga yönetmenlerinden Mesud Kimyayı'nın "Geyikler" filmi izlenirken kundaklanmış, kapı dışarıdan kilitlenerek filmi izleyen 350'den fazla seyircinin yanarak can vermesi sağlanmıştır. Bu feci olay üzerine ülkede sinema kundaklama, ayaklanma ve gösterilerin en popüler eylemi haline gelmiştir. Tüm bu olayların ertesinde Şah 1979 yılında ülkesini terk etmek zorunda kalmış, yurduna dönen Humeyni halk tarafından bir kahraman olarak karşılanmış, İran'da yeni bir dönem başlamış ve rejim değişmiştir. Musaddık döneminin ardından siyasete ilgisini yitiren halk, gerçeklerden kaçmak için macera ve aşk romanlarına yöneldiler. Düşük bütçeli ve sanatsal değeri olmayan İran filmleri bu dönemde ortaya çıktı. Bunların çoğu melodram, şiddet, seks ve diğer eğlenceleri yansıtan filmlerdir (Debaşı,2004).

Yönetmenliğini Dr. Esmail Koushan'ın yaptığı Utangaç (1950) filmi gişe rekorları kırarak İran sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Bu dönemki filmler şöyle tanımlanmaktadır; Filmler çok az sınırlı mekanda geçer. En yaygın kullanılan yerler ev hapsi, mahkeme salonları veya kaberelelerdir. Filmlerin konuları hep aynıdır. Kötü kaderleri nedeniyle bedbaht olan kadın ya da erkeğin hayatları konu edilir. Filmin sonunda mutlaka kötü kaderlerini iyilikleriyle yenerler. Filmin teması ne olursa olsun her zaman dans ve şarkı vardır. Farsi filmlerin kahramanları genellikle kadındır. Bu kadınlar filmlerde de çok şarkı söyleyeceği için şarkıcılar ya da tiyatro oyuncularından seçilmiştir. Bu nedenle genç kadınların güzel olması önemli değildir. Üstelik kahramanlar başlarına ne gelirse gelsin onurlarını ve masumiyetlerini asla kaybetmezler. Filmlerdeki temalar genellikle diyalog yoluyla tartışılır. Farsi filmlerin hedef kitlesi yabancı filmlerden hoşlanmayan alt sınıf izleyicidir. Bu filmler Fars dilinde olmalı, herkesin anlayabileceği konuları ele almalı ve

mutlu sonla bitmelidir. Filmler genellikle çok düşük bütçelerle yapılmıştır. Filmler gereğinden kısa ise stüdyodan rastgele sahneler eklenerek uzatılabilirdi (Oylum,2017).

Hamid Debaşı, İran monarşisinin yabancı güçler karşısındaki çaresizliğinin sinemadaki izdüşümü olarak gördüğü bu filmlere “cahil filmler” adını vermiş ve şu şekilde tanımlamıştır; “1960'lı yıllar boyunca devam eden ve beceriksiz proleter ya da küçük burjuva karakterlerin etrafında dönen “cahil filmler” rejimin en aşağılık özelliklerini bünyesinde barındıran beceriksiz insanları resmediyordu.”Ortaçağ kahramanlık geleneğinin bir karikatürü olan cahil erkeğin “namusunun” ailedeki kadınların şerefiyle doğrudan bağlantılı olduğu erkek şovenizminin en temel söylemlerinden birini temsil ediyordu. Farsi filmlerin ticari olarak büyük başarı elde etmesinin ardından yabancı film şirketleri afallayarak durumu kurtarmak için çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Filmlere Farsça alt yazı eklemişler ancak halkın çoğunluğunun bilgisiz ve okuma yazma bilmemesi nedeni ile başarısızlığa uğramışlardır. Sonuç olarak, yabancı aktörlere Farsça dublaj yaptırarak gişe başarılarını tekrar toplamışlardır. İranlı seyircinin yabancı filmleri tercih etmesindeki nedenler bunlar olduğu düşünülmektedir:

1-Toplumun yabancı filmler sayesinde yüzyıllardır geleneksel tarzdaki yaşamlarının dışında bir dünya ile karşılaşmış olması,bu dünyanın koşullarına ve olanaklarına hayran olup kolay benimsemiş olmaları

2-Yabancı filmlerin teknik mükemmelliğine alışan izleyiciler, bu standartlara uymayan, ilkel olarak kabul ettikleri İran filmlerinde anlatılan olaylara ve hikayelere ilgi göstermemeleri

3-Hayranlıkla izledikleri yabancı starların Farsça konuşmalarından etkilenmiş olmaları (Debaşı,2004).

Yeni İran Sinemasının benzersizliği, hikayeleri varoluşsal bir perspektiften anlatma yeteneğiyle karakterize edilmiştir. Filmlerde karakterlerin yaşadığı olay ve olguların insan varoluş düzleminde nereye oturduğuna üstü kapalı olarak işaret etmekte ve izleyiciye sorular sormaya çalışmaktadır. Hikayelerin çoğu zaman yanıtı yoktur veya imalar doludur; Ancak izleyicinin anlamaları gereken şeyi bir şekilde anlaması üzerine kurulmuşlardır (Köse,2014).

Dariush Mehruji'nin “Gav” (İnek) (1969) adlı filmi, İran Yeni Dalgası, Özgür Sinema, Üçüncü Cephe Sinemacıları veya Entelektüel Sinema olarak da bilinen bu hareketin öncüsü olarak kabul edilir. Hareket yeni kültürel, dinamik ve entelektüel değerleri ortaya çıkardı. 3-4 yıl içinde 40-50'ye yakın önemli film çekildi ve İran Yeni Dalgası böylece kuruldu. Bu dalgaya katkıda bulunan faktörler elbette dönemin entelektüel ve politik hareketlerinin sonucuydu. Hareketin başlıca liderleri arasında Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Satış, Behram Beyzayi ve Pervis Kimyani vardı. Bu yönetmenler şiirsel sinema dili, politik ve felsefi tonların ön planda olduğu yenilikçi sanat filmleri yapmışlardır. Bu türdeki filmler, onlardan daha önceki filmlerden ayıran üslup değişikliği ve Yeni İran Sineması adıyla anılmasıdır. İran Yeni Dalgasının en önemli yönetmenleri, Abbas Kiyarüstemi, Cafer Penahi, Majid Majidi, Behram Beyzayi, Dariush Mehruji, Mohsen Makhmalbaf, Mesud Kimiai, Sohrab Şahit Sales, Perviz Kimyavi, Samira Makhmalbaf, Amir Naderi ve Abolfazl Jalili'dir (Oylum,2017).

Yeni Dalga döneminde yapılan filmlerin ortak özelliği yerellikteki ulusal dokudaki ısrarlı tutumlarıdır. Özellikle Fars edebiyatından aldıkları referanslarla önemli filmler yapmışlardır. Bu dinamik sanatsal ortamdan endişe duyan Şah yönetimi, film endüstrisi üzerindeki baskıyı artırarak İran filmleri arasında rekabete neden olmuştur. Yeni Dalga sinemacılar sansüre uğramış, yönetmenler bu sansürü aşabilmek için simgesel anlatı geliştirmişlerdir. Sonraki dönemde kimi yönetmenler ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır (Debaşı,2004).

İran'ın sinemayla tanışması saray üzerinden olmuş ve ilk zamanlarda saray ileri gelenlerini ağırlayan ve modernleşme projesinin propaganda aracı olarak hizmet veren sinema, İslam Devrimi döneminde tamamen yasaklanmıştır. Devrimden sonra film endüstrisi yeniden canlandığında yönetmenler, katı devlet kontrolü ve sansür uygulamalarını aşmak ve ortak bir İslami film inşa etmek için şiir, metafor, sembolizm gibi çeşitli anlatım araçları geliştirerek bir sinema dili geliştirdiler. Yeni İran sineması şeklinde adlandırılan ortak bir sinema dili ortaya koymuşlardır (Debaşı,2004).

Her sanatçı ve eseri, çevresinden, onu şekillendiren koşullardan beslenir ve kendine özgü bakış açısıyla son halini oluşturur. Bu bağlamda Cafer Penahi filmlerinin gerçeklikle ilişkisini anlamak için İran sinemasının tarihini, siyasi çalkantıların ve kısıtlamaların yaşandığı, siyasi gelişmelerin film piyasasını nasıl etkilediğini, özgün bir biçimsel yapı oluşturduğunu incelemek gerekir (Nafisi,2003)

Yeni İran Sineması'nın etkili isimlerinden Cafer Penahi dünya çapında tanınan, uluslararası ödüllere sahip yönetmen, senarist, yapımcıdır. Yeni İran Sineması'nın özel isimlerindedir. Kendine has sinema diline sahip olan özel yönetmen Cafer Penahi sadece İran sinemasında değil, dünya sinemasında da önemli bir yere sahiptir. Gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan, kendine özgü sinema biçimini, yalın dilli, filmlerinin dünya çapında ilgi duyulmasına sebep olmuştur. Rejimin uyguladığı yasalara rağmen sansürü oldukça özgün bir biçimsel yapı malzemesi yapmayı başarmıştır. Seçtiği konu, anlatımdaki samimiyet ya da sahne kurarken dışsallaştırılması yöntemleri ve oyuncu kadrosu seçimleri ile filmler çok içten ve sadedir. Ancak filmi okurken yönetmen Cafer Penahi'nin sinemasının tarihi geçmişini bilmek, onun sıradan insanların hikayelerini anlatan, İran'daki Yeni İran Sinemasının zorlu nesnellliğini çözmeye çalışan bir sinema geleneğinden geldiğini anlamak gerekir. İran sineması Yeni-Gerçekçi akımı yönetmenlerinden olan Cafer Penahinin yaptığı filmlerin resmi ideolojisini kavramak önemlidir (Köse,2014).

Penahi, filmlerinde aktardığı düşünceler nedeniyle “sistem karşıtlığı propagandası” nedeniyle defalarca hapis cezası aldı. Filmlerinde şeriatın gölgesi altındaki insanların toplumsal yaşama eşit katılım mücadelesini anlatan yönetmen, Haziran 2009'dan Mayıs 2010'a kadar ülkesinde tutuklandı. Hapis cezasının asıl nedeni ise “rejimi sanat yoluyla protesto etmek”ti. 2009'da Ahmedinejadın Cumhurbaşkanı ilan edilmesinden sonra çıkan olaylarda sokaklarda Besic milislerin (Gönüllü Milis Teşkilatı) öldürülen insanların anısına düzenlenen törene gittiğinde ilk kez tutuklanıp serbest bırakıldı. Ancak birkaç ay sonra evinde tutuklanan Cafer Penahi, bir daha serbest bırakılmadı. Yetkililer hiçbir zaman suçunun ne olduğunu açıklayamadı ve 2010 Cannes Film Festivaline günler kala avukatı ve ailesini görmek için açlık grevine başladığını duyurdu. Cannes Film Festivalinde Fransa Kültür Bakanı Fredric Mitterrand ve Fransa Dışişleri Bakanı Bernard Kouchnerin, hapisshanedan

gönderdiği mektubu festivalin açılışında okumasıyla beraber sonunda on ayın ardından avukatıyla görüşme hakkı buldu. İddialara göre İslam devrimi ile iş başına gelen İran'ın hakim rejimi aleyhine bir film yapma çabalarındaymış. Ancak Cannes Film Festivali'ne gönderdiği mektupta şu cümleler görülmektedir: "Hiçbir zaman rejim karşıtı film yapmadım." Söz konusu mektupta ayrıca şu cümleler yer alıyordu: "Burada çok sayıda masum insan tutuklandı ve sesleri hiçbir yere ulaşamıyor." Uluslararası Af Örgütü, Cannes Film Festivalindeki Cafer Penahi'nin boş koltuğunu rejimin susturma deliliği olarak nitelendirmişti. 01 Mart'tan beri Tahran'daki Evin Cezaevi'nde tutuklu bulunan ve 16 Mayıs'tan beri açlık grevinde olan Cafer Penahi'nin, 2 milyar Rial karşılığında (yaklaşık 200 000 USD) serbest bırakıldı (Oylum,2017).

2011 yılında tekrar Cannes Film Festivali'ne davet edildi ancak Cafer Penahi, "milli güvenliğe aykırı suçlar" düzenlemesi nedeniyle 20 yıl süreyle film yönetmenliği yapması yasaklandı. Daha sonra ev hapsine mahkum edildi. Ancak Cafer Penahi birçok Avrupa ödülü almaya devam etti. Çünkü Pehani dört duvar arasında "Bu bir film değil" belgesel drama filmini çekti. Ev hapsi zamanı bile sınırları zorlayan sanatçı kimliğini ortaya koydu. Filmin ortaya çıkışında en az yapımı kadar yaratıcı ve özgündür. İran hükümetine yakalanmamak için bir pastanın içine yerleştirilen usb bellek içindeki film İran'dan Fransaya kaçırıldı. 2011'de tutuklu bir sanatçıyı yani kendisini konu alan "Bu Bir Film Değil" belgeseli büyük bir direnişin habercisi olarak nitelendirilebilir. Bir dansçının pastadan çıkması şaşırtıcı olmasa da filmin tamamen dansçının kıvraklığını, figürlerini, özetle ifade edilirse soyutlamanın vücut bulmuş halini yansıtıyordu. Filmde: "Bir film anlatılabilecekse onu görüntüye aktarmanın ne anlamı var?" sorusunu kendine soran Penahi kendi zihnindeki görüntüleri izah ediyordu. Seyirci kendi hayal gücünü kullanarak, ilk kez bir filmi canlandırmaya çalışıyordu. Belgesel tarzında başlayan film, çok sonraları tipik bir Penahi filmine dönüşmektedir. Başta Cannes Film Festivali olmak üzere Türkiye'deki ve birçok ülkedeki film festivallerinin programına alınması ve yönetmenin bu film festivallerine davet edilmesi, İran hükümeti tarafından yasaklanmış olsa da sanatçıların direnişe geniş çapta destek oluyordu (Pekdemir,2015).

2010 yılında 20 sene boyunca film çekmesi yasaklanmış olan Penahi oldukça inatçı bir yönetmendir. Hiç bir zaman pes etmedi. Yaratıcı çıkış yolları bularak, polisler görmesin diye camlarını siyah perdelerle kapattığı evde telefonla film çekip pastanın içinde Cannes'a gönderdi. Küçük bir alana hapsedilme korkusu ve sıkıntısı (ev hapsi), gerçeklik algısının değişmesine neden olmuş gibi görünmektedir. Penahi'nin baskınlara neden olma yeteneği, yalnızca kapalı alanda mahsur kaldığında patlamalara neden olmakla kalmadı, aynı zamanda çıkışın olmaması nedeniyle kendine zarar verme dürtüsüne de neden oldu. Artık her şeyin değişmesi, kırılması, sızması, taşması kaçınılmazdır (Nafisi,2003).

2009 yılında Penahi, 60. Berlin Film Festivali'nde "İran Sinemasının Bugünü ve Geleceği" konusunu konuşmak üzere Berlin'e gitmek istediğinde pasaportuna el konuldu ve ülkeden çıkışı yasaklandı. Sebebi ise Montreal Film Festivali'nde boynuna taktığı yeşil atkıydı. Bu renkli eşarp; Bu, cumhurbaşkanlığı seçiminden sonra doğan "yeşil hareketin" bir simgesi; protestocuların seçimin hileli olduğunu iddia etmesi, Tahran'daki hükümetten duyulan memnuniyetsizliğin kanıtıydı. Tutuklanmasının ardından, aylarca süren haksız mahkumiyetine son verebilmek için, içinde Robert Redford, Martin Scorsese, Robert de Niro,

Steven Spielberg, Coen kardeşler, Michael Moore, Jonathan Demme ve Jim Jarmusch'un da bulunduğu Hollywood'un önemli yıldızlarının isimlerinin yanı sıra 50 İranlı yönetmen ve oyuncunun bulunduğu bir grup, hükümete dilekçe verdi. Dilekçenin son cümlesi ise şöyle yazıyordu: "Tüm sanatçılar gibi; İranlı sanatçılar da sansürlenmek,

engellenmek veya tutuklanmak yerine kutlanmalıdır..." Cafer Penahi, 2010 yılında hükümet karşıtı protestolara verdiği destekten sonra gözüne alınmış, "sistem karşıtı propaganda" suçlamasıyla altı yıl hapis cezasına çarptırılmış, film çekmekten ve senaryo yazmaktan men edilmiş aynı zamanda kendisine yurt dışına çıkış yasağı getirilmişti. Ailesinin tehdit altında olduğu gerekçesiyle, 18 Mayıs'ta açlık grevine başlayan Cafer Penahi, 25 Mayıs 2010'da kefaletle serbest bırakıldı ve yasaklandı (Oylum,2017).

Yeni Dalga akımının en güzel örneklerini sunan Penahi, her filminde çağdaş İran sinemasının "hümanist" temasını yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Öncelikle bugün İran'da özgür vicdana sahip insanlara nasıl davranılması gerektiğini çok insani, duygusal ama çok içli olmayan, çok gerçekçi bir şekilde sunmaktadır. İnsan kadar evrensel bir olguyu şiirsel ve sanatsal bir dille anlatmaktadır (Köse,2014).

Cafer Penahi, 2022 yılı 11 Temmuz'da bir protestoya katıldıktan sonra tutuklanan yönetmen arkadaşları Muhammed Resulof ve Mustafa El Ahmed hakkında bilgi almak için Evin cezaevine gitmesinin ardından yeniden gözüne alınmıştı. Penahi'nin eşi Tahire Saidi, kocasının tutuklanmasıyla ilgili şunları söyledi: "Cafer vatandaş haklarına sahiptir. Yasal prosedürler var. Birini hapse atmak için önce onu ifadeye çağırmanız gerekir. Bir kişinin arkadaşlarının akıbetini öğrenmek için cezaevinde tutuklanması birçok soruyu gündeme getiriyor. Bu yasal bir tutuklama değil, bir adam kaçırmadır" dedi. Cezaevi yetkililerinin eşine verdiği bilgiye göre Penahi, daha önce aldığı 6 yıllık hapis cezasının onaylanmasının ardından tutuklandı (Gazete Duvar,2020).

Penahi'nin genel olarak "evrensel meseleleri" İran'daki kadın hakları ve diğer pek çok sorunlu meseleyle harmanlayıp, gelenekten uzak bir çizgi çizdiği görülmektedir. Penahi sinemasında kelimeler ve semboller kayıksız ve kökensiz bir oluş halinde anlam yaratmaktadır. Penahi sineması, düzenin, kontrolün, huzurun, sınırlı göstergeler evreninin steril ve hijyenik havasını yok ederek yeni bir evren kurar: kaosun, kontrol edilemezliğin ve çalkantının hakim olduğu bir evrendir. Bu evrende göstergeler tıpkı protonlar ve nötronlar gibi hiç durmadan sürekli çarpışır ve her çarpışmada onları hapseden, kısıtlayan anlamlarını yitirmektedir. Debaşı'nın belirttiği gibi Penahi'nin görsel dili, göstergelerin zoraki anlamlarından arındırıldığı ve hiçbir anlam taşımadığı, kaotik, kışkırtıcı ve rahatsız edici bir yapıya sahiptir. Penahi'de metafor ve simgeler kültürel geleneklerin ötesine geçiyor ve öznel, görsel bir bilinçdışı yaratıyor. Dolayısıyla bu tür görsel imgeler, bizi düşünme konforunu kırmaya ve zorunlu anlamlarından (temel anlam) özgürleştirdikleri simgesel bir alanda faaliyet gösteren işaretlere zorlamaktadır (Debaşı,2004).

Penahi sinemasınının temel anlamda özetlenecek olursa, gerçek hikayelerden ilham alan senaryo, gerçek mekan ve genellikle dış mekanların kullanımı, uzun hazırlık ve doğaçlama içeren profesyonel olmayan aktörlerin kullanımı, doğal ve yalın görüntüler gerçek ile kurgu arasında güçlü bir belirsizlik duyusunun yansması, karakter ve hislerini açığa vuran jestler, bakışlara vurgu yapılarak eylem ya da diyaloglarla daha az desteklenen bir anlatım dili

tanımları kullanıla bilinmektedir. Batının canlı, yüksek teknoloji tarzından farklı olarak sade, mütevazı bir işleyişi ve insani değerleri öne çıkaran hümanist bir dil yapısına sahiptir (Köse, 2014).

Penahi filmlerinde insanların özgür düşüncelere ulaşabilmelerini sağlayan, onlara farklı bir düşünce, bakış açısı sunan, zulme ve haksızlığa karşı direnen, her türlü zorluğun karşısında durabilen bir alternatif dünya sunmaktadır. Ancak iktidar baskısı olan her yerde direniş de vardır. Penahinin içerdiği eleştirel görüşlerle birlikte içinde bulunduğu film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yenilik yapmaya çalışan, birçok deneysel unsuru bünyesinde barındıran yeni bir sinema ortaya koyuyor. Toplumsal bağlamdan kopmadan oluşturulan bu muhalif imgeler, içinde yaşanılan, soluk alıp verilen dünyadaki sıkıntıları, rejimin ikiyüzlülüğünü, çarpıklıkları, yoksulluğu, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, çoğunluk karşısında sesini duyurmada güçlük çeken azınlıkların yaşadığı sıkıntıları yansıtarak, öteki sorunlu toplumsal hakikat alanlarını aktarır. Böylece hikaye anlatıcılığından uzaklaşarak hayatın kendisini göstermeye odaklanıyor (Nafisi,2003).

Penahi filmlerini İran tarihinden, kültüründen, geleneğinden, şiirinden, edebiyatından, İran sinemasından, İran'ın kalamından koparıp almak, onu yarım bırakmaktır. Penahiye bütün bunlardan ayrı anlatmaya ve anlamaya çalışmak, boş bir çabadır. İran sinemasının kalbine saplanmış bir hançerdir. Penahi'nin filmlerinin tamamı İran teolojisine ve İran sinema diline ait motifler ve içerikler barındırmaktadır. Özellikle ilk dönemde yaptığı filmleri de ustası Kiyarüstemi'den izler taşıyor. Penahi sinemasını ayırıp siyasal sinema, entelektüel sinema, dini sinema, siyasal İslam sineması, basit anlatılı sinema, drama, komedi vb. türlerle sınırlamak mümkün değildir. Penahi filminde bir misyon vardır. Penahi'nin kahramanları bir tasavvuf yolculuğu gibi karşılaştıkları her mekanda olgunlaşır, ancak bu olgunluk hali tıpkı tasavvufta olduğu gibi kendi döngüsü içinde, bir daire etrafında dönerek gerçekleşir. Tasavvuftaki gibi hiyerarşik ve doğrusal bir yol değildir. Bu yolculuk, geri dönüş ve çöküşün tüm olasılıklarını içinde barındırır (Köse,2014).

Penahi sineması dünyanın pisliğine, pasına, günahlarına bakar. Penahi sineması saklanan kusurların ortaya dökülüp etrafa saçıldığı günahkar sinemadır. Penahi, seyircinin duygu ve düşüncelerini yönlendiren, seyirciye komutlar veren didaktik bir yönetmen değildir. Öğreten ve öğretilen arasındaki duvarlardaki perdeleri indiren Penahi sinemasının seyirciye bir aralıktan, boşluktan gayri vaat ettiği hiçbir şey yoktur. Cafer Penahi'nin sineması sorunların, güvensizliğin sinemasıdır. Hayatın her aşamasında karşılaşılan bitmek bilmeyen zorlukların ve sorunların öyküsünü anlatmaktadır. Statüyü, yerleşik, rahat ve sabit kimliği tehdit eden bir sinema türüdür. Bu bir protesto sinemasıdır (Debaşı,2004).

Penahi ulusaldan evrensele uzanan bir sanatın sinemadaki en göze çarpan temsilcilerinden biri olarak gösterilebilir. O'nun her filminde alışlagelmiş klişelerin dışında özgün bir sinema dili vardır. Anlattığı öyküler sadece ona özgüdür ve gerçekçidir (Debaşı,2004).

Yer alan tartışmalar ve değerlendirmeler ışığında bu çalışmanın problemi, kendi sinema dilini oluşturmuş yönetmen Cafer Penahinin filmlerindeki anlatı yapısını inceleyerek kendine özgü anlatı özelliklerini tespit etmektir.

## 1.2 Amaç

Bu araştırmanın amacı, yönetmen olan Cafer Penahi'yi yakından tanımak, ona uygulanan sistematik sansür, yasak ve hapislere karşı yaratıcı mücadilesine tanık olmak, kendine has bir sinema dilini küresel olarak ortaya koyan filmlerini incelemek, sinema üslubunu analiz etmektir. Cafer Penahinin sinemasına bakarken, İran sinemasına genel olarak bakmak ve onun tarihi dönemleri içerisinde incelemek Penahi sinemasını daha sağlıklı bir biçimde anlamamızı kolaylaştıracaktır. Bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- a.İran sinemasının tarihi evreleri nelerdir?
- b.İran Sinemasında Cafer Penahinin önemi nedir?
- c.Cafer Penahinin sinema tekniği ve estetiği açısından ortaya koyduğu özgün yaklaşımlar nelerdir?
- d.Penahi filmlerinde evrensel sorunları ele alış ve anlatı yapısını inşa edişinde temel unsurlar nelerdir?

## 1.3 Önem

Alanyazısına bakıldığında İran Sinemasıyla ilgili yapılan çalışmalar içinde Cafer Penahi ile ilgili kitap ve akademik çalışmalar son derece sınırlıdır. Yönetmen ile ilgili olarak gerçekleştirilmiş bütünlüklü bir kitaba rastlanmamıştır. Hakkında 2020 senesi “İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme”, 2021 de yapılmış “İran İslam Devrimi sonrası ve Cafer Penahi sinemasındaki kadın temsili” yüksek lisans çalışmaları bulunmaktadır. Çalışmanın önemi, Cafer Penahi sinemasındaki anlatı yapısını ortaya koyması bakımından literatüre katkıda bulunacağı ve bundan sonraki çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

## 1.4 Varsayımlar

- a.Devrim sonrası İran sinemasında yaratılan yeni sinema anlayışıyla sinemanın eski olumsuz imajının silinmesi için çaba sarfedildi.
- b.Sansür, baskı ve dayatmalarla şekillenen Yeni Dalga İran sineması, yasağa rağmen gelişimini sürdürerek yeni ve özgün bir sinema dili yarattı.
- c.İran sinemasında açıkça politik film yapmak mümkün değildir.
- d.Cafer Penahi siyasal, sosyal ve kültürel gerçekleri öne çıkaran, kültürler arası iletişimi, kadın haklarının savunulması ve kültürel kimliğin geliştirilmesi temalarını işleyen filmler yapmaktadır.
- e.İran sinemasında devlet sansür aygıtını kendi ideolojik çerçevelerine uydurma yoluna gitmiştir.

## 1.5 Sınırlılıklar

Bu incelemede İrana sinemanın gelişi, İran İslam Devrimi dönemi ve İran Yeni Dalga akımının 1980'li yıllarına kadar olan süreci ele alınmıştır. Cafer Penahi sineması özellikle 1990ların sonundan başlayarak günümüze kadar olan süreçte gelişim gösterip şekillenmiştir. "Ayna"(1997), "Bu bir film değildir"(2011), "Taksi Tahran"(2015) ve "Üç Hayat"(2018) tezin örnek filmlerini oluşturmaktadır. Cafer Penahinin filmografisinde uzun metraj filmleri ele alınmıştır. Bunun dışında kalan ilk dönem, kısa ve belgesel filmleri tezin araştırma kapsamına alınmamıştır.

Cafer Penahinin "Ayna" (1997) filmi dördüncü duvarı yıkan bir sonlukla bitiyor. Otobüste yaşanan bir sahnede küçük Mina, kamera karşısına geçtiğinde filmdeki rolünü bırakıp "Artık bu filmde oynamak istemiyorum" diye bağırır. Sonrasında kendi evini bulmak için, arkasında kamera ekibinin olduğunu bilmeden yola düşer. Yönetmen mikrofonu çıkarmayı unutan Minayı tek başına gerçek kimliğiyle evini bulmaya çalışırken gizlice kamera arkası kamerasıyla takip eder. Bu esnada "Ayna" filmi kurmaca olmaktan çıkıp belgesele dönüşmektedir (Köse,2014).

Penahi'nin film yapması, "ulusal güvenliğe karşı işlenen suçlara" ilişkin hüküm gereği tam 20 sene boyunca yasaklanmıştır. "Bu bir film değildir" (2011) Penahinin ev hapsi zamanı gizlice dört duvar arasında yapılmış belgesel drama filmidir. Ev hapsi zamanı bile sınırları zorlayan sanatçı kimliğini ortaya koymaktadır. Filmin ortaya çıkışında en az yapımı kadar yaratıcı ve özgündür. Yasaklanınca İran hükümetine yakalanmamak için, akıllalmaz yaratıcı bir yol bulan Cafer Penahi filmi ulaştırmayı başarmıştır. Bir pastanın içine gizlice yerleştirilen usb bellek içindeki film İran'dan Fransaya kaçırıldı. "Bu bir film değil" baskılara maruz kalan sanatçıları temsil ediyor, belgesel büyük bir direnişin habercisi olarak da nitelendirilebilir (Gazete Duvar,2020).

Cafer Penahi, sadece Tahran caddelerinde taksi şoförlüğü yaparak ülkedeki; hırsızlık, idam cezası, cinsiyet ayrımcılığı, miras adaletsizliği, ekonomik sıkıntılar, yasaklı filmler, katı sansür kanunları, hurafeler, İran ideallerinin gerçeğe karşı savunulması, eğitim modelindeki sorunlar, gasp edilenlerin ahlaki ikilemi, gözaltı koşulları, keyfi tutuklamalar, açlık grevleri, kadın hakları, İranda işlenen insan hakları ihlalleri gibi pek çok konuyu kameralar aracılığıyla yansıtıyor. "Taksi Tahran" (2015), İran Rehberlik Bakanlığı onayından geçemez ancak 65. Berlinale'de Altın Ayı ödülünü alır (Saygılı,2015).

"Üç Hayat"(2018) filminde Cafer Penahi kendisini ve oyuncu arkadaşı olan Behnaz Jafarini sosyal medyada yaşanan olayın merkezine yerleştiriyor. Keskin gözlemleriyle hem sanat dünyasını hem de İran toplumunun sıkıntılarını gözler önüne getiriyor. Penahi, ailesinin memleketi olan Azerbaycan türkçesi konuşulan köyünde çektiği "Üç Hayat" filminde oyuncu olması yasaklandığı için intihar eden bir kızın mesajını instagram üzerinden alan oyuncu Behnaz Jafari ile yönetmen olarak kendini canlandırıyor. Filmdeki şiirler, devrim öncesi dönemin en büyük sinema yıldızlarından biri olan ve artık film yapması yasaklanan Şehrizat'a aittir. Film Cannes'da En İyi Senaryo ödülünü kazandı (Apalaçi,2018).

Penahinin filmografisinde uzun metraj filmleri ele alınmıştır. Bunun dışında kalan ilk dönem, kısa ve belgesel filmleri tezin araştırma kapsamına alınmamıştır. Bu çalışma,

Marksist kuram açısından incelenecektir. Sinemada Marksist kuram, sinemanın üretim sürecinden, içeriğine ve izleyiciyle etkileşimine kadar bir dizi unsuru Marksist bir bakış açısıyla ele alır. Marksist kuram, filmlerin içeriğini ve temalarını da analiz eder. Bu analizde, filmlerin toplumsal yapıları, sınıf ilişkilerini, emek ve sermaye arasındaki çatışmayı nasıl yansıttığı incelenir. Filmlerin ideolojik mesajları ve bu mesajların hangi sınıf veya grupların çıkarlarına hizmet ettiği de önemli bir konudur. Marksist kuram, izleyicinin sosyal ve ekonomik bağlamı, filmi nasıl algıladığı ve yorumladığı üzerinde etkilidir. Bu bağlamda, Marksist kuram, filmlerin izleyiciye sunulan ideolojik mesajları nasıl kabul ettiğini veya sorguladığını anlamak için izleyicinin sınıfsal konumunu da dikkate alır (Ewa Mazierska ve Alfredo Martínez Expósito,2015).

Diğer inceleme yöntemlerinin filmleri bilimsel bilgiye benzer bilgiler bularak değerlendirmesi, bu inceleme yöntemlerinin temel sınırlılığı olarak değerlendirilmektedir. Örneğin sosyolojik eleştiri, çoğu zaman filmi insanlara dair deneyimsel bir bilgi olarak değil, sanatsal bilgi ve toplumsal hayata dair ipuçları veren bir veri kaynağı olarak değerlendirir. Tarihsel eleştiri eleştirmenleri bir filmi değerlendirirken filmin kendisine değil, film hakkında yazılan tarihi metinlere bakarlar. Film yönetmenin bilinçaltından yola çıkarak açıklamaya çalışan psikanalitik eleştirisinin de bazı sınırlılıkları vardır. Filmin anlatmak istediği ile yönetmenin anlatmak istediği farklıdır. Dolayısıyla yönetmenin bilinçdışı benliği bir filmi anlamak için yeterli değildir. Ayrıca bu yöntem çoğu zaman filmi, yönetmenin iç dünyasına dair verilerin toplanabileceği bir kaynak olarak kabul edilir. Feminist eleştiri ise sıklıkla ataerkil ideolojik yapıların toplumsal alanda kadınlara biçtiği ikincil rolün filmlerdeki kadın karakterler aracılığıyla nasıl yansıtıldığını incelemektedir (Moran, 1999: 82, 85, 135, 155, 251, 252).

Sözü edilen eleştiri yöntemleri kullanılarak, filmlerin değerlendirilmesinin bir sakıncasının olduğu söylemek yanlıştır. Ancak bu eleştirel yöntemlerin filmlere sanatsal açıdan yaklaştığını iddia etmek zordur. Dolayısıyla bu yöntemlerin kısıtlılıklarını göz önünde tutmak yararlı olacaktır. Tür film kalıbının dışında film yapabilen yönetmenleri yaratıcı yönetmen olarak kabul eden göstergebilimsel eleştiri ve auteur eleştirisinin de benzer sınırlılıklara sahip olduğu söylenebilir. Yücel'e göre, yalnızca yapıtı dikkate alan iç eleştiri ile dış verileri dikkate alarak değerlendiren dışsal eleştiri aslında birbiriyle iç içedir. Dolayısıyla yapılan ayırım göreceli bir durumu ifade etmektedir. Çünkü bir eseri dışsal verilere göre değerlendirenler genellikle onun iç faktörlerine, bir eseri kendi faktörlerine göre değerlendirenler ise genellikle dışsal verilere bakmaktadırlar (Yücel, 2009:11). Örneğin auteur eleştirisi, yönetmenlerin filmlerinde neden kendi türlerinin geleneklerinin dışına çıkan ortak temalara ve görselleştirmelere ihtiyaç duyduklarını gözden kaçırmaktadır Dolayısıyla auteur eleştiri açısından bakıldığında hem tür eleştirisinden hem de ideolojik eleştiriden elde edilen verilerin gerekli olduğu söylenebilir. Aynı şey, filmlerin iç yapılarıyla ilgilenen ve bunları görüntüler, ekranlarda okunan tüm yazılı öğeler, diyalog, müzik ve ses efektleri gibi göstergelerin birleşimiyle açıklamaya çalışan göstergebilimsel eleştiri için de geçerlidir. Ancak daha sonraki göstergebilimsel eleştiri, filmin bu içsel unsurlarının ideolojik işlevini vurgulayarak, ideolojiden bağımsız düşünülmemesi gereken sosyoloji, ekonomi, sosyal

psikoloji, psikanaliz gibi diğer dış etkenleri de hesaba katmaya çalıştığı görülmektedir ( Andrew, 2000: 248, 249, 271, 272, 273).

Sinemada Marksist eleştiri, Marksist ideolojinin film analizi ve eleştirisi için kullanılan bir yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım, filmleri sadece eğence veya sanat eseri olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik yapıları, sınıf ilişkilerini ve ideolojik mesajları analiz etmek için bir araç olarak görür. Marksist eleştiri, filmlerin üretim sürecinden, içeriklerine ve yaygın olarak kabul edilen anlamına kadar birçok yönünü inceler. Örneğin, filmlerin nasıl yapıldığı, hangi sınıf veya grupların bu süreçte etkili olduğu ve bu etkilerin son ürüne nasıl yansdığı gibi konuları ele alır. Ayrıca, filmlerin toplumsal ve politik mesajlarını, ideolojik eğilimlerini ve sınıf ilişkilerini analiz eder. Marksist eleştiri, kapitalizm, sınıf mücadelesi, emek ve sömürü gibi temel kavramları kullanarak film analizini derinleştirir. Bu yaklaşım, bir filmin sadece yüzeydeki anlatısını değil, aynı zamanda altında yatan toplumsal yapıları ve çelişkileri de ortaya çıkarmaya çalışır. Marksist eleştiri, filmlerin sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda toplumsal ve politik açıdan da incelenmesi gerektiğini savunur. Bu şekilde, filmler sadece izleyiciyi eğlendirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal gerçekliği anlamada ve değiştirmede bir araç haline gelir. Marksist kuram, filmlerin üretiminde ve dağıtımında hangi sınıf veya grupların etkili olduğunu inceleyerek başlar. Bu, film endüstrisindeki g dinamiklerini ve sınıf çatışmalarını anlamak için önemlidir. Örneğin, film endüstrisindeki büyük stüdyoların ve medya şirketlerinin kapitalist yapıları, film üretimindeki ve içeriğindeki belirli eğilimleri şekillendirir (Ewa Mazierska ve Alfredo Martınez Expsito,2015).

Sonuç olarak sinemada Marksist kuram, sinema sanatını toplumsal, ekonomik ve politik bir bağlam içinde ele almakta ve filmlerin üretiminden tüketime kadar her yönünü sınıf mücadelesi ve ideoloji üzerinden analiz etmektedir. Bu kuram, sinemanın sadece bir eğence aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal gerçekliği anlama ve değiştirme potansiyeline sahip bir araç olduğunu savunmaktadır.

## 1.6 Tanımlar

Devrim- Siyasi, sosyal, ekonomik baskı veya politik yetersizlik nedeniyle bir hükümete karşı halk isyanı olarak ortaya çıkan, mevcut olan sistemi yıkmaya ve bunun yerine yeni bir sistem, değişim yaratma çabasıdır.

Propaganda- Toplum zihnini, düşünce ve davranışlarını etkilemek amacını taşıyan bir ideolojik söylemin bilerek önceden planlanmış bir mesajlar bütünüdür.

Sansür – Kavramların çeşitli yollarla glerin kontrol altına alınmasıdır. Yazılı ve görsel eserlerin hükümetin önceden denetlenmesi, bunların oynanmasının, gösterilmesinin, yayımlanmasının izne bağlı kontrol altında olması veya kısıtlanmasıdır.

şiirsel Sinema- şiir en pr, en saf duygusal dışavurum yöntemlerinden birisidir. Bir filmin şiir kadar değerli olabilmesi için öncelikle belli bir dil geleneğine, kültüre sahip olması gerekir. Sinemada şiirsellikten söz edebilmesi için “okunabilirliğinden” yönetmenin (yani

*auteur'ün*) duygusundan söz edebilmemesi gerekir. Genel olarak, bu terim sinemanın şiirin estetik ve duygusal özelliklerini taşıdığı anlamına gelir. Şiirsel sinema, filmlerin sadece hikaye anlatımı aracı olarak değil, aynı zamanda görsel ve işitsel unsurlarla duygusal bir deneyim sunmak için bir araç olarak kullanıldığı bir film türüdür. Bu tarzda filmler genellikle sıra dışı kamera açıları, görsel metaforlar, semboller ve müzik gibi unsurları kullanarak izleyiciye derin duygusal deneyimler yaşatmayı amaçlar. Duygusal bir yoğunluk ve estetik bir güzellik arayışı ön plandadır.

**Özgün Anlatı-** Bir sanatçının eserinin başka bir eserle benzerlik taşıması demektir. Özgün anlatı, kendine özgü bir tarz, perspektife sahip olan bir hikaye veya eserdir. Bu tür anlatılar, sanatçının kişisel deneyimleri, düşünceleri ve duygularıyla şekillenir. Özgün anlatılar, yaygın kalıplardan veya geleneksel hikaye anlatım tekniklerinden uzak ve benzersiz bir şekilde ifade edilir. Sanatçıyı farklı kılan, sinemaya kattığı yeni şeylerle ön plana çıkaran yönlerin vurgulandığı kısımdır. Özgün sanatçılar, kendi zamanlarında veya sonraki dönemlerde büyük etki yaratabilirler ve genellikle sanat dünyasında belirli bir dönemi veya akımı şekillendiren önemli figürler olabilirler. Özgün sanatçılar, geleneksel sınırları zorlayabilir, alışılmadık teknikler kullanabilir ve genellikle sanat eserlerinde kişisel deneyimleri veya düşünceleri yansıtırlar. Özgün sanatçılar, zamanlarının ötesine geçen eserler bırakırlar. Onların çalışmaları, sadece sanat dünyasını değil, aynı zamanda toplumun genelindeki düşünce ve duyguları da etkileyebilir.

**Yeni İran Sineması-** Sinema anlattığı hikayeler ile dünyanın tüm coğrafyalarına ulaşmayı başaran etkili sanat dalıdır. İran sinemasında İslami rejimden dolayı hız kesmeyen sansür mekanizması ve baskıcı zihniyet, film üreten sanatçıları farklı arayışlara itmiştir. Yeni İran sineması, 1960'lardan itibaren İran'da ortaya çıkan ve uluslararası alanda büyük ilgi gören bir sinema hareketidir. Bu hareket, sadece İran sinemasının gelişimini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda dünya sinemasına da önemli katkılarda bulunmuştur. Yeni İran sineması, geleneksel Hollywood tarzı sinemadan farklı olarak, gerçekçilik, minimalist yaklaşım ve içsel derinlik gibi özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Bu tarz, genellikle sıradan insanların yaşamlarını, toplumsal ve siyasi sorunları ele alırken, karmaşık duyguları ve insan ilişkilerini inceler. Yeni İran sinemasının en belirgin özelliklerinden biri, sık sık hikayelerdeki detaylı karakter portrelerine ve sessizlikle dolu sahnelerine dayalı yavaş tempodur. Sosyal açıdan oldukça önemli konular, gerçekçi diyaloglar ve anlaşılır sinematografi ile çekilir. Yerli hikayelerin desteklenmesi, küçük insanların büyük dünyalarını, tüm insani duygular ile anlatan bu akım sade, duru, yalın sinema dili ve süssüz biçimsel anlayışı ile insanı anlatmaktadır. Yeni İran sineması, sadece sinema tekniği ve estetiği açısından değil, aynı zamanda İran toplumunun ve kültürünün derinliklerini anlama açısından da önemlidir.

**Simge-** Var olan gerçekliğin dışında idealler aramaya izin veren, gerçekliğin ötesinde bir düşünme biçimidir. İdealler kavramlar tarafından kısıtlanırken, semboller bu kısıtlamaları aşmak için yeni olanaklar sunar. Simge “olanaklı olan”ı işaret eder. Anlatıyı zenginleştirmek, edebi sanatsal boyutu daha güçlendirmek, verilmek istenen mesajları eserin daha derin katmanları içine saklamak için kullanılır. Anlatıların içine “gizlenir” ve bu anlatı içinde bir anlam kazanır. Bu simgelerin anlaşılabilmesi için o toplumun simgeye yüklediği anlamın da

bilinmesi gerekmektedir. Bir simge, somut bir nesnenin veya kavramın soyut bir fikri veya anlamı temsil ettiği bir semboldür. Genellikle kültürel veya toplumsal bir anlamı olan, belirli bir anlamı ifade eden veya derin bir anlam taşıyan bir semboldür. Simgeler, bir toplumda veya kültürde belirli bir anlam veya değeri paylaşan insanlar arasında iletişimi kolaylaştırabilir ve ortak bir anlayış oluşturabilir. Örnek olarak, bir bayrak bir ülkeyi temsil edebilir ve ulusal kimliği sembolize edebilir. Aynı şekilde, kalp sembolü aşkı veya duygusal bağlantıyı temsil eder. Dini metinlerde bulunan semboller, inançları, kavramları veya ilahi kavramları temsil eder. Bunlar, inançlar arasında ortak bir anlayışı ve bağlılığı ifade etmek için kullanılır. Bir simge, bir hikayenin derinliğini artırabilir, izleyiciye belirli bir duygu veya düşünceyi aktarabilir veya belirli bir konsepti vurgulayabilir. Simgencilik, iletişimin gücünü kullanarak karmaşık fikirleri basitleştirebilir veya derinleştirebilir. Yeni İran Sinemasında çokca kullanılan unsurdur.

Metafor - Metafor, bir durumu başka bir şekilde ifade etmek için kullanılır. Bir sözcüğün gerçek anlamından sıyrılarak başka bir sözcüğün yerine kullanılması şeklinde anlaşılabilir. Bir nesneyi veya kavramı daha etkili bir şekilde ifade etmek için kullanılan edebi bir anlatım tekniğidir. Bir metafor, gerçek anlamıyla alınmayan bir ifadeyi kullanarak, asıl amaçlanan şeyi daha net veya güçlü bir şekilde anlatmaya çalışır. Metaforlar, genellikle hayal gücünü ve duygusal etkiyi artırmak için kullanılır. Belirli bir durumu, duyguyu veya kavramı daha iyi anlamak için karşılaştırma yaparak, bir şeyi başka bir şeye benzeterek anlatma sanatıdır. Bu benzetme doğrudan yapılmış gibi görünür, yani bir nesne veya kavram diğer bir nesne veya kavramla eşitlenir. Örneğin, "O, bir aslan gibi cesurdu" ifadesinde, bir kişinin cesaretini vurgulamak için aslan metaforu kullanılmıştır. Bu ifade, kişinin aslanın korkusuzluğuna benzetilerek, o kişinin cesur olduğu ve korkusuzca davrandığı ima edilir.

## 1.7 Yöntem

Bu araştırma, yönetmen Cafer Penahi sinemasındaki üslubu ve filmlerindeki anlatı yapısını inceleyerek kendine özgü anlatı biçimini ve sinema dilini özelliklerini "Umut Sineması" kavramı ortaya koyacaktır. Çalışmada, Penahi sinemasının anlatı yapısı çözümlemesi yöntemi uygulanacak, filmlerinde kullandığı teknik ve yansıttığı estetik analiz edilecektir.

Sinemada anlatı, sinemasal tüm unsurların (karakter, tiplleme, obje, ışık, renk, kostüm, mekan, kurgu, vb.) başarılı bir şekilde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır. Anlatı en geniş tanımıyla hikayelerin nasıl anlatıldığıyla, hikayelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir (Özarsalan, 2013: 167). Anlatımın daha kısa ve net olan bir diğer tanımı ise şu şekildedir: 'Bir anlatıyı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri' (Bordwell, 2010: 73) olarak açıklanmaktadır. Anlatı özelliğine sahip olabilmesi için belli temel kavramları içinde bulundurması gerekmektedir. Anlatının olay örgüsü ve öykü, neden-sonuç ilişkisi, zaman, mekan ve olayların gelişimini sağlayacak karakterlere sahip olması gerekmektedir. Chatman'a göre bir anlatının gerekli bileşenleri vardır. Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürmektedir. Bu ayırım, bir anlatının ne anlattığı ile (öykü düzlemi) ve nasıl anlattığı ile (söylem düzlemi) ile ilgilidir. Bu durumdan ötürü filmlerin ne anlattığını (konu, olay) gibi nasıl anlattığını

(sinemasal araçların nasıl kullanıldığı, biçimsel ve tekniksel özellikleri) bu iki ayrım üzerinden kolayca açıklanabilmektedir (Chatman,2009).

Tezin analiz sürecinde amaçlı örneklem yönetmi ile ırelleyeceği öngöröldü. Amaçlı örneklem yöntemi homojen örnek oluşturmaktadır. Amaçlı örnekleme, sınırlı kaynakların en etkin kullanımı için bilgi bakımından zengin vakaların belirlenmesi ve seçilmesi için nitel araştırmalarda yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Özellikleri hakkında bilgi toplamak için çalışılan evrenden seçilen onun sınırlı bir parçasıdır. Evrenin özelliklerini belirlemek, tahmin etmek amacıyla onu temsil edecek uygun örnekleri seçmeye yönelik süreci tanımlar. Doğru bilgi edinme imkanı sağlağan bir yöntemdir. Başlı amaç, evreni temsil etme kapasitesi olan bir örneklem seçmektir. Evrenin bütünü yerine onun bir bölümünü inceleyerek genellemeler üretilebilir. Örneklem seçimi kısa zamanda daha az maliyetli araştırmalar yapmayı olanaklı kılar (McNabb, 2015).

Çalışmada, yönetmenin filmleri anlatı yapısı çözümlenmesi yaklaşımı ile ele alınmaktadır. Penahinin hapisleri zamanı verdiği yaşam ve sanat mücadelesinin sinema diline yansması, ulusaldan evrensele uzanan gerçek öykülerin filmlerindeki tasviri, sinema üslubunun belirlenmesi, filmlerindeki özgün yapı ile birlikte ortaya çıkan “Umut Sineması”nın tanımlanmasına çalışılmıştır. Konu itibari ile araştırma, İran sinemasının tarihi gelişimi, Yeni İran Dalgası, Devrim sonrası sinema, tarihsel, kültürel politik yapının İran Sinemasına etkileri açısından da bir değerlendirmeye tabii tutulmuştur.

Araştırmada, Cafer Penahi sinemasının özellikle 1990ların sonundan başlayarak günümüze kadar olan süreç incelenmiştir. ”Ayna” (1997),“Bu bir film değildir”(2011),”Taksi Tahran”(2015),”Üç Hayat”(2018) tezin örnek filmlerini oluşturmaktadır.Tezin örnek filmleri araştırmanın amacına göre seçilmiştir. Amaçlı örneklem yöntemi ile araştırılan araştırmalarda, araştırmacı incelediği olguyu açıklamaya yardımcı olacak bireyleri, yerleri ve durumları seçerken kasıtlı bir seçim yapar. Çünkü amaca uygun seçilmiş bir örneklem, araştırma problemini ve çalışmanın merkezi olgusunu anlamak için zengin bilgi sağlayabilir (Luborsky & Rubinstein, 1995;Marshall, C., & Rossman, G.1999).

Tezin ilk örnek filmi “Ayna” dördüncü duvarı yıkan bir sonlukla bitmektedir. Sinemada “yabancılaştırma efekti” genellikle izleyicinin normal algısal süreçlerini bozmak veya sarsmak amacıyla kullanılan bir tekniktir. Bu teknik, izleyiciyi bir anlamda rahatsız ederek, onları film karakterleri veya olaylar üzerinde düşünmeye veya derinlemesine analiz yapmaya teşvik etmeyi hedeflemektedir. Otobüste yaşanan bir sahnede küçük Mina, kamera karşısına geçtiğinde filmdeki rolünü bırakıp “Artık bu filmde oynamak istemiyorum”diye bağırır. Sonrasında kendi evini bulmak için, arkasında kamera olduğunu bilmeden yola düşer. Yönetmen mikrofonu çıkarmayı unutan Minayı tek başına gerçek kimliğiyle evini bulmaya çalışırken gizlice kamera arkası kamerasıyla takip eder. Bu esnada film kurmaca olmaktan çıkıp belgesele dönüşür. Tezin örnek filmi seçilme sebeplerinden diğeri ise Cafer Penahi sinemasında çocuk temsilini yansıtmada önemli olmasıdır. Çocuk karakterler Penahi filmlerinde önemli bir rol oynar ve genellikle filmlerin merkezine yerleştirilmektedir. Bu karakterler, genellikle İran'ın sosyal ve politik gerçekliği içinde büyümekte olan çocukların deneyimlerini, sıkıntılarını ve umutlarını yansıtır. Penahi'nin sinemasında çocuklar, yetişkin

dünyasının karmaşıklıklarına ve çelişkilerine karşı saf ve açık bir bakış açısı sunarlar (Genco,1998).

Araştırmanın ikinci örnek filmi “Bu bir film değil” kısıtlanan sanatçıların simgesidir. Güçlü bir direnişin habercisi olarak da nitelendirilebilir. Yönetmenin film yapması, “ulusal güvenliğe karşı işlenen suçlara” ilişkin 20 sene boyunca yasaklanmıştır.“Bu bir film değildir” Penahinin ev hapsi zamanı gizlice dört duvar arasında yapılmış belgesel drama filmidir. Yönetmenin hayatını, karakterini, mücadilesini yansıtmaktadır. Ev hapsi zamanı bile sınırları zorlayan sanatçı kimliğini ortaya koymaktadır. Filmin ortaya çıkışıda en az yapımı kadar yaratıcı ve özgürdür (Gazete Duvar,2020).

Çalışmada incelenecek filmlerden biri “Taksi Tahran”, İran Rehberlik Bakanlığı onayından geçemez ancak 65. Berlinale’de Altın Ayı ödülünü alır. Penahi, sadece Tahran caddelerinde taksi şoförlüğü yaparak ülkedeki; hırsızlık, idam cezası, cinsiyet ayrımcılığı, miras adaletsizliği, ekonomik sıkıntılar, yasaklı filmler, katı sansür kanunları, hurafeler, İran ideallerinin gerçeğe karşı savunulması, eğitim modelindeki sorunlar, gasp edilenlerin ahlaki ikilemi, gözaltı koşulları, keyfi tutuklamalar, açlık grevleri, kadın hakları, İranda işlenen insan hakları ihlalleri gibi pek çok konuyu, İrandaki gerçek yaşamın yüzünü kameralar aracılığıyla yansıtmaktadır (Saygılı,2015).

