

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

MAJID MAJIDI FİLMLERİNDE ÇOCUK ALGISI VE
SUNUMUNUN SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA
İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN
ABİDİN BOZDAĞ

DANIŞMAN
PROF. DR. CAVİT YAVUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU-2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/08/2019

Abidin BOZDAĞ
16530600011

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Abidin Bozdağ'ın hazırladığı "Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi" başlıklı tez 31/07/2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

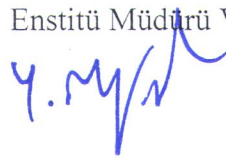
	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan	: Prof. Dr. Cavit YAVUZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri	: Doç. Ufuk UĞUR	Ordu Üniversitesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Ömer ÇAKIN	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	

ONAY

07/08/2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V.



ÖNSÖZ

Dünya üzerinde ortaya koyulan her bilimsel çalışma, muhakkak suretle bir amacı taşımaktadır. Ancak kimi çalışmalar bu amacın yanında bir içtenselliği de beraberinde barındırır. Gerçekleştirmiş olduğum bu çalışmanın da onlardan birisi olduğunu düşünüyorum. Öyle ki, Majid Majidi filmleri ve bu filmlerde yer alan çocuk karakterlerle tanışmaya başladığım an, bu durumun bende derin hisler uyandırdığı ve bu hisleri belli bir yönelim ile paylaşma ihtiyacı hissettiğim söylenebilir. İçselleştirmiş olduğum bu hislerin elbetteki bilimsel bir dayanağı ve çalışma şekli olmak durumunda. Bu noktada, desteğini benden esirgemeyen ve çalışmama yön veren sayın danışman hocam Prof. Dr. Cavit YAVUZ'a en içten samimiyetimle teşekkür ederim. Hiç kuşkusuz çalışma projesinin fikriyatı bizlersek ona şekil veren ve onu yöneten danışman hocalardır.

Ayrıca, yüksek lisans eğitim hayatı boyunca bizlere emek veren ve katkı sağlayan değerli hocalarım sayın Prof. Dr. Mehmet YILMAZ, Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU ve Doç. Ufuk UĞUR'a ayrı ayrı teşekkür ederim. Yine bu süreçte, çalışmam boyunca bana inanıp güvenen ve bende bir özgüven oluşmasını sağlayan büyük-küçük herkese canı gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
TABLolar DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
Problem.....	2
Amaç.....	2
Önem.....	3
Varsayımlar.....	3
Sınırlılıklar.....	3
Yöntem.....	4
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. SİNEMA VE ÇOCUK KARAKTERLER.....	5
1.1. SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK DÖNEM.....	5
1.1.1. Lumiere Kardeşler ile Başlayan Sinema.....	8
1.1.2. Seyirlik Sinema ve Georges Melies.....	9
1.1.3. Öykülü Filmlere Doğru.....	10
1.1.4. Sinema Endüstrisinin Oluşumu ve Teknik Gelişmeler.....	13
1.2. SİNEMADA OYUNCULUĞUN GELİŞİMİ.....	16
1.2.1. Oyunculuk.....	16
1.2.2. Akımlarla Gelişen Oyunculuk.....	18
1.2.2.1. Dışavurumculuk Akımı ve Oyunculuk.....	19

1.2.2.2.	Şairane Gerçekçilik ve Oyunculuk	20
1.2.2.3.	Yeni Gerçekçilik ve Oyunculuk.....	22
1.2.2.4.	Yeni Dalga ve Oyunculuk.....	23
1.3.	SİNEMADA ÇOCUK OYUNCU	26
1.3.1.	Çocuk Kavramı	26
1.3.2.	Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuğun Toplumdaki Yeri.....	28
1.3.3.	İlk Sinema Filmlerinde Çocuk İmgesi	30
1.3.4.	Çocuğun Sinemadaki Yeri ve İşlevi	32
1.3.4.1.	Çocuk Merkezli Filmler	33
1.3.4.2.	Yapısal ve İşlevsel Özellikleri	38
1.3.4.3.	Karakter ve İmgeler	39
İKİNCİ BÖLÜM	46
2.	İRAN SİNEMASI VE ÇOCUK KARAKTERLER	46
2.1.	İRAN TARİHİ.....	46
2.1.1.	Eski Çağlarda İran.....	46
2.1.1.1.	İslamiyet Öncesi.....	47
2.1.1.2.	İslamiyet Sonrası.....	48
2.1.2.	Kaçar Hanedanlığı ve Modern Dönem	48
2.1.3.	Şah Pehleviler Dönemi	50
2.1.4.	İslam Cumhuriyeti	54
2.1.5.	Sosyal ve Kültürel Yapı	57
2.1.6.	İran'da Çocuğun Yeri ve Önemi	61
2.2.	İRAN SİNEMASI	63
2.2.1.	İlk Dönem	63
2.2.2.	1930'lardan Yeni Akım'a Doğru	68
2.2.3.	Yeni Akım.....	75
2.2.4.	Devrimle Birlikte Sinema	80

2.2.5.	Devrim Sonrası ve Savaş Dönemi	81
2.2.6.	Savaş Sonrası ve 2000’li Yıllar.....	90
2.2.7.	Sosyal Konular	96
2.2.8.	Kültürel Öğeler	99
2.3.	İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK.....	101
2.3.1.	İlk Çocuk Temsili	101
2.3.2.	İlk Çocuk Merkezli Filmler.....	102
2.3.3.	Devrimden Sonra Çocuk Merkezli Filmler.....	104
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM		110
3.	SOSYO-KÜLTÜREL YAPI BAĞLAMINDA MAJID MAJIDI FİLMLERİNDE ÇOCUK KARAKTERLER.....	110
3.1.	SOSYO-KÜLTÜREL YAPI	110
3.1.1.	Sosyoloji ve Sosyal Yapı	110
3.1.2.	Kültür ve Kültürel Yapı	112
3.1.3.	Sosyo-Kültürel Yapının İnşası.....	115
3.2.	ALGI	116
3.2.1.	Algı Kavramı	116
3.2.2.	Algının Özellikleri	117
3.2.3.	Bireysel ve Sosyal Algı.....	118
3.3.	MAJID MAJIDI	120
3.3.1.	Hayatı ve Sinema Kariyeri.....	120
3.3.2.	Filmografisi.....	121
3.3.3.	Sinema Dili	122
3.4.	KARAKTER KAVRAMI	127
3.5.	ÖRNEK FİLMER ÜZERİNDEN ÇOCUK KARAKTERLERİN İNCELENMESİ	129
3.5.1.	Kaçakçı (Baduk - 1992).....	129
3.5.1.1.	Filmin Künyesi ve Özeti	129

3.5.1.2. Filmin Konusu	131
3.5.1.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	132
3.5.1.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, Çalışma Hayatı ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	135
3.5.2. Baba (Father - 1996)	147
3.5.2.1. Filmin Künyesi ve Özeti	148
3.5.2.2. Filmin Konusu	150
3.5.2.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	151
3.5.2.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	153
3.5.3. Cennetin Çocukları (Children of Heaven - 1997).....	166
3.5.3.1. Filmin Künyesi ve Özeti	166
3.5.3.2. Filmin Konusu	169
3.5.3.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	169
3.5.3.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	173
3.5.4. Cennetin Rengi (The Color of Paradise - 1999)	186
3.5.4.1. Filmin Künyesi ve Özeti	186
3.5.4.2. Filmin Konusu	189
3.5.4.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	189
3.5.4.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, İnanç ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	192
3.5.5. Yağmur (Baran - 2001).....	201
3.5.5.1. Filmin Künyesi ve Özeti	201
3.5.5.2. Filmin Konusu	203
3.5.5.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	204
3.5.5.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	207

3.5.6. Serçelerin Şarkısı (The Song of Sparrows - 2008)	219
3.5.6.1. Filmin Künyesi ve Özeti	219
3.5.6.2. Filmin Konusu	221
3.5.6.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi	221
3.5.6.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi	224
SONUÇ	234
KAYNAKÇA	238
ÖZGEÇMİŞ	249



ÖZET

MAJID MAJIDI FİLMLERİNDE ÇOCUK ALGISI VE SUNUMUNUN SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Çocuk karakterler sinema tarihi boyunca uzanan bir serüvene sahiptir. İlk filmlerde kendisini gösteren çocuk imgesi, zamanla öykülü filmlerin ve buna bağlı olarak oyunculuğun açığa çıkmasıyla yetişkin karakterler gibi yeni işlevsel özellikler kazanmaya başlar. Onun bu durumu günümüzde de sürmekte olan sinemadaki teknik ve endüstriyel gelişmelerle birlikte daha değişken bir hâl alır. Ancak şurası bir gerçek ki, her karakter gibi çocuk karakterler de buldukları ülke sinemalarına göre yapısal ve işlevsel açıdan farklılıklar gösterir. Özellikle İran sineması son dönem itibarıyla uluslararası düzeyde çocuk karakterleri ile tanınan önemli bir ülke sinemasıdır. Tarihi açıdan birçok dalgalanmalar yaşayan İran sineması, başta rejim değişikliği olmak üzere ülkenin içinde bulunduğu durumlardan oldukça etkilenen ender sinema türlerindedir. 1979 İslam Devrimi'nin yaşandığı dönem, İran sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Oluşan İslami rejim ile birlikte sinemaya getirilen katı kurallar ve kısıtlamalar yönetmenleri yeni arayışlara dolayısıyla çocuk merkezli filmler yapmaya yöneltmiştir. Bunlar arasında Majid Majidi, 90'lı ve 2000'li yılların İran sinemasında çocuk merkezli filmleri ile en çok ön plana çıkan isimlerden birisi olmuştur. Majidi'nin bu filmlerinde çocuk karakterler masumane bir figür olmanın yanı sıra buldukları ortam ve yaşam şekillerine bağlı olarak birçok sosyo-kültürel olguyu da açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, çalışmaya konu olan Majid Majidi filmlerindeki çocuk karakterler, yönetmenin belirlenen altı filmi üzerinden sosyo-kültürel olarak çözümlenmeye tabi tutulmuştur. Bu çözümlemede çocuk karakterler aile, eğitim, çalışma hayatı, ahlâk, inanç ve yaşam alanları açısından incelenmeye alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Majid Majidi, Çocuk Karakterler, Sosyo-Kültürel Yapı

ABSTRACT

INVESTIGATION OF CHILD PERCEPTION AND PRESENTATION IN SOCIOCULTURAL CONTEXT IN MAJID MAJIDI MOVIES

Children characters have an adventure that extends throughout the history of cinema. In the first films the image of the child begins to gain new functional features like adult characters with the emergence of story films and acting. This situation of the child becomes more variable with the technical and industrial developments in the cinema which is still going on today. However, it is a fact that child characters, like any other character, differ structurally and functionally according to the country's cinemas. Iranian cinema, in particular, is an important national cinema internationally known with its children characters. Iranian cinema, which has experienced many fluctuations in history, is one of the rare cinema genres that is highly affected by the situation in the country, especially the regime change. The period of the 1979 Islamic Revolution was a turning point for Iranian cinema. Strict rules and restrictions brought to the cinema with the Islamic regime that emerged led the directors to search for new ones and to make child-centered films. Among these, Majid Majidi is the most prominent name in Iranian cinema of the 90s and 2000s with his child-centered films. In these films of Majidi, the child characters are not only innocent, but also reveal many socio-cultural phenomena depending on their environment and lifestyles. In this context, sociocultural analysis of children characters has been carried out on six identified films of Majid Majidi. In this analysis, the child characters were examined in terms of family, education, working life, morality, belief and living areas.

Keywords: Iranian Cinema, Majid Majidi, Child Characters, Socio-Cultural Structure

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	: Aktaran
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
E.T.	: Erişim Tarihi
IMDB	: Internet Movie Database
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1 - Karakter Türleri ve Özellikleri	40
Tablo 2 - Örnek Filmler Üzerinden Çocuk Karakterler ve Özellikleri	41
Tablo 3 - Yüzyılın En İyi Yüz Filmindeki Çocuk İmgeleri	43



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Majid Majidi.....	120
Görsel 2. Baduk Film Afişi	129
Görsel 3. Jafar	132
Görsel 4. Jamal.....	133
Görsel 5. Yusuf	134
Görsel 6. Narruddin.....	135
Görsel 7. Kuyu Sahnesi.....	137
Görsel 8. Kamyonet Sahnesi	144
Görsel 9. Yusuf - Para Sahnesi	146
Görsel 10. Baba Film Afişi	147
Görsel 11. Mehrullah	151
Görsel 12. Latif	152
Görsel 13. Mehrullah ve Kız Kardeşleri	152
Görsel 14. Mehrullah - Alışveriş Sahnesi	154
Görsel 15. Mehrullah ve Annesi - Ev/Bahçe Sahnesi	156
Görsel 16. Mehrullah ve Üvey Baba - Karşılaşma ve Taş Sahnesi	157
Görsel 17. Mehrullah ve Üvey Baba - Çöl Sahnesi	160
Görsel 18. Mehrullah ve Kardeşleri - Tandır Sahnesi.....	165
Görsel 19. Cennetin Çocukları Film Afişi	166
Görsel 20. Ali	169
Görsel 21. Zehra.....	170
Görsel 22. Abil.....	171
Görsel 23. Ali Rıza.....	172
Görsel 24. Karim - Diyafon Sahnesi	174
Görsel 25. Çocuklar - Bisiklet Sürme Sahnesi.....	177
Görsel 26. Çocuklar - Sokakta Top Oynama Sahnesi.....	177
Görsel 27. Ali ve Zehra - Köpükle Oynama Sahnesi.....	177
Görsel 28. Ali ve Zehra - Deftere Yazı Yazma Sahnesi	181
Görsel 29. Karim - Şeker Kırma Sahnesi.....	183
Görsel 30. Cennetin Rengi Film Afişi	186
Görsel 31. Muhammed.....	189
Görsel 32. Bahare.....	191

Görsel 33. Haniye.....	191
Görsel 34. Braille Alfabe Yazma Sahnesi.....	193
Görsel 35. Köy Okulu Sınıf Sahnesi	194
Görsel 36. Görme Engelli Okulu Sınıf Sahnesi	194
Görsel 37. Muhammed ve Büyükanne - Türbe Sahnesi	197
Görsel 38. Çiçek Kaynatma Sahnesi.....	200
Görsel 39. Baran Film Afişi	201
Görsel 40. Latif	204
Görsel 41. Baran.....	206
Görsel 42. Memar ve Latif - Para Sahnesi	210
Görsel 43. Baran ve Latif - Mutfak Sahnesi	212
Görsel 44. Baran - Taş Çekme Sahnesi.....	215
Görsel 45. Baran - Çimento Taşıma Sahnesi	215
Görsel 46. Serçelerin Şarkısı Film Afişi	219
Görsel 47. Hüseyin.....	221
Görsel 48. Haniye.....	222
Görsel 49. Zehra.....	223
Görsel 50. Motor Yıkama Sahnesi	224
Görsel 51. Alçıya Resim Yapma Sahnesi	224
Görsel 52. Hüseyin ve Arkadaşları - Su Deposu Sahnesi	227
Görsel 53. Hüseyin - Uyuma Sahnesi	229
Görsel 54. Hüseyin - Uyuma Sahnesi (Nasırlı Elleri).....	229
Görsel 55. Çocuklar - Trafik Sahnesi.....	230

GİRİŞ

İran sineması, özellikle devrim sonrası olmak üzere insanı gerçek anlamda konu alan ve onun derinliklerine inen bir ülke sineması olarak karşımıza çıkmaktadır. Hiç kuşkusuz bu durum, filmlerin genel yapısını oluşturmakla birlikte birçok anlam yükünü de beraberinde getirir. Bu anlam yüklerinden en çok göze çarpan sinemasal öge ise çocuk karakterlerdir.

Çocuk karakterler Dünya sineması içerisinde hep ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Ancak İran sineması ile bu ayrıcalığını adeta keskin çizgilerle iyice vurgulamaktadır. İran sinemasında çocuğu bu kadar ayrıcalıklı kılan özellik ise, onun Dünya sinemasında betimlendiği gibi bir çocuk olmasından değil (oynayan, zıplayan, yaramazlık yapan, herşeye neşe içinde bakan, gülen, güldüren, sürekli ağlayan... vb.) bir yetişkin gibi çocuk (olgunca hareket eden, düşünen, çalışan, ailesine bakan, cesur... vb.) olmasından ve bununla birlikte çocuksu duygularını en saf hali ile korumasından kaynaklanmaktadır.

Dolayısıyla İran sinemasındaki çocuk karakterlerin Dünya sineması içerisinde ön plana çıkan bu ayrıcalıklı yönlerinin birçok bilimsel konuyu oluşturabilecek geniş bir perspektife sahip olduğu görülür. Ayrıca, çocuk karakterleri İran sineması bağlamında ele almak bilimsel anlamda alana katkı niteliği taşır. Yapılan araştırmalar sonucunda İran sinemasında çocuk karakterler üzerine az sayıda bilimsel çalışmaya rastlanmakta ve bu durumun Dünya sineması bağlamında da oldukça kısır olduğu görülmektedir.

İran sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Majid Majidi, filmlerinde ele aldığı çocuk karakterler ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Onun filmlerinde çocuk karakterler masumane bir figür olmanın ötesinde birçok anlamı kendilerinde barındıran bir öge konumundadır. Ancak herşeyden öte, birçok İranlı yönetmen gibi Majidi'nin bu filmlerinde de çocuk karakterler, sosyo-kültürel ortamın özelliklerini taşımakta ve buna bağlı olarak davranışsal ve psikolojik durumlar göstermektedir. Bu nedenle çalışmanın konusunu Majid Majidi filmlerinde çocuk karakterler ve bunların sosyo-kültürel bağlamda incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, konuyu ele alış biçimi ve yönünün açıklığa kavuşması için "Giriş" bölümü altında Problem, Amaç, Önem, Varsayımlar, Sınırlılıklar ve Yöntem alt başlıklarına yer verilmektedir.

Problem

İslam Devrimi'nden sonra özellikle 1980'lerin ortalarından itibaren İran sinemasında birtakım gelişmeler yaşanır. Bu gelişmeler elbette ki, çocuk karakterlerin filmlerde çokça yer alması ve bunların sıklıkla başrol gibi merkezi bir konumda tutulmasıdır. Hiç kuşkusuz bunun temel sebebi, ülke rejimine bağlı olarak İran sinemasında meydana gelen gelişmelerden kaynaklanır. Dolayısıyla rejimle birlikte İran sineması ağır bir biçimde sansürün etkisine maruz kalır. Bu durum, yönetmenlerin çıkar yol olarak çocuk karakterlere yönelmesine ve onlara yeni yeni anlamlar yüklemesine sebep olur.

İran sinemasında çocuk karakterlere ağırlık veren ve onları merkezi konumda tutan yönetmenler, bir yandan sansürün ağır koşullarıyla baş etmeye çalışırken diğer yandan Irak savaşının getirdiği olumsuz durumlarla boğuşmaktadır. İran sinemasında başlıca etken olan bu durumlar, filmlerde çocuk karakterlere farklı bakış açıları getirir. Buna bağlı olarak çocukların, genel anlamda sosyo-kültürel ortamların koşulları içerisinde gerçekçi bir yaklaşımla ele alındıkları görülür. Bu nedenle Majid Majidi filmlerindeki çocuk karakterlerin buldukları sosyo-kültürel ortamlara bağlı olarak nasıl yansıtıldıkları ve karakteristik özelliklerinin nasıl şekillendikleri çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Amaç

Araştırmanın amacı; İran sinemasında çocuk karakterler ile evrensel anlamda ön plana çıkan Majid Majidi'nin, filmlerinde çocukları sosyo-kültürel bağlamda nasıl yansıttığı ve karakteristik özelliklerinin ne olduğunu ele almaktır. Buna göre, araştırma konusu çerçevesinde yönetmenin çocuk karakterlere baskın öge olarak yer verdiği altı film incelenmeye alınacaktır. İncelemede çocuk karakterler sosyo-kültürel açıdan belirli kavramlar üzerinden değerlendirilecektir. Bu amaca bağlı olarak araştırmada şu soruların cevapları aranacaktır.

- Dünya sinemasında çocuğun yeri nedir?
- Devrim sonrası İran sinemasında çocuğun yeri ve önemi nedir?
- Devrim sonrası İran sinemasında sosyal ve kültürel konular genel anlamda neleri içermektedir?
- İran sinemasında Majid Majidi nasıl bir anlatım diline sahiptir?
- Majid Majidi filmlerinde çocukların karakteristik özellikleri nelerdir?

- Majid Majidi filmlerinde çocuk karakterler ne tür sosyo-kültürel olgulara sahiptir?

Önem

Buna ilişkin ilk olarak; Dünya sineması içerisinde İran sinemasının sanatsal açıdan önemli bir yere sahip olması ve bu önemini büyük ölçüde çocuk karakterlere borçlu olması, çalışmanın çocuk karakterler üzerine olan önemini açığa çıkarmaktadır. İkinci olarak; İran sineması içerisinde çocuk karakterleri yoğun bir biçimde ele alan ve onları gerçekçi bir dille masumane figürler ile yansıtan Majid Majidi'nin Dünya sinemasındaki yadsınamaz konumu, yine çalışmanın çocuk karakterler üzerine olan bir diğer önemini ortaya koymaktadır. Ve son olarak, yapılan literatür taraması sonucu; gerek İran sineması gerekse Dünya sineması içerisinde çocuk karakterler üzerine yapılan çalışmaların azlığı, bu çalışmayı literatüre katkı sağlaması açısından önemli bir boyuta taşımaktadır.

Varsayımlar

Çalışma aşağıdaki varsayımlara bağlı olarak şekillenmiştir.

- Çocukluk belli bir evreyi kapsamaktadır.
- Çocuk, sinemanın temel öğelerinden birisidir.
- Devrim sonrası İran sinemasında ağırlıklı olarak çocuk karakterlere yer verilmektedir.
- Sosyo-kültürel yapı toplumsal bir olgudur.

Sınırlılıklar

Çalışma aşağıdaki sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

- Dünya sinemasında çocuk karakterlerin yeri incelenmektedir.
- İran sineması ve çocuk karakterlerin gelişim süreçleri ele alınmaktadır.
- İncelenmeye alınan filmler Majid Majidi filmleri ile sınırlıdır.
- Majid Majidi'nin yalnızca baskın öğe olarak çocuk karakterlerin yer aldığı filmleri incelenmektedir.
- Filmlerdeki çocuk karakterler belirlenen sosyo-kültürel yaklaşımlar üzerinden ele alınmaktadır.

Yöntem

Nitel bir araştırmanın ürünü olan bu çalışma, doküman analiz tekniğine bağlı olarak oluşturulmuş ve bu teknik sonucu elde edilen veriler, belirlenen yaklaşımlar çerçevesinde yorumlanarak betimlenmeye çalışılmıştır. Çalışma, anlaşılabilirlik açısından dört temel konu başlığı üzerinde şekillendirilmiştir. Bu bağlamda; çalışmanın ilk bölümünü “Dünya Sineması ve Çocuk Karakterler”, ikinci bölümünü “İran Sineması ve Çocuk Karakterler”, üçüncü bölümünü “Sosyo-Kültürel Yapı ve Algı Kavramı” ve son bölümünü Majid Majidi’nin belirlenen filmlerindeki çocuk karakterlerin sosyo-kültürel bağlamda incelenmesi oluşturmaktadır.

Öncelikle, çocuğun sinemadaki konumunu genel anlamda algılayabilmek için sinemadaki yeri ve işlevi sorgulanmaya çalışılmıştır. Daha sonra çözümlemede yer alan Majid Majidi filmleri İran sinemasını temsil ettiğinden bu sinema içerisinde çocuğun yeri ve önemi açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, çözümleme sürecinde ele alınan yaklaşım türünün genel yapı itibarıyla anlaşılabilmesi ve çözümlemeyi daha sağlıklı bir hale bürümesi için belirlenen başlıklar çerçevesinden tanımlanması yapılmıştır. Son olarak; çalışmanın literatür bölümünde edinilen bilgiler neticesinde çözümleme sürecine gidilerek, Majid Majidi’nin belirlenen filmleri üzerinden çocuklar, karakteristik ve sosyo-kültürel bağlamda incelenmeye tâbi tutulmuştur.

Tüm bunlarla birlikte çalışmanın evrenini İran sinemasında çocuk karakterler oluştururken örnekleme, Majid Majidi filmlerinde yer alan çocuk karakterleri içermektedir. Bu bağlamda; Baduk (Kaçakçı-1992), Father (Baba-1996), Children of Heaven (Cennetin Çocukları-1997), The Color of Paradise (Cennetin Rengi-1999), Baran (Yağmur-2001), The Song of Sparrows (Serçelerin Şarkısı-2008) filmleri incelenmeye tâbi tutulmuştur. Sosyo-kültürel yapıya dayalı bu incelemede filmlerde baskın öge olarak yer alan çocuk karakterler aile, eğitim, çalışma hayatı, ahlâk, inanç ve yaşam alanları açısından ele alınmıştır. Sonuç olarak; çocuk karakterler üzerinden açığa çıkan sosyal ve kültürel olgular, birçok yönden ortak özelliğe sahip olmakla birlikte kimi yönden farklılıklar da gösterdiği belirlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMA VE ÇOCUK KARAKTERLER

Sinema denilince akla ilk gelen şey hiç kuşkusuz insandır. İnsan, sinemada bir öge olarak yer almanın ötesinde sinemayı sinema yapan, sinemaya bir anlam yükleyen en önemli unsurdur. Bugün bile sinema çatısı altında yer alan yapıtların hemen hemen hepsinde insan en etken rolü üstlenmekte ve tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Tarihsel açıdan kısa bir geçmişi bulunan sinemanın insana yüklediği roller oldukça fazla olduğundan onu birçok yönü ile ele almak mümkündür. Bunlardan bir tanesi ise başlangıcından günümüze kadar etkinliğini arttırarak gelen ve sinemanın vazgeçilmez bir ögesi olan çocuktur. Elbette ki, diğer bütün karakterler gibi çocukta, sinemanın tarihsel serüveni içerisinde belli bir olgunluğa ulaşmış ve ülke sinemalarındaki değişkenliklere bağlı olarak yeni anlamlar kazanmıştır.

1.1. SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK DÖNEM

Sinemanın temel kökeni hiç şüphesiz resim sanatına kadar dayanmaktadır. Resim, her ne kadar sinemada olduğu gibi fiziksel anlamda hareket etmeyen tek bir görseli ifade etse de, görsel bir anlatım aracı olarak alıcıya sinemadakine benzer duyguları verebilmektedir. Bu durum, sinema sanatına aktarılacak duyguların da temelini oluşturur. Dolayısıyla, sinema sanatının varoluşu ve gelişimi salt teknolojiye bağlı olarak ele alınmadığı zaman, somut anlamda olmasa bile soyut anlamda resim ile yakın bir ilişki içerisinde olduğu görülür. Bunun temel nedeni yalnızca görsellik, duygu ve bir sanat dalını içeriyor olmasından değildir. Sinema; temelde görüntülerin hareketlerine yani, görüntü içerisinde yer alan insan veya diğer öğelerin hareket ettirilmesine dayandığından bu durum, eski çağlarda mağara resim ve çizimlerinde de görülmektedir. Tarihi araştırmalarda, mağara duvarlarına çizilen birçok insan veya hayvan resiminin belli olaylar çerçevesinde hareket hissi uyandırdığı ve belli bir devinime sahip olduğu bilinmektedir. Bu noktada görüntüde, hareket algısından sinemaya kadar gelişen süreç tarihsel açıdan çok derin bir boyuta ulaşmaktadır. Ancak, temelde teknolojik bir varoluş ile kendisini gösteren ve günümüzde de bu yönde işlevselliğini sürdüren sinemayı fotoğrafın gelişimi ve hareket ettirilmesi üzerinden ele almak bu duruma daha bir nesnellik sağlamaktadır.

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan sinema, ilk olarak bilim insanlarının görüntünün kaydedilmesine yönelik çabaları ile fotoğraf üzerinden izlenimlerini verir. Dolayısıyla, görüntünün durağan tek bir kareden oluşan kaydı, kısa zamanda görüntünün hareket ettirilmesine yönelik düşünceleri de beraberinde getirir. Bu konuda yapılan çalışmalar teknolojik gelişmelere paralel olarak 19. yüzyıl içerisinde daha çok Amerika, İngiltere, Fransa ve Almanya gibi ülkelerde kendisini göstermeye başlar. Bu noktada iki temel unsur ön plana çıkmaktadır. Birincisi; hareketli görüntü kaydı yapabilen kamera, ikincisi; bu kaydı gösterebilecek projeksiyon cihazıdır. İlk süreçte buna yönelik yapılan çalışmalarda görüntüyü hareketlendirmek için basit yöntemler kullanılır. Yapılan bu çalışmalar içerisinde en bilineni 1834 yılında William Horner'ın patentini aldığı Zoetrope adındaki silindir şeklindeki bir alettir. Bu aletin çalışma prensibi, içerisine seri bir şekilde yerleştirilen görüntüler ile beraber dönderilmesi ve dönderilen silindirin içine bakan kişinin bu görüntüleri hareket eden tek bir görüntü gibi algılamasına dayanmaktadır (Kıraç, 2012, s. 19-21).

1872 yılına gelindiğinde görüntüdeki harekete yönelik Eadweard James Muybridge'in yaptığı bilimsel bir çalışma bu konuda önemli bir yere sahiptir. Muybridge, atın koşarken ayaklarının dördünün de birden bir an yerden kesilip kesilmediğini kanıtlamak için yan yana eşit aralıklarla dizdiği on iki fotoğraf makinesi ile bir dizi çekim gerçekleştirir. Onun bu çalışmasını daha sonra Jules Marey takip eder. Marey'in de, görüntüdeki hareket olgusunu yakalama amacı bütünüyle bilimsel araştırmalara yöneliktir. Bu nedenle insan ve hayvanların fiziksel hareketlerindeki istatistiksel verilere yoğunlaşır. Kendisi bu araştırmalarına yönelik "fotoğraf tüfeği" adını verdiği bir fotoğraf makinesi geliştirir ve daha sonra bu makinenin saniyede fotoğraf çekim sayısını on ikiye çıkarmayı başararak uçan bir kuşun hareketlerini saptamayı başarır (Teksoy, 2009, s. 22-23). Muybridge ve Marey'in bu çalışmaları doğa bilimi üzerine olduğundan ve görüntülerin çözümlenmesini içerdiğinden fotoğraflarla hareketli görüntünün oluşumundan söz etmemiz mümkün değildir.

Hareketli görüntüde seyirlik açısından ilk çalışmaları Emile Reynaud vermektedir. 1878 yılında Praksinoskop adını verdiği bir alet, daha doğrusu bir oyuncak üreterek, elle boyanan resimlerin hareketini sağlar ve optik tiyatro adını verdiği gösteriler ile hem sinemanın hem de sinemada bir alt tür olan

canlandırmanın öncüsü olur. Daha sonra bu alet üzerinde çalışmalarını sürdüren Reynaud, Praksinoskop'a bir büyü fener ekleyerek perde üzerinde yansıtmayı başarır. Ayrıca resimleri kenarları delikli selüoit bir şerit üzerine çizerek delikli film şeridinin ilk kullanıcısı olur. Reynaud'un üretmiş olduğu bu filmler 10-15 dakika aralığında ve canlı müzik eşliğinde sunulur (Teksoy, 2009, s. 24-25).

1800'lerin sonlarına gelindiğinde artık görüntünün hareket ettirilmesine yönelik çalışmalar da ağırlık kazanır. Bu çalışmaların ilk ve en önemli olanı hiç kuşkusuz Thomas Alva Edison tarafından gerçekleştirilir. Edison, yardımcısı Kennedy Laurie Dickson ile birlikte bu alanda çalışmalarını sürdürerek kinetograf (kinetograph) ve kinetoskop (kinetoscope) adını verdiği film kayıt ve gösterimi için iki aygıt geliştirir. Kinetograf, görüntünün selüoit film üzerine kaydedilmesini sağlayan bir cihaz iken kinetoskop, film üzerine kaydedilen bu görüntünün oynatılmasını sağlayan ve tek seferde yalnızca bir kişinin izlemesine imkân veren bir gösterim cihazıdır. Bu iki cihazda kenarları delikli 35 mm film şeritleri kullanılır (Teksoy, 2009, s. 28-29). Sonrasında önemli bir gelişme ise 1888 yılında Mulvey'in filmlerin bir seyir halinde yansıtılabilmesi için görüntülerin aralıklı hareketini sağlayan Malta Haçı dişlisini kullanmasıdır (Borwell ve Thompson, 2008, s. 441). Böylelikle film şeritleri gösterim cihazlarında belli bir hızda hareket ederek seyir açısından daha izlenilebilir bir hale gelmektedir.

1893 yılında kinetoskop'un toplu üretimine geçen Edison, bu sefer gösterim cihazı için filmler üretmeye başlar. Bu filmler, Edison'un yardımcısı Dickson'ın yaptırdığı "Black Maria" adı verilen bir stüdyoda çekilir. Bir dakikanın altında olan bu filmlerin ilk oyuncularını Edison'un yanında çalışanlardan oluşmaktadır. Daha sonra kamera karşısına tiyatrocu ve ünlü sporculardan oluşan kişiler geçerek kısa gösterilerle kayda alınır. Filmler, 1 nikel karşılığında kinetoskop üzerinden her seferde sadece tek bir izleyiciye, kinefoto adı verilen bir aygıtın da yardımıyla müzik eşliğinde sunulur (Teksoy, 2009, s. 29). Diğer yandan Edison, sesli filmleri oluşturma çabası içerisinde fonografi geliştirse de başarılı olamaz. Ayrıca filmlerin geçici bir heves olduğuna inandığından filmleri perdeye yansıtmak gibi bir düşüncesi bulunmaz (Borwell vd., 2008, s. 442). Edison ile başlayan gelişmelerin sonucunda hareketli görüntünün varlığı kabullenilse de toplu gösterimi sağlayacak sinema olgusunun açığa çıktığı söylenemez. Ancak bu süreçte, sinemanın ortaya

çıkmasına yönelik önemli adımlar atılmış ve sinemanın çok geçmeden kendisini göstermesi sağlanmıştır.

1.1.1. Lumiere Kardeşler ile Başlayan Sinema

Tarih boyunca sinemanın bulunuşuna dair birçok görüş ortaya atılsa da genel olarak tarihçiler, sinemanın açığa çıkışını Lumiere kardeşlerin sinematografiyle ilişkilendirir. Auguste ve Louis adındaki iki kardeş, çalışmalarını her ne kadar bir arada yürütmüş ve ilk sinema gösterimini bir arada yapmış olsalar da sinematografi asıl bulan kişi Louis Lumiere'dir. Auguste Lumiere bu konudaki çalışmalarda daha çok yardımcı görevini üstlenir (Teksoy, 2009, s. 30).

Baba Antoine Lumiere'in fotoğraf kâğıdı üretim fabrikasında çalışan Lumiere kardeşler, görüntünün perdeye yansıtılmasına yönelik ilk düşünceleri burada edinirler. Baba Lumiere'in bir iş gezisi sırasında Paris'ten bir kinetoskop olarak dönmesi Lumiere kardeşlerin, özellikle Louis Lumiere'in buna yönelik çalışmalarını hızlandırır. Bununla ilgili Auguste Lumiere anılarında şöyle anlatır:

Edison'ın kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesnelere bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yöntemle benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu (Akt., Teksoy, 2009, s. 30).

Lumiere kardeşlerin ürettiği ilk sinematografin çalışma prensibi hem alıcı hem gösterim cihazı olarak işlev görmekte ve saniyede 15 film karesi ile gerçeğe yakın bir seyir sunmaktadır. Sinematograf için ilk kez 13 Şubat 1895 yılında buluş belgesi alan Lumiere kardeşler, 28 Aralık 1895 tarihine kadar halka açık olmayan kimi yerlerde kendilerine ait filmler gösterirler (Teksoy, 2009, s. 30). İlk halka açık paralı gösterimi ise 28 Aralık 1895'te Paris'in Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin Bodrum katında gerçekleştirirler. 15-20 metre uzunluğunda olan her bir film toplamda 20 dakikalık bir seyir süresine sahiptir (Özön, 1985, s. 156). Bu ilk gösterimde yer alan filmler; Lyon'daki Lumiere Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı, Bebeğin Kavgası, Tuileries Havuzu, Bir Trenin Gelişi, Alay, Nalbant, Kağıt Oyunu, Ayrık Otları, Duvar, Deniz adlı belge yapımlardan oluşmaktadır (Teksoy, 2009, s. 31).

Lumiere kardeşler, sinematografa bağlı bu gösterimlerin geçici bir heves olduğunu ve bir merak unsuru olarak kendisini belli bir süre idame ettireceğini düşünerek sinemanın geleceğinden kuşku duyarlar. Ancak, yapılan ilk gösterimlerin ardından sinematografa yönelik ilginin artması Lumiere kardeşlerin filmleri kapalı gişe oynatmasına yol açar. Bu gelişmeye bağlı olarak salona bir piyano yerleştirilir ve filmler müzik eşliğinde sunulmaya başlanır. Daha sonra Lumiere kardeşler izler kitlenin ilgisini çekmek amacıyla başka başka ülkelere sinematograf makineleri ile kameramanlarını yollayarak film dağıtıcılarını çeşitlendirip genişletirler (Teksoy, 2009, s. 32). Bu durum sinematografin diğer ülkelerce hem tanınmasını hem de yaygınlaşmasını sağlar (Özön, 1985, s. 156).

Sinemanın bu ilk sürecinde Lumiere kardeşler ve onların çeşitli ülkelerde görevlendirdikleri kameramanları daha çok gündelik hayata dair belge niteliğinde filmler çekerler. Lumiere'lerin belge filmlere yönelmesindeki temel sebep, sinemayı yaşamı yansıtan bir alan olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. 1903 yılına gelindiğinde sinema; oyuncu, dekor, kostüm gibi unsurları içerisine alarak öykülü filmleri açığa çıkartır. Buna ilişkin en önemli çalışmayı bir başka Fransız olan Georges Melies gerçekleştirir (Teksoy, 2009, s. 33-34).

1.1.2. Seyirlik Sinema ve Georges Melies

Melies'e kadar sinema üzerine yapılan birçok çalışma, genelde teknik anlayışa bağlı olarak süregeldiğinden daha çok görüntünün var edilip oynatılması üzerine yoğunluk kazanır. Bu durum, Lumiere kardeşlerde de görülür. Onlar, icat ettikleri sinematograf ile neler yapılabileceğinin farkında olmadığı gibi bu durumun geçici bir heves olduğu kanısındadır. Georges Melies ise bu icadın ne gibi yeniliklere açık olduğunun çok çabuk farkına varır ve yüksek bir fiyat karşılığında bu aleti satın almak ister. İcadı satmayı reddeden Louis Lumiere, Meliese'e şunları söyler: "Delikanlı bana teşekkür ediniz. İcat ettiğim şeyi satılığa çıkarmadım; fakat sizin için bu bir iflas olurdu. İlmi bir şey olarak bir müddet sinemadan istifade etmek mümkündür: Bunun dışında hiçbir ticari istikbal yoktur" (Duca, 1947, s. 16-17). Lumiere'in cevabı karşısında olumsuzluğa kapılmayan Melies, Londralı William Paul'den bir projeksiyon cihazı ve ham film satın alarak Star Film şirketini kurar. Gerçekleştirdiği ilk filmler Lumiere ve Edison'un filmleri ile benzerlikler göstermektedir. Ancak, 1897'de Montreuil arazisinde büyük bütçelerle kurduğu ve ışık alması için çoğunlukla camdan bir tasarıma sahip olan stüdyosunda ilk film

hilelerini deneyerek sinemaya yeni bir soluk getirir. Melies'in film içerisindeki ilk hileye dayalı görsel efekti ise tamamen bir rastlantı sonucu açığa çıkar. Bu durum, kamera kaydının çekim anında bir süre durması ve sonrasında tekrar çekime devam ederek görüntüdeki başkalaşımı ani bir biçimde yansıtmasına dayanır. Böylelikle görüntüde sihribazlık denilebilecek bir olgu meydana gelir. Dolayısıyla Melies, zamanın sıradışı çekim tekniklerini kayda alarak ilk film hilelerini oluşturmaya başlar. Ayrıca tiyatro kökenli oluşu, sinemaya birçok unsurun (senaryo, aktör, dekor, kostüm, makyaj, sahnelere veya perdelere ayırma... vb.) kazandırılmasını sağlar (Güvemli, 1960, s. 18-19).

Georges Melies, her ne kadar sinemaya günümüzde de kullanılmakta olan birçok çekim tekniği ve hilesini kazandırsa da tiyatro sanatından gelmesi, filmlerinin genellikle tek plan ve genel açıdan oluşmasına yol açmaktadır (Güvemli, 1960, s. 19). Bu durum, sinema dilinin henüz tam anlamıyla ortaya koyulmadığını gösterirken, aynı zamanda sinemanın bir olguya dönüşebilmesi için bazı eksikliklerinin de olduğunu belirtmektedir.

Yine bu yıllarda, Thomas Alva Edison'un kendi icadının patentini alması, sinema ile uğraşan ufak şirketlerin piyasadan çekilmesine ve dolayısıyla sinemanın bir buhrana sürüklenmesine yol açar. Melies ise bu süreçte sinemanın önemini daha iyi anlayarak boş ve konusuz çekimler yapmak yerine günün meşhur olaylarını filme alır ve sinemada öykü türünü yavaş yavaş açığa çıkartır. Film öyküsü için romanlardan yararlanan Melies, Dünya sinemasında çokça tanınan "Aya Seyahat" filmi için Jules Verne ile H. G. Wells'in birer romanından faydalanır (Güvemli, 1960, s. 20). On altı dakikalık bir fantezi türü olan bu film, tüm dünyayı hayretler içerisinde bırakmakla birlikte Amerikalı'ların sahte kopyalarına da maruz kalır. Sinema kariyerini 1914'e kadar sürdüren Melies, bu süreçte yaklaşık 4000 kadar film çevirir. En uzun filmleri ise 700 metreyi aşmaktadır (Duca, 1947, s. 20).

1.1.3. Öykülü Filmlere Doğru

1902 yılına gelindiğinde George Melies'in "Aya Seyahat" filmi ilk öykülü film türü olarak gösterilebilir. Ancak bu konudaki ilk asıl girişim, Edwin S. Porter'in 1903 yılında gerçekleştirmiş olduğu "Büyük Tren Soygunu" adlı filmidir. Sekiz yüz feet uzunluğunda olan bu filmin başrol kadın oyuncusu Marie Murray, sinemadaki ilk kabareyi ortaya koyar (Rotha, 2000, s. 36). Aynı zamanda, duygu

ve gerilimi izleyiciye yoğun bir biçimde aktaran film, ticari açıdan büyük bir başarı elde eder. Dolayısıyla öykülü filmlerin öneminin artmaya başladığı bu dönemde, daha önce bir yenilik olarak görülen sinema, artık bir merak unsuru olmaktan çıkarak seyirlik bir eğlence aracına dönüşür. Öyle ki, ilk başlarda gelir düzeyi düşük kişilerden oluşan izler kitle, öykülü filmlerin sinemada yer almaya başlamasıyla gelir ve eğitim düzeyi yüksek kişilere doğru kayar. Kısa kısa öykülerin anlatıldığı sinema filmlerinin ilgi görmesinin ardından tiyatro oyunları da filme aktarılır. Böylelikle sinema filmlerinde oluşan öykü yapısı, zamanla oyunculuk ve filmsel anlatımın gelişmesine katkı sağlar (Özden, 2004, s. 20).

“Büyük Tren Soygunu”nun elde ettiği başarı sonrası “Büyük Banka Soygunu”, “Tracked by Bloodhounds; or, A Lynching at Cripple Creek” gibi benzer türde filmler çekilmeye başlanır (Rotha, 2000, s. 36). Daha sonra 1908’den Birinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde tiyatro eserlerinin işlendiği filmler yer alır (Betton, 1995, s. 8). Özellikle Fransız Sineması’nda tiyatro kökenli oyuncu ve yazarların ağırlıklı olarak bulunması “Film d’Art” olarak adlandırılan dönemin oluşmasında büyük etken teşkil eder. “Film d’Art” ismi Lafitte kardeşler tarafından kurulan bir yapımevi isminden gelir (Teksoy, 2009, s. 40). Tiyatro eserleri modası olarak da bilinen bu dönemde filmler bütünüyle edebiyat eserlerinden oluşmakta ve Fransız Tiyatrosu büyük ölçüde sinemaya aktarılmaktadır. Bu durum tiyatro oyuncularının ön plana çıkmasına ve yıldız aktörlerin oluşmasına yol açar (Betton, 1995, s. 8).

Film d’Art döneminde çekilen en önemli eser “Guise Düğü’nün Öldürülmesi” (1908)’dir. Üç yüz metre uzunluğunda ve yirmi dakika gibi bir izlenme süresine sahip olan bu film, sinemada sanat anlayışını ortaya çıkarmakla birlikte Amerika ve Avrupa’nın diğer ülkeleri tarafından da ilgi görür. Ayrıca bilinen bazı oyuncuların da yer aldığı bu filmde Camille Saint-Saens’in bestelemiş olduğu ilk film müziği orkestra eşliğinde izleyiciye sunulur (Teksoy, 2009, s. 40-41). Dolayısıyla sinema tarihi içerisinde ayrı bir yere sahip olan film, öykülü filmlerin sinema için vazgeçilmezliğini de vurgular niteliktedir.

Öykülü filmler bağlamında sinemanın tiyatro eserlerinden faydalanması hiç kuşkusuz iki sanat dalı arasındaki benzer yönler ile alakalı bir durumdur. İki sanat dalının da görsel bir temaşayı izleyiciye aktarması bu benzerliğin en belirgin kanıtıdır. Ancak sinema, yapı ve anlatım biçimi açısından tiyatrodan farklılıklar

gösterdiğinden birebir tiyatro sanatı ile özdeşleştiği söylenemez. Bu nedenle içerik üretiminde tiyatrodan bağımsız olarak yeni arayışlar içerisine girer (Özden, 2004, s. 21). Neticede bir başka alan olan edebiyat alanına yönelerek eserlerin filmlere aktarılması ile *sine-roman* modası açığa çıkar. Bu yaklaşım içerisinde Victorien Jasset'in "Nick Carter" (ilk polisiye), "Zigomar" serisi ve Louis Feuillade'in "Olduğu Gibi Hayat" serisi, "Fantomalar" gibi filmler yer almaktadır (Betton, 1990, s. 8).

Sinema alanındaki içerik üretimine yönelik yapılan bu arayışlar kısa zamanda türler kavramını açığa çıkartır ve filmler içeriklerine göre türlere ayrılarak gruplandırılır. Özellikle 1896 yılında Charles Pathe tarafından kurulan Pathe yapım evi sinemadaki rekabet ortamını arttırarak film türlerinin zenginleşmesine ve dev yapımların ortaya çıkmasına yol açar (Özön, 1985, s. 159-160). Nitekim Pathe film şirketi tarafından kurulan Yazarlar ve Edebiyatçılar Sinema Derneği, 1910-1914 yılları arasında sinema sektöründeki hızlı ilerleyiş ve rekabet sebebiyle senaryo üretimini hızlandırır ve haftada bir film çekilmesine olanak sağlar (Güvemli, 1960, s. 42).

1911-1914 yılları arasında gelişen sinema endüstrisi ile birlikte filmlerin izlenme süreleri de artmaya başlar. Daha önce bin feet olan filmler artık uzun metrajlı yapımlara doğru ilerlemektedir (Rotha, 2000, s. 38). Diğer yandan film türleri arasında güldürü, polisiye, tarihsel, dram ve melodram gibi türler açığa çıkmaktadır. Bunlar içerisinde güldürü ve tarihsel yapımlar savaş öncesi dönemde en dikkat çeken ve ilgi duyulan konulardır (Özön, 1985, s. 160). Tarihsel yapıt anlamında Louis Mercanton'un yönettiği ve Sarah Bernhart'ın başrolde oynadığı "Queen Elizabeth" filmi ve İtalya'nın zengin tarihinin sinemada yansıtıldığı "Odyssey", "Truva'nın Düşüşü", "Faust", "Üç Silahşörler", "Roma'nın Yağmalanması" filmleri önemli bir yere sahiptir. Bunlar dışında en büyük tarihsel yapıt ise 1912'de gerçekleştirilen ve sekiz bin feet uzunluğunda olan "Quo Vadis" i filmidir (Rotha, 2000, s. 38-39). Yine bu dönemde güldürü filmlerinin ilgi görmesi sinema sektörü için ayrı bir etken niteliği taşır. Özellikle Max Linder'in filmleri bu konuda önemli bir yer tutarken kendisinin de dünyaca tanınmasını sağlamaktadır. Hem oyuncu hem yönetmen olarak filmlerde yer alan Linder, "Max ve Açılış" (1910), "Kınakına Kurbanı Max" (1911) gibi başyapıtlara yer verir (Betton, 1995, s. 8-9).

Bu noktada, savaş öncesi dönemde güldürü ve tarihsel film türleri izleyicinin beğeni ve tatmin ihtiyacını karşılarken, filmlerdeki öykü yapısının giderek daha sağlam kalıplara büründüğü ve ilerleyen süreçte öykü yapısının endüstri ve teknik gelişmelere bağlı olarak şekillendiği anlaşılmaktadır.

1.1.4. Sinema Endüstrisinin Oluşumu ve Teknik Gelişmeler

Öykülü filmlerin açığa çıkması ile filmler izler kitle adına daha çekici ve izlenebilir bir hâl alır. Bu durum, film üretimini arttırmakla beraber kısa zamanda üretimin bireysellikten kurumsal alana geçmesine neden olur ve sinema alanında birçok yapım şirketi yavaş yavaş bu alan içerisinde yer alarak endüstriyel yapıyı oluşturmaya başlar.

Sinema sektöründeki en önemli endüstriyel yapıyı 1896 yılında Fransız Charles Pathe, kardeşleri Theophile, Jacques ve Emile ile birlikte kurar. Pathe-Freres yapımevi olarak anılan bu işletme 35 bin frank gibi bir maliyete sahiptir. Vincennes'da büyük bir stüdyo kuran Pathe, film üretimin başına Ferdinand Zecca'yı getirir. Daha sonra başka başka yönetmenlerin de katılacağı bu yapım evi sürekli olarak film üretmeye başlar. Bu dönemde hızlı, ucuz ve kolay bir üretim yolunu tutan Charles Pathe, her filmi birçok kez kopya haline getirerek satmaktadır. Günlük 60 bin metre kopya sayısına ulaşan filmler ortalama 50 metre uzunluğunda olmakta ve yıllık üretim 12 bin metreyi bulmaktadır. 1907 yılına gelindiğinde Pathe, filmleri satmak yerine kiralama yoluna gider. Böylelikle sinema endüstrisi daha işler hale gelir. Diğer yandan şirket, kırsal kesimden Dünya'ya açılmaya başlayarak birçok ülkede şubeler açar. 1912 yılına gelindiğinde ise gelir seviyesi daha yüksek bir hal alır. Charles Pathe, kurmuş olduğu bu işletme sayesinde adeta sinemanın bilinmeyen bir yönünü keşfetmiştir. Nitekim kendisi de bu durumu anılarında şöyle özetler: "Sinemayı bulmadım ama bir sanayi kolu haline getirdim" (Teksoy, 2009, s. 42). Bu söylem aynı zaman sinemanın ilerleyen süreçte nasıl bir hal alacağını göstergesidir.

Birinci Dünya Savaşı öncesi sinema sanayisinin bir diğer kolunu ise Gaumont şirketi oluşturur. 1895 yılında Leon Gaumont ve Cie ortaklığı ile kurulan bu işletme, ilk olarak sinema gösterici cihazları üretir ve aynı yıl içerisinde gelişmiş araç-gereçlere sahip Dünya'nın ilk büyük stüdyosunu kurar. Yine savaş dönemine kadar stüdyo ve sinema salonu gibi birçok işletme alanı kuran Gaumont şirketi,

özellikle 1911’de Dünya’nın en büyük sinema salonunu olan Gaumont-Palace’sı hizmete sunar. Aynı zamanda Avrupa’nın birçok ülkesinde şubeler açan Gaumont, zaman içinde Pathe gibi ürettiği filmleri satmak yerine kiralama yoluna gider. Film üretiminde Louis Feuillade ve Marcel l’Herbier gibi yönetmenleri bünyesinde barındırarak Fransız sinemasının önemli eserlerine yer verir (Teksoy, 2009, s. 45-46).

Bu iki şirketin sinema alanındaki rekabet ve başarısı 1907’de sektörün üçüncü rakibi olarak gösterilebilecek Eclair film şirketinin kurulmasına yol açar. İş adamları tarafından kurulan sinemanın bu yeni endüstriyel kolu, film üretim çalışmalarına ilk olarak Gaumont’un eski çalışanı Victorin Jasset ile başlar. Burada önemli başarılar elde eden yönetmen Jasset, ilk konulu seri polisiye filmleri ve aktörlerle yıllık antlaşmalar gibi birtakım ilklere imza atar. Özellikle aktörler ile yapmış olduğu yıllık antlaşmalar sürekli çalışmayı beraberinde getirdiğinden yıldız sanatçı tipinin ortaya çıkmasında büyük etken teşkil eder. (Güvemli, 1960, s. 32). Eclair’ın sinema sektöründeki bu başarılı girişimi onu Birinci Dünya Savaşı öncesi Pathe ve Gaumont ile birlikte endüstriyel sinemanın öncülerinden biri haline getirir.

Bu sırada gelişen sinema endüstrisi ile birlikte diğer dünya ülkelerinde sinemanın hızla yayılması kısa zamanda bu ülkelerde filmcilik hareketlerinin başlamasına yol açar. Ancak endüstriyel yapının ilk olarak Fransa kökenli oluştuğu düşünülürse, bu ülkelerde filmler çoğunlukla endüstriyel yapı olmaksızın ilerlemektedir. Öyle ki, İtalyan sineması bu dönemde başta tarihsel yapıtlar olmak üzere sinemada önemli eserler verirken, üretimde çalışan birçok sinema adamını Fransa’dan getirmektedir (Güvemli, 1960, s. 32-34).

Sinemada öykülü filmlerin başarı kazanması ile birlikte endüstriyel anlamda yalnızca film üretimi değil salon işletmeciliği de büyük önem kazanır. İlk olarak; Amerika’nın Pensilvanya eyaletindeki Pittsburgh şehrinde Harry Davis, 1905 yılında Büyük Tren Soygunu adlı filmi 1 nikel (beş sent) karşılında gösterime sunar (Rotha, 2000, s. 36). Genellikle dönemin en alt tabakasından izleyicilerin gittiği bu salonlar, yoğun ilgi gördüklerinden kısa zamanda çoğalır ve *nickelodeon* adını alır. Bu sistemin kâr getirmesiyle Fox, Laemle ve Zukor gibi sinema salon işletmeciliğinin dev isimleri açığa çıkar. İstatiksel açıdan incelendiğinde 1905’lerin başında Amerika’da 10 tane olan sinema salonu 1909’un sonunda 10.000 bini aşmaktadır. Aynı dönemde Fransa’nın 200-300 sinema salonu bulunurken Dünya’nın kalan

kısımında 2.000-3.000 salon bulunmaktadır. Bu durum Amerika'nın sinema işletmeciliğindeki üstünlüğünü de açık bir biçimde göstermektedir (Güvemli, 1960, s. 37-38).

1911 sonrası gelişen ve savaş öncesi oluşumunu neredeyse tamamlayan sinema endüstrisi, özellikle Avrupa sinema sanayinde daha yoğun bir şekilde ilerler. Ayrıca artan izleyici kitlesi ve yoğun taleple birlikte daha büyük stüdyo ve salonlar kurularak ihtiyaçlar karşılanır (Rotha, 2000, s. 38-39).

Teknik açıdan bakıldığında sinema sektörü varlığından günümüze kadar sürekli olarak gelişim içerisindedir. Başlangıcından Birinci Dünya Savaşı'na kadar birçok temel gelişimini tamamlayan sinema, özellikle film sürelerinin uzaması ile hikâye anlatımında önemli bir aşama kaydeder. Ayrıca, sinema içerisinde oluşmaya başlayan farklı anlatım şekilleri ile birçok teknik unsurun da açığa çıkmasını sağlar.

Sinemadaki teknik gelişmelerden biri Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter tarafından açığa çıkarılır. "Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı" (1903) adlı yapıtı ile kurguya dayalı ilk filmsel anlatıyı ortaya koyan Porter, farklı mekânlar içerisinde gelişen olayları aynı zaman diliminde ele alarak paralel kurguyu meydana getirir. Ayrıca film içerisinde ilk yakın plan çekimi ve sahne geçişlerinde kararma-açılma efektini kullanır. Daha sonra 1903 yapımı "Büyük Tren Soygunu" adlı film ile bu teknik anlayışın daha iyi bir ürünü izleyiciye sunar (Teksoy, 2009, s. 76-77).

Diğer yandan 1903-1909 yılları arasında Avrupa'da Hale's Tours diye tabir edilen sinemada ilk atmosfer yaratma işlemi gerçekleştirilir. Büyük bir başarı sağlayan bu sistem, çeşitli ülkelerdeki panoramik ve dönen çekimleri içerisinde barındırır. Bir tren içerisinde yer alan ekran, odanın sonunda bulunur ve demiryolu görüntülerinde tren sarsıntısı için vagon sallandırılarak efekt oluşturulur. Bu şekilde ilk atmosfer ortamı yaratılırken izleyicilere uzak ülkelerin bir tur yanılması sunulur (Rotha, 2000, s. 36-38).

Teknik anlamda bir diğer önemli gelişmeyi ise İngiltere'nin Brighton Okulu ortaya koyar. Sinemacılar topluluğundan meydana gelen bu okul, içerisinde fotoğrafçılıktan gelme birçok kişiyi barındırdığından, daha çok açık hava çekimlerinden oluşan filmler üretir. Ayrıca, fotoğrafçılıkta portre çekimler ağırlıklı olduğundan filmlerde çokça yakın ve değişik planda çekimler kullanılır. Dolayısıyla alıcı aygıt, fotoğraf aygıtı gibi yer değiştirmeye ve bir dinamizm

kazanmaya başlar. Bunlardan en önemlisi yönetmen William Paul'un ilk defa açık havada otomobil içerisine yerleştirdiği kamera ile kaydırma hareketini gerçekleştirmesidir (Özön, 1985, s. 158-159). Brighton Okulu'nda meydana gelen bu gelişmeler kısa zamanda diğer ülke sinemalarına da yayılır.

1.2. SİNEMADA OYUNCULUĞUN GELİŞİMİ

Oyunculuk kavramının ilk olarak görüldüğü alan hiç kuşkusuz sinemayı da yakından ilgilendiren tiyatro sanatıdır. Bu sanatın sinemaya oranla geçmiş tarihi çok uzun bir kökene dayanmakla birlikte sinemayla birçok ortak yönü de bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi insandır. İki sanat dalının da temelini oluşturan insan, bir sanat ögesi olmanın ötesinde oyunu ortaya koyan, ona yön veren ve onu anlamlandıran temel unsur olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle iki sanat dalı açısından da oyunculuk büyük önem arz etmektedir.

Oyunculuk kavramına sinema açısından bakıldığında, sinemanın insanı konu etmeye daha önce de değinildiği üzere bulunuşunun ilk yılları itibari ile gerçekleştiği söylenebilir. Ancak, yine daha önce bahsedildiği üzere sinema, ilk çıkış sürecini belgesel ve haber filmleri ile gerçekleştirdiğinden oyunculuk kavramını genel anlamda ortaya koyduğu söylenemez. Buna karşın kısa zamanda büyük gelişmeler gösteren sinema, 1900'lerin başında öykülü filmlerin açığa çıkmasıyla oyun ve oyunculuga dayalı bir filmsel anlayışı meydana getirir. Daha sonra endüstri ve teknik gelişmelerle birlikte bu durum zamanla vazgeçilmez bir olgu olarak yerini alır.

1.2.1. Oyunculuk

Tiyatro ve sinema üzerine temellendirilen oyunculuk kavramı, iki sanat alanı içerisinde aynı içerik kalıbına sahip olsa da, işlevsel açıdan birtakım farklılıkları ortaya koyduğu bir gerçektir. Bu nedenle sinemaya dair oyunculuk kavramı çeşitli görüş ve açıklamaları beraberinde getirir.

Sinemadaki oyunculuk tanımına ilişkin Oğuz Adanır şu açıklamada bulunur: "Sinema oyuncusu insancıl düşünce, duygu ve davranışlara karşı bütünüyle geçirgen, duyarlı ve yansıtıcı bir yapıya sahip olması gereken kişidir. Hangi durumda, hangi ruhsal sorunlarla karşılaşabileceğini saptadıktan sonra bağlama en uygun davranış ve düşünceleri yeteneklerini kullanarak seyirciye aktarmaya çalışan kişidir." Ayrıca, oyunculugun sinemanın adeta bel kemiği olduğu yönünde

görüş bildiren Adanır, oyunculuk çeşitlerinin de film sayıda kadar çok olduğunu ifade etmektedir (Adanır, 2003, s. 173-174).

Bir diğer açıklamada ise Nijat Özön, oyunculğu bir filmde herhangi bir kişinin canlandırılması olarak yorumlarken görüntü içerisindeki hâl, tutum, davranış ve vermiş olduğu tepkilere bağlı olarak insanı en canlı öge olarak ifade eder. Oyuncunun başlıca görevine de değinen Özön, oyuncu tarafından senaryoda canlandırılacak kişinin en ufak ayrıntıları dâhil olmak üzere bütün yönleri ile ele alınması ve bunun gerçekçi bir biçimde izleyiciye sunulması gerektiğini belirtir (Özön, 2008, s. 111-112). Bir diğer tanımda ise Özön, oyunculğu büyük-küçük bütün rolleri canlandıran kişiler olarak ifade eder. Ayrıca, oyuncularını genel hatları üzerinden başoyuncular, yardımcı oyuncular, ufak rol oyuncularını ve figüranlar olarak kısımlara ayırır (Özön, 1985, s. 51). Edward Dmytryk ve Jean Porter Dmytryk ise “Sinemada Oyunculuk” kitabında konuya ilişkin şu açıklamada bulunur: “sinema oyunculğu kendi öncülleri ve teknikleri olan daha değişik ve dürüst sanat haline getiren, izleyici ile arada kurulamayan yakınlık ve bunun sonuçlarıdır – oyuncuyla izleyici arasına keyfi bir mesafe koyma özgürlüğü” (Akt., Turan, 2017, s. 44).

Oyuncu üzerine fikir yürüten Diderot ise oyuncuyu oynadığı rolün farkında olan bir kişi olarak yorumlamaktadır. Bunun temel nedenini ise oyuncunun farkındalığının yüksek olmasına bağlar. Yani oyuncu sadece bunun için çaba sarf etmektedir (Köse, 2014, s. 33).

Tüm bu tanımlarla birlikte sinemada oyunculuk kavramının kökenine bakıldığında bu kavramın öykülü filmler ile açığa çıktığı anlaşılır. Öyle ki, rol gerektiren öykülü filmlerin Dünya sinemasında gitgide yaygınlaşmaya başlaması oyunculuk sanatını zorunlu hale getirmekte ve zaman içerisinde oyunculğu sinema alanı için farklı bir yapıya bürümektedir (Rotha, 2000, s. 57). Bu durum, oyunculuk kavramını tiyatro ve sinemada ayrı olmak üzere sahne ve kamera oyunculğu şeklinde iki bölüme ayırır. Tiyatroda gerçekleştirilen sahne oyunculğu; oyuncuya hareket imkânı sağlarken, sinemada gerçekleştirilen kamera oyunculğu; oyuncunun hareket imkânını objektifinin görüş açısı ile sınırlandırmaktadır. İki oyunculuktaki bu temel ayrım, oyuncuların oyundaki işlevselliğini belirlemekte ve onları yönlendirmektedir. Örneğin; tiyatro oyununda jest ve mimikler en uzakta oturan izleyicinin görüp algılaması için abartılarak yapılırken sinema filminde

kamera, oyuncuyu net bir biçimde ekran izleyicisine sunduğu için bu gibi durumlar daha sade ve küçük ifadelerle ortaya koyulmaktadır (Solmaz&Yüksel, 2016, s. 586-589).

Oyunculuk kavramının sinemadaki ilk gelişim evresine bakıldığında bu yıllarda sinema, üretim ve tüketime bağlı olarak oyunculukta *Yıldız Sistemi* olarak adlandırılan yeni bir bakış açısını meydana getirir. 19. yüzyılın sonları itibariyle açığa çıkan bu sistem, Amerikalı yapımcıların toplumun orta düzeyine hitap edebilecek, ilgi çekici tiyatro oyuncularından oluşan özel filmler üretmesiyle kendisini gösterir. Neticede bu durum, toplumun orta kesiminin sinemaya yakınlık göstermesine ve bazı film oyuncularına hayranlık duymasına yol açar. Böylelikle filmlerde önemli roller üstlenen ve sinema izleyicisi tarafından kalıplaşan bu kişiler Yıldız Sistemi olgusu altında kendilerini göstermeye başlarlar (Yüksel, 2000, s. 55-56).

Sinemanın ilk döneminde açığa çıkan ve önemli bir yer tutan Yıldız Sistemi, birçok ülke sinemasında yaygınlaşmaya başlayarak kendi varlığını sonraki dönemlere de taşımıştır. Ancak, sinemadaki anlatım dili zaman içerisinde gelişme kaydettiğinden oyunculuga yönelik yeni bakış açıları ve ifade şekilleri ortaya çıkmaktadır. Özellikle akımlar olarak nitelendirilen belirli dönemlerde, bazı ülke sinemaları yeni anlatım dilleri oluşturmakta ve bu anlatım dillerine bağlı olarak farklı oyunculuk kalıplarına yer vermektedir.

1.2.2. Akımlarla Gelişen Oyunculuk

Sinemada oyunculuk kavramı bahsedildiği gibi kendisini en belirgin olarak öykülü filmler ile gösterir. Zaman içerisinde bu filmlerin türlere ayrılması ve sinema dili açısından farklı anlatım tarzlarının ortaya çıkması, sinemada oyunculugu başka başka kalıplara bürümekte ve bunlara yeni anlamlar kazandırmaktadır.

Dünya sinema tarihi içerisinde önemli bir yer tutan akımlar, ülke sinemalarına bağlı olarak birbirine yakın ve birbirinden uzak zaman dilimleri içerisinde kendilerini gösterirler. Akımlar, sinemada yeni bir anlatım tarzını ortaya koyarken oyunculukta birbirinden farklı gelişimleri de beraberinde getirir. Bu nedenle, sinema tarihinde akımların, oyunculugun temel gelişim noktaları bağlamında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

1.2.2.1. Dışavurumculuk Akımı ve Oyunculuk

Ekspresyonizm olarak da ifade edilen Dışavurumculuk akımı ilk olarak 1890'larda Norveçli Edvard Munch, Avusturyalı Gustav Klimt, Belçikalı James Ensor gibi sanatçıların resimlerinde görülmeye başlanır. 1900'lerin başlarında "Die Brücke" (Köprü) adında bir grup Alman sanatçı tarafından açığa çıkan akım, temelde Pozitivizm, Natüralizm ve Empresyonizm akımlarına karşı olarak doğmuştur. En belirgin özelliği doğayı olduğu gibi aktarmak yerine bunları iç dünyanın etkisinde kalarak şekillendirmek ve bilinen gerçekliğin yerine sanatçının özgün görüşüne yer vermektir (<https://www.istanbulsanatevi.com/>).

Alman sinemasında kendisini gösteren ve Birinci Dünya Savaşı sonrası 1919-1924 dönemini kapsayan bu akım, sessiz sinemanın altın çağı olarak kabul edilen 1924-1927 yılları arasında da etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. Akımın temel özelliği olan psikolojik anlatı şekli; öykülerin ruh hastaları, katiller ve çılgın bilim adamları gibi karakterler üzerine kurulmasına yol açar. Diğer yandan filmlerde dekorların deforme bir biçimde yer alması akımın en belirgin özellikleri arasında bulunur. Sinemada bu akıma ilişkin en önemli eser, 1920'de Robert Wiene'nin yönettiği "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filmidir. Film, Dışavurumcu Alman sinemasının başlangıcı olarak görülmekle birlikte psikolojik film türünün ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Biryıldız, 1992, s. 240). Bu akım içerisinde yer alan diğer önemli filmler ise Golem (1920), Genuine (1920), Nosferatu (1922) ve Dr. Mabuse (1922) gibi yapıtlardır (Onaran, 1986, s. 133-134).

Sinemaya resim ve tiyatro gibi sanat dallarından geçen Dışavurumculuk akımı, filmlerde belirgin olarak ışıklandırma, dekor ve oyunculuk üzerinde etkisini gösterir. Psikolojik durum ve olayların aktarıldığı ve yaşanan dönem itibariyle toplumun ruhsal bunalımına değinildiği bu filmlerde, dekor üzerinde deforme ve kübik biçimlere yer verilirken ışıklandırmada karanlık-aydınlık zıtlığı ortaya konulur. Bu durum filmlerde yaratılmak istenen psikolojik olguyu meydana getirirken aynı zamanda karakterler üzerinden "Ben" in derinliklerine dalınmasına yol açar (Biryıldız, 1992, s. 235-236).

Oyuncululuğun da şekillendiği bu noktada, karakterler aşırı makyaj ve korkunç kostümler ile film içerisinde yer almaktadır (Onaran, 1986, s. 134). Özellikle "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filminde aktörlerin kostüm ve makyajları filmin

korku dolu bir yapıya sahip olmasına neden olurken oluşturulan makyaj ile karakterin iç dünyası dışavurulur. Diğer yandan oyunculukta geliştirilen yeni sinematik yöntemler “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” filminde coşku, hiddet ve öfkenin aktarılmasında da etkilidir. Oyunculuktaki bir diğer unsur ise başta Caligari olmak üzere diğer dışavurum filmlerinde de görülen, oyuncuların sahne içerisinde bir resim tablosu dizaynı şeklinde hareket etmesidir. Bu anlayışa göre oyuncular, sahnenin hâkim olunmayan kısmında hareketlerini çabuklaştırırken hâkim olunan kısmında ise hareketsiz veya daha yavaş davranışlar içerisinde bulunurlar (Biryıldız, 1992, s. 240-241).

Elbette ki, bu akım içerisinde yer alan oyunculuklar dönemin toplumsal ve savaş sonrası ruhsal durumunun soyut bir biçimde aktarılması olarak yorumlanabilir. Ancak, oyunculuktaki temel yönelim psikolojik anlatıma bağlı olduğundan bu anlatım içerisinde toplum bireyinin bilinçaltı eğilimlerine de vurgu yapılmaktadır. Bu nedenle Dışavurumculuk akımındaki temel oyunculuk kavramı içsel benliği dışa yansıtmak olduğundan filmlerde yer alan ürpertici ve korkunç oyunculuklar dekor, makyaj ve ışıklandırmanın etkili bir biçimde kullanılmasıyla açığa çıkmaktadır.

1.2.2.2. Şairane Gerçekçilik ve Oyunculuk

Dünya ekonomisinin en bulanımlı olduğu dönemde açığa çıkan bu akım, 1930’lara doğru Fransız sineması üzerinde kendisini göstermeye başlar. Buna yönelik yapılan çalışmalarda en başarılı örnekleri Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carne gibi yönetmenler verir. Şiirsel gerçekçilik olarak da ifade edilen bu akımın temelinde sinemanın özgün diliyle toplumsal içerikli konulara yer vererek bunları ön plana çıkarmak yatar. Benimsenen *öncü* (avangard) sinemanın ilkelerini de geliştirerek günlük yaşam, toplumsal ve ideolojik sorunlar ve politika gibi konuların yer aldığı filmler yapılır. Ayrıca bireysel ve toplumsal konulara gerçekçi bir yaklaşım içerisinde bulunan akımın bir diğer özelliği, 19. yüzyıl Natürallizm akımının ilkeleri ile 20. yüzyıl başlarındaki sosyalist kültürel anlayışını bütünleştirerek sinemaya uygulamasıdır. Böylelikle otuzlu yıllarda Fransız sineması; siyasal, kültürel ve ideolojik içeriğin sanatsal kaygılarla buluştuğu yeni bir anlayış içerisine girer (Teksoy, 2009, s. 265).

İkinci Dünya Savaşı öncesi Şairane Gerçekçilik akımı yönetmelerinden olan Marcel Carne, her ne kadar bu akımın en önemli ve tek temsilcisi olarak görülse de akım içerisinde yer alan Jean Vigo, Marcel Lherbier ve Julien Duvivier gibi yönetmenlerin yapmış olduğu çalışmalar da akımın oluşumunda önemli paya sahiptir. Özellikle Jean Vigo'nun "Hal ve Gidiş Sıfır" (1932) ile "L'Atalante" (1934)'si, Marcel Lherbier'in "Atmaca" (1933) ile "Saadet" (1934)'i ve Julien Duvivier'nin "Pépé le Moko" (1936)'su Şairane Gerçekçiliği belli ölçülerde yansıtan önemli yapıtlardandır. Filmlerdeki ortak nokta ise kadın erkek ilişkisi üzerinden şiirsel bir anlatım edinmesi ve trajik bir son ile gerçekçi yapıya bürünmesidir. Ancak Marcel Carne'nin yapmış olduğu çalışmalar, özellikle "Sisler Rıhtımı" (1938) ve "Gün Doğarken" (1939) bu ortak özellikler dışında akımın tüm öğelerini barındırmakta ve Carne'nin akım içerisinde en başarılı yönetmen olarak anılmasını sağlamaktadır (Onaran, 1986, s. 138-140).

Şairane Gerçekçilik kavramı anlam bakımından filmin içerik öğeleri ile özdeşerek açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla filmlerdeki şairanelik genel anlamda çevre ve karakter üzerinden kendisini gösterir. Çevre, yani yaratılan ortam veya mekânın bir şiirsel havası taşınması gerekir; sisli limanlar, yağmurdan ıslanmış caddeler, تنها kır kahveleri,...vb. gibi. Karakter ise başta filmin kahramanları olmak üzere konuya uygun rollerde seçilir. Buna göre erkek karakterler asker kaçağı ve umutsuz katillerden oluşurken, kadın karakterler mutsuz evlilik yapmış veya sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan kişilerden oluşur. Filmlerin gerçekçi tarafı ise başroldeki erkek karakterin şiirsel bir dizgede devam eden rüyasının polis veya gangsterler tarafından bozulmasıdır (Onaran, 1986, s. 138). Özellikle karakterler üzerine kurulan şairanelik ve gerçekçilik kavramı bu filmlerde şekillenen oyunculuğun da temel çıkış noktasıdır.

Şairane Gerçekçilik kavramı kapsamında süregelen oyunculuklar, genellikle imkânsız aşklar ile şekillenerek bu konu bağlamında filmin dekor ve atmosferindeki gerçekçi yapısı ile bütünleşir. Dolayısıyla filmlerdeki sisli, yağmurlu ve تنها mekânlar gerçekliğin bilinen bir ölçütü olurken aynı zamanda şiirsel ve naifliğin ayrı bir görünümü halini alır. Bu durum hem konu hem de çevreye uygun karakter yaratımını zorunlu kılar. Bu noktada, filmin ana karakteri olan kadın ve erkek arasındaki aşk ilişkisi, filmin temel konu kalıbı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerdeki bu aşk ilişkisi imkânsız olmakla birlikte buna yönelik istek ve arzuların

karakterde baş göstermesi, anlatımın dramatik özellikleri arasında yer almaktadır. Karakterdeki bu anlatım şekli, şiirselliği mekân uyumu içerisinde ortaya koyarken gerçeklik kavramının filmin son bölümlerinde trajik bir biçimde açığa çıkması ile oyunculuğun iki yönde şekillendiğini göstermektedir. Kısaca bu durum, var olan gerçeklik ile vazgeçilmeyen aşk rüyalarının bir dizi buluşması niteliğindedir (Onaran, 1986, s. 138-140). Neticede akım içerisinde yer alan oyunculuk, şiirsellikten gelen soyutluk ve gerçeklikten gelen dramatik yapıyla bir anlam kazanmaktadır.

1.2.2.3. Yeni Gerçekçilik ve Oyunculuk

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da ortaya çıkan ve ilk olarak edebiyat alanında kendisini gösteren Yeni Gerçekçilik, İtalyan sinemasında savaşın ve faşist yönetimin yol açtığı toplumsal meseleleri gerçekçi bir dille ele alan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır (Onaran, 1986, s. 141). Akımın sinemadaki ilk izlenimini, Luchino Visconti'nin "Postacı Kapıyı İki Kez Çalar" romanından uyarladığı 1943 yapımı "Tutku" filmi verir. 1945'te ise Roberto Rossellini'nin gerçekleştirdiği "Roma Açık Şehir" filmi akımı başlatan ilk yapıt olarak kabul edilir (Teksoy, 2009, s. 327).

Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkmasındaki temel etkenler arasında; İkinci Dünya Savaşı'nın açmış olduğu yıkım ve buna bağlı olarak toplumsal sorunlar, savaş yıllarında belgesel filmciliğin artması ve ülke yönetiminde faşizmin etkisi gösterilebilir. (Özön, 1985, s. 205). Akımın bilinen özellikleri arasında ise; kameranın sokağa taşınması, doğal ortamların kullanılması, ışıklandırmada güneş ışığına yer verilmesi, amatör oyuncuların bulunması ve mevcut atmosferin kullanılması gibi unsurlar yer almaktadır. Ayrıca, akımın kendinden önceki beyaz telefonlu burjuva filmlerin aksine gerçekçi ve sade bir dil edinmesi ve antifaşist bir anlatımı barındırması yine başlıca özellikleri arasında gösterilebilir. Bu özellikleri ile akımın genel şekli minimalist sinema anlayışı ile bağdaşmaktadır (Özdoğru, 2004, s. 68). Öte yandan filmlerin bu tarz oluşumu; savaşın açmış olduğu yıkım nedeniyle stüdyoların kullanılamaz olmasına, ham madde ve donanım eksikliğine ve sermaye yoksunluğuna bağlıdır (Teksoy, 2009, s. 328).

1950'li yılların başlarına kadar etkinliğini büyük ölçüde sürdüren ve akımın en seçkin yönetmenleri arasında yer alan Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ve

Luchino Visconti akıma dair önemli filmler üretir. Bunlar arasında; De Sica'nın "Kaldırım Çocukları" (1946), "Bisiklet Hırsızları" (1948), "Milano Mucizesi" (1951), "Umberto D." (1951); Rossellini'nin "Paisa" (1946), "Almanya Sıfır Yılı" (1947) ve Visconti'nin "Yer Sarsılıyor" (1948) filmleri yer alır (Betton, 1995, s. 74-75).

Savaş dönemi izlenimlerini gösteren ve bu dönemin belgesel sinema anlayışından etkilenen Yeni Gerçekçilik akımı, filmlerinde yarı belgesel özelliği taşımaktadır (Özön, 2008, s. 201). Dolayısıyla içinde bulunduğu dönemin günlük yaşamına çokça değinilmekte ve oyunculukta gerçek kişilere ağırlık verilmektedir. Buna ilişkin önemli bir ayrıntı olarak Roberto Rossellini'nin "Paisa" (1946) filminde bütün oyuncularını yöredeki halktan seçmesi ve konuşma dilini o yöreye özgü şiveyle kullanılması gösterilebilir. Film, yeni gerçekçiliğin doruk noktası olmakla birlikte sinema tarihinde, bütün oyuncuların sokaktaki kişilerden oluştuğu ilk film olma özelliğini taşır (Teksoy, 2009, s. 329-330).

Kendinden önceki diğer sinema akımı ve türleri aksine oyunculuk kavramında, bulunduğu dönem ve toplumsal yaşam şartlarına bağlı olarak belirgin bir biçimde farklılık gösteren Yeni Gerçekçilik akımı, isminden de çağrıştırılabileceği gibi yapısında barındırdığı tüm sinemasal özelliklerle birlikte oyunculuk kavramında gerçekliği belirgin bir biçimde ortaya koyma çabası içerisindedir.

Yeni Gerçekçilik'te anlamın çoğu sosyo-kültürel ortam ile aktarıldığından ve karakterler toplumsal bir çevreyi temsil ettiğinden karakterin bireyselleşmesi toplumsal konuma bağlı olarak şekillenmektedir (Kovacs, 2010, s. 182). Bununla birlikte akımın genel yapısında yer alan karakterler; kesin hedefleri olan, kader ve etkinlikleri sürece kendisini idame ettiren, bahtsız, tipik olarak toplumdan dışlanmış ve karakter olarak imgelerini kaybetmiş kişilerden oluşmaktadır (Kovacs, 2010, s. 268).

1.2.2.4. Yeni Dalga ve Oyunculuk

Fransız sinemasına özgü olan bu akım, kendisini ilk olarak roman alanında gösterir. "Yeni Roman" adı altında edebiyata uyarlanan bu anlayış İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Dalga adı altında sinemaya geçmeye başlar. Akımın ilk ifade edildiği yer ise Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve Andre Bazin'nin kurduğu Les

Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisidir. Bu dergiye daha sonra François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi geleceğin ve akımın önde gelen yönetmenleri katılır. Genç sinemacılar olarak anılacak bu kişilerden François Truffaut, derginin 31. sayısında yazdığı “Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi” başlıklı yazısı ile *yaratıcı yönetmen* (auteur) anlayışını gündeme getirir. Buna yakın bir diğer görüşü daha önceleri dile getiren Alexandre Astruc, sinemanın resim ve roman gibi özerk bir anlatım aracı olduğunu ve film çekmek için teknik bilgiye gerek olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü kendisine göre yazar, roman ve resimde olduğu gibi düşüncelerini sinema aracılığıyla ifade edebilmektedir. Diğer yandan bu anlayışı "la politique des auteurs" (yaratıcı yönetmenler politikası) olarak tanımlayan Andre Bazin, akımın temel ilkesini ortaya koymaktadır (Teksoy, 2009, s. 483-484).

Savaş sonrası ilk yıllarda kendisini göstermeye başlayan bu akım, ilk olarak Roger Vadim’in “Ve Tanrı Kadını Yarattı” filmi ile açığa çıkar (Onaran, 1986, s. 147). Daha sonra Alain Resnais’in “Hiroşima Sevgilim” (1958) ve 1959 Cannes Film Şenliği’nde en iyi yönetmen ödülünü alan François Truffaut’ın “400 Darbe” (1959) filmi ile doğuşu kesin olarak gerçekleşir. (Teksoy, 2009, s. 484). Bilinen önemli yönetmenleri arasında; Alain Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Louis Maile, Marcel Camus ve Jacques Doniol-Valcroz gibi isimler bulunmaktadır (Onaran, 1986, s. 147).

Bu akım içerisinde yer alan filmlerin ortak özellikleri; düşük bütçeli yapımlar olması, senaryosu yönetmen tarafından kaleme alınması, edebiyat uyarlamasından kaçınılması, gün ışığı ve sokak çekimlerinden yararlanılması, profesyonel oyuncu yerine amatör oyuncular kullanılması, doğaçlama oyunlara yer verilmesi ve uzun planların çokça kullanılmasıdır (Teksoy, 2009, s. 484). Bunlar dışında kurgu ve kamera kullanımında alışılmışın dışında tekniklere yer verilmesi, filmlerin biçimsel anlamda ortak özellikleri arasında yer almaktadır. Örnek olarak; birbirini anlatı içerisinde fark edilmeyecek şekilde takip eden kesme geçişlerin yerini sıçramalı geçişlerin alması gösterilebilir (Wiegand, Akt., Midilli, 2014, s. 20). Öte yandan içerik bağlamında Yeni Gerçekçiliğin aksine apolitik bir anlayış edinerek siyasal ve toplumsal konulardan uzak durması da bir diğer ortak özelliğidir (Teksoy, 2009, s. 484-485).

Kendisinden önceki akımlarda veya sinema anlayışlarında olduğu gibi Yeni Dalga içerisinde de oyunculuk, akımın getirdiği sinema dili ve teknik anlayışlar çerçevesinde şekillenerek farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Her şeyden önce “auteur” kavramının ortaya çıkması ve bu bağlamda yönetmenlerin filmlerindeki etkinlikleri, oyuncuların karakter yönelimlerini etkileyen en önemli faktörlerden birisi olduğu söylenebilir.

İlk olarak bakıldığında oyuncu seçimi, Yeni Gerçeklik’te olduğu gibi bu akımda da çoğunluğu profesyonel olmayan oyuncularından oluşmaktadır. Bunun temel nedeni akımı harekete geçiren genç sinemacıların kısıtlı bütçeler dâhilinde filmleri gerçekleştiriyor olmasından kaynaklanır. Diğer yandan dış çekimlere ağırlık verilerek çekimlerin Paris sokaklarında yapılması ve karakterlerin aktüel bir kamera ile takip edilerek kayda alınması oyunculuğu etkileyen önemli faktörlerdendir (Odabaş, 1994, s. 282).

