

**T.C**  
**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON SINEMA BÖLÜMÜ**

**MAJİD MAJİDİ FİLMLERİNDE SOSYAL VE KÜLTÜREL**  
**ANLATI YAPISI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**HAZIRLAYAN:**

**Majid Vahabi YAGHMOORALA**

**TEZ DANIŞMANI:**

**Doç. Dr.Alev Fatoş PARSA**

**İZMİR-2013**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı

İmza

Majid vahabi  
yashmoarala





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

**ÖĞRENCİNİN**

Adı Soyadı : Majid Vahabi Yaghmooralı

Numarası : 92100004984

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı

Tez Başlığı (İngilizce) : Social and Cultural Narrative Structure in Majid Majidi Films

Tez Savunma Tarihi : 15.05.2013

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

**JÜRİ ÜYELERİ**

**Jüri Başkanı**

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Alev Fatoş PARSA.....

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Selda İÇİN AKÇALI .....

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.Seda SÜN BÜL OLGUNDENİZ.....

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

**TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ**

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1.BÖLÜM: İRAN SİNEMA TARİHİ.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. İRAN SİNEMA TARİHİ ÖNCESİ DÖNEM.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. İRAN SİNEMASININ BAŞLAMASI.....</b>	<b>10</b>
1.2.1 İlk Kameraman ve İlk Sinema Salonu.....	11
<b>1.3. İRAN'DA SİNEMANIN İLK YILLARI .....</b>	<b>13</b>
<b>1.4. SİNEMADA 1934- 1948 DÖNEMİ.....</b>	<b>14</b>
1.4.1. İlk Sesli Film.....	14
1.4.2. Dönemin Özellikleri (1934-1948) .....	15
1.5. 1948- 1970 Dönemi.....	17
<b>1.6. İRANDA SİNEMANIN YENİDEN DOĞUŞU.....</b>	<b>19</b>
1.6.1. Ticari Sinema Akımı (Farsi Film).....	20
1.6.2. Entelektüel Sinema Akımı.....	21
1.6.3. Yeni Akım Sineması (Yeni Dalga) .....	22
<b>1.7. DEVRİM SONRASI GELİŞEN TOPLUMSAL KÜLTÜREL SİYASAL YAPI VE İRAN SİNEMASI.....</b>	<b>28</b>
1.7.1. Devrim Sonrası Sinemanın Oluşumu.....	30
1.7.2. Devrim Sonrası Film Sanayinde Devlet Müdahalesi.....	35
1.7.3. Yasaklar ve Sansür İçerisinde Yeni Bir Sinema.....	38
1.7.4. Yurt içi ve Yurt dışı Festivaller.....	42

1.7.5.	İran Sinemasından Örnekler.....	44
<b>2.BÖLÜM:</b>	<b>MAJİD MAJİDİ SİNEMASI.....</b>	<b>51</b>
2.1.	Majid Majidi'nin Sinemacı Kimliğinin Oluşumu.....	51
2.2.	Majidi'nin Filmlerinde Sinemasal Anlatı Yapıları.....	57
2.2.1.	Kavramsal Çerçeve Ve Metodoloji.....	58
2.2.2.	Göstergebilim Ve Ferdinand De Saussure.....	59
2.2.3.	Grainas Ve Eyleysel Örnekçe.....	63
2.2.4.	Sinemasal Anlatı Çözümlemesi.....	68
<b>3.BÖLÜM:</b>	<b>MAJİDİ FİMLERİNİN SİNEMASAL VE</b>	
	<b>İDEOLOJİK ÇÖZÜMLENMESİ.....</b>	<b>70</b>
<b>3.1.</b>	<b>“CENNETİN RENGİ” (RANGE KHODA-1999).....</b>	<b>70</b>
3.1.1.	Filmin Künyesi ve Özeti.....	70
3.1.2.	Sinemasal Anlatı Evreleri.....	71
3.1.2.1.	Başlangıç Durumu Evresi .....	72
3.1.2.2.	Dönüştürücü Öğe Evresi.....	72
3.1.2.3.	Eylemler Dizisi Evresi .....	73
3.1.2.4.	Dengeleyici Düzenleyici Öğe Evresi.....	73
3.1.2.5.	Bitiş Durumu Evresi .....	74
3.1.3.	Greimas'a göre Eyleysel Örnekçe.....	74
3.1.4.	Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi.....	75
3.1.5.	Filmin Önemli Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi....	76
<b>3.2.</b>	<b>“CENNETİN ÇOCUKLARI” (BECHEHA-YE</b>	
	<b>ASUMAN -1997 ).....</b>	<b>78</b>

3.2.1.	Filmin Künyesi ve Özeti.....	78
3.2.2.	Sinemasal Anlatı Evreleri.....	79
3.2.2.1.	Başlangıç Durumu Evresi.....	79
3.2.2.2.	Dönüştürücü Öge Evresi.....	80
3.2.2.3.	Eylemler Dizisi Evresi.....	80
3.2.2.4.	Dengeleyici Düzenleyici Öge Evresi.....	81
3.2.2.5.	Bitiş Durumu Evresi .....	81
3.2.3.	Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe.....	82
3.2.4.	Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi.....	83
<b>3.3.</b>	<b>“SÖĞÜT AĞACI” (BİDE MECNUN 2005).....</b>	<b>85</b>
3.3.1.	Filmin Künyesi ve Özeti .....	85
3.3.2.	Sinemasal Anlatı Evreleri.....	86
3.3.2.1.	Başlangıç Durumu Evresi .....	87
3.3.2.2.	Dönüştürücü Öge Evresi.....	87
3.3.2.3.	Eylemler Dizisi Evresi .....	88
3.3.2.4.	Dengeleyici Düzenleyici Öge Evresi.....	89
3.3.2.5.	Bitiş Durumu Evresi .....	89
3.3.3.	Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe.....	90
3.3.4.	Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi....	90
3.3.5.	Metaforlar.....	92
<b>3.4.</b>	<b>“SERÇELERİN SESİ” (AVAZE GONJESHK-HA</b>	
	<b>2008).....</b>	<b>93</b>
3.4.1.	Filmin Künyesi ve Özeti.....	93

3.4.2.	Sinemasal Anlatı Evreleri.....	94
3.4.2.1.	Başlangıç Durumu Evresi .....	95
3.4.2.2.	Dönüştürücü Öğe Evresi.....	95
3.4.2.3.	Eylemler Dizisi Evresi .....	95
3.4.2.4.	Dengeleyici Düzenleyici Öğe Evresi.....	96
3.4.2.5.	Bitiş Durumu Evresi .....	96
3.4.3.	Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe.....	97
3.4.4.	Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi.....	98
3.4.5.	Metaforlar.....	101
<b>3.5.</b>	<b>“BARAN” (BARAN 2001).....</b>	<b>101</b>
3.5.1.	Filmin Künyesi ve Özeti.....	102
3.5.2.	Sinemasal Anlatı Evreleri.....	102
3.5.2.1.	Başlangıç Durumu Evresi .....	103
3.5.2.2.	Dönüştürücü Öğe Evresi.....	103
3.5.2.3.	Eylemler Dizisi Evresi .....	103
3.5.2.4.	Dengeleyici Düzenleyici Öğe Evresi.....	104
3.5.2.5.	Bitiş Durumu Evresi .....	104
3.5.3.	Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe.....	105
3.5.4.	Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi.....	106
3.5.5.	Metaforlar.....	107
<b>SONUÇ</b>	.....	<b>108</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	.....	<b>114</b>
<b>ÖZET</b>		
<b>ABSTRACT</b>		

## GİRİŞ

Popüler kültürün bir parçası olması ve sanatsal yönü dışında, sinema, bugün toplumsal belleğin oluşmasında, sonraki nesillere aktarılmasında en etkin ve en önemli görevlerden birini üstlenmektedir. Nitekim sinema tarihe tanıklık eden ve bunu kitlelerin hafızasına kazıyan bir mecra olarak ele alındığında, onu bir ülkenin kültürel, siyasal değişiminden, sosyo-kültürel şartlarından bağımsız düşünmek doğru bir yaklaşım olmamaktadır. Özellikle de İran Sineması gibi her türlü baskıya, devrime, savaflara rağmen mücadelesini sürdürüp, kendine özgü bir sinema yaklaşımı yaratarak zafer kazanmış, bununla kalmayıp sinemasını tüm dünyaya kabul ettirmiş, dünyaya sinema ihraç etmeyi başarabilmiş bir ülkenin geçirdiği değişimlerin sinemaya yansması bu noktada çok daha fazla önem kazanmaktadır. Hatta bu var olma mücadelesinden arta kalan kadınların, çocukların, ailelerin hikâyeleri İran Sinemasını bugünkü konumuna taşıyan en önemli sebeplerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1979 yılı Şubat ayında, gerçekleşen İran devrimi ile sineması yeni bir aşamaya girmiştir.<sup>1</sup> Ülkenin siyasal ve kültürel yapısında meydana gelen köklü değişimlerle, sinemanın gidişi de değişmiştir. Bu dönemde İran sineması kısa bir duraklamanın ardından çalışmalarına yeni baştan başlamıştır. Devrimden önceki yönetmenler ve devrim sonrası yetişen çok sayıda film yönetmenleri övgüye değer yapıtlar üretmişlerdir. Siyasi, edebi ve dini otoritelerin, sinema ve sinema üzerine yapılan tartışmalar aktif katılımı ile İran sineması başlangıcından itibaren önemli gelişme süreci yaşamıştır. 1906 Meşrutiyet devrimi ile Ulusal Bilinç düşüncesi doğmaya başlamıştır. Şairler, aydınlar, entelektüeller, kuramcılar gelişmeye başlamıştır. İran, 1920'li yıllarda modernleşme çalışmalarına başlamıştır, 50'lerde millileşmeye çabalamıştır, 70'li yıllarda demokrasiye kavuşmuştur, 80'li yıllardan itibaren günümüze kadar İslamiyetçi olarak anılmaktadır.

İran sinemasının tarihsel gelişiminden bahsederken, kesinlikle İran tarihini de göz önüne almak gerekmektedir. Etkileyici bir faktör olarak, son yüzyıl İran tarihinden kısaca bazı bilgiler, bu tezi ve İran sinemasını anlamaya yardımcı olmaktadır.

---

<sup>1</sup> Kübra Çağlayan, İran Sineması ve Doğuşu, <http://www.filmloverss.com/iran-sineması-ve-dogusu/>, 09/04/2013



Sinemannın İran'a gelişi, Gacar sülalesi döneminde başlamıştır. O yüzden bu çalışma, kısaca Gacar zamanı ve sonraki hükümetleri, genel olarak özelliklerini ve siyasi tarzlarını açıklamaktadır. İran'ın büyüklüğü ve değişik eğilim özellikleri, insanların aşiret tipi hayat tarzı, her zaman iktidar savaşlarına sebep olmuştur. Aşiret sistemine göre hükümet oluşturan son devlet, Gacar sülalesi olmuştur. Bu sülaleden 7 kişi saltanat makamına ulaşmıştır (1800-1925).

Siyasi görüş ve yeteneğe sahip olmayan Gacar Şahları, birçok siyasi, toplumsal ve ekonomik musibetlerin İran'da baş göstermesine sebep olmuşlardır. Uluslararası olayları ve sömürgeci rekabetleri incelemeyen Gacarlar, kendi yanlış politikalarıyla İran'ı çökertip ve kendileri de yabancıların oyuncağı haline gelmişlerdir.

İran'ın İngiltere'nin sömürgesi Hindistan'a yakın olması, İngiltere ve Rusya'nın dikkatini çekmiştir. Fransa'da Napolyon, İngiltere ve Rusya rekabetlerinden dolayı İran'a siyasi, askeri ve ekonomik hücumlar geliştirmiştir.

İran'ın ülke içi problemleri, Şahların batıya yaptıkları gezilerin ve yabancı devletlerden aldığı borçların giderek halkın ekonomisini çökertmesi, İran halkının siyasi bilgisinin yayınlanan gazetelerle yükselmesi, Batı'ya eğitim ve gezme için giden İranlılar ve Batı'nın medeni, sosyal yönden ilerlemiş olması, Rusya'daki 1905 Devrimi ve Meşrutiyet ortaya çıkınca İran'da diktatörlüğe karşı ileri görüşlülerin artması gibi faktörler geniş bir isyana sebep olmuş ve İran'da Meşrutiyet Devrimi yaşanmıştır (1906-1911). Adalet Sarayı'nın açılması ile beraber, ilk anayasa 1906'da yazılarak Muzafferdin Şah tarafından onaylanmıştır.

Bir sonraki Şah, Muhammed Ali Şah, diktatörlüğünü korumak için Meşrutiyet'e karşı çıkmıştır, 1908'de Adalet Sarayı'nı Rus Kazakları'yla topa tutmuş ve 13 ay sürecek küçük İstibdat Dönemi'ni (İstibdad-e Sagir) başlatmıştır. 1909'da Tahran ve diğer şehirlerdeki halk ayaklanmış sonuçta Fatihlerin Şurası (Heyet'e Modire) kurulmuş ve 12 yaşındaki veliaht Ahmet Şah tahta çıkarılmıştır, 22 kişilik bir heyet seçilerek ülke idaresi bu heyete teslim edilmiştir. Yeni Meclis göreve başlayınca, bazı ruhaniler Şeriat yönetimini, Meşrutiyet'i İslamlaştırmayı ve dini liderlerin meclise nezaret etmesini istemişlerdir. Bu ruhanilerin lideri Tahran'ın fatihleri tarafından idam edilmiştir.

Rusya'nın İran olaylarına karışmaya devam etmesi, I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve İngiliz ordusunun İran'ı işgali, daha fazla siyasi ve ekonomik musibetlere neden olmuştur. Hastalık, açlık ve siyasi olaylar, ülkeyi perişan etmiş ve işgalciler de bu ortamdan yararlanmışlardır. 1917'de patlak veren Rusya'daki Bolşevik devrimi ile Rus güçleri İran'dan ayrılmışlardır. Ancak İngilizler komünizm tehlikesini bahane ederek İran'dan ayrılmamış ve ülkenin kuzey tarafında Rusya'nın yerini almışlardır.

Tüm bu yaşanan siyasi, kültürel, toplumsal ve sosyal değişimler İran sinemasını derinden etkilemiş, onun uzun tarihi geçmişinde bir iz bırakmıştır. İlk İran'a özgü belgesel filmi 1900 yılında çekilmiştir. İlk halk tiyatrosu ise 1904 yılında açılırken, ilk uzun metrajlı filmi 1930 yılında piyasaya sürülmüştür. Bu geç girişe rağmen, uzun metrajlı film sanayisi hızlanarak 1960 ve 1970'li yıllarda, Şah Mohammad Rıza Pehlevi döneminde, uluslararası film festivallerinde büyük bir yelpazede ödüller kazanmıştır. Bu dönemde hem İran'da hem de yurt dışında büyük film yapımcıları tanınarak ünlenmişlerdir.

Sinema, kökleri İran kültürü ve kimliğine uzanan tartışmaların başlıca odak noktalarından ve mücadele alanlarından birisi haline gelmiştir. Hollywood veya Batı kaynaklı modelleriyle en ufuk bir ilişkisi olmayan İran sinemasının kendine özgü üslubu ve başarıları olduğu, en azından kültürel anlamda Batı istilasının söz konusu olmadığı bir sinemadır.

İran sineması, dünya sinemasında belirli bir özgünlüğü ve bu yüzden de saygınlığı olan bir sinemadır. Dünya sinemasına armağan ettiği büyük yönetmenler bir yana, Doğu'ya 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 Hafız'ın, Firdevs'inin, Mevlana'nın şiirlerinden ezbere okuyabildiklerini düşünürsek, İran sinemasının kullandığı sembol ve metaforların zenginliğinin sebebi daha iyi ortaya çıkmaktadır.

Biçim ve içerik açısından İran filmleri, yeni gerçekçi üslupları ile çocuk ve kadın karakterler üzerine yoğunlaşarak onların yaşadıkları güçlükleri resmetmede uluslararası düzeyde ilgi çekmektedirler. Devasa Hollywood yapımlarının dört bir yanı sardığı bu çağda, İran sinemasının cazip unsurlarından birisi de (birçok Üçüncü Dünya

Sineması'nda olduğu gibi) az maliyet ve amatör oyuncular kullanılarak çekiliyor olmalarıdır. Birçok başarılı filmde ya tamamen apolitik ya da tam tersi politik toplumsal eleştiriler içerecek yalın, yerli, küçük ölçekli temalar işlenmektedir.

1979 yılının Şubat ayında, gerçekleşen İran devrimi ile İran sineması farklı bir boyuta girmiştir. Ülkenin toplumsal, siyasal ve kültürel yapısında meydana gelen köklü değişimlerle, sinemanın seyri de değişmiştir. Devrimi takip eden yıllarda İran sinemasının gelişimi gerçek anlamda bir “dünya sineması” konumuna yükselmiştir. O dönemde yaşanan İran sineması kısa duraklama döneminin ardından çalışmalar yeniden başlamıştır. Devrimden önceki yönetmenler ve devrim sonrası yetişen birçok yönetmen övgüye değer yapıtlar üretmişlerdir.

Siyasi, edebi ve dini otoritelerin sinema üzerinde yapılan tartışmalara aktif katılımı ile İran sineması başlangıcından itibaren önemli süreçler yaşamıştır. 1906 Meşrutiyet devrimi ile ‘Ulusal Bilinç’ düşüncesi doğmuştur. Ülkede şairler, aydınlar, entelektüeller, kuramcılar yetişmeye başlamıştır. İran sinemasının önemli yapı taşlarından sayılan yönetmen Majid Majidi ise, özellikle 90 sonrası İran sinemasında ele aldığı karakterler, işlediği temalar ve yarattığı üslup açısından incelenmeye değer bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde kendine özgü üslupla tekrarlanan belli temalar ve anlatı yapısı açısından birbirini tamamlayan eserler ortaya koyarken, birçok eleştirmen tarafından “auteur” olarak nitelendirilmiştir. Yönetmen Majid Majidi sineması üzerine yapılan bu tez çalışmasında, filmlerinin ortak özelliklerini ortaya koyarak, yönetmene ilişkin genel bir değerlendirmeye ulaşmayı ve filmlerin üretildikleri dönemin egemen söylemlerini ne ölçüde yansıttıklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde, İran sineması tarihsel ve toplumsal açıdan araştırılırken, ilk kayıt cihazı kameranın ülkeye ne zaman ve nasıl geldiği, bununla ne gibi çalışmalar yapıldığı, ayrıca film gösterim salonları ve ticari anlamda sinema salonlarının açılışı ile sinemanın devrime kadar gelişimi ayrıntılarıyla incelenmektedir. Bu nedenle, dönemin siyasal ve toplumsal koşullarının da birlikte ele alınması gerekmektedir.

Majidi'nin sinemasına geçmeden önce, devrim sonrası İran'ın kültürel, siyasal ve yeni ideolojisinin hakim olduğu ortamı saptamak gerekmektedir. Böylece Majidi'nin

yapıtlarını ürettiği 90 sonrasında, İran sineması içindeki yeri daha iyi kavranmakta ve bu dönemin ele alınan temalarının toplum üzerindeki etkisi daha iyi görülmektedir, son olarak devrim sonrası çekilen ve daha çok rağbet gören filmleri anlatmaktadır.

İkinci bölümde filmlerin çözümlemesine geçmeden önce, Saussure göstergebilim anlayışı, Propp'un anlatıbilimi ve çözümleme yöntemi ve Greimas'ın, Saussure'ün göstergebilimsel anlayışına ve Propp'un anlatı bilimine katkıları tartışılmakta, Greimas'ın ortaya koyduğu eyleyensel örnekçesi irdelenmektedir.