Çalışmanın son örnek filmi olan “Üç Hayat” Cannes’da En İyi Senaryo ödülü kazanmıştır. “Üç Hayat” filminde Cafer Penahi kendisini medyada yaşanan olayların merkezine yerleştiriyor. Ama bu merkez başrol oyuncu yıldızı değil, gözlemci bir yönetmen bakışıdır. Keskin gözlemleriyle hem sanat dünyasını hem de İran toplumundaki kadın hakları sıkıntılarını gözler önüne sermektedir. Cafer Penahi'nin sinemasında kadınlar ve kadın karakterleri önemli bir yer tutmaktadır. Penahi, filmlerinde genellikle İran toplumunun kadınlar üzerindeki baskıları, günlük yaşamlarındaki zorlukları ve kendi kimliklerini bulma süreçlerini ele alır. Kadın karakterler, Panahi'nin filmlerinde güçlü ve kararlı bir şekilde tasvir edilirler ve genellikle toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan veya reddeden bir tavır sergilerler. Penahi, köyünde çektiği “Üç Hayat” filminde oyuncu olması yasaklandığı için intihar eden bir kızın mesajını instagram üzerinden alan oyuncu Behnaz Jafari gibi yönetmen olarak kendini canlandırıyor. Filmdeki şiirler, devrim öncesi dönemin en büyük sinema yıldızlarından biri olan ve artık film yapması yasaklanan Şehrizat'a aittir (Apalaçi,2018).

Penahinin filmografisinde son dönem çalışmaları ve uzun metraj filmleri ele alınmıştır. Bunun dışında kalan ilk dönem, kısa ve belgesel filmleri tezin araştırma kapsamına alınmamıştır. Hakkında 2020 senesi “İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme”, 2021 de yapılmış “İran İslam Devrimi sonrası ve Cafer Penahi sinemasındaki kadın temsili” yüksek lisans çalışmaları bulunmaktadır. Çalışmanın önemi, Cafer Penahi sinemasındaki anlatı yapısını ortaya koyması bakımından literatüre katkıda bulunacağı ve bundan sonraki çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Çalışma örnek filmlerinin anlatı yapısıyla ilgili soruları şunlardır:

1.Filmin künyesinde hangi görevdeki çalışanlar yer almaktadır?

- 2.Filmin konusu nedir?
- 3.Karakterlerin tanımlayıcı özellikleri nelerdir?
- 4.Film mekan zaman kullanımını kendini nasıl yansıtmaktadır?
- 6.Aktarılan etik değerler nelerdir?
- 7.Sonuç ne şekildedir?

Çalışma örnek filmlerinin teknik ve estetik açıdan incelenmesiyle ilgili sorular şunlardır:

- 1.Filmin görsel yapısı nasıl?
- 2.Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu nasıl işlenmiş?
- 3.Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi nasıl destekliyor?
- 4.Filmdeki makyaj gerçekçi mi, yoksa stilize mi?
- 5.Hangi atmosfer yaratılmak istenmiş?
- 6.Filmde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler neyi ifade ediyor?
- 7.Filmde yönetmenin tarzı nasıl yansıtılmış?

## **2. BİRİNCİ BÖLÜM**

### **2.1 İRAN SİNEMA TARİHİ**

1900 yılı 18 Ağustos tarihinde Hükümdar Muzaffer El-Din Şah'ın Belçika'ya ziyaretini gerçekleştirmesi kamerayla kayda alınmıştır. İran ilk defa bu şekilde hareketli görüntüyle tanıştı. Aynı tarihte Tebriz'de halkın da seyredildiği bir sinema salonu açılır. Mirza İbrahim Han Akkasbaşı isimli mahkeme fotoğrafçısı İran'ın sinema tarihinde ilk kameramanı ve ilk sinemacısıdır. 1900 senesinde halka açık ilk film gösterim ise Katolik misyonerler tarafından gerçekleştirilir. İranda ilk yıllar sinema sarayın yönetiminde icra edilir. Şah'ın sarayında

düzenlediği ziyaretler ve özel etkinlikler genellikle bu dönemde kayıt altına alınır. Şah'ın İran sinemasıyla tanışması ve ilk filmdeki başrolü, İran sinemasının siyasi ideoloji çerçevesinde nasıl geliştiğine dair fikir veriyor. İran'da yaklaşık iki yüzyıl süren Batı destekli modernleşme projesi, İran sinemasının ilk dönemini ve gelişimini, halkın film izlemesini etkileyen faktörlerden biriydi. 1904 yılında ilk ticari sinemayı açan İbrahim Han Akkasbaşı, Doğu Avrupa'dan ülkesine film ithal eden ilk kişi oldu. Hamid Debaşı bunu İranlılar ile modern ve Batı dünyası arasındaki ilk en önemli karşılaşmalardan biri olarak tanımlamaktadır (Debaşı, 1998).

İran'da, din adamlarının sinema sanatına gösterdiği direnç ve bazı siyasi grupların filmi kendi amaçları doğrultusunda istismar etme çabaları göz önüne alındığında, filmlerin kitlelere ulaştırılmasında etkili olan çok sayıda film var. Özellikle ülkedeki Ermeniler, Rum azınlıklıklar, Yahudiler ve Azerbaycan kökenli Ruslar sinemanın halka ulaşmasında etkili olmuşlar. Bu nedenlerden dolayı, ilk İranlı görüntü yönetmenleri Müslüman kökenli olmasına rağmen, Müslümanları film yapmaktan uzaaklaştırmaya devam ediliyordu. İran sinemasının ilk dönemlerinde Ermeni asıllı yönetmen Ovans Organyans önemli bir rol oynamış ve Danimarka filmlerini uyarlayan ilk kişi olmuştur (Aktaş, 2015).

İran sinemasının ilk iki sessiz filmi, Ovans Organyas adlı bir Ermeni tarafından çekilmiş olan, Abi ve Rabi (1930) adlı bu film, biri uzun diğeri kısa iki adamın başından geçen komik maceraları anlatıyordu. Diğer film “Haji Aga”, (The Movie Actor) (Hacı Ağa Sinema Aktörü, 1932) sinema karşıtı, bağınaz bir din adamınının aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktadır (Debaşı, 2013).

İran'a sinemanın gelişi din adamları tarafından sert tepkilerle karşılandığı için sinema halka tanıtılmak için değil, zenginleri eğlendirmek için kullanılmıştır. 1950'lere dek İran sinemasından bahsetmek zordur. Bu zamana kadar saray bahçelerinde saray erkanına gösterilen seyirler olarak kalmıştır (Batur, 2007).

İran Sinemasının ilk yerli filmi olarak 1933 yapımı “Lor Kızı” kabul edilmektedir. Film, İranlı yönetmen Abdülhüseyin Sepenta tarafından İranlı oyuncularla Hindistan'da çekilmiştir. Farsça seslendirilen ilk film olduğu için halkın büyük ilgisine sebep olmuş, gişe rekorları kırmıştır. Sepenta, “Lor Kızı”nın ardından beş film daha çekmiştir. Yönetmenin ilk filminin büyük ilgi görmesine rağmen diğer filmleri için engeller çıkarılmıştır. Sepenta, anılarında sinema alanındaki çabalarının, çalışmalarına devam etmek için geri döndüğü İran'daki yabancı film yapımcıları ve bürokrasi tarafından nasıl engellendiğini hüznü bir şekilde anlatıyor. Filmlerini gösterme izni için yüksek meblağlar istenen Sepenta, sinemadan uzaklaşarak İsfahan'daki bir yün fabrikasında yönetici olarak hayatına devam etti. (Tapper,2007). Filmin gösterime girdiği senesinde Rıza Şah kadınların örtünmesini yasaklamıştır. Bu filmdeki kadın karakterin peçe takmaması Rıza Şah'ın filmi bir propaganda aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Emperyalist ve sömürgeci ülkelerin desteklediği bir modernleşme sürecinden geçen İran için bu film, eski ve yeni İran arasında bir karşılaştırma olmuş ve filmin modernleşme propagandası aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Ancak “Lor Kızı” filmi İranlı oyuncular için devrim niteliğindedir, çünkü “Lor Kız”ından önceki filmlerde sıklıkla gayrimüslim oyuncular rol alıyordu. Bu film İranlı kadınların sinemada aktif rol almasının önünü açtı. “Lor Kızı”, içerdiği tüm unsurlarla İran

sinemasında önemli bir yere sahiptir. Yerel unsurların kullanılması ve kadın oyunculara getirdiği yenilik bu önemi daha da pekiştirmiştir. İranlı izleyiciler, ithal filmlerde gördükleri olaylara ve karakterlere pek eleştirel yaklaşmasalar da yerli filmleri, özellikle dinin konu olduğu filmlerde oldukça eleştirel yaklaşmıştır. Üstelik ülke yönetimi ve kültürüyle bağdaşmayan ithal filmlerin gösteriminin yasaklanmış olması, seyircinin bu filmlere karşı daha ılımlı yaklaşması, yabancı şirketlerin, İran film şirketlerinin ve sinemaların ithal filmleri tercih etmesi de buna örnek olarak gösterilebilir. Bu nedenle İran'ın ilk yıllarında gelişen orta sınıfa hitap eden daha çok film yapılmış, Batı'dan gelen filmlerin yanı sıra zenginlere hitap eden film faaliyetleri de ülkenin tüketim kültürünü etkilemiştir. İran filmlerinde açık veya örtülü propaganda sayılabilecek dekor, kostüm, aksesuar vb. Batılı film şirketlerinin reklam etkisinin gücünü açıkça gösteriyordu (Nafisi,1997) Bu ülkede özellikle kentlerdeki izleyicilere yönelik, film karakterlerinin kıyafetlerinin ve kullandıkları ev eşyalarının satıldığı büyük mağazalar oldukça yaygındı. Bu nedenle Batı filmleri eğlence ve medya araçlarının ötesine geçerek İran vatandaşlarının, özellikle de kadınların giyim ve makyaj alışkanlıklarını etkilemek ve tüketimini motive etmek için önemli araçlar haline geldi. Batı'dan sinema filmlerinin akını, büyük bir ticari sektörü temsil eden ve diğer sektörleri de etkileyen yerli yapımlara olan talebi azalttı. Ayrıca çekimlerde kullanılan malzemeler pahalıydı ve film kültürünün henüz yerleşmediği bir ülkede bu kadar para harcamak mantıksız görülüyordu. Sonuç olarak sınırlı sayıda yerli film çekilebildi. Onlarda ithal filmlerle hem teknik hem de içerik olarak rekabet edemedi, üretilen filmler ihtiyaç duyduğu ilgiyi göremedi (Aktaş, 2015: 25, 26, 27)

1930'lara gelindiğinde, İran salonlarında gösterilen filmlerin büyük kısmı Amerikan yapımlarından oluşmaktadır. Bu durum, Amerikan kültürünün ülkede hızla yaygınlaşmasına sebebiyet vermiştir. Film yıldızlarının giyimleri moda olmuş, kullandıkları makyaj malzemelerinin reklamları yapılmıştır. Bu da yeni bir sektörün oluşmasına yol açmıştır. Buradaki hedef kitle kadın izleyicidir. Kadın izleyiciyi sinemaya çekmek için özel gösterimler yapılmaya başlanmış, hatta kadınlara özel salonlar açılmıştır. Amaç kadın izleyiciyi sinemaya alıştırmak ve bunun yanında gösterimlerdeki ürünlerin reklamını yaparak, izleyiciyi yeni bir tüketim alanına yönlendirmektir (Debaşı, 2013).Sinemaya ilişkin ilk yasal düzenleme 1930 yılında İran'da yapıldı. Sinema salonlarının açılması, film yapım izinlerinin alınması, vergiler, ülkenin modernleşme politikalarını öven ve toplumun dikkatini çeken filmlerin yapımına ilişkin tavsiyeler ve kanuni düzenlemeler, ülkede dolaylı sansür mekanizmalarını da resmen kurmuş oldu. Sansür, 1930'lu yıllarda İran filmlerinin sinema pazarına girip gösterime girmesiyle başlamış, önceki yıllarda ise ithal filmlere karşı da 1920'lerde başlamıştı. Diğer ülkelerden ithal edilen filmlerin, İran aile yapısına veya kültürüne uymaması bazı bölümlerinin kurgulanması halinde gösterime sunulmasına neden olmuştur. Siyasi içerikli veya mevcut toplumsal yapılara ya da hükümete yönelik eleştiri içeren filmlerin yerli yapımı kesinlikle yasaktı; başta cinsel içerikli olmak üzere ithal filmler sansüre tabidir. Sonuç olarak, sinemanın doğuşundan bu yana siyasi ve cinsel içeriği nedeniyle filmlere uygulanan sansür mekanizmaları, İran'da her dönemin siyasi bağlamında geçerliliğini korumaktadır (Coşkun, 2009).

Abdülhüseyin Sepenta sonraki yıllarda İran'ın ilk sesli haber tarzında filmini çekti. O dönemde henüz televizyonun olmamasından kaynaklı haberler sinema salonlarında

filmlerden önce gösterilirdi. Bu filmler haberlerden çok belgesel niteliği taşımaktaydı. Yönetmenliğini Sepenta'nın yaptığı, İran Başbakanı'nın Atatürk'e ziyaretini konu alan film, daha sonra farsça seslendirilerek sinemalarda büyük ilgi görmüştür. İranlı şair Firdevsi'nin hayatını anlatan Sepenta'nın filmi, Firdevsi'nin 1000. doğum gününde (1934) gösterilmesi planlanmıştı ancak bazı sahneler saldırgan bulunarak film yasaklanıp ve sansürlenmişti. Bu olay Sepenta'yı sansürlenmiş ilk İranlı film yapımcısı yaptı. Sepenta son filmini "Leyla ile Mecunun"u 1936'da çekti. Hindistan'daki çalışmalarının başarısının ardından İran'da da sinema adına bir şeyler yapmaya çalıştı ancak başarılı olamadı. Sepenta'nın talep ettiği yüksek vergiler nedeniyle sinemanın dışına itilmiş ve yün fabrikası müdürü olarak yaşamaya devam etmek zorunda kalmıştır (Pour, 2007).

1930'lu yıllarda Şah yönetimi modernleşme çalışmaları ile anılmaya başlanmıştır. Bu dönemde kadınların peçe takması yasaklanmış, modernleşme akımı yönetimin halka sunduğu yeni bir yaşam biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yolu filmlerindeki Batılı hayat tarzının halka empoze edilmeye başlanması izlemiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesi Şah'ın Almanya ile sıkı ilişkiler içinde olması sinema alanına da yansımış, Alman filmleri salonlarda geniş yer bulmuş, sinema ekipmanı da Almanya'dan getirilmeye başlanmıştır. 1941 Sovyetler'in İran'ı işgali sonrası sinema alanında dışa bağımlılık hali sürerken, artık Alman filmleri yerine Rus filmleri sunulmaya başlanmıştır. Bu dönemde Nazi yanlısı eğilimleri olduğu düşünülen Rıza Şah tahttan indirildi ve yerine oğlu Muhammed Rıza Şah geçti. Bundan sonra İran ve Sovyetler Birliği İran petrolü konusunda anlaşmaya varamayınca ABD İran'ı destekledi. 1942'de Amerikan ordusu İran'ı işgal etti ve İran filmleri ABD'nin etkisi altına girdi. İngiliz ve Amerikan filmleri izleyiciye sunulmaya başlanmıştır (Debaşı, 2013).

İkinci Dünya Savaşı sırasında İran'da Güney Azerbaycan'da, Azerbaycan Milli Hükümeti kuruldu ve başkanlığını Seyyid Cafer Pişevari yaptı. Bu hükümetin kurulmasına zemin hazırlayan en önemli gelişme ise Almanya ile İngiltere arasında İran konusunda yaşanan anlaşmazlık oldu. İngiltere, Ağustos 1941'de İran'ı işgal etti, Alman destekçisi Rıza Şah Pehlevi'yi sınır dışı etti ve yerine oğlu Muhammed Rıza'yı geçirdi. Bu fırsatı değerlendiren Ruslar, İran topraklarını kuzeyden işgal ederek 11 Eylül 1941'de Tebriz'i ele geçirdiler. Bu arada Azerbaycan Demokrat Partisi de Cafer Pişevari önderliğinde faaliyetlerine başladı. Rusya'nın koruması altında yapılan seçimler sonucunda 12 Aralık 1945'te Azerbaycan Milli Hükümeti kuruldu. Ancak yaklaşık bir yıl sonra İran vatanseverler adlı milis grubu 12 Aralık'ta Tebriz'e girerek katliam gerçekleştirdi (Aktaş, 2015).

1937-1948 dönemi İran ulusal sineması tarihinde on yılın üzerinde verimsizlik yarattı. İran sinemasının uzun bir uykuya yatmasının çeşitli nedenleri vardı: Yaşadığı genel siyasi kriz; Ülkenin müttefikler tarafından işgali; Sinema endüstrisinin kuruluş tarafından bozulması; Ve tabii ki yabancıların, özellikle Hollywood'un hakimiyeti; İranda Amerikan filmleri gösterime girmeye başlaması başlıca sebeplerdendir (Çağlayan, 2013).

Rıza Şah yönetimi döneminde toplumu etkilemek adına İran'da sadece devrimci film gösterimleri gösterilmeye başladı. Her film eski İran yerine, yeni İran'ın modernleşme yolunda olan yüzünü göstermeliydi. 1940'ta 250 film, İran'a ithal edildi: %60 Amerikan, %20 Alman, %5 Rus, %5 Fransız, %9 Mısır ve Hindistan. İngiltere'den de 2 adet

film (%1). Bunlardan sadece bir film yasaklanırken 1943'te Amerikan Hollywood filmlerinin payı %70-80'e yükseldi" (Pour,2005:22).

Tüm bu gelişmelerin akabinde din adamları işçi sınıfından örgütlenmeye başlayarak güç kazanmışlardır. Şah'ın ülkeyi Amerika'ya bağımlı hale getirmesi, Amerika'nın tek sömürgeci güç olması ve neredeyse ülkeyi parselleyip satması neticesinde ülke içinden çıkılmaz bir yola girmiştir. 1949 yılında Şah'a yapılan suikast girişiminin faturası komünistlerin Tudeh Partisi'ne kesilmiş, parti kapatılmış, komünistler yer altına çekilmiş, bu durum en çok dincilerin işine gelmiştir. Süreç böyle ilerlerken Muhammed Musaddık başbakan olmuş, petrolün devletleştirilmesini sağlamış, kimi girişimlerle Şah'ın yetkilerini sınırlamıştır. Şah ülkeyi terk etmek zorunda kalmış, Musaddık ise laik adımları sebebi ile dindarların hedef noktası olmuştur. İran Sinemasının dışa bağımlı döneminin kırılma noktası Başbakan Muhammed Musaddık'ın milli politikalarının hayata geçmesidir. Ülke yönetiminde birçok yönde kalkınma ve millileşme çalışmaları yürüten Musaddık, sinema alanında da millileşmenin önünü açmıştır. Bu sayede İran sinemasında yerli yapımlar yapılmaya başlanmıştır. Musaddık yapılan bir darbeyle görevden uzaklaştırılınca, saraya yakın sinema tüccarları tekrar güçlenmişlerdir. Yerli yapımlarda sansür sıkılaştırılmıştır. Sinema yapımcıları istedikleri filmleri yapamaz hale gelmişler ve seyircinin beklentisini karşılayacak kaliteyi sağlayamamışlardır. Sinema izleyicisi yabancı filmler ile baş başa kalmış, yerli sinemacılar ise "Farsi Filmler" olarak adlandırılan melodramlara yönelmişlerdir (Aktaş, 2015).

1950'li yıllarda filmlere ahlaki ve toplumsal değerleri öne çıkaran temalar hakim olmaya başladı. Bu filmler ağırlıklı olarak köy-kent, fakir-zengin, gelenekçi-entelektüel, cehalet-eğitim gibi ikili karşıtlıklar ve toplumsal meseleler üzerinden ilerliyordu. Ayrıca, tüm filmler bir sansür kurulu tarafından denetleniyor ve sansür kurulu tarafından onaylanan film ve sahneler sıklıkla sansürlenmiş ya da sakıncalı oldukları gerekçesiyle gösterimi yasaklanmıştır. 1950'li yıllarda İran'ın feodal yapısı nedeniyle film temaları ağırlıklı olarak köy ve şehir yaşamı ile kişisel çatışmalar üzerine yoğunlaşmıştır. Bu filmlerde köy yöneticilerinin zulmü ve yoksul köylülerle zenginler arasındaki zıtlıklar en önemli temalardı. Yönetmenliğini İsmail Kuşan'ın yaptığı 1951 yapımı "Anne" filmi, genç bir kıza muhtarın oğlu tarafından uygulanan işkenceyi, köyden kaçışını ve sonrasında yaşadığı sorunları anlatır. Aslında bu döneme ait İran filmlerinde ülkenin bu yıllarda geçirdiği siyasi, ekonomik, kültürel, toplumsal değişim ve dönüşümleri görebilmek mümkündür. Bu bakımdan ulusal durumu yansıtan çoğu ticaret amaçlı yapılan filmleri bu süreçten bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. Bu dönemdeki, özellikle de İkinci Dünya Savaşı'nın sonundaki gelişmeler, tüm ülkelerin sinemasını da etkilemiştir. Başta İtalya olmak üzere diğer ülkelerde başlayan gerçekçilik akımından sonra insanların kendi gerçeklerine bakmaya başlaması tesadüf değildir. Filmlerin sadece eğlence aracı olarak görülmesi, savaş, yoksulluk gibi toplumu etkileyen olaylara odaklanılması sadece İran'da değil birçok ülke sineması filmlerinde açıkça görülmektedir (Pour, 2007: 56,57,58).

İsmail Kuşan 1950'de yaptığı "Utangaç" filmi çok büyük bir başarı elde etmiştir. İran'ın tanınmış şarkıcısı olan Delkeş bu filmde başrol oynayarak, İran'ın ilk kadın yıldız sinema oyuncusu olmuştur. İlerleyen yıllarda Delkeş'in oynadığı filmlere kesin bir başarı yakalayacağı gözüyle bakılmıştır. "Utangaç" filmi tam 102 gün gösterimde kalarak büyük

bir gişe başarısı yakalamıştır. Kuşan'ın yönettiği, Delkeş'in başrol oynadığı 1951 yapımı "Anne" filmi üç ay boyunca sinemalarda kaldı ve gişe rekorları kırdı. İsmail Kuşan'ın filmlerinin başarısı genç sinemacıları cesaretlendirdi ve yerel sinemacıları destekleme konusunda onlara ilham verdi. Her ne kadar yerli filmler bu kadar başarılı olsa da 1950'li yıllarda ülkenin yaşadığı ekonomik bunalım teknik açıdan başarılı filmlerin yapılmasını engelledi (Pour, 2007: 54, 57). Kuşan filmleri İran ulusal sinemasında yeni bir dönemin başlangıcını müjdelerken, film şirketleri 1940'larda altyazılı, 1950'lerde ise Farsça dublajlı olarak gösterilen filmleri yeniden yayınlayarak kendi öncelikli filmlerinin tanıtımını yaptı. Yabancı filmleri dublajlamak ulusal filmlerin yapılmasına göre ekonomik açıdan daha avantajlıydı. Film şirketleri planlarını uygulamaya devam ettiler. Bu durum sinema izleyicilerinin Farsça dublajlı Amerikan filmlerini tercih etmesine neden oldu (Aktaş, 2015: 30,31).

1953'te Şah'ın gücünü sınırlandırmaya ve kontrol etmeye yönelik meclis çabaları onu ülkeden çekilmeye zorladı. Aynı yıl CIA destekli bir darbeyle Musaddık rejiminin yerini yine Şah rejimi aldı (Debaşı, 2013: 15; Aktaş, 2015: 31). İran'da Musaddık rejimi döneminde tiyatro, sinema gibi kültürel faaliyetler etkin ve aktif olarak gelişmiş, ancak 1953'te Musaddık'a yapılan darbe bu gelişmeyi sekteye uğratmış ve daha da gerilemesine yol açmıştır. Şah'ın CIA destekli bir darbeyle ülkenin kontrolünü yeniden ele geçirmesinin ardından ülkede yeni bir Amerikan film patlaması yaşanması kaçınılmazdı. İran'da entelektüel ve sanatsal yaşam, Musaddık sonrası acımasız diktatörlüğe ve büyük bir baskı altına evrildi. Tahtı yeniden ele geçirdikten sonra Şah, sesini yükselten her türlü siyasi veya kültürel muhalefeti acımasızca ezmeye kararlıydı (Debaşı, 2013:15).

Aktaş'ın da belirttiği gibi hem teknik yetersizlik nedeniyle iyi filmlerin çıkmaması, hem de yerli filmlerin sansürlenmesi, sinemacıların yeniden ithal filmlere yönelmesine neden oldu. Ülke sinemalarında gösterilen filmlerin ağırlıklı olarak Mısır ve Amerika kökenli olması bu dönemde İran film endüstrisinde bir kısır döngü oluşturmuştur (2015: 32). 1953 darbesinden sonra film ithalatının artmasında filmlerden alınan vergilerin de büyük etkisi olmuş ve bu durum dublajlı film sayısında artışa yol açmıştır. Ancak aynı zamanda yerli film üretimi de yıllar geçtikçe azalmıştır. Tüm bu sorunların yanı sıra İranlı film eleştirmenlerinin yerli filmlere teknik ve içerik açısından olumsuz ve sert eleştirileri de seyircinin yerli filmlere karşı kayıtsız kalmasına yol açmıştır. Eleştirmenlerin bu olumsuz tutumu, yapımcıların arasında başarılı olanları bulup desteklemek yerine, yapımcılara, film üretenlere karşı olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Ayrıca sinema eleştirmenlerinin yerli filmlere uygulanan vergilerin daha da artırılması yönündeki görüşleri, film sayısı az da olsa yerli film üretimini yok etmeye yönelik bir girişim olarak görülmektedir. Film yapımcıları ve yönetmenleri, film eleştirmenlerinin ulusal filmlere yönelik bu olumsuz tutum ve eylemlerinden kendilerini korumak zorunda kalmış, filmin teknik kusurlarından ziyade içeriğine odaklanması gerektiğinde ısrar etmişlerdir (Pour, 2007: 63). Pour, İranlı sinemacıların ve yönetmenlerin eleştirmenlere tepkisini şöyle anlatıyor: Bir filmin teması önemlidir. İranlıların gerçek hayatlarını gösteren filmlerin yasak olduğu gibi, otobüs duraklarında bekleyenlerin(sade vatandaşlar) filme alınması da yasaktır. Mahkemeleri, sokak çocuklarını ve yoksulları konu alan filmler yasaktır. Gecekondu mahallelerinde yer aldığından demiryolunun, çarşafı

kadınlarının, hapishanelerin, şahların ve saraylarının filmlerini çekmekte aynı şekilde yasaktır (2007: 64).

Gitdikçe artan vergiler ve 1953 darbesi sırasında eleştirmenlerin sert tavrı ve sert yasaklar içindeki sansür, yerli üretimin azalmasına neden oldu. Özellikle 1950'li yılların sonlarından itibaren İran'daki İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımına ait filmler Farsça dublajlanmaya başlamış ve bunun sonucunda da 1960'lı yıllardan itibaren bu filmler İran'da etkili olmaya başlamıştır (Pour, 2007: 66). Yabancı filmlerin tekeline çözüm arayan yerli film yapımcıları, destanların ve kahramanlık hikayelerinin izleyicilerde yankı uyandırdığını keşfetti. Çünkü sinemanın henüz gelişmediği ve kurumsallaşmadığı İran'da yönetmenler seyircinin neyle ilgileneceğini tahmin edemiyordu. Bu durum yüksek kazanç sağlayan filmlerin ve benzer temalara sahip eserlerin taklit edilmesine yol açmıştır. Bu, İran'ın yerel film pazarında destanlara, tarihi kişilere ve kahramanlık hikayelerine dayanan bir film döneminin başlangıcına işaret ediyordu (Aktaş, 2015: 34; Pour, 2007: 65).

Şah'ın 1962'de uygulamaya koyduğu Beyaz Devrim'in kurallarından biri toprak reformuyla ilgilidir. Toprak reformu, köy ağalarından alınan fazla arazinin çiftçilerin kullanımına sunulmasını sağladı (Pour, 2007:66). İranda her sosyal ve politik olay gibi bu durum da sansür izin verdiği ölçüde sinemada kendine yer bulmuş ancak çok uzun sürmemiştir. İranlı yönetmen Siyamek Yasemi'nin yönettiği 1965 yapımı "Karunun Hazinesi" filmi, fakir ama cesur bir gencin kahramanlık öyküsünü anlatır. Film çok uzun bir süre, yaklaşık bir yıl boyunca sinemalarda gösterildi ve seyirciler defalarca izledi. Bu durum yerli sinemacı ve yönetmenleri de cesaretlendirerek yabancı filmlerle rekabet edebileceklerini gösterdi (Aktaş, 2015: 34; Pour 2007: 68).

Farsi filmler genel olarak aşk, müzik ve melodram temaları işlenmiştir. Musaddık döneminden sonra insanlar siyasete olan ilgisini kaybetmiş, gerçeklikten kaçmak için macera ve aşk romanlarına yönelmiştir. Bu filmler ağırlıklı olarak köy-kent, fakir-zengin, gelenekçi-aydın, cehalet-eğitim gibi ikili karşıtlıklar ve toplumsal meseleler üzerinden gelişmiştir. Ayrıca, tüm filmler bir sansür kurulu tarafından denetlenmiş ve sansür kurulu tarafından onaylanan film ve sahneler sıklıkla saldırgan olduğu gerekçesiyle ya yayınlanmadı ya da yasaklandı. Hamid Debaşi, İran monarşisinin yabancı güçler karşısındaki çaresizliğinin sinemadaki izdüşümü olarak gördüğü bu filmlere "cahil filmler" adını vermiş ve şöyle tanımlamıştır; 1960'lara kadar süren, lümpen proletarya ve lümpen küçük burjuvaziyi merkeze alan cahil film hareketi, erkek üstünlüğü de dahil olmak üzere ataerkilliğin en aşağılık özelliklerini bünyesinde barındıran lümpen insanları temsil ediyordu. Ortaçağ kahramanlık geleneği doğrudan kadınların onuruyla bağlantılıydı. (Debaşi, 2004:17).

Farsi filmler her ne kadar İran toplumunun genel karakteristik yapısını anlatmasa da, özgün sinemanın doğuşu için bir arka bahçe konumuna sahiptir. Her türlü ekipman ve teknik tehcizatın İran'a getirilmesi bu dönemde mümkün olmuştur. Stüdyolar kurulmuş, halk yerli film izlemenin tadına varmıştır. Farsi sinema ve ithal filmler arasında rekabet yıllarca sürmüş, Farsi sinema kendi izleyici kitlesini oluşturmuştur. 1960'ta 27 film yapılmışken 1965 yılına gelindiğinde 43 filmin izleyici karşısına çıktığı görülmektedir. 1970'e kadar her yıl ortalama 50 civar film yapılmıştır. Farsi Sinema döneminin en büyük getirisi, halkın izleme alışkanlıklarının değişmesi ve yerli filme olan ilginin artmasıdır (Oylum,2017).



## 2.2 İRAN YENİ DALGA SİNEMASI

Bir çok ülke sinemasının özellikleri ve oradaki akımlar, bir gerekçeye dayandırılmış, bir şeylere tepki mahiyetinde ya da sinemanın asıl rolüne uygun olarak topluma yeni bir şeyler aktarma amacıyla yaratılmıştır.

Dışavurumculuk-Alman Dışavurumcu Sineması-Ekspresyonizm

20. yüzyılda özellikle Almanya, Fransa, Rusya, İsveç, Norveç ve Amerika Birleşik Devletleri'nde görülen bu hareket, alışılmışın dışında, bilinçaltının yansıması olarak

tanımlanıyor. Ekspresyonizm olarak da bilinen bu hareket, bir halkın isyanından doğmuştur. Baskıcı rejimler altındaki insanlar tarafından yaratılmış ve zamanla kabul edilmiştir. Bu akım öncelikle 1919'da ve sonraki yirmi yılda Alman filmlerinde kullanıldı ve gerçeküstü dekorasyonlar, yapay rol yapma ve gerçeküstü surreal dünyalarda geçen hikayelerle karakterize edildi. Filmde gerçek dünyaya duyulan özlem ve tasvir edilen kaba görüntüler hakimdir. Bu hareketin en önemli filmleri Stellan Rye'dan "Prag'lı Öğrenci", Henrik Galeen'den "Golem", Otto Rippert'dan "Homunculus", Robert Wiena'dan "Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi"dir (Smith,2003).

### Realizm Poetik

Fransa'da ortaya çıkan ve şiir ile gerçekliği birleştiren bu film dili, "şiirsel gerçekçilik" in doğuş sebebidir. Hayattan umudunu kesmiş insanların, mutsuz evliliklerin, yasak ilişkilerin şiirsel bir tasviridir. Şiirsel yön, mekan seçiminden ve karakterlerin eylemlerinden gelir. Bunun gerçekçi yanının polis ve organize suç gruplarının varlığı olduğu söylenebilir. Karamsarlık, umutsuzluk, üzüntü, intihar ve sefalet işlenen temalardandır. Örnek filmler : Marcel Carne 1938 " Le quai des Brumes " Jean Vigo 1934 " L'atolante " Julien Duvivier 1937 " Pepe le Moko " Jean Renoir 1939 " La regle du jeu " (Nochimson,2013).

### Neo – Realizm – Yeni Gerçekçilik–İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Yeni Gerçekçilik 1945'ten sonra İtalya'da doğan bu hareketin temel fikri, genel olarak kadın ve erkeklere odaklanması gerektiğidir. Gerçek hayat oluşumlarında kapının dışında çekimler yapılmalıdır. Bu akım bir belgeselle aynı tarzda olmalıdır. Bu akım yönetmenin kamerasını stüdyodan sokaklara taşımasıyla bilinir. Doğal ışık kullanmayı tercih etmek ve oyuncuların doğaçlama rol yapması bu akımın ön plana çıkan yanlarındandır. Hareketli kameralar ve doğa sesleri bu akımın belirleyici özellikleridir. Komut olmadan, olaylar meydana geldikçe görüntüye aktarılıyordu. İşsizlik ve ekonomik çalkantılar temel sorunlardı. Akımın örnek filmleri şunlardır: Luchino Visconti'den "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar", Rocco Kardeşlerden "Almanya Sıfır Yılı", Vittoria De Sica'dan "Bisiklet Hırsızları" (Güvemli,1960).

### Yeni Dalga – Nouvelle ogue

Yeni Fransız Dalgası 1950'den sonra ortaya çıktı. Temel çıkış noktası Hollywood'la rekabet etmek ve filmlere hak ettiği saygıyı göstermekti. Savaştan sonra kurulan CNC (Contre National Cinematographie), Fransız sinemasını büyük ölçüde yeniden canlandırdı. "Çılgın Pierrot" ve "Tanrı Kadını Yarattı" gibi filmler bu akımın öncüleri arasında yer aldı. Bu akım Yeni-Gerçekçileri örnek aldı ve doğal ışığı tercih etti. İlk defa başka filmlere göndermeler, atıflar yapma bu akımla yapılmıştır. "Tarantino tarzı" olarak adlandırılan sahnelerin karmaşık kurgusu ve kronolojik olmayan sıralaması ilk kez bu dönemde yapılmıştır. Etkileyici geçişler ve çelişkili sahnelerde çok sık rastlanabilir. Komik bir sahne bir anda cinayet vakasına dönüşebilir. Karakterler genellikle toplumla pek alakası olmayan, siyasetten ve aile kavramlarından uzak öğrencilerden oluşuyor. Akımı temsil eden fimler bunlardır: Alain Resnais'den "Geçen Yıl Marienbad", François Truffaut'dan "400 Darbe"dir (Nochimson,2013).

## İngiliz Yeni Dalga Sineması

Özgür Sinema,1956 yılında Karel Reisz ve Tony Richardson önderliğinde siyasete aktarılan bu hareket, işçi sınıfı sorunlarına ve toplumsal sorunlara dikkat çekiyor. Hareket, İngiliz Film Enstitüsü'nün (BFIY) desteklediği belgesellerle başladı, ardından uzun metrajlı filmlere geçti.Akımın önemli filmleri: Lindsay Anderson'dan "This Sporting Life", Tony Richardson'dan "Öfkeli Gençler"dir (Güvemli,1960).

## Yeni Sinema

Brezilya'da 1960'lı yıllarda yayılmaya başlayan hareket, yabancı etkilerden kaçınmayı ve ulusal kültüre ait filmler yapmayı hedefliyordu. Bu akımın filmleri toplumsal konuları belgesel gerçeklikle ele almış ve her ülkenin folklorik unsurlarından beslenmiştir. İfade özgürlüğü ve bağımsızlık Yeni Sinemanın iki önemli unsurudur. 1967'de başlayan ekonomik kriz bu gidişatı sekteye uğrattı. Bu akım, renkli karnavalların ve neşeli festivallerin yer aldığı yeni filmlere saptırılarak bayağılaştı. Açlığın ve tutkunun, ihtirasın sineması yapılan filmlerle hızla önemini yitirdi. Akımın başlıca filmleri: Glauber Rocha'dan "Kendinden Geçmiş Ülke", Antonia DesMortes'den "Fırtına", Ruy Guerra'dan "Arzu Plajı"dır (Smith,2003).

## Deneysel Sinema

Geleneksel sinema anlayışının ötesinde yenilikler yapmaya çalışan bu hareket, geleneği önemsemeyen bir yapıya sahiptir. Bu hareket sinema tarihi boyunca var olmuştur ve dünyanın her yerinde bulunmaktadır. Bu hareket bağımsız, avangard ve yeraltı türlerini içerir. Başlıca örnekler arasında Andy Warhol'un "Uyku"su, Tony Conrad'ın "Kırpışma", Louis Buñuel'in "Endülüs Köpeği" ve Viking Eggeling'in "Çapraz Senfoni"si sayılabilir (Nochimson,2013).

İran Yeni Dalga hareketi siyasi bir hareketin sonucu olarak doğdu. İran'ın İsrail'i tanınması Arap ülkelerini ve Müslüman çoğunluğu şok etti. Şah'ın "beyaz devrim" toprak reformu ve yeni kanunlar, Humeyni'nin önderlik ettiği 1963 ayaklanmasını engellemede başarısız oldu. 1967'de çıkarılan "Aileyi Koruma Yasası", Orta Çağ Şii kültürünün bazı geleneklerini kısıtladı, ancak kadınlara yönelik duruma iyileştirmeler yapılmadı. "Cehalet filmleri" olarak bilinen düşük kaliteli, ucuz melodramların çoğalması, Şah'ın milliyetçi güçlerin gelişmesini engelleme çabalarının neredeyse kültürel eşdeğeri idi. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen 1960'lı yıllar, daha sonra gelen "Yeni Dalga" akımına yeni bir ivme kazandıran önemli çalışmalara da imza attı. İran Yeni Dalga, Özgür Sinema, Üçüncü Cephe sinemacıları ya da Entelektüel Sinema olarak da bilinen bu akımın öncüsü Dariush Mehruji'nin (1969) "Gav" (İnek) adlı filmi kabul edilir. Akım Mesud Kimiai'nin Gheysar ve Nasser Taqvai'nin Calm in Front of Others filmleriyle devam etmiştir. Bu hareket yeni kültürel, dinamik ve entelektüel değerleri ortaya çıkardı (Debaşı, 2004).

Rose Issa "Real Fictions" isimli makalesinde İran Yeni Dalgası yönetmenlerinin filmlerindeki özellikleri şu şekilde aktarmıştır:

1-Gerçek hayat hikayelerinden ilhamlanan senaryo

2-Yönetmenler, katı devlet kontrolü ve sansür uygulamalarının üstesinden gelmek ve İslami filmler inşa etmek için şiir, metafor ve sembolizm gibi çeşitli ifade araçları geliştirdiler ve İran Yeni Dalga Sineması adı verilen ortak bir film dilini oluşturdular

3-Gerçek mekanların ve sıklıkla dış mekanların kullanımı - (sansür nedeniyle, kadın oyuncuların, birlikte yemek yemek veya birlikte uyumak gibi kapalı mekan etkinliklerini tasvir ederken bile gülünç görünmemek için örtülü kalmaları gerekiyor.) Yönetmenler, kadınların hala örtülü olduğu açık havada çalışmayı tercih ediyor. İslami rejimden dolayı yönetmenlerin samimi sahnelerde gerçeği yansıtmalarını engeller

4-Uzun hazırlık ve doğaçlama gerektiren amatör oyuncuların kullanılması

5- Sade estetik tercihi, ince ve sade görüntü kullanımı

6-Gerçek ve kurgu arasında güçlü belirsizlik duygusu, hikayeler olay örgüsü ve diyalogla daha az desteklenir. Daha çok karakter ve duyguyu ortaya çıkaran jestlere, bakışlara odaklanır

7-Sert gerçeklerin aksine humanist bir hassasiyet sahibi anlatım dili

8-Genellikle karakterlerin yalnız ve başıboş olduğu bir duygusallık ve yabancılaşma hissi atmosferi

9- Birçok farklı yorumlamaya teşvik eden metafor kullanımı

10-Yüksek teknoloji ve Batı tarzının aksine, sade, yalın,mütevazı bir işleyiş ve insani değerlere vurgu yapan bir dil ile karakterize edilir

11-Genel olarak modernlik ve gelenek arasındaki gerilimi yansıtan bu hikayelerde güçlü bir adalet özlemi ve hayatta kalma dersleri hakimdir (Rose Issa,“Real Fictions”, 2004).

İran Yeni Dalga akımının öncü yönetmenleri arasında Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Behram Beyzayi ve Pervis Kimyani yer almaktadır. Bu yönetmenler şiirsel sinema dilini ve politik, felsefi alt tonları ön plana çıkaran yenilikçi sanat filmleri yarattılar. Bu türde yapılan filmlere önceki örneklerden ayırmak için "Yeni İran Sineması" adı verilmektedir. İran Yeni Dalga akımının yönetmenleri arasında Abbas Kiyarüstemi, Cafer Penahi, Macid Macidi, Behram Beyzayi, Daryuş Mehrcuyi, Muhsin Mahmelbaf, Mesud Kimyayi, Sohrab Şahit Sales, Perviz Kimyavi, Semira Mahmelbaf, Amir Naderi, Ebulfazl Celili önemli yere sahiptir (Nafisi,2008).

Yeni Dalga yönetmenlerinden Nasrullah Kerimi bu akımın sinemacıların filmlerini bu şekilde tanımlar:

- 1- Estetik kurallara uygundur
- 2- İçerik olarak humanist ve yapıcıdır
- 3- Temalar dramatik olarak çekici, gerçekçi ve özgündür
- 4- İnsanlığın ekonomik, siyasi, manevi ve ahlaki sorunlarından biri üzerinde entelektüel ve felsefi olarak düşünmeği sağlamaktadır
- 5- Öyle işlenmelidir ki halk beğenmeli ve avamın bile anlayabileceği şekilde da olmalıdır (Aktaş,2005).

İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalya'da yaşanan işsizlik, film stüdyolarının bombalanması, film endüstrisinin yıkılması gibi ekonomik ve sosyal sorunlar, İtalyan sinemasına yeni kapılar açtı. Genç yönetmenleri film yapmak için sokaklara, gerçek hikayelere itti ve İtalyan Yeni-Gerçekçilik sinema hareketi ortaya çıktı. Bu akımın filmleri, İngiliz belgesel gerçekçiliğine benzer şekilde, yoksul insanların yaşam mücadelelerini gerçek mekanlarda, profesyonel olmayan oyuncularla aktarmaya çalışan ve teknik açıdan minimalist yapılara sahip olarak ön plana çıkmıştır (Clarke, 2012:48). İranlı Yeni Dalga film yönetmenleri de İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinden etkilenmiş ve filmlerinde gerçekçi temaları, gerçek yerleri ve yoksulların mücadelelerini aktarmak için yerel unsurları kullanmışlardır (Pour, 2007: 84)

İran Yeni Dalgası minimalizm merkezli film akımı olarak dikkat çekiyor. Minimalist film, hikaye anlatımından uzaklaşan ve hayatın kendisinin temsiline dayanan, kamera hareketi, oyunculuk, ışık tasarımı, sinematografi kullanımı vb. gibi gereksiz eklemeler olmadan basit hikaye anlatımını tercih eden bir sinema yaklaşımıdır. Sadelik, filmin her estetik unsuruna nüfuz eder. Bu filmlerin sanatsal ifadesi, gündelik hayatın sıradan detaylarındaki dramatik potansiyeli ortaya çıkararak hayatları değiştirmekten ziyade, hayatın doğasında var olan şiirsel havayı yakalayıp yansıtmaya dayanıyor. İranlı Yeni Dalga yönetmenleri de sansürün ve mali kısıtlamaların etkisi altında, minimalist sinema tarzını temel alan, doğayı ve yaşamı yalın bir şekilde aktaran, politik ve felsefi bir arka plana sahip, gerçekçi bir hayat hikayesi anlatan filmler ürettiler. Metafor, simge ve şiirsel bir sinema dili çizerek bu akımın temel çizgilerini ortaya çıkardılar (Sözen,2013).

Fransız dalgası (Nouvelle Vague), İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve İran sineması, her biri kendi ülkelerinin sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan ve dünya sinemasında iz bırakan akımlardır. İşte bu üç sinema akımının temel özellikleri ve aralarındaki bazı benzerlikler ve farklılıklar:

İtalyan Yeni Gerçekçilik (Neorealism):

1-İtalyan Yeni Gerçekçilik, II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıktı ve 1940'ların sonları ve 1950'lerin başlarında zirveye ulaştı. Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, ve Luchino Visconti gibi yönetmenler bu akımın öncüleri arasındaydı.

2-Yeni Gerçekçilik, genellikle amatör oyuncuların kullanıldığı, gerçek mekanlarda ve doğal ışıkla çekilen filmlerle tanınır. Bu akım, savaş sonrası İtalya'nın yoksulluğunu ve toplumsal sorunlarını yansıtan sosyal olarak angaje filmler üretti.

3-İtalyan Yeni Gerçekçiliği, klasik hikaye anlatımını reddederek daha doğal ve gerçekçi bir still benimsedi. Sokaktan ve gerçek hayattan ilham alınarak çekilen filmler, genellikle insanın içsel dünyasını ve toplumsal yapıyı inceler (Nochimson,2013).

Fransız Dalgası (Nouvelle Vague):

1-İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenmiş olan Fransız Yeni Dalga, 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında ortaya çıkmıştır. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol gibi yönetmenler bu akımın önde gelen isimleridir.

2-Fransız Yeni Dalga, klasik sinema kurallarını reddeder ve daha özgür, deneysel ve kişisel bir sinema anlayışını benimser. Genellikle düşük bütçeli, el kamerası ile çekilen filmlerle tanınır.

3-Yeni Dalga filmleri genellikle gençlik, aşk, özgürlük gibi temaları işler. Hikaye anlatımında sıra dışı teknikler ve kurgusal deneysellik sıklıkla kullanılır.

4-Fransız Yeni Dalga'nın etkisi, sadece Fransa'da değil, dünya sinemasında da derin izler bıraktı. Hollywood ve diğer sinema endüstrilerindeki yönetmenlere ilham verdi (Smith,2003).

İran Yeni Dalga Sineması:

1-İran sineması, 20. yüzyılın sonlarından itibaren uluslararası alanda tanınmaya başladı, ancak 1980'lerden sonra İran Yeni Dalgası olarak adlandırılan bir hareketle daha belirgin hale geldi. Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Cafer Penahi ve Asghar Farhadi gibi yönetmenler bu dönemin önde gelen isimleridir.

2-Yeni İran Sineması, genellikle İran'ın toplumsal, politik ve kültürel yapısını eleştirel bir bakış açısıyla inceler. İslami değerlerle modern yaşam arasındaki çatışmalar ve kadın hakları gibi konular sıkça işlenir.

3-Yeni İran Sineması, geleneksel hikaye anlatımını reddederek, sembolik ve minimalist bir yaklaşım benimser. Görsel olarak sade ve etkileyici sahnelerle bilinir.

Bu üç sinema akımı arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar vardır. Her biri, kendi ülkelerinin toplumsal ve kültürel yapısını yansıtan, deneysel ve etkileyici filmler üretmiştir (Debaşı,2004).

Fransız Dalgası ve İran Yeni Dalgası, her ikisi de sinema tarihinde önemli olan ve belirli dönemlerde ortaya çıkan film hareketleridir.Bu iki hareket arasındaki bazı benzerlikler:

Yaratıcı Özgürlük: Her iki dalganın da ortaya çıkışında, sinemacılar daha önceki geleneklere meydan okuyarak ve kendi özgün tarzlarını oluşturarak yaratıcı özgürlüğü aradılar. Fransız dalgası, özellikle Yeni Dalga olarak bilinen hareket, klasik sinema kurallarını reddederken, İran yeni dalgası da İran'ın sosyal ve politik ortamına meydan okuyarak yeni ve çığır açan sinematik teknikler geliştirdi.

Eleştirel Bakış: Her iki dalganın da temel özelliklerinden biri, toplumsal, kültürel ve politik konuları eleştirel bir bakış açısıyla ele almalarıdır. Fransız Yeni Dalga sinemacıları, genellikle Fransız toplumunun ve sinemasının geleneklerini sorguladılar. İran Yeni Dalgası ise İran'ın toplumsal yapısı, kadın hakları, din ve politika gibi konuları ele alarak eleştirel bir gözle inceledi.

Deneysel Yaklaşımlar: Her iki dalganın da sinematik yaklaşımları geleneksel yapıları reddedip deneysel bir tarza doğru kayar. Fransız Yeni Dalga sinemacıları, örneğin, uzun süreli çekimler, belgesel tarzı görüntüleme ve rastgele kurgu gibi deneysel tekniklere sıklıkla başvurdular. İran Yeni Dalgası da benzer şekilde, geleneksel hikaye anlatımını terk ederek, zaman çizelgesinde atlamalar, sembolik görüntüler ve diğer deneysel tekniklere başvurdu.

Uluslararası Tanınma: Her iki dalganın da etkisi ulusal sınırların ötesine yayıldı ve dünya çapında tanındı. Fransız Yeni Dalga, Avrupa ve Amerika'da büyük bir etki yarattı ve Hollywood sinemasını derinden etkiledi. İran Yeni Dalgası da uluslararası festivallerde ödüller kazanarak ve dünya çapında tanınan yönetmenler yetiştirerek uluslararası alanda büyük bir etki yarattı.

Her iki dalganın da ortaya çıkışında, sinemacılar daha önceki geleneklere meydan okuyarak ve kendi özgün tarzlarını oluşturarak yaratıcı özgürlüğü aradılar. Fransız dalgası, özellikle Yeni Dalga olarak bilinen hareket, klasik sinema kurallarını reddederken, İran yeni dalgası da İran'ın sosyal ve politik ortamına meydan okuyarak yeni ve çığır açan sinematik teknikler geliştirdi. Bu benzerliklere rağmen, her iki dalga arasında önemli farklılıklar da vardır. Örneğin, Fransız Yeni Dalga, genellikle daha bireysel bir odaklanmaya sahipken, İran yeni dalgası genellikle daha kolektif ve toplumsal bir odaklanmaya sahiptir. Ayrıca, her iki dalga da farklı sosyal ve politik bağlamlarda ortaya çıktığı için, bunların da farklılıklara yol açtığını görmek mümkündür (Debaşı,2008)

İran Yeni Dalga akımının en karakteristik özellikleri arasında az sayıda karaktere dayalı bir anlatım yapısı, basit ve dikkat çekmeyen bir olay örgüsü, filmin yavaş ilerlemesi, oyuncu seçimi ve filmin sahnelerindeki doğallığı yer alıyor. Yeni Dalga filmleri genellikle profesyonel olmayan aktörleri oynatmakla, stüdyo yerine gerçek mekanlarda çekilir, uzun çekimlerde doğrudan ses kullanılır ve donmuş bir kareyle biter. Çok az dramatisasyon veya sansasyonellik içeren açık, basit anlatıları var ve genellikle İran'ın kırsal kesimindeki alt sınıftan karakterlere odaklanıyor. Bu yaklaşım İran Yeni Dalga sinemasının İtalyan Yeni- Gerçekçiliği ve Şiirsel Gerçekçiliğiyle karşılaştırılmasına yol açmıştır. İran Yeni Dalga hareketinin birçok yönden diğer hareketlere benzemesine rağmen kendine özgü sembolizminin onu benzersiz kılmasıyla dikkat çeker.Sıkı hükümet kontrollerine ve sansüre rağmen mesajlarını iletmek isteyen film yapımcıları, sosyal sorunları alegorik bir şekilde ifade eden figüratif unsurlarla dolu sembolik bir dünya yarattılar. Diğer akımlardan farklı olarak bu yönetmenler, soyut kavramları psikolojik veya gerçeküstü terimlerle aktarmak için sembolizmi kullanmadılar, bunun yerine İran halkının gündelik somut gerçekliğini doğrudan aktaramayacakları için kullandılar. Çünkü mevcut hükümetle bu mümkün değildir. Günlük yaşamda sıklıkla gözden kaçan ayrıntılara odaklanarak insani duyguları uyandıran ve insanı gerçek benliğine döndüren, hayatta dolaşırken tuzağa düşmüş hissi veren gerçekçi görüntüler sunan “İran sinemasının hikayesi”, uzun bir filmidir. Yeni İran Sineması çekimleriyle kendine has estetik ve genellikle profesyonel olmayan oyuncular tarafından sahnelenen Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının bazı özelliklerini kendi kültürel unsurlarıyla birleştirerek, belgesel ve kurgunun akıllıca bir araya getirilmesinin örneğidir. İran filmlerinin başarısı temaların genellikle kadın ve çocuk hakları, sosyal ve hukuki adaletsizlik, siyasi istikrarsızlık, doğal ve yerel çevre ile ilgili tarihi veya gerçek hayat hikayeleridir. İran kültürel yaşamının çelişkili unsurları film yapımcılarına zengin bir bilgi kaynağı sağlıyor. Gerçek hayat ve sanat bir araya gelerek belgesel ile kurguyu bulanıklaştıran sinematik bir tarz yaratıyor (Köse,2014).

İran Yeni Dalgası, bu ve benzeri faktörlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıktı ve İran sinemasında çağdaş bir dönüşümü temsil etti. Yeni Dalganın en önemli özelliklerinden biri,

geleneksel İran sinemasının sınırlarını zorlaması ve çeşitli sosyal, politik ve kültürel konuları ele almasıdır (Debaşı,2004).