Yönetmenlerin filmlere olan büyük etkisi ve kamerayı bir yazarın kalemi gibi kullanarak düşüncelerini filmlere aktarış biçimi, oyuncuların filmlerdeki karakteristik özelliklerini de büyük oranda etkilemektedir. Genç sinemacılar, ele aldıkları çoğu filmde insanların iç dünyasını irdelediklerinden ve öz yaşama çokça yer verdiklerinden gençlik ve cinsellik üzerine kendilerinden önceki birçok sinemacının yaklaşmadığı konulara değinirler. Ayrıca bir başka husus, filmlerde yer alan karakterlerin büyük bir bölümünün yönetmenler ile aynı yaş grubuna sahip olmasıdır. Bu durumun güncel yaşam ve olaylardaki gerçeğe yakınlık ile büyük bir bağlantı içerisinde olduğu görülür (Odabaş, 1994, s. 285-286).

Genç sinemacıların bu yaklaşımı, sinemayı sanatsal bir forma dönüştürürken aynı zamanda auteur kuramının getirdiği anlayış çerçevesinde her birinin filmlerdeki bakış açısı, oyuncu seçimi ve yönetimini belli noktalarda ayrıştırmaktadır. Örneğin; akım içerisinde Truffaut, Godard ve Rohmer gibi yönetmenler, filmlerinde ağırlıklı olarak amatör oyunculara yer verirken onlar üzerindeki düşünce ve uygulamaları da farklılıklar göstermektedir.

Buna ilişkin Truffaut, oyuncularını yönetmediğini onları sadece yönlendirdiğini dile getirir (Monaco, 2006, s. 82). Ayrıca filmlerinde yer alan karakterleri toplumun kenarında yaşayan naif ve kırılğan kişiler olarak tanımlar. Özellikle erkek karakterler aciz ve zayıf bir durumdadır. Öte yandan “Jules ve

Jim”den “Adele H.nin Öyküsü”ne kadar olan bütün filmlerinde kadın karakterler çoğunlukla merkezi konumda yer alır (Monaco, 2006, s. 47-48). Rohmer ise daha çok amatör oyuncular üzerine durur ve onları kendince değerli bir konumda tutar. Yönetmen, amatör oyuncuların yalnızca görsel imgelerine değil, aynı zamanda seslerinin niteliğine de vurgu yapmakta ve oyunculukta diyaloga oldukça önem vermektedir. Bu nedenle Rohmer, “Aslan Burcu” filminden beri müzik kullanmaz (Monaco, 2006, s. 287-288). Godard ise kamerayı oyuncuya yönlendirmede en dikkat çeken isimlerdendir. Kimi zaman kamerayı oyuncudan ortama yönelterek izleyicinin düşünmesini sağlar (Monaco, 2006, s. 188-189). Kimi zamanda oyuncular izleyici ile konuşabilsin diye öyküyü durdurur (Monaco, 2006, s. 119). Yeni Dalga içerisindeki bu gibi eğilimler, filmleri farklı kalıplara bürümekle birlikte oyunculunun da temel çıkış noktasını oluşturur.

1.3. SİNEMADA ÇOCUK OYUNCU

Daha önce de bahsedildiği gibi sinemanın temel ögesi olan insan, hiç kuşkusuz yaş, cinsiyet, eğitim ve kültür gibi konularda birtakım farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklardan doğan çeşitlilik ise geçmişte olduğu gibi günümüz sinemasında da filmlere konu olmakta ve oyunculukta temel çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle sinema tarihinin başından beri yer alan çocuk oyuncuların kavramsal olarak nasıl tanımlanıp belirlendiğinin ve sinemada hangi yaş grubuna ait oyuncuların çocuk adı altında değerlendirildiğinin bilinmesi açısından çocuk kavramına kısaca yer verilmesinde fayda var.

1.3.1. Çocuk Kavramı

Çocukluk süreci insanlık tarihi boyunca başta toplumsal yapı olmak üzere birçok etkene bağlı olarak her dönemde ayrı bir biçimde değerlendirildiğinden çocuk kavramına yönelik tek bir tanımdan söz etmek pek mümkün değildir. Ancak bu kavram, 20. yüzyıl itibarıyla açığa çıkan bilimsel çalışmalar neticesinde kendisini yenileyerek daha tutarlı bir hâle bürünmüştür. Bugün ise çocukluk algısı farklı disiplinlerin inceleme alanına girerek sosyolojik, biyolojik, fizyolojik ve psikolojik olmak üzere birçok yönden değerlendirilerek yeni tanımlar kazanmıştır (Sağlam vd., 2016, s. 44-45).

Çocuk kavramına ilk olarak bilimsel yaklaşımlar dâhilinde bakıldığında belirli bir süreç veya dönem üzerinden değerlendirilerek karşımıza çıktığı

görülmektedir. Bu konuda Jean Piaget, Sigmund Freud ve Erik Erikson gibi ünlü teorisyenlerin kişilik gelişimi üzerine yapmış olduğu çalışmalar, buna ilişkin birtakım anlayışları ortaya koymaktadır.

Jean Piaget “Çocukta Zihinsel Gelişim” adlı kitabında çocukluğu Dünya’ya Yeni Gelmiş Süt Çocuğu, İki ile Yedi Yaş Arasındaki Küçük Çocuk ve Yedi İle Oniki Yaş Arasındaki Çocuk olarak psikolojik gelişim evrelerine ayırırken son evrenin 14-15 yaşına kadar sürdüğünü belirtmektedir (Piaget, 1999). Sigmund Freud ise kişilik gelişimi üzerine geliştirdiği psikoseksüel kuram ile, kişiliğin beş aşamadan geçerek oluştuğunu ve bunların; 0-1 Yaş Oral Dönem, 1-3 Yaş Anal Dönem, 3-6 Yaş Fallik Dönem, 6-11 Yaş Latens Dönem ve 11 Yaştan Sonra Genital Dönem olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan ilk dördü çocukluk sürecini kapsarken son dönem ergenlik ve sonraki kişilik gelişim sürecini içermektedir (Özdemir vd., 2012, s. 571). Bir diğer teorisyen Erik Erikson ise insan gelişimini yaşam boyu olarak değerlendirmekte ve bunu psiko-sosyal kuramı üzerinden sekiz evreye ayırmaktadır. Bunlar; Temel Güvene Karşı Güvensizlik Duygusu (0-1 Yaş), Özerkliğe Karşı Kuşku ve Utanç Duygusu (1-3 Yaş), Girişimciliğe Karşı Suçluluk Duygusu (3-6 Yaş), Başarılı Olmaya Karşı Yetersizlik Duygusu (7-11 Yaş), Kimlik Kazanmaya Karşı Kimlik Karmaşası (11-17 Yaş), Yakınlığa Karşı Yalıtılmışlık (17-30 Yaş), Üretkenliğe Karşı Durgunluk (30-60 Yaş), Benlik Bütünlüğüne Karşı Umutsuzluk (60+ Yaş) evreleridir. Erikson, bu evrelerin ikinci, üçüncü ve dördüncü kısımlarında kişiyi çocuk olarak ifade eder (Gürses vd., 2011, s. 155-158).

Neticede bu üç teorisyenin ele aldığı çalışmalarda görünen o ki, çocukluk diye ifade edilen yaşam süreci, genel itibariyle kişinin doğumu veya doğumundan çok kısa bir süre sonra başlamakta ve ergenlik dönemine kadar sürmektedir.

Bilimsel çalışmaların ötesinde çocuk kavramına ilişkin evrensel düzeyde kabul görülen ve toplumsal anlayış içerisinde yer alan birçok tanım bulunmaktadır. Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi’nde çocuk kavramı, erken yaşta reşit olma durumu hariç 18 yaşına kadar gelen bir insanı kapsamaktadır (<https://www.unicef.org/turkey/>). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise; “küçük yaştaki erkek veya kız, soy bakımından oğul veya kız, evlat, bebeklik ile ergenlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız” gibi tanımlamalara yer verilmektedir (<http://www.tdk.gov.tr/>). 5237 sayılı Türk Ceza Kanununun 6. maddesinde çocuk, henüz on sekiz yaşını doldurmamış kişi olarak ifade edilir

(<https://www.tbmm.gov.tr/>). Bir başka tanımda, evli bir çiftten dünyaya gelen toplumsal bir kurumun en küçük bireyi şeklinde yasal bir tanımlama ile açıklanır (Pembecioğlu, 2006, s. 15).Yine bir başka tanımda çocuk, bedensel ve zihinsel gelişim açısından 0-16 yaş grubundaki kişi olarak ifade edilir. (<https://prezi.com/>). Dolayısıyla bu ve bunun gibi birçok tanım, çocukluğun ilk evreden itibaren ergenlik veya 18 yaşına kadar sürdüğünü belirtmektedir.

1.3.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuğun Toplumdaki Yeri

Toplum içerisinde yer alan her insan, hayatın gerekliliklerinden ötürü başta kendisi olmak üzere aile ve çevresine karşı birtakım sorumluluklar üstlenmekte ve yaşamış olduğu topluma bağlı olarak sosyal hayat içerisinde belli bir konuma ulaşmaktadır. İnsanın bir birey olarak toplumda edinmiş olduğu bu konum onun fizyolojik, biyolojik, kişilik,...vb. özelliklere bağlı olarak şekillenmekte ve kimi yönleri ile değişkenlik göstermektedir. Bu durum, toplum içerisinde yer alan, fizyolojik ve biyolojik özellikleri gereği hem yaşça hem de bedenen küçük olan çocuklar için de böyledir.

İnsan yaşamının ilk evrelerinden olan çocukluk, tarihin her döneminde toplum tarafından ayrı bir bakış açısı üzerinden değerlendirilmiş belli bir konuma sahip olmuştur. Tarihi kaynaklara bakıldığında bu durumun kısmen de olsa antik çağlardan itibaren görüldüğü bilinmektedir. “Çocuk ve Toplum” adlı kitabında çocuk imgesini ele alan David Elkind, antik çağda çocuğun toplum yasaları ve kültürü içerisinde eğitilmesi gereken küçük bir yurttaş imgesi olduğunu ifade eder. Ayrıca bu döneme ilişkin verdiği bir örnekte; Babil’de kız ve erkek çocukların altı yaşında okula gittiğini ve yoksul çocukların bile okuma-yazma öğrenebildiğini dile getirir. Bir başka örnekte ise kadın ve erkeklerin daha eşit oldukları Eski Roma’da kız ve erkek çocukların katı disiplinli okullara gittiğini söyler (Elkind, 1999, s. 35-36).

Antik Çağ’dan sonra açığa çıkan Orta Çağ ise, insana dair farklı bakış açıların ve anlayışların var olmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemde özellikle dinin etkisiyle insanın doğuştan kötü bir varlık olduğu ileri sürülerek çocukta ilk günahın izleri sorgulanır. Orta Çağ Avrupa’sında bu çocuklar, dini eğitimin verildiği manastırlarda okutulurken kötülükten arındırılmaya ve doğru yola yöneltilmeye çalışılır. Toplumun daha çok yoksul kesimine hitap eden bu manastırlar hem aileye

yük olan çocukların kurtuluşu olmakta hem de kendilerine hizmet eden yeni bireyler yetiştirmektedir. Ayrıca katı ve disiplinli olan bu okullarda yalnızca erkek çocuklar eğitim almakta kız çocuklar ise çocuk doğuran ve onu yetiştiren bireyler olarak görülmektedir (Erbalaban, 2011, s. 9).

Fransız nüfus bilimcisi ve toplumsal tarihçisi Philippe Aries, 1960'da yazmış olduğu "Eski Devirlerde Çocuk ve Aile Yaşamı" adlı kitabında çocukluk kavramının 16. ve 17. yüzyılda var olmadığını, ergenlik ile çocukluğun birbirine karıştırıldığını ve çocukların erken yaşlarda yetişkin olarak görüldüğünü ifade eder. Çocukların yetişkin olarak görülmeğe başlanması ise ekonomik bağımlılıktan kurtulmalarıyla ilintilidir. Çünkü her yetişkin birey, ekonomik olarak yaşam şartlarını yerine getirdikleri zaman kendi yaşam düzenlerini kurmaya başlar. Ayrıca Aries, 1600 yıllarda 3-4 yaşına gelen çocukların oyun ve eğlencelerini azaltarak bitirdiklerini ve kendi yaşlıları veya büyükleriyle yetişkin oyunlar oynadıklarını dile getirmektedir (Tan, 1989, s. 76-78).

Rönesans'la birlikte 17. yüzyıl sonlarına doğru gelindiğinde çocuğa dair bakış açıları da tekrar şekillenmektedir. Bu dönemde ilk kez masumiyetini kazanan çocuk, doğuştan kötü ve günahkâr bireyler olmaktan çıkarak bebekler gibi sevilip okşanacak kişilere dönüşür. Böylelikle çocuklar üzerindeki hassasiyet artarak, başta varlıklı ve soylu aileler olmak üzere daha çok ülkenin büyük kentlerinde çocuğun gözetilip korunması gerektiği düşünülür. Kırsal kesim ve küçük kentlerde ise çocuğa dair önceki anlayış geçerliliğini sürdürdüğünden çocuk, yetişkin bir birey olarak algılanmaya devam etmektedir. Bu durum, çocukların aile ekonomisine katkı sağlamak amacıyla erken yaşlarda çalıştırılmaları ile doğrudan ilintilidir. Diğer yandan çocukluk algısının yavaş yavaş oluşmaya başladığı bu dönemde çocuklar, daha önce yetişkinler gibi giyinirken 17. yüzyıl sonları itibarıyla kendilerine özgü giysiler giymeye başlar (Tan, 1989, s. 78-83). Ayrıca Orta Çağ'da kendi oyun ve oyuncaklarını icat ederken ve oyun alanları yalnızca tarla ve bahçeleri kapsarken (Erbalaban, 2011, s. 13) bu dönemde onlar için özel oyuncaklar yapılır (Tan, 1989, s. 78).

Rönesans'la birlikte masumiyetini kazanan çocuk, gelişen eğitim şekliyle birlikte yetişkinler arasındaki sınırlarını da oluşturmaya başlar. İlk olarak ayıp duygusunun bireyler arasında yer edinmeye başlaması, çocukların yetişkinlerden ayrı tutulmasında önemli bir etkidir. Oysa Orta Çağ'da çocuklar, yetişkin bireyler

olarak görüldüğünden her konuda rahat ve özgür bir yaşam sürmekte ve herhangi bir ayırım gözetilmemektedir. (Erbalaban, 2011, s. 16-18).

18. yüzyıla gelindiğinde toplum genelinde kabul görülmeye başlanan çocuk algısı, kendine yönelik birtakım gelişmeleri de beraberinde getirir. Bunlar; çocuğun bedensel sağlığı ve temizliğinin aile içinde gerekli görülen bir anlayış olması (Tan, 1989, s. 78), masum çocuk imajının iyice belirmesi, çocuk kıyafetlerinin ortaya çıkması ve 17. yüzyılda başlayan çocuk edebiyatının gelişerek devam etmesi şeklinde açıklanabilir (Erbalaban, 2011, s. 21).

19. yüzyılda devam eden bu gelişmeler, çocuğu toplum içerisinde ayrıcalıklı bir konuma ulaştırırken kendi içerisinde de birtakım ayrımlara götürmektedir. Özellikle 18. yüzyıldan sonra eğitimin şekillenmeye başlanması ve buna bağlı olarak çocukluğun daha uzun bir süreç halini alması, çocukların yaşa göre sınıflandırılmasına yol açmaktadır (Tan, 1989, s. 87). Devam eden süreçte ise çocuklar, toplumda daha çok benimsenerek masumiyetin vazgeçilmez bir figürü haline dönüşür. Ancak geçmiş dönemlerde olduğu gibi toplumun yoksul kesimlerinde çocuklara yönelik bakış açısı ve yaşanan çocukluk dönemleri Orta Çağ'a yakın bir izlenim taşır. Bunun temel nedeni, Orta Çağ'da olduğu gibi çocuğun bir günah temsili olarak görülmesi değil, aile ekonomisine katkı sağlayabilen bir birey olarak algılanmasıdır.

Son olarak; çocuklara genel anlamda bakıldığında onların, toplumsal ve kültürel yaşam şekillerine bağlı olarak tutum ve davranışlarında değişkenlikler gösterdiği açıkça anlaşılmaktadır. Dolayısıyla günümüz çocukları başta teknolojik gelişmelere bağlı olarak; değişen yaşam koşullarında yaratıcı, espirili ve ekonomik bir dille kendilerini ifade edebilen bir birey halini alır (Özsoy, 2017, s. 359).

1.3.3. İlk Sinema Filmlerinde Çocuk İmgesi

Daha önce de bahsedildiği üzere sinemanın temel ögesi olarak yer alan insan, sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte kendisini ilk filmlerde göstermeye başlar. Neticede bu filmlerde birçok birey gibi çocuklara da yer verildiğinden sinemada ilk çocuk imgesinin yavaş yavaş oluştuğu söylenebilir.

Sinemada çocuk ögesine ilişkin Ulus Baker'in "Beyin Ekran" isimli kitabında, sinemanın belirli dönemlerde çocuk karakterlere ihtiyaç duyduğu belirtilmektedir. Ancak bu durumun genel anlamda çocuğun masumiyeti yönünde

olmadığı, daha çok trajik olaylar içerisinde şahit olan, yardıma muhtaç, çaresiz, yoksul, yaramaz ve zavallı yönleri ile açığa çıktığı ifade edilir. Diğer yandan çocuğun bir aktör olarak oynatılmasının zor olduğuna değinen yazar, çocukların konuya bağlı olarak film içerisinde belirli görevler üstlendiğini aktarmaktadır (Baker, 2011, s. 312-315).

İlk sinema filmlerinde yer alan çocuklara değinmeden önce bu çocuklar üzerinden yaratılan imge kavramına kısaca açıklık getirmekte fayda var. Birçok alanda farklı tanımlamaya sahip olan imge kavramı, Türkçe sözlükte yer alan genel tanımlamalara göre; “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” şeklinde ifade edilir (<http://sozluk.gov.tr/>).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde var olmaya başlayan çocuk imgesi, başta Lumiere kardeşlerin filmleri olmak üzere kendisini birçok belgesel ve kısa oyunluğa dayalı filmlerde gösterir. Özellikle ilk çocuk oyuncunun yer aldığı film olarak Lumiere kardeşlerin çevirdiği 1895 yapımı “Sulanan Bahçıvan” filmi gösterilebilir. Komedi tadında olan bu kısa filmde, Lyon kentinde oturan Bayan Lumiere’in bahçıvanı M. Clerck ve Duval isiminde 14 yaşında bir çocuk oynamaktadır. Filmde bahçıvan, hortum ile bahçeyi sularken arkasından dolanarak gelen Duval, hortuma gizlice basarak suyun kesilmesine neden olur. Suyun neden kesildiğini anlamayan bahçıvan, hortumun ucuna doğru bakar. Tam bu sırada Duval, hortumdan ayağını kaldırır ve su bahçıvanın yüzüne doğru fişkırmaya başlar. Duval ise neşe içinde dans ederek oradan kaçır. Böylelikle sinema tarihinin daha ilk yılında çocuk, etkin bir öge olarak izleyicinin karşısına çıkmış olur. Diğer yandan çocuğun toplum tarafından kabul görülen birtakım yönleri (yaramaz, neşeli, canlı, kurnaz, zeki,..vb.) ilk kez bu filmde ele alınmaktadır (Pembecioğlu, 2006, s. 31).

Bunun dışında Lumiere kardeşler, sinemanın ilk yıllarında çocuk imgesi taşıyan ve belge niteliğinde olan birçok film gerçekleştirir. Bu filmlerden en bilineni şunlardır (Pembecioğlu, 2006, s. 31):

1895 yılı;

- Querelle Enfantine (Çocuk Kavgası)
- Enfants Aux Jouets (Oyuncaklı Çocuklar)

1896-1897 yılları;

- Concours De Boules (Top Yarışı)
- Premiers Pas De Bebe (Bebeğin İlk Adımları)
- Enfant Et Chien (Çocuk ve Köpek)
- Petit Fre Et Petite Soeur (Erkek Kardeş ve Kız Kardeş)
- Ronde Enfantine (Çocuk Rondosu)
- Enfants Au Bord De La Mer (Deniz Kenarında Çocuklar)
- Scenes D'enfants (Çocuk Sahneleri)
- Repas En Famille (Aile Yemeği)
- Bal D'enfant (Çocuk Balosu)
- Leçon De Bicyclette (Bisiklet Dersi)
- Le Goûter De Bebe (Bebeğin Kahvaltısı)

Bu ilk filmlerde daha çok güldürü unsuru olarak dikkat çeken ve birtakım özellikleriyle ele alınan çocuk, aynı zamanda toplum içerisinde aile yapısının vazgeçilmez bir bireyi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lumiere kardeşlerin ilk filmlerinde çocuğun yansıtılış biçimine bakıldığında, doğal yaşamın bir parçası olarak günlük yaşam içerisinde aktarıldığı görülür. İmge olarak ise, filmin anlatı türünün çocuksu masallara bürünmesiyle kendisini gösterdiği anlaşılır. Bu anlatı türü ile çocuk, daha çok boşluk doldurucu, anlam kazandırıcı, sebep-sonuç açıklayıcı veya bilgilendirici görevindedir (Pembecioğlu, 2006, s. 32-33).

1.3.4. Çocuğun Sinemadaki Yeri ve İşlevi

Sinemanın ilk yıllarında filmlerin masumane yüzü olarak görülen ve daha çok doğal yaşam halleri içerisinde ele alınan çocuk, günümüze kadar farklı işlevsel özellikler kazanarak sinema tarihi içerisinde değişken hallere bürünmüştür. Onun bu değişkenliği film anlatısına katkı sağlamakla birlikte olayları daha farklı ve derin anlamlara itmektedir. Bu nedenledir ki, sinemada çocuk imgesine tek yönlü bakmak ve onu işlevsel açıdan sınırlandırmak mümkün gözükmemektedir.

Sinemada yer alan çocuk karakter diğer birçok karakter gibi, özellikle son dönemde olmak üzere belli bir oyuncu potansiyeline sahip, her şeyi kavrayıp

algılayabilen bir kişilik yapısıyla işlevsel açıdan çok yönlü bir konuma ulaşmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki bu, gelişen teknoloji ve oluşan modern yaşam şekillerine bağlı olarak meydana gelmektedir. Öyle ki, sinemanın daha ilk yıllarında kameraya alınan çocuk, birçok yönetmen tarafından zapt edilemediği için doğal hâl ve davranışları ile filme yansıtılmıştır (Düzcan, 2017, s. 403-404).

Bu anlamda, sinemada çocuğun yeri ve işlevi söz konusu olduğunda buna ilişkin filmler üzerinden birçok sınıflandırma yoluna gidilebilir. Ancak, filmlerin ilk olarak çocuk merkezli bir bakış açısı ile değerlendirilmesi Nilüfer Pembecioğlu'nun belirttiği gibi "(...) biz yetişkinlerin gözü ile çocuğun sinemadaki yerinin ve işlevinin daha iyi kavranmasına ve konumlandırılmasına yardımcı olabilecektir." (Pembecioğlu, 2006, s. 34).

1.3.4.1. Çocuk Merkezli Filmler

Öncelikle sinemada çocuk ögesine ayrıntılı bir biçimde bakıldığında burada çocuk filmlerine yönelik birçok tanımlama ya da sınıflandırılma yoluna gidilebilir. Buna örnek olarak; film içerisinde görünen çocuk, imge olarak yer alan çocuk, bolca gösterilen çocuk ve izleyici olarak yer alan çocuk verilebilir. Bir başka sınıflandırma şeklinde ise içerisinde çocuk olmasına karşın çocuklara yönelik olmayan filmler de buna eklenebilir (Pembecioğlu, 2006, s. 37). Bu noktada çocuk, izleyici veya filmlerde genel-geçer bir kavram olarak değil, filmin, oyuncu olarak etkin bir ögesi ve imgesi olarak ele alınmakta ve ona göre sınıflandırılmaktadır.

İlk dönem sinema filmlerinde yetişkin izleyicilerin dikkatini çeken ve izler kitle üzerinde kendi yaşamlarını izlermişçesine etkili olan çocuk, sinemada bir araç konumuna gelerek bu alan içerisinde filmlerin farklı uygulamalarına tâbi olur. Özellikle bu dönemde kamera karşısında doğal yaşamlarını koruyan bebek ve çocukların bedensel keşfi filme alınarak deneysel çalışmalar gerçekleştirilir. 1919'da Amerikalı psikolog John B. Watson'un "Little Albert" filmi, küçük bir bebeğin korkutucu eşyalara verdiği tepkileri araştırmak adına bebeğin ruhsal açıdan ilk keşif çalışması olur (Düzcan, 2017, s. 404).

Bu süreçte sinema, öykülü filmlerde çocuk oyunculara yer vererek onları ön plana çıkarmaya ve filmin merkezinde konumlandırmaya başlar. Bunun en iyi örneklerinden birisi Charlie Chaplin'in ilk uzun metraj filmi olan "The Kid" (1921)'dir. Filmin merkezinde yer alan Jackie isimli çocuk, daha bebek yaşta annesi

tarafından terk edilen ve bir diğerk başrol oyuncusu Charlie Chaplin tarafından bulunarak sahiplenilen bir karakteri temsil etmektedir. Çocuk ile gerçek olmayan baba arasındaki ilişkinin anlatıldığı bu film, zaman geçtikçe iki karakterin birbirine olan bağlılığını aktarırken bu durumun 5-6 yaşlarına gelen Jackie'nin yetimhaneye verilmesi olayıyla nasıl perçinleştğini göstermektedir (*The Kid*, 1921). Burada çocuğun ebeveynler üzerindeki durumu sorgulanırken, sinemanın ilerleyen yıllarındaki gerçek anne-baba merkezli aile çatışmalarının odağında yer alan çocuk karaktere yönelik izlenimleri de açığa çıkarmaktadır (Düzcan, 2017, s. 404).

Ayrıca *The Kid* filmi, başrolde bir çocuk oyuncunun yer aldığı ilk kurmaca film olarak değerlendirilebileceği gibi, filmde yer alan çocuk karakterin görünen bir öge olmak dışında önemli bir yapıya ve işleve bürünmesiyle asıl öge konumuna geldiğinden bahsedilebilir. Bu konuda Pembecioğlu, film içerisinde görünen çocukları asıl öge ve yardımcı öge olarak iki tipte ele almakta ve bunları filmlerdeki işlevleri ve konumlarına göre önemli ve önemsiz olarak ikiye ayırmaktadır. Önemli olan çocuk, söz konusu filmin içeriği ile yakından ilgilidir ve birçok önemli görev üstlenir. En temel özelliği ise filmde diğerk karakterlerin yapamadığı üstün işleri başarmasıdır. Bu durum çocuğu başrol oyuncusu yapmakta ve otomatik olarak film içerisinde asıl öge ve önemli çocuk konumuna getirmektedir (Pembecioğlu, 2006, s. 48-49). Önemsiz çocuk ise bu tanımlamaya göre film içerisinde sıradan, genelgeçer ve hatta anlık bir imge olarak anlaşılmakta ve yardımcı öge görevi üstlendiği kabul görülmektedir.

Sinemada çocuk karakteri asıl öge konumuna iten ve onu önemli yapan şey başrol oyuncusu olmasıdır. “*The Kid*” filmi ile başlayan bu durum, 1930'lara gelindiğinde başrolde bu sefer küçük bir kız çocuğu olan Shirley Temple ile devam eder. Fakat Shirley'i “*The Kid*” filmindeki Jackie'den ve diğerk çocuk karakterlerden ayıran en önemli özellik, onun sinema alanında yıldız bir oyuncu formuna dönüşmesi ve uluslararası alanda tanınmasıdır.

Dünya sinemasının ilk çocuk yıldızı olarak adlandırılabilen Shirley Temple, daha üç yaşındayken annesinin isteğiyle dans dersleri almaya başlar. Beş yaşına geldiğinde ise kendisini sinema filmlerinde gösterir. Önceleri kısa filmlerde rol alan Shirley, 1934'te uzun metraj film olan “*Stand Up and Cheer*”de, ardından aynı yıl içerisinde ilk başrolünü aldığı ve bir aile komedisi olan “*Little Miss Marker*” filminde oynar. Kısa sürede dönemin Amerikan sinemasının en önde gelen

oyuncularından olan Shirley Temple, daha çok duygusal müzikallerde rol alarak büyük bir üne kavuşur. Böylelikle Amerikan sinemasında önemli bir konuma ulaşan Shirley, 1935'te özel bir Oscar ödülüyle taçlandırılan ilk çocuk oyuncu olur. Ayrıca on yıl boyunca Hollywood gişesinde üstün başarılar elde ederek Amerikan sinemasına ticari gelir anlamında büyük katkılar sağlar (<https://www.britannica.com/>).

1930'lu yıllarda Shirley Temple'nin başrolde yer aldığı filmlerden bazılarını belirtmek gerekirse; *Baby, Take a Bow* (1934), *Bright Eyes* (1934), *The Little Colonel* (1935), *Captain January* (1936), *Heidi* (1937), *The Little Princess* (1939), (<https://www.imdb.com/>) gibi filmler bunlara örnek olarak verilebilir. Özellikle gençlik yıllarına kadar onlarca filmde rol alan Shirley, 1940'lı yıllar itibarıyla film sayısında düşmeler görülür. Bunun temel nedeni hiç kuşkusuz, insan doğası gereği büyümesi ve genç bir kız halini almasıdır. O artık küçük tatlı kız Shirley'den oldukça uzaktır. Filmlerde çocuk olarak rol almak, her çocuk gibi onun içinde belli bir dönemden ibarettir.

1940'lı yıllarda çocuk, artık doğal ortamın bir nesnesi olmaktan çıkarak *çocuk gözüyle anlatma* ve *çocuk tanıklığı* diye bir kavramın ürünü olmaya başlar. Özellikle Avrupa sinemasında açığa çıkan bu durum, İtalyan Yeni Gerçekçilik'te kendini belirgin biçimde göstermektedir. Akım içerisinde yer alan "Bisiklet Hırsızları" (1948) sunmuş olduğu çocuk tanıklığı ile dönemin Avrupa ve İtalya'sı hakkında şimdi bile birçok fikir yürütme olanağı verir. Dolayısıyla saf, masum ve ideal olarak görünen çocuk, aynı zamanda gerçekçi bir bakış açısının öznesi konumuna gelir. Filmde yer alan çocuk, pasif bir özneyi canlandırmaktan ziyade babasının yoksulluğunun ve çaresizliğinin içeriden gözleyicisi olarak büyür. Böylelikle çocuk, Shirley filmlerindeki gibi yüceltilip kahramanlaştırılmaz, aksine onun potansiyeline vurgu yapılır (Düzcan, 2017, s. 405).

1960'lara gelindiğinde ise ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Akımı, çocuk tanıklığını sinemada sürdürmeye ve bu olgunun işlevselliğini sosyolojik açıdan arttırmaya devam eder. Akımın öncü örneklerinden biri olarak değerlendirilen "Yasak Oyunlar" (1952) çocuk özneliğini daha ileri bir boyuta taşımaktadır. Ancak buna dair en olgun ve başarılı yapıtı 1959 yılında François Truffaut "400 Darbe" filmi ile verir. Antoine isimli erkek bir çocuğun yer aldığı filmde çocukluk, masum dünyasından koparak adeta suça meyilli asi bir özneye dönüşür. Aile ve toplum

yapısıyla ilgili olan bu durum, çocuğun var olan normlar arasındaki sıkışmışlık duygusunu ve özgürlük arayışını ortaya çıkarır. Diğer taraftan Truffaut'ın geçmiş yaşamına yönelik izlenimler taşıyan film, çocukluğun yetişkin bir özne tarafından nasıl üretilip tasarladığının da belirgin bir örneğidir (Düzcan, 2017, s. 406). Öyle ki, sinemanın ilk yıllarında doğal halleri ile kameraya alınan çocuklar artık neredeyse yetişkin özne kontrolünde farklı bir mizacın ürünü olarak işlenmeye başlanmaktadır.

Artık, masumiyetin dışında farklı anlatımların da ögesi olan çocuk, ilerleyen yıllarda başta Avrupa sineması olmak üzere birçok ülke sinemasında da bunu göstermeye başlar. Özellikle toplumsal yapı ve aile yaşamı içerisindeki konumuyla dikkat çekmesi ve dönemin sosyo-ekonomik şartlarını izleyiciye kendi üzerinden yansıtması bunun belirgin örneklerindedir.

1988 yılına gelindiğinde bir İtalyan filmi olan Cinema Paradiso, çocukluğu somut bir özne olmanın ötesinde yetişkinlik üzerindeki geçmiş duyguların izlenimlerini taşıyan hatırlatıcı bir öge olarak karşımıza çıkartır. Bu, *çocuk gözü* ile *yetişkin gözü* arasındaki ayrımın yakınlaşmasına olanak sağlarken, çocukluk anılarının bir yetişkin hissiyatındaki etkilerini de sorgular niteliktedir (Düzcan, 2017, s. 407).

Diğer taraftan, yetişkinlerin gerçek hayattaki düşünülmemeyen iktidar hırsı ve savaş mücadelesi gibi kendilerine özgü yaşam biçimleri de sinemada çocuk karakterler üzerinden yansıtılmaktadır. Bununla ilgili İngiliz yazar William Golding'in 1950 yılında yazdığı "Lord of the Flies" (Sineklerin Tanrısı) romanının filme uyarlanması gösterilebilir. 1960 ve 1990 yıllarında iki kez çekilen film, İkinci Dünya Savaşı zamanında ıssız bir adaya düşen bir grup erkek çocuk arasındaki iktidar mücadelesini konu edinir (Düzcan, 2017, s. 407).

Bu süreçte sinemada oluşan yeni film türleri çocukları kendi bünyesine dâhil ederek, onların farklı anlatımlar içerisinde yeni işlevsel özellikler kazanmasına ve *metaforik* anlatımda etkin öge haline gelmesine katkı sağlar.

Alejandro Amenábar'ın 2001 yılında gerçekleştirdiği "The Others" filmi, çocukların masumiyetlerini kaybetmeden bir korku filminde yer almaları açısından oldukça önemlidir. Filmde herhangi bir korkutucu görünüme sahip olmayan

çocuklar, ölümlerine sebep olan annenin vicdanını temsil etmeleri açısından metaforik bir anlatımı kendilerinde barındırmaktadır (The Others, 2001).

Son 30 yılda “orta sınıf aile” eleştirilerini yoğun bir biçimde işleyen sinema, *çocuğun inşası* sorununu da ele almaktadır. Bununla ilgili Michael Haneke’nin 2005 yapımı “Cache” (Saklı) filminde, çocuklukta yapılan hatanın orta sınıf-aydın bir karakter üzerinden yıllar boyu nasıl kendi lehinde saklanıp büyütüldüğü ortaya koyulur. “Mutlu orta sınıf aile” eleştirisinde ise Matthias Luthardt’in 2006 yapımı “Pingpong” filmi, çocukluk arkadaşlığı metaforunu eleştirirken, ergenleşen çocuğun istek ve arzularını belirterek çocukluğun masumiyetten uzaklaştığını ve bir “kin” öznesi haline geldiğini gösterir (Düzcan, 2017, s. 408-409).

Yine ilerleyen süreçte, modern yaşamın yerleştiği Dünya hayatında ve teknolojinin oldukça geliştiği bu dönemde, çocuk ve çocuklukta gelişerek geçmişten farklı yaşam şekilleri edinmekte ve erken yaşlarda algılayış düzeyleri ve buna bağlı olay ve durumları kavrayış halleri değişkenlik göstermektedir. Sinemaya da akseden bu durum, kısa zamanda kendisini açığa çıkartarak filmlerde yer alan çocuk rollerinin (başta başrol olmak üzere) değişken formlarda kendisini göstermesine yol açmıştır. Özellikle “Harry Potter”, “Pan’ın Labirenti”, “Charlie’nin Çikolata Fabrikası” gibi birçok bilimkurgu ve fantastik film türlerinde çocuklara yer verilmesi onların 21. yüzyılda ne kadar işlevsel özellikler kazandığının önemli bir kanıtıdır.

Bu nedenle, son yıllarda gerçekleştirilen filmler, çocuk merkezli bakış açısı üzerinden daha derin ve çeşitlendirilmiş bir biçimde incelenmeye alınabileceği gibi değişik açılardan da yorumlanabilir. Ancak böylesi bir yaklaşım farklı bir araştırma konusu olabileceğinden çocuk merkezli filmler sadece tarihsel süreç içerisinde ele alınarak belli başlı filmler üzerinden izah edilmeye çalışılmıştır. Neticede görünen o ki, çocuk merkezli filmler sinema tarihi açısından birçok yönüyle gelişme kat etmiş ve sinemanın başlangıcıyla birlikte filmlerin masumiyeti olan çocuk; kimi zaman bir kahraman, kimi zaman çocukların beğendiği bir rol model, kimi zaman korkutucu bir öge, kimi zaman da aile içerisindeki kötü veya sorunlu bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır.

1.3.4.2. Yapısal ve İşlevsel Özellikleri

Filmin yapısal anlatısına bakıldığında genellikle, izlenmekte olan çocuğun üç türü ile karşılaşılır. Bunlardan ilki film boyunca sürekli olarak ekrana yansıyan çocuk, ikincisi zaman zaman ekrana gelen çocuk, üçüncüsü ekranda bir kez görünüp kaybolan çocuktur. Bunlardan ilki, sürekli görünmesine bağlı olarak ana veya yardımcı oyuncu konumunda iken, zaman zaman görünen çocuk, karakterdeki değişim ve dönüşümleri (karakterin geçmiş anılarının canlanması gibi) vurgulamakta veya sembolik bir hâl almaktadır. Tek sefer görünen çocuk ise bunlara bağlı olarak tamamen semboliktir (Pembecioğlu, 2006, s. 72).

Film içerisinde yer alan bu çocuk türleri genellikle üç ayrı biçimde konumlandırılmaktadır. Bunlar şu şekildedir (Pembecioğlu, 2006, s. 72-73):

Filmin Başındaki Çocuk: Bu bölümde yer alan çocuk, daha çok başrol oyuncusu ve öyküsü anlatılacak kişidir. Ancak her zaman film boyunca çocuk olarak kalmazlar, filmin hikâyesi gereği belli bir yetişkinliğe ererek çocuk formundan çıkabilirler. Öte yandan bu bölümdeki çocuk, filmin başında verilmesi sebebiyle daima ana oyuncu konumunda bulunmaz. Anlık bir imge olarak, filmin süre gelen anlatımına etki etmesi ve belli bir anlam göstergesi katması için kullanılabilir.

Filmin Ortasındaki Çocuk: Filmin dönüm noktası olarak değerlendirebileceğimiz bu bölümde çocuk, ana oyuncu veya yardımcı oyuncu olarak kendisini gösterebileceği gibi yine tek seferde görünerek çocuk imgesini açığa çıkartabilir. Filmin ortasında meydana gelen bu durum, anlatıda değişik anlamlara yol açarken gelişen olayların da düğümlenip tekrar şekillenmesinde etkin bir rol oynar.

Filmin Sonundaki Çocuk: Bu bölümde görünen çocuk, filmin olaylarına artık etki etmediği gibi yalnızca son bölümün anlamca tescillenmesini sağlar. Öyle ki, saflığı ve masumiyeti ifade eden çocuk, film boyunca süren olaylar ve yaşanan zorluklar neticesinde bir mutluluk ve huzurun sembolü olabilir. Bu durum ender de olsa tersi yönünde gerçekleşebilir.

Yapısal açıdan filmdeki varlığını ortaya koyan çocuk, elbette ki bu durumla birlikte işlevsel açıdan birtakım değişik görevler de üstlenmektedir. Bunlardan bir kısmı ele alındığında; filmdeki uygunluk ve bütünlüğün sağlanması, filmin

amaçlılığının, bilgiselliğinin ve kabul edilebilirliğinin oluşturulması ve metinlerarası geçişin yapılması şeklinde gösterilebilir. Ayrıca film içerisinde birçok işlevsel görev üstlenebilen çocuk, genel anlamın dışında alt ve yan anlamların anlaşılabilmesi için de bir imge konumuna bürünmektedir (Pembecioğlu, 2006, s. 74).

Filmdeki uygunluk ve bütünlüğü sağlayan çocuk, birçok konumda yer alarak; kimi zaman mutluluğun tamamlayıcısı, kimi zaman kurban edilen bir öge, kimi zaman da bir sırrın temsilcisi olur. Aynı zamanda filmdeki bazı olay veya durumların kilit noktasını oluşturan çocuk, izleyiciye bilgi vermesi açısından ayrı bir yere sahiptir. Filme dair birçok bilgi, yetişkin karakter üzerinden aktarılabileceği gibi, çocuk karakter üzerinden aktarılması olayın veya durumun daha gerçekçi ve masumane bir bakış açısına sahip olmasını sağlar. (Pembecioğlu, 2006, s. 75-76).

Kısaca, işlevsel açıdan önemli-önemsiz birçok görev üstlenen çocuk, geçmiş yıllardan bu yana filmlerdeki işlevselliğini arttırarak devam ettirmiş ve özellikle günümüz sineması başta olmak üzere son 40-50 yılda işlevsel açıdan sinemanın vazgeçilmez bir ögesi konumuna gelmiştir.

1.3.4.3. Karakter ve İmgeler

Filmin anlatısında sürekli, ara ara ve geçici olarak yer alan çocuk, elbette ki, bu süre zarfında birtakım görevler üstlenmekte ve bazı işlevsel özelliklere sahip olmaktadır. Böylelikle film içerisinde belli bir konuma ulaşan çocuk, anlatıma kattığı duygu ve anlamlarla kendine has, süregelen veya değişken karakter ve imgelere bürünmektedir.

Filmde çocuk, görünen bir öge olarak ele alındığında görünmeyen bir çocuk imgesine karşın birçok anlam yüklenebilmektedir. Bu nedenle ekranda görünen çocuk, yaş ve cinsiyet bağlamında nasıl bir fiziksel görünüme sahip olduğu hakkında izleyiciye birçok bilgi verir. Öte yandan yaşadığı toplumsal alan ve içerisinde bulunduğu aile yapısı izleyiciye sosyolojik açıdan çok şey anlatır (Pembecioğlu, 2006, s. 46).

Bununla birlikte filmde yer alan çocuğun kendi gerçek yaşamına özgü davranışlar sergilemesi beklenir. Ancak birçok filmde kendi doğasına aykırı roller üstlendiğinden veya bunları fazla abarttığından bu durum pek söz konusu olmaz. Özellikle bilimkurgu, fantastik ve korku gibi film türlerinde bu duruma sıkça

rastlanabilmektedir. Aynı zamanda çizgi filmlerde de yer alan çocuk karakterler, yine bu gibi durumları belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Genelde hayal ürünü olan çizgi filmler, çocuğu iyi-kötü karakterler üzerinden olağanüstü güçler ile yansıtır (Pembecioğlu, 2006, s. 46).

Yine çocuk karakterler ile ilgili önemli bir husus, belli bir dönem Dünya sinemasında yer alan ünlü ve yetenekli çocuklar için senaryolar yazılması ve bunların başrollerde oynamasıdır. Türk ve Dünya sinemasında bu karakterlere ilişkin; Shirley Temple, Maculay Culkin, Zeynep Değirmencioğlu ve İlker İnanoğlu gibi ünlü isimler gösterilebilir. (Pembecioğlu, 2006, s. 49).

Bugün bile gündemde olan çocuk oyunculu filmler, gündemin de ana başlıklarından birisini oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla birçok film türü içerisinde yer alan çocuk, hemen her rolde karşımıza çıkmaktadır (Pembecioğlu, 2006, s. 49). Bu nedenle çocuk oyuncuların temel olarak yer aldığı karakter türleri ve bu karakterlerin birtakım özellikleri genel anlamda edinilen bilgiler çerçevesinde betimleyici bir tablo üzerinden gruplara ayırarak sınıflandırmak daha yararlı olacaktır.

Tablo 1 - Karakter Türleri ve Özellikleri

Karakter Türü	Yapısal Özellikleri	İşlevsel Özellikleri
İyi	Masum, sevimli, güçlü,...vb. görünümüne sahip özellikleri ayrı ayrı veya bir arada barındırabilen karakter.	Kahraman, yardımsever, mücadeleci, akıllı, dürüst, saygılı,...vb. işlevsel özellikleri ayrı ayrı veya bir arada barındırabilen karakter.
Kötü	Ürkütücü, sevimsiz, güçlü,...vb. görünümüne sahip özellikleri ayrı ayrı veya bir arada barındırabilen karakter.	Düşman, hilekar bencil, yaramaz, saygısız,...vb. işlevsel özellikleri ayrı ayrı veya bir arada barındırabilen karakter.
Değişken	İyi ve kötü karakterdeki yapısal özellikleri film içerisinde olay veya duruma göre ayrı ayrı veya bir arada değişkenli olarak ortaya koyan karakter.	İyi ve kötü karakterdeki işlevsel özellikleri film içerisinde olay veya duruma göre ayrı ayrı veya bir arada değişkenli olarak ortaya koyan karakter.
Sabit-Durgun	Film içerisinde herhangi bir iyi-kötü emare göstermeyen çoğunlukla filmin anlatımında kısa bir rol üstlenen belirsiz, durgun veya sabit karakter.	Film içerisinde herhangi bir iyi-kötü işlevsel özelliğe sahip olmayan yalnızca filmin anlatımına katkıda bulunan durgun veya sabit karakter.

Tablo 1’de ele alınan çocuk karakter türleri, yapısal ve işlevsel özellikler açısından tanımlanarak belirgin bir boyuta ulaşılması hedeflenmiştir. Böylelikle film içerisinde yer alan çocuğun taşıdığı yapısal ve işlevsel özellikler, onun nasıl bir role büründüğünü ve gerek psikolojik, gerek sosyolojik, gerekse kültürel açıdan nasıl bir karakteri temsil ettiğini anlamamızı sağlar.

Karakterlerdeki bu durum, filmde filme değişebileceği gibi film içerisinde de değişkenlik gösteren bir durumdur. Ayrıca film içerisinde farklı görev ve işlevleri bulunduğundan yer alma süreleri de değişkenlik gösterir. Özellikle iyi-kötü rolünde olan çocuk karakterler, çoğunlukla başrol konumunda olduğundan film içerisinde en fazla zaman dilimine sahip ve pek çok işlevsel görev üstlenen karakterler olarak karşımıza çıkar.

Bununla birlikte çocuk oyuncuların yer aldığı temel karakter türlerine belirlenen birer film üzerinden bakmak, konunun daha anlaşılabilir olmasını sağlayacaktır.

Tablo 2 - Örnek Filmler Üzerinden Çocuk Karakterler ve Özellikleri

Film	Yıl	Oyuncu	Karakter	Yapısal ve İşlevsel Özellik
Cennetin Çocukları	1997	Ali	İyi	Alt sınıf bir ailenin çocuğu olan Ali, masum ve iyi niyetli bir karakterdir. Filmin başında kız kardeşinin ayakkabısını kaybetmesi sebebiyle onun bu durumuna sürekli yardımcı olmaya çalışır. Filmin sonlarında ise çocuksu diyebileceğimiz bir kahramanlıkla kardeşine yeni bir ayakkabı hediye etmek için çaba sergilemektedir.
Harry Potter	2001	Draco Malfoy	Kötü	Fantastik bir tür olan filmde Malfoy, üst sınıf aileye mensup, sevimsiz, büyücü özellikleri olan bir çocuktur. Bulduğu konum ve sosyal statü onun her zaman Harry Potter’a karşı düşmanca yaklaşmasına sebep olur. Bu nedenle film serileri boyunca Malfoy, Potter’a karşı kin ve nefret besler. Onu çaresiz bir duruma düşürmek için her türlü kötü girişimde bulunur.

(Devam Ediyor)

Tablo 2 - (Devam)

Örnek Filmler Üzerinden Çocuk Karakterler ve Özellikleri

Film	Yıl	Oyuncu	Karakter	Yapısal ve İşlevsel Özellik
Baran	2001	Lateef	Değişken	Bir İnşaat işinde çalışan Lateef, ergen yaşta bir karakterdir. Filmin ilk başlarında umursamaz ve alaycı tavırlar takınarak izleyicide kötü bir izlenim bırakır. Özellikle inşaatta yeni çalışmaya başlayan Rahmat'a karşı gelişen olaylar neticesinde kötü davranmaktadır. Ancak bu durum Rahmat'ın bir kız olduğunu öğrenmesiyle tersine döner. Ona ilgi duyarak ona karşı koruyucu görev üstlenir ve gizliden yardım etmeye çalışır.
Yurttaş Kane	1941	Charles Foster Kane	Sabit-Durgun	Filmde yoksul bir ailenin çocuğu olan Kane, 7-8 yaşlarında bir karakterdir. Filmin yalnızca başında kısa bir süreliğine çocuk olarak yer alır. Daha sonra filmin kalan bölümlerinde yetişkin rollerinde devam eder. Bu nedenle filmin başındaki çocuk, kendisini iyi veya kötü olarak belirgin biçimde nitelendirmediği için ve kısa bir süreliğine işlev yüklendiği için genellikle sabit-durgun roldedir. Ve filme etki edecek birtakım anlamları barındırır.

Tablo 2'de görüldüğü üzere çocuk karakterlerin temel yönlerine film içerisinde rastlamak mümkündür. Bu örneklerin sadece birer film üzerinden ele alınması ise konuyu yalnızca gerekli açıdan aydınlatmak adına yapılmıştır. Oysa bu konunun derinliği başlı başına ayrı bir inceleme alanıdır. Bu yüzden çocuk karakterlere ilişkin yapılan tanımlama ve gruplandırmalar kısa ve açıklayıcı biçimde tutularak bu konu hakkında yeterli bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Elbette ki karakter, incelenmenin merkezine alındığında karakter ile birlikte oluşturulan imge kavramının varlığı da hiç şüphesiz kaçınılmazdır. Bu aşamada imge olarak ifade edilen kavramın çocuk karakterler üzerindeki varlığından söz edilebilir. Ancak bu noktada kavramının belli bir ayırım noktası bulunmaktadır. İmge, yalnızca karakter üzerinden değil karakterin olmadığı veya bir başka deyişle film içerisinde görünmediği durumlarda bile karaktere yönelik birtakım izlenimleri ortaya koyabilmektedir. Bu nedenle imge kavramına çalışmanın kapsamı gereği

Dünya sinemasındaki görünen çocuk oyuncular üzerinden bakmak konuyu kısa ve öz tutmak adına önemlidir.

Dünya sineması içerisinde yer alan hemen hemen tüm filmlerde çocuk imgesi temelde aynı özellik ve işlevlere sahiptir. Ancak, bu imgelerin sunulmuş biçimi veya yineleme sıklığı birtakım farklılıklar gösterebilir. Bu durum ise ülke sinemalarında farklı toplumsal olguların yer almasından kaynaklanmaktadır (Pembecioğlu, 2006, s. 279).

Bu nedenle, Dünya sinemasında çocuk imgesi üzerine yapılan araştırmalarda Nilüfer Pembecioğlu'nun "Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi" kitabında ele aldığı şekliyle (yalnızca çocuk oyuncu üzerinden anlatılan çocuk imgesi olmak üzere) Barry Norman'ın sınıflandırdığı "Yüzyılın En İyi Yüz Filmi" dikkate alınmıştır (Pembecioğlu, 2006, s. 279-287). Dolayısıyla Pembecioğlu'nun ele aldığı ve çocuk imgesi üzerine çözümlediği filmlerden, içerisinde çocuk ögesi bulunan 14 film tespit edilmiş ve tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 3 - Yüzyılın En İyi Yüz Filmindeki Çocuk İmgeleri

Yıl	Film	Yönetmen	Rol	Çocuk S&C	İmge
1931	Frankenstein	James Whale		1 Kız	Kaza ile öldürülen çocuk
1939	Oz Büyücüsü	Victor Fleming	Başrol	1 Kız	Kaybolan çocuk, değişen çocuk, yakınlarını arayan çocuk
1940	Bağdat Hırsızı	Michael Powell "Masal"		2 Çocuk	Küçük hırsız Sabu, kör edilen prens
1941	Yurttaş Kane	Orson Welles		1 Oğlan	Film başlarında annesi ile yalnız yaşayan çocuk
1946	Büyük Umutlar	David Lean	Başrol	1 Kız, 1 Oğlan	Kanunsuzlar arasında çocuk, bakmak zorunda kalınan çocuk
1946	Birleşen Kalpler	Howard Hawks		1 Kız	Kanunsuzlar arasında çocuk, emanet edilen çocuk, problem çocuk

(Devam Ediyor)

Tablo 3 - (Devam)*Yüzyılın En İyi Yüz Filmindeki Çocuk İmgeleri*

Yıl	Film	Yönetmen	Rol	Çocuk S&C	İmge
1948	Bisiklet Hırsızları	Vittoria De Sica		1 Oğlan	Okula giden, babasına yardım eden, şahit olan, bakılmak zorunda kalınan çocuk
1952	Yasak Oyunlar	Rene Clement	Başrol	1 Kız, 1 Oğlan	Anne ve babası öldürülen çocuk, bakılmak zorunda kalınan çocuk
1953	Shane	George Stevens		1 Oğlan	Modelleme yapan çocuk, dürüstlüğü savunan çocuk, annesine düşkün ve annesi ile yaşayan çocuk
1954	Sonsuz Sokaklar	Federico Fellini	Başrol	1 Kız	Yoksul annesi tarafından bir adama satılan kız çocuğu, saf bir kız çocuğu
1955	Pather Pançalı	Satyajit Ray	Başrol	1 Kız, 1 Oğlan	Yeni doğan çocuk, aileye katılan kardeş, yoksul bir ailenin çocuğu
1975	Köpeklerin Günü	Sidney Lumet		2 Çocuk	Bakmak zorunda kalınan çocuk, modelleme yapılacak bir babadan yoksun büyüyen çocuklar
1976	Taksi Şoförü	Martin Scorsese	Başrol	1 Kız	Yetişkin gibi davranmaya çalışan çocuk, kanunsuzlar arasında kalan çocuk
1982	E.T.	Steven Spielberg	Başrol	1 Kız, 1 Oğlan	Kaçan çocuk, kaçırılan çocuk, kaybolan çocuk

Kaynak: (Pembecioğlu, 2006, s. 280)

Tablo 3'deki çocuk imgelerinden anlaşıldığı üzere sinemada çocuğun özellikle sesli filmlerden bu yana genel olarak; çaresiz, yardıma muhtaç, yalnızlığa terk edilen, kaçırılan istenmeyen, kaybolan,...vb. olumsuz yönleri ile ele alındığı görülmektedir. Bu durumun yaratılmasında çocuğun kendi tâbi doğasının yakından alakası olabileceği gibi Dünya toplumlarındaki insanların çocuğa bakış açısıyla da alakalıdır. Öyle ki, sinema kendine konu olacak öge ve unsurları gerçek hayattan ilham alır. Bu nedenle sosyal olguların bu konuya etkisi tartışılmaz bir gerçektir.

Dolayısıyla ifade edilebileceği üzere, Dünya sinemasında yer alan çocuk, bir imge olarak her ne kadar çok işlev yüklenirse yüklensin bu durumun sürekli olarak yetişkinler tarafından betimlendiği anlaşılmaktadır. Çünkü çocuk, yaşamlarının ilk safhalarında yetişkinlerin bakımları ve gözetimlerine muhtaç olduklarından onlar gibi örgütlenemezler. Bu durum, kendilerini onlar üzerinden ifade etmelerine yol açar (<https://t24.com.tr/>).



İKİNCİ BÖLÜM

2. İRAN SİNEMASI VE ÇOCUK KARAKTERLER

2.1. İRAN TARİHİ

Ortadoğu coğrafyasında yer alan İran, Farsi etnik yapısı ve Şii İslam inancıyla diğer ülkelerden ayrı bir yere sahiptir. Geçmiş tarihlerde bu ülke toprakları üzerinde farklı medeniyetlerin hüküm sürmesi, günümüzde zengin kültür yapısının oluşmasını sağlamıştır (Güler, 2006, s. 5).

Milattan önce çok eski dönemlere kadar dayanan İran tarihi, beraberinde getirdiği siyasal, dini, kültürel ve toplumsal yaşayış şekillerine bağlı olarak derin bir ülke yapısına ve değerler zincirine sahiptir. Günümüz İran ülke yapısının şekillenmesinde ise tarih boyu süregelen bu olguların etkisinin önemli bir payı vardır. Bu nedenle her ülke tarihinde olduğu gibi İran da, tarih boyu süregelen bu olgular neticesinde farklı yönetim şekillerine bağlı olarak çeşitli dönemler adı altında varlığını sürdürmüştür.

İran tarihinin bu kadar derin ve çok boyutlu bir konuma ulaşması, çeşitli iç ve dış etmenlerle açıklanabileceği gibi başta ülkenin jeopolitik bir bölgede yer almasıyla da ilişkilendirilebilir. Öyle ki, yer aldığı coğrafi konum barındırdığı birçok zenginlikler nedeniyle 19. yüzyıl başlarında birçok Batılı ülkenin dikkatini çekmiştir. Bu tip durumların etkisinde kalan İran, son döneme büyük ayrımlar ve çalkantılar içerisinde girerek kendi siyasal tarihini oluşturmaya başlar.

Tarihsel açıdan çok uzun bir geçmişe dayanan İran, genel görüşe göre ulusal kimliği oldukça katmanlı bir ülkedir. İran kimliği dendiğinde akla her ne kadar İslami bir form ve Şii mezhebine dayalı bir anlayış gelse de tarihsel açıdan bu kimlik yapısı üç kavrama ayrılabilir. Shayegan bunlardan “ulusal kimlik”, “dini kimlik” ve “modern kimlik” olarak bahseder (Laleh, 2015, s. 69).

2.1.1. Eski Çağlarda İran

İran, ulusal bir bütün olarak ele alındığında var olduğu çağlar boyunca iki temel unsur üzerinden dönemlere ayrılabilir. Bunlardan ilki, İran ulusal varlığının başlamasıyla “İslamiyet Öncesi” dönem, ikincisi müslümanlığın kabul edilmesiyle başlayan “İslami Dönem”dir (Dabashi, 2008, s. 37). Elbette ki, bu dönemlerin

oluşması İslamiyet'in doğuşuyla yakından ilintilidir. Öyle ki, İran'ın İslamiyet'e geçişi İslamiyet'in doğuşuyla aynı yüzyıla rastlar.

2.1.1.1. İslamiyet Öncesi

İlk olarak İran ulusunun temel oluşum sürecine bakıldığında, çok eski devirlerde yaşayan Arya ırkının bir kolu tarafından açığa çıktığı düşünülmektedir. Bu kol, önce Semerkant ve Buhara'ya oradan da İran'ın çeşitli bölgelerine göç etmiştir (Yıldırım, 2012, s. 83). Daha sonra bu bölgede hâkimiyetlerini oluşturmaya başlayan topluluklar M.Ö. 1100-600 yıllarında İran'da Elamlılar olarak bilinen ilk imparatorluğu kurar. Bu İmparatorluğun son bulmasıyla yerine Med İmparatorluğu gelir (<https://gezimanya.com/>). Ardından Ahamenişler (M.Ö. 550-330) bu imparatorluğa son vererek ilk Pers imparatorluğunu kurar. İlerleyen süreçte bu imparatorluk, İndus Irmağı'ndan Kuzey Afrika ve Anadolu'ya kadar uzanan bölgeyi hâkimiyeti altına alır. Ancak imparatorluk aşırı büyüyüp genişlediğinde merkezi açıdan yönetilmesi güç bir duruma gelir. Daha sonra Büyük İskender tarafından işgal edilir ve yerine İskender'in Selevkoslar adlı komutanları gelerek Helenistik dönemi (M.Ö. 312-247) başlar. Sonraki dönemlerde ise Selevkoslar'ın yerini Partlar (M.Ö. 247-M.S. 226), Partlar'ın yerini ise Sasaniler (M.S. 226-650) alır (Dabashi, 2008, s. 37).

İslamiyet öncesi bin yıldan fazla bir zaman dilimini kapsayan bu gelişmeler, İran'ın yaşadığı dönemlere ve içerisinde yer aldığı coğrafyaya bağlı olarak yönetim şekli, din, kültür ve toplumsal yaşayış biçimlerine de etki etmektedir. Buna göre bölge, İslamiyet öncesi monarşik bir sistem yapısı olan krallıklar tarafından yönetilmekte ve Zerdüş dinini benimsemektedir. Zerdüşlüğün temelinde iyilik ve kötülüğün mücadelesi olduğundan "Ahuramazda" iyilik tanrısı, "Ehrimen" kötülük tanrısı olarak kabul edilir. (Yıldırım, 2012, s. 90-94).

Mimari açıdan önemli eserler veren bu uygarlık, çeşitli coğrafyaların etkisinde kalmakla birlikte yapıtlarında kabartma ve süsleme gibi sanatsal unsurlara da yer vermiştir. Bu yapıtların en başında saray ve anıtlar gelmektedir. Aynı zamanda günümüze kadar gelen halı dokumacılığı yine bu dönemde önemli bir yere sahiptir. Diğer taraftan eski İran uygarlığı, yaya ve atlardan oluşan düzenli bir orduyu içerisinde barındırması ve Dünya'nın ilk posta teşkilatını kurması sebebiyle

İslamiyet öncesi merkezi teşkilatlanma adına önemli gelişmeler kaydetmiştir. (<https://www.sosyalbilgiler.gen.tr/>).

2.1.1.2. İslamiyet Sonrası

İslamiyet öncesi son İran hanedanlığı olan Sasaniler, M.S. 658 yılında müslüman orduları tarafından yenilerek İslam dininin etkisi altına girerler. Bunu takiben İran’da kurulan ilk müslüman devleti Emeviler (M.S. 651-750) olur. Daha sonra yıkılan bu devletin yerine Abbasiler (M.S. 750-1258) başa geçer ve İran dâhil tüm İslam coğrafyasını içine alan geniş bir imparatorluk kurar. Böylelikle yerel hanedanlıkların ortaya çıkmaya başladığı İran’da, Ortaçağ’a gelindiğinde iki büyük Türk hanedanı olan Gazneniler (997-1186) ve Selçuklular (1040-1220) bu bölgede yer almaya başlar. Daha sonra Selçuklular, Abbasi halifeliğinin merkezi otoritesinden çıkarak kendi imparatorluklarını kurar (Dabashi, 2008, s. 37-38).

13. yüzyıla girildiğinde müslüman topraklarını istila eden Moğollar, İran bölgesini de etkisi altına alarak, bu bölgede Moğol soyundan gelen İlhanlılar devletini kurar. Yaklaşık bir asır süren bu hükümdarlıktan sonra yerine 1500 yılında Safeviler (1500-1722) gelir. Bu dönemde yükselişe geçen sömürgecilik hareketi yavaş yavaş İran üzerinde etkisini göstermeye başlar ve Kaçarlar (1789-1926) dönemi ile birlikte üç büyük ülke (Rus, İngiliz, Fransız) sömürgecilik faaliyetleri için birbirleriyle yarışır (Dabashi, 2008, s. 38-39).

18. yüzyıl Kaçarlar dönemine kadar devletlerin genel yapısına bakıldığında İslami yaşam şekillerine bağlı olarak eski kültürel anlayışlarından yavaş yavaş uzaklaştıkları görülür (Topaloğlu, 1996, s. 1). Özellikle dini anlayış içerisinde yer verdikleri Şiilik mezhebi Safeviler döneminde iyice benimsenmekte ve merkezi bir konuma gelmektedir. Yine bu süreçte, başta Safevi devleti olmak üzere aşiretlere bağlı siyasi örgütlenme şekli varlığını devam ettirir. Aynı zamanda edebiyat, mimarî ve güzel sanatlar alanında birçok özgün eser verilerek kültürel anlamda önemli katkılar sağlanır. Ayrıca düşünce ve bilim alanındaki gelişmeler ile Dünya ve İslam tarihi içerisinde ayrı bir konuma ulaşılır (Sarıkaya, 2012, s. 4-7).

2.1.2. Kaçar Hanedanlığı ve Modern Dönem

İran’ın modern tarihe geçiş süreci ele alındığında, 18. yüzyılın sonlarında bir aşiret topluluğu olan “Kaçarlar”ın ülkeyi parça parça ele geçirmesinden başlanabilir. 1786’da Tahran’ı başkent yapan bu yeni devlet yapısı, 1796’da

hanedanlıklarını kurarak bir yüzyıldan fazla sürecek olan saltanatlarını oluştururlar. Saltanatın başında Şah olarak adlandırılan hükümdar bulunur. Bu dönemde ülkeyi yöneten Şah, tüm yetki ve mevkilere sahiptir. Elbette ki bu durum, ülke coğrafyasının büyüklüğüne bağlı olarak, taşra ve kırsal kesimde yaşayan topluluklar için pek geçerli bir nitelik taşımamakta daha çok merkezi bölgelerde kendisini göstermektedir. Merkezi yönetimden uzak kalan kısımlar ise bölgenin ileri gelenlerince idare edilir. Bu idare şekli 1896'da Nasreddin Şah hükümdarlığının sona ermesiyle etkisini yitirir ve geriye yalnızca merkezi hükümet sistemi kalır (Abrahamian, 2018, s. 12-13).

İran'da gerçek anlamda modernleşme süreci 1896'da Emir Kebir'in fermanıyla İranlı öğrencilerin Avrupa üniversitelerine gönderilmesiyle başlar. Bu öğrencilerin dönüşüyle birlikte ülkede sanat, kültür, eğitim, siyaset ve bütün yaşam alanlarında değişim baş gösterir. Diğer taraftan bu değişimler birçok engellemelerle karşı karşıya kalır. Bunun en temel sebebi eski sistemde var olan kurum ve düşüncelerdir. Bunlar, kendi varlıklarını tehlikeye sokmak istemediklerinden yeni sistem ile gizli bir çatışma içerisine girer (Laleh, 2015, s. 26-28).

Modern hayatın oluşmaya başladığı bu dönemde teknolojik gelişmelerin ülke içerisinde yer almaya başlamasıyla bu süreç daha da hız kazanmaktadır. Özellikle başta matbaa, radyo, gramafon ve gazete gibi kitle iletişim araçları olmak üzere modern düşünce sistemi ortaya koyulmaya ve topluma benimsetilmeye çalışılır. Diğer yandan, zamanla yayılarak ilerlemeye devam eden modernlik anlayışı roman, tiyatro, gazete, fotoğraf ve şiir gibi kültürel alanları etkisi altına alarak toplumsal değişimleri beraberinde getirir (Laleh, 2015, s. 64-65).

Bu dönemde, İslamiyet'in etkisiyle hukuk sisteminde birtakım değişiklikler meydana gelir. Bulunduğu dönem itibarıyla hukuk sistemini şeriat ve örf olmak üzere iki temel dayanak üzerinde konumlandıran Kaçar devleti, şeriat mahkemelerini hukuki ve kişisel davalara, örf mahkemelerini devlete karşı işlenmiş suçlara yönelik uygulanır kılmaktadır (Abrahamian, 2018, s. 17).

Bunlar dışında, Avrupa devletlerinin ülkeye yavaş yavaş nüfuz etmeye başlaması siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan birçok etkiyi ve bunun sonucunda birçok sorunu beraberinde getirirken yaşanan savaşlar ve yapılan antlaşmalar ülkenin bağımsızlığını yitirmesine ve bir sömürge ülkesi haline gelmesine yol açar.

Yaşanan bu olumsuz durumlar karşısında devlet ile toplum arasındaki ilişkilerin açılması birtakım isyanların da oluşmasına neden olur. Özellikle din adamlarının bu zafiyetten yararlanması 1891-1892'deki Tütün İsyanı'nın nedenlerinden biridir (Sarıkaya, 2012, s. 9-10).

20. yüzyıla girildiğinde yaşanan toplumsal sorunlar ve ekonomik bulanımın artması Meşrutiyet Devrimi'ni zorunlu kılar. Muzafferedin Şah'ın 5 ağustos 1906'da Kurucu Meclis için genel seçimlerin yapılacağını duyuran bir bildiri yayımlaması Meşrutiyet'in resmi başlangıcı olur. Ekim 1906'da ise ilk ulusal meclis açılır ve bu mecliste toplumun neredeyse her katmanından seçkin üye bulunur (Abrahamian, 2018, s. 61-63).

Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra Ocak 1907'de tahta geçen Muhammed Ali Şah, Meşrutiyet yönetiminin açmış olduğu birtakım sorunları bahane ederek 1908 yılında askeri darbe gerçekleştirir ve sıkıyönetim ilan eder. Yaşanan darbe sonrası ülkede iç savaş meydana gelir. Ve neticede Şah, 1910 yılında sürgüne yollanarak yerine on iki yaşındaki oğlu Ahmed Şah tahta geçirilir (Abrahamian, 2018, s. 66-71).

Muhammed Ali Şah'ın sürgün edilmesiyle tekrar oluşuma geçen Kurucu Meclis, Büyük Meclis adı altında siyasi faaliyetlerini devam ettirerek ülke sorunlarına çözüm getirme ve demokratik yapıyı oluşturma çabası içerisinde anayasal mücadelelerini sürdürürler. Ancak ülkenin mevcut durumu ve ilerleyen süreçte ekonomik yetersizlik, yönetsel sorunlar, dış borçlar ve diğer ülkeler ile yapılan antlaşmalar devlet yönetimini içinden çıkılmaz bir noktaya getirmektedir (Abrahamian, 2018, s. 71-84). Bu nedenle ülke yönetimindeki ilk Meşrutiyet devri beklenenin aksine yeterli etkinliğe ulaşamamakta ve başta ekonomik olmak üzere birçok sorunla karşı karşıya kalmaktadır.

2.1.3. Şah Pehleviler Dönemi

İran'da yeni bir dönemin habercisi olan Pehlevi hanedanlığı, 21 Şubat 1921'de Kazak Garnizon Komutanı General Rıza Han tarafından düzenlenen askeri darbe ile ilk belirtilerini verir. Devlet yönetimini ele geçiren ve sıkıyönetim ilan eden Rıza Han, 1925-1926'da Ahmed Şah'ı da tahtından devirerek İran'ın yeni Şah'ı olur ve oğlu Muhammed Rıza'yı veliaht gösterip Pehlevi hanedanlığını resmen başlatır.(Abrahamian, 2018, s. 85-88).

Pehlevi hanedanlığının ülke yönetiminin başına geçmesiyle dinsel ve geleneksel düşünce ile modern düşünce arasında zıtlıklar ve çatışmalar başlar. Dolayısıyla yönetici ve aydınlar ile mollalar arasında ayrımlar oluşur (Laleh, 2015, s. 30). “Şah Rıza dini; kamusal alandan çıkardığında, 1906 Anayasasında oldukça eğreti bir biçimde bir arada bulunan üç güç (din, monarşi, modernlik) arasındaki denge, monarşi-modernlik lehine bozuldu” (Shayegan, Akt., Batur, 2007, s. 7-8). Bu yapılanma ile din geri plana itilerek, monarşi ve modernizm ön plana çıkarılmıştır.

Ülke yönetiminin başına geçen Rıza Şah, Meşrutiyet Dönemi’nde oluşan anayasa ve kurumları ortadan kaldırmamakla birlikte bu kurulu düzen üzerinde söz sahibi olmaya ve kendi etkinliğini bunlar üzerinde sirayet ettirmeye çalışır. Bu nedenle kabineler tamamen Şah’ın adamları olan milletvekillerinden seçilir (Topaloğlu, 1996, s. 18).

Şah, yeni devlet yapısının temel dayanağını ordu ve bürokrasi üzerine kurarken, yıkık-dökük bir irade ile devraldığı ülkeyi giderken, hemen hemen her alanda belli bir refah düzeyine ulaşmış kapsamlı bir devlet yapısıyla bırakır (Abrahamian, 2018, s. 88-90). Bu nedenle, başta petrol gelirlerine bağlı ekonomik yenilemeler olsun, alt yapı reformları, doğal hammadde kaynaklarının keşfi, hızlı kentleşme, kamusal sağlık sistemi, modern yargı ve eğitim alanındaki gelişmeler hep bu dönemde açığa çıkmıştır (Dabashi, 2008, s. 132).

Öte yandan ülkeyi askeri monarşi ile yöneten Şah, ordunun gelişip güçlenmesi ve modern bir görünüme kavuşması için büyük çaba sarf eder. Neticede elde ettiği askeri güç ile vilayetlerdeki denetimi sağlayarak merkezi hükümetin kontrolü altında tutar ve merkezi otoritesini olabildiğince güçlendirir. (Abrahamian, 2018, s. 92-95).

Şah yönetimi ile başlayan bu süreçte ülkenin saat biçimi standart bir düzeni alırken, ağırlık ve ölçü birimi tek birimlik bir sistemden oluşur. Müslümanların kullandığı ay takvimi yerine güneş takvimi esas alınır (Abrahamian, 2018, s. 110). Ülkenin resmi dili olarak Farsça kabul edilir ve yerel dillerin okullarda kullanımı ve diğer dillerde kitap veya gazete yayınlanması yasaklanır (Sarıkaya, 2012, s. 13). Ayrıca soyadı kullanımı zorunlu hale gelerek eski soyluluk bildiren ünvanlar ortadan kaldırılır. Rıza Şah ise “Pehlevi” soyadını alır (Abrahamian, 2018, s. 104).

Bir başka uygulama ise yeni kıyafet kanununun çıkarılmasıdır. Bu kanuna göre; geleneksel, aşiret ve eski dönem giysileri yasaklanarak bunların yerini ceket, pantolon ve pehlevi başlığı alır. Bu konuda yalnız din adamları ayrıcalıklı konumda bulunmaktadır. Kadınlar ise peçe ve çarşafa bürünmeden kamu alanlarında rahatça dolaşabilme imkânına sahip olur. 1930'ların ortalarında Tahran şehrindeki kadınların hemen hemen hepsi peçe ve çarşafa bürünmeden halka açık alanlarda dolaşabildiği bilinmektedir. Bu durum daha çok halkın üst tabakasında yer alan kişilerde görülür. Sonraki süreçte ise Şah, çarşafı kamu alanlarından tamamen yasaklar (Abrahamian, 2018, s. 110-111).

1938 yılına gelindiğinde İkinci Dünya Savaşı patlak verir ve buna bağlı olarak İran yönetimi, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuz etkileri dikkate alarak bu savaşta tarafsızlığını bildirir. Ancak Şah ve çevresindekiler Almanya ve İtalya yanlısı bir tutum takındığından ve bunları desteklemeye başladığından, İngiliz-Sovyet birliklerince ülke, 12 Ağustos 1941'de işgal edilir (Topaloğlu, 1996, s. 25-26). Aynı yılın Eylül ayında tahtı bırakmak zorunda kalan Rıza Şah Pehlevi yerini 21 yaşındaki oğlu Muhammed Rıza Pehlevi'ye bırakarak sürgüne gider (Abrahamian, 2018, s. 130).

Tahta geçtiği andan itibaren babası gibi baskıcı bir politika izlemeyen Muhammed Rıza, halka karşı iyi bir görünüm ve tutum içerisinde olmaya çalışır. Bu nedenle devlet yönetimindeki etkinliğini azaltarak babası döneminde uygulanan birtakım yasakları kaldırır ve elde edinilen arazileri asıl sahiplerine dağıtır. Bu gibi gelişmeler ile 1941'den 1953'e kadar olan ara dönem süreci başlar (Abrahamian, 2018, s. 132).

İktidarın birçok siyasal çatı altında toplandığı ve çekişmeye neden olduğu bu dönemde, seçkinler grubu siyasal etkinliklerini tekrar kazanırlar. Kabine ve meclisin çeşitli kademelerinde egemenlik kuran bu seçkinler, hükümet içerisinde söz sahibi olmakla birlikte yönetimi de bir bakıma ellerinde tutarlar (Abrahamian, 2018, s. 133).

Bu dönemde kurulan Tudeh Partisi, ülkedeki komünistlerin rahat hareket etmesini sağlarken belli bir zaman sonra Sovyetler Birliği'nin güdümüne girer. Bu durum ülkede bazı oluşumları beraberinde getirerek, bu oluşumların daha sonra Şah'a karşı ayaklanmasında etkili olur. 1949'da Muhammed Rıza Şah'a karşı

yapılan suikast girişiminden Tudeh Partisi sorumlu tutulur ve parti kapatılır (Batur, 2007, s. 12-14).

1949 yılının Şubat ayında Şah'a yönelik yapılan tek kişilik suikast girişimi, Şah'ın yeniden yönetimi ele almasını sağlar. Şah bu olayı fırsat bilerek daha önce yaşanan karışıklıklar sebebiyle Tahran'da ilan edilen sıkıyönetimi ülke geneline yayar ve bunu takiben ülkede birtakım tedbirler alarak kendine tanınan ayrıcalıkları çoğaltmak için Kurucu Meclisi toplar (Abrahamian, 2018, s. 148).

Yaşanan bu gelişmelerin ardından 1950'li yılların başında milliyetçi hareketin açığa çıkması ve Muhammed Musaddık'ın başbakanlığa getirilmesi modern İran tarihinde önemli bir gelişmenin habercisi olur. Ülkede katı bir anayasalcılık ve yabancı egemenliğinden kurtulma yönünde politika izleyen Musaddık (Abrahamian, 2018, s. 150-151), İran petrolünün kamulaştırılması yönünden büyük çabalar gösterir ve buna ilişkin kanun tasarısını 1951 yılında meclisten geçirir (Dabashi, 2008, s. 143).

Sömürgeci ülkelerin aleyhlerine gelişen bu durum, 1953 yılında İran'ın uluslararası komünizmden kurtulması gerekçesiyle Amerika ve İngiltere'nin ülkeye ortak darbe yapmasına neden olur (Abrahamian, 2018, s. 157). Böylelikle iktidarda tek söz sahibi olan Muhammed Rıza, ABD'nin askeri desteğini de yanına alarak yönetim şeklini babasının bıraktığı yönde devam ettirmeye ve daha baskıcı bir politika uygulayarak otoritesini sağlamlaştırmaya koyulur (Dabashi, 2008, s. 146).

1963 yılına gelindiğinde Şah, "Beyaz Devrim" harekâtını başlatır. Bu harekâtın en önemli parçası ise hiç kuşkusuz 1962 yılında yapılmaya başlanan toprak reformudur. Reformla birlikte feodalite tarzı sistemler de işlevlerini yitirmeye başlar. Ayrıca eğitim, sağlık, ulaşım, sanayi ve sosyal haklar açısından birtakım gelişmeleri beraberinde getiren Beyaz Devrim, toplum yapısının değişmesinde ve karmaşık sınıf yapısının oluşmasında başlıca etken rol üstlenmektedir (Abrahamian, 2018, s. 173-178). Diğer yandan Beyaz Devrim'in yol açtığı olumsuz sonuçlar, uygulanan yanlış politikalar ve Şah'ın halkına karşı baskıcı tutumu toplumsal sorunların açığa çıkmasına ve buna bağlı olarak 1970'lerin ortalarında toplum ile devlet arasındaki gerilimlerin had safhaya ulaşmasına neden olur (Abrahamian, 2018, s. 194).

Bu dönemde zengin petrol kaynaklarından elde edilen gelir, başta Şah ve ailesi olmak üzere üst kesimi daha çok zengin yapmakta halkı ise daha çok yoksulluğa sürüklemektedir. Bu nedenle alt ve üst kesim arasındaki ekonomik fark giderek açılır. Bu durum, muhalefet yanlılarının çoğalmasına ve seslerini daha çok duyurmalarına sebep olur (Yaghmooral, 2013, s. 28).

Bununla birlikte, 1975 yılında Şah tarafından ikili parti sistemine son verilerek tek parti sistemine geçilir ve yeni parti olarak “Diriliş Partisi” kurulur. Bu parti yönetimiyle birlikte devletin kolu, her kesime hatta kendinden önceki yönetimlerin uzak durduğu ticari pazarlara ve din kuruluşlarına kadar uzanır. Bu durum, başta ulema sınıf olmak üzere birçok kişinin tepkisine ve karşıt taraftarların oluşmasına yol açar (Abrahamian, 2018, s. 196-200).

Gün geçtikçe etkisini yitiren iktidar rejimi, başta muhalifler olmak üzere toplumun birçok kesimi tarafından protesto edilmeye başlanır. Sonrasında meydana gelen halk olayları ve direnişler 8 Eylül 1978’de sıkıyönetimin ilan edilmesine neden olur. Devrim Harekâtı’nın başladığı bu süreçte iktidar rejimi hızlı bir çöküşe geçerek yerini yeni bir devlet anlayışına bırakır (Abrahamian, 2018, s. 206-209).

2.1.4. İslam Cumhuriyeti

1963 isyanından sonra tutuklanarak sürgüne gönderilen Ayetullah Humeyni, hiç şüphesiz gerçekleştirilen İslami Devrim’in temel öncüsü konumundadır (Dabashi, 2008, s. 146). Humeyni, Ocak 1979’da Şah ülkeyi terk ettikten sonra, devrimin iktidar üzerindeki etkinliğini kazanmasıyla 1 Şubat 1979’da tekrar ülkesine döner. Böylelikle gerçekleştirilen devrim harekâtı başarıya ulaşmış olur (Abrahamian, 2018, s. 211).

Devrimin ardından Humeyni, ilk iş olarak geçici bir hükümet kurar ve daha sonra yeni devlet yapısı ve yönetim şeklini belirlemek üzere çalışmalara başlar. Sonuç olarak, 1 Nisan 1979’da yapılan referandumla yeni devlet yapısı “İslam Cumhuriyeti” olarak belirlenir (Abrahamian, 2018, s. 212-213).

Yeni oluşan hükümet sistemiyle birlikte Humeyni’de İran’ın Ruhani Lideri olur. Anayasa kapsamında kendisine tanınan yetkiler çok geniş kapsamlıdır. Öyle ki, Şahların bile hayal edemeyeceği anayasal yetkilere sahiptir. Öte yandan yeni İslam anayasası ile birlikte demokrasiye dayalı birtakım ayrıcalıklar da topluma kazandırılır. Bunlar; kadınların seçmen olarak yer alması, resmen tanınmış dini

azınlıklara bağımsız üyelik tahsis edilmesi, herhangi bir ayırım gözetilmeksizin bütün yurttaşlara temel insan hakları ve kişisel özgürlükler tanınacağına dair güvence verilmesi gibi ayrıcalıklardır (Abrahamian, 2018, s. 214-217).

İslam dininin İran devlet yönetimi içerisinde etkin bir biçimde yer alması siyasal İslam anlayışını da ortaya koyar. Buna bağlı olarak Şah döneminde İslama aykırı düşen birçok oluşum ve uygulama ortadan kaldırılır ve kurumlar içerisinde bulunan Şah yanlıları tasfiye edilir. Diğer yandan Humeyni, dini lider seçildikten sonra başbakanlık konumunu kaldırır ve cumhurbaşkanlığını tek merci yapar. Ruhani lider ise tüm mercilerin üstünde yer alır (Batur, 2007, s. 41-43).

Devrimin ardından kurulan bu yeni devlet yapısıyla birlikte ülke yeniden zor bir sürecin içerisine girer. Bu sefer iç çatışmanın aksine dış sorunlar ile uğraşan hükümet, devrimden bir yıl sonra gelişen Irak savaşı ile karşı karşıya kalır. Saddam Hüseyin'in başlattığı ve sekiz yıl kadar süren bu savaşta İran'ın bir milyondan fazla can kaybı yaşadığı düşünülmektedir. Bir hükümet yetkilisi ise savaşta ölenlerin sayısını 160.000 olarak açıklar. Dolayısıyla büyük can kaybının yaşandığı bu savaş, birçok olumsuz etkiyi beraberinde getirirken, aynı zamanda toplumla yeni rejim arasında birleştirici bir güç niteliği taşır (Abrahamian, 2018, s. 227-228).

Bu dönemdeki bir diğer olumsuz gelişme ise başta Amerika olmak üzere Batılı devletlerin ülkeye ambargo koymasıdır. Bu durum zaten kötü olan ülke ekonomisini iyice zora sokar (Batur, 2007, s. 35).

İran, gerek savaş dönemi gerek savaş sonrası yeni rejim yönetiminde çalışmalarını sürdürürken ülke düzeni için gerekli olan birtakım uygulamaları da yürürlüğe koymaya devam etmiştir. Dolayısıyla ülke yönetiminde yeni kanunlar anayasada yer almaya başlar. Buna göre; sosyal ve medeni haklar tekrar düzenlenirken halkın İslami bir anlayış çerçevesinde giyinip (başta kadınların çarşaf giymesi), birtakım zorunlu kurallara uyması gerekmektedir. Ayrıca kamuya yönelik düzenlemeler de yapan rejim, birçok iletişim aracına sansür koymakta, Avrupalı isimlerin kullanılmasını yasaklamakta ve halka açık alanlarda krallıklara dair ne varsa kaldırmaktadır (Abrahamian, 2018, s. 229-230).