Üçüncü bölümde Saussure'ün dilbilimini ve Propp'un anlatıbilimini daha da geliştiren Greimas'ın eyleyensel örnekçesini göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile Majid Majidi'nin 6 filminden 5 filminin Beçehaye Asuman (Cennetin Çocukları; 1997), Rang-i Khoda (Allahın Rengi; 1999), Baran (Yağmur; 2001), Bide Majnoon (Söğüt; 2005), Avaze Gonçeşkha (Kuşların Sesi; 2008) anlatı yapısını çözümlemek için eyleyensel örnekçeyi kullanmıştır. Film çözümlemelerine geçmeden önce Saussure göstergebilim anlayışı, Propp'un anlatıbilimi ve çözümleme yöntemi ve Greimas'ın, Saussure'ün göstergebilimsel anlayışına ve Propp'un anlatı bilimine katkıları tartışılmakta, Greimas'ın ortaya koyduğu eyleyensel örnekçesi irdelenmektedir.

# 1. BÖLÜM: İRAN SİNEMA TARİHİ

## 1.1. İRAN SİNEMA TARİHİ ÖNCESİ DÖNEM

Kameranın İran ile tanışması ve ilk filmin çekilmesinden önce, İran'da sahne sanatlarının oluşumuna değinmek gerekmektedir. İslam tarihi öncesinde, **Sasan-i** döneminde taşlar üzerinde oyulmuş bazı resimler bulunmaktadır; bunlar üzerinde padişahların ava çıkma ritüelleri tasvir edilmiştir.

Majid Rezvani'nin 1999 yılında kaleme aldığı "İran'da tiyatro ve dans" kitabında, İran'ın sahne sanatlarını ilişkin arşivinin, İslam öncesi Babeliyen ve Hahamenişiler dönemine kadar gittiğini işaret etmektedir. Rezvani, o dönemde tiyatro sanatının sadece şehirler de ve bir yerde konaklayan toplumlarda süreli ya da sabit olarak yapıldığını belirtir.<sup>2</sup>

Otuz asır önce bile İran halkının tiyatro sanatına yabancı olduğu söylenemez. Tarih köşelerinde bunu ispatlayan işaretler vardır. Örneğin; Hahamenişiler (Ahamenitler) tarihinde, Kembûciye Mısır ülkesini fethetmek için Mısır'a gittiğinde, Geomata adında biri onun padişahlığına göz koymuştur. Kembûciye'nin intihar etmesinden sonra halk Geomata'nın öldürülmesini hatırlamak için bir tören düzenlemektedir. Hemen her mahallede ve şehirde onun bir heykelini yapıyor ve bu heykeli ateşe atmaktadırlar. Buna da "Muğkeşân" denilmektedir.

İran'ın hamasî efsaneleri arasında Keykâvus'un oğlu Siyavuş hakkında da bir serüven bulunmaktadır. Siyavuş'un üvey annesi Sûdâbe, Siyavuş'a aşık olmuştur, ancak Siyavuş Sûdâbe'ye yüz vermeyince, annesi tarafından hainlikle suçlanmıştır. Sonunda İran'dan Turan'a sürülerek burada Efrasyabı adamları tarafından da öldürülmüştür. Siyavuş'un öldürülmesi İran ile Turan arasında yıllarca süren kanlı savaşlar doğurmaktadır. Tarih kitapları, İranlıların bu olaydan sonra her yıl Siyavuş'un acıklı macerasını dile getirdiklerini ve onun için ağladıklarını yazmaktadır. Girîsten-i mugân (muğların ağlaması) İslamiyet'ten üç-dört yüzyıl öncesine kadar Horasan ve Maverünnehir'de revaç bulmuştur. Kerbela şehitleri anısına yapılan Büveyhoğulları zamanındaki "şebîhhân", "girîsten-i mugân"ı taklit ederek meydana getirilmiştir.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene , Tahran,1998, s 21.

<sup>3</sup>Muhammed-i İstilam-i, **Çağdaş İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, 63s

Müslümanları ruhen beslemek için meydana gelen bu ağıtlar (şebîhhânî) eski Yunan trajedilerinde olduğu gibi İran'da da önemli düzeydedir. İranlılar tiyatro türleri arasında trajediye daha fazla sahip çıkmış ve bu türü geliştirmişlerdir.

Meddahlık ve deklestasyon (sanatkârane hitabet, orta oyunu) tiyatro sanatı içinde yer almaktadır. İran'da geçmişi kesin olarak bilinmeyen meddahlık geleneği, halkın ruhsal yönden eğitimine yardım etmiştir. Zengin tabaka, boş zamanlarını meydanlarda ve kervansaraylarda hamasî ve tarihî hikâyeleri dinleyerek geçirmiştir. Kahvehanelerin ortaya çıkmasından sonra bu sanat pazarı kahvehanelerde canlanmıştır. Meddah hikâyelerinin konularını tarihî ve efsanevî simaların serüvenleri teşkil etmektedir. Bunlar, meddahların kendilerine özgü ifade ve hareketleriyle, çekici ve etkili bir tarzda söylenmiş olup, dinleyicileri saatlerce meşgul etmiştir. Bir kişinin rol aldığı bu tür gösterilere Avrupa'da monodram (monodrame) denilmektedir. Ancak, Avrupa mono dramında izlenen oyun ve hareketler, İran meddah geleneğinden çok daha fazladır.

İslamiyet döneminde suret resmi ve heykelin yasak ve haram olduğu bilinmektedir. Bunun nedeni, insanları ya da hayvanları putlaştırmak, ayrıca Allah'ın yaratma sıfatına özentisi olduğu için özellikle heykel yasaklanmaktadır. İslamiyet'e geçiş sonrasında ise minyatür sanatı yayılmıştır.<sup>4</sup>

Zandiyeye döneminde çizim ve boyama sanatlarına önem verilmiştir. Bu çizimlerin ana konuları arasında Kербela destanı, İmam Hüseyin ve onun 72 dostunun Kербela çöllerinde şehit olmasının resmedilmesi bulunmaktadır.

Kербela destanı ve Firdevsi şairinin şiirleri tiyatro perdesine uygulayarak halka sunulmuştur. İran kültürünün en eski dini oyunu sayılan taziye, bütün dünyada, İran oyun sanatının ilk sembolü olarak tanınmıştır.<sup>5</sup> Kербela şehitlerinin yasını tutan Şii'lerin düzenledikleri törenler ki bunlar Muharrem ayının ilk günlerinde başlar ve Aşura olarak isimlendirilen onuncu gününde sona erer. Muharrem ayında yapılan törenlerin 2 kaynağı bulunmaktadır:

1. İmam Hüseyin ve arkadaşlarının Kербela'da şehit düşmeleri,
2. İran'ın ülke içerisindeki kültürel, tarihi tören ve merasimleri.

---

<sup>4</sup> Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması*, Nehir Yay., İstanbul, 1998, 65 s

<sup>5</sup> Aktaş, a.g.e , s. 54

Kerbela vakasının yapıldığı törenlerde aşağıdaki ana temalar işlenmekte ve insanlığın üzerinde en çok etkilediği konular gündeme gelmektedir:

- Haksızlığa, sisteme, güç ve iktidarlara karşı durmak,
- İnsanlar arasındaki duyguları daha çok ortaya çıkarmak,
- Masumiyet ve cesaretle Şehadete ulaşmak.

Kerbela'nın hatırasına oynanan bu seyirlik oyunlar, daha çok Farsça olmakla birlikte Arapça ve Türkçe uyarlamaları da bulunmaktadır. Taziye'de genellikle İmam Hüseyin'in hayatını, Kerbela Vakasını, Peygamberler tarihini, Hicreti vb. ellinin üzerinde bağımsız oyun sergilendiği bilinmektedir. İmam Hüseyin'in hayatından sahneler gerçekçi bir tarzda oynanır. İlahiler veya mersiyeler okunur, Şebihani oyunları icra edilir. Taziye oyunlarının toplumda yüzyıllardır kabul görmesi, İran sineması için önemli bir avantaj olmuştur. Sinemacılar, Taziye oyunlarının biçimsel özelliklerini sinemalarına uyarlamışlardır. Taziyenin konularını sinemada kullanarak, oyunlardakinin aksine, aslında seyircinin bu konular üzerinde eleştirel bir bakış geliştirmelerini amaçlamıştır.<sup>6</sup>

Bazı araştırmacılar taziyenin kökenini İslam öncesi döneme kadar uzatmışlardır. Ancak bugünkü içeriğiyle taziyenin asıl çıkış noktasının aşure kıyamı olduğu bilinmektedir. Zamanla bazı metinlerde bir takım değişiklikler olmuşsa da, taziye namelerinde aşure kıyamıyla "14 Masum" un hayatlarının başlıca tema olarak işlenmesi sürmüştür. Araştırmalar tarih boyunca taziye oyuncularının, özellikle taziye hanelerin daha ziyade dini hassasiyetleri nedeniyle bu oyuna yöneldiklerini ortaya koymaktadır. Oyuncuların oyunda imanla ve itikatla yer almaları, taziye dünyanın nadir itikadı dramlarından biri haline getirmektedir.

Taziye meydana getiren unsurlar içinde en önemlileri şunlardır: <sup>7</sup>

- Deste çıkarmak: Muharrem'in ilk dokuz gününde mescitlerde veya bir sokakta ya da meydanda, boş bir alanda kurulan çadırlarda, İmam Hüseyin'e yas tutmak üzere sürdürülmektedir.
- Roze okumak.

<sup>6</sup> Celal Settari, **Zeminey-e Ectemai-e Taziye**, Neşre Merkez, Tahran, 2008, s. 36.

<sup>7</sup> Mehmed Mir Şokrayi, **Taziye ve Ayin-e Aşuri**, Nemayeş Yay, 2008, s. 45.

- Sine vurmak.
- Maktel ( İmam Hüseyin için mersiye okunması).
- Novhe denilen yas ilahileri.
- Şemail dolandırmak.
- Şebihani (Perde üstünde gösteri).

Bu unsurların her biri farklı bir devirde ortaya çıkarak diğerleriyle bütünleşmiştir. Mesela roze okuyan bir vaiz, aynı zamanda Kerbela tarihini monologla, diyaloglarla ve musiki eşliğinde sunmaktadır.

Bin bir Gece Masalları, 200'den fazla masal ve öyküden oluşan bir derleme eserdir. Bin bir Gece Masallarının çıkış noktası IX. ve X. Yüzyıllarda İran derlemesi olan 'Bin Masal' adlı eser olarak kabul edilmektedir. Tek bir yazarı olmayan Bin bir Gece Masalları, Arap ve İslam kültüründen yararlanmıştır. Bin bir Gece Masallarının günümüze ulaşması ise, Şah'ın halifelerinin yazdığı el yazmaları sayesinde gerçekleşmiş ve İran'da sözlü kültür içinde yerini almıştır. Bu masallar dilden dile anlatılarak günümüze farklılıklar göstererek gelebilmiştir. 18. Yüzyıldan itibaren Batı dillerine de çevrilen Bin bir Gece Masalları tüm dünya edebiyatını etkilemiştir.

Yeni İran Sineması'nda da Bin bir Gece Masallarının etkisi filmlerde kendisini göstermektedir. Bu daha çok film boyunca akıp giden olayın dışında olan bir kişinin ya da kişilerin değişik hikâyeler anlatmasıyla olayı ya daha anlaşılır ya da anlaşılmaz bir hale getirir. Filmin kahramanı rastladığı her yeni kişiden öyküyle bağdaşmayan öyküler dinlerken, kendi sorunundan kısa bir süre de olsa uzaklaşır. Yani öykü içinde değişik öykülerden oluşan bu masalsı yapı, İran filmlerinde de mevcuttur.<sup>8</sup>

İran Edebiyatındaki gelişmeler Gaçarlar döneminde 19. Yüzyılda başlamış ve Meşrutiyet dönemiyle (1906-1911) birlikte hız kazanmıştır. Dünyanın ve ülkenin değişen şartlarına göre değişim geçiren İran Edebiyatı bu tarihten itibaren yeni edebi türler olan piyes, öykü ve romanı bünyesine katmıştır. Ancak yüzyıllardır İran Edebiyatı

---

<sup>8</sup>Alim Şerif Onaran, "Binbir Gece Masallarının Ölmezliği Üzerine", **Sanat Dünyamız**, YKY. Güz, 1992, 49, s. 14 .



denildiğinde ilk akla gelen Fars Şiirleri olmuştur; onların ise her zaman ayrı ve özellikli olmuştur.

İran edebiyatında romanın ortaya çıkışı, meşrutiyetçi düşüncelerin bir ürünü olarak görülmüştür. Bu bağlamda, toplumsal hayatta yaşanan değişimleri karşılayacak yeni anlatım biçimlerinin oluşması doğal bir sonucu olarak karşılanmaktadır. İran romanının bu dönemde ortaya çıkışı, İran toplumunun hem kendisi hem de dünya ile kurduğu etkileşimi göstermesi açısından önemlidir.<sup>9</sup>

## 1.2. İRAN SİNEMASININ BAŞLAMASI

Gacar Şahı Muzafferüddin Şah, 1900 yılının Mart ayında Avrupa ülkelerini, Paris'in uluslararası fuarını ziyaret etmiş ve değişik etkinliklerde bulunmuştur. Kendi özel fotoğrafçısı Mirza Ebrahim Han ile birlikte sinematograf ve Lantern Majik (Büyülü Fener) makineleri ile tanışarak ilk defa bazı filmler izlemiştir. Şah, bu hareketli fotoğrafları çok beğenir ve bu filmleri çeken makinelerin alınması için hemen emir verir. Kameralar Gaumont şirketinden satın alınırken, Paris'te uluslararası fuarda, büyük ekranda Afrika ve Arabistan Yolcuları, deve yolculuğu, Paris'teki Sen nehri üzerinde gemi yolculuğu ve insanların nehirdeki su oyunları gibi otuza yakın değişik, hareketli fotoğrafları izleyerek bunların da alınmasını ister.<sup>10</sup>

1900 yılının Ağustos ayında Şah, Belçika'da Ostend kentinde elli kadar faytondan oluşan bir Çiçek Alayı'na katılır: "... Bugün Çiçek Bayramı'dır. İlginç olan bu bayrama bizi davet ettiler. Faytonların her tarafı çiçeklerle süslenmişti. Öyle ki faytonlar, belli bile olmuyordu. Bayanlar da ellerinde çiçek buketleriyle bizi selamlıyordu. "Akkasbaşı" da film çekiyordu..."<sup>11</sup>.

Böylece film gösterimi sadece saray çevresine ve zengin insanlara hitap eden bir eğlence kaynağı olarak İran'a girmiştir. O zamanlarda halkın dini inancı böyle bir etkinliği tanımaya uygun değildir.

Modernleşme Batılılar tarafından İran'a yaklaşık iki yüzyıl boyunca bir proje gibi sunulmuştur. Aslında modernleşme İran'da bir proje olmaktan çok, kapitalizmin

<sup>9</sup>Hasan-i Mir Abidini, **İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı**, Çev: Derya Örs, Nüsha Yay, Ankara, 2002, 6 S.

<sup>10</sup>**Sefername Mobarek-e Muzafferüddin Şah**, s 160, aktaran, a.g.e, s 22.

<sup>11</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene ,1998, s 21.

tüketim mantığına dayalı ekonomisine uygun olarak pazarlanmıştır. Batılılar bu ülkeye en çok sinema yoluyla girmeye çalışmışlarsa da, ülkenin çoğunluğu muhafazakârlardan oluştuğu için sinema başlangıç yıllarından itibaren sert bir muhalefetle karşılanmıştır. Özellikle karşı çıktıkları konular ise şunlardı:

- Yaratıcının sadece Allah olması gerekliliği üzerinde durulmuş ve ne olursa olsun yaratıcılık özelliğinin taklit edilemeyeceği ve bunun günah olduğu belirtilmiştir.
- Müslümanlıkta puta tapmanın olmadığı belirtilmiştir.
- İran halkının yaşayışlarına uymayan yaşamların filmlerde gösterilerek halka kötü örnek olması sakıncalı bulunmuştur.<sup>12</sup>

İran Meşrutiyet Devrimi 1906 ve 1911 yılları arasında yaşanmıştır. Bunun temel sebepleri ülke içindeki karışıklıklar ve problemler, Şahların Batıya yaptıkları gezilerin ve yabancı devletlerden aldığı borçların giderek halkın üzerine bir yük olarak binmesi, ekonomik nedenler, yayımlanan gazeteler aracılığıyla halkın siyasi bilgisinin artması, Batı'ya eğitim ve gezi amaçla giden İranlılar ile Batı'nın medeni ve sosyal yönden ilerlemiş olması, Rusya'daki 1905 devrimi ve meşrutiyetin ortaya çıkışı, İran'da diktatörlüğe karşı ileri görüşlülerin artması gibi faktörler geniş bir isyana sebep olmuştur. Bununla beraber Adalet Sarayı'nın açılması ve ilk anayasanın 1906 yılında yazılarak Muzafferüddin Şah tarafından onaylanması da temel etmenler arasında yer almıştır.<sup>13</sup> Tüm bu nedenlerden dolayı İran'da sinemanın ilerlemesinde büyük güçlükler yaşanmıştır. Başlangıçtan beri siyasi ve dini yasa koyucuların gölgesinde varlık göstermeye çalışan İran sineması, ilk yıllarında dini ve siyasi güçlerin kontrolünde, azınlıkların kılavuzluğunda oluşmaya başlamıştır.

### 1.2.1. İLK KAMERAMAN VE İLK SİNEMA SALONU

MİRZA EBRAHİM HAN AKKASBAŞI (1871-1915) Tahran'da dünyaya gelmiş ve 14 yaşındayken Paris'te fotoğrafçılık, gravür ve çini üzerine eğitim almıştır.

---

<sup>12</sup> Hamid Debbâşi, **İran Sineması**, Çev: Barış Aldağ, Begün Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 1X S.

<sup>13</sup> **Tarih-e İran**, Sazman Pejuheş Ve Barnamerizi-e Amuzeşi, 1999, s 136.

1898 yılında “sarayın özel fotoğrafçısı / Akkasbaşı” unvanını alarak, ilk filmini 1900 yılında Belçika’da düzenlenen Çiçek Bayramı şenliklerinde çekmiştir.<sup>14</sup>

Akkasbaşı’nın diğer mevcut olan film çekimleri ise; “saray ve bahçeleri, aslanlar ve soytarılar, Şah ve Gazzag’larının (şahın askerleri) yürüyüşü, bayanların resmi geçişi, şehrin dışındaki spor, muharrem törenleri, at yarışları vb.” Tahran’da onun yaptığı bu çekimler günümüze kalan en önemli arşiv ve belgeleri oluşturmaktadır.

Batı dünyasında ve Avrupa’da sinema ilk gösterimlerinden itibaren büyük kitlelerin ilgisini çekmiş ve yaygın bir eğlence, bilgilendirme aracına dönüşmüştür. İran’da ise 4 sene boyunca kamera ne yazık ki sadece saray içinde ve zengin insanların zevki için kullanmıştır. Sinemanın ülkeye, halkın değer yargıları ve geleneklerini altüst edecek şekilde girişi, dindar kesimlerin ve ulemanın bu kuruma olumsuz ve eleştirel gözle bakmalarına neden olmuştur. Meşrutiyet devrimi (1906-1911) boyunca kameralar çekim için hiç kullanılmamış, yani İran sineması başlayamamışsa da yine de sinema salonları açılmıştır.