İran filmlerinin en belirgin özelliklerinden biri de stüdyolarda değil, gerçek mekanlarda çekilmesidir. İranlı yönetmenlerin bu seçiminin temel nedeni, İran filmlerinin gerçekçi ve belgesel benzeri sinema anlayışı uslubu ile, sınırlı film bütçesi ve karakterlerin sosyal ortamlarının gerçekçi bir şekilde kullanılmasının göstergesidir. Bu filmlerde karakterlerin zihinsel durumları metin, alt metin, öznel kamera gibi dramatizasyona katkıda bulunan klasik unsurlar yerine, dış ortamları aracılığıyla yansıtılır. Bir diğer neden ise İran kültüründeki mahremiyet kavramıdır. Yönetmenler, kişisel veya sosyal alanları göstermekten kaçınmak için, başörtüsünün sinematik bir versiyonu olan açık hava ve kamusal alan çekimleri aracılığıyla görüşlerini ifade ediyor (Öztürk,2019).

İran Yeni Dalga filmlerinin dikkat çeken bir diğer özelliği ise İran'da kadının durumunu ortaya koyan kadın karakterlerin tasvir edilmesidir. İran toplumunda yüzyıllardır var olan iffet, namus, mahremiyet, kadının kamusal alanlardaki varlığı gibi kavramların kabul edilen değerleri ve sinemada yeniden tanımlanmasına ilişkin tartışmaların devrim sonrasında yerini bulması kaçınılmazdır. İran sineması bugün bile kadınların beyazperdede temsil edilme biçimi İran sinemasının en büyük sorunlarından biri olmaya devam ediyor. Tartışmada ele alınan konular şunlardır: Bunlar arasında kadınların sesleri, şarkı söylemesi, gülmesi, koşması, dans etmesi, makyajı, giyimi, takıları, yabancı erkeklerle iletişim ve teması, yabancı bir erkeğin karısının rolü, filmlerde başörtüsü olmadan görünmesi vb. yer alıyor (Debaşı,2018).

Akımın en çok ses getiren filmi Daryuş Mehrcui'nin 1969 yapımı "Gav" ("İnek") adlı filmidir. Daryuş Mehrcui'nin sade anlatımında, insanlarla hayvanlar arasındaki çizginin o kadar da kalın olmadığını ve insanın özünde kesinlikle hayvan doğası olduğunu gösteren zengin bir analitik malzeme sunuyor. Devlet yönetimine de ince bir gönderme ile eleştiri yapmaktadır. Sansürlenmiş film, gizli bir şekilde Venedik Film Festivali'ne katılmış ve Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü'nü kazanmıştır. İnek filmi, Şah'ın damadının başkanlığını yaptığı Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklandı ancak jenerikte bu olayın 50 yıl önce yani Pehlevi rejiminden çok önce gerçekleştiğine atıf yapılarak, filmin ortaya çıkması sağlandı. İki yıl sonra yayınlanmasına izin alındı. Hikayesi ve senaryosu psikolog Gulam Huseyin Saidi'ye ait olan film, İran'ın güneyindeki şehirlere uzak bir köyde aşırı yoksulluğun hakim olduğu bir ortamda tek inek sahibi olan Meşhedi Hasan'ın ineklere olan büyük tutkusunu anlatıyor. Hasan'ın köyden uzakta olduğu sırada ineğin boynundaki yarası daha da büyümesin diye köylüler tarafından kesilip gömüldü. Ancak ineğin ölümü Hasan'ı kızdırmamak için sessiz tutuldu ve ona ineğin kaçtığı söylendi. Hasan bunun doğru olmadığını öğrenince çok üzülür ve kendini bir ahıra kilitler, inek gibi yaşamaya başlar (Aktaş, 2005).

İçinde yaşanan siyasal iklim, sadece sinemada değil, diğer sanat alanlarında da; özellikle edebiyatta yankı bulmuştur. Furuğ Ferruhzad'ın "Yeniden Doğuş" adlı şiir kitabı kendi alanında bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Ferruhzad, İran'ın kapalı toplumunda sesi hep kısılan kadının ikonik temsilcisi olmuştur. 1967'de trajik bir trafik kazasında hayatını kaybeden Furuğ Ferruhzad henüz kariyerinin başlangıcında olduğu bir dönemde İran sanat

dünyası için büyük bir kayıp olarak tarihe geçmiştir. Edebiyatın yanı sıra, sinema alanında da üretken bir sanatçı olan Ferruhzad'ın "Kara Ev"(1962) adlı filmi, 1960 senesinin başında çekilen en göze çarpan dikkat çekici filmlerden biri olarak yerini almaktadır. Film, Cüzzam hastalığını şiirsel bir dille, cesurca anlatan belgesel bir yapıttır. Bu filmde Ferruhzad, insanların vicdanını sorguluyor ve kötü imaja sahip insanların, sağlıklı görünüme sahip olanlara göre nasıl daha mutlu bir yaşam sürdürdüklerini gösteriyor. Toplumdaki yaygın yanlış kanılara meydan okuyor (Pour,2005).

Emir Naderi'nin yönettiği "Tangsir" 1973 filmi, Sohrab Şehide Salles'in yönettiği "Yek Hadise-ye Sadeh" ("Basit Bir Hadise") 1973 ve "Tabat-e bi Jan" ("Cansız Doğa") 1973 yılında büyük ilgi gördü. Bu filmler sosyal gerçekçi ve düzen karşıtı filmlerdir. Aynı dönemde Behram Beyzai'nin İran mitolojisinden imgelere yer verdiği "Garibeh va Meh" ("Yabancı ve Sis")(1974) ve "Cherikeh Tara" ("Tara'nın Şarkısı") (1978) filmleri de büyük ilgi çekti. İran mitolojisinden modern dünyaya göndermeler yapan etkili yapımlardan biridir (Debaşı, 2004).

Genellile işlenen konular.; yaşam, ölüm, aşk, ayrılık ve yoksulluktur. Örnek Kiyarüstemi'nin "Arkadaşımın evi nerede?" (1987) filmidir. Film, tüm gününü arkadaşının evinde ona bir defter vermek için arayarak geçiren Ahmet isimli bir çocuğun dünyasını anlatır. Dramatik bir ortam olarak özel bir durum yoktur. Hatta Ahmet'in bu keşif sırasında hayatındaki olaylarla karşılaşmaları ve duyguları anlatılıyor. Ahmet hayatla nasıl başa çıkacağını öğrenen, yaşayan ve deneyimleyen küçük çocuktur. Yeni İran Sinema filmlerinin orijinallliğini artıran şey ise bu kadar varoluşsal bir bakış açısıyla hikayeler anlatmayı başarmalarıdır. Filmler, karakterlerin yaşadığı olay ve olguların kişinin varoluş düzleminde nereye oturduğunu üstü kapalı olarak gösterir ve izleyiciye sorular sormaya çalışır. Hikayelerin çoğu zaman cevabı yoktur veya üstü kapalıdır. Ancak izleyicinin bir şekilde anlamaları gereken şeyi anlayacağına üzerine kurgulanmıştır (Sözen, s219).

İran Yeni Dalga akımının önemli eserlerinden biride, Ferruh Gaffari'nin "Kamburun Gecesi" adlı filmidir. Bin bir Gece Masallarındaki bir öyküden uyarlanan film teknik imkansızlıklara rağmen son derece başarılı bir yapım olarak gerçekleştirilmiştir. Yönetmenin "Şehrin Güneyi" adlı filmi ise ülkedeki yoksulluğu cesurca perdeye taşımış ve Tahran'ın güney kesimini gerçekçi bir bakış açısıyla resmetmiştir. Film kısa sürede sansürlenmiş, ancak bu durum sinemacıları engellemediği gibi, gerçekçilik konusunda daha da cesur olmaya sevk etmiştir. "Kamburun Gecesi" katıldığı Cannes, Karlovy Vary, Bürüksel ve Lion uluslararası film festivallerinde büyük ilgi görmüştür (Tapper,2007).

İslam Devrimi'ne giden dönemde, Şah rejiminin "batılılaşma" çabalarını desteklediği düşünülen filmlere karşı da protestolar yaşandı. Sinema salonunun tüm ekipmanları, çalışanları ve yapımcıları hedef alındı. 1978 yılında M. Kimyai'nin "Gaveznha" ("Geyikler", 1975) filminin gösterildiği Reks sinemasında çıkan yangında 300 kişi hayatını kaybetmişti. Bu süre zarfında toplam 180 sinema salonu ateşe verildi ve yıkıldı. Salonun kundaklanması ve tahrip edilmesinin sorumluluğunu üstlenen İslamcı grup, Reks sinemasında çıkan yangının sorumluluğunu üstlenmedi ve bunun provokasyon olduğunu iddia etti (Aktaş, 2005: 33).

Şah'ın kuralları bu aktif sanat ortamında rekabet yarattı. Yeni Dalga film yapımcıları sansürleniyordu ve Şah, sanat ortamı ve film endüstrisi üzerindeki artan baskıdan rahatsızdı.

İran sinemasında yönetmenler bu sansürü aşmak için kendi aralarında sembolik hikayeler geliştirmişlerdir. Bunun ardından bazı yönetmenler ülkeyi terk etmek zorunda kaldı. İslam Devrimi'nden sonra şekillenen katı düzenleme ve yasakları aşmak amacıyla şekillenen Yeni Dalga hareketinin yönetmenlerinin yeni arayış yolları, trajik yapılardan, duygusallıktan arınmış yeni bir İran sineması yaratmaktı. Hümanist bakış açısı ,profesyonel olmayan erkek oyunculara ve çocuk oyuncu kahramanlara yer veren filmde, metaforik referanslarla dolu bir anlatım, diyalog ve dış görünüş vurgusu ve günlük yaşamın basit ayrıntılarına gözlemsel bir yaklaşım kullanıldı. İran sineması, minimalist mimari estetiği esas alan sosyopolitik duruşu ve çocuk karakterler ve cansız nesnelere üzerinden yarattığı metaforların kullanımıyla öne çıkmaya başladı (Pour,2005).

İran Yeni Dalga filmlerinde yinelenen tüm bu özellikler göz önüne alındığında, mekanlara, cansız nesnelere, renklere atfedilen sembolik anlatıların ve çocuk karakterlerin hikâyelerinin, sıkı devlet kontrolünü ve sansürü aşmak için çevrede kullanıldığını görülmektedir.Çocuklar yetişkinlerin dünyasını ifade eder. İzleyiciyi filmin mesajını yorumlamada aktif bir konuma getirmek ve izleyicinin bu konudaki beklentilerini dikkate almak amacıyla devrimden sonra beyazperde Batı'dan gelen bir günah olarak görülmeye başlandı. "Batılılaşmanın diğer örnekleri (tiyatro, dans, kadın-erkek aynı yerde yüzmek) gençlerimize tecavüz ediyor, onların erdemlerini (namuslarını) ve kahramanlıklarını bastırıyor. Bu görüş, İslam kültürünün sinemayı nasıl bir yere getirdiğinin somut bir örneğidir." Sonuçta Humeyni'nin Pehlevi karşıtı hareketin İslami lideri olması uzun sürmedi ve Şah'ın 1979'da İran'dan ayrılmasıyla İran'ın İslamlaşma ve İran sinemasının İslamlaştırılması dönemi başladı. (Nafisi,1995:95)

Dini kuruluşlar ve onların temsilcileri sinema sanatına odaklanmadılar ve sinema sanatının üzerinde düşünülmesi gereken bir alan olduğunu düşünmediler. Hatta bazı dini gruplar filmlerin yasaklandığına ve beyazperdede gösterilmesinin günah olduğuna inanıyor. Ancak İran İslam Cumhuriyeti yetkilileri medyanın gücünün farkına vardılar ve sinema sanatını destekleme kararı almak zorunda kaldılar. Yetkililerin önünde sadece iki seçenek vardı: Ya filmi tamamen yasaklamak ya da sinemaları İslamlaştırıp propaganda araçlarına dönüştürmek. Eğer bu başarılabilirse geniş izleyici kitlesini kendine çeken beyazperdenin gücü daha da güçlenecek. Bu tür düşüncelerin varlığından dolayı filmi yasaklamak yerine İslamlaştırmayı tercih ettiler. (Tapper, 2007: 7, 8).

Hamid Debaşi inkilap sonrası İran sinemasını şöyle özetlemektedir; Devrimden sonra İran sinemasının gelişimi ciddi bir çalkantı yaşadı. İslam Cumhuriyeti filmi propagandanın bir unsuru olarak kullanmaya başladı. Devlet, devrimi destekleyen ve yücelten filmlerin yapımına milyonlarca dolar harcamaktan çekinmedi. En yetenekli İranlı yönetmenlerin film yapması fiilen yasaklandı. Ancak küllerden yükselen dumanı hiçbir şey söndüremedi. Behram Beyzayi, Abbas Kiyerüstemi ve Daryuş Mehrcuyi şeklinde ustaların saflarına, kısa zaman sonrasında Muhsin Mahmelbaf ve Rahşan Beni-İtimad gibi genç kabiliyetler katıldı. Böylece, İran'ın moderniteyle karşı karşıya gelme ve hesaplaşma efsanesi sürerken, sanatın bu karşılaşmadaki işlevi de önemini muhafaza etmekteydi (Debaşi,2013:25).

Bu dönemde sanat filmi sayılabilecek pek çok film çekildi. Bu dönemde filmler izleyicilerden pek ilgi görmese de İran sinemasını dünya film pazarına tanıtan ve ülke

sinemasını vitrine çıkaran eserler ürettiler. Uluslararası film festivalinde gösterilen ödüllü filmler ağırlıklı olarak bu ülkedeki sorunları ele alan filmlerdi. Film konularının sosyal sorunları ele alıp işlenmesi, bu filmlerin dünya çapında başarıya ulaşmış olmasındaki en mühim nedenlerden biri olmuştur (Pour,2005).



### 2.3 DEVRİM ÖNCESİ İRAN SİNEMASI

İran'ın sinemayla tanışması 1900'lü yılların başlarına kadar uzanıyor. Erkremiti'ye göre, "Dini otoriteler sinemaya hemen katı şekilde itiraz etti. İranda sinemanın tanıtılması çabaları, insan vücudunun ve yüzünün beyazperdede yeniden canlandırılması fikrini reddetti. Müslüman fanatiklerden büyük tepki aldı." (Cemşid Erkremiti'den aktaran. H. Debaşı, 2004:4) Seyid Muhammed Kazım Esar'ın formüle edip, dile getirdiği görsel temsillere karşıtlığı dört noktada özetlemek mümkündür:

İlahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefi itirazda bulunmuşlardır: Bunlardan birincisi, yaratıcı görsel ifadede hayal gücünün mantığa üstün geldiğine inanılıyor. İkinci itiraz ise gerçek şeylerin görsel temsillerine baktığımızda onların temsil ettiği gerçekliği inceleyemeyeceğimiz fikrine dayanmaktadır. Üçüncü itiraz ise putlara tapınmanın İslam'da yasak olduğu fikrine dayanmaktadır. Son olarak dördüncü itiraz ise Allah'ın eşsiz yaratıcı doğasını her ne şekilde olursa olsun taklit etmenin günah sayıldığı fikrine dayanmaktadır (Debaşı, 2004:4).

Yetmişlerin başından itibaren İran sinemasında sansür gözle görünür biçimde sıklaşmıştır. Film gösterimini düzenleyen yirmi yedi maddelik tüzüğe bağlı olarak incelenen filmlerde özellikle cinsellik ve şiddet içeren sahneler ayıklanmış, bazen sansür gerektirmeyecek filmler bile küçük bahanelerle gösterimden çekilmiştir. Bazı filmlerde sansürlenmiş sahneler yerine dans bölümleri eklenmiş, bu sayede gösterim izni alınmıştır. Sinema tarihçilerine göre sansür, İran sinemasının gelişmesinin önündeki en büyük engel ve yabancı film egemenliğinin en önemli nedenidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD etkisi iyiden iyiye hissedildi, filmler ortalığı kapladı ve yerli yapımların hareket alanı daraldı. Sosyal gerçekçi filmlerin, sansüre vb. engellere takılması neredeyse 1970'lerin başındaki "Yeni Dalga" akımına kadar kaliteli yapımların ortaya çıkışını engelledi. Ucuz, kalitesiz melodramlar, izleyicinin yerli film talebini karşıladı. Hollywood başta olmak üzere yabancı filmlerin etkisi giderek arttı. Bununla birlikte, yine de 1950'lerde sinema, şiir ve romana göre henüz yeterince ilgi göremiyordu. Kısa öykü, roman ve şiir, kısacası edebiyat kurulu saltanatını sürdürüyordu. Ancak bu "saltanat", baskıcı Şah rejiminin karşısında modernizmin, ilericiğin, emperyalizm karşıtlığının simgesi olan bir saltanattı ve en önemli temsilcileri "romanda Sadık Hedayet, şiirde Niyma Yusiç ve toplumsal eleştiride Celal Ali Ahmedi"ydi (Aktaş,2005).

Rza Şah, sekülerleştirme politikaları sürdürmüştür. Şah, İslami kurumları, dini eğitim veren mektep ve medreselerin yönetimine ilişkin çeşitli düzenlemeler yaparak devletin kontrolüne almıştır. Sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi alanlarda sürdürülen sekülerleştirme girişimleri böylece sonuç vermiştir. Rıza Şah'ın bu reformları İkinci Dünya Savaşı'na kadar devam etmiş, İkinci Dünya Savaşı ile Şah'ın egemenliği ve politikaları güç kaybına uğramıştır. "Harbin başlamasından iki sene sonra İran kendini Sovyet Rusya ile İngiltere kontrolünde bulmuştur. Başlangıçta müttefik olarak İran'a giren Rusya ile İngiltere, bir müddet sonra yeni müttefikleri Amerika Birleşik Devletleri'ni de İran'a getirmişlerdir." Savaşın yol açtığı bu kötü atmosfer içinde Rıza Şah, 1941 yılında tahtını oğluna devretmiştir. Böylece İran'da Muhammed Rıza Şah dönemi başlamıştır. Muhammed Rıza Şah, önemli birçok sorunu bulunan İran'ın yönetimini devralmıştır. Bu sorunları Garthwaite; Bunu "devlet gücünün doğası, ulusal egemenlik, toprak bütünlüğü, İran kimliği ve ulusal siyasette devam eden Batılılaşma çabaları" olarak özetledi. Filmlerin Şah rejiminin "batılılaşma" çabalarını desteklediği düşünüldüğünden, İslam devrimine yol açan süreç aynı zamanda film karşıtı aktivizm tarafından da gölgelendi. Sinema salonları tüm ekipmanları, çalışanları ve yapımcılarıyla birlikte hedef alındı. 1978 yılında M. Kimyai'nin "Gavezn-ha" ("Geyikler", 1975) filminin gösterildiği Reks Sineması'nda çıkan yangında 300 kişi hayatını kaybetmişti. Bu dönemde toplam 180 sinema salonu yakıldı ve yıkıldı."Salondaki kundaklama ve yıkımın sorumluluğunu üstlenen İslamcı grup, Şah'ın provokasyonu olduğunu iddia ederek Reks sinemasındaki yangının sorumluluğunu üstlenmedi" (Saray, 1999: 122).

Devrimden sonra sinema Batı'dan gelen bir günah olarak görüldü. "Sinema, Batılılaşmanın diğer örnekleri gibi (tiyatro, birlikte dans edip yüzmek, kadın-erkek aynı yerlerde toplanmak), gençlerimize tecavüz ediyor, onların erdemlerini (namusunu) bastırıyor. Bu tür yavaş yavaş devrimin sancıları içinde yer alıyordu (Nafisi, 1995: 59).

İktidarda bulunduğu süre boyunca muhalif gruplar tarafından eleştirilmiş olan Muhammed Rıza Şah'a karşı çeşitli protestolar düzenlenmiştir. Ayrıca Şah, milliyetçi cephe tarafından da eleştirilmiştir. 1951 yılında milliyetçi bir görüşe sahip olan Musaddık'ın başbakan seçilmesi

ve bu dönemde petrolü millileştirme yönünde faaliyetler yürütmesi, Şah'ı zor durumda bırakmıştır. Şah orada Musaddık'la ciddi bir güç mücadelesine girdi ve Ağustos 1953'te onu başbakanlıktan uzaklaştırmaya çalıştı. Ancak Musaddık yanlılarının başlattığı kitlesel sokak gösterileri karşısında Şah İran'dan kaçmak zorunda kalmıştır.” Muhammed Rıza Şah ABD'nin desteğiyle Musaddık yönetimine karşı bir darbe yapmış ve bunun sonucunda ülke yönetimini yeniden kontrolü altına almıştır. Yeniden yönetime geldiğinde sol ve milliyetçi muhalefeti bastırmaya yönelik politikalar yürüten Şah, bu amaç doğrultusunda SAVAK'ı kurmuştur. Musaddık yönetiminin darbe ile son bulması ve Tudeh Partisi'nin baskıyla sindirilmesi İran halkı için bir demokrasi yıkımı olmuştur. Şah yönetimi boyunca politikalarını halkın muhalif sesini yok sayarak sürdürmüştür (Mokhtarpour, 2012: 53).

Muhammed Rıza Şah, 1961 senesinde “Ak Devrim” adı altında bir reform hareketi başlatmıştır. İran'a sanayi ülkesi niteliği kazandırmaya yönelik bu harekette toprak reformu üzerinde en çok durulan konu olmuştur. Söz konusu toprak reformu; “ağa köylü ilişkilerine son verilmesi, toprak reformu ve tarımsal kalkınma projelerini finanse etmek için devlete ait sanayilerin halka devredilmesi” gibi adımları içerir. Ak Devrim reform paketi içerisinde “ormanlar başta olmak üzere, meralar, akarsular, göller ve diğer yerüstü zenginliklerinin koşulsuz olarak kamulaştırılması ve devlet koruması altına alınması, eğitimin yaygınlaştırılması için eğitim kurullarının oluşturulması, seçim yasaının değiştirilmesi” (Curtis ve Hooglund, 2008: 37; Caner, 2012: 43; Lekzayi, 2019: 152) gibi maddeler de yer almıştır. Bu reform paketi, gerçekleştirilen bir referandumla uygulanmaya başlanmıştır (Kaya, 2013: 303).

Şah'ın modernleşme eksenli toprak reformu hareketi karşısında muhalif kitleler harekete geçmiştir. “Beyaz Devrim'e en sert eleştirilerden biri de Kum kentindeki Ayetullah Humeyni'den gelmiştir. Şah'ın gizli polisi SAVAK, Humeyni'yi susturmak için çeşitli tehditlere ve kışkırtmalara başvurmuştur” (Goldschmidt ve Davidson, 2008: 483). Sonucunda ise Humeyni tutuklanmış ve bu olay büyük bir kaosa yol açmıştır. Uzun süre devam eden gösterilerde birçok insan rejim tarafından öldürülmüştür. “Bu kanlı facia İran tarihine “15 Hordad' ismiyle geçmiştir” (Kerim, 1980: 57).

Muhammed Rıza Şah, muhalif tavrı ve sert tutumundan dolayı Humeyni'yi sürgüne göndermiştir. Bu sürgün Humeyni'nin Şah'a karşı olan eleştirel tutumunu değiştirmedeği gibi Humeyni'nin Türkiye ve Irak'ta sürgünde bulunduğu yıllarda yazdığı yazılar ve vaazları halka dağıtılmış, İran'da Humeyni liderliğinde bir İslam hareketi başlamıştır. 1960'lı yıllarda İran'da görülmeye başlayan muhalif ayaklanmalar, 1970'lerdeki ekonomik sorunlarla birlikte daha da yükselmiş ve yaşanan olaylar İslam Devrimi'ne giden süreci hızlandırmıştır. Şah, 1973 Arap-İsrail Savaşı sonucunda petrol fiyatlarının yükselmesinden karlı çıkmış, bu sayede İran ekonomisinde bir iyileşme yaşanmıştır. Fakat Şah'ın ölçsüz harcamaları yeni ekonomik sıkıntılara neden olmuştur. Petrol gelirlerinin çılgınca harcanması, kontrolsüz bir tüketici patlamasını da birlikte getirerek sonuçta, köylerden, kentlerin çevrelerindeki gecekondu semtlerine büyük bir akım olmasına, büyük gelir dağılımı eşitsizliklerine ve komşu ülkelerden gelen göçmenler kadar Batılı ve Asyalıların da akın etmesine neden oldu ve enflasyona, kıtlıklara yol açtı (Pour,2005).

İran'ın ekonomik, sosyal ve siyasal sorunları Şah hakkında farklı görüşlere sahip grupların bir araya gelmesine yol açmıştır. Bu muhalif hareketler Şah'ın sert politikalar ile bastırılmış, muhalifler tutuklanmıştır. Uluslararası topluluklar Şah'ı siyasi muhaliflerin tutuklanması ve işkence görmesi de dahil olmak üzere insan hakları ihlalleri nedeniyle eleştirdi. Jimmy Carter'ın 1977 yılında Amerika başbakanı seçilmesiyle Şah'ın bu tutumuna Amerika Birleşik Devletleri'nden de eleştiri gelmiştir (Kurzman, 1996 162 163 Afury ve Anderson, 2012: 93). Amerika'nın tutumu, Şah'ı muhalifler konusunda geri adım attırmış ve tutukluların bir kısmı cezaevinden çıkarılmıştır. Bu özgürlük ortamı ile muhalifler yeniden bir araya gelebilmiş, ilk muhalif hareketler seküler gruplar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bir grup entelektüel “Haziran'da Şah'a anayasanın ilkelerine ve İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'ne uyararak, tek partili sistemi kaldırmaya, basın ve derneklerin özgürlüğüne izin vermeye, bütün siyasi mahkumları serbest bırakmaya, siyasi sürgünlerin geri gelmesine izin vermeye ve çoğunluğu temsil eden bir hükümet kurmaya davet eden bir mektup gönderirler” (Moin, 2005: 177). Bu sırada muhalifler çeşitli eylemleriyle Muhammed Rıza Şah'ı protesto etmeye devam etmişlerdir. Halkın mektup ile başlayan demokrasi talepleri, zaman içerisinde değişime uğramıştır. Muhammed Rıza Şah'ın Humeyni aleyhinde bir makale yayımlamasının ardından Kum şehrinde ayaklanmalar başlamış ve gösteriler düzenlenmiştir. Gösteriler sırasında rejim tarafından çok sayıda kişi öldürülmüştür. Bu olaylar karşısında aydınlar, tüccarlar, esnaf ve din adamları sessiz kalmayarak birlik olmuştur. Bu gösterilerde ilk kez din adamları halkla birleşerek Şahlık rejimine karşı siyasi muhalefete katıldılar. Bu birleşme, din adamlarının halkla beraber hareket etmelerinin başlangıcı olmuştur (Fekri, 2011: 169). Şah'ı öfkeliendiren bu muhalif gösterilerin sert bir şekilde bastırılmaya çalışılması, muhalif hareketlerin başka kentlere de yayılmasına yol açmıştır. Muhammed Rıza Şah, otoritesini korumak için askeri müdahaleye başvurmuştur. Humeyni taraftarları ülke içinde etkin bir güce sahiplerdi. Bu nedenle ayaklanmaların dini yönü ağırlık kazanmaya başladı. Bundan sinemada kendine düşen payı alıyordu. Dini otoritelerin sinemayı Batılı yaşam tarzını özendirmekle suçlaması, protestocuların birçok şehirde sinema salonlarını yakmaları ile sonuçlandı. Tahran, Hamedan, İsfahan, Şiraz ve Meşhed gibi önemli şehirlerde sinema salonları ateşe verildi. Devrime giden bu süreçte İran'ın güney kesiminde bulunan Abadan şehrindeki Reks sinemasında Mesut Kimyayi'nin “Geyikler” filmi gösterimi yapılan saldırıda çok sayıda kişi yaşamını yitirmiştir. Bu saldırı daha sonra pek çok tartışmayı beraberinde getirdi. Salonu ateşe verenlerin Şah'a bağlı bir grup olan SAVAK olduğu söyleniyordu. Bu yangınlarla amaçlanan, yeni kurulan hükümetin ülke çapında yayılan rejim karşıtı gösteriler karşısında aciz kalışı nedeniyle, askeri darbe için ortam hazırlamaktı. Tüm yaşananlara baktığımızda toplumsal olayların sinema üzerinden nasıl okunduğu karşımıza çıkmaktadır. Dini figürlerin sinemayı “haramların gösterildiği yer” olarak adlandırması, yaşanmakta olan kaos ortamını beslemiştir (Pour,2005).

Pehlevi hanedanlığı İran'da 1921-1979 yılları arasında hüküm sürmüştür. Son olarak Ayetullah Humeyni kısa sürede Pehlevi karşıtı hareketin İslamcı lideri olacak ve 1979'da İran'ın ve İran sinemasının İslamlaşması başlayacaktı. (Aktaş,1997).



## 2.4 DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI

Devrimin ilk aylarında diğer sanat alanlarında olduğu gibi sinemada da liberal bir ortamın olduğu söylenebilir. Ama sonraki dönemde sanat ve sinema alanında bir belirsizlik döneminin başladığını göz ardı edilmemektedir. Devrimin ardından İran İslam Cumhuriyeti otoriteleri, sinemalarda sıklıkla devrim niteliğinde ve anti-kapitalist filmlerin yayınlanmasına destek verdi. Halkın bu yeni sürece hızlı adapte olmasına çalışıldı. Seks içeren ve İslam'ın ahlak yapısına uymayan filmler bu dönemde yasaklanmıştır. Seyirciler bu tür filmlerin gösterildiği sinema salonlarına saldırdı, hatta salonları kullanılamaz hale getirdi. Sinemadaki bu olumsuz durum, İslami iktidarların sinemayı kendi kontrolleri altında bir propaganda aracı olarak kullanmaya çalışmaları ve ciddi kısıtlayıcı unsurların devreye girmesi bazı film yönetmenlerini ve yapımcılarını kısıtlamış, bazıları yurtdışına gitmiş, bazıları da başka alanlara yönelmiştir (Aktaş, 2015: 45; Pour, 2007: 116).

Ali Hamaney'in cumhurbaşkanı seçilmesi ile birlikte iç politikada yenilikler alanda yeni düzenlemeler yapılmıştır. "Kültür Devrimi" olarak nitelendirilen bu süreç, devrimi halk arasında pekiştirmeyi ve sosyal hayatı İslami ilkelere göre düzenlemeyi amaçlamıştır. Öncelikle, Pehlevi dönemine ait batılılaşma ve modernleşme çalışmaları yerine İslami değerleri benimsetmeye yönelik köklü değişikliklere gidilmiştir. Ayrıca İslamiyet'e aykırı kültürel değerleri ve sosyal yaşamı hedef alan devlet müdahalesi yoğunlaşmıştır. Muhalif düşünceye sahip kişiler üniversitelerden, ordudan ve kamu kurumlarından tasfiye edilmiştir.

Kılık-kıyafet, eğitim ve müfredat ile ilgili İslami kurallar çerçevesinde yeni düzenlemeler getirilmiştir. Bu değişimlerin yanı sıra “eğitim imkanı ülke geneline yayılırken okur yazar oranı artmıştır. Yol, elektrik ve iletişim gibi altyapı hizmetleri yayılmış, böylelikle en uzak bölgelerin ülke geneliyle irtibatı kolaylaşmıştır” (Garthwaite, 2011: 248).

Devrim öncesi sinemayı Batı'nın ideolojik aygıtı olarak gören İslam entellektüelleri, sinemanın ehil ellerde olması koşuluyla İslami amaçlara da hizmet edebileceğini dile getirmeye başladı. Dini lider Humeyni verdiği mesajlarda sinemanın kötü olmadığını ancak kötüye kullanılmış olduğunu belirtmektedir. Yeni yönetim sinema yapılmasını istemekte, fakat yeni bir bakış açısı ile bu sanatın icra edilmesi gerektiği fikrini savunmaktadır. İran'a döndükten kısa bir süre sonra yaptığı “Beheşte Zehra” adlı kitabında yayınlanan bir konuşmasında şunları söyledi: “Biz sinemaya, radyoya, televizyona karşı değiliz. Sinema, modern bir buluş, insanları eğitmek için kullanılması gereken bir araçtır. Ama biliyorsunuz, gençlerimizi zehirlemek için kullanılmış. Biz buna karşıyız” dedi ve filmin İslamlaştırılmasına onay verdi. İslam'ı öğreten, yaygınlaştıran, kitlelerin beğenisine hitap eden Batı karşıtı filmlere ihtiyaç vardı. Ancak 1981 yılına kadar tek bir yerli film bile yapılmadı. Dini otoritelerin bu fikirleri sanatçıları ürkütmüş, bir kısmının yurt dışına kaçmasına neden olmuştur (Nafisi, 1995: 59)

Devrimden sonrası 1980 yılında başlayan ve sekiz yıl süren İran-İrak Savaşı, bu ülkenin tarihinde yeni bir meydan okuma olarak tarihe damgasını vurdu. Yeni yönetim sistemine adapte olmaya çalışan halkın sırtına savaşın korkuları, endişeleri, ekonomik güçlükleri de yüklenmiştir. İran halkı eskiye göre daha da içine kapanmaya başlamış, milliyetçi görüşler güçlenmiştir. Devrime destek veren sol liberaller de bu ortamda mutlu değildir. Sonuç istedikleri gibi olmamış, üstelik kısıtlamalar daha da artmıştır (Aktaş, 1998).

1980'lerde İslami rejimler, İslami kuralları toplumun neredeyse tüm kesimlerine yaymak için de sinemayı bir araç olarak kullandı. İslami rejimin ülke halkı arasında kabulünü artırmak amacıyla İslami rejimin ilk dönemlerinde filmlere her türlü destek verilmiş, sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasına çalışılmıştır. Bu dönemde çekilen filmler genellikle devam eden İran-İrak Savaşı'nda şehitlerin kahramanlık hikayelerine ve dini liderlerin hayatlarına odaklanıyordu. Son birkaç yılda yapılan filmlerin hiçbiri çekici ve değerli nitelikte bulunmadı. Humeyni sinema ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıkladı: “Öncelikle filmlerde aktarılan değerlerin İslami olması gerekiyor. İslami değerlerin ne olduğunu tartışarak bu değerlerin kapsamını belirleyin ve netleştirin. Elbette namazı öğretmek İslami bir değerdir. Cesaret de, güç de İslami değerlerin bir parçasıdır. Demek ki bu değerleri anlatan ve öven filmler aslında İslami içerik taşıyor. Bu, sorunun bir yönüdür. İkinci sorun ise bu filmde İslami olmayan sahnelerin olmamasıdır” (Öztürk, 2019).

1982 yılında sinema denetiminin İslami Rehber ve Kültür Bakanlığına geçmesiyle birlikte film yapımı ve gösterimi bakanlık iznine bağlanmıştır. Bir filmin çekilmesi için izin alınması gereken birkaç komite oluşturulmuştur. Yasaklamalar ve müdahaleler daha senaryo aşamasında başlayarak, filmin gösterimi aşamasına kadar film haline geldikten sonra da devam etmiştir. Her türlü izni almış bir filmin sinemada da gösterim izni alması gerekmektedir. Tüm izinleri tamam olan birçok film sinema salonlarının yetersizliği nedeniyle bu aşamaya takılıp seyirciye çıkmadan iflas etmektedir. Bu durum var olan

sansürün dışında, gizli sansürün varlığının da en iyi göstergesidir. Günümüzde de İran sinemasının en önemli tehdidi sansürün varlığıdır (Debaşı,2004).

1983'e gelindiğinde 53 yerli film çekildi, ancak her geçen yıl büyük yapım başarısızlıkları yaşandı. Bu, eski filmleri İslami standartlara göre yeniden düzenleyip kurgulayarak, hatta isimlerini değiştirerek “gösterilebilir” hale getirerek yerli ve ithal filmlerin sınırlamalarını aşmak ve sinema salonlarının hareketliliğini sağlamak amacıyla yapılan bir girişimdir. Sinemaları yolsuzluklardan ve İslam ahlakına aykırı filmlerden temizlemekle görevlendirilen komite, İran ve yabancı yapımı 2000 filmde 200'e yakınında bazı değişiklikler, kısıtlamalar yaparak gösterime uygun hale getirilmiştir (Nafisi, 1995: 61).

Devrimin ilk yıllarında Behram Beyzai, Mesut Kimyai ve Emir Naderi dışında kimse film yapmak istemedi. Buna kalkışanlar kadın karakterlerin yer almadığı filmler yapmaya özen gösterdiler. Kimyai'nin “Hatt-e Kırmızı” (“Kırmızı Çizgi”, 1983), Beyzai'nin “Margh-e Yezdgerd” (“Yezdgerd'in Ölümü”, 1983) gibi birçok filmde başörtüsü ve İslama uyum sağlamayan kadınların sorunlu tasvirine yeniden düzenlemeler, sahnelerle makaslar yapılarak düzeltildi. Artık film setlerinin “İslam ahlakına uygunluğunun” doğrudan kontrol edildiği, rollerin kategorize edildiği ve tanımlandığı, özellikle sinemada kadınların temsilini neredeyse imkansız hale getiren yeni bir kurallar politikası uygulamaya konuldu. Öyle ki, bir şekilde yerleşmiş kuralları aşan filmlerde, unutulmuş ya da eksik bırakılan yeni kurallar, eski kuralların yanına hızla ekleniyordu (Aktaş,1998).

Devrim sonrası İran Sinemasının gelişmesini sağlayan bir diğer oluşum da Fecr Film Festivali olmuştur. Festival film yapımcıları için bir teşvik mahiyetindedir ve sinemanın gelişmesini sağlamıştır. Bir diğer önemli kurum da Farabi Sinema Enstitüsüdür. 1984 yılında kurulan Enstitü sinemanın gelişmesi adına çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Enstitüsü'nün belirlediği hedefler arasında en önemlisi taşra sinemacılarına destek olmak ve mahalli öğeler taşıyan senaryoları teşvik etmektir. Kurum bünyesinde görevlendirilen uzman bir ekip, milli sinema için alt yapı çalışmaları yürütmüş, finansal destek planlamaları yapmış, film üretimi için ekipman, hammadde ve uzman teminini sağlamıştır. Nitekim, üç yıl gibi kısa bir sürede bu çalışmalar meyve vermeye başlamıştır (Pour,2007).

1979'dan 1984'e kadar olan bu dönemde, “belirsizliğin” ürünü olan bir dizi tereddütlü filmin tamamlandığı görüldü. 1984 yılında Farabi Film Enstitüsü'nün kurulması ve onun himayesinde Fecr Film Festivali'nin başlaması, “devrim sonrası İran sinemasının” gerçek başlangıcını işaret ediyordu. Bütün bu yenilikler İran'da yöneticilerin çıkarları doğrultusunda kontrollü bir şekilde gelişti, hakim baskıcı politikaya rağmen neredeyse tüm sanatlar gibi baskı altındaki sanatçılar da yüksek kaliteli eserler üretmeye başladı. İran Yeni Dalga filmleri dünyanın birçok yerinde beğeniyle karşılandı ve çok sayıda prestijli ödül aldı. Bu filmlerden bazıları dünya çapında kült olarak kabul ediliyor ve Hollywood ana akım tüketici filmlerine alternatif olarak özellikle entelektüeller tarafından yüksek değerlendiriliyor ancak İran'da gösterilmiyor. Yabancı, sınır tanımayan aşk filmleri, dram filmleri, komedi filmleri ya da yerli Fars filmleri bazen popüler oluyor ama İran filmleri denilince akla bu filmler ve devlet yapımı filmler gelmiyor. Sinemanın gücü, kudreti, etki alanı öylesine önemlidir ki başından itibaren ona “günah” olduğu için karşı çıkan din adamları bile bu gücü devlet politikalarını yaymak için kullanmaya çalışmış, İran'da sinemayı sansürlü biçimde destekleyerek

kendilerine biat etmeyen yönetmenlere yaptırımlar uygulamış, kendi propagandalarını içerek proje filmler ürettirmişlerdir. Tüm bu baskıları ise kendilerine onlara karşı daha protesto nitelikli filmler üretilmesi olarak geri dönmüştür (Debaşı,2004).

1985'te İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı tarafından sinema sektörünün gelişmesi için yerli yapımlara maddi destek de verilmeye başlanmıştır. Bu alana giren genç isimler hem halka yakın duran hem de sanatsal anlamda gelişmiş eserler vermeye başlamışlardır. Dönem içinde sinemacıların yetiştiği kurumlar arasında İran Radyo Televizyon Üniversitesi, Sazman-ı Tebligat-ı İslami ve Hane-i Sinema gibi devlet destekli kurslar dikkat çekmektedir. Doksanlı yılların İran sinemasına bakıldığında, sinemada yazar, yönetmen veya teknisyen olarak çalışan çoğu kişinin bu kurumlarda öğrenim gördüğü ve sinemaya devrimden sonra başladığı gözlenmektedir (Aktaş,2015).

Filmlerin derecelendirmesinde, sinema emekçileri, akademisyenler, yazarlar ve sinema eleştirmenlerinden oluşan elli kişilik bir uzman grup görev almaktadır. Farsi Film yapımcıları kısıtlanırken, sanat değeri taşıyan filmler desteklenmiştir. A, B, C ve D kategorilerine ayrılan filmler, buna göre bütçeden pay almaya başlamış, filmlerin hangi salonlarda ve hangi seanslarda gösterileceği de yine bu sınıflandırmaya göre belirlenmiştir. Sadece A ve B sınıfındaki filmlerin halka açık alanlarda reklam yapmasına izin verilmiştir. C ve D sınıfı filmlerin ise tanıtım yapma imkanları yoktur. Bu durum, yapımcıları A ve B kategorilerinde film yapmaya yönlendirmiştir (Pour,2007).

İslam Devrimi ile birlikte “İslami Sinema” tartışmaları da alevlenmiştir. Sinemanın İslami kurallara aykırı olmaksızın nasıl icra edilebileceği, içeriğinin nasıl tasarlanacağı, dünyayı ne şekilde görselleştirmesi gerektiği seksenlerin ortasından itibaren tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar sürerken, kadınların yönetmen olarak sinema sektörü içinde kendilerine yer bulmaları şaşırtıcıdır. Kamera önünde kendilerine eskisi gibi yer bulamayan kadınlar, işin düşünsel ve yaratıcı tarafına geçmeye başlamıştır. Bu isimlerin en önemlilerinden biri Rahşan Beni- İtimad'dır (Debaşı,2004).

Devrim sonrasında sansür mekanizmasının işleyişi de değişmiştir. Öncelikle İslami değerlerin korunmasına önem verilmiş, kadının filmlerdeki görünümü ciddi biçimde kısıtlanmıştır. Filmlerde kadın – erkek ilişkilerinin ele alınması da hassas bir konu haline gelmiş, kadınların filmlerde tesettürlü şekilde oynamaları ve erkekler ile fiziksel manada temas etmemeleri istenmiştir. Cinsellik kadar şiddetin sunumuna da kısıtlamalar getirilmiştir. Bu zorlayıcı sansür koşulları ilk zamanlar sinemacıları rahatsız etse de İran sinemasının kendine özgü, sembolik bir sinema dili yaratmasında etkindir. Zengin Fars edebiyatının özgeci yaklaşımı, sinemacıların yardımına koşmuştur. Anlatılmak istenilenin metaforlarla dile getirilmesi, simgesel bir dil kullanılması, edebiyatta var olan mitlerin ve şiirlerin sinemaya kaynaklık etmesi İran sinemasına kendine has bir üslup kazandırmıştır (Tapper, 2007: 22).

“Daire” (2000) filmiyle İran'ın 1980'lerdeki siyasi durumuna ve çevresel huzursuzluklara değinen Cafer Penahi, 2000 yılında Amerikalı Film Eleştirmenleri tarafından İfade Özgürlüğü Ödülü'ne layık görüldü. Yönetmen, filmiyle 2003 sensinde 41. New York Film Festivali'ne davet edildi. Cafer Penahi'nin “Daire” ve “Kırmızı Altın” filmleri İran'da sinemalarda yasaklandı ve insanlar bu filmleri evlerinde gizlice izlemek zorunda kaldı.

Penahi, “Daire” filmi hakkında verdiği röportajda kendi sineması hakkında Şunları söyledi: “Siyasi film yapmıyorum çünkü herhangi bir partiye ya da gruba üye değilim. Sanatın siyasetten daha üstün ve önemli olduğuna inanıyorum. Sosyal bir film yapımcısı olarak toplumun çatıŐan gerçeklerine yanıt veriyorum. Bu tutum sadece İran’ı ilgilendirmiyor. 2003 yılında 41. New York Film Festivali’ne davet edildim ama oraya Amerikan siyasetini protesto etmek için gitmedim” (Pour, 2007: 145, 146, 147, 148, 149).

Halk devriminin İslam devrimine doğru geliŐmesiyle birlikte sinema sanatı, İran’ın sinema hayatı boyunca karşılaştığı baskıcı ve sancılı süreci yeniden yaşamaya başladı. Tüm kısıtlayıcı ve baskıcı faktörlere rağmen İran sineması bu dönemde gerçek bir başarı elde etti. Yasak nedeniyle uluslararası alanda başarılı filmler gösterilemeyen İran’da insanlar, sinema salonları yerine mümkün olduğunca filmleri evlerinde izlemeye başladı (Tapper, 2007).

### 3. İKİNCİ BÖLÜM

#### 3.1 CAFER PENAİNİN YAŞAM ÖYKÜŐÜ

Cafer Penahi, Uluslararası çapta tanınan, İran Yeni Dalgasının en etkili isimlerinden biridir. 1960’da İran’ın Doğu Azerbaycan eyaletindeki Miyane Şehrinde doğdu. Ailesini işçi sınıfı olarak tanımlayan Penahi, dört kız ve iki erkek kardeŐle birlikte geniş bir ailede büyüdü. Sinema sevgisi çocukluk yıllarında kendini göstermeye başladı. Babasının baskılarına rağmen yine de sinemaya gidip birçok İran ve dünya klasiğini izledi. 1980 yılında İran ordusuna alındı ve 2 yıl İran-Irak Savaşı’na katıldı. Hatta savaşın bir bölümünde 2 aydan fazla süre Iraklı Kürt grupları tarafından esir alındı. Askerden döndükten sonra Tahran’daki Sinema Televizyon Okulu’nda eğitim aldı. Mezun olduktan sonra kısa film ve belgeseller çekti (Köse,2014).

Kariyerine 1988’de “Yaralı Başlar” adlı kısa belgeselle başlayan Penahi daha ilk iÇinde sansür ile karŐılaŐıp belgeselinin birkaç yıl boyunca yasaklandığına Şahit oldu. Daha sonra ise Kambuzia Partovi’nin “Golnar” adlı filminin yapımını anlatan “Negah-e dovom” (“İkinci Bakış”) adlı belgeseli çekti, bu belgeseli 1989 yılında çekmesine rağmen 1993 yılına kadar vizyona girmedi. 1992 yılına gelindiğinde ise bu sefer belgesel yerine kısa film çeken Penahi ilk kısa filmini Abbas Kiarostami’nin “The Bread and Alley” adlı ilk kısa filmine sayđı duruşu niteliğinde olan “The Friend”i çekti. İran Ulusal Televizyon Festivali’nde En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni ve En İyi Kurgu ödülleri kazandıran “Akharin Emtahan” (“Final Sınava”) adlı ikinci kısa filmini de 1992 yılında çekti. Bu başarısından sonra asıl sinemaya atıldığı o adımı atarak Kiorastami’den iş isteyen Penahi, Kiorastami’nin bir sonraki projesi olan “Zeytin Ağaçlarının Altında” adlı filmde yönetmen yardımcılığı yaptı (Oylum,2017).

1995 yılında ilk uzun metrajlı filmi “Beyaz Balon”u yönetti. Abbas Kiorastami’nin senaryosunu yazdığı film, sade gerçekçiliğiyle beğeni topladı. Cannes Film Festivali’nde En İyi İlk Film’e verilen Caméra d’Or’u kazandı. Filme dair Penahi bir röportaj esnasında “Filmlerin milyonlarca dolarla yapıldığı bir dünyada, bir dolardan daha az bir fiyata balık satın almak isteyen küçük bir kızın filmi yaptık – göstermeye çalıştığımız şey bu” sözlerini söyledi. Film bir çocuğu konu edindiği için kendi ülkesi olan İran’da yeteri önemi görememiş olsa da uluslararası büyük beğeni topladı. Bununla da sınırlı kalmayarak Tokyo Uluslararası Film Festivalinde En İyi Film ve Genç Sinemanın En İyi Filmi dalında olmak üzere iki ödülü birden daha Penahi’ye kavuşturan film Penahi’nin uluslararası ün kazanmasına neden olurken İran hükümetinin baskısı ve yasağıyla da tanışmasına neden oldu. İran hükümeti bozulan siyasi ilişkilerini sebep göstererek Penahi’ye Sundance Film Festivali’ne gitmesini veya ABD’li muhabirlerle telefonda röportaj yapmasını dahi yasakladı (Aktaş, 2005, s. 9).

1997’de “Ayna” filmi yönetti. Penahi ikinci uzun metraj filmi olan ve ilk filmi gibi bir çocuğa yönelik olan “Ayna”yı çekti. Bu filmde tıpkı ilk filmi gibi uluslararası film festivallerinde Penahi’ye pek çok ödül kazandı. Bu film de Locarno Film Festivali’nde Altın Leopar ödülünü getirdi. Bundan önceki filmlerinde çocukları anlatan Penahi, bu sefer kamerasını çocuktan alarak İran İslami Rejimi altında ezilen kadınlara çevirmiştir. Filme dair ise “ilk filmlerimde çocuklarla ve gençlerle çalıştım. Bu kızların büyüdüklerinde karşılaştıkları sınırlamaları düşünmeye başladım” yorumunu yapmıştır. Uluslararası film festivallerinde büyük beğeni toplayan ve Venedik Film Festivali’nden ödülle dönen film kendi ülkesinde var olan rejimi rahatsız ettiği için yayımlanmayarak ve yönetmenin bakanlık tarafından filminin tüm kopyalarına el konulup yok edileceği korkusuyla çoğaltılıp saklanmak zorunda kaldı (Köse,2014).

Her filminde İran’daki İslam rejimine tepkisini açıkça dile getiren Penahi, 2003 yapımı “Kanlı Altın” filmiyle bu kez Cannes’da Belirli Bakış ödülünü kazandı. İslami rejime karşı olan tepkisini her zaman açıkça ortaya koyan Penahi, üst düzey yöneticilerin tepkisini sürekli üzerine çekti. Penahi “Yeni yönetmenin yolu kapanacak ve bu nedenle gelecek neslin gözünde biz sorumlu olacağız.” diyerek yasaklanan filmlerine rağmen yeniden kameranın arkasına geçerek film çekmeye devam etti. 2003 yılında “Talaye Sorkh” (“Kanlı Altın”) adlı filmle ekonomik sorunları olan bir kurye görevlisini anlattı. Bu filmde kendinden önceki filmle aynı kaderi paylaşarak İran’da yasaklandı. Penahi’nin sinemasının rejim tarafından bu kadar sert ve baskılarla çevrilmesinin ardında sadece sanata duyulan düşmanlık yatmadığını aynı zamanda Penahi’nin sanat yoluyla İran’da yaşanan sorunlara ve rejim baskısına ayna tuttuğunu da bilmek gerekir. Penahi, “sanat toplum içindir” anlayışını benimseyerek sanat yoluyla iktidarın yok saydığı her şeyi filmlerinde göstererek halkı uyutulduğu o uykusundan uyandırmak ister (Debaşı,2018).

2006’da İranlı kadınların futbol maçlarına girememesini eleştirdiği “Ofsayt” filmi yönetti. İkinci sınıf insan muamelesi gören, toplumun her kesiminde yok sayılan kadınlara yönelik ayrımcılığı göz önüne serdiği “Ofsayt” filmi 2006 yılında çekti. Film yine kendi ülkesinde yasaklanırken Berlin Film Festivali’nden Gümüş Ayı Jüri Büyük Ödülüne layık görüldü. Filmden sonra İran’da Beyaz Eşarplı Kızlar adlı feminist bir grup “ofsayt olmak istemiyoruz” yazan pankartlar taşımaya başladı (Öztürk,2019).

İlk kez 2009 yılında Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanı olmasından sonra çıkan olaylar sırasında Besic milisleri tarafından sokaklarda öldürülenleri anmak için düzenlenen törene katıldığında tutuklanıp serbest bırakıldı. Ancak Penahi, Mart 2010'da evinde tutuklanarak “ulusal güvenliği tehdit etmek, İslam Cumhuriyeti aleyhine propaganda yapmak” suçundan 6 yıl hapis cezasına çarptırıldı,20 yıl boyunca film çekmesi ve yurt dışına çıkması yasaklandı (Debaşı,2018).

2010 Cannes Film Festivali'nden birkaç gün önce avukatı ve ailesiyle görüşmek üzere açlık grevi yaptığını duyurdu. Fransız Kültür Bakanı Frédéric Mitterrand ve Fransa Dışişleri Bakanı Bernard Kouchner'in Cannes Film Festivali'nin açılış töreni sırasında hapisneden gönderdiği bir mektubu okumasının ardından, on ay sonra nihayet avukatıyla görüşmesine izin verildi. Bir buçuk yıl hapis yattıktan sonra cezası ev hapsine dönüştürüldü.Yetkililer hiçbir zaman suçunun ne olduğunu açıklamadı. İddialara göre İslam devrimi sayesinde iktidara gelen İran'daki iktidar rejimine karşı bir film çekmeye çalıştığı bildirmişti. Ancak Cannes Film Festivali'ne gönderdiği mektupta şu cümleleri görülmektedir: “Hiçbir zaman rejim karşıtı film yapmadım.” Söz konusu mektupta ayrıca şu cümleler yer alıyordu: “Burada çok sayıda masum insan tutuklandı ve sesleri hiçbir yere yükselemiyor.” Uluslararası Af Örgütü, Cafer Penahi'nin Cannes Film Festivali'ndeki boş sandalyesini rejimi susturan bir çığlık olarak nitelendirdi. Penahi'nin cezası dünya çapındaki film yapımcılarının büyük tepkisine yol açsa da, daha sonrasında bir süreliğine evinden çıkmasına izin verilmiş yine de yurt dışına çıkması yasaklanmıştı. Penahi aldığı cezalara rağmen farklı ve yaratıcı yöntemlerle film yapmaya devam etti (Gazete Duvar,2022).