1989'da Ruhani Lider Humeyni'nin ölmesinden sonra yerine Anayasal Reform Konseyi'nin belirlediği Ali Hamaney gelir. Ardından anayasa değişiklikleri için yapılan referandumda Haşimi Rafsancani yeni cumhurbaşkanı seçilir. Bu yeni

yönetim şekliyle birlikte devlet, kendi içerisinde ve kamuya yönelik birçok alanda değişiklikleri uygulamaya devam eder. Daha önce nüfus artışını teşvik eden rejim, geri adım atarak İslam dininin iki çocuklu ailelerden yana olduğunu duyurur. Buna yönelik birtakım gelişmelerle kısa sürede nüfus artışının önüne geçer ve ülke nüfusunu kontrol altına almayı başarır (Abrahamian, 2018, s. 236-239).

1997 yılına gelindiğinde liberal bir kimliğe sahip olan Muhammed Hatemi, seçimlerde oyların büyük bir çoğunluğunu alarak İran'ın yeni cumhurbaşkanı olur. Bu dönemde İran'daki gelişmeler artarak devam ederken liberal yönetimin izlediği politika ve gerçekleştirdiği uygulamalar dış ülkeler ile arasındaki ilişkileri tekrar canlandırır. Sosyal açıdan topluma tanınan bazı haklar ise, ülkenin kültürel alanda önemli başarılar elde etmesini sağlar (Abrahamian, 2018, s. 243-248).

2005 yılında yapılan cumhurbaşkanlığı seçimi ile Hatemi'nin liberal yönetiminin yerini Mahmud Ahmedinejad önderliğindeki muhafazakâr yanlısı yönetim alır (Abrahamian, 2018, s. 25). Bu dönemde Ahmedinejad, özellikle Amerika ve Avrupa ülkelerine karşı dış politikada saldırgan bir tavır sergiler. Ayrıca iç ve dış tehditlere karşı direniş göstermek amacıyla güvenlik temelli bir yönetim oluşturur. Onun bu tutumu Amerika ve Avrupa'nın ülkeye ağır yaptırımlarda bulunmasına yol açar. Dolayısıyla Ahmedinejad dönemi Batı'ya karşı alınmış bir tavır niteliği taşıırken bunun doğurmuş olduğu başta ekonomik sorunlar ülke toplumunu olumsuz yönde etkilemiş ve yaşam standartlarını oldukça aşağıya düşürmüştür. Diğer yandan, Ahmedinejad'ın nükleer enerji çalışmalarını uluslararası antlaşmalar dışında yürütmesi ve geliştirmeye çalışması, tehdit niteliğinde algılandığından Batılı devletlerce olası durumlara karşı askeri müdahale hazırlıklarına sebebiyet vermiştir. Bu durum aynı zamanda İran halkının olası bir savaş tehdidi nedeniyle husursuz olmasına yol açmıştır (Arıkan, 2014, s. 27).

Yaşanan tüm bu olumsuz süreç, ülkede yapılan 14 Haziran 2013 seçimlerinde Hasan Ruhani'nin cumhurbaşkanı seçilmesiyle giderek etkisini kaybeder. Reform yanlısı siyasetçi kimliği ile tanınan Ruhani, yönetime gelir gelmez ilk iş olarak diğer ülkeler ile kopuk olan bağları tekrar düzenlemeye ve ülke ekonomisini daha iyi hale getirmeye çalışır. Bunun için büyük sorunlara yol açan nükleer meseleyi uluslararası düzeyde belli bir antlaşmaya bağlayan Ruhani, ülkeye yönelik uygulanan yaptırımların kaldırılmasını ve ülkenin ekonomik anlamda destek görmesini sağlar. Ruhani'nin izlemiş olduğu dış politika ve siyasi tutum,

muhafazakâr kesim tarafından hoş karşılanmazken kendisinin ülke çıkarlarını Batı teslimiyetine verdiği yönde görüş savunulur. Dini lider Hamaney ise Ruhani'nin dış politikasını uygun bularak onu desteklemektedir. Öte yandan Ruhani, daha önce söz verdiği gibi iç politikada bazı çalışmaları gerçekleştirmek için reform hareketlerini başlatır. Ancak cumhurbaşkanlığının ilk yılında yalnızca küçük ölçekte reformları yerine getirebilir (Arıkan, 2014, s. 26-28).

Günümüz itibariyle İran, Ruhani yönetimiyle birlikte 21. yüzyılda önemli bir noktaya ulaşmaktadır. Başta Basra Körfezi olmak üzere bölgenin önemli bir gücü haline gelen İran, artan nüfus yoğunluğuna bağlı olarak bölgenin en büyük ülkesi konumundadır. Ayrıca Dünya'nın üçüncü büyük petrol üreticisi olarak sağladığı gelirlerle toplumsal yaşam standartlarını iyileştirmesi ve diğer birçok gelişme, İrani yavaş yavaş üçüncü dünya ülkesi konumundan uzaklaştırmaktadır (Abrahamian, 2018, s. 251-252).

2.1.5. Sosyal ve Kültürel Yapı

İran'ın toplumsal yaşam şekillerine bakıldığında tarihsel süreç içerisinde bu durumun ülke yönetimi, kültür ve dini anlayış ile sınıksıkıya bağlı olduğu anlaşılır. Özellikle "İslam Cumhuriyeti" rejiminin kurulmasıyla bunun büyük oranda dini bir hal aldığı görülmektedir.

Son yapılan araştırma verilerine göre 80 milyonun üzerinde bir nüfusa sahip olan (<https://www.worldbank.org/>) günümüz İran'ı çeşitli etnik grupları bünyesinde barındırmaktadır. Bunların büyük bir bölümünü Farslar oluştururken ikinci olarak Azeri Türkleri gelmektedir. Bunlar dışında yer alan diğer etnik grupları ise; Kürt, Arap, Türkmen, Kaşgay, Ahalaç, Beluc, Ermeni, Yahudi, Süryani, Lor, Zerdüş, Hindu ve Sihler oluşturur. Ülkenin resmi dili Farsça, resmi dini İslam, mezhebi Şii'dir. % 99'u müslüman olan ülkenin % 90 kadarı Şii müslüman, % 9 kadarı Sünni müslümandır (<https://www.aa.com.tr/>).

Ülkenin başkenti Tahran, aynı zamanda ülkenin en büyük şehri ve ekonomi merkezidir. Bir hükümet sistemine sahip olmasına rağmen ülke genel anlamda şeriat ile yönetilir. Öte yandan Zerdüşlük saygı ve kabul gören bir din olarak hala etkisini sürdürür. Bu nedenle ülkede yaklaşık 25.000 kadar Zerdüşt dinine inanan vardır (<https://www.bizevdeyokuz.com/>). İran'ın resmi para birimi Riyal'dır. Ancak ödemeler halk arasında tümen üzerinden hesaplanarak yapılır. Bölge

içerisinde yoğun bir nüfusa sahip olmasıyla birlikte nüfusun yaklaşık %60'ı 30 yaşın altındadır (<https://www.momondo.com.tr/>). Bunlar dışında ülke, takvim olarak Hicri takvimi esas almakta ve her yeni bir yıl 21 Mart Nevruz Bayramı ile başlamaktadır. Yıl içerisindeki aylar güneş takvimine göre bölünmektedir. Ülkenin haftalık resmi tatili ise Cuma günüdür (<http://www.isiad-tisiad.org/>).

İslam rejimine bağlı olarak süregelen sosyal yaşam şekilleri ülkede birtakım kurallar üzerinden idame ettirilmektedir. Bunlardan en önemlisi kamu alanları ve halka açık yerlerde İslama uygun giyim ve davranışlar içerisinde olunmasıdır. Özellikle İran'daki yerli ve yabancı tüm kadınların İslama uygun giyinmeleri gerekmektedir. Bu nedenle kadınlar, bedeni eller ve ayaklara kadar kapatacak bol kesimli kıyafetler giyerek başörtüsü takarlar. Ayrıca seçilen kıyafetlerin aşırı renkli olmaması da bir diğer hususdur. Erkekler ise kadınlara göre daha rahat olmakla birlikte onların da çok kısa şort-atlet ve aşırı dar pantolon-üst giymeleri uygun bulunmamaktadır. Diğer yandan bu kurallar genel olarak kabul edilse de büyük-küçük kentlere göre daha esnek veya daha sıkı olabilmektedir. Tüm bu uygulamalar bir resmiyete bağlı olmakla birlikte ülke içerisinde devletin görevlendirdiği "Ahlâk" polisleri tarafından denetlenmektedir (<https://www.bizevdeyokuz.com/>).

Diğer yandan evli çiftlerin toplum içerisinde tensel temas halinde (el ele dolaşmak gibi) gezmesi hoş karşılanmazken nikâhsız olan ve birbiri ile bir bağı bulunmayan kadın ve erkeklerin beraber bir yerde olması ve vakit geçirmesi uygun bulunmamaktadır. Bunlar dışında ülkenin yaşam şekilleri içerisinde farklı uygulamalara da yer verilir. Örnek olarak, İran'da devletin yetki verdiği ve sokakta elinde tomarla gezen resmi döviz çeviricilerin bulunmasıdır. Bu nedenle, ülkede uluslararası bankacılık sistemi olmadığından herşey nakit üzerinden halledilir. Bir diğeri ise internet kullanımının çok yaygın olmasıdır. Ancak İslami anlayış çerçevesinde internetin birçok zararlı sayılabilecek sitesi engellenmekte ve düşük bir hıza sahip olmaktadır. Bir başka unsur ise ülkede sosyal eğlence adına alkol, flört, rock müzik gibi kavramların yer almaması ve yasak olmasıdır (<https://www.bizevdeyokuz.com/>).

Tüm bunlarla birlikte İran, sosyal yapı bağlamında birçok mülteciye ev sahipliği yapmaktadır. 1979 yılında Sovyetler Birliği'nin Afganistan'ı işgal etmesiyle, Afgan halkı din ve kültürel yakınlık sebebiyle büyük oranda İran'a göç etmiştir. O dönemde Irak ile savaş içerisinde olan İran, askeri anlamda insan gücüne

ihtiyaç duyduğundan Afgan mültecileri ülkesine kabul eder. Böylelikle sosyal yaşam hakları karşılığında mültecilerin savaşa girmesi sağlanır. Ancak savaş sonrası bu durum tam tersi halini alır. Ve mevcut bir mülteci yasasının olmaması mültecileri yasal haklardan mahrum bırakır. Bu bağlamda mülteciler çalışma, sağlık, eğitim, oturma izni ve toplumsal baskı anlamında birçok soruna maruz kalır. Bu kişilere sadece inşaat sektörü, duvarcılık, tarım ve çöp toplama/yakma vb. iş alanlarında çalışma hakkı verilir. Bu işler ise genellikle ağır ve düşük ücretlidir. Ülkede sürekli olarak oturma hakkı elde edilmesi ise mülteciler için neredeyse imkânsız bir durumdur. İran'da son 30 yıl içinde mültecilerin yalnızca üçte biri oturma izni alabilmiştir. Ancak bu izinlerin çoğu oturma izin süreleri bittikten sonra mültecilerin eline ulaşmıştır (<https://ankasam.org/>).

2017 itibariyle Dünya'da kayıtlı 2.5 milyon dolayında Afgan mülteci bulunmaktadır. İran'da ise 3.5 milyonun üzerinde Afgan mülteci olduğu düşünülmektedir (<https://tr.euronews.com/>).

Toplumun yaşam şekilleriyle birlikte İran'da bu yaşam şekilleri içerisinde yer alan ve kimi zaman yaşantılara yön veren birçok kültürel unsur bulunmaktadır. Bunlar çok çeşitli ve çok boyutlu olmakla birlikte ülke içerisinde önemli bir yere sahiptir (<http://www.isiad-tisiad.org/>).

Elbette ki kültürün temelini oluşturan insan yaşayışı, gelenek ve göreneklere bağlı olarak birçok alanda kendisini göstermektedir. Ayrıca, ülke toplumunun hemen hepsine sirayet etmekle birlikte belli bir kesime bağlı olarak kalabilir. Bu nedenle başta gelenek ve görenekler olmak üzere İran kültürü, geçmiş tarihlerden bu yana birçok anlayış ve yaşayış şeklini (bayramlar, matem günleri, merasimler, yemek kültürü) içerisinde barındırmaktadır. Edebiyat, sanat, musiki ve mimarlık açısından da birçok kültürel esere yer vermektedir (<http://www.isiad-tisiad.org/>).

İran kültürü denildiği zaman hiç kuşkusuz akıllara, tarihi çok eskilere dayanan bir ülkenin binlerce yıl öncesine ait kültürel unsurları gelmektedir. Bunlardan en önemlisi ise İran kültürünün altyapısını oluşturan şiirdir. Çok eskilere dayanan bu kültürel anlayış, yalnızca kendi alanı içerisinde sınırlı kalmamakla birlikte İran'da bulunan bütün sanat ve edebiyat alanlarının da temelini oluşturmaktadır. İran şiirinin geçmişten bu yana övgüyle anılan şairleri arasında Hâfız-ı Şirazî, Sadî-i Şirazî, Feridüddin-i Attar, Hakîm Ebu'l Kâsım Firdevsî-yi

Tûsî ve Mevlana Celaleddin-i Rûmî gibi çok önemli isimler bulunur. Ayrıca, bu kültürel anlayış yalnızca sanatçı ve kültür adamlarıyla değil halkla da iç içe yaşamaktadır (Laleh, 2015, s. 180).

İçeriksel anlamda incelendiğinde İran şiiri; kaside, gazel, mesnevi ve rubai gibi türlerden oluşmakta ve bunlar birçok kavramı alegorik ve yumuşak bir dille ele alarak yorumlamaktadır. Şiirlerin bazıları metaforik bir anlatım diline sahipken bazıları açık bir anlatım diline sahiptir. Bazı şiirlerde de karmaşık konu ve kavramları açıklamak amacıyla öyküleme tarzı uygulanır. Şiirler gerek içerik gerekse anlatımdaki üslup bakımından evrensel bir nitelik taşır. Şiirlerin temelini aşk, irfan, hamaset, adalet, mitoloji, yaşam ve fantezi gibi temalar oluşturur (Laleh, 2015, s. 182).

İran şiiri ve edebi kültürün en önemli isimlerinden birisi Firdevsî (940-1020)'dir. Firdevsî kaleme aldığı birçok eser ile ünü İran coğrafyasını aşmış ve dünya edebiyatına kadar uzanmıştır. Özellikle 30 yılda yazdığı, 60.000 beyitten oluşan ve 75 muazzam öykünün anlatıldığı *Şehname* en önemli eserlerindedir. İranlılar bu önemli eseri kendilerine tarihi bir kimlik kaynağı olarak mâl ederler. Bunun iki temel nedeni vardır. Birincisi bu eser ile birlikte Fars dilinin ihya olması, ikincisi ise İran'ın 5000 yıllık mitolojik ve antik tarihinin yeniden canlanmasıdır (Laleh, 2015, s. 183-184).

Bunun dışında Mevlana'nın *Mesnevi*'si aşikhane öykülerin temsili bir dille anlatıldığı ve varlıkla ilgili evrensel yorumların ortaya koyulduğu önemli bir eser olarak karışımıza çıkar. Çok eski tarihlere dayanan Mesnevi, günümüz modern tartışmalarına da zemin hazırlayabilme kabiliyetine sahiptir. Dolayısıyla yapısal ve yorumsal özellikleri bağlamında modern tartışmalarda ciddi bir unsur haline gelir (Laleh, 2015, s. 192-193).

İran şiirinde yer alan bu öykülerin günümüz açısından önemli bir yere sahip olması, içerisinde yaşanan olayların, karakter ve kavramların yaşandıkları zamanı aşip bugüne kadar gelerek ifade edilebilmesinden kaynaklanır. Bu eserler yüzlerce yıl geçmesine rağmen günümüz modern düşünceler ile hala bağdaşabilmektedir (Laleh, 2015, s. 196).

İran şiirinin önemli unsurlarından bir tanesi de tasvirdir. Her İran şiiri yapılan tasvirler ile *Bidel* ve *Bâzgeşt* gibi çeşitli tarzlara ayrılır. Bu nedenle İran şiiri bir

yarısı ile derin manaları ortaya koyarken diğ er yarısıyla okuyucunun zihninde güzel tasvirler canlandırır (Laleh, 2015, s. 210).

Geçmişten günümüze kadar çeşitli gelişmelerle meydana gelen İran'ın kültürel ve toplumsal yapısı, elbette ki 20. yüzyılda hızla gelişmekte olan modernlik kavramından ayrı düşünülemez (Laleh, 2015, s. 249). 19. yüzyılda başlayan İran edebiyatındaki gelişmeler, Meşrutiyet dönemiyle hız kazanarak zamanla değışim geçirir. Böylelikle bünyesine piyes, öykü ve roman gibi yeni türleri dâhil eder (Yaghmooral, 2013, s. 9).

İran'ı toplumsal ve kültürel anlamda etkileyen bir diğ er önemli unsur ise 1885'te Tahran'da Dârü'l-fünûn'un açılışıyla Batı ile münasebetlerini arttırmış olmasıdır (Laleh, 2015, s. 224). Bunun sonucunda meydana gelen kültürel etkileşimler İran'ı başta Fransızlar olmak üzere bazı açılardan Batı kültürünün etkisinde bırakır (Laleh, 2015, s. 227).

2.1.6. İran'da Çocuğ un Yeri ve Önemi

İlk bölümde bahsedildiğ i üzere özellikle Ortaçağ Avrupası'nda çocuğ a verilmeyen önem hiç kuşkusuz İran tarihi içerisinde de kendisine yer bulur. Nitekim Rönesans'la birlikte gelişen Dünya düzeninde toplumsal anlayışa bağı lı olarak değ erli bir konuma ulaş an ve geleceğ e yön verecek bir birey olarak algılanan çocuk, İran'da ancak 20. yüzyılın son çeyreğ inde toplumun önem verilen bir bireyi haline gelir. Öyle ki, devrim öncesi ülkede düşük seviyede olan okur-yazarlık devrim sonrası belirgin bir biçimde yükseliş e geçmektedir. Bu durum eğitim açısından çocuğ a verilen önemi ortaya koyar (Nafeie, 2012, s. 61-62).

20. yüzyılın ilk dönemlerinde geri planda tutulan ve eğitim açısından kısıtlanan kız çocukları yine bu yüzyılın ikinci yarısında Beyaz Devrim ile birlikte kendilerine önem verilmelerini sağ lar. Devrim sonrası geliş en süreçte İran halkı kız çocuklarını hızla okutmaya ve iş hayatına yönlendirmeye çalışır. 21. yüzyıla gelindiğ inde ise üniversiteyi kazanan kız çocuklarının sayısı artar ve erkekler için uygun görülen birçok alanda kendileri için de kontenjan açılır (Nafeie, 2012, s. 62).

Her ülke toplumunda olduğ u gibi eski yaşam dilimleri içerisinde şekillenen çocuk algısı ve ona verilen önem, İran tarihi içerisinde belli bir boyuta ulaş maktaki ve sosyo-kültürel edinimler sonrası günümüz yaşam standartlarında belli bir noktaya gelmektedir. Ancak, ülkede siyasi, dini, kültürel, ekonomi ve toplumsal

bakış açısının etkisiyle şekillenen çocuk, temel özelliklerini korumakla birlikte bu etkenler sonucunda toplumda farklı ayrımlara da gidebilmektedir.

İran'ın toplumsal yaşamında çocuk, temel olarak Arap ve Ortadoğu ülkelerine benzer biçimde aile ve soyun devamı olarak algılanmakta ve daha çok bu yönde önem arz etmektedir. Çocuğun sosyal hayattaki tutum ve davranışları ise kendisine verilen önem ve değer yargıları belirler. Çocuklara verilen önem, onların kültür-sanat gibi eğitim kurumlarında belirlenen ilkeler çerçevesinde eğitim görmelerine olanak tanır. Ayrıca İslami rejime bağlı olarak oluşan toplumsal yaşam şekilleri çocukları da belli oranda etkilemektedir (Nafeie, 2012, s. 62).

Söz konusu İranlı çocuklara son dönem itibariyle bakıldığında; temel yaşam şekilleri ve yaşam koşulları, onları Dünya'ya getiren aile yapısı ve bu ailelerin yer aldığı sosyal statü üzerinden birtakım değişkenlikler göstermektedir. Bu değişkenliklerdeki temel faktörler ise kırsal ve merkezi yaşam ile toplum içerisindeki ekonomik dengesizliklerdir.

Son yıllarda yapılan araştırmalar neticesinde İran'ın Güneydoğusu gibi kırsal veya az gelişmiş yerlerinde on binlerce çocuk ilköğretim hayatından mahrum olmaktadır. Bunun temel nedeni bölge halkının kültür ve gelenekleri nedeniyle kız çocukları okutmayıp erken yaşlarda evlendirmesi ve kırsal kesimlerde okulların yerleşim yerlerine uzak olmasıdır (<https://www.aa.com.tr/>). Yine son yıllarda ülkede üniversite mezunu yoğun bir hal alırken, birçok genç üniversiteyi kazanamayınca meslek okullarına giderek ara eleman olarak yetişir. Bunun dışında İran'da yüksek gelirli aileler, çocuklarının daha iyi bir eğitim alması için onları yurtdışına gönderir (<https://parasalcozumler.com/>).

Bir başka konu ise son yıllarda ülkede yapılan araştırmalara bağlı olarak, başta kırsal kesim olmak üzere çocuklar, aile geçimine katkı sağlayabilmek amacıyla küçük yaşta okulu bırakarak çalışmaya başlamaktadır. Bunlardan bir kısmı işçi olarak çalışırken bir kısmı ya dilenmekte ya satıcılık yapmakta ya da çöp toplamaktadır. Günümüz itibari ile bu çocuk işçilerin sayısı artarken, bunların yaş ortalaması da giderek düşmektedir. Bu nedenle sokaklarda çalışan 5-6 yaşlarında çocuk görmek mümkün. Bunlara zamanla kız çocukları da dâhil olur. Ayrıca bu çocukların yüzde 30'luk gibi bir kısmını Afgan kökenli çocuklar oluşturmaktadır (<https://www.gazetefersude.com/>).

Günümüz İran’ında çocuklara yönelik bazı sorunsal durumlara bakıldığında belli başlı durumlar kendisini göstermektedir. Özellikle her yıl 180 bin kadar “çocuk yaşta evlilik”in gerçekleşmesi bunların belki de en başında gelmektedir. Öyle ki bu durum, ülke genelindeki evliliklerin %24’üne tekabül eder (<https://tr.euronews.com/>). Diğer yandan ülke genelinde 49 bin çocuğun babasının İran vatandaşı olmaması, bunların resmi olarak devlet tarafından tanınmamasına, bu nedenle de gereken haklarının gözetilmemesine yol açmaktadır (<https://www.haberler.com/>).

İslam hukukuna tabi olarak İran’da çocuklar 15 yaş üzerinde yetişkin sayılır. Ayrıca cezai ehliyet kızlarda 9, erkeklerde ise 15’tir (<https://www.dw.com/>). Ülkenin çocuk nüfusundaki gelişmeler ise daha çok ailenin ekonomik düzeyine bağlı olarak şekillenmekte ve resmiyette çocuk yapmakla ilgili herhangi bir kısıtlama bulunmamaktadır. Ancak ekonomik yetersizlik ve hayat pahalılığı aileleri 1 veya 2 çocuk yapmaya yöneltir (<https://parasalcozumler.com/>).

Tüm bunların sonucunda denilebilir ki, İran sosyal hayatı içerisinde çocuk, temelde aile ekonomisine bağlı olarak gelişmekte ve toplum, din, kültür ve siyasi rejimin ona dayattığı koşullar altında belli bir yaşam standardına sahip olmaktadır.

2.2. İRAN SİNEMASI

İran sinemasına tarihsel gelişim açısından bakıldığında temelde devrim öncesi ve devrim sonrası olmak üzere ikiye ayrıldığı ve daha çok bu bağlamda değerlendirildiği görülmektedir (Nuyan, 2014, s. 254). Başlangıçta uygun koşullar içerisinde küçük bir ölçekte gelişmeye başlayan İran sineması zamanla ulusal türleşmeye dönüşür (Galt vd., 2018, s. 439). 100 yıla yakın tarihi incelendiğinde başta uyarılama melodram öyküleri olmak üzere içerisinde korku, cinayet, tarihi, klasik, savaş ve sosyal içerikli filmlere yer verir (Laleh, 2015, s. 140). Aynı zamanda bir Doğu temsili olan İran sineması (Nuyan, 2014, s. 281), sınırlı prodüksiyon ve bütçe ölçeğiyle Hollywood ve Batı sinemasına göre son derece minimalist bir anlatım yapısına sahiptir. Bu nedenle konularda daha çok derinlik aranır (Nuyan, 2014, s. 67).

2.2.1. İlk Dönem

13 Nisan 1900’de Avrupa’ya seyahate çıkan ve bazı ülkeleri ziyaret eden Kaçar Hanedanı’ndan Muzafferüddin Şah, bu ziyaretlerinden birinde ilk defa bir

sinematograf makinesi ve bunun gösterdiği bazı filmler ile karşılaşır (Pour, 2007, s. 21). Bundan çok etkilenen Şah, sinematograf aracının satın alınması için saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'na emir verir. Böylelikle ilk sinema araçları Şah tarafından 1900'de İran'a getirilir (Aktaş, 2004, s. 7).

Bu dönemde ilk İranlı kameraman sayılan Mirza İbrahim Han Akkasbaşı, daha 14 yaşındayken Avrupa'da fotoğrafçılık üzerine eğitim alır ve babası gibi sarayın özel fotoğrafçısı olur. Akkasbaşı'nın çektiği ilk film 1900 yılında Belçika'da düzenlenen "Çiçek Bayramı"dır. Avrupa'da belge niteliğinde başka filmler de çeken Akkasbaşı, İran'a döndüğünde başta saray ve çevresi olmak üzere birçok görüntüyü kayda alır (Pour, 2007, s. 21-22).

Sinemanın ülkeye girişinde Batılı ünlü sinema şirketlerinin rolü de bulunmaktadır. Bu nedenle İran sineması, ilk dönem itibariyle Batılı filmlerin dolayısıyla Batı kültürünün etkisi altında kalır. İran toplumsal yaşamını önemli ölçüde etkileyen bu durum (Aktaş, 2004, s. 7-8), aynı zamanda ülkenin büyük bir çoğunluğunu oluşturan muhafazakâr kesimin de tepkisine yol açar (Yaghmooral, 2013, s. 11).

1900'ün ilk yıllarında henüz film üretimini gerçekleştiremeyen ve kendi sinema salonuna dahi sahip olamayan İran, film gösterimlerini genellikle saray ve çevresinde yapmaktadır. Daha sonra ülkenin ileri gelenlerinin eğlence alanlarına giren sinema, düğün ve sünnet törenlerinde yer almaya başlar (Pour, 2007, s. 22). Ülkedeki ilk halka açık sinema salonu ise 1900'de Katolik misyonerler tarafından Tebriz'de kurulan ve ticari olmayan Soli sinemasıdır (Nafeie, 2012, s. 24).

Bir antikacı olan İbrahim Han Sahhafbaşı, 1897 yılında çıktığı bir dünya turunda yanında getirmiş olduğu projektör makinesi ile 1904 Eylül'ünde İran'da ilk film gösterimini düzenler (Pour, 2007, s. 23). İlk yabancı filmleri ülkeye getiren Sahhafbaşı, Tahran'da ilk ticari sinemayı kuran da kişidir (Dabaşı, 2013, s. 5). Sahhafbaşı aynı yıl, Tahran'da yalnız erkek izleyicilerin girebildiği ilk sinema salonunu açar. Koltuk bulunmayan bu salonda seyirciler halılar üzerine oturarak film seyrediler. Ancak salon, dine aykırı bulunmasından ötürü açılışından bir ay sonra kapatılır (Teksoy, 2009, s. 747).

1907'de bir başka saray fotoğrafçısı olan Mehdi Rusi Han İran'da ikinci sinema salonunu açar. Kendisinin bu alanda elde etmiş olduğu ekonomik başarılar

başkalarının da alana yönelmesini sağlar. Bu nedenle Agayof adlı Kafkas, İran'da Rusi Han'a rakip olarak yeni bir sinema salonu açar. Rusi Han ilerleyen süreçte ihtiyaç ve müşteri taleplerine göre sinema salonunu geliştirerek sessiz filmleri bir piyanist ve kemancı eşliğinde müzikli sunmaya başlar. Daha sonra meşrutiyet devrimi ve siyasi gelişmelere bağlı olarak ülkesinden ayrılan Rusi Han, 1912'de sinema salonunu, projektörlerini ve filmlerini satarak Paris'e gider (Pour, 2007, s. 25). Sonraki sinema devrimini ise 1912 yılında Tebriz Ermenisi Erdeşir Han devam ettirir. 12 yıl boyunca sinema üzerine çalışmalarını sürdüren Erdeşir Han, bu alanda iki yeniliğe öncülük eder. Bunlar; kadınlar için "Hurşid Sineması"nda özel programlar başlatması ve ilk açık hava sinemasını açmasıdır (Aktaş, 2004, s. 10).

İran'da sinema gösterimi üzerine gerçekleştirilen bu ilk çalışmalar toplumun yabancı kesimleri tarafından meydana getirilir. Çünkü yerli halk her ne kadar sinemayı dine aykırı bulsa da bununla uğraşan yabancı ve gayrimüslimler üzerinde hiçbir baskı oluşturmaz. Ayrıca yabancı kişilerin siyasi ilişkilerinin iyi olması işlerini daha sağlıklı yapabilmelerini sağlar (Pour, 2007, s. 26).

Bu ilk dönemin bir diğer önemli sinemacısı ise Ali Vakili'dir. 1924'te Tahran'da bir sinema salonu açan Vakili, daha sonra 1929'da Tahran'da ikinci büyük sinema salonunu açar. Yazlık ve kışlık olmak üzere tüm yıl açık olan sinemasında orkestra eşliğinde İran şarkıları çalınır. Ali Vakili aynı zamanda Ağustos 1930 tarihinde yayınlanan ilk sinema dergisi "Sinema ve Nemayeşat" ında kurucusudur (Pour, 2007, s. 26-27).

Sessiz sinemanın son yıllarına gelindiğinde İran'ın başkenti Tahran'da 15, ülkenin diğer kentlerinde ise 11 sinema salonu bulunmaktadır (Teksoy, 2009, s. 747). Daha çok sinema gösterimleri ile ilerleyen bu dönemde İran'da film çekimi için kimi yönetmenler yavaş yavaş sektöre atılmaya başlar. Bunlardan; Han Baba Han Moetazedî, Ohanes Oganyans, İbrahim Moradi, Abdolhoseyin Sepenta kendilerini gösteren isimlerdir (Pour, 2007, s. 27).

Yurt dışında eğitim alan Han Baba Han Moetazedî, İranlı ikinci kameraman ve ilk film laboratuvarını kuran kişidir. İlk film çalışmalarını Gacar hanedanı ve ilginç manzara çekimleri oluşturur. İlerleyen yıllarda sinema gösterimi alanında da çalışmalarda bulunan Moetazedî, yabancı filmlere Farsça altyazılar ekleyerek önemli bir gelişme kaydeder (Pour, 2007, s. 27-28). Fakat bu girişim, ülke

genelinde okuma-yazmanın düşük olması sebebiyle gereken etkiyi göstermez. (Aktaş, 2004, s. 11) Moetazedi ile birlikte bu dönemde, başta büyük şehirler olmak üzere sinema salonları ülke içerisinde yavaş yavaş artış gösterir. Buna bağlı olarak Şah yönetimi birtakım uygulamaları yürürlüğe koyar. Bunlar, sinemanın gösterim açısından içeriğine ve ekonomik gelişimine bağlı olarak İran sinemasının ilk yasa ve vergi sistemini oluşturur. Aynı zamanda ilk İran filmine kadar geçen süreçte, sinema gösterimlerinde daha çok Amerika, Fransa, Almanya, Rusya ve İngiltere sessiz filmleri yer alır. Bu filmlerden bazıları; Metropolis, Sirk, Michel Strogoff, Rasputin, Tarzan, Monto Kristo Kontu, Tom Amca'nın Kulübesi, Fakirler, Yusuf ile Züleyha gibi bilinen eserlerdir (Pour, 2007, s. 29-30).

İran'da ilk sessiz uzun metraj yapımı olan "Abi ve Rabi" filmi 1929 yılında Ermeni kökenli Ohanes Oganyans tarafından gerçekleştirilir. Film, Rıza Şah'ın İran'ı modernleştirmeye çalıştığı yıllarda bir propaganda niteliğinde olup, ülkenin ilerleyişini vurgulamaktadır (Pour, 2007, s. 31). Komedi türünde olan film, Danimarka yapımı "Pat ve Pataşun"dan uyanır. Filmden hemen önce ilk sinema artistliği okulunu kuran Oganyans, Muhammed Han Zarabi ve Gulamali Han Söhrab adındaki iki erkek öğrencisini bu filmde oynatır. Bunlar aynı zamanda İran sinemasının ilk oyuncularındır (Aktaş, 2004, s. 12).

1932'de "Hacı Ağa Sinema Aktörü" ile ikinci filmini çeken Oganyans, bu film ile yine ülkenin modernleşmesini savunmakta ve ülkenin siyasi-toplumsal durumunu ele almaktadır. Aynı zamanda ilk kez "film içinde film" tarzında bir anlatı yapısına sahip olan "Hacı Ağa Sinema Aktörü" halkın sinemaya karşı görüşünü değiştirmeye yönelik mesajlar içerir. Film, içerik ve yapı bakımından beğenilmesine karşın, gösterime ilk sesli film olan "Lor Kızı" ile birlikte girmesi ticari kazancını düşürür. Diğer yandan, sinemaya yönelik yatırımların arttığı bu dönemde 3 Ocak 1930'da "Setare-i Cehan" gazetesinde Abolgasem Etesamzade tarafından "Abi ve Rabi" filmine yönelik ilk imzalı film eleştirisi yapılır (Pour, 2007, s. 32-34).

Bu dönemde bir başka yönetmen olan İbrahim Moradi, 1929'da kendisinin ve İran'ın ilk film stüdyosu olan "Cehan Nema"yı kurar ve bu stüdyoda İran sinemasının ilk konulu filmlerinden olan "Entegam-u Birader" (Kardeşin İntikamı)'nı çeker. Daha sonra Tahranda bir film şirketi kuran Moradi, 1933'te "Bolheves" (Çok Hevesli) filmin yapımına başlar. Geleneksel öğeleri içermesi

açısından ilk uzun metraj film olan Bolheves, teknik ve içerik anlamda kaliteli bir yapımıdır (Pour, 2007, s. 35-37). Yine bu süreçte modernleşmeye bağlı olarak İran toplumunda burjuva sınıfı ortaya çıkmakta ve bunların ilgisi giderek sinemaya doğru kaymaktadır. Ayrıca türlü kesimden kişileri de kendisine çeken İran sineması, film temaları arasında köyden kentte göç ve burjuvazi oluşum gibi unsurlara yer verir (Dabaşı, 2013, s. 10).

İran sinemasının bu dönemde yükselişe geçmesindeki en büyük etken, katı bir yönetim anlayışına sahip olan İran hükümdarı Rıza Şah Pehlevi'nin geleneksel İran performans sanatlarından *Taziye*'yi yasaklamasıdır. Dolayısıyla İran sinemasındaki yükseliş seyircinin ilgisini çekmeye başlarken bu yıllarda Fars dilinde kaydedilen birçok haber filmi de yer alır (Dabaşı, 2013, s. 10-11). İran sinemasında Farsça konuşmaların yer aldığı ilk haber filmi ise dönemin İran başbakanı Muhammed Ali Faruki'nin Türkiye ziyaretinde Atatürk önünde yaptığı konuşmadır (Teksoy, 2009, s. 748). Bu aynı zamanda ilk sesli film olarak değerlendirilir.

Modernleşmenin yaşandığı bu dönemde yönetmen Abdolhoseyin Sepenta, Hindistan'da İranlı oyuncular ile Farsça seslendirilmiş ilk sesli film olan "Lor Kızı"nı (1933) çeker. Film, Gülnar adlı kimsesiz bir kızın hayatını konu almaktadır (Aktaş, 2004, s. 13). Filmde lor kızı rolünde bulunan Ruhengiz Sami Nejad, sesli filmde oynayan ilk İranlı kadın oyuncudur. Başta Tahran olmak üzere başka sinemalarda da gösterilen film, izleyiciler tarafından büyük beğeni toplar (Pour, 2007, s. 39-40). Sepenta'nın bu dönemde çektiği diğer önemli filmler; "Firdevsi" (1934), "Ferhat ile Şirin" (1935), "Siyah Gözler" (1936) ve "Leyla ile Mecnun" (1936)'dur. Özellikle Firdevsi, İran sinemasında sansürlenmiş ilk film (Pour, 2007, s. 40) ve ilk edebiyat uyarlaması olması açısından ayrı bir yere sahiptir (Laleh, 2015, s. 272).

Kurmaca film yapımının yanı sıra İran'da sinemanın gelişmesine paralel olarak yabancılar tarafından belgesel film çalışmaları gerçekleştirilir. Bu çalışmalar arasında; "The Grass" (1924), Hazpuş (1926), Rah Ahen-i İran (1931) ve Karvan-e Zard (1934) gibi belgeseller yer alır. Bunlardan The Grass, içerik bağlamında Şah tarafından uygun bulunmadığı için gösterime giremezken, Karvan-e Zard, Citroen araba markasının tanıtımını yaptığından reklam filmi özelliği taşır (Pour, 2007, s. 44).

1930'larda önemli gelişmeler yaşanan İran'da Rıza Şah, 1936'da kadınlara yönelik toplumsal alanda birtakım esnek uygulamalar getirerek onların sinema ve diğer toplumsal alanlar içerisinde peçe takmalarını uygun bulmamakta (Abrahamian, 2018, s. 111) ve çarşaf giymelerini yasaklamaktadır. Bu durum İran sinemasının ana temalarından birini oluştururken, sinemanın da İran'ın modernleşmesinde öncü konumuna geldiğini göstermektedir. Bu dönemde İran sineması öncelikli olarak orta sınıfın eğlence ihtiyacını karşılarken ürettiği çoğu filmde tema içeriğini klasik Fars şiirinden alır ve onu yerelleştirerek izleyiciye sunar (Dabaşı, 2013, s. 12-13).

Tüm bu gelişmelerle birlikte İran sinemasında sektöre en çok yabancı yatırımcılar hâkim olmakta ve film ithalatını tamamıyla ellerinde bulundurmaktadırlar. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı'nın ülke içerisinde yol açtığı olumsuz koşullar, ithal filmlerin İran sinemasında daha çok egemen olmasına ve yerli film üretiminin on üç yıl gibi uzun bir süre düşüş yaşamasına neden olur (Pour, 2007, s. 43).

2.2.2. 1930'lardan Yeni Akım'a Doğru

İran'da 1930'lara gelindiğinde sinema alanındaki gelişmeler artarak devam ederken yerli film üretimi; İkinci Dünya Savaşı ve ülke içerisindeki toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlara bağlı olarak neredeyse durma noktasına gelir. Bu dönemde yabancı sesli filmler sinema salonlarında yer almaya başlarken, salon sayısı 19'a yükselir ve saniyede 16 kare çekilen filmler 24 kareye çıkar. Ayrıca, eski gösterim sistemlerine sahip olan salonlar sesli gösterime uygun hale getirilir. Sinema bir sanat ve meslek dalı olarak görülmeye başlanır. 1939'da ise Güzel Sanatlar İdaresi kurulur ve oyunculuk okulu açılır (Pour, 2007, s. 45).

1930'ların sonunda büyük şehirlerde sinema salon sayısı kırka ulaşır ve başkent Tahran'ın Kuzey'inde birçok sinema salonuna ruhsat verilir. Bu salonlarda gösterime giren ilk filmler "Tarzan", "Bağdat Hırsızı", "Ali Baba ve Kırk Haremiler" ve "Altına Hücum"dur. Ayrıca bu sinemaların çevresinde modern orta sınıf yaşam tarzına uygun kafeteryalar, butikler, tiyatrolar ve lokantalar gibi işletmeler kurulur (Abrahamian, 2018, s. 118-119).

1940'lı yıllara gelindiğinde bu dönemde yerli film üretimi oluşmaya başlar. Bu filmler her ne kadar teknik ve içerik açısından kalitesiz yapımlar olsa da yerli

ve bütünüyle kendi yaşamsal konuları ele almaları bağlamında ayrı bir yere sahiptir. Aynı zamanda içerik ve yapı itibarıyla Farsi filmler olarak anılırlar. Bunlar belli bir standarda sahip ve neredeyse tek tip konudan oluşan film türleridir. Bu film türleri içerisinde yer alan kadınlar ise genellikle kötü bir imaja sahiptir (Nuyan, 2014, s. 252). Ayrıca düşük bütçeli olan ve sınırlı mekânlarda çekilen bu filmler, izlenme süreleri kısa olduğunda aralara kabare ve şarkılı-danslı sahneler konularak uzatılır (Yaghmooral, 2013, s. 20-21).

Yine bu dönemin başında birçok yabancı film, içerdiği konu ve unsurlar nedeniyle sansüre uğramakta ve böylelikle İran film endüstrisinin gelişmesine zemin hazırlamaktadır (Şakrak, 2019, s. 136). Ancak bu duruma rağmen birçok açıdan geri kalmış konumda olan ülke, sinemadaki etkinliğini gerçek anlamda ortaya koyamaz. Bu nedenle düşük nitelikteki yapımlar İran sinemasında bir süre daha yerini almaya devam eder (Özön, 1985, s. 319). Dolayısıyla endüstriyel anlamda tam bir yeterlilik seviyesine ulaşamayan İran sineması, 1928-1944 yılları arasında daha çok ABD ve Avrupa sinemalarına yönelir (Berber, 2011, s. 26).

İkinci Dünya Savaşı'nı da içerisine alan bu dönemde sinema, birçok ülkede olduğu gibi İran'da da eğlence aracı olarak görülmekte ve daha çok propagandaya yönelik yabancı filmlere yer vermektedir. Özellikle 1930'ların sonu itibarıyla ülke yönetimi Almanya yanlısı bir tutum takındığından sinemalarda daha çok Alman propaganda filmleri gösterilir. 1941'de müttefik güçlerin ülkeyi işgal etmesiyle bu durum değişken bir hâl alır ve başta Rus ve İngiliz yapımlar olmak üzere haber tarzında Farsça'ya çevrilmiş birçok propaganda filmi gösterilmeye başlanır. Dolayısıyla İran sineması 1939-1941 yılları arasında Almanya'nın etkisi altında kalırken 1941-1948 yıllarında Sovyetler birliği, İngiltere ve Amerikanın etkisi altına girer (Pour, 2007, s. 46-48).

Savaş dönemi ile birlikte İran sinemasında ithal filmler artarken yerli yapımlar neredeyse durma noktasına gelir. Üretim materyalleri ise kısıtlı imkânlarla karşılanmaya çalışılır. Ancak 14-15 yıllık bir savaş sürecinin ardından yerli film üretimi tekrardan yavaş da olsa canlanmaya başlar. Bunun en iyi örneklerini savaş sonrası ilk yönetmenlerden olan İsmail Kuşan verir. Avrupa'da ekonomi okuyan Kuşan, burada sinemayla ilgilenerek birtakım bilgiler edinir ve daha sonra İran'a dönerek film yapımına girişir. İlk filmi, Mitra Film (1946) stüdyosunda çektiği "Hayat Fırtınası" (1948)'dir (Pour, 2007, s. 50-51). İran sinemasının ilk melodram

filmi olan bu eser, “yoksul bir delikanlının zengin bir ailenin kızına âşık olması” gibi bir konu içeriğine sahiptir (Laleh, 2015, s. 146). Kuşan, bir yıl sonra tarihsel dramının ilk örneklerinden olan “Şehzadenin Tutsağı” filmini çeker (Dabaşı, 2013, s. 14). Ayrıca daha önceleri sinemacılıkla uğraşan Kuşan, film yapımına yönelmeden önce Avrupa ve Amerikan filmlerini Türkiye ve Mısır’da dublajını yaparak ülkesine getiren önemli sinemacılardan biridir (Dabaşı, 2013, s. 30).

İsmail Kuşan ile başlayan İran sinemasında bu yeni dönem, teknik ve ekonomik gereksinimlere bağlı olarak bir süre daha etkinliğini göstermekte gecikir. Özellikle ilk yıllarda kısıtlı bütçeye bağlı olarak 16 mm kameralar ile çekilen yerli filmler, düşük kaliteli yapımlar olduğundan İran sinema yapısına katkı sağlamaktan ziyade zarar verir. Neticede bu durum, İran izleyicisinin yerli filmlere karşı bakışını da olumsuz yönde etkiler (Pour, 2007, s. 54-55).

1940’lı yılların sonunda tiyatro ve edebiyat alanında faaliyet gösteren birçok kişi sinema alanına yönelir. Bunun yanında dönemin meşhur ve başarılı müzikal oyunları sonraki süreçlerde sinemaya uyarlanmaya başlanır. 1940’lı yılların sonu ile 1979 İslam Devrimi’ne kadar gelişen süreçte İran sineması ekonomik, teknik ve içerik anlamda birtakım gelişmeler yaşayarak, kendine özgü sinemasal anlayışları ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak, Bu dönemde çekilen filmler belli başlı ayrımlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; *Ticari Sinema*, *Entelektüel Sinema* ve *Yeni Akım Sineması* adı altında kendisini gösterir (Pour, 2007, s. 55-56).

Ticari sinema adı altında gerçekleştirilen yapımlar genellikle aşk, melodram, müzikal ve toplumsal konu kalıplarına sahip filmlerdir. Bu filmler tutarlı bir senaryo yapısına sahip olmamakla birlikte yapım şekli itibariyle izleyiciyi etkilemeye ve onu çekmeye yöneliktir. Sinema adına herhangi bir sanatsal kaygı gütmeyiz. Ticari filmlere ilgi duyan seyirci kitlesi bu yöndeki taleplerini arttırırken, sinemada bu filmlere yönelik hasılat oranları da yükselmeye başlar. Bu durum, benzer filmlerin çekilmesine yol açar. Aynı zamanda İran filmleri; İran modern tiyatrosu, Mısır ve Amerikan filmlerinin etkisinde kalır (Pour, 2007, s. 56-57).

Entelektüel sinema ise içerisinde genellikle akademik sinema eğitimi alan yönetmenleri barındırır. Bu yönetmenlerin çoğu belli bir tarza sahip olduğundan çekmiş oldukları filmler teknik açıdan kaliteli yapımlardır. Her ne kadar entelektüel dilden uzak olsalar da kendi özel dünyalarını ve anlatım tarzlarını yansıttıkları için

filmleri entelektüel kesime hitap eder hale gelir (Pour, 2007, s. 76). Bu sinema anlayışı içerisinde Feridun Rahnama, İbrahim Gülistan, Ferroh Gaffari, Forug Ferrohzad, Sohrab Şehid Sales, Feridun Jurek, Mostefa Ferzane gibi yönetmenler bulunur. Bunlar arasında bazı yönetmenler, yapmış oldukları filmlerden zarara uğradıklarından bir daha bu türden film yapmakta zorlanır ve zararlarını gidermek için ticari filmlere yönelirler (Pour, 2007, s. 77).

1950’li yıllar ile birlikte ülke ekonomisinin kötü oluşu sinema sektörünün olumsuz etkilenmesine ve filmlerin teknik açıdan zayıf olarak üretilmesine yol açar. Bu yıllarda yerli filme pek yatırım yapılmazken İran sineması, başta oyuncu ve senaryo olmak üzere tiyatro sanatının birçok unsurundan faydalanır (Pour, 2007, s. 56-57). Yine bu yıllarda İran sineması, gösterim açısından her ne kadar yaygın bir hal kazansa da film yapımı açısından bir o kadar yetersiz ve içi boş seviyededir. Bu dönemde İran sinema endüstrisine hükmetmeye devam eden İsmail Kuşan, gerçekleştirmiş olduğu bazı film yapımları ile önemli gelişmeleri beraberinde getirir. Özellikle, bu dönemin başında yaptığı “Pişmanlık” (1950) adlı film, sonraki dönemde İran melodram filmlerinin tonunu belirleyen önemli bir yapıttır. Kuşan’ın melodram filmlerinde açığa çıkan en büyük özellik ise kadın oyuncuların başrollerde yer almasıdır (Dabaşı, 2013, s. 32-33). Yine bu yıllarda yaşanan sınıfsal çatışma meselesi de İran melodram filmlerinde görülen bir diğer önemli unsurdur (Laleh, 2015, s. 150).

Film üretiminde az da olsa ilerleme kaydeden İran sineması; 1951’de 6 film, 1952’de 11 film ve 1953’de 20 film üreterek gelişimini sürdürür. Bütün maddi olanakları ellerinde bulunduran yönetmenler halk içerisindeki edebiyat ve şiir duygusundan yararlanarak seyircinin gönlünü kazanmaya çalışır (Laleh, 2015, s. 136).

Dönemin başında İsmail Kuşan’ın çektiği “Utangaç” (1950) filmi, köy ve şehir hayatının karşılaştırmasını yapan başarılı bir tür olarak karşımıza çıkmakta ve yeni bir dönemin başlangıcı niteliğini taşımaktadır. Filmde yer alan meşhur şarkıcı Delkeş, İran sinemasının ilk kadın yıldız oyuncusu sayılmaktadır (Aktaş, 2004, s. 17-18). Bu gibi filmler ülke toplumundaki değişimlerin yansımalarını verirken, bulunduğu dönem içerisinde ağalık sistemini eleştiren ve ağaların zulmünü vurgulayan önemli yapıtlar olarak yerini alır (Pour, 2007, s. 58). Yine bu yıllarda Kuşan’ın “Aşk Sarhoşluğu” (1951) ve Pervez Katibi’nin “Beyaz Eldiven” (1951)

filmi orta sınıf şehir yaşam bilincini açığa çıkartan önemli yapıtlardandır (Dabaşı, 2013, s. 16).

İran sinemasında *ulusalcılık* akımının yer almaya başladığı bu dönemde akıma ilişkin ilk örnek Golam Hüseyin Nakşineh'in "Vatansever" (1952) filmi ile açığa çıkar. Bu tür filmler her ne kadar vatan, ulusal miras, yabancı ve düşman gibi temaları içerisinde barındırsa da daha çok Pehlevi monarşisine hizmet etmektedir (Dabaşı, 2013, s. 16). Çok kısa süren bu hareketlilik, 1953'de Amerikan destekli darbe ile tekrar çöküşe geçer. Sinemayı tam anlamıyla egemenliğine alan Şah rejimi, bu dönemde sinemaya ağır sansürler koyarak filmlerin neredeyse bütünüyle değişmesine neden olur. Filmlerde güvensizlik ve ailenin parçalanması gibi konular işlenerek seyirciye olumsuz yönde duygular verilir. Buna ilişkin 1953 yılında çekilen "Avare" ve 1954 yılında çekilen "Pişevari'nin Ayaklanması" örnek gösterilebilir (Pour, 2007, s. 59-60). Böylelikle İran sinemasında filmler sansür nedeniyle daha çok Farsi tarzda çekilmeye başlanır ve bu filmlerin ticari başarısızlıkları sinemacıları film ithal etmeye yöneltir. Dolayısıyla İran'da yabancı film sayısı tekrardan yükselmeye başlar (Aktaş, 2004, s. 20).

İran sineması yerli üretim açısından her ne kadar bu dönemde durma noktasına gelmişse de, bu süreçte bazı ilkleri beraberinde getirir. Bunlardan birisi 1956 yılında "Mercan" filmini çeken yönetmen Şahla Riyahi'nin İran sinemasında ilk kadın yönetmen olmasıdır. Ayrıca bu dönemde büyük huzursuzluklar içerisinde olan İran sineması, yabancı filmlere dublaj yapılarak gösterime girmesiyle büyük zarara uğrar ve çoğu İranlı sinemacı sektörden uzaklaşır (Pour, 2007, s. 64-65).

1950'li yılların sonlarında ise ülke sinemasında yer almaya başlayan ve Farsça dile çevrilerek gösterime sunulan "İtalyan Yeni Gerçekçiliğe" dair bazı filmler İran sinemasını etkilemeye başlar. Bu etkilerin belirgin izleri 1960'lı yılların başlarında kendisini gösterir (Pour, 2007, s. 66). Filmlerde fakirlik, yolsuzluk, kişisel intikam ve hükümet bürokrasisi gibi sosyal gerçekçi konular yer alarak romantik anlatılarla birleştirilir (Galt vd., 2018, s. 444-445).

Önceki süreçlerde bir eğlence aracı olarak görülen İran sineması, artık toplumsal konuların tartışıldığı ve elit kesimin dikkatini çeken bir alana dönüşür. Kahramanlarını İran edebiyatından alan bu filmler ezilen alt sınıfı konu

edinmektedir. Aynı zamanda kabare tarzı filmlere yer verilen bu dönem, ilk kez Kavusi tarafından “Film-farsî” olarak adlandırılır (Laleh, 2015, s. 137).

İran’da sinemanın öneminin artmaya başladığı bu dönemde meydana gelen gelişmeler arasında; başta Ermeniler olmak üzere erkek ve kadın oyuncu olarak azınlıkların sinemaya ilgi göstermesi, bazı ünlü yazarların filmler için senaryolar yazması, kimi şarkıcıların oyunculuk yapması, sinemada daha çok şarkılı ve danslı filmlere yer verilmesi, profesyonel oyunculuk alanında Cemşit Şeybani’nin konuşma, oyunculuk, makyaj ve müzik gibi birçok konuda eğitim veren bir oyunculuk okulu açması söylenebilir (Dabaşı, 2013, s. 33-34).

Endüstriyel açıdan bakıldığında İran sineması 1950’lerin ortalarından 1960’ların sonlarına kadar hızlı bir büyüme yaşar. Bu döneme ilişkin Shahin Parhami şu bilgilere yer verir: “Birçok yeni yapımcı firma kuruldu. Bunların dışında birçok bağımsız yapım da bu dönemde ortaya çıktı. 1950-1960 döneminde 324 film üretildi. 1965 yılında Tahran’da 72, diğer bölgelerde ise 192 sinema salonu faaliyet gösteriyordu” (Akt., Batur, 2007, s. 52).

1960’lara gelindiğinde her yıl ortalama yirmi beş film çekilir. Ama bu filmler konu itibarıyla basmakalıpta olup birbirinden kötü yapımlardır. Dönemin başlıca film türleri arasında ise melodram ve gerilim vardır. Bu dönemde ülkede yaşanan bazı gelişmeler İran sinemasının tepkisine yol açar. Ferruh Gaffari’nin “Kamburun Gecesi” (1964) filmi 1950’lerdeki ticari sinemadan kopuşun ilk sinyallerini verir (Dabaşı, 2013, s. 35-36). Bu gelişmelere bağlı olarak İran sineması, Batı sinemasında etkin bir biçimde yer alan *Author* sinema anlayışını yavaş yavaş ortaya koymaya çalışır (Nuyan, 2014, s. 253).

Artık, edebiyat, şiir ve tiyatro gibi bir sanat dalı olduğunu gösteren İran sineması hala bir Dünya sineması formundan uzaktır. Bununla ilgili Armes şunları söyler: “Genç yönetmenlerin filmleri İran’a uluslararası ölçekte bir ün kazandırmışlarsa da, kendi ülkelerinde bu ünün yansıması sayılabilecek geniş bir izleyici kitlesi elde edememiştir” (Akt., Berber, 2011, s. 65).

1961’de İran sinemasında yeni bir tür olan polisiye filmleri açığa çıkar. Özellikle Samuel Haçıkıyan’ın çektiği “Geceyarısı Çılgılığı” ve “Ölüme Bir Adım” adlı polisiye filmleri büyük başarı elde ederek, İran film sektörünün bu yöne doğru kaymasını sağlar. Bu tarz filmlere yönelmenin bir diğer sebebi ise sansür

mekanizmasının engel teşil etmemesidir. İzleyici kitlenin bu filmleri beğenmesi, 1963'te İran sinemasında üretilen filmlerin üçte birinin polisiye ve macera türünde olmasına yol açar. Daha sonraki yıllarda ise bu filmler kabadayı, köylü melodram ve dram hikâyelerine doğru değişkenlik gösterir (Pour, 2007, s. 62).

1962'de gerçekleştirilen Beyaz Devrim ile İran toplumunda sınıfsal tabakalar açığa çıkar. Bunlardan orta sınıf olarak adlandırılan toplumsal yapı İran filmleri içerisinde kendisini göstermeye başlar. Filmlerde bu sınıfa mensup meslek veya eğitim düzeyinde karakterlere yer verilir. Diğer yandan bu dönemde ülkenin modernleşme politikası çerçevesinde gerçekleştirdiği uygulamalar, İran filmlerinde yer alır ve bu filmler yoksulluğun değil modern hayatın anlatıcısı konumuna gelir (Pour, 2007, s. 67).

Devlet destekli bir modernleşme ile ulusal burjuvazinin kurulması hedeflenirken bu durum tam anlamıyla gerçeklik kazanmaz ve İran Fars monarşisinin bu yöndeki çabaları sinemada *Cahil Filmi* türünde karşılığını bulur. Bu filmler genellikle "lumpen küçük burjuva" çevresinde dönen olayları konu alır. İsmail Kuşan'ın "Kolah-Makhmalı" (1962)'si bu akımı başlatan filmidir (Dabaşı, 2013, s. 18).

Cahil Filmler olgusu 1960'lar boyunca İran sinemasında etkin bir biçimde yer alırken, yine bu dönemde Dünya sinemasından önemli eserler bunlara rakip olmaktadır. Aynı zamanda sanat filmlerine ilginin artması ve bu filmlerin uluslararası düzeyde festivallere katılmasıyla İran sinemasında topluma çok farklı açılardan bakan yeni genç sinemacılar kendilerini göstermeye başlar. Bu sinemacılardan Furuğ Ferruhzad'ın "Kara Ev" filmi 1960'lı yılların başında çekilen en dikkat çekici yapımlardandır. Diğer filmler arasında Ferruh Gaffari'nin "Kamburun Gecesi" (1964), İbrahim Gülistan'ın "Balçık ve Ayna" (1965) ve Feridun Rehnema'nın "Sivayuş Taht-ı Cemşid'de" (1967) gibi eserler bulunmaktadır (Dabaşı, 2013, s. 19).

Ancak, melodram yapımlardan hâla oldukça keyif alan izleyici 1965'te gerçekleştirilen "Karun'un Hazinesi" filmine büyük ilgi gösterir (Dabaşı, 2013, s. 37). Film, ilk gösterimden itibaren 345 gün boyunca gösterimde kalarak yılın en başarılı yapımlarından birisi olur. Halka yönelik unsurları içerisinde barındıran film, büyük bir üne kavuşarak Şah ve eşi tarafından da sinemada izlenilir (Pour, 2007, s. 69-70).

Özellikle Beyaz Devrim'den sonra İran sinemasında sıkça yer almaya başlayan ticari yerli yapımlar, halka yönelik unsurları içermekle birlikte onların etkileneceği ve beğenisini kazanacağı konulara yer verir. Dolayısıyla filmler birbirine benzer nitelikte üretilmekte ve izleyici açısından beğenilen karakterler filmlerin vazgeçilmez ögesi konumuna gelmektedir. 1970'lere kadar olan bu dönemde filmler genellikle kabadayı hikâyelerini içermekte ve bu türden karakterler kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz yönde izleyici karşısına çıkmaktadır (Pour, 2007, s. 70-72).

Bu yıllarda ülkeye ithal edilen film sayısı artmaya devam ederken yabancı sermaye akışı da yükselmeye başlar. Buna bağlı olarak Amerika'nın önde gelen film şirketleri İran'da film gösterimlerine nezaret etmek amacıyla şubeler açar (Aktaş, 2004, s. 23). Diğer yandan İran'ın Tahran şehrinde 1969'da ilk arabalı sinema gösterimi açılır. Bu durum sinema gösterimi açısından yeni bir gelişme olmakla birlikte, gösterim teknolojisi ve olanaklarını da bir üst seviyeye taşımaktadır (Pour, 2007, s. 75). Yine dönemin sonunda, ülkedeki genç yetenekleri film çekmeye teşvik eden ve bir akıma dönüşen "Özgür Sinema" (1969) anlayışı ortaya çıkar. Bu akım içerisinde yer alan birçok yönetmen devrimden sonra da faaliyetlerini sürdürmeye devam eder (Aktaş, 2004, s. 24).

2.2.3. Yeni Akım

İran sinemasında büyük bir dönüm noktası olan 1968-1969 yılları ile birlikte İslam Devrimi'ne kadar geçen süreçte ülke sineması en parlak dönemlerinden birini yaşamaktadır. Bu dönemde sayıları 10'un üzerinde bir grup İranlı yönetmen, yeni bir tarz arayışına giderek sinemada entelektüel ve ticari film kalıplarını birleştirmeye koyulurlar. Yeni Akım olarak adlandırılan bu anlayış, filmleri hem entelektüel bir düzeyde tutmakta hem de herkesin anlayabileceği bir yapıya bürümektedir. İran edebiyatından da yararlanan bu filmler, uluslararası bir değer kazanırken aynı zaman her kesimin beğenisine hitap etmiştir (Pour, 2007, s. 84). Chaudhuri ve Finn bu akıma ilişkin filmlerin ortak özelliklerinden birini "açık imgeler" ile son bulması şeklinde ifade eder (Akt., Laleh, 2015, s. 86).

Bu akıma yönelik ilk film çalışmasını Celal Mogeddem "Yeni Delikanlı" (1968) filmi ile ortaya koyar. Ancak akımın gerçek anlamda açığa çıkmasını sağlayan ve uluslararası düzeyde başarılı olan ilk önemli yapıt Daryuş Mehrçui'nin

1969'da çektiği “Gav” (İnek) filmidir. Golam Hüseyin Sadedi'nin “Azadaran-e Bil” kitabından uyarlanan film, bir adamın kendini ölen ineğinin yerine koymasına dayalı hikâyeden oluşur. Köy içerisinde geçen bu hikâyeye dönemin İran modernleşme politikasına aykırı bir durumda fakirliği açığa çıkardığından filmin başında “bu olay 40 yıl önce yaşanmıştır” diye bir ibare yer alır. Ayrıca çekim yapılan yerin iyi bir görüme sahip olması için temizlenip düzenlenmesi de yine bu filmin gösterimi için önemli etkenlerdendir (Pour, 2007, s. 85). Pehlevi rejimini açıkça eleştiren sayılı filmlerden olan ve anlatım itibariyle hem yerel hem de evrensel niteliğe sahip “İnek” filmi (Aktaş, 2004, s. 27-28), İran sinemasının kendi ayakları üzerinde durabileceğini kanıtlayan ve kültürel yaratıcılığı tanımlamaya çalışan önemli bir yapıttır. Ayrıca sözlü geleneğe görsellik kazandırması bağlamında ilk ciddi İran filmi olarak değerlendirilir (Dabaşı, 2013, s. 231-232). Film, 1970 Venedik Film Festivalinde Altın Aslan Ödülü'nü alır (<https://www.dunyabizim.com/>). Filmin bir diğer özelliği ise ortaya koymuş olduğu sanatsal anlayış ile modern İran sinemasına yönelik ilk belirtileri açığa çıkarmasıdır (Nuyan, 2014, s. 208).

“İnek” ve benzeri türde filmler İran sinemasında sanatsal bir anlayışı beraberinde getirirse de bu tür yapımlar yalnızca elit kesim ve yabancı eleştirmenler tarafından rağbet görür (Berber, 2011, s. 66). Ayrıca ülkenin içinde bulunduğu derin bulanım hali bu döneme olumsuz yönde etki etmekte ve bu tür filmlerin devamını sekteye uğratmaktadır (Özön, 1985, s. 320).

Yine bu yıllarda Mehrçui ile birlikte kendisini gösteren bir başka yönetmen Mesut Kimiyai'dir. Yönetmenin “Gayser” (1969) adlı filmi, İnek filmi gibi İran sinemasında Yeni Akım'ın oluşmasında önemli bir paya sahiptir. Filmleri ile etkileyici bir anlatım dilini ortaya koyan Kimiyai, Gayser filminde kabadayıların pozisyonlarını değiştirerek onları acı çeken, sert tavırlar takınan ve intikamcı yönleri ağır basan karakterler olarak ele alır. Bu nedenle “Gayser” filminden sonraki yapıtlarda film kahramanları daha çok hiddet ve şiddete dayalı eylemlerle kendilerini gösterir. Böylelikle Yeni Akım ile birlikte İran sineması, umut veren slogandan uzaklaşarak karakterlerin sert ve karanlık yönlerine doğru eğilir (Pour, 2007, s. 87-88).

Yeni Akım filmlerinin en temel özelliği ise bulunduğu dönemde gazetelerde yer alan siyasi haberler ile büyük oranda benzerlikler taşımasıdır. Filmlerdeki

kahramanlar, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kanuna başvurmayarak adalet peşinde anarşizme ve isyana doğru ilerler. Bunun en iyi örneklerinden birisi Mesut Kimiyai'nin "Geyikler" (1975) adlı filmidir. İran sinemasının ilk partizan filmi olan bu eser, aynı zamanda çekildiği yıllarda en iyi siyasi nitelikli ve silahların en çok kullanıldığı film olma özelliğini taşır. Sansüre takılan film, ancak sakıncalı kısımların değiştirilmesiyle gösterime girer (Pour, 2007, s. 96).

Dönemin bir diğer özelliği ise, İran sinemasında farklı türde filmlerin yer almaya başlamasıdır. Bu filmlerden bazıları Emir Naderi tarafından gerçekleştirilen "Elveda Arkadaş" (1971), "Armonika" (1973), "Tangna" (1973) ve "Tangsir" (1973)'dir. Bunlar Naderi'nin geçmiş yaşam izlenimlerine bağlı olarak gerek yapı gerekse içerik bakımından gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Bu nedenle Naderi, Yeni Gerçekçilik Akımı'nı İran sinemasına taşıyan önemli yönetmenlerden biri olmuştur (Pour, 2007, s. 91).

Bir başka yönetmen olan Behram Beyzayi ise, "Yabancı ve Sis" (1974) adlı çalışmasıyla İran kültürü içerisindeki mitolojik kaynaklara yoğun bir biçimde yer verir. Ürettiği eserlerle İran sinemasında görsellik açısından en donanımlı sinemacıdır. Ancak, edinmiş olduğu anlatım biçiminin oldukça karmaşık olması izleyicilerin filmlerini anlamasını zorlaştırmaktadır (Dabaşı, 2013, s. 22).

Akımın bir diğer yönetmeni Ali Hatemi, filmlerinde İran'ın gelenek, kültür ve efsanelerine yer verir. Gerçekleştirmiş olduğu ilk filmi "Kel Hasan ve 40 Belik" (1971) ile şiirsel ve müzikal bir anlatı tarzını ortaya koyar. Bir diğer yönetmen Bahman Farmanara ise, "Şehzade Entecab" (1974) adlı filmi ile tarihi ve psikolojik açıdan estetik ve güçlü bir anlatıyı izleyiciye sunar (Pour, 2007, s. 92-93).

Bu dönemde sinemada yer almaya devam eden ticari filmler, içerdikleri olumsuz sahneler sebebiyle İran halkını kendisinden uzaklaştırmakta ve televizyonun çıkmasıyla seyirci kitlesini aile yapısından bekâr erkek yapısına dönüştürmektedir. Bunu değiştirmeye yönelik birtakım filmler de yine bu dönemde yapılmaya devam edilir. Özellikle Perviz Seyyad'ın "Samed Okula Gidiyor" (1973) ve "Gece Boyunca" (1977) filmleri hem başarılı yapımlar olması hem de aile ve toplum yapısına uygun olması sebebiyle önemli eserlerdir (Pour, 2007, s. 75-76).

1975 yılına gelindiğinde bazı İranlı Yeni Akım sinemacıları Yeni Film Grubu'nu kurar. Bu grubun temel amaçları arasında Yeni Akım yönetmenlerinin

film çekme olanaklarını arttırmak vardır. Grup içinde Sohrab Şehit Sales'in "Sessiz Hayat" (1975) ve Parviz Seygad'ın "Çıkmaz Sokak" (1979) filmi bulunur. Ticari filmlere göre sayıca az olan bu yapımlar konu ve yapıları itibariyle bağımsız bir tarza sahiptir (Batur, 2007, s. 60).

Yine bu yıllarda, Amerikan filmleri kendi ülkelerindeki gösterim tarihleri ile aynı zaman diliminde İran'da gösterime girebilmektedir. Diğer yandan devlet, film ithalat sorunlarını aşmak için müstehcen filmlere yönelik mevzuatı yumuşatır. Böylelikle dönemin modası haline gelen seks filmleri Batı'dan İran sinemasına doğru akmaya başlar. İran sinemasında seks ve şiddet filmlerinin artışı, İran sinema sanayisinin büyük düşüş yaşamasına yol açar (Aktaş, 2004, s. 29). Bu nedenle devrimden önce birçok dindar aile, sinemayı bir günah alanı olarak gördüğünden sinemaya gitmeyi günah saymaktadır. Bunun temel nedeni kadın ve aşkın dünyevi bir hazda gösterime sunulmasıdır. Devrimden önce kadınların sosyal rolleri ve statüleri değişirken kadın ve aşk hikâyeleri de sinemada önde gelen konulardan biri olur (<http://www.derindusunce.org/>).

Dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise, Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nün (1964) Sinema Bölümü, İran sinemasında büyük bir hareketin merkezi haline gelmesidir. Hareketin öncüleri arasında Abbas Kiyarüstemi ve onun gibi genç sinemacılar yer alır (Pour, 2007, s. 93). Çocukları eğitmeye yönelik filmlerin yapıldığı bu merkezde aynı zamanda geleceğin önemli yönetmenleri yetişir. Devrimden sonra da faaliyetlerini sürdüren bu merkez, yeni sinemanın gelişmesinde de etkili olur (Aktaş, 2004, s. 170).

1970'lerle birlikte İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin ülke genelinde uyguladığı modernleşme planı ve karşıt görüşlere yönelik baskıcı politikası, bu dönemde siyasi mücadelelerin yükselmesine neden olurken ülkede iç karışıklıkların meydana gelmesine de yol açar. Şah'ın artan baskıcı tutumuna bağlı olarak İran sineması her geçen yıl daha ağır bir şekilde sansüre maruz kalır. Birçok film, birkaç yıl gibi uzun süreler dâhilinde sansürlenerek gösterimi yasaklanır (Pour, 2007, s. 89-91).

1976'da ağır bir biçimde devam eden sansür, sinemacıların işlerini zorlaştırmakla birlikte onların kötü filmler yapmasına sebep olur. Bu yıllarda film üretim bütçesi artsa da, buna karşın film satışlarının yüksek olmaması ve

çoğunlukla sansüre takılmaları sermaye kaybına ve filmlerin ziyan olmasına yol açar (Pour, 2007, s. 97).

Yine bu dönemin ortalarında sinema piyasasına Hint ve Hollywood filmleri hâkim olur. İran’da maddi yetersizlikten dolayı yerli film üretimi bu dönemde duraklama sürecine girer. Ancak Farsi türde üretilen filmler kazanç sağlamayı sürdürür (Berber, 2011, s. 67). Bu yıllarda film ithal etmek, film üretmekten daha kârlı hale gelir. Bunun temel sebepleri; yüksek vergi oranları, üretim maliyetindeki artış, düşük bilet fiyatları, yüksek faiz ve en önemlisi sansür mekanizmasının film gösterimlerini uzun süre bekletmesi veya yasaklamasıdır (Berber, 2011, s. 83).

Genel olarak İran’da 1970’li yılların film üretim istatistiklerine bakıldığında, dönemin başında yıllık film üretim sayısı 90’na yaklaşırken devrim sırasında yıllık üretim sayısı 3’e düşer. Ayrıca 1970 sonlarında sinemaya yapılan saldırılar ve neticesinde kapanan sinema salonları İran sinemasını olumsuz yönde etkileyen en büyük unsurlardır (Özön, 1985, s. 320).

İran sineması devrim öncesi yaşanan tüm güçlüklerle ve olumsuz gelişmelere rağmen ortaya koyduğu az sayıda film ile dönemin eleştirmenlerince övgü almaya devam eder. İngiliz eleştirmen John Gillet, İran sineması hakkında şunları söyler: (Pour, 2007, s. 95): “Cannes şehrinde çok sayıda İran filmi bir sinemada gösteriliyordu. Bu filmlerin çoğu, İranlı yeni yönetmenler tarafından çekilmişti ve böyle devam ederse, onlardan daha büyük eserler bekleyebiliriz. Bu yönetmenlerde biraz Kurosawa ve Truffaut’nun etkisini görebiliriz. Ama yine de onların kendine has ve değişik bir havası vardı (...)”

1970 yılında Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından Ulusal düzeyde İran Film Festivali gerçekleştirilir. Daha sonra ulusal bir festival olan Tahran Film Festivali uluslararası bir film festivaline dönüştürülür. Asya kıtası içerisindeki en büyük festival olan bu organizasyon İran’ın bu zamana kadar ki en önemli film festivalidir. Bu festivalde Üçüncü Dünya Sinemaları önemli bir yere sahiptir. Festival, sinemada insan sevgisinin vurgulanmasına ve uluslararası dostluğa önem vermektedir. 1979 devrimine kadar Sinema Dergisi başta olmak üzere birçok yayın gerçekleştirir. Bu yayınlar İngilizce ve Farsçadır (Pour, 2007, s. 158-159).

2.2.4. Devrimle Birlikte Sinema

Devrimin yaşandığı yıllar İran sinemasının belki de en kötü yılları sayılabilir. Özellikle 1977 yılıyla beraber ülkede baş göstermeye başlayan işsizlik, İran sinemasını da etkisi altına alır. Öyle ki, o yıl “Nevruz Bayramı”nda yalnızca bir film gösterilmiştir.

İran sinemasının içerisinde olduğu bu ağır buhran, yapılan araştırmalar neticesinde; film maliyeti artışı, faizle borç alımı, yüksek oranda devlet vergisi, kanunsuz sansür, televizyonun sinemaya rakip olması gibi birçok olumsuz etkene bağlanmaktadır. Bu kötü şartlar altında imkânsızlaşan film yapımı, devletin mali destek vermediği gibi ekonomik açıdan koymuş olduğu birçok sorunsal ile daha da zorlaşmaktadır. İlerleyen süreçte işsizliğin iyice artması sinemacıların bu sektörden tamamen kopmasına ve onların başka işlerde çalışmasına neden olur. Devlet ise yabancı yapımlara milyonlarca dolar harcayarak sinema salonlarını bu filmler ile doldurmaktadır. Bu durum İran filmlerinin gösterim olanağını da elinden alır. Yaşanan olumsuz gelişmeler neticesinde İran’da 1977 yılında yalnızca 8 film üretilir. Bunlardan gösterime giren 43 film daha önceki yıllarda çekilen veya bir önceki yılda çekime başlanıp bu yıl içerisinde biten çalışmalardır.

1978’de İran halkı yavaş yavaş rejime karşı seslerini duyurmaya başlarken sinemacılar, devletin önceki yıl çıkardığı tasarı ile ilgili olarak tepkileri ortaya koyar ve devleti greve çıkmakla tehdit eder. Taleplerin karşılanmasını isteyen sinemacılar aksi takdirde sinema salonlarını kapatacaklarını dile getirir. Neticede gerçekleşmeyen talepleri sonucu o yıl Tahran şehrinde 108 sinema salonu kapatılır.

Aynı yıl, halk isyanlarının artmasıyla şiddet olayları da kendisini gösterir. Başta Tahran şehri olmak üzere ülkenin çeşitli yerlerinde sinema salonları zarar görür ve ateşe verilir. Özellikle 19 Ağustos 1978’de Abadan şehrindeki “Rex” sinema salonunun yakılması bunlar içerisindeki en trajik olaydır. Yangında 700 seyirciden 370’i yanarak ölürken geriye kalanlar ağır biçimde yaralanır. Bu feci olaydan sonra ülkede olaylar artarak devam eder. Çoğu sinema salonunun hasar aldığı 1978 yılının Ekim ayında, 2 gün içerisinde Tahran’da 25 sinema salonu ateşe verilir. Buna karşın sinema sahipleri birtakım önlemler alır. Ancak artan bu olaylar neticesinde başta Tahran olmak üzere devrim öncesi faaliyet gösteren birçok sinema salonu devrim sürecinde kapanmaya başlar (Pour, 2007, s. 97-101).

İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemadaki ilk ürünlerinden birisi ise 8 Eylül 1978'de 4000'e yakın insanın acımasızca öldürüldüğü "Kanlı Cuma" olarak adlandırılan olayın gizlice çekimini içeren belgesel filmidir (Özön, 1985, s. 320).

2.2.5. Devrim Sonrası ve Savaş Dönemi

Devrimle birlikte ülke yönetimini ele alan muhafazakâr taraf, daha sonra gerçekleştirmiş olduğu referandum ile halkoylarının neredeyse tamamını alarak ülke yönetim şeklini İslam Cumhuriyeti olarak belirler. Bu yönetim şekline bağlı olarak devlet ve toplum yapısında İslami bir politika izlenir. Sinemaya yönelik birtakım uygulamaları da beraberinde getiren bu yeni rejim, bazı kurumlar üzerinde değişikliklere gider (Pour, 2007, s. 109).

Devrimden hemen sonra durdurulan sinema faaliyetleri aradan bir ay geçmeden tekrar faaliyete geçer. Yeni ülke yönetiminde aktif hâl almaya başlayan İran sinemasında hangi filmlerin gösterilebileceği konusu ise film ve sinema şurası tarafından belirlenir. O yıllardaki sinema politikası, film yapan kimi yapımcıya iki veya dört yabancı film ithal etme hakkı verir. 1981'e kadar ise neredeyse hiç İran filmi yapılmaz. 1981'de kısıtlı sayıda başlayan film üretimi ilk üç yıl boyunca artmaktan ziyade düşüş gösterir (Aktaş, 2004, s. 35).

Rıza Şah ve oğlu Muhammed Rıza Şah Pehlevi döneminde dini çevreler sinemayı kötü bir mecra olarak değerlendirirken bu alanda oyunculuk yapmayı özellikle kadınlar açısından günah olarak saymaktadır. Devrimden sonra bu durum kimi ulemalar dışında aksi bir kanıya dönüşmeye başlar. Özellikle devrim öncesi sinema hakkında olumsuz düşünceler öne süren İran'ın dini lideri ve İslam devrimin öncüsü Ayetullah Humeyni, devrimle birlikte İran'a dönerek sinemaya yönelik şu açıklamayı yapar: "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi, sinema bizim ülkemizde gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Sinemanın yanlış kullanımı; bizim karşı olduğumuz işte budur" (Aktaş, 2004, s. 78-80).

Bu dönemde sinema gibi modern bir aracının din ile uyumu düşünülemezken İran'da sinema gerçek anlamda yükselişini devrim sonrası gerçekleştirmiştir. Buna ilişkin Aktaş şu ifadelerle yer verir (Akt., Laleh, 2015, s. 94-95):

Sinema modernliğin en belirgin olarak tezahür ettiği bir sanattır, din ise geleneğin en belirgin tezahürüdür; bu bakımdan, din ile sinemanın öyle

kolayca uzlaşmayacağı düşünülebilirdi. Ancak sinema, İran'ın modern dünyada dini bir yaşam tarzı ve düzeni oluşturma tecrübesinin en problemlı dönemlerinden itibaren, sanatçıların kendilerini özgür hissettikleri bir estetik alan durumundadır.

Ünlü sinema eleştirmeni Devictor ise, devrim sonrası İran sinemasının durumunu şu sözlerle anlatmaktadır (Tapper, Akt., Yaghmooralı, 2013, s. 32-33):

1979 Devrimi'nin patlak vermesi, sinema sanayinin gözlemcilerini ve profesyonellerini İran sinemasının geleceği hakkında endişeye sürüklemiştir. Ahlâkı kurtarma ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, oyuncu ve yapımcının sürgüne gönderilmesiyle de üretim zinciri paramparça edilmiştir. Neyin makul neyin yasak olduğu konusundaki belirsizlik yaratıcılığı sekteye uğratmıştır. Buna rağmen, İran Sineması, yok olmak bir yana, o güne dek hiç olmadığı kadar üretkenlik ve canlılık kazanmıştır.

İran İslam Devrimi ülkenin siyasal, sosyal ve kültürel alanlarında birtakım düzenlemeleri beraberinde getirirken, İran sinemasında da yeni bir dil ve estetik arayışını açığa çıkarmaktadır (Çağlayan, 2011, s. 49). Devrimden hemen sonra sinema ve tiyatro gibi görsel anlatım araçları üzerinde sansür giderek artarken öykü içeriklerine dâhi müdahale edilmeye başlanır. Ve sinemada yalnızca olumlu olayların gösterilmesine izin verilir. Bu durum yönetmenlerin sembolik bir dil kullanmasına yol açar (Laleh, 2015, s. 173). Bu nedenle devrim sonrası İran filmlerinde daha çok tasavvufi bir yolculuk baş gösterir (Nuyan, 2014, s. 179).

Devletin genel anlamda İran sinemasına bütçe sağlamaması ve sansür geleneğini etkin bir biçimde sürdürmesi, İran sinemasını minimalist bir film yapım anlayışına yönlendiren temel etkenlerden birisidir. Minimalist sinema anlayışı sadelik ve dolaysız bir anlatım üzerinden kendisini gösteren bir olgudur. Bu film yapım anlayışına bağlı olarak İran sineması, kısa sürede kendisini uluslararası sinema platformunda gösterir. İran sinemasındaki bu anlayış Batı minimalist sinema anlayışından farklı olarak kültürel özelliklere bağlı özgün bir anlatım türüdür (Nuyan, 2014, s. 274).

Bu dönemde İran filmlerinin temel özelliklerinden biri de konu ve mekân bağlamında daha dar bir yapıya sahip olmasıdır. Bu durum filmlerin zaman bağlamında daha geniş bir hâl almasına yol açar. Bu nedenle çekimler genellikle uzun planlardan oluşmakta ve içeriğindeki devamlılık yavaş ritimde sürdürülmektedir. Şiirde olduğu gibi filmlerdeki anlatımlarda da bazı boşluklara yer verilir. Bu boşluklar filmlerdeki kesinliği ortadan kaldırarak izleyicinin

düşünmesine olanak sağlar ve böylelikle gerçeğin çok boyutluluğuna ulaşılır (Çağlayan, 2011, s. 69).

Bu dönemde yetişen birçok yönetmen sanatsal açıdan başarılı yapımlar ortaya koyarak “Yeni İran Sineması” olgusunu meydana getirir. Bu sinema yalnızca ulusal düzeyde değil, Dünya sinemasında da en yenilikçi ve heyecan verici sinemasal öyküleriyle adından çokça söz ettirir. Aynı zamanda, hem Fransız “Yeni Dalga” hem İtalyan “Yeni Gerçekçilik” sinemasının etkilerini taşımakta hem de varoluşçu sanatın izlerini yansıtan tasavvufi temaları ortaya koymaktadır. Filmlerde yer alan kahramanların en önemli özelliği kadere ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmalarıdır. Filmlerin bir diğer özelliği ise öyküler içerisinde şiirsel diyalogların yer alması ve çoğu kez alegorik hikâyelerin anlatılmasıdır (Sözen, 2012, s. 219). Yeni İran Sineması’nın bir başka özelliği mekânsal belirsizliklerin filmlerde yer almasıdır. Buna göre karakter şehir veya kırsal alanlardaki çevre yollarında labirent misali bir arayış içerisinde. Cafer Penahi’nin “Daire” (2000) ve “Beyaz Balon” (1995), Abbas Kiyarüstemi’nin “Arkadaşımın Evi Nerede?” (1987) ve “Kirazın Tadı” (1997) buna örnek olarak gösterilebilir (Chaudhuri vd., 2003, s. 45).