Etnik ve dinsel azınlıklar, yeni doğan İran sinemasının gelişiminde etkili olmuşlardır. Ayrıca birçok film öncüsü, yurtdışında eğitim görmüş ve yönetici elit kesimle bağlantıları bulunmaktadır. Ticari amaçlı toplantı yerlerinin artmasına rağmen sinema hem haber filmlerinin içeriği hem de film gösterim alanları bakımından büyük ölçüde üst sınıfların dünyasında kalmıştır. Özel ve destekleyici sinemanın ısrarla varlığını sürdürmesinin başlıca üç nedeni vardır. Birincisi, başlangıçta saptanan modelle ilgilidir; bu model saray veya hükümet, filmlerini özel olarak üst sınıflara gösteren sinemacılara sponsorluk yapmaktadır. Belgesellere devlet desteği, bugünkü İslam Cumhuriyeti’nde de sürmektedir.<sup>15</sup> İkinci neden, yerli bir film endüstrisini desteklemek için gerekli ekonomik, teknik altyapının (laboratuvarlar, oyunculuk dersleri, teknik eğitim okulları ve yönetmenlikler gibi) henüz gelişmemiş olmamasıdır. Üçüncü faktör, yerli bir endüstrinin gelişiminin karşısında duran genel toplumsal koşullar ve kültürel tutumlar olmaktadır. Bunlara çok düşük okuryazarlık oranı, film izlemenin ahlaki bozulmaya yol açacağı inancı, özellikle kadınlar için sinemaya gitmeye ve oyunculuk

---

<sup>14</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene,1998, s, 22.

<sup>15</sup>Geoffrey Nowell- Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Çeviren: Ahmet Fethi, Kablo Yay. 2003 İstanbul, s. 766.

yapmaya karşı dinsel tabular da eklenebilir. İthal filmlerin sıkı bir sansüre tabi tutulması da kaçınılmaz bir gerçektir.

**Ebrahim Han Sahafbaşı**, 1897 yılında dünya turuna çıkar ve İran'a altı ay sonra geri döner. Beraberinde bir projektör makinesi de getiren Sahafbaşı, İran'da ilk film gösteriminin 1904 yılının Eylül ayında yapılmasını sağlamıştır. Komedi türünde olan bu filmleri dükkânının arka bahçesinde izlettirmiştir. İlk müşterileri de zengin çevrelerden insanlardır. 1912 Tebriz Ermeni'si Erdeşir Han kadınlara yönelik olarak Hurşid sinemasında özel programlar başlatmıştır. Sinemanın bir kurum olarak yayılması, gayrimüslim İranlılar kanalıyla gerçekleşmiştir. Bu dönemde sinemanın İran'da yaygınlaşmasında, coğrafi yakınlık nedeniyle Azerbaycan ve Rus asıllı sinemacıların etkili oldukları bilinmektedir.<sup>16</sup>

### 1.3. İRAN'DA SİNEMANIN İLK YILLARI

1930 yılına gelindiğinde sinema sayısı Tahran başkentinde on sekiz, Tebriz'de yedi, Raşt şehrinde iki, Enzeli'de bir, Meşhed'de üç, Abadan'da altı ve Buşehr'de bir olarak kayıtlıdır.<sup>17</sup> Sinemacılar genellikle filmleri dış ülkelere ithal etmişlerdir. Devlet, sinemanın ekonomik açıdan geliştiğini görünce salonlardan yüzde 10 vergi almaya başlar ve daha sonraki yıllarda bu oranı yüzde 15'e kadar yükseltir, ancak küçük çaptaki şehirlerde yüzde 10 olarak devam ettiği bilinmektedir.

İran'ı verimli bir ticari zemin olarak gören batılı sinema şirketleri, kentte sinema sanayinin gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Sinema yoluyla batılı tüketim kültürünü ülke halkına ve özellikle sinema seyircisini oluşturan varlıklı çevrelere yerleştirmek üzere, bununla birlikte diğer sektörlerin de ülkeye girmesinde adeta bir köprü görevi üstlenilmiştir. 19. Yüzyılın son çeyreğinde toplumun üst kesimini teşkil eden varlıklı insanlar arasında, moda ve giyim kültürüne varıncaya kadar her şeyin Batı ülkelerinden birinin etiketini taşıması bir seçkinlik işareti kabul edilmekteydi. Sinemaya gitmek de, aynı zamanda bir Fransız parfümünü tüketmeye benzer şekilde, elitlik işareti sayılmaktaydı.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene, 1998, s 33.

<sup>17</sup> Omid,, A.g.e, s 44.

<sup>18</sup> Heyderi, Golam, **Sed Sal Sinemaye İran**, Defter-e Pejuheşhaye Ferhengi, s 42.

## 1.4. SİNEMADA 1934 - 1948 DÖNEMİ

İran'ın ilk yerli sinema filmi, diğer ülkelere göre daha geç bir tarihte, Moskova'da sinema tahsili yapmış bir Ermeni muhaciri olan Ovans Oganyans tarafından, 1929 yılında çekilen "Abi Rabi" filmidir.<sup>19</sup> Komedi türündeki bu film, Danimarka filmi olan Pat ve Pataşun'dan uyarlanmıştır. Oganyans, bu filmi çekmeye başlamadan önce kurduğu Sinema Artistliği Okulu için gazetelere ilan vermiştir. 1929 yılında ilk kez kurulmuş olan Sinema Artistliği Okulu'na 300 erkek başvurmuş, fakat bunlardan sadece 17'si derslere devam etmiştir. Bunun temel sebebi Oganyans'ın Farsça dilini konuşamamasıdır. Birkaç yıl sonra öğrencisizlik nedeniyle tamamıyla kapanacak olan bu okulun iki öğrencisi, Muhammed Han Zarabi ve Gulamali Han Söhrab, İran sinemasının ilk filmi sayılan Abi ve Rabi'de oynayarak, İran sinemasının ilk oyuncularını olarak adlarını duyurmuşlardır.

Oganyans'ın bir sonraki çalışması Hacı Aga Ahtor-i Sinema (1932) kendine dönüşlü bir biçimde, doğrudan doğruya sinemaya karşı ahlaki sapma suçlamalarını ele alan ve teknik açıdan incelikli bir film olmuştur. Sinemadan nefret eden birinden, sinemanın İranlıların kısmetini iyileştirecek değerlerini anlatan birine dönüşen, geleneksel dindar bir adamın öyküsünü anlatmaktadır.

### 1.4.1. İLK SESLİ FİLM

1930'ların başına geldiğinde İran'da sesli haber filmleri (Paramount, Metro, Movietone) gösterilmekteydi. İran sineması, sadece kendi sinemacılarının aldığı Batı eğitiminden, etnik köklerinden ve göçlerden değil, komşu ülkelerle alışverişten de yararlanmıştır. 1932'de İran'da yaygın bir biçimde gösterilen Farsça ilk sesli haber filmi, bir Türk fotoğrafçı tarafından Türkiye'de çekilmiştir. Film, Kemal Atatürk'le görüşüp Farsça kısa bir konuşma yapan İran Başbakanı Muhammed Ali Faruği'yi göstermekte ve perdede Farsça konuşma duymaya alışık olmayan izleyiciyi şaşkına çevirmiştir.<sup>20</sup>

İranlı yönetmen Abdülhüseyin Sepenta tarafından 1933 yılında Hindistan'da İranlı oyuncularla çekilen "Lor Kızı", Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle,

<sup>19</sup>Ettelaat-e Haftegi dergisi, No: 890, 1337/7/18 (1958).

<sup>20</sup>Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Çeviren: Ahmet Fethi, Kablo Yay. 2003 İstanbul, s. 766.

İran sinemasının gişe rekorları kırmış ilk filmleridir. Bu film aynı zamanda İranlı kadın oyuncuların sinemada yer almaları açısından da başlangıç noktasını teşkil etmektedir.<sup>21</sup> Lorestan aşiretine mensup Günlar adlı kimsesiz bir kızın hayatını konu alan film, senaryosundaki birçok tutarsızlığa rağmen, yerli malzemeler nedeniyle, seyirci açısından ilgi çekici olmuştur. Filmin çekildiği tarihte örtünme yasağı henüz kanunlaşmamıştır. Örtülü kadınların yüzünün sinemadan teşhiri, geleneklere aykırı bir kuraldır, ancak film görünürde ciddi bir tepkiyle karşılaşmamıştır.

Sepenta Hindistan'da, İran halk masalları ve destanlarını temel alan filmleri peş peşe yapıp ihraç etmeyi sürdürmüştür. Biçim ve temaları açısından bu filmler, popüler Hint türü "Epiklere benzemektedir.

Farsça seslendirilen ilk filmin yönetmeni ve başoyuncusu Sepanta, Lor Kızı'nın ardından Firdevsi (1936), Farhad ile Şirin (1935), Leyle ile Mecnun (1936) gibi filmler çevirmiştir. İlk filminin İran'da gördüğü ilgiye rağmen, sonraki filmlerinin gösterimine engeller çıkarılmıştır. Sepanta, çalışmalarını sürdürmek için döndüğü İran'da, sinema alanındaki girişimlerinin yabancı şirketler ve bürokrasi tarafından nasıl engellendiğini kırılgan olarak dile getirmektedir. Filmlerine gösterim izni alabilmek için yüksek miktarlarda para ödediğini belirtmiştir.

#### **1.4.2. DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ (1934-1948 )**

1937- 1945 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin fantastik sineması öndeydi ve aileler daha çok bu tür filmleri tercih ediyorlardı. "Rıza Şah" döneminde "Devrimci filmler", İslami Hareket Filmleri sansüre uğruyorlardı.<sup>22</sup> Her film eski İran yerine, yeni İran'ın modern yüzünü göstermek zorundaydı. İran 1940 yılına geldiğinde 250 film ithal etmiştir. Bunlar yüzde 60 Amerikan, yüzde 20 Alman, yüzde 5 Rus, yüzde 5 Fransız, yüzde 9 Mısır ve Hindistan ile yüzde 1 İngiltere'den (2 adet film) alınmıştır.

1935-1948 yılları arasında İran içerisindeki politik değişim ve sansürün uygulanması, ardından İkinci Dünya Savaşı İran'ın yeni sinemasının durgunluk yılları olmuştur. O yıllarda bir kitle iletişim aracı olarak sadece Tahran kentinde ve bazı büyük

<sup>21</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene, s 837.

<sup>22</sup> Beharlu, Abbas, **Sad Sal Sinemaye İran**, Defter-e Pejuheşhaye Ferhengi, Tahran, 2000, s 22.

şehirlerin sinemalarında gösterim yapılmaktaydı. Bu anlamda seyircilerin çoğunun ekonomik durumlarının yüksek olduğu bilinmekteydi. Diğer yandan film yapımcı ve yönetmenlerinin çoğunun özgür düşünceye sahip olmamaları ve yabancı filmlerin yanlış taklitleri nedeniyle de durgunluk yaşanmıştır. İlk yönetmen olan Sepenta, İran edebiyatından uyarlamalar yapmışsa da, ne yazık ki daha sonraki filmleri halk arasında çok ilgi görmemiştir.

İran İkinci Dünya Savaşı'nda kendini tarafsız ilan etse de, aynı zamanda Alman yanlısı bir düşünceye sahip bulunmaktaydı. Önceki yıllarda Alman devleti İran'da yol yapımı (karayolları, demiryolları), sağlık işleri gibi alanlarda hizmet vermiştir. Aynı zamanda Alman fabrikalarının İran'da şubeleri bulunmaktaydı. Tüm bu gelişmeler, Rusya ve İngiltere'nin hoşuna gitmemekteydi. Almanların İran'dan ayrılmasını talep etmekteydiler. Bu dönemde Almanlar propagandalarını sinema aracılığı ile dünyaya yaymaktaydılar. Bunun yanında İran'da Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne yakınlık duyanlar da vardı ve onlar da kendi reklamlarını yine sinema üzerinden yapmaktaydılar. 1941 yılında Adolf Hitler'in SSCB'yi işgal etmesinin ardından, üç ay sonra Rusya ve İngiltere birleşerek İran'ı işgal etme kararını ilan etmişlerdir. İngiltere güneyden (Irak tarafından), Rusya ise kuzeyden İran'a saldırmıştır. Yirmi bir gün sonra iki devletin güçleri Tahran'a yaklaşmıştır, bunun üzerine Rıza Şah yönetimi istifa eder ve Moris adasına sürgün edilir. Oğlu olan "Muhammed Rıza" ise tahta geçer. Bu dönemde yabancı devletlerin kendi kültürlerini yayma politikası, savaş ve haber filmlerinin yayınlanması gibi birçok neden sinemanın genişlemesini olanak sağlamıştır. Sonuç olarak, 1939-1941 yıllarında Sovyetler Birliği, İngiltere ve Amerika sineması üzerinde etkin olmuştur. Bütün bu sorunlara rağmen, stüdyolar film malzemeleri toplarmaya ve film için gerekli olan alt yapıyı oluşturmalarına rağmen hiçbir üretim yapamamıştır. Yabancı film ithalatı yapan şirketlerin faaliyetlerine devlet hiçbir şekilde engel olmamıştır. 1934-1939 yılları arasında sinema salonlarında yabancı sesli filmler gösterilmekteydi.<sup>23</sup>

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ABD'nin küresel yükselişi, İran'da belgesel filmin gelişimini de köklü bir şekilde etkilemektedir. ABD'nin komünist olmayan ülkelerin, kalplerini ve zihinlerini kazanma politikasının bir parçası olarak, ABD

---

<sup>23</sup> Beharlu, Abbas, Tarihçeye Sinema, **Ketab-e Sal-e Sinemaye İran**, Ed. Mehrabi, Mesut, 2002, s. 173-178.

Enformasyon Dairesi bu ülkelerde büyük bir film gösterim ve yapım projesi başlatmıştır. Daire'nin himayesinde bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı Syracuse Üniversitesi ekibi, 16 mm'lik filmlerin banyo edildiği laboratuvarlar kurmak, İranlıları belgesel ve eğitsel film yapma konusunda eğitmek üzere 1950'lerin başında İran'ı ziyaret etmişlerdir. Bununla beraber 402 kopyası ülkenin her tarafındaki halka açık salonlarda gösterilen Ahbar-i İran (İran Haberleri) denen Şah ve Amerika yanlısı bir haber filmi de geliştirmişlerdir.

### 1.5. 1934- 1970 DÖNEMİ

İkinci Dünya Savaşı sonrası Musaddık'ın önderliğinde milliyetçi hareket kendi ağırlığını koyarak İran petrolünün millileştirilmesini öngördüğü yasa tasarısını Meclis'ten 1951 yılında geçirmiştir.<sup>24</sup> Bu yıllarda film piyasasında Amerika'ya bağımlılığı değiştirmeyi amaçlayan politikalar izlenmeye başlanmaktadır. O yıllarda Amerikan şirketlerinin henüz Tahran'da büroları bulunmuyorsa da, aracılardan sayısı artmıştır.

1953 yılında İran'da meydana gelen Amerika Darbesi, ülke yaşamına yeni koşullar getirmektedir. Milliyetçi Başbakan Dr. Muhammed Musaddık tarafından İran petrolünü millileştirme çabaları sürdürülmüş, ama yabancı devletlerin kışkırtmalarıyla sağ- sol gruplar arası çatışmalar ortaya çıkmış, bu sırada Şah İran'dan ayrılmıştır. 1953 yılının yazında Amerika'nın desteklediği bir darbe sonucunda Dr. Musaddık iktidardan düşürülmekte ve sürgüne gönderilmektedir. Bu darbeden sonra Şah Muhammed Rıza tekrar İran'a dönmüştür. Darbe, yabancı sömürsüne karşı milliyetçi ve dini hareketleri zayıf düşürmektedir. Bu gurupların yönetimden uzaklaştırılmasıyla, saray tarafından desteklenen tüccarlar yeniden güç kazanmışlardır. Amerikan ve İngiltere devletleriyle yeni petrol şirketleri kurulmuştur. Bunun ardından 1952'de İran- İngiliz petrol şirketine karşı yapılan İran filmi "Son Nefese Kadar" depolara gönderilmiştir.<sup>25</sup>

Sinemanın diktatörlük şartları altında ahlaki vurgulaması şiddetlenmektedir. Filmlerde yer alan huzursuzluk ve mutsuzluk belki de darbenin sonrasında ortaya çıkan acı yılların etkisinden dolayıdır. Bu dönemin filmlerinde ailenin parçalanması ve

<sup>24</sup> İsmail Zengin, **İran Devrimi ve Orta Doğuya Etkileri**, Milliyet Yay., İstanbul 1991, s. 20.

<sup>25</sup> Nefisi, Hamid, **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, İstanbul s.766.



itimatsızlık temaları işlenmektedir, toplum şartlarının itimatsızlığından aileler de etkilenmektedir. Örnek olarak, Mehdi Reis Firuz'un Velgerd (Avare- 1953) filmi ve Perviz Hetibi Nuri'nin Giyam-e Pişeveri (Pişeveri'nin Ayaklanması- 1954) adlı filmleri verilebilir. Velgerd filmi her şeyi elinden giden ve kumar oynayan bir adamın hayatını işlerken, filmin sonunda sokakta polislerin kurşunlarıyla öldürülmüştür.

Darbeden sonra İran'a giren yabancı film sayısı yeniden yükselmektedir. Yeni şartlardan dolayı İran sineması sansüre uğramaktadır. Yapımcılar yabancı filmler karşısında, sermayelerini kazanmak için Farsi film yapımına teşvik edilmekteydiler, ama bu filmlerin başarısızlığı yapımcıları film yapmak yerine ithal etmeye sevk etmiştir.

1960'lı yıllar İran için hem petro-dolarların ve sermayenin küreselleşmesinin vaat ettiği özgürlüğü, hem de bunların batılı olmayan toplumlarda yol açtığı kısıtlamaları getiren karışık yıllar olmuştur. Şah Muhammed Rıza Pehlevi rejiminin siyasal konsolidasyonu, devlet güvenlik aygıtlarının merkezileşmesini, Amerikan CIA ve İsrail Mossad güçlerinin yardımıyla genişlemesini, devletin film endüstrisi üzerindeki denetimini içermektedir. Avrupa eğitilmiş genç sinemacılar tarafından yapılan toplumsal içerikli filmler resmi makamlarca beğenilmeyip toplanmıştır. Örneğin, Ferruh Gaffari'nin Tahran'ın yoksul güney semtindeki yaşamı gerçekçi ve eleştirel bir biçimde betimleyen filmi Cenub-i Şehr (Şehrin Güneyi; 1958) yönetmenin ifadesine göre, sadece yasaklanmayla kalmadı, negatifleri de yok edilmiştir.

Rejimin İran'ı batılı bir yörüngede modernleştirme arzusu, yerli sinema endüstrisine daha da zarar vermiştir. Şah ve egemen sınıfın bu yerel tutkusu, pazarlarını dünya çapında genişletmek isteyen ABD film ve TV şirketlerinin küresel çıkarlarına uygulanmaktadır. Böylece İran'da bölgesel medyanın etkisinin yerini, küresel çıkarlar almaktadır. Amerikan şirketleri, uzun metrajlı filmlerden TV programlarına, TV alıcılarından stüdyolarına, iletişim uzmanlığından personel eğitimine dek her tür ürün ve hizmeti sunmaya başlamışlardı; kısaca sadece tüketim ürünlerini değil, tüketim ideolojisini de satmaktaydılar.