“Bir yönetmene film çekmeme cezası verilirse yönetmen ne yapmalı?” İşte bu soruya Penahi sisteme boyun eğip yasağı kabullenmek yerine yasağı yasaklanan şeyle aşmak gerektiğini tüm dünyaya gösterdi. 2011'de “Bu Bir Film Değil” yasaklı yönetmenin öfkeli ve buruk yaşamından karelerdi, yapmayı arzuladığı filmi yönetmen arkadaşı Mojtaba Mirtamasb'ın kamerasına teker teker sahnelerle anlatmasının belgeselidir. Filmin büyük kısmı telefon ile çekilmiştir. Penahi, Cannes Film Festivali'ne ikinci kez davet edilmesine rağmen 20 yıl film yapmaktan men edildi ve “ulusal güvenliğe karşı suçlara” ilişkin suçundan ev hapsine mahkum edildi. Bir filmi nasıl çekeceğinin zoraki hayalini kurmak, film yapmak anlamına gelmiyor ama yine de anlattıklarını, sözlerini gizlice düzenlediği görüntüleri yaratıcı bir çıkış yoluyla ulaştırdı. Bunu yapmak için, kaydı gizlemek ve 64. Cannes Film Festivali'nde gösterilmesi planlanan İran'dan gelen bir pastanın içine USB belleği yerleştirmek, filmi kaçırmak zorunda kaldı. Ama İran yetkilileri için bir taşla vuracağı ikinci kuş önlerinde durmaktadır, yönetmen ve kameraman Mojtaba Mirtahmasb'ın pasaportuna da el koyacaklardır. Film festivalde gösterime girdi. Penahi Avrupa'dan birçok ödüller almaya devam etti ( Köse,2014).

“Perde”, 2013 yılında En İyi (Özgün) Senaryo dalında Gümüş Ayı ödülünü kazandı. 2015 yapımı “Taksi Tahran” filminde, Pehani'nin taksi şoförü olarak yer aldığı Tahran turunu, aracındaki birden fazla sabit kamerayı kullanarak halkla yaptığı konuşmaları kaydediyor. Taksiye binen çeşitli müşteriler, içtenlikle endişelerini ve görüşlerini şoförle paylaşıyorlar. Bu kez Berlin Film Festivali'nde En İyi Film Altın Ayı Ödülü'nü kazandı (Öztürk,2019).

2018 yılında yönetmenliğin yanı sıra Behnaz Jafari ile birlikte rol aldığı “Üç Yüz” (“Üç Hayat”) filmi çekti. Bu çalışma Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or Senaryo Ödülü'nü kazandı. Yurt dışına çıkışı yasaklandığı için ödülü onun yerine kızı Solmaz aldı. Tahire Saidi ile evli olan yönetmenin Penah Penahi (1984 doğumlu) adında bir oğlu ve Solmaz Penahi adında bir kızı vardır (Aydemir,2020).

2023 yılı The Guardian'ın haberine göre Penahi, temmuz başlarında, Abadan kentindeki 43 kişinin hayatına mal olan 10 katlı metropol binasının çökmesinin ardından düzenlenen protestolar nedeniyle iki film yapımcısı yönetmen Muhammed Resulof ve Mustafa Aliahmed'in günlerce gözaltında tutulmasını protesto etmek üzere Evin Cezaevini'nin karşısına gittiğinde tutuklanmıştı. Söz konusu binanın çöküşü, ülkede kalitesiz inşaat uygulamalarına, hükümetin ihmal ve yolsuzluğuna karşı halkı ayaklandırdı. Göstericiler, trajediden sorumlu tuttukları “yetersiz yetkililerin” kendisinin yargılanmasını ve cezalandırılmasını talep etti. Birçok insan polis tarafından göz yaşartıcı gazla, uyarı atışlarıyla ve tutuklamalarıyla karşı karşıya kaldı. Rasoulof liderliğindeki yaklaşık 70 kişiden oluşan İranlı film yapımcısı ve sektör çalışanları da, güvenlik güçlerinin binanın çöküşünü getiren yolsuzluk, hırsızlık, ve baskı'ya isyan eden insanlara karşı silah bırakmaya çağıran bir açık mektup yayınladı. İranlı yetkililer iki yönetmeni ülke dışında yerleşik muhalif gruplarla bağlantı kurmak, halkı kışkırtmaya çalışmak ve devlet güvenliğini baltalamakla suçlayarak, tutuklamıştı (The Guardian,2023).

İranlı yetkililer, 2009 Yeşil Devrim protesto sırasında vurularak öldürülen bir öğrencinin cenazesine katılması ardından, katılma girişimiyle bağlantılı olarak Penahi'ye 20 yıllık seyahat ve film çekim yasağının yanı sıra 2010 yılında ertelenmiş cezalarını işleme koymaya kararı alındı ve hapis cezası verildi. Penahi'nin eşi Tahire Saidi ve oğlu Penahi, çarşamba gecesi Instagram hesaplarından bir açıklama yayınladılar. Penahinin açlık grevinine girdiğini duyurdular. Penahinin açıklamasında; “Rejimin insanlık dışılığına karşı en değerli varlığı olan hayatını ortaya koyarak savaştan başka çaresi olmadığını dile getiren yargının hukuka aykırı insanlık dışı hareketlerini ve rehin alma eylemlerini protesto etmek için 1 Şubat açlık grevine başladım” diye yazı yer alıyordu. “Cezaevinden çıkana kadar yemeyi, içmeyi, ilaç almayı reddediyorum.” “Cansız bedenim cezaevinden çıkana kadar bu durumu sürdürmeyi planlıyorum” diye ilavesini etti (BBC Farsça,2022).

Avukatları, ekim ayında Yüksek Mahkeme önündeki savunmasında, 2010 yılında verilen cezanın İran'ın 10 yıllık zamanaşımı süresini aştığını ve artık geçerli olmadığını savundu. Penahi'nin kefaletle otomatik olarak serbest bırakılmasını gerektiren yeniden yargılanma başvurusunun önü açılmıştı. Ancak İranlı yetkililer onun serbest bırakılmasını engelledi. Penahi, “Gençlerimiz tutuklandıktan 30 gün sonra asılıyor, ama benim davamın şubeye aktarılması 100 günden uzun sürdü.” İranlı yetkililerin Penahinin tutukluluğunun devamına ilişkin defalarca yeni gerekçe uydurduğu iddialar arasında yer almaktadır (Liberation,2023).

Penahi 2023 hapis durumu ile ilgili şu açıklamayı yapıyor:”Kesin olan şu ki, güvenlik güçlerinin baskıcı ve hukuka aykırı davranışları, yargının pervasızca teslim olması, hukukun seçici ve keyfi uygulandığını rejim bir kez daha kendini ortaya koymuştur. Avukatlar, arkadaşlar, ben hakkımı korumak için her türlü hukuki yolu kullandım. Bugün de İran'da köşeye sıkışan pek çok insan var, bu insanlık dışı eylemleri protesto etmek için en değerli

varlığım olan hayatımı riske atmaktan başka seçeneğim yoktur.” 2023 11 temmuz'dan beri İran'da cezaevinde olan İranlı yönetmen Cafer Penahi koronavirüse yakalandı. Penahi, Tahran'daki bir hapisanede karantinaya alındı (Gazete Duvar,2023).

Penahi, Mahsa Emami'nin eylül ayında İran İslam hukukunun başörtüsü kurallarına uygun olarak başını örtmediği için gözaltında öldürülmesinden önce tutuklanmıştı. Hükümeti Yönetim Cafer Penahi'nin yaptığı sinema oldukça rahatsız ediyor. Hamid Debaşi'nin ifadesiyle, “Bana söyleneni yapmıyorum ve aslında bana söyleneni yapmamak üzerine başarılı bir kariyer inşa ettim.” Penahi her zaman propaganda karşıtı suçlamalarla karşı karşıya kaldı. Altı yıl hapis cezasına çarptırılan sanatçının 20 yıl boyunca film yönetmesi, senaryo yazması, İran ve yabancı medyaya konuşma yapması, ülkeyi terk etmesi yasaklandı (Debaşi,2018).

### 3.2 CAFER PENAİNİN MİLLİ KİMLİĞİ

Cafer Penahi 1960'da İran'ın Doğu Azerbaycan eyaletindeki Miyana'da doğdu. Cafer Penahinin milli kimliğinin filmlerindeki yansımından bahs etmeden önce kısacada olsa tarihe başvurmamız gerekir.

1722'ye kadar hüküm süren Safevî devleti esastan bir Türk hanedanı idi. Azerbaycan'ın şahın ailesinin anavatanı olması dolayısıyla Türkçenin Azerbaycan şivesi hükümdarların, yüksek idarecilerin ve sarayın ve en nihayet Kızılbaş askeri komutanlarının ana konuşma dili idi. Şah İsmail Türkçe şiirler yazmakta idi. Çarlık Rusyası Safevi İmparatorluğu'nun bazı kısımlarını işgal ettiğinde Osmanlı İmparatorluğu, Rusya'nın bu saldırganlık politikasını engellemek istedi. Osmanlı Devleti ile Rusya arasında 12 Temmuz 1724'te imzalanan İstanbul Antlaşması tarafların topraklarını belirledi. Ejderhan'dan Astrahan'a kadar Hazar Denizi'nin tüm Batı ve Güney kıyıları Rusya'ya, Güney Kafkasya'nın tüm doğu kısmı ve Güney Azerbaycan, Osmanlı Devleti'ne ait olmuştur (Babek,2019).

1804-1812 Rus-İran Savaşı sonunda Feth Ali Şah, Azerbaycan topraklarını 1813 Gülistan Antlaşması ile İran ile Rusya arasında imzalanan 1828 Türkmençay Antlaşması arasında paylaşmış, Güney Azerbaycan bölgesi kuzeybatıda kalmıştır. Bu anlaşmalar sadece coğrafyayı değil Azerbaycan halkını da böldü. Bu dönemden sonra sınırın İran tarafındaki insanlara Güney Azerbaycan Türkleri denmeye başlandı. Güney Azerbaycan'da Türklerin demokratik ve kültürel hak mücadelesi günümüzde de sürüyor. Güney Azerbaycan halkı için dil, kültür, kimlik ve demokrasi talebi 20. yüzyılın ilk yarısından bu yana yürüttükleri mücadele bugün de devam ediyor. İran'da yaşayan Azerbaycan Türkleri kendilerini İranlı olarak adlandırıyor ve tarih boyunca İran'ı koruduklarını söylüyor. Ancak buna karşın temel hak talepleri karşılanmamaktadır (Bölükbaşı,2011).

İran’da yaşayan Türkleri ifade etmek için bir çok farklı kelimeler kullanılmaktadır. “Keşköl” 1891 yılı Azerbaycan Türkçesi’nde yayınlanan ilk gazetelerdendir. “Azerbaycan Türkü” kavramını bu gazetede kullanmıştır. Bu konuda Güney Azerbaycan’da kimlik ifadesinde bir bütünlük olmadığı görülmektedir. Türk, Azerbaycanlı, İranlı, İran Azerisi, İran Türkü, Azeri Türkü kavramları Güney Azerbaycan halkından bahs etmek için kullanılmaktadır. Kimliğin ifadesindeki bu çeşitlilik sorunludur. İran Azerbaycanı veya Güney Azerbaycan, İran’ın kuzeybatısında büyük bir Türk nüfusunun yaşadığı bir bölgedir. Resmi olmayan siyasi literatürde İran’ın kuzeybatısı Güney Azerbaycan olarak anılıyor. Güney Azerbaycan topraklarında çeşitli etnik kökenlerden azınlıklar ve mezhepsel gruplar yaşamaktadır. Ancak Azerbaycan Türkleri Güney Azerbaycan nüfusunun yaklaşık %85’ini oluşturmaktadır. İran’ın kuzeybatısında Batı Azerbaycan, Doğu Azerbaycan, Erdebil ve Zanzan eyaletlerinde Türk nüfus çoğunluğu oluşturmaktadır. “Bu kapsamda, 2012 yılında İran Genel Kültür Konseyi tarafından Ülkenin Genel Kültür Endeksleri Araştırma ve İnceleme Projesi adı altında yapılan Nüfus ve Kültür Araştırması’na göre, Batı Azerbaycan ilinin nüfusunun % 76,2’si Türk, % 21,07 Kürt ve % 0.8 İranlı, % 1.08 Ermeni, Süryani ve diğer etnik kökenlerdendir” (Babek,2019).

İran-Azerbaycan’da ulusal içerikli ana siyasi hareket Muhammed Hıyabani isyanıdır. Bu ayaklanmada Azerbaycan Demokrat Partisi direniş hareketinin motoru haline geldi. Hıyabani, 7 Nisan 1920’de halk ayaklanmasını başlattı. 9 Nisan 1920’de İran’da Azadistan Cumhuriyeti’nin kurulduğunu ilan ettiler. Ancak bu isyan İran hükümeti tarafından hızla bastırıldı. Çatışmalarda isyan lideri Muhammed Hıyabani öldürüldü. Diğer isyancıların çoğu idam edildi. Kaçar Hanedanı, 1925 yılında İranlı bir Kazak subayı olan Rıza tarafından lağvedildi ve İran’da Rıza Pehlevi’nin Şah unvanını almasıyla Pehlevi dönemi başladı. Pehlevi döneminde Fars milliyetçi politikaları uygulanmış ve diğer unsurları da Farslaştırmaya yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Bu anlamda İran ve Azerbaycan’a bağlı Türkler de büyük zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır. İran Azerbaycanı’nda Türk dili ile eğitim yasaklanmıştır (Keskin,2003).

Günümüzde azınlık olarak görülsede, aslında ise ülkenin ortalama çoğunluğunu oluşturan Türklerdir. Şu an Türklerin sayısı yaklaşık 40 milyondur. Türkçe konuşanların sayı şimdilik 30 ila 35 milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Belli güç grupları tarafından dayatılması gereken “Azerilik konsepti” etkinliğini yitirmekte ve şu ana kadar sadece bazı güç gruplarının dayatmasıyla gündemde tutulmaya çalışılmaktadır. Azerbaycan Türkleri arasında türklük, türkçülük ön plandadır. 1925’lere kadar devlet sahibi olduğu için ülkenin her sahasında etkin olmuş, şimdi ne pahasına olursa olsun nüfuzunu korumaya çalışmaktadır. 1925’lerden 1990’lara kadar yenilgiye uğramış, mağdur, sömürülen, belirsiz yolda kurban giden bir topluluk haline düşürülmeye çalışılmıştır ve hala aynı politikalar farklı biçimde devam etmektedir (Hasanlı,2005).

Cafer Penahi filmlerin de Azerbaycan türkçesi konuşanları, şiir okuyanları ve Türkü söyleyenleri görmek mümkündür. Yönetmenin “Daire”filminde baş rol oyuncusunun Azerbaycana gitmek arzusu, sürekli bunu dile getirmesi, “Üç Yüz” filminde Penahinin köyüne yolculuk yapması, bölge halkının Azerbaycan Türkçe konuşması, zorlanarak da olsa yönetmenin karşılık vermesi ,filmin finalinde Azerbaycan türküsü olan “Sarı Gelin” in söylenmesi gibi nüanslar milli kimliğinin sinemaya küçük bir yansımasıdır. Penahi ulusaldan

evrensele uzanan bir sanatın sinemadaki en göze çarpan temsilcilerinden biri olarak görülmektedir. O'nun her filminde alışlagelmiş klişelerin dışında özgün bir sinema dili vardır. Anlattığı öyküler sadece ona özgüdür ve gerçekçidir (Debaşı,2004).

### 3.3 İRAN SİNEMASI İÇERİSİNDE ÖZGÜN ÇALIŞMALARI

Penahi filmlerinde insanların özgür düşünmeyi başarmasını sağlayan, farklı düşünme biçimleri yaratan, tahakküme direnen ve her türlü zorluğun karşısında yer alan bir alternatif dünya sunuyor. Ama iktidarın baskıcı gücü olan yerde direniş de vardır. Penahinin eleştirel görüşlerle birlikte içinde bulunduğu film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliğe gitmeye çalışan, birçok deneysel yenilikleri sunan yeni bir sinemayı ortaya koyuyor. Toplumsal bağlamdan kopmadan oluşturulan bu muhalif imgeler, yaşadığı dünyanın güvensizliklerini, rejimin ikiyüzlülüğünü, çarpıklıkları, yoksulluğu, açlığı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği öne çıkarıyor ve yaşanan sorunları anlatıyor. Sesini duyurmakta güçlük çeken azınlıkların çoğunluk karşısında yaşadığı sıkıntıları ve öteki sorunlu toplumsal hakikatleri filmleriyle aktarıyor. Böylece hikaye anlatıcılığında uzaklaşarak yaşamın kendisini resmetmeye başlıyor ( Biryıldız, 2007).

Debaşıye göre, Penahi'nin kamerası psikanalitikdir, cerrahidir, keskindir, acımasızdır. Penahi'nin kamerası, geleneksel kültürel normlardan İslami devrim vaadine, Tahran sokaklarına, İran mimarisinin sömürge etkileri nedeniyle yozlaşmasına kadar İran'ın sosyal yapısını inceliyor ve her yönünü açığa çıkarıyor. İran'ın otoriter molla rejimini bir cerrah titizliğiyle canlandırıyor. Aynı şekilde sihirbaz hızıyla gösterdikleri ile hemhal olmak suretiyle beyazperdeye taşıyor (Debaşı,2008).

Penahi İran'daki otoriter rejimin sansür uygulamaları nedeniyle “Yeni İran Sineması”nın birçok diğer yönetmenleri gibi filmlerinde çocuk temsiline başvurmak zorunda kalmıştır. Çocuk karakterler diğer Yeni İran Sineması örneklerinde olduğu gibi yetişkin tecrübesine sahiptir. Penahi'nin tüm karakterleri fazlaca inandırıcı ve realist bir temelde inşa edilmiş, topluluğun değişik bir katmanını, sınıfını temsil eden her karakterin müthiş bir derinliği vardır. Mesela “Daire” filmindeki her bir karakter derin bir yaşam tecrübesine sahip, filmin

idealist karakteri Nergis de buna dahildir. “Daire”, feminizm hakkındaki basit erkeklik karşıtı bir film değildir. Filmdeki erkek karakterlerin bazılarının kadın karakterlere destek olması bunun göstergesidir (Köse,2014).

Penahi'nin de belirttiği gibi filmlerinde kötü karakterler ya da kötü insanlar yoktur. Bunun nedeni, Marksist bir perspektiften bakıldığında Penahi'nin, insanların iyi ya da kötü olmasını toplumsal koşulların belirlediğine inanmasıdır. Ancak sosyal şartlara yapılan bu vurgu, Penahi'nin sosyal şartları bahane ederek insanların cezalandırılmaması gerektiğine inandığı şeklinde yorumlanamaz. Penahi'ye göre insanlar çevreyi genişletmek için mücadele etmedikçe suç işlemektedir (Öztürk,2019).

Penahi sineması, kurmaca ile belgesel arasına dikilen sınırları yıktı. “Ayna” filmi gerçeklik ve kurguya ilişkin klasik Batı filmi normlarını kırdı. Masal dinleme alışkanlığıyla film izlemeye alışan izleyiciler, yaşananlar ve film yapısına ilişkin sınırların nasıl bulanıklaştığı karşısında şaşkınlığa uğradı. Mina'nın bir sonraki adımı izleyiciyi kurgu mu yoksa belgesel mi izlediklerini tereddüde soktu. Film nerede başlıyor ve bitiyor? Bu filmin hayat ve gerçekle bağlantısı nasıl kuruluyor? Penahi oyuncu mu yoksa yönetmen mi? İzleyici, net olarak yanıtlayamadığı bu sorularla karşı karşıya kalmaktadır (Debaşı,2004).

“Bu bir film değil” tutuklu bir sanatçıyı temsil ediyor ve büyük bir direnişin habercisi sayılabilir. Yönetmene “milli güvenliğe karşı suçlar” hükmü kapsamında 20 yıl film yapma yasağı cezası verildi. “Bu bir film değildir” Penahinin ev hapsi zamanı gizlice dört duvar arasında yapılmış belgesel drama filmidir. Cafer Penahi film boyunca çekmeği arzuladığı filmi anlatıyor ve kameraman Mirtahmasb da bu görüntüleri kaydediyor. Penahi, çekmek istediği senaryoyu izahlı şekilde konuşarak izleyiciyle buluşturuyor, film zihnimize canlanmaya başlıyor, Penahi anlatıyor, biz filmi izliyormuş gibi hissetmeye başlıyoruz. Penahi, kameraman arkadaşına 2003 tarihli filminden “Kanlı Altın”dan (“Talaye Sorkh” 2003) bir bölüm gösterir ve başrol oyuncusu Hossain Emadeddin'in bir sahnedeki performansına dikkat çeker. Bu performansın kendisi tarafından da öngörülmediğini, dolayısıyla bir filmi çekmeden onu anlatmanın imkansız olduğuna vurgu yapar. Daha sonra diğer filmlerinden örnekler vermeye başlar. Bütün bu sekans boyunca İran tarihinin en büyük, özel ve özgün yönetmenlerinden birisinin çaresizliğine tanıklık etmeye başlarız. “Bu Bir Film Değil”, Penahi'nin de filmin bir noktasında vurguladığı gibi “Ayna” (“Ayneh” 1997) filmiyle estetik akrabalıklar taşır. Penahi, içine düştüğü durumu yani ev hapsinin nasıl bir şey olduğunu kameranın karşısına geçerek ve oynayarak anlatmaya çalışır. Ayna'nın küçük oyuncusu Mina, filmin bir yerinde “bu gerçek değil” diyerek isyan eder ve filmi bırakıp kendi gerçek dünyasına geri döner. Penahi de bu belgeselde öyle yapar. Yaptığı şeyin gerçek olmadığını fark ederek, belgesel yönetmeni arkadaşı Hossain Emadeddin'i çağırır. Senaryosunu yazıp çekemediği filmi seyircisine anlatabilmeyi umar ama bu mümkün değildir. Aynada olduğu gibi bu ikinci kurmaca da anlamını yitirir ve kendi gerçeğine dönmek zorunda kalır.”Bu Bir Film Değil”deki iki ayrıntı gizlidir. Birincisi, yönetmenin villada geçen bir hikaye yazdığından bahsetmesidir. İkincisi de Penahi'yi harekete geçirenin ‘içerideki ses’ ile ‘dışarıdaki ses’ arasındaki çelişki yansımasıdır. ‘İçerideki ses’ büyük ihtimalle İran Devlet Televizyonunun haber bülteninden yükselir ve “Yeni yıl kutlamalarının hükümet tarafından ‘din dışı’ olduğu gerekçesiyle yasaklandığını” bildirir. İran takvimine göre 21 Mart’a denk gelen yeni yıl (Newroz) için kutlamalar senenin son çarşambasında gerçekleştiriliyor ve bu

kutlamalara ‘Çarşamba Suri’ adı veriliyor. “İslami olmadığı” gerekçesiyle yasaklanmalı olan bayram filmde duyulan “dışarıdan gelen sesler” gerçek dünyadan geliyor, sokaklarda havai fişekler uçuşuyor, balkonlarda kutlama yapan insanlar ve gençler vardır. Sokakta büyük bir ateş yakan gençlerin dilek tutarak ateşin üzerinden atladığı görülür. Penahi evinde oturup bir daha asla film yapamayacağı gerçeğini çaresizce düşünürken, dışarıda yasağın ancak yasak olanı yaparak aşılabileceğinin canlı kanıtı olan sesler kuşatılmıştır (Köse,2014).

“Taksi Tahran” filminde yönetmen sadece Tahranın caddelerinde taksi şoförlüğü yaparak ülkedeki; hırsızlık, idam cezası, cinsiyet ayrımcılığı, miras adaletsizliği, ekonomik zorluklar, yasaklı filmler, katı sansür yasaları, batıl inançlar, İran ideallerini gerçek eğitim modeli üzerinden savunan gasp edilmiş adamın ahlaki ikilemi, hapishane durumu, keyfi tutuklamalar, açlık grevleri, kadın hakları, insan hakları ihlalleri gibi pek çok sorunu kameradan bize yansıtıyor (Saygılı,2015).

“Üç Hayat” filminde Penahi kendisi ve oyuncu arkadaşını sosyal medyada yaşanan olayının merkezine yerleştiriyor. Keskin gözlemleriyle hem sanat dünyasını hem de İran toplumunun sıkıntılarını gözler önüne getiriyor. Penahi, ailesinin memleketi olan Azerbaycan türkçesi konuşulan köyünde çektiği “Üç Hayat” filminde oyuncu olması ailesi tarafından istenmediği için intihar eden bir kızın mesajını instagram üzerinden alan Behnaz Jafari ile yola konuluyor. Filmdeki şiirler, devrim öncesi dönemin en büyük sinema yıldızlarından biri olan ve artık film yapması yasaklanan Şehrzaat'a aittir. Film Cannes’da En İyi Senaryo ödülünü kazandı (Apalaçi,2018).

“Beyaz Balon” “Kanlı Altın” filmlerine yer veren Cahiers Du Cinema dergisinde atılan başlık “Kentte Maceralar ve Serüvenler” şeklindedir. Kentlidir yani Penahi sineması, kente aittir, kentsel meselelerle ilgilidir. Penahi'nin kamerası kentin sokaklarında dolaşmaktadır. Penahi filmleri hayatla siyaset arasındaki yapay duvarları yıkar, toplumu ve yaşamı siyasallaştırır. Alman Die Welt gazetesine verdiği röportajda Penahi; “Siyasi film yapmıyorum, sosyal film yapıyorum” ifadesini dile getirir. Opendemocracy'e verdiği röportajda; ”Filmlerinde sadece toplumsal konuları dile getirmek istediğini söyledi. Amaç yetkililerin dikkatini konuya çekmek ve onları bu konular üzerinde daha derinlemesine düşünmeye teşvik etmektir” dedi (Debaşi,2008).

Bir tür kimliksizleşme sineması olan Penahi'nin filmlerinde her türlü kimlik değişim halindedir. Örneğin “Kanlı Altın” filminde parti'ye polis baskını sırasında olay yerinde bulunan genç bir asker, ölen kardeşinin kimlik kartını çalar ve reşit olmamasına rağmen askerliğe girer. Yani Penahi filmleri kimliği sabitleyen tüm duvarları yıkıyor. Bu sayede Penahi filmleri çok dillidir. Azerbaycan türkçesi, Kürtçe ve Farsça arasında bir yolculuk gibidir. Penahi sinemasını başka bir fikirle tanımlamak istersek eğer, kendisinin bir reportajında “şiir sözcüklerle değil görüntülerle yazılır “ şeklinde ifade edebiliriz (Köse,2014).

Penahi, İran'da sansüre ve baskılara karşı yaratıcılığına devam etmektedir. Sansüre karşı direnerek ve sınırlarını zorlayarak, İran sinemasının özgünlüğüne ve zenginliğine katkıda bulunmuştur. Penahi'nin filmleri dünya çapında geniş bir izleyici kitlesine sahiptir ve uluslararası film festivallerinde sıkça ödüller kazanmıştır. Bu, İran sinemasının uluslararası alandaki önemini ve etkisini artırmıştır. Penahi, İran sinemasının önde gelen isimlerinden biri

olarak sadece film yapma tarzıyla değil aynı zamanda direnişçi tavırları ve cesaretiyle de tanınır. Bu nedenle, İran sinemasının önemli bir figürü olarak kabul edilir ve kültürel mirasına önemli katkılarda bulunmuştur (Debaşı,2004).

### 3.4 PENAHI SİNEMASINDA ANLATI YAPISI VE TEKNİK ESTETİK ÖZELLİKLER

Hakikatle kurmacayı harmanlamakta usta olan İranlı yönetmen Cafer Penahi, yaşadığı zorlu coğrafyanın siyasi ve kültürel zorluklarına karşı naif bir sinema dili ile ülkesinin gerçekliklerini anlatıyor. Penahi filmleri hayatla siyaset arasındaki yapay duvarları yıkar, toplumu ve yaşamı siyasallaştırır. Bir röportajında “Film yapmasına izin verilmeyen yönetmenlerin zihnine kilit vurulmuştur” dedi. Cafer Penahinin İran'dan çıkış yasağı nedeniyle uluslararası festivaldeki koltuğu boş kalsa da Batı'da büyük destek ve saygı kazandı. Yönetmenin son filmi “Üç Hayat” bu büyük ödüllerden birini Cannes Film Festivali'nde Senaryo Ödülünü kazandı ve ilk kez ana yarışma bölümüne sunuldu. Cafer Penahi, baskı altında olmasına karşı, sinema sanatına ve özgür ifadeye olan bağlılığını sürdürmüş ve yaratıcılığını sınırlamamıştır. Bu durum, onun sadece bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda sansüre karşı mücadele eden bir figür olarak da tanınmasına yol açmıştır (Öztürk,2019).

Yönetmen Cafer Penahi, geçmiş filmlerinden dolayı İran rejimi tarafından hedef alınıp sansürlenerek hapse atılmış, ancak uluslararası kamuoyunun etkisiyle cezası ev hapsine çevrilmiş ve film yapması yasaklanmıştı. Bu süre zarfında ülkesini Cannes Film Festivali'nde temsil ettiği “Bu bir film değildir”adlı belgeseli evde çekti. Cafer Penahi'nin bu kısıtlamalarla sert bir şekilde yüzleşmesi, ancak yönetimin sanat karşılığı bakışıyla açıklana bilir. Penahi'nin filmleri analiz edilirse, İran halkının günlük sorunlarını gerçekçi bir dille anlattığı görülebilir.

”Kanlı Altın” filminde ekonomik sorunları olan bir kuryenin hikayesini, kadınların özgürlük alanlarını ”Ofsayt” filminde İran takımının maçına girebilmek için erkek kılığına girmek zorunda bırakılan kadınların gerçek hikayesini, İran halkının günlük sorunlarını kendi kullandığı taksii “Taksi Tahran” filmiyle, sanatçı olmak isteyen taşralı kızın hikayesini yine o taşrada gerici devrim sonrası sanatçılık yapması ve yüzü televizyonda gösterilmesi yasaklanmış kadının, o taşrada yasaklanmış şekilde “Üç Hayat” filmiyle yaşadığını göstermiştir. Cafer Penahi bu iktidarın haksızlığına karşı en net devrimci mesajı filmlerinde

vermiştir. İran halkının durumunu bu şekilde anlattığı için İran rejiminin filmlerini yasaklaması ve hapse atması şaşırtıcı değildir. Belli durumlarda Penahi başına bu olayların geleceğini biliyordu ama cesaretin bulaşıcı olduğunu, sinemanın toplumu etkileyici ve değiştirici bir unsur olduğunda farkındaydı (Köse,2014).

Cafer Penahi'nin sinema anlatı yapısı, sinema dünyasında benzersiz bir yer edinmiştir. Onun tarzını belirleyen bazı önemli unsurlar:

**Yasaklar ve Sansürle Başa Çıkma:** Penahi, İran'da çalışması yasaklanan bir yönetmen olarak bilinir. Ancak bu yasaklar ve sansürlerle başa çıkarak yaratıcılığını sınırlamadan, hatta bu sınırları kendi lehine kullanarak film yapmayı başarmıştır.

**Yaratıcılık ve İnovasyon:** Yasaklarla dolu sinema hayatına rağmen, Cafer Penahi sürekli olarak yaratıcı ve yenilikçi bir şekilde film yapmaya devam etmiştir. Sınırlı imkanlarla büyük işler başarmış ve dünya sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur.

**Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınır:** Cafer Penahi'nin filmleri sıklıkla gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgular. Belgesel tarzında çekilen filmleri, gerçek hayatla sahnelenmiş dramatik olaylar arasında bulanık bir çizgi oluşturarak izleyiciyi düşündürür. Hikayeleri genellikle gerçek hayattan alınmıştır ve oyuncuların doğal performanslarına dayanır. Belgesel tarzı yaklaşım ve doğal mekanlar bu gerçekçilik hissini artırır.

**Minimalist Anlatım:** Cafer Penahi sineması genellikle minimalist bir anlatım tarzına sahiptir. Karakterlerin içsel düşüncelerine ve duygularına odaklanır, genellikle sakin ve yavaş ilerleyen bir tempoya sahiptir.

**Özgün Sinematografik Tarz:** Görsel anlatımında özgün bir tarzı vardır. Kullanılan çekim teknikleri, mekan kullanımı ve sinematografik kompozisyonlar izleyiciyi etkilemek ve düşündürmek için özenle seçilir.

**Realizm ve Sosyal Eleştiri:** Cafer Penahi'nin filmleri genellikle İran toplumunun gerçeklerine odaklanır ve sosyal eleştiri yapar. Gerçek hayattan alınmış hikayeler ve karakterler sıkça kullanılır.

**Belgesel Unsurlar:** Filmlerde belgesel tarzı teknikler sıkça kullanılır. Gerçek mekanlar, gerçek insanlar ve doğal ışık kullanımı ön plandadır. Hatta bazı filmlerinde oyuncu olarak gerçek insanlar yer alabilir.

**Yönetmenin Varlığı:** Cafer Penahi'nin filmlerinde yönetmenin varlığı sıkça hissedilir. Bazı filmlerinde yönetmenin kendisi belirgin bir karakter olarak yer alabilir veya film içindeki diğer karakterlerle doğrudan etkileşime girebilir.

**Sınırlı Mekan ve Zaman Kullanımı:** Filmler genellikle sınırlı mekanlarda ve sınırlı zaman dilimlerinde geçer. Bu, karakterlerin duygusal veya fiziksel olarak sıkışmış hissetmelerini ve izleyiciye daha yoğun bir bağlantı kurmalarını sağlar.

**Diyalogların Önemi:** Cafer Penahi'nin filmlerinde diyaloglar önemlidir. Karakterler arasındaki iletişim, genellikle doğal ve gerçekçi bir şekilde işlenir.

Sembolizm ve Metaforlar: Cafer Penahi'nin filmleri sıkça sembolizm ve metaforları kullanarak derinlik kazanır. Görsel ve tematik unsurlar aracılığıyla, izleyicilere daha derin anlamlar ve katmanlar sunar.

Anlatım Tarzı ve Teknikler: Cafer Penahi, filmlerinde farklı anlatım tarzları ve teknikler kullanarak derinlik yaratır. Belgesel tarzında çekilen sahneler, doğal aydınlatma ve uzun planlar gibi teknikler, izleyicilere hikayenin içine daha derinlemesine dalma fırsatı verir.

Politik ve Toplumsal Temalar: İran toplumunun politik ve sosyal gerçeklikleri filmlerinde işler. Kadın hakları, sansür, yoksulluk gibi konular sıkça ele alınır.

İroni ve Mizah: Cafer Penahi'nin filmleri genellikle ironi ve mizah öğeleri taşır. Sert toplumsal eleştirilere rağmen, hikayelerde mizahi unsurlar sıkça kullanılır (Debaşı,2008).

Penahi, “Ayna” ve “Beyaz Balon”dan “Daire”ye uzanmakta olan filmsel sürecini ise şu şekilde ifade etmektedir:

“Daha önceki filmlerim, beni ilgilendiren çocuk sorunlarına odaklanıyordum ve bu filmler benim gelişimimi temsil ediyor. Ancak asıl soru şu: “Beyaz Balon” ve “Ayna” filmlerinde, peşlerine düşmüş oldukları şeyi başarmak adına olağanüstü bir gayret sarf eden o çocuklar büyüdüklerinde aynı incelik ve hassasiyetlerini koruyabilecekler mi? Herkesin çok iyi bildiği üzere, toplum onları belli bir çember içerisinde tutmakta ve eğer bu çemberden çıkmak isterler ise bunun için bir bedel ödemeleri gerekmektedir. Gerçek hayatta bu durum yaşanmakta ve ben bu duruma öfke ile yaklaşmaktayım. Filmlerimdeki öfke, bu durumu anlatış şeklimden kaynaklanmamakta, durumun kendisindedir. Şu anda toplumda bir öfke var ve ben de o öfkeyi beyazperdeye yansıtıyorum. Bunun dışında hiç kızgın değilim” (Kanat, 2006: 47).

Cafer Penahi filmlerinde genellikle kendini bulmaya çalışan, sakin, şakalaşmayan ve slogan atmayan çocukların öyküsü ele alınmaktadır (Gökçe, 2012:42). “Ayna” yine Kiarostami sinemasında sıkça vurgulanan bir boyutu; çocuklar vesilesi ile çocuk doğasının evrensel bütünleştiriciliğinin sembolizmini taşımaktadır. “Ayna”, yalnızca İran sinemasında değil sinema tarihindeki en deneysel eserlerden birisidir. Bunun nedeni, Mina'nın film ortasında “Ben kolumdaki alçıdan, üstümdeki kıyafetlerden sıkıldım oynamak istemiyorum...” sözleridir. Mina filmi terk etmektedir. Filmin kalan kısmında Mina, üzerinde bulunan mikrofon sayesinde sesini duyup ve gizli den gizliye takip edildiği kameranın gözü ile film içinde film” şeklinde izlenmektedir. Oluşturulan kurmaca gerçeklik filmin yarısından sonra gerçekliğin kayda alınmasına dönüşmektedir. Kurmacanın doğasına yapılmış olan bu ani müdahale izleyiciye yeni “görme biçimleri” sunmakta, Mina bu defa gerçek kimliği ile evini bulmaya çalışmaktadır. Her iki durumda da hedef eve varmaktır. Tahran caddeleri aşırı derecede kalabalıktır. Bu kalabalıkta evini bulmak için çabalayan Mina yetişkinlerin dünyasında derdini bir türlü anlatmamaktadır (Baskın, 2013).

Mina aslında bu yaptığı ile doğal olmayana tepki vermektedir. “Ben eşarbımı böyle bağlamıyorum. Kolumda alçı yok” sözleri ile İran Sineması'nda deneysel bir yaklaşım ile doğal oyunculuğun belgesele dönüşümünü izletmektedir. Fakat elde edilen neticeler şiirsel gerçekliğe çok da uzak olmamaktadır. Bu durum da çocuk temsilinde hayatın içinden amatör

oyuncuların seçilmesi ile doğrudan alakalıdır. Mina gerçek yaşamda da şehir meydanına bırakıldığında evini bulmakta zorlanacak ve çocuk saflığı ile olaya yaklaşp onu hiç tanımayan kişilere “Siz evimin yolunu söyleyin ben kendim giderim” diyecektir. Farklılıklarına karşın film genel olarak doğal ışık seçimi, doğal mekan ve gerçek zamanı kullanımı ile hem içerik hem de biçimsel bakımdan ele almış olduğu konularla İran Sineması’nın tipik özelliklerini taşımaktadır (Gökçe, 2012).

“Bu bir film değil” özgün çalışmasında izlediğimiz Penahi’nin evde geçirdiği bir günüdür. Ancak bu bir gün öyle sıradan bir gün değildir. Son filminin çekimi için izin alamayıp, üstelik hakkında 6 yıl hapis ve yıl boyuncada mesleğini icra yasağı gelince Cafer Penahi izin alamadığı senaryosunu anlatmak için bir arayışa girmiştir. Arkadaşı ve yönetmeni Mojtaba Mirtahmasbdan yardım ister. Penahi, evde elinde bulunduğu malzemeyi kullanarak düşlediği atmosferi yansıtmaya çalışarak senaryoyu okumaya başlıyor. Ancak “Ayna” filminde de gördüğümüz gibi hikaye bir anda yön değiştiriyor ve “Bunu açıklayabileceksek neden film çekelim ki?” diye soruyla anlatımı kesiyor. Eğer bunu açıklayıp, anlatabiliyorsak film yapmaya gerek kalmaz. Cafer Penahi daha sonra eski filmlerden ve bu filmlerin uyandırdığı duygulardan bahsetmeye başlar. Daha sonra Mojtaba Mirtahmasb evden çıktıktan sonra çöpleri topluyor ve Güzel Sanatlar Fakültesi’nde okuyan genç bir adamla sohbet etmeye başlıyor. Gencin sözleri olağan durumu açıkça ifade ediyor. ”İşimi yapamamak çok üzücü bir durum”der. Bu bir günlük süreçte Cafer Penahi kendisi hakkında çıkacak kararı beklemektedir. Bunun çaresizliği belgesele yansımaktadır. Penahi için belki cezaevinde hapiste yatmak ona film çekmemek kadar acı vermeyecektir. Bu film ise Cannes’daki ödülünde gösterilmek üzere gizlice ülkeden çıkartılmış. Cafer Penahi benim yanımda kimseler yanmasın demesine rağmen Mojtaba Mirtahmasb’ın da pasaportuna ve bilgisayarlarına el konmuştur. Bir yönetmenin rejim yüzünden böyle gereksiz yere cezalandırılması hem insan hakları açısından hem sanatın ve özgürlüğün kısıtlanması adından gerici bir durumdur. Filmin arka fonunda geçen olaylar zaten İran’da olan bitenler hakkında ayrıntılı bilgi veriyor (Kanat, 2006).

Yönetmen Cafer Penahi, sadece Tahran caddelerinde taksi şoförlüğü yaparak ülkedeki; hırsızlık, ekonomik sıkıntı, idam cezası, cinsiyet ayrımı, miras adaletsizliği, katı sansür kanunları, yasaklı filmler, hurafeler, gerçek yerine İran için ideal olanı savunma, eğitim modeli, gasp edilen adamın ahlaki ikilemi, hapisane koşulları, keyfi tutuklamalar, açlık grevi, kadın hakları, insan hakları ihlalleri gibi pek çok sorunu kameradan bize yansıtıyor. Taksidaki ilk yolcularımız; bir hırsız ve muallim. Arabaya yerleştirilmiş kamerayı fark eden ve onu mevcut hırsızlıklar için önlem sanan hırsız, hırsızların cezasının idam olması gerektiğini savunuyor. Bunu duyan muallim bunun aksi bir tavır alıyor. Suçu ortadan kaldırmamanın, suçluların ortadan kalkması ile doğru orantılı olmadığını, ki uygulanacak cezanın da suçla orantılı olmadığını söylüyor. Her gün onlarca kişi şeriat hükümleri gereğince ipte sallandırılıyor ancak ülkede kargaşa hala hakimdir. Bir diğer yolcumuz korsan cd satıcısı oluyor. Ülkedeki istibdat rejimi dolayısıyla hemen her şey yasaklı. Hatta bu film bile. Ardından kaza yapmış bir çift biniyor. Kask takmadığı için sadece erkek yara almış. O bu haldeyken düşündüğü tek şey, vasiyetnamesi çünkü ülkedeki şerait rejimine göre kadının miras hakkı yoktur. Ölecek kadar yara almamış ancak o panik haliyle ya ölürsem ve eşime bir şey kalmaz diye düşünüp apar topar kendini kayda aldırıyor, tüm varlığını eşine miras

birakıyor. Hastaneye vardıkları zaman dahi bu sefer kadın telaşa kapılıyor. Çekilen video yönetmenin telefonundadır. Ülkedeki gerici, gelenekselci, dinci, baskıcı, taraflı ve cinsiyetçi yasalar ölüm anında dahi insanları rahat bırakmıyor. Bu kez iki yaşlı teyze yolcu ellerinde balıkla taksi koltuğuna geçiyor. Ülkedeki eğitimsizlik ve halkın sindirilmiş oluşu onları hurafelere ve batıl inançlara inanmak zorunda bırakıyor. Güya bu balıkları saat tam 12’de suya bırakmazlarsa ölecekler. Tüm telaşları bu yüzdendir. Yolcu alımına bir süre ara verip okuldaki yeğenini almak üzere yola koyuluyor. Yeğeni küçük bir kız. Okuldan öğretmenleri kısa film çekmesi için onu ödevlendirmiş. Ülkedeki istibdatı bu ödev üzerinden dahi görebiliyoruz. Kısa film çekmelidir ama bazı kurallar dahilindedir. “Müslüman ahlakına uygun örtülü olmalı.”, “Anlam yüklemekten kaçın. Şiddetten kaçın.”, “Uygun karakterlere kravat takmaktan kaçın.”, “Uygun karakterlere Farsça isimleri takmaktan kaçın.”, “Müslüman peygamberlerin isimlerini tercih edin.”, “politik ve sosyal ekonomik konulara yaklaşımda bulunmayın.”Taksi Tahran, İran Rehberlik Bakanlığı onayından geçemez 65. Berlinale’de Altın Ayı ödülünü kazandı. Tüm bu baskılara rağmen yine de sanatsever seyircisiyle buluşur (Köse,2014).

“Üç Yüz” filmi içinde intihar hikayesini anlatan bir mini film vardır. İran filmlerindeki intihar tasvirleri de sansürlenmesi gereken sahneler arasında yer alıyor. Dolayısıyla sansür politikalarından haberdar olan izleyiciler bu intiharın gerçek olay olmadığını filmin başında rahatlıkla anlayabilir. Marziye, kadınların geleneksel rollerine isyan eden bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Konservatuar sınavını kazanıp, eğitim alması uğrunda mücadele etmesi köylüler tarafından yadırganıp, garip karşılanmakta ve Marziye’nin dışlanmasına neden olmaktadır. Yönetmen Penahi filmde pasif gözlemci rolünde yerini almıştır. Köy halkı çok iyi, içten, misafirperverdir, ancak Marziye’nin çevresindeki baskının kökeninin onlar olduğu zeki bir ustalıkla anlatılmıştır. Köylüler, Marziyenin oyuncu olmasını istemese de, en sevdikleri televizyon oyuncusuna duydukları saygıya karşın onun eski sinema oyuncusu kadar hafifmeşrep olmaması konusundaki ısrarları ikiyüzlü bir tavrı ortaya koyuyor. Filmin isminin üç yüz olmasının nedeni ise oldukça anlamlıdır. Filmde konu üç kadın (oyuncu) etrafında döner. Bunlardan biri, kırsal köyde yaşayan genç Marziyedir (Marziyeh Rezai). Onun en büyük hayali oyuncu olmaktır. Bunun için Tahran’daki Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne gitmek istiyordur. Bir diğeri olan Behnaz Jafari’nin kendisi gerçek yaşamda ünlü bir kadın oyuncudur. Filmde de başrolde oynamaktadır. Onların dışında filmde hiçbir zaman yüzü gösterilmeyen bir kadın daha bulunmaktadır. Devrim öncesi film oyuncusu olan bir kadın Şehrazat Marziye’nin köyüne yerleşmiş, orada kendi yalnızlığında resim yapmaktadır. Bu kadın köy nüfusunun dışında tutuluyor. Bu filmde kadınların varlığı belirsiz ve gizemlidir. Yani üç kadın ve biri gizli olmak üzere üç yüz var. Bu film, Penahi’nin mizah ve dramayı ustalıkla birleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu film, kadınların hem yaşadıkları toplum hem de politik nedenlerle nasıl tuzağa düşürüldüğünü gösteriyor. Penahi, kadınların toplumdaki karşılaştığı sorunları ustaca vurguluyor, öncelikle bu sorunları toplumun kabul etmesine ve çözmek için üzerinde çalışmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca yüzleri filmlerde hiç yer almayan eski sinema sanatçılarının da bu listeye dahil edilmesi, geçmişte sinemaya emek vermiş tüm kadın sanatçılara bir vefa örneği olarak görülebilmektedir. Final sahnesinde Marziyenin beyaz bir elbise giyerken kanatlanmışını koşma hareketleri ile harika bir sembol görevi görmektedir (Öztürk, 2020).

Penahi'nin filmleri genellikle gerçekçi bir tarzda ve İran toplumunun çeşitli kesimlerinden karakterleri ve yaşamlarını ele alır. Sansürle mücadele, özgürlük, toplumsal adalet ve insan hakları gibi temalar genellikle filmlerinin merkezindedir. İran toplumunun çeşitli yönlerini ve ekonomik eşitsizlikleri ele alırken, ana karakterin iç dünyasına ve yaşadığı sıkıntılara da odaklanır. Toplumsal adaletsizlik Penahi'nin filmleri genellikle sınıf farklarını gözler önüne serer. Farklı toplumsal sınıflardan ve yaşam koşullarından karakterleri kullanarak toplumdaki eşitsizliklere dikkat çeker. Birçok filmi, kadınların toplum içindeki rolleri, güç ilişkileri ve hak mücadeleleri gibi konuları ele alır. Kadın karakterlerin güçlü ve dirençli portrelerini sunar. Çeşitli kadın karakterlerin hayatlarını ve yaşadıkları zorlukları göstererek, kadınların İran'da karşılaştığı sosyal, hukuki ve ekonomik baskıları anlatır. Penahi'nin filmleri çocukların ve gençlerin dünyasına odaklanır. Onların bakış açısından yetişkin dünyasını gözlemleyerek, çocukluk ve gençlik deneyimlerini inceler, genellikle masumiyet ve keşif temasını işler (Saygılı,2015).

Penahi'nin filmleri genellikle İran toplumunun çeşitli yönlerini ve bireylerin deneyimlerini ele alır. Penahi'nin filmlerinde sıkça işlenen temalar arasında sansür ve özgürlük, toplumsal adaletsizlik, kadın hakları, çocukluk ve gençlik deneyimleri, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırlar gibi konular yer alır. Bunlar Penahi'nin filmlerinin karmaşıklığını ve derinliğini oluşturan önemli unsurlardır. Filmleri genellikle gerçekçi bir tarzda çekilir ve İran toplumunun çeşitli kesimlerinden karakterleri ve yaşamlarını ele alır. Cafer Penahi bir röportajında “Konuşun, yazın, bu tanıklığı istediğiniz gibi, yapabildiğiniz şekilde aktarın. Çünkü bu benim hayatta kalmam için gerekli koşullardan biridir. Sessizlik yani susmak benim için ölüm demek” diye cevap veriyor (Baskın, 2013).

### 3.5 CAFER PENAHI SİNEMASINDA GERÇEKLİK

Gerçek felsefi bir kavram olarak, “varlığın kesinliği, görüntüyle ilgili olan ve ona karşı olan” şeylerle alakalı anlamına gelirken, gerçekçilik “varoluşun düşünceden bağımsız olduğunu ileri süren bir öğretilerdir” (Timuçin, 2004, s. 228). Gerçekçilik sanatın pek çok farklı alanını etkilemiş bir anlayıştır. Sanatta gerçekçilik akımı, sanatçının duygularından ve hayal dünyasından ziyade insanı ve toplumu anlamaya odaklanır. Gerçekçilik akımında yaşamın sanat eserlerinde olduğu gibi yansıtılması gerekir (Moran, 2014, s. 54-56). Ancak gerçekliğin bir sanat eserine bozulmadan aktarılabilmesi düşüncesinin yanı sıra “gerçekliğin kırılma olduğu” anlayışı da vardır (Zizek, 2005, s. 33). Yine bu gerçekliğin, zihinsel gerçeklik algısı üretiminin yanında bu etkinin nasıl toplumsal gerçekliğe dönüşebildiğine dair açıklamalar da vardır (Gültekin, 2020).

Sinema sanatının icat yıllarından itibaren, yapılmaya başlanan kısa ve belgesel niteliğinde filmleriyle, sonraki yıllarda “biçimci ve gerçekçi” akım olarak adlandırılan iki yönelime evrilmiştir. Bu iki yönelimin bir ucunda, Auguste ve Louis Lumiere’in yapmış olduğu kısa filmler varken ve bu anlayış gerçekçi yaklaşımın temelini oluştururken diğer tarafta ise George Melies’in kurmaca filmleriyle temelleri atılan biçimci yaklaşım bulunmaktadır. Bu bakımdan, sinema sanatının sonraki yıllarda biçimci ve gerçekçi perspektiften değerlendirilmesinin temeli Lumiere Kardeşler ve Melies’in anlayışına dayandırılır. Sinemada gerçek olan malzeme üzerinde yönetmenin duygu ve hayal dünyasının etkisiyle dönüşüm yaşatarak mı yoksa gerçeği olduğu gibi sanat eserine yansıtılması meselesi biçimci ve gerçekçi anlayışın temel sorunsalı oluşturur. Lumiere Kardeşler, “Trenin Gara Girişi” (“L’arrivée d’un train à La Ciotat”, 1895) ve “Fabrikadan İşçilerin Çıkışı” (“La sortie de l’usine Lumière à Lyon”, 1895) gibi kısa filmlerinde tek planda ve hareketsiz kamerayla gerçekliğin bir kesitini sunarlar. Diğer taraftan Melies ise “Aya Yolculuk” (“Le Voyage Dans La Lune”, 1902) filminde tek planda ve hareketsiz kameraya rağmen farklı görüntüleri birleştirerek bir anlam oluşturur. Bu bakımdan gerçekçi kuramın Lumiere Kardeşler’in çekim tarzından etkilendiği ve biçimci kuramın ise Melies’in yaklaşımını takip ettiği söylenebilir (Monaco, 2001, s. 373-378).

Biçimci kuram, adından görüldüğü gibi daha formalist taraftan yaklaşarak filmin malzemesi üzerinde oynayarak gerçeğin ötesine geçmeyi amaçlamaktadır (Gürata, 2010, s. 63). Biçimciler arasında Sergei Eisenstein, Rudolph Arnheim, Bela Balázs ve V. I. Pudovkin gibi yönetmen ve kuramcılar bulunmaktadır. Biçimci yaklaşımın klasik anlatı sinemasının ilkelerini miras alan bir sinema diline sahip olduğu söylenebilir. Gerçekçi kuram, yaşanan gerçekliği olduğu gibi kayıda alma ilkesine dayanmaktadır (Gürata, 2010, s. 63). Teorik çerçevesini çizdikleri Siegfried Kracauer (2015) ve Andre Bazin'in (1995) gerçekçi yaklaşımı izleyiciden filme katılım istediği, klasik anlatı sinemasının anlatı kodlarını yapıbozuma uğratmayı amaçladığı söylenebilir. Gerçekçi kuramcılar, montajın filmde görünmez yani hisedilmez olması gerektiğini savunurlar. Kracauer da sinemanın, kurguya dayalı bir sanat olmayıp fotoğrafa dayalı olduğunu, fotoğrafın nesnesiyle ayrılmaz ilişkisini ve sinemanın da fotoğraf ve nesne arasındaki bu birlikteliği yansıtması gerektiğini savunur (Andrew, 2010, s. 193-195).