Doğal dış mekânlarda çekilen filmler gerçeklik hissi barındırmakla birlikte aynı zamanda yerel mekânları ve doğayı tanıtan bir belgesel niteliğine sahiptir. Kısıtlı bütçenin gerekliliği olan bu tarz film yapım anlayışı karakterleri de mekâna bütünleştirmekte ve onu çevre içerisindeki pozisyonuyla ele almaktadır. Filme konu olan bu mekânlar genellikle doğa ve kamu alanlarından oluşur. Bu durum ülke içerisindeki mahremiyet anlayışı ile yakından alakalıdır. Filmlerde doğa ve kamusal alanların kullanımı İranlı seyirciler için varoluşsal bir olguyu ifade ederken, Batılı seyirciler için ülkenin egzotik güzelliklerini içermekte, yurt dışındaki İranlı seyirciler için ise bir anlamda özlem giderme niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla çoğu sinema anlayışında mekânlar filmin geri planında kalırken, İran sineması için gerçek mekânlar sinematografik bir anlatımı ifade etmektedir (Çağlayan, 2011, s. 59-60).

Devrim sonrası İran sineması hakkında İranlı kadın eleştirmen Asrazad, 20 Ekim 2010 tarihli Milli Gazete röportajında şunları dile getirir (Berber, 2011, s. 112):

Sınırlamalar, film kalitesini yükseltti. İran sineması ahlâkî ve kültürel olarak farklı bir yapı ortaya koymuştur. Teknik açıdan İran geride olmasına

rağmen eldeki imkânlarla çok özel filmler ortaya çıkarılıyor. Genellikle doğu sineması benzer özellikler taşıyor. Hollywood sineması dışındaki sinemalar teknik açıdan benzerlik gösteriyor. Bollywood'da da kendi kültürüyle ilgili sinema yapılıyor. Ancak Hollywood tarzına yönelik filmler de ortaya çıkıyor. İran'da ise bu özgünlük korunuyor. İran'da İnkılâptan önce film yapmak daha zordu. Bugün ise sahip olunan teknik, film yapmayı kolaylaştırıyor. İnkılâptan sonraki kısıtlamaların film seviyelerini artırdığı bir gerçek. Şiddet ve cinsellik içeren yapımlar çok fazlaydı. Şimdi ise kültürel ve düşünsel olarak daha dolu filmler yapılıyor. İnkılâptan önce bu tür filmler çok azdı. Politik filmler yapmak çok zordu.

Bir başka açıklamada ise dönemin İran filmleri hakkında şöyle bir genelleme yapılır (Vefa, Akt., Alıcı, 2014, s. 129):

İran filmleri genel olarak düşünüldüğünde; cinsellikten ve şiddetten uzak, islâmî merkezine alan, düşük tempolu, yönetmen merkezli, oyuncularını daha çok gerçek hayatın amatör oyuncularından seçen, küçük bütçelerle yapılan, sabit kamera, uzun planlar, doğal ışık, doğal mekân, simgesel anlatım, doğaçlama ve az sayıda kişiyle oyunculuk, belgesel varan gerçekçilik ve şiirselliğin hâkim olduğu, genel olarak hayat, ölüm, aşk, ayrılık ve yoksulluk gibi temaları ve sıradan, gündelik konuları işleyen, sade öykülemeye sahip, sinematografik oyunlara başvurmeyen, kendi değerlerine ve kültürüne bağlı filmlerdir. Ayrıca oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldığı bu filmler İran'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekânlarında geçmektedir.

İran sineması 1978-1982 yılları arası oldukça kötü bir süreç yaşar. Bu yıllarda film üretimi düşerken çekilen filmler teknik ve içerik bağlamında çok yetersiz durumdadır. Devrim sonrası yapılan ilk film Mehdi Madeniyan'ın "Mücahidin Feryadı" (1979)'dır. Yine bu yılda "Cong-e Ether" ve "İslam Askeri" gibi dini temalı filmler gerçekleştirilir. Filmlerde cami, namaz gibi unsurlara çokça yer verilir (Pour, 2007, s. 116).

Film yapımında yeni ölçü ve kuralların getirildiği rejimin ilk yıllarında bazı eski yönetmenler dışında kimse film yapımına cesaret edemez. Yapımcılar bu sektöre para yatırmayı riskli bulurken nasıl bir film yapacaklarını da bilemezler. Ayrıca hükümet görevlileri tarafından film çekimlerinde denetimler yapılır. İlk yıllarda filmlerde kadın oyuncular pek yer almaz. Dolayısıyla 1980 ortalarına kadar İran sineması yeteri kadar etkin olamamakla birlikte ilk yıllarda daha çok televizyon dizi yapımına önem verir (Aktaş, 2004, s. 36-37).

İlk yıllarda kadın oyuncuların filmlerde yer alış biçimi şu hususlar dikkate alınarak şekillenmektedir: "Kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, elbisesi, koşması, dans etmesi ve jimnastik yapması, duygularını ifade ediş biçimi, makyajı, ziyneti, erkeğe benzetilmesi, eş

rolünde namahrem bir erkeğin oynayışı; ehlikiaptan tesettürsüz kadınların sinemadaki görünümü (...)” (Aktaş, 2004, s. 196). 90 öncesi dönemde yaşanan bu gelişmeler hem filmin içeriğini hem de yönetmenin anlatım dilini etkilemekte ve kısıtlamaktadır (Aktaş, 2004, s. 200).

Tüm bunlara bağılı olarak rejimin ilk yıllarında dini bir sinema oluşturma çabası içerisine giren İran sineması, bazı yönetmenlerle buna yönelik örnek filmler vermeye başlar. 1980’lerin başında sinema faaliyetine başlayan Muhsin Mahmelbaf’ın, İslami Felsefe ve Sanat Kurumu çatısı altında çektiğı “Nasuh’un Tövbesi” (1982) ve “Seyyar Satıcı” (1985) filmi bunlardan bazılarıdır (Aktaş, 2004, s. 127-128). Aynı zamanda 1981’de kurulan İrşad Bakanlığı, İslami bir sinema sanatı planlama ve sanatçılara İslam devrimi ile ilgili çalışmalarında zaman ve mekân verilmesiyle ilgili politika amaçlar. Buna bağılı olarak çekilen filmlerin içerikleri İslam kültürüne uygun olması gerekir (Pour, 2007, s. 113).

İlk yıllarda az sayıda film üretimi gerçekleştirilirken, daha önceki yıllarda yapılan bazı sinema filmleri, yeni rejim dönemi ile birlikte yüzeysel anlamda birtakım değışiklikler yapılarak İslami bir şekle büründürölmeye çalışılır. Buna ilişkin “İslam Askeri” , “Allah’a Bir Yol”, “Ayaklandırmak” “Allah’ın Hasmı” filmleri örnek gösterilebilir (Pour, 2007, s. 117).

1982 yılında İrşad Bakanı Ayetullah Mohemmed Hatemi tarafından kurulan “Farabi Kurumu”, sinemayı hidayet ve himaye siyaseti adı altında kontrol altına alarak bu yönde yapılacak film çalışmalarına destek verir. 1992 yılına kadar faaliyet gösteren kurumun kendi kontrolü altında desteklediğı birçok film birbirleri ile benzerlikler gösterir. Kurum, bulunduğu dönem itibariyle ülke ekonomisindeki genel krize karşın, İran sinemasına mali destek sağlaması açısından önemli bir yere sahiptir (Pour, 2007, s. 122-123).

1983-1985 yılları arasında Farabi Kurumu sinemayla ilgili her türlü şirket ve merkezi ortadan kaldırır. İlerleyen süreçte ise “Sinema Evi” ve bazı film şirketleri açılır (Pour, 2007, s. 123). Milli sinemanın alt yapısını oluşturmaya çalışan Farabi Kurumu, birçok ekonomik ve teknik problemleri çözüme kavuşturmakla birlikte sinema eğitimi için imkânlar sunmuş ve önceki sinemacılardan farklı yeni bir sinemacılar topluluğı oluşturmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda üretilen filmlerde özgün bir sinema anlayışı ve uygun bir sinema dili hedeflenmiş ve dini duyarlılığa

sahip Batı'nın sinema ekolünden uzak bir sinema şekli benimsenmiştir (Aktaş, 2004, s. 38-40).

Yine bu dönemde ülkenin yaşadığı siyasal değişimler sinemaya da yansırken İrşad Bakanı Hatemi'nin sinemaya yönelik olumlu etkileri söz konusudur. Görev yaptığı süre boyunca sinemanın bir propaganda aracı olmadığını düşünen Hatemi buna ilişkin şu ifadelerle yer verir (Akt., Aktaş, 2004, s. 98-99): “Sinemanın cami olmadığına inanıyorum. Sinemayı tabii konumundan uzaklaştırırsak, uzun süre yaşayamaz. Bir seyircinin sinemaya baskı altında ya da görev duygusuyla girmesine yol açarsak, toplumu deforme etmiş oluruz.”

Kurum himayesinde çevrilen ilk filmler beklenildiği gibi devrimle alakalı konuları içermez. Dönemin Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Muhammed Beheşti İran Sinemasına yönelik amaçlarını şu şekilde dile getirir (Aktaş, 2004, s. 38-40): “Sinema geçmişimizin çok köklü ve sağlam olmaması nedeniyle, yakın vadede mükemmel bir sinema oluşturmamız mümkün değildi. Dini düşünceye dayalı başarılı bir sinema oluşumu için bir kuşağın, hatta daha fazlasının faaliyeti ve çabası gerekiyordu. Bu sinemayı oluşturacak elemanları ithal edemeyeceğimize göre, kendimiz yetiştirmeliydik.”

Bu kurumun oluşumundan itibaren destek ve teşvikleri neticesinde birçok genç sinemacı bu alana yönelir. 1984'ten itibaren kurum tarafından çekilen film sayısı her yıl artış gösterir. Ayrıca Farabi Kurumu'nun denetimiyle Dünya sinemasından en seçkin yönetmenlere ait 40 yabancı film her yıl ülkede gösterime girer. Böylelikle İran sineması 1980'lerin ortalarından sonra niteliksel anlamda önemli gelişmeler kaydeder (Aktaş, 2004, s. 40-41).

İrfani bir sinema anlayışını tercih eden Farabi Kurumu 1986 yılında daha çok belgesel film yapımlarına ağırlık verir. Belgesel filmler özellikle sansüre takılmamaları açısından film çekiminde büyük bir avantaj sağlar. Bir bakıma *devlet sineması* halini alan Farabi Kurumu 1986 yılından itibaren 5 yıl boyunca görüş ve düşüncelerini sinemaya yerleştirmeye çalışır (Pour, 2007, s. 123).

1983'te yeniden yapılanan İran Sineması 1986'ya kadar kadın oyuncularla ilgili belirsizlikler nedeniyle filmlerde aşk temasına neredeyse hiç yer vermemiştir. 1987'de Kiyanus Eyyari'nin “Ateşin Öte Tarafı” filmi kadın ile erkek arasındaki aşk ilişkisini insani bir boyutta ele alması sebebiyle ilk film sayılabilir. Efhami'nin

1990'daki "Gelin" filmi ise aşkın gerçekçi bir biçimde konu edindiği ilk filmidir (Aktaş, 2004, s. 138).

İlerleyen süreçte kadınların filmlerde daha çok bulunmaya başlaması ve başrollerde yer alması; güçlü, bağımsız, sosyal ve mücadeleci gibi yanlarını açığa çıkartır. Buna yönelik Behram Beyzai'nin genel olarak güçlü bir kadın hikâyesini anlattığı "Köpek Öldürmek", "Başo Küçük Yabancı" ve "Misafir" filmleri örnek verilebilir. Film içerisinde yer alan kadın oyuncu, her ne kadar pasif veya aktif bir rol üstlense de görünümünden tutum ve davranışına kadar bütün halleri ile İslami bir ülkeyi temsil eder biçimde olmak zorundadır. Filmde bu durumun yaratacağı anlatı problemleri ise sinemacılar tarafından değişik yöntemlerle çözülmeye çalışılır (Pour, 2007, s. 126).

Bu süreçte sektörden kopan eski sinema sanatçıları tekrardan bu alana yönelirler ve yavaşta olsa İran sinemasını değiştirmeye yönelik önemli eserler verirler. Bunlardan birisi Emir Naderi'nin "Koşucu" (1984) adlı filmidir. Uluslararası birçok festivalde gösterilen film, büyük beğeni toplaması açısından İran sinemasının devrim sonrası ilk önemli yapıtı olur (Pour, 2007, s. 128).

1986 ve sonrası İran sineması için parlak bir dönemdir. Özellikle 1986-1990 arası birçok İran filmi yapı ve içerik bağlamında daha kaliteli işler çıkarmaya başlar ve bunların çoğu uluslararası film festivallerinde ödüller alır. Naser Tavgai'nin "Kaptan Hürşit" (1986) filmi, Abbas Kiyarüstemi'nin "Arkadaşımın Evi Nerede?" (1987), "Ödev" (1988) ve "Yakın Bakış" (1989) filmi, Muhsin Mahmelbaf'ın "Bisikletçi" (1987) filmi bunlar arasındadır (Pour, 2007, s. 130).

Bu dönemin başarılı kadın yönetmenlerinden Rahşan Beni İtimad, "Şehrin Kenar Mahallesi" (1987), "Sarı Kanarya" (1988) ve "Yabancı Para" (1989) filmleriyle ülke ve devlet yapısındaki olumsuz havayı yansıtmaktadır (Pour, 2007, s. 131). Ayrıca bu dönemde toplumsal hastalıklar hakkında kritik yorumlarda bulunan bir dizi belgesel film gerçekleştirir. Bunlar arasında; "Tüketim Toplumu" (1984), "Şehre Göç Eden Köylülerin Yaptıkları İşler" (1985), "Savaşın Ekonomik Planlaması" (1986), "Merkezileşme" (1989) gibi belgeseller yer alır (Dabaşı, 2013, s. 242-243). Özellikle bu dönemin sonu ve 1990'larda İran filmlerinin odaklandığı genel çerçeve basitlik, şiir, hümanizm ve felsefi temalardır. Bu tür yapımlar ile

uluslararası alanda oluşmaya başlayan ilgi, yerel üretim eğilimlerini değiştirerek sanat sinemasının ortaya çıkmasını sağlar (Galt vd., 2018, s. 454-455).

Dönemin bir başka özelliği ise devlet yardımıyla inşa edilen platolardır. Devrim sonrası İran filmlerinin birçoğu bu platolarda çekilir. Tahran’da bulunan bu platolar İran sinemasının kalbinin attığı yer olarak gösterilir. Bunlardan en önemlisi 1980’de Tahran’ın Batı’sında inşa edilen Sinema Şehri’dir. Burada 1926 ile 1979 yılları arasında yansıtan mekânlar dikkat çekmektedir. Bu şehirde Hz. Meryem ve İmam Ali filmlerinin çekildiği önemli platolar bulunmaktadır (<https://www.dunyabizim.com/>).

Bir başka gelişme ise devrimden hemen sonra işler hale gelen sinema salonlarının ilk günlerde daha çok devrimci ve ideolojik filmlere yer vermesidir. Buna ilişkin; “Şili’nin Mücadeleleri”, “Ölümsüz (Z)”, “Hamlet”, “Fas Savaşı” gibi filmler gösterilebilir. Bunun dışında devlet hemen hemen her resmi kurumda çeşitli devrimci ve değerli filmler gösterir (Pour, 2007, s. 109). Dolayısıyla yeni rejim yönetimi bir taraftan sinemaya destek verirken diğer taraftan onu kısıtlamakta ve kendi ideolojisine doğru yönlendirmektedir (Laleh, 2015, s. 95).

Yine bu yıllarda devlet, sinemacılar da dâhil olmak üzere kendinden yana olmayanların önemli yerlere gelmesine engel olur. Diğer yandan Batı ülkelerinin İran’a yönelik uyguladığı ambargo ve meydana gelen Irak savaşı, ülkeyi kültürel, ekonomik ve siyasi açıdan olumsuz bir biçimde etkiler. Buna bağlı olarak İran sineması malzeme ve ham film temin etme noktasında zor bir sürece girer. Fiyatlar kat ve kat yükselir ve bu durum ilerleyen yıllarda devam eden bir süreç halini alır (Pour, 2007, s. 112-113).

Bu yıllarda İran sineması, yeni rejimin koyduğu yasaklarla boğuşmaya çalışırken, kendisini değişik kurum ve organlar aracılığıyla 1980’de başlayan Irak savaşı içerisinde bulur. Tecrübeli ve tecrübesiz birçok kameraman, bu kurumlar aracılığıyla savaş alanına yaşananları kayda almaları için gönderilir. Neticede ortaya çokça savaş belgeseli çıkar. Öte yandan “Kilometre 5” (1983) gibi konulu savaş filmleri de İran halkını etkilemekte ve onların savaşa destek vermeleri yönünde teşvik etmektedir (Pour, 2007, s. 120). Zamanla kendisini geliştiren bu savaş filmleri gerçekçi bir anlatım diline bürünerek daha etkin bir konuma gelmektedir. Bunun yanında eser vermeye devam eden entelektüel sinema, daha

somut, zihinsel, zamansız ve mekânsız filmler çeker. Ancak bu yüzden çeşitli eleştirilere maruz kalır (Laleh, 2015, s. 172-173).

İran sinemasında savaş sineması olarak adlandırılabilen bu dönem, özellikle İran'ın devrimci ve İslami niteliğini belirgin bir biçimde açığa çıkartan bir süreci kapsamaktadır. Hüviyet ve savaş sinemasının iç içe geçtiği bu dönemde, ilk savaş filmi Cemşid Haydari'nin "Sınır" (1982) adlı eseridir. Bu gibi filmler savaşı slogan içerikleriyle yansıtırken, ülke yönetimi halkın savaşa karşı ilgisini canlı tutmak için bu tür yapımlara müzahama gösterir. İlk çekilen savaş filmlerinde ise western ve casus filmlerinin etkisi açıkça görülür. Bu sinema türü, gerçekleştirilen yapımlardan ötürü iki grup üzerinden değerlendirilir. Birincisi doğrudan doğruya savaşı konu alan filmler, ikincisi savaşın yan tesirlerini ve çeşitli toplumsal kesimlerdeki etkilerini ele alan filmlerdir (Aktaş, 2004, s. 180-181).

Savaş filmlerinde cesur, yenilmez ve olağanüstü güçlere sahip kahramanlar yer alırken, filmlerin temaları genel anlamda; "Şahadet en yüce mertebedir", "Fedakârlık güzeldir", "Müslüman hayatında korkuya yer yoktur" gibi konulardan oluşur (Aktaş, 2004, s. 182). Maceralı savaş filmlerine göre daha az hareketli olan ve sükût içerisinde bir davranış sergileyen kahramanlar konuşmadan büyük işler yapan önemli karakterlerdir. Buna yönelik; "Cansız gözler" (1983), "Boykot" (1985), "Kurtuluş" (1983), "İnsan ve Silah" (1988) gibi filmler sayılabilir.

Sinema yönetiminin teşvikiyle bu dönemde bir hayli savaş filmi çekilmiştir. Kemal Tebrizi'nin "Leyla Benimledir" (1996) ve Ahmet Rıza Derviş'in "Kimya" (1996) filmi bunlardan birkaçıdır. "Leyla Benimledir" filmi aynı zamanda komedi türünde ilk savaş filmidir. Yine bu süreçte filmlerde kadın ya hiç yer almamış ya da silik bir karakter konumunda bulunmuştur (Aktaş, 2004, s. 183). Ayrıca, Savaş filmleri izleyici tarafından genel olarak beğenilmezken, "Davud'un Çiçekleri" (1985), "Ebeveyn" (1985) ve "Kayıp" (1986) gibi aile içerikli filmler izleyicinin ilgisini çekerek ticari başarı elde etmiştir (Pour, 2007, s. 123-124).

İran-İrak savaşı devam ederken, Mayıs 1986'da Ayetullah Humeyni bir ferman çıkararak "Tüm imkânlarınızı savaşa yardım için kullanın" mesajını verir. Bu nedenle birçok sinema grubu savaş alanında faaliyet göstermeye başlar. Sinema salonları ise geçici bir süreliğine kapatılır. 1988'de savaşın sona ermesiyle sinema tekrar faaliyete geçer ve izleyicileri çekmek için bu yıllarda değişik yapımlara

yönelir. Savaşın etkileri, ekonomik problemler, sosyal ve kültürel bağlamda eleştiriler filmlere konu edilir. Ayrıca savaş sonrası filmlerde ortaya çıkan en önemli unsur çocuk karakterlerin yer almaya başlamasıdır. Çocuklar filmlerde etkin öge olarak yer alırken daha çok başrollerde kendilerini göstermektedir. Böylelikle film anlatısında değişikliklere giden İran Sineması çocukların filmlere eklenmesiyle masumane bir anlatı kalıbına bürünür. Devam eden süreçte ise bu tür yapımlar daha çok yer almaya başlar (Pour, 2007, s. 131-133).

2.2.6. Savaş Sonrası ve 2000’li Yıllar

90’lı yıllara gelindiğinde ticari sinema açısından film üretim yasaları engel oluşturmaya devam eder. Bu yıllarda seyirci kitlesi film yasalarının değişmesi yönünde tepkilerini ortaya koyarken, sinemalarda uzun bir sürece yer alan savaş filmleri izleyicilerin sıkılmasına, komedi ve aile içerikli filmlere yönelmesine neden olur. Bu yılların başarılı yapımları arasında ise Behruz Efhemi’nin “Gelin” ve Tehmine Milani’nin “Başka Ne Haber?” filmi yer alır. Ancak bu filmlerin gösterim izni için bazı sahnelerin kesilmesi gerekmiştir (Pour, 2007, s. 136).

Başta bu dönemde olmak üzere İran sineması, 1980’lerin sonundan itibaren uluslararası birçok festivalden inanılmaz beğeniler toplar. Bu durum, İran sinemasının içinde bulunduğu koşul ve imkânlar çerçevesinde sinema filmlerinde uygulamaya koyduğu anlatım dili ve yapım şekliyle alakalıdır. Geçen süreçle birlikte İran sineması, 1990’ların ortalarında festivallerin vazgeçilmezleri arasında yerini alır (Galt vd., 2018, s. 441).

Yine, 90’lı yıllarda kültür ve sanat kurumlarının etrafında yer alan denetleyicilerin çoğalması ve bunların birçok açıdan filmlere müdahale etmesi, İran sinemasının gelişmesinde ve dini sinema arayışlarında engel niteliği taşıdığı söylenebilir (Aktaş, 2004, s. 64).

Dini sinema arayışı içerisinde olan İran sineması bu sinema anlayışına yönelik salonlarda Dünya sinemalarından örnekler göstermektedir. Buna ilişkin en bilindik örnek, Amerikada yaşayan Suriye asıllı yönetmen Mustafa Akad’ın 1976 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Çağrı” filmidir. Bu film, İran’da devrimden sonra gösterilen ilk İslami yapımdır. İran sineması İslami sinema anlayışına yönelik ilk eserlerini 1990 sonrası çekmektedir. 1994’te Ferecullah Selahşor yönetmenliğinde çekilen “Eyüp Peygamber” bunlardan biridir (Aktaş, 2004, s. 115-116).

Sosyolog Hattad Adil, dini sinemayı iki yönüyle ele almaktadır (Akt., Güler, 2006, s. 82):

Din tarafından onaylanan sinema ve dini doğrulayan, destekleyen sinema. Birincisi, umumi bir tanımdır; bu tanıma göre, bütün filmlerin doğrudan doğruya dini konulara ayrılması gerekmez. Mesela, eğitim ve sosyal bilimler dalında, ya da tabiat üzerine yapılan filmler bu tanıma girer. Fakat ikinci tanımda, filmin asıl konusu dindir. Bu durumda sinemadan dini destekleme, güçlendirme ve teyit etme bakımlarından istifâde edilir.

Bu dönemde filmler konu ve yönetmenlerine göre tanımlanıp yer edinmeye başlarken daha önceki dönemlerde yer alan *star sineması* kendinden hiçbir iz bırakmaz. Bu durum, yıldız veya kahraman oyuncuların bulunduğu filmlere alışkın olan izler kitle için sanat olarak atfedilen filmlere yabancı kalmasına yol açar (Aktaş, 2004, s. 56).

1990'ların başı ile birlikte İran sineması kadın konulu filmlere yönelir. Her ne kadar devrimden sonra sinemada kadına yönelik konulara ilişkin birçok yasak ve kısıtlamalar getirilse de bu dönemde kimi yönetmen, kadın karakterleri başrollerde göstermekte ve filmlerinde kadın sorunlarını işlemektedir (Aktaş, 2004, s. 223). Bu sıralarda kadın yönetmenler de açıkça kadın karakterler ve aşk üzerine filmler yapmaya başlar. Bunlar arasında en dikkat çeken Rahşan Beni-Etemad 'in "Nergis" (1992) adlı filmidir (<http://www.derindusunce.org/>).

Dolayısıyla 90'lı yıllar ile birlikte ülke genelinde oluşan görece serbestlik İran filmlerine de yansır. Bu durum romantik film yapımlarının artmasına yol açarken, film afişlerinde kız ve erkeğin yan yana bulunmasına ve birbirlerine olan aşk duygularını belirgin bir biçimde ifade etmesine olanak verir. Ayrıca kadın ve erkek oyuncular filmlerde süslü ve makyajlı bir biçimde yer almaya başlar. İran sinemasındaki tüm bu gelişmeler adeta yasaklı yıllara inat olarak kendisini göstermektedir. Fakat bu durum, sinemada geçici bir süreliğine yer alır (Pour, 2007, s. 147).

Irak savaşının sona ermesiyle tekrardan etkinliklerini kazanan sinemacılar bu süreçte önemli filmler ortaya koymuşlardır. Abbas Kiyarüstemi'nin "Yaşam Başka Hiç" (1991) ve "Zeytin Ağaçları Altında" (1993) filmi bunlardan bazılarıdır (Pour, 2007, s. 138). Kiyarüstemi'nin bu düşük maliyetli yapımları, sıradan ama etkileyici anlatım teknikleri içermesi bağlamında genç sinemacıları etkilemekte ve onların bu yönde çalışmalar yapmasını sağlamaktadır (Laleh, 2015, s. 174).

90'lı yıllarda uluslararası alanda başarılar elde eden İran filmleri, sanatsal bir biçime sahip olmaları nedeniyle kimi kesimler tarafından Batı'ya yönelik bulunmuş ve karşı çıkmıştır. Mahmelbaf'ın "Aşk Nöbeti" (1990) ve Zayende-Rud (1990) filminden sonra ise bu tartışmalar siyasi bir boyut kazanır. Bu tartışmalar sonucunda 1992 yılında İrşad Bakanı Hatemi görevinden istifa eder ve sinema tekrardan zorlu bir sürece girer. Devlet, sinemaya yönelik verdiği ekonomik desteği keser. Öte yandan ülkede çanak anten ve video kullanım olanaklarının artması sinema seyirci sayısını düşürür. Dolayısıyla en çok hasılat yapan filmler bile kendi maliyetlerini çıkaramaz (Pour, 2007, s. 138-140).

Bu zararı önlemek adına sinemacılar ticari film yapımına yönelirken 1993 yılında Farabi Kurumu, film yapımları için banka kredisi vererek mali destek sağlar. Devletin bu yıllardaki yeni sinema politikası filmlerin maceralı ve halkın seveceği yönde olmasıdır. Özellikle sinemalarda başarı elde eden Muhammed Rıza İlamî'nin "Engerek Yılanı" filmi diğer sinemacıların bu tarzda filmler yapmasına neden olur. Ayrıca bu yıllarda devlet, en çok savaş filmlerine yardımda bulunur. İran-İrak savaşı, devrim ve Amerika ile mücadele gibi konuları işleyen bu filmler arasında; "Ateş Seccadesi" (1992), "Tehlikenin Üstünde" (1995), "Şok" (1995), "Hamle" (1995) gibi yapımlar yer alır. Ancak geçmiş yıllardan bu yana savaş filmleri ile beslenen izleyiciler artık bu tarz filmlere pek ilgi duymamakta ve sevmemektedir (Pour, 2007, s. 140-141).

1995 yılında İran sineması, daha çok *asi* ve *anarşist* gençlerin bulunduğu filmlere yer verir. Bu filmlere örnek olarak; Feriborz Arabniya'nın "Sultan" filmi, Mesud Kimiyai'nin "Mercedes" ve "İtiraz" filmi gösterilebilir. Yine bu süreçte İran sineması adına önemli bir gelişme yaşanır. Geçmiş zamanlarda yasaklanan birçok film, tozlu raflardan indirilerek gösterim izni almaya başlar. Ali Hatemi'nin "Hacı Washington" (1982), Daryuş Mehrcui'nin "Banu" (1992), Muhammed Rıza Honarmand'ın "Görüşme" (1984), Muhsin Mahmelbaf'ın "Aşk Nöbeti" (1990) ve "Ekmek ve Vazo" (1995) filmi bunlardan bazılarıdır (Pour, 2007, s. 141-142).

1997 yılında Ayetullah Muhammed Hatemi'nin Cumhurbaşkanı seçilmesiyle İran sinemasında 8 yıl sürecek bir değişim başlar. Kurulan yeni hükümetle birlikte sinemaya yönelik gereksiz müdahalelerden kaçınılması ve sansür kurallarının yeniden düzenlenmesi öngörüldü. Böylelikle sinemacılar filmlerin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarında daha rahat hareket ederler (Aktaş, 2004, s.

68). Dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise filmlerin derecelere ayrılarak sinema salonlarında gösterime girmesidir. A, B, C gibi teknik ve içerik bakımından sınıflandırılan filmler, buna bağlı olarak büyük şehirlerdeki birinci sınıf sinema salonlarında veya taşra şehirlerindeki ikinci veya üçüncü sınıf sinema salonlarında gösterilir (Aktaş, 2004, s. 44-45).

Devletten bağımsız olarak bazı yönetmenler, insan ve toplum problemlerine ve çağdaş insanın sıkıntılarına değinen filmler yaparlar. Bu nedenle İran sinemasında; “Ateş Gelini” (1999), “Zehir Zemberek” (2000), “Mayıs Kadını” (1998), “İki Kadın” (1999) ve “Butik” (2002) gibi filmler sosyal tabuları yıkmaya yönelik gerçekçi yapımlar olarak kendisini gösterir. Bu filmler, geçmiş ve içinde bulunduğu dönem itibariyle İran’ın toplum, din, devlet ve siyasi meselelerine değinirken daha çok savaş, aile ve sosyal konular üzerinde yoğunlaşır. Filmlerde konular daha çok kadın, genç ve çocuk karakterler üzerinden aktarılır (Pour, 2007, s. 142-144).

Yine bu dönemin filmlerinde gittikçe yer almaya başlayan kadın oyuncular, eski yıllara nazaran İran sinemasında hem yönetmen hem oyuncu olarak etkin olmakta ve kimi zaman filmler içerisinde tesettürsüz veya erkek kılığında karşımıza çıkmaktadır. Meryem Şehriyar’ın “Güneşin Kızları” (1999), Majid Majidi’nin “Baran” (2000), Rıza Aştiyani’nin “Tonder” (2000), Ali Rıza Davudnejad’ın “Kötü Çocuklar” (2001) filmi bunlara örnek olarak verilebilir (Pour, 2007, s. 145).

2000’li yıllara gelindiğinde İran sineması, temelde dört konu kalıbı etrafında şekillenir. Bunlar; tarihsel dönüşüm, insanların sıradan hayatı ve bu hayatlar içerisindeki sosyal gerçeklik, kadının varoluş koşulları, günümüz dünyasının toplumu ve şehridir. Bu yaklaşımların tümünü bağdaştıran anlayış ise “Sosyal İmgecilik” vurgusu altında ifade edilmektedir. Bunun dışında İran sinemasının bir diğer özelliği estetik ve şiirsel anlatı kalıbından oldukça faydalanmasıdır (Nuyan, 2014, s. 204-205).

2000’li yıllar aynı zamanda İran sineması için önemli bir tarihi simgelemektedir. Bu dönemde yaşları 20 ila 27 arası değişen üç yönetmen, Dünya sinemasında önemli bir yere sahip olan Cannes Film Festivali’nde en prestijli ödülleri kazanır. Bunlar; Samira Mahmelbaf, Hasan Yektapanah ve Bahman Gobadi’den başkası değildir (Dabaşı, 2013, s. 281). Özellikle Samira Mahmelbaf,

2000 yılında dünyanın en genç kadın yönetmeni olarak Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü kazanması açısından ayrı bir yere sahiptir (Pour, 2007, s. 148).

Dolayısıyla, İran sinemasında son yirmi yıl dikkate alındığında; bu dönemde birçok eski sinema ustası ulusal ve uluslararası alanda nüfuzlarını kaybederken yeni İranlı sinemacılar yaptıkları filmler ile başta Amerika olmak üzere birçok ülkede kendilerinden söz ettirir. Yönetmenlerin başarılı yapımları ilk olarak festivallerde gösterilirken, büyük Amerikan dağıtım şirketlerinin bu filmlerden etkilenmesi sonucu filmlerin dağıtım haklarını alarak Dünya çapında izlenime sunar. Özellikle Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" ve "Cennetin "Rengi" filmi bu anlamda büyük ticari başarı elde eder (Dabaşı, 2013, s. 300).

2004 yılında Daryuş Mehrcui'nin "Annenin Misafiri" filmi bir kültürel anlayışı konu edinirken, Kemal Tabrizi'nin "Kertenkele" filmi toplumun din adamlarına dair duygu ve düşüncelerini mizahi bir dille anlatmaktadır. Tabrizi'nin bu filmi büyük ilgi görmekle birlikte 2005 yılında 27 gün gösterimde kalarak İran sinema tarihinin en fazla seyirci toplayan filmi olur (Pour, 2007, s. 152-153).

2005'te başlayan ve iki dönem cumhurbaşkanlığı yapan Mahmud Ahmedinejad dönemi, İran'ın kültürel atmosferini olumsuz yönde etkilediğinden İranlı sinemacılar için sıkıntılı bir süreci ifade etmektedir. Bu dönemde sanat sinemasına destek fonları kesilir, sansür yoğunlaşır ve hatta birçok yönetmen hapis cezasıyla karşı karşıya kalır. Cafer Penahi'nin ev hapsine maruz kalması ve Muhammed Resulov'un da 6 yıl hapis cezasına çaptırılması bunlardan bazılarıdır. Ayrıca yeni yönetimin koymuş olduğu sansür yasaları zamanla yönetmenler tarafından kabul edilir ve filmlerindeki ifade dilini simgeci bir anlatıma doğru çevirirler (<http://www.tersninja.com/>).

2006 yılına gelindiğinde İran'da 80 civarı film yapılır. Gösterilen filmlerin yüzde 99'u yerlidir. Savaş, komedi, aile ve macera türünde olan bu yapımlar, toplumsal ve siyasal içerikli ilginç konulardır. Özellikle son yıllarda çekilen filmlerin çoğunluğu İran yakın tarihinin hüznü ve karmaşık yapısını yansıtır (Pour, 2007, s. 155).

Dönemin ilerleyen sürecinde ise İran sinemasında alternatif film olarak ifade edilen bir anlayış ortaya çıkar. Bu anlayışa göre filmler karakteri mezkeze almayan,

dramatik çatışmalara yer vermeyen, neden-sonuç ilişkisi içermeyen, daha çok belgesel ağırlıklı yapımlardır. Samira Mahmelbaf'ın "İki Bacaklı At" (2008) filmi bunlardan birisidir (Şakrak, 2019, s. 144).

İran sinemasının son dönemdeki en iyi filmlerine bakıldığında onların zamana uygun olarak işlenmediği ve güncel olayları konu almadığı görülür. "Elma" ve "Karatahta" gibi filmler yoksulların sefaletini, kadınlara uygulanan zulmü ve dini devrimle birlikte gelen felaketleri konu almaktadır. Bunlar, kültürün merkezinde yer alan araçsallığa karşı çıkmaları sebebiyle siyasal ve toplumsal olarak yetkinci örneklerdir. Filmlerdeki gerçeğin maddi alanı dışındaki anlatım şekli ise onların, İranlı ya da İranlı olmayan birçok seyirci tarafından farklı bulunmasına ve zor anlaşılmasına sebep olmaktadır (Dabaşı, 2013, s. 301-302).

İran sinemasının son dönem yönetmenleri arasında en önemli isimlerden birisi de Asghar Farhadi'dir. Kendisi yaptığı filmler ile uluslararası bir üne kavuşmakla birlikte Oscar ve Altınküre gibi çok değerli ödülleri kazanır. Farhadi'nin filmlerine genel anlamda bakıldığında sıklıkla ayrılık temasını ele aldığı görülür. Birçok filmi ile modern, çağcıl ve gündelik gerçeği yansıtmaktadır (Nuyan, 2014, s. 260-261). Yönetmenin en önemli başyapıtı hiç kuşkusuz "Bir Ayrılık" filmidir. "Oscar", "Altın Ayı" ve "Altın küre" gibi ödüller kazanan bu film (<https://www.filmloverss.com/>), yönetmenin bir vicdan sorununa odaklandığını göstermektedir. Bu nedenle filmlerinde daha çok zengin ile fakir yaşam arasındaki çatışma aktarılmakta ve çatışan bu yaşamlar arasındaki ortak vicdan ele alınmaktadır. Başka bir deyişle; filmlerin çoğunda güncel İran yaşantısında İranlı bireyin karşılaştığı zorluklar, vicdani muhasebe, dünyevi hazların insanların vicdanlarında ve ruhlarında derin gedikler açması, günaha meyilli kişilerin iç çelişkileri, tutarsızlıkları ve çatışmaları anlatılır (Nuyan, 2014, s. 271-272).

Günümüz İran sinemasının bir diğer özelliği de filmlerde dış çekimlere daha çok ağırlık verilmesidir. Bunun temel nedeni iç mekânlardaki çekimlere ilişkin sansürün kısıtlayıcı etkisidir. Dış çekime bağlı bir aktarım ise filmlerde sosyal bir hareketlilik olgusunu açığa çıkardığından İran toplumunu kendisi ile buluşturmaktadır (Nuyan, 2014, s. 203).

Son dönem İran sinemasına genel anlamda bakıldığında film türlerindeki çeşitlilikler şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

“İran sinemasında artık, intihar, psikolojik sorunlar, boşanma, poligami, kısırlık, işsizlik, ergen olmak, sosyal eşitsizlik, uyuşturucu kullanımı, koca dayaağı, çocuk istismarı ve fahişelik konu olarak işlenebilmektedir. Son dönem İran Sinemasında dikkat çeken başka bir özellik de, kadın yönetmenlerin, kadının toplumdaki yerini tartışan filmler yapmalarına ve buna paralel olarak, kadın oyuncuların sinemada artmasına tanık oluyoruz” (Soytok, 2016, parag. 8).

Son yıllarda İran sinemasında gizem, gerilim ve korku türünde yeni filmler yapılmaya başlanır. “Avcı” (Shekarchi, 2010), “Balık ve Kedi” (Mahi va gorbeh, 2013), “Gece Yarısı Sokakta Tek Başına Bir Kız” (A Girl Walks Home Alone at Night, 2014), “Korkunun Gölgesi” (Under the Shadow, 2016) bunlardan bazılarıdır. Tema gibi belli noktalarda ayırım gösteren bu filmler toplumsal ve politik açıdan ortak konulara sahip olabilmektedir (Yüksel, <https://www.hayalperdesi.net/>).

Tüm bunlarla birlikte günümüz İran sinemasının gücü aynı zamanda bilinçli bir izleyici kitlesinin olmasından kaynaklanır (Doğu, 2016, s. 17). Diğer yandan seçtiği konular ve bu konuların sinemaya aktarılış biçimi ile Dünya sinemasında belli bir yönde izleyici kitlesini çoğaltarak yol almaya devam etmektedir. Bu sinemanın en güçlü dayanağı ise hiç kuşkusuz Fars kültürüdür (Nuyan, 2014, s. 79). İran sinemasının genel anlamda bir diğer özelliği ise tabiata can vermektir. Tabiat ise kültürün esin kaynağı ve kültürün bütünleyen bir parçasıdır (Nuyan, 2014, s. 89).

İran sinemasına dair görüşlerini paylaşan Övgü Gökçe; Batı sineması ile İran sinemasındaki farklılıkları dile getirerek, Batı sinemasında insanın merkezde olduğunu ve filmin tüm ağırlığını taşıdığını, İran sinemasında ise bir insana ayrılan süre kadar diğer şeylere de yer verildiğini açıklar. İran sinemasındaki yönetmenleri ise hâkimiyeti ve tevazusu ile betimler. Ayrıca, bir deneyim yaratması ve seyirciyi bir deneyimle bütünleşme durumuyla karşı karşıya getirmesi açısından İran sinemasını devrimci sinema olarak nitelendirmektedir (<https://www.bisav.org.tr/>).

2.2.7. Sosyal Konular

Özellikle devrim sonrası İran sinemasında ağırlıklı olarak yer alan toplumsal konular, sosyal yapı kavramını açığa çıkardığı gibi işleyişe bağlı olarak *sosyal imgecilik* olgusunu da meydana getirmektedir. Bu olgu genellikle entelektüel ve analiz şemalarında çok daha geniş ve derin bir uygulamaya sahiptir. Bu bağlamda sosyal imgecilik kavramı daha çok, insanların kendisine ve çevresine yönelik

durum ve olayların derin bir biçimde yorumlanmasına odaklanır. Bu kavram ayrıca modern İran sinemasının temel unsurlarından birisini oluşturmaktadır. Günümüz İran sinemasının Dünya çapında fazla izlenmesi ve ilgi görmesinin temel özelliklerinden biri de budur. Filmlerde sosyal imgeciliğin somut yansımaları arasında güçlü toplumsal hareketlilik, kadınlar ve gençlerin artan talepleri, tek merkezli politika ve güç anlayışına karşı gelişmeler, artan demokrasi talepleri, şeffaflık ile politik, dini ve etnik çoğulculuğa ilişkin beklentiler gibi konular yer almaktadır. Bu konular günümüz İran sinemasında daha çok dolaylı anlatım ve simgeler aracılığıyla ele alınmaktadır (Nuyan, 2014, s. 204-205).

İran sinemasında birçok çalışma yapı ve içerik bakımından sosyal sinema olgusunu açığa çıkartır. Daha çok bağımsız yönetmenlerin ortaya koyduğu bu filmler, sosyal yaşam koşulları içerisinde çağdaş insanların sorunlarını, evrensel ve insani değerleri ve sosyal yaşam gerçekliğini; yeni yorumlar, değişimler ve sonuçlar üzerinden aktarmaktadır. İran sinemasında sosyal imgeci yaklaşımına ilişkin Cafer Penahi, ABD’de “Konuşma Özgürlüğü Ödülü”nü aldığı sıralarda şu açıklamayı yapar: “Ben siyasi film yapmam çünkü bir partinin ya da grubun üyesi değilim. Sosyal bir sinemacı olarak toplumun çelişkilerine tepki gösteriyorum” (Nuyan, 2014, s. 204-205).

Özellikle 1990 itibari ile İran sinemasında; çoğunlukla savaş ve toplumsal sonuçları, kadının konumu ve talepleri, ifade özgürlükleri, gençlik eğilimleri, karşı cinsle ilişkiler ve bu gibi sosyal gerçeklik konularının ele alındığı görülmektedir (Nuyan, 2014, s. 204). Kısaca devrim sonrası İran sineması, renkli ve özgür konularla biraz dolaylı ve estetik düzeyi yüksek bir sosyal imgeyi izleyicisine sunmaktadır. Filmlerdeki estetik dil yönetmenin bireysel ve ulusal kimliği ile şekillenmektedir. İran sinemasının bağımsız yönetmenleri genel anlamda ortak konular üzerinden belli bir kesişime sahiptirler. Bu yönetmenlerin ortak konuları ise çoğunlukla sosyal, kültürel ve doğal güçler tarafından zorlu şartlar altında sıkışmış sıradan insanların hayatlarıdır. Rose Issa’ya göre İran sineması, gündelik yaşam içerisinde yer alan şiirselliğe değer veren ve gerçekle yapıntı ve kurmacayla belgesel arasındaki bir noktada sınırları bulanıklaştırarak sıradan bireyi ele alan bir sinemadır (Nuyan, 2014, s. 206).

Sosyal ve kültürel açıdan İran sinemasının ilk önemli yapıtı olarak “İnek” filmi gösterilebilir. Avrupa ve Amerika gibi Batı ülkelerinde ilgiyle karşılanan ve

gişede belli oranda başarı elde eden bu film, her ne kadar uyarılma bir eser olsa da, yönetmen Mehrçui tarafından yorumlanarak dönemin İran toplumsal ve kültürel yapısına uygun hale getirilir. Ayrıca yönetmenin bakış açısı ile film, kendinden önceki yapıtlardan ayrılarak önemli bir yere sahip olmaktadır. İnek filmi ile başlayan İran sinemasındaki yeni bakış açısı sonraki diğer filmler ile bir tür geçiş dönemi sinemasını ortaya koymakta ve yaşanan dönemin özelliklerini taşımaktadır (Nuyan, 2014, s. 216-217).

Toplumsal meseleleri ele alan bir başka önemli yönetmen ise Beni Etemad'dır. Filmlerinde İranlı kadınların etkili ve dokunaklı görüntüsünü başarılı bir biçimde yansıtan yönetmen, devrim sonrası ve savaş sürecinde olmak üzere genellikle cesur, eylemci, mücadeleci ve çalışkan kadınlara yer vermektedir. Film yapımına belgeseller ile başlayan yönetmen, bu yönünü kurmaca filmlerindeki öykülerine de yansıtarak belgeselci bir üslup ile filmlerini çekmiştir (Nuyan, 2014, s. 233). Filmlerinde çoğunlukla toplumsal olaylar ve sorunlar merkeze alınmakta ve kadınların konumundan söz edilmektedir. Bu filmlerde yer alan kadınlar dinsel inanç ve geleneksel değerlere bağlı kısıtlayıcı etkileri aşma çabası içerisinde veya arzusundadır (Nuyan, 2014, s. 235).

Cihan Aktaş, yapmış olduğu bir röportajda İran sinemasında yer alan hayat ve ölüm temalarının sosyal yönü hakkında şunları söyler (<https://www.dunyabulteni.net/>):

İran sinemasında yaşam ve ölüm temaları baskın bir şekilde öne çıkıyor gibi görünüyorsa, bunun sebebi önce devrim, ardından da Irak savaşı sırasında yaşananlar olmalı. Devrim sırasında insanlar Şah'ın askerlerinin açtığı ateşte öldüler. Ardından kimileri ülkelerini terk etmek zorunda kaldı. Ülke ise devrimin hemen ardından bir savaş atmosferine yakalandı. Yüz binlerce genç şehit oldu bu yıllarda. Dolayısıyla bu atmosferin sinemacıları ve bütün olarak sanatçıları etkilememiş olması mümkün değil.

Günümüz İran sineması, ülke içindeki ve ülke dışındaki tüm İranlı'lara yönelik bir sosyal eleştiri ortamı ve aracılığı görevini üstlenmektedir (Nuyan, 2014, s. 206). Bu nedenle ki, özellikle devrim sonrası İran sinemasında sosyal konulara daha çok ağırlıklı verilmektedir. Abbas Kiyarüstemi, Cafer Penahi, Majid Majidi, Bahman Ghobadi, Samira Mahmelbaf gibi birçok yönetmenin sosyal konulara dayalı başarılı yapımlar gerçekleştirmiştir.

2.2.8. Kültürel Öğeler

İran sinemasının bir diğer önemli özelliği ise kültürel öğelere bağlı olarak Dünya sinemasında ayrıcalıklı konuma ulaşmasıdır. Ulusal sinema içerisinde yer alan bu unsurlar aynı zamanda ülkenin milli kimliğini betimlemektedir. İran sinemasında kültürel anlayışa bağlı olarak teknik ve içerik anlamda yer alan birçok unsur ülke sinema olgusunu açığa çıkarır. Bunlardan en dikkat çeken İran şiiridir. Bu kültürel öğe, İran kültür ve toplumunda önemli bir yere sahip olmakla birlikte İran sinemasının soyut ve somut anlamda en etkileyici ve belirleyici simgelerinden biridir (Laleh, 2015, s. 88).

İran kültüründe önemsenen ve adeta ülke kültürünün kaynağı olarak görülebilen şiir, sanatçı ve aydınlarla birlikte toplumun hemen hemen her kesimini etkisi altına almaktadır. İran sinemasında yoğun biçimde ele alınan şiir, İran sinemasının altyapısını güçlendirdiği gibi seyircinin de dikkatini çeken önemli bir unsurdur. İranlı birçok yönetmen bu önemli kültürel değeri sinema alanına taşıırken, bazıları bunu klasik şiir ve öykülerle, bazılarıysa modern şiir ve öykülerle ele alır. Yönetmenlerin şiir ve edebiyat öykülerini sinemaya taşımalarındaki sebep ise mevcut yönetime karşı açık bir biçimde olmamakla birlikte daha rahat eleştirel imkânı sağlamasıdır (Nuyan, 2014, s. 342-343).

İran kültüründe şiirin bu kadar önem arz etmesi Dabashi tarafından şöyle açıklanır (Akt., Laleh, 2015, s. 88): “İranlılar şiiri çok ciddiye alır. Tarihsel hatıratımıza, kendimizi hatırlama biçimimize belli bir şiirsel renk katan bir alışkanlıktır bu. Robert O’Meally’nin de fevkalade eserinin başlığında ortaya koyduğu gibi, caz Amerika’nın nabzıysa, şiir de İran kültürünün nabzı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir.”

Bu nedenle İran sineması Batı tarzında bir sinema anlayışını benimsemekten ziyade kendi tarihinin en güçlü geleneği olan şiiri ele alarak kamerayla şiir yazma peşindedir (Sözen, 2012, s. 221). Edebiyat ve şiir alanında köklü bir geçmişe sahip olan İran, kendi sinemasında bu alanlar ile yakın bir etkileşim halinde olarak kültürel öğeye daha çok yer vermektedir. Geçmişten günümüze kadar İran sinemasının pek çok nitelikli yapıtı bu kültürel alan içerisindeki öykü ve romanlardan uyarlamadır (Laleh, 2015, s. 262).

İran sinemasındaki şiire ilişkin Majidi şunları aktarır:

İran sineması, dünya sinemasında belirli bir özgünlüğü ve bu yüzden de saygınlığı olan bir sinemadır. Dünya sinemasına armağan ettiği büyük yönetmenler bir yana, İslam medeniyetine ait bir sinema anlayışının da yoğun şekilde görülebildiği bir sinema olması sebebiyle ayrıca dikkate değerdir. Çok büyük bir şiir geleneğine sahip İran'ın, yakın zamanlarda sinema şiirleri ile tekrar ortaya çıkması bu yüzden tesadüf olmamalıdır. Her kültürden ve eğitimden İran vatandaşlarının Hâfız'ın, Firdevsî'nin, Mevlânâ'nın şiirlerinden ezbere okuyabildiklerini düşünürsek, İran sinemasında bolca kullanılan sembol ve metaforların zenginliğinin sebebi daha iyi ortaya çıkabilir. Buna göre İran sinemasını İran-İslam şiirinin bir devamı olarak görebiliriz (Akt., Yaghmooralı, 2013, s. 51-52).

Dolayısıyla İran ulusal sinemasında ele alınan hemen hemen her türlü unsur, İran edebiyatı ve şiirinden ayrı düşünülemez. Bu nedenle İran sinemasının ulusal eserleri incelendiğinde içerisinde kültürel miras ve kimlik öğelerini görmek mümkündür (Laleh, 2015, s. 88-89).

İran sinemasıyla edebiyatı arasında kurulan bu güçlü ilişkinin bir diğer sebebi ise İran sinemasında yer alan önemli yönetmenlerin edebiyattan ne kadar derinden etkilendiğidir. Edebiyattan etkilendikleri gibi bazı yönetmenlerin de edebiyat alanından sinemaya geçmesi ayrı bir etken niteliği taşımaktadır (Laleh, 2015, s. 300-301).

İran sinemasında kültürel açıdan ilk önemli eserleri veren Abdolhoseyn Sepenta'dır. Yönetmen 1934'te "Firdevsî", 1935'de "Ferhad ve Şirin", 1937'de "Leyla ile Mecnun" filmini çeker. Daha sonra buna dair "Meşhur Emir Arslan" (1966), "Öykü Şehri" (1972), "Abbas ve Cafer-i Bermeki" (1972) gibi konularını edebiyat ve tarihsel metinlerden alan filmler çevirir (Laleh, 2015, s. 273).

1975'ten itibaren ise İran sinemasında çoğu film İran'ın başarılı romanlarından uyarlanır. Ayrıca 1976'da İran'da toplumsal tartışmaların artması, yönetmenlerin uyarlama filmlerinde daha çok toplumsal ve siyasal öğelere yer vermesine sebep olur (Laleh, 2015, s. 285-286).

İran sinemasının 1990 sonrası uluslararası alandaki başarısı, temel olarak filmlerde ülke kültürüne dair öğelere ağırlık veren yönetmenlerin bulunmasından kaynaklanır (Teksoy, 2009, s. 759).

İran sineması, ülke kültüründeki zengin unsurlardan etkilendiği gibi gelişen süreçte başka başka ülke sinemaların biçim ve anlatım tarzından da etkilenmiştir. Buna ilişkin Tapper, modern İran sinemasının kendine has elde ettiği yöntemi ve onun özelliğini şu şekilde açıklar:

Sinema, kökleri İran kültürü ve kimliğine uzanan bu tartışma müzakerelerinin başlıca odak noktalarından ve mücadele alanlarından birisi haline gelmiştir. Sanatın kendisi ve uluslararası itibarın getirileri haricinde Hollywood veya Batı kaynaklı modelleriyle en ufak bir ilişkisi olmayan İran sinemasının kendine has biçimleri ve başarıları, en azından kültürel manada, “Batı İstilasası”nın mesnetsiz bir vehimden ibaret olduğunu ispatlamış bulunmaktadır. Kùltürler daima birbirleriyle alış veriş içerisinde olmuş ve birbirlerinden aldıklarını sahiplenerek, kendi özgün stillerini dönüştürmüşlerdir. İran sineması da şiir, çocuklar, duygular ve sınıf bağlamlarında dünyaya sunabileceği zengin bir birikime sahiptir. Ancak acaba seyircilerin önlerine gelen nedir –ve önlerine konmasını istedikleri nedir? (Akt., Laleh, 2015, s. 91-92)

Kısaca ünlü İranlı yönetmen Majid Majidi’nin İran sineması ve edebi eserler arasındaki kültürel etkileşim hakkında söylediği gibi; “Devrimden önce İran; halısıyla, fıstığıyla ve petrolüyle tanınıyordu, ama devrimden sonra sinemasıyla tanındı. Sinema aracılığıyla dünya halkı İran kültürüyle tanıştı. Kendimize de bir şeyler kazandırdı. Biz sinemayla kendi edebiyatımızı ve kültürümüzü tanıdık. Şimdi Hayyam, Hafız ve Sâdi gibi şairler nasıl değer kazanıyor” (Akt., Laleh, 2015, s. 289).

Dolayısıyla denilebilir ki; İran sinemasında devrim sonrası yapılan filmler, ülke içindeki veya ülke dışındaki tüm İranlı’lara kendi ulusal ve kültürel kimliğini bir kez daha sorgulaması gerektiğini hatırlatır (Nuyan, 2014, s. 205).

2.3. İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK

2.3.1. İlk Çocuk Temsili

İlk konulu uzun metraj film yapımına sinemanın var oluşundan çeyrek asır sonra başlayan İran sineması, elbette ki bu alanda oyunculuk kavramını da yeni yeni göstermeye başlar. Bundan dolayı İran sinemasında çocuk oyuncuların yer alması bir hayli zaman almıştır.

İran sinemasının ilk dönem filmleri belgesel niteliğinde olduğundan ve daha çok saraya yönelik çekimlerle kendisini gösterdiğinden burada oyunculuk üzerine herhangi bir olgu bulunmadığı gibi çocuk kavramından da söz edilmesi pek mümkün değildir. Keza, bu belgesel yapımlar temel anlamda içerdiği olay, mekân ve önemli kişiler ile anılmaktadır.

İran sinemasında yer almaya başlayan ilk çocuk ögesine bakıldığında bununla ilgili olarak çocuk oyuncuların 1970’lerin sonlarına kadar etkin öge olarak yer almadığı anlaşılmaktadır (Pour, 2007, s. 93). Nitekim birçok filmde olduğu gibi ilk

dönem İran filmlerinde de çocuk, genel geçer kalıplarda ve boşluk dolduran bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla ilgili olarak yapılan araştırmalar neticesinde ilk çocuk ögesini ortaya koyan İran filmi olarak Ohanes Oganyans'ın 1932'de çektiği “Hacı Ağa Sinema Aktörü” gösterilebilir. Filmde hacıya karakterinin kızını canlandıran oyuncu her ne kadar görünüş itibariyle ergen birisi olarak görünse de filmin konusu gereği çocuk olarak algılanabilmektedir. Diğer taraftan filmde başka çocuk oyuncuların da ekran içerisinde mekân ve zamana bağlı olarak olay veya durumların boşluk doldurucusu görevinde bulunduğu görülmektedir (*Hacı Ağa Sinema Aktörü*, 1933).

Yapılan birçok araştıma sonucunda 1970 yılına kadar İran sinemasında gerçek anlamda etkinliğini ortaya koyamayan çocuk, ya konuya bağlı olarak genel geçer bir kalıpta yer almış, ya da hiçbir şekilde filmlerde gösterilmemiştir. Bunun temel nedeni 20. yüzyıl başları itibariyle ülkede sinemaya yönelik bakışın katı olması ve bu yeni olgunun keskin hatlar üzerinde ilerlemesidir. Yaklaşık yarım asırdır kendisini bulamayan İran sineması, bu süreçte kısıtlı yapımlar üretmekle birlikte daha çok ticari ve propaganda tarzı filmlere ağırlık verir. Bu noktada İslam devrimi sonrasında kadar sanatsal açıdan niteliklerini pek açığa çıkaramayan İran sineması, çocuk oyuncuların etkin yapısına da henüz ulaşamaz.

2.3.2. İlk Çocuk Merkezli Filmler

İran sinemasında çocuk merkezli filmler genellikle yabancılaşma, işsizlik ve parçalanmış aileler gibi konuları ele alır. Böylelikle İran toplumuna dair gerçekler çocukların bakış açısından daha özgür biçimde yansıtılır. Yetişkinlerin dünyasına bir eleştiri niteliğinde olan bu filmler, aile fertlerinin çocukların küçük sorunlarına kayıtsız kaldıklarını ve onları kendi öyküleri ile başbaşa bıraktıklarını gösterir. Bu çocuklar yapıları gereği hayata karşı daima masum bir bakış ve yaklaşım içerisindedir (Çağlayan, 2011, s. 65-66).

1969 yılında İran sinemasında çocuk merkezli ilk kısa film olan “Ekmek ve Sokak”, “Çocuk ve Erginlerin Düşünsel Gelişimi Kurumu”nda görev alan Abbas Kiyarüstemi tarafından gerçekleştirilir (Pour, 2007, s.93). Deneysel bir çalışma niteliğinde olan bu film, çocuk ile saldırgan bir köpek arasındaki gelişen süreci ele almaktadır. Film yeni gerçekçi bir tarza sahiptir.

1973’de Kiyarüstemi ilk yapıtlarından biri olan “Tecrübe” isimli orta metraj filmi çeker. Yönetmen filmde, fotoğraf stüdyosunda çalışan ve patronu tarafından ezilen Mamad isimli bir çocuğu konu alır. Burada yoksul bir çocuk resmedilirken onun üzerinde hâkimiyet kuran patron dikkat çekmektedir. Yönetmen, filmde merkeze aldığı çocuk oyuncu ile sınıfsal farklılıkları ortaya koyarken, aynı zamanda çocuğun yetişkinliğe erişerek erkek olma yönündeki davranışsal çabalarını izleyiciye aktarır (<https://www.filmloverss.com/>).

Kiyarüstemi daha sonra 1974 yılında çektiği uzun metraj “Mossafer” adlı film ile çocuğu yine merkez konuma alır. Film, bir çocuğun Tahran’da oynanacak milli maça gitmek için yaptıklarını konu edinmektedir. Filmde çocuk, söylemiş olduğu yalanlar ve davranışlar ile izleyiciye kötü bir çocuk profili sunmaktadır. Yönetmen, çocuğun bu tutumu ile aile ve okul hayatındaki ahlâkî gelişimini eleştirmektedir. Ayrıca bu eser yapı ve içerik bakımından Kiyarüstemi’nin filmleri arasında Yeni Gerçekçilik akımına en çok uyan yapımdır (<https://www.filmloverss.com/>).

1976 yılında ise Kiyarüstemi, orta metraj uzunluğundaki “Bir Düğün Elbisesi” filmini çeker. Çocuk oyuncuların başrollerde olduğu bu filmde temel konu kalıbı bir kadının oğlu için terziye diktirdiği takım elbisedir. Birçok açıdan alt anlamlara sahip olan filmde olay örgüsü terzi çırağı Ali ve onun iki arkadaşı arasında şekillenirken üç arkadaşın da odak noktası bir takım elbise üzerine konumlanmaktadır (<https://www.filmloverss.com/>).

Bu dönemde kısa film çalışmalarına devam eden Kiyarüstemi, 1976 bir başka kısa film olan “Renkler” ile yine çocuk oyuncuların bulunduğu ve çocuklara yönelik olan bir çalışma gerçekleştirir. 1977 yılında ise uzun metrajlı “Rapor” filmi ile bu sefer iki yaşındaki bir çocuk oyuncuya yer verir (Pour, 2007, s. 93).

Kiyarüstemi’nin 70’li yıllardaki kısa filmlerinde çocuk karakterler naif ve ezik bir biçimde yansıtılmaktadır. Bu, Şah yönetimi altında ezilen işçi sınıfının yoksulluk ve ilgisizlik içindeki çocuklarıdır. Bu filmler basit, şiirsel, düşündüren, kurmaca ile gerçeğin iç içe halidir. Kiyarüstemi’nin filmlerinde çocuk karakterler gelenekselin dışında davranışlar sergileyen olumlu karakterlerdir (<http://yenifilm.net/>).

Devrim öncesi 70’li yıllar ile başlayan çocuk merkezli film yapımlarında, bir başka yönetmen Emir Naderi, “Armonika” (1973) isimli çalışması ile kendisini

göstermektedir. Bilindik anlamda bir kahramanın bulunmadığı filmde çocuklar arasında armonika aletine olan ilgi ele alınır. Film, gerçekçi bir yapıya sahip olmakla birlikte aynı zamanda Yeni Gerçekçilik akımını İran sinemasına getirmesi açısından önemli bir eserdir (Pour, 2007, s. 91).

2.3.3. Devrimden Sonra Çocuk Merkezli Filmler

Devrimden sonra İran sineması, 1980'lerin ortasında hemen hemen her filmde yetişkin karakterlerin yerine çocuk karakterlere yer vermektedir. Bu karakterler masumane yanları dışında çalışkan, kararlı ve inatçı kişilikleriyle dikkat çekmektedir. Kendi küçük isteklerinin filmlere konu edindiği bu çocuklar, izleyici etkilemekle kalmayıp İran sinemasında yeni bir anlatım tarzını da beraberlerinde getirirler. Kısaca devrim sonrası İran sineması, çocukların masumane oyunculukları ve konu anlatımındaki içtenlikleri ile tekrar hayat bulur (Nafeie, 2012, s. 75).

Çocuk karakterlerin filmlerde yoğun bir biçimde ve merkezi konumda yer almasındaki en önemli sebeplerden biri, İran sinemasında kadın konulu filmlerin tehlikeli sayılması ve sansüre uğramalarıdır. Dolayısıyla devrim sonrası ilk yıllarda kadın karakterleri ele alan filmler hiç yok denebilecek kadar azdır. Bu nedenle birçok yönetmen toplumsal eleştiriye yönelik hikâyelerini çocuk karakterler üzerinden anlatmaya çalışır (Batur, 2007, s. 111-112).

Buna ilişkin bir diğer açıklamada Kırel şunları dile getirir: “Erkek ve kadın arasındaki duygusal ilişkilerin anlatılamaması, şarkı söylenememesi gibi nedenler, ana karakterler olarak yetişkinlerin yerini çocuklara bırakmasına neden oldu. Çocuklar genelde abi-kız kardeş rolleriyle yer aldılar bu filmlerde. Şarkı da söylediler. Örnek insan ilişkilerini temsil ettiler” (Akt., Uğur, 2017, s. 335).

Çocuk kahramanların yer aldığı bu filmler seyirciye çocuk gözüyle görme ve sorgulama imkânı verir. Bu filmlerde çocuk karakterler incelendiğinde onların yetişkinlerin dünyasında yaşadığı ve Dünya'yı tıpkı onlar gibi anlamaya çalıştıkları görülür. Bu yönüyle filmler, Dünya sinemasındaki diğer “çocuk filmleri”nden ayrı bir yere sahiptir. Ancak bazı açılardan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımındaki filmler ile benzerlikler göstermektedir (Batur, 2007, s. 112). Kısaca bu iki ülke sineması çocuk karakterler üzerinden toplumsal eleştiride bulunurken aynı zamanda toplumsal gerçeklik ve sorunları da yansıtır.

Devrim sonrası İran sinemasında başkarakter olarak yer almaya başlayan çocuklar genel anlamda erkek karakterlerden oluşmaktadır. 1990'larda ise bu durum yavaş yavaş kız çocukların ikinci veya tek başkarakter olmasıyla iki yönlü bir hale döner (Alıcı, 2014, s. 146).

Devrim sonrası gelişen süreçte İran sineması bazı yönetmenler ile yavaş yavaş kendine özgü konu ve anlatımlarıyla gün yüzüne çıkmaya başlar. Bunlardan, Emir Naderi'nin 1984 yılında gerçekleştirdiği "Koşucu" filmi uluslararası alanda birçok film festivalinde gösterilmesi ve büyük beğeni toplaması açısından devrim sonrası ilk önemli yapıttır (Pour, 2007, s. 128). Film, İran'ın kıyı sahilinde yaşam mücadelesi veren genç bir yetim çocuğu konu almaktadır. Amiro isimli bu çocuk, sahil bölgesinde çeşitli işler ile uğraşarak para kazanmaya çalışır. Aynı zamanda uçaklara olan düşkünlüğü sebebiyle topladığı paraları uçak resimli dergilere harcar. Karakterin içsel dünyasını iniş çıkışları ile ele alan film devrim sonrası başarılı yapımdan birisidir (<http://www.filmsufi.com/>).

Bu filmin ardından Behram Beyzai, 1985'te bir çocuk karakteri ele alan "Bashu, Küçük Yabancı" filmini çeker. Ana karakter olan Bashu, daha 10 yaşındayken İran-İrak savaşı sırasındaki bir bombalama sonucu ailesini kaybetmiş bir çocuktur. İran'ın Güney bölgesinden Kuzey bölgesine doğru göç eden Bashu, burada karşılaştığı bir aile ile gitgide yakınlaşmaya başlar. Ailenin iyi yürekli annesi Nai, Bashu'yu sahiplenerek onu yetiştirmeye başlar. Filmin dikkat çekici temel noktası ise iki bölge insanı arasındaki sosyo-kültürel farklılıklardır (<https://www.nytimes.com/>). Bu farklılıklara karşın küçük Bashu, filmin bir sahnesinde kitapta okuduğu "İran ülkemizdir. Hepimiz bir topraktanız. İran'ın çocuklarıyız." cümlesi ile bu ayrımı ortadan kaldırmaktadır (Pour, 2007, s. 129).

Devrimden sonra çocuk sinemasına yönelik eserler veren bir başka yönetmen ise Kiyumers Pur-Ahmed'dir. Yönetmen 1984'te "Benim Güzel Ağacım" öyküsünden uyarladığı "Melek Gibi Annem" filmi ile İran çocuk sinemasının en iyi örneklerinden birini verir. Filmlerinde genellikle çocuk meselelerine değinen yönetmen bununla ilgili bir başka eseri olan "Garip Kız Kardeşler" (1995) filmini çeker (Laleh, 2015, s. 288).

1980'lerin ortalarından sonra İran sinemasında yer edinmeye başlayan çocuk karakterler, izleyiciyi kendi küçük dünyalarına içsel ve masumane duygularla

yolculuğa sürüklerken, yönetmenlerin edindiği anlatım dili ile artık onları daha derinden etkilemektedir. Filmlerde büyüklerinin yanında yer alan çocuklar çoğunlukla mücadeleciler ve doğruluktan yana olmaktadır. Küçük, sade ve yoksul yaşamlarına rağmen küçük şeylerle mutlu olmanın ve ideallerinin peşindedirler. Onlar yetişkinlerden ayrıcalıklı olarak kendi ülke toplumunda şarkı söyleyerek, hislerini açıkça ifade ederek, oyun oynayarak ve daha serbest giyim tarzlarına sahip olarak yaşarlar. İran sinemasında gerçekçi bir yapıya sahip olan bu dönemin çocuk karakterli filmleri aynı zamanda idealci ve hayalidir. Bundaki temel unsur filmlerdeki çocukların, güçsüz olmalarına rağmen aydınlığa ulaşacaklarını iddia etmeleridir (Pour, 2007, s. 132-133). Aynı zamanda bu filmler, ülke içerisindeki beklentinin ötesine geçerek uluslararası düzeyde ilgi görmüş ve bu alanda birçok ödüller almıştır (Nafeie, 2012, s. 76).

1987 yılında Abbas Kiyarüstemi tarafından yazılan ve Ebrahim Forouzesh tarafından yönetilen “Anahtar” filmi, küçük kardeşi ile birlikte eve kilitlenen bir çocuğu ve bu çocuğun gün içerisinde evde kardeşine bakarak geçirdiği zamanı konu edinir (<https://www.imdb.com/>). Yine aynı yıl, çocuk karakteri ele alan ve dönemin en içten ve etkileyici yapımları olan “Arkadaşımın Evi Nerede?” (1987) filmi çekilir. Abbas Kiyarüstemi tarafından yazılıp yönetilen film, bir köy okulunda okuyan Ahmet’in yanlışlıkla arkadaşının defterini almasını ve onu geri vermek için gösterdiği çabayı konu edinmektedir. Oldukça başarılı bir yapıt olan bu film, gerçek köy yaşantısı içerisinde ele alınmakla birlikte yalın bir dille çocuk gözünden hikâyenin anlatılması açısından da önemlidir (<https://www.filmloverss.com/>).

80’lerin sonunda çocuk karakteri ele alan bir diğer önemli eser ise Amir Naderi’nin 1989’da gerçekleştirdiği “Su, Rüzgâr, Toprak” filmidir. Film, iş aramak için ayrıldığı köyüne iki yıl sonra dönen ve köyünü şiddetli kuraklık sebebiyle terk edilmiş bulan genç çocuğun ailesini sert iklim şartları altında aramasını konu edinmektedir (<https://www.imdb.com/>). Orta metraj uzunluğa sahip olan filmde yönetmen gerçekliği üst seviyeye taşırken, mekâna bağlı olarak görüntüdeki renkleri daha çok gri ve kahverengi oranında tutmaktadır (<https://bampfa.org/>).

Yine bu dönemin sonunda İran sinemasında çocuk karakterler ile farklı anlatımlara yer veren ve daha çok çocuk izleyici kitlesine yönelik filmler yapan Kambuzia Partovi dönemin bir başka yönetmenidir. Kimi filmlerinde müzik ve kukla oyunculuklara yer veren Kambuzia Partovi’nin bilinen başlıca filmleri

arasında; Golnar (1989), The Singer Cat (1991), The Fish (1991), The Legend of Two Sisters (1994), Naneh Lala va farzandanash (1997) gibi başarılı yapımlar bulunur (<https://www.imdb.com/>).

80'lerin sonu ve 90'ların başıyla İran sinemasındaki yerini iyice sağlamlaştıran çocuk karakterler, anlatıma ilişkin farklı yönleriyle de dikkat çekmektedir.

(...) Çocuklar gerçek karakterler gibi, sıradan insanı temsil ederken, seyircide kitlesel bir bilinçlenmeyi de öne çıkartmaktadır. Büyüklerinin asla sahip olmadıkları raddede bir romantizm ruhları vardır. Anne, baba ve çevrenin görüntüleri sıklıkla çocukların bakış açısından yansıtılmaktadır. Bu filmlerde aile üzerine çokça odaklanılmış olsa da ona toplumun temel taşı, mutlak sevgi, destek ve ahlâk odağı olma vasfı yüklenmemekte, aksine aile bir gerilim ve çatışma yumağı olarak resmedilmektedir. Özellikle sosyal gerçekçi İran Sineması'nda çocukların söylemi, öykünün yetişkin karakterlerine direndikleri ve karşı koydukları esnada kendini göstermektedir

(...) Çocukları konu alan filmlerle çocukların ve gençliğin yabancılaşması işsizlik, şiddet ve parçalanmış aileler gibi İran toplumunun yeni veçheleri de beyaz perdeye taşınırken, İran filmlerinde çocuklara kadın ve erkeğin görkemli yaratımları, bazen de herkesin ikinci benliği rolleri verilmiştir. İran filmlerinde sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirlerin gerçekçi bir biçimde yansıtılması çocukların yetişkinlere nazaran daha serbest roller oynamalarını sağlamıştır (...) (Alıcı, 2014, s. 146-147).

Çocuklar hakkında film yapma olgusu 1990 sonrası daha çok kendisini gösterir. Bunlar içerisinde en başarılı eserler çocuğu saf ve sadeliği üzerinden ele alan filmlerdir. Bu filmleri gerçekleştiren yönetmenler arasında; Kambuzya Partovi ve Majid Majidi gibi isimler bulunmaktadır (Nafeie, 2012, s. 77-78).

Bu dönemde toplumsal veya yaşamsal zorluklara maruz kalan masum çocuk figürlerinin yansıtıldığı filmler, ilkin festivallerde yer almaya başlarken daha sonra İran film üretimlerinin merkezi olmaya başlarlar. 90 sonrası bu filmler arasında "Beyaz Balon" (1995), "Ayna" (1997), "Cennetin Çocukları" (1997), "Cennetin Rengi" (1999), "Baran" (2001), "Elma" (1998), "Sessizlik" (1998) ve "Sarhoş Atlar Zamanı" (2000) gibi yapımlar yer almaktadır (Galt vd., 2018, s. 453).

Dönemin önemli yönetmenlerinden Cafer Penahi "Beyaz Balon" ve "Ayna" filmleri ile başrollerde yer verdiği çocuk karakterleri ayrı bir yere taşımaktadır. Penahi, ilk filmi olan "Beyaz Balon"da küçük bir kız çocuğunun kırmızı bir balık almak için Tahran çarşısında yaşadıklarını anlatır. Bu film ile çocuk gözünden büyüklerin dünyası başarılı bir şekilde yansıtılır. Ayrıca yapıt, Cannes Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazanır. Bir diğer film olan "Ayna"da ise Tahran

sokaklarında kaybolan ve evini arayan küçük bir kız çocuğu konu edinmektedir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiye değinen bu film, çocuğun masumane, samimi ve içten yaklaşımını gözler önüne serer. Öyle ki, filmin başlarında küçük kız çocuğunun kameraya dönerek “ben bu filmde oynamak istemiyorum” demesi beklenmedik bir durum etkisi yaratır. Penahi'nin çocuk karakterleri seçmesindeki temel amaç ise yetişkinlerin istenilen gerçek ve içtenliği yansıtamamalarından kaynaklanır. Oysa yönetmen, seyircinin olayları daha derinden ve içten algılamasını istemektedir (Teksoy, 2009, s. 756-757).

1998'de Rasul Sadr Ameli “Pamuk Ayakkabılı Bir Kız” filmi ile 15 yaşındaki genç bir kız çocuğunun toplumdaki yerini sorgulayarak izleyiciyi bu yönde düşünmeye iter. Filmde, Tahran'da ailesinden kaçan kızın hayatındaki problemleri kendi gücüyle çözmeye çalıştığı görülür (Pour, 2007, s. 144).

90'ların sonuyla birlikte İran sinemasında kadın ve erkek karakterler yer değiştirmeye başlarken, bu durum genç ergin çocuklarda da görülmeye başlanır. Buna ilişkin Meryem Şehriyar'ın “Güneşin Kızları” (1999) ve Majid Majidi'nin “Baran” (2000) filmi örnek verilebilir. Bu filmlerde genç kızların bazı işyerlerinde çalışabilmek için erkek kılığına girdiği görülür (Pour, 2007, s. 145).

Bir başka yönetmen Samira Mahmelbaf ise 1998'de gerçekleştirdiği ve ilk filmi olan “Elma” ile; gerçek bir olaydan yola çıkarak yaşlı bir kadın ile kocasının iki kızını günahkar olmamaları için 11 yıl boyunca eve kapatmalarını konu alır (Teksoy, 2009, s. 755). Yönetmen bu filminden itibaren birçok yapımda çocuk oyunculara yer verdiği gibi onları anlatının merkezine koyar. Bu filmlerin hemen hemen hepsinde çocukların sorunları ve yaşadıkları trajik deneyimler aktarılır (Nuyan, 2014, s. 140-141).

Çocuk karakterlere yer veren ve onların kendi içsel dünyalarına vurgu yapan yönetmen Majid Majidi ise yine bu dönemin önemli yönetmenlerinden biridir. “Cennetin Çocukları” (1997) filmi ile Oscar ödülüne aday gösterilen yönetmen, filmlerini şairane bir ustalıkla işleyerek onları şiirsel bir yapıya bürür (Pour, 2007, s. 149). Çocuk masumiyetiyle birleşen bu anlatı şekli Majidi filmlerinin en belirgin özelliği olmakla birlikte duygu yönünden de zengin bir içeriği oluşturmaktadır.

Yine bir başka yönetmen Bahman Ghobadi “Sarhoş Atlar Zamanı” (2000) filmi ile Irak sınırına yakın yaşayan beş küçük kardeşin hasta olan kardeşi kente

götürme çabasını ele almaktadır. Yönetmenin bir diğer filmi “Kaplumbağalarda Uçar” (2004)’da ise Türkiye-İran sınırındaki mülteci kampında yaşayan çocukların hayata tutunma çabaları konu edilir (Teksoy, 2009, s. 757). Ghobadi’nin bu iki önemli yapıtı estetik ve şiirsel anlamda önemli içeriklere sahiptir. Ayrıca, birçok yönetmen gibi kendisi de filmlerindeki çocuk oyuncularını gerçek kişilerden seçer (Nuyan, 2014, s. 31).

Yönetmen Ali Şah Hatemi ise 2001 yılında çektiği “Barış Zamanı Şarapneller” filmi ile Irak sınırında savaştan artakalan maden ve şarapnel parçalarını toplayan iki çocuğu konu alır. Bir başka yönetmen Ebulfazl Celili 1998’de “Tozun Dansı” filmi ile taş ocağında çalışan genç bir erkek çocukla yaşıtı genç bir kız çocuğunun dostluğunu konu eder. Yarı belgesel niteliğinde olan bu film aynı zamanda şiirsel bir anlatıma da sahiptir. Yönetmenin bir diğer filmi “Delbaran”da (2001) ise genç bir erkek çocuğun Afgan sınırındaki kasabanın kahvesinde çırak olarak zorlu yaşamı anlatır (Teksoy, 2009, s. 758).

Günlük yaşam gibi hayatın sıradanlığını konu alan ve çocuk karakterleri yetişkin düşüncesinde kuran bu filmler, Farz Elahi açısından pek iyimser karşılanmadığı gibi çocuklara yönelik doğru bir yaklaşım olarak da bulunmaz. Nitekim kendisi, bu tarzda film yapan bazı yönetmenlerin çocuk karakterler ile aileleri etkilemeye çalıştığı ve filmin hikâyesi çocuklar için çekici bir unsur olmaktan çıkarak bir söz dahi öğretememe haline geldiğini belirtir. Bu noktada, İran sinemasında çocuk için film yapan ve çocuklar hakkında film yapan olmak üzere iki grup yönetmen şekli açığa çıkar. İlk grup, özel bir amaç gütmeyen, kişisel algılarıyla hareket eden ve hedef kitlesi çocuk ve gençlere yönelik filmler üretir. İkinci grup ise, özel bir amaç güderken filmlerini belirli ilkeler doğrultusunda genel izleyici kitlesine yatkın bir biçimde ortaya koyar (Nafeie, 2012, s. 77).

İran sinemasında çocuk karakterlerin ağırlıklı olarak başrollerde yer almaya başlaması, riskli birçok konunun çocuk gözünden masumlaştırılarak anlatımını kolaylaştırır. Çocuk oyuncular yer aldıkları filmlerde izleyiciye asla kin ve nefret duygularını aşamaz, bunun yerine sevgi ve dostluğa dayalı güzel duyguları aktarır. Oysa bu filmler, dönemin zorlu şartları altında gerçekleştirilmiştir. Özellikle İran-İrak savaşı devam ettiğinden filmler, kendisini savaşın yarattığı olumsuz etkilerine karşın masumane bir anlatı yapısıyla göstermiştir (Nafeie, 2012, s. 75).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOSYO-KÜLTÜREL YAPI BAĞLAMINDA MAJID MAJIDI FİLMLERİNDE ÇOCUK KARAKTERLER

3.1. SOSYO-KÜLTÜREL YAPI

R.K. Merton'a göre bireyi saran sosyal çevre iki özelliği içerisinde barındırmaktadır. Bunlardan birisi "Kültürel Yapı" diğeri ise "Sosyal Yapı"dır. Genel anlamda; "Kültürel yapı, toplum hayatındaki değer hükümleri, normları ve inançları kapsar." "Sosyal yapı, toplum hayatında somut olarak görülen sosyal ilişkiler ve sosyal teşkilâtların nasıl işlediğidir" (Erkal, 1983, s. 128).

Bir başka tanımlama da ise; "Kültürel yapı genel olarak toplum hayatının 'nasıl olması gerektiğini' ortaya koyar. Sosyal yapı ise, toplum yapısının nasıl olması gerektiğini değil, 'nasıl olduğunu' ortaya çıkarır (...)" (Erkal, 1983, s. 187).

Dolayısıyla bu iki temel yapıyı sosyo-kültürel yapının bütünleştirici unsurları olarak ayrı ayrı ele almak, sosyo-kültürel yapının inşasını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

3.1.1. Sosyoloji ve Sosyal Yapı

Sosyoloji bir temel insan bilimidir (Baker, 2011, s. 45). Bir başka ifadeyle sosyoloji; bir sosyal ilim alanı, ilgi alanı veya hareket sahası toplumun bütünüdür. Genel anlamda toplumdaki sosyal olguları inceleyen bir bilim dalıdır. Max Weber, sosyolojiyi insanlar arasındaki münasebetlerden doğan beşeri hareketler olarak ifade eder (Erkal, 1983, s. 11-12). Rene Maunier ise sosyoloji için şu tanımlı yapar: "Sosyoloji zaman ve mekânda gözlemlenebilen insan toplumlarını vasıflayan, karşılaştıran ve açıklayan bir bilim dalıdır" (Akt., Taplamacıoğlu, 1969, s. 9).

Başka bir tanımda ise sosyoloji; insanı, insan gruplarını ve toplumları yaşam süreçleri içerisinde inceleyen bir bilim dalı olarak görülmektedir. Sosyolojik incelemeler olarak ele aldığımız konuların kapsamı ise oldukça geniştir (Giddens, 2012, s. 38). Bunlar günümüzün her türlü yaşam alanlarına dayandığı gibi geçmiş toplum yaşam şekillerine de dayanmaktadır. Sosyolojinin ortaya çıkışında ise Bilimsel Devrim, Aydınlanma Düşüncesi, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi gibi etkenlerin önemli ölçüde payı bulunmaktadır (Gönç Şavran, 2011, s. 4).

Sosyoloji temelde *genel sosyoloji* ve *özel sosyoloji* olarak iki kavram üzerinden ele alınır. Genel sosyoloji toplumu küresel bağlamda değerlendirirken, özel sosyoloji toplum katmanlarındaki sosyal olguları (aile, köy, şehir,...vb.) inceler (Erkal, 1983, s. 15).

Sosyoloji tek başına bir bilim dalı olmakla birlikte başka bilim dalları ile de ilişki içerisindedir. Bunlardan en bariz olanı coğrafyadır. Coğrafi bölge ve bu bölgeye bağlı faktörler aynı zamanda sosyolojideki sosyal yapı kavramının temel etkenlerinden birisi olmaktadır. Bu konuda F. Ratzel, bütün sosyal hayatın coğrafi unsurlara bağlı kaldığını belirtmektedir. Bu görüşe H. Mackinder gibi bazı isimler katılsa da Durkheim ve Sorokin gibi kimi düşünürler bu görüşe tam manasıyla katılmamakla birlikte bunun tersi yönünde durumlara değinerek konuya açıklık getirmeye çalışırlar (Erkal, 1983, s. 33-34).

Sosyoloji, psikoloji bilimiyle de iç içedir. Her ne kadar sosyoloji sosyal olguları ve psikoloji ruhsal olguları incelemeye çalışsa da iki alanın temel inceleme noktasında insan yer almaktadır. Bu nedenle ister istemez bu iki bilim dalı birbirleriyle iç içe olmakta veya kesişim göstermektedir (Erkal, 1983, s. 37). Bu durum psikolojide olduğu kadar diğer bilim dalları içinde geçerlidir. Kısacası insan üzerine yoğunlaşan veya onu inceleme sahasına alan hemen hemen her türlü bilim dalı sosyolojiyi etkilemekte veya onun etkisine maruz kalmaktadır.