İran'da ilk TV istasyonlarının gelişimi bu uygulamaya uygun bir örnektir. İstasyon, Pepsi-Cola'nın temsilcisi de olan Harvard Üniversitesi İşletme bölümünden mezun olan İraj Sabet tarafından kurulmuştur. Amerikan firmaları istasyonun planlanıp

uygulanmasını sağladılar. Bu bağlamda, birçok Üçüncü Dünya ülkesinden farklı olarak İran'ın TV yayıncılığı sisteminin devlet yönetiminde olmayacağı, özel ve ticari bir yayıncılık anlayışının geleceği anlamına gelmektedir. Teknisyenleri istasyonun personelini eğitmiş, ABD reklam ajansları ve NBC TV dizilerinden oluşan programları ithal etmişlerdir. 1966 yılında devlet Sabet'in istasyonunu devralarak TV yayıncılığı üzerindeki denetimini sağlamlaştırmış ve şirketin ticari yapısını korumuştur. Yine de bölgesel etkiler İran sinemasını güçlü kalmıştır. Mısır ve Hint melodramları, danslı ve şarkılı filmler çok popüler olmuştur. Şarkılar için gelişen bir pazar, bu filmlerin kitlesel hayal gücü üzerindeki egemenliğini yoğunlaştırmıştır. Bu şarkıları tanıtan kayıt şirketleri ve radyo istasyonları, içerikleri batılı ürünlerden oldukça etkilenmiş ve adeta gelişmekte olan bir popüler kültür endüstrisinin parçası olmuştur.

## 1.6. İRAN'DA SİNEMANIN YENİDEN DOĞUŞU

Musaddık'ın Başbakanlığı döneminde yaşanan “Milli Cephe” yıllarında, her alanda olduğu gibi sinema alanında da millileştirme adına atılımların yapıldığı yıllar olmuştur. Sinema endüstrisi de bu yeni yapılanmadan olumlu anlamda etkilenmiştir. İran'da sinema ancak “Milli Cephe” hükümeti döneminde ve genel olarak kendi öz değerlerine dönüşümün yaşandığı bir zamanda varlık göstermektedir. Bu dönemde sinema alanında büyük bir sıçrama yaşanmış, yapılan düzenlemeler sonucunda 1950 ortalarından 1960'ların sonlarına kadar hızlı bir büyümenin yaşandığı görülmüştür.<sup>26</sup>

İkinci Dünya Savaşı sonrası İran'ın siyasi ve ekonomik durumunun belirsiz olması sinema sektörüne yansımaktadır. O yıllarda sinemanın yeniden canlanmasının nedenlerinden birisi Dr. İsmail Kuşan olmuştur. İsmail Kuşan Almanya'da Ekonomi bölümünde eğitim gördüğü sırada, “Özgür İran Radyosu” (1940-1941) için program yapmaktadır. O sıralarda dublajı öğrenmiş, ayrıca bir filmde oynayarak bilgiler edinmiştir. Savaş şartlarından dolayı İsmail Kuşan Viyana'ya geçmiştir. Dr. Kuşan Viyana Film Stüdyosu'nda kamera ve yönetmen asistanı olarak 1,5 sene çalışmıştır. Daha sonra İstanbul'a gitmek zorunda kalmış ve 1945 yılının Mart ayına kadar orada yaşamıştır.<sup>27</sup> Ardından İran'a döndükten sonra Tahran'da “Yeni İran” Film Stüdyosu'nda “Beni Affet” adlı Fransız filminin çevirisi yapmış ve aynı yıl beyaz

<sup>26</sup>Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene, s. 928.

<sup>27</sup> Kuşan, İsmail, **Cehan-e Sinema Dergisi**, Tahran, No 1, 1952, s 11.

perdede gösterime sunulmuştur. Kuşan'ın şirketinin ilk filmi olan Tufan-e Zendeği (Hayat Fırtınası) çekilmiştir ve 1948 yılında gösterimi yapılmıştır.

Dr. Kuşan, İran Sineması'nın on beş yıllık durgunluğuna son vermiştir. Bu dönemde yerli filmler yabancı filmlerden özellikle Hindistan ve Mısır filmleriyle rekabet etmektedir. Devletin sinemaya desteği yoktur, malzeme sıkıntısı yaşanmaktadır ve aynı zamanda sanat eleştirmenleri de sinemayı küçümsemişlerdir. Tüm bu olumsuz koşullara rağmen sinema çalışmaları devam etmektedir.

İran sinemasının yeniden doğuşundan, devrime (1945-1979) kadar 632 film piyasaya sunulmuştur. Bu yıllarda 58 stüdyo ve 124 yönetmen çalışmıştır. Sonlara doğru 16 stüdyo ve 75 yönetmen sinema işine devam etmişlerdir.<sup>28</sup> İran sineması yıllar içerisinde bazı ekonomik ve teknik yeni yapılanmalara girmiş, ancak hiç bir zaman sağlam şekilde ayakta duramamıştır. İran sinemasının en önemli sorunlarından birisi seyircinin beğendiği ve maddi dönüşü garanti olan filmler yapılmıştır. Bu sisteme karşı bazı yönetmenler farklı film yapımına başlamışlar ama onlarda maddi sorunlardan dolayı ayakta kalamamışlardır.

### 1.6.1. TİCARİ SİNEMA AKIMI (FARSİ FİLM)

İzleyici noktasında, üstün gelen ticari filmler de aşk, melodram, müzikal ve toplumsal konuları işlenmektedir; dans, erotizm ve son zamanlarda gösterilen açık sahnelerle yerli ve ticari filmler “film farsî” olarak adlandırılmaktadır.<sup>29</sup> Seyircilerin istek ve talepleri göz önüne alınarak kendine özgü bir tarz oluşturulmuştur. Bu dönemin filmleri genel olarak siyasi ve toplumsal bir görüşe sahip değildir. Dönemin maharetsiz elemanları, ekonomik sorunlar, yeterince yaratıcı olmayan sinemacıların film üretimine damgasını vurmasında etkili olmuştur.

Sinema eleştirmeni **Tuğrul Afşar**, 1945 yılında yazdığı bir makalede “**Farsi Film**” çok az bir masrafla ve sınırlı mekânlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rastgele sahneler eklenen, “kabare – hapisane – dans- şarkı ve mahkeme

<sup>28</sup> Heyderi, Golam, **Filmşenaht-e İran (1309-1358)**, Deft-e Pejuheşhaye Ferhengi, s. 28.

<sup>29</sup> Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 53.

sahnelerinden ibaret” bir film olarak tanımlamaktadır. Konular hemen hemen aynıdır. Bir kadının ya da erkeğin çektiği acılar sahnelenmektedir.<sup>30</sup>

Farsi filmlerin çoğunda, kadın, merkezi bir konuma sahiptir. Kadın kahramanlar, bazen kötü ahlaklı erkekler yüzünden kötü yola düşseler bile, saf ve temiz karakterli olmaktadır. Kadın oyuncular genellikle ünlü şarkıcılardan seçildiği veya tiyatro kökenli oldukları için, ille de genç ve güzel değildirler. Filmlerin teması konuşmalarla verilir ve kadın oyuncu tarafından ifade edilmektedir. Bu filmler genellikle, yabancı filmlere alaka duymayan cahil kesimlerin ilgi gösterdiği kabul edilmektedir.

“Farsi” film izleyicisinin ilgisini çeken bir sinemada, Türk Sineması’dır. İran’da “Fahredden” adıyla tanınan Cüneyt Arkın’ın tarihi filmleri, 70’li yıllarda geniş ilgi görmüştür. Bunun dışında, “Türk Filmi” deyince başta melodram öğelerinin vazgeçilmezliği olmak üzere diğer birçok özelliğiyle “Farsi Filmi” etkilemiştir. Bu etki Farsi film senaryolarının Türk filmlerinin senaryolarına benzerliğinde izlenebilmektedir.<sup>31</sup>

### 1.6.2. ENTELEKTÜEL SİNEMA AKIMI

Bu akımın yönetmenleri akademik sinema eğitimi almışlardır. Bu filmler teknik seviye açısından da aslında yüksek kaliteli filmlerdir. Çoğu belli bir stil sahibidir, ama filmlerin dili entelektüel ve şairanedir yani günlük dilden uzaktadır.<sup>32</sup> Bu filmler genelde yönetmenin kendi özel dünyasını belirli biçim ve tarz –halkın yaşayışı, özellikleri ve davranışlarından uzaklaşarak anlatmaktadır- dolayısıyla daha avangart bir sinema haline gelmekte ve entelektüel kesime ait olmaktadır. Feridun Rehnema, İbrahim Golestan, Ferroh Gaffari, Sohrab Şehid Sales bu guruba örnek olarak verebiliriz. Eğitimli yönetmenlerin yapmış olduğu entelektüel filmler, sermayelerini çıkarmadığı için bir daha film yapmakta zorluk çekilmiştir. Bu dönemin sinema ustalarını böylesine zor bir çıkmaz beklemiştir.

---

<sup>30</sup> Tuğrul Afşar, **İran’da Sinema**, Gozareş Film Dergisi, Şubat 1992’den aktaran: Cihan Aktaş, **Şark’ın Şiiri İran Sineması**, s.34.

<sup>31</sup> Cihan Aktaş, **Şark’ın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 39 .

<sup>32</sup> Cavdani, Homa, **Sal Şomar-e Tarih-e Sinemaye İran**, Getre, s. 124.

Şehid Sales'in "Cansız Tabiyat" (Tabiyatı Bican, 1975) isimli filmi, 70'li yılların en önemli entelektüel sinema örneği olarak gösterilmektedir. Ama ne yazık ki eleştirmenlerin yüz akı olarak nitelendirdikleri film, gösterime sunulduğu zaman seyirciler tarafından sinema terk edilmiştir.

İran sinemasındaki Farsi film ve entelektüel film akımlarının her ikisi de halka yabancı gelmektedir. Sistemi eleştirmeyen entelektüel sinemacılar, halkın milli ve dini değerlerini kolaylıkla sorgulaya biliyorlardı. Sinema halka o kadar yabancı ve düşmanca bakıyordu ki, devrim sonrası sinemasına ondan teknik bir deneyim dışında bir şey kalması mümkün olmamaktadır.<sup>33</sup>

### 1.6.3. YENİ AKIM SİNEMASI (YENİ DALGA)

1960'lı yıllarda başlayan ve etkisi günümüze kadar hissettiren İran Yeni Dalgası bu dönemde oluşmaya başlamıştır; dönemin değişen şartlarına paralel olarak sinema alanında yapılmakta olan kaçış filmlerinden farklı bir tür oluşmuştur.<sup>34</sup> Bu tür filmler ile hem kaçış filmleri eleştirilmiş hem de Fars Edebiyatı'nın en önemli eserleri sinemaya uyarlanmaya başlanmıştır. Edebiyat İran'da her zaman önemli bir yere sahip olduğu için sinemaya göre daha hızlı değişim göstermiştir. Bir anlamda bu durum sinemacıların da işine yaramıştır. Edebiyatçıların eserlerinde oluşmaya başlayan toplumsal bilinçlenme sinemada da yansımaları bulmuştur. İranlı sanatçı ve aydınlar yapılmakta olan ticari filmlere karşı yeni bir sinemacılık anlayışı geliştirmiştir.

1960'ların sonunda, düşük kaliteli melodramlar, komediler ve sert adam filmleri üreten yerel sinema endüstrisi, daha sonraları Yeni Dalga diye adlandırılacak olan yeni eğilimi başlatan iki filmin piyasaya sürülmesiyle birdenbire sarılmıştır. Mesud Kimya'nın Kayser'i (1969) iyi adam kötü adam karşıtlığını geliştirip, iyiyi İran geleneğiyle kötüyü İran geleneğinin ihlaliyle ilişkilendirerek, sert adam film türünü cazip hale getirmiştir. Bu yüzden, "sert adam" türünün genellikle akraba bir kadını savunmayı içeren intikam öyküsü, İran otantikliğini savunmayı içeren bir öykü olarak değerlendirilecek şekilde kodlanmıştır. Kimisi aksiyon yönelimli bir film biçimiyle, çarpıcı kamera açıları ve heyecan verici müzik kullanımıyla türün hızını arttırmaktadır.

<sup>33</sup> Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 53.

<sup>34</sup> Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Rozene, s. 322.

Yeni Dalga'nın filmleri, 1960'ların sonu ile 1978-79 devrimi arasında evrim geçiren karmaşık bir film kültürüne ivme kazandırıp onun bir parçası olmaktadır. Ulusal İran Radyo ve Televizyonu kurulmuş, güvenilir kraliyet mensupları tarafından yönetilmiş ve artan ulusal petrol gelirleriyle finanse edilmiştir. Belgesel ve kurgusal sinemayı desteklerken her tür kültürel festivale de yatırım yapmıştır. Devlet destekli ve öğrencilerin yönettiği üniversite film kulüpleri, çok sesli filmleri gösterip tartışmaktaydı. Birçok festival yerel yetenekleri sergileyip ödüllendirmekte, seçkin yabancı film örnekleriyle karşı karşıya getirmekteydi; birçok yabancı büyükelçiliğin kültür kolları, kendi ülkelerinin önemli filmlerini göstermekteydi.

İran hükümeti ise, devlet yönetimli şirketler üzerinden yatırım yoluyla sinemacılığa girmiştir. Bu durum, dönemin en iyi filmlerinden bazılarının üretilmesine yol açmıştır. Örneğin, çocukların ve genç yetişkinlerin entelektüel gelişimi için Enstitü Amir Naderi'nin Saz-i Dahani'si (Armonika; 1973) gibi önemli kısa filmleri ve İran'da yapılan en güzel canlandırma filmlerinin çoğunu üretmiştir. Bu kurum çok sayıda önemli uzun metrajlı film yapmıştır.<sup>35</sup>

1970'lerin başında İranlı yönetmenlerce çekilen çok sayıda film, Roy Armes'in da Third World Film Making and the West (1987) adlı kitabında belirttiği gibi, uluslararası düzeyde ilgi toplamıştır: 1970 yılı, çoğu yurtdışında okumuş, Kültür Bakanlığı'nın ve devlet televizyonunun da desteğine sahip, gayet heterojen bir genç entelektüel grubunun eseri.<sup>36</sup>

“Yeni Akım”; 1968- 1969 yıllarında birkaç film yönetmeni, yaklaşık 15 kişi kadar, değişik bir sinema tarzı oluşturmuştur. Bu genç sinemacılar filmin halk tarafından beğenilmesinin sinemanın devamı için şart olduğunu bildikleri için, eserlerini yüksek seviyede ve kendi düşüncelerini herkese anlatabilecekleri şekilde ortaya koymuş ve eleştirmenler tarafından da çok beğenilmişlerdir.

Bu yönetmenlerin filmleri hem sanat değeri taşıyan hem de seyirciyi göz önünde bulunduran niteliğiyle, “Üçüncü Cephe” olarak adlandırılmıştır.<sup>37</sup> Bu sinemacılar,

---

<sup>35</sup> Nefisi, Hamid, **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalıcı Yayınevi, Mayıs 2003, İstanbul, s.766.

<sup>36</sup> Tapper, Richard, **Yeni İran Sineması**, Kapı Yay., İstanbul, 2007, s. 1.

<sup>37</sup> Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 53.

gerçekçi konuları ve sahneleriyle İtalyan neorealistlerini hatırlatan filmlerinin, milli bir renk taşımasını önemsemişler. Bu sinemaya dahil edilen yönetmen Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe'nin farklı sinema anlayışını şöyle tasvir etmektedir:

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

1960'lı yılların sonlarında bir manifestoyu andıran bu maddeler niteliksiz Farsi filmlere karşı tepki niteliği taşımaktadır. Yeni İran Sineması olarak kabul edilen günümüz sinemasının bu akımın etkisinde olduğu anlaşılmaktadır. Denilebilir ki, günümüz İran filmlerinin niteliksel yapısı 1960'lardaki entelektüel sinemacılar tarafından atılmıştır ve günümüzde bu yapı devam etmektedir. Yeni İran Sineması olarak bilinen günümüz İran sinemasının temellerini atan İran Yeni Dalga sinemacıları, İran kültür ve geleneklerini günlük yaşamın gerçekleriyle yoğurmuştur. Oluşturdukları yeni anlatım olanaklarını halkına aktarmayı başarmıştır. Bu sinemanın başarısı kendi özlerinden doğması ve samimi ile insancıl olmasıdır.

İran'ın ünlü yönetmeni Behram Beyzai bir röportajında, yeni akım yönetmeni olan Kimyayi'nin filmleriyle ilgili şöyle demektedir:

“Kimyayi'nin yaptığı filmler ticari sinemanın düzelmiş halidir. Aktörlerin ve ortam şartlarının daha iyi olması nedeniyle ticari film niteliğindedir. Halkın bu filmlere olan ilgisi sayesinde bu film de hemen benimsenmiştir. Bunun iki önemli noktası vardı; bu filmin kahramanı silah taşımakta ve bir toplumsal eleştiri yapmak yerine bireyselliği ortaya çıkararak, silahı kullanarak da düşüncesini ortaya koyuyordu. Bu filminden sonra, bu filmi temel alarak İran da yaşanan siyasi hareketlerde silahların kullanılması ve militanların silahlanarak savaşa girmelerine de temel oluşturmuş olabilir. Çünkü o dönemin Kimyayi'nin kahramanı halk tarafından çok benimsenmiştir. Bu kahraman en zor sorunlarda

silahla çözüm buluyordu. Ve İran'ın siyasi durumundan kurtulması için militan savaş sürecine girmesi gerektiğini de vurguluyordu".<sup>38</sup>

Behram Beyzai bu yeni İran sinemasının temelini iki yeni konuya bağlamaktadır:

“Temeldeki ilk konu tiyatrodur. İran'da tiyatrosundaki gelişmeler, sahnelemelerdeki farklılıklar sinemaya öncülük etmiştir... İkincisi ise, edebiyattaki gelişmeler ki, hikâyenin yazılış biçimi gibi yeniliklerde bu yeni sinemanın kökünü oluşturmuştur.”

Beyzai'nin *Garibe ve Meh* (Yabancı ve Sis; 1975) gibi birçok Yeni Dalga filmi bağımsız veya ticari olarak yapılmıştır. Ama bunların sayısı, hükümetin ya da yarı resmi kuruluşların desteklediklerinin gerisinde olmaktadır. Böylesine önemli ve kaliteli film akışına rağmen Yeni Dalga bu dönemde İran'da yapılan filmlerin küçük bir kısmını temsil etmekteydi. Her yıl yapılan kırk beş ya da yetmiş filmin çoğu kaçışa yönelik ya da formülleri birbirini tekrarlayan çalışmalar olmaktadır.

Görünüşte sağlıklı sinema kültürüne rağmen 1970'lerin ortasına gelindiğinde film endüstrisinin sosyo-ekonomik temeli çatırdamaya başlamıştır. İthalat yasaları film ithalini yerli yapımdan daha karlı hale getirirken, gişe gelirlerinin neredeyse dörtte biri vergilerle kaybedilmekteydi. Enflasyon, ham film, donanım, hizmet ve ücret maliyetlerini yükseltirken, bir kraliyet kararnamesiyle, bu en popüler eğlence biçiminin bilet fiyatları bilinçli olarak düşük tutulmaktaydı. Faiz oranları öyle yüksekti ki, bir filmin tamamlanmasıyla gösterimi arasındaki kısa bir gecikme yapımcıyı iflasa sürüklemekteydi. Siyasal konulara uygulanan yaygın sansür, tamamlanmış filmlere gösterim iznini almak için, aylar hatta yıllarca beklemeye zorunda olmak demektir. Bu durum sadece yapımcıların mali durumunu felç etmekte kalmadı, yönetmenleri de ele aldıkları konularda ürkek davranmaya zorlamaktaydı. İronik bir biçimde Yeni Dalga filmlerinin ortaya çıkışı, izleyiciyi böldüğü için yerli film yapımını dolaylı olarak olumsuz etkilemiştir. Şarkı ve dans filmlerinden bıkan izleyicilerin bir kısmı, sıkı sansür yüzünden beklentilerini karşılayamayan Yeni Dalga sinemacıların eserlerini aramaktaydı. Ağır ödünler vermiş veya sansürü atlatmak için anlaşılması zor bir dil kullanan filmlerden memnun olmayan izleyiciler, tekrar yabancı filmlere yönelmişlerdi.

---

<sup>38</sup> Batur, Sebire, **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005, s. 60.