Sinemada gerçekçilik anlayışının ilk olarak kendini gösterdiği sinema akımının İtalyan Yeni Gerçekliği olduğu görülmektedir. Öncesinde Fransız Şiirsel Sineması toplumsal konuları ele almasına rağmen gerçekçiliğin temel ilkeleri daha sonra önemsenilmiştir (Coşkun, 2009, s. 132.). İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı içindeki “Yer Sarsılıyor” (Visconti, 1948, “La terra trema”) ve “Bisiklet Hırsızları” (De Sica, 1948, “Ladri di biciclette”) gibi filmlerin gerçekçiliğin özelliklerini yansıttığını söylemektedir (Andre Bazin, 2007, s. 33-34). Bazinin gerçekçilik anlayışı özellikle estetik fayda açısından kurguyu reddetmez. Eisenstein ve Kuleşov gibi yönetmenlerin kurguyu metafor ve anlam bağlamı açısından kullanmasını övmektedir. Ancak uzun çekimlerde gerçekliğin bozulmaması şartıyla görüntülerin atlanması anlamında kurgunun varlığını kabul etmektedir. Ayrıca Andre Bazin, De Sica'nın “Bisiklet Hırsızları” filminin kurguya olan bağımlılığını bırakıp İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin sinematik kodunu yarattığına dikkat çekmektedir (1995, s. 65-66).

Yeni Gerçekçilik akımı seçilmiş amatör oyuncular, doğal mekanlar ve doğal ışık açısından da gerçekliğe bağlılık göstermiştir (Coşkun, 2009, s. 176). Gerçekçi sinemanın en önemli sinemasal tercihleri arasında alan derinliği, görüntü dizilemi, plan-sekans, uzun çekimler ve bazen de yakın çekimler yer alır. Gerçekçiliğe zamanın ve mekanın bu sinematik unsurlar üzerinden yaratılmasıyla ulaşıldığı söylenebilir (Bazin, 2007).

Gerçekçi kuramın sinema anlayışını yansıtan bir diğer akım ise Fransız Yeni Dalga sinemasıdır. Bazin'in önemli katkılarından biri olduğu Le Chaiers du Cinema dergisi etrafındaki pek çok yönetmen ve film teorisyeni bir araya gelerek gerçeklik ve çağdaş sinema bağlamında yeni bir anlatım dili yaratmışlardır. François Truffaut ve Jean Luc Godard bu sinema akımının önde gelen isimlerindedir (Coşkun, 2009, s. 203). François Truffaut ve Jean-Luc Godard bu sinema akımının önde gelen isimlerindedir (Coşkun, 2009, s. 203). Auteur kuramının ortaya çıktığı Yeni Dalga sinemada, klasik anlatı filmlerinin temel anlatı kodlarının ötesinde modern öykücülük kodları gelişmiştir. Böylece sinemacılar kendi gerçeklik anlayışlarını sinemaya yansıtan yeni bir tarz oluşturmuşlardır (Kovacs, 2010).

Yönetmenler, filmlerinde yansıtmak ya da yeniden üretmek istedikleri gerçekliğin kırılğan ve parçalı bir yapıya sahip olduğunu unutmamıştır. Benzer şekilde izleyicilerin ekranda gösterilenin ötesinde “kör alanlar” olduğunu bilmeleri önemli bir noktadır. Seyircinin

dünyaya açılan bir pencere değil, üzerine kayıt yapılan bir yüzey olan ekrana bakmakta olduğunun farkında olması gerekir ( Bonitzer, 2011, s. 84-85).

Sinemanın ilk yıllarından bu yana tartışılan gerçekliğin olduğu gibi mi yaratıldığı yoksa manipüle mi edildiği tartışması sonraki yıllarda da devam etmiştir. Bazın, Kracauer gibi kuramcılarının ve Yeni Dalga Sineması ile Yeni Gerçekçilik akımlarının şekillendirdiği gerçekçi teorinin, sonraki yıllarda sinema ve yerli tiyatro yapımları üzerinde büyük etki yarattığı söylenebilir. Bu etkiyi açıkça gösteren sinemalardan biri de İran sinemasıdır. İran sinemasının temel sinema kodu ve anlatım yapısı dili şu şekilde ifade edebiliriz: Öykü konusu ve temalar itibarıyla sıradan insanların hayatlarına odaklanan basit, sade hikayeler; Hikaye seçimleri serbest bir anlatımla sunulur ve karakterler arasındaki ilişkiler rastgeledir. Son zamanlara kadar çoğunlukla profesyonel olmayan amatör oyuncular tercih edilmektedir. Filmlerde mekan ve aydınlatma doğal olacak şekilde seçilmektedir Kurgu, gerçeklik çarpıtılmayacak şekilde yapılmaktadır. Uzun çekimler ve dinamik kameralar kullanılmaktadır. Açık uçlu hikaye anlatısı bulunur ve anlatımda kesinlik yoktur (Debaşı,2004).

Cafer Penahi'nin filmleri, gerçekçilik akımının belirgin özelliklerini taşır. Penahi, filmleri genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarını ve toplumsal gerçekliği yansıtmaya odaklanmıştır. Aynı zamanda güçlü bir sosyal ve politik mesajı olan gerçekçi hikayelerle bilinmektedir. Penahi filmlerinde gerçekçilik akımının özellikleri:

**Gerçekçi Anlatım:** Penahi'nin filmleri genellikle gerçek hayattan esinlenir ve gerçekçi bir anlatım tarzıyla çekilir. Karakterler ve hikayeler genellikle sıradan insanların günlük yaşamından ve deneyimlerinden ilham alır.

**Günlük Yaşamın Yansıtılması:** İran sineması, genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarını ve deneyimlerini yansıtır. Bu filmler, genellikle sıradan insanların hayatlarını ve içsel çatışmalarını odak noktası yapar.

**Doğal Aydınlatma ve Mekan Kullanımı:** İran gerçekçi sinemasında, doğal aydınlatma ve gerçek mekanların kullanımı yaygındır. Bu, filmlerin daha otantik ve gerçekçi bir atmosfere sahip olmasını sağlar.

**Belgesel Unsurların Kullanımı:** Bazı İran filmleri, belgesel tarzda çekilmiş gibi görünebilir. Gerçek kişilerin ve olayların kullanılması, izleyicilere hikayenin gerçekliğiyle daha yakın bir bağ kurma imkanı sunar.

**Toplumsal ve Politik Eleştiriler:** İran sineması genellikle toplumsal ve politik eleştirilere yer verir. Filmler, toplumun çeşitli kesimlerini ve yaşadıkları zorlukları göstererek, İran'daki sosyal ve politik gerçekleri yansıtır.

**Küçük Ayrıntılara Odaklanma:** İran gerçekçi sineması, küçük ayrıntıları önemser ve karakterlerin duygularını ve düşüncelerini inceler. Bu, izleyicilere karakterlerle daha derin bir bağ kurma fırsatı sunar.

**Çok Katmanlı Hikayeler:** Penahi'nin filmleri genellikle çok katmanlı hikayelere sahiptir. Ana hikaye çerçevesinde birçok alt hikaye ve temas bulunabilir. Bu, izleyicilere farklı seviyelerde hikaye ve tema keşfetme fırsatı sunar.

**İnsan Doğası ve İnsan Deneyimi:** Penahi'nin filmleri genellikle insan doğası ve insan deneyimi üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eder. Karakterlerin karşılaştığı zorluklar, çatışmalar ve sevinçler, izleyicilere insanlık hakkında derinlemesine düşünme fırsatı verir.

**Sıradan İnsanlar:** Penahi'nin filmlerinde genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarından ve deneyimlerinden ilham alınır. Karakterler, genellikle toplumun farklı kesimlerinden gelir ve gerçeği yansıtmaktadır.

**Amatör Oyuncular:** Gerçeklik akımı filmlerinde bazen profesyonel olmayan oyuncular yer alır. Bu, izleyicilere gerçeklik duygusu katarken, aynı zamanda karakterlerin daha doğal ve otantik olmasını sağlar.ek hayattan esinlenmiş gibi görünür.

**Karmaşık Duygular:** Penahi'nin filmlerindeki karakterler genellikle karmaşık duygularla karşı karşıyadır. Umutsuzluk, öfke, umut, korku gibi duygular sıkça işlenir ve karakterlerin iç dünyalarını derinlemesine inceler.

**Toplumsal Bağlamda Değerlendirme:** Penahi'nin karakterleri genellikle toplumsal bağlamda değerlendirilir. Karakterlerin davranışları, toplumdaki normlara, değerlere ve baskılara göre şekillenir ve bu bağlamda incelenir.

**Kadın ve Çocuk Karakterler:** Penahi'nin filmlerinde kadın ve çocuk karakterlere sıkça yer verilir. Bu karakterler genellikle toplumsal cinsiyet rolleri, aile ilişkileri ve çocukluk deneyimleri gibi konuları ele alır.

**Duygusal Derinlik:** Penahi'nin filmlerindeki karakterlerin duygusal derinliği dikkat çeker. İzleyiciler, karakterlerin iç dünyalarını ve yaşadıkları duygusal çatışmaları anlamaya çalışırken kendilerini karakterlerle bağlantı kurmaya teşvik edilirler.

Penahi'nin filmleri genellikle küçük ayrıntılara dikkat eder. İfade edilen duygular, gözlemlenen detaylar ve karakterlerin davranışları, izleyicilere derinlikli bir hikaye anlatımı sunar. Penahi'nin filmleri, İran'daki sansür ve kısıtlamalarla mücadele etme çabasını yansıtır. Penahi, sık sık sansürün getirdiği zorluklarla karşılaşmış ve bunları film yapımcısı olarak deneyimlemiş bir yönetmendir. Penahi'nin filmleri genellikle karakter odaklı hikayeler anlatır. Karakterlerin içsel çatışmaları, duygusal gelişimleri ve toplumsal etkileşimleri, filmlerin temelini oluşturur ( Tapper,2007)

“Ayna”(“Ayneh”), Penahi'nin 1997 yapımı önemli bir filmidir. Bu film, Penahi'nin kendi kendine keşif yolculuğunu içerir. “Ayna”, Penahi'nin gerçeküstücü ve deneysel bir yaklaşımı benimsemesinin yanı sıra, belgesel ve kurgusal unsurları bir araya getirir. Film, başrolünde İranlı aktris Mina Mohammed Khani'nin yer aldığı bir yolculuk hikayesi etrafında dönüyor. Mina'nın rolü kabul etmesinden hemen sonra, Penahi'nin yönetimindeyken filmi terk eder. Bunun üzerine Penahi, Mina'nın izini sürmeye başlar ve onun nerede olduğunu bulmaya çalışır. Bu süreçte, Mina'nın yokluğuyla ilgili gerçek ve kurgusal unsurlar birbirine karışır. Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve film, soyut ve düşünsel bir dönemeç

alır. “Ayna”, izleyicilere gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgulatan, soyut ve düşünsel bir film olarak dikkat çeker. Film, sinema sanatının doğasını ve yönetmenin görevlerini sorgularken, aynı zamanda kadın kimliği, toplumsal beklentiler ve sanatın özgürlüğü gibi derin temaları da ele alır. Penahi'nin “Ayna” filmi, onun sinemada deneysel ve cesur bir yönetmen olarak kabul edilmesine katkıda bulunmuştur. “Ayna”, izleyicilere yönetmenin görevlerini ve sanatın özgürlüğünü sorgulatan, derin temaları ve deneysel anlatımıyla dikkat çeken bir yapımdır. Penahi'nin cesur ve yenilikçi yaklaşımı, filmi sinema tarihinde önemli bir yere sahip kılar (Debaşı,2004).

“Bu Bir Film Değildir”, Penahi'nin İran'daki hükümet tarafından ev hapsinde olduğu dönemde çekilmiştir. 2011 yılında İran hükümeti, Penahi'ye 20 yıllık bir yasak vermiş ve bir film yapması, film festivallerine katılması ve yabancı medya ile iletişim kurması yasaklanmıştı. “Bu bir film değildir”, Penahi'nin bu yasak döneminde yaptığı işlerden biridir. Penahi, yasaklar altında bile sinema yapma arzusunu sürdürmüş ve evinde, gözlemlediği günlük yaşamını belgelemiştir. Gerçeklik, bu belgeselde oldukça önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Penahi, ev hapsinde olmasına rağmen, sinema yapma arzusunu sürdürür ve günlük yaşamını, düşüncelerini ve sinemaya olan özlemini belgelemek için bir kamera ve cep telefonu ile evindeki yaşamı kaydetmeye başlar. Film, bu belgelenmiş materyalleri ve Penahi'nin evde geçirdiği zamanı içerir. Penahi'nin ev hapsinde çektiği bu görüntüler, gerçekliğin önemli bir parçasını oluşturur ve izleyiciye Penahi'nin iç dünyasına ve yaşadığı zorluklara yakından bir bakış sunar (Öztürk,2019)

Filmin adı olan “Bu Bir Film Değildir”, aslında bir ironi taşır. Çünkü film, gerçek bir belgesel olmasına rağmen, Penahi'nin sansüre karşı duruşunu ve yaratıcı ifade özgürlüğüne olan inancını vurgular. Sansürün engellemeye çalıştığı sanat ve ifade özgürlüğüne rağmen, Penahi'nin sinema yapma arzusu ve sanatçının özgürlüğüne olan bağlılığı bu belgesel aracılığıyla güçlü bir şekilde ifade edilir. Bu nedenle, “Bu Bir Film Değildir” hem gerçekliği hem de ironiyi içeren güçlü bir belgesel olarak nitelendirilebilir. Belgeselde Penahi, bir kamera ve cep telefonu ile kendi evindeki yaşamını, düşüncelerini ve sinemaya olan özlemini kaydetmiştir. Penahi, yönetmen dostu Mojtaba Mirtahmasb'yi belgeseli yönetmesi için davet etmiştir. Film, Penahi'nin yaratıcı ifade özgürlüğüne yönelik sansür ve baskılarla nasıl başa çıktığını, ayrıca sinemanın gücünü ve önemini vurgular. Penahi'nin cesaretini, sanatçının özgürlüğüne olan bağlılığını ve sinemanın gücünü anlatan etkileyici bir belgeseldir alır (Saygılı,2015).

“Taksi Tahran” filmi 2015 yapımıdır. Penahi'nin kendisi tarafından yönetilmiş bir tür belgesel-tarzı filmidir. Penahi, bir taksinin içinde İran sokaklarında seyahat ederken yolcularıyla sohbet eder ve farklı kesimlerden İranlıların yaşamlarını ve düşüncelerini keşfeder. Cafer Penahi, sadece Tahran caddelerinde taksi şoförlüğü yaparak ülkedeki; hırsızlık,adaletsizlik, idam cezası, cinsiyet ayrımcılığı, ekonomik sıkıntı, yasaklı filmler, katı sansür kanunları, cehalet, hurafeler, gerçek yerine İran için ideal olanı savunma, eğitim modeli, gasp edilen adamın ahlaki ikilemi, hapishane koşulları, keyfi tutuklamalar, açlık grevi, kadın hakları, insan hakları ihlalleri gibi pek çok sorunu kameradan bize yansıtıyor. Okuldaki yeğenini almak üzere yola koyuluyor. Yeğeni küçük bir kızdır. Okuldan öğretmenleri kısa film çekmesi için onu ödevlendirmiş. Ülkedeki istibdatı bu ödev üzerinden dahi görülmektedir. Kısa film çekmelidir evet ama bazı kurallar dahilindedir. “Müslüman

ahlakına uygun örtülü bir şekilde olmalı.”, “Anlam yüklemekten kaçın. Şiddetten kaçın.”, “Karakterlere kravat takmaktan kaçın.”, “Uygun karakterlere farsça isimleri takmaktan kaçın.”, “Müslüman peygamberlerin isimlerini tercih edin.”, “politik ve sosyal ekonomik konulara yaklaşımda bulunmayın.” “Taksi Tahran” İran Rehberlik Bakanlığı onayından geçemez ancak 65. Berlinale’de Altın Ayı ödülünü alır. Tüm bu baskılara rağmen yine de seyirciyle buluşur. Film, sansür ve özgürlük gibi temaları ele alırken, aynı zamanda Penahi'nin kişisel deneyimlerine ve sanatçının toplumdaki rolüne de odaklanır (Köse,2014).

“Üç Hayat” (“Three Faces”), Penahi'nin gerçeklikle iç içe geçen bir filmidir. Film, gerçek hayattan esinlenen olaylara dayanır ve gerçek hayatta yaşanan bir olayın izlerini sürer. Filmin temelinde, ünlü bir İranlı oyuncu olan Behnaz Jafari'nin yaşadığı bir olay vardır. Ünlü oyuncu Behnaz, intihar etmekle tehdit eden bir genç kızın videolarını alır ve kızı bulmak için bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk sırasında, Cafer Penahi'nin yardımıyla, İran'ın kırsal bölgelerinde kadınların yaşamını ve günlük mücadelelerini keşfeder. Film, gerçekçi bir atmosfer oluşturmak için gerçek mekanları ve doğal aydınlatmayı kullanır. Ayrıca, belgesel tarzında çekilmiş sahnelerle kurgusal öğeleri bir araya getirerek gerçeklik ile kurgu arasında ince bir denge kurar.”Üç Hayat”, İran toplumunun kadınlar üzerindeki baskılarını, toplumsal cinsiyet rollerini ve sanatın toplum üzerindeki etkisini gerçekçi bir şekilde ele alır. Film, izleyicilere İran'ın kırsal bölgelerindeki yaşamın gerçekçi bir portresini sunarken, aynı zamanda insan deneyimine ve toplumsal dinamiklere derinlemesine bir bakış açısı sunar. Bu nedenle, “Üç Hayat”, gerçeklikle kurgunun ustalıklı harmanlandığı etkileyici bir yapıdır (Öztürk, 2020).

Cafer Penahi'nin sinema üslubu, gerçekçilik ve insan odaklı bir yaklaşımı temel alırken, aynı zamanda sosyal ve politik eleştirilere de yer verir. Filmleri, izleyicileri düşünmeye teşvik ederken, onlara otantik ve derin bir sinematik deneyim sunar (Debaşı,2004).

### 3.6 YASAK VE HAPİS CEZASI DÖNEMLERİ

Cafer Penahi, İran'da sansür ve yasaklamalara karşı çıkmasıyla tanınan bir yönetmendir. Penahi'nin yaşadığı hapis cezaları, sansür ve ifade özgürlüğü konularında uluslararası toplumun dikkatini çekmiş ve eleştirilere neden olmuştur. Ancak, Penahi bu zorlu dönemlerde bile sanatını sürdürmeye ve İran'daki toplumsal sorunları dile getirmeye devam etmiştir. Bu nedenle, İran'daki yetkililerle çatışmalar yaşamış ve hükümet tarafından cezalandırılmıştır. Penahi'nin yaşadığı hapis cezaları:

Ev Hapsi (2010-2011): 2010 yılında Cafer Penahi, İran hükümetini protesto ettiği ve sansürle mücadele ettiği gerekçesiyle tutuklandı. Ev hapsine mahkum edildi ve 20 sene film yapmama yasağı aldı. Bu dönemde evinde kaldığı süre zarfında, hala sanatını sürdürmeye çalıştığı “Bu Bir Film Değildir” (“In film nist”) adlı belgeseli çekti (Pekdemir,2015).

Hapis Cezası (2010-2013):Cafer Penahi, 2010 yılında “İran Devrimi'ne Zarar Verme” suçlamasıyla bir yıl hapis cezasına çarptırıldı. Ayrıca film yapma yasağı da devam etti. Ancak, hapis cezası 2013 yılında kaldırıldı (Oylum,2017).

Hapis Cezası(2022-2023): 11 Temmuz 2022 yılı bir protestoya katıldıktan sonra tutuklanan yönetmen arkadaşları Muhammed Resulof ve Mustafa El Ahmed hakkında bilgi almak için Evin cezaevine gittikten sonra tekrar gözaltına alındı. Cafer Penahi'nin eşi Tahire Saidi, kocasının tutuklanmasıyla ilgili açıklamalarda bulundu : “Cafer vatandaş haklarına sahiptir. Yasal prosedürler var. Birini hapse atmak için önce onu ifadeye çağırmanız gerekir. Bir kişinin arkadaşlarının akıbetini öğrenmek için cezaevinde tutuklanması birçok soruyu gündeme getiriyor. Bu yasal bir tutuklama değil, bir adam kaçırma” dedi (BBC Farsça,2023).

Penahi filmlerinde aktardığı düşünceleri yüzünden “sistem karşıtı propaganda yaptığı” suçlamasıyla defalarca hapis cezası aldı. Filmlerinde şeriat gölgesindeki insanların sosyal hayata eşit katılım mücadelesini anlatan Cafer Penahi, Haziran 2009 ile Mayıs 2010 arasında kendi ülkesinde tutuklandı. Asıl sebep “rejime sanat yoluyla karşı çıkmak”tı. (Pekdemir, 2015).

2009'da Ahmedinejadın cumhurbaşkanı ilan edilmesinden sonra çıkan olaylarda sokaklarda Besic milislerin (Gönüllü Milis Teşkilatı) öldürülen insanların anısına düzenlenen

törene gittiğinde ilk kez tutuklanıp serbest bırakıldı. Ancak birkaç ay sonra evinde tutuklanan Cafer Penahi, bir daha serbest bırakılmadı. Yetkililer hiçbir zaman suçunun ne olduğunu açıklayamadı ve 2010 Cannes Film Festivaline günler kala avukatı ve ailesini görmek için açlık grevine başladığını duyurdu. Cannes Film Festivalinde Fransa Kültür Bakanı Fredric Mitterrand ve Fransa Dışişleri Bakanı Bernard Kouchnerin, hapisneden gönderdiği mektubu festivalin açılışında okumasıyla beraber sonunda on ayın ardından avukatıyla görüşme hakkı buldu. İddialara göre İslam devrimi ile iş başına gelen İran'ın hakim rejimi aleyhine bir film yapma çabalarındaymış. Ancak Cannes Film Festivali'ne gönderdiği mektupta şu cümleler görülmektedir: “Hiçbir zaman rejim karşıtı film yapmadım.” Söz konusu mektupta ayrıca şu cümleler yer alıyordu: “Burada çok sayıda masum insan tutuklandı ve sesleri hiçbir yere ulaşamıyor.” Uluslararası Af Örgütü, Cannes Film Festivalindeki Cafer Penahi'nin boş koltuğunu rejimin susturma deliliği olarak nitelendirmişti. 01 Mart'tan beri Tahran'daki Evin Cezaevi'nde tutuklu bulunan ve 16 Mayıs'tan beri açlık grevinde olan Cafer Penahi'nin, 2 milyar Rial karşılığında (yaklaşık 200 000 USD) serbest bırakıldı (Oylum,2017).

2011 yılında tekrar Cannes Film Festivali'ne davet edildi ancak “ulusal güvenliğe karşı suçlar” düzenlemesi nedeniyle Cafer Penahi'ye 20 yıl süresince film yapmak yasaklandı. Daha sonra ev hapsine mahkum edildi. Ancak Penahi Avrupa'dan çok sayıda ödül almaya devam etti. Çünkü Pehani dört duvar arasında “Bu bir film değil” belgesel drama filmini çekti. Ev hapsi zamanı bile sınırları zorlayan sanatçı kimliğini ortaya koydu. Filmin ortaya çıkışında en az yapımı kadar yaratıcı ve özgürdür. İran hükümetine yakalanmamak adına film bir pastanın içine yerleştirilen usb bellek ile İran'dan Fransaya kaçırıldı. “Bu bir film değil” 2011 tutuklu ve yasaklı sanatçıları temsil etmekte, büyük bir direnişin habercisi olarak da nitelendirilebilir (Debaşı,2018).

Penahi “Bu bir film değil” filmide kendisine “Bir film anlatılacaksa onu görüntüyor dönüştürmenin ne anlamı var?” sorusunu sorarak zihnindeki görüntüleri özgürleştiriyor. İzleyiciler hayal güçlerini kullanarak filmi zihinlerinde yaratırlar. Ve film ilk kez seyirci tarafından canlandırılır. Film bir belgesel gibi başlayıp ardından tipik bir Penahi filmine dönüşmektedir. Bu direniş, İran hükümeti tarafından yasaklanmasına rağmen özellikle Cannes Film Festivali olmak üzere, Türkiye ve birçok ülkede festival programına dahil edilmesi, ünlü yönetmenlerin bu festivallere katılması bu direnişe büyük ölçüde destek olmaktadır. Pastanın içinden sürpriz bir dansçı çıkmıyor ama bu film bir dansçının tüm kıvraklığını, figürlerini, kısacası soyutluğun vücut bulmuş halini yansıtıyor (Pekdemir,2015).

2010 yılında 20 sene film çekmesini yasaklamış olan Penahi oldukça inatçı bir yönetmendir. Polisler görmesin diye siyah perdelerle camlarını kapatıp, evde cep telefonuyla film çekip, pasta içinde Cannes Film Festivaline gönderdi. Yönetmenin bir alana hapsedilme (ev hapsi) korkusu ve sıkıntısı, gerçeklik algısını değiştirmiş gibi görünüyor. Penahi'nin usta yönetmenlik yeteneği, yalnızca kapalı alanda mahsur kaldığında patlamalara neden olmakla kalmadı, aynı zamanda çıkış yolu görünmediğinden kendine zarar verme dürtülerini de tetiklemeye neden oldu. Bundan sonra bir şeylerin değişmesi, kırılıp dökülmesi ve taşması kaçınılmaz olmuştur (Öztürk,2019).

Yönetmen Cafer Penahi, 2009 yılında 60. Berlin Film Festivali'nde "İran Sinemasının Bugünü ve Geleceği" konulu bir konferans vermek üzere Berlin'e gitmeye çalıştı ancak pasaportu iptal edildi ve ülkeyi terk etmesi yasaklandı. Sebebi ise Montreal Film Festivali'nde boynuna taktığı yeşil atkıydı. Bu, cumhurbaşkanlığı seçimlerinden sonra ortaya çıkan Yeşil Hareket'in bir sembolüydü ve muhalefet partilerinin seçimlere hile karıştırıldığını protesto ederken Tahran hükümetine yönelik memnuniyetsizliğin bir ifadesiydi. Son tutuklanmasının ardından aralarında Robert Redford, Martin Scorsese, Robert de Niro, Steven Spielberg, Coen kardeşler, Michael Moore, Jonathan Demme ve Jim Jarmusch'un da bulunduğu Hollywood'un en büyük isimlerinden bazılarıyla bir araya gelerek aylardır süren tutuklamalara son verildi. 50 İranlı yönetmen ve oyuncuların da bulunduğu bir grup, hükümete dilekçe verdi. Dilekçenin son cümlesi şöyle: "İranlı sanatçılar da kutlanmalı, sansürlenmemeli, engellenmemeli ve tutuklanmamalı..." Penahi, hükümet karşıtı gösterileri destekledikten sonra 2010 yılında tutuklandı ve "rejim karşıtı propaganda" suçlamasıyla altı yıl hapis cezasına çarptırıldı. Film yapması ve senaryo yazması üstelikde ülkeyi terk etmesi yasaklandı. Ailesine yönelik tehditler nedeniyle 18 Mayıs'ta açlık grevine başlayan Cafer Penahi, 25 Mayıs 2010'da kefaletle serbest bırakıldı ve sanat yapması yasaklandı (Oylum,2017).

Penahi, 11 Temmuz 2022'de bir protestoya katıldıktan sonra tutuklanan sinemacı arkadaşları Muhammed Resulof ve Mustafa El Ahmed hakkında bilgi almak amacıyla Evin Cezaevi'ni ziyaret ettikten sonra tekrar tutuklandı. Penahi'nin eşi Tahire Saidi, kocasının tutuklanması hakkında şunları söyledi:"Caferin vatandaş olarak hakları var. Birinin cezaevine gönderilebilmesi için önce ifadeye çağırılması gerekiyor. Arkadaşının sağlık durumunu öğrenmek için cezaevine giden bir adamın tutuklanması birçok soruyu gündeme getirdi. Bu yasal bir tutuklama değil, bir adam kaçırmadır" dedi. Cezaevi yetkililerinin eşine verdiği bilgiye göre Penahi, daha önce aldığı 6 yıllık hapis cezasının onaylanmasının ardından tutuklandı (Gazete Duvar,2020).

İran, İslami rejime karşı ülke çapındaki protestoların pençesinde olmaya devam ediyor, gösteriler 13 Eylül'de İran ahlak polisi tarafından İran ahlakını ihlal ettiği iddiasıyla tutuklandıktan sonra polis nezaretindeyken ölen 22 yaşındaki Mahsa Amini'nin ölümüyle alevlendi. Kadınların başörtüsü ile saçlarını örtmesini gerektiren katı kurallara uymadığı gerekçesiyle nezarete alındığı bildirildi. Protestolar, 2009'dan bu yana İran'ı etkisi altına alan en büyük ve en uzun süreli sivil huzursuzluk nöbeti ve birçok kişi tarafından İran'ın İslami yöneticilerinin geleceği için gerçek bir tehdit olarak görülüyor. Amini'nin ölümü bu mevcut gösteri dalgasını ateşleyen kıvılcım olsa da, İran'da yaz boyunca huzursuzluk kaynıyordu ve polisin tepkisi acımasızdı. Temmuz ayında yetkililer, hükümetin şiddetli baskısına sosyal medyada muhalefetlerini dile getirdikleri için iki İranlı yönetmen Mohamad Rasoulof ve Mostafa al-Ahmad'ı hapsedti. Buna karşılık, ödüllü yönetmen Cafer Penahi, muhtemelen ülkedeki en önde gelen muhalif sanatçı, Rasoulof ve Al-Ahmad hakkında bilgi almak için Tahran savcılığını ziyaret ettiğinde gözaltına alındı. Daha sonra, yetkililer, on yıl önce verilen ve hiçbir zaman uygulanmayan bir cümleyle bağlantılı olarak altı yıllık hapis cezasını çekmek zorunda olduğunu iddia ederek hapse Cafer Penahi'yi hapsedti. Penahi'nin tutuklanmasından bu yana, İranlı muhalifler protestocuları desteklemek ve rejime Penahi ve diğerlerini serbest bırakması için baskı yapmak için uluslararası sanat camiasını harekete

geçirmeye çalıştı. Bu yılki Venedik Film Festivali'nde organizatörler ve film yapımcıları, Penahi'nin yeni filminin dünya prömiyeri öncesinde kırmızı halıda bir protesto gösterisi düzenlediler. Penahi de hücrelerinden festivale bir mektup göndererek uluslararası topluluğa İranlı film yapımcılarını desteklemek için “gürültü çıkardıkları” için teşekkür etti, ancak hükümetin baskılarının “henüz bitmediği” konusunda uyardı. Bu ayın başlarında, Fransız sinema dünyasından 1000'den fazla çalışan profesyonel, “protestocuları yüksek sesle ve net bir şekilde desteklemek” için açık bir mektup imzaladı. Halka açık bir gösteride, aralarında Juliette Binoche, Marion Cotillard ve Isabelle Huppert'in de bulunduğu yaklaşık 50 aktris, protestocuları desteklemek için geniş çapta izlenen Instagram video kampanyası #HairForFreedom kapsamında saçlarını kestiklerini gösteren videolar yayınladı. Gösteriler ve hükümetin bunlara tepkisi yoğunluk ve şiddet içinde büyürken, Penahi ve İran rejimi tarafından tutuklanan diğerlerinin akıbeti belirsizliğini koruyor (Karar Gazete,2024).

E-posta yoluyla gerçekleştirilen özel bir röportajda, Hollywood Muhabiri Cafer Penahi'nin oğlu Penah Penahi ile konuştu ve ona babasının durumunu, protestoların durumunu ve rejime karşı savaşanlar için uluslararası film camiasının desteğinin ne anlama geldiğini sordu:

Babanla iletişimin var mı? Hapishanede durumu nasıl?

Evet, onunla iletişim halindeyiz. Cafer kamu biriminde ve her gün arıyor ve onunla haftada bir yüz yüze görüşüyoruz. ... Hapishanede çok arkadaş edindi; hepsi, doktorlar, mühendisler, yazarlar, yönetmenler ve şairlerin yanı sıra üst düzey üniversite adayları ve çevre aktivistleri de dahil olmak üzere dürüst ve açık sözlü İranlılar. Genel olarak, İran hakkında endişe duyan herkes hapiste. ... Cafer için hapishanenin güzel yanı, şimdi vakit geçirmek için egzersiz yapmak ve daha fazla okumak zorunda kalması.

Yetkililer onu neden hapsedtikleri konusunda ne dediler?

Size garip gelebilir ama biz kendimiz Cafer'ın neden hapiste olduğunu bilmiyoruz. Yargısı “rejime karşı gizli anlaşma” diyor. Rejime karşı faaliyet demektir. Tüm siyasi, çevresel ve diğer mahkumlar için kullanılan genel bir mahkumiyettir.

Hükümet onun hapsedilmesinden ne kazanmayı umuyor?

Siz hükümet diyorsunuz, biz İslam Cumhuriyeti rejimi diyoruz. Bunun nedeni, hangi hükümetin devraldığı önemli değil, sonunda [supreme religious leader] Önemli olan Seyyid Ali Hüseyini Hamaney ve rejimidir. Ebrahim Raeisi hükümeti şimdiye kadar gördüğümüz en geri zekalı ve yozlaşmış hükümetlerden biri olmasına rağmen, hükümette bir sorun görmüyorum. Başkanımızın sadece altıncı sınıf eğitimi olduğu gerçeğini bir düşünün. Ondan ne bekleyebilirsiniz? Cafer'i hapse atarak diğer sanatçıları susturmak istiyorlar. Genel olarak bu rejim, her alandan İran endişesi taşıyan bir düşünce liderini hapsedmeye çalışmakta ve başkalarına örnek olması için protestolar yapmaktadır. Bu kadar basit, tıpkı diğer tüm totaliter hükümetler gibi. Tamamen tepkisizler. Çünkü tepkisellik bu rejimin makyajının bir parçası değil. Sadece yargıcın ifadesine atıfta bulunuyorlar ve kararın bu olduğunu ve buna saygı duymamız gerektiğini söylüyorlar. İktidara gelmiş, pozisyonlarına bağlı kalmış ve peşini bırakmayan, eğitimsiz insanlardır. Kaçınmak onların doğasında var.

Hapsedilmeye tepkisi ne oldu – İran rejimine ilişkin tutumunu değiştirdi mi/güçlendirdi mi?

Cafer'in konumu değiştirilecek kişisel bir konum değildi. Cafer, halkını ve acılarını tanıyan, yaşadıkları adaletsizliği gören ve bunları kendi kaygılarına, kaygılarına eserlerine yansıtmış bir sosyolog gibidir. Cafer'in söylediği, temel insan hakları çağrısından ve cehalet nedeniyle topluma dayatılan zulmün reddinden başka bir Şey değildir.

Konumu değişmekle kalmadı, daha güçlü ve kararlı hale geldi ve sesi daha geniş bir alana yayıldı. İeridekiler hariç [Iranian] Rejimden misilleme korkusuyla onu desteklemeyen eğlence endüstrisi.

Serbest bırakılmasını sağlamak için ne yapıyorsunuz?

Bir avukat tutabildik ve Şu ana kadar iki temyiz başvurusunda bulunduk. Ama yargı değişmedi; bizim için başka yasal yol yok.

Serbest bırakılmasını sağlama Őansınızı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Hiç tahmin edilemez; mantığın rol oynamadığı bir hükümette böyle bir Şeyi değerlendirmek yetersizdir.

İranlı film yapımcıları mevcut hükümet karşıtı protestolarda nasıl bir rol oynuyor?

Bu seferki tepki farklı mı – Asghar Faradi gibi resmi olarak onaylanmış yönetmenler bile konuşuyor gibi görünüyor. Bu sefer kesinlikle çok farklı ve halkı destekleyen daha çok sanatçı var. Hükümetin kısıtlayıcı politikaları sanatçıları zor durumda bırakıyor. Reform için umut yok ve hükümetin yaptığı tek Şey halka baskı uygulamak. Ancak bu gösteriler de bastırılırsa, bir dahaki sefere muhalefet daha güçlü bir Şekilde geri dönecektir. Çünkü ne kadar çok insan baskı altına alınırsa, kaybedecek bir Şeyleri kalmayana kadar o kadar sinirlenirler. Birkaç gün önce Hamaney, sanatçıların ve sporcuların protestolarının hiçbir değeri olmadığını söyledi. Sadece bu cümleyi söyledi ve devam etti. Hamaney'in protestocuların sesini duyması ve bunun hakkında konuşmaya zorlanması, film yapımcılarının ve sporcuların protestolarının geçmişe göre çok daha etkili olduğu anlamına geliyor.

Fransa ve ABD de dahil olmak üzere diğer ülkelerdeki film endüstrisinin İnan protestolarını desteklediğini gördük. Varsa bunun nasıl bir etkisi oldu?

Son protestoları tartışmak ve analiz etmek için henüz çok erken. Ama ortaya çıkan en güzel Şey, kolektif bir zekanın yaratılmış olması ve halk bir lider aramıyor ve protestoları yönlendiren kolektif zeka. Hükümet protestolardan her zaman ABD ve İsrail'i ve İnan'daki sözde ajanlarını sorumlu tutuyor. Artık bunu yapamıyor çünkü birkaç destekçisi bile artık bunu kabul etmiyor. Belirli bir kişi veya kişileri takip etmeyen bu kolektif zekayı herkes görebilir. İnan halkının sloganı: "Kadın, Yaşam, zgrlk". Bunun herhangi bir siyasi veya partizan çizgiyle ilgisi yoktur. Temel insan hakları talebidir. Dünyaca nl ünlülerin ve sanatçıların desteğinin farkındalığın artmasında kesinlikle önemli bir etkisi oldu ve ne kadar çok bilinenirse sesler o kadar yükselir ve insanların birlik ve beraberliği artar. Bu totaliter bir hükümeti korkutan bir Şey.

Daha nce İnan'da hükümet karşıtı protestolar gördük. Bu seferki protestoların İnan'da bir Şeyleri değiştirecek kalıcı bir etkisi olacağı konusunda ne kadar iyimsersiniz?

Bu protestolar bir gecede ortaya çıkmadı. 1999, 2009, 2017 ve 2019'daki protestolara bakıyorum ve protestoların evrimsel yolunu görebiliyorum; her seferinde insanlar daha az korkar ve sloganlar ve sloganlar daha güçlü hale gelir. Sloganlar rejimin kendisini hedef almıyor. Bu gelişimi açıkça görebiliyoruz.Röportaj Farsça'dan çevrilmiş ve anlama için düzenlenmiştir (Teknomers,2022).

2023 yılı 11 temmuz'dan beri İran'da cezaevinde olan İranlı yönetmen Cafer Penahi koronavirüse yakalandı. Penahi, Tahran'daki bir hapishanede karantinaya alındı.İran İnsan Hakları İzleme Örgütü'nün duyurduğu habere göre, Penahi, şiddetli ateş ve titreme ile cezaevi yetkililerinden kendisini tedavi için cezaevi dışındaki bir hastaneye göndermelerini istedi, ancak talebi reddedildi. Penahi'nin eşi Tahire Saidi, ülkedeki resmi tatile rağmen yönetmenin tedavi için hapishaneden hastaneye nakledilmesi için çabalıyor. Penahi, 11 temmuz'da avukatları ve meslektaşlarıyla birlikte ziyaret ettiği ve üç gün önce gözaltına alınan İranlı film yapımcıları Mohammad Rasoulof ve Mostafa Aleahmad'ın sağlık durumlarını ve nerede olduklarını sormak için gittiği savcılıkta tutuklanmıştı. Penahi'nin durumlarını araştırdığı İranlı yönetmenler Resulof ve El Ahmed'in 23 Mayıs'ta Abadan kentindeki 43 kişinin hayatına mal olan 10 katlı metropol binasının çökmesinin ardından düzenlenen protestolar nedeniyle 8 temmuz'dan tutukluydu. Söz konusu binanın çöküşü, ülkede kalitesiz inşaat uygulamalarına, hükümetin 'ihmal ve yolsuzluğu'na karşı halkı ayaklandırdı.Göstericiler, trajediden sorumlu tuttukları "beceriksiz yetkililerin" adalet önüne çıkarılıp cezalandırılması çağrısında bulundu. Birçok insan göz yaşartıcı gazla, uyarı atışlarıyla ve polis tutuklamalarıyla karşı karşıya kaldı. Rasoulof liderliğindeki yaklaşık 70 kişiden oluşan İranlı film yapımcısı ve sektör çalışanları da, güvenlik güçlerinin binanın çöküşünü getiren 'yolsuzluk, hırsızlık, ve baskı'ya isyan eden insanlara karşı 'silah bırakmaya' çağırarak bir açık mektup yayınladı. İranlı yetkililer iki yönetmeni ülke dışında yerleşik muhalif gruplarla bağlantı kurmak, halkı kışkırtmaya çalışmak ve devlet güvenliğini baltalamakla suçlayarak, tutuklamıştı (Karar Gazete,2024).

Cafer Penahi, tutukluluğu nedeniyle açlık grevine başladıktan iki gün sonra serbest bırakıldı. Yaklaşık 7 aydır Evin Cezaevi'nde tutulan Penahi'nin avukatından yapılan açıklamada, sanatçının şartlı tahliyesinin kabul edildiği belirtildi. Yönetmenin eşi Tahire Saidi, Penahi'nin cezaevinden çıktıktan sonra arabasında çekilen ilk fotoğrafını Instagram'da paylaştı (Duvar Gazete,2024).

Günümüz İran'ını iki kelimeyle özetlersek, bu kelimeler hiç şüphesiz "yasak ve yaratıcılık" olurdu. Bu iki kavram birbiriyle iç içe olduğunda her zaman beklenmedik sonuçlar ortaya çıkarır. Sanat demek aslında bazı günler devrim, bazı günler ümit, bazı günlerse korku demektir (Töre,2020).

## 4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 4.1 “AYNA” 1997

Çalışma örnek filmlerinin anlatı yapısıyla ilgili soruları şunlardır:

- 1.Filmin künyesinde hangi görevdeki çalışanlar yer almaktadır?
- 2.Filmin konusu nedir?
- 3.Karakterlerin tanımlayıcı özellikleri nelerdir?
- 4.Film mekan zaman kullanımını kendini nasıl yansıtmaktadır?
- 6.Aktarılan etik değerler nelerdir?
- 7.Sonuç ne şekildedir?

Çalışma örnek filmlerinin teknik ve estetik açıdan incelenmesiyle ilgili sorular şunlardır:

- 1.Filmin görsel yapısı nasıl?
- 2.Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu nasıl işlenmiş?
- 3.Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi nasıl destekliyor?
- 4.Filmdeki makyaj gerçekçi mi, yoksa stilize mi?
- 5.Hangi atmosfer yaratılmak istenmiş?
- 6.Filmde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler neyi ifade ediyor?
- 7.Filmde yönetmenin tarzı nasıl yansıtılmış?

“Ayna” Cafer Penahi'nin yönetmenliğini yaptığı 1997 yapımı filminin künyesi:

Tür:Dram

Süre:1 saat 34 dakika

Yönetmen: Cafer Penahi

Senaryo: Cafer Penahi

Görüntü yönetmeni: Farzad Jadat

Oyuncular: Mina Mohammad Khani, Kazem Mojdehi, Naser Omuni, M. Shirzad, T. Samadpour

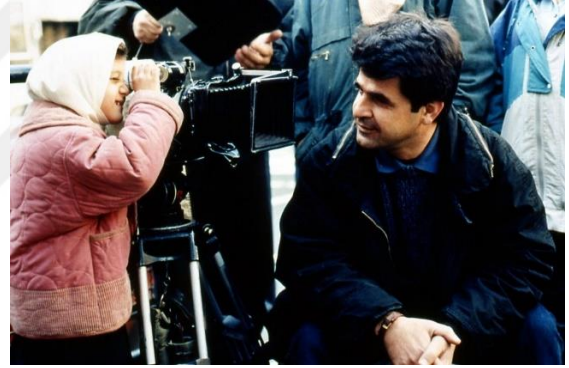
Kurgu: Cafer Penahi

Müzik: Peyman Yazdanian

Dil: Farsça

Dağıtıcı: Netflix

Ödüller: Locarno Film Festivali, Altın Leopar, 1997; İstanbul Uluslararası Film Festivali, Altın Lale, 1997; Valladolid Uluslararası Film Festivali 1997 (Altın Başak ödülü En İyi Film); Singapur Uluslararası Film Festivali, Gümüş Ekran (En İyi Asyalı Yönetmen dalında), 1998; (IMDb Jafar Panahi, 1997).



**Görsel 3.1**

“Ayna“ (Ayneh) filmi (IMDb Jafar Panahi, 1997).

“Ayna” filminin konusu:

Kolunda alçı bulunan Mina, annesi onu okuldan alamadığı için eve yalnız yürümeye çalışmaktadır. Ev adresini hatırlamadığı için eve dönmekte oldukça zorlanmaktadır. Kızı canlandıran Mina Mohammad Khan'ın aniden filminden ayrılıp “Artık oyunculuk yapmak istemiyorum, giydiğim kıyafetlerden bıktım” demesiyle film farklı bir türe dönüşüyor. Yönetmen Mina'nın peşine düşer. Mikrofonunu çıkarmayı unutan kız sonra, şehrin ortasında gerçek kimliğiyle tek başına evini bulmaya çalışırken, kamera arkası set ekibi onu gizlice filme alır ve film, kurgudan belgesele dönüşmeye başlar (Köse, 2014).

Karakterin tanımlayıcı özellikleri:

“Ayna” filmindeki Mina karakteri, İran toplumundaki bir kadının deneyimlerini ve içsel çatışmalarını yansıtan karmaşık bir karakterdir. Mina'nın bazı temel özellikleri şunlardır:

**Kurallara Karşı Duruş:** Mina, geleneksel İran toplumunun kadınlara dayattığı sınırlamalara karşı duran cesur bir karakterdir. Film boyunca, kendi özgürlüğünü aramak için toplumsal normlara meydan okur.

**Bağımsızlık ve Güç:** Mina, bağımsızlık ve güç arayışı içindedir. Kendi film projelerini gerçekleştirmek ve kendi hikayesini anlatmak için çaba gösterir.

**Duyarlılık ve Hassasiyet:** Mina'nın karakteri, film boyunca gösterdiği duyarlılık ve hassasiyetle belirginleşir. Kadınların yaşadığı zorlukları ve toplumsal baskıları derinlemesine anlar ve bu konularda duyarlı bir tutum sergiler.

**Kendini Keşfetme ve Kimlik Arayışı:** Mina'nın karakteri, film boyunca kendi kimliğini ve yerini bulma çabasıyla şekillenir. Kendi hikayesini anlatırken ve hayatındaki değişimlerle yüzleşirken, içsel bir yolculuğa çıkar.

**Belirsizlik ve İçsel Çatışma:** Mina'nın karakteri, filmin ilerleyen sahnelerinde belirsizlik ve içsel çatışmalarla karşı karşıya kalır. Toplumsal beklentilerle kendi arzuları arasında bir denge kurmaya çalışırken zorlanır.

Mina, “Ayna” filminde İranlı kadınların deneyimlerini ve toplumsal dinamikleri temsil eden derinlikli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Mina Filmdeki ana karakterdir. Mina'nın hayatındaki değişiklikleri ve toplumun kadınlara yönelik beklentilerini izleyiciye aktarır (Debaşı,2004).

**Film mekan zaman kullanımı:**

Cafer Penahi'nin “Ayna” filmi, mekan ve zaman kullanımını karakterlerin duygusal ve zihinsel durumlarını yansıtmak için etkili bir şekilde kullanır.

**Araba İçi Sahneler:** Filmdeki birçok sahne, otobüs arabasında geçer. Bu arabada geçen sahneler, karakterlerin duygusal durumlarını, düşüncelerini ve ilişkilerini açığa çıkarır. Arabanın dar ve kapalı ortamı, karakterler arasındaki gerginlikleri ve içsel çatışmaları yansıtır. Ayrıca arabanın içinde geçen sahneler, karakterlerin hareket özgürlüğünün sınırlı olduğu, toplumsal baskılar altında oldukları fikrini vurgular.

**Sokak ve Şehir Manzaraları:** Filmdeki sokak ve şehir manzaraları, karakterlerin çevreleriyle olan ilişkilerini yansıtır. Sokak sahneleri, karakterlerin toplumsal normlar ve kurallar karşısındaki duruşunu gösterir. Ayrıca şehir manzaraları, karakterlerin içsel yolculuklarına paralel olarak değişen atmosferleri yansıtır.

**Zamanın Akışı:** Filmde zamanın akışı, karakterlerin deneyimlediği duygusal ve zihinsel durumları vurgular. Özellikle filmdeki gerçek zamanlı çekimler, seyircinin karakterlerin deneyimlediği olaylara doğrudan tanık olmasını sağlar ve gerçeklik duygusunu artırır. Ayrıca filmdeki gerçek zamanlı çekimler, karakterlerin içsel değişimlerini ve büyümelerini izleme fırsatı sunar.

Bu örnekler, “Ayna” filminde mekan ve zamanın karakterlerin duygusal ve zihinsel durumlarını yansıtmak için nasıl kullanıldığını gösterir. Film, bu unsurları kullanarak

derinlikli bir hikaye anlatımı sağlar ve seyirciyi karakterlerin dünyasına daha yakından çeker (Köse,2014).

Aktarılan etik değerler:

Kadınların Özgürlüğü ve İfade Hakkı: Film, İranlı kadınların toplumsal normlar ve kurallar karşısında yaşadığı sınırlamaları ve bu sınırlamalara karşı mücadelelerini ele alır. Mina'nın karakteri, kendi özgürlüğünü ve ifade hakkını arama çabasıyla öne çıkar.

Toplumsal Normlar ve Baskılar: Film, İran toplumundaki geleneksel normlar ve baskılar altında kadınların yaşadığı deneyimleri gözler önüne serer. Karakterler, toplumsal beklentilerle başa çıkmak zorunda kalırken, kendi kimliklerini bulma ve ifade etme mücadelesi verirler.

İçsel Keşif ve Kimlik Arayışı: Mina'nın karakteri, film boyunca içsel bir yolculuğa çıkar ve kendi kimliğini bulma çabasıyla karşı karşıya kalır. Bu, izleyiciye kendi öz benliklerini keşfetme ve ifade etme önemini altını çizer.

Empati ve İnsani Bağ: Film, karakterler arasındaki empati ve insan bağlarını vurgular. Mina'nın arabasında Rıza ile yaşadığı etkileşimler ve diğer karakterlerle olan karşılaşmalar, insanların birbirlerine nasıl destek olabileceğini ve birbirlerinin deneyimlerine nasıl saygı duyabileceğini gösterir.

Gerçeklik ve Sanat: Film, gerçeklik ile sanat arasındaki ilişkiyi sorgular. Mina'nın film yapma sürecinde yaşadığı zorluklar, sanatın gerçeklikle nasıl etkileşimde olduğunu ve sanatın toplumsal değişimde nasıl bir rol oynayabileceğini tartışır (Nafisi,2003).

Filmin Sonucu:

Cafer Penahi'nin “Ayna” filminin sonucu yorumlara açıktır. Filmin son sahnelerinde, Mina'nın hikayesi bir sonuca ulaşmaz, bunun yerine açık uçlu bir şekilde sonlanır. Filmin sonuna doğru, Mina arabayı terk eder ve kameralar aracılığıyla seyirciye doğru ilerler. Bu, film boyunca Mina'nın yaşadığı içsel yolculuğun bir yansıması olarak yorumlanabilir. “Ben artık oynamak istemiyorum, sıkıldım üstümdeki kıyafetlerden” diyerek filmi bırakması ile Tahranın ortasında bir başına gerçek kimliğiyle Mina'nın kendini bulma ve ifade etme çabası, son sahnelerde de devam eder. Filmin sonunda, “yabancılaştırma efektinin” kullanılması seyirciye film yapma sürecinin ve sanatın gücü hakkında düşünmeye devam etmesi için bir fırsat sunmaktadır. Mina'nın hikayesinin net bir sonu olmaması, seyircinin kendi yorumunu yapmasına ve filmde ele alınan temaları kendi yaşamlarına uyarlamasına izin verir. “Ayna” filminin sonu, seyircide derin düşüncelere yol açan ve tartışmalara neden olan bir açıklıkta bırakır. Filmin sonu, Mina'nın hikayesinin tamamlanmamış olmasıyla birlikte, izleyicinin kendi yorumunu yapmasına olanak tanır ve filmin sunduğu temaları daha derinlemesine düşünmeye teşvik eder (Öztürk,2019).

Filmin görsel yapısı:

Penahi'nin “Ayna” filminde görsel anlatımın önemli bir rolü vardır. Görsel yapının bazı özellikleri:

**Sadelik ve Doğallık:** Film, genellikle gerçekçi ve sade bir görsel tarz benimser. Sahne tasarımı ve çekimler, doğal aydınlatma ve minimal setlerle desteklenir. Bu, filmdeki hikayenin ve karakterlerin odak noktasında kalmasını sağlar.

**Tek Kamera Çekimi:** “Ayna”, büyük ölçüde tek kamera çekimi kullanır. Bu, filmde gerçek zamanlı ve doğal bir his oluşturur ve seyirciyi karakterlerle daha yakın bir ilişkiye sokar. Ayrıca tek kamera çekimi, karakterlerin deneyimlediği olaylara tanıklık etme hissini artırır.

**Yakın Plan Çekimleri:** Filmde sıkça kullanılan yakın plan çekimleri, karakterlerin duygusal durumlarını ve içsel çatışmalarını vurgular. Bu çekimler, seyircinin karakterlerin duygularını daha derinlemesine anlamasını sağlar.

**Sembolik Kullanım:** Film, sembolizmi etkili bir şekilde kullanarak görsel hikaye anlatımını destekler. Özellikle ayna(bir isim olarak) ve arabalar gibi semboller, karakterlerin içsel durumlarını ve hikayenin ilerleyişini yansıtmak için kullanılır.

Bu özellikler, Penahi'nin “Ayna” filminin görsel yapısının temel unsurlarını oluşturur. Film, görsel anlatımı etkili bir şekilde kullanarak hikayeyi derinleştirir ve seyirciyi karakterlerin dünyasına daha fazla çeker (Debaşı,2004).

**Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu:**

Cafer Penahi'nin “Ayna” filminde kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu derin bir anlatı katmanı oluşturur. Bu unsurların nasıl işlendiğine dair bazı örnekler:

**Kamera Açılırları ve Çekim Teknikleri:**

**Yakın Plan Çekimleri:** Filmde sıkça kullanılan yakın plan çekimleri, karakterlerin duygusal durumlarını vurgular ve seyircinin onların iç dünyasına daha derinlemesine girmesini sağlar.

**Ara Plan Çekimleri:** Ara plan çekimleri, karakterler arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri göstermek için kullanılır. Özellikle Mina'nın arabadaki sahnelerde, karakterler arasındaki gerilimi ve duygusal dinamikleri yansıtmak için ara plan çekimleri kullanılır.

**Tek Kamera Çekimi:** Filmin büyük bir kısmı tek kamera çekimi ile çekilir. Bu, gerçek zamanlı ve doğal bir his oluşturur ve seyirciyi karakterlerle daha yakın bir ilişkiye sokar.

**Renk Kullanımı:**

**Doğal Renk Paleti:** Filmde genellikle doğal renk paleti tercih edilmiştir. Bu, filmdeki hikayenin ve karakterlerin gerçekçiliğini vurgular. Mina'nın kameraya bakmasıyla birlikte değişen ışık ve renk hem bir yabancılaştırma efektini hem de başka bir gerçeklik düzlemine geçişi göstermektedir.

**Kurgu:**

**Kesitlerin Akışı:** Akışı: Filmdeki kesitler, yavaş bir şekilde birbirine bağlanır ve hikayenin ağır akışını korur. Düz kurgu tekniği kullanılmıştır.

Gerçek Zamanlı Çekimler: Filmde sahneler gerçek zamanlı olarak çekilmiştir. Bu, olayların doğal ve gerçekçi bir his uyandırmasına yardımcı olur ve seyirciyi karakterlerin deneyimlediği olaylara daha fazla bağlar (Nafisi,2003).

Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi desteklemesi:

Penahi'nin “Ayna” filminde müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı, hikayenin ve duygusal atmosferin derinleştirilmesinde önemli bir rol oynar. İşte bu unsurların nasıl kullanıldığına dair bazı örnekler:

Müzik:

Filmde genellikle arabada olan sahnelerde arka planda minimal müzik kullanılır. Şoför İbrahim Tatlıses türküsü dinler. Kullanılan müzik genellikle sahnelerin duygusal tonunu ve atmosferini pekiştirir. Bazı sahnelerde müzik, karakterlerin içsel durumlarını veya duygusal deneyimlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Minanın yollarda annesini aradığı zamanki gerginliği ve şehirdeki kaosu yansıtmak için arka planda bazen müzikler kullanılmıştır.

Filmdeki ses efektleri, sahnelerin gerçekçiliğini artırmak ve izleyiciyi hikayeye daha fazla katmak için kullanılır. Örneğin, araba içinde geçen sahnelerde araba motorunun sesi veya sokakta geçen sahnelerde çevresel sesler kullanılmıştır (Öztürk,2019).

Diyaloglar:

Filmin diyalogları, karakterler arasındaki ilişkileri ve duygusal durumları açıklar. Karakterlerin konuşmaları, hikayenin ilerleyişini ve karakter gelişimini etkiler. Diyaloglar ayrıca karakterlerin düşüncelerini ve duygularını açığa çıkarır. Özellikle Mina'nın monologları, izleyiciye onun iç dünyasını daha derinlemesine anlama fırsatı sunar. Bu unsurların bir araya gelmesiyle, “Ayna” filminde hikaye ve duygusal atmosfer derinleştirilir. Müzik, ses efektleri ve diyaloglar, seyirciyi hikayenin içine çeker ve karakterlerin duygusal yolculuklarını daha etkili bir şekilde aktarır (Köse,2014).

Filmde makyaj kullanımı:

Cafer Penahi'nin ”Ayna” gibi gerçekçi ve doğal bir atmosfere sahip filmlerde makyaj genellikle daha az belirgin ve doğal bir şekilde uygulanır. Bu tür filmlerde makyaj, karakterlerin gerçek yaşamda nasıl göründüklerini yansıtmak için minimal ve gerçekçi olma eğilimindedir. Bu nedenle, “Ayna” filmindeki makyajın genellikle gerçekçi olduğu söylenebilir. Karakterlerin makyajı, genellikle doğal ve hafif bir şekilde uygulanır ve karakterlerin gerçek yaşamda nasıl göründüklerini yansıtmak için stilize veya abartılı değildir (Öztürk,2019).

Filmin Atmosferi:

Cafer Penahi'nin “Ayna” filminde naif, yalın, hazin bir atmosfer ve duygusal ton bulunmaktadır. Penahi filmlerinde genellikle gerçekçi bir estetik ve minimalist bir tarz benimsenmektedir.

**Gerçekçilik:** Film, gerçek hayatı yansıtmak ve izleyiciyi İran toplumunun içine çekmek için gerçekçi bir atmosfer oluşturur. Sahne tasarımı, mekanlar ve karakterlerin davranışları, gerçek hayattaki deneyimlere dayanarak oluşturulmuştur.

**İçsellik ve Duygusallık:** Film, karakterlerin iç dünyalarına odaklanır ve onların duygusal deneyimlerini seyirciye aktarmayı amaçlar. Mina'nın içsel yolculuğu ve yaşadığı duygusal çatışmalar, filmdeki ana temalardan biridir.

**Hüzün ve Umutsuzluk:** Filmde bazı hüznü ve umutsuz sahneler bulunmaktadır, özellikle Mina'nın yaşadığı zorluklar ve toplumsal baskılarla başa çıkma çabaları vurgulanır. Ancak, aynı zamanda filmde umut ve dayanışma da var olan bir tema olarak işlenir.

**Özgürlük Arayışı ve İsyan:** Filmdeki karakterlerin özgürlük arayışı ve toplumsal sınırlamalara karşı isyanı da önemli bir atmosfer oluşturur. Mina'nın kendini ifade etme çabası ve toplumsal normlara karşı duruşu, filmdeki atmosferi şekillendirir.

“Ayna” filminde karmaşık ve derin bir duygusal atmosfer oluşturulmuştur. Film, gerçek hayattan esinlenerek insan deneyimlerini ve duygularını yansıtmayı amaçlar ve izleyiciyi karakterlerin iç dünyalarına çekmek için derin atmosfer yaratılır (Oylum,2017).

Filmde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler:

Penahi'nin “Ayna” filminde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler, İran toplumunun çeşitli yönlerini, kadın deneyimlerini ve toplumsal normları temsil eder. Filmdeki bazı kültürel kodlar ve simgelerin bazıları:

**Çocuk:** Çocuklar bu geleneksel kişilerarası davranışlar dışında hareket edebilen olumlu karakterler olarak ortaya çıkarlar. Yer, toplumsal kültürün yansıtılmasında önemli bir rol oynar.

**Ayna:** Filmin adında da geçen ayna, film boyunca önemli bir sembol(isim olarak) olarak kullanılır. Ayna, gerçeklik ile yansıtılan imaj arasındaki ilişkiyi temsil eder. Ayrıca kadınların toplumsal baskılar altında kendilerini görmeleri ve ifade etmeleri gerekliliğini vurgular.

**Araba:** Filmdeki arabalar, özgürlük ve hareketlilik gibi kavramları temsil eder. Mina'nın arabası, onun özgürlük arayışını ve toplumsal sınırlamalara karşı mücadelesini yansıtır.

**Kadın Giyim ve Makyajı:** Kadın karakterlerin giyim tarzı ve makyajı, İran toplumunun kadınlara yönelik beklentilerini ve sınırlamalarını yansıtır.

**Şehir Manzaraları:** Filmdeki şehir manzaraları, İran'ın sosyal ve kültürel yapısını yansıtır. Şehir yaşamı, karakterlerin yaşadığı zorlukları ve toplumsal baskıları görsel olarak ifade eder.

**İfade Edilen Toplumsal Normlar:** Filmdeki diyaloglar ve karakterlerin davranışları, İran toplumunun kadınlara yönelik toplumsal normlarını ve beklentilerini açığa çıkarır. Bu normlar, kadınların giyim tarzı, davranışları ve sosyal rolleri üzerindeki sınırlamaları içerir.

Bu kültürel kodlar ve simgeler, “Ayna” filminin temel unsurlarını oluşturur ve İran toplumunun kadın deneyimlerini ve toplumsal dinamiklerini anlamak için önemlidir. Bu simgeler, izleyicilere İran kültürü ve toplumunun derinliklerine bir bakış sunar (Orhon,2014).

Filmde yönetmenin tarzının yansması:

**Yönetmenin Varlığı:** Penahi'nin filmlerinde yönetmenin varlığı sıkça hissedilir. Bazı filmlerinde yönetmenin kendisi belirgin bir karakter olarak yer alabilir veya film içindeki diğer karakterlerle doğrudan etkileşime girebilir.

**Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınır:** Penahi'nin filmleri sıklıkla gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgular. Belgesel tarzında çekilen filmleri, gerçek hayatla sahnelenmiş dramatik olaylar arasında bulanık bir çizgi oluşturarak izleyiciyi düşündürür. Hikayeleri genellikle gerçek hayattan alınmıştır ve oyuncuların doğal performanslarına dayanır. Belgesel tarzı yaklaşım ve doğal mekanlar bu gerçekçilik hissini artırır.

**Minimalist Anlatım:** Penahi Sineması genellikle minimalist bir anlatım tarzına sahiptir. Karakterlerin içsel düşüncelerine ve duygularına odaklanır, genellikle sakin ve yavaş ilerleyen bir tempoya sahiptir.

**Realizm ve Sosyal Eleştiri:** Penahi'nin filmleri genellikle İran toplumunun gerçeklerine odaklanır ve sosyal eleştiri yapar. Gerçek hayattan alınmış hikayeler ve karakterler sıkça kullanılır.

**Belgesel Unsurlar:** Filmlerde belgesel tarzı teknikler sıkça kullanılır. Gerçek mekanlar, gerçek insanlar ve doğal ışık kullanımı ön plandadır.

**Dördüncü Duvarı Kaldırmak:** Penahinin “Ayna” filminde seyircinin aktifleştirilmesini sağlayan yabancılaştırma efektleri, çekim ekipmanının kadraj içinde bırakılması, küçük kızı canlandıran Mina Mohammad Khan'ın aniden “Ben artık oynamak istemiyorum, sıkıldım üstümdeki kıyafetlerden” diyerek filmi bırakması ile başlamaktadır. Kameraya bakmasıyla birlikte değişen ışık ve renk detayı gözlerden kaçmamaktadır. Mikrofonu çıkarmayı unutan Mina'yı, bu defa Tehranın ortasında bir başına gerçek kimliğiyle evini bulmaya çalışırken gizlice kamera arkası kamerasıyla takip etmesi, özdeşleşme eğilimini sekteye uğratarak anlatının dışında kalmasını sağlamaktadır (Baskın, 2013).

Film, genellikle uzun plan sekansları ve az diyalogla karakterlerin iç dünyasını ve çevrelerini yansıtan sahneleriyle dikkat çeker. Penahi'nin filmlerinde sıklıkla gerçekçi ve doğal bir atmosfer bulunur. “Ayna” da gerçek hayattan sahneler içerir ve sıklıkla amatör oyuncuları tercih eder. Bu, filmdeki karakterlerin ve hikayenin daha otantik ve samimi bir his vermesini sağlar. Film sade ama etkileyici bir sinematografiye sahiptir. Kamera hareketleri ve çekim açıları genellikle karakterlerin duygusal durumlarını yansıtmak için kullanılır. Sonuç olarak “Ayna” filmi, yönetmenin minimalist ve gerçekçi sinema tarzını yansıtan, toplumsal temalara odaklanan ve sıkça doğal performanslara dayanan bir yapıya sahiptir (Debaşı, 2004).

“Ayna”, Cafer Penahi'nin belirgin yönetmenlik tarzını yansıtan ve İran toplumunun çeşitli yönlerini ele alan güçlü bir filmidir. “Ayna” filmi Tahran'da ilkökula giden küçük bir kız çocuğun, Mina'nın, okul çıkışı annesi gelmeyince kendi başına evine gitmeye karar vermesi ve evine giderken izlediği yollarda gördükleri olayları, yaşadıklarını anlatır. Film iki ayrı bölümden oluşur. Mina başladığı yolculuğunda annesiyle her sabah bindiği otobüs olduğunu düşündüğü otobüse biner. Kendi tarifıyla, çeşmeli meydana gidecektir. Otobüs şoförü de

zaten sabah annesiyle gördüğü şoförün ta kendisidir. Otobüs garajına, son durağa geldiklerinde cana yakın şoför ters yönde geldiğini söyler ve Mina'yı o yöne giden arkadaşı Abbas'ın otobüsüne bindirir. Genç muavin olaydan habersiz Mina'yı otobüsten indirir. Abbas, Mina'yı hatırlayarak geri döndüğünde Mina sessizdir, sıkılmıştır ya da belki gücenmiştir. Bu sırada küçük oyuncu Mina'yı oynamayı reddeder. Böylece filmin ikinci yarısı, Mina'nın tüm ikna çabalarına rağmen oyuna katılmak istememesi ve “gerçekten” eve gitmeye karar vermesiyle başlar. Film yapımına eşyalarını iade eder. Kıyafetlerini değiştirir ve daha kararlı ve bilgili bir şekilde yolculuğuna devam eder. Aslında eve gitmekte zorluk çeken, kolunu kırmış gibi gösteren, okuduğu sınıftan daha alt sınıfta olan bir çocuğu oynamak daha zordu. O aptal değil ve seyircinin de bu şekilde düşünmesini istemiyor. İkinci bölüm için seçilen bu değişiklik izleyiciyi uyandırıyor ve filmin doğaçlama bir yetenek ve teknikle devam ettiğini düşündürür. Başka bir deyişle, senaryonun artık var olmadığı fikri izleyicinin zihnine yerleşmiş olur (Baskın, 2013).

“Ayna” filminde son sahnede otobüsün iç düzenlemesini, kamerayı, teknik teçhizatı, yönetmeni ve diğer çalışanları görünüyor. Kiarostami'nin filmlerinde de film ekibi kamera karşısındadır. Bu yabancılaştırma yönteminin İranlı yönetmenlerin iyi bildiği bir kaynakları var. Bu, Şiilerin her yıl İmam Hüseyin'in suikastına denk gelen bir günde oynadığı Taazieh adı verilen geleneksel bir oyundur. Seyirci konuyu çok iyi bilmesine ve inanmasına rağmen oyunu izlemeye başladığında daha önce bildiği herşeyi unuttur. Oyuncuların dekoru değiştirmeden iki adımda Mekke'den Medine'ye gelmiş olduğunu kabul ediyorlar. Bir diğer örnek ise oyundaki aslandır. Aslan kostümü içindeki yaşlı oyuncu yorulur. Gölgeye uzanmaya gider ve bir de sigara yakar. “Bu sigara içen bir aslandır”. Olanlara kimseler gülmüyor. İnsanlar defalarca izledikleri Kiarostami'ye ilham veren bu oyuna tepkisizleşmişlerdir, oysa ilk kez izleyecekleri bir filmde farklı olacaktır. Kiarostami'ye göre seyircinin filme karşı hissettiği yabancılaşma filmi anlamalarına yardımcı oluyor. Bu nedenle Kiarostami'nin filmlerinde asistanların ve film ekibinin oyunculara bardak su uzattığı görülüyor. Bu duraklamalar sırasında izleyicinin duygusal katılımı ve özdeşleşmesi bastırılır ancak izleyiciye bunun bir film olduğu hatırlatılır. Film ekibinin ve mekanların aynadaki yansımaları, filmin izlendiğini, izleyicinin kenara çekilip dışsallaştırıldığını, filmin ekseninin kırılmasına, düzenlenmemiş bir tarihin ve ayrı bir dünyanın eşlik ettiğini vurguluyor. Orada eve dönüş yolculuğu sona eriyor. Mina, sokaklarda film ekibinden bağımsız hale gelir ve ilk bölümde yapamadığı şeyleri yapmaya başlar. Artık telefon görüşmelerini daha kolay yapabilir, insanlarla iletişim kurabilir ve varış noktasını daha iyi tanımlayabilir. Çocuklar artık ne istediklerini daha iyi biliyorlar ve kararlı davranabiliyorlar. (“Beyaz Balon”da Raziye'nin balığı almak isteği; “Ayna”da Mina'nın oynamak istemeyişi ve eve gidişi, “Arkadaşımın Evi Nerede”de Ahmed'in defteri arkadaşına teslim etmek isteği). Yaşadıkları çevreye ilişkin belirli fikirleri vardır. Hile yapanların yetişkinler olduğunu ve kendilerini korumaları gerektiğini düşünüyorlar. (Raziye'nin parasını kimseye kaptırmaması ve yanına oturan yabancı ile konuşmak istemeyişi; Mina'nın oynadığı filmi eleştirmesi). “Arkadaşımın Evi Nerede”de çocuk kahramanın yaşadığı zorluklar daha çok köyde belirginleşerek yetişkinlerin baskıcı ve kayıtsız davranışlarına vurgu yapılırken, “Ayna ve “Beyaz Balon”da şehir daha çok vurgulanmaktadır. Kiarostami'nin senaryosunu yazdığı “Beyaz Balon”dan farklı olarak “Ayna”nın iyi bir öykü anlatmaktan çok yabancılaşmaya odaklanıyor. Bu filmler,

insanların gerçeği gördüklerinde bunun kurgulanmış ve insan eli değmiş görüntüler sonucu olduğunu vurgulayan yapımlardır (Debaşı,2004).

Marksist kurama göre, toplum genellikle farklı sınıfları arasında çatışmalar yaşanır. “Ayna” filminde, İran toplumunun farklı sınıf kesimleri arasındaki çatışmaları veya eşitsizlikleri işleyen belirli öğeler bulunmaktadır. Örneğin, kadın karakterin yaşadığı güçsüzlük ve baskı, alt sınıfların maruz kaldığı zorlukları yansıtmaktadır (Köse,2014).

Cafer Penahi, sinemasıyla insanlara ayna tutarak gerçekte kim olduklarını gösterdiği, yüzlerindeki maskelerin düştüğü söylüyor. “Ayna”, yönetmenin Tahran'daki şehre dair ilk izlenimlerini, dışarıdan isimlendirilemeyen gözlemlerini, müdahalesiz çekilmiş görüntülerle aktardığı bir filmidir. İnsana ve oluşturduğu kültürel, ekonomik yaşama izleyicinin parçası olduğu, Penahi'nin bakışı görülmektedir. Bu bakış açısını gündelik hayattan birkaç kısa öyküyle aktarıyor. Mina otobüse ön taraftan binmeye çalıştığında kadınlara arka kapıdan denilir ve Mina arka kapının yolunu tutar. Körüklü otobüs aşırı kalabalıktır. Tanıdığımız bir çift düğün alışverişinden döndüğünde, damat elinde bir avize tutuyordu ve otobüsün farklı yerlerinde utangaç bir şekilde gelinle birbirlerine bakıyordu. Mina onlara baktı, bakışlarını takip etti ve anlayışlı bir ifadeyle gülümsedi. Otobüsün etrafında dolaşan müzisyenler de var. Yaşlı bir kadın, yanında oturan yabancı bir kadınla durmaksızın konuşuyor, çocuklarından şikayet ediyor. Bütün bu anekdotlar gündelik hayata dairdir ve samimi bir dille anlatılmaktadır (Baskın,2013).

Mina, izleyicinin ifadesine ve yönetmenin kamerasına yansıyan, Tahran şehrinin sosyal ve kültürel gerçekliğinin bir parçasıdır. Cafer Penahi'nin “Ayna”sı, Penahi'nin “doğrudan gerçekçilik” tanımının bir ürünü olarak karşımıza çıkıyor; yorumlayıcı ve eleştirel bir bakış yerine, aynaya yansıyan nüfuz edici bir bakışla, Mina'nın gözlemleri ve belgesel görselleri seçilmiştir. Mina filmin hem içinde hem de dışında eve dönmeye çalışıyor. Annesi okul çıkışı gelmeyince yalnız kalan ve eve tek başına gitmeye çalışan Mina'nın hikayesi, Tahran'daki sokak hayatından alınan doğaçlamalar, yol kenarındaki (Hz.Ali resimleri, Humeyni posterleri ve İbrahim Tatlıses türküleriyle) gerçeklik duygusunu tamamlıyordu. Bazen Mina'yı çekim otobüsünün arabaları arasında onu kovalarken kaybediyoruz. Yanınızdan geçen arabaları gördüğünüzde, kızın seyyar satıcının etrafında toplandığını, çıkardığı seslerden, minibüs şoförüyle yaptığı konuşmalardan ya da bindiği minibüsün içindeki konuşmalardan anlaşılmalıdır (Nafisi,2003).

“Ayna”da okuldan sonra yalnız kalan Mina, Makhmalbaf'ın “Bisikletçi” filminden bir sahneyi anımsatarak caddenin karşısına geçiyor ve “Kaldırım Çocuğu” filmindeki sahneyi hatırlatır. Bu, Yeni-Gerçekçilere bir göndermedir. Çılgın genç adam karşıdan karşıya geçerken yoldan geçen birine takıldı. Güçlü bir çaresizlik ve güçsüzlük duygusunu anlatan bu sahne, Mina'nın bir süre önünde kör adamla birlikte yürüdüğü, daha sonra aynı yalnızlığı ifade etmeye çalıştığı “Ayna” filminde kullanılmıştır. Elinde bir kadın çarşafıyla karşıdan karşıya geçiyor. Marksist kurama göre, bireyin toplumla olan ilişkisi, sınıf bilinci ve toplumsal yapılarla şekillenir. “Ayna”da, kadın karakterin toplumla olan etkileşimleri ve toplumsal normlara uyum sağlama veya onlara karşı gelme çabaları görülmektedir (Köse,2014).

Debaşının ifade ettiği gibi göstergeler, Penahi filmlerindeki simgeler, sıralı işlevler yoluyla anlam oluşturmaktan ziyade, kaotik bir biçimde işlev görmektedir. Penahi sineması düzenin, kontrolün, huzurun, steril, hijyenik evrenini göstergelerin simgelerin kısıtlı evrenini yok eder ve yeni bir evren kurar. Kaos, kontrol eksikliği, kontrol edilemezlik ve kaygıyla dolu bir evrendir. Bu evrende semboller de protonlar ve nötronlar gibi sürekli çarpışmakta ve her çarpıştıklarında kendilerini sınırlayan anlamını yitirmektedirler. Bu huzursuzluğun hakim olduğu bir evrendir. Penahi'nin görselleri, sembollerin zoraki anlamlardan arındırıldığı ve hiçbir anlam taşımadığı, anarşik, kışkırtıcı ve kaygı uyandıran yapıları gösteriyor. Penahi'de semboller, kültürel gelenekleri aşan ve bir tür öznellik kazanan görsel bir bilinçdışı oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu tür bir görsellik düşünce konforunu bozmaya zorlar ve göstergebilim alanında zorunlu anlamlardan (temel anlamlardan) bağımsız olarak işlev görür (Debaşı, 2004: 400).

Çocuk oyuncu Mina'nın “Ayna” filmini aniden bırakması izleyicide görsel bir şok yaratır ve filmin kurgusal yapısının sınırlarını bulanıklaştırır. Mina'nın bir sonraki adımı izleyiciyi kurgu mu yoksa belgesel mi diye izlediklerini merak ettirir. Film nerede başlıyor ve bitiyor? Bu filmin hayat ve gerçekle bağlantısı nasıl kuruluyor? Penahi oyuncu mu yoksa yönetmen mi? Film boyunca izleyici, net bir şekilde yanıtlanamayan bu sorularla karşı karşıya kalıyor. Bu belirsizlik doğası gereği izleyiciyi anlam üretimi noktasında harekete geçirir. İzleyici film boyunca sürekli bir anlam yaratmaya çalışıyor ama her anlam yaratıldığında kavram ayaklar altından kayıp gidiyor. Böylece anlamın üretimi, referans gerektirmeyen, dinamik, sürekli gelişen bir süreç haline gelir. Anlam metnin kapalı yapısından ortaya çıkar, 90 dakikalık film izleme deneyimiyle sınırlı olmaktan çıkıp, ucu açık bir süreç haline gelir. Aslında gerçek ile kurgu, kurgu ile belgesel arasındaki sınırların bulanıklaşması sadece Cafer Penahi'nin filmlerinde gözlemlenmiyor. Diğer yönetmenlerin filmlerinde de benzer niteliklere rastlamak mümkündür. Penahi'yi farklı kılan şey bu anlatım tarzını kültürü ile harmanlamasıdır (Köse,2014).

Marksist kurama göre, toplumda güç sahibi olanlar ile güçsüz olanlar arasında bir çatışma vardır. “Ayna”da, kadın karakterin toplumdaki güç dinamikleriyle nasıl başa çıktığı veya bunlarla nasıl mücadele ettiğini incelemektedir (Baskın,2013).

Mina kameraya bakarken ışık ve renkteki değişiklikler hem yabancılaşma etkisini hem de başka bir gerçeklik düzeyine geçişi gösteriyor. “Ayna” filmi, klasik sinemanın görüntü ve sesin senkronizasyonu ve çakışmasına dayanan geleneklerini altüst ediyor. “Daire” ve “Ayna” filmleri özgürlük özlemini temsil etmektedir. Klasik sinemada kurulan motif-çerçeve ilişkileri, klasik sinemada görsel kompozisyon kurallarını altüst eder. “Kanlı Altın” filminde Hüseyin, tüm çabalarına rağmen zenginlerin dünyasına kabul edilmez ve İran'daki katı sosyal sınıfsal farklılıkları öğrenir. Genç bir askerın bakış açısıyla “Kanlı Altın” filminde partiden keyif alanlar İran gençliğinin özlemlerini temsil etmektedir. Aynı partide dansçılarının perdedeki gölgeleri, özel-kamusal arasındaki ayrımı, Hüseyin'in lüks bir apartmanın en üst katında yuva arayışı, İran'ın toplumsal yapısındaki derin eşitsizlik farkı temsil ediyor. İran devriminin fedakar askeri Hüseyin'i konu alan, Hüseyin'in hem şiddet uygulayanlara hem de şiddete maruz kalanlara pizza dağıtması, tüm kimlik farklılıklarına rağmen herkesi birleştirmesi görünür. Pizza dağıtım sahnesi bir ritüeldir. İsa'nın Son Akşam Yemeği'ne benzer bir andır. Hüseyin'in pizza yediği lüks dairenin banyosundaki kan lekeleri, İran'da

belirli bir sosyal sınıfın elde ettiği refah ve zenginliğin arkasında yatan pisliği gösteriyor, modern hijyen söyleminin bir eleştirisi yapıyor. “Ofsayt” filmi, Penahi'nin de belirttiği gibi, temel anlam bir grup kadının maç izlemek için birtakım badireleri atlatma çabası biçiminde zahir etse film futbol hakkında değildir. Siyasi baskının sınıf ve kast gözetmeksizin tüm İran toplumunu etkilediğini gösteriyor. Temel anlam düzeyi bir kenara bırakılırsa, İran'ın otoriter rejiminin baskıcı uygulamalarına çağrışım aktarılmaktadır (Köse,2014).

Debaşıye göre Penahi sineması, kurmaca ile belgesel arasına dikilen sınırları yıktı. “Ayna” filminde klasik Batı sinemasının gerçeklik ve kurmacaya dair kodlarını yerle bir etti, bir masal dinleme temrini ile film izlemeye alışkın seyirci neye uğradığını şaşırđı. Ne yapacağını bilemedi, senelerdir kullandığı sözcüklerin hiçbir manası kalmadı. Kavramlar anlamsızlaştı, tüm görsel kodların içi boşaldı. Dilsizleştı seyirci, sözcükleri elinden alındı. Evsiz, barksız, yersiz yurtsuz kaldı. Masal kahramansız kaldı. Penahi filmleri, kurgu ile belgesel arasındaki sınırları yıkarak kendi anlatım dilini yarattı (Debaşı,2004).

## 4.2 “BU BİR FİLM DEĞİL” 2011

“Bu Bir Film Değil” Cafer Penahi'nin yönetmenliğini yaptığı 2011 yapımı filminin künyesi:

Tür:Belgesel

Süre:1 saat 15 dakika

Yönetmen: Cafer Penahi, Mojtaba Mirtahmasb

Senarist: Cafer Penahi

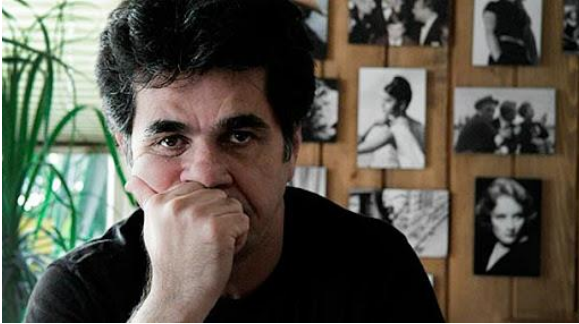
Yapımcı: Cafer Penahi

Oyuncular: Cafer Penahi

Dil:Farsça

Dağıtıcı: Netflix

Ödül: En İyi Deneysel Film Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği (National Society of Film Critics for Best Experimental Film) (IMDb Jafar Panahi,2011).



Görsel 3.2

“Bu Bir Film Değil “(In film nist) (IMDb Jafar Panahi,2011).

“Bu Bir Film Değil” filminin konusu:

“Bu Bir Film Değil” Cafer Penahi ve İranlı belgesel yapımcısı Mojtaba Mirtahmasb tarafından 2011 yılında çekilen belgesel filmidir. Film, Cafer Penahi'nin 2010 yılında İran hükümeti tarafından ev hapsine alındığı dönemde, ev hapsinde geçen bir gününü

göstermektedir Film, Penahi'nin ev hapsinde olduğu dönemde yasaklanan bir film projesi üzerinde çalışırkenki olayları yansıtmaktadır. Penahi, film yapma yasağına rağmen yaratıcılığını kullanarak kamerasını evinin içinde dolaştırarak film yapmanın sınırlarını zorlamaktadır (Oylum,2017).

#### Karakterin tanımlayıcı özellikleri:

“Bu Bir Film Değil” belgeselinde Cafer Penahi'nin kendisiyle ilgili birçok karakter yansıması bulunmaktadır. Film, Penahi'nin kendi ev hapsi deneyimini belgelemektedir ve bu deneyim onun kişiliğinin farklı yönlerini yansıtmaktadır:

**Direnç ve Azim:** Penahi'nin film yapma yasağına ve ev hapsine rağmen film yapma isteği ve azmi, belgesel boyunca net bir şekilde görülür. Penahi, sansüre karşı duruşunu sürdürmek için yasalara meydan okur ve sınırları zorlar.

**Cesurluk:** Penahi, İran'da sıkı sansür ve baskılar altında çalışmasına rağmen sinema sanatını sürdürme konusunda büyük bir direnç göstermiştir. Yasaklanan konuları ve ifadeleri cesurca ele alarak sansüre meydan okumuştur.

**Yaratıcılık ve Sanat:** Penahi, ev hapsinde olduğu dönemde bile yaratıcı bir şekilde sanat yapma arzusunu sürdürür. Kısıtlı imkanlarla bile film yapma sürecine dahil olur ve izleyicilere sanatın özgürlük ve ifade aracı olduğunu gösterir.

**İçsel Çatışma ve İsyan:** Penahi'nin filmdeki huzursuzluğu ve içsel çatışmaları, baskıcı rejimin getirdiği sınırlarla mücadele etme isteğiyle bağlantılıdır. Bu, onun sadece bir film yapımcısı olarak değil, aynı zamanda bir birey olarak da özgürlük ve adalet mücadelesini yansıtır.

**Empati ve İnsancıl Yaklaşım:** Penahi, filmdeki etkileşimlerinde insanlara karşı empati gösterir ve onların yaşadığı zorlukları anlamaya çalışır. Bu, onun insan hakları ve toplumsal adalet konularına olan duyarlılığını ve insan odaklı yaklaşımını yansıtır.

**Umutsuzluk ve İyimserlik Dengesi:** Penahi'nin belgeseldeki ruh hali, zaman zaman umutsuzluk ve hayal kırıklığıyla dolu olsa da, bir yandan da umut ve iyimserlik barındırır. Bu, onun direniş ruhunu ve baskılara karşı mücadeledeki kararlılığını yansıtır.

Bu karakter yansımaları, Cafer Penahi'nin hem bir sanatçı ve film yapımcısı olarak hem de bir birey olarak kişiliğinin derinliklerini ve çeşitli yönlerini yansıtır (Köse,2014).

#### Film mekan zaman kullanımı:

“Bu Bir Film Değil” belgeselinde mekan ve zaman kullanımı büyük ölçüde Cafer Penahi'nin kendi evinde gerçekleşir, yani ev hapsinde geçen bir günü belgelemektedir. Bu durum, mekanın ve zamanın sınırlı olduğu bir ortamın yaratılmasına olanak tanır ve bu sınırlamaların nasıl bir yaratıcılıkla aşılabileceğini gösterir.

Ev (Hapis )Mekanı: Filmin çoğu, Cafer Penahi'nin kendi evinde geçer. Bu mekan, sadece fiziksel bir sınırlamayı temsil etmez, aynı zamanda Penahi'nin sansüre ve baskılara maruz kaldığı İran'daki sanat ortamının darlığını da yansıtır.

Zaman Akışı: Film, bir gün boyunca Penahi'nin ev hapsinde geçen zamanı gösterir. Bu süreçte günün farklı saatlerindeki etkinlikler, Penahi'nin kısıtlı imkanlarla bile yaratıcılığını kullanarak film yapma çabaları ve evindeki rutin işler gibi unsurlar gösterilir.

Gerçek Zamanlılık: Belgesel, gerçek zamanlı olarak çekilmiştir, yani olaylar gerçek zamanında meydana gelir ve izleyiciye doğal bir zaman akışı sunar. Bu, filmde yaşanan deneyimi daha gerçekçi ve dokunaklı kılar.

Mekanın İşlevselliği: Penahi'nin evi, sadece bir mekan olarak değil, aynı zamanda bir stüdyo, bir sahne ve bir hapisane gibi çeşitli işlevlere sahiptir. Ev, Penahi'nin film yapma sürecindeki yaratıcılığını destekleyen bir alan olarak kullanılır.

Kısıtlı Mekanın Yaratıcılığı: Film, kısıtlı bir mekanda geçtiği için Cafer Penahi'nin yaratıcılığını sınırlarını zorlamasına olanak tanır. Ev hapsinin getirdiği sınırlamalara rağmen, Penahi, çekim teknikleri, oyunculuk ve hikaye anlatımı gibi unsurları kullanarak etkileyici bir film yapma sürecini gösterir.

“Bu Bir Film Değil” belgeseli, mekan ve zamanın sınırlamalarını nasıl yaratıcı bir şekilde kullanarak derinlikli bir deneyim sunar ve Cafer Penahi'nin sanatsal vizyonunu ve direniş ruhunu yansıtır (Oylum,2017).

Aktarılan etik değerler:

“Bu Bir Film Değil” belgeselinde Cafer Penahi'nin esasen insan hakları, ifade özgürlüğü ve sanatın gücü gibi önemli etik değerler üzerinde durulmaktadır. Bu değerlerin filmin aktarımında nasıl yansıtıldığına dair bazı anahtar noktalar:

İfade Özgürlüğü ve Sansür Karşıtlığı: Penahi'nin film yapma yaşağına rağmen, sansürün sınırlarını zorlamak ve ifade özgürlüğünün önemini vurgulamak için sanatını sürdürme kararlılığı, filmde belirgin bir etik değerdir. Penahi'nin ev hapsinde olmasına rağmen film yapma çabaları, sansürün sanat ve düşünce özgürlüğüne getirdiği kısıtlamalara karşı bir isyanı temsil eder.

Dayanışma ve Empati: Penahi'nin filmdeki etkileşimleri, insanlara karşı empati gösterdiğini ve onların yaşadığı zorlukları anlamaya çalıştığını gösterir. Bu, insan haklarına saygı ve toplumsal dayanışma gibi etik değerlerin vurgulanmasına katkıda bulunur.

Adalet ve Eşitlik Arayışı: Penahi'nin filmi, İran'daki sansür ve baskıcı rejime karşı bir adalet arayışını yansıtır. Sansürün ve baskının, sanatçıların ve bireylerin ifade özgürlüğünü nasıl engellediğini ve toplumsal eşitsizliği nasıl pekiştirdiğini eleştirir.

Sanatın Gücü ve Direniş: Penahi'nin kısıtlı imkanlarla bile film yapma çabası, sanatın baskılara karşı bir direniş aracı olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir. Sanatın, zorluklar

karşısında direniş ve umudu nasıl temsil ettiğini ve insanların seslerini duyurmak için güçlü bir araç olduğunu vurgular.

Toplumsal Sorumluluk ve Bilinçlenme: Penahi'nin filmi, izleyicilerin toplumsal sorunlara duyarlılığını artırmayı ve onları harekete geçirmeyi amaçlar. İnsan hakları ihlalleri, sansür, adaletsizlik ve toplumsal eşitsizlik gibi konulara dikkat çekerek, izleyicilerin bilinçlenmesine ve toplumsal değişim için harekete geçmesine katkıda bulunur.

Bu değerler, Cafer Penahi'nin “Bu Bir Film Değil” belgeselinde aktardığı temel etik ve insani prensiplerdir. Penahi'nin belgesel filmi, izleyicilere bu değerleri anlamaları ve savunmaları için güçlü bir çağrı yapar (Öztürk,2019).

#### Filmin Sonucu:

“Bu Bir Film Değil” belgeselinin sonucu, açık uçludur.Filmin sonunda Penahi’yi harekete geçirenin ‘içerideki ses’ ile ‘dışarıdaki ses’ arasındaki çelişki yansıtılır. ‘İçerideki ses’ İran Devlet Televizyonununun haber bülteninden yükselir ve “Yeni yıl kutlamalarının hükümet tarafından ‘din dışı’ olduğu gerekçesiyle yasaklandığını” bildirir. “İslami olmadığı” gerekçesiyle yasaklanmalı olan bayramda, filmde duyulan “dışarıdan gelen sesler” gerçek dünyadan geliyor, sokaklarda havai fişekler uçuşuyor, balkonlarda kutlama yapan insanlar ve gençler vardır. Penahi evinde oturup bir daha asla film yapamayacağı gerçeğini çaresizce düşünürken, dışarıda yasağın ancak yasak olanı yaparak aşılabileceğinin canlı kanıtı olan seslerle kuşatılmıştır (Aktaş, 2015).

Cafer Penahi'nin sansüre ve baskılara karşı sanatını sürdürme kararlılığını ve yaratıcılığını gösterir. Film, Penahi'nin kendi ev hapsi deneyimini belgeleyerek sansürün ve baskının sanatçılar üzerindeki etkilerini ele alır ve sanatın baskıya karşı bir direniş aracı olarak nasıl kullanılabileceğini vurgular. Yönetmenin, kısıtlı imkanlarla bile film yapma sürecine şahid olunur. Belgesel yasak ve hapselere karşı sanatın gücünü ve insanın ifade özgürlüğüne olan inancını temsil eder (Aktaş, 2015).

Sonuç olarak, “Bu Bir Film Değil” belgeseli, Cafer Penahi'nin sanatçı kimliğinin icra edebilmesi kararlılığını ve adaletsiz baskıcı rejime karşı direnişini yansıtarak, izleyicilere sanatın özgürlük ve ifade aracı olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir. Penahi'nin cesareti ve direnişi, sansürün ve baskının karşısında sanatın gücünü ve insanın özgürlük arayışını simgeler (Oylum,2017).

#### Filmin görsel yapısı:

“Bu Bir Film Değil” belgeselinin görsel yapısı oldukça sade ve doğal bir şekilde sunulmuştur. Çünkü film, Cafer Penahi'nin kendi ev hapsi deneyimini doğal ve gerçekçi bir şekilde belgelemeyi amaçlamıştır. Belgeselin görsel yapısını tanımlayan bazı önemli unsurlar:

Düşük Üretim Değeri: Erişilebilir ekipmanlar ve telefon kullanılarak çekilmiştir. Bu nedenle, çekimlerin bazıları daha düşük çözünürlüklüdür.

Ev (Hapis)Ortamı: Filmin çoğu, Cafer Penahi'nin kendi evinde geçer. Bu nedenle, çekimler evin içinde gerçekleşir ve sık sık sınırlı alanda yapılır. Ev hapsinin getirdiği bu sınırlamalar, filmdeki görsel yapının odak noktası haline gelir.

Görüntü Kalitesi: Film, profesyonel bir film stüdyosunda çekilen yüksek bütçeli bir prodüksiyon gibi değildir. Ancak, bu doğal ve düşük üretim değeri, filmin samimiyetini ve gerçekliğini artırır.

Belgesel Tarzı Çekimler: “Bu Bir Film Değil”, belgesel tarzında çekilmiştir. Bu nedenle, çekimler genellikle el kamerası kullanılarak yapılır ve doğal ışık koşullarından yararlanır. Bu, filmdeki olayların doğal ve gerçekçi bir şekilde yansıtılmasına yardımcı olur.

Sonuç olarak, “Bu Bir Film Değil” belgeselinin görsel yapısı, doğal ve gerçekçi bir yaklaşımla Penahi'nin ev hapsi deneyimini yansıtmayı amaçlar. Sadelik ve doğallık, filmdeki görsel yapının belirgin özellikleridir ve izleyicilere Penahi'nin yaşadığı deneyimi doğrudan ve samimi bir şekilde aktarmayı hedeflemektedir (Saygılı,2015).

Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu:

Cafer Penahi'nin “Bu Bir Film Değildir” belgeseli, sinematografik özgün bir yapıya sahiptir. Penahi'nin filmi, kendi ev hapsinde bulunduğu sırada yaptığı bir tür sanat eylemi niteliği taşıyor. Belgesel, kısıtlı mekanda geçmesine karşın filmin bazı hisselerinde Penahinin telefonda selfi şeklinde kendini çekmesi filmi sürükleyici bir tempoya getirir (Baskın,2013).

Kısıtlı mekanı kullanarak yarattığı derinlik ve perspektifler izleyiciyi içine çekiyor Renk paleti ve ışık kullanımı, film boyunca değişen duygusal tonlara ve atmosferlere uyum sağlıyor (Aktaş, 2015).

Kurgu yapısı ise bu belgeselin en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Penahi'nin kendi hayat hikayesini anlatırken, sık sık gerçekle kurgu arasında oynamalar yapıyor ve izleyiciyi düşündürmeye yönlendiriyor. Bu, belgeselin sadece bir anlatı olmanın ötesine geçerek bir tür metafilm deneyimi sunmasını sağlıyor (Apalaçi,2018).

Ev hapsinde olduğu için yaşadığı zorlukların beraberinde sokakta bayram kutlamalarının yapılması paralel kurgu tekniği ile yansıtılmıştır (Apalaçi,2018).

Sonuç olarak, Penahi'nin “Bu Bir Film Değildi” belgeseli, sinematografik açıdan hem cesur hem de yaratıcı bir yaklaşım sergiliyor. Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu yapısıyla izleyiciyi etkilemeyi başarıyor ve sinema sanatının sınırlarını zorlayan bir eser ortaya koyuyor( Saygılı,2015).

Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi desteklemesi:

“Bu Bir Film Değildir” belgeselinde diyalogların kullanımı, hikayenin ve duygusal atmosferin önemli bir parçasıdır ve izleyiciye derin bir deneyim sunar. Filmin büyük

yoğunluklu sahnelerinde müzik yoktur ve sessizlik, izleyicide gerilim veya duygusal bir etki yaratmaktadır (Aktaş, 2015).

Ses efektleri, belgeselin gerçekçi atmosferini pekiştirir. Özellikle Penahi'nin ev hapsinde geçirdiği zamanı ve dış dünyayla olan bağlantısını yansıtmak için çevresel sesler ve doğal ses efektleri kullanılmıştır. Bu, izleyiciye Penahi'nin yaşadığı deneyimi daha yakından hissettirmektedir (Apalaçi,2018).

Diyaloglar belgeselin anlatısını şekillendirir ve karakterler arasındaki ilişkileri ve duygusal durumları açıklar. Penahi'nin kendi seslendirdiği düşünceler ve iç monologlar, belgeselin kişisel ve politik derinliğini artırır. Ayrıca belgeselde yer alan diğer karakterlerin diyalogları da Penahi'nin hayatındaki insan ilişkilerini ve toplumsal dinamikleri gösterir (Debaşı, 2013).

Sonuç olarak, “Bu Bir Film Değildir” belgeselinde ses efektleri ve diyaloglar, hikayenin anlatımında ve duygusal atmosferin oluşturulmasında kilit bir rol oynar. Bu unsurlar, izleyiciyi Penahi'nin deneyimine daha derinlemesine çeker ve belgeselin etkileyici atmosferini güçlendirir (Oylum,2017).

Filmin atmosferi:

“Bu Bir Film Değildir”, kendine özgü bir atmosfere sahip olan etkileyici bir belgeseldir. Film, Cafer Penahi'nin ev hapsinde bulunduğu dönemde çekilmiştir ve bu durum, belgeselin atmosferini belirleyen önemli bir unsurdur. Belgeselin atmosferi, bir taraftan Penahi'nin kişisel hikayesiyle, diğer taraftan da İran'daki sansür ve baskı rejiminin yarattığı genel atmosferle yoğun bir şekilde etkileşim içindedir. Penahi'nin kısıtlı imkanlarla ve evin dört duvarı arasında geçen yaşamı, izleyiciye sıkışmışlık ve sınırlılık duygusunu yaşatır. Aynı zamanda, filmdeki mizahi unsurlar ve Penahi'nin kendi durumuna yönelik ironik yaklaşımları da atmosferi şekillendirir. Penahi, yasaklarla dolu bir ortamda kendi sanatını icra etmeye çalışırken, izleyicide hem içsel bir çatışma hem de umut duygusu uyandırır. Belgeselin atmosferinde ayrıca gerilim de hissedilir. Penahi'nin ev hapsinde olması, her an yakalanma korkusuyla dolu bir ortam yaratır. Bu gerilim, film boyunca izleyiciyi sürükler ve Penahi'nin yaşadığı baskının etkisini daha derinden hissetmelerini sağlamaktadır (Aktaş,2015).

Sonuç olarak, “Bu Bir Film Değildir” belgeselinin atmosferi, Penahi'nin kişisel deneyimi, sansürün etkisi ve umut ile gerilim arasındaki dengeyle belirlenmiştir. Kısıtlı bir mekanda geçen film, izleyiciye duygusal, düşünsel olarak zengin bir deneyim sunar ve sıkışmışlık hissiyatı uyandırır (Oylum,2017).

Filmde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler:

“Bu Bir Film Değildir” belgeselinde kullanılan kültürel kodlar ve simgeler, İran'ın toplumsal ve siyasi gerçekliğine, Cafer Penahi'nin sanatçı kimliğine ve sinema geleneğine atıfta bulunur. Filmde kullanılan bazı kültürel kodlar ve simgeler:

Ev Hapsi ve Sansür: Penahi'nin evi, sadece fiziksel bir mekanı temsil etmez, aynı zamanda onun sansüre maruz kaldığı sınırlı alanı da ifade eder. Ev, özgürlükten yoksunluğu ve sansürün sınırlarını simgeler.

Bandrol: Belgeselde yer alan bandrol, sansürün somut bir sembolüdür. Bandrol, Penahi'nin çalışmalarına getirilen kısıtlamaları ve sansürü gösterir.

Kamera ve Yaratıcılık: Penahi'nin kullandığı kamera, onun sanatını icra etme aracıdır. Ancak aynı zamanda, sansür ve baskı altında olan bir sanatçının ifade özgürlüğünü temsil eder. Kamera, yaratıcılığın ve direnişin bir sembolüdür.

Boşluk ve Sınırlılık: Ev hapsi, belgesel boyunca mekansal ve duygusal bir sınırlılık hissi yaratır. Penahi'nin kısıtlı imkanlarla çalışması ve sadece evin içinde hareket etmesi, bu sınırlılığı vurgular.

İran Sinemasının Geleneği: Cafer Penahi, İran sinemasının önemli bir figürüdür ve filmde İran sinemasının geleneğine sık sık göndermeler yapılır. Penahi'nin kendi filmlerine ve diğer İranlı yönetmenlere yapılan atıflar, İran sinemasının zengin tarihine bir göndermedir.

İran Kültürü ve Gelenekleri: Filmde yer alan gündelik yaşam sahneleri ve ritüeller, İran kültürünün ve geleneklerinin bir yansımasıdır. Örneğin, yemek pişirme sahneleri veya çay içme törenleri, İran'ın günlük yaşamına ve geleneklerine atıfta bulunur.

Bu simgeler, “Bu Bir Film Değildir” belgeselinin derinlikli ve sembolik bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Penahi, sansür ve baskı altındaki deneyimini anlatırken, bu semboller aracılığıyla izleyiciye duygusal ve düşünsel bir derinlik sunar (Debaşı,2013).

Filmde yönetmenin tarzının yansıması:

“Bu Bir Film Değildir” belgeseli, Cafer Penahi'nin sanatçı tarzının önemli bir yansımasıdır. Penahi'nin tarzı, belgesel boyunca kullanılan sinematografik teknikler, anlatım biçimi ve temasal odaklar üzerinden görünür.

Deneysel Yaklaşım: Penahi, belgeselde deneysel bir yaklaşım benimser ve sınırları zorlayan bir sanat pratiği sergiler. Ev hapsinde olmasına rağmen, sıradan bir belgesel yerine kendi hikayesini yaratıcı bir şekilde anlatır.

Oto-refleksif Anlatım: Penahi'nin kendi hikayesini ve sanatını anlatma biçimi, oto-refleksif bir anlatım tarzını yansıtır. Belgesel, gerçeklikle kurgu arasında sürekli bir oynamaya dayanarak, Penahi'nin sanatının ve yaşamının iç içe geçmişliğini vurgular.

Sessiz Direniş: Penahi, sansür ve baskı altında sessiz bir direniş sergiler. Ev hapsinde olmasına rağmen, sanatını icra etmekten vazgeçmez ve kamera aracılığıyla ifade özgürlüğü mücadelesini sürdürür.

Mizahi ve İronik Dokunuşlar: Penahi'nin mizahi ve ironik yaklaşımı, belgeseldeki atmosferi hafifletir ve izleyicide bir umut hissi uyandırır. Bu yaklaşım, sansüre ve baskıya karşı bir direnişin ifadesi olarak görülebilir.

İnsan Odaklılık: Penahi'nin filmlerinde sıkça görülen insan odaklılık, belgeselde de belirgindir. Penahi, insan hikayelerine ve insanın iç dünyasına odaklanarak, izleyicinin duygusal bir bağ kurmasını sağlar.

Sonuç olarak, “Bu Bir Film Değildir” belgeseli, Penahi'nin sanatçı tarzının önemli bir yansımasıdır. Penahi'nin deneysel, oto-refleksif ve mizahi yaklaşımı, belgeseldeki atmosferi ve anlatımı derinleştirir, izleyiciye güçlü bir deneyim sunar (Oylum,2017).

“Bu Bir Film Değildir” adlı belgesel film, İranlı yönetmen Cafer Penahi'nin İran hükümeti tarafından ev hapsinde tutulduğu dönemde, yaratıcılığundan mahrum kalmış olmasına rağmen, sinema sanatına olan bağlılığını ve direnişini ifade etmektedir. Film, aslında bir film olmayan bir belgesel niteliğinde çekilmiş ve Penahi'nin yaşadığı kısıtlamaların ve sansürün bir sonucu olarak doğmuş bir eser olarak öne çıkmaktadır. Bu şekilde, isim hem filmdeki durumu hem de Penahi'nin sanatsal ifade özgürlüğüne yönelik mücadelesini yansıtıyor (Debaşı,2013).

2011 yılında Cafer Penahi tekrar Cannes Film Festivali'ne davet edildi ancak “ulusal güvenliğe karşı suçlar”düzenlemesi nedeniyle 20 yıl süreyle film yapmak yasaklandı. Daha sonra ev hapsine mahkum edildi. Ancak Penahi Avrupa'dan çok sayıda ödül almaya devam etti. Çünkü Penahi dört duvar arasında “Bu bir film değil” belgesel drama filmini çekti. Ev hapsi zamanı bile sınırları zorlayan sanatçı kimliğini ortaya koydu. Filmin ortaya çıkışında en az yapımı kadar yaratıcı ve özgürdür. İran hükümeti tarafından yakalanmamak için film, bir pasta vasıtasıyla USB bellek içinde İran'dan Fransa'ya kaçırıldı. 2011'de tutuklu bir sanatçıyı konu alan “Bu Bir Film Değil” filmi daha büyük bir direnişin habercisiydi (Aktaş,2015).

Bu bir film değil” filminde “Bir film anlatılabiliyorsa eğer onu görüntüye aktarmanın ne anlamı kalırdı” sorusunu kendine soran Penahi kendi zihnindeki görüntüleri azat ediyor. Seyirci kendi hayal gücünü kullanarak oluşturmaktadır filmi, ilk kez bir film seyirci tarafından canlandırılmaktadır. Belgesel tadında başlayan film, çok sonraları tipik bir Penahi filmine dönüşüyor. Başta Cannes Film Festivali olmak üzere, Türkiye’de ve birçok ülkede festival programına dahil edilmesi, yönetmenlerin bu festivallere davet edilmesi her ne kadar İran hükümeti tarafından yasaklanmış olsa da bu direnişe büyük ölçüde destek oluyordu (Pekdemir,2015).