Sosyolojinin ilgi alanına bakıldığında toplum içerisindeki her müessese, sosyal ilişki ve sosyal olayı barındırdığı görülmektedir. Toplumsal özellikler açısından sosyolojinin sosyal yapı yaklaşımına başvurulur. Sosyal yapı açısından bir toplum değerlendirmeye alınırken önce toplumu oluşturan nüfus kitlesi incelenir. Bir diğer inceleme alanını ise toplumdaki sosyal tabakalaşma yani sınıfsal ayrım oluşturur. Sosyal yapının genel özelliği; onun sabit, durağan bir toplum yapısını ele almasına dayanır (Erkal, 1983, s. 18-19).

Sosyal yapı, iki ana yapı üzerinden değerlendirilebilir. Bunlardan birisi fiziki yapı (köyler, şehirler,...vb.) bir diğeri ise kültürel yapı (nüfus, sosyal tabakalaşma,...vb.)'dır (Erkal, 1983, s. 84).

Sosyal yapıyı oluşturan unsurlar ve fonksiyonlar beş açıdan ele alınabilir (Erkal, 1983, s. 127-128):

- “Fert” yapıyı tamamlayıcı nitelik taşıır.

- Bir “sosyal grup” aynı görevi yerine getirebilir.
- Nüfusun fiziki yapı özellikleri (yerleşme, iskân, barınma) morfolojik bir tamlama şeklinde ele alınabilir.
- Sosyal rolleri gerektiren farklı faaliyet dalları sistemli tamlamaya yol açabilir.
- Yapıyı kültürel tamamlayıcılar olarak paylaşılan ve fertten ferde intikal eden normlar, değer hükümleri, inançlar yapıyı meydana getirir.

Sosyal yapıyı oluşturan temelde birey olduğu gibi bireylerin yapı içerisinde belli bir görev, işbirliği ve grup içinde yer alması da ayrı bir öneme sahiptir. (Erkal, 1983, s. 128). Kısaca buna bağlı olarak sosyal yapıyı meydana getiren başka faktörlerin de bulunduğu söylenebilir.

3.1.2. Kültür ve Kültürel Yapı

Kültür, insanlık tarihi kadar eski bir olgudur. Öyle ki, insanın zaman içinde edinmiş olduğu davranış, söylem ve ortaya koyduğu uygulamalar genel anlamda bir kültürel yapıyı ifade etmektedir (Erdoğan vd., 2011, s. 58-60). Bu nedenle kültürün ilk insan ile başladığı söylenebilir.

Kavrama evrensel açıdan bakıldığında tek bir tanımından söz etmek mümkün değildir. Bunun temel nedeni ise kültür kavramının tarih boyunca değişik şekillerde algılanması ve üzerine birçok farklı tanımlamalar yapılmasından kaynaklanır.

Kültür kavramı Latince *cultura* kelimesinden gelmektedir. Önce Fransızca ve İngilizce daha sonra Almanca olarak görülen bu kavram, ilk zamanlar bir şeyi ekip yetiştirme veya bakma sürecine yönelik kullanılmıştır. Aydınlanma çağında ise insan beyninin “geliştirilmesi” şeklinde ifade edilmiştir. Ayrıca “uygarlık” ile eş anlamlı olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

Başlangıçta daha çok antropoloji için kullanılan kültür kavramı, 18. yüzyılın sonlarında daha çok entelektüel, sanatsal ve ruhsal ürünler için kullanılmaya başlanır. Günümüzde ise eğitilmiş, entelektüel ve değerli olma ile karşılaştırılır.

Kültür, içerik bağlamında bilimsel incelemeye oldukça açıktır. Neredeyse her kültürel öge, ürün veya olgu kendi içerisinde birtakım semboller veya ifadelerle, yer aldığı coğrafya ve topluluğa ilişkin anlamları barındırmaktadır. İçerik açısından zengin olan bu yapı, insanların toplumsal açıdan ortaya koydukları kalıplaşmış ve belli bir değer yargısına ulaşmış her türlü davranış, söylem ve üretim ürünlerini kapsamaktadır.

İnsanların yaşam biçimleri ile şekillenen kültür, toplumsal yapıya özgü olduğu gibi yapı içerisinde belli anlayışlar ile farklı kalıp veya görüşlere ayrılmaktadır. Geçmişten gelen ve her seferinde sonraki nesle aktarılan bir yapı olarak, aynı zamanda mevcut zaman diliminde insanlar tarafından yeniden farklı biçimlerde üretilmekte ve büyüyen-genişleyen toplumsal yapıya bağlı olarak çeşitlenmektedir (Erdoğan vd., 2011, s. 19-23).

Kültür kavramına ilişkin yapılan açıklamalara baktığımızda şu tanımlamalar karşımıza çıkmaktadır:

“Kültür, bilgiyi, sanatı, ahlâkı, hukuku, örf ve âdetleri kapsadığı gibi, insanın cemiyetin bir üyesi olması dolayısıyla kazandığı diğer bütün kabiliyet ve alışkanlıkları da içine alan bir bütündür” (Erkal, 1983, s. 103).

“Kültür, bilindiği gibi, bir cemiyette dünya görüşünün kadrolandığı manevi değerlerle onun faal hayata yansımından ibaret maddi eşyanın meydana getirildiği bir bütündür” (Erkal, 1983, s. 109).

Marxist materyalist felsefeye göre kültür, daha çok yaşanmış ve yaşanandır (Erdoğan vd., 2011, s. 245).

Siegelaub’a göre kültür; “(...) tarihsel olarak saptanmış bir grup veya sınıfın kendi maddi ve sosyal varlığını yaratma, yeniden üretme ve geliştirmedeki kendine özgü ‘yolu’ (...)” olarak tarif edilir (Erdoğan vd., 2011, s. 246).

Raymond Williams ise kültürü şöyle açıklar:

(...) Bir işleme süreci’nin adı olarak başlangıçta -ürün yetiştirimi (cultivation) ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine (etkin cultivation 'a) doğru anlamını genişleterek- özellikle Almanca ve İngilizce’de 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın «bütün bir yaşam biçimi» demek olan bir «tin» konfigürasyonunun ya da genellenmesinin adı (...) (Williams, 1993, s. 8-9).

Stuart Hall ise kültürü farklı sosyal gruplar ve sınıflar arasında yükselen, varolan tarihi koşullar ve ilişkiler temeli üzerinde, araçlar ve değerler olarak tanımlar (Erdoğan vd., 2011, s. 325).

Malinowski bu konuda kültürün ırkla değil, eğitim ve öğretimle kazanıldığını ve sosyal miras olarak bir sonraki kuşağa aktarıldığını belirtmektedir. Kültürün kazanılıp saklanması ise sosyal bir süreçtir. Bu nedenle kültür, toplum mirası ya da sosyal miras olarak adlandırılmaktadır (Erkal, 1983, s. 103).

Bu noktada çok geniş bir dağarcığı içeren kültür kavramı, kendi içerisinde toplumsal yapı ve bazı değişkenlere bağlı olarak ayrılmakta veya daha sınırlı ölçeklerde kendisini ifade etmektedir. Bundan dolayı kültür yapısını incelemeye aldığımız konu, toplumun dar bir kesimini içeriyorsa (köy, yöre, kasaba,...vb.) o zaman alt kültür kavramından yararlanır.

Alt kültür, ülke toplumunun belli yaşam kesimlerindeki toplumsal yapı içerisinde kültürel özellikleri ana kültür kalıbına bağlı olacak şekilde kimi farklılıklar ile süregelen yaşam biçimi olarak açıklanabilir (Yalçın, 2013, s. 59). Tarihsel süreçte insanın, dolayısıyla içinde bulunduğu toplumsal örgütün değişime uğraması kültür yapısını da değiştirmektedir (Erdoğan vd., 2011, s. 18).

Kültür, maddi ve manevi kültür olmak üzere ikiye ayrılır. Manevi kültüre yalnızca kültür, maddi kültüre ise medeniyette denmektedir. Kısaca maddi kültür somut olanı ifade ederken manevi kültür soyut olanı ifade eder. Bununla ilgili bir başka önemli husus ise maddi kültür ithal edilebilme özelliğine sahipken manevi kültür ithal edilemeyecek bir yapıyı içerisinde barındırır (Erkal, 1983, s. 106-107).

Kültürel yapının içeriğine dair betimlemelere bakılacak olunursa şu açıklamalar karşımıza çıkmaktadır:

(...) Dikkat edilirse, insan günlük yaşamında neyi nasıl yaptığını, yani kültürüyle, o toplum içinde bir yerde belli bir şekilde yer alır. İnsanın neyi nasıl yaptığı ve kendini ifade biçimi (kültürü) o an yaratılmış, yoktan edilmiş, kendiliğinden ortaya çıkmış bireye öznel bir gerçeği anlatmaz; toplu yaşamın gereksinimlerle, mücadelelerle ve egemenliklerle, umutlarla ve umutsuzluklarla sürdürdüğü ve değiştirmeye çalıştığı meşrulaştırılmış birlikteliğin gerçeğini anlatır.

(...) kültürü yaratan örgütlü ilişkilerdeki insandır: Kültür insanın sosyal içindeki kendini ve dolayısıyla sosyal yaratıştaki ifade biçimidir. Bu ifade biçimi dinamik bir karaktere sahiptir: İnsan toplumsal üretim tarzı ve ilişkilerinde (kendini üretme biçiminde) yaptığı değişikliklerle yaşam biçimini, bu biçimin ifadesini ve dolayısıyla kültürünü de değiştirir (Erdoğan vd., 2011, s. 13-14).

Açıklamalardan anlaşıldığı üzere kültür, genel anlamda insan yaşamının tarihsel süreçteki edinimlerini ifade ederken, Kültürel yapı ise bu yaşamların içeriksel anlamda değişkenliklerini kapsamakta ve bunları farklı biçimlerde kategorize etmektedir.

3.1.3. Sosyo-Kültürel Yapının İnşası

Sosyo-kültürel yapı genel anlamda; “insan etkileşimi sonucunda oluşan normlar, töreler, gelenek ve kurallar bütünü ve yine bu bütünün insan yaşamı üzerindeki kontrolü sonucunda ortaya çıkan ilişkiler dizgisi olarak tanımlanır” (<https://www.uludagsozluk.com/>). Ayrıca, “aynı anda bir toplumu ya da toplumsal bir grubu ve kendine özgü olan kültürü ilgilendiren” olarak da açıklanır (<https://eksisozluk.com/>).

Bir başka şekliyle; "Sosyo-kültürel yapı, makro ve mikro bütün etkileşim düzlemlerinde, davranışsal ve bilişsel boyutların birbirinden ayrılmazlığı düşüncesini ifade eder" (Dikeçligil, Akt., Yıldırım, 2014, s. 2).

En geniş şekliyle sosyo-kültürel yapı kavramı, sosyal ve kültürel unsurlardan oluşan ve birbirlerini karşılıklı olarak etkileyen bir kavram olarak ifade edilebilir. Sosyalliği ve kültürelliği ifaden toplumsal kurumlar sosyo-kültürel yapıyı açığa çıkarır. Bu yapı içerisinde değerlendirmeye alınan bireyler bir yandan kültür çevresine bir yandan sosyal çevresine bağlıdır (Yıldırım, 2014, s. 2).

Bu yapının kültür boyutu toplumun geçmiş yaşantı şekillerinin kendinden sonraki nesile aktarımı ile ilişkili olmakla beraber, yapının bireyci-bütüncü tarafını da belirler (Güzel, 2011, s. 89).

Sosyo-kültürel yapıyı incelemek için sosyal ve kültürel gerçekliği ayrı ayrı ele almak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda kültürel gerçeklik; içerisinde anlamlar, değerler ve kuralları nesnelleştiren bio-fiziksel araçları barındırırken, sosyal gerçeklik; içerisinde anlam, değer ve kuralları yaratan, işleten ve anlamlı etkileşim etkinliklerinde kullanan bilinçli kişiler ve grupları barındırır. İkisi arasındaki temel fark; kültür, geçmiş yaşantıda oluşturulmuş olanın sürdürülmesi ve aktarılması iken, sosyal, mevcut kişilerin aktif olarak bulunması demektir. (Güzel, 2011, s. 90).

Toplumda soyut değerlerin birey tarafından içselleştirilmesi ve içselleştirme sürecine göre bu değerlere uygun bir sosyal norm düzeni kurulması, sosyo-kültürel yapının davranışsal boyutunu oluşturur.

Sosyo-kültürel yapıda bilişsel davranışsal boyutların temelini oluşturan ve onu somut hale getiren maddi boyuttur. Durkheim’a göre hastane, kilise, okul gibi sosyal oluşumlar maddi boyuta denk düşer. Dolayısıyla sosyal ve kültürel

gerçekliğin, sosyo-kültürel yapı olarak ele alınmasındaki temel etken, sosyalliği ve kültürelliği kendi içinde sentezleyen kurumsal yapılardır. “Bireyler, sosyo-kültürel yapı içerisinde kültür çevresi ve sosyal çevreden bağımsız düşünülemediklerinden, sosyo-kültürel yapı içerisinde belli kurumlara ihtiyaç duyarlar.”

Sosyo-kültürel yapı bireyci ve bütüncü olmak üzere ikiye ayrılır. Maddi çalışmanın azlığından ya da esnekliğinden dolayı bütüncü yapı, üretimden çok tüketime dayalıdır. Maddi çalışmanın çokluğu ya da sıklığından dolayı bireyci yapı, etkin bir üretime sahiptir. Bireyci yapıda ekonomik ve mesleğin belirlediği sosyo-kültürel yapı şekillenmesi söz konusu iken; bütüncü yapıda kültürel imgelere göre sosyo-kültürel yapı şekillenmesi söz konusudur. Bu iki yapı her ne kadar yüzeysel anlamda farklılıklar ortaya koysa da en azından kültürel açıdan birbirleriyle yakından ilişkilidirler (Güzel, 2011, s. 91-92).

3.2. ALGI

3.2.1. Algı Kavramı

Genel anlamıyla algı, herhangi bir duyu organında tepki uyandıran bir enerji olarak tanımlanır. Bu enerji, fiziksel veya kimyasal yolla alıcıya ulaşır. Diğer yandan algı, duyu organları ile farkına vardığımız ve deneyimlediğimiz bir süreci de ifade etmektedir. Algı kavramı söz konu olduğunda elbette ki algıyı harekete geçirecek duyu organları da bu konuda önemli işleve sahiptir. Bu duyu organları ise görme, duyma, koklama, tatma ve hissetme gibi kabaca beşe ayrılabilir (<http://algı.nedir.org/>).

Kavram üzerine yer alan diğer tanımlamalardan bazıları ise şöyledir:

“Algı terimi, en geniş kullanımıyla, çevredeki nesnelere ve olayları kavrama, hissetme, anlama, tanıma ve etiketleme ve onlara karşı tepki vermeye hazırlanma gibi genel işlemleri anlatmaktadır” (Gerrig vd., 2012, s. 91).

“Algı, duyu organlarımızca taşınan duyu verileri örgütleyip yorumlamaktadır. İnsanların çevresindeki yer alan uyaranlara anlam verme sürecidir” (Bakan vd., 2012, s. 21).

Konuya bilimsel açıdan bakıldığında algının daha çok psikolojinin ilgi alanına girdiği görülmektedir. Bu nedenle algılamanın bir diğer ifade şekli olarak karşımıza duyum kavramı çıkmaktadır. Bazı araştırmacılar bu iki kavramı farklı

açılardan değerlendirmekte ve ikisini birbirinden ayrı tutmaktadır. Bu bağlamda duyular duyular yoluyla edinilen basit deneyimler olarak açıklanırken, algılar basit öğelerden çağrışım yoluyla meydana gelen karmaşık yapılar olarak ifade edilir. Duyum, öğrenmenin etkisine açık değilken algı, tam tersi yönünde öğrenmenin etkisine açıktır. Bu noktada bazı psikologlar algıları dış nedenlere bağlamakta, duyuları ise daha kişisel ve içsel deneyimler olarak görmektedirler. Kısaca duyum, bir duyu organının uyarılması/hissetmesidir. Algı ise uyarılanı/hissedileni kavrama ve anlamadır. İki arasındaki temel fark ise duyum bir bütünün parçalarını sezimler, algı ise parçaları bir bütün olarak kavrar ve yorumlar (<http://algi.nedir.org/>).

Bir başka açıdan bakıldığında algının oluşum şekli; duyu organlarının fiziksel olarak uyarılmasıyla meydana gelen sinir sistemindeki sinyallerden oluşmaktadır. Sonuç olarak algı, bir duyu organında kimyasal veya fiziksel olarak tepki uyandıran bir enerji durumudur. Algı oluşumunda duyu organlarının yapısı ve işleyişi oldukça önemlidir. Algının oluşması için duyuma anlam yüklenmesi gerekir. Böylelikle insan, etkisinde kaldığı duyumu değerlendirerek gerekli gördüğü tepkimeyi sağlayacaktır (<https://www.psikolojik.gen.tr/>).

Algı olayı temelde bir bağlam üzerinde konumlandırılrsa da, işleyiş veya algılama bakımından kişiden kişiye değişmekte kültür, din ve ahlâk bakımından çeşitlilik gösterebilmektedir. Algının bize sağladığı en temel etken ise dış dünyayı tanımamızı, olay ve durumlar karşısında gerekeni yapmamızı sağlar. Aynı zamanda bilgi verir (<http://algi.nedir.org/>).

3.2.2. Algının Özellikleri

Algı bir süreç bağlamında ele alındığında birtakım özelliklere bağlı olarak kendisini göstermektedir. Bu özellikleri kısaca şöyle açıklayabiliriz (<https://www.psikolojik.gen.tr/>):

Algı alanı: Kişinin belli sürede bulunduğu ve uyarıcıları aldığı çevredir.

Algı dayanağı: Duyumun meydana gelmesiyle, kişinin önceki yaşantısı, ihtiyaçları, öğrenmesi algı için dayanaktır. Kişinin kültürü, mesleği, değerleri algılamasına yön verir.

Algıda bütünlük: Bir resim, müzik parçası gibi unsurlar bütün halinde algılanır. Bütün onu meydana getiren parçalardan daha farklıdır.

Algıda değişmezlik: Kişiler bildiklerini farklı görünmesine rağmen eski hallerine göre algırlar.

Figür fon ilişkileri: Nesnelerin bulunduğu mekândan daha farklı algılanmasıdır. Burada nesne figür, içinde bulunan ortam fondur. Figür fondan ayrılarak farklı algılanır.

Derinlik algısı: Bu, görme duyusuyla alakalıdır. Nesnelerin yakınlığı ve uzaklığıyla beraber algılanmasına dayanır. Bazı nesnelere önde algılanırken, bazıları arkada algılanır. Bu, derinlik algısının varlığını anlatır.

Algıda seçicilik: Duyu organlarına çok sayıda uyarıcı gelmesine rağmen, bunların sadece bir bölümünün algılanmasıdır.

Algı yanılgıları: Günlük yaşamda uyarıcıların farklı algılanmasıdır.

3.2.3. Bireysel ve Sosyal Algı

“Algılama sürecinde en önemli etmen bireydir. Bireyler, algılanan aynı kavrama ilişkin farklı algısal nitelikler ortaya koyabilirler. Bunun nedeni algı sürecindeki seçici dikkat, seçici algısal değişkenler ve seçici algısal kalıcılıktır.” Algılama sürecinde bireyin bulunduğu ortam da algılama olayına etki eden önemli bir unsurdur. Bu ortam kendisini doğal alan ve sosyo-kültürel alan olarak gösterir (Erişti vd., 2013, s. 48).

Bireyin içinde yaşadığı topluma bağlı olarak oluşturduğu tutum ve davranışlar toplumsal veya sosyal algıyı oluşturmaktadır. Bu bağlamda bireyi, toplumsal norm ve değerler üzerinden kavradığı olayları toplumsal açıdan değerlendirmek mümkündür. Kavramı açıklamak gerekirse; toplum içerisinde yer alan her bireyin ortak norm ve değerler üzerinden birtakım olayları algılaması, kavraması ve bunun sonucunda gerektiği yönde tutum ve davranışlar içerisinde bulunması şeklinde tanımlanabilir (<http://www.algioperasyonu.com/>). Kısaca; “Bireyin içinde yaşadığı toplumun etkisi ile kişi, nesne ya da durumları algılayıp tutumlar oluşturmaya sosyal algı denir” (Atalay vd., 2013, s. 19).

Sosyal davranışın edinim şekli çok yönlü olmakla birlikte, bunlardan en bilineni bireyin daha çocukken sosyal çevredeki diğer insanlar üzerinde gözlemlendiği tutum ve davranışları sergilemesi ve hangilerinin sosyal algı

içerisinde uygun olup olmadığını ayırt etmesidir. Bu durum aynı zamanda sosyalleşme olgusunu açığa çıkartır (<http://www.algioperasyonu.com/>).

“Sosyalleşme insanın başka insanlar ile karşılıklı etkileşimi sonucunda belli bir toplumun, yapma, duyma ve düşünme biçimlerini öğrenme ve benimseme sürecidir. İnsanın, toplumun ve çeşitli grupların bir üyesi haline gelmesi, değer, tutum ve davranışlarını kurumsallaşmış normlara uygun olarak tanımlayabilmesidir” (Çelik, Akt., Atalay vd., 2013, 20-21).

(...) Sosyalleşme bireyin davranışlarının, değerlerinin, standartlarının, yeteneklerinin, tavırlarının ve güdülerinin belli bir toplumun arzu ettiklerine uyması için biçimlendirildiği, yaşam boyu devam eden süreçtir. Bu süreç; akrabalar, arkadaşlar, öğretmenler gibi toplumda kabul gören değerlere ve bireyden beklendiği gibi davranmaya uyum sağlaması için bireye baskı uygulayan kişileri ve okul, ibadethane gibi kurumları içerir. Bunların içinde aile en etkili biçimlendirici ve sosyalleşmenin düzenleyicisi konumundadır (...) (Gerrig vd., 2012, s. 319).

Sosyalleşme ile sosyal algı arasındaki ilişki karşılıklı etkileşime dayanır. Birey, toplumun etkisi ile olay ve durumlara karşı belli bir tutum geliştirir. Gerçekleştirmiş olduğu bu tutumun pozitif veya negatif yönde olmasını etkileyen unsur ise bireyin sosyal algı düzeyidir. Bu algı düzeyi doğrultusunda geliştirilen tutum ve davranışlar kişinin sosyalleşmesine doğrudan etki eder. Böylelikle gelişen sosyal algı düzeyi, bireyin toplumsal yaşamdaki rolünü de aktif hale getirir (Atalay vd., 2013, s. 19-20).

Sosyalleşmenin basamaklarından olan sosyal algı, bireyin başkalarının davranışlarını gözlemlemesine ve başkalarının yaptığı bu davranış ve eylemlerin neticelerinin neler olduğunu öğrenmesine dayanır. Sosyal öğrenmeye yönelik olan bu durum, sosyal algı düzeyinin artmasıyla çok yakın bir bağlantı içerisindedir. Öyle ki, sosyal algı düzeyi arttıkça sosyal öğrenme de gelişir. Bu da sosyalleşmeyi daha aktif yapar.

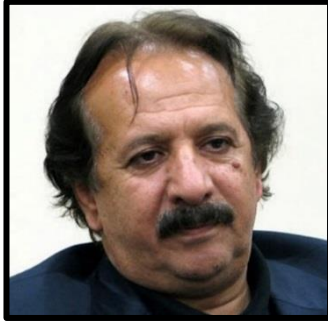
Sosyal algının işleyiş durumu ele alındığında; insanın bu algılama şeklinde yalnız olmadığıdır. İnsan, içinde yaşadığı topluma ve bu toplumda sahip olduğu değerlere bağlı olarak karşılaştığı uyarıları daha değişik şekilde algılayabilmektedir. Bu durum toplumun geliştirdiği değer ve normlar ile yakından alakalıdır. Öte yandan birey, çevresinde varolan öğeleri ve gelişen olayları toplumun istediği şekilde algılayabilir (Atalay vd., 2013, s. 20).

Kişiyi sosyal algıya iten temel etmen ise bireysellikten kurtulmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden toplumsal yaşama entegre olmak için her türlü sosyalleşme aracını kullanmaya çalışır. Bu süreçte karşımıza çıkan sosyal algı düzeyi “(...) bireyin sosyal ihtiyaçlarına cevap bulmak için gösterdiği çabayı arttırmakta ya da azaltmaktadır. Bireysel etkileşim pozitif ya da negatif yönde gelişirken sosyo-kültürel değerlerin benimsenmesi de sosyal algı düzeyi ile doğrudan ilintilidir.”

Sosyal algı düzeyini belirleyen ilk ve temel yapı ise aile’dir. Birey, toplumsal yaşama yönelik birtakım davranışları ve temel normları burada kazanır. Daha sonra okul ve iş ortamlarında sosyalleşme durumunu artırır ve kendi şahsiyetini bularak geliştirir (Atalay vd., 2013, s. 21).

3.3. MAJID MAJIDI

3.3.1. Hayatı ve Sinema Kariyeri



Majid Majidi 17 Nisan 1959’da Tahran’da orta sınıf bir ailede Dünya’ya gelir. 14 yaşında amatör bir tiyatro grubunda oyunculuk yapar (Yorulmaz, 2014, s. 383). Küçük yaşlarda annesi tarafından Kur’an okuma medresesine yazılan Majidi, 1979 yılında Dramatik Sanatlar Fakültesi’ni kazanır. Ancak ailesi, sanat

Görsel 1. Majid Majidi okumasını hoş karşılamaz. Bu nedenle Majidi, ailesine mühendislik bölümünü kazandığını söyleyerek gizliden sanat eğitimi alır. 1979 devriminde ise ülkede üniversiteler geçici olarak kapatılır. Majidi bu yıllarda bazı arkadaşlarıyla tiyatro oyunları yazar ve oynar (Yaghmooral, 2013, s. 51).

Yeni rejimin savunucularında olan Majidi, sinema kariyerine ilk olarak Muhsin Mahmelbaf’ın yönettiği “O’na Sığınıyorum” (1984) filmi ile başlar. Ardından yine Muhsin Mahmelbaf’ın yönettiği “Boykot” (1985) filminde başrol oyuncu görevini üstlenir (<https://www.filmloverss.com/>). Daha sonra yazdığı kısa filmleri yönetir. İlk uzun metraj yapımı ise 1992’de gerçekleştirdiği “Baduk” filmidir. Cannes’da Quinzaine sunulan bu film, Tahran’ın Fecr Film Festivali’nde birçok ödül kazanır. İlerleyen yıllarda “Cennetin Çocukları” (1997) ile uluslararası alanda büyük bir başarı elde eden yönetmen, bu film ile Montreal Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü’nü kazanır ve Oscar’da En İyi Yabancı Film

dalında aday gösterilir. Ardından “Cennetin Rengi” (1999), “Baran” (2001), “Herat'a Yalınayak” (2003), “Söğüt Ağacı” (2005) gibi filmlerle uluslararası alanda birçok ödül kazanarak adından çokça söz ettirir (<https://www.imdb.com/>).

Majidi'nin sanatçı kimliğine genel anlamda bakılığında Fars kültürü, şiiri ve edebiyatından beslendiği anlaşılmaktadır. Sinema kariyeri boyunca 5-6 filmde oyunculuk yapan yönetmen, aynı zamanda tiyatro eğitiminde çocuk yönetmenliği üzerine de uzmanlaşmıştır (<https://www.hayalperdesi.net/>).

3.3.2. Filmografisi

IMDB (Internet Movie Database)'den alınan bilgilere göre Majid Majidi'nin sinema kariyeri boyunca gerçekleştirdiği filmler aşağıda belirtilmektedir (<https://www.imdb.com/>):

- 2017 - Bulutların Ardında
- 2015 - Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi
- 2008 - Najva Ashorai (Belgesel)
- 2008 - Serçelerin Şarkısı
- 2007 - Persian Carpet (Belgesel)
- 2005 – Söğüt Ağacı
- 2003 - Olympik tu urdugah (Kısa Film)
- 2003 - Pa berahneh ta Herat (Belgesel)
- 2001 - Baran
- 1999 - Cennetin Rengi
- 1997 - Cennetin Çocukları
- 1996 - Baba
- 1995 - Khoda miad (Belgesel)
- 1993 - Akhareen abadeh (Belgesel)
- 1992 - Baduk
- 1989 - Yek rooz zendegi ba aseer (Kısa Belgsel Film)
- 1988 - Ruz-e emtehan
- 1984 - Hoodaj
- 1981 - Enfejar (Kısa Film)

3.3.3. Sinema Dili

Majid Majidi, kendinden önceki önemli İran sanat yönetmenlerinden etkilenen ve “Yeni Dalga” akımına kapılan yönetmenlerden biridir. Kendine özgü şiirsel üslubu ve derin duygular barındıran anlatımıyla ayrı bir filmsel tarza sahiptir. Filmlerindeki bu anlatım tarzı hem ortalama sinema izleyicisinin hem de entelektüel çevrelerin beğenisini kazanır. Filmlerdeki görsel anlatım kalıbını ise daha çok İslami açıdan yorumlanabilecek bir maneviyat ve hakikat oluşturmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde özellikle Fars şiir geleneğindeki sufi temalar ile bir kesişme noktası görülür. Majidi sineması genel anlamda, manevi açıdan temizlenmek ve ruhsal bakımdan olgunlaşmak olan sufizmin şiirsel soluğu bağlamındadır (Nuyan, 2014, s. 45).

Nitekim Majidi, bazı röportajlarında İslami ve Sufi gelenekten, özellikle Mevlana'nın fikirlerinden etkilendiğini ve filmlerinde bu düşünce sistemine ilişkin mecazlara ve göndermelere çokça yer verdiğini dile getirir. Bu nedenle Majidi sinemasının en belirgin karakteristiği, tasavvufi kaynaklara dayanarak insan fitratına ilişkin yaptığı sorgulamalardır (Nuyan, 2014, s. 158-159).

Majidi'nin film çekme amacı incelendiğinde daha çok, Allah'ın mesajını insanlara ulaştırma çabası içerisinde olduğu görülür. Nitekim yönetmen bu amacına ilişkin şu görüşü paylaşır: “Eğer bugün Peygamber Efendimiz yaşasaydı, tebliğ için sinemayı kullanırdı” (<http://www.gazetebilkent.com/>).

Yine bir röportajında bu durumu şöyle açıklamaktadır:

(...) bence günümüz dünyası tasvir, görüntü ve iletişim dünyasıdır ve bu yolu kullanarak dış dünya ile çok rahat iletişim kurulabilir. Düşünüyorum ki günümüzde eğer peygamberlerin silsilesi devam etmekte olsaydı, bugün risaletlerini medya ve sinemayı kullanarak yerine getirip, insanlarla iletişime geçerlerdi. Sinema İslam hakkındaki doğru düşünceyi dünyaya gösterebilecek medyanın, büyük bir parçasıdır. Ama bu gerçekten de zorlu bir yoldur (<https://www.ntv.com.tr/>).

Yazar Nihat Genç, bir yazısında Majidi'nin sinemanı kısaca şöyle tanımlar:

Mecid Mecidi'nin filmleri Türk ve Fars ve İslam kültürünün insanımız üzerindeki duygu, düşünüş, köklü inançları ve hayat tarzını çok derinden tanıtır. Seyirciyi asla sıkmaz, hikâyeyi lirik ve tadında akıtır, sinema tekniği ve bilgisine çok vakıftır, yani, dünya çapında değerlendirilmesi gereken birinci sınıf bir yönetmendir ki İran sinemasının dünyaca şöhretinde payı fazladır (<https://odatv.com/>).

Majidi'nin sineması, Batı, Hint, Uzakdoğu ve Türk sinemasından çok farklı iddialar taşımaktadır. Bu durum, yönetmenin sağcı dinci muhafazakâr zihniyetin, inancın, kültürel kodların filmlerinde kendisini göstermesiyle belirgin oranda açığa çıkmaktadır. Filmlerinde kahramanlar yaşadıkları olaylar karşısında veya başlarına gelen durumlar karşısında bir çıkmaza düşer ve bu durumda Allah'a teslim olmaktan veya sığınmaktan başka çare görmezler. Kadere teslimiyet olarak da bilinen bu durum, hayatın birçok alanında görebileceğimiz bir şeydir. Majidi ise bu "teslimiyetçiliğin" ideolojisini sinema dili haline getirmiştir. Sözün kısası yönetmenin filmlerinde düşülen çıkmaza karşı bir çatışma yoktur. Kabullenme yani teslimiyet vardır. Dolayısıyla cesur diklenen karakterlere hiç yer verilmez (<https://odatv.com/>).

Majidi'nin filmlerindeki karakterlerin genel özelliklerini yazar Nihat Genç şöyle açıklar: "Küçük iyilikler taşıyan kahramanlarının öfkeleri yanar, söner, biter, başlarına gelen kötülükler karşısında ise önce bir miktar üzülür ve sonra dert edinmeyip insani neşeleriyle hayatı bir şekilde sürdürürler. Yani iyiyle kötünün çatışmasında iyilerin eline sadece dua ve Allah'a bağlanmayı verir." Yönetmen filmlerinde karakterleri işlerken onları ya yaşanan kötü olaylar sonucu küçük iyilikler ile bir teslimiyet içerisinde birbirlerine bağlar ya da kaderlerine karşı geldikleri için cezalandırır veya teslimiyete yönelterek kendi içerisinde bir dönüşüm yaşamasını sağlar. Majidi'nin karakterleri böyle bir teslimiyet içerisinde işlemesi onun çok köklü bir inanç kültürü ve hayat felsefesi olduğunu gösterir (<https://odatv.com/>).

Filmlerinde yer alan fakirlik, insanları umutsuzluğa veya sefaletle sürükleyen bir olgudan ziyade insanı çaba ve gayrete iten ve bu aşamada onların doğru ve onurlu bir duruş sergilemesine yol açan bir etkidir. Kısaca olumsuz gibi gözükken fakirlik olgusu Majidi'nin filmlerinde olumlu bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde yer alan fakir aile çocukları (genellikle erkek çocuklar) onurlu, çalışkan ve azimlidir. Onurları için gerekirse kavgadan bile kaçınmazlar (Çelik, 2010, s. 13-14).

Majid Majidi bir röportajında filmlerinin ortak paydası olan yoksulluk hakkında şu açıklamalarda bulunur:

Filmlerin ortak paydası olan yoksulluk bir tür teslimiyet içermektedir. Materyalistlerin iddia ettiği gibi her şeyin temeli ekonomi değil her şeyin

temeli ahlâktır. Ahlâk olmazsa toplum ayakta duramaz. Ortak bir şey var filmlerimde, belki insanlar ekonomik olarak çok düşük bir durumdadır; ama şeref ve haysiyet olarak çok yüksek kişilerdir. Daha iyi kalmak ve daha iyi olmak için mücadele ediyorlar. Filmlerde bu mesajları verebilmek çok önemlidir. Tamam, ekonomi önemli ama temel değildir, temel olan ahlâktır. Ahlâk kâmil bir şekilde kendini gösterirse insanıyet de hakkıyla ortaya çıkar. Ahlâk sahibi olunmazsa hiçbir şeye sahip değiliz demektir.

Peygamberlerin yaşamına da bakarsan onların hepsi de alt tabakadan insanlar. Hiçbirisini zenginlik içinde görmezsin. Zenginliğin önemli olmadığını bilakis önemli olanın ahlâk olduğunu gösterdiler. Yaşamlarında da sadelik ve gösterişten uzak olanı tercih ettiler. Bakarsan Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. İsa hep çobandır. Çok basit bir işleri vardır. Marangozluk gibi. İnsan maddi gücün esiri olmamalıdır. İnsan ruhunu ancak maneviyat yüceltebilir. Ama onların ruhu çok büyüktür. Allah'ın takdiri de böyleydi. Allah'ın seçtiği peygamberler hep alt tabakadan, üst sınıftan değil. Halkın içinden o peygamberi seçmiş, çıkarmış. Ben de kasıtlı olarak oyuncularımı toplumun en aşağı tabakasından seçiyorum. Onlar o yaşamı yaşayabilirler. Zengin bir oyuncu onu yaşayamaz; çünkü çekmemiş, o derdi dert edinmemiş (<https://www.hayalperdesi.net/>).

Yazar Nihat Genç, filmlerde teslimiyete bağlı, karakterlerin yaşanan kötü şeyler karşısında oluşturduğu sessizliği şöyle izah eder:

“Fırtına kopar sessizizdir, başımızdan derin yoksulluk felaketleri geçer sessizdir, onurumuza yediremediğimiz acılar çekeriz sessizdir. Neyin sessizliği. İslam topraklarında zincirini kıramayan bizlerin “çürümüş” diye kodladığımız “ahlâk”ın sessizliği.” Türk sineması da olmak üzere birçok ülke sinemasında Majidi filmlerindeki gibi teslimiyetçi bir ideolojiye rastlamak mümkün değildir. Çünkü bu filmler de yaşanan olumsuz veya kötü sonuçlar karşısında ya bir isyan etme ya da karşı çıkma vardır. Majidi'nin filmlerinde ise; “kahramanların kaderden bağımsız ‘iradeleri’ hiç yoktur. Bu yüzden Mecid Mecidi filmleri içinde yaşadığımız kör sağcı muhafazakâr kültür kodlarını fazlasıyla samimi ve içten bir sinema diliyle anlatmayı başardığı için, üzerinde çokça konuşulması gereken bize ait, kültürümüze ait, modern dünyanın dışında “özgün” bir sinemadır (...) (<https://odatv.com/>).

Majidi filmlerinin bir diğer belirgin özelliği ise su ve nehirlere yer vermesidir.

Yazar Nihat Genç bu durumu şöyle açıklar:

(...) Şia geleneğinde Kerbela-susuzluk teması çok güçlüdür, bu yüzden Tahran caddelerinin kenarlarından kanallarla su akıtılır, işte bu sular nehir gibi Mecidi'nin filmlerinden de akar (...) Ve isyancı kahramanlar ya bu sulara kapılır ölür ya kutsal gizemli şekilde bu sulara kaybolur, bu sular, aynı zamanda Allah'ın onlara dokundukları ya da Allah'ın kader diye onları yanına aldığı sonsuzluk nehirleridir. Nehirde sürüklenen bir kuru ot bir çöp ya da bir insan, kaderimiz değişmez (<https://odatv.com/>).

Yönetmenin ilk filminden bu yana çocuk oyunculara ağırlıklı olarak yer vermesi ve onları çoğu zaman filmin merkezinde konumlandırması, kendisinin de zaman zaman ifade ettiği üzere çocukların “iyi” ve “güzel” olanla kurdukları naif

ve dolaysız ilişkidir kaynaklanır. Çocuk karakterleri ısrarla ele almasındaki bir diğer nedenin ise kendi özel yaşamıyla ilgili olduğu söylenebilir. Filmlerinde çocuk oyuncuyla birlikte ağırlıklı olarak baba karakterine de yer vermektedir. Yönetmenin filmlerde baba karakterine çokça yer vermesi, erken yaşlarda babasını kaybetmesiyle alakalı bir durum olduğu düşünülebilir (<https://www.hayalperdesi.net/>).

Filmlerdeki çocuk karakterler daha çok alt sınıf fakir aile çocukları olmakla birlikte bu durumun getirdiği zorlukları da film içerisinde göğüslemek zorunda kalırlar. “Majidi’nin filmlerinde çocuklar, omuzlarındaki boylarından büyük yükleri boylarından büyük yürekleriyle zor ama yine de çocukluklarını unutmadan taşırlar. Zamanından önce büyümek zorunda kalmanın sancısını yetişkinlere nispet olgunluklarıyla dindirmeye çalışırlar” (Yaghmooral, Akt., Uğur, 2017, s. 339).

Majidi bir röportajında buna ilişkin; “Eğer, çocukluğun o özüne, saflığına dönebilmek mümkün olsaydı, dünyayı farklı gözlerle görebilirdik. Çocukların dünyası çok sadık ve saf bir dünya. Çocuk oyuncularla çalışırken, işte bu dünyaya girebilmek gerekiyor” (Gürata, Akt., Çağlayan, 2011, s. 118) demektedir. Buna ilişkin olarak Majidi bir röportajında; “Cennetin Çocukları” filminde gerçek hayattaki varlığı olabildiğince yansıtmak için gizli kameralar kullandığını söyler. Bu durumun doğallığı arttırdığını belirtir (<http://www.rossanthony.com/>).

Majidi, İran kültür ve medeniyetini ve daha genel olarak Doğu’nun medeniyetini en iyi biçimde aktaran yönetmenlerdendir. Filmlerinde yalnızca insan olgusuna değil, aynı zamanda evrensel veya toplumsal birtakım sorunlara da değinir. Buna örnek olarak “Baduk” filminde çocuk ticareti gibi evrensel bir soruna ve “Baran” filminde Afgan mültecilerin yaşadıklarına yönelik toplumsal soruna değinmesi gösterilebilir (Çelik, 2010, s. 13).

Majidi sinemasındaki tüm filmler belli yönlerden ortak özelliklere sahiptir. Bunlar genel anlamda içerik ve biçim üzerinden yansıyan özelliklerdir. İçerik açısından bakıldığında “umut”, “manevi yükselme”, “sosyal meselelere duyarlılık” ve “emek vurgusu” gibi konu veya temalar yer alır. Filmlere biçimsel anlamda bakıldığında genel anlamda minimal bir anlatım tarzına sahip olmakla birlikte ağırlıklı olarak *yavaşlatılmış* çekimlerin ve *üst açı* çekimlerin yer aldığı görülmektedir. Bunlar konunun maneviyatına derin etkide bulunan önemli

unsurlardır. Yönetmenin neredeyse bütün filmlerinde başrol oyuncularını filmin sonuna doğru manevi bir yükselme yaşar. Ayrıca filmlerde melodrama yakın hüznü sahneler bulunur. Bu hüznün beslendiği alan ise taziye geleneği ile metafizik zemindir (<https://www.hayalperdesi.net/>).

Yönetmen filmlerinde siyasal ve popülist söylemlerden uzak durur ve genellikle epik bir dil kullanır. Filmleri tabiatı görsele aldığı gibi ona bir karakter gibi yer verir. Filmlerde yer alan akarsular hayatı ve canlılığı; ağaçlar sabit olmayı, ululuğu ve yalnızlığı; kuşlar ve balıklar umudu ve sevinci temsil eder. Filmlerde müzik, ölçülü bir biçimde kullanılır ve daha çok klasik İran müziğine ve Azeri türkülüne yer verilir (<http://www.hayatedebiyat.com/>).

Majidi filmlerinin bir diğer özelliği ise içerisinde genel olarak doğruluk, özgecilik ve adalet gibi evrensel değerlerin bulunmasıdır. Yönetmen, müslüman biri olduğundan ve İslam'a olan bağlılığından bu gibi değerleri kuran ve hadislerle bağlantı kurarak anlatır (Yorulmaz, 2014, s. 383-384).

Majidi'nin sinema diline yapısal açıdan bakıldığında; samimi, yalın ve klasik anlatı kodları dışında bir biçime sahip olduğu görülür. Filmleri belgesel havasında olup amatör oyuncular ve düşük bütçeler ile gerçekleştirilen yapımlardır. Filmlerinde kamerası genellikle göz hizasında konumlandırılır. Çekimleri yavaş bir tempoyu içermekte ve aşırı müzik yerine ortam sesleri kullanılmaktadır (Uğur, 2017, s. 339).

Genel anlamda filmlerin temasını oluşturan aşk olgusu ise manevi aşka yönelik olmakla birlikte gerçek aşkın ancak bir temsildir. Filmlerindeki bu tutumu gerçek yaşama yönelik güçlü, sezgisel bir farkındalığı açığa çıkarır (Nuyan, 2014, s. 46). Bu temalar anlatının özünü oluşturduğu gibi çeşitli mistik motif ve mecazlarla zenginleştirilir (Nuyan, 2014, s. 158).

Tüm bunlarla birlikte Majid Majidi filmlerinin birçok yönüyle ele alınabilecek içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bu nedenle Majidi sineması, birçok açıdan değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda bir bütün olarak da ele alınabilecek bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla denilebilir ki, Majidi sineması bir yönüyle ulusal sinemayı temsil ederken bir yönüyle de evrensel sinemaya yönelik nitelikleri barındırmaktadır.

Majidi sinemasının en büyük farkındalığı ise hiç kuşkusuz çocuk karakterlere etkin bir biçimde yer vermesi ve onları filmlerinde masumiyetlerini kaybetmeden zorlu süreçler içerisinde ele almasıdır. Bu yüzden yönetmenin filmlerinde yaratılan karakter kavramı başlı başına ayrı bir konuyken, karakterleri daha çok aile bireyleri üzerinden işleme ve bunları gerçek hayata yakın bir biçimde sunması, Majidi sinemasını karakterler bağlamında ayrı bir konuma taşımaktadır. Onun ele aldığı karakterler bir hayal ürünü olmaktan ziyade adeta gerçek hayatın bir yansıması niteliğindedir.

3.4. KARAKTER KAVRAMI

Karakter kavramı, halk arasında kişinin toplum değerleri bağlamında göstermiş olduğu olumlu özellikler olarak ifade edilir. Psikolojide ise karakter, kişilik anlamında kullanılır. Kimi psikolog ve psikiyatristlerce kişilik, insanın dışa dönük halleriyle tarif edilirken; karakter ise içe dönük halleriyle tanımlanmaktadır (<http://www.filozof.net/>).

Kurgusal olarak tasarlanmış bir metinde, kurgunun ana öğelerini harekete geçiren ve bu öğeler arasında organik bir bağ kurulmasını sağlayan, dinamik güç olarak tanımlanan kişidir (Karataş, 2014, s. 62). Kısaca metin içerisinde yer alan ve öyküye yön veren kişidir. Bu kişi bir bakıma öykünün temel öğesidir.

Sedat Sever, “Çocuk ve Edebiyat” adlı eserinde karakter konusunu genişçe ele alarak karakterleri; açık, kapalı, devingen ve durağan olarak sınıflandırmaktadır (Akt., Karataş, 2014, s. 63).

Açık karakter: Hakkında geniş bilgilere yer verilen metnin ana karakteridir.

Kapalı karakterler: Açık Karakterden sonra gelen ikinci önemli karakterdir. Tek yönlü olan bu karakter, metin içerisinde tembel, çalışkan, cömert, cimri gibi tek bir kişilik boyutuyla karşımıza çıkar. Metinde açık karaktere karşıt olarak yer alan bu karakter aynı zamanda yardımcı karakter olarak da bulunabilmektedir.

Devingen ya da Dinamik karakter: Olay içerisinde bir değişim gösteren karakterdir. Bu durum, karakterin yanlış davranışları sonucunda ortaya koyduğu değişim ile kendisini belli eder. Bu değişim, gerçeklik açısından yaşanan bir olay veya duruma bağlıdır.

Durağan karakter: Olay içerisinde herhangi bir değişim göstermeyen sabit ya da durağan kişidir.

Tüm yk aktarım biçimlerinde karakterler genel anlamda ortak özelliklere sahipken, bu durum öykünün yazınsal, görsel ve işitsel aktarımına bağlı olarak bazı yönde farklılıklar gösterebilmekte veya karakter özelliklerinde birtakım genişleme veya daralmaları beraberinde getirebilmektedir.

Görsel ürünlerdeki karakterlere ilişkin şenel Yeşilot, animasyon karakterlerinin özelliklerine değinmektedir. Bu bağlamda yazar, görsel bir ürün türü olan animasyon filmlerindeki karakterlerin özelliklerini şöyle ayırmaktadır (Akt., Karataş, 2014, s. 64):

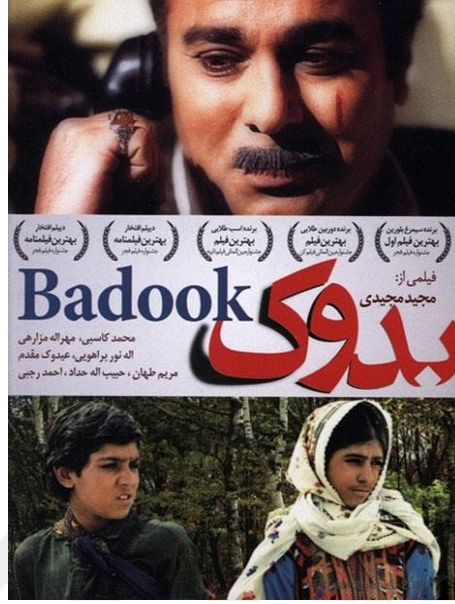
Görsel zellikler: Karakterin fiziki/dış yönüne dayalı her türlü unsurları kapsamaktadır. Bunlara rnek olarak, boy, kilo, yaş, konuşma tarzı, sa rengi gibi özellikleri verilebilir.

Psikolojik zellikler: Karakterin içsel yapısına dayalı duyum ve algısına yönelik her türlü unsurları kapsamaktadır. Bunlara rnek olarak; zek düzeyi, yaratıcılığı, takıntıları, fobileri gibi özellikleri verilebilir.

Sosyal ve Kültürel zellikleri: Karakterin içinde bulunduğu toplumsal olguya dair barındırdığı her türlü unsurlardır. Bunlara rnek olarak; isim, doğum yeri, ırk, aile, meslek, medeni durum, yaşadığı yer gibi özellikleri verilebilir.

3.5. ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN ÇOCUK KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

3.5.1. Kaçakçı (Baduk - 1992)



Görsel 2. Baduk Film Afışı

3.5.1.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, Seyed Mehdi Shojai, **Yapım Yılı:** 1992, **Süre:** 1 saat 29 dakika, **Tür:** Drama, Aile, **Dil:** Farsça, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Mohammad Kasebi (Abdullah), Mehrullah Mazarehi (Jafar), Maryam Tahan (Jamal), Norahmad Barahoi (Narruddin), Eydouk Moghaddam (Yusuf), Habibollah Hadad (Sattar) (<https://www.imdb.com/>).

Film, ana karakterlerden Jafar ve Jamal'ın babası olan Haider'in kuyu kazarken ki görüntüsü ile açılır. Köyleri kuraklıktan kırıldığı için Haider, kuyu kazarak su aramakta çocukları ise ona yardım etmektedir. Bu esnada ise köylüler bölgeden göç etmeye başlar. Köylülerden bir kısım kimse Haider'in yanına gelerek onun su arama çabasının boşa olduğunu ve kendileriyle gelmesi gerektiğini söyler. Fakat Haider, onları dinlemeyerek su aramaya devam eder. Köylüler gittikten sonra suyu bulduğunu fark eden Haider, tam bu esnada zeminin üstüne çökmesiyle toprak altında kalır ve yaşamını yitirir.

Babalarının ölmesi üzerine çaresiz bir durumda kalan iki kardeş, ertesi sabah köyden ayrılır. Kurak arazide yürürken yoldan geçen biri onları yardım etme bahanesiyle arabasına bindirir ve onları kasabaya götürür. Kasabaya geldiklerinde

adam çocukları Sattar isimli bir tüccara satar. Ne olduğunu anlamayan çocuklar ilk başlarda belirgin ölçüde tepki gösterebilirler de çaresiz bir biçimde olayların içerisine sürüklenirler. Daha sonra Sattar, çocukları bir başka tüccar olan ve aynı zamanda Baduk yetiştiricisi olarak da bilinen Abdullah'ın yanına getirir. Sattar, Abdullah'a çocuklardan yalnızca Jafar'ı satar, Jamal'ı ise beraberinde götürür. Jafar'ı satın alan Abdullah, onu baduklar arasında en deneyimli ve güvendiği Yusuf'a emanet eder. Bundan sonra Jafar, diğer baduk çocuklar gibi Abdullah'ın dükkânında yaşamaya başlar.

Abdullah'ın yanında kaçakçı olarak işe başlayan Jafar, Yusuf'la işe çıktığı ilk gün onların yanından kaçar ve kız kardeşini aramaya koyulur. Kız kardeşini alıkoyan Sattar'ı bulmaya çalışan Jafar, onu bulamadığı gibi tek başına kalır ve akşam olduğunda çaresiz bir şekilde tekrardan Abdullah'ın dükkânına döner. İçinde bulunduğu durumun farkına varan Jafar, mecburen Abdullah'ın yanında kaçakçı olarak çalışmaya başlar. Bu sırada Abdullah ise baduk olarak çalıştırdığı çocukların kendisini aldatmasına izin vermemekte ve onları kendi kontrolünde tutmaktadır.

Kız kardeşini gizliden de olsa aramaya devam eden Jafar, sınırda kaçakçılık yaparken tanıştığı ve sınırın öbür tarafında bulunan Narruddin isimli arkadaşına kız kardeşi hakkında sorular sorarak bilgiler almaya çalışır. Bir gün dükkâna dönen Jafar, Abdullah'ın Khalid adında birisiyle konuştuğunu görür. Khalid, Jafar'ın satıldığı günde burada olduğundan Jafar'ın dikkatini çeker. Jafar, Khalid'in Pakistan'da bir Suudi okulun müdürü olduğunu öğrenir. Ayrıca filmin bir sahnesinde Khalid ile Sattar arasında geçen bir diyalogda Khalid'in küçük kız çocuğu kaçakçısı olduğu anlaşılır.

Bir gün Abdullah, verdiği görevi doğru bir biçimde yerine getiremediği için Yusuf'u azarlar ve ona güvensizlik duyduğundan gece onu boğarak öldürür. Yusuf ise öldürüldüğü gece Jafar'a kız kardeşini bulabilmesi için bazı bilgiler vermiştir. Bunun için Khalid üzerinden Sattar'a ulaşabileceğini, Khalid'i ise Ghafoor aracılığıyla bulacağını anlatmış ve Ghafoor'un yaşadığı yeri söylemiştir. Ertesi gün yine gizlice kardeşini aramaya koyulan Jafar, Ghafoor'un yaşadığı eve gelir. Ghafoor ise Abdullah'ın adamları tarafından dövüldüğünden ve başına başka bela almak istemediğinden Jafar'a yardım etmek istemez. Ancak, Jafar ile aynı köyden olduğunu öğrendiğinde ona yardım etmeye karar verir. Bunun için ikisi, sınırda Sayed isimli adamı aramaya koyulur ama onu bir türlü bulamazlar.

Daha sonra sınırda tek başına Sayed'i arayan Jafar, tekrardan arkadaşı Narruddin ile karşılaşır. Narruddin Pakistan tarafında yaşadığından ona Khalid hakkında sorular sorar. Tam bu sırada polisler gelerek Jafar ve diğer kaçakçıları tutuklayıp nezarete atarlar. Jafar, burada birilerinin konuşmalarından Pakistan tarafına nasıl geçileceğini öğrenir ve dükkâna geri döndüğünde bu iş için gerekli paranın Abdullah'da olduğunu görür. O gece Jafar, dükkândan bir miktar para çalar. Tam bu sırada talihsiz bir şekilde dükkânı ateşe verir ve diğer çocukları yangından kurtararak oradan kaçar. Ertesi gün kendisini Pakistan'a götürmesi için Samad adındaki aracılığı bulur ve elindeki tüm parayı ona verir. Aracı Jafar'ı götürürken yolda onu kandırır ve tek başına koyarak kaçıp gider. Jafar ise çaresiz bir şekilde sınırı tek başına geçmeye çalışır.

Sınırı geçen Jafar, doğru Narruddin'in bulunduğu mekâna gider ve orada onu beklemeye başlar. Narruddin'in gelmesiyle Jafar, arkadaşıyla birlikte kız kardeşini aramaya koyulur ve ilk olarak Khalid'in bulunduğu okula giderler. Burada Khalid ile görüşen Jafar, yalan söyleyerek kendisinin Abdullah tarafından gönderildiğini ve Sattar'ı bulması gerektiğini söyler. Khalid'den Sattar'ın adresini alan Jafar, Narruddin'le birlikte tekrar yola koyulur. Mekâna geldiğinde ise Sattar tarafından yakalanır. Ancak çok geçmeden arkadaşı Narruddin tarafından kurtarılır ve tekrardan Sattar'ın peşine düşerler. Sattar ise mekânda bulunan kız çocukları kıyıya getirerek Suudi'lere satmak üzeredir. Bunu gören Jafar, kız kardeşinin de karşı kıyıda olduğunu düşünür ve kızların bindirildiği gemiye gizlice girerek karşı kıyıya doğru yol alır.

Filmin son sahnesinde ise Abdullah'ın eve gelmesiyle Jamal'ın burada olduğu görülür. Jamal'ı kendisine alan Abdullah, onu üzgün görünce kardeşi Jafar'ı bulmak için elinden geleni yaptığını ama onun kendisine karşı geldiğini ifade eder. Yine de tekrar arayacağını söyleyerek Jamal'ı sakinleştirmeye çalışır ve film Jamal'ın hüzünlü görüntüsüyle sona erer.

3.5.1.2. Filmin Konusu

Film, yetim kalan iki kardeşin çaresizlik içerisinde düştükleri durumu ve ülke sınırındaki kaçakçılığı anlatmaktadır. Filmde Jafar ve Jamal adında iki kardeş, babalarını kötü bir kaza sonucu kaybettiklerinden ve köyde kuraklıktan dolayı kimse kalmadığından çaresiz bir şekilde evlerinden ayrılırlar. Sonrasında kaçakçı

tüccarların eline düşen iki kardeş, birbirlerinden ayrı koyularak farklı yaşantılara sürüklenir. Bu durum, Jafar'ın bir baduk olarak sınırda kaçakçılık yapmasına yol açarken Jamal'ın ise yetişkin bir erkeğe satılmasına sebebiyet vermektedir.

Yaşanılan bu süreçte Jafar, her ne kadar kız kardeşinden ayrı olsa da onunla olan duygusal bağını asla koparmaz ve bulduğu her fırsatta onu arayarak bulmaya çalışır. Bu nedenle birçok zorluklara katlanan Jafar, en sonunda baduk olarak çalıştığı Abdullah'ın yanından kaçarak arkadaşı Narruddin ile birlikte kız kardeşini aramaya koyulur. Ancak, kaderin kör talihi onu her seferinde kız kardeşinden daha da uzaklaştırmaktadır. Öyle ki, filmin son sahnesinde görüldüğü üzere Jamal'ın en başından beri Abdullah'ın evinde yaşadığı anlaşılmaktadır.

3.5.1.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Jafar

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 12-13

Eğitim: Okuryazar olmayan

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Kırsal Kesim/Kasaba

Görsel 3. Jafar

Davranışsal Özellikleri

Sessiz bir kişilik yapısına sahip olan Jafar, filmde genel olarak suskun yönüyle dikkat çekmektedir. Ancak, kendisinden ayrılan kız kardeşini aramak için her türlü kişi ile irtibata geçmekte ve buna yönelik çaba sergilemektedir. Okuma-yazma bilmemesi, onu sosyal hayat içerisinde nasıl hareket etmesi gerektiğine yönelik sağlıklı karar verememesine sebep olmaktadır. Diğer taraftan kız kardeşine olan bağlılığı davranışsal anlamda onu, kız kardeşini bulmak yönünde istekli ve her türlü zorluğa göğüs gerecek şekilde göstermektedir.

Davranışlarına cinsiyet açısından bakıldığında babası öldüğü için kız kardeşini sahiplenen bir erkek karakter figürü sergilemektedir. Her erkek çocuk gibi o da kız kardeşinin kendisinden koparılmasına belli ölçülerde karşı çıkmakta ve buna mani olmaya çalışmaktadır.

Genel anlamda bakıldığında Jafar'da tüm çocuklar gibi amaçladığı veya hedeflediği şeylere karşı sabırsız, aceleci ve tutarsız davranışlarıyla dikkat çekmektedir. Bunun sonucunda ise genellikle hep hataya düşmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Babasını kaybeden Jafar, duygusal anlamda kız kardeşi gibi bir çöküntü ve çaresizlik içindedir. Yanında bir tek kız kardeşi kaldığı için ona daha çok bağlıdır. Ancak yaşanan süreçte kız kardeşinden ayrı kalması onu daha çok kederlendirir.

Jafar, taşra bölgesinde bir köyde yaşadığı için duygusal anlamda saf ve masum hisleri içerisinde barındırır. Öyle ki, kız kardeşi ile kendisine yardım eden arkadaşı “Yusuf”u hep güzel bir biçimde hatırına getirir. Onun bu durumu, filmin başında olduğu gibi kimi zaman kendisine iyilikle yaklaşan kişiler tarafından kandırılmasına ve zor durumlara düşmesine yol açar.

Jafar'ın kız kardeşine yönelik duygusal anlamda yaşadığı hisleri tetikleyen önemli bir etmen ise filmde yemek yediği zamanlar; bir sahnede önüne ekmek ve iki zeytinin konması, başka bir sahnede ise önüne ekmek ve sahadanda pişirilmiş iki yumurtanın konmasıdır. Yemeklerdeki bu ikililik durumu kendisiyle kardeşi arasında olan bağı anımsatmaktadır. Bir başka unsur ise kız kardeşinden ayrılırken, ondan aldığı yazmayı daima yanında taşımasıdır.



Adı: Jamal

Cinsiyet: Kız

Yaş: 12-13

Eğitim: Okuryazar olmayan

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Kırsal Kesim/Kasaba

Görsel 4. Jamal

Davranışsal Özellikleri

Jafar gibi sessiz bir kişilik yapısına sahip olan Jamal, babası öldükten sonra kardeşi Jafar'ın söylemleriyle hareket etmektedir. Bunun en iyi örneği, babaları öldükten sonra Jamal'ın köyden ne zaman ayrılacaklarını Jafar'a sormasıdır.

Jafar'la birlikte hareket eden Jamal, kaçakçıların eline düştükten sonra kardeşinden ayrılır ve olanlara üzgün bir biçimde boyun eğmek zorunda kalır.

Bundan sonra Jamal, sadece filmin son sahnesinde Abdullah'ın evinde görülür ve kardeşinden ayrı olduğu için üzüntü içerisinde olmaya devam etmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Filmin yalnızca ilk sahnelerinde ve son sahnesinde yer alan Jamal, genel anlamda içe kapanık ve yaşadığı olumsuz şeyler karşısında çabuk üzüntüye kapılan biri olarak görülür. Jafar gibi o da, kardeşinden ayrıldığı için büyük üzüntü duyar ve filmin son sahnesinde anlaşılacağı gibi kardeşine dair hep bir özlem duymakta ve üzüntü yaşamaktadır.



Adı: Yusuf

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 13-14

Eğitim: Bilinmemekte

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Kırsal Kesim/Kasaba

Görsel 5. Yusuf

Davranışsal Özellikleri

Abdullah'ın yanında baduk olarak çalışan Yusuf, diğer çocuklar arasında söz sahibi olmakla birlikte Abdullah'ın en güvendiği kişidir. Filmde Yusuf, diğer çocuklar gibi Abdullah'a bağımlı yaşamakta ve onun her dediğini yerine getirmektedir. Ama gizliden de olsa arkadaşlarına yardım ederken görülür.

Abdullah'ı sevmeyen Yusuf, her ne kadar görünüşte onun dediğini eksiksiz olarak yerine getirirse de bir gün bu duruma bir dur dercesine tavrı sergiler ve Abdullah'a karşı çıkararak onun verdiği riskli işleri artık yapmayacağını belirtir. Yusuf'un ortaya koyduğu bu isyankâr tavır aynı zamanda onun sonu olur. Abdullah, baduklar arasında kendi çıkarını düşünen ve işine sekte vuracak kişileri istemez, bu nedenle Yusuf'u gece boğarak öldürür.

Psikolojik Özellikleri

Yusuf, sürmüştüğü bu hayatı kabullendiğinden duygusal anlamda pek bir davranış sergilemez. Ancak, Yusuf'un duygusal anlamda sadece iki özelliği filmde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi kendi gibi baduk olan arkadaşlarını koruması ve onlara yardım etmesi, ikincisi ise Abdullah'a karşı her ne kadar korku içinde yaklaşırsa da ona, hakkı için karşı çıkıp isyan etmesidir.



Adı: Narruddin

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 13-14

Eğitim: Okuryazar

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: Pakistan - Kırsal

Görsel 6. Narruddin

Davranışsal Özellikleri

Filmde Jafar'ın sınırda tanıştığı Narruddin, sınırın öte tarafında yani Pakistan'da bulunmaktadır. Kendisi, babasının zorlamasına rağmen okula gitmemekte ve kaçakçılar gibi sınır bölgesinde gezmektedir. Diğer bir deyişle başına buyruk hareket eder. Genel anlamda insalcıl bir davranış sergileyen Narruddin, Jafar'ın derdine ortak olur ve kız kardeşini bulması için ona elinden gelen yardımı yapar.

Psikolojik Özellikleri

Okula gitmek istemeyen ve okuldan kaçan Narruddin, Jafar'a yaklaşmasıyla duygusal anlamda bir arkadaşlık peşinde olduğu görülür. Babası onu her ne kadar okula göndermek istese de o, babasının kendini düşündüğünü ifade eder. Bu nedenle babası ile arasında duygusal anlamda kopuk bir bağ olduğu anlaşılır.

3.5.1.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, Çalışma Hayatı ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Kaçakçılığı konu alan filmde çocuk karakterler filmin temel odak noktasıdır. Filmin ana karakterlerinden olan Jafar ve Jamal İran'ın kırsal bölgesindeki bir köyde yaşamaktadır. Yaşadıkları köy, büyük bir kuraklık içerisinde olduğundan tüm köy halkı göç etmektedir.

Genel anlamda bakıldığında ülkenin taşra bölgesinde yer alan köy, kurak ve çorak bir araziye sahip olmasının yanı sıra halkı da oldukça fakir ve zor bir yaşam sürmektedir. Buna rağmen birbirleri arasında sosyal bir dayanışma bulunur. Bunun en belirgin örneği Jafar ve Jamal'ın babası Haider, kuyu kazmaya devam ederken köyden ayrılan bir kısım kimsenin onun yanına gelerek onun da kendileriyle gelmesini istemeleridir.

Ghafoor: Dinle bizi. Bu kadar katı olma.

Haider (Baba): Hiç müsamahanız yok.

Ghafoor: Toprak kuru. Susuz. Allah'ın bereketi terk etti bu bölgeyi. Ne arıyorsun burada?

Haider (Baba): Cesaret ve mertlik.

Haider'in bu sözleri onun bir anlamda Allah'ın iradesine karşı çıktığını da göstermektedir. Neticede Haider, kuyuyu kazarken suyu bulur, ancak toprak altında kalarak can verir. Bu durum karşısında babalarını da kaybeden çocuklar yetim kalır.

Jafar ve Jamal filmin bu ilk bölümünde köylüler köyü terk etmesine ve babalarını ikna etmeye çalışmasına karşın kendileri hiçbir şekilde bu duruma tepki vermez ve babalarına sorgusuz sualsiz yardım ederler. Bu, aile içerisindeki baba figürü ve otoritesini ortaya koyarken çocukların yaşam süreçlerinde edinmiş oldukları kültürel edinimler sonucu babalarının izinden gittiğini açığa çıkarmaktadır. Çocuklara aile içerisinde düşen sosyal roller ise filmin yine bu kısa sahnesinde yer edinir. Jafar, babası kuyuyu kazarken toprağı yukarı çekmekte kız kardeşi Jamal ise çay demlemektedir. Aile içerisindeki bu durum, bir yandan hiyerarşik düzeni gösterirken bir yandan da toplumsal rolleri belirtmektedir. Buna göre Haider, bir baba ve evin reisi olarak en ağır ve zor işi, oğlu Jafar ise daha az güç gerektiren ancak yine bir erkeğinin üstlenebileceği işi yapmaktadır. Jamal ise aile içerisinde annesinin rolünü üstlendiğinden ev işleri ile uğraşmaktadır. Bu, hiyerarşik açıdan babayı daha güçlü konuma iterken oğlu Jafar'ı ise kendisinden sonra ikinci konumda olduğunu göstermektedir. Çünkü hemen hemen her toplum kesiminde özellikle taşra gibi bölgelerde bulunan yerel halkta baba ailenin reisi, oğlu ise ondan sonra aileyi muhafaza ve idare edecek kişi olarak algılanır. Kadın ve kız çocukları ise ailede daha geri planda tutulmaktadır.

Toplumsal açıdan bakıldığında erkek çocuk daha zor ve güç gerektiren işlere yönlendirilirken kız çocuğu daha az güç gerektiren ev işine yönlendirilmekte ve ev kadını rolünü üstlenmektedir. Buna dair izlenim, filmin başında verildiği gibi filmin tamamına da yansıtılmaktadır. Filmde Abdullah'ın yanında kaçakçı olarak çalışanların hepsi erkek çocuktur. Çünkü bu iş hem zor hem de risklidir. Ayrıca kız çocukları cinsiyet bağlamında ayrı tutulduklarından bir ev kadını olarak görülmemekte ve daha çocuk yaşta yetişkinlerin eşi olarak satılmaktadır.



Görsel 7. Kuyu Sahnesi

Kız çocuklarının aile ve sosyal yaşam alanları içinde geri planda tutulduğuna ilişkin bir başka örnek ise filmde çocukların babalarını kaybetmesi sonucu Jamal'ın Jafar'ın doğrultusunda hareket etmesidir. Buna ilişkin diyalog filmde şöyle yer alır:

Jafar: Uyumadın mı?

Jamal: Uyuyamadım.

Jafar: Git, uyu.

Jamal: Ne zaman gideceğiz?

Jafar: Yarın sabah, güneş doğarken.

Çocukların filmde yer aldıkları sosyal yaşam alanları ise köy ve küçük şehirden oluşmaktadır. Bu iki yaşam alanı arasındaki temel fark insanların birbirlerine karşı olan tutum ve davranışlarıdır. Filmin ilk sahnelerinde köy halkının birbirlerine karşı olan yardım sever ve iyimser yaklaşımları belirgin bir biçimde izleyiciye sunulmaktadır. Bunun en iyi örneği köy halkından bir kısım kişinin Haider'in yanına gelerek onu beraber gitmeye ikna etmeye çalışmalarıdır.

Ghafoor: Hala geç değil. Burada hiçbir şey yok. Biz senden daha eminiz. Lütfen, dinle bizi. Çocuklarını düşün. Gidelim. Dinlemiyor bizi.

Bu sahnede Ghafoor'un Haider'e "çocuklarını düşün" diyerek ikaz etmesi, yöre toplumunun çocuklara karşı olan merhamet ve şefkatlerinin de bir göstergesidir. Ancak Haider'in inat ederek kalması sonradan kendisinin ölümüne yol açar. Burada Haider'in ısrarla kalmak istemesi ve su bulmak için çabalaması iki şekilde yorumlanabilir. Birisi konunun başında da değinildiği üzere Allah'ın

iradesine boyun eğmeyerek kaderine rıza göstermemesi, bir diğeri ise sahip olduğu değerleri bırakmayarak onu tekrar yaşatmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Jafar ve Jamal babaları öldükten sonra köylüler gibi şehre göç etmeye başlar. Ancak, daha şehir yolunda iken, şehrin o acımasız kirli yüzü ile tanışır. Çöl yolunda ilerleyen çocuklar, arabayla geçen bir adamın yardım edeceğini düşünerek arabasına binerler. Çocukları şehre götüren adam onları beraberinde sürükleyerek “Sattar” isimli bir tüccara satar. Filmin daha bu ilk aşamasında izleyiciye şehrin sosyal yaşam döngüsü hakkında fikirler verilmeye başlanır. Toplumsal değerlere pek önem verilmeyen şehirde tüccarlar haksız kazanç peşindedir. Bunun için ise özellikle tüccar kesiminden çoğu kişi kaçakçılık ile uğraşmaktadır. Bu kişiler yetim kalmış veya kimsesiz 10-14 yaş arasındaki erkek çocukları kullanmaktadır. Bunun temel nedeni çocukların çaresiz ve okuryazarlığa dair hiçbir eğitim almamış olmalarıdır. Böylelikle tüccarlar çocukları kandırabilmekte ve onları kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilmektedir. Ancak bunlar arasındaki en önemli sebep, çocukların polisler tarafından yakalandığında kısa bir süre sonra salıverilmesi ve onların tekrardan dükkâna dönmesidir. Jafar’ın yakalanıp nezarete atıldığı sahne ise buna örnek olarak verilebilir. Kısa bir süre sonra nezaretten salıverilen Jafar, tekrardan kaçakçı olarak çalıştığı dükkâna döner. Bunun sebebi yaşça küçük olan çocuklara kaçakçılık yönünden herhangi bir cezai işlem uygulanmıyor şeklinde açıklanabilir.

Yine şehir hayatı üzerinden incelendiğinde filmde Jafar ve diğeri baduk çocukların sosyal yaşam alanı içerisinde kendilerine özgü bir biçimde yer almadıkları ve Abdullah isimli tüccara karşılıksız olarak hizmet ettikleri görülür. Dükkânın alt katındaki mahsende kalan çocuklar burada uygunsuz koşullar altında yaşarken aynı zamanda tüm yaşam döngüleri sınır ile şehirdeki dükkân arasında geçmektedir. Çocukların dükkânın mahsenindeki yaşam süreçlerine bakıldığında burada yalnızca yemek yiyerek yattıkları görülür. Kendi doğalarına özgü oyun veya benzeri tavırlar sergilemezler. Dikkat çeken bir diğeri unsur ise çocukların duvarlara türlü resimler asmış olmasıdır. Bu resimlerde daha çok ünlü olarak nitelendirilebileceğimiz yetişkin kadın ve erkek fotoğrafları yer almaktadır. Bu durum onların ailevi bir özlem çektiğini veya arzu ettikleri yaşam şeklini bize düşündürülebilir.

Diğer çocuklar gibi mahsende yaşamaya başlayan Jafar, çaresiz bir şekilde zamanla bu süreci kabullenmek zorunda kalır. Buna dair filmde Yusuf karakterinde yer alan çocuk, Jafar'la konuşmasında şunları söyler.

Jafar: Sen Abdullah'ın adamı mısın?

Yusuf: Hayır. Kim birkaç gün, onun için çalışırsa, ona bağlı olur.

Jafar: Abdullah'ın akrabası mısın?

Yusuf: Hayır. Abdullah'ın, ailesiyle bir ilişkisi yok.

Jafar: Ne demek bu?

Yusuf: Birkaç güne her şeyi anlarsın. Rahat ol. Biraz çalış, her şeyi bileceksin.

Yusuf'un yanından kaçan Jafar, kardeşini aramaya koyulsa da onu bulamaz ve çaresiz bir şekilde tekrar dükkâna döner. Bundan sonra hayatta kalabilmek için Yusuf'un da dediği gibi Abdullah'a bağlı kalır ve bir kaçakçı olarak onun verdiği görevleri yerine getirmeye başlar.

Abdullah, çocuklar arasında kontrolü Yusuf ile sağlamaktadır. Yusuf, çocuklara bir anlamda liderlik ederek onları iş sırasında yönlendirir ve hata yapmalarına engel olur. Ancak bir çocuk olarak yapacakları çok kısıtlı olduğundan, gelişen süreçte artık bazı şeyleri kavrayarak kendisi için gizliden gizliye birikim yapmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi Abdullah'ın verdiği önemli görev sonrası artık işin tehlikesini anlayan Yusuf, çıkarıcı biri olarak davranmaya başlar ve yapacağı işten pay ister.

Dolayısıyla çocukların içinde bulunduğu bu sosyal çevre, onların zamanla değişmesine ve kaçakçı tüccarlar gibi düşünmesine yol açar. Bunun bir örneği filmde Abdullah'ın Ghulam isimli bir çocuğu kaçak paket sigaraları kendisi için sattığından onu azarlaması ve dövmesidir. Yine buna benzer bir durum da Jafar'da gözüktür. Pakistan'a gidip kız kardeşini aramak için paraya ihtiyaç duyan Jafar, Abdullah'ın dükkânından para çalar. Çocukların bu tutum ve davranışları yaşadıkları ortamın acımasızlığı ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle çocuklar yaşadıkları ortamı örnek alarak davranmaktadır.

Çocukların baduk olarak yaşadıkları bu ortama bağlı kalması tüccarların elindeki kız çocuklarında da görülür. Filmin son sahnelerinde Jafar, Pakistan'a

gelerek “Sattar”ın yerini bulur ve buradaki tutsak kız çocukları kurtarır. Ancak kız çocuklardan birinin kaçmayarak üzgün bir şekilde kadere boyun eğmesi, onun ne kadar çaresiz olduğunu ve gidecek bir yeri ve ailesi olmadığından korku içinde bulunduğu yere bağlı kalmak zorunda olduğunu gösterir.

Filmde kaçakçı olmayan ve Pakistan tarafında yaşayan Narruddin, diğer kaçakçı çocuklara göre daha rahat bir yaşam sürmekte ancak bir kaçakçı gibi sürekli sınır bölgesinde dolaşmaktadır. Bunun en önemli nedeni Narruddin’in filmdeki konuşmalarından da anlaşılacağı üzere sosyal yaşam alanında kendisini anlayacak ve ona arkadaşlık edecek kimsenin bulunmamasıdır. Bu nedenle sınırdaki insanlara yaklaşan ve Jafar’la arkadaşlık kuran Narruddin, bir gün okuldan kaçarak dağların arkasındaki bir kahvede kaldığını dile getirir.

Narruddin’in yaşamındaki bu durum filmde Jafar’la ilk konuştuğu andan itibaren başlar.

Narruddin: Ne yazık ki, dün yakalandım. Yoksa onu bulabilirdim.

Jafar: Yakalandın mı? Ne için?

Narruddin: Okula gitmem için. Babam okumam gerektiğini söylüyor.

Jafar: Okul mu?

Narruddin: Okul yakın ve 24 saat açık. Babam gitmek zorundasın diyor. Ayrıca para da ödüyorlar.

Jafar: Para ne için?

Narruddin: Öğrenim görebilmem için.

Jafar: Daha iyi. Çalışmaktan kurtulursun.

Narruddin: Babam da aynı şeyi söylüyor. O kendisini düşünüyor. Annem öldüğünden beri evlenmek için bir bahane arıyor. Yarın okula gitmem gerekiyor. Aksi halde, beni içeri almayacak.

Jafar: Yani, seni tekrar görmeyecek miyim?

Narruddin: Gelip seni görürüm. İstersen sende gel. Babam, seni okula alabilir.

Jafar: Hayır. Jamal'a ne olacak?

Narruddin: Bu okulumun adresi.

Jafar'ın okula gitmeyi reddetmesi ve Jamalı düşünmesi, onun daha önce yaşadığı sosyal çevre ve kültür bağlamında ailesine ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Diğer taraftan Narruddin'in babası, oğlunu okula gitmeye zorlamasıyla oğlunun aile ve sosyal yaşam alanı içerisindeki yerini açığa çıkartır. Buna bağlı olarak okula gitmek istemeyen oğlunu eve almamakla tehdit etmesi, ailedeki sosyal ve kültürel yaklaşımına ilişkin bilgiyi açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Narruddin'in sınırda Jafar'la konuştuğu bir başka sahne ise yine buna yönelik ayrı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Narruddin: Jafar, Jafar! Buradayım! Gel, gel. Selam! Nasılsın?

Jafar: Sana mektup yazdım. Aldın mı?

Narruddin: Mektup mu? Ben okuldan kaçtım.

Jafar: Ne diye?

Narruddin: Sonra anlatırım. Sen ne yaptın?

(...)

Jafar: Nerede kalıyorsun şimdi?

Narruddin: Şu dağların ardında, küçük bir kahvede. Geceleri orada uyuyorum. Ghulam Hussain diye bir arkadaşım var. Git!

Jafar: Sonra görüşürüz. Hoşça kal!

Diyaloglardan da anlaşıldığı üzere baba, oğlu Narruddin'i okula gitmesi için zorlamakta ve hatta cezalandırmaktadır. Narruddin ise buna kimi zaman karşı çıkmakta ve başına buyruk hareket etmektedir. Bu durum filmin başında verilen Jafar'ın ailesi ile karşılaştırıldığında, orada çocuklar babalarına bağlı olarak verilen görevi yapmakta ve kuraklık gibi ne kadar zor durumda olurlarsa olsunlar herhangi bir karşı tepki vermemektedirler. Kısaca iki aile arasında açığa çıkan bu tezat durum, sosyal yaşam alanlarındaki farklılıkları ve bu farklılıkların aile yapısına etkisini ortaya koymaktadır. Köyde yaşayan insanlar kültür, aile ve toplumsal değerlere bağlıyken, şehirde yaşayan insanlar daha çok kendi çıkarlarını düşünmekte ve hayatlarını ona göre şekillendirmektedir. Şehir hayatına sürüklenen insanlar her ne kadar köydeki yaşamından kopup gelse de sahip oldukları değerleri

geri plana atmak zorunda kalarak şehrin bu acımasız ve çıkarıcı yönüne sürüklenmeye başlarlar. Bu durum, filmde Ghafoor'un Abdullah'ın kaçak olarak getirdiği paketten payını Yusuf'dan zorla almasıyla açığa çıkmaktadır.

Abdullah: Niye bu kadar geç kaldın?

Yusuf: Bu pakette ne var?

Abdullah: Bu seni ilgilendirmez.

Yusuf: Pakette ne var?

Abdullah: Açtın mı paketi?

Yusuf: Hayır. Ghafoor açtı.

Abdullah: Ghafoor mı açtı?

Yusuf: Evet. İçinden payını aldı.

Abdullah: Ne diyorsun? Payını mı? Sen ne yaptın orada?

Yusuf: Bu benim işim değil. Niye vuruyorsun?

Abdullah: Kapa çeneni! Seni terbiyesiz velet! Ghafoor neden bu paketi açtı?

Yusuf: Bundan bana ne!

Abdullah: Beyinsiz! Salak!

Yusuf: Bu benim işim değil! Senin yaptıklarından neden ben sorumlu oluyorum?

Abdullah: Hayır canım. Hiçbiriyle sorunumuz yok. Sana açıkça soruyorum, Ghafoor'ın paketi açmasına neden izin verdin?

Yusuf: Ben vardığımda, zaten açmıştı.

Abdullah: Peki, Ghafoor sana ne dedi?

Yusuf: İçinde ilaç olduğunu bilmediğini söyledi. Abdullah'a bunun adil olmadığını, bizim çalışıp onun para kazandığını söyle dedi. Şimdi ben payımı alıyorum dedi.

Abdullah: Peki.

Yusuf: Paketi açıp bana gösterdi. Bana masum olduğumu ama polis paketi bulursa öleceğimizi söyledi.

Abdullah: Ona ödeteceğim bunu. Ben... Ben... Sana güvenim tam. Şu andan itibaren, Ghafoor'un işini sen yapacaksın.

Yusuf: Artık çalışmayacağım.

Abdullah: Çalışacaksın, çünkü bu senin yararına Yusuf.

Yusuf: Boşuna çalışıyorum.

Abdullah: Acayip? Yani pay mı istiyorsun? Sorun değil. Sana pay vereceğim. Ghafoor'un payını sana vereceğim.

Yusuf: Ghafoor payını aldı.

Abdullah: Biliyorum, ama sana verdiğim pay farklı.

Yusuf: Eğer vermezsen, ne yapacağımı biliyorum.

Abdullah: Rahat ol. İkimizde ne yapacağımızı biliyoruz. Şimdi aşağıya in.

Diyalogdan ve yaşananlardan anlaşılacağı üzere Yusuf, çocuk olduğundan ötürü büyüklerin hatasının cezasını çekmekte ve buna karşı koyamamaktadır. Aynı zamanda bunun kendi işi olmadığını belirterek sosyal yaşam alanı içerisindeki fizyolojik ve psikolojik özelliklerine dikkat çekmektedir. Yine diyalogdan anlaşılacağı üzere Ghafhoor'un tavrı ve sözlerinden Yusuf'ta bir bilinç oluştuğu gözlemlenir. Dolayısıyla Yusuf da içerisinde bulunduğu sosyal yaşam şeklinin adaletsizliğinden ötürü çikarcı yönünü ortaya koymaya başlar.

Filmde yaşanan bu gelişmelerle birlikte baduk olarak yer alan çocukların çalışma hallerine bakıldığında zoraki bir iş sürecine yönlendirildikleri görülür. Kaçakçı olarak sürdürdükleri bu iş, tehlikeli olduğu kadar acımasızdır. Bu durumu yine sosyal yaşam alanları üzerinden açıklayacak olursak; Jafar ve Jamal'ın köyde kendi istekleriyle babalarına yardım için çalıştıkları görülürken, şehirde buna zorlanmaktadırlar. Bu durumu daha kapsamlı bir ifade ile açıklayacak olursak; Jafar, belki de fiziken kaçakçılıktan daha ağır bir iş olan toprak atmayı babasına yardım için yaparken, kız kardeşi annesi gibi babasına çay demleyerek hizmet etmektedir. Çocuklar bu durumdan şikâyetçi olmamakla birlikte kuraklıktan ötürü köyü terk eden ahali ile birlikte ayrılmaya kalkışmaz veya babalarını buna zorlamazlar. Bu, çocukların aile içindeki konumları ile alakalı olduğu kadar sahip oldukları değer ve kültür ile de ilgilidir. Şehir hayatında ise Jafar, istemeyerek de

olsa zorla kaçakçılık işine yönlendirilirken, kız kardeşi de yine istemeyerek başka bir adamın (tüccar Abdullah) eşi olarak hizmetine verilmektedir.