Devletin sinemaya doğrudan karışması da fazladan bir rekabet getirirken, bağımsız ve ticari güdümlü bir endüstrinin sağlıklı gelişimini zayıflatmıştır.

1976'da karmaşa içinde bir endüstri ile karşı karşıya kalan hükümet, özellikle sinema bileti fiyatlarını yüzde 35 artırıp Avrupa ve ABD şirketleriyle ortak yapımlara yatırım yaparak İran film yapımcılığını canlandırma önlemleri almıştır. Değişiklikler, yerel yapımlarda kısa süreli bir diriliş yaratmıştır, ama bir yıl içinde toplumsal devrime yol açacak karışıklıklar yoldaydı ve sinema bu karışıklıktan derin bir şekilde etkilenmiştir.<sup>39</sup>

19 Ağustos 1978 yılında Abadan'da Raks sinemasında, Kimyayı'nın Geveznha (Geyikler, 1976) filmi gösterilirken, yangın çıkmıştır. 700 seyirciden yaklaşık 600 kişisi yanarak can vermiştir.<sup>40</sup> Bu hadiseden sonra devlet bir gün genel yas ilan etse de bir hafta sonra istifa etmek zorunda kalmıştır. Yangından sonra halkın mitingleri daha çok sinemalar önünde toplanarak yapılmıştır. Daha sonra Tahran'da 25 sinemadan fazlası ateşe verilmiş, devlet bu yangınların çıkarılmasında aşırı dincileri suçlamıştır.

O zamana kadar hala sakin kalan Abadan şehri de bundan sonra protesto hareketlerine sahne olur ve Anti-Şah yanlısı devrimci hareket burada da canlanma bulmuştur. Bundan sonra sinemalara saldırmak ve yok etmek Şah hükümetine karşı sembolik bir eylem biçimini almıştır. Çünkü bu sırada sinema, özellikle imamlar ve dini anlayış açısından, Batı tipi erotizm ve şiddet değerleri ile dolu, emperyalist stratejinin bir parçası olarak insanları zehirleme ve onların inanış değerlerini, ahlaklarını bozma edimini yerine getiren bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bu tip eylemler konusunda Şah Pehlevi'nin ekonomik ve kültürel sistemine karşı olduğu için, sol kendi yayımlarında da bu eylemleri kışkırttıkları, en azından destekledikleri görülmektedir.

Ünlü sinema yazarı Cemal Ümid'e göre, o tarihlerde sinema salonları dahil halka açık mekânların planlı ve düzenli bir şekilde ve birçok yerde devrimin coşkusuna kapılmış heyecanlı gençlerden istifade edilmek suretiyle, devlet memurları tarafından ateşe verildiğini yazmaktadır. Devletin bu yangınları çıkarması, gösteriler karşısında hiç bir şey yapmaması, askerle bir darbe planı hazırladığı görülmektedir. Bu durumda

---

<sup>39</sup>Nefisi, Hamid, **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, İstanbul, s. 769.

<sup>40</sup>Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Tahran, Rozene .Yay, s 245.

sinema salonları saldırıya uğrayan ilk mekânlar olmuştur. Ama muhalif guruplar hiç bir zaman bu yangınların sorumluluğunu kabul etmemişlerdir. <sup>41</sup>

1970'ler boyunca Tahran Film Festivali, İranlı laik entelektüellerin dünyaca ünlü film yapımcılarıyla yakın temasa girmelerinin yanı sıra, bir yandan da başkentten sayıları milyonlarla ölçülen yoksullarıyla sinema arasına aşılması güç bir yabancılaşma duvarı örmüştür. Bahis konusu yoksul kitle, bu nevi etkinliklerin kültürel havasını paylaşabilmek şöyle dursun, oraya gidecek parayı denkleştirmekten dahi acizdir. Bu bağlamda, hazin ama reddedilmez bir gerçektir ki, 1960'ların ve 1970'lerin – yalnızca Tahran Film Festivali'nde değil, daha da yadırgatıcı biçimde Şiraz Sanat Festivali'nde de ifadesini bulan – laik İran kültürü, büyük ölçüde, maddi desteğini ardına almış olduğu Pehlevi monarşisine kültürel bir payanda görevi görmüştür. Şüphesiz, Beyzayi veya Mehrcuyi gibi devrim öncesi İranlı film yapımcıları diktatörlüğündeki danışıklı dövüşteki paylarında, tıpkı Mahmelbaf ve onlarca film yapımcısının İslam Cumhuriyeti'nin bizzat kendi vatandaşlarına reva gördüğü mezalimdeki payları kadar masumdurlar. Fakat devrim öncesi sanatın içinde bulunduğu durumun talihsizliği, Emir Nadir veya Mehrcuyi gibi dönemin en ilerici iki film yapımcısının eserlerini seyredebilmek için dahi Pehlevi'nin yönetici elitiyle saf durmayı gerektirmiştir.

1970'li yıllarda İran'da siyasi mücadeleler yükselmeye başlamıştır. Entelektüel ve genç solcu veya dinci mücadeleler, hükümete karşı savaş başlatmışlar. Devletin aşırı baskıcı şartları altında zaman zaman yakalanmışlar, çok kötü işkencelere maruz kalmışlar veya idamla cezalandırılmışlar. İran Devrimi'nin sebeplerinden biri de, bu insanların önde gelenleridir, bu yeni görüşlü yönetmenler 70'li yılların aynası, tepkisiydiler, filmleriyle tepkisiz kalmış insanı uyandırmaktalar, duyarlı bir insan olduklarını göstermekte.

---

<sup>41</sup>Omid, Cemal, **Tarih-e Sinemaye İran**, Tahran, Rozene. Yay , s 232.

## 1.7. DEVRİM SONRASI GELİŞEN TOPLUMSAL KÜLTÜREL SİYASAL YAPI VE İRAN SİNEMASI

1800'lü yıllardan başlayarak, geleneksel bir toplum olan İran için her zaman tepeden inme ve dayatma olarak algılanmış olan modernizm süreci, tabandan gelen muhalif din adamlarının seslerinin yükselmelerine neden olmuştur. Özellikle 1900'lü yılların başında ülkede petrol yataklarının bulunmasıyla, sömürgeci ülkelerin gözlerini bir kez daha İran'a çevirmesine neden olmuştur. Ülkede her alanında söz sahibi olmak isteyen sömürgeci ülkelerin dayattıkları politikalar, İran'da hem siyasal yapılanmayı hem de rejim değişimi sürecini hazırlamıştır.<sup>42</sup>

Zengin petrol kaynakları Şah'ın ailesinin, bankerlerin ve sanayicilerin gelirlerini daha da artırırken, halk ile aralarında büyük bir gelir dağılımı adaletsizliğine neden olmuştur. Gelir dağılımındaki bu eşitsizlik, halkın muhalefetine güçlendirmiştir. Fabrikalarda çalışan işçiler ülkedeki gelir dağılımındaki adaletsizlikten ve düşük ücret almalarından dolayı ülke genelinde grevlere gitmeye başlamıştır. Din adamlarının arasından sıyrılmaya başlayan Humeyni, yandaşlarının oluşturduğu toplulukta önemli bir din adamı olmuştur.

Devrim sonrası İran'da yaklaşık 2 sene siyasi istikrarsızlık sürmüştür. 1981 yılının Ocak ayında, Amerikan rehine krizi en nihayet son bulmuştur. İran- Irak savaşı ise kızışmaktadır. Şah'ı deviren güçlerin geniş ve hızlı oluşan koalisyonu, özellikle karmaşık ve kendiliğinden gelişen niteliği nedeniyle güçlenmiştir. Ama bu, aynı zamanda devrim sonrası dönemdeki aşırı ihtilafların ve hayatın felce uğramasının nedenlerinden birisi olmuştur.

1 Haziran günü Beni- Sadr'ın muhasara altındaki cumhurbaşkanlığı görevi son bulmuş ve Sadr can havliyle kayıplara karışmıştır. Başkanlığına muhalif din uleması, Sadr'ın savaş idaresini hatalı bulmuştur. Halkın Mücahitleri Örgütü, İslam Cumhuriyeti'nde adeta terör estirmektedir. 27 Haziran günü, dönemin yüksek Konsey

---

<sup>42</sup>Batur, Sebire, **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005, s. 60.

üyesi ve geleceğin cumhurbaşkanı ve Dini Lideri Ali Hamaney'e yönelik sağ kolunun sakat kalmasına yol açan suikast girişimi, İslam Cumhuriyeti'ne karşı muhalefetin Halk Mücahitleri Örgütü önderliğinde dimdik ayakta olduğunu bildiren apaçık bir ikaz sinyali olmaktadır. Ertesi gün, İslami Cumhuriyet Partisi'nin merkez binası havaya uçurulmuş; ölenler arasında Yüksek Mahkeme Başkanı Ayetullah Beheşti de yer almıştır. Halkın mücahitleri örgütüne yönelik kitlesel bir operasyona girilmiştir. Uluslararası Af Örgütü haberlerine göre, binlerce İranlı muhtelif karşı- devrimcilik suçlarından idam edilmiştir.

30 Ağustos günü başkentte düzenlenen bir diğer bombalı saldırıda, yeni seçilmiş Cumhurbaşkanı Muhammed Ali Recai ve Başbakanı Muhammed Cevad Bahoner da can vermiştir. Tahran ve diğer büyük şehirler adeta bir terör dalgasının esiridir. Yüzlerce İranlı bombalı saldırılarda ve idamlarda, binlercesi de savaş meydanlarında can vermişlerdir. Büyük şehirler gıda kıtlığı içindedir. Tren istasyonlarında, büyük mağazalarda birbiri ardına patlayan bombalarla sivil halkta güvenlik zafiyeti yaşanmaktadır.

İslami giyim kuşam kaideler Tahran'ı çevirmiştir. Kadınlar ve dini azınlıklar bu ortamın başlıca kurbanları arasındadır. Ekim ayına gelindiğinde, Humeyni cumhurbaşkanı, Mir Hüseyin Müsavi de başbakan olur, ama ufukta huzurdan eser yoktur.

Devrimi sonrası İslamcı rejim her alana hâkimiyetini kurmuştur. İslam siyasi bir ideoloji değil, dindir. İslam din olarak, inançları temel alan bir dünya görüşüdür. Ancak İslam bir yönetim şekli olarak varlık gösterdiğinde; toplumsal ve siyasi düzene ait kuralları koyanın Tanrı olduğu görüşü ağırlık basmaktadır. Tanrı'nın kuralları ise Kuran'da açık bir şekilde belirlenmiştir ve kuralların tümü, "şeriat"ı oluşturmaktadır.

İslam'ın siyasi kuramı, 'İslam hükümeti emreder' deyişiyle belirlenmektedir. Bu deyişle, hem siyasi iktidarın dinsel niteliği belirlenmekte, hem de Müslüman toplumlarının belirli Tanrısal kurallara uygun olarak düzenlenmesi zorunluluğunu yaratmaktadır. Belirtilen ilkelerden hareketle, İslam'da devlet yapısının kesinlikle "teokratik" olduğu sonucuna varıldığı görülmektedir.... Teokrasi, devletin dini devlet olması ve yönetenlerin iktidarlarını Tanrı'dan almaları anlamına gelir... İslam'da ise,

tüm iktidar Tanrı'ya aittir ve hiç kimsenin bu iktidara ortak olmak, Tanrı'nın verdiği bir siyasal iktidara sahip çıkmak olanağı yoktur. Aksi düşünce biçimi 'şeriata' aykırıdır."<sup>43</sup>

İslami devlet bu nedenle laik olamaz. İran'da kurulan devlet de laik değildir. İran'da İslam her zaman etkin olmuştur. Ancak yaşanan İslami oluşumu anlayabilmek için tarihsel süreçleri hatırlamak gerekmektedir. Hilafet kurumunun yetkilerinin dinsel olmaktan çok siyasal olması nedeniyle İslam görüşte parçalanmayı da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde İran sineması kısa bir duraklamanın ardından çalışmalarına yeni baştan başladı. Devrimden önceki yönetmenler ve devrim sonrası yetişen çok sayıda film yönetmenleri övgüye değer yapıtlar üretmekte.

### 1.7.1. DEVRİM SONRASI SİNEMANIN OLUŞUMU

1978-1979 yılında İran devrimi gerçekleşmiştir, Şah devrilmiş ve İslamcı rejim ile birlikte yerel film endüstrisi durma noktasına gelmiştir.<sup>44</sup> Büyük dini liderlerce İran'ın batılılaşma bağlamında her zaman sinema çalışmaları ve etkisi göz önüne alınmıştır. Gerçekte dini elitin formülasyonu Althusser'in ideolojinin özerk ve ahlaksal bireylerden bağımlı ve bozulmuş öznelerle doğru olduğu yolundaki "hipodermik ideoloji" teorisi gibi formüle edilmiştir. Bütün dini kitaplarda sinema, değiştirilmez ve total olarak görülen bütün hegemonik ve karşıt gücün kaynağı olarak sürekli suçlanan bir Batı icadıdır. Buna göre sinema Şah Pehlevi rejimi tarafından Batıdan ithal ideolojik aygıt (1925-1979) olarak görülmüştür. Diğer anlamda sinema, medya ve eğlence endüstrisi ile paralel olarak kendi ideolojik çalışmasını üretmektedir. Sinema, kitle iletişim araçları gibi toplumu simgeleyen kurumların iç içe gördüğü önemli bir formülasyon olmaktadır. Bu formülasyonun sakıncaları, ancak Pehlevi rejimi, Batılılaşma ve sinemayı yekpare olarak farz etmekte, o yüzden film yapımcıları ve izleyiciler tarafından direniş ile karşılanmakta ve yerel koşullar ve medya arasında var olan çelişkileri görmezden gelmektedir. Her eserin özgüllüğü Batılılaşma ve Batı sinemasının "enjeksiyon"un etkilerine aracılık etmiştir.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Çetin, Öztürk, **Devlet ve Din**, Ada, Yay., İstanbul, Aktaran: Batur, Sebire, **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, DEU.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005, s. 35.

<sup>44</sup> Naficy Hamid, "Iranian Cinema under the Islamic Republic", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 3, (Sep., 1995), s. 548-558.

<sup>45</sup> Hamid, Nafici, **İran'da İslamize Film Kültürü**, Çevire: Emrah Özen, Kare Yay. İstanbul, Ocak, 1995, s. 58.

1979 yılında halkın isyanı artmakta ve şiddet daha da yükselmektedir. Tahran ve başka şehirlerdeki sinemalar da şiddet olaylarına maruz kalmıştır. Tahran, Isfahan, Abbas Adası, Hamedan, Tebriz, Meşhed ve Şiraz'da sinemalar ateşe verilmiştir. İran'ın güneyinde bulunan Abadan Şehrindeki Rex sinema salonunda Geveznha (Geyikler, 1976) filmi gösterilirken meydana gelen yangından sonra sinemaların güvenliği yeniden sağlamaya başlanmıştır.

Rex sinemasındaki yangında 600 kişisi yanarak ölmüş, geri kalanlar ise ağır yaralanmıştır. Halk, bu olayı devletin yaptığından şüphelenmiş, hükümet ise olayın sorumlusu olarak aşırı dinci kesimi göstermiştir. Sinema sahipleri bu acı olaydan sonra, sinema salonlarını dış etkilerden korumak adına sinemaların kapılarını tuğlayla örmüşlerdir.

Rejim değişim yıllarında ülke genelinde toplam 180 sinema salonu ya yakılmış ya da kapatılmıştır. Rejim değişiminin ilk yıllarında sinema ile ilgilenmek konusunda sinemacılar çekimser kalmıştır. Bu durum sadece sinema için değil, toplumdaki her yapılanma için geçerlidir. Çünkü dünya tarihinde o güne kadar hiçbir ülke hem İslam hem de cumhuriyet rejimiyle yönetilmemiştir. İslam cumhuriyeti neredeyse ilk on yıllık döneminde bu sorunun cevabını ararken, yönetimde yaşanan aksaklıklar ve boşluklar toplumun iki kutba ayrılmasına neden olmuştur. Muhafazakarlar ve reformcular olarak kutuplaşan toplum siyaset ve kültür alanında İran'ı tam anlamıyla çift başlı hale getirmiştir.

1979- 1982 yılları arasındaki dönemde toplam film sayısı ve kalitesi bakımından, İran sinema tarihinin en kötü yıllarını yaşamaktadır. Filmlerin üretimi, sayıca en alt düzeye düşmüş ve yapılan filmler teknik, biçim, hikâye anlatımı ve oyunculuk açısından kalitesiz bir anlatı yapısına sahip olmuştur. Bu yıllarda yapılan sabotajlar yüzünden din hâkimiyetin ve sinemanın bir araya gelemeyeceği anlaşılmaktadır. Böylece sinemalar çalışsa bile “eğer, belki, olmalı, olmamalı...” gibi şart kelimeleriyle karşılaşmaktaydı.

1979 yılında İslam hükümetinin kurulduğu günlerde, ülke çapında 180 sinema salonu yıkılmış ve bu yüzden İran sinemasının hala sıkıntısını çektiği bir gösterim alanı kıtlığı doğmuştur. Bu temizlik sürecinin bir parçası olarak ithalat da sınırlandırılarak yabancı filmler yeniden gözden geçirilmiş ve filmlerin büyük çoğunluğunun İslami

değerlere uygunluğu görülmüştür. Bu dönemde gözden geçirilen toplam 898 yabancı filminden 513'ü Batı'dan gelen filmler olduğu için reddedilmiştir.<sup>46</sup>

Bu yeni ithal filmler o zamana hakim olan devrim ruhuna uygun olmaktadır. Bunların en tanınmışları Şah zamanında yasaklanan filmler olmuştur. Örneğin, Gosta Gavras'ın "Z" ve "Devletin Kuşatılması", Guzman'ın "Şili Savaşı", Kurosawa'nın "7 Samuray", Mustafa Akad'ın "Çağrı" ve Pontecorvo'nun "Cezayir Savaşı" olmuştur. Bu son film oldukça popüler olmuştu ki Tahran'da 12 ve çeşitli bölgelerdeki illerde 10 sinemada birden gösterilmiştir.

Dini otoriteler film ithali konusunda farklı görüşler bildirmişlerdir. Bazılarına göre bunlar devrimci filmlerdir, çünkü bu filmler kolonyalizme ya da emperyalizmin baskısına karşı savaşıyan insanların mücadelesini göstermektedir. Diğerleri ise, bu filmlerin Hollywood filmleri olduklarını sadece devrimci "maske" giydiklerini söyleyerek suçlamışlardır. Aynı şekilde 2208 yerli yapım film gözden geçirilirken 1956'sının izni iptal edilmiştir.<sup>47</sup> Birçok film, çıplaklık veya iffetsizlik diye tanımlanan unsurlar içeren sahnelerin stratejik kurgulamalarıyla uygun hale getirilmiştir. Makaslama, anlatıyı anlaşılabilir kıldığında, uygunsuz vücut bölümleri her kareye uygulanan kalın kalemlerle karalanmaktaydı. Yeni filmlerin senaryoları da aynı titiz işleme tabii tutulmuştur. Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilmek, mallarına el konulması, yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dahil olmak üzere çeşitli sansür türlerini kapsayan "temizliğe" tabii tutulmuştur.

Ünlü sinema eleştirmeni Devictor bir sinema eleştirmeni olarak devrim sonrası İran sinemasını ve tiyatrosunun durumunu şöyle anlatmaktadır:

1979 Devrimi'nin patlak vermesi, sinema sanayinin gözlemcilerini ve profesyonellerini İran sinemasının geleceği hakkında endişeye sürüklemiştir. Ahlakı 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

<sup>46</sup>Hamid, Nafici, **İran'da İslamize Film Kültürü**, Çevire: Emrah Özen, Kare Yay. İstanbul, Ocak, 1995, s. 60.