2010 yılında 20 sene film çekmesini yasaklamış olan Penahi oldukça inatçı bir yönetmendir . Polisler görmesin diye camlarını siyah perdelerle kapattığı evde cep telefonuyla film çekip pasta içinde Cannes'a gönderdi. Dar alana (ev hapsi) hapsedilmiş olmanın tedirginliği ve yarattığı iç sıkıntısı sanki gerçeklik algısının kaymasına sebep olmuştur. Penahi'nin taşkın yaratma gücü kapalı mekanda sıkışıp patlamalara sebebiyet vermekle kalmayıp, çıkış yolu görünmediğinden kendine zarar verme dürtülerini de tetiklemiştir. Artık bir şeylerin değişmesi, kırılıp dökülmesi ve taşması kaçınılmaz olmuştur. Filmin adı olan “Bu Bir Film Değildir”, aslında bir ironi taşır. Çünkü film, gerçek bir belgesel olmasına rağmen, Penahi'nin sansüre karşı duruşunu ve yaratıcı ifade özgürlüğüne olan inancını vurgular. Sansürün engellemeye çalıştığı sanat ve ifade özgürlüğüne rağmen, Penahi'nin sinema yapma arzusu ve sanatçının özgürlüğüne olan bağlılığı bu belgesel aracılığıyla güçlü bir şekilde ifade edilir. Bu nedenle, “Bu Bir Film Değildir” hem gerçekliği hem de ironiyi içeren güçlü bir belgesel olarak nitelendirilebilir. Penahi filmlerinde insanların

özgür düşünmeyi başarmasını sağlayan, farklı düşünme biçimleri yaratan, tahakküme direnen ve her türlü zorluğun karşısında yer alan bir alternatif dünya sunuyor. Ama iktidarın baskıcı gücü olan yerde direniş de vardır. Penahinin eleştirel görüşlerle birlikte içinde bulunduğu film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliğe gitmeye çalışan, birçok deneysel yenilikleri sunan yeni bir sinemayı ortaya koyuyor. Toplumsal bağlamdan kopmadan oluşturulan bu muhalif imgeler, yaşadığı dünyanın güvensizliklerini, rejimin ikiyüzlülüğünü, çarpıklıkları, yoksulluğu, açlığı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği öne çıkarıyor ve yaşadığımız sorunları anlatıyor. Sesini duyurmakta güçlük çeken azınlıkların çoğunluk karşısında yaşadığı sıkıntıları ve öteki sorunlu toplumsal hakikatleri filmleriyle aktarıyor. Böylece hikaye anlatıcılığından uzaklaşarak yaşamın kendisini resmetmeye dayanıyor (Nafisi,2003).

Penahi, ev hapsinde olduğu dönemde bile yaratıcı bir şekilde sanat yapma arzusunu sürdürür. Kısıtlı imkanlarla bile film yapma sürecine dahil olur ve izleyicilere sanatın özgürlük ve ifade aracı olduğunu gösterir. Cafer Penahi'nin mahrumiyet koşullarında gerçekleştirdiği, hakkında verilen hükümleri geçersiz kılan filmleri Onun haksızlık karşısındaki duruşunu göstermektedir (Debaşı,2013)

“Bu Bir Film Değil”, Penahi'nin de filmin bir noktasında vurguladığı gibi “Ayna” (“Ayneh”, 1997) filmiyle estetik akrabalıklar taşır. Penahi, içine düştüğü durumu yani ev hapsinin nasıl bir şey olduğunu kameranın karşısına geçerek ve oynayarak anlatmaya çalışır. “Ayna”nın küçük oyuncusu Mina, filmin bir yerinde “bu gerçek değil” diyerek isyan ediyor ve filmi bırakıp kendi gerçek dünyasına geri dönüyordu. Penahi de bu belgeselde öyle yapar. Yaptığı şeyin gerçek olmadığını fark ederek, belgesel yönetmeni arkadaşı Hossain Emadeddin'i çağırır. Senaryosunu yazıp çekemediği filmi seyircisine anlatabilmeyi umar ama bu mümkün değildir. “Ayna”da olduğu gibi bu ikinci kurmaca da anlamını yitirir ve kendi gerçeğine dönmek zorunda kalır. Hakkındaki hükmün mahkeme tarafından onaylanıp onaylanamayacağı, bir daha film çekip çekemeyeceğinin belirsiz olduğu gerçeği, yapmak anlatmak istediği filmin çok daha önüne geçer (Aktaş,2015).

Film, adının da açıkça ifade ettiği gibi bir ‘film’ değildir. “Bu Bir Film Değil”de en yoğun vurgu isyanı bir direniştir. Penahi, kameranın karşısında umutsuz, çaresiz görünmek istemez ama zaman zaman artık film çekemeyeceği gerçeğini kabul etmek ile buna isyan etmek arasında gidip geldiğini net bir şekilde görülmektedir. Senaryosunu yazıp çekemediği filmi seyircisine anlatabilmeyi umar ama bu mümkün değildir. “Ayna”da olduğu gibi bu ikinci kurmaca da anlamını yitirir ve kendi gerçeğine dönmek zorunda kalır. ”Bu Bir Film Değil”deki iki ayrıntı gizlidir. Birincisi, yönetmenin villada geçen bir hikaye yazdığından bahsetmesidir. İkincisi de Penahi'yi harekete geçirenin ‘içerideki ses’ ile ‘dışarıdaki ses’ arasındaki çelişki yansımasıdır. ‘İçerideki ses’ büyük ihtimalle İran Devlet Televizyonunun haber bülteninden yükselir ve “Yeni yıl kutlamalarının hükümet tarafından ‘din dışı’ olduğu gerekçesiyle yasaklandığını” bildirir. İran takvimine göre 21 Mart'a denk gelen yeni yıl (Newroz) için kutlamalar senenin son çarşambasında gerçekleştiriliyor ve bu kutlamalara ‘Çarşamba Suri’ adı veriliyor. “İslami olmadığı” gerekçesiyle yasaklanmalı olan bayram filmde duyulan “dışarıdan gelen sesler” gerçek dünyadan geliyor, sokaklarda havai fişekler uçuşuyor, balkonlarda kutlama yapan insanlar ve gençler vardır. Sokakta büyük ateş yakan gençlerin bir dilek tutarak ateşin üzerinden atladığı görülür. Penahi evinde oturup bir daha

asla film yapamayacağı gerçeğini çaresizce düşünürken, dışarıda yasağın ancak yasak olanı yaparak aşılabileceğinin canlı kanıtı olan sesler kuşatılmıştır (Pekdemir,2015).

“Bu Bir Film Değildir” belgeselini Marksist kuram açısından analiz etmek, filmdeki sosyal ve politik dinamikleri, sınıf çatışmalarını, güç ilişkilerini ve kapitalizmin eleştirisi gibi unsurları incelemeyi içerir. Belgesel, Cafer Penahi'nin ev hapsinde olduğu dönemde, sansür ve baskı altındaki bir sanatçının deneyimlerini ve sanatını ifade etme çabalarını ele alır. Bu bağlamda, belgesel Marksist bir bakış açısıyla incelendiğinde, çeşitli toplumsal ve politik konulara odaklanır. Öncelikle, filmde sınıf ve güç ilişkileri önemli bir rol oynar. Penahi'nin sansür ve baskı altında olduğu dönemde, toplumun zengin ve güçlü kesimleriyle sanatçılar arasında bir çatışma ve eşitsizlik vardır. Bu, Marksist kuramın sınıf çatışması kavramıyla ilişkilendirilebilir. Aynı şekilde, filmde sansür ve ifade özgürlüğü mücadelesi önemli bir tema olarak işlenir. Penahi'nin sansürle karşılaşması, kapitalist sistemdeki güç ilişkilerinin ve egemen sınıfın sanat ve medya üzerindeki denetimini yansıtır. Marksist bir bakış açısıyla, sansür ve baskılar, egemen sınıfın kendi çıkarlarını korumak için kullandığı araçlar olarak görülür. Kapitalizmin eleştirisi de filmde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Penahi'nin ev hapsindeki sınırlılığı ve ekonomik bağımlılığı, kapitalist yapıların insanların yaşamları üzerindeki etkilerini gösterir. Bu bağlamda, film, kapitalist sistemin adaletsizliklerini ve eşitsizliklerini eleştiren bir tonda yorumlanabilir. Penahi'nin film yapma isteği ve çabası da Marksist bir bakış açısıyla incelenebilir. Sanat ve emeğin önemi vurgulanırken, aynı zamanda sansür ve baskılar altında olan bir sanatçının üretim sürecine etkisi üzerinde durulur. Bu, emeğin sömürsü ve sanatın kapitalist sistem içindeki konumuyla ilgili daha geniş bir tartışmanın parçasıdır (Köse,2014).

“Bu Bir Film Değildir” belgeseli, Marksist bir bakış açısıyla incelendiğinde, toplumsal yapıların eleştirisi, sınıf çatışmaları, kapitalizmin etkisi ve emek ile üretim gibi temel konulara odaklanır. Penahi'nin yaşadığı deneyim, Marksist kuramın toplumsal ve politik analizlerine bir zemin sunar ve izleyiciyi bu konular üzerinde düşünmeye teşvik eder (Oylum,2017).

“Bu Bir Film Değildir” belgeselini çekmekle kalmayıp aynı zamanda sansür ve baskıya karşı bir duruş sergileyen Cafer Penahinin ince bir sanatsal ve politik hamlesiydi. Bu film, hem Penahi'nin cesaretini hem de sanatın ve ifade özgürlüğünün gücünü vurgulamaktadır (Debaşı,2013).

#### 4.3 “TAKSİ TAHRAN” 2015

“Taksi Tahran” Cafer Penahi'nin yönetmenliğini yaptığı 2015 yapımı filminin künyesi:

Tür:Dram, Komedi

Süre:1 saat 26 dakika

Yönetmen:Cafer Penahi

Senaryo: Cafer Penahi

Yapımcı:Cafer Penahi Film Productions

Oyuncu:Cafer Penahi,Hana Saidi,Nasrin Sotoudeh.

Dil:Farsça

Dağıtıcı: Warner Bros Turkey Jadat

Ödül: 65. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü (IMDb Jafar Panahi,2015).



**Görsel 3.3**

“Taxi Tahran”(IMDb Jafar Panahi,2015).

“Taksi Tahran” filminin konusu:

Yönetmen Cafer Penahi, sarı bir taksinin direksiyonuna geçerek Tahran'ın kalabalık sokaklarında dolaşüyor, bir gün içinde toplumun her kesiminden birçok insanla birlikte yol kat ediyor. Yolcular taksiye biner ve meraklı yönetmen/şoförle kendi dünya görüşlerini ifade eden sohbetlere başlarlar (Öztürk,2019).

Karakterin tanımlayıcı özellikleri:

“Taksi Tahran” filmi, çeşitli karakterlerin birbirleriyle etkileşimde bulunduğu bir dizi hikayeyi içerir. Filmin önemli karakterlerinden bazıları bunlardır:

Cafer Penahi: Filmdeki ana karakterdir. Penahi bir taksi şoförünü canlandırmaktadır. Şoför karakteri, film boyunca birçok yolcuyla etkileşime girerken nazik, sabırlı ve anlayışlı bir tavır sergiler. Penahi'nin karakteri, İran'ın karmaşık sosyal ve siyasi gerçekliğiyle başa çıkmak

zorunda olan bir sürücü olarak tasvir edilir. Penahi'nin şoför karakteri, filmde bir taksi şoförünün günlük yaşamındaki zorluklarla başa çıkma çabasını ve İran toplumunun çeşitli kesimleriyle etkileşimde bulunma deneyimini yansıtır. Bu karakter, filmdeki diğer karakterlerle etkileşimlerinde bir aracı rolü oynar ve izleyiciye İran'ın gerçek hayatına dair farklı bir bakış açısı sunar.

Hana Saeidi: Cafer Penahi'nin yeğeni olarak rol alır. Hana'nın karakteri, genellikle şoför olan amcasıyla birlikte olmanın getirdiği sorumlulukları yerine getirirken ve yolculuk boyunca farklı insanlarla iletişim kurarken gözlemlerini ve düşüncelerini paylaşır. Filmde, Hana'nın karakteri, İranlı gençlerin günlük yaşamında karşılaştığı zorlukları ve sıkıntıları da yansıtır. Hana'nın karakteri, genellikle meraklı, biraz huysuz, zeki ve hoşgörülü bir tavır sergiler. Aynı zamanda, genç bir kız olarak, filmdeki bazı tartışmalı konulara ve toplumsal meselelere bakış açısını da yansıtır. Hana'nın karakteri, filmdeki atmosferi ve hikayeyi zenginleştiren önemli bir unsurdur ve izleyiciye genç bir İranlının gözünden ülkenin sosyal ve kültürel dokusunu anlama fırsatı sunar.

Nasrin Sotoudeh: “Taksi Tahran” filminde avukat kadın rolünü canlandırır. Avukat kadın, taksiye biner ve Penahi'nin şoför karakteriyle sohbet eder. Sohbetleri sırasında, avukatın İran'daki hukuki sisteme ve insan haklarına ilişkin düşünceleri ve deneyimleri ortaya çıkar. Filmde avukat kadın, hukuki sorunlarla uğraşan bir birey olarak ve aynı zamanda İran'daki toplumsal ve siyasi meselelere duyarlı bir figür olarak tasvir edilir.

Yolcular: Film boyunca çeşitli yolcular taksiye biner. Bu yolcular arasında kadınlar, erkekler, çocuklar, gençler ve yaşlılar bulunur. Her biri farklı hikayelere ve perspektiflere sahiptir.

Bu karakterler “Taksi Tahran” filminin dokusunu oluşturur ve seyirciye İran'ın sosyal, siyasi ve kültürel gerçekliği hakkında derin düşünceler sunar (Oylum,2017).

Film mekan zaman kullanımı:

“Taksi Tahran” filminde gerçek zamanlı bir şekilde, bir gün boyunca Tahran sokaklarında bir taksi şoförünün yaşadığı deneyimleri anlatır. Bu yaklaşım, seyirciye olayların doğal bir akışını ve gerçek zamanlı bir hissiyatı verir (Pekdemir,2015).

Penahi, film boyunca tek bir mekanda, yani taksi içindeki çeşitli sahnelerde odaklanarak hikayeyi geliştirir. Bu, seyircinin şoför karakterinin gözünden İran'ın çeşitli yönlerini ve toplumun farklı kesimlerini görmesine olanak tanır. Aynı zamanda, taksi içinde geçen sahneler, karakterler arasındaki etkileşimleri ve diyalogları vurgular (Oylum,2017).

Film, gerçek zamanlı olarak ilerler ve seyirciye bir gün boyunca yaşananları adım adım deneyimleme fırsatı verir. Bu, filmdeki gerilimi artırır ve izleyiciyi hikayeye daha fazla dahil eder. Ayrıca, filmdeki zamanın doğal akışı, hikayenin gerçekçiliğini artırır ve izleyiciye İran'ın günlük yaşamının bir kesitini sunar. Penahi'nin filmde mekan ve zamanı kullanımı, izleyiciye derinlikli bir deneyim sunar ve İran'ın sosyal, siyasi ve kültürel gerçekliğine dair çeşitli yönleri keşfetme fırsatı verir (Pekdemir,2015).

Aktarılan etik değerler:

“Taksi Tahran” filmi, çeşitli etik değerleri ve insan haklarını derinlemesine ele alır. İşte filmde vurgulanan bazı önemli etik değerler:

**Empati ve İnsanlık:** Film, farklı yaşam tarzlarına ve görüşlere sahip olanları anlama ve empati kurma gerekliliğini vurgular. Penahi'nin karakteri, çeşitli yolcularla etkileşimde bulunurken onlara karşı anlayışlı bir tavır sergiler.

**Özgürlük ve İfade Hakkı:** Film, İran'da sansür ve baskılar altında yaşayan insanların özgürlük ve ifade haklarını eleştirir. Penahi'nin film yapma yasağı gibi durumlar, sanatın ve ifade özgürlüğünün önemini vurgular.

**Adalet ve Hukuk:** Avukat karakteri aracılığıyla film, hukukun üstünlüğüne, adalete ve insan haklarına olan inancı vurgular. Film, İran'daki hukuki sistemin ve yasal prosedürlerin karmaşıklıklarını ve adaletin zorluklarını gösterir.

**Toplumsal Sorumluluk:** Film, bireylerin toplumsal sorumluluklarını ve diğer insanlara karşı duyarlı olmalarını vurgular. Penahi'nin şoför karakteri, çeşitli yolculara yardımcı olurken ve onlarla etkileşimde bulunurken bu değeri yansıtır.

**Toplumsal Çeşitlilik:** Film, İran toplumunun çeşitliliğini ve farklı bakış açılarını kabul etme gerekliliğini vurgular. Çeşitli yolcular aracılığıyla film, toplumsal hoşgörü ve çeşitliliğin önemini vurgular.

Bu etik değerler, “Taksi Tahran” filminin temelini oluşturur ve izleyiciye İran toplumunun karmaşıklığını, günlük yaşamın zorluklarını ve insan haklarının önemini anlatır (Aktaş, 2015).

**Filmin Sonucu:**

“Taksi Tahran” filminin sonu açık uçludur. Penahi'nin İran'daki film yasağı nedeniyle çektiği gizli bir belgesel tarzındadır. İzlendiğini hiss eden yönetmen taksiden kamerasını kaldırır ve film bu şekilde biter. Hükümetin yönetmene karşı olan film yasağı son sahne ile bir daha vurgulanır. Penahi, filmde bir taksi şoförü olarak yer alır ve film boyunca Tahran sokaklarında dolaşırken çeşitli yolcularla sohbet eder. Film, birçok farklı sosyal konuyu ve İran toplumunun çeşitli yönlerini ele alır. Film, İran toplumunun çeşitli yönlerini, sansürün etkilerini, kadın haklarını, sanatın gücünü ve bireylerin özgürlük arayışlarını ele alır. Aynı zamanda, film Cafer Penahi'nin sanat yapma ve ifade özgürlüğüne olan inancını da yansıtır. “Taksi Tahran”, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, izleyicilere düşündürücü bir deneyim sunar. Sosyal ve politik durumla ilgili çeşitli hikayeleri ve tartışmaları gözler önüne serer (Aydemir,2015).

Filmin sonucu, tam olarak bir “son” şeklinde değil, daha çok bir kesit sunar ve yorumlara açıktır. Penahi'nin içinde bulunduğu durum, sansür, özgürlük ve yaratıcılık gibi temaları vurgular. Film, izleyiciye İran'da yaşananları ve yönetmenin kendi deneyimlerini gösterirken

birçok soruya işaret eder. Bu nedenle, film belli bir sonuca ulaşmaz, ancak izleyicilerde derin düşüncelere sevk eder (Canatan,2021).

#### Filmin görsel yapısı:

“Taksi Tahran” görsel yapısı, belgesel tarzıyla kurgusal unsurların harmanlandığı bir yapıda şekillenir. Film, bir taksi içinde geçer ve çoğunlukla bu taksi kamerasının bakış açısından izleyiciye sunulur. Bu yakın çekimler, izleyiciye film boyunca bir yolculuk deneyimi sunar ve karakterler arasındaki etkileşimleri doğal bir şekilde yansıtır. Film, İran'ın sokaklarında gerçekleşen olayları gözlemleyen bir dizi yolcunun hikayesini anlatır. Yolcular arasında gerçek insanlar ve oyuncular bulunur. Penahi, filmde sık sık yasaklanan ya da sansürlenmiş konulara ve eleştirilere yer verir. Bu nedenle film, İran'daki toplumsal ve siyasi gerçekleri yansıtan bir yapıya sahiptir. Görsel olarak, film sade bir şekilde çekilmiş olmasına rağmen, İran'ın sokak manzaralarıyla ve sıradan insanların yaşamına dair detaylarla zenginleştirilmiştir. Renkler genellikle doğal ve sakin tonlardadır, ancak Penahi'nin film boyunca ele aldığı temalarla uyum içindedir. Filmde kullanılan görüntüleme tekniği, izleyiciye gerçekçi ve samimi bir deneyim sunar (Saygılı,2015).

#### Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu:

“Taksi Tahran”, Penahi'nin yönettiği belgesel tarzıyla kurgusal unsurların harmanlandığı bir film olarak dikkat çeker. Filmde kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu, Penahi'nin hikaye anlatımını güçlendirmek ve İran toplumunun gerçekliğini yansıtmak için dikkatlice seçilmiştir.

#### Kamera Açılımları ve Çekim Teknikleri:

Film, büyük ölçüde bir taksi içinde geçer. Filmde araç içi kamera kullanılmıştır. Kamera genellikle taksi içindeki karakterlerin ve yolcuların yakın plan çekimleriyle kullanılır. Bu, izleyiciye doğrudan karakterlerle bağlantı kurma ve onların duygusal deneyimlerini paylaşma fırsatı verir.

Hand-held (el kamerası) tekniği sıkça kullanılır. Bu, filmdeki olayların gerçekçi ve canlı bir atmosferde sunulmasına yardımcı olur.

Düşük açılar ve bakış açısı çekim açıları da kullanılmıştır. İran'ın sokak manzaralarını ve yaşam tarzını vurgulamak yüksek açılar tercih edilmiştir.

#### Renk Kullanımı:

Renkler genellikle doğal ve sakin tonlardadır. Bu, filmdeki atmosferin gerçekçiliğini artırır.

#### Kurgu:

Film, gerçek hayattan alınan hikayelerin ve olayların bir araya getirilmesiyle oluşur. Düz kurgu tekniği kullanılmıştır.

Kurguda zaman geçişleri ve farklı dört hikaye arasında geçiş yaparken akış doğal ve akıcı tutulmuştur.

Penahi, farklı hikayeler arasında geçiş yaparken akışı doğal ve akıcı tutar (Canatan,2021).

Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi desteklemesi:

“Taksi Tahran”, müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımıyla hikayeyi ve duygusal atmosferi güçlendirir. Bu unsurların nasıl kullanıldığına dair birkaç örnek:

Müzik:

Filmde müzik kullanımı oldukça sınırlıdır. Ancak, bazı sahnelerde arka planda hafif müzikler duyulabilir. Bu müzikler genellikle taksi içindeki atmosferi tamamlar ve izleyiciyi hikayeye dahil eder.

Ses Efektleri:

Filmdeki ses efektleri, taksi içindeki olayları ve dış mekan atmosferini daha gerçekçi hale getirir. Örneğin, trafik gürültüleri, araç kornaları ve sokak sesleri gibi ses efektleri, filmdeki sahnelerin inandırıcılığını artırır.

Diyaloglar:

Filmdeki diyaloglar, karakterler arasındaki etkileşimi ve hikayenin ilerleyişini belirler. Karakterlerin konuşmaları, onların kişiliklerini ve duygusal durumlarını izleyiciye aktarır. Diyaloglar aynı zamanda filmde ele alınan konuları ve temaları da derinleştirir. Penahi, diyaloglar aracılığıyla toplumsal ve siyasi eleştirilerini ifade eder ve izleyiciyi düşündürür. Tüm bu unsurlar, “Taksi Tahran”ın hikayesini ve duygusal atmosferini desteklemek için bir araya gelir. Penahi, müzik, ses efektleri ve diyalogları kullanarak izleyicinin filmdeki karakterlerle bağ kurmasını ve hikayeye derinlemesine dalmalarını sağlar. Bu unsurlar, filmdeki duygusal derinliği artırır ve izleyicinin filmi daha etkileyici bulmasını sağlar (Aydemir,2015).

Filmde makyaj kullanımı:

“Taksi Tahran” gibi belgesel tarzı filmlerde genellikle makyaj kullanımı minimaldir veya hiç kullanılmaz. Bu tür filmlerde doğal ve gerçekçi bir görünüm tercih edilir, karakterlerin doğal halleriyle yansıtılması amaçlanır. Filmin çoğunlukla sokaklarda ve gerçek hayatta geçen bir hikayesi olduğundan, karakterlerin makyajsız veya hafif makyajlı olmaları daha uygun olur. Bu, filmdeki karakterlerin ve olayların gerçekliğini artırır ve izleyiciye daha otantik bir deneyim sunar (Saygılı,2015).

“Taksi Tahran” filminde makyaj kullanımı minimaldir. Karakterlerin doğal ve gerçekçi bir görünüme sahip olmaları tercih edilir. Bu, filmdeki atmosferin doğallığını korur ve izleyiciyi hikayeye daha fazla dahil eder sağlar (Aydemir,2015).

Filmin atmosferi:

“Taksi Tahran” filminin atmosferi oldukça gerçekçi, sakin ve samimidir. İran'ın başkenti Tahran'ın sokaklarında geçen film, izleyiciye şehrin günlük yaşamının içine bir pencere açar. Film, bir taksi içinde geçer ve çoğu zaman taksi şoförü olan yönetmen Cafer Penahi'nin bakış açısından sunulur. Bu yakın çekimler ve doğal ışık kullanımıyla, izleyici sokak manzaralarını ve karakterlerin ifadelerini detaylı bir şekilde görebilir. Atmosfer, sıradan insanların günlük yaşamına dair kesitlerle doludur. Sokak satıcıları, polisler, öğrenciler, çocuklar ve diğer birçok karakterler, İran toplumunun farklı yönlerini ve sosyal dinamiklerini yansıtır. Film boyunca, şehirdeki karmaşık ve çelişkili gerçekliklerle karşılaşılır; bu da atmosferin derinliğini artırır. Ayrıca, filmdeki diyaloglar ve olaylar, İran toplumunun sosyal, siyasi ve kültürel dinamiklerini yansıtan önemli konuları ele alır. Sansür, özgürlük, kadın hakları gibi konular sıklıkla işlenir. Ancak film, bu ciddi temaları hafif bir dille sunar ve bazen mizahla yaklaşır. Bu, atmosferin bir dengede kalmasını sağlar; hem düşündürücü hem de eğlenceli bir deneyim sunar(Saygılı,2015).

Sonuç olarak, “Taksi Tahran”ın atmosferi, İran'ın karmaşık ve çeşitli toplumsal gerçekliklerini samimi bir şekilde yansıtan gerçekçi bir portre çizer. Film, izleyiciyi şehrin sokaklarında bir yolculuğa çıkarır ve onları İran toplumunun farklı yönlerini keşfetmeye davet eder (Canatan,2021).

Filmde kullanılan kültürel kodlar ve sembeler:

“Taksi Tahran” filmi, İran'ın kültürel kodlarına ve sembollerine derinlemesine bir bakış sunar. Filmde kullanılan bazı kültürel kodlar ve semboller:

**İran Toplumunun Çeşitliliği:** Film, İran toplumunun çeşitli kesimlerinden karakterlerin bir taksi içindeki etkileşimlerini gösterir. Bu karakterler farklı yaşam tarzları, sosyal sınıflar ve kültürel arka planlara sahiptir. Bu, İran'ın karmaşık ve çeşitli toplumsal yapısını yansıtır.

**Geleneksel ve Modern Çatışması:** Filmde geleneksel İran kültürü ile modern yaşam tarzları arasındaki çatışma ve uyum önemli bir tema olarak işlenir. Özellikle genç neslin geleneksel değerlerle çatışması ve modern dünyanın etkisi vurgulanır.

**Kadın Hakları ve Toplumsal Cinsiyet Dinamikleri:** Film, İran'daki kadınların yaşadığı zorlukları ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini ele alır. Kadınların giyim tarzlarından, sokağa çıkma özgürlüklerine kadar çeşitli konular filmde işlenir.

**Dini ve Kültürel Gelenekler:** İran'ın İslam kültürüne ve geleneklerine sık sık göndermeler yapılır. Bu, karakterlerin davranışları, konuşmaları ve yaşam tarzları üzerinden gösterilir. Özellikle ramazan ayı gibi dini etkinliklerin filmdeki önemi vurgulanır.

Sokak Hayatı ve Kent Kültürü: Film, Tahran'ın sokaklarında geçer ve şehrin günlük yaşamını, sokak satıcılarını, trafiği, kent mimarisini ve insanların sokakta nasıl etkileşimde bulunduğunu gösterir. Bu, İran'ın kentsel kültürünü ve yaşam tarzını yansıtır.

Taksi: Film, bir taksi içinde geçer ve bu taksi, hem bir ulaşım aracı olarak hem de bir mikrokozmos olarak İran toplumunu temsil eder. Taksi, farklı sosyal sınıflardan, meslek gruplarından ve yaşam tarzlarından insanların bir araya geldiği bir platformdur. Toplumunun çeşitli yönlerini temsil eder. Aynı zamanda, taksi aynı yöne giden farklı insanların bir araya gelerek birlikte yolculuk etmesini sembolize eder.

Kilitler ve Engeller: Filmde kilitler ve engeller sıkça görülür. Bu, İran toplumunun karşılaştığı sansür, kısıtlama ve özgürlüklerin sınırlandırılması gibi engelleri sembolize edebilir. Kilitler aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarındaki duygusal kilitlenmeyi de temsil edebilir.

Yolculuk ve Dönüşüm: Filmdeki yolculuklar, karakterlerin dönüşümü ve değişimi sembolize eder. Taksi içinde gerçekleşen bu yolculuklar, karakterlerin hayatlarında önemli bir dönemeç olabilir ve yeni bir bakış açısı kazanmalarını sağlayabilir.

Bu kültürel kodlar ve semboller, “Taksi Tahran”ın izleyicilere İran kültürü ve toplumunun derinliklerine bir bakış sunmasını sağlar. Film, bu kodları kullanarak İran'daki sosyal ve kültürel dinamikleri zengin bir şekilde aktarır ve izleyicileri bu karmaşık gerçekliklerle tanıştırır (Saygılı,2015).

Filmde yönetmenin tarzının yansımaları:

Gerçekçi Yaklaşım: Penahi, filmde gerçekçi bir yaklaşım benimser. Olaylar ve karakterler, gerçek yaşamdan esinlenerek oluşturulur. Gerçek insanlarla röportajlar yapılır ve onların hikayeleri filmde yer alır. Bu, Penahi'nin belgesel tarzda filmler yapma geleneğine olan bağlılığını yansıtır.

Sansür ve Özgürlük Temaları: Penahi, filmde sansür, özgürlük ve sansürlenmiş sanatın gücü gibi temaları ele alır. Bu temalar, Penahi'nin kişisel deneyimleriyle ve İran'daki sansürle mücadelesiyle yakından ilişkilidir.

Yaratıcılık ve Direniş: Penahi, filmde yaratıcılık ve direnişin önemini vurgular. Kendisine uygulanan sansüre rağmen, Penahi yaratıcılığını kullanarak film yapmaya devam eder. Bu, yönetmenin cesaretini ve kararlılığını yansıtır.

Düşük Bütçe ve Minimalist Yaklaşım: Film, düşük bütçeyle çekilmiş ve minimalist bir yaklaşımla hazırlanmıştır. Penahi, sade bir şekilde çekerek ve doğal ışığı kullanarak filmi oluşturur. Bu, yönetmenin sinemaya olan tutkusunu ve yeteneğini gösterir.

Aktif Kamuoyu Katılımı: Penahi, filmde izleyicilerin aktif katılımını teşvik eder. İzleyiciler, film boyunca karakterlerle empati kurar ve onların deneyimlerini paylaşır. Bu, Penahi'nin izleyiciyi düşünmeye ve tartışmaya teşvik etme isteğini yansıtır.

“Taksi Tahran”, Cafer Penahi'nin sinemaya olan tutkusunu, sanatına olan bağlılığını ve mücadelecilik ruhunu yansıtan güçlü bir filmidir. Penahi'nin tarzı, filmin dokusunda derin bir

şekilde hissedilir ve izleyiciyi etkileyici bir deneyime yönlendirir. Bir yönetmen taksii direksiyonuna geçip sokaklarda dolaşmaya başlarsa ne olur? Ünlü film yönetmeni Penahi, taksinin ön paneline monte edilmiş bir kamerayı kullanarak yolcuları yönlendiriyor ve çeşitli konulardaki konuşmalar aracılığıyla drama ve komedinin yer aldığı diyaloglar yaratıyor. İzleyiciye zengin bir Tahran portresini komediyle harmanlamakla kalmıyor, aynı zamanda İran'ın günlük hayatına damgasını vuran çeşitli meseleleri de tartışmaya açıyor. İran'da günlük hayatları etkileyen ve şekillendiren çeşitli konuları ele alıyor. Dört hikaye 1 saat 15 dakikalık bir filme aktarılıyor (Öztürk,2019).

Yasaklı yönetmen Penahi, hırsızlık, politik baskı ve taksii sürücüsü kılığındaki kendisine dair bir film yapar. Ana konusu, bir taksii şoförünün bir gün boyunca Tahran sokaklarında seyahat etmesi ve yolculuk sırasında çeşitli yolcularla etkileşimde bulunmasıdır. Film, İran'daki toplumsal ve siyasi konulara, sansüre ve insan haklarına dair derin düşünceleri ve mesajları içermektedir. Penahi, filmi çekerken ev hapsindeydi ve hükümet tarafından yönetmenlik yapması yasaklanmıştı. Bu nedenle, film İran'da gizlice çekilmişti ve Penahi'nin film yapma yasağına rağmen uluslararası alanda büyük ilgi gördü (Saygılı,2015).

Hareket eden bir araçtan çekilen sahnelerle film yapmaya dair İran sinemasında bir geleneğin olduğu söylenebilir. İlk bakışta bu teknik, yönetmen için kamusal alanda film çekiminin yaratacağı istenmeyen ilgiden -Taksii örneğinde devletten- kaçınmanın bir yolu olduğu gibi, izleyiciye sürücünün gözünden filmin çekildiği bölgeyi ve insanlarını görme fırsatı da sunar. Penahi'nin yardımcı yönetmenliğini yaptığı, sinemasında etkisi büyük olan Kiarostami, bu tekniğe sıklıkla başvurur. Filmin tümüne mekan olan aracın içinde sabit kamera ile çekilen "On" ("Ten") filmi, bu bağlamda Taksii'nin selefi olarak görülebilir. Kiarostami, "On" filmi üzerinden bir nevi sinema dersi verdiği belgeselinde 'hareket halindeki oda' olarak tanımladığı aracın favori mekanı olduğunu söyler. Oyuncular arasında diyalogu sürdürmek ve argümanlar kurmak için çoğu zaman bir araba ideal ortamdır. Araç içinde karşı karşıya değil yan yana oturan iki insan, birbirleriyle olduğu gibi kendileriyle ve çevreleriyle de etkileşime geçebilme şansına sahiptir. Bu pozisyonda karakterler birbirlerine bakabilir de bakmayabilirler de. Mekanın yarattığı bu özgürlük diyalogun iki tarafı için de güven hissi oluşturur. Ayrıca araba içinde çekim ekibi ve ekipmanlarına yer yoktur. Dolayısıyla profesyonel olan ve olmayan oyuncuların kendiliğinden, basit ve samimi bir performans alabilmek için gereken atmosfer için her şey hazır. Bunlarla birlikte hüküm veren, eleştiren yönetmen de tümüyle ortadan kaybolmuştur (Canatan,2021).

Taksii, hareket halindeki bir aracın film mekanı olarak seçilmesinin yarattığı avantajlarda ortaklaşmakla birlikte, yönetmenin ve şoförün konumuyla "On" filminden önemli bir farklılık gösterir. "On"da Kiarostami kendisini bir tür olmayan-yönetmen konumunda tutarken, olaylar şoförün etrafında, onun seçimleri, tepkileri ve karakteri üzerinden şekillenir: Çocuğuyla tartışması, sıkıntılarına dair kardeşiyle olan konuşmaları ve diğer yolcularla kendi yargılarını bildirdiği diyaloglara girişi buna örnek verilebilir. "Taksii Tahran"da ise Penahi şoför koltuğuna geçerek yönetmeni bir karakter olarak filme sokar fakat yüzünü maskeleyen neredeyse sabit tebessümü ve oldukça ekonomik kullandığı sözleriyle onu etkisiz kılar. Yolcular arasında yeğeni ve tanıdıkları olsa da bu sahnelerde de Penahi'nin sözü belirlediğini ya da kendi diliyle tartışmalara katıldığı görülmemektedir. Penahi, film içinde film ile

kayganlaştırdığı zeminde yönetmenin gerçeklikle imtihanını alan-dışından filme taşır (Yeni Film Dergisi 37-38 s).

Filmin çekim tekniği ile birlikte oyuncuların taksi çeviren müşteriler ve yönetmenin gerçek hayatının bir parçası olan tanıdıklarından oluşması gerçek-kurgu, film-yaşam diyalektiğini sürekli canlı tutar. İlk dört olaya dahil olanlarla “film içinde film” çevirmeye çalışırken sonrasındaki misafirlerini kendi kimliği ile karşılar Penahi. Fakat her iki grupta da Penahi’nin film çektiğini teşhis edenler olur: CD satıcısı Penahi’yi tanır ve bir film içinde olduğunu anlar, avukat kadın kameraya doğru şaka yollu “senin neler çevirdiğini biliyorum” der. Bu bağlamda belgesel gerçekçiliğine dönük değerlendirme eğilimleri teknik tahlillerde çelişkili bulunabilse de bu çelişkiler izleyiciyi filme, yönetmenin sözlüğündeki karşılığıyla hayata daha çok yaklaştırır (Öztürk,2019).

Taksi’nin farklı yerlere giden ilk konukları, yaklaşık on dakika boyunca devletin hırsızlığa karşı verdiği idam cezalarına dair hararetle bir tartışmaya tutuşurlar. Öğretmen kadın, yoksulluğu örnekleyerek, insanları hırsızlığa, şiddete iten sebepleri görmeden onları yargılamanın haksızlık olduğuna ön koltuktaki adamı ikna etmeye çabalar. Son istatistiklere göre “Çin”den sonra idam cezasında ikinci sıradayız, bunun neresi iyi” ünlemine karşın muhatabı “ibretlik” cezaların tüm bunlara son vereceğinden emindir. Tartışmanın büyümesi üzerine erkek, kadına işini sordu. Kadın öğretmen olduğunu söyledi ancak mesleğini sorduğunda erkek “Ben serbest meslek sahibiyim, uzmanlık alanımı sana sonra anlatırım” diyerek cevap vermektan kaçındı. İnerken mesleğiyle ilgili şu bilgileri verir: ”Benim uzmanlık alanım soygundur ama ben asla öğretmeni ya da o taksi şoförü gibi birini soymam. Hırsız arabanın lastiğini çalıyorsa,artık dibe vurmuştur.”Kanlı Altın” filmiyle toplumsal sınıfları ve yoksulluğu, giriştiği soygun sonucu intihar ederek ölen Hüseyin’in hikayesiyle oldukça dramatik bir yapıda işlemiş olan yönetmen, aynı ahlaki tartışmayı başka bir formda sürdürür. Tartışmaya eklenen iki detay Penahi’nin ustalığını gösterir. Adam taksiye biner binmez kamerayı görerek “hırsızlığa karşı bir önlem herhalde” der, şoför “öyle de denebilir” cevabını verir. Kameranın gerçekten de hırsızlığı kayıt altına alacağını filmin sonunda anlarız. Diğer taraftan aynı adam, arabadan ayrılırken ikinci mesleğinin hırsızlık olduğunu fakat fakirlerden değil zenginlerden çaldığını söyler. Kendisi de hırsız olmasına karşın idamla cezalandırılmalarını istediği hırsızlardan kendisini ayıran ikiyüzlü tavrıyla, “Kanlı Altın”da Hüseyin ve arkadaşına hırsızlığın “dürüstçe” nasıl yapılabileceğini anlatan, onlara yol göstermeye niyetli profesyoneli hatırlatır. Her ikisi için de mesele hırsızlıkta değil, kimden çalındığındadır. Farkları, yoksulların, diğerlerinin yapamadığını yapabilmeleri, eylemlerini devlet aklıyla meşrulaştırmalarıdır (Yeni Film Dergisi).

Penahinin taksisine kısa boylu bir adam biner ve taksicinin aslında ünlü yönetmen Cafer Penahi olduğunu anlar. Ona geçmişte bir CD film sattığını hatırlatır ve aralarında film ve sinema üzerine bir konuşma başlar. Ancak bu arada sokakta kaza atlatan bir çift, acilen arabaya biner ve hastaneye gitmek ister. Bu noktada ikinci hikaye bitmeden, üçüncü bir hikaye başlar. Kadın kocasının başını kucağında tutmaya çalışırken, yaralı adam ısrarla birinin cep telefon kamerasını açmasını ister. Öndeki kısa boylu adam kamerasını açar. Yaralı adam kendisini tanıtarak, ölmesi durumunda geri bıraktığı mirasını eşine bıraktığını açıklar. Nihayetinde karı-kocayı hastaneye yetiştirirler.Yola devam eden takside bir önceki hikayeye yeniden dönülür. Kısa boylu adam, elindeki CD film dolu çantayla bir yerde iner ve film

çeken öğrencilere CD vereceğini söyleyerek bir iki dakika beklemesini rica eder. Dönüşte adam vermek istediği mesajı verir. “Eğer” der, “Benim gibi bir kişi bu işi yapmazsa, İranlılar ve bu sinema sanatını okuyan öğrenciler dünya sinemasını nasıl izlerler?” diyerek İran’daki yabancı filmlere konan yasağı eleştirir (Canatan,2021).

Taksi hareket etmek üzereyken çarşafly iki kadın taksiye binmek isterler. Hz.Ali’nin çeşmesi’ne gitmek istediklerini ancak o yöne giden araç bulamadıklarını söylediler. Sanatçı taksi şoförü onları arabaya bindirir. Ters yöne gitmesi gerektiğinden diğer adam yolun bir yerinde inip başka bir taksiye biner. İşte kadınların hikayeleri de burada başlar. Tartışmaya giren kadınlar, öğleden önce Ali'nin çeşmesine varmaları ve akvaryumdaki balıkları zamanında bırakmaları gerektiğini ısrarla söylerler. Penahi bunun nedenini sorduğunda kadınlar “hayatlarımız tehlikede” yanıtını verirler. Bu sırada taksi, öndeki araca çarpmamak için yanlışlıkla aniden fren yapmak zorunda kalır. Ani frenleme akvaryumun kadının elinden düşmesine neden olur ve balıklar arabanın her tarafına dağılır. Taksi şoförü balıkları kurtarmak için hemen bir poşete su doldurup içine attı. Kadınlar tam bir panik içerisinde “onları çeşmeye zamanında bırakmazsak hepimiz öleceğiz” gibi sözler söylemeye devam etmektedirler. Bu sahnelerde İran halkının hurafelere karşı bakış açısı eleştirilir (Saygılı,2015).

Penahi bir telefon alır ve okuldan çıkmış olan yeğenini alması gerektiğini öğrenir. Yeğenini aldıktan sonra kadınları başka bir taksiye bindirir ve huysuz yeğeniyle yeniden sohbe başlar. Penahi, filmlerini “dağıtılabılır” bulmayan devlete, yeğenin sorularıyla meydan okur: “Anlamıyorum, ne gerçek ne değil!”, “İran devletinin göstermek istemediği gerçeklerin” varlığını film boyunca yoksulluk, hırsızlık ve cezayı açınıladığı sahneleriyle ustalıkla işlerken, bu sahnede yeğenin elinden çekilen film içinde filmle söylemini billurlaştırır. Tek başına arabada kalan Hana’nın çekmeye çalıştığı ödev filmi “çirkin” gerçeğin düzeltilemez doğasına dair altından kalkılması zor bir derstir: Kadrajını çöp karıştıran çocuktan hemen yanı başındaki düğün çıkışına çeviren Hana, çocuğun damattan yere düşen parayı almasını istemeden çeker. Sonrasında bu yanlış hareketi düzeltmek için çöpçüyü ikna etse de parayı geri vermek artık imkansızdır, film dağıtılabılır olmaktan çıkar. Kadrajdan çıkaramayacağı gerçek, sanata devlet eliyle konan yasaları askıya alır. Yeğeni ile birlikte yolculuğa devam ederken çocukluk arkadaşı, Penahi’ye önemli bir konuda danışmak istediğini söyler ve buluşurlar. Kendisini soyanların komşuları olduğunu kamera kayıtlarından anlayan adam, görüntüleri polise vermek konusunda kararsızdır. Onları idam etmelerinden korkmaktadır. Filmin başındaki tartışmayı hatırlatan bu sahne, yönetmenin arayışına dair önemli bir ipucu verir. Penahi karakteri, belirgin bir yargıdan kaçınır, fakat merakı ağzından çıkar: “Bir hırsızın neye benzediğini görmek” ister. Kravatlı adam, bu isteği “senin benim gibi herhangi biri” diyerek cevaplar. Film boyunca karar veren, yöneten öznenen geri duran, pasif bir konumda kalan yönetmen, taksi’iyle sorma biçimini de sorguladığı bu sorunun yolundadır. Penahi için görmenin yolu, göstermekten; anlamının yolu film yapmaktan geçmektedir. Yönetmen, elindeki görüntüleri izleten adamın ağzından kendisine öneride bulunur gibidir: “Belki bundan bir film yaparsın”(Oylum,2017).

Taksiye binen avukatın kucağındaki güllerin varlık sebebi, “Ofsayt” filmini hatırlatır; stadyuma girerek yasayı çiğnemiş olan bir kadın müvekkile gitmektedirler. Penahi, hapiste kendisini gözleri kapalı halde sorguya çeken adamın sesini duyduğunu sandığında avukatı,

yönetmenin hayatından bir başka görüntüyü sesler: “Biliyorsun Cafer, bazen bunu kasten yaparlar ve biz izlendiğimizi biliriz. Böylesine bariz taktikler... Başta politik bir olay kurarlar: Sen CIA, MI5, Mossad'ın bir ajanısın! Bir ahlak yüküyle savlarını güçlendirirler. Senin hayatını cehenneme çevirirler. Sonunda serbest bırakıldığında dış dünya çoktan büyük bir hücre olmuştur. Dostlarını en kötü düşmanına dönüştürürler. Ya ülkeden kaçmak zorundasın ya da hapishaneye dönmeyi umut etmeye başlarsın.” Görünen öfkeden çok hüzdür (Canatan,2021).

Taksi'de öğretmen kadın yasanın idam cezasını sorgular; ölüm korkusuyla vasiyet eden adam yasanın karısını yok saymasını engellemeye çalışır; şiddet gören ve soyulan Penahi'nin çocukluk arkadaşı yasanın ağırlığından korkarak şikayetçi olmaz; CD satıcısı yasanın dışına çıkarak iş yapar; avukat yasaya karşı mağduru savunur; küçük Hana sinema yapmanın yasalarıyla mücadeleye girer. Tüm filme yayılmış bu politik ağın omurgasında ise görülmesi istenmeyen gerçek; hırsızlık bulunur. Bu hırsızlık, sosyolojik tartışmalarla içinden geçilen bireylerinki değil, devletin Penahi'ye uyguladığı, sansürü imleyen hırsızlıktır (Oylum,2017).

Filmin açılış sahnesinde Penahi kamerasının hırsızlığı ifşa etmek için orada olduğunu dile getirir. Adamın, araca biner binmez sorduğu kameranın hırsızlığa karşı bir önlem mi olduğu sorusuna cevabı “öyle de denebilir” olur. Hırsızlığı mecbur kaldığı için yapanların idam edilmesini isterken, kendi hırsızlığını kimden çaldığı üzerinden meşru kılan adam, devletin bireye bürünmüş halidir. Görünmesini istemediği çirkin gerçek kendi hırsızlığıdır. Filmin ortalarında Penahi'nin devletin olumsuz karakter olarak tanımladığı kravatlı arkadaşı kendisini soyanları izlettikten sonra Penahi'ye bundan bir film yapma önerisinde bulunur. Bir hırsızın neye benzediğine dair soruya “herhangi biri” cevabı alan Penahi için bu fikir Taksi'de gerçeğe dönüşür. Ve filmin sonunda hırsızlığın kanıtı kayıt altına alınmış olur. Kameranın kaydettiği son plan filmi almaya gelen hırsızları gördüğümüz karedir. Bu son karede görülen camın önündeki kırmızı gül, avukatın yasanın mağdurlarına verdiği kırmızı güldür. Penahi, yasaya dayanan bir hırsızlığın mağdurdur. Film yapmak bu hırsızlığın karşısında durur (Saygılı,2015).

Son sahnede filmin, çalınışıyla kesilişi, senaryonun bütünü gözden kaçırıldığında “sansürün kazanması” şeklinde yorumlanmaya açıktır. Oysa ki Penahi, gerçeği kurguyla ifşa edebilmesini ontolojik olarak mantıksal çelişkiyi içerebilme gücüne borçludur. Bu bağlamda film, bir hırsızlığın ifşa edilmişidir. Filmin başında, ortalarında ve sonunda gerçekleşen üç olaya bir arada bakmak bu ifşayı görünür kılacaktır(Öztürk,2019).

Yönetmen Cafer Penahi, çok sade bir kurguyla Tahran sokaklarında dolaşarak aslında bize “gündelik yaşamın sosyolojisi” hakkında bir fikir vermekte ve İran toplumunun sorunlarına dair bir mesaj aktarmaktadır. İlk hikaye İran'da sık sık yaşanan idamları konu alıyor, ikinci hikaye miras paylaşımında kadın haklarına saygı göstermeyen bir toplumu anlatıyor, üçüncü hikaye İran hükümetinin yabancı filmlere karşı tavrını, dördüncü hikaye ise İranlı kadınların batıl halk inanışları konu etmektedir. Film, günlük yaşamda ve ulaşımda çok önemli bir rol oynayan taksi ve minibüslerin gözünden toplumun sorun ve mağduriyetlerini ustalıkla anlatıyor. Taksiler, toplumsal gerçekliğin içerdiği hikayeleri çözerek toplumun bir aynası görevi görüyor. Penahi, toplumu doğrudan eleştirmek yerine dolaylı ama etkili toplumsal eleştiri sağlamak için sanatı ustaca kullanıyor (Canatan,2021).



#### **4.4 “ÜÇ HAYAT” 2018**

“Üç Hayat” Cafer Penahi'nin yönetmenliğini yaptığı 2018 yapımı filminin künyesi:

Tür:Dram

Süre:1 saat 40 dakika

Yönetmen Cafer Penahi

Senaryo: Cafer Penahi

Görüntü yönetmeni:Amin Jafari

Oyuncular: Behnaz Jafari, Cafer Penahi, Marziyeh Rezaei, Penah Penahi, Mastaneh Mohajer, Pejvak Imani

Dil: Farsça, Azerbaycanca

Dağıtıcı: Memento Films

Ödül: Cannes Film Festivali En İyi Senaryo Ödülü (IMDb Jafar Panahi, 2018).



**Görsel 3.4**

“Üç Hayat” (Se rokh)(IMDb Jafar Panahi, 2018).

"Üç Hayat" filminin konusu:

Üç Hayat, üç kadın oyuncunun kariyerlerinin farklı aşamalarında yollarının kesiştiği sonucu olayları konu alıyor. Marziye genç bir kız ve en büyük hayali oyuncu olmaktır. O hayallerinin peşinden gitmek için konservatuara gitmek ister ancak ailesinin engellemesiyle karşılaşmaktadır. Ailesini konservatuara gitmeye ikna edemeyen Marziye, internete yoluyla video göndererek ünlü oyuncu Behnaz'dan yardım istemeye karar verir. Çekimler sırasında kızın yayınladığı videoyu gören ünlü oyuncu, gördükleri karşısında oldukça etkilenir. Behnaz, hayallerini gerçekleştirmek isteyen kıza yardım etmek için tüm işlerini bir kenara bırakır ve yönetmen Cafer Penahi ile birlikte bir yolculuğa çıkar (Güven, 2019).

Karakterin tanımlayıcı özellikleri:

Marziye Rezai: Köyde yaşayan Marziyedir (Marziyeh Rezaei). Onun en büyük hayali oyuncu olmak için Tahran'daki Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne gitmektir. Marziye direnişçi ruhta bir kızdır. Zeki, kurnaz, her şeyin farkında ve değiştirmek için elinden geleni yapmaktadır. Umutsuzlukla mücadele eden, ancak hayatta kalma arzusuyla dolu bir genç olarak tasvir edilmektedir.

Behnaz Jafari: Behnaz Jafari, Cafer Penahi'nin “Üç Hayat” filminde önemli bir kadın karakteri canlandırır ve hikayenin önemli bir parçasını oluşturur. Filmdeki iki kadından en şanslısı, bir şekilde baskılardan kurtulmuş tek kadın olarak gözükmektedir. Ancak diğer iki kadının kaderine üzülmeden edemiyor. İlk başta çok kızsız da üzerine düşen sorumluluğu

yerine getirdiğinin tatminiyle köyden ayrılır. Maksatlı ve güçlü bir karakterdir. Penahi, Behnaz karakteri için içten ve duyarlı bir portre çizer.

Şehrezat: Filmde hiçbir zaman yüzü gösterilmeyen bir kadın daha bulunmaktadır. Yüzü hiç gösterilmesede, devrim öncesinin en büyük sinema yıldızlarından, günümüzde film çekmesi yasak oyuncu Şehrezat'ın şiirleri ve ruhu var. Onu uzaktan resm yaparken gösterebilmektedir. Yönetmen İran rejimine karşı Şehrezatı da kinayeli bir üslupla anıyor.

Cafer Penahi: Penahi filmde kendisi olarak yer alır. Filmde, yaşadığı sansür ve baskılarla mücadele ederken, sanatı ve özgürlüğü savunma mücadelesini yansıtır. Karakteri, gerçek hayatta olduğu gibi bilge, gözlemci, cesur ve dirençlidir (Yaşartürk,2019).

Film mekan zaman kullanımı:

“Üç Hayat” filminde olaylar, İran'ın kırsal bölgelerinde, özellikle de Azerbaycan Türkleri'nin yaşadığı köyünde geçer. Zaman açısından ise, filmin çekildiği dönemdeki zamanla örtüşmektedir. Mekan olarak, film genellikle gerçekçi ve doğal ortamları tercih eder. Köy, filmin ana mekanlarından biridir ve bu köyün atmosferi, filmdeki olayların gelişimine katkı sağlar. Ayrıca, filmde araç içi sahneler ve yolda geçen bölümler de bulunmaktadır (Güven,2019).

Zaman kullanımı açısından, filmin çoğu bölümü günümüzde geçer. Ancak, flashback sahneleri ve karakterlerin geçmiş deneyimlerine dair anılar da filmde yer alır. Bu flashback'ler, karakterlerin motivasyonlarını ve geçmişlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olur (Yaşartürk,2019).

Genel olarak, “Üç Hayat” filmi, mekan ve zaman kullanımını dengeli bir şekilde kullanarak hikayenin gelişimine katkı sağlar ve izleyiciyi olayların geçtiği ortamlara daldırır (Güven,2019).

Aktarılan etik değerler:

Kadın Hakları ve Özgürlüğü: Film, kadınların toplum içindeki yerini ve yaşadıkları kısıtlamaları ele alır. Kadın karakterlerin özgürlük arayışları ve kendi hayatlarını yönlendirme çabaları, kadın hakları ve özgürlüğünün önemini vurgular.