Bununla birlikte, filmde Jafar ve diğer baduk çocukların kaçakçı olarak ne kadar zor ve tehlikeli bir işte çalıştığı gözler önüne serilir. Buna ilk olarak çocukların kamyonet bir arabanın kasasına dışarı taşacak biçimde yerleşmesi gösterilebilir. Daha sonra sınır bölgesine gelindiğinde yoldan sınır hattına kadar çölde yürümek zorunda kalırlar. Sınır hattına geldiklerinde burada polislere yakalanmadan dikenli teller arasında kaçak malları alıp satarlar. Polis geldiğinde ise hiç vakit kaybetmeden kamyonete kadar koşarak yetişmeye çalışırlar. Kamyonetin sürücüsü ise kaçakçılara karşı oldukça düşüncesiz tavır ve davranış sergileyerek yetişenleri bekler yetişemeyenleri almadan oradan ayrılır. Hatta kimisi hareket halinde iken bile kamyonete binmeye veya koşarak yetişmeye çalışır.



Görsel 8. Kamyonet Sahnesi

Kamyonet sürücüsünün insani değerlerden yoksun davranışı, onun filmin bir bölümünde kaçakçıları taşıdığı esnada polislerin yol kontrolü yapması ile daha belirgin bir biçimde açığa çıkar.

Kamyonet Sürücüsü: Aşağı atlayın. Arıyorlar. Polis noktasından sonra duracağım. 15 dakika. Geç kalırsanız, giderim.

Çocuklar, bu zor şartlar altında çalışmalarına rağmen üstüne bir de işlerindeki hatalardan dolayı Abdullah'dan azar işitmekte ve dayak yemekteler. Bununla ilgili Abdullah'ın Yusuf'a kızdığı ve onu dövdüğü sahneler verilebilir. Bu sahnelerde ironik bir biçimde açığa çıkan çelişki; tüccar Abdullah'ın çocukların eğitimsiz olduğunu ve onların fiziksel ve zihinsel anlamda yapacakları işlerin kısıtlı olduğunu bildiği halde çocuklara bir yetişkinmiş gibi davranmasıdır. Çocuklar ise

kaçakçı olarak buldukları bu tehlikeli işte hiç boş vakitleri olmadığı gibi çocukluklarını da yaşayamazlar. Her gün belli bir zaman diliminde kalkarak kaçak mal için sınır bölgesine gider ve akşam vaktine doğru gelerek tekrar mahsene inip yatarlar. Tüccar Abdullah'ın emri altında hayat döngüleri bu şekilde sürüp gitmektedir.

Filmde çocukların bu duruma düşmesinin bir nedeni olarak da hiç eğitim almamış ve okuryazar olmamaları gösterilebilir. Bu durum ilkin Jafar ve Jamal tarafından izleyiciye sunulur. İki kardeş köy içerisinde yaşayıp büyüdüklerinden ve hiçbir eğitim almadıklarından dış çevreye karşı oldukça yabancılardır ve bu nedenle kendilerine yardım edecek olanlara çabucak aldanmaktadırlar. Örnek olarak; Jafar ve Jamal'ın çöl yolunda yürürken yabancı birinin onları arabaya alması ve kardeşlerin sorgusuz sualsiz bir şekilde arabaya binmesi verilebilir. Kardeşlerin herhangi bir eğitim almadığına dair bir başka izlenim ise Jafar'ı Yusuf'a emanet eden Abdullah'ın şu sözlerinden anlaşılmaktadır.

Abdullah: Yusuf, onunla ilgilen. Sakın kaybolmasın.

Yusuf: Tamam.

Abdullah: Dikkat et! İnsanlar aldatmasın onu.

Bundan sonra Yusuf'un elinden kaçan Jafar, davranışları ile kendi durumunu biraz daha ortaya koymaktadır. Kaçtıktan sonra Sattar'ı aramaya başlayan Jafar, onu bulamadığı gibi başka birini ona benzeterek dayak yemesine yol açar. Burada Jafar'ın eğitim durumuna ve sosyal yaşamdan ötürü doğan farklılıklara yönelik izlenim, kaçtıktan sonra polise başvurmaması veya herhangi birinden yardım istememesi olarak açıklanabilir. Çünkü daha önce yaşadığı sosyal alan içerisinde böyle bir durumla karşılaşmadığı için ne yapacağını bilemez. Bu nedenle dışarıda çaresiz ve yalnız kalan Jafar, mecburen Abdullah'ın dükkânına geri döner. Abdullah ise oldukça rahattır ve Jafar'ın geri döneceğinden emindir. Bununla ilgili Abdullah, Jafar'a şunları söyler:

(...)

Abdullah: Buradan ayrılan her kimse, ya kendi döner, ya geri getirilir.

(...)

Abdullah'ın sarf ettiği bu sözler diğer çocukların da eğitim ve bilinç yapısını ortaya koymaktadır. Jafar gibi öteki çocukların da ya köy gibi sosyal yaşam standartlarının düşük olduğu yerden geldiği ya da yetim olarak çaresiz bir şekilde buraya düştükleri anlaşılır. Onların eğitime dair yönleri, filmde kaçakçı olarak çalışırken alınan mallara dikkat etmemeleri, yanlış mal almaları ve en önemlisi sınırı mal almaya giderken Abdullah'ın verdiği paraların rulo halinde kendilerine sayılmış olarak verilmesi ile daha çok açığa çıkar.



Görsel 9. Yusuf - Para Sahnesi

Jafar'ın okuryazar olmadığına yönelik en belirgin kanıt, onun bir telefon merkezine giderek orada Pakistan'daki arkadaşı Narruddin'e mektup yazdırmak istemesidir.

Jafar: Bir arkadaşşıma mektup göndermem gerek. Pakistan'a.

Telefon sorumlusu: Burası postane değil. Sadece telefon edebilirsiniz.

Jafar: Postane nerede?

Telefon sorumlusu: Postane yok burada. Zahedan'a gitmen gerek. Mektubun hazır mı?

Jafar: Hayır, okuma yazma bilmiyorum.

Telefon sorumlusu: Postanede ne yapacaksın, öyleyse?

Jafar: Birisine yazdırmak istiyorum.

Telefon sorumlusu: Otur. Ben yazarım.

Jafar'ın okuryazar olmaması filmin başında olduğu gibi filmin sonlarına doğru bir sahnede tekrar aldatılmasına yol açar. Pakistan sınırına geçmek için nezarete kulaktan dolma bir bilgiyle aracı bulan Jafar, Abdullah'dan çaldığı bütün parasını aracıya kaptırır. Yola çıktıkları esnada aracı kendisini kandırarak onu yarı yolda bırakır. Bu, Jafar'ın kulaktan duyma bilgiyle hareket etmesinden ve insanları genel anlamda iyi olarak algılamasından kaynaklanır.

Filmde Narruddin karakteri ise, her ne kadar okula gitmek istemese de eğitim sayesinde edinmiş olduğu bilgi ve yetiştiği sosyal çevre bazı şeylerin farkına varmasını ve olaylara temkinli yaklaşmasını sağlamaktadır. Özellikle okuldan ve ailesinin yanından kaçtıktan sonra Jafar gibi yalnız kalan Narruddin, kendi başının çaresine bakabilmekte ve başkalarının emri altına girmeden yaşayabilmektedir.

Filmde Jafar ve Narruddin arasında buna ilişkin en önemli fark; Jafar ve Narruddin'in Pakistan'da bir araya geldikten sonra Jafar'ın çok aceleci ve düşüncesiz davranması, Narrudin'in ise daha temkinli ve düşünerek hareket etmesidir. Gece Sattarın mekânına giden Jafar ve Narruddin, gizlice Jamal'ı aramaya koyulurlar. Ancak hislerine kaplan Jafar, Narruddin'in ikazlarına aldırmazlık etmeyerek kendisini açık eder ve yakalanır. Buna karşın Narruddin kendisini güvene alarak bekler ve sonra Jafar'ı tutsak edildiği yerden diğer kız çocukları ile birlikte kurtarır. Bir sonraki sahnede ise tekrar arayışa koyulan Jafar ve Narruddin sabah vakti Sattar'ın bulunduğu kıyı limanına gelir. Bundan sonra yapılacak bir şey olmadığını söyleyen Narruddin, Jafar'ı bundan vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz ve Jafar, kız çocukların konulduğu gemiye gizlice binerek Jamal'ı aramak için karşı kıyıya doğru yor alır.

3.5.2. Baba (Father - 1996)



Görsel 10. Baba Film Afişi

3.5.2.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, Mehdi Shojai, **Yapım Yılı:** 1996, **Süre:** 1 saat 31 dakika, **Tür:** Drama, **Dil:** Farsça, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Hassan Sadeghi (Mehrullah), Hossein Abedini (Latif - Mehrullah'ın arkadaşı), Mohammad Kasebi (Baba), Parivash Nazarieh (Anne) (<https://www.imdb.com>).

Film, bir seyyar satıcıda müşterilerin takı seçerken yakın plandaki ellerinin görüntüsü ile açılır. Burada filmin başkarakteri olan Mehrullah, annesi ve kız kardeşleri için hediye seçmektedir. Filmin ilk sahnelerinde Mehrullah'ın ailesinden uzakta şehirde çalıştığı anlaşılır. Ailesine hediyeler aldıktan sonra çalıştığı dükkâna gelen Mehrullah, eşyalarını toplayıp maaşını da alarak köyünün yolunu tutar.

Uzun bir yolculuktan sonra köyüne gelen Mehrullah, eve doğru giderken arkadaşı Latif ile karşılaşır. Köyüne dönmeyen sevinci içindeyken arkadaşından annesinin bir jandarma memuru ile evlenmiş olduğunu öğrenmesi onu oldukça sinirlendirir. Bunun üzerine hemen eski eve doğru gider. Ancak evde kimseyi bulamayan Mehrullah, ailesinin jandarmanın evine yerleştiğini öğrenir. Üvey babasının evine giden Mehrullah, gördüğü manzara karşısında içten içe sinirlenir ve tepkisini aldığı hediyeleri evin önüne fırlatarak gösterir. Ardından kızgınlık içerisinde koşarak babasının mezarına doğru gider. Babasının mezarına gelen Mehrullah, babasıyla yaşadığı güzel günleri ve o korkunç kazayı hatırlar.

Akşam olduğunda Mehrullah, eski evlerinde tek başına kalmaktadır. Bu sırada arkadaşı Latif, Mehrullah'ın annesinin gönderdiği yemeği getirir. Latif'le annesi hakkında konuşmaya başlayan Mehrullah, bu duruma karşı hala tepkilidir. Ancak Latif, jandarmanın iyi birisi olduğunu ve hatta Mehrullah'ın kız kardeşi Masume'nin tedavisi için çokça para harcadığını belirtir. Daha sonra kendi yaşamından örnek vererek, Mehrullah'a kendisinin ve annesinin çok şanslı olduğunu dile getirir. Aynı zamanda kendi durumundan da usanan Latif, Mehrullah'a bir daha ki gidişinde kendisini de şehre götürmesini ister.

Ertesi gün jandarmanın evine giden Mehrullah, elindeki tüm parayı kız kardeşinin tedavisi karşılığında üvey babasına vererek kardeşlerini götüreceğini söyler. Bunun üzerine üvey baba ve annesinin sert tepkisiyle karşılaşan Mehrullah, öfkeyle oradan uzaklaşır. Daha sonra annesinin isteğiyle tekrar üvey babasının

evine gider. Evin bahçe tarafına geçmeyen Mehrullah, burada kız kardeşleri ile hasret giderir.

İlerleyen süreçte Mehrullah, eski evlerinde kalmaya devam ederken Latif de ona, annesinin gönderdiği yemekleri getirmektedir. Bir gün tekrar üvey babasının evine giden Mehrullah, burada annesine evlendiği için sert sözler sarf etmekte ve kendisinin onlar için çalıştığını dile getirmektedir. Oğlunun bu söylemlerine oldukça kızan anne, sert biçimde tepki göstererek bu duruma sosyal açıdan mecbur kaldığını belirtir ve üzüntü içerisinde Mehrullah'a şefkat göstermeye başlar. Ancak bu durumu hala kabullenmeyen Mehrullah, annesini dinlemeyerek oradan kaçarak uzaklaşır.

Sonraki süreçte ise Mehrullah, arkadaşı Latif ile birlikte eski evi tamir ederek yeniler. Ve bir gün kız kardeşlerinden ikisini üvey babasının evinden kaçırarak buraya getirir. Bu durum karşısında endişeye kapılan anne kocasıyla birlikte çocuklarını aramaya koyulur ve onları Mehrullah'ın kaldığı evde bularak tekrar kendi evlerine götürür. Kardeşleri elinden alındıktan sonra daha çok sinirlenen Mehrullah, bir gece gizlice üvey babasının evine gelerek bahçeye zarar verir ve ardından geceyi harabe bir yerde geçirir. Burada hastalanan Mehrullah, daha sonra annesi ve üvey babası tarafından eve getirilerek bakılmaya başlanır. Bu süreçte üvey baba görev için evden birkaç günlüğüne ayrılırken, anne, hem Mehrullah'a bakmakta hem de ev işleri ile ilgilenmektedir. Bir gece, üvey babasının eve döndüğünü gören Mehrullah, tekrar huzursuz olmaya başlar ve aynı gece üvey babasının tabancasını gizlice alarak evden kaçır. Daha sonra Latif'i de yanına alan Mehrullah, birlikte şehre doğru gider. Bu duruma oldukça sinirlenen üvey baba, Mehrullah'ı köy içerisinde aramaya koyulur. Ancak onu bulamayınca şehre kaçtığını düşünür ve peşlerinden motorla gider.

Şehre varan çocuklar ise burada bir süre vakit geçirerek eğlenir. Ardından Mehrullah, kalan parasını almak için çalıştığı dükkâna gider. Ancak patronu kendisini oyalamakta ve yeni işler vermektedir. Şehre gelen üvey baba ise çocukları aramaya başlar. Bir süre sonra Mehrullah'ın arkadaşı Latif'i bulur ve onu da yanına alarak Mehrullah'ın olduğu yere doğru gider. Daha sonra Mehrullah'ı da yakalayan üvey baba, Latif'i otobüsle köyüne yollarken Mehrullah'ı da kendisi ile birlikte götürür.

Uzun yol boyunca üvey baba, Mehrullah'ı her ne kadar azarlasa da mola verdiği sıralarda ona değer verdiğini kimi davranışları ile göstermektedir. Mehrullah ise tüm bunlara kayıtsız kalmakla birlikte fırsatını bulduğunda kaçmaya çalışmaktadır. Ancak kaçamayacağını anlayan Mehrullah, aynı zamanda çölde tek başına kalmaktan korktuğu için yola üvey babası ile devam eder. Bu sırada motorun bozulmasıyla Mehrullah ve üvey baba çölde çaresiz bir durumda kalır. Bundan sonra yola yayan devam eden ikili susuzluktan bitkin duruma düşer ve neticede üvey baba dayanamayarak bayılır. Üvey babasına destek olmaya çalışan Mehrullah ise ondan kaçmadığı gibi ona daha çok bağlanmaya başlar ve onu kurtarmak için elinden geleni yapar. Bu nedenle çölde bulunduğu su kaynağına onu var gücüyle taşır.

Filmin noktalandığı bu son sahnede Mehrullah ve üvey baba suyun içinde yatarken, üvey babanın cebinden çıkan aile fotoğrafı yüzerek Mehrullah'ın yanına gelir ve Mehrullah fotoğrafa bakarken film sonlanır.

3.5.2.2. Filmin Konusu

Film, yakın zamanda babasını kaybetmiş Mehrullah isimli çocuk karakteri ve onun ailesini konu edinmektedir. Şehirde çalışarak ailesine bakmakla yükümlü olan Mehrullah, bir gün köyüne döndüğünde hiç ummadık bir durumla karşılaşır. Annesinin bir jandarma memuru ile evlendiğini öğrenir. Bu durumu kabullenmeyen Mehrullah, aynı zamanda üvey babasına karşı büyük bir kıskançlık beslemektedir. Dolayısıyla onlardan ayrı yaşayan Mehrullah, ailesi ile birlikte tekrar eski günlere dönmenin yollarını arar. Ancak bu durumda hem kendisine hem de ailesine zarar vermektedir. Bir gün hastalandığında üvey babasının evinde ailesi ile birlikte kalan Mehrullah, büyük bir soruna yol açar ve arkadaşı Latif'le birlikte kaçarak şehre gider. Bu olay sonrası Mehrullah ve üvey baba arasındaki ilişki daha belirgin ve keskin hatlar üzerinde ilerlemeye başlar. Öyle ki, gelişen süreçte çölde yalnız başlarına kalan üvey baba ve üvey oğul birbirlerine karşı tutum ve davranışlarını net bir biçimde ortaya koymaktadır. Neticede çaresiz duruma düşen iki karakter, filmin sonlarına doğru duygusal anlamda birbirlerine olan merhamet ve bağlılıklarını açığa çıkartır.

3.5.2.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Mehrullah

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 12-13

Eğitim: Okuryazar

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir/Köy

Görsel 11. Mehrullah

Davranışsal Özellikleri

Mehrullah, babası öldükten sonra ailesini geçindirebilmek için şehirde çalıştığından davranışları genel anlamda bir yetişkinin ki ile eş değer niteliktedir. Buna örnek olarak; çocuksu duygulara pek kapılmaması, hayata ciddiyetle bakması, para sayması, arkadaşları ve annesiyle bir yetişkin edasıyla konuşması-tartışması, evi tamir ederek yalnız başına yaşamaya karar vermesi ve küçük kız kardeşlerini sahiplenmeye çalışması gösterilebilir. Ancak filmdeki en belirgin davranışsal özelliği ise üvey babasına karşı sert ve saldırgan tavırlar sergilemesidir.

Psikolojik Özellikleri

Mehrullah'ın psikolojik özellikleri genel anlamda geçmiş yaşamı ile yakından bağlantılıdır. Öyle ki, yakın zamanda babasını kaybetmesiyle bir anlamda onun aile içerisindeki rolünü üstlenmekte ve bunu devam ettirmeye çalışmaktadır. Bu nedenle ailesini sahiplenen ve onlara bir baba gibi bakmaya çalışan Mehrullah, ailesini başka bir adamla paylaşmak istemez. Dolayısıyla kendi içerisinde üvey babaya karşı bir kıskançlık hissi baş gösterir.

Mehrullah'ın bu durumu filmin son bölümüne kadar devam ederken, çölde üvey babası ile yalnız kaldığında yapmış olduğu hataların farkına varması, onun üvey babasına karşı hissiyatının değişmesine yol açar. Üvey babasına bağlanmaya başlayan Mehrullah, onu çöl ortasında yalnız bırakmadığı gibi ona yardım ederek hayatını kurtarır.



Adı: Latif

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 12-13

Eğitim: Okuryazar

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Kırsal Kesim/Köy

Görsel 12. Latif

Davranışsal Özellikleri

Köy ortamında yaşayan ve büyüyen Latif, davranışları bağlamında ele alındığında genel anlamda birçok konuya saf ve masumca yaklaştığı görülür. Köy içerisinde tarlada çalışan Latif, şarkı söyleyerek ve oyun oynayarak her daim neşesini belli eder. Olaylara ise daima tereddüt ve korku içinde bakar. Bu yüzden yaşanan kötü olaylar sonucu olanları hemen itiraf eden bir kişilik yapısına sahiptir.

Psikolojik Özellikleri

Filmde duygularını sözleriyle belli eden Latif, psikolojik açıdan bakıldığında yaşadığı hayattan bıtkınlık duymakta ve güzel bir hayatın hayalini kurmaktadır. Aynı zamanda Mehrullah'a imrendiğinden güzel bir aile hayatının özlemine çektiği de söylenebilir. Mehrullah'a daha çok bağlanan Latif, her durumda onunla hareket etmektedir.

Filmde üç kız kardeşin kişisel, davranışsal ve psikolojik özellikleri hakkında yeterli bilgiye yer verilmediğinden, bu üç kız kardeş hakkında genel bir değerlendirilme yapılmaktadır.



Görsel 13. Mehrullah ve Kız Kardeşleri

Çocukların İsimleri: Filmdeki diyaloglardan anlaşıldığı üzere; küçük kız kardeşin Masume olduğu, diğer ikisinin ise tam olarak hangisi olduğu ayırt edilememekle birlikte adlarının Raziye ve Mahbube olduğu bilinmektedir.

Cinsiyeleri: Kız

Yaşları: 3-7

Eğitim: Bilinmemekte

Dil: Farsça

Yaşadıkları Yer: İran - Kırsal Kesim/Köy

Davranışsal Özellikleri

Mehrullah'ın kız kardeşleri yaşça küçük olduklarından daha çok anneleri ile evde vakit geçirmekte ve oyun oynamaktadırlar. Bunlar arasında en büyük kız çocuğu, filmde kimi zaman annesine ev işlerinde yardım ederken görülür. Ayrıca bu çocuklar, aile içerisinde genellikle sevecen davranışlarıyla dikkat çekmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Henüz belli bir yetişkinliğe ulaşmadıklarından yaşanan olaylar karşısında herhangi bir tutuma sahip değildirler. Bu yüzden psikolojik anlamda ailelerine bağlı oldukları ve onların sözünden çıkmadıkları söylenebilir. Buna örnek olarak kız kardeşlerin Mehrullah'a karşı sevgi besledikleri ve onun kendilerini kaçırdığında hiç karşı çıkmamaları gösterilebilir.

3.5.2.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Filme genel anlamda bakıldığında gelişen olayları bir aile tablosu üzerinden incelemek oldukça mümkün görülmektedir. Bu nedenle filmin hem sosyal hem de kültürel anlamda ağırlık verildiği nokta toplumun temel yapı taşı olan aile kurumudur.

Filmde Mehrullah karakterinin babası öldüğü için onun aile reisi rolünü üstlendiği ve şehirde çalışarak ailesini geçindirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu durum, birçok toplumsal yaşamda babadan sonra ev ve aile sorumluluğunun erkek evlat üzerinde olduğu çağrışımını hatırmıza getirmektedir. Özellikle kırsal köy yaşamında bu durum daha ağırlık kazanmaktadır. Mehrullah karakteri de köy içerisinde yetiştiğinden ve evin en büyük ve tek erkek çocuğu olduğundan bu değer yargıya daha çok bağlı bulunmaktadır. Filmde buna ilişkin, ilk sahnelerde yer aldığı

üzere Mehrullah'ın ailesinden uzakta şehirde çalıştığı ve onlara bakmak için para kazandığı görülmektedir.

Mehrullah'ın bir baba rolünde ailesi için çalıştığı görülmekle birlikte aynı zamanda onun ailesine olan bağlılığı ve sevgisi de aktarılmaktadır. Filmin ilk açılış sahnesinde Mehrullah'ın bir seyyar satıcıda kız kardeşleri için takı ve mücevherler alması bunun en belirgin örneğidir. Burada dikkat çeken nokta, satıcıda bulunan diğer müşteriler kendi cinsiyetlerine göre takıları alıp denerken, Mehrullah kız kardeşlerine alacağı yüzükleri kendi parmaklarında denemektedir. Bu durum, onun kız kardeşlerine olan bağlılığını ortaya koyarken aynı zamanda ailedeki sosyo-kültürel olgulara yönelik birtakım bilgileri de içermektedir. Bunlardan en önemlisi Mehrullah'ın kız kardeşlerine ve annesine uygun türden hediyeler almasıdır. Kendisinin seçmiş olduğu bu hediyeler hem sosyal yaşam biçimine hem de aile kültürüne uygun olmakla birlikte yaş ve cinsiyete yönelik farklılıklar da göstermektedir. Diğer yandan Mehrullah'ın eve hediyeler ile dönmesi aile sevgisiyle açıklanabileceği gibi kültürel bir edinimle de bağdaştırılabilir. Çünkü, baba rolünü üstlendiğinden buna ilişkin aile sorumluluklarını yerine getirme çabası içerisindedir.



Görsel 14. Mehrullah - Alışveriş Sahnesi

Mehrullah'ın kız kardeşleri ile annesine olan bağlılığı filmin ilerleyen bölümlerinde daha yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunun temel nedeni, hemen hemen her aile yaşamında genel kabul görülen ve birçok bilimsel araştırma sonucunda edinilen bulgular neticesinde kız çocukların babaya, erkek çocukların ise anneye daha düşkün olduğudur. Bu durum, karşılıklı olarak annelerin erkek çocuklara ve babaların kız çocuklara daha aşırı ilgi ve sevgi beslediğini gösterir.

Filmde baba rolü üstlenen Mehrullah, kız kardeşlerine aşırı düşkün olmakla birlikte onları koruma ihtiyacı gütmektedir. Aynı şekilde kendisi de bir çocuk olduğundan annesi ona karşı ayrı bir sevgi beslemekte ve onu devamlı düşleyerek koruma ihtiyacı hissetmektedir.

Mehrullah'ın aile bağlarına yönelik değişen durumu ise ilk olarak; yanında sürekli olarak taşıdığı, babası ile çekilmiş fotoğrafın akarsuya düşmesiyle açığa çıkmaktadır. Bu görüntü ile aile bağlarında var olan bir değer ortadan kalktığı anlaşılırken bu bağların yeniden şekillenmeye başladığı vurgulanmaktadır. Daha sonra Mehrullah'ın arkadaşı Latif'e rastlaması ile bu durum daha bir netlik kazanmaktadır.

(...)

Latif: Mehrullah, annen bir jandarma memuru ile evlendi.

Bu sözlerden sonra sinirli olduğu görülen Mehrullah, arkadaşına vurmasıyla bunu kabullenmek istemediğini en sert biçimde ortaya koyar. Mehrullah'ın bu kabullenmeyişi sonraki sahnelerde de devam eder. Ailesini üvey babası olan jandarma memurunun evinde gören Mehrullah, her ne kadar dört ay uzak kaldığı ailesine karşı büyük bir özlem duysa da bu duruma oldukça sinirlenir ve sert tepkiler verir. Mehrullah'ın bu tavrı, ailesinin elinden alınmasıyla alakalı olduğu gibi aynı zamanda uzunca bir süre üstlenmiş olduğu babalık rolünü de kaybetmiş olmasıyla ilgilidir. Çünkü Mehrullah, ailesi için çalışmak ve para kazanmak zorunda olduğundan kendi çocukluk vasıflarını neredeyse unutmuş veya terk etmiş durumdadır. Kendisini aile içerisinde bir çocuktan ziyade, ailenin geçimini sağlayan ve onları sahiplenerek koruyan bir yetişkin olarak görmekte ve kendisini babasının yerine koymaktadır.

Mehrullah'ın ailesine karşı bu yaklaşımı filmin bir sahnesinde annesi ile yeni evin bahçe kenarında yaptığı konuşmada daha belirgin bir biçimde açığa çıkar.

Mehrullah: Sana para getirmedi mi? Sen ve kız kardeşim için çalışmaya gitmedi mi? Kız kardeşim için elbiseler bile satın almıştım. Geçen sefer burada olduğumda sana bir çift ayakkabı getirmedi mi? Sana patronumun maaşımı arttırdığını söylemişim. Neden şu jandarmayla evlendin? Ben ayrılır ayrılmaz onunla evlenmeyi planlıyordun, Öyle değil mi?

Anne (Rubab): Mehrullah, Mehrullah

Mehrullah: İşte al bunları. Onunla bu yüzden evlenmedin mi? İşte al bunları.

(...)

Annesinin para için evlendiğini düşünen ve ona kazandığı bütün parasını uzatan Mehrullah, bunun sonrasında annesinin sert öfkesiyle karşılaşır. Çünkü bu söylem ve davranış şekli herhangi bir sosyal yaşam alanı içerisinde hoş karşılanmayacağı gibi, ailesinin bulunduğu kırsal köy yaşamında daha ağır bir ifade olarak anlaşılabilir. Sonrasında anne, oğluna evlenme gerekçesinin yine sosyal yaşam alanının kendisine bir anlamda dayattığı baskılar sonucu olduğunu dile getirir.

Anne (Rubab): Evlenmediğim için insanlar arkamdan konuşuyordu.

Bu sahneyle birlikte Mehrullah karakteri üzerinden açığa çıkan bir diğer önemli unsur, Mehrullah'ın annesi ile evin bahçe çitinin arkasından konuşmasıdır. Filmin ilk otuz dakikası boyunca evin bahçe tarafına geçmeyen ve dışarıda durup haberleşmeye ve kız kardeşleriyle görüşmeye çalışan Mehrullah, bu durumu ile başka bir adamın aile hiyerarşisi altına girmek istemediğini açıkça belli etmektedir.



Görsel 15. Mehrullah ve Annesi - Ev/Bahçe Sahnesi

Bu nedenle eski evi tamir edip düzenlemesi ve kız kardeşlerini kaçıırarak buraya getirmesi onun hala kendi aile düzenini korumaya çalıştığını gösterir. Hatta bunun için üvey babasının evine zarar vererek onun hiyerarşik düzenini yıkmaya çalışır. Tüm bunlara rağmen Mehrullah'ın fiziken ve yaşça küçük bir çocuk olması onun çaresizliğini kimi yönleri ile açığa çıkartır. Buna ilişkin, filmin başlarında Mehrullah'ın üvey babası ile yaptığı şu konuşma gösterilebilir.

Üvey Baba: Gel eve gir.

Mehrullah: Bu para kız kardeşimin tedavisi için.

Üvey Baba: Annenin ve kız kardeşinin yanına git.

(Mehrullah parayı üvey babasına doğru fırlatır)

Üvey Baba: Haydi ya onların yanına git ya da burayı terk et.

Mehrullah: Kız kardeşimi götürmeye geldim.

Üvey Baba: Çok fazla konuşuyorsun. (arkasını döner ve gider)

Mehrullah: Hey, sana konuşuyorum. Kız kardeşimi almak istiyorum.

(Bu sırada üvey baba Mehrullah doğru yürür. Mehrullah ise hemen yerden taş olarak vurmaya kalkışır. Ancak anne Rubab bağırarak buna mani olur)

Anne (Rubab): Mehrullah!!!

Zor ve çaresiz durumda kalan Mehrullah oradan ayrılarak uzaklaşır.



Görsel 16. Mehrullah ve Üvey Baba - Karşılaşma ve Taş Sahnesi

Mehrullah'ın bu davranışı kendisinin bir aile babası rolünde olarak kimseye karşı borçlu kalmaması şeklinde yorumlanabildiği gibi aynı zamanda ailesine olan bağlılığını karşı tarafa göstermekte ve ona kendi tavrını belli ederek ailesini çalan bir rakip gözüyle bakmaktadır. Ancak hala bir çocuk olduğundan, filmin son bölümüne kadar üvey babasına karşı gerçekleştirdiği tüm tavır ve davranışları gizli veya kendini güvene alacak bir biçimde sergilemekte ve bunları yaparken kötü sonucuna katlanmaktan korkarak kaçmaktadır.

Para sahnesinden sonra öfkesini bir anlamda arkadaşı Latif'ten çıkarması, Mehrullah'ın bir çocuk olarak hala bazı şeyler karşısında ne kadar çaresiz olduğunu vurgulamakta ve kendi doğasını ortaya koymaktadır.

Latif: Mehrullah, Mehrullah. Bekle, yorulдум.

Mehrullah: Beni yalnız bırak.

Latif: Gel paranı al.

Mehrullah: Parayı getirmemeliydin. Sana kim beni izle dedi? Çek git yoksa bu taşla vururum.

Latif: Sorun nedir? Jandarmaya vuramazdın, şimdi onun yerine bana vurmak istiyorsun.

Mehrullah: Ondan korktuğumu mu sanıyorsun? Eğer annem orada olmasaydı onu öldürecektim. Aptal seni, senin gibi ortalıkta oturup kalacağımı ve haftada 3 kez dayak yiyeceğimi mi sanıyorsun? Ona ne yapacağımı göreceksin. Onu yaptığı her şeye pişman edeceğim. Zavallı dostum. 20.000 tümenin hayalini kuruyorsun. Ama çalıştığım yerde depoda 1.000.000 tümen değerinde stok var. Bu ne kadar paradır biliyor musun? Bu parayı almak ve gelip kız kardeşimi buradan uzaklara götürmek istiyorum.

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere Mehrullah'ın hayatın olağan hallerini kabul etmeyi reddettiği ve ahlâkî bir değişim içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle kız kardeşlerini artık üvey babasına karşı durarak alamayacağını anlayan Mehrullah, arkadaşına çalıştığı yerdeki paradan ve onu ele geçirmekten söz eder. Bu, Majidi filmlerinde çokça yer alan ahlâk olgusunun insan hayatındaki yeri ile ilgilidir. Genel anlamda masumane bir kişiliğe sahip olan çocuklar, tüm insanlar gibi zor durumda kalınan süreçlerde bir çıkış yolu ararlar ve bu nedenle kendilerini kötü olarak atfedilecek olaylara yöneltirler. Aslında bunu yaparken çoğu zaman masumane duygularına erişmeyi hedeflemektedirler. Mehrullah'da kız kardeşlerini yanına alarak eski aile yaşantısına dönmek istediğinden böyle bir ahlâkî değişime sürüklenir. Bu noktada Jean Piaget'in belirttiği gibi "Çocuk, dış gerçekliğe uyum sağlamadığı ölçüde benmerkezci kalıyor" (Piaget, 1999, s. 7).

Elbette ki bu durumu, ailesinden uzakta yaşadığı sosyal çevre ve çalışma ortamıyla yakından ilgilidir. Mehrullah'ın çalıştığı süreçte yaşadığı şehir hayatı, köy hayatının dar yaşam şekillerinden daha geniş bir boyuta ulaşmakta ve burada yaşama dair birçok öğretiyi edinebilmektedir. Bunun en önemli temsili olarak Mehrullah'ın dört ay gibi uzun bir süre ailesinden uzakta, büyük bir şehirde, yalnız başına çalışarak yaşama tutunması gösterilebilir. Hayattan edindiği bu öğretiler sonucu kendisinde belirgin bir özgüvenin oluştuğu söylenebilir.

Mehrullah'ın film boyunca ahlâkî gelişim adına kötü yönde ortaya koyduğu örnek durumlar kısaca; annesine karşı alçaltıcı söylemlerde bulunması, üvey babasına karşı sert tavırlar takınması ve onun evine zarar vermesi, yine üvey babasının tabancasını ve sonrasında motosikletini çalması ve çalıştığı dükkânda kasayı soymaya kalkışması gösterilebilir. Ahlâkî gelişime yönelik iyi yöndeki tutumları ise filmde annesi ve kız kardeşlerine hediyeler alması ve en önemlisi çölde üvey babası ile çaresiz bir duruma düştüğünde üvey babasına giderek daha çok bağlanması ve ona yardım etmeye çalışması verilebilir. Bu noktada, özellikle üvey baba, Mehrullah'ın ahlâkî değişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki, Mehrullah'ın kötü yönde tutum ve davranışlar sergilemesi annesinin bir jandarma memuru ile evlendiğini öğrenmesiyle başlar. İlk olarak bu durum kızgınlık belirtileri ile açığa çıkarken daha sonra kızgınlığın da getirdiği hissiyatla davranış ve tutumları kötü yönde şekillenmektedir. Filmin sonlarında ise üvey babası ile çölde yalnız başlarına çaresiz kaldıklarında yapmış olduğu hataların ve bu hataların açmış olduğu kötü sonuçların farkına vararak davranış ve tutumlarını iyi yönde değiştirmekte ve üvey babasına karşı daha iyi hissiyatlarla yaklaşmaktadır.

Öte yandan, yukarıda geçen diyalogdan anlaşılacağı üzere Latif gibi bir duruma düşmekten endişe duyan Mehrullah, üvey babasının aile hiyerarşisi altına girmek istemez ve onu filmin son bölümüne kadar kötü biri olarak algılar. Filmde buna ilişkin yer verilen diğer diyaloglara bakıldığında Mehrullah'ın üvey babasına karşı bakış açısı ve ahlâkî anlamda gelişen tavrı ortaya çıkmaktadır.

Üvey baba, tabancasını çalan Mehrullah'ı aramak için evden ayrılırken karısı ile yaptığı konuşma şu şekildedir:

(...)

Anne (Rubab): Ama geri geldiğinde onu kendi öz oğlun gibi seveceğini söylemiştin. O zaman neden ona söylemedin?

Üvey Baba: Evet, söyledim, yüzlerce defa söyledim. Ama bana hiç şans vermedi. Benim bir canavar olduğumu düşünüyor. Ona ne söylemeliydim? “Baban olmaya çok ihtiyacım var” mı demeliydim? Bana çok zor günler geçirtti (...)

Filmin sonlarına doğru ise Mehrullah, üvey babasının motosikletini çalarak şunları dile getirir:

(...)

Mehrullah: Benim ailem onlara sığınacak bir yer verecek kadar sokakta kalmadı. Bizim kendi evimiz vardı, ve ben annemin ihtiyaçlarına yardım için çalışıyordum. Sen muhtemelen seninle evlenmesi için onu kandırdın.

Üvey baba: Sana bu saçmalıkları kim anlattı?

Mehrullah: Bana kimsenin söylemesine hiç gerek yok. Senin bir korkak olduğunu biliyorum. Eğer öyle olmasaydın, annemi ve kız kardeşimi benden ayırmazdın.

Üvey Baba: Sana her zaman evimizde yer var.

Mehrullah: Sen annemden utanmasaydın, beni evden tekmeyle kovardın. Yapabileceğin başka hiçbir şey olmadığı için bunları söylüyorsun.

Bu konuda açığa çıkan bir diğer durum ise filmin başlarında Mehrullah'ın üvey babasına karşı kötü yönde davranışlarını arttırarak sürdürmesi üvey babanın ise iyimser ve şefkatli yaklaşımını bu orantı da azaltarak devam ettirmesidir. Ancak filmin son bölümünde çölde yalnız kalmalarıyla bu durum tersi yönde bir kırılmaya doğru yol alır. Mehrullah bir çocuk olarak çöl ikliminin getirdiği zorluklar karşısında üvey babasına git gide daha çok bağlanmakta, üvey baba ise başına gelen bu felaketlerden ötürü üvey oğlunu suçlamakta ve ona karşı daha öfkeli davranmaktadır.



Görsel 17. Mehrullah ve Üvey Baba - Çöl Sahnesi

Bunlarla birlikte filmde yer alan Mehrullah karakteri, sosyal çevre ve çalışma hayatı üzerinden değerlendirildiğinde yine birçok unsur ile karşımıza çıktığı görülmektedir. Buna dair bilgiler filmin başında verilmeye başlandığı gibi filmin geneline de yayılır.

Mehrullah, şehir içinde bir depoda getir-götür işleri ile uğraşmaktadır. Filmin başında köyüne dönmek için hazırlık yapar. Bu sırada patronu maaşını verirken yaptığı konuşma ile onun uzunca bir süre ailesinden ayrı olduğunu açığa çıkarır.

Patron: Bahşişlerini almıştın ve bu da dört aylık ücretinin yarısı. Kalanını geri geldiğinde vereceğim. Sorun nedir? Belki buraya geri dönmemeyi planlıyor olabilirsin. İşte al.

Bu diyalog aynı zamanda Mehrullah'ın çalışma ortamındaki durumunu ve patronu ile arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Patronu böyle bir söylemde bulunarak bir anlamda Mehrullah'ın hakkını gasp etmekte iken bir anlamda da onu elinde tutmaya çalışmaktadır. Çünkü diyalogda da geçtiği üzere patronu Mehrullah'a "Belki buraya geri dönmemeyi planlıyor olabilirsin" diyerek bu yaklaşımının nedenini açığa çıkarır. Patronunun bu yaklaşımını takındığı yüz ifadesiyle hoş karşılamayan Mehrullah, bir çocuk olarak çaresiz bir konumda olduğundan bu duruma sessiz kalmakta ve bunu kabullenmektedir.

Bu durum köy yaşamı ile karşılaştırıldığında şehir yaşamında özellikle çalışma hayatına bağlı olarak kişilerin kendi menfaatleri doğrultusunda çıkarıcı oldukları ve birbirlerine güvenmedikleri anlaşılmaktadır. Buna ilişkin bir diğer izlenim, filmin ilerleyen bölümünde Mehrullah'ın çalıştığı yere tekrar dönmesiyle açığa çıkar. Mehrullah, döner dönmez kalan parasını patronundan istemesine rağmen patronu onu oyalamakta ve tekrar dönmesini fırsat bilerek ona iş yaptırmaktadır. Bu bölümde patronun masasında ekrana gelen paralar, onun Mehrullah'a olan borcunu ödeyebilecek durumda olduğunu gösterirken patronun bunu vermemesi çıkarıcı tarafını ortaya koymaktadır. Bu nedenle çalışma hayatına bağlı olarak sosyal çevrenin Mehrullah'ı bu yönlü içine çekmesi onun ahlâkî açıdan değişmesine dolayısıyla patronun kasasından para çalmaya kalkışmasına yol açmaktadır.

Çalışma hayatının Mehrullah üzerindeki bir diğer önemli etkisi ise onu erken yaşta bir yetişkin düşünce formuna bürümesidir. Bu sebeple filmin genelinde Mehrullah'ı hep ciddi bakış ve tavırlar içerisinde görmekteyiz. Kısacası iş hayatı onda erken bir olgunluk yaratır. Ancak bu durum kimi zaman değişkenlik göstererek Mehrullah'ın çocuksu yönlerini de ortaya koymaktadır. Bunlar, köye ilk

geldiğinde arkadaşı Latif ile şakalaşması ve yine onunla birlikte şehre gittiğinde denizde oynamasıdır.

Mehrullah'ın çalışma hayatındaki yaşantısına bakıldığında filmde buna dair az bir olguya rastlanır. Bunlardan birisi Mehrullah'ın çalıştığı işyerinde kalıyor olmasıdır. Mehrullah'ın bu yaşantısı, köyünden uzak bir yerde çalışmasından ve ailesine para biriktirmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Zira köyüne dönerken kat ettiği uzun mesafe ve ailesine aldığı hediyeler bunun bir göstergesidir. Bir diğeri ise diyaloglardan anlaşıldığı üzere patronunun ona zam yapmış olmasıdır. Bu durum işyerindeki yaşantısında güvenilir ve işini düzgün yapan birisi olduğu varsayımını ortaya koymaktadır.

Sosyal yaşam alanlarının Mehrullah üzerindeki etkisine bakıldığında, şehir hayatının Mehrullah'ı birçok konuda bilinçlendirdiği ve hayata geniş perspektiften baktığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple, daha önce yukarıda değinildiği üzere arkadaşı Latif ile yaptığı bir konuşmasında onun hayallerini küçümsemekte ve bir anlamda hayatta bilmesi gereken çok şey olduğunu ifade edercesine ona sert söylemlerde bulunmaktadır.

Bu bağlamda Latif'in sosyal çevre, aile, iş ve ahlâkî gelişim yönleri ele alındığında Mehrullah'dan daha karşıt durumlarla karşıımıza çıkmaktadır. Filmde ilk olarak, kendisinin bir köy hayatı sürdürdüğü ve tarım işleriyle uğraştığı görülmektedir. Film içerisindeki diyaloglardan ise ailesinden yoksun, ahlâkî açıdan saf ve masumca davranışlar sergileyen birisi olduğu anlaşılmaktadır. Onun bu durumu büyük oranda sosyal yaşam alanına dolayısıyla sahip olduğu kültürel ve toplumsal değerlere bağlıdır.

Filmde Latif, Mehrullah ile yaptığı bir konuşmada kendi durumunu özetlercesine şunları paylaşmaktadır:

Latif: Benim yerimde olsaydın ne yapardın? Ben bütün gün eniştem için çalışıyorum ve haftada iki üç kez dayak yiyorum. En azından o senin annen. Ben bu durumdan giderek usanıyorum. Keşke çok param olsa, şöyle 20.000 tümen falan. O zaman kendi köyüme giderdim. Mehrullah, bu sefer beni de giderken yanına alır mısın? (...)

Diyalogdan anlaşıldığı üzere Latif, yaşadığı sosyal çevrenin ve toplumsal yaşamın kendisine dayattığı durumlara maruz kalmaktadır. İlk olarak aile kavramı

üzerinden değerlendirildiğinde filmdeki konuşmalarından ve hali hazırdaki durumundan Latif'in bir yetim veya ailesinden ayrı olduğu düşünülebilir. Çünkü yukarıdaki diyalogda da geçtiği üzere eniştesinin yanında çalıştığı ve köyüne dönmek istediği bilinmektedir. Ayrıca Mehrullah'a böyle bir annesi olduğu için ona şanslı gözüyle bakması, aile yaşantısından yoksun bir hayat sürdüğüne dair önemli bir izlenimdir. Diğer taraftan film içerisinde Latif'in ailesine dair hiçbir unsura yer verilmemesi bu konudaki geçerli düşünceleri daha çok pekiştirmektedir.

Bunun dışında Latif'in köy içerisindeki kısıtlı yaşam şekli ve düşünce yapısı Mehrullah'ın köye gelmesiyle değişmeye başlar. Öyle ki, Mehrullah'ın şehirde edindiği tutum ve davranış şekli ve kazandığı para onu da etkilemektedir. Bu sebeple Mehrullah'a bir daha ki sefere kendisini de şehire götürmesini ister. Latif'in tek başına şehre gitmek gibi bir düşüncesinin olmaması ise üç şekilde açıklanabilir. Birincisi bunu sağlayacak parasının olmaması, ikincisi içerisinde bulunduğu yaşam alanının kendisine dayattığı korku ve güvensizlik ve üçüncüsü ailesinden yoksun olduğu için beraberinde bir arkadaşına ihtiyaç duymasıdır.

Latif'in köy hayatı içerisinde çalıştığı işlerde yeteri kadar veya hiç para kazanamaması yine yukarıdaki diyalogdan anlaşılabilir gibi, arkadaşı Mehrullah'ın kendisine verdiği para ve şehirde ısmarladığı yiyeceklerden de bu sonuca varılabilir. Yaşadığı korku ve güvensizlik duygusu ise yanında çalıştığı ve beraber yaşadığı eniştesinden devamlı olarak dayak yemesinden kaynaklandığı söylenebilir. Özellikle köy yaşamında Latif'in olaylardan uzak durduğu veya hiç direnmeden bildiği her şeyi itiraf etmesi bunun sonucudur. Ancak, Mehrullah'la birlikte şehre gittikten sonra kendisinde oluşmaya başlayan güven duygusu ile olaylara karşı direndiği ve yalan söylemelerde bulunduğu görülür. Buna örnek olarak filmin şehir sahnesinde Mehrullah'ın üvey babasına yalan söylemesi ve ondan kaçmaya çalışması verilebilir.

Bu bağlamda Latif'in ahlâkî durumu değerlendirilmeye alındığında yine belli başlı değişimler ve farklılıklar ile karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak, paraya ihtiyacı olduğu halde Mehrullah'ın fırlattığı paraları toplayıp tekrar kendisine vermesi ahlâkî açıdan doğru bir yaklaşım olarak gösterilebilir. Bu durum Latif'in arkadaşlık bağıyla alakalı olduğu gibi sahip olduğu toplumsal değerlerle de ilgilidir. Ancak Latif'in buna karşın bir başka durumu ise anne Rubab'ın Mehrullah'a Latif ile

birlikte yemek göndermesinden sonra açığa çıkar. Mehrullah'ın para fırlattığı sahnede Latif ile anne Rubab arasında şu diyalog geçer:

Anne (Rubab): Latif, Mehrullah bir şey yedi mi?

Latif: Elbette yedi. Benden daha çok yedi. Ona biraz daha yiyecek götürmemi ister misiniz?

Anne (Rubab): Evet.

Mehrullah, annesinin gönderdiği yemeklere kayıtsız kalmasına karşın Latif'in bu söylemi, ahlâkî açıdan her ne kadar doğru bir yaklaşım olmasa da kendi durumunun çaresizliği ve zorluğuna dayalı masumane bir yalan olduğu anlaşılır. Kendisinin ailesinden yoksun olması ve bir anne yemeğine hasret olması onu böyle bir yalan söylemeye iter.

Latif'in ahlâkî açıdan değişimine yönelik bir başka unsur ise daha önce belirtildiği gibi Mehrullah'ın üvey babasına yalan söylemesi ve Mehrullah'ın kaçması için yardım etmeye çalışmasıdır. Onun bu durumu aynı zamanda değişen sosyal yaşam alanlarıyla içten içe bağlıdır. Köy yaşamı içerisinde toplumsal ve kültürel değerlere daha çok ağırlıklı verildiğinden Latif'in bu değerlere bağlı olduğu ve bunlara aykırı davranmaktan çekindiği görülmektedir. Ancak şehir hayatında toplumsal ve kültürel değerlerdeki noksanlık kişisel menfaatleri ön plana çıkardığından Latif'inde bu yönde hareket etmesine dolayısıyla ahlâkî açıdan kötü sayılabilecek tutum ve davranışlar sergilemesine yol açmaktadır.

Son olarak, filmde geri planda tutulan ve Mehrullah için bir amaç niteliği taşıyan kız kardeşler ele alındığında, onların köy hayatı içerisinde anne ve üvey babaları ile yaşadıkları görülür. Henüz yaşça küçük olmaları bazı sosyal olguları yeteri kadar algılamalarını engellerken, yaşadıkları bazı olayları da bir oyun olarak görmektedirler. Buna örnek olarak Mehrullah'ın kız kardeşlerini üvey baba ve annesinden saklamak için eski evin tandırına gizlemesi verilebilir. Bu durumu sorgusuz ve karşı koymaksızın kabullenen kız kardeşlerin ise bunu bir oyun olarak algıladıkları anlaşılmaktadır. Aynı zamanda abileri Mehrullah'a karşı aşırı sevgi beslemeleri de kız çocukların bu tutumunu açıklar niteliktedir.

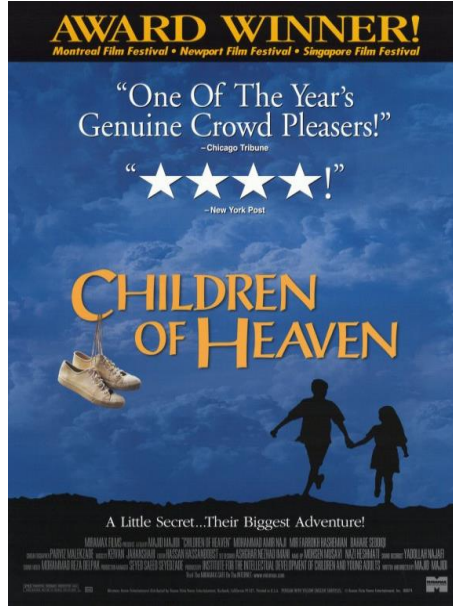


Görsel 18. Mehrullah ve Kardeşleri - Tandır Sahnesi

Burada dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise, kız kardeşlerin abileri Mehrullah'ı sevmelerine karşın, anne ve babalarının sözlerinden çıkmaması ve yaşamlarını onlarla birlikte sürdürmesidir. Bu durum çocukların anne ve babalarına olan bağlılıklarından kaynaklandığı gibi yaşça doğruyu ve yanlışı tam olarak kavrayamadıklarından da gelmektedir. Buna karşın filmde, Mehrullah'ın yaşça daha büyük olduğu ve içerisinde bulunduğu sosyal çevrenin etkisiyle bir bilinç oluşturduğu, bu sebeple yaşananları sorgular bir hale geldiği görülmektedir.

Kız çocukların ailedeki yaşayış biçimlerine bakıldığında ise küçük kız kardeşlerin daha çok oyun oynadığı, diğerlerinden biraz daha büyük olan kız kardeşin ise bazı ev işlerinde annesine yardım ettiği görülür. Büyük kızın annesine ev işlerinden yardım etmesi ise aile içerisindeki konumunu belirlemekle birlikte toplumsal yaşamdaki rolünü de bir anlamda açığa çıkarmaktadır.

3.5.3. Cennetin Çocukları (Children of Heaven - 1997)



Görsel 19. Cennetin Çocukları Film Afışı

3.5.3.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, **Yapım Yılı:** 1997, **Süre:** 1 saat 29 dakika, **Tür:** Drama, Aile, **Dil:** Farsça, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Amir Farrokh Hashemian (Ali), Bahare Seddisi (Zehra), Muhammed Amir Naji (Ali'nin Babası), Fereshte Sarabandi (Ali'nin Annesi), Behzad Rafi (Eğitimci), Dariush Mokhtari (Ali'nin Öğretmeni) (<https://www.imdb.com/>).

Film ilk olarak bir ayakkabı tamircisi görüntüsü ile başlar. Burada Ali isimli çocuk karakter, kız kardeşinin ayakkabılarını tamir ettirmektedir. Ayakkabıları alan Ali, eve dönerken gerekli alışverişleri yapar. Ancak patates almak için girdiği bir dükkânda kız kardeşinin ayakkabılarını bıraktığı yerde bulamaz. Onları istemeden de olsa bir eskici almıştır. Ayakkabıları kaybeden ve onları bulamayan Ali, çaresiz bir biçimde eve döner. Eve döndüğünde ise kız kardeşi Zehra hemen ayakkabıları sorar ve Ali'nin onları kaybettiğini öğrendiğinde üzölmeye başlar. Aynı üzüntü içerisinde Ali, ayakkabıları bulacağına dair söz vererek kız kardeşinden annesine durumu anlatmamasını ister.

Koşarak ayakkabıları kaybettiği yere gelen Ali, burada ayakkabıları bulamayınca tekrar eve dönmek zorunda kalır. Caminin önüne geldiğinde ise cami görevlisi kendisine babasının kırması için bir torba şeker verir. Akşam olduğunda evde şekerleri kırmaya başlayan baba, karısının hasta haliyle halı yıkamasına ve ev

sahibi ile tartişmasına sinirlenirken Ali'yi de annesine yardım etmediği için azarlamaktadır. Aynı akşam Ali ile Zehra ders çalışırken, Zehra, anne ve babasına çaktırmadan deftere yazı yazarak Ali'ye ayakkabıları olmadan nasıl okula gideceğini sorar. Bir müddet bu şekilde tartıştıktan sonra Ali, kız kardeşine kendi ayakkabısını değişimli olarak birlikte giyebileceğini söyler. Kız kardeşi ilk başta bu fikri kabul etmese de Ali onu ikna etmeyi başarır.

Abisinin spor ayakkabısını giyip okula gitmeye başlayan Zehra ilk başlarda bu durumdan utanç duysa da daha sonra öğretmenin spor dersindeki söylemi ile bu tutumu değişmeye başlar. Bu süreçte, sabahları okula giden Zehra, öğlen ders bitimiyle koşarak abisi Ali'nin yanına gelmekte ve ayakkabıları ona geri vermektedir. Ali ise ayakkabıları giyip bu sefer kendisi koşarak okula gitmektedir. Kardeşler bu durumu sürdürürken Ali birçok kez okula geç kalmakta ve müdüründen azar işitmektedir. Zehra ise ayakkabı ile yaşadığı sorunlardan ötürü onu daha fazla giymek istememektedir. Ancak, babalarının yeni bir ayakkabı alacak parası olmadığını bildiklerinden kardeşler bu durumu sürdürmeye devam eder. Yine bu süreçte Ali ve Zehra'nın derslerinde başarılı olduğu ve ev işlerinde ailelerine yardım ettikleri görölür.

Bir gün Zehra, okulun bahçesinde diğer kız öğrencilerin ayakkabılarını incelerken kendi ayakkabısının başka bir kızda olduğunu görür ve onu takibe alarak ders sonunda onu evine kadar izler. Aynı gün, kız kardeşinden sonra okula giden Ali, yine geç kaldığı için okul müdürü tarafından velisini çağırması için gönderilir. Büyük üzüntü içerisinde olan Ali, öğretmenin yardımıyla müdüründen son bir şans daha alır. Okuldan sonra Ali ve Zehra ayakkabıyı giyen kız çocuğun evine gider. Burada kendilerini belli ettirmeden aileyi dışardan izleyen kardeşler, ailenin maddi durumunun kendilerinden daha kötü olduğunu görerek ayakkabıyı istemeden oradan ayrılıp eve dönerler.

Okula gitmediği zamanlarda babasına cami işlerinde yardım eden Ali, bir gün babasıyla bahçe işlerinde çalışmak üzere şehrin lüks semtlerine gider. Buradaki yaşam şartları karşısında hayret ve şaşkınlık içerisinde kalan baba ile oğul bahçe işi yaptırtacak bir villa bulmaya çalışır. Ancak uzun sürenin ardından bir sonuç alamayan baba, bir anlamda oğlunun vesilesiyle bir bahçe işi bulur. Daha sonra kazandığı para karşısında büyük bir mutluluk yaşar. Ancak bisikletle eve dönerken geçirdikleri kaza bu mutluluğun bozulmasına yol açar.

Yine bir gün okuldan ayrılan Zehra, koşarak ayakkabıları abisi Ali'ye yetiştirmeye çalışır ve tam bu sırada abisinin hediye ettiği tükenmez kalem düşürür. Kalem Zehra'nın ayakkabısını giyen Abil isimli kız bulur ve Zehra'nın arkasından seslenerek ona vermek ister, ancak sesini duyuramaz. Daha sonra kalem çok hoşuna gitse de ertesi gün kalem Zehra'ya verir ve böylelikle aralarında bir dostluk başlar. Bir gün birlikte okula giderken Zehra, Abil'in yeni bir ayakkabı giydiğini fark eder ve eski ayakkabıyı sorar. Abil ise eskidiği için annesinin onu attığını söyler. Zehra bu duruma tepki gösterse de kabullenmekten başka bir şey yapamaz.

Yaşanılan bu süreçte ise Ali, okullararası 3. ve 4. sınıflar için atletizm koşu yarışması düzenlendiğini öğrenir. Her ne kadar yarışa ilgi duysa da sahip olduğu ayakkabı ile buna katılamayacağını farkındadır. Bir gün, yarışmanın 3.'lük ödülünün bir spor ayakkabı olduğunu öğrenmesi, kız kardeşine yeni bir ayakkabı hediye etme fırsatını doğurur. Yarışmaya katılmak için geç kalmış olan Ali, tüm ısrar ve azmiyle kendisini yarışmaya dâhil eder. Daha sonra bu durumu kız kardeşiyle paylaşarak ona yeni bir ayakkabı hediye edeceğini dile getirir.

Yarışmaya katılan Ali, daha önce okula yetişmek için yapmış olduğu koşuşların deneyimiyle kendisini ön sıralara kadar taşımaktadır. Birinciliğe kadar yükseldiğinde ise 3.'lük ödülü olan ayakkabıları kaybetme duygusuyla kendisini birkaç sıra geriye doğru çekmeye ve 3. sırada kalmaya çalışır. Ancak yarışın son anlarına doğru düşerek ön taraftan birkaç sıra daha kopması ve ilk üç sıranın aynı hızda yarışı sürdürmesi Ali'nin heyecanlanıp telaşa kapılmasına ve var gücüyle koşmasına yol açmaktadır. Bu nedenle Ali farkına varmadan yarışmayı birinci bitirir. Ancak ayakkabı ödülünü kaybettiği için bu duruma hiç sevinememekte hatta üzülmemektedir.

Filmin son bölümünde ise beklenmedik bir sürpriz ile karşı karşıya kalınır. Ali, ayakkabıyı kaybetmenin üzüntüsü ve hayal kırıklığı ile eve dönerken, baba Karim, alışveriş yaparken oğlu Ali ve kızı Zehra için ayakkabı aldığı görülür. Bu sebeple çocukların zorluklar karşısında göstermiş olduğu çaba ve doğru davranışlar onlara mükâfat olarak geri dönmektedir.

3.5.3.2. Filmin Konusu

Film, bir çift ayakkabı üzerinden iki kardeşin yardımsever, zorlu ve mücadeleci hayatlarını ele almaktadır. Filmde Ali isimli çocuk karakter, kız kardeşi Zehra'nın ayakkabısını kaybettiğinden bu duruma geçici bir çözüm olarak, kendi ayakkabısını kız kardeşi ile paylaşmakta ve bu şekilde iki kardeş okula gidip gelmektedir. Bu süreç içerisinde kendisi ve kız kardeşinin zorlu anlar yaşaması, kimi zaman birbirlerine karşı sitem etmelerine yol açsa da ailelerinin maddi durumu ve birbirlerine olan sevgi bağları bu durumu sürer hale getirmektedir. İçerisinde oldukları bu kısır döngü, bir gün Ali'nin okullararası düzenlenen bir koşu yarışmasında üçüncülük ödülünün bir spor ayakkabı olduğunu öğrenmesi ile değişmeye başlar. Ancak yaşanan talihsizlikler sonucu kardeşlerin bütün hayalleri suya düşer. Bu sırada baba Karimin eve bir sürpriz ile dönecek olması ise aslında bu hayallerin hiç de boş olmadığını göstermektedir.

3.5.3.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Ali

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 9

Eğitim: 3. Sınıf Öğrencisi

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 20. Ali

Davranışsal Özellikleri

Bir çocuk olarak sessiz, sakin ve uslu birisi olan Ali, genel anlamda aile içerisinde ebeveynlerinin sözünü dinleyen bir davranış sergilemektedir. Filmin başında görüldüğü üzere kız kardeşinin ayakkabısını kaybetmesi onu korku ile karışık bir telaş içerisinde davranmasına ve istemeden de olsa etrafına zarar vermesine neden olur. Bu davranışındaki temel neden ise her çocuk gibi onun da karşılaştığı zor ve korku dolu olaylar karşısında ne yapacağını bilememesi ve bir çıkar yol aramaya çalışmasından kaynaklanır.

Ali'nin bir başka özelliği ise günlük hayatta diğer çocuklarla pek fazla vakit geçirmemesi ve ailesine yardım etmesidir. Buna ilişkin filmde Ali'nin babasına cami ve bahçıvanlık işlerinde yardım ettiği görülür. Ayrıca filmde Ali'nin

büyüklerine karşı saygılı yaklaşımları ise kimi yerlerde dikkat çeken ayrı bir unsurdur. Özellikle okulda öğretmenleri ile konuşmaya başlamadan önce parmak kaldırarak söz istemesi ve evde babasının kendisini azarlarken hiç ses çıkarmadan oturması bunun belirgin örneklerindedir.

Psikolojik Özellikleri

Filmde kız kardeşinin ayakkabısını kaybeden Ali, genel anlamda endişe ve üzüntü halleri ile duygusal yönünü açığa çıkarmaktadır. Onun bu halleri, üstlendiği sorumluluğu yerine getirememesinden ziyade, ailesinin maddi açıdan yeni bir ayakkabı alamayacak olmasından ötürüdür. Bir anlamda aile ebeveynlerine yönelik empati kuran Ali, onların bu durum karşısında çaresiz kalmasını istemediği için ayakkabısını kız kardeşi ile paylaşmaktadır. Ali'nin bu davranışı onun yardımsever ve iyi yönünü ortaya koymakla birlikte yapmış olduğu hatayı bir anlamda telafi etme duygusunda olduğunu da göstermektedir.

Bir başka açıdan bakıldığında Ali'nin duygusal anlamda ailesine düşkün biri olarak yansıtıldığı görülmektedir. Onun bu durumu filmde kardeşinin üzülmesine dayanamaması ve çareler araması, diğer çocuklarla oyun oynamak yerine hasta annesi ile ilgilenmesi ve boş zamanlarında babasına yardım etmesi şeklinde verilebilir. Duygusal anlamda açığa çıkan bir başka özelliği ise onun filmin sonlarına doğru büyük bir istek ve arzu içinde olmasıdır. Bunun temel nedeni kız kardeşine yeni bir ayakkabı hediye edebilmek için okullararası koşu yarışmasına katılmak istemesinde yatar. Yarışmada üçüncü olmak istemesi ise Ali'nin kanaatkâr, masumane ve saf düşünce yapısını ortaya koymaktadır.



Adı: Zehra

Cinsiyet: Kız

Yaş: 7-8

Eğitim: İlkokul Öğrencisi

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 21. Zehra

Davranışsal Özellikleri

Zehra, filmde abisi gibi saygılı, çalışkan, kanaatkâr ve yardım sever tutum ve davranışları ile dikkat çekmektedir. Buna ilişkin olarak; ebeveynlerine karşı saygılı

olması ve onların sözlerini dinlemesi, ev işlerinde annesine yardım etmesi ve abisinin ayakkabısı ile okula gitmeyi kabul etmesi verilebilir. Ayrıca bir kız çocuk olarak olumsuz durumlar karşısında üzüntüsünü çabuk belli etmekte ve kimi zaman kırılgan tavırlar sergilemektedir. Buna örnek olarak abisinin ayakkabıyı kaybetmesi sonucu üzülmeye ve kimi zaman ufakta olsa serzenişte bulunması gösterilebilir.

Psikolojik Özellikleri

Duygusal anlamda bakıldığında Zehra, ayakkabısı kaybolduğu için abisine göre daha üzgün ve daha mutsuzdur. Çünkü ailesinin maddi durumu gereği kendisinin giyebileceği yalnız bir ayakkabısı vardır ve bunun abisi tarafından kaybedilmiş olması içerisinde bulunduğu duygu durumunu daha açıklar niteliktedir. Dolayısıyla abisi gibi ebeveynlerinin durumunu düşündüğünden bunu onlara söylemek istemez ve yaşanan süreçte abisinin ayakkabısını giymeye başlar.

Diğer yandan Zehra'nın bir kız olarak yaşanan zorluklar karşısındaki duygusal hassasiyeti filmin birkaç bölümünde izleyiciye yansıtılmaktadır. Bir sahnede abisinin ayakkabılarından birini su kanalına düşürmesi sonucu bu duruma ağlayarak üzüldüğü görülürken, başka bir sahnede abisinin ayakkabılarını yağmur altından almak için evin bahçesine gece çıkamaması ve abisini uyandırarak göndermesidir. Onun bu durumu hem abisinden yaşça küçük olmasından hem de bir kız çocuğu olarak bazı ürkütücü olaylar karşısında daha az güven duygusu yaşamasından kaynaklanmaktadır.



Adı: Abil

Cinsiyet: Kız

Yaş: 6-7

Eğitim: İlkokul Öğrencisi

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 22. Abil

Davranışsal Özellikleri

Abil, filmde pek fazla gözükmemekle birlikte davranışsal açıdan okula neşe içerisinde gidip gelmesi ve ailesi ile iyi ilişkiler içerisinde olması gösterilebilir. Ayrıca bir gün okul çıkışı kalemini düşüren Zehra'ya kalemi geri vermeye çalışması yardımsever bir tutum içerisinde olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Psikolojik Özellikleri

Psikolojik açıdan bakıldığında Abil'in dikkate değer birkaç yönü kendisini göstermektedir. Bunlardan biri, ailesiyle yoksul bir hayat sürmesine ve babasının kör olmasına karşın hayata neşe içinde bakmasıdır. Bir başka yönü ise Abil'in okul içerisinde sessiz ve yalnız zaman geçirmesidir. Bu, kendisinin dış çevreye karşı ne kadar çekimser olduğunu göstermekle birlikte okul içerisindeki arkadaşlık bağlarının henüz oluşmadığını da ortaya koymaktadır. Ancak bir gün Zehra'nın kalemini bulup ona vermesiyle yeni bir arkadaşlık bağına oluşturmaya başlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Abil'in kalemi bulduğu zaman, kaleme karşı olan ilgisidir. Kalemi her ne kadar çok beğenmiş olsa da onu Zehra'ya geri vermeyi daha doğru bulur.



Görsel 23. Ali Rıza

Adı: Ali Rıza

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 5-6

Eğitim: Bilinmemekte

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Davranışsal Özellikleri

Sosyal yaşam alanı ve şartlarına bağlı olarak karakterin oyun oynamak için arkadaş arayışı içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle dış çevreye karşı oldukça merak ve sıcakkanlı bir yaklaşım halindedir. Filmde yalnızca Ali ile oyun oynarken yansıtılmıştır.

Psikolojik Özellikleri

Filmdeki konuşmalarından yalnızlık duygusu içerisinde olduğu ve oyun oynayacak arkadaşı olmadığından dış çevreyle iletişim kurmaya çalıştığı anlaşılır. Onun bu uğraşı her çocuk gibi kendisinin de birlikte vakit geçireceği bir arkadaşına ihtiyaç duymasından kaynaklanır. Aynı zamanda kendisiyle ilgilenecek ebeveynlerinin yanında olmaması ve ev içinde kilitli kalması onun bu duygu durumunu açığa çıkarmakta ve ne denli yoğunlaştığını göstermektedir.

3.5.3.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Majidi'nin bir önceki baba filminde olduğu gibi bu filmde de aile olgusu ön plandadır. Filmde baskın öge olarak yer alan Ali ve Zehra adındaki iki kardeş, şehrin ekonomik anlamda düşük ve kültürel anlayışın daha yüksek olduğu bir bölgede yoksul bir ailede yaşamaktadır.

Filmde yer alan çocuklara ilk olarak aile kavramı üzerinden bakıldığından belli bir yaşantı ve kültürel anlayışa bağlı olarak izleyici karşısına çıktığı görülmektedir. Buna ilişkin olarak ilk izlenimler filmin başında Ali'nin evin ihtiyaçları için dışarıda alışveriş yapması ve Zehra'nın evde bebeğe bakması gösterilebilir. Genel anlamda toplum kültürüne bağlı bu anlayış ve yaşam biçimi; erkek çocukların belli bir yaştan sonra babalarının aile içerisindeki sosyal rollerini üstlendiğini, aynı şekilde kız çocukların da aile içerisinde annelerinin sosyal rollerini üstlendiğini açığa çıkarmaktadır.

Bu durumu Hökelekli şöyle açıklamaktadır:

Kadın ve erkeğin beden yapılarındaki ve yeteneklerindeki farklılaşma, aile içerisindeki rol farklılaşmasının ilk ve en önemli kaynağını oluşturur. Buna ilaveten gelenekler, inançlar ve toplumsal kalıp yargılar da bu konuda belirleyici rol oynar. “Anne” ya da “baba” olma, öncelikle “kadın” ve “erkek” olma şeklindeki cinsiyet farklılaşması ve buna dayalı olarak geliştirilen cinsiyet kimliği ile yakından ilişkilidir (...) (Hökelekli, 2016, s. 176).

Bir başka açıklama ise şu şekildedir:

(...) Çocukların duygusal ve toplumsal gelişimi üzerinde anne ve babaların doğrudan doğruya etkili oldukları görülür. Öncelikle, anne babalar büyük uyarı kaynaklarıdır ve çocukların taklit edebilecekleri ilk modellerdir. Çocuklar kendi cinsiyet kimlik ve rollerini kendi cinsi anne ya da baba ile özdeşleşerek öğrenirler. Çocuğun cinsel kimliğini kazanmasında babanın anneden daha önemli olduğu savunulmuştur (Hökelekli, 2016, s. 186).

Filmin geneline yayılan bu durum görsellerle aktarıldığı gibi anne ve babanın söylemleri ile de daha çok ön plana çıkmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde çocukların babası Karim, Ali'yi annesine yardım etmediği için onu şu sözlerle azarlamaktadır:

(...)

Karim: Sen, çocuk! Yemek, uyku ve oyun dışında, başka birşey bilmez misin? Artık küçük bir çocuk değilsin, 9 yaşında oldun. Senin yaşındayken, ben anne-babama yardım ederdim. Niçin beni delirtiyorsun? Bütün bunlar sana birşey

ifade etmiyor mu? Yaptığın tek şey, etrafta oynayıp durmak. Ya annen hastalansaydı?

(...)

Karim'in bu sözlerinden, onun çocukken aile yaşamında edindiği değerleri oğluna aktarmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Böylelikle Ali'nin hem bir erkek hem de ailenin en büyük çocuğu olarak sahiplenmesi gereken roller filmin başında vurgulanmaktadır.

Aynı şekilde bundan önceki bir diğer sahnede anne, yapmış olduğu bir söylem ile kızı Zehra'nın aile içerisindeki toplumsal rolünü açığa çıkarmaktadır.

Anne: Ali, Zehra'ya söyle, eğer bebek uyuduysa patatesleri soysun.

Burada Zehra'nın annesi gibi ev işi yaparak onun üstlediği rollerin kendisinde yer edinmeye başladığı anlaşılabilir. Zira bundan sonraki sahnelerde Zehra'nın bebeği ayağında sallayarak uyutması, evin avlusunda kuruyan çamaşırları toplaması ve babasına çay doldurarak hizmet etmesi aile içerisindeki sosyal rolünü daha çok belirginleştirir.

Filmin ilk bölümünde gelişen bu olaylar ilerleyen bölümlerde de benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlara ilişkin olarak; Ali'nin camide babasına yardım ettiği ve bahçıvanlık işleri için onunla birlikte şehrin lüks semtine gittiği, Zehra'nın ise evde bulaşık yıkama ve bebeğe bakma gibi görevler üstlendiği sahneler verilebilir. Aynı durum film içerisinde pek yer almasada Abil karakterinde de görülür. Abil'de yaşadığı sosyal çevre ve aile yaşantısına bağlı olarak ebeveynlerine daha çok bağlıdır. Filmin bir sahnesinde kör olan babasına işe giderken yardım etmesi bu durumu bir anlamda özetler niteliktedir.



Görsel 24. Karim - Diyafon Sahnesi

Çocukların aile içerisindeki bu durumu kültürel bir yaklaşım ve ebeveynlerine olan bağlılıklarıyla açıklanabileceği gibi aynı zamanda yaşadıkları sosyal çevre ve ailelerin maddi durumu ile de ilişkili olduğu görülebilmektedir. Bu durum, Ali ve

babasının bahçe işleri için gittiği şehrin lüks semtindeki sosyal yaşam şekilleri ile karşılaştırılarak daha anlaşılır hale gelmektedir. Ülkenin zengin bir kesimini

içerisinde barındıran bu bölge, ilk bakışta yapıları ve sosyal yaşam alanlarındaki nizami görüntüsü ile dikkat çekmektedir. Ali ve babası bu durum karşısında hayran ve şaşkınlık içerisinde kalmakla birlikte babanın tutum ve davranışları bu yaşam alanına uyum sağlayamadığını göstermektedir. Buna örnek olarak, baba Karim'in ilk kez bir villanın kapısındaki diyafona konuşması ve kendini ifade edememesidir. Bu durumun babanın eğitim düzeyi ile alakalı olduğu, Ali'nin diyafonda kendilerini daha doğru bir biçimde ifade etmesiyle açığa çıkar.

Ali ile babası Karim'in buldukları bu yaşam alanı lüks bir yapıya sahip olmakla birlikte villalardaki diyafonlardan anlaşılacağı üzere korunaklı bir yaşam şeklini de ifade etmektedir. Bu yaşam şeklinin aile içerisindeki yansımalarına bakıldığında çocukların sosyal çevredeki durumları daha iyi anlaşılmaktadır.

Ali, babası ile geldiği bu bölgede bahçe işi ararken istemeden de olsa başka bir çocukla tanışır. Onunla villanın diyafonu üzerinde geçen konuşması, ikisi arasındaki sosyal çevre ve aile yaşamına bağlı durumları belli ölçekte açığa çıkarmaktadır.

Ali Rıza: Kim o? Kim o? Kimsiniz? Neden cevap vermiyorsun, ufaklık? Gittin mi?

Ali: Burdayım. Bahçıvan lazım mı diye babana sorar mısın?

Ali Rıza: Evde değil.

Ali: Annene sor.

Ali Rıza: O da evde yok. Sadece büyükbabam ve ben varız.

Ali: O zaman gidip büyükbabana sorsana.

Ali Rıza: Sen Bahçıvan mısın?

Ali: Hayır, babam bahçıvan.

Ali Rıza: Baban nerede?

Ali: Yolun karşısında oturuyor. Büyükbabana soracak mısın?

Ali Rıza: Önce bana adımı söyle.

Ali: Benim adım Ali.

Ali Rıza: Benim adım da Ali Rıza. Kaça gidiyorsun?

Ali: Üçüncü sınıfa gidiyorum. Gidip büyükbabana sormayacak mısın?

Ali Rıza: Soramam şu anda uyuyor.

Ali: Neden baştan söylemedin?

Baba (Karim): Hadi gidelim Ali.

Ali Rıza: Ali içeri gelip benimle oynamak ister misin?

Ali: Gitmem gerekiyor.

Diyalogdan da anlaşıldığı üzere Ali Rıza, yer aldığı yaşam alanına ve aile yaşantısına bağlı olarak Ali gibi ebeveynlerine yardım etmek durumunda olmadığı hatta özenle ailesi tarafından koruyup muhafaza edildiği anlaşılmaktadır. Ali Rıza'nın bu durumu onun aile içerisinde tüm çocukluk vasıflarını korumasını sağlarken aynı zamanda sosyal yaşam ortamlarından oldukça uzak ve yalnız kalmasına yol açmaktadır. Bu nedenle kendisi ile birlikte vakit geçirecek ve oyun oynayacak bir arkadaşına ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla Ali ile konuşmasında onu kendisi ile oyun oynaması için içeri davet eder. Ancak Ali, babasına yardım etmekte olduğundan ve yetiştiği aile kültürüne bağlı olarak onun sözünden çıkmadığından bu teklifi geri çevirir. Keza iş için eve girdiklerinde bile Ali, babasının onayını almadan Ali Rıza ile oyun oynamaya yanaşmaz. Diğer yandan Ali Rıza da aile gözetimi altında bulunduğundan diğer çocuklar gibi dışarıda oyun oynayamamaktadır. Bu nedenle Ali Rıza'nın dışarıya ilgi duyması onun ev diyafonu ile açığa çıkar. Ali Rıza'yı ev içerisinde bu duruma iten temel neden ise yine diyalogdan anlaşılacağı üzere evde kendisiyle vakit geçirecek bir ebeveynin veya kardeşinin olmaması ve büyükbabasının kendisiyle ilgilenemeyecek kadar yaşlı olmasıdır.

Filmin bu kısmında sosyal yaşam alanlarına ve aile yaşantılarına bağlı olarak Ali ve Ali Rıza arasındaki dikkat çeken önemli bir unsur, ebeveynlerin onlara yaklaşım şeklidir. Filmin başlarında Ali'nin babası Karim, oğlunu azarlarken onun oyun oynamaktan çok ailesine yardım etmesi gerektiğini vurgulaması Ali'nin aile hayatı içerisindeki çocukluk vasıflarının kısıtlandığını ve bir yetişkin gibi birtakım roller üstlendiğini göstermektedir. Ali Rıza ise her ne kadar sosyal ve aile hayatı içerisinde rahat bir yaşam sürse de ebeveynlerinden çoğu zaman yoksun olması ve oyun oynayacak arkadaşının olmaması onun da bir anlamda çocukluk vasıflarını yeteri kadar yerine getiremediğini gösterir. Bu durum iki karakter üzerinden hem

belirgin bir farkı ortaya koymakta hem de çocuk olarak kendilerinde yer edinen bazı ortak özellikleri açığa çıkarmaktadır.

Ali ve Ali Rıza üzerinden verilen bu sosyal yaşam biçimindeki farklılıklar filmin geneline de yansıtılmaktadır. Bununla ilgili olarak filmin başlarında yoksul kesimde yaşayan çocukların yıkık dökük çevrelerde kısıtlı imkânlarla top oynadıkları görülürken, filmin bir başka sahnesinde Ali ve babasının bahçe işi aradığı zengin kesimde bazı çocukların bisiklet bindiği görülür. Bu durum maddi olanaklara bağlı olarak sosyal yaşam biçimini ve çocuk oyunlarındaki kültürel anlayışı ortaya koyarken aynı zamanda ülkenin sosyo-ekonomik durumu hakkında da bilgi edinmemizi sağlamaktadır.



Görsel 26. Çocuklar - Bisiklet Sürme Sahnesi



Görsel 25. Çocuklar - Sokakta Top Oynama Sahnesi

Çocuk oyunlarındaki kültürel anlayışa ilişkin bir başka sahne ise Ali ve Zehra'nın ayakkabı yıkarken sabun köpükleri ile oynamalarıdır. Bu, içinde buldukları ailevi durumun onları her ne kadar çocuksu eylem ve oyunlardan uzaklaştırmaya ve bir yetişkin gibi davranmaya yöneltse de, var olan çocuksu duygularının bir iş yaparken bile açığa çıktığını göstermektedir. Gerçekleştirmiş oldukları bu basit ama masumane oyun anlayışları yaşam şartlarının onlara sunduğu olanaklarla alakalıdır.



Görsel 27. Ali ve Zehra - Köpükle Oynama Sahnesi

Çocukların oyunlarında kültürel bir anlayış görülmektedir. Bu kültürel anlayış maddi durumları iyi, aile çocuklarından maddi durumları kötü, aile çocuklarına göre değişmektedir. Yoksul aile çocuğu elindeki oyuncuğun veya sahip olduğu şeyin değerini bilirken, varlıklı aile çocuğu sahip olduğu şeyin pek önemine varmaz. Kısaca değerlendirmek gerekirse; Bir yanda fakirlikten doğan, emeğe ve toplumsal olana saygı varken, diğer tarafta zenginlikten doğan, emeğe ve toplumsal olana saygı yoktur. Dolayısıyla kültürdeki etken özelliklerden birisi maddi açıdan toplumun ekonomik durumudur (Erdoğan vd., 2011, s. 12).

“Oyun insanın kendisinin içinde yaşıadığı hayatı öğrenmedir. Oyun kültürü hayatın içinden gelir ve hayatı öğretir. Oyunla çocuk sosyalleşir. Oyun kültürü başkasının hayatından geldiğinde yaratılan da başkasınındır (...)” (Erdoğan vd., 2011, s. 169). 19. yüzyılın tanınmış eğitim felsefecisi olan Carlotta Lombroso ise oyunla ilgili şu açıklamada bulunur: “Oyun, çocuk için bir iştir; çalışmanın yetişkin için olduğu gibi oyun da çocuk için ciddi ve önemlidir; oyun çocuğun gelişim araçlarından biridir ve nasıl bir ipek böceği sürekli olarak yaprak yeme gereksinimi duyuyorsa çocuk da oyun oynama gereksinimi duyar” (Akt., Elkind, 1999, s. 90).

Son olarak, filmde toplum ve aile yaşamına bağlı olarak açığa çıkan çocuk olgusu filmin son bölümünde daha belirgin bir biçimde ortaya koyulmaktadır. Bu kısımda yarışa hazırlanan çocukların ülkenin çeşitli bölgelerinden gelmiş olması onlar arasındaki yaşamsal farkları büyük ölçüde yansıtmaktadır. Yarışa katılan Ali ve arkadaşları hocaları ile kamyonet arabasının kasasında gelirken diğer çocukların aileleri ile birlikte kendi arabalarında geldiği görülür. Dolayısıyla bu çocukların Ali ve arkadaşlarına kıyasla ekonomik gelir düzeyi daha yüksek aileden oldukları anlaşılır. Bunu açığa çıkaran bir diğer unsur ise Ali ve arkadaşların yarış için kendi spor kıyafetleri olmaması ve hocalarının verdiği tişörtleri giymesidir. Filmde buna dair Ali Rıza ile Ali arasındaki sosyo-ekonomik durumlarını yansıtan kıyafet farklılıkları da gösterilebilir.

Yine yarış sahnesinde dikkat çeken bir diğer nokta, yarışa Ali ve arkadaşları hocaları ile gelirken diğer çocukların ebeveynleri ile katılmış olmalarıdır. Filmdeki başka bir sahneden bu durumun aile ekonomisi ve yaşam şartları ile alakalı olduğu anlaşılabilir. Bu sahnede Ali, okula üçüncü kez geç kaldığı için okul müdürü tarafından ebeveynlerinden birini çağırması istenir. Ali'nin verdiği cevaplar ise bir

anlamda aile ebeveynlerinin zorlu yaşam şartları altındaki durumlarını ortaya koyar.

(...)

Okul Müdürü: Çık dışarı. Hadi durma. Git. Beni duyuyor musun? Babanla birlikte geri geleceksin.

Ali: Babam şu anda işte öğretmenim.

Okul Müdürü: O zaman yarın seninle gelmesini söyle. Hadi bakalım.

Ali: Ama ya-yarında işe gitmek zorunda.

Okul Müdürü: O zaman annenle gel.

Ali: Annem çok hasta öğretmenim.

Okul Müdürü: Bahane kabul etmiyorum. Sen çok sorumsuz bir öğrencisin. Bunu, bunu kesinlikle kabul edemem tamam mı? Hadi git. Git, hadi.

Diyalogda ifade edildiği üzere Ali'nin ebeveynleri, yaşam şartlarının zorluklarından ve buna karşı mücadelelerinden ötürü çocuklarına ayıracak vakitlerinin olmadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle yarışta Ali ve arkadaşlarının ebeveynlerinin yanında olmaması, sosyal yaşam şartlarının yol açtığı bir durum olarak görülebilir. Diğer yandan, ekonomik düzeyi yüksek aile yaşamlarında ebeveynler çocuklarına ilgi ve destekte bulunurken, ekonomik düzeyi düşük aile yaşamlarında daha çok çocukların ailelerine yardım ve destekte bulunduğu görülür. Bu hem kültürel hem de ekonomik gerekçelere bağlı bir durumdur.

Filmde çocukların sosyal yaşamlarındaki yerine dair en dikkat çeken olgu ise hiç kuşkusuz eğitimidir. Ali ve Zehra'nın gittikleri okul ve eğitim sistemine bakıldığında bu durum belirli ayırım ve özelliklerle kendisini göstermektedir. İkisinin okulu aynı bölgede olmasına karşın Ali'nin gittiği okulda yalnızca erkek öğrenciler, Zehra'nın gittiği okulda ise yalnızca kız öğrenciler eğitim görmektedir. Ali ve Zehra'nın koştukları yollara ve okul binalarının duvarlarına bakıldığında okulların aynı alanda bulunduğu ancak girişlerin ve eğitim verilen kısımların ayrı olduğu izlenimi çıkarılabilir.

Kız ve erkek öğrenciler arasındaki diğer ayrımlara bakıldığında kız öğrencilerin okula üniforma ile gittikleri erkek öğrencilerin ise sivil kıyafetle gittiği

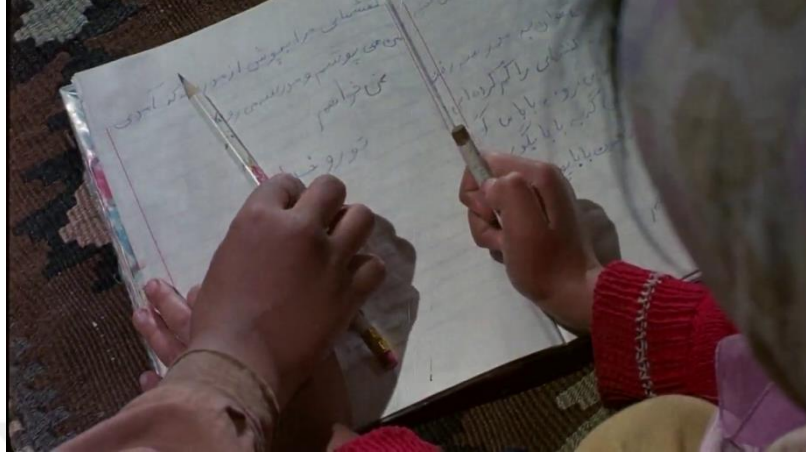
görülmektedir. Bir başka ayırım ise kız öğrencilere bayan öğretmenlerin erkek öğrencilere ise erkek öğretmenlerin ders vermesidir. Eğitim sistemindeki bu anlayışın ülkedeki İslami geleneğe bağlı bir yönetim ve yaşam şeklinden kaynaklandığı bir gerçektir. Bununla ilgili konuya çalışmanın ikinci bölümünde değinilmiştir.

Öğrencilerin eğitim hayatındaki dikkat çeken özelliklerinden birisi de onların öğretmenlerine karşı olan tutum ve davranışlarıdır. Bununla ilgili olarak Ali karakterinin okula her geç kaldığında öğretmenleri ile konuşurken parmak kaldırarak söze başlaması gösterilebilir. Aynı durum Zehra'nın eğitim hayatında da geçerli bir kuraldır. Bunların dışında öğrencilerin eğitim gördükleri okul, yaşanan sosyal çevrenin ekonomik boyutunu da gözler önüne sermektedir. Ali ve Zehra'nın gittiği iki okulun binası da filmde yer aldığı üzere oldukça eski ve her yönü ile yıpranmış bir haldedir. Bu durum, daha önce bahsedildiği gibi çocukların yer aldıkları sosyal yaşam alanlarını belirtir niteliktedir.

Yönetmen, aynı zamanda Ali ve Zehra üzerinden çocuk karakterlerin eğitim hayatlarının aile içerisindeki yansımalarını aktarmaktadır. Buna örnek olarak filmin ilk bölümünde Ali ve Zehra'nın ebeveynleri ile iç içe yaşadıkları tek odalı evde ders çalışmaları gösterilebilir. Burada önemli olan nokta, aynı oda içerisinde yaşamalarına karşın ebeveynlerin çocukların eğitimlerine duyarlı olmalarıdır. Bunun en önemli göstergesi evde bulunan televizyonun çocuklar ders çalışırken kapalı tutulmasıdır. Bir başka sahnede ise yemek yerken televizyonun açık olduğu görülür. Aile içerisinde yer edinmiş bu yaşam tarzı aynı zamanda belli bir kültürel anlayışında göstergesidir. Çünkü televizyonun yalnızca yemek sırasında açılması ve gün boyunca kapalı tutulması, ailede genel kabul görmüş bir kuralın izahıdır. Televizyonun vakit geçirmeye yönelik bir araç olduğu genel anlamda kabul görüldüğünden aile ebeveynlerinin buna karşı tutumundaki nedeni de açığa çıkmaktadır.

Çocuk karakterler üzerinden açığa çıkan ve filmin temel yapı taşını oluşturan bir diğer önemli konu ise Ali'nin ayakkabısını kız kardeşi Zehra ile paylaşmasıdır. Açığa çıkan bu durum, ilk olarak Zehra'nın ailesine duyurmadan ders çalıştıkları sırada abisine defter üzerinden yazı yazmasıyla başlar. Bu şekilde tartışılmaya başlanan konu Ali'nin ayakkabısını kız kardeşiyle paylaşması ve onu ikna etmesiyle son bulur. Kardeşlerin deftere yazı yazarak yaşamlarındaki ufak bir

ayrıntının kendileri için nasıl önemli bir sorun olduğunu izleyiciye aktarması, yönetmenin sinema dili ile de yakından alakalıdır. Onun kullanmış olduğu bu metafor izleyiciye hayat dersi verir niteliktedir.



Görsel 28. Ali ve Zehra - Deftere Yazı Yazma Sahnesi

Kardeşlerin bu sahnede gerçekleştirdikleri konuşma şu şekildedir:

Zehra: Ali, yarın okula neyle gidicem. Ayakkabısız okula gidemem ki, öğretmenim bana çok kızar.

Ali: Ne kadar aptalsın. Onların yerine terliklerini giyebilirsin.

Zehra: Sana çok kızgınım. Önce ayakkabılarımı kaybettin. Şimdi de bana okula giderken terlik giy diyorsun.

Ali: İstersen benim ayakkabılarımı giyebilirsin. En azından bu hiç ayakkabı giyememekten iyidir.

Zehra: Sana çok kızgınım.

Ali: Benim spor ayakkabılarımı giyebilirsin. Sen okuldan gelince ben giyerim.

Zehra: Senin ayakkabılarını giymek istemiyorum.

Ali: Tanrı aşkına! Yalvarırım benim ayakkabılarımı giy! Bu senin olsun (yeni bir kurşun kalem verir.)

Diyalogda Ali'nin ayakkabılarını giymesini için kız kardeşini ikna etmeye çalışması ebeveynlerinin duymasından ziyade onların yeni bir ayakkabı alacak paralarının olmamasından kaynaklanmaktadır. Buna ilişkin olarak filmin bir başka

sahnesinde Ali, kız kardeşinin kendisini babasına şikâyet edeceğini söylemesinden dolayı şunları dile getirir:

(...)

Zehra: Hepsi senin suçun! Ya hemen gidip onları bulursun ya da seni babama şikâyet ederim.

Ali: Hiç durma! Git söyle hemen! Ceza verse bile umrumda değil. Ama parası olmadığı için sana yeni bir ayakkabı alamayacak ve bu yüzden üzülp acı çekecek.

(...)

Kardeşlerin sürdürmeye devam ettikleri bu durum, onların ailelerine olan bağlılıklarını ve sevgilerini ortaya koyarken, bir çocuk olarak ailelerinden gizli hareket ettikleri algısını da izleyiciye yansıtır. Çocuklardaki bu gizemli durum filmin bir sahnesinde, Ali'nin gece yatarken anne ve babasının konuşmalarını gizlice dinlemesiyle açığa çıkmaktadır. Bu, çocukların ilerleyen yaşlarıyla birlikte aile yaşantılarındaki durumlara daha çok ilgi duymasıyla alakalıdır.

Çocuğun aile içerisindeki sosyal rolüne tekrar bakıldığında komşular ile aile arasındaki iyi ilişkilerin temsili olarak da görülmektedir. Buna örnek olarak filmde Zehra'nın boş tabağı komşuya geri götürmesi ve Ali'nin bir başka komşuya yemek götürmesi verilebilir. Bu, kültürel bir anlayışı ve komşular arasındaki bağı ifade etmekle birlikte çocukların aile içerisindeki rollerini bir kez daha betimlemektedir.

Son olarak, yönetmenin diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de vurgulamaya çalıştığı en önemli konulardan birisi de ahlâk anlayışıdır. Daha çok, filmin merkezine aldığı çocuk karakterler üzerinden bunu yansıtan yönetmen, aynı zamanda bu olguyu filmin genelindeki birçok karakter üzerinde de göstermektedir.

Ali ve Zehra karakteri üzerinden yansıtılan birçok ahlâkî olguya genel anlamda bakıldığında aile, okul ve sosyal çevre içerisinde saygı ve kurallara uygun bir biçimde hareket ettikleri görülmektedir. Bunun dışında başta ebeveynleri olmak üzere büyüklerinin sözlerini dinlemekte ve onlara karşı kötü tutum ve davranış sergilememektedirler. Gelişen olaylar çerçevesinde bakıldığında ise filmde ahlâkî açıdan bazı özel durumların yansıtıldığı görülür. Buna ilişkin ilk durum, filmin başlarında Ali'nin manavdan patates almasıyla açığa çıkar. Manavcı, Ali'ye karşı sergilediği tutum ve davranış ile ahlâkî açıdan kötü bir izlenim ortaya koyarken,

onun bu tavrının Ali'nin bir çocuk olması ve ailesinin kendisine olan borcundan kaynaklandığı anlaşılabilir. Bunun belirgin örnekleri; Ali'ye tezgâh altındaki küçük patateslerden seçirmesi ve diğer yetişkin müşteriler karşısında ürünleri terazide tartarken Ali'nin aldığı patatesleri elinde tartarak fiyat biçmesidir.



Görsel 29. Karim - Şeker Kırma Sahnesi

Bir başka sahnede ise babanın şeker kırarken ki ahlâkî tutumu, bir anlamda kendi çocuklarına örnek teşkil eder niteliktedir. Bu sahnede Zehra, babasına çay verirken kendisi ve babası arasında geçen diyalog bunu açığa çıkarmaktadır.

Baba (Karim): İş yerinde bütün gün çay içiyorum. Ama Zehra'nın çayının tadı bir başka oluyor. Kızımın eli, yaptığı her şeye ayrı bir lezzet katıyor. Şeker kabını getirmediñ tatlım.

Zehra: Ama zaten bir sürü şeker var.

Baba (Karim): Bunlar caminin şekerleri. Bize güvendikleri için verdiler kızım.

Anne: Babana zor günler için ayırdığımız şekerlerden ver.

(...)

Karim bu sözleri ile kendi ahlâkî tutumunu belli ederken aynı zamanda çocuklarını da doğru bir ahlâkî anlayışa yönlendirmektedir. Çocukta ahlâkî gelişim başta aile olmak üzere sosyal çevre ile kendisini gösterir. Böylelikle ahlâkî davranışları ile özdeşleşmeye başlar (Hökelekli, 2016, s. 13).

Bu filmde Ali ve Zehra'nın ebeveynleri, başkalarına yaptıkları karşılıksız yardım ve haramdan uzak durmalarından ötürü özgecil bir yaklaşım sergilemekte ve çocuklarının da bu yaklaşım içerisinde olduğu görülmektedir (Yorulmaz, 2014, s. 386). Çocuk 9-10 yaşından sonra kendi kendini eleştirebilecek bir olgunluğa gelir. Bu süreçte özgecilik duygusuna sahip olan bir çocukta, cömertlik, anlayış, sempati, işbirliği ve yardım duygusu birlikte gelişir. Refia Şemin'in araştırmasına göre fakir aile çocuklarının daha az bencil, daha özgeci ve cömert bir karakter oldukları görülmektedir (Akt., Hökelekli, 2016, s. 21). Çocukların helal-haram

yönündeki hassasiyeti sahip oldukları dini inançtan ve en önemlisi bu inancı onlara öğreten veya aktaran ebeveynlerinden geldiği bilinmektedir (<https://www.bisav.org.tr/>).

Bunlar dışında çocuğun ahlâkî gelişimine yönelik şu açıklamalara yer verilebilir:

(...) “Büyümekte olan çocuk, çevresindekilerle kendisi arasındaki iletişim sonucu, onlarınkine benzer davranışlar geliştirecektir. Genel olarak bakıldığında, toplumsallaşma süreci, çocuk bakımı ve eğitim yoluyla aktarılan sosyal öğrenme örüntüleri, benliğin ve dilin kazanılmasını; sosyal rolleri olduğu kadar ahlâkî normların öğrenilmesini de içermektedir” (Hökelekli, 2016, s. 13).

Başkalarına uygunluk dönemi: 6-9 yaş arasını kapsayan bu dönemde çocuk, yaşlılarının veya kendinden büyüklerinin davranışlarını benimser. Onlardan öğrendiği ahlâkî davranışları yapmaya başlar. Çocuğun ahlâkî davranışı büyük ölçüde otoriteye bağlıdır. Bu nedenle çocuk, kendi ana-babasını ve diğer yetişkinleri herşeyi bilen kusursuz kişiler olarak görür (Hökelekli, 2016, s. 16).

Ali ve Zehra'nın ahlâkî anlayışına yönelik ilk izlenimlerden birisi kaybolan ayakkabının Abil karakterinin ayağında bulunmasıyla açığa çıkar. ayakkabısını Abil'in ayağında gören Zehra, bu durumu içermesine rağmen Abil'e ayakkabının kendisinin olduğunu söyleyemez ve almaya çalışmaz. Aynı durum Zehra'nın abisi ile birlikte Abil'in evine gittiğinde de yaşanır. Burada ayakkabıyı almayı amaçlayan Ali ve Zehra, Abil'in aile yaşantısını ve ebeveynlerinin durumlarını gördüklerinden bu fikirlerinden vazgeçerek evlerine geri dönerler.

Bir başka sahnede ise Abil karakteri, Zehra'nın düşürdüğü kalemi bulması ve onu çok beğenmesine karşın kalemi Zehra'ya geri vermesi, kendisi ve ailesinin fakir olmasına rağmen ahlâkî açıdan doğru bir yaklaşım içerisinde olduğunu belirtir.

Filmde Ali'nin ahlâkî tutmuna yönelik ise bazı sahneler belirgin özellikler taşımaktadır. Bunlardan biri Ali'nin komşuya yemek götürdüğünde komşunun ikram ettiği kuruyemişi hemen almaması öncesinde güzel bir dille kabul etmemeye çalışmasıdır. Bir diğeri ise Ali'nin camide ayakkabıları düzenlerken, ihtiyacı olmasına rağmen herhangi bir ayakkabıyı çalmaya çalışmamasıdır. Onun bu

durumu dini bir anlayışa bağlı olmakla birlikte öğrenmiş olduğu doğru ahlâk yapısıyla da ilgilidir.

Ali ve kız kardeşinin bu davranışları duygusal vicdan dönemini de ifade etmektedir. Bu dönemde çocuğun davranışı duygusaldır. Bu nedenle ahlâkî açıdan yavaş yavaş otoriteden bağımsız hareket eder. Karşılıklı ilişkiye dayalı bir anlayış çerçevesinde ahlâkî yapı şekillenmeye başlar. Çocuk, kendi ahlâkî davranışlarının sonuçlarını göz önünde bulundurarak hareket eder (Hökelekli, 2016, s. 16-17).

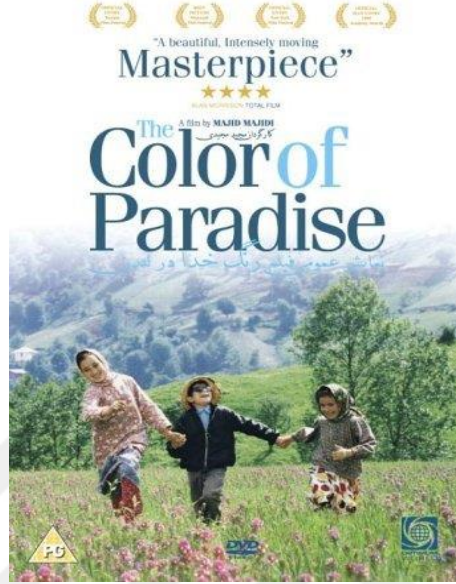
Ali'nin ahlâkî tutumu filmde spor ayakkabı kazanmak için koşu yarışmasına katıldığı sırada da kendisini göstermektedir. Yarışta Ali, herhangi bir hile yapmadan üst sıralara kadar tırmanırken birinci olduğu sırada kendisini tekrar üçüncü sıraya çekmesi bunun açık örneklerindedir. Ancak burada, başka bir ahlâkî durum daha karşımıza çıkmaktadır. Ali, tüm gayret ve çabasıyla kendisini üçüncü sırada tutmaya özen gösterirken, başka bir çocuk yarışmacı tarafından çekilerek düşürülmesi aralarındaki ahlâkî anlayışı belirtir niteliktedir. Ali'yi düşüren çocuğun dış görünümüne bakıldığında sosyal yaşam şartları açısından Ali'den daha iyi durumda olduğu görülmektedir. Bu, yönetmenin sosyal yaşam şartlarına bağlı olarak kişilerde oluşan ahlâkî anlayış arasındaki farklılıkları nasıl vurguladığını bize anlatmaktadır.

Tüm bunlarla birlikte Cennetin Çocukları filmi, birçok eleştirmen tarafından “Bisiklet Hırsızları” ile kıyaslanmakta ve ikisi arasındaki ahlâkî olguya dikkat çekilmektedir. Bir röportajında Majid Majidi bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

Bisiklet Hırsızları çok sanatsal bir filmidir; ancak manevi ve ahlâkî değerler açısından büyük sorunlar taşıyor. Batı bakışında insan cebir içinde doğmuştur. Bu cebir insanın hayatının tamamında görülür. Böyle baktığımızda toplumda insanın kendisinin seçimi ve iradesi yoktur ve hep dışarıda mevcut olan bir cebir, insanı yönlendirir. Ama bizim bakışımız Şark'tan ve Doğu'dan kaynaklıdır. Bizde cebrin açıklaması böyle değildir. Neden? Çünkü insan çok yüce bir makama sahiptir. İnsan fakir olabilir, birçok şeyden yoksun kalabilir ama kendi insani değerlerini koruması gerekir ve burada en büyük etken ve koruyucu “etik”tir. Ahlâk diyor ki “Birisine karşı bir hırsızlık yaparsa sen ona karşı hırsızlık yapma, çünkü hırsızlık her zaman yanlıştır.” Bisiklet Hırsızları'nda toplum diyor ki: “Senin bisikletinin çalınmışsa ve senin bir bisiklete çok ciddi ihtiyacın varsa, sen de git aynısını yap.” Ama bizim ve Doğu'nun bakışında insanın ne kadar zor hayatı veya ne kadar çok sıkıntısı olursa olsun, kendi değerlerini her zaman ve her yerde koruması gerekir. Cennetin Çocukları'nda da benzer karakter var. Aynı karakter Ali'de de gözüktüyor ama ikisinin arasında önemli bir fark var. Ali kötülüğe doğru gitmiyor ve daha çok çalışıyor ki kendi insani değerlerini çok ciddi bir şekilde

korusun. Böylece Ali teslim olmuyor ve hep direniyor. Örneğin caminin ayakkabılar bölümünde ayakkabıları düzenliyor. Hâlbuki kendisinin ayakkabısı yok, ama buna rağmen o, ayakkabılara bir hırsız gözüyle bakmıyor. Benim açımdan Doğu ve Batı arasındaki fark budur (Akt., TRT Akademi, 2018, s. 376-377).

3.5.4. Cennetin Rengi (The Color of Paradise - 1999)



Görsel 30. Cennetin Rengi Film Afışı

3.5.4.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, **Yapım Yılı:** 1999, **Süre:** 1 saat 30 dakika, **Tür:** Drama, Aile, **Dil:** Farsça, Azeri, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Hossein Mahjoub (Baba), Mohsen Ramezani (Muhammed), Salameh Feyzi (Büyükanne), Farahnaz Safari (Abla), Elham Sharifi (Küçük Kız Kardeş), Behzad Rafi (Köy Öğretmeni) (<https://www.imdb.com/>).

Film ilk olarak "Ey gören fakat görünmeyen! Yalnız seni ister, yalnız seni zikrederim!" söylemi ile başlar ve ardından siyah fon üzerinde giriş jeneriği ile devam eder. Bu sırada arka planda kasetçalara yerleştirilen kasetlerin sesi duyulur. Burası yönetmenin sinema diline bağlı olarak konuya vurgu yaptığı ilk bölümdür. Daha sonra film, görme engelli Muhammed'in okul içerisindeki görüntüsü ile başlar. Filmde ilk olarak Muhammed'in ve diğer engelli çocukların okuldaki eğitim ve yaşam şekillerine ilişkin kısa görüntülere yer verilir. Daha sonra okul döneminin bitimiyle çocukların aileleri tarafından götürüldüğü gösterilir. Bir okul dönemi boyunca ailesinden uzak kalan ve onlarla haberleşemeyen Muhammed ise sabırla babasının gelmesini beklemektedir. Bu süreçte öğretmeni her ne kadar onu telkin

etse de Muhammed'n umudu giderek azalır. Tam bütün umutları tükenmişken babası okula gelir. Ancak Muhammed'i götürmeye pek yanaşmayan baba, onun tatil boyunca okulda kalmasını ister. Bu isteği yerine gerçekleştirmeyince oğlunu alarak köye döner. Yolda oldukça sabırsız görünen Muhammed, kız kardeşleri ve büyükannesine kavuşmasıyla büyük bir sevinç yaşar. Aynı şekilde kız kardeşleri ve büyükannesi de onun bu sevincine ortak olur.

Bu süreçte Muhammed'in babası Haşim'in bir odun kömürü işinde çalıştığı ve evlenme gayesi içerisinde olduğu görülür. Buna bağlı olarak Muhammed'i ailesinin yanına bırakan Haşim, civar köylerden birine kız istemeye gider. Evliliğinde bir pürüz çıkmaması için kızın ailesine oğlunun durumundan bahsetmediği gibi bir oğlu olduğundan dahi söz etmez. Filmin başında da anlaşıldığı üzere, oğlunu hayatında bir engel olarak görmekte ve bu duruma kendince çareler aramaktadır. Bu nedenle Muhammed'in geldiği daha ilk günün gecesinde annesine Muhammed'i bir âmâ marangozun yanına vermekten söz eder. Ancak bu sözleri Muhammed'i çok seven annesi tarafından tepkiyle karşılanır.

Kız kardeşleri ve büyükannesiyile güzel vakitler geçiren Muhammed, ilerleyen süreçte onlarla birlikte gezip dolaşmakta ve oyunlar oynamaktadır. Aynı zamanda bazı ufak ev işlerinde de onlara yardım etmeye çalıştığı görülür. Diğer yandan evlilik hazırlıkları yapan ve evi tamir etmeye başlayan baba ise, Muhammed'in varlığından rahatsızlık duymakta ve onun evliliğine engel niteliği taşıyacağını düşünmektedir. Bu nedenle bir gün, annesine bahsettiği âmâ marangozun yanına giderek Muhammed'i yanına alması için onunla anlaşır. Muhammed ise bu süreçte, kız kardeşleri ile vakit geçirdiğinden onlar gibi köy okuluna gitmek istemektedir. Büyükannesi ise böyle bir şeyin mümkün olamayacağını ifade eder. Ancak torununun üzülmesine dayanamaz ve okul müdürünün onay vermesiyle onu okula götürür.

İlk gün okulda öğretmen ve arkadaşlarının dikkatini üzerine çeken Muhammed, okuma-yazma bilen diğer çocuklara göre oldukça başarılı bir tutum sergiler. Onun bu durumu öğretmenden takdir almasını sağlarken aynı zamanda bir sonraki günde okula gidebilmesi için olanak tanır. Muhammed'in köy okuluna gittiğini gören baba ise bu duruma oldukça sinirlenir. Ve Muhammed'in diğer çocuklar arasında olumsuz etkilenebileceğini bahane ederek annesine onu marangozun yanına götüreceğini söyler.

Bir gün Muhammed evin bahçesinde oynarken babası Haşim, Muhammed'i denize götürmek bahanesi ile gizlice yanına alır. Bunu öğrenen büyükanne, oğlunun Muhammed'i kendisinden ayırdığını anlar ve derin bir kedere kapılır. Baba Haşim ise oğlunu gün içerisinde beraberinde tutarak işinde çalışmaya devam eder. İşinin bitmesiyle Muhammed'i marangoza götürür. Babasının kendisini kandırdığını fark eden Muhammed, ilk başlarda buna dirense de üzüntü içerisinde marangozun yanına gelmeye mecbur kalır. Muhammed'le ilgilenmeye başlayan marangoz, onun üzgün olduğunu anlar ve sebebini sorar. Muhammed ise gözleri görmediği için kimsenin kendisini sevmediğini dile getirir ve bir anlamda yaradana karşı haykırış içerisindeydi. Bu durum Muhammed gibi marangozun da bulunduğu acı gerçeği ortaya çıkarır.

Bu sırada eve dönen baba, herşeyin farkına varan annesinin evden ayrılmak üzere olduğunu görür. Annesini gitmemeye ikna ederken, kendisi de bir anlamda bu yaşadıklarından ötürü yaradana isyan eden bir tavır halindedir. Yağmur altında geçen bu konuşmadan sonra evden ayrılan anne, bir süre sonra oğlu tarafından tekrar eve getirilir. Ancak, üzüntüden ve yaşadıklarından dolayı oldukça yıpranan büyükanne hastalanarak yatağa düşer. Bundan sonra geçen süreçle birlikte Haşim hem annesiyle ilgilenmekte hem de evlilik hazırlığı için evin tadilatını bitirmeye çalışmaktadır. Haşim'in oğlu Muhammed ise çalışmaya başladığı marangozda işi öğrenmektedir.

Bir gün Haşim, tüm hazırlıkları tamamladıktan sonra kız evine giderek, evleneceği kişi için başlık parasını öder. Eve döndüğü günün akşamı ise annesi ile düğün gününü belirlemek için konuşur. Kendisi için herşey yoluna girdiği sırada aynı gece annesi vefat eder ve bu durum sonrası Haşim büyük üzüntü yaşar. Daha sonra, evleneceği kızın ailesi bu durumu uğursuzluk nişanesi olarak yorumlayarak evliliğin olmayacağını açıklar.

Tüm bu yaşananlar karşısında büyük bir çöküntü içerisinde giren Haşim, bir gün oğlu Muhammed'i geri almak için marangoza gider. Bu sırada, her ne kadar ikilemde kalsa da sonunda Muhammed'i yanına alarak evin yolunu tutar. Yolda bir köprüden geçerken köprü'nün yıkılması sonucu Muhammed akarsuya düşer. Bu durum karşısında yine ikilemde kalan baba, bir an için oğlunu kurtarmakta tereddüt eder. Fakat sonunda akarsuya atlayarak oğlunu kurtarmaya çalışır.

Filmin son sahnesinde baba ve oğlun baygın bir biçimde kıyıya vurduğu görülür. Kendisine gelen Haşim, Muhammed'i bu halde görünce ona karşı olan sevgisi ve yaptıklarının pişmanlığı onun derin bir üzüntüye boğar ve bir ızdırap içerisinde ağlayarak üzüntüsünü belli eder.

3.5.4.2. Filmin Konusu

Film, genel anlamda Muhammed isimli görme engelli bir çocuğu ve onun babasını konu almaktadır. Bir eğitim-öğretim yılı boyunca ailesinden uzakta bir görme engelliler okulunda okuyan Muhammed, ailesine karşı büyük bir sevgi ve özlem duymaktadır. Özellikle, annesini çok küçük yaşta kaybettiğinden büyükannesi ile arasında derin bir bağ bulunmakta ve onu çok sevmektedir. Aynı şekilde büyükannesi de torununa sevgi beslemekte ve ona karşı hassas bir şekilde davranmaktadır. Baba Haşim ise oğlunun bulunduğu durumdan rahatsız olduğundan ve onun, hayatına engel teşkil edeceğini düşündüğünden ondan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Bu nedenle baba ile büyükanne arasında bir ikilem açığa çıkarak; baba, oğlunu normal yaşam süreçlerinden ayrı tutmaya çalışmakta, büyükanne ise normal hayata entegre olabilmesi için torununa özgüven aşılarmaktadır. Neticede oğlunun hayatına kendi belirlediği şekilde yön veren baba, vicdani yönden bu olumsuz tutum ve davranışlarının kötü sonuçlarıyla da karşı karşıya kalmaktadır. Bu sebeple hatasını anlayan baba, filmin sonlarında oğlu ile birlikte yaşadığı kötü bir kaza sonucu oğluna karşı duygusal bağlılığını açığa çıkarmaktadır.

3.5.4.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Muhammed

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 7-8

Eğitim: İlkokul

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir/Köy

Görsel 31. Muhammed

Davranışsal Özellikleri

Muhammed gözleri görmediği için genel anlamda birçok davranış ve sezgilerini elleri ile gerçekleştirmektedir. Elleri bir anlamda gözleri ve hayata anlam

verdiği organları olduğundan hayatın gerçekleri ve sırlarını adeta elleriyle çözme çabası içerisinde. Filmdeki bu davranışının yoğunluğunu bir kıyaslama ile açıklayacak olursak; gören gözlerin hayatı algılamadaki inanılmaz geniş perspektifi insana yaşadığı an içerisinde birçok edinim sağlarken, ellerin bu algılamadaki kısıtlılığı, Muhammed'i hayatın her durumu karşısında ellerini kullanmasına ve daha çok şeyi algılayarak bunlara anlam yüklemesine yol açmaktadır.

Muhammed aynı zamanda film içerisinde duygusal halleri ile de dikkat çekmektedir. Bu nedenle üzüntü duyduğu olay ve durumlar karşısında ağlamakta veya serzenişte bulunmakta iken, mutlu olduğu olay ve durumlar karşısında ise heyecan ve sevinç içerisinde tavırlar sergilemektedir. Diğer yandan bir çocuk olmanın getirdiği özelliklere bağlı olarak o da her çocuk gibi oyun oynamakta ve çevresine karşı meraklı haller göstermektedir.

Psikolojik Özellikleri

Muhammed'in psikolojik özellikleri, bulunduğu durum ve aile yaşantısına bağlı olarak şekillenir. Buna göre Muhammed, gözleri görmediği için duygusal anlamda daha hassas ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Kendisi filmde göstermiş olduğu tutum ve davranışlar ile iyi bir kişilik yapısını ve ailesine olan bağlılığını ortaya koyarken aynı zamanda gelişen olaylara bağlı olarak üzüntüsünü ve sevincini açığa çıkarmaktadır.

Muhammed'in filmde psikolojik anlamda açığa çıkan en temel özelliği onun görme engelliler okulunda edinmiş olduğu alfabe eğitimi ile, doğadaki hayata ilişkin bir anlam veya ifade biçimi yüklemeye çalışmasıdır. Onun bu durumu filmin bir sahnesinde kendisinin bahsettiği üzere Allah'ı arayışı ile ilgilidir. Çünkü filmde yer aldığı üzere Muhammed, bir çocuk olmasına karşın çevresindekilerin kendi durumuna yönelik sergiledikleri tutum ve davranışların farkına varmakta ve kendisini bu nedenle yalnız hissettiği için Allah'a yaklaşmak ve ona duygularını ifade etmek için böyle bir çaba içerisinde bulunduğu görülmektedir.

Muhammed'in psikolojik açıdan bir başka özelliği, görme engelli olmasına karşın hayatın normal yaşantısına dâhil olmaya çalışmasıdır. Onun bu durumu, kendisini dışlanma duygusundan kurtarmaya çalışmasıyla ilgilidir. Ancak babası tarafından böyle bir yaşam biçiminden soyutlanması ve aile yaşamı içerisinde istenmemesi onun bu duygusunu baskın bir biçimde açığa çıkarmaktadır.



Adı: Bahare
Cinsiyet: Kız
Yaş: 10-11
Eğitim: İlkokul
Dil: Farsça
Yaşadığı Yer: İran - Köy

Görsel 32. Bahare

Davranışsal Özellikleri

Muhammed'in ablası olan ve filmde daha çok yardımcı oyuncu olarak görülen Bahare, davranışsal özellikleri açısından bakıldığında genel olarak; ailesinin ev ve tarla işlerine yardım eden, babası ve büyükannesinin sözünü dinleyen, saygılı, sevecen ve hoşgörülü yönleri ile dikkat çekmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Bununla ilgili, film içerisinde pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte tutum ve davranışlarından ailesine olan bağlılığı ve sevgisi anlaşılabilir.



Adı: Haniye
Cinsiyet: Kız
Yaş: 6-7
Eğitim: İlkokul
Dil: Farsça
Yaşadığı Yer: İran - Köy

Görsel 33. Haniye

Davranışsal Özellikleri

Ablası Bahare'yle aynı özellikleri taşıyan Haniye, yaşça küçük olduğundan ondan farklı olarak film içerisinde daha çok Muhammed'le oyun oynarken görülmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Bununla ilgili film içerisinde pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte tutum ve davranışlarından ailesine olan bağlılığı ve sevgisi anlaşılabilir. Özellikle abisi Muhammed'e karşı olan ilgi ve sevecen tavırları duygusal anlamda onu ne kadar

çok sevdiğini göstermektedir. Ayrıca yaşça en küçük çocuk olmasından ötürü filmde en masum ve saf duyguları barındıran bir karakter olarak algılanabilir.

3.5.4.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, İnanç ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Görme engelli bir çocuk karakteri konu edinen film, daha çok sosyolojik olguları ile ön plana çıkmaktadır. Buna dair ilk olarak, filmin başlangıç jeneriği ile birlikte yönetmenin görme engelli çocukların yaşam biçimlerine dair önemli bir vurgu yapması gösterilebilir. Giriş jeneriğinde siyah fon üzerinde yazılar akarken arka planda görme engelli çocukların kasetçalardan sesleri dinlemesi ve kendi kasetlerini seçmesi izleyicileri bir anlamda onların dünyalarına götürmektedir.

Giriş bölümündeki bu kısım, izleyicilerin empati kurmasına yol açan önemli bir nokta olmakla birlikte aynı zamanda görme engelli çocukların sosyal yaşam alanlarındaki yerlerini ve yaşam şekillerini de bize hatırlatmaktadır. Filmin başlamasıyla birlikte buna dair birçok sosyolojik olguyu görmek mümkündür.

Filmin ilk sahnesinde görme engelli çocukların kendi eğitimlerine yönelik bir okulda okuması onların eğitim alanındaki ayrıcalıklı konumunu gösterirken, aynı zamanda hayatın her alanında olduğu gibi eğitim alanındaki zorundalık hallerini de yansıtmaktadır. Bu durum, filmin daha sonraki sahnelerinde Muhammed'in köy okuluna gitmek istemesi ve buna dair sosyal olarak nitelendirebileceğimiz bazı engellerle karşılaşması ile açığa çıkar. Görme engelli olarak onun bu durumu sözlü bir ifade ile net biçimde ortaya konmasa da toplum bireylerinin bazı dayatmaları ile kendisini göstermektedir. Buna ilişkin olarak kız kardeşlerinin onu köy okuluna götürmek istememesi ve büyükannesinin onun gitmesine mani olmaya çalışması verilebilir.

Bir başka sahnede ise Muhammed'in babası, oğlunun köy okuluna gitmesine sinirlenmekte ve annesine karşı yaptığı konuşma ile bir anlamda oğlunun toplum hayatındaki yerine dikkat çekmektedir.

(...)

Baba: Neden Muhammed'i okula yolladın?

Büyükanne: Ne var ki bunda?

Baba: Çocuk kendini iyice yalnız hissedecek. Tahran'daki okula da gidemeyecek. Onu götürücem buradan.

(...)

Muhammed ve diğer görme engelli çocuklar üzerinden sosyal hayattaki eğitim durumuna yönelik farklılıklara baktığımızda, filmin başlarında yer aldığı üzere görme engelli çocuklar eğitim aldıkları okullarda yatılı olarak ders görmektedir. Bu, onların durumları ile alakalı olmasından ziyade şehirden uzakta eğitim görmeleri ile ilgilidir. Çocukların okuldaki eğitim durumları ve yaşam şekillerine bakıldığında kaldıkları odalarda çift katlı ranzalar ile birbirlerine yakın biçimde buldukları ve aynı çevre içerisinde birbirleri ile yardımlaşarak hareket ettikleri görülmektedir. Kullandıkları eğitim materyalleri ise kendilerine has, nokta alfabe yazmalarını sağlayan materyallerdir. Okuma ve yazmayı, öğrendikleri bu



Görsel 34. Braille Alfabe Yazma Sahnesi

alfabeler üzerinden gerçekleştirirler. Engelli öğrencilerin hepsi erkek çocuk olmakla birlikte yaş aralıkları 7-12 arası değişmektedir. Bu durum eğitim sistemi ile alakalıdır. Engelli çocukların eğitimine ilişkin dikkat çeken bir başka husus, yönetmenin daha önceki “Cennetin Çocukları” filminde görüldüğü üzere öğrencilere aynı cinsiyette öğretmenler eğitim verirken, bu filmde engelli erkek çocukların eğitimine bayan bir öğretmen de iştirak etmektedir. Bu durumun, onların görme engelli olmalarına bağlı olarak farklılaşan eğitim sistemi ile alakalı olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, filmde, görme engellilerin eğitim sistemi ile köy okulundaki normal eğitim sistemi arasındaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya konmaktadır. Buna bağlı olarak, köy okulunda yansıtılan normal eğitim sistemi üzerinden

öğrencilerin belli yaş gruplarında sınıflara ayrıldığı ve eğitimlerinde kullanılan materyallerin çeşitlilik gösterdiği verilebilir. Öğrencilerin yaşam durumlarına yönelik açığa çıkan bu süreçte, eğitim şekilleri her ne kadar farklılıklar gösterse de aldıkları öğrenimin temelde aynı olduğu anlaşılmaktadır. Muhammed'in köy okulunda kendi kitabından okumuş olduğu metin, diğer öğrencilerin okumuş olduğu metin ile benzerlik göstermesi bunun en belirgin kanıtıdır.

Filmde, öğrencilerin eğitim hayatındaki durumlarını etkileyen bir başka özellik ise eğitim kurumlarının sosyal yaşam alanlarındaki konumu ve işleyişidir. Bu sebeple filmde yer alan iki okul incelendiğinde; Muhammed'in gitmiş olduğu görme engelliler okulunun şehir içerisinde yer aldığı, oldukça büyük, geniş kapasiteli ve yeterli olanaklara sahip olduğu görülürken, Muhammed'in kız kardeşlerinin gittiği köy okulunun ise oldukça küçük ve yeterli olanaklara sahip olmadığı görülür. Buna ilişkin yansıtılanlara baktığımızda; şehirdeki okulda öğrenciler daha geniş sınıflarda eğitim alırken, köy okulunda öğrenciler küçük dersliklerde farklı sınıf grupları ile iç içe ders görmektedir. Şehir okulundaki öğrenciler geniş sıralarda tek oturarak ders çalışırken, köy okulundaki öğrenciler daha çok üçerli oturmaktadır.



Görsel 35. Köy Okulu Sınıf Sahnesi



Görsel 36. Görme Engelli Okulu Sınıf Sahnesi

Ülkenin sosyo-ekonomik durumuyla ilintili olan bu durum sosyo-kültürel yönleri ile de dikkat çekmektedir. Buna ilişkin olarak, daha önceki “Cennetin Çocukları” filminde de görüldüğü üzere okullardaki öğrencilerin sivil kıyafetler ile eğitim görmeleri söylenebilir. Ancak burada dikkat çeken bir husus, “Cennetin Çocukları” filminde kız çocukların okul üniformaları giymesine karşın, “Cennetin Rengi” filminde köy hayatı içerisinde eğitim gören kız ve erkek çocukların yaşam alanına özgü, yerel kıyafetler giymesidir. Bir başka özellik ise, şehir hayatındaki okulların eğitim süreleri ile köy hayatındaki okulların eğitim sürelerinin farklı

olmasıdır. Filmde buna dair bilgi Muhammed'in kız kardeşi ile yapmış olduğu şu konuşmasında açığa çıkar.

Haniye: Okulun tatile mi girdi abi?

Muhammed: Evet.

Haniye: Çok şanslısın. Bizim okul hala devam ediyor.

Muhammed: Şehir hayatı daha farklı, erken tatil ediyorlar.

Bununla birlikte Muhammed'in eğitim hayatındaki durumuna bakıldığında, şehirde geniş olanaklara sahip bir okulda eğitim görmesine rağmen, oldukça mutsuz olduğu görülür. Onun bu mutsuzluğu filmde anlaşıldığı üzere ailesinden oldukça uzak olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Muhammed, ailesinin yanına döndüğünde diğer çocuklar gibi köy okuluna gitmek ister.

Muhammed'in bir görme engelli olarak eğitim hayatındaki farklılıkları aile ve sosyal yaşam alanları içerisinde de kendisini gösterir. Filmin başında aktarıldığı üzere görme engelli çocuklar, sosyal yaşam alanlarında ayrı bir konuma sahip olduğundan toplumun diğer bireylerince farklı yönde algılanmakta ve daha kısıtlı veya değişik yaşam biçimlerine yönlendirilmektedir. Sosyal yaşam alanlarındaki bu farklılıkları, filmin bir sahnesinde Muhammed'in köye gelmesi ve diğer çocukların onun etrafında ilgiyle toplanmasıyla açığa çıkar. Çünkü birçok toplumda olduğu gibi özürlü bir birey, diğer toplum bireyleri tarafından farklı algılanmakta ve buna yönelik tutum ve davranışlar sergilemektedirler. Örnek olarak, Muhammed'in köy okuluna misafir öğrenci olarak gitmesi ve derste başarılı olması çevresindekilerin kendisine olan bakış açısını ve ilgilerini daha belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.

Diğer yandan, Muhammed'in bulunduğu sosyal ortamdaki farklılıklar, onun yaşam şeklini etkileyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhammed, şehir hayatı gibi sosyal olgunun oldukça geniş bir şekilde ön plana çıktığı bir bölgede okumasına karşın, okulun sosyal yaşam alanının dışına çıkamaması ve birçok sosyal olgudan mahrum olması onu, köyün sosyal hayatına karşı daha çok özlem duymasına yol açar. Öyle ki, köy hayatı içerisinde birçok sosyal olguyu (oyun oynamak, gezmek, ufak tefek işler yapmak...vb.) ailesi ile birlikte gerçekleştirebilmektedir. Onun bu durumu, kendi özüne dönmek istemesiyle de ilişkilendirilebilir.

Filmde Muhammed'in aile kavramı içerisindeki durumu incelendiğinde, görme engelli olması onu, toplumun sosyal yaşam alanlarında olduğu gibi aile içerisinde de farklı algılanmasına ve konumlandırılmasına yol açar. Muhammed, filmde anlaşılacağı üzere ailesine yönelik çokça sevgi beslemekte ve bir görme engelli olarak sosyal yaşam alanlarında onlara ihtiyaç duymaktadır. Onun bu durumu ailesine daha çok bağlanmasına yol açarken aile içerisindeki ilişkileri de olumlu ve olumsuz yönde etkilemektedir.

Bu noktada, filmin geneline bakıldığında Muhammed'in büyükannesi ve kız kardeşleriyle olumlu ilişkiler içerisinde olduğu ve birbirlerine karşı sevgi besledikleri anlaşılır. Bunun en belirgin örneği filmin başlarında Muhammed'in büyükannesi ve kız kardeşlerine kendince hediyeler vermesidir. Gelişen süreçte ise birlikte geçirdikleri eğlenceli ve hoş zamanlar bunun başka temsilidir.

Muhammed'in babası ile olan olumsuz aile ilişkisi ise filmin başlarından itibaren açığa çıkmaktadır. Baba Haşim, okula geç gelmekle birlikte oğlunu götürmek istememesi onun oğluna karşı olumsuz bakışını gözler önüne serer. Diğer yandan Muhammed'in babasına hediye vermemesi onun babasına olan sevgi noksanlığını belirtir. Bu durumun baba-oğul açısından nedenleri incelendiğinde; babanın oğlunu görme engelli olduğundan kabullenmek istememesi ve hayatına engel niteliği taşıyacağını düşünmesinden, Muhammed ise babasının kendisini ailesinden uzakta bir okulda okutması ve kendisini hiç görmeye gelmemesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Ayrıca filmde, Muhammed'e yönelik aile içerisinde gelişen olumlu ve olumsuz durumlara bakıldığında; büyükannenin torununa karşı oldukça iyi tutum ve davranışlar sergilediği ve ona bir anne şefkati ile yaklaştığı görülmektedir. Torununu bulunduğu durumdan ötürü incitmeyen ve onu cesaretlendirerek güven aşılayan büyükanne, filmin bir sahnesinde buna ilişkin torunu Muhammed'e şunları söylemektedir.

Büyükanne: Benim oğlum okuyup büyük adam olacak. Diploman olursa, istediğin herşey olabilirsin. İster öğretmen, ister mühendis, istersen ziraatçi. Yeter ki oku. Diplomanı al. Senin durumunda meslek sahibi olmuş pekçok insan var. Tek engel cehalettir, bunu unutma emi oğlum benim.

Muhammed: Unutmam.

Buna karşın, baba Haşim'in oğluna yönelik olumsuz bakış açısı ve tavrı filmin bir sahnesinde annesi ile konuşurken şu şekilde açığa çıkmaktadır:

(...)

Baba (Haşim): Oğlanla ilgili bir şey düşünmeliyiz.

Büyükanne: Nasıl bir şey.

Baba (Haşim): Durumu mâlum. Bu yakınlarda âmâ bir marangoz varmış, Muhammed'i yetiştirmeyi kabul ederse oğlanın geleceği kurtulur. Onunla ilgili kaygılarım var. İlerde ne yapacak ha?

Büyükanne: Sen Muhammed'den çok kendin için kaygılanıyorsun.

Diyalogdan anlaşılacağı üzere filmde iki karşıt görüş açığa çıkmaktadır. Bu görüşlerin büyükanne ve baba açısından oluşumlarına baktığımızda kendilerinde var olan vicdan ve inanç olgusuyla alakalı olduğu anlaşılabilir. Büyükannenin Muhammed'e karşı iyi yöndeki vicdani yaklaşımı, başta kendisinin annelik duygusuyla ilgili olduğu kadar torununun içerisinde bulunduğu durumla da alakalıdır. Bu nedenle Muhammed'e karşı hep iyi tutumlar içerisinde olan büyükanne, aynı zamanda sahip olduğu inanç gereği yardım ve merhamet



Görsel 35. Muhammed ve Büyükanne - Türbe Sahnesi

duygusunu belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Filmde büyükanne'nin sahip olduğu bu inanç, kimi söylemler ve eylemler ile açığa çıkarken bunların torunlarına aktarıldığı da görülmektedir. Buna ilişkin en belirgin sahne büyükanne, Muhammed ve küçük kız kardeşin birlikte türbeye gitmesi ve burada dini ritüelleri gerçekleştirmeleridir. Bir başka sahnede ise büyükanne'nin torunu Muhammed'e çiçekleri kaynar suya atarken tanrıdan bir dilek dilemesini söylemesi, sahip olunan inancın kültürel anlamda farklı bir yönünü ortaya koymaktadır. Tüm bunlar, aile ve sosyal yaşamın çocuklarda belli bir inanç ve anlayışın oluşmasına yol açtığını göstermektedir.

Çocuk ve gençlerde dini hayatın en önemli kaynağı ailedir. Bu nedenle çocuk ve gençlerin dini sosyalleşmesinde ve belli bir dine yönelmesinde ana-baba bir model olmakla birlikte önemli bir role sahiptir (Hökelekli, 2016, s. 79).

Diğer yandan babanın vicdani açıdan yoksun olması ve yalnızca kendi hayatına odaklanması Muhammed'e karşı sert ve olumsuz tavırlar takınmasına sebep olur. Oğlunu görme engelli olmasından ötürü yadırgayan babanın bu tutumu onun, inancını sorgulamasına ve kadere karşı boyun eğmek yerine onu değiştirmeye çalışmasına yol açarken, yaradana karşı isyan niteliği taşıyan sözleri ile inancındaki tükenmişliği gözler önüne sermektedir. Buna ilişkin babanın, oğlu Muhammed'i gizlice marangozun yanına verdikten sonra annesi ile yaptığı şu konuşma önem taşımaktadır.

Haşim (Baba): Anne! Nereye gidiyorsun? Bana bunu neden yapıyorsun?

Büyükanne: Başka çare mi bıraktın.

Haşim (Baba): Beni üzmem için gidiyorsun değil mi? Onun için en iyisi buydu, anlasana. Hem, hem söylesene benim günahım ne? Ömrümün sonuna kadar kör bir çocukla yapışık mı yaşayacaktım. Ben yaşlanıp hastalandığımda ve daha sonra öldüğümde ona kim bakacak söylesene bana anne. Hiç bunu düşündün mü? Allah bana bu derdi neden verdi söylesene. Gençcik yaştaki karımı elimden aldı. Beni kör bir çocukla bıraktı. Kolay mı? Beş yılını ona verdim. Tam beş yıldır onunla uğraşıyorum. Ama yeter artık anne! Bende insanım! Bu yetmezmiş gibi şimdi de sen cezalandırıyorsun. Peki benim, peki benim suçum ne? Ben kimim baksana. Bak şuna! Oğlunun şu haline bak! Babamı daha bebek yaşta kaybetmiştim. Yüzünü bile hatırlamıyorum. Bana kim acısın söylesene, kim acısın söyle. Hadi git hadi! Git hadi! O kadar istiyorsan git. Bide sen vur bana.

Filmde babanın oğluna karşı tavır ve düşünceleri vicdan ve inanç olgusuyla alakalı olduğu gibi, diyalogdan da anlaşılabilir üzere kendisinin daha bebek yaşta baba sevgisinden yoksun kalmasıyla da ilintilidir. Bu tıpkı, Muhammed'in bebek yaşta annesini kaybetmesiyle örtüşür bir durumdur. Dolayısıyla Muhammed'in büyükannesine olan sevgi ve bağlılığının nedeni de daha iyi anlaşılmaktadır.

Babanın bu durumunun bir başka nedeni ise yine diyalogdan anlaşıldığı üzere Muhammed'e karşı olan kıskançlıktan kaynaklandığı söylenebilir. Filmde

bunu açığa çıkaran iki temel etmen var. Birisi, Haşim'in yaşamında babasının yerini doldurabilecek başka birinin olmamasına karşın, Muhammed'in annesinden kalan boşluğu büyükannesi ile doldurması ve bunun baba tarafından annesinin şefkat ve sevgisinin oğlu tarafından çalınması şeklinde algılanması olarak yorumlanabilir. Bir diğeri ise babanın bir odun kömürü işinde çalışması, oğlu Muhammed'in ise bir görme engelli olarak okumaya azmetmesi ve bunda başarılı olmasıdır. Oğlu ile arasındaki bu farkı için için kabullenmek istemeyen baba, filmdeki bazı hal ve tavırları ile bunu belli ederken, annesi ile gerçekleştirdiği birçok konuşmasında oğlunun çaresizliğine vurgu yapar ve onu bir anlamda kendisi ile aynı seviyede tutmak için marangoz ustasının yanına verir.

Marangoz ustasının yanına yerleşen Muhammed, duygusal anlamda bir çöküntü yaşarken filmdeki aile, eğitim, inanç ve sosyal yaşam durumuna ilişkin yansıtılmak isteneni adeta şu sözler ile özetlemektedir.

(...)

Muhammed: Kimse beni sevmiyormuş ben ona ağlıyorum. Büyükannem Aziz'de sevmiyormuş. Sevseydi böyle olmazdı. Babamın beni buraya getirmesine izin vermezdi. Ama sebebini biliyorum. Beni kör olduğum için istemiyorlar. Kör olmasaydım, kasabadaki okula devam edebilirdim. Benden başka bütün çocuklar oradaki okulda okuyor. Bense uzakta, körler okulunda okuyorum. Öğretmenimiz tanrının körleri sevdiğini söyler. Ben de bir keresinde madem seviyor neden bizi kör etti, neden kendisini görmemize izin vermedi diye sormuştum. Öğretmen de tanrının görünmez olduğunu söylemişti. Ama onu her an, her yerde hissedebilirmişiz. Ellerimizi uzatırsak ona ulaşabileceğimizi söylemişti. O günden beri de her yerde tanrıyı arıyorum. Ellerimi uzatıp ona ulaşmayı bekliyorum.

İman tecrübesini benlik fonksiyonu ve düşüncenin bir sentezi olarak ele alan Leonard şöyle bir çözümleme yapar: Dini yaşantı içerisinde ferdin benlik fonksiyonu, Allah düşüncesi ile samimî bir münasebete başlar; bu düşünce derûnî bir şekilde tecrübe edilecek, benlik haline gelecektir. Yani mümin yalnız Allah'ı düşünmekle kalmaz veya Allah yalnızca bir düşünce ile kendisini ilham etmez, fakat mümin varlığının bütünüyle benliğini o düşünceye verir. Burada benliğin asıl yapısının bağlantı durumunda bulunduğu ruhî derinlikler vardır (...) (Hökelek, 2016, s. 60).

Son olarak filmde, Muhammed'in kız kardeşleri ve diğer çocukların aile ve yaşam alanları içerisindeki durumları değerlendirildiğinde belli bir sosyal ve kültürel olguya sahip oldukları anlaşılır. Köy hayatı içerisinde bulunan çocukların

şehir hayatına kıyasla buldukları sosyal yaşama özgü yerel kıyafetler giymesi ve davranışlar sergilemesi bunun belirgin kanıtıdır. Özellikle kız çocukların giyimleri belli bir kültürel anlayış taşıdığı gibi sosyal yaşam içerisinde kazanılmış bir edimdir.

Filmde Muhammed'in kız kardeşleri Bahare ve Haniye'nin aile ve sosyal yaşam içerisindeki durumları da dikkat çeken önemli unsurlar arasındadır. İki kız kardeşin filmde ilk olarak evlerine diğer kız çocukları gibi çalı taşırken görünmesi, onların aile ve sosyal yaşamdaki rollerini açığa çıkartan önemli bir bulgudur. Filmin diğer sahnelerinde büyükanne ve babalarına ev ve tarla işlerinde yardım etmeleri ise bu duruma daha bir netlik kazandırmaktadır. Buna göre sosyo-kültürel ortama

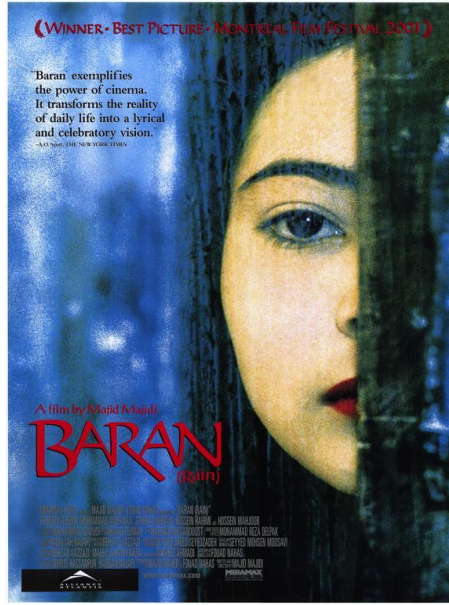


Görsel 36. Çiçek Kaynatma Sahnesi

bağlı olarak, çocukların belli bir yaştan sonra oyun oynamaktan çok yetişkinler gibi toplumsal roller üstlendikleri anlaşılmaktadır. Elbette ki bu durum, kırsal yaşam şartlarına bağlı olmakla birlikte Bahare ve Haniye'nin annelerinin hayatta olmamasıyla da alakalıdır. Öyle ki, annelerinin yokluğunda onun toplumsal rollerini aile içerisinde daha çok üstlenmektedirler.

Bahare ve Haniye'nin aile içerisindeki sosyal rolleri onlara aynı zamanda bir öğreti olarak kazandırılmaktadır. Buna ilişkin en önemli sahne, büyükanne'nin kilim dokumak için çocuklarla çiçek toplaması ve bunları kaynatması gösterilebilir. Böylelikle kız çocukları, aile içerisinde var olan kültürel bir işleyişe tanık olurken aynı zamanda yardım ettikleri süreç içerisinde bunu öğrenebilmekte ve aile içerisindeki kültürel anlayışı devam ettirebilmektedirler.

3.5.5. Yağmur (Baran - 2001)



Görsel 37. Baran Film Afışı

3.5.5.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, **Yapım Yılı:** 2001, **Süre:** 1 saat 34 dakika, **Tür:** Dram, Romantik, **Dil:** Farsça, Azeri, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Hüseyin Abedini (Latif), Zahra Bahrami (Baran), Muhammed Amir Naji (Memar), Hossein Mahjoub (Bric-A-Brac Trader), Abbas Rahimi (Soltan), Gholam Ali Bakhshi (Necef) (<https://www.imdb.com/>).

Filmde başkarakter olarak yer alan Latif, bir inşaatta alışveriş ve mutfak işleri ile ilgilenen ergen yaştaki bir erkek çocuktur. Diğer inşaat işçilerine göre daha rahat bir çalışma düzenine sahip olmasına rağmen kişilik olarak umursamaz, alaycı ve her konuda başkalarıyla tartışan bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda işini doğru yapmayan, buna karşılık her defasında, inşaat işçilerinden sorumlu Memar'dan günlük ücretini koparmanın peşinde olan biridir. Onun bu durumu Nacaf isimli bir Afgan işçinin Baran adındaki kız çocuğunun oğlan kılığında inşaat işinde çalışmasıyla değişmeye başlar.

Bir gün inşaatın dördüncü katından düşen Nacaf, ayağını kırdığından derhal hastaneye kaldırılır. Ülkede izinsiz Afgan işçi çalıştırmak yasak olduğundan Memar, durumun müfettişler tarafından öğrenilmesinden endişe duyar. Diğer yandan inşaatta çalışan İranlı ve Afgan işçiler arasında da belirli ayrımlar yaşanır. Afgan işçiler daha fazla çalışmalarına ve daha az ücret almalarına rağmen, İranlı

işçiler daha fazla para almanın peşindedir. Memar ise bu durumun adil olmadığını dile getirerek Afganlı işçilerin haklarını savunmaya çalışır.

Ertesi gün, Nacaf'ın kızı Baran, babasının ayağı kırıldığından ötürü evi geçindirebilmek için oğlan kılığında, hemşehrîsi Sulta'nın da yardımıyla Rahmat adında inşaat işine girer. Oldukça zor ve ağır işlerde çalışmaya başlayan Baran, bir gün buna güç getiremediği için bir hataya sebebiyet verir ve bu durum kendisiyle birlikte Latif'i de etkiler. Bunun sonucunda Memar'ın görevlendirmesiyle Baran, Latif'in alışveriş ve mutfak işlerini, Latif'de onun çimento taşıma ve harç karıştırma işlerini üstlenir.

İşinin elinden alındığını düşünen ve bu duruma oldukça sinirlenen Latif, Baran'a karşı kin beslemeye başlar ve çalıştığı sırada ona karşı tavır ve davranışları ile bunu sıkça belli eder. Hatta ona karşı kimi zaman kışkırtıcı eylemlerde bulunarak onu yıldırmaya çalışır. Ancak, Baran'a karşı olan bu tutum ve davranışı bir gün gizlice onun kız olduğunu öğrenmesi ile değişir. Baran'ın kız olduğunu öğrenen Latif, bir yandan şaşkınlık içerisinde kalırken diğer yandan bunun kendisinde uyandırdığı duygu ile ona karşı bazı hisler edinmeye başlar. Bundan sonra Baran'a karşı tutum ve davranışlarını düzelden Latif, ona karşı güzel görünmeye çalışırken, aynı zamanda onu çekimser gözlerle izlemekte ve etraftaki olumsuzluklara karşı korumaya çalışmaktadır. Bu nedenle kimi zaman inşaat işçileri ile tartışmakta ve kavga etmektedir.

Bir gün ekmek alarak inşaata gelen Baran, burada ansızın müfettişlerle karşılaşması sonucu oradan kaçarak uzaklaşmaya çalışır. Müfettişlerin Baran'ı kovaladığını gören Latif ise ona yardım ederek, ellerinden kurtulmasını sağlar. Bu durum Memar'ın izinsiz Afgan işçi çalıştırmasında ötürü ceza ödemesine yol açarken aynı zamanda Afgan işçilerin de artık burada çalışamamasına neden olur.

Neticede Baran'dan ayrı düşen Latif, geçen süreçte sık sık onu düşünmeye başlar ve onu bulmak için Memar'dan izin alarak ailesinin yaşadığı yere gider. Onu bulmak için birlikte inşaatta çalıştığı Sultan isimli Afgan'ı aramaya koyulur. İlk zamanlar onu bulmayan Latif, bir rastlantı sonucu Sultan'a rastlar ve ondan Baran'ın bulunduğu yeri öğrenir. Baran'ın olduğu yere giden Latif, burada Baran'ın ailesini geçindirmek için çok zor şartlar altında çalıştığını görür. Onun bu durumuna yardım etmek istediğinden bir gün Memar'a kız kardeşinin hasta olduğu yalanını

söyleyerek ondan bir yıllık ücretini alır ve onu Nacaf'a götürmesi için Sultan'a verir. Fakat Latif, hiç beklenmedik bir şeyle karşılaşır. Nacaf, parayı ondan daha çok ihtiyacı olan Sultan'a vermiştir.

Bu duruma şaşırmasına rağmen anlayışla karşılayan Latif, Baran'ın ailesi için hala bir şeyler yapma isteğindedir. Bu nedenle elinde kalan az bir miktar para ile Nacaf'a sakat olduğu için iki tane koltuk değneği alır. Onları Nacaf'ın evine götürdüğünde ise istemeden de olsa Nacaf'ın üzüntüsüne şahit olur ve koltuk değneklerini gizlice bırakarak oradan ayrılır.

Bir gün inşaata gelen Nacaf, Memar ile konuşarak ondan borç para ister. Ancak umduğunu bulamayınca oradan ayrılır. Geçen konuşmaya gizlice şahit olan Latif ise Nacaf ve ailesine para bulmak için kendi kimliğini satmaya karar verir. Bu süreçte zorlanan ve aldatılmaya çalışan Latif, sonunda kimliği yeteri bir miktar para karşılığında satar. Aldığı parayı ise doğru Nacaf'a götürür ve paranın Memar tarafından gönderildiğini söyler. Buna sevinen Nacaf, Memarı iyi biri olarak nitelendirirken parayı borç olarak aldığını ve Afganistan'a döndüğünde ödüyeceğini belirtir. Nacaf ve ailesinin Afganistan'a döneceğini öğrenen Latif, bir an şaşkınlık yaşarken, onların yarın sabah yola çıkacak olmasıyla iyice hüsrana uğrar ve koşarak oradan uzaklaşır. Daha sonra boş bir mâbet alanına gelen Latif, burada kendi maneviyatı ile başbaşa kalarak geceyi orada geçirir.

Ertesi sabah Nacaf ve ailesi taşınmaya başlarken Latif'de onlara yardım etmektedir. Bu sırada Baran'ın elindeki sepetin yere düşmesi ile Baran ve Latif arasında duygusal bir yakınlaşma açığa çıkar. Bu sahne ile yönetmen, aşkın soyut anlamda en güzel temsilini ortaya koyarken aynı zamanda Latif'in vicdani olarak bir huzura erdiğini göstermektedir. Ve film, Latif'in Baran'dan geriye kalan ayak izine bakmasıyla sonlanır.

3.5.5.2. Filmin Konusu

Film genel anlamda, inşaatta çalışan Latif isimli ergen yaştaki erkek bir çocuğu ve onun, inşaatta gerçek adı Baran olan Rahmat adındaki bir kız ile değişen maneviyatını ve karakteristik özelliklerini ele almaktadır.

Latif, inşaatta mutfak görevlisi olarak çalışan ve ahlâkî yönden oldukça olumsuz tavır ve davranışlar sergileyen biridir. Bu yüzden işini doğru dürüst yapmadığı gibi çalışma ortamında da sürekli sorunlar çıkarmakta ve inşaat işçileri

ile tartışarak kavga etmektedir. Onun bu durumu bir gün inşaatta Baran isimli Afgan bir kızın erkek kılığında Rahmat ismiyle çalışmaya başlamasıyla değişir. Rahmat'ın kız olduğunu öğrenen Latif, ona karşı tutum ve davranışlarını düzeltirken aynı zamanda Baran'a derin hisler beslemektedir. Bu nedenle onu inşaat içerisinde koruyup kollamakta ve ona yardım etmektedir. Ancak bir gün, Baran'ın inşaat işinden ayrılmak durumunda kalması Latif'i tarifi mümkün olmayan duygulara sürüklerken kendiyile de başbaşa kalmasına yol açar. Bunun sonucunda Baran'a tekrar ulaşmaya çalışan Latif, onu bulduğunda ailesi ve kendisinin oldukça zor bir durumda olduğunu görür ve onlara maddi açıdan elinde geldiğinde yardım etmeye çalışır. Böylelikle, filmin başından beri birikim yaptığı tüm parasını onlar için harcayarak bir anlamda manevi huzura kavuşur.

3.5.5.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Latif

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 16-17

Eğitim: Okuryazar

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 38. Latif

Davranışsal Özellikleri

Tutum ve davranışları bağlamında Latif, filmde iki yönü ile dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki filmin başlarında da görüldüğü üzere olumsuz hal ve hareketleridir. Bu yönü ile değerlendiriliğinde normal yaşam süreci içerisinde oldukça umursamaz, alaycı, etrafına karşı kötü davranan-zarar veren, kavgacı, yalan söyleyen ve işini düzgün yapmayan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birkaçına örnek olarak; inşaat işçileri ile kavga etmesi, Memar'a para için yalan söylemesi, Baran'a tokat atması, kuşlara taş fırlatması ve inşaat mutfağını dağıtması gibi durumlar gösterilebilir.

Bir başka yönü ise film içerisinde yaşamış olduğu karakteristik değişim ile tutum ve davranışlarındaki olumlu hareketlerdir. Buna bağlı olarak Latif, başkalarına yardım eden, onların haklarını koruyan, merhametli, çekimser ve dürüst bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak onun bu yönü, daha çok Baran ve ailesi

üzerinde görülmektedir. Latif'in olumlu tutum ve davranışlarına örnek olarak; Baran'ı her türlü kötü durumlara karşı korumaya çalışması, ona ve ailesine maddi-manevi yardım etmesi, Baran gibi güvercinleri beslemesi gösterilebilir.

Bunların dışında olumlu veya olumsuz olarak net bir biçimde belirleyemeyeceğimiz davranışları da bulunmaktadır. Bunlara ilişkin olarak; düşünceli hal ve hareketleri, duygusal tavırları, yaşanan gelişmeleri gizlice takip etmesi verilebilir.

Psikolojik Özellikleri

Latif'in psikolojik özellikleri, davranışsal özelliklerde olduğu gibi karakteristik değişimine bağlı olarak olumlu ve olumsuz yönde ikiye ayrılmaktadır. Filmde belirgin olarak açığa çıkan olumsuz yönlerine bakıldığında; kişilerin başlarına gelen kötü olaylar karşısında acıma duygusu olmadığı, söylemlerinde herhangi bir çekingellik veya utanma duygusuna yer vermediği, kendi menfaatlerini düşündüğünden bunlara bilerek veya bilmeyerek zarar veren kişilere karşı kin ve nefret güttüğü ve çıkarıcı bir kişilik yapısına sahip olduğu görülmektedir. Bunlara örnek olarak inşaatın dördüncü katından düşen Nacaf'ın duruma alaycı bir biçimde yaklaşması ve işini elinden alan Baran'a karşı kötü tutumlar sergilemesi gösterilebilir.

Yine davranışsal özelliklerinde olduğu gibi Baran'ın kız olduğunu öğrenmesiyle psikolojik özelliklerinde de olumlu yönde bazı değişimler yaşar. Bunlar; acıma duygusunun oluşması, utanma ve çekimserlik, kendi hatalarının bilincine varılması, çevresine karşı güzel duyguların yer edinmeye başlanması ve yardımsever bir anlayış edinmesidir. Bu değişimler genel anlamda Baran'a karşı hisseleri ile alakalı olup daha çok o ve onun ailesi üzerinde izlenimlerini göstermektedir. Bunlara örnek olarak; Latif'in Baran'a karşı utanç duyması, çekimser yaklaşması, onu çevredeki olumsuzluklara karşı koruması ve ailesine yardım etmesi verilebilir.

Bunların dışında Latif'in olumlu veya olumsuz olarak net bir biçimde belirleyemeyeceğimiz psikolojik özellikleri de bulunur. Buna örnek olarak, Latif'in yaşanan bazı olaylar karşısında üzüntü ve kızgınlık duyguları içinde bulunması gösterilebilir.



Adı: Baran (filmdeki takma adı “Rahmat”)

Cinsiyet: Kız

Yaş: 13-14

Eğitim: Bilinmemekte

Dil: Bilinmemekte

Yaşadığı Yer: İran - Şehir/Kasaba

Görsel 39. Baran

Davranışsal Özellikleri

Baran’ın davranışsal özellikleri belli bir yapıya sahip olmakla birlikte filmde de anlaşılabilirliği üzere bulunduğu mekâna göre şekillenmektedir. Bu nedenle inşaatta bir erkek kılığında çalışmaya başlayan Baran, bu süreçte sessiz, hiç konuşmayan, söyleneni eksiksiz ve doğru biçimde yerine getirmeye çalışan, çevresindekilere karşı saygılı ve anlayışlı tutumlar içerisinde görülmektedir. Aile içerisinde de aynı tutum ve davranışları sergileyen Baran, filmde ailesine bakmak zorunda olduğu için çalıştığı anlaşılmaktadır.

Baran’ın filmde görülen bir başka davranışsal özelliği ise bir mülteci olarak çevresinde yaşanan olaylara endişe ve korku içinde bakması ve buna göre hareket etmesidir. Buna ilişkin en belirgin örnek, Baran’ın müfettişler karşısında endişeye kapılması ve yakalanmamak için onlardan kaçmasıdır.

Psikolojik Özellikleri

Film içerisinde herhangi bir söylemde bulunmadığından ve hiçbir diyalogda yer almadığından psikolojik özellikleri genel anlamda tutum ve davranışlarıyla açığa çıkmaktadır. Bunlar arasında en belirgin olanı, Baran’ın inşaat işinde erkek kılığında çalışmasına rağmen hayâ duygusuna bağlı olarak çekimser tavırlar sergilemesi gösterilebilir. Ayrıca böyle bir işe yönelmek zorunda kalması ve yaşadığı olumsuzluklara rağmen işe devam etmeye çalışması onun çaresizliğini ortaya koymaktadır.

Baran’ın psikolojik anlamda bir diğer özelliği ise içinde bulunduğu durum ve olumsuzluklara rağmen çevresine karşı iyimser, yardımsever ve merhamet duyguları ile yaklaşmasıdır. Buna örnek olarak, Latif’in kendisine olan nefret ve olumsuz davranışlarına karşın ona iyi yönde tutumlar sergilemesi gösterilebilir.

3.5.5.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Filmde Latif ve Baran isminde yer alan iki karakter, her ne kadar genç veya ergin olarak tabir edebileceğimiz yaş gruplarında olsa da, gerek filmde çocuk sıfatıyla anılmalarından ötürü gerekse çalışmanın ilk bölümünde belirtilen çocukluk dönemlerini belli oranlarda kapsıyor olmalarından “çocuk karakter” tanımı üzerinden ele alınmaktadır.

Bu çerçevede ilk olarak, Latif karakteri değerlendirilmeye alındığında anakarakter olarak filmin başından sonuna kadar baskın öge konumunda bulunduğu ve olayların gelişmesinde veya daha yoğun bir hal almasında etken bir rol üstlendiği görülür.

Latif, ailesinden uzakta inşaat işinde çalıştığından ve onlardan ayrı yaşadığından aile kavramı üzerinden net bir tanımlamaya yer vermek pek mümkün değildir. Ancak, film içerisindeki diyaloglardan, tutum ve davranışlarından aileye yönelik gelişen bazı olguları çözelebilmek olasıdır. Buna ilişkin ilk olarak, diyaloglardan da anlaşılacağı üzere; Latif’in bir yıl gibi uzun bir süre ailesinden ayrı olarak inşaat işinde çalışıyor olması, sosyolojik açıdan Latif’in aile bütçesine katkı sağlaması şeklinde yorumlanabilmektedir. Aynı zamanda erkek çocuk olarak belli bir yetişkinliğe ulaşmış olması ve herhangi bir okulda okumaması onu sosyal yaşam şartları içerisinde çalışma yükümlülüğü edinmiş olduğunu gösterir.

Latif’in aile ilişkisinden oldukça uzak ve uzun bir süre ayrı olması, karakteristik yapısının, bulunduğu sosyal çevreye göre şekillenmesine yol açarken ailesi ile olan bağlarını da zayıflatmaktadır. Onun bu yaşam şekli, filmdeki davranışlarından anlaşılacağı üzere sosyal ve kültürel değerlerden ne kadar kopuk olduğunu gösterir. Aile yaşantısından uzak kalmasına bağlanabilen bu durum, aynı zamanda Latif’in ergen bir çocuk olarak değişen ve gelişen yönüyle alakalıdır.

(...) Özellikle sevgi ve ilgi eksikliği içerisinde bir hayatı sürdürmek zorunda olan ergenlerde, terk edilmişlik ve mahrumiyet duyguları canlanır. Böylesi olumsuz duygular, ergenin dini yaşayışı üzerinde de olumsuz bir etki meydana getirirler. Yaşama sevinci, rahat ve güvenden mahrumiyet, imanın bütün hamlesini kıran şüphecilik ve olumsuz dini tutum yaratabilirler (...)
(Hökelekli, 2016, s. 99).

Filmde Latif'in ailesine özlem duyduğuna ilişkin herhangi bir izlenime yer verilmemesi ve onları ancak zor durumlar karşısında yalan söylemler ile dile getirmesi aralarındaki bağın zayıflığını açıklar niteliktedir. Buna ilişkin filmin iki sahnesinde Latif, Memar ile yaptığı konuşmalarda Baran'a ulaşmak ve ona yardım etmek için ailesini bahane etmektedir.

Bu konuşmalardan ilki şu şekildedir:

(...)

Latif: Memar, birkaç gün köye gitmem gerekiyor. Kız kardeşim hastaymış.

Memar: Şimdi de doktor mu oldun? Babası doktora götüremiyor mu? İşin var gidemezsin.

Latif: Para istemiyorum. Hemen geri dönücem.

Memar: Anlamadıysan Türkçe söyleyeyim: Olmaz! Baban seni bana emanet etti. Kararları ben veririm.

Latif: O zaman hesabımı kapa, babama ver. Ben çıkıyorum.

Memar: Sen hiç laftan anlamaz mısın? Kaç gün gideceksin?

Latif: 3-4 gün.

Memar: Daha fazla olmasın.

Latif: Tamam.

Memar: Gitme, buraya gel. Buraya gel. Al şunu, sana lazım olur.

Latif: Sağ ol.

Memar: Babana da selam söyle.

Diğer konuşma ise şu şekildedir:

(...)

Memar: Ne istiyorsun çocuk? Valla billa hiç para yok!

Latif: Kız kardeşim hasta. Para göndermem gerekiyor.

Memar: Çocuk, sen benim dediğimi anlamıyor musun? Para yok diyorum sana!

Latif: Asıl sen benim dediğimi anlamıyorsun! Bütün yıl ben ne diye çalıştım? Gerektiği zaman param olsun diye! Şimdi kız kardeşime göndermem gerekiyor. Kızcağız çalışmaktan ölecek. Hakkım olan parayı vermek için beni neden yalvartıyorsun anlamıyorum. Allah aşkına Memar. Yemin ederim paramı verirsen 3 ay sana bedava çalışıcam. Çok ihtiyacım olmasa sana hiç bu kadar ısrar eder miydim? Gerçekten kız kardeşime göndereceğim. Lütfen Memar.

Memar: Para ne zamana lazım?

Latif: Yarın bir akrabam Erdebil'e gidiyor, parayı o götürecektir.

Memar: Güvenilir biri mi? Tamam, paranı yarın sabah getireceğim. Sen şimdi işine dön.

(...)

Diyologlardan anlaşılacağı üzere Latif, ailesini bahane ederek amacına ulaşmaya çalışır. Ailesini öne sürmesindeki temel neden olarak, Memar'ın yaklaşımını olumlu yönde etkileyebilmek için olduğu söylenebilir. Bununla birlikte diyaloglarda dikkat çeken iki önemli nokta var. Birincisi Memar'ın, Latif'in babası rolünü üstlenmesi ikincisi Latif'in ahlâkî gelişimidir.

İlk diyalogda, Memar'ın “Baban seni bana emanet etti. Kararları ben veririm.” söylemi onun baba rolündeki tavrını ortaya koymakla birlikte aynı zamanda Latif'i sahiplenerek ona bir aile içgüsü ile yaklaştığını gösterir. Keza filmde Latif'in yaptığı her türlü sorumsuzluktan, kötü tutum ve davranıştan ötürü onu azarlamakta ve ergen bir yetişkin olmasına karşın onu hala çocuk olarak görmektedir. Memar'ın bu yaklaşımı, filmin ilk bölümündeki şu konuşma ile daha belirgin bir biçimde açığa çıkar.

(...)

Latif: Benim paramı ne zaman vereceksin?

Memar: Evde çocuklar aç mı bekliyor? Yoksa karın seni boşayacak mı? Bende durması bankadan daha güvenli. Hem sana harçlık da veriyorum.

Latif: Bende olsun istiyorum.

Memar: İsteddiğine emin misin? Otur. Al, paran burada. Al haydi, orada duruyor.

Latif: (Parayı almaya kalkışır)

Memar: Sen aklını mı kaçırdın? Bu kadar parayı ne yapacaksın çocuk? Al, bu sana fazla bile. Daha küçüksün, para biriktirmekten ne anlarsın? (...)



Görsel 40. Memar ve Latif - Para Sahnesi

Bu diyalogla birlikte, Memar'ın bir baba figürü ile karşımıza çıktığını düşünürsek; Latif'e karşı güvensiz yaklaşımı, onu hala çocuk olarak görmesinden ve buna bağlı olarak kötü şeylere meyledecek bir yapıya sahip olmasından kaynaklanır. Bu durum toplum içerisinde genel bir algıdır. Çalışmanın ilk bölümünde değinildiği üzere, özellikle Ortaçağ döneminde çocuk bir günah temsili olarak görülmektedir. Bu, onun iyi ve kötüyü ayırt edememesinden ve doğru bir ahlâkî eğitim alınmaması sonucu günaha meyledebileceğinden ötürü doğar. Günümüzde de çocuğa karşı bakış açısı daha dikkat ve özen gösteren bir anlayış içerisinde yer almaktadır.

Filmde Memar, her ne kadar Latif'e karşı bir baba görevini üstlenerek onu yaptığı olumsuz şeylerden ötürü azarlasa da, gerek babası tarafından emanet edilmesinden, gerekse bir baba rolünü üstlenmesinden Latif'e karşı vicdani yönden bazı tutumlar sergilemektedir. Bunun en belirgin örnekleri, yukarıdaki diyaloglarda anlaşıldığı üzere Latif'in zor durumdaki isteklerini kabul etmesi ve filmin bir sahnesinde onu karakoldan kurtarmasıdır.

Yine yukarıdaki diyaloglardan anlaşılacağı üzere, Latif karakterinde ahlâkî bir gelişim söz konusudur. Filmin başında gösterdiği tutum ve davranışlar ile ahlâkî açıdan olumsuz bir karakteristik yapısı seğileyen Latif, filmin ilerleyen bölümlerinde bu durumu, Rahmat'ın kız olduğunu öğrenmesiyle değişmektedir. İlk olarak, Latif'in filmin başından itibaren sergilemiş olduğu düşük ahlâk yapısına

yönelik yansıtılanlara baktığımızda bu durumun aile, sosyal çevre ve yaş ile bağlantılı olduğunu görebilmekteyiz. Daha önce aktarıldığı üzere Latif'in ailesinden uzak bir yaşam sürmesi, ona ahlâkî açıdan doğru edinimleri kazandıracak temel unsurların olmamasına ve bu süreci tek başına yaşamasına yol açar. Bu nedenle onu kötü tutum ve davranışlardan alıkoyabilecek veya buna engel teşkil edebilecek bir durum söz konusu değildir. Öte yandan bulunduğu sosyal çevre ve iş hayatı bağlamında Latif'in oldukça rahat ve umursamaz hareket etmesi bunun bir diğer yönüdür. Özellikle inşaatta mutfak işinden alınarak amele işine verilmesi, onun sahip olduğu olumsuz tutum ve davranışlarını daha da körüklemektedir. Son olarak, Latif'in ahlâkî yöndeki olumsuzluğu herşeyden önce onun yaşça ergenliğe ulaşmasıyla alakalıdır. Öyle ki, yaşın ve fiziksel durumunun getirdiği özgüven ile bu davranışlarını daha korkusuz ve umursamaz biçimde yansıtır.

Bunlara bağlı olarak Latif'in olumsuz tutum ve davranışlarına dair film içerisinde yansıtılanlara baktığımızda şu örnekler karşımıza çıkmaktadır.

- Necef'in inşaat'ın dördüncü katından düşmesine alaycı bir tavır ile yaklaşması,
- Baran'a işini elinden aldığı için tokat atması ve ona karşı kışkırtıcı tavır ve davranışlar sergilemesi,
- Yaşça kendisinden büyük inşaat işçileri ile dalga geçmesi ve tutarsız söylemleri,
- Diğer canlılara zarar vermeye çalışması (bir sahnede güvercinlere taş atar),
- Memar'a yalan söylemesi (Latif'in yalan söylemesi, Baran'a iyilik yapma amacı taşıdığından bir anlamda olumlu bir davranış olarak da algılanabilir).

Tüm bu yansıtılanlar, Latif'in ahlâkî gelişimine bağlı olduğu kadar vicdan ve değer yargılarıyla da ilgilidir.

Latif, Baran'ın inşatta çalışmaya başlamasıyla ahlâkî yönden tutum ve davranışlarında değişimler yaşar. İlk, işini elinden aldığı için Baran'a karşı olumsuz yaklaşımını arttırarak sürdürürken, onun kız olduğunu öğrenmesi ile bu tutum ve davranışları tersi yönde değişime uğrar ve olumlu bir hal almaya başlar. Latif'in bu yaklaşımı, Baran'a karşı beslediği hislerin bir sonucu olarak açığa çıkarken, daha çok Baran ve onun çevresine yönelik etkisini göstermektedir.



Görsel 41. Baran ve Latif - Mutfak Sahnesi

Buna bağlı olarak, filmin ortalarından itibaren Latif'in olumlu olarak nitelendirebileceğimiz tutum ve davranışlarından bazıları şunlardır:

- Görünüş olarak Baran'a karşı güzel ve iyi biri olarak görünmeye çalışması (kıyafetindeki değişim),
- Diğer inşaat işçilerinin olumsuz tutum ve davranışlarına karşı Baran'ı koruması,
- Baran'ın müfettişlerin elinden kaçmasına yardım etmesi,
- Baran gibi güvercinleri ekmek kırıntıları ile beslemesi,
- Baran'ın ayağı kırık olan babasına koltuk değnekleri alması,
- Baran'ın ailesine para yardımında bulunması,
- Baran'a karşı çekimser ve utangaç tavırlar sergilemesi,
- Baran ve ailesi evden taşınırken eşyaları kamyonete yüklemeye yardım etmesi.

Latif'in ahlâkî açıdan değişen bu durumu, genel anlamda maddiyat ile maneviyat arasındaki değişimi ifade eder. Öyle ki, filmin başında yerde bulduğu bozuk parayı bile kimseye çaktırmadan alırken, filmin sonlarında elindeki bütün parayı Baran'ın ailesi için tereddütsüz bir biçimde harcamakta ve hatta bunun için kimliğini bile satmaktadır.

Latif'in yaşamış olduğu bu süreç, onun aynı zamanda *akılcı vicdan ve evrensel ahlâk dönemini* ifade eder. Çocuk, bu dönemde ahlâkî davranışını kendi vicdanıyla ve kendi geliştirdiği ahlâk ilkeleriyle oluşturmaya başlar.

Bu ilkeler, evrensel adalet ilkelerini, insan haklarının eşitliğini ve insana saygıyı içerebilirler. Böylece, yalnız kendini değil başkalarını da düşünen yüksek seviyeli bir ahlâkî yargı gelişmeye başlar. Başkalarına yardım, zor durumlarda bulunanlara acıma duygusu görülür. Vicdan ve ahlâkî sorumluluk en yüksek seviyesine ulaşır. Kişi artık kendi kendini

denetleyebilir. Davranışları ahlâk kurallarına aykırı düştüğü veya yapmak istediği bir işte başarısızlıkla karşılaştığı zaman çok güçlü ‘suçluluk duygusu’ yaşar, çevresindekilerin yüzüne bakamaz. Başkalarının davranışlarını da aynı yüksek ahlâkî sorumluluk bilinci ile değerlendirir. Bunun sonucu olarak hak ve adalet fikri bu dönemde çok güçlüdür; ergenler haksızlık yapan, eşit davranmayan kimselere karşı sert tepkiler gösterirler (Hökelekli, 2016, s. 17).

Son olarak, filmdeki Latif karakterinin çalışma ve sosyal yaşam şekli incelendiğinde daha önce bahsedildiği gibi genel olarak ailesinden uzak, şehirde inşaat işinde çalışan ve yaşamını tek başına sürdüren birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Latif’in inşaat işi olarak çalışması, toplumsal yaşamda alt sınıf zümreye dâhil bir birey olduğunu bizlere gösterir. Onun bu durumu, henüz ergen bir çocuk olarak aile ekonomisine destek vermek olarak algılansa da temelde toplumsal yaşam şartları çerçevesinde hayatını idame ettirebilme ve toplum içerisinde kendi yerini almakla ilgilidir. Bir başka özelliği ise sahip olduğu statü ve buna bağlı yaşayış şeklidir. Bir inşaat işçisi olarak bulunduğu konum, onun sosyal yaşam içerisindeki kısıtlamalarını beraberinde getirdiğinden çalışma hayatı dışında herhangi bir sosyal yaşam şekline bağlı hareket edemez. Ayrıca ailesinden ayrı yaşadığından tüm yaşam döngüsü bu süreçte akıp gitmektedir. Ancak filmde, Latif’in sosyal yaşam şekline yönelik durumu dikkate alındığında, bunun yine Baran karakteri ile bir değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Filmin başlarında Latif, çalışma hayatına bağlı kısır döngüyü maddi kazanca bağlı olarak kendi istek ve arzusu ile sürdürmekte, ve bunun sonucunda oluşan sosyal yaşam içerisinde kendi varlığını ispatlama gerekliliğini çalışma hayatındaki tutarsız davranışları ile karşılamaktadır. Bu nedenle Latif’in çalışma hayatı içerisindeki sosyal durumuna bakıldığında ortaya koymuş olduğu tutum ve davranışlar ile toplumsal ve kültürel değerlerden oldukça uzak olduğu görülür. Buna ilişkin olarak en başta, kendinden yaşça büyük inşaat işçileri ile tartışması ve onlarla kavga etmesi verilebilir. Bu durum, daha önce belirtildiği üzere ergen olma ve kendini kanıtlama ile alakalı olduğu gibi aynı zamanda içerisinde yer aldığı sosyal çevrede kendi yaşında herhangi bir bireyin bulunmaması, dolayısıyla kendi tutum ve davranışlarını diğer yetişkin insanlarla özdeşleştirmesinden kaynaklanır.

Latif’in sosyal yaşamdaki değişken yönü ise Baran’ın kız olduğunu öğrenmesi ile başlar. Cinsiyet farklılığından doğan bu durum, Latif’in sosyal yaşam içerisindeki aşk olgusunu hissetmesi ve kavramasıyla ilgilidir. Böylelikle sosyal

yaşam içerisindeki tutum ve davranışları Baran'a yönelik bir değişim gösterirken aynı zamanda ona bağlı olarak diğer yaşam alanlarında da bir sosyalleşme sürecine dâhil olur. Buna örnek olarak, Baran'ın inşaat işinden ayrılması sonucu Latif'in onun yaşadığı bölgeye gitmesi ve bu süreçte çalışma hayatı dışında bir sosyal evreye dâhil olması gösterilebilir. Bu evrede Latif, başka başka kişilerle karşılaşarak tanışırken, çalışma hayatında daha sessiz ve yalnız başına bir süreç geçirmektedir.

Latif'in çalışma hayatındaki durumu incelendiğinde yine Baran karakterine bağlı olarak iki yönlü bir süreç açığa çıkar. İlk, inşaatın mutfak işleri gibi rahat bir çalışma hayatına sahipken, daha sonra Baran'ın kendisi yerine mutfakta çalışmaya başlamasıyla bu durum değişkenlik gösterir ve inşaatla amele olarak çalışmaya başlar. Latif, mutfak işçisi olarak bulunduğu süreçte işini doğru ve düzgün yapmayan bir iş ahlâkına sahiptir. Buna yönelik en belirgin izlenimler; alışveriş yaparken marketten şeker alması ve bunu Memar'ın hesabına yazdırması, hazırladığı çayın işçiler tarafından beğenilmemesi ve onlarla sürekli tartışarak kavga etmesidir. Ayrıca, bir erkek olarak mutfak işlerine hâkim olmadığı Baran'ın mutfak işlerini daha düzgün ve güzel bir şekilde yapmasıyla açığa çıkmaktadır. Bu aynı zamanda sosyal yaşama bağlı olarak cinsiyet üzerinden kişilerin toplumsal rollerini ortaya koyar. Keza aynı şekilde Baran'da, inşaatla amele olarak işleri gerektiği gibi yerine getiremez. Bu nedenle ikisi arasında iş yönünden zorunlu bir değişim yaşanır. Latif inşaatla amele olarak, Baran'da mutfakta işçi olarak çalışmaya başlar.

Latif'in çalışma hayatındaki bir diğer önemli durum ise günlük ücretini alamamasıdır. Bu, daha önceki diyaloglarda açıklandığı üzere; Memar'ın Latif'i bir çocuk olarak görmesi, onun parasını kendinde muhafaza etmesi ve ona sadece cep harçlığı vermesinden kaynaklanır. Memar, her ne kadar Latif'i para biriktirebilecek bir olgunlukta görmese de Latif, aldığı harçlıklarla kendi birikimini yapmakta ve parasını gizli bir yerde saklamaktadır. Parayı saklamasındaki temel neden, yer aldığı sosyal çevreye karşı duyduğu güvensizlikle ilgilidir.

Filmdeki diğer çocuk karakter olan Baran'ı ele aldığımızda, Latif gibi sosyo-kültürel anlamda taşıdığı özellikleri net bir biçimde ortaya koymadığı Ancak, birtakım izlenimlerle konuya kimi yönden açıklık getirdiği söylenebilir. İlk olarak aile kavramı üzerinden değerlendirildiğinde Baran'ın Afgan göçmen bir ailenin beş çocuğundan en büyüğü olduğu anlaşılmaktadır. Babası inşaatçı düşüp ayağını

kırdığından ve annesi geçen yıl vefat ettiğinden ailesine bakma görevini kendisi üstlenmektedir. Bu nedenle inşaatta çalışmaya başlayan Baran, aynı anda hem baba hem anne rolünde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, onun aile yaşamındaki çocukluk olgusundan yoksun kaldığını gösterir.

Baran ve ailesinin yaşam şartları ve çalışma hayatındaki zorlu süreçlerine bakıldığında bu durumun genel olarak ülkede mülteci konumunda bulunmalarına bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Buna ilişkin, çalışmanın ikinci bölümünde İran'ın sosyal yapısına yönelik verilen bilgilerde mültecilerin yaşam şartlarındaki zorlu süreçleri ortaya konulmakta ve çalışma hayatı içerisinde daha çok inşaat gibi ağır işlerde yer aldıklarına dikkat çekilmektedir. Filmde Baran'ın, babası yerine inşaatta amele olarak çalışmaya başlamasındaki temel neden bu olmakla birlikte onu çalışmaya iten temel etmen, aile hiyerarşisinde kardeşler arasında en büyük çocuk olmasına dayanmaktadır.



Görsel 44. Baran - Taş Çekme Sahnesi



Görsel 45. Baran - Çimento Taşıma Sahnesi

Baran'ın ailedeki tutum ve davranışları incelendiğinde buna ilişkin pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte yalnızca, sessiz kişiliği ve kardeşleriyle ilgilenen yönü ile dikkat çekmektedir. Yönetmenin özellikle yansıtmaya çalıştığı Baran'daki sessizlik, filmin bütününe yayılmakta ve tüm sosyal yaşam alanlarında kendisini göstermektedir. Özellikle inşaat işindeki sessizliği iki yönlü açıklanabilir. Bunlardan birisi kız olduğu için bulunduğu sosyal çevreye aykırı bir durum teşkil etmesi, diğeri ise aile yaşantısına bağlı olarak sahip olduğu ahlâkî olgunluktur. Baran'ın sahip olduğu ahlâkî olgunluk, Latif'in fimin başındaki ahlâkî durumu ile karşılaştırıldığında daha önce de bahsedildiği gibi tezat bir durum açığa çıkmaktadır. Baran, sessiz kişiliği ve çevresine karşı olumlu tutum ve davranışları ile dikkat çekerken, Latif tam tersi yönde çok konuşan ve çevresine karşı olumsuz tutum ve davranışlar sergileyen birisi olarak görülmektedir. Bu nedenle, Latif'in

ahlâkî yapısı bir ölçüde aile olgusuna bağlandığı gibi Baran'ın ahlâkî gelişimi de büyük ölçüde bu olguya bağlanabilir.

Bu noktada, Baran'ın aile içerisindeki sosyal ve kültürel edinimine dair bir başka unsur, onun cinsiyet bağlamında ön plana çıkan çalışma şeklidir. Filmde Baran, inşaattaki ağır işleri yerine getiremezken mutfak ve benzeri işlerdeki yatkınlığı ve becerisi ile bu yönünü açık bir biçimde ortaya koyar.

Bunun dışında, Baran ve diğer Afgan işçilerin film içerisindeki genel durumlarına bakıldığında yasa dışı çalıştıklarından kendileri ve işverenin cezai işleme tâbi oldukları anlaşılır. Bu durum filmin bir bölümünde müfettiş ile inşaat işçilerinden sorumlu Memar arasında geçen konuşma ile açığa çıkar.

(...)

Müfettiş: Burada hiç Afgan yok, öyle mi?

Memar: Hayır efendim.

Müfettiş: İzinsiz Afgan çalıştırmanın ne demek olduğunu biliyorsun değil mi?

Memar: Evet.

Müfettiş: Güzel, mademki kanunu biliyorsun, şunu oku ve imzala.

Memar: Nedir o?

Müfettiş: Taahhütname.

(...)

Yine, filmin bazı bölümlerinde Afgan işçilerin müfettişlerden saklanması, Baran'ın müfettişlere yakalanmamak için kaçması ve Memar'ın Afgan işçi çalıştırdığından ötürü para cezası ödemesi bu durumun belirgin örnekleri arasında yer alır.

Afgan işçilerin ve dolayısıyla Baran karakterinin inşaattaki çalışma şartlarına ilişkin bazı bilgiler ise filmin bir sahnesinde Memar'ın inşaat ustaları ile çalışma ücretlerine ilişkin yaptığı konuşmada geçmektedir.

Usta-1: Memar, 50 bin daha verirsen hesap tam olur.

Memar: Canımı mı vereyim usta? Daha bir sürü işçi var! Al hemşerim burada, ona senin kadar para vermiş miyim sor bakalım. Az bir para kaldı. Onu da gidip Afgan işçilere dağıtıcam.

Usta-2: İranlı işçiler, Afganlar'dan daha önemli değil mi?

Memar: İnsan her şeyde adil olmalı. Her Allah'ın günü Kancel Urun'dan buraya geliyorlar. İranlı işçilerden çok çalışıyorlar üstelik daha az para alıyorlar! Bugün Necef'i gördünüz. Adam düştü kemiklerini kırdı. Siz söyleyin ama elinizi vicdanınıza koyun. Parayı onlara mı vereyim, size mi?

Usta-1: Bize ver.

(...)

Bunun dışında Baran'ın inşaat işinden ayrılmak durumunda kalarak filmin diğer bölümlerinde bir akarsuda taş çekme işinde çalışması, bir mülteci olarak ne kadar ağır işlerde çalışmak zorunda kaldığını bir kez daha göstermektedir.

Bir diğer konu olarak Baran'ın ahlâkî durumu, daha önce de belirtildiği gibi olumlu tutum ve davranışları ile dikkat çekmektedir. Filmde buna ilişkin yansıtılanlara baktığımızda karşımıza şu örnekler çıkmaktadır.

- Ailesine yardım için çalışması,
- Sessiz ve saygılı olması,
- Söyleneni yerine getirmesi,
- İşini doğru ve düzgün yapmaya çalışması,
- Latif'e karşı herhangi bir kin ve nefret gütmemesi,
- Çevresindeki diğer canlılara sevgi ve merhametle yaklaşması (güvercinleri beslemesi).

Bir başka konu ise Baran'ın içinde bulunduğu yaşam alanına bağlı olarak açığa çıkan sosyal ve kültürel unsurlardır. Filmde Baran'ın sosyal açıdan en belirgin özelliklerden birisi Afgan mülteci olarak ailesiyle birlikte İran'da yaşam savaşı vermesidir. Afgan mültecilere dair filmin başında şu bilgiye yer verilir:

1979'da Sovyetler Birliği Afganistan'ı işgal etti. Sovyetler 10 yıl sonra geri çekildiğinde ülkenin eski halinden eser kalmamıştı. Bu yıkımla birlikte sonrasında başlayan iç savaş, Taliban rejiminin zalim saltanatı ve 3 yıllık kuraklık, milyonlarca Afgan'ın ülkelerinden kaçmasına yol açtı. Birleşmiş Milletler'in tahminine göre İran şu anda 1,5 milyon Afgan mülteciye ev

sahipliği yapıyor. Yeni neslin büyük bir kısmı İran'da doğdu ve ülkelerini hiç görmediler (Baran, 2001).

Baran, bir mülteci olarak sosyal yaşam şartlarının getirdiği zorluklara katlanmak durumunda kaldığından inşaat işinde çalışırken erkek kılıfına girmek zorundadır. Bu, ülkenin sosyal anlayış yapısıyla ilgili olduğu kadar kadın ve erkeğin toplumdaki yeri ve İslam dinin gereklilikleriyle de ilgilidir. Bu nedenle, Baran'ın sosyal yaşam alanlarındaki konumunu ülkenin mültecilere bakış açısından izah edecek olursak; birçok haktan mahrum bırakıldıkları, ekonomik anlamda geçim zorluğu yaşadıkları ve ülke toplumu içerisinde daha az değer gördükleri söylenebilir. Aynı zamanda, yaşadıkları bölge dikkate alındığında, şehirde yaşayan İranlı'lara göre daha çok ülkenin kırsal kesim bölgelerinde köy ve kasaba gibi yerlerde barındıkları görülür.

Kısaca özetlemek gerekirse; Baran'ın filmdeki yaşam alanlarına bağlı olarak gelişen sosyal yaşam döngüsü, ekonomik zorluklara bağlı olarak aile yaşamı ve çalışma hayatı içerisinde sürüp gitmektedir. Bu süreçte dikkat çeken bir özellik, Baran'ın da Latif gibi sosyalleşme olgusu içerisinde kısır bir döngüye sahip olduğu ve bu durumun gerek aile ekonomisi gerekse kültür anlayışı ile yakından alakalı olduğu söylenebilir. Öyle ki, daha önce bahsedildiği üzere Baran'ın sessiz kişiliği, ahlâk yapısına bağlanmakla birlikte bu ahlâkî edininin aile kültürü ile büyük oranda ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle Baran'ın sosyal yapı içerisinde kültürel değerlerine ne kadar bağlı olduğu görülmektedir.

Baran'ın kültürel edinimine ilişkin bilgilere bakıldığında filmde buna dair belirli izlenimlere rastlamak mümkündür. Bunlardan en belirgin olanı suskun ve ahlâkî ölçüde çekingen tavırlar sergilemesidir. Baran'ın suskunluğu her ne kadar inşaat içerisinde kız olduğunun anlaşılmasına yönelik olsa da, filmin ilerleyen bölümlerinde aile içerisinde devam eden bu tutumu onun kültürel edinimine dair bazı ipuçları verir. Buna örnek olarak, filmin bir sahnesinde, eve gelen Latif'e kapıyı açtığı anda ona karşı çekimser ve suskun davranışlar sergilemesi gösterilebilir. Bu aynı zamanda toplumun İslam kültürüne bağlı olarak sosyal yaşam içerisindeki kadın erkek ilişkisine dair ayrımı belirler.

Bir başka kültürel anlayış ise Baran'ın türbe veya mâbetteki dini ritüele katılmasıdır. Geleneksel bir anlayışa bağlı olan bu ritüelde, kadınlar tarafından kazanlarla süt kaynatılıp mâbetteki insanlara dağıtılır. Ritüel içerisinde yer alan

Baran'da hem sahip olduğu inanç bağlamında hem de geleneği sürdüren biri olarak karşımıza çıkar.

3.5.6. Serçelerin Şarkısı (The Song of Sparrows - 2008)



Görsel 42. Serçelerin Şarkısı Film Afışı

3.5.6.1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, Mehran Kashani, **Yapım Yılı:** 2008, **Süre:** 1 saat 36 dakika, **Tür:** Drama, Aile, **Dil:** Farsça, Azeri, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Muhammed Amir Naji (Kerim), Maryam Akbari (Nergis), Kamran Dehghan (Abbas), Hamid Aghazi (Hüseyin), Schabnam Akhlaghi (Haniye), Neshat Nazari (Zehra), Hassan Rezaee (Ramazan) (<https://www.imdb.com/>).

Deve kuşu çiftliğinde çalışan Kerim, üç çocuklu bir aile babasıdır. Bir gün büyük kızı Haniye işitme cihazını su deposuna düşürdüğünden onu aramaya başlar. Ancak cihazı bulduğunda hasar aldığını ve çalışmadığını görür. Cihazı doktora gösteren Kerim, cihazın tamir edilemeyecek kadar kötü durumda olduğunu ve yenisinin de oldukça pahalı olduğunu öğrenir. Daha sonra talihsiz bir olay yaşayan Kerim, çiftlikte çalıştığı sırada bir deve kuşunun kaçmasına sebebiyet verir. Bunun üzerine deve kuşunu aramaya koyulsa da tüm gayret ve açaalarına rağmen onu bulamaz ve bunun neticesinde işten atılır. Bu durumu ailesine yansıtmayan ve onların üzülmelerini istemeyen Kerim, karısına işten atıldığını söylemek yerine kendisinin işten çıktığını dile getirir.

İşten atılan ve kısa sürede kızına yeni bir işitme cihazı almak zorunda olan Kerim, oldukça zor bir durum içerisinde ne yapacağını bilemezken, bir anda kendisini şehirde motor taksiciliği yaparken bulur. Bir rastlantı sonucu bu işe başlayan Kerim, sağladığı kazançla bu işi oldukça karlı bulur ve sürdürmeye devam eder. İlk zamanlar işe alışmakta oldukça güçlük çekse de zamanla öğrenmeye ve kavramaya başlar. Bu süreçte istemeden de olsa kimi zaman haksız kazanç elde etmekte ve kimi zaman da haksızlığa uğramaktadır. İş hayatındaki bu durumu, onu vicdan ve ahlâk yönünden doğru ile yanlış arasında bir ikileme sürüklerken, yanlış tutum ve davranışları sonucu olumsuz durumlara maruz kalır.

Şehirde çalıştığı sırada bir inşaat yerinde bulduğu atık eşya ve hurdaları eve getirmeye başlayan Kerim, bunları evin avlusunda biriktirdiği gibi onları kimseyle de paylaşmak istemez. Bu süreçte oğlu Hüseyin ise arkadaşları ile birlikte su deposunda balık yetiştirmeyi amaçlamakta ve depoyu temizleyip onarmaktadır. Çocukların depo ile uğraştıklarını öğrenen Kerim, bu duruma her defasında sinirlenmekte ve oğlu Hüseyin'i azarlamaktadır. Bir gün, Hüseyin ve ablası Haniye'nin balık alabilmek için çalıştıklarını öğrenmesiyle iyice öfkelenir ve depoyu yıkmaya karar verir. Ancak deponun çocuklar tarafından hayret verici bir şekilde temizlenip onarıldığını gören baba bu fikrinden vazgeçer. Yine bu süreçte esrarengiz durumlarla karşılaşan Kerim, çiftlikte kaybettiği deve kuşuna dair bazı söylem ve belirtilere tanık olur. Bu durum karşısında hem şaşkınlık yaşamakta hem de bazı düşüncelere kapılmaktadır.

Bir gün, evin avlusunda biriktirdiği atık eşyalar ile uğraşan Kerim, talihsiz bir şekilde kaza geçirerek eşyaların altında kalır ve ağır bir biçimde yaralanır. Bunun sonucunda evde yatarak dinlenmeye başlarken, karısı ve çocukları evin geçimini üstlenmektedir. Bu süreçte, karısı ve kızları tarla işinde, oğlu Hüseyin ise aile yakını Abbas'ın yanında çiçek işinde çalışır. Kerim ise, hem kendi durumunun verdiği çaresizlik hem de ailesinin gösterdiği çaba karşısında içten içe üzülmemektedir.

İlerleyen süreçte yavaş yavaş iyileşmeye başlayan Kerim, bir gün oğlu ve halaoğlu Abbas ile birlikte doktor kontrolüne gider. Daha sonra yanlarından ayrılan Abbas, işlerini hallettikten sonra, yanında çalışan diğer çocuklarla birlikte gelerek Kerim ve oğlunu eve götürür. Bu süreçte, Abbas'ın kendilerine istedikleri balıkları almasına sevinen çocuklar, yaşadıkları talihsiz bir olay sonucu ellerindeki bütün

balıkları kaybetmek durumunda kalırlar. Bu nedenle büyük bir üzüntü yaşayan çocuklar, tek bir balık ile eve dönerler ve balığı temizledikleri depoya bırakırlar.

Yaşanan tüm bu gelişmelerle birlikte Kerim ve ailesi tekrar eski sakin hayatlarına dönerken, bir gün, Kerim'in işten çıkmasına neden olan devekuşunun tekrar çiftliğe dönmesiyle onların yaşamlarını etkileyen faktörlerin de eski halini aldığını gösterir ve film sonlanır.

3.5.6.2. Filmin Konusu

Genel anlamda Kerim ve ailesinin konu alındığı filmde Kerim, bir deve kuşu çiftliğinde çalışan alt sınıfa mensup bir aile babasıdır. Bir gün yaşamış olduğu talihsiz bir olay sonucu işten çıkarılması ve kızına yeni bir işitme cihazı almak zorunda olması, onu oldukça zor bir duruma itmektedir. Bu durumdan nasıl çıkacağını bilemeyen Kerim'in bir rastlantı sonucu motoru ile şehirde çalışmaya başlaması, onun için yeni bir umut kapısı olur. Ancak bu süreçte yaşamış olduğu ikilemler ve daha çok para kazanma hırsı, kendisini ve ailesini olumsuz yönde etkilemektedir. Aynı şekilde oğlu Hüseyin'in de masumane bir şekilde, arkadaşları ile birlikte zengin olma hayali kurduğu ve buna yönelik çaba sergilediği görülmektedir. Ancak onlar da, Kerim gibi hırslarına kapılarak bu durumun kendileri için üzücü sonuçlarına katlanmaktadır. Neticede maddi hayata verilen değer, aileyi kötü buhranlara sürüklerken, filmin sonları itibariyle manevi hayata verilen değer, aileyi huzur, güven, saygı ve sevgi ortamına kavuşturmaktadır.

3.5.6.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



Adı: Hüseyin

Cinsiyet: Erkek

Yaş: 9-10

Eğitim: İlkokul

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 43. Hüseyin

Davranışsal Özellikleri

Filmde daha çok hareketli ve heyecanlı yönleri ile dikkat çeken Hüseyin, her çocuk gibi babasından çekinen ve korkan biri olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle yapmış olduğu kimi davranışlar sonucu babasına yalan söylemekte veya ondan

kaçmaya çalışmaktadır. Yine her çocuk gibi oyun oynayan ve ebeveynlerinin sözünü dinleyen Hüseyin, ısrarcı hal ve hareketleri ile de ayrıca dikkat çekmektedir. Özellikle, balık yetiştiriciliği konusunda babası kendisini azarlamasına rağmen o ve arkadaşları hayallerinin peşinden gitmeye devam eder.

Bir başka özellik ise, ailesine karşı olan yardımseverliğidir. Her çocuk gibi ev işlerine yardım etmekle birlikte, babasının kaza geçirmesi sonucu bir işte çalışarak maddi açıdan ailesine destek olmaktadır.

Son olarak söyleyebileceğimiz bir diğer özellik ise, yine her çocukta görülebileceği üzere Hüseyin'in de kötü durum veya olaylar karşısında telaşa kapılarak üzüntüye boğulmasıdır. Özellikle filmin son sahnelerinde Hüseyin ve arkadaşlarının balıkları kurtarmaya çalışması sonucu yaşananlar bunun belirgin örneklerindedir.

Psikolojik Özellikleri

Filmde buna ilişkin yansıtılan en belirgin özellik, Hüseyin ile arkadaşlarının balık yetiştirme hayali kurmasıdır. Bu, onların düşünce yapısındaki saf ve masum yönlerinin açık bir izahı olduğu gibi ortak paydalarının da bulunduğu nokta olarak çözümlenebilir.

Bir başka özellik ise, Hüseyin'in her çocuk gibi ebeveynlerine karşı olan korku ve sevgisidir. Bu durum, filmde yapmış olduğu bazı davranışlar sonucu babasından kaçması ve ebeveynlerine olan sıcakkanlı yaklaşımı ile açıklanabilirken, doğuştan gelen ve zamanla kazanılmış bir edinim olduğu söylenebilir. Diğer taraftan, davranışsal özelliklerde belirtildiği üzere kötü durum ve olaylar sonucu çabuk üzüntüye kapılan Hüseyin, duygusal anlamda daha kırılgan bir yapıya sahiptir.



Adı: Haniye

Cinsiyet: Kız

Yaş: 14-15

Eğitim: Ortaokul/Lise

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 44. Haniye

Davranışsal Özellikleri

Filmin geneline bakıldığında Haniye'nin oldukça sakin ve olgun davranışlar içerisinde bulunduğu gözlenmektedir. Yaşça kardeşlerinden büyük olduğundan pek fazla oyun oynamaz ve daha çok ev işlerinde annesine yardım eder.

Bir başka belirgin yönü ise, işitme sorununa bağlı olarak çevresi ile kurduğu iletişimidir. İşitme cihazı bozulduğundan çevresindekileri ancak davranışlarından ve dudak hareketlerinden anlamaktadır.

Psikolojik Özellikleri

Filmde buna ilişkin pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte, Haniye'nin tutum ve davranışlarından onun sessiz bir kişilik yapısına sahip olduğu ve yaş itibari ile daha olgun duygu ve düşünceleri içerisinde barındırdığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kardeşleri gibi ebeveynlerine sevgi, saygı ve merhamet duygusu beslediğinden, buna ilişkin birtakım tutum ve davranışlar da sergilemektedir.



Adı: Zehra

Cinsiyet: Kız

Yaş: 6-7

Eğitim: Bilinmemekte

Dil: Farsça

Yaşadığı Yer: İran - Şehir

Görsel 45. Zehra

Davranışsal Özellikleri

Ailenin en küçük çocuğu olan Zehra, filmde diğer kardeşlerine göre daha az yer aldığından davranışsal özellik olarak genelde oyun oynayan, sevecen ve ebeveynlerine karşı güzel ve iyimser tutumlarıyla dikkat çekmektedir.

Psikolojik Özellikleri

Filmde buna ilişkin pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte küçük bir çocuk olarak oldukça saf ve masumane duygulara sahip olduğu söylenebilir. Öte yandan Hüseyin gibi daha hassas bir duygusal yapıya sahip olduğundan en küçük şeyler karşısında bile heyecana, üzüntüye, sevince veya korkuya kapılabildiği söylenebilir.

3.5.6.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Çalışma Hayatı, Ahlâk ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Serçelerin Şarkısı filmi, Majid Majidi'nin çocuk karakterlere başrolde yer vermediği ender filmlerden bir tanesidir. Bu nedenle filmde baskın öge olarak fazla yer almayan çocuklar, elde edilecek bilgiler neticesinde incelenmeye alınmıştır.

İlk olarak, aile kavramı üzerinden bakıldığında filmde yer alan çocukların kırsal kesimin alt sınıfına mensup bir ailede yaşadıkları ve buna bağlı olarak sosyal ve kültürel anlamda birtakım edinimlere sahip oldukları görülür. Buna ilişkin ilk izlenim, filmin başlarında baba karakterindeki Kerim'in kirli su deposunda oynayan oğlu Hüseyin'i azarlaması ve Hüseyin'in babasına korku ile yaklaşmasıdır. Bu durum aile içerisindeki hiyerarşiye dair önemli bir özelliği ortaya koyarken aynı zamanda çocuğun babasına karşı olan tutum ve davranışlarını da açıkça belirtmektedir.

Her çocuk gibi Hüseyin, babasına karşı ayrı bir korku ve çekingenlik beslerken annesine karşı ayrı bir sevgi ve bağlılık içerisindedir. Filmde buna dair yansıtılanlara baktığımızda Hüseyin'in babasından kaçtığı ve dayak yediği zamanlarda annesine sığınmaya çalıştığı görülür. Baba, çocukların yaptıklarından ötürü onlara daha sert bir biçimde yaklaşımda bulunurken, anne daha anlayışlı ve merhametli bir tutum sergiler. Aile içerisindeki bireylerin bu yaklaşımları içgüdüsel olmakla birlikte aile yaşantısına bağlı sosyal bir edinim olarak da açıklanabilir.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur, Kerim'in çocuklarına karşı adaletli bir yaklaşım sergilemesidir. Buna ilişkin; Kerim'in eve gelirken çocuklara eşit biçimde bir şeyler alması, motoru yıkarken çocukları eşit biçimde görevlendirmesi ve ayağındaki alçıya resim yaparlarken çocuklara eşit biçimde paylaşırması verilebilir. Onun bu yaklaşımı, çocukların kendisine ve birbirlerine olan



Görsel 47. Motor Yıkama Sahnesi



Görsel 46. Alçıya Resim Yapma Sahnesi

bağlılıklarını sürdürmesindeki temel nedenlerden biri olduğu söylenebilir. Ayrıca çocukların kendisine karşı olan sevgilerinin de bir diğer açıklamasıdır.

“Çocuğun en büyük gereksinmesi sevgi ve anlayıştır. Eğer çocuk bunu ailesinden görürse; ailesini sever ve onlara bağlanır. Zira yaşamın güç koşulları onu pek etkilemez. Çünkü, ruhsal gücü ve dayanıklılığı ailesinin ona verdiği sevgiden almıştır” (Çiftçi, 1991, <http://dergipark.org.tr/>).

Çocukların ebeveynlerine yönelik yaklaşımları ise filmde görüldüğü üzere yardımsever tavırları ve onlara olan bağlılıkları ile dikkat çekmektedir. İlk olarak, evin en küçük kızı ve çocuğu olan Zehra değerlendirilmeye alındığında, evin ufak tefek işlerinde ebeveynlerine yardım ettiği ve onlara karşı oldukça sevecen yaklaştığı görülür. Her ne kadar film içerisinde çok yer almasa da yaşça diğer kardeşlerinden küçük olduğundan, aile içerisinde ilgi ve sevgi yönünden daha bir ayrıcalıklı konumda olduğu söylenebilir.

Ailenin en büyük kızı ve çocuğu olan Haniye ise yaşça büyük olduğundan ev işlerinde annesine yardım ederken görülür. Özellikle mutfak ve temizlik işleri yapan ve annesi gibi dikiş diken Haniye, bu yönüyle gerek aile içerisindeki kültürel edinimini gerekse toplumsal açıdan sahip olduğu rolü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, aile içerisindeki sosyal yaşamına bağlı olarak bir anlamda annesinin rolünü üstlenmektedir.

Ailenin ortanca ve tek erkek çocuğu olan Hüseyin ise aile içerisinde, kız kardeşi ve ablasına göre daha ayrıcalıklı ve farklı bir sosyal role sahiptir. Bunun temel nedeni, bir erkek çocuk olarak babasının sosyal rolüne eşdeğer bir durum teşkil etmesidir. Hüseyin’i kız kardeşlerinden ayıran bu temel yön, filmin bir sahnesinden annesinin şu sözleri ile açıklık kazanmaktadır.

Anne (Nergis): İnşallah bir gün Haniye’nin de mürivetini görürüm. Kerim bey, Ruhiye hanımla kızının kına gecesi için yarın sabah onlara yardıma gidicem. Zavallının kimi kimsesi yok. Çok gecikmeden dönerim herhalde.

Hüseyin: Bende gelebilir miyim?

Anne: Orası erkeklere göre bir yer değil.

Hüseyin: Nolur beni de götür anne.

Anne: Ol-mazz. Orada kadınlar eğlenecek sen giremezsin.

(...)

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere Hüseyin, bir erkek çocuk olarak toplumsal açıdan farklı sosyal ve kültürel konumlara sahiptir. Bu nedenle aile içerisindeki ebeveynlerine olan yardımları kız kardeşlerine göre daha farklı ve ağır işlerde çalışmasıyla kendisini göstermektedir. Özellikle babası kaza geçirip çalışamaz duruma geldiğinde arkadaşlarıyla çiçekçilik işinde çalışarak aile gelirine katkı sağlaması bunun en belirgin örneğidir.

Son olarak, çocukların aile içindeki durumlarına genel açıdan bakıldığında yaşları itibari ile oyun oynamaya yönelik hal ve hareketlerde buldukları görülmektedir. Onların bu durumu aile ekonomisine bağlı olarak şekillendiğinden oynayacakları bir oyuncak veya araç gereçleri bulunmamaktadır. Bu nedenle var olan fırsatları kendilerince değerlendirerek oyun oynama ihtiyaçlarını karşılarlar. Örnek olarak; deve kuşu yumurtasının kabuğu ile oynamak istemeleri, motoru isteklice yıkayıp temizlemeleri ve baba Kerim'in ayağındaki alçıya resim yapmaları verilebilir.

Çocukların aile içerisindeki diğer yaşayış durumlarına bakıldığında belli bir televizyon izleme ve yemek yeme kültürüne sahip oldukları anlaşılır. Buna ilişkin filmde çocukların belli gün ve zamanlarda çizgi film izledikleri açığa çıkarken yemek yeme kültürüne yönelik ise filmin bir sahnesinde geçen konuşmalar bunu şu şekilde ortaya koymaktadır.

Anne: Yemeğini bitir Hüseyin.

Zehra: Ben hepsini yedim anne.

Anne: Afferin kızıma. Tabağını da topladın mı?

Hüseyin: Benim ki de bitti anne.

Anne: Afferin. Yemekten sonra bulaşığa da yardım edeceksiniz.

Yemeğin tabakta bırakılmaması birçok toplum kültüründe benimsenen bir anlayış olmakla birlikte aynı zamanda israfı engellemeye yönelik bir tutumu da içermektedir.

Bir başka konu olan çalışma hayatı incelendiğinde, filmde buna ilişkin daha çok Hüseyin karakteri üzerinde durulabilir. Hüseyin, filmin başlarında görüldüğü üzere su deposu ile uğraşmakta ve arkadaşları ile birlikte balık yetiştiriciliği hayali

kurmaktadır. Bu, onun çalışma hayatına dair düşüncesini açık bir biçimde ortaya koyarken, bu işe yönelme isteğindeki temel nedenin zengin olma arzusundan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Hüseyin'in bu arzusu bir anlamda babasının düşüncesi ile örtüşmektedir. Öyle ki, babası Kerim, şehirde çalışırken elde ettiği kazançla birikim yapmakta ve daha iyi bir hayatın arzusu içerisinde hareket etmektedir. Hüseyin'de bir erkek çocuk olarak sosyal yaşamın dayattığı zorluklara ve ekonomik sıkıntılara bağlı olarak, babası gibi böyle bir düşünceyle hareket eder. Bu nedenle, filmin başka bölümlerinde Hüseyin ile arkadaşları su deposunu onarmakta ve temizlemektedir.



Görsel 48. Hüseyin ve Arkadaşları - Su Deposu Sahnesi

Filmin başlarında Hüseyin'in balık yetiştiriciliğine dair düşüncesi babası ile gerçekleştirdiği şu konuşmasında açıklık kazanmaktadır.

Kerim (Baba): Sen orayı bin yılda temizleyemezsin.

Hüseyin: Temizleyeceğiz. Sonra da su doldurup yüz bin balık yetiştiricez.

Kerim (Baba): Yüz bin balık ne kadar eder biliyormusun sen?

Hüseyin: Yüz bin balık eder.

Kerim (Baba): Sonra ne olacak?

Hüseyin: Balıkları satıp milyoner olucaz?

(...)

Bir başka sahnede ise Hüseyin, yine babasıyla konuşurken balık yetiştiriciliği için gereken şartları gerçekçi bir dille şöyle aktarır:

(...)

Kerim (Baba): Bana bak bir daha o su deposuna gidersen kötüge yersin.

Hüseyin: Ahmet'in söylediğine bakılırsa 15.000 toman bulabilirsek, istediğimiz balıkları alabilirmişiz.

Kerim (Baba): Peki o kadar parayı nasıl bulacaksınız, Papucumun milyoneri.

Hüseyin: Çalışıp kazancaz.

Kerim (Baba): Bak sen demek çalışıp kazanacaksın.

Filmin ilerleyen bölümlerinde bu diyaloga bağlı olarak Hüseyin'in otoyolda ablası Haniye ve arkadaşları ile birlikte çiçek satarak para kazanmaya çalıştığı görülür. Bu süreçte çocuklarının otoyolda çiçek sattığını gören Kerim, bu durumu kendisi için utanç verici bularak çocuklarını azarlamakta ve dövmektedir. Bu sırada şu söylemlerde bulunur:

Hüseyin: Baba ne olur yapma, babaaa!

Nergis (Anne): Dur kerim bey. Vurma çocuklara!

Kerim (Baba): Sizin karnınızı doyurmuyormuyum ben?

Nergis (Anne): Kerim bey çocuklara acı.

Kerim (Baba): Ne istediyseniz getirip önünüze koymadım mı sizin? Beni rezil etmek mi istiyorsunuz? Haa!

Nergis (Anne): Yapma kerim bey, vurma çocuklara!

Kerim (Baba): Önce bana cevap verecek orada ne halt yiyordu?

Nergis (Anne): Kerim bey, çocuğun bir suçu yok! Balık almak için para biriktirmek istiyordu, onun için çiçek satıyormuş!

Kerim (Baba): Hiç bir şey satamaz, o su deposunu yerlebir edicem.

(...)

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere Kerim, içerisinde yaşadığı sosyal çevrenin kültürel anlayışına ve sahip olduğu değerlere bağlı olarak, çocuklarının otoyolda çiçek satmasını kendisine utanç getiren bir durum olarak değerlendirmektedir. Oğlu Hüseyin ise balık alabilmek için para biriktirmek zorunda olduğundan çalışma hayatına atılmayı kendisinde bir gereklilik olarak görür. Bu gereklilik, filmin

sonlarına doğru babası Kerim'in kaza geçirerek çalışamayacak duruma gelmesi sonucu ailesine maddi destek sağlama yönünde tekrar açığa çıkar.

Filmin sonlarında arkadaşları ile birlikte aile yakını Abbas'ın yanında çiçekçilik işinde çalışan Hüseyin, bu süreçte çalışma hayatına dair bazı izlenimleri göstermeye başlar. Buna bağlı olarak, arkadaşları ile birlikte çiçek saksılarını kamyonete yükleme ve boşaltma gibi basit ama bir o kadar zor ve yorucu bir işte çalıştığı görülür. Bu durum, çocukların sosyal yaşam alanları içerisindeki çalışma şartlarının yaş ve fiziksel durumlarına bağlı olarak şekillendiğini bizlere aktarmaktadır. Çalışma hayatındaki zorlu yaşam şekline yönelik bir başka izlenim, Hüseyin'in akşam eve geldiği zaman yemekten önce uykuya dalması ve nasır tutan ellerinin babası tarafından dikkat çekmesidir.



Görsel 50. Hüseyin - Uyuma Sahnesi



Görsel 49. Hüseyin - Uyuma Sahnesi (Nasırlı Elleri)

Hüseyin'in erken yaşlarda çalışma hayatına atılması ailesine maddi destek sağlamak yönünde olduğu kadar birikim yapmak ve arkadaşları ile hayalini kurduğu balıkları alabilmek için de olduğu anlaşılır. Bu durum, filmin bir sahnesinde Hüseyin'in annesi ile yapmış olduğu konuşma ile net bir biçimde açığa çıkar.

Hüseyin: Anne bu benim haftalığım.

Anne: Güzel oğlum benim.

Hüseyin: Anne, yarım fazla mesai de yapabileceğimi söylediler.

Anne: Hayır olmaz. Baban senin için endişe ediyor.

Hüseyin: Ama fazla mesai yaparsam günde en az 700 toman getirebilirim. Balık almak için para arttırabiliriz.

(...)

Çocukların çalışma hayatlarına ilişkin bir başka örnek ise şehirde çalışan çocuklara da film içerisinde yer verilmesidir. Kısa bir süreç dâhilinde ekrana yansıyan bu çocuklar, genel anlamda trafikte gazete ve muhtelif şeyler satarken görülür. Onların bu durumu, Hüseyin ve arkadaşlarının çalışma hayatları ile



Görsel 51. Çocuklar - Trafik Sahnesi

kıyaslandığında sosyal yaşam alanlarından doğan bir farklılığı ve ekonomik yaşam şartlarına bağlı ortak bir yönü açığa çıkartır. Sosyal yaşam alanlarından doğan farklılık, çocukların çalışma şekilleri ve durumları ile alakalıyken ekonomik yaşam şartlarına bağlı ortak yön ise onların aynı sınıfsal tabakada yer almalarıyla ilgilidir.

Son olarak, çalışma hayatı üzerinden Hüseyin'in kız kardeşleri değerlendirilmeye alındığında genellikle ev işlerinde annelerine yardım ettikleri ve diğer kadınlar ile tarla işlerinde çalıştıkları görülmektedir. Bu durum, aile ve sosyal yaşam alanına bağlı olarak kadınların çalışma hayatlarını ortaya koyarken kız çocukların da böyle bir edinime sahip olmaya ve rol üstlenmeye başladıklarını açığa çıkarmaktadır.

Bir başka konu olarak çocuk karakterleri ahlâk kavramı üzerinden değerlendirmeye aldığımızda aile ve sosyal yaşam biçimi içerisinde belli yönleri ile karşımıza çıktıkları görülmektedir. Filmde Hüseyin ve kardeşleri aile ebeveynlerine ve sosyal yaşam alanlarındaki kişilere karşı oldukça olumlu tutum ve davranışlar sergileyerek ahlâkî açıdan iyi bir kişilik yapısı ortaya koyarlar. Onların bu durumu aile yaşamındaki kültürel edinimle alakalı olduğu gibi aile ebeveynlerine yönelik sevgi ve bağlılıklarıyla da ilgilidir.

Çocukların filmdeki ahlâkî açıdan olumlu tutum ve davranışları incelendiğinde şu örnekler karşımıza çıkmaktadır:

- Haniye ve Zehra'nın ev işlerinde annesine yardım etmesi,
- Hüseyin'in komşuya yemek götürmesi,
- Çocukların babalarına motor yıkarken yardım etmesi,
- Haniye'nin hasta babasına bakması,
- Babasının durumuna üzüldüğü için Haniye, işitme cihazının çalıştığı yönünde yalan söylemesi,
- Haniye ve Zehra'nın tarla işinde annesine yardım etmesi,
- Hüseyin'in aile geçimi için çalışarak para kazanması ve bunu annesine vermesi,
- Hüseyin'in babasına meyve suyu alarak kendi içmek istememesi.

Ayrıca filmin son bölümünde Hüseyin ve arkadaşlarının yere dökülen balıkları ölmeleri için kanal suyuna atmaları bir başka olumlu davranış olarak nitelendirilebilir.

Filmde çocukların ahlâkî açıdan olumsuz tutum ve davranışlarına bakıldığında bilinen birkaç örnek ile karşımıza çıktıkları görülmektedir. Bunlardan birisi, babası kızmasına rağmen Hüseyin'in her seferde arkadaşları ile birlikte su deposu ile uğraşması ve balık satın alabilmek için otoyolda çiçek satmasıdır. Hüseyin'in bu çabalarını olumsuz yönde değerlendiren Kerim, filmin bazı sahnelerindeki söylemleri ile bunu açığa çıkarmaktadır.

Kızının işitme cihazını bulduktan sonra Kerim şunları dile getirir: “Zamane çocukları eskisi gibi söz dinlemiyor artık. Onlara laf anlatmak imkânsız.”

Oğlu Hüseyin ve kızı Haniye'yi otoyolda çiçek satarken bulduktan sonra onları evde azarlarken şu sözleri söyler: “(...) Yetiştirdiğim şu çocuklara bakın hele. Meğer kimleri yetiştirmişim. Başıma taş düşseydi keşke.

Bir başka sahnede ise çocukların ahlâkî açıdan olumsuz tutum ve davranışlarına dair kamyonetten çiçek saksılarını atmaları gösterilebilir. Bu durum her ne kadar çocukların balıkları kurtarmaya yönelik isteklerinden kaynaklansa da genel anlamda bu davranışları toplum içerisinde olumsuz bir şekilde algılanmaktadır. Çocukların ortaya koymuş oldukları bu eyleme Kerim'in kızması ve onları durdurmaya çalışması bunun belirgin bir örneğidir. Son olarak, filmdeki çocuk karakterlere dair karşımıza çıkan bir diğer önemli konu, onların bulunmuş

olduğu toplumsal yaşam alanlarına bağlı olarak gelişen sosyal ve kültürel yaşam şekilleridir.

Filmde, Kerim'in ailesinin bulunduğu yer bir köy yaşantısı olduğundan buradaki çocuklar yerel değerlere özgü bir yaşam sürmektedir. Dolayısıyla, şehir yaşamına kıyasla buldukları yaşam alanlarının küçük olması ve az bir nüfusu içerisinde barındırması birbirleri ile yakın ilişkiler kurmalarını sağlamaktadır. Bu nedenle filmde, Hüseyin'in arkadaşları ile olan ilişkilerine bakıldığında sürekli bir yardımlaşma ve dayanışma içerisinde oldukları görülür. Filmde buna örnek olarak birlikte depoyu temizlemeleri ve bir işte çalışmaları verilebilir. Çocukların birbirleri ile olan bu sosyal durumları aynı zamanda aileler arasında da var olan bir olgudur.

Çocukların yaşam alanına bağlı bir diğer ortak özellik, ekonomik anlamda alt sınıfa mensup ailelerin çocukları olmalarıdır. Bu anlamdaki eşit düzeylik filmin bir sahnesinde Kerim'in evin çatısına daha büyük bir anten yerleştirmesiyle açığa çıkar. Kerim, kendi evine büyük bir anten takarken diğer evlerdeki küçük ve aynı özelliklerdeki antenler sosyo-ekonomik anlamda bir eşit düzeyliğe işaret etmektedir.

Çocukların buldukları sosyal yaşam alanına ilişkin özellikleri ortaya çıkaran en önemli unsur ise filmde şehir hayatına ara ara yer verilmesidir. Kerim'in motor ile çalıştığı süreçte yansıyan şehir hayatı, kırsal kesimdeki gibi tek düze bir yaşam ilişkisinden farklı olarak karmaşık ve yoğun bir yaşam biçimine sahiptir. Bu durum, Kerim'in şehir hayatındaki sosyal yaşam sürecine şaşkınlık içerisinde bakmasına yol açarken ailesi ile birlikte yer aldığı sosyal yaşam alanına ilişkin farkı da ortaya koyar. Dolayısıyla kırsal yaşam alanı içerisinde gelişen sosyal hayatın çocuk karakterlere de yansıdığı bir gerçektir. Öte yandan şehir hayatı içerisinde yansıtılan çocuklara bakıldığında ekonomik durumun kendi yaşamlarında daha çok önem arz ettiği görülmektedir. Çocukların trafikte gazete ve muhtelif şeyler satarak çalışmaları, ülke ekonomisine bağlı olarak sosyal yaşam alanlarındaki konumlarını açığa çıkartırken aynı zamanda yaşam alanlarındaki çalışma şekillerini de ortaya koymaktadır.

Filmde sosyal yaşam alanına bağlı olarak gelişen bir diğer durum ise Hüseyin ile arkadaşlarının zengin olabilme hayali kurmalarıdır. Bu durum çocukların çalışma hayatı konusunda değinildiği üzere, Hüseyin ile arkadaşlarının balık

yetiştiriciliği yapmak istemeleri ile açığa çıkar. Çocukların çalışmaları ve zengin olabilme hayalleri kurmalarına ilişkin bu durum iki yönlü açıklanabilir. Birincisi, erkek çocuk olarak toplumsal bir rolü üstlenmeye başlamaları; ikincisi ekonomik sorunlardan kurtulmaya çalışmalarıdır. Toplumsal rolde, çocukların sosyal yaşam şekillerine bağlı olarak babaları gibi ailelerine katkı sağlamak amacıyla çalışmayı sürdürdükleri görülür. Ekonomik bağlamda ise, çocukların sosyal yaşamın getirdiği zorlukların farkında olup, bunu değiştirmeye yönelik adımlar attığı söylenebilir.

Son olarak, filmde yer alan kız çocuklarını yaşam alanları üzerinden değerlendirdiğimizde belirli yönleri ile dikkat çekmektedirler. Bu unsurlar daha çok Haniye ve Zehra'da görülür. Zehra, evin küçük çocuğu ve kızı olduğundan sosyal yaşam sürecini daha çok ev içerisinde annesi ile birlikte geçirmektedir. Aynı şekilde ablası Haniye'de içerisinde bulunduğu sosyal yaşama bağlı olarak daha çok evde annesine yardım ederken görülür. Kızların bu durumu buldukları sosyal yaşamın kültürel anlayışı ile ilgilidir. Buna ilişkin en belirgin örnek, daha önceki diyalogda aktarıldığı üzere anne'nin kızları ile birlikte komşunun kinasına gitmek istemesi, oğlunu ise bulunacakları sosyal ortamın kadınlara ait olmasından ötürü götürmek istememesidir. Kısaca, içerisinde yer aldıkları sosyal yaşam alanına bağlı olarak yetişkinlerde olduğu gibi kız ve erkek çocukların da toplum içerisinde belli bir konuma ve yaşam şekline sahip olduğu görülür.

SONUÇ

Gerçekleştirilen bu çalışma sonucunda sinemanın, çocuğu ilk yıllarından itibaren ele aldığı ve geçen süreçle birlikte onu, yapısal ve işlevsel açıdan birçok yönleri ile izleyiciye yansıttığı görülmüştür. Özellikle sinema tarihi boyunca yaşanan teknik ve içeriksel gelişmeler ve yönetmenlerin filmlere olan etkisi, çocukları farklı formlara bürümüş ve çocuksu hallerden kimi zaman yetişkin bir birey gibi davranma ve düşünme hallerine taşımıştır. Bu noktada yapılan araştırmalar sonucunda sinema tarihinde akımlar olarak nitelendirilen dönemlerin, oyunculukta ve dolayısıyla çocuk oyuncululuğunda önemli bir etken niteliği taşıdığı söylenebilir.

Sinema tarihi boyunca yer alan çocuklar, elbette ki, ülke sinemalarına bağlı olarak işlevsel açıdan bazı farklılıklara sahip olmuştur. Bu konuda yapılan araştırmalar sonunda İran sinemasında 1979 İran İslam Devrimi'nden sonra, yeni rejimin getirmiş olduğu sansür ve birçok kısıtlamalara bağlı olarak, yönetmenlerin, çocukları filmlerin merkezine konumlandığı ve bunlar üzerinden birçok toplumsal ve kültürel olguyu yansıttığı görülmüştür. İranlı yönetmenlerin temel yönelimi olan bu durum, İran sinemasında yeni bir anlatım dili ve anlayışının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu anlatım dilleri içerisinde çocuk karakterler masumane yönleri ile ele alınmış ve çocuksu hallerinden ziyade yetişkin tutum ve davranışları ile filmlere aktarılmıştır. Dolayısıyla İran sineması, çocuk karakterlerle bir anlamda sinemayı özüne döndürmekle kalmamış aynı zamanda sosyal ve kültürel yapıya dair konularla kendi özüne dönmüştür. Çocuk karakterler ile bütünleşen bu yapılar, yepyeni bir anlatımın ürünü olmakla birlikte çığır açıcı ve sinemada devrim niteliğinde sayılabilecek bir hale gelmiştir.

Bu bağlamda, çalışmanın temel sorununu oluşturan Majid Majidi filmlerindeki çocuk karakterlerin, yapılan araştırmalar sonucunda sosyo-kültürel bağlamda birçok olguyu kendilerinde taşıdığı ortaya çıkarılmıştır.

Majid Majidi filmlerindeki çocuk karakterler, temelde, yoksul aile yaşamı ve ekonomik düzeyi düşük toplumsal yapılar içerisinde ele alınmıştır. Bu durum, çocuk karakterlerin kültürel açıdan birçok değere bağlı kalmasına ve sosyal hayatlarını buna göre şekillendirmesine yol açmıştır. Filmlerdeki bu çocuklar, kendi vasıflarından uzaklaşarak erken yaşlarda yetişkin vasıfları üstlenmiştir. Bu nedenle

oyun oynamaktan ziyade genellikle ailelerine yardım eden ve bir işte çalışan bireyler olarak yansıtılmıştır. Buna karşın, “Cennetin Çocukları” filminin bir bölümünde görüldüğü üzere sosyo-ekonomik düzeyi gelişmiş toplum ve aile yapılarında çocukların, kendi vasıflarını daha geniş oranda yaşadığı ve aileleri tarafından özenle korunup gözetim altında tutulduğu belirlenmiştir.

Yönetmenin incelenen altı filminde çocuk karakterlerin yer aldıkları konu kalıpları genellikle aile olgusu üzerinden şekillenmiştir. Çocuklar bu konu kalıbı içerisinde kimi zaman ebeveynlerine yardım eden, kimi zaman yardıma muhtaç ve çaresiz, kimi zaman çalışan, kimi zaman asi, kimi zaman kıskanç ve kimi zaman hayallerinin peşinden koşan yönleri ile açığa çıkmıştır. Bu tür durumlara bağlı olarak filmlerdeki çocuklar, aile ve yaşam alanları gibi ortak yönleri dışında ahlâk, eğitim, çalışma hayatı ve inanç gibi konularda keşişim göstermiş veya ayrılmıştır.

Çocuklar üzerinden yansıtılan ahlâk, eğitim, çalışma hayatı ve inanç gibi kavramsal konular, buldukları sosyal çevreye ve aile yapısına göre ve ekonomik sorunlara da bağlı olarak bazı yönlerden farklılıklar göstermiştir. Bu filmlerdeki karakterlerin en belirgin ortak yönü ise; yoksul olmaları ve ekonomik düzeyi düşük yerlerde yaşamaları nedeniyle sosyo-ekonomik düzeyi gelişmiş yerlere karşı şaşkınlık içerisinde yaklaşmalarıdır.

Yönetmen ilk filmi olan “Baduk”da; çocukları daha çok var olmayan bir aile olgusu, yani yetim kalma durumları üzerinden ele almış ve köy gibi kırsal bir yaşamın sosyal ve kültürel açıdan onlar üzerinde yarattığı durumları şehir hayatındaki kıyaslamalarıyla açığa çıkarmıştır. Filmdeki çocukların yaşam süreçleri ekonomik sorunlar ve aileden yoksun olarak ilerlerken daha önceki yaşam süreçlerinde aile ve sosyal çevreye bağlı edindikleri değerleri belirgin biçimde izleyiciye yansıttığı görülmüştür. Yine, daha önce buldukları sosyal yaşam şekline bağlı olarak eğitim alamamaları onları şehir hayatı gibi sosyal yaşamın yoğun olarak yaşandığı dış çevreye karşı yabancı konumuna düşürmüş ve bu nedenle birçok sorunsal durumla karşılaşmalarına sebep olmuştur. Bu durum, onların şehir hayatında zorlu şartlar altında, insani değerlerden yoksun olarak çalışmalarına yol açmıştır.

“Baba” filminde çocuk karakterler yine yoksul aile yaşamının zorlukları üzerinden ele alınmıştır. Burada yönetmen, sosyal yaşam alanlarının

farklılaşmasından ötürü çocuklarda oluşan bilinçsel yapıyı ve sosyal öğretileri gözler önüne sermiştir. Buna göre ailesine bakmak için şehirde çalışan çocuk karakter, her ne kadar eğitim almıyor olsa da bulunduğu sosyal yaşam şeklinin kendisinde bir bilinç oluşturduğu gözlemlenmiştir. Köy gibi kırsal kesimde yaşayan bir diğer çocuk karakter ise sosyal yaşam şeklinin darlığından ve kültürel anlayışa bağlı işleyen süreçlerden ötürü bilinçsel olarak hayatın farklı yönlerini kavrayamadığı ve aile olgusuna daha çok bağlı kaldığı görülmüştür. Yaşanan bu iki süreç, çocuk karakterlerdeki ahlâk yapısına da etki etmiştir. Ahlâkî oluşum temelde aileye bağlı olsa da bulunulan sosyal yaşam biçiminin bunda değişimlere yol açtığı anlaşılmıştır.

Bir sonraki film olan “Cennetin Çocukları”, özellikle aile ve ahlâk olgusuyla daha çok ön plana çıkmıştır. Filmdeki çocukların, ekonomik düzeyi düşük aile yapılarında olmaları sebebiyle daha çok ebeveynlerine yardım ederek olumlu bir ahlâk yapısı sergiledikleri görülmüştür. Onların bu tutumu aile içerisinde edindikleri sosyal ve kültürel değerler ile ilgili olduğu anlaşılır. Çocukların eğitim durumları ise ülkenin yönetim şekline ve sosyal yaşam alanlarının ekonomik şartlarına bağlı olarak şekillenmiştir. Ülkedeki eğitim sistemi gereği kız ve erkek çocuklar ayrı okullarda öğrenim görmektedir. Bu durum, ülkenin İslam anlayışıyla yönetilmesinden ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda çocukların eğitim süreçlerindeki durumları da farklılıklar taşımaktadır. Bunlardan en belirgin olanı okul kıyafetleri üzerinden yansıtılmıştır.

“Cennetin Rengi” filmi, yapılan incelemeler ve ele edilen bulgular sonucunda, diğer filmlerden farklı olarak inanç kavramını yoğun bir biçimde içerisinde barındırdığı görülmüştür. Yönetmen bu film ile âmâ bir çocuğun ailedeki yerini sorgulayarak maneviyatı en üst düzeye taşımıştır. Yine, önceki filmde olduğu gibi bu filmde de eğitim hayatına dair sosyal açıdan bazı olguları ele almış ve bunların şehir ve köy hayatındaki farklılıklarını gözler önüne sermiştir. Buna göre, başta engellilik durumu olmak üzere filmdeki eğitim hayatı sosyal yaşam alanına bağlı olarak iki yönlü bir hâl almış ve bunların ekonomik anlamda geniş ve dar bir biçime sahip olduğu görülmüştür. Yapılan incelemeler sonucunda bu eğitim modellerinin öğrenim açısından belli bir ortak noktaya sahip olduğu anlaşılmıştır.

“Baran” filmi üzerine yapılan incelemeler sonucu çocuk karakterlerin ergen yaşta ele alındığı tespit edilmiştir. Çocuğun fiziksel ve biyolojik olarak yaşadığı

dönüşümleri ifade eden bu dönem, onun manevi açıdan yaşadığı değişimleri ortaya koymaktadır. Bu nedenle filmde, yönetmenin ağırlıklı olarak ahlâk olgusuna yer verdiği ve bu olgu üzerinden yaşanan değişimleri açığa çıkardığı saptanmıştır. Kız ve erkek çocuk üzerinden yansıtılan bu olgunun aile, yaşam alanları ve çalışma hayatına bağlı olarak gelişimde bulunduğu ve manevi aşkla birlikte dönüşümler yaşadığı belirlenmiştir. Erkek karakter üzerinden yansıtılan ahlâkî gelişim; sosyal çevre ve aile hayatından kopuk olunmasından ötürü olumsuz yönde kendisini gösterirken, kız karakterdeki ahlâki gelişim; cinsiyet ve aile yaşantısına bağlı olarak edindiği kültürel değerler ile kendisini olumlu yönde göstermiştir.

İncelenmeye alınan son film “Serçelerin Şarkısı” ise diğer filmlere göre aile olgusunu daha çok ön plana çıkarmıştır. Filmdeki çocuk karakterler genel anlamda aile içerisindeki yaşam şekilleri üzerinden ele alınmış ve ahlâkî yönden sergiledikleri tutum ve davranışlar ile dikkat çekmiştir. Ekonomik düzeyi düşük bir aile yaşamında yer edinen bu çocuklar, yaşamlarındaki sınırlılıklara rağmen sahip oldukları kültürel ve sosyal değerler ile aile ebeveynlerine ve sosyal çevrelerine karşı olumlu tutum ve davranışlar sergiledikleri saptanmıştır. Bunun en önemli yansıması “Baba” filminde olduğu gibi, çocukların çalışarak ailelerine yardım etmeleridir. Dolayısıyla önceki birçok filmde görüldüğü üzere çocuk karakterler, başta ailenin ekonomik durumu olmak üzere birçok yaşamsal sorundan ötürü kendisini erken yaşlarda anne ve baba rollerine bürümüş ve çocukluk vasıflarından uzak kalmıştır.

Tüm bunlarla birlikte denilebilir ki; Majid Majidi filmlerinde yer alan çocuk karakterler, sosyal ve kültürel olgulardan ayrı düşünülemez. Onlar, içinde buldukları aile ve yaşam alanlarına bağlı olarak yalnızca bir çocuk olarak kalmamış, aynı zamanda bu yapılar içerisinde sosyal ve kültürel anlayışların birer sürdürücüsü olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abrahamian, E. (2018). *Modern İnan Tarihi*. Dilek Şendil (Çev.) (5. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa.
- Aktaş, C. (2004). *Şark'ın Şiiri: İnan Sineması*. İstanbul: Kapı.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Betton, G. (1995). *Sinema Tarihi "Başlangıcından 1986'ya kadar"*. Şirin Tekeli (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Dabashi, H. (2008). *İnan: Ketlenmiş Halk*. Emine Ayhan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Dabaşı, H. (2013) *İnan Sineması*. Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz (Çev.). İstanbul: Agora.
- Duca, L. (1947) *Sinema Tarihi*. Nuri Sarıdoğan (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Elkind, D. (1999). *Çocuk ve Toplum "Gelişim ve Eğitim Üzerine Denemeler"*. Demet Öngen (Çev.). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Erdoğan, İ., Korkmaz, A. (2011). *Kültür ve İletişim* (3. Baskı). Ankara: Erk.
- Erkal, M. E. (1983). *Sosyoloji (Toplumbilimi)* (2. Baskı). İstanbul: Filiz.
- Farahmand, A. (2018). Uluslararası Festival Döngüsü'nü Çözümlemek: Tür ve İnan Sineması. Rosalind Galt & Karl Schoonover (Ed.), *Küresel Sanat Sineması* içinde (s. 431-461). İstanbul: Doruk.
- Gerrig, R. J., Zimbardo, P. G. (2012). *Psikoloji ve Yaşam* (19. Baskı). Gamze Sart (Çev.). Ankara: Nobel.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Hüseyin Özel (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Gönç Şavran, T. (2011). Bilim Olarak Sosyolojinin Doğuşu. Serap Suğur (Ed.), *Klasik Sosyoloji Tarihi* içinde (s. 2-32). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık.

- Hökelekli, H. (2016). *Çocuk, Genç, Aile Psikolojisi ve Din* (2. Baskı). İstanbul: Dem.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. İstanbul: Say.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek "Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980"*. Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. İstanbul: DörtMevsim.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: +1 Kitap.
- Nuyan, N. (2014). Sınırdan Yaşam, Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine. Hüseyin Köse (Ed.), *Kara Perde "İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar"* içinde (s. 28-44). İstanbul: Ayrıntı.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi* (2.Baskı). Ankara: İmge.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatu-Tarihi*. İstanbul: Hil.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora.
- Pembecioğlu, N. (2006). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. Ankara: Ebabel.
- Piaget, J. (1999). *Çocukta Zihinsel Gelişim*. Hüsen Portakal (Çev.). İstanbul: Cem.
- Pour, S. M. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.
- Taplamacıoğlu, M. (1969). *Genel Sosyoloji* (2. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (3. Baskı) (Cilt 1). İstanbul: Oğlak.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (3. Baskı) (Cilt 2). İstanbul: Oğlak.
- Yıldırım, N. (2012). *İran Mitolojisi*. İstanbul: Pinhan.

Williams, R. (1993). *Kültür*. Suavi Aydın (Çev.). Ankara: İmge.

Tez/Makale/Dergiler

Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wBmNpkQC9Nhi90NLW7E7-Tdfbdb-130-tlf3CXQtG2Ji0pZiKYaNuj8AYRvjArdn>

Berber, F. (2011). *Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZjitVXqpdzKJbjCL5xaYyLEcC-W7jffKzGuAPvkExJqSnzIm>

Çağlayan, A. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil Ve Estetik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZjitVXjgKNObOLDblcXDpHIXb9HDM1bJwtDfzI0hZ24F-R_AI

Erbalaban, Ö. N. (2011). *Türk Sinemasında Toplumsal Değişimler Çerçevesinde Çocuk İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPI5ItcyVA4rwtJTYUvRHXH2nuSu2N5m-_D6Ex8WTdpxV

Güler, H. (2006). *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=-L8ilcwn9ZRRc_YMKxXW1t5dUQgzc6C4rn6MTcSilrbQ_M0_dOyj0j-y_tNOWY9G

Midilli, S. (2014). *Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=gyLHMouPes-CvnhRcjQsKV_zVK_7JChEEXVW8gwjV9pTvd70XoPeuhp5t4hXbHD3

Nafeie, M. (2012). *Devrim Sonrası İnan Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RYan9_S-Z7Eir3xdWGXBiG1BFZ9DzXoemkvqkgvRoDwOdwL1zzKcxBQEWgfRpEzM

Topaloğlu, Ö. (1996). *Çağdaş İnan Tarihi (1914-1945)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=48XPj7KKQhKUNtkUiKO3IzUhWr36Oy1wHc90IICGns21K3d75llfpYHkKTF1qKs>

Turan, C. (2017). *Andrey Tarkovski'nin 'Ayna' Filminde Oyunculuk*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WljlroAkaKqfE6DcJfRNVtexhLMYmpr_AHvNQ80ni-CPiZHPO2O

Yaghmooralı, M. V. (2013). *Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vVNzTGHhhjH-u3WMToxQ-h2gHtMci3Z8Un4xUThbC9uVMlIOIRf8zWEPULiaoeLu>

Yalçın, N. (2013). *Konar-Göçerlik İle Yerleşik Yaşamın Sosyo-Kültürel İncelemesi: Sarıkeçililer Üzerine Niteliksel Çalışma, 2012*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapguZTOykmfWWwTJTshjPIyR93g79B2ALojwiYg3Ozlot6

Alıcı, B. (2014). Yeni İnan Sineması'nda Çocuk. *e-GİFDER*, 2 (3), 118-151.

Aktaş, Cihan. (2003). Cihan Aktaş'la İnan sineması üzerine, röportaj. *Time*. 12 Mayıs 2011. Erişim Tarihi 25 Nisan 2019,

<https://www.dunyabulteni.net/roportaj/cihan-aktasla-iran-sinemasi-uzerine-h159489.html>

- Arıkan, P. (2014). Ruhani Hükümetinin İran Dış Politikasında Yarattığı Değişimin İç Siyasetteki Yansımaları. *Ortadoğu Analiz*, 6 (61), 26-30.
- Atalay, A., Akbulut, K., Yücel, S. (2013). Bireylerin Sosyal Algı Ve Sosyalleşme Düzeylerinin Gelişiminde Rekreatif Uygulamaların Önemi. *Uluslararası Hakemli Aile, Çocuk ve Eğitim Dergisi*, 1 (1), 18-29.
- Bakan, İ., Kefe, İ. (2012). Kurumsal Açından Algı ve Algı Yönetimi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, 2 (1), 19-34.
- Biryıldız, E. (1992). Dışavurumcu Alman Sineması. *Marmara İletişim*, 1, 221-250.
- Chaudhuri, S., Finn, H. (2003). The Open Image: Poetic Realism And The New Iranian Cinema. *Screen*, 44 (1), 38-58.
- Çelik, M. (2010). Bir Sinema Yönetmeni Olarak Mecid Mecidi ve Onun Özgün Sanat Dilinde İnsan. *Şehrengiz*, (5), 11-14.
- Çiftçi, O. (1991). Çocuğun Sosyalleşmesinde Ailenin Rolü. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 2 (2). <http://dergipark.org.tr/spcd/issue/21110/227360>
- Doğu, İ. (2016). İran sineması ve 'Hz. Muhammed' filmi. *Özgün İrade*, 152, 13-22.
- Düzcan, E. (2017). Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni. *TRT Akademi-Çocuk ve Medya*, 2 (4), 398-417.
- Erişti, S. D., Uluuysal, B., Dindar, M. (2013). Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 3 (1), 47-66.
- Gökçe, Ö. (2010, 6 Şubat). Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim-Sonrası İran Sinemasında Anlatım
https://www.bisav.org.tr/Bulten/38/700/sir_ri_olmayan_bir_ayna_devrim_sonrasi_iran_sinemasinda_anlatim E.T. 23.04.2019

- Gürses, İ., Kılavuz, M. Â. (2011). Erikson'un Psiko-Sosyal Gelişim Dönemleri Teorisi Açısından Kuşaklararası Din Eğitimi ve İletişiminin Önemi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 2, 153-166.
- Güzel, D. (2011). "Sosyal Yapı" ve "Toplumsal Yapı" Bileşkesinde Sosyo-Kültürel Yapı Kavramı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (34), 83-96. <http://dergipark.org.tr/iusoskon/issue/9518/118918>
- Karataş, E. (2014). Çocuk Edebiyatında "Karakter" Kavramı. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (33), 60-79.
- Majidi, M. (2018). "Kendi Festivallerimizi Üretmemiz Gerekliyor" (Röportaj). Farzad Samadli (Çev.). *TRT Akademi-Sinema*, 3 (5), 374-382.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim*, 5, 281-288.
- Özdemir, O., Özdemir, P. G., Kadak, M. T., Nasıroğlu, S. (2012). Kişilik Gelişimi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4 (4), 566-589.
- Özsoy, A. (2017). Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici. *TRT Akademi-Çocuk ve Medya*, 2 (4), 356-374.
- Sağlam, M., Aral, N. (2016). Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları. *Çocuk ve Medeniyet*, 2, 43-56.
- Sarıkaya, Y. (2012). *Geçmişten Günümüze İran: Tarih, Siyaset, Toplum ve Kültür* (TASAV Raporu). Ankara.
- Solmaz, T., Yüksel, H. (2016). Oyunculuk ve Oyunculunun Tiyatro ve Sinema Sanatına Yansıması. *Tarih Okulu*, 28, 581-591.
- Soytok, S. (2016, 15 Mayıs). Kar Altında Ateş: İran Sinemasında Kadın. <http://www.azizmsanat.org/2016/05/15/kar-altinda-ates-iran-sinemasinda-kadin-sabire-soytok/> E.T. 26.04.2019
- Sözen, M. (2012). İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. *Selçuk İletişim*, 7 (3), 218-233.
- Şakrak, B. E. (2019). Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At. *Motif Akademi Halkbilimi*, 12 (25), 135-151.
- Tan, M. (1989). Çağlar Boyunca Çocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi*, 22 (1), 71-88.

Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları*, 7 (2), 333-342.

Yıldırım, A. (2014). Sosyo-Kültürel Yapı ve Suç Olgusu Arasındaki İlişki: Malatya İli Örneği. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar*, 16 (1), 1-7.

Yorulmaz, B. (2014). The Presence Of The Qur'an And Hadith In The Films Of Majid Majidi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar*, 7 (35), 383-393.

Yüksel, A. H. (2017, 23 Mart). Gerilim Hattında İran. <https://www.hayalperdesi.net/haber/kitapdergi/3373-18-gerilim-hattinda-iran.aspx> E.T. 26.04.2019

Yüksel, N. A. (2000). Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış. *Kurgu*, 17, 55-72.

Çevrimiçi (Online) Kaynaklar

<https://www.aa.com.tr/tr/dunya/iranin-guneydogusunda-on-binlerce-cocuk-ilkogretimden-mahrum-/1329012> (E.T. 11.03.2019)

<https://www.aa.com.tr/tr/ulke-profilleri/iran/903459> (E.T. 07.03.2019)

<http://algi.nedir.org/> (E.T. 28.04.2019)

<http://www.algioperasyonu.com/haber-toplumsal-algilar-ve-bireye-yansiyanyonu-4061.html> (E.T. 20.05.2019)

<https://ankasam.org/iranda-yasayan-multeciler/> (E.T. 23.04.2019)

<https://bampfa.org/event/water-wind-sand-ab-bad-khak> (E.T. 30.03.2019)

https://www.bisav.org.tr/Bulten/8/88/iran_ve_sinema - yayın tarihi: 12 kasım 2005 (E.T. 10.05.2019)

<https://www.bizevdeyokuz.com/iran-hakkinda-sip-sak-genel-kultur/> (E.T.07.03.2019)

<https://www.bizevdeyokuz.com/iranda-dikkat-edilmesi-bilinmesi-gerekenler/> (E.T. 08.03.2019)

<https://www.bizevdeyokuz.com/iranda-kadin-turistler-nasil-giyinmeli-iranda-tesettur-basortusu/> (E.T. 08.03.2019)

<https://www.britannica.com/biography/Shirley-Temple> (E.T. 15.02.2019)

<http://www.derindusunce.org/2008/10/18/iran-sinemasi-sanat-toplum-ve-devlet/>
(E.T. 23.04.2019)

<https://www.dunyabizim.com/dunyada-kultur/iran-sinemasi-iran-sanatlarinin-birlesimi-h15191.html> (E.T. 25.04.2019)

<https://www.dw.com/tr/iranda-%C3%A7ocuk-istismar%C4%B1n%C4%B1-%C3%B6nleme-yasas%C4%B1na-direni%C5%9F/a-46407784>
(E.T.13.03.2019)

<https://eksisozluk.com/sosyokulturel—2298822> (E.T. 20.05.2019)

<http://www.filozof.net/Turkce/psikoloji/753-karakter-nedir-karakterin-tanimi-tanimlanmasi-karakter-turleri-aciklamalari-karakter-cozumlemeleri-karakter-yapisi-nedir-irsi-karakter-ibrahim-hakki-karakter-izahi.html>
(E.T.21.05.2019)

<https://www.filmloverss.com/bir-dugun-elbisesi-lebassi-baraye-arossi/>
(E.T.29.03.2019)

<https://www.filmloverss.com/en-kotuden-en-iyiye-asghar-farhadi-filmleri/>
(E.T.20.04.2019)

<https://www.filmloverss.com/hidayetten-gorsellige-mecidi-sinemasi/>
(E.T.26.04.2019)

<https://www.filmloverss.com/khane-ye-doust-kodjast-arkadasimin-evi/>
(E.T.30.03.2019)

<https://www.filmloverss.com/tecrube-tadjrebeh/> (E.T. 30.03.2019)

<https://www.filmloverss.com/yolcu-mossafer/> (E.T. 28.03.2019)

<http://www.filmsufi.com/2015/09/the-runner-amir-naderi-1984.html>
(E.T.28.03.2019)

<https://www.gazetefersude.com/iranda-cocuk-iscilerin-yas-ortalamasi-giderek-dusuyor-23465/> (E.T. 11.03.2019)

<https://www.gazetefersude.com/iranda-cocuk-iscilik-artiyor-44811/>
(E.T.11.03.2019)

<http://www.gazetebilkent.com/2015/11/28/bir-sanat-olarak-sinema-1-neden-film-cekilir/> (E.T. 23.04.2019)

<https://gezimanya.com/orta-dogu/iranin-kisa-tarihi> (E.T. 28.02.2019)

<https://www.haberler.com/iran-nda-en-az-49-bin-cocuk-devlet-tarafindan-11643836-haberi/> (E.T. 13.03.2019)

<https://www.hayalperdesi.net/dosya/54-mecid-mecidi-dilde-yetkinligin-ve-ozgunlugun-arayisi.aspx> (E.T. 27.04.2019)

<https://www.hayalperdesi.net/soylesi/70-gercekligin-arkasindaki-guzelligi-gosterme-istiyorum.aspx> (E.T.17.05.2019)

<http://www.hayatedebiyat.com/ahmet-aksoy-fitrati-temel-alan-bir-dil-arayisi-mecid-mecidi-sinemasi/> (E.T. 26.04.2019)

<https://www.imdb.com/list/ls009525161/> (E.T. 15.02.2019)

<https://www.imdb.com/name/nm0006498/> (E.T. 27.04.2019)

<https://www.imdb.com/name/nm0664031/> (E.T. 30.03.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0103760/?ref_=nm_flmg_dr_15 (E.T. 27.04.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0117315/?ref_=nm_flmg_dr_12 (E.T. 27.04.2019)

<https://www.imdb.com/title/tt0093341/> (E.T. 30.03.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0096747/plotsummary?ref_=tt_ov_pl
(E.T.30.03.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0118849/?ref_=nm_flmg_dr_11 (E.T. 27.04.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0191043/?ref_=nm_flmg_dr_10 (E.T. 27.04.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0233841/?ref_=nm_flmg_dr_9 (E.T. 27.04.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0997246/?ref_=nm_flmg_dr_4 (E.T. 27.04.2019)

http://www.isiad-tisiad.org/web_20333_1/neuralnetwork.aspx?type=2053
(E.T.08.03.2019)

http://www.isiad-tisiad.org/web_20333_1/neuralnetwork.aspx?type=2064
(E.T.03.08.2019)

<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/ekspresyonizm-nedir-nedemektir/> (E.T. 16.11.2018)

<https://www.momondo.com.tr/kesfet/yazi/iran-hakkinda-muhtemelen-bilmedigin-12-sey> (E.T. 07.03.2019)

<https://www.ntv.com.tr/turkiye/peygamberlik-surse-teblig-sinema-ile-yapilirdi,7gMyLIImIQ0iP4Tw4gDPz8Q> (E.T. 26.04.2019)

<https://www.nytimes.com/1990/09/14/movies/review-film-new-life-for-an-iranian-boy-seeking-refuge-from-war.html> (E.T. 28.03.2019)

<https://odativ.com/mecid-mecidiye-bir-hosgeldin-diyemedik-2711171200.html> (E.T. 23.04.2019)

<https://parasalcozumler.com/iranda-yasam-ve-sosyal-hayat-nasildir/> (E.T.11.03.2019)

<https://prezi.com/ufd41chemm03/cocukluk-kavrami-ve-tarihsel-gelisimi/> (E.T.29.12.2019)

<https://www.psikolojik.gen.tr/algı.html> (E.T. 01.05.2019)

<http://www.rossanthony.com/interviews/majidi.shtml> (E.T. 26.04.2019)

<https://www.sosyalbilgiler.gen.tr/iran-uygarligi-ve-ozellikleri/> (E.T. 01.03.2019)

<http://sozluk.gov.tr/> (E.T. 27.06.2019)

<https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-cocuk-imgesi,1111> (E.T. 21.02.2019)

<https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html> (E.T. 29.12.2019)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C3%87OCUK (E.T.29.12.2019)

<http://www.tersninja.com/yeni-donemde-iran-sineması/> (E.T. 25.04.2019)

<https://tr.euronews.com/2017/10/26/afgan-multeciler-iran-da-hayata-entegre-oluyor> (E.T. 24.04.2019)

<https://tr.euronews.com/2018/08/05/iran-da-evliliklerin-dortte-biri-cocuk-yasta-yapiliyor> (E.T. 13.03.2019)

<https://www.uludagsozluk.com/k/sosyo-k%C3%BCIt%C3%BCrel-yap%C4%B1/> (E.T. 20.05.2019)

<https://www.unicef.org/turkey/%C3%A7ocuk-haklar%C4%B1na-dair-s%C3%B6zle%C5%9Fme> (E.T. 27.06.2019)

<http://yenifilm.net/2000/12/yeni-iran-sinemasindan-cafer-panahi-ve-filmleri/> (E.T.25.04.2019)

<https://www.worldbank.org/en/country/iran/overview> (E.T. 07.03.2019)

Filmler

Chaplin, C. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1921). *The Kid* [Film]. U.S.A.: Charlie Chaplin Production.

Oganyans, O. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1933). *Hacı Ağa Sinema Aktörü* [Film]. İran: Pers Film.

Amenábar, A. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2001). *The Others* [Film]. Spain-USA-France-Italy: Cruise/Wagner Productions, Sogecine, Las Producciones del Escorpión.

Majidi, M. (Yönetmen). Majidi, M., Shojai, M. S. (Senaryo Yazarı). (1992). *Kaçakçı* [Film]. İran: Islamic Propagation Organization.

Majidi, M. (Yönetmen). Majidi, M., Shojai, M. (Senaryo Yazarı). (1996). *Baba* [Film]. İran: Documentary & Experimental Film Center.

Majidi, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1997). *Cennetin Çocukları* [Film]. İran.

Majidi, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1999). *Cennetin Rengi* [Film]. İran: Varahonar Company.

Majidi, M. (Yönetmen). Majidi, M., Nahas, F. (Senaryo Yazarı). (2001). *Baran* [Film]. İran: Fouad Nahas.

Majidi, M. (Yönetmen). Kashani, M. (Senaryo Yazarı). (2008). *Serçelerin Şarkısı* [Film]. İran: Majid Majidi Film Production.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Abidin Bozdağ
Doğum Yeri-Tarihi	Pazarcık/K.MARAŞ - 01.01.1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce (ilk kademe)
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	Nevşehir Kapadokya Uluslararası Sosyal Bilimler Konferansı (2018-Bildiri) "Türkiye Film Endüstrisindeki Yabancı Dağıtım Şirketlerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri"
İş Deneyimi	
Stajlar	Gaziantep Kanal 5 TV Radyo ve Yayıncılık A.Ş. (Yaz Stajı) 2013
Projeler	<ul style="list-style-type: none">- Karayolu Trafik Güvenliği Afiş Yarışması (Katılım) 2012- Malatya Yeşilyurt Belediyesi Logo Tasarım Yarışması (Katılım) 2014- Devlet Su İşleri "22 Mart Dünya Su Günü" Afiş Tasarım Yarışması (Katılım) 2015- GASKİ (Gaziantep Su ve Kanalizasyon İdaresi) "22 Mart Dünya Su Günü" Afiş Tasarım Yarışması (Katılım) 2015- Devlet Hava Meydanları İşletmesi Logo Tasarım Yarışması (Katılım) 2015- Gaziantep Üniversitesi 1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (Video Montaj) 2015- Kızılay Kısa Film Festivali (Katılım) 2015- RATEM Korsana Karşı Spot Kısa Film ve Afiş yarışması (Katılım) 2015- Karayolu Trafik Güvenliği Konulu Kısa Film Yarışması (Katılım) 2015- Karayolu Trafik Güvenliği Konulu Kısa Film Yarışması (Katılım) 2016

	<ul style="list-style-type: none">- Devlet Su İşleri "22 Mart Dünya Su Günü" Afiş Tasarım Yarışması (Katılım) 2018- Bağcılar Belediyesi Logo Yarışması (Katılım) 2018- Genç Sanat: 3. Afiş Tasarım Yarışması (Katılım) 2019
Çalıştığı Kurumlar	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü (2017-2018 Eğitim ve Öğretim Yılı Part Time Öğretim Görevlisi) Gaziantep Kanal 5 TV Radyo ve Yayıncılık A.Ş. (Yayın Kontrol) 2014
İletişim	
E-Posta Adresi	abidin-22@hotmail.com
Tarih	