<sup>47</sup>Nefisi, Hamid, **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, İstanbul, s. 769.

olmak bir yana, o güne dek hiç olmadığı kadar üretkenlik ve canlılık kazanmıştır.<sup>48</sup>

Ayetullah Ruhullah Humeyni gibi birçok İslamcı lidere göre, sinema eğitim ve öğretim ile "İslami değerleri" vurgulamaya yönelik teşebbüs ettiyse destek almıştır, aksi halde "yanlış" olarak değerlendirilmiştir. 1979 yılında Humeyni sürgünden döndükten sonra yaptığı ilk konuşmada, bu önemli temanın altını çizmektedir.

“Bizler sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz... Sinema, halkın eğitimi yararına kullanılması gereken modern bir icat olmasına karşın, gençliğimizin yozlaştırılmasında kullanılmaktadır. Bizim karşı çıktığımız da, sinemayı yönetenlerin haince politikaları yönünde suiistimalleridir.”<sup>49</sup>

Bu satırlar, dini liderlerin sinemayı yasaklamak ya da kaldırmaktan ziyade onun yerine, Şah Pehlevi kültürüne karşı açılan savaşta ve İslami kültürü öğretme amacı ile kullanılacak bir ideolojik aygıt olarak adapte etmek istediklerini göstermektedir.

Yetkililer tarafında sık sık telaffuz edilen İslami kültürün temel kavramları ise şunlardır:

- Yerlilik,
- Geleneksel değerlere ve ahlaka dönmek anlamında- adaletin savunulması,
- Tektanrıcılık;
- Anti-putperestlik,
- Teokrasi, ahlakçılık ve puritanizm,
- Politik ve ekonomik bağımsızlık ve emperyalizm ile savaş olmaktadır.

---

<sup>48</sup> Tapper, Richard, **Yeni İran Sineması**, Kapı Yay., İstanbul, 2007, 2 s.

<sup>49</sup>Naficy Hamid, “**Iranian Cinema under the Islamic Republic**”, American Anthropologist, New Series, Vol. 97, No. 3, (Sep., 1995), pp. 548-558



- Bu çerçevede kullanılan genel slogan ise “ne Batı ne de Doğu” olmuştur.<sup>50</sup>

Hüccetülislam Hüseyin Nasiri sinema sanatını, resim ve heykel sanatından farklı olduğunu düşünmektedir;

“Sinema, resim ve heykelcilikten farklı mütalaa edilmesi gereken bir sanat ve tekniktir. Sinema şeklin modern bir anlatımıdır; sinema şekilden yola çıkılarak icat edildi. Sinemada sesten önce şekil vardı. Sinemadaki şekillerin hareketi onu, başka şekillerden ayırır. Tiyatro ve taziye de hareketlidir ama otantik ve gerçektir, ancak film ışığın ve film makinesinin ürettiği bir şeydir. Film, ışık zerreciklerinin hareketinden oluştuğundan, eşyanın şeklinin taklidi anlamına gelmez. Sinemayla tasvir kendi zatında mubahtır, şüpheli konularda ihtiyatlı davranılması durumunda, bu işle uğraşmanın, ondan para kazanmanın ve onu seyretmenin hiçbir fikhî engeli yoktur... Sinema çağdaş dünyada en etkili ve önemli mesaj aracıdır... Bu nedenle elverişli ve sunumu yalnızca uygun değil, kıyafete kadar vaciptir. Sinemanın bazı özellikleri, fakihlerin yeni düşünceleri ileriye sürmesine imkân vermektedir. Doğrudan doğruya bakılması fikhen caiz sayılmayan birçok görüntü, sinema sahnesinde olunca, caiz sayılabilir.”

Bu ve benzeri metinlerdeki fikir, sinemayı yasaklamak için değil faydalı biçimde onu benimsemeye, yani bir İslamcı kültürü batı kültürü ile mücadele için bir ideolojik aygıt olarak görmektedir.

1980’de İran filmleri ekseriyetiyle ve belli sebeplerle yalnızca devrimci ve dini temaları işlemektedir. Yılın tipik filmlerinden Taki Keyvan Salahşur’un Minu’ya Doğru Uçmak adlı çalışmasında, siyasi faaliyetlerinden ötürü işinden kovulmuş bir işçinin akıbeti işlenmektedir. Kahraman en sonunda bir kitapçıda çalışmaya başlar, ardından da devrimci olmuştur. 1980’in tipik filmlerine bir diğer örnek de, feodal bir toprak ağasının zalimliğini anlatan Reza Sefai’nin Ayaklanma adlı filmidir. Kan Yağmur’unda Emir Kavidel, Şah’ın ordusundan üç askerin devrimci hareket saflarına katılmasının hikâyesini anlatmaktadır. Asgar Biçare’nin Canlı Vesika’sı, Reza Şah döneminden,

---

<sup>50</sup> Hamid, Nafici, **İran’da İslamize Film Kültürü**, Çevire: Emrah Özen, Kare Yay. İstanbul, Ocak , 1995, 59s.

İslam Devrimi'ni çağdaş İran tarihini masaya yatırmaktadır. Hüsrev Sinayi, bir ailenin yanına sığınıp sonradan aile fertlerini devrim saflarına katan bir devrimcinin hikâyesini anlatmaktadır.

Ayetullah Ruhullah Humeyni'nin "biz sinemaya karşı değiliz, biz fesatlık içeren işlere karşıyız" dediği halde, hiç kimse hangi sinemanın İslamiyet'i gözettiğini bilemiyordu. Devrimden sonra yapılan ilk İran filmi, Mehdi Madeniyan'ın Ferad-e Mocahead (Mücahidin Feryadı ) isimli filmidir (Ağustos, 1979). İslam'a yüzeysel bakan film, içinde kadının olduğu hiçbir sahneye yer vermemekteydi. Bu filmin seviyesi o kadar düşüktü ki, film uzmanlarının devlete yaptığı şikâyetler yüzünden ancak birkaç gün vizyonda kalabildi.

Bu dönemin sinemasında daha fazla savaş filmine, daha fazla vahşet sahnelerine, sahtekâr toprak ağası ve zengin, Amerikan yanlısı karşı- devrimci tiplerine rastlarız. Devrim sonrası sinemasının ilk dönemi olarak mütalaa edilen yıllarda, sinema ortamı bir sinema izleyicisinin karamsarlığa kapılmasına yol açacak bir manzaraya sahip olmaktadır. Devrim sırasında seks filmi gösteren sinema salonlarının yakılışı, sinemacıların meslek hayatlarının geleceği konusunda karamsarlığa kapılmalarına yol açmıştır. Sinema sanatçılarının ve usta yönetmenlerin bir kısmı Batı ülkelerine göç etmişler, bir kısmı da başka mesleklere yönelmişlerdir. Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyeti durdurulmaktadır; fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar vermiştir.<sup>51</sup>

İslami kuralların uygulanması ve dönemin politik ihtiyaçlarının sonucu olarak aksiyon-macera, komedi ve aile dramları gibi türler egemen hale gelmiştir. Bu filmler bize hem İslami değerleri, hem de toplumdaki gerilimler hakkında bilgi verebilecek çok çeşitli konularla doludur.

### **1.7.2. DEVRİM SONRASI FİLM SANAYİNDE DEVLET MÜDAHALESİ**

1979'da devrim patlak verdiğinde, film sanayinin gözlemcileri ve profesyonelleri İran sinemasının geleceğine dair kaygıya kapılmışlardır. Ahlak, kültür ve bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, aktör ve yapımcının sürgün edilmesiyle üretim zinciri onarılmaz biçimde hasara uğratılmış,

<sup>51</sup>Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 60.

neyin serbest neyin yasak olduğunun belirsizliği yaratıcılığı felç etmiştir. Bu süreç (1982-1989) içinde devam eden İran-İrak savaşı, sonuçlanan “Amerika rehinelere” krizi ve karşı muhalif örgütlerin yenilgisinden sonra İslami radikaller bütün temel kurumların yönetimini devralmış ve ülke yönetimine tamamen hakim bir hale gelmişlerdi. Onların bu hâkimiyetleri bütün sanatlarda kendini göstermektedir, ürünler sıklıkla doğrudan denetlenmektedir. Genelde Pehlevi döneminden İslami döneme sinemanın dönüşümü tek kanallı, tek yönlü, monolitik ve hızlı bir şekilde değil, bir takım temel kültürel ve ideolojik değişimler aracılığıyla olmuştur. Farabi Sinema Vakfının Müdürü Muhammed Beheşti bu durumu sinematik terimlerle şöyle açıklar: “sinema konteksti içindeki transformasyon bir kesme ile değil, çözülme ile olmuştur. İslam Cumhuriyet altında eğlence faaliyetleri ve yayınların yapısal reorganizasyonu bir parça Şah dönemini andırırsa da, İslami sinemayı anlamamızı sağlayan önemli farklılıklar olmaktadır.<sup>52</sup> Çok geçmeden, biçimi ve içeriği kendinden sorumlu “İslamileşmiş sinema” fikri ortaya atılmıştır. Kültürel liderlerin hedefi, yeni bir ulusal stil yaratmak olmuştur: gerek filmlerin çekimi sürecinde, gerekse de bizzat filmlerin içerisinde “ahlaksızlık” temasının kökünün kazınacağı saflaştırılmış bir sinema, İslami ahlaka saygı, gerek kamera önünde, gerekse de kamera arkasında şart koşulmuştur. Bu hedeflere ulaşabilmek maksadıyla, devlet iki farklı ama bir biriyle ilişkili alana müdahale etme lüzumunu hissetmiştir. Ahlaki denetim ve ekonomik destek olmuştur.<sup>53</sup>

Bu başıbozuk ortamda, ulusal film yapımcılığı kendi İslami kıstaslarına tabi kılma arzusundaki kültürel alanının hakimleri kamusal müdahalede bulunmayı lüzumlu görmüşlerdir. Gerçekten de, ilk defa tutarlı tedbirlerin yürürlüğe konabilmesi ancak 1982- 1984’te Muhammed Hatemi’nin Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı’na atanmasıyla birlikte mümkün olmuştur.

Dinci liderler genel olarak sinemaya karşı olmamışlardır. Ayetullah Ruhullah Humeyni’nin dediği gibi, İranlıları yozlaştırıp köleleştirmek için Pehlevi rejimi tarafından kötüye kullanılmasına karşı olmuşlar. Uygun kullanımını sağlamak için Haziran 1982’de kabine, film ve video gösterimini düzenleyen bir dizi yönetmeliği onaylamıştır. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı’nı da bunları yürütmekle

---

<sup>52</sup>Hamid, Nafici, **İran’da İslamize Film Kültürü**, Çevire: Emrah Özen, Kare Yay. İstanbul, Ocak, 1995, s. 62.

<sup>53</sup> Gaziyan, Hüseyin, **İran Sineması Sanayinde Kriz ve Hükümetin Rolü: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**”, Richard Traper (der.), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları, s. 96.

görevlendirilmiştir. Devrimden önce olduğu gibi, siyasal pekiştirme kültürünün konsolidasyonunu gerektirmiştir. 1983’de Bakanlık, film ithalat ve ihracatını düzenleyip kontrol etmek, yerli yapımları teşvik etmek için Farabi Sinema Vakfı’nı kurmuştur. İslami değerleri kodlayıp kaliteli film yapmayı teşvik eden birçok yönetmelik yürürlüğe sokulmuştur. Yerli filmlerden alınan belediye vergisi azaltılmıştır. Bilet fiyatları yükseltilmiş, donanım, ham film ve kimyasal madde ithalatı devlet kontrollü döviz kuruyla uygulanmıştır. Yapımcı ve gösterimciler, filmlerinin salonlara tahsisinde söz sahibi olmuşlardır. Bu önlemler sonucu bir dönemde yapılan yıllık film sayısı neredeyse üç kat artmıştır. 1982’te 22 olan uzun metrajlı film sayısı, 1986’da 57’ye çıkmaktadır. Pehlevi döneminin bazı emektarlarının yanı sıra yeni yönetmenler de kaliteli filmler yapmaya başlamışlar. Dönemin en göze çarpan filmleri, Beyzai’nin Beşu garibe-yi küçük(Beşu Küçük Yabancı,1985), Naderi’nin Devande (Koşucu,1985), Takvai’nin Nahuda-yi Hurşid (Kaptan Hurşid, 1986) ve Mehrcui’nin İcarenişin (Kiracılar,1986) olmuştur. Devrim sonrası yeni yönetmenlerden Muhsin Mahmelbef’in Dest-furuş (Çerçi, 1986) gibi çalışmaları en tartışmalı ve çok yönlü filmi olmuştur.<sup>54</sup>

Sinema sanayini yeniden teşkilatlandırmak ve hedeflerini gerçekleştirmek üzere devlet bazı kurumları açmaya yönelmiştir. İlk olarak Farabi Sinema Vakfı kurulmuştur. Asıl görevi cihazların bakımını yapmak, projelere destek sağlamak ve (1996 yılına dek) film ithalatı ve ihracatı üzerinde tekel rolü oynamak olmuştur. Farabi Sinema Vakfı’yla aynı yıl içerisinde, Devrim’in genç neslinin gelişimine katkıda bulunmak ve sinemayla tanışma hedefiyle bir başka kurum, Deneysel Sinema (Sinema-ye Tecrübî ) kurulmuştur.

Mustazafan Vakfı (Bünyad-ı Mustazafan) gibi dini kurumlar da sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Kuruluş amacı, devrim sürecinde müsadere edilmiş teçhizatın idaresi olmuştur. Sinemalar İslami Propaganda Sanat Merkezi’ne bağlandığı 1990’lı yıllara değin, ülke çapındaki sinema salonlarının büyük bölümünün idaresini yürütmüştür.

Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı’na bağımlı olmayan İslami Propaganda Sanat Merkezi (Hovzeyi Hüneri) gibi diğer kamu kuruluşlarıysa devrim sürecinde

---

<sup>54</sup>Nefisi, Hamid, **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, İstanbul, s. 770.

kurulmuşlardır. Merkezin sinema dairesi ise bilhassa 1980’li yıllarda savaş filmlerinin yapımında faaliyet göstermiştir. Ayrıca seksenli yılların ortalarına değin İslami rejimi yücelten propaganda filmleri türünün üretimi içinde de olmuştur. Bu türden örnek film olarak Boykot (1985) yer almaktadır. 1990’lar boyunca Hovzeyi Hüneri, savaş ve politik film yapımını kısmak suretiyle, zaman zaman devrim ideolojisini işlemekten uzaklaşan popüler komedi ve toplumsal drama türünde filmler yapmaya yönelmiştir.

İran Televizyonu (IRIB) Sinema Film adlı özel bir yapımcı şirket aracılığıyla filmler ve TV dizileri yapmıştır. İran Ulusal Televizyonu, dini lidere bağlı bir kurum görüntüsü sergilemiştir. Bu kamusal kurumlaşma, özel sektörün çöküşüne yol açmamıştır. Devrim ertesinde pek az sayıda özel şirket Pehş-i İran Film gibi ayakta kalmayı başarabilmiş ve faaliyetlerini sürdürebilmişse de, 1990’lar sürecinde adım adım büyüyen bir özel yapımcılar ağı bünyesinde 60 civarı şirket barındırır konuma gelmiştir.

1987- 1994 yıllarında yüksek kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların film yapımına uzun vadeli borç vermesine ve endüstrinin daha güvenli bir mali temele oturmasına yol açmıştır. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık kazandıran film derecelendirme sistemini yürürlüğe koymuştur. Kaliteli filmler, en çok izleyici toplayan sezonlarda, birinci sınıf salonlarda ve daha uzun bir süre oynatılmış ve gişe gelirlerini artırmıştır. Hükümet, senkronize sesle filme alma yöntemini tercih eden sinemacılara üçte bir fazla ham filmi, hükümetin belirlediği daha ucuz kurdan satarak, senkronize sesle filme almayı teşvik etmiştir. Bu, diyaloglara düşük kaliteli dublaj yapılmasını önlemek için düşünülmüştür.

### **1.7.3 YASAKLAR VE SANSÜR İÇERİSİNDE YENİ BİR SİNEMA**

İran sineması 1979 Devrimi’nden sonra kaçınılmaz bir değişim sürecinden geçerken, geçmiş dönemden de devlet denetimini miras almış ve bu geleneği sürdürmüştür. Film sansürünün İran’da uzun bir geçmişi vardır. Cemşid Ekremi’nin belirtmiş olduğu üzere, 1920’li yıllara dayanan ve film gösterimini hedef almış olan ilk sansür girişimlerinde, sinema salonu sahipleri, İranlıların ithal filmlerde Batılı ahlak anlayışına ve açık saçık seks sahnelerine maruz kaldığının tasasına düşmüş, dini grupların baskıları altında ezilmişlerdir.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup>Cemşid Ekremi, “**Keyçi-ha-ye tiz der dest-ha-ye kur**”, Iran Name 14/3, yaz 1996, s. 459.

Sonraki süreçte, belediyelere ve hükümet yetkililerine sansür kuralları ve rehberleri oluşturma vazifeleri yüklemek suretiyle film sansürünü kuramsallaştırmaya, profesyonelleştirmeye ve meşrulaştırmaya dönük çabalar olmuştur. 1950’de yerli ve ithal yapım olmak üzere tüm filmlerin incelenmesi ve denetlenmesine dönük düzenlemeler getirmekle yükümlü bir komite kurulmuştur. Bu komite, polis şefiyle İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ve Basın Yayın Dairesi temsilcilerinden meydana gelmiştir. 1950’lerin ortasında Savak’ın kurulmasıyla, bu teşkilat mensuplarından da komiteye katılım olmuştur. Komite, diğer konu başlıklarının yanı sıra, İslam’a Şiiliğe kastetme, monarşiye ve kraliyet ailesine muhalefeti teşvik etme, hapishanelerdeki ayaklanmaları övme ya da evli kadınlarla gayrimeşru ilişkiye girme, kızların ve kadınların aldatma gibi temaları yasaklayan 15 maddelik bir tebliğ yayınlamıştır.

1970’lerin başında Şah rejimi, olumlu bir İran imajı yansıtmaya arzusu ve ülkeyi yoksul gösteren filmlerden duyduğu kederle Daryuş Mehrcuyi’nin İnek (1968) filminin gösterimini ertelemiş ve yine Mehrcuyi’ye ait Daire (1975) ve Emir Nadiri’nin Mersiye (1975) adlı filmlerini yasaklamıştır. 1979 sonrası hükümet, aynen miras almış olduğu kendinden öncesine ait dublaj, kesme ve yeniden montaj gibi sansür pratiklerine ithal filmlerdeki kadın vücudunun İslam’ın örtülmesini emrettiği bölgelerini teşhir eden karelerin üzerinin boyanması gibi pratikleri eklemiştir.

Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceği tespit edecek 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası kurulmuştur. İlk birkaç yıl, 1983’e kadar sinema adına bir belirsizlik yaşanmaktadır. Yerli film şirketlerinin yabancı filmlerin rekabeti yüzünden taşıdıkları korku ve çekingenlik devam etmektedir.

1995’e dek Farabi Sinema Vakfı’nda idari müdür olarak görev yapmış olan Muhammed Beheşti, tartışmalı ve hassas sosyal meselelere atfen “tedirginlik döngüleri” tabirini kullanmaktadır. Eğer bir film yapımcısı “tedirginlik döngüleri” üzerine meselelere değinmek isteğindeyse, tarafsız kalmak gibi bir seçeneğe sahip değildir. Hassas konulara değinmenin yaratacağı tehlikeleri ve riskleri kasteden Beheşti şöyle demektedir: “Film yapımcıları spotların üzerine çevrilmesine hazırlıklı mıdır? Eğer hazırım diyen varsa, buyursun, filminde tartışmalı konuları ele alsın.” Elbette şu soru işareti olduğu gibi durmaktadır: Film gösterime girebilecek midir? Filmlerde toplumsal eleştirinin konu edilmesine dair Beheşti sözlerine şöyle devam etmektedir:

“Eleştiri yasak değildir; hayatın her alanında haddini aşan kimselere rastlanmaktadır... Ama bir film yapımcısı çıkıp da ister polis, ister öğretmen olsun, sapkın bir tipi filme alırken, ele aldığı tekil şahsı mı, yoksa bir bütün olarak sistemi mi eleştirdiğini açığa vurmak zorundadır. Eğer eleştirdiği sistemse kendisine dur denmektedir.”<sup>56</sup>

Azade Ferahmend sinema eleştirmeni İran’da oto-sansür ilgili şu sözleri söylemektedir:

“Oto-sansürü devletin İran sineması üzerindeki denetiminin hastalıklı bir tesiri olarak ortaya koyarken, ne yaratıcı faaliyetin ve eleştirel dışavurumun ancak ve ancak oto- sansürün yokluğunda mümkün olabileceği iddiasında bulunmaktayım, ne de film yapımcılarına illa da siyasi bilinç sahibi olmak ve eserlerinde toplumu açıkça eleştirmek gibi bir vazife yüklemektedirim. İyoniktir, tam ta bu zor koşullarda sanatçılar sanki omuzlarına sihirli bir değnek değmişçesine fikirlerini dolaylı yollardan dışa vurabilmenin ve yaratıcı metafor ve deyişler icat edebilmenin yollarını aramaya koyulmaktadırlar. Tabii buradan sanatçıları daha yaratıcı kılıyor diye sansürü olumlu bulduğum manası çıkartılmamalıdır.”<sup>57</sup>

Yeni İran sinemasının Avrupa’da rağbet görmesinin içsel sebepleri de bulunmaktadır. Bu bağlamda Avrupa ile ABD arasındaki farka işaret etmek önemlidir. Avrupa’da sinemaseverlerin tutumu bir süredir karmaşık bir hal almıştır. Devrim sonrası İran sinemasının sertliği, bir başına Kiyarüstemi vakasının da ötesinde, geçmiş son birkaç yıla dayanan bu sinemaya biçim, üslup ve düşünce bağlamlarında bir alan açmıştır. Bu biçimsel ve entelektüel sinema, sanat sinemasının tayin edici unsuru olan seyirciyle beyazperde arasındaki sinematik etkileşim ve paylaşım alanını yaratmıştır.

Sinemacı Laura Mulvey ise İran sinemasını şöyle anlatmaktadır:

“İran Yeni Akımı’nın karakteristik filmi dramatik olay örgüsünden, aksiyondan veya romantizmden fevkalade yalın küçük ölçekli olaylara ve mekân temelli

<sup>56</sup>Rastegar, Reza. **Der Galamro Didar**, Gaside Sera Yay. Tahran 2006 , s195

<sup>57</sup> Ferahmend, Azade, “**Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**” Richard Traper (der.), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları, s. 107.

hikâyelere geçiş yaparak, alanda daralırken, zamanda genişler. Yakın çekimden veya çekim- karşı çekimden uzak duran çekim stiliyle, kamera eşdeğerde büyük bir önem kazanır ve gördüğüyle olan ilişkisini filme dahil ederek sinemanın alışıldık saydamlığını yıkar. Sinematik anlatım geleneğinin yıkılması sinematik biçimin unsurlarının kendi başlarına görünürlük kazandıkları bir alan ve tempo yaratır.”

Özetlemek gerekirse, mesele bilindik imaj sorununun ötesindedir. Bu perspektiften, sansürcülerin sinemaya yaklaşımları basit ve tek yönlü gözükse de, dayattıkları tabularda pek çok yerleşik geleneği ve görme biçimini ortadan kaldırarak sinemada yeni bir mecra açmışlardır. Yeniden düşünme ve yeniden ayarlama ihtiyacı yalnızca cinsiyet imgesini ve ilişkilerini değil, mantıksal bir uzantı içerisinde kurgulamayı, sahnelemeyi, hikâye anlatımı biçimlerini, özdeşim kurma süreçlerini vesaireydi birden etkilemektedir. Tıpkı birinci dalga devrim öncesi İran sineması yönetmenlerinin kendi neo-realizmlerinin arayışına girmeleri gibi, devrim de, yeniliğin sinematik pratiğin olmaz bir unsuru haline geldiği koşulları yaratmıştır.

Sanat sineması ve de seyircisi karşılıklı hitap ve kabullerinde kaçınılmaz biçimde elitist olsalar dahi, 1950’lerden itibaren festivalleri ve sanat çevrelerini çıkartmış olan da yine bu gelenek olmuştur. Yalnızca Avrupa’nın zengin sanat sineması geleneği- Fransız sineması ile Danimarka’daki Dogma Ekolü istisna sayılabilir- dönemsel de sayılabilecek bir gerileme içinde olmakla kalmayıp, son temsilcileri de her geçen gün uluslararası dağıtım ağlarında kendilerine yer edinmekte güçlüklerle karşılaşmaktadırlar. Örneğin, İngiltere’de, Avrupa sanat sineması, fazlasıyla psikoloji yüklü, çoğu eğlencelik, ama pek azı sinematik açıdan yenilikçi sözde Amerikan “bağımsız” filmlerince saf dışı bırakılmış durum olmaktadır. Sıkça ve pek tabii ki sinemaseverlerce dillendirilen bir görüşe göre de, Hollywood’un özel efektlerle bezeli gişe filmleri, selüloit bazlı ve film referanslı bir sinema nostaljisi doğurmuş bulunmaktadır. Bu, en azından kategorik olarak, ABD sinemasında artık kayda değer bir üretim gerçekleşmiyor anlamına gelmese de, dünyada girmediği yer kalmamış ve içe bakışının takıntılı bir hal almış olması sinemaseverlerde köşe bucak kaçma hissi uyandırmaktadır.



#### 1.7.4. YURT İÇİ VE YURT DIŞI FESTİVALLER

İran sinemasının uluslararası alandaki varlığı 1990'lı yıllarda büyüme kaydetmiştir. Bu fenomen, İran'da yerli film yapımcılığını yıkıma sürüklemiş olan ve artarak sürmekteki ekonomik krizle ilintilidir. Bu krizin orta yerinde, uluslararası piyasalar, film gelirlerini arttırabilmek ve İranlı film yapımcılarının sadece küçük bir bölümü için olanaklı gözükken gelecekteki film yapımlarının sermaye gereksinimini karşılayabilmek için elverişli alanlar haline gelmişlerdir. Öte yandan, İran- Irak savaşının 1988'de son bulmasıyla birlikte sinema devletin öncelikli gündem maddeleri arasına girmiş ve İran sineması ulusun imajının yeniden müzakere edilebilmesi ve sanat kisvesi altında ülkenin küresel ekonomi içerisinde bir yer edinebilmesi için elverişli bir araç olarak adeta yeniden keşfedilmiştir.

İran'da sinema alanında bir şey yapılacağına ihtimal veremeyen dünya kamuoyunun önyargılarını ve yanlış düşüncelerini sinema yoluyla değiştirmek amacıyla, 1986'dan itibaren İran filmlerinin uluslararası festivallere kabulü yönünde girişimler başlatılmıştır. Farabi'nin Yabancı Festivaller Bölümü Müdürü Şeca Nuri bu çabalarını "sinema milletleri tanımak için en iyi pencere, selam vermek içinde uygun vesile" diye açıklamıştır.<sup>58</sup> Sinema sorumluları artık, İran'da üretilen filmlerin çoğunun dünya sinemasından birçok filmde rekabet edebilir nitelikte olduğunu düşünmüşlerse de dışarıya açılmak kolay olmamıştır. Şecanuri'nin anlattığına göre, ilk yıllarda uluslararası festivallere katılım için gönderilen dörtsüz mektuptan ancak dördüne cevap alınabilmiştir. Sinema sanatçıları ve eleştirmenlerin büyük kısmı İran filmleri bir yerde gösterime girdiğinde, bu filmleri seyretmeye bile yanaşmamışlardı. 1986-1991 yılları arasında bu tutumların değiştirilmesi için yoğun bir gayret gösterilmiştir. Siyasi tavırların ve propagandaların yol açtığı baskılara rağmen, uluslararası festivallere katılmakta ısrarlı davranılmıştır. İdeolojik bir devrim gerçekleşmiş bir ülkeden herkes, hele bu ülke savaşmaktaysa, sırf propagandaya dönük filmler beklenmiştir. Fakat İran sinemasının stratejisini oluşturanlar başından itibaren, sinemayı devletin ve devrimin doğrudan bir propaganda aracı olarak düşünmekten kaçınmışlar ve "propaganda ürünü geçicidir, ancak doğru olan kalır" inancıyla, yönetmenlere ısmarlama film yaptırılmamıştır.

---

<sup>58</sup>Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, Nehir Yay., İstanbul, 1998, s. 64.

Sinema yazarı Golmekani'ye göre, 1992-1993'ten itibaren sübvansiyonların kaldırılması itibariyle, 1991 yılının İran'da ucuz maliyetli film yapımının son yılı olarak ilan edilmiş olduğundan söz etmektedir. 1991 yılında bir önceki yıla nazaran yüzde 40'lık bir artış kaydedilen film yapımı, bu tarihten itibaren düşüşe geçmiştir. 1990'da 6 milyon riyal tutarında olan ortalama film maliyeti, 1998 itibariyle 40 milyon riyal seviyesine yükselmiştir. Enflasyon, üretim maliyetlerinde yükselme ve hükümet desteğinde düşüş gibi karamsar bir manzara karşısında, sayıları giderek artan İranlı film yapımcıları film festivalleri üzerinden uluslararası piyasalara açılma planları kurmaya başlamışlardır. Buradaki sorun, İranlı film yapımcılarının filmlerini kendi başlarına uluslararası festivallere ve film şirketlerine gönderebilmelerinin söz konusu olmamasıdır. İran'ın kamu ve özel sektörleri eliyle yürütülen bu işte son söz Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı şemsiyesi altındaki Farabi Sinema Vakfı'nındır.<sup>59</sup>

Avrupa festival programcıları ve film dağıtımcıları bir yandan yeni sinemaların keşfinden kendilerine övünme çıkartırken, bir yandan da tanıtımını yürüttükleri filmlerin kültürel ve ekonomik getirilerinden istifade etmektedirler. Bu noktada aslen kar sağlama dürtüsüyle hareket ettiklerinin ortaya konması, film festivallerinin foyasını ortaya çıkartmaktadır. Avrupa film festivalleriyle ilişkili çok sayıda kimse, uluslararası film festivallerinde gösterime sokabilecekleri filmleri seçmek üzere her yıl Fecr Film Festivali'ne akın etmektedirler. Bunların bir kısmı yapım ve ya dağıtım şirketleriyle doğrudan bağlantılı kimseler olup, keşfettikleri filmlerin ve ya film projelerinin festivallerden elde ettikleri tanıtım ve desteği kendi yapım ve dağıtım karlarına tahvil etme peşindedirler.

Sinema yazarı Ahmad Taleb-i Nezhad'ın işaret etmiş olduğu üzere, Farabi Sinema Vakfı'nın cömert teşvikleri sayesinde, 1979-1988 arasında ortalama 35 olan uluslararası sinemalarda gösterime giren İran filmlerinin sayısı 1989'da 88'e, 1990'da 377'ye fırlamıştır. Takip eden iki yılda yaşanan küçük çaplı bir düşüşün ardından tekrar toparlanma sürecine girilmiş ve 1994'te 429, 1995'te de 744 İran filmi uluslararası sinemalarda gösterime girmiştir. 1996'da bu sayı 644'e düşmüşse de, 1997'de yeniden 766'ya yükselmiştir. 1988'de 616 seviyesine düşüşün hemen ardından, 1999'da 849

---

<sup>59</sup>Golmekani Houshang, **Dar Hozur-e Sinema, Tarikhe Tahlili-ye Sinema-ye Bad Az Engelab**, Tahrân: Farabi Yay. 1998, s. 105-106.

filmle zirveye çıkmıştır. <sup>60</sup> Bazı sinema eleştirmenine göre uluslararası sinemalarda gösterime giren bu filmlerinin bazılarını siyasi amaçlardan dolayı çoğu batı ülkeleri gösterimlerine rağbet göstermiştir.

### 1.7.5. İran Sinemasından Örnekler

İran sinemasının değişik tadının kaynağı, net cevaplandırılmayan bir merak konusudur. Aslında bir çeşitliliğin ortak sonucu olduğu düşünülmektedir. İran sinemasının başarısına bir örnek olarak da şu gösterilebilir. Günlük hayattan elde edilen sıradan bir konu, işleniş tarzı ile büyük takdirler kazanmaktadır. İnsanların ilgisini çeken jokerler olarak nitelendirebileceğimiz şiddet, cinsellik, aksiyon gibi öğeleri kullanmadan da başarıyı yakalamaktadır. Sansür sebebiyle daha çok, simgesel anlatım kullanılmaktadır. İslam Devrimi'nin sonuçlarından biri olarak, kadın oyunculara yönelik eserlere pek rastlanmamaktadır. Birçok yapım, çocuklar üzerine kurulu, masum hikâyelerden oluşmaktadır. İran sinemasında pek rastlayamadığımız unsurlardan biri de, profesyonel oyunculardır. Örneğin, bir inşaat işçisi rolü için gerçek bir işçi kullanılmaktadır. Bu da usta bir doğallık yansıtır, başarı yakalanmaktadır. İran sinemasını belki de en iyi anlatan kelimedir doğallıktır. İran sinemasını tek bir kelime ile ifade etmemiz gerekirse, Popüler unsurlara yer verilmeden, küçük bütçelerle, amatör oyuncularla ve birçok zorlukla savaşılarak, başarılı eserler ortaya konulabileceğinin kanıtıdır. Sıradan bir konunun, geniş çevrelerce kabul görmesinin, üslup ile ilgili olduğu aşikârdır. Bu sinema ailesi, sıkmayan bir çizgiye sahip, belirli bir düzende işleyen ama monoton olarak nitelendirilemeyecek, abartıdan uzak, gerçeklerin ön planda da tutulduğu, mesaj veren bir geleneğin sonucudur.

1979 yılında gerçekleşen İran İslam Devrimi ile İran sineması yaşamının yeni bir aşamasına girmiştir. İmam Humeyni İran'a gelişinin ilk gününde yaptığı konuşmada şu meşhur cümlesini söyleyerek çok sade ve açık bir şekilde sinemeye bakışını tasvir etmiştir ; “Biz sinemaya karşı değiliz, fahişeliğe karşıyız.”

Ülkenin siyasal ve kültürel yapısında meydana gelen köklü değişimlerle, sinemanın gidişi de değişmiştir. Bu dönemde İran sineması kısa bir duraklamanın ardından çalışmalarına yeni baştan başlamıştır. “Nasır Takvai”, “Ali Hatemi”, “Abbas

---

<sup>60</sup>Mohsen Beig- Agha, “**Deep Waters: Iranian Cinema 1995 in the Market Place**”, Film International 4/1-2, kış 1996, s.110; Aktaran: Ferahmend, Azade, “**Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**” Richard Traper (der.), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları, s. 119.

Kiyarostemi”, “Daryuş Mehrcui”, “Khosrov Sinai”, “Behram Beyzai” ve bunlar gibi devrimden önceki önemli ve yetişmiş film yapımcıları, “Kaptan Khorşid” (Naser Takvai), Kemal’ul-Mulk” (Ali Hatemi), “Kirazın Tadı” ve “Dostun Evi Nerede” (Abbas Kiyarostemi), “Hamun” ve “Sara” (Daryuş Mehrcui), “Ateşin Gelini” (Khosov Sinai), “Belki Başka Zaman”, “Yolcular” ve “Köpek Avı” (Behram Beyzai) gibi övgüye layık eserler yaratmışlardır.

Zamanla İran sineması kendi kimliğine yeniden kavuşmuş ve gerek form gerekse içerik bakımından kimi iniş çıkışlardan sonra layık olduğu yere ulaşarak , tüm dünyanın övgüsünü kazanmıştır. Yeni İran sineması, evrensel ve insani bir yöneliş benimseyerek, yeni kavramları ele alarak ve dünya sinemasında yaygın olan sahte çekiciliklerden (cinsellik ve şiddet ) kaçınarak, yeni bir sinema türünü dünyaya tanıtmıştır. İran İslam Cumhuriyeti, sinema sanatının önemini bilinciyle denetim, yönlendirme ve destekleme mekanizmalarının kullanılması, yerli sinemanın nitelik ve niceliğinin yükseltilmesi için “**Farabi Sinema Kurumu**”nun kurulması (1983), “Sinema Evi” (1995) ve sinema meslek örgütlerinin kurulmasına yardım edilmesi, film yapımcılarına sübvansiyon uygulanması, genç sinemacıların desteklenmesi, her yıl Uluslararası Fecr Film Festivali’nin düzenlenmesi, ülke içi ve dışından sinema teknik araç gereçlerinin temin edilmesi, dünyanın en uzak noktalarındaki film festivallerine gönderilmesini gerçekleştirmektedir. İran sinemasının İslam Devriminden önceki ve sonraki durumuna istatistiksel bir yaklaşım ve karşılaştırmalı bir bakış, sinemanın nitelik ve niceliğinin yükseltilmesi yolunda harcanan çabaların sonuç verdiğini göstermektedir.<sup>61</sup>

İran sineması 80’li yılların ortalarından (İslam Devriminin ilk yılları) bugüne değin 300’ün üzerinde uluslararası ödül kazanmış ve bir kısmı seçkin 4000’den fazla uluslararası festivale katılmıştır. İran sinemasının uluslararası alandaki en önemli başarılarından “Majid Maijdi” yapımı “Gökyüzünün Çocukları” filminin Oskar aday olması, Abbas Kiyarostami’nin eseri olan “Kirazın Tadı” filminin Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü alması, Semira Makhmelbafın “Kara Tahta” filminin 2000 yılında UNESCO’dan “Federico Fellini” madalyasını alması, “Muhsin Makhmelbaf” Fransa Kültür Bakanlığı tarafından “Sanat ve Edebiyat Adamı” nişanının

---

<sup>61</sup> İran Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış, <http://www.irankulturevi.com/turkce/tarih/sinema.htm>, 03.05.2013

verilmesi, “Huşeng Kavusi”, “Abbas Kiyarostemi” ve “Cafer Panahi”ye Fransa Kültür Bakanlığı tarafından “Şövalye” nişanının verilmesine işaret edilebilmektedir.

Yönetmenlerin, özellikle de tecrübeli yapımcıların sayısı da İslam Devrimi öncesi kıyasla dikkate değer ölçüdedir. İslam Devrimi öncesinde film yönetmenlerinin sayısı 130 iken bu sayı 200’e ulaşmıştır. Bugünkü İran sinemasının önemli yönetmenlerinden pek çoğu İslam Devrimi sonrasındaki yıllarda sanat çalışmalarına başlamışlardır. Bunlardan , “Semira Makhmekbaf”, “İbrahim Hatemikiya”, “Rakhşan Beni İtimad”, “Ebulfazl Celili”, “Majid Majidi”, “Cafer Panahi” vb. ünlü yönetmenlere işaret edilebilir. Bu arada İran’ın yeni dönem sinemasında kadınların (film yapımının tüm meslek ve alanlarındaki) varlığı da göz ardı edilemez. Sinemacı İranlı kadınların son yıldaki kapsamlı çalışmaları, söz konusu yıllarda kadın sanatçıların İran’da etkin olarak yer alması için hazırlanan uygun zemini ortaya koymaktadır.

Bunların pek çoğu, sanat kariyerlerinde değerli yapımlar kaydeden ve kimi zaman dünyanın önemli festivallerinden ödüller alan yetenekli, zeki ve meşhur yönetmenlerdir ; “Rakhşan Beni İtimad”, “Tahmine Milani”, “Semira Makhmelbaf” ve “Puran Derakhşende” gibi yetişmiş sanatçılar. 18 yaşında, Cannes Film Festivalinin resmi bölümüne kabul edilen dünyanın en genç yönetmeni olan Semira Makhmelbaf İranlı meşhur yönetmen Muhsin Makhmelbaf’ın kızıdır. Bugünkü İran sinemasının göz kamaştırıcı ilerlemeleri, yönetmenlik, kameramanlık, derleme, laboratuvar, müzik gibi tüm aşama ve alanlarda üretim kalitesinin yükselmesiyle bağlantılıdır. Bu ilerlemeler, sadece günümüz dünya sinemasına değil, İran sinemasının geçmişine de kıyasla değerlendirilmelidir. Oyunculuk, ses kaydı, seslendirme, tiraj, dekor ve kostüm hazırlanması ve özel efektler gibi diğer alanlarda da ilerleme kaydedilmiştir. Bunlara ek olarak, Devrim öncesinin aksine bugün yönetmenler sesli çekimlere yönelmişlerdir ve bu tek başına filmin niteliğinin yükselmesi ve oyunculuk gücünün artırılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. İran sineması gerek geniş halk kitleleri gerekse toplumun seçkin kesimleri arasından kendine çok sayıda muhatabı cezp etmeyi başarmıştır.

Film yapım eğitimi veren merkezlerin (gerek akademik gerek kısa dönemler şeklinde) gündün güne çoğalması, sinemayla ilgili uzmanlık yayınlarının görülmemiş artışı ve ülke genelinde yaygın yayın yapan yüksek tirajlı gazetelerin sinema özel sayfalarına

yer vermeye yönelmeleri, sinemanın izleyiciler yanındaki önemini ortaya koymaktadır. Burada birkaç tane ödül kazanmış film:

Hamoun (1990)

Dariussh Mehrjui'nin yönettiği film İran sinemasında farklı bir yere sahip olmaktadır. Psikolojik öğeleri yoğun olan filmde orta üst sınıfa mensup ana karakter Hamid Hamoun'un eşiyile boşanma sürecinde yaşadıkları anlatılmaktadır.

Zamani Baraye Masti Asbha [2000]

Sarhoş Atlar Zamanı: Bahman Ghobadi'nin ilk uzun metraj filmi olma özelliğini taşıyan film yönetmene Cannes'da en iyi ilk film (altın kamera) ödülünü getirdi. İran-İrak sınırındaki bir köyde anne ve babasını kaybetmiş üç kardeşin zorluklarla dolu hayatını ve sınır kaçakçılığını çarpıcı bir gerçekçilikle anlatmayı başarmaktadır.

Darbareye Elly [2009]

Elly Hakkında: Berlin Film Festivali'nden en iyi yönetmen ödülünü kazandığı filmde Asghar Farhadi, farklı İranlı ailelerin yolculukları üzerinden orta sınıfın gözlemlenmesine odaklanıyor.

Talaye Sorkh [2003]

Kanlı Altın: Yönetmenliğini Cafer Panahi'nin senaristliğini ise Abbas Kiyarüstemi'nin üstlendiği film bir pizza satıcısı olan Hüseyin'in kuyumcudan evliliği için altın almak istemesi ve sonrasında kendisine yapılan muamele sonrası işlerin çetrefilleşmesi sondan başa dönülerek anlatılıyor. İran'da yasaklanan film Cannes'dan ödülle dönmüştür.

Avaze Gonjeshk-ha [2008]

Serçelerin Şarkısı: Majid Majidi'nin yönetmenliği üstlendiği film, bir devekuşu çiftliğinde çalışırken işsiz kalan ve kızının bozulan işitme cihazını alabilmek için bu kez Tahran'a giderek çalışmaya başlayan Kerim'in hikâyesi anlatılmaktadır.

Bad Ma Ra Khahad Bord [1999]

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek: Abbas Kiyarüstemi'nin yönettiği film, özgün ve yerel bir cenaze töreninin ritüellerini çekmeyi planlayan bir televizyon ekibinin İran'daki bir dağ köyüne gelmesi ve oradaki halktan asıl niyetlerini gizleyerek çok hasta durumda bulunan yaşlı bir kadının kısa süre içerisinde ölmesini beklemeye başlamasını konu almaktadır.

Lakposhtha Parvaz Mikonand [2004]

Kaplumbağalar da Uçar: Bahman Ghobadi'nin yönettiği film, Saddam Hüseyin döneminden sonra Irak -Türkiye sınırındaki bir mülteci kampında tehlikeli mayın tarlalarındaki mayınları toplayıp satarak para kazanmaya çalışan çocukların yaşamlarını merkezine almaktadır. Savaşların çocukları nasıl etkilediği çok çarpıcı bir anlatımla seyirciye sunulmaktadır.

Off-side (2006)

Cafer (Jafar) Panahi'nin yönettiği film, kadınların stadyumda erkeklerle birlikte maç seyretmesinin yasak olduğu İran'da, futbol milli takımının 2006 Dünya Kupası'na kalıp kalmayacağına netleşeceği eleme maçını statta izlemek isteyen kadınların stadyuma erkek kıyafetinde girmeye çalışmasını konu alıyor. Olumlu eleştiriler alan film, Berlin Film Festival'inden ödülle dönmeyi başarmıştır.

Safar-e Ghandehar [2001]

Ayn Ardındaki Güneş: Kandahar: Muhsin Makhmalbaf'ın yönettiği film Afganistan'dan kaçarak Kanada'da yaşamaya başlayan bir gazeteci kadının orada bıraktığı kız kardeşinden aldığı mektup üzerine Kandahar'a yaptığı yolculuğu anlatmaktadır. Cannes'da gösterilen film 11 Eylül saldırıları sonrasında bölgeyi tanımak isteyenlerin ilgisiyle önem kazanmıştır.

Jodaeiye Nader az Simin [2011]

Bir Ayrılık: Asghar Farhadi'nin yönettiği ve En İyi Yabancı Film Oscar'ı başta olmak üzere birçok uluslararası ödül kazanan film, Nadir ve Simin'in boşanma sürecini anlatan film ilerledikçe hikayesinin zenginleşmesi ve başarılı oyunculuklarıyla övgüyü hak etmektedir.

Ta'me Guilass [1997]

Kirazın Tadı: Abbas Kiyarüstemi'nin Cannes'da Altın Palmiye kazanan ünlü filmidir. Arabasıyla dolaşarak yolda gördüğü kişileri kendini bir mezara gömmeye ikna etmeye çalışan bir adamın konu edildiği filmin arka planında İran resmedilirken, yaşam ve ölüm tartışması da yoğun bir anlatımla seyirciye aktarılmaktadır.

Rang-e khoda [1999]

Cennetin Rengi: Majid Majidi'nin, görme engelli öksüz bir çocuğun engelliler okulunun tatile girmesiyle köyde yaşayan babası, ninesi ve kız kardeşlerinin yanına gitmesini ve sonrasında yaşananları sade bir dille anlattığı filmidir.

Takhte Siah [2000]

Kara Tahta: Sırtlarındaki kara tahtalar ile İran'ın dağlık bölgelerindeki çocuklara okuma yazma öğretebilmek için gezen öğretmenlerin hikâyelerinin anlatıldığı bir filmin yönetmeni Muhsin Makhmalbaf'ın kızı Samira Makhmalbaf'tır. Çoğunlukla yerel halkın oyuncu olarak kullanıldığı film Cannes başta olmak üzere birçok festivalden önemli ödüllerle almıştır.



Nema-ye Nazdik [1990]

Yakın Plan: Abbas Kiyarüstemi (Kiarostami)'nin en ünlü filmidir. Uluslararası mecrada şöhretini iyice yaymasını sağlayan film gerçek ile kurgunun ustaca harmanlanması ile birlikte yarı-belgesel tarzda bir görüntü vermektedir. Hikâyesi gerçek olaylara dayanan Yakın Plan, oyuncuların aslında kendilerini canlandırmaları ve farklı tarzıyla dikkat çekmektedir.

Bacheha-Ye Aseman [1997]

Cennetin Çocukları: (Majid Majidi)'nin en iyi filmlerinden birisidir. İki küçük kardeşin çok iyi kurgulanıp anlatılmış sıcacık hikâyesidir. Oscar'a aday olarak büyük ilgi çekmiştir.

Sonuç olarak, evrensel insani değerlerin sanat diliyle ifade edilmesine gönül veren ve muhataplarına olan saygısından ötürü değersiz ve yüzeysel duygu ve heyecanlardan kaçınan İran sineması kendine has nitelikleri ve yapımlarıyla , Sinema dünyasında yeni bir tecrübedir. İran sineması sadece gişeyi düşünmemekte , sinemanın çerçeveleri ile sanat dili ve ahengini koruyarak insani ilişkiler , savaşız bir dünya , doğayla uyumlu yaşam ve bu gibi kavramları yaygınlaştırıp yerleştirmeyi sonuçta, maneviyat ruhunun dünyada yayılmasını düşünmektedir. İkinci bölümde, İran sinemadan örnek olarak Majid Majidi'nin hayatını ve filmleri incelenmektedir.

## 2. BÖLÜM: MAJİD MAJİDİ SİNEMASI

### 2.1. MAJİD MAJİDİ’NİN SİNEMACI KİMLİĞİNİN OLUŞUMU

Majid Majidi Tahran’da 1959 yılında İranlı orta sınıf bir ailede doğmuştur. Onlu yaşlarında iken gösteri sanatlarına ilgisi çoğalmıştır. Tahran’da oturduğu semtte bir sanat merkezinde arkadaşlarıyla tiyatro yapmış ve oyunculuğu bu merkezde öğrenmiştir. Küçük yaşlarda annesinin desteğiyle Kuran okuma medreselerine yazılmış ve okumayı öğrenmiştir. 1979 yılında Dramatik Sanatlar Fakültesini kazanmıştır. O dönemlerde dine yönelik ailelerde sanat okumak çok iyi karşılanmamaktaydı, bu yüzden ailesine mühendislik bölümünü kazandığını bildirmiştir. 1979 yılında devrimin gerçekleşmesiyle üniversiteler de kapanmıştır. Bu dönemde Majidi, kimi arkadaşlarıyla tiyatro oyunları yazarak oynamışlardır. O seneler gösteri oyunları daha çok sağ gurupların egemenliğindedir. Bu nedenden dolayı bazı dinci arkadaşlarıyla yeni bir sanat merkezi olan “Hozeye Honer ve Endişeye Eslam-İ” açmışlar ve bu merkezde faaliyet göstermeye başlamışlardır. 1979 yılındaki İran Devrimi’nin etkisiyle 1985 yılında Mohsen Makhmalbaf’ın Boykot adlı filminde ilk kez ortaya çıkan Majidi, daha sonra çektiği filmleriyle ABD ve Avrupa’da büyük beğeniler toplamıştır. O, İran’ın sinemadaki dili olurken filmlerinde imgelerden fazlasıyla yararlanır.<sup>62</sup>

Majidi dini ve siyasi bakış açıları ve siyaset açısından çok muhafazakâr olan İran İslam Cumhuriyeti’nin kendi filmlerini yapmak için ona kaynaklar kazandırmıştır. Majidi İslam peygamberi Muhammed bin Abdullah’ın değişik karikatürlerinin yayınlandığı Danimarka’da bu durumu protesto etmek için Danimarka Film Festivali’nden çekilmiştir.

1998 yılında Majidi Cennetin Çocukları adlı filmi yönetti ve En İyi Yabancı Film Dalı’nda ve Akademi Ödülü’ne aday gösterilmiştir. Bu film Akademi Ödülüne aday olan ilk İran filmi olması açısından da önemlidir. Majid Majidi Çin’in başkenti Pekin’de düzenlenen 2008 Yaz Olimpiyatlarına hazırlık olarak Pekin şehrini tanıtmak için bir belgesel film hazırlamıştır. Majidi, Pekin hükümeti tarafından davet edilen beş uluslararası film yönetmenlerinden biriydi. Majidi’nin de belirttiği gibi: “İran sineması,

<sup>62</sup>Rastekar, Reza (2006). **Der Galemro Eshg. Tehran** 2005: Gaside Sara Yayınları., s. 196.

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.”

Majid Majidi sinemasının en önemli özelliği kendisinin de bir röportajında söylediği gibi, onun insan fitratı üzerine yaptığı sanatsal araştırmadır. Doğu'ya ait bir aşk hikâyesi olan Baran (2001) ve kör bir çocuk üzerinden insan denen varlık üzerine derin bir tefekkür olan Rang-e khoda (Cennet'in Rengi - 1999) ile 1997 yılında çekilen Bacheha-Ye Aseman (Cennet'in Çocukları) ve 2005 yılı yapımı Beed-e majnoon (Söğüt Ağacı) en önemli filmlerindedir.

Majidi filmlerinde en küçük ayrıntıları hiç kaçırmadan dramatik bir şekilde işlemektedir. Ahlakı ve düşündüğü bütün duyguları zekice bir kurguyla beyaz perdeye aktarmaktadır. Filmlerinde saklı kalmış duyguları, gizemi ve İran'ın bütün mitlerini kusursuzca düşündürmeye dayalı bir dille insan zihnine göndermede bulunuyor -ki bunu başaran bazı Uzakdoğu filmleri, Rus filmleri vb.- dinginlik, sadelik ve görsel bir tat isteyen herkes onun filmlerini izlemelidir.

Enes Özel sinema eleştirmenine göre; Majid Majidi halktan yana bir yönetmendir. Çok iyi bir gözlemcidir ve halkıyla kuvvetli bir aidiyet bağı kurmuştur. Onun filmlerini coğrafyasından ve o coğrafyada yaşayan insanlardan koparmak neredeyse imkânsızdır. Kime bakıyorsa, kime yönelmişse ona duyduğu sevgi açıkça filmlerinde hissedilmektedir. Bu nedenle filmleri seyirciye kuvvetli bir sahiçilik hissi vermektedir. Seyirci hikâyesini anlattığı insanların büsbütün var olduğunu hiç zorluk çekmeden kabul etmektedir. Hatta bu duygu sayesinde yer yer bir belgesel izliyormuş gibi bile hissedilmektedir. Bu durum yönetmen mizahı kullanırken ve oyuncular abartılı jest ve mimiklerle oynarken bile değişmemektedir. Hatta hikâye inandırıcılığını kaybetmeye başlasa bile karakterlerin gerçekliği hikâyeyi ayakta tutmaya yetmektedir.

Örneğin, Majidi'de Reha Erdem'in steril köylülerine rastlamak pek de mümkün değil; çünkü o taşrayı bir fantezya olarak kurmamaktadır. Onun taşrasında şiirsel eştirilmiş ve yönetmenin keyfine göre biçimlendirilmiş duyguları yoktur. Onun taşrasında büyük duyguların insanları yerine sıradan duyguların sıradan insanları vardır. Belki Türk sinemasında bu açıdan duygudaşı Ahmet Uluçay'dır. Bunun sebebi ikisinin de yaşadığı topraklarla kurdukları sahici bağ, insanlarıyla ve gerçeklikle ilişkilidir. Majid Majidi taşralı sıradan insana yönelmiş bir yönetmendir. En son filmi Serçelerin Şarkısı'nda (Avaze Gonjeshk-ha, 2008) Kerim'in gündelik hayatını, geçim derdini, ailesiyle yaşantısını dertlerini anlatmaktadır. Her filminde olduğu gibi bu gündelik dertlerin altından bambaşka bir dünya ortaya çıkmakta ve gündelik gerçekliğe hep bu derinden derine ilerleyen motifle anlam kazandırmaktadır. Cennetin Rengi (Rang-e Khoda, 1999) filmindeki kör Muhammed, ustası marangozla konuşurken "Allah'ı hissetmekten" bahsetmiştir. İşte Majid Majidi filmlerinde yüzeyde ilerleyen hikâyeye ne ve kim üzerine olursa olsun, derinde bu hikâyenin işaret ettiği temel konu da budur aslında: Allah'ı hissetmek. Majid Majidi sıradan insanların Allah'ı hissetme anlarına, o aydınlanma anlarına bakan bir yönetmendir. Kamerası ilahi parıltılarla ışıldayan bu anların peşinde, ilahi olanı gündeliğin içindeki ufak ayrıntılarda bulmakta, aşkın olanı orada tecrübe etmektedir. Örneğin Baran'da (2001) Latif Allah'ı sevdiği kızda ve sevdiği kızla hissederken, Cennetin Rengi'nde Muhammed parmaklarıyla doğaya dokunarak Allah'ı hissetmekte ve onunla konuşmaktadır.<sup>63</sup>

Majidi'nin ünlü bir yönetmen olmasını sağlayan başka bir özelliği de çok kuvvetli bir yönetmenlik sezgisine sahip olmasıdır. İnanılmaz bir göz ve müthiş bir imgeleme hepsi de başlı başına bir anlam derinliğine sahip sahneler ortaya çıkarmıştır. Cennetin Çocukları'nda (Bacheha-Ye Aseman, 1997) ayaklarını havuza sokmuş çocukların ayakları etrafında gezinen balıklar imgesi gibi, kuvvetli anlatım gücüne sahip imgelerden Serçelerin Şarkısı filminde de bolca bulunmaktadır. Örneğin, Kerim'in çorak kararmış bir tarlayı sırtında mavi bir kapı taşıyarak geçtiği sahne sinema tarihine geçecek niteliktedir. Özellikle kullanılan uçan kamera (İng. Fly-cam) bu sahnede yaşanan sinemasal deneyimin aşkınlaşmasını sağlayan önemli bir unsur olmuştur. İlahi bir bakış gibi Kerim'in üzerinden onu küçücük bırakarak geçen kamera, artık gösterdiğinden fazlasına işaret eder hale gelmiştir. Buna benzer filmin bütünlüğü içinde

<sup>63</sup> Enes Özel, "Serçelerin Şarkısı Adaleti Söylüyor" <http://www.kafaayari.com/?p=619>. 20.04.2013

iğreti durmayan ama artık o bütünlüğü aşarak tek başlarına kuvvetli şiirsel imgeler haline gelen pek çok sahne mevcuttur.

Majid Majidi, dünyada işçi sınıfın sorunlarını merkezine alan bir sinema dili oluşturup, görselini ya da alışılmış toplumcu gerçekçi sinema kalıplarının içinde kullanmayan yönetmenlerin en önde gelenlerindedir. Kırsal alandaki emekçilerin sorunlarına eğilen tek sinemacı olma ihtimali ise kuvvetle muhtemeldir. Majidi yoksulluk ve gerçekliği filmlerinde işlediğini bir söyleşide şöyle anlatmaktadır: “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 insaniyet 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. Filmlerimde Sadece gerçeği anlatmıyorum. Filmlerde bu gerçekçiliğin arkasında insanla tabiat arasındaki latif ilişki anlatılmaktadır. Her zaman gerçekliğin arkasındaki güzelliği, inceliği, insanlığı göstermeye çalışıyorum. Cennetin Rengi gibi. Muhammed kör bir çocuk ama tabiat ile o kadar iyi bir ilişki kuruyor ki, güzelliği o kadar iyi hissediyor ki. O gerçekçiliğin arkasında da bu güzelliği iletme istiyorum.”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup>“Gerçekliğin-Arkasındaki-Güzelliği-Göstermek-Istiyorum” <http://www.hayalperdesi.net>. 03.30.2013

Majidi filmlerinde orta sınıf ve işçi çerçevesinde gelişen dramatik yapısının yanı sıra, her fırsatta kunduracılara, inşaat işçilerinden küçük esnafa kadar her türlü emekçiye değmeden edememektedir. Fakat bu değiniler, motif olmaktan çok öte, hepsi bir işleve