Toplumsal ve Kültürel Çeşitlilik: Her bir karakter, İran toplumunun farklı yönlerini temsil eder. Bu nedenle, karakterlerin kültürel ve toplumsal arkaplanları, filmin ana temasını oluşturur ve izleyiciye İran toplumunun çeşitliliğini gösterir.

İnsan Onuru ve Saygı: Film, insanların onurunu ve saygınlığını koruma ve onlara saygı gösterme konusunda önemli bir tema işler. Özellikle, genç kızın yaşadığı baskılar ve kendini ifade etme çabası, bu değerlerin vurgulanmasına katkı sağlar.

İfade Özgürlüğü ve Sanat: Film, sansür ve baskı altındaki bir ortamda sanatın ve ifade özgürlüğünün önemini vurgular. Yönetmen ve aktris karakterlerinin sanatlarını icra etme mücadelesi, izleyicilere sanatın özgürleştirici gücünü gösterir.

Empati ve Yardımlaşma: Film, karakterler arasındaki empati ve yardımlaşma duygusunu ön plana çıkarır. Özellikle, Behnaz Jafari'nin genç kıza yardım etme kararlılığı ve köy halkının dayanışması, bu değerleri yansıtır.

Toplumsal Normlara Meydan Okuma: Film, toplumsal normlara meydan okuyan ve geleneksel değerlere karşı çıkan karakterleri konu alır. Karakterlerin cesareti ve inançları, izleyicilere toplumsal değişim için mücadele etme gerekliliğini hatırlatır.

Bu etik değerler, Cafer Penahinin “Üç Hayat” filminin derinliğini ve önemli mesajlarını oluşturan unsurlardır (Yaşartürk,2019).

#### Filmin Sonucu:

Cafer Penahinin “Üç Hayat” filminin sonucu, açık uçludur ve yorumlara açıktır. Film, sona ererken bazı soruları cevapsız bırakır ve karakterlerin kaderlerini tam olarak açıklamaz. Ancak, filmin genel tonu ve mesajları, izleyicilere çeşitli düşüncelere ve yorumlara yol açar. Filmin sonu, Behnaz Jafari'nin genç kıızı bulduğu ve kızın hayatını kurtardığı sahneyle sonlanır. Ancak, kızın yaşadığı sorunlar ve köydeki toplumsal normlarla ilgili derinlemesine bir çözüm sunulmaz. Bu nedenle, film izleyicilere karakterlerin hikayelerini nasıl sonlandıracağına dair kendi yorumlarını yapma özgürlüğü verir. Final sahnesinde Marziyenin beyaz bir elbise giyerken kanatlanışını koşma hareketleri ile harika bir sembol görevi görmekte,özgür kadınlara ve sanata vurgu yapmaktadır (Güven,2019).

Sonuç olarak, Cafer Penahinin “Üç Hayat” filminin sonu, karakterlerin kaderleri hakkında net bir sonuç sunmasa da, film izleyicilere düşünme ve tartışma için zengin bir malzeme sunar. Bu açıdan, film sonuç olarak izleyicinin kendi yorumlarına ve değerlendirmelerine bağlı olarak farklı anlamlar taşıyabilir (Yaşartürk,2019).

#### Filmin görsel yapısı:

Cafer Penahinin “Üç Hayat” filminin görsel yapısı, minimalist ve doğal bir tarzı benimser. Film, gerçekçi çekimler ve doğal ışık kullanımıyla dikkat çeker. Gündüz sahnelerinde güneşin yumuşak ışığıyla çekilen sahneler, doğanın güzelliğini ve yaşamın akışını vurgular. Gece sahnelerinde, gizem hissi yaratılır (Güven,2019).

Mekanların çoğu, gerçek yaşamın içinden seçilmiş gibi duran köy ve kırsal alanlarla sınırlıdır. Bu mekanlar, İran'ın güneydoğusundaki dağlık bölgelerde bulunan köylerde çekilmiştir. Doğal çevre, filmin atmosferine gerçeklik hissi katarken, karakterlerin duygusal durumlarıyla da uyumlu bir şekilde temsil edilir. Kamera kullanımı genellikle sabit veya yavaş hareketlidir. Sahne geçişleri ve kesimler sıklıkla yumuşak ve doğal bir akışa sahiptir. Bu, izleyicilerin olaylara organik bir şekilde odaklanmasına ve karakterlerin duygusal derinliğine daha iyi bağlanmasına olanak tanır. Renk paleti genellikle doğal tonlardadır ve

sakin bir atmosfer oluşturur. Film, renklerin abartılı veya yapay olmadığına dikkat çeker, böylece izleyicilerin olaylara ve karakterlere odaklanmasını sağlar (Yaşartürk,2019).

Genel olarak, Cafer Penahinin “Üç Hayat” filminin görsel yapısı, sade ve etkileyici bir tarzda işlenmiştir. Bu minimalist yaklaşım, filmin duygusal derinliğini ve gerçeklik hissini güçlendirir (Güven,2019).

Kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu:

Penahinin “Üç Hayat” filmi, İran'ın kırsal bölgelerinde geçen bir hikayeyi anlatır ve yönetmenin sıkça kullandığı minimalist tarza sahiptir. İşte filmdeki kamera açıları, çekim teknikleri, renk kullanımı ve kurgu hakkında detaylar:

Kamera Açılırları:

Filmde genellikle karakterlerin gözünden olaylar anlatılır. Kamera genellikle göz hizasında veya biraz altında yer alır, böylece izleyiciyle karakterler arasında doğrudan bir ilişki kurulur. Yüksek açılar, genellikle köy çevresini vurgulamak için kullanılmıştır.

Kamera açıları ve çekim teknikleri genellikle sade ve doğal bir tarzı benimser. Sabit çekimler, karakterlerin duygusal durumlarına odaklanmayı sağlar. Yavaş kamera hareketleri, izleyicinin sahneler arasında rahatça geçiş yapmasına yardımcı olur.

Çekim Teknikleri:

Filmde genellikle yakın plan çekimler tercih edilmiştir. Karakterlerin duygusal durumları ve detayları vurgulanır.

Uzak planlar, karakterlerin ilişkilerini ve köyü göstermek için kullanılmıştır.

Renk Kullanımı:

Penahi'nin filmlerinde genellikle doğal renk paletleri tercih edilir. İran'ın kırsal bölgelerinde geçen filmde de doğal ve yerel renkler ön plandadır.

Renklerin genellikle sakin ve doğal tonlarda olmasıyla, filmdeki atmosfer gerçekçi ve içsel bir hava taşır.

Kurgu:

Penahinin “Üç Hayat” filmi minimalist kurgu tarzını yansıtır. Hikaye ve karakterlere odaklanırken, sahnelerin zamanlaması oldukça dengeli ve sakin bir şekilde ilerler.

Paralel montaj tekniği kullanılmıştır.

Kurguda belirgin bir minimalist yaklaşım vardır. Her bir sahne ve diyalogun özenle seçilmiş olduğu hissi verilir.

Görsel olarak, film genellikle doğal ışık kullanımıyla dikkat çeker. Gündüz sahnelerinde güneşin yumuşak ışığıyla çekilen sahneler, doğanın güzelliğini ve yaşamın akışını vurgular. Gece sahnelerinde ise yıldızlar altında çekilen sahneler, gizem ve huzur hissi yaratır.

Bu özelliklerin bir araya gelmesi, filmde belirli bir duygusal atmosfer yaratmaya ve hikayenin anlatımını güçlendirmeye yardımcı olur (Güven,2019).

Müzik, ses efektleri ve diyalogların kullanımı hikayeyi ve duygusal atmosferi desteklemesi:

“Üç Hayat”ta memleketinin hatalarını ve insanın sıcaklığını yansıtan Penahi, hikayeyi “Sarı Gelin” türküsünün hüznü melodiyle tamamlıyor. Ancak final sahnesinde bile sıcak ve esprili bir dil kullanmaktan vazgeçmiyor.

Toplumsal ve Kültürel Kimlik: Sarı gelin şarkısı, türk toplumsal ve kültürel kimliğiyle sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Türk köyünde geçen kadın hayatlarını konu eden hikayede bu şarkının kullanılması bir tesadüf değildir ve filmin atmosferini tamamlamaktadır.

Duygusal Derinlik ve Atmosfer: Sarı gelin şarkısının melodisi ve sözleri, duygusal derinlik ve atmosfer yaratmak için kullanılmıştır.

Penahinin “Üç Hayat” filminde müzik ve ses efektleri, genellikle atmosferi güçlendirmek, sahnelerin duygusal tonunu belirlemek ve hikayenin anlatımını desteklemek için kullanılır. Penahi'nin filmleri genellikle gerçekçi ve minimalist bir tarza sahiptir, bu nedenle ses efektleri de genellikle doğal ve ortama uyumludur.

Çevresel Sesler: Filmde, çevredeki doğal seslerin kullanılmasıyla sahneler daha gerçekçi bir atmosfere sahip olabilir. Kuş cıvıltıları, rüzgar sesleri, hayvanların sesleri gibi çevresel sesler, filmdeki mekanların ve doğal ortamların canlılığını artırabilir.

Bu unsurlar, filmin post prodüksiyon sürecinde dikkatlice düzenlenir ve yönetmenin ve ses mühendislerinin vizyonunu yansıtmak için kullanılır(Yaşartürk,2019).

Penahinin “Üç Hayat” filmindeki diyaloglar, karakterler arasındaki etkileşimleri, hikaye ilerlemesini ve filmin temasını güçlendirmek için dikkatlice yazılmış ve yönetilmiştir. Cafer Penahi'nin filmleri genellikle gerçekçi, otantik diyaloglara sahiptir ve İran toplumunun günlük yaşamından ilham alır.

Diyaloglar:Filmin diyalogları, genellikle karakterler arasındaki ilişkileri, duygusal durumları ve içsel çatışmaları yansıtır. Ayrıca, İran toplumunun kültürel ve toplumsal dinamikleri hakkında ipuçları da sunmaktadır. Karakterlerin farklı arka planları, deneyimleri ve görüşleri, diyalogların çeşitliliğini artırır ve filmdeki çeşitli temaları keşfetmeye olanak tanır.

Diyaloglar aynı zamanda hikayenin ilerlemesi ve karakterlerin gelişimi için de önemlidir. Ana karakterler arasındaki çatışmalar, anlaşmazlıklar ve ilişkilerin derinleşmesi, filmdeki diyalogların merkezinde olabilir. Ayrıca, filmdeki önemli konuları ve mesajları iletmek için diyaloglar kullanılmıştır(Güven,2019).

Filmde makyaj kullanımı:

Penahinin “Üç Hayat” filminde makyaj, genellikle doğal ve minimalist bir tarzda kullanılmıştır. Yönetmenin filmleri genellikle gerçekçi bir estetik sunar, bu nedenle makyaj da genellikle karakterlerin doğallığını korumak için minimal düzeyde olur. Filmdeki karakterler genellikle kırsal bölgelerde yaşayan sıradan insanlar olduğundan makyaj doğal ve minimal tutulmuştur (Yaşartürk,2019).

Filmin atmosferi:

Filmin genel atmosferi genellikle sakin, içsel ve nostaljik bir hava taşır. Cafer Penahi'nin filmleri genellikle gerçekçi bir estetik ve minimalist bir tarz benimser. Filmin atmosferi, genellikle İran'ın kırsal bölgelerinde geçen hikayesi, sakin ve pastoral mekanları ve doğal ışık kullanımıyla belirlenmiştir. Doğal mekanlar, geniş açılı çekimler ve yavaş tempolu sahneler, izleyicilere huzurlu bir atmosfer sunmaktadır. Ayrıca, filmdeki sessiz anlar ve karakterler arasındaki içsel düşüncelerin ve duyguların vurgulanması, atmosferin derinliğini artırmaktadır. Yavaş tempolu sahneler, izleyicilere sakin bir atmosfer sunar ve filmi izlerken huzurlu bir his uyandırır(Güven,2019).

Filmdeki renk paleti genellikle doğal tonlardan oluşur. Yumuşak ve pastel renkler, filmdeki manzaraların ve karakterlerin duygusal durumunu yansıtır. Renkler genellikle sakin ve huzurlu bir atmosfer oluşturmak için kullanılır. Filmdeki müzik seçimleri ve ses efektleri de atmosferi güçlendirir (Yaşartürk,2019).

Cafer Penahi “Üç Hayat” filminde kullanılan bazı kültürel kodlar ve simgeler bunlardır:

**Yüzler ve Maskeleye:** Filmin adı olan “Üç Hayat” (“Three Faces”) başlı başına bir semboldür. Yüzler, insanların kimliklerini, duygularını ve deneyimlerini temsil eder. Film, İran'daki kadınların farklı yüzlerini ve yaşamlarını keşfeder. Ayrıca, İran toplumunda kadınların bazen toplumun beklentileri nedeniyle kendilerini gizlemek zorunda kaldıkları tema da işlenir.

**Kadın Hakları ve Toplumsal Cinsiyet Roller:** Penahi'nin filmleri, İran'daki kadınların yaşadığı sınırlamaları ve toplumsal cinsiyet rollerini sıkça ele alır. Kadın karakterler genellikle güçlü ve kararlı olmasına rağmen, geleneksel toplumun beklentileriyle mücadele ederler.

**Kadın Temsili:** Filmin son sahnesinde Jafari ve Marziye birlikte yürürlerken bir kamyon dolusu inek boğayla çiftleşmek üzere köye gelir. Arabanın kırık camından Penahi'nin bakış açısıyla bugünü ve geleceği temsil eden iki kadını görüyoruz. Kadınlar bugünü ve geleceği değiştirir ve şekillendirir.

**Köy ve Şehir:** Film, İran'ın hem kırsal hem de kentsel alanlarını keşfeder. Bu, İran toplumunun farklı yönlerini, yaşam tarzlarını ve deneyimlerini temsil edebilir. Köyler genellikle geleneksel değerleri, doğayla olan bağı ve basit yaşam tarzlarını temsil ederken, şehirler modernizmi, değişimi ve karmaşıklığı temsil eder.

**Gelenek ve Modernite:** Film, geleneksel İran kültürü ile modernizm arasındaki çatışmayı da işler. Bu, kadınların yaşamları üzerindeki etkilerini, toplumun değişen değerlerini ve bireylerin kimlik arayışlarını temsil eder. Cafer Penahi, karakterler aracılığıyla bu çatışmayı ve dengeyi araştırır.

**Farklı Geçmişe Sahip Kadınlar:** Filmin odak noktasındaki karakterler, farklı geçmişlere ve yaşamlara sahip üç kadındır. Bu kadınlar, toplumun farklı kesimlerinden gelirler ve hayatlarında farklı deneyimler yaşamışlardır.

**Kesişen Kaderler:** Film, bu üç kadının kaderlerinin nasıl kesiştiğini ve bir araya geldiğini anlatır. Karakterlerin kesişen yolları, onların hayatlarını değiştirir ve yeni deneyimlerle karşılaşmalarına neden olur.

**Damızlık:** Filmde eril semboller bulunmaktadır. Bunlardan biri damızlık (yalnızca döl almak amacıyla yetiştirilen) boğadır. Tek şeritli yolu kaplayan damızlık boğa ve onu “O bir mücevher!” diyerek yücelten sahibini görmekteyiz.

**Eril semboller:** Sünnet derisi “o kutsal!” diyen amca, kız kardeşini okutmayan kavgacı ağabey var. Fakat ataerkil süreçlerin tarafı olmamakla beraber seyirci adeta onları “sinema perdesinden” izlemektedir.

**Teknoloji:** Filmde yeni nesil iletişim teknolojisine de ayrı bir parantez açılıyor. Penahi, toplumsal geleneklerin altında ezilen genç kuşağın “sanal” özgürlüğüne dair önemli tespitler yapıyor.

Penahi filmleri genellikle İran toplumunun derinliklerine ve insan deneyimine odaklanır. “Üç Hayat” adlı filmi, Penahi'nin kendi yaşam tecrübelerinden beslenen ve İran'daki kadınların deneyimlerine odaklanan bir yapımdır (Güven,2019).

**Filmde yönetmenin tarzının yansımaları:**

Cafer Penahi'nin yönetmenlik tarzı, olan “Üç Hayat” filminde çeşitli şekillerde kendini gösterir:

**Dokümantasyon ve Gerçekçilik:** Penahi'nin filmleri genellikle belgesel tarzında çekilmiş gibi gerçekçi ve doğal bir atmosfere sahiptir. “Üç Hayat” filmi bu gerçekçilik hissini korur. İran'ın farklı bölgelerinde geçen film, gerçek yaşamın izlerini taşır ve doğal ortamlarda gerçek insanlarla çekilen sahneleri içerir.

**Kullanılan Teknikler:** Penahi, filmlerinde sıkça doğaçlama kullanır ve genellikle profesyonel olmayan oyuncularını tercih eder. Bu, sahnelerin daha doğal ve spontane hissettirmesine yardımcı olur. Aynı zamanda, izleyiciye gerçeklik duygusu verir.

**Mizah ve İroni:** Penahi'nin filmleri genellikle mizahi unsurları içerir ve sıklıkla İran toplumunun bazı yanlarını eleştirir. “Üç Hayat” filminde ironik anlar ve ince mizah bulunabilir. Penahi, İran toplumunun bazı sınırlamalarını ve çelişkilerini mizahi bir şekilde ele alarak, izleyiciye düşündürücü bir deneyim sunar.

Kendi Deneyimlerinden İzler: Penahi'nin filmleri genellikle kendi deneyimlerine dayanır. Penahi, İran hükümeti tarafından uygulanan film çekme yasağına rağmen, filmler yapmaya devam etmiştir. “Üç Hayat” yönetmenin kendi deneyimlerinden esinlenen temaları ve karakterleri görebiliriz.

Yavaş İlerleyen Hikaye Anlatımı: Penahi'nin filmleri genellikle yavaş tempolu ve içe dönük bir hikaye anlatımına sahiptir. “Üç Hayat” filminde benzer bir tempo ve hikaye anlatımı görülebilir. Bu, karakterlerin duygularını ve deneyimlerini daha derinlemesine keşfetme fırsatı sunar.

Sonuç olarak, Cafer PeJanahi'nin yönetmenlik tarzı “Üç Hayat” filminde kendini gerçekçilik, ironi, mizah, kendi deneyimlerinden izler ve yavaş ilerleyen hikaye anlatımı gibi unsurlarla gösterir. Bu unsurlar, Penahi'nin filmlerinin benzersiz ve etkileyici bir tarzda olmasını sağlar (Güven,2019).

Penahi, “Üç Hayat”ta ülkesinin kadınlarını gerçek bir yerden yaklaşıyor ve İran'ın geçmişini, bugünü ve geleceğini net bir mizahla temsil eden üç kadının hikayesini anlatıyor. Doğu Azerbaycan köyünde geçen hikayeleri, yerel halkı en doğal, bazen bencil ve kurnaz, bazen de çocukça yansıtıyor. Onları körlüğe sürükleyen devleti eleştirmektedir. Dogmatik inançlarından kurtulamayan, kadere teslim olan, daima bir “kurtarıcı” bekleyen kendi halkını da eleştirir. Köylüler, köye gelen ve bir sonraki bölümde ne olacak diye sorular sorduğu ünlü dizi oyuncusuna saygı gösterirler. Ancak içlerinden biri oyunculuğa ilgi duyuyorsa bunu bir namus meselesi haline getirebiliyorlar. Sadece bir arabanın sığabileceği bir köy yolunu genişletmeyi hayal bile edemeyen bölge sakinleri, sorunu “korna yöntemi”ni icat ederek çözmeyi görev ediniyorlar. Bu tozlu yol sadece bir köy değil, aslında bir ülkeyi temsil ediyor (Turkuvaz Medya Grubu,2019).

<https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/benzer-kaderlerle-yollari-kesisen-3-farkli-hayat>

Cafer Penahi, İran'ın sosyo-kültürel ikilemlerinin yanı sıra film endüstrisinin sansürüne ve ötekileştirilmiş sanatçılara da dikkat çekiyor. Yönetmen, önceki filmlerinin çoğunda olduğu gibi bu filmde de kendisini canlandırıyor ancak bir ara seyahat yasağının da uygulandığını belirtmeyi unutmuyor. Ayrıca devrim öncesi en büyük film yıldızlarından biri olan ve şu anda film yapması yasaklanan Şehrezat'dan da hükümete karşı alaycı bir şekilde bahsediyor. Filmde yeni nesil iletişim teknolojilerine de ayrı ayrı göndermeler yapılıyor. Penahi, toplumsal gelenek tarafından bastırılan gençlerin “fiili” özgürlüğüne ilişkin önemli bir tespitte bulunuyor (Yaşartürk,2019).

Bu filmde üç karakterin kariyerlerinin farklı aşamalarında yollarının kesişmesiyle sonuçlanan olayları anlatan Penahi, filmdeki sansür kontrolünü, İran toplumundaki huzursuzluğu ve İran'ın sosyo-kültürel ikilemini bir rejim mühalifi olarak anlatıyor. Rejimin durumunu gösteren “Üç Hayat” İran'daki sosyal medyanın popüleritesine dayanıyor. Sanatçı, sosyal medya etkinliklerinin merkezine kendisini ve oyuncu arkadaşını koyuyor. Keskin gözlem gücünü kullanarak hem sanat dünyasını hem de İran toplumunun kaygılarını sorguluyor. 20 yıldır film çekmesi ve yurt dışına çıkması yasaklanan usta yönetmen Penahi, ülkesinin sosyal sorunlarını mizahi bir dille anlatıyor (Güven,2019).

“Üç Hayat”, üç kadının hikayesidir. Marziye, Behnaz Jafari ve gözden düşmüş devrim öncesi aktris Şehrezatın kadın kimliğine odaklanıyor. Filmin başında genç bir köylü kızının intihar etme kararlılığını ifade eden bir video çektiği görülüyor. Videoda mağarada yürüyen kız, muhafazakar babası ve ağabeyinin eğitimine devam etmesini nasıl engellediğini ve onu istemediği bir adamla evlenmeye zorladığını anlatıyor. Bu video kaydını ülkede ünlü bir dizinin baş karakteri Behnaz Jafari'ye göndermesi için en yakın arkadaşına emanet eden kız, kendi adıyla bir filmde rol alan Behnaz Jafari' için intihar edeceği tehdidinde de bulunuyor. Gerçek hayatta ünlü bir televizyon yıldızı,paniğe kapılır. Yönetmen arkadaşı Penahi'den yardım ister. Genç kız oyunculuk sanatında yer alma idealini ancak ailesinin eğitim almasına onay vermesiyle gerçekleştireceğini ısrarla söylüyor. Jafari, Penahi ile birlikte gizemi çözmek için köye doğru yola koyuluyor (Yaşartürk,2019).

Yönetmen Penahi ve oyuncu arkadaşı Behnaz yolculukları sırasında ikili farklı geleneklerle karşılaşır. Bunun bir örneği yaşlı bir kadının boş mezar başında Kur'an okuduğu sahnedir. Ne yaptığı sorulduğunda kadın, bunu inancından dolayı yaptığını çünkü öldükten sonra vücudunu yılanlardan korumak istediğini söyledi. Film, İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin eserlerini anımsatan, mizah ve dramın akıllıca bir birleşimidir. Penahi, rejimin insanların özgürlüklerini nasıl kısıtladığını gösteriyor ve kadınların kaderinin geleneklerinin insanlara yüklediği yükleri inceliyor. Filmde ayrıca toplumda saygı duyulan sanatçıların topluma karşı ne kadar sorumluluk sahibi olabileceğine de odaklanılıyor. Filmde 4-5 oyuncu dışında her kes köylüdür (Turkuvaz Medya Grubu,2019).

<https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/benzer-kaderlerle-yollari-kesisen-3-farkli-hayat>

Marziye videodaki konuşmasını bitirir, yüzü kadrajdan çıkar ve bir düşme sesi gelir. Behnaz Jafari suçluluk, korku hisseder aynı zamanda videonun gerçek olup olmadığını sorgular. Behnaz Jafari ve arkadaşı Penahi Marziye'yi bulmak için köye doğru yola çıkarlar. Behnaz Jafari ve Penahi genç kızın köyüne geldiklerinde Azerbaycan türkçesi konuştuğu için Penahi'ye daha yakın davranan köylüler, Behnaz ve Penahi'nin Marziye'yi aradıklarını öğrenince soğuk davranmaya başlarlar. Çünkü Penahi'nin araba yolculuğunda öngördüğü gibi Marziyenin ailesi ve köylüler bunu bir haysiyet ve namus meselesi olarak görüyor. Bu nedenle kızın başına ne geldiğine dair herhangi bir bilgi verilmiyor. Behnaz Jafari, Marziyenin evini ziyaret ettiğinde şeref ve haysiyet sorunları ortaya çıkar ve aile, kızlarına karşı açıklanamaz bir şekilde davranır. Köylüler oyuncularını seviyor ama kadınların oyuncu olmasını istemiyorlar. “Üç Hayat” filmi “Kış Uykusu” (Nuri Bilge Ceylan 2014) filmine gönderme yapıyor. “Kış Uykusu”nda tüm hikayeyi harekete geçiren kışkırtıcı olay, kirasını ödeyemeyen ve haciz yoluyla İsmail'i borcunu ödemeye zorlayan Aydın karakteridir. Evine haciz gelmesine ve babasının aşağılamasına sinirlenen İlyas, Aydın'ın arabasının camını kırar. Film boyunca Aydın ve eşi Nihal'in, İsmail ve ailesinin “namus” kavramına dayalı zihniyetiyle iletişim kuramamalarına tanık olunur.Çünkü aslında onları anlamıyorlar. Gramsci'nin deyişiyle “entelektüelin kast kurduğu” bakış açısından bir diyalog kuruyorlar.

Penahi gece vakti karanlıkta arabada oturuyor. Karşıda küçük bir ev duruyor, ışıklı pencereleri karanlığın içinde parlıyor. Pencere dikey olarak üç parçaya bölünmüş, perdeler kapalı ve içeride üç gölge görülebiliyor. O anda evden hafif bir müzik duyulur ve gölgeler dans etmeye başlar. Üç panelde üç gölge: dün, bugün, yarın. O an seyirci film içinde film

izlediğini fark etmeye başlar. Penahi de aynı seyirci kitesinde, filmi izlemektedir (Yaşartürk,2019).

“Üç Hayat”ta Behnaz Jafari ve Penahi, Marziye’nin köyün dışında tek başına yaşayan ve artık filmlerde rol almayan ünlü oyuncu Şehrazat’ın evinde kaldığını öğrenirler. Böylece film üç farklı kuşaktan üç kadın çevresinde biçimlenir. Devrim öncesi İran’ın en önemli oyuncularından Şehrazat İran’ın geçmişini, İran’ın popüler oyuncularından Behnaz Jafari bugününü ve oyuncu olmak isteyen, konservatuvara gitmesi ailesi tarafından engellenen Marziye ise İran’ın geleceğini temsil eder. Filmin sonunda Marziye’nin abisi kocaman bir taş parçasını kızgın biçimde Penahi’ye bakarak göstere göstere elinde tutar. O sırada arabasında oturmakta olan Penahi ise umarsızca arabasından inerek uzaklaşır. Geçmişini temsil eden oyuncu Şehrazat’ın kırılık bir alanda resim yapması Penahinin gözünden görülmektedir. Sahneye arabanın alarm sesi uzaktan eşlik etmektedir ( Fidaner,2019)

Şehrazat, Behnaz Jafari ve Merziye’nin Şehrazat’ın evinde kaldıkları gece Penahi evin önünde arabasında uyumaktadır. Bu sırada köyün karanlığından birden üç erkek çıkıp gelir. Penahi’yi evlerine davet ederler. Penahi her zamanki uzlaştırıcı ve sakin tavrıyla köylüleri arabada uyumak istediğine ikna eder. Penahi’nin bakış açısından halk, bir korku ya da ötekileştirme nesnesi değildir (Güven,2019).

Çetin Baskın şöyle anlatmaktadır: “Penahi'nin duruşu, herkese aynı pizzayı servis eden “Kanlı Altın” filmindeki Hüseyin gibi birleştirici bir duruştur. Penahi'nin filmi, Penahi ile köylüler arasındaki ilişkiyi oldukça açık bir şekilde anlatıyor. “Kış Uykusu”nda Haluk Bilginer'in canlandırdığı Aydın karakteri, camı kırıldıktan sonra arabasından inemeyecek kadar korkuyor. Halkla yaşanan tüm sorunlar ve çatışmalarla birlikte, bekçisi Hidayet'in diyalog kurma girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlandığı görülmektedir (Baskın,2019).

Penahinin “Üç Hayat” filminde İran sinemasına bir çok selamda bulunuyor. Sünnet çocuğunun babasının posterini gösterdiği Behrouz Vossoughi (Behruz Vusugi) Humeyni öncesi İran sinemasından çok önemli bir figür, şu anda ABD’de sürgün hayatı yaşıyor. Abbas Kiarostami, 2000’de bir jest yapmış ve San Francisco Uluslararası Film Festivali’nde kendisine verilen Kurasava onur ödülünü Vossoughi’ye sunmuştu ( Fidaner,2019).

Film, kadınların toplumsal yargıların değişmesinde önemli bir rol oynadığını açıklıyor. Marziye’nin iki destekçisi var (Jafari’ye ek olarak). Biri “bugün” kuşağından anne, diğeri “yarın” kuşağından arkadaşı Mailedir. Erkekler, tek şeritli köy yollarında ezelden beri değişmeyen kuralları uygulayarak bir kadının yolları genişletmesini engelliyor. Kadınlar etkin oldukları hareketli günleri bitmiş olsa da, kendi kazdığı mezarda, diğerlerinden uzakta, küçük bir evde yaşamaya devam etse de, durumunun farkına varır ve kabullenir. Kapalı bir kutu olarak gösterilen İran İslam Devrimi’nin ardından kadınlar, kalkınma tarihinde hak ve özgürlükler açısından tersine bir süreç yaşayan ender örneklerden biri olarak öne çıktı. İranlı kadınlar rejimin sınırladığı dar bir alanda yaşıyor, kendi sınırlarını çizmek için çabalıyor ve mücadele etmeye devam ediyor. İran’da kadınlar genellikle erkeklerle aynı eğitim seviyesine sahip değiller ve ekonomik sektörde kadın istihdamı genellikle ek gelir getirici bir faaliyet olarak değerlendiriliyor. Filmlerinde sürekli olarak ülkesindeki eşitsizliği dile getiren ve yedi yıldır gizlice film çeken Penahi, çalışmalarında kadınlara önemli bir yer veriyor. İran’ın geçmişini, bugününü ve geleceğini konu alan “Üç Hayat” filminde İran toplumunda benzer

kaderlere sahip üç kadının hayatını inceliyor. Penahi yaşadığı zorlu coğrafyanın siyasi ve kültürel yapısına bakılmaksızın ülkesinin gerçeklerini net bir şekilde anlatmaktadır. 20 yıl film yapmaktan men edilmesine karşın tutkusundan asla vazgeçmedi. Yurt dışına çıkması yasak olduğundan festivaldeki koltuğu hep boştu. Gizlice çektiği filmleri dünyanın en prestijli ödülleri kazandı. Kendi ailesinin memleketi olan İran-Türkiye sınırındaki Azerbaycan köyünde geçen hikayesinde, kimi zaman çıkarıcı ve kurnaz, kimi zaman çocuk saflığındaki yöre insanının en doğal hallerini yansıtarak, ülkesinin de portresini çizmiş oldu (Turkuvaz Medya Grubu,2019).

<https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/benzer-kaderlerle-yollari-kesisen-3-farkli-hayat>

Penahi bu filmin birçok yerinde İran sinemasına selam gönderiyor, örneğin yol ortasında kalan damızlık boğa bize İran Yeni Dalgası'nın öncü filmi sayılan "İnek" filmini ("Gav", yön: Dariush Mehrjui, 1969) hatırlatıyor( Fidaner,2019).

İran derin bir medeniyet geçmişine sahip olup tarih, kültür, diplomasi ve edebiyat alanlarında zengin bir bilgi birikimine sahiptir. İdeolojik olarak İran, 1979 yılında anti-emperyalist bakış üzerinden devrimini gerçekleştirdiğinden bu devrimin aktörleri, söylemi ve hedefleri dinden esinlenmiştir. Ülke Irak, Suriye, Lübnan, Yemen, Afganistan, Pakistan vb. Müminler arasındaki konumundan dolayı mezhepsel unsurlar içerir. Cafer Penahi de filmde İran'ın bu sosyo-kültürel yapısını güzel bir şekilde tasvir ediyor (Baskın,2019).

İran medyanın öneminin bilincindedir ve devrim sırasında medyayı başarıyla kullanmış bir ülke olarak medyaya gerekli yatırımları yapmaktadır. Filmde yeni nesil iletişim teknolojisine ilişkin ayrı bir parantez oluşturuluyor. Penahi, toplumsal gelenek tarafından bastırılan gençlerin "fiili" özgürlüğüne ilişkin önemli bir tespitte bulunuyor. Oyuncu olma hayali kuran ve şehirdeki müzik konservatuarına gitmek isteyen kız, ailesinin kendisiyle evlenme baskısına karşı cep telefonuna sarılır, sosyal medyanın gücüne sığınır ve ailesine görüntülü mesaj gönderir (Turkuvaz Medya Grubu,2019).

<https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/benzer-kaderlerle-yollari-kesisen-3-farkli-hayat>

Penahi köyünden çıkarken yol ortasında düşmüş bir boğaya rastlamaktadır. Behnaz Jafari arabadan indi ve aniden geri dönmeye karar verdi. Bu boğa üreyen bir boğa olarak öne çıkıyor ama aynı zamanda hastadır. Köyde veteriner bulunmuyor ve ineğin sahibi müdahale edip ineği öldürmeyi reddediyor. Boğalarla çiftleşmek için çevre köylerden inekler getiriliyor. Bu hikaye genç Marziyen'in hikayesine benziyor. Marziye de acı çekiyor ve Behnaz Jafari müdahale etmezse hayatının geri kalanında daha da fazla acı çekecektir. Behnaz Jafari sorumluluğu almaya karar verir. Filmin son sahnesinde Behnaz ve Marziye birlikte yürürler, arabanın kırık camından Penahi'nin bakış açısıyla bugünü ve geleceği temsil eden iki kadını görülmektedir. Kadınlar değişiyor, bugünü ve geleceği şekillendiriyor ( Fidaner,2019).

"Üç Hayat"ta ülkesinin kusurlarını olduğu kadar insanının sıcaklığını da yansıtan Penahi, "Sarı Gelin" türküsünün hüznünlü ezgisi ile hikayesini tamamlarken, son planda dahi o sıcacık mizahi dilinden vazgeçmiyor. Filmde anlatılan üç hayattan ikisi köyü terk ederken, aynı anda o malum yoldan geçerek köye doğru ilerleyen kamyonetlerin kasasındaki inekler, aslında ülkede yaşanan kısır döngüye dair çok şey anlatmaktadır (Baskın,2019).



## **5. SONUÇ**

Cafer Penahi sinemasının anlatı yapısı genellikle minimalist ve yalın olmakla beraber toplumsal eleştiri barındırmaktadır. Penahi, hikayelerinde karmaşık olmaktan ziyade insana, insanın iç dünyasına odaklanmaktadır. Genellikle insanın içsel çatışmalarını ve sosyal sorunları ele alan hikayeleri ele almaktadır. Bu hikayeler sıradan insanların günlük yaşamlarına odaklanmaktadır. Cafer Penahi sinemasının anlatı yapısı ironi ve mizahla harmanlanarak derinlikli ve etkileyici hikayeler sunmaktadır. Filmlerindeki teknik estetik özellikler arasında, belgesel tarzında çekimler, uzun planlar, sınırlı mekan kullanımı ve karakter odaklı hikayeler öne çıkmaktadır. Penahi'nin sinema anlatı yapısını tanımlayacak bazı önemli unsurlar:

Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınır: Cafer Penahi'nin filmleri sıklıkla gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Belgesel tarzında çekilen filmleri, gerçek hayatla sahnelenmiş dramatik olaylar arasında bulanık bir çizgi oluşturarak izleyiciyi düşündürmektedir.

Özgün Sinematografik Tarz: Oyuncuların doğal performansları, belgesel tarzı çekim yaklaşımı, minimalist mekanlar Cafer Penahi sinemasında gerçekçilik hissini artırmaktadır. Kullanılan çekim teknikleri ve sinematografik kompozisyonlar özgün sinematografik tarzını ortaya koymaktadır.

Yönetmenin Varlığı: Penahi'nin filmlerinde yönetmenin varlığı sıkça hissedilmektedir. Bazı filmlerinde yönetmenin kendisi Cafer Penahi karakteri ile yer almaktadır.

Yasaklar ve Sansürle Başa Çıkma: Cafer Penahi, İran'da yasaklanan bir yönetmen olarak bilinmektedir. Ancak bu yasaklar ve sansürlerle başa çıkarak yaratıcılığını sınırlamadan, hatta bu sınırları kendi lehine kullanarak film yapmayı başarmıştır.

Minimalist Anlatım: Penahi Sineması genellikle minimalist bir anlatım tarzına sahiptir. Karakterlerin içsel düşüncelerine ve duygularına odaklanır, genellikle sakin ve yavaş ilerleyen bir tempoya sahiptir.

Realizm ve Sosyal Eleştiri: Penahi'nin filmleri genellikle İran toplumunun gerçeklerine odaklanmakta ve sosyal eleştiri yapmaktadır. Gerçek hayattan alınmış hikayeler ve karakterler sıkça kullanılmaktadır.

Sınırlı Mekan ve Zaman Kullanımı: Filmler genellikle sınırlı mekanlarda ve sınırlı zaman dilimlerinde geçmektedir. Bu, karakterlerin duygusal veya fiziksel olarak sıkışmış hissetmelerini ve izleyiciye daha yoğun bir bağlantı kurmalarını sağlamaktadır.

Simge ve Metaforlar: Penahi filmlerine simge ve metaforlar kullanarak derinlik kazandırmıştır. Görsel ve tematik unsurlar aracılığıyla, izleyicilere daha derin anlamlar ve katmanlar sunmaktadır.

Politik ve Toplumsal Temalar: Penahi İran toplumunun politik ve sosyal gerçeklikleri filmlerinde işlemiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın hakları, sansür, sınıf ilişkileri, yoksulluk ve ideolojik konuları sıkça ele almaktadır.

İroni ve Mizah: Penahi'nin filmleri ironi ve mizah öğeleri taşımaktadır. Sert toplumsal eleştirilerin beraberinde, hikayelerde mizahi unsurlar sıkça kullanılmaktadır.

Amatör Oyuncular: Amatör oyuncular karakterlerin daha doğal ve otantik olmasını sağlamaktadır.

Sınırlı diyaloglar: Karakterler arasındaki diyaloglar genellikle azdır ve bu da izleyiciyi daha çok görsel anlatıma odaklanmaya teşvik etmektedir.

Uzun planlar: Filmlerinde uzun planlar kullanarak sahnelerin derinliğini ve gerçekliğini artırmaktadır.

Kurgu: Penahi, paralel montajı sıkça kullanarak farklı karakterlerin ve olayların aynı anda farklı mekanlarda gerçekleşen paralel hikayelerini anlatır.

Minimalist Kesmeler: Penahi'nin filmlerinde kesmeler genellikle minimalist bir şekilde kullanılır. Gereksiz kesmelerden kaçınarak hikayenin akışını bozmaz ve izleyicinin odaklanmasını sağlar.

Renk Kullanımı: Renkler genellikle doğal ve sakin tonlardadır. Bu, filmdeki atmosferin gerçekçiliğini artırmaktadır.

Özetle, “Umut Sineması” kavramı insanlığın potansiyeline, insan doğasındaki umuda vurgu yaparak, umut ve özgürlük gibi temaları işleyen bir kavramdır. Toplumsal eleştiriyi ve insanlığın daha iyi bir geleceğe doğru ilerlemesi gerektiği inancını içermektedir. Bir kavram olarak “Umut Sineması” kavramı, umutsuzluğun ortasında bile umudu bulma yeteneğini vurgulayan filmleri ifade edebilir. Bu tür filmler genellikle insan ilişkilerini, empatiyi ve toplumsal dayanışmayı vurgulamaktadır. Umut sineması, başlangıçta zorluklarla karşı karşıya olan karakterlerin veya toplumun bu zorlukları aşma süreçlerine odaklanmaktadır. Karakterlerin kişisel gelişimleri ve dönüşümleri, umut verici mesajlar içermektedir. Bu tür filmler genellikle karakterlerin ve toplumun içinde buldukları durumu değiştirebileceklerine veya iyileştirebileceklerine dair bir inanç taşımaktadır. Dönüşüm ve değişim süreçleri, umut verici sonuçlar doğurabilir. İranlı yönetmen Cafer Penahi'nin bazı filmleri, bu kavramı öne çıkaran ve izleyiciye umut aşıl原因an eserler olarak kabul edilebilir. İran'daki toplumsal ve siyasi sınırlamaların etkisiyle, Penahi'nin filmleri genellikle sınırlı bütçe ve kaynaklarla çekilmektedir. Cafer Penahi, yaşadığı zorlu coğrafyanın siyasi ve kültürel zorluklarına karşı naif bir sinema dili ile ülkesinin gerçekliklerini anlatmaktadır.

Sonuç olarak, Penahi filmlerinde insanın özgür düşüncelere ulaşabilmelerini sağlayan, farklı bir düşünce bakış açısı sunan, adeletsizliğe karşı direnen ve her türlü zorluğun karşısında durabilen bir alternatif dünya sunmaktadır. Penahi filmlerinde eleştirel görüşlerle birlikte içinde bulunduğu film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliğe gitmeye çalışan, sanatsal deneyler sunarak, pek çok unsuru bir arada tutan yeni bir sinemayı ortaya koymaktadır. Cafer Penahi, toplumsal bağlamdan kopmadan oluşturulan muhalif imgeler içinde yaşanan toplumun huzursuzlukları, rejimin çarpıklıkları, yoksulluğu, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, çoğunluk karşısında sesini duyurmada güçlük çeken azınlıkların yaşadığı sıkıntıları ve öteki sorunlu toplumsal hakikatleri filmlerinde aktarmaktadır. Filmlerinde şeriatın gölgesindeki insanın toplumsal yaşama eşit bir şekilde katılma mücadelesini anlatan Cafer Penahi sinemasında gerçeklik, yalın dil ve anlatımdaki samimiyet ön plandadır. Rejimin uyguladığı yasaklara karşı sansürü oldukça özgün bir biçimsel yapı için malzeme yapmayı başarmıştır. Penahi anlatı yapısı için, gerçek hikayelerinden esinlenen bir senaryo, gerçek mekan ve genellikle dış mekanların kullanımı, doğaçlama içeren profesyonel olmayan aktörlerin kullanımı, ince ve sade görüntüler gerçek ile kurgu arasında güçlü bir muğlaklık hissi, diyaloglarla daha az desteklenen bir anlatım dili tanımları kullanıla bilinir. Minimalist bir yaklaşımla, sahneler genellikle sade ve dengeli bir kompozisyonla çekilmektedir. Uzun planlar ve sabit kamera kullanımı, izleyicinin karakterlerle derinlemesine bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Cafer Penahi'nin anlatı yapısı, insanın

derinliklerine inen, insan gibi evrensel bir olguyu, şairane ve sanatsal dille anlatan, toplumsal meseleleri incelikli bir şekilde ele alan özgün bir estetik sunmaktadır.



## KAYNAKÇA

- 1) Aktaş C. *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: İz yayıncılık.2005.
- 2) Apalaçi, *Üç Kadın Üzerinden İran TOPLUMU*,Şalom Gazetesi; 18 Temmuz 2018.
- 3) ANDREW, J. Dudley; *Sinema Kuramları*, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- 4) Alihan Çaparlar, *İran İslam Devrimi sonrası ve Cafer Penahi sinemasındaki kadın temsili*”,Yüksek Lisans Tezi,İstanbul Arel Üniversitesi,2021.
- 5) Aydemir, *Yola Devam: Bir Vedanın Hüznü*.Altyazı, Şenay Aydemir,7 Haziran 2022.
- 6) Batur, Sabire; Abbas Kiarostami: *Çocuk Gözüyle İran'ı Keşfetmek*, Uluslar arası Çocuk Filmleri Festivali Sempozyum Bildiri Kataloğu, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2003.
- 7) Batur, Sabire; *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007.
- 8) Batur Sabire; *Kar Altında Ateş İran Sinemasında Kadın*, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 Mart, 2004. Sempozyum Bildiri Metinleri, 3. Cilt, Yeditepe Üni. GSF, 2004.
- 9) Batur, Sabire; *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007.

- 10) Baskın, Cafer Panahi Sineması: *Vakur ve Soğukkanlı*. Altyazı. 31 Ocak 2013.
- 11) Bazin, André; *Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- 12) Bonitzer, s. 84-85. *Kör Alan Ve Dekadrajlar*: METİS YAYINLARI, İSTANBUL, 2011.
- 13) Bölükbaşı, Süha, *Azerbaijan A Political History*, I.B.Tauris & Co Ltd: London, 2011.
- 14) BBC Farsça, *İranlı ödüllü yönetmen Cafer Penahi altı yıl hapis cezasına çarptırıldı*, 11 Temmuz 2022. Güncelleme 20 Temmuz 2022.
- 15) Canatan, *Avrupa'da İslam Politikaları*, Yayın Yeri: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, 2021.
- 16) Coşkun, Esin, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi. 2009.
- 17) Clarke, James. *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. Çağdaş Eylem Babaoğlu (çev.). İstanbul. 2012.
- 18) Curtis, Glenn E. ve Eric Hooglund. *Iran: A Country Study*. 5. Baskı. Washington: U.S Government Printing Office, 2008.
- 19) Çağlayan, A. *Gerçeklik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*, Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2011.

- 20) Debaşı, *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*, çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora, 2004.
- 21) Duvar Gazete, *İran Sineması: Devrimden önce devrimden sonra...* Güncellenme: 14 Aralık Pazartesi 2020.
- 22) Esra Biryıldız, Z. Ç. *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul.2007.
- 23) Ewa Mazierska ve Alfredo Martínez Expósito,2015.*Contemporary Latin American Cinema*, Library Of Congress,2015.
- 24) Fraenkel, J.R. ve Wallen, N.E. *How to design and evaluate research in education*. New York: McGaw-Hill International Edition,2006.
- 25) Fekri, Amir A,*Tarihsel Gelişim Sürecinde İran Devrimi*, İstanbul: MızrakYayımları,2011.
- 26) Gasset, J.O.*Üniversitenin misyonu*. (1. Baskı). (Çev. Işık, N.). İstanbul: Yapı Kredi.1998.
- 27) Garthwaite, s248, *İran Tarihi*, Kültür Sanat Yayıncılık.2011.
- 28) Genco, *Yeni İran Sineması'ndan Cafer Panahi ve Filmleri*,Yeni Film Dergisi. 24 Aralık 1998.
- 29) Gökçe Ö. "*İran Sineması Üzerine Söyleşi*", İstanbul.2012.
- 30) G. N. Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı, 2003.

- 31) Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul, 1960.
- 32) Güven, *3 Hayat: İran usulü kara mizahın en "saf" hali*, CNN TÜRK, Güncellenme Tarihi
- 33) 04.01.2019 - 15:33
- 34) Gültekin, *Değişen Toplumda Eğitim ve Öğretmen Nitelikleri*, Dergipatk Akademik, 2020.
- 35) Gürata A. "*Gerçekçi ve Duygusal*", Altyazı Dergisi, İstanbul. 2010.
- 36) Goldschmidt ve Davidson, s483, *Kısa Ortadoğu Tarihi*, Çeviren: Aydemir Güler, Yayınevi: Doruk Yayıncılık, Yayın Yeri: İstanbul. 2008.
- 37) Hasanlı Cemil, *Soğuk Savaş'ın İlk Çatışması İran Azerbaycanı*, Bağlam Yay. Kasım, 2005.
- 38) Hüseyin Köse. *Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- 39) IMDb Jafar Panahi, <https://www.imdb.com/name/nm0070159/>
- 40) Kanat, Fatin; *İran Sinemasında Kadın*, Dipnot Yayınları, 2007.
- 41) Karaca, M. S. (2016). *Ortega Gasset düşüncesinde üniversite sorunu ve kültür eğitimi* International Journal of Humanities and Education, 2(3), 159. 2016.

- 42) Kemp Phillip, *Sinemanın Tüm Öyküsü*, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2004.
- 43) Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Kitabevi, 2008.
- 44) Kaya, A. V. *Karizmatik Liderlik ve Toplumsal Değişim*. İstanbul. Hemen Kitap. Keneş, B. 2013.
- 45) Kolker Robert Phillip, *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema*, Ankara, Deki Yayınları, 2010.
- 46) Luborsky, Mark . and Robert Rubinstein. "*The Identification and Analysis of Themes and Patterns*." In *Qualitative Methods in Aging Research*. 1994.
- 47) *Liberation*, Jafar Panahi à Téhéran, Atta Kenare, 2023.
- 48) Marshall, C., & Rossman, G. *Designing qualitative research* (3rd ed.). 1999.
- 49) Mehmet Öztürk, *Ortadoğu Sineması: Mekanlar, Renkler, Sesler İslami Devrim'den Günümüze İran Sineması: 1979-2020*. 2020.
- 50) McNabb, D. E. *Research Methods for Political Science: Quantitative and Qualitative Methods*. London. 2015.
- 51) Mokhtarpour Ghahroudi, A.R., *Revolution Teachings*, 2012, sixth edition, Tehran, Islamic Revolution Publication. 2012.
- 52) Moran, *Edebiyat kuramları vr eleştiri*. İstanbul, Cem Yayınevi 1972-1994.

- 53) Monaco, J. *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak yayıncılık.2001.
- 54) Moein, M, *Persian Dictionary*, Volume 2-3, Tehran: Amir Kabir Publications: 2009.
- 55) M. P. Nochimson, *Bir Dünya Sinema*, çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki, 2013.
- 56) Nafisi, Hamid. *Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema*"1994.
- 57) Nafisi, Hamid; "*İran'da İslamize Film Kültürü*", Çev:Emrah Özen, Kare Sinema ve Kültür Dergisi,1997.
- 58) Nafisi, Hamid; *İran Sineması, Dünya Sinema Tarihi içinde*, Der: Geoffray Nowellsmith, Kabalcı Yayınları, 2003.
- 59) Naci Emre Boran,*Gerçekliği Çalamazsın: Panahi'nin Taksi'si*, Yeni Film Dergisi.2015.
- 60) Nochimson, *Bir Dünya Sinema*. Çeviri: Özgür Yaren.Ankara.2013.
- 61) Oğuz Makal,Duvar Gazete.*Kayıp özgürlük* 31 Temmuz Pazar 2022.
- 62) Orhon, E. Nezh, *Modern İran Sineması: Estetik ve Sosyal Simgeci Sinema Yaklaşımı*. (Der. Hüseyin Köse), *Kara Perde İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.2014.

- 63) Öztürk, S.R., *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınları, İstanbul 2000.
- 64) Öztürk, 2007, *Devrim öncesi ve sonrasında İran sineması*,
- 65) [http://www.yenidonem.com.tr/yazar/serap-ozturk/devrim-öncesi-ve-sonrasında-iran sineması/5550.html](http://www.yenidonem.com.tr/yazar/serap-ozturk/devrim-öncesi-ve-sonrasında-iran-sineması/5550.html) Erişim tarihi: 30.05.2017.
- 66) Özden, Tuba; “*İran Sinemayla Nefes Alıyor*”, Aksiyon Dergisi, Sayı:583, 2006, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-12720-12-iransinemayla-nefes-aliyor.html>
- 67) Pour, Makrokh Shirin, *Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen*.Yüksek Lisans Tezi.2005.
- 68) Pekdemir,. Pekdemir Yazdı:*Jafar Panahi'nin Suçu Ne?* Haber, Bıamag cumatesi,17 Ekim 2015 15:00.
- 69) POUR, Mahrokh Shirin. *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, İstanbul: Es Yayınlar.2007.
- 70) Pudovkin,1995:8 ; *Sinemanın Temel İlkeleri*. Çeviren: Nijat Özön. Yayınevi:Bilgi,1995.
- 71) Rıza Oylum, *İran Sineması*,Seyyah Kitap,2019.
- 72) Saygılı,Cafer Penahi; *Özgürlük Savaşçısı mı, Kültürel Ajan mı?* 22 Aralık, 2015 .
- 73) Sahar GHOJEBAGLOU, “*İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme*”,Yüksek Lisans Tezi,Anadolu Üniversitesi,Eskişehir 2020.

- 74) Saray, *Türk-İran İlişkileri*, Ankara.1999.
- 75) S. Kirel, “*Küresel Seyircilik, Hollywood ve “Öteki” Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin*  
76) *Konumlandırılması*”, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 2006.
- 77) Sözen, Mustafa; *İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar*, Selçuk İletişim Dergisi,2012.
- 78) Şahit Babek, “*Güney Azerbaycan Jeopolitiği*”, <http://tebaren.org/?p=2171> , Erişim Tarihi: 12.12.2019
- 79) Tarkoviski, Andrey, *Time Within Time The Diaries 1970-1986*, Faberand Faber, London, 1994.
- 80) Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema Politics, Representation and Identity*, IB Taurus London.2002.
- 81) Teksoy Rekin, *Sinema Tarihi Cilt 2*. İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.
- 82) Teknomers,2022. *Cafer Panahi'nin Oğlunun Babasının Tutuklanması ve İran Rejimini Sarsan Protestolar* (Özel).2022 <https://teknomers.com/2022/10/17/cafer-panahinin-oglunun-babasinin-tutuklanmasi-ve-iran-rejimini-sarsan-protestolar-ozel/>
- 83) Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*.İstanbul.Bulut Yayınları,2004.
- 84) Yaşartürk ,*Üç Hayat Filminde Bir Aydın Olarak Jafar Panahi*,Ayrıntı Dergi,15 Haziran 2019.

85) Yeni Film Sayı:4 (*Yüksel Yavuz Sineması/Ayhan Salar ile Söyleşi/Cafer Panahi ile Son Filmi ve İran Üzerine/Sürgün Sineması/Nijat Özön ve Giovanni Scog.*

86) Z. Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.

87) Zizek S, 2006, s33.*Kırılğan Temas: Slavoj Zizek'ten Seçme Yazılar*, Hazırlayanlar Bülent Somay, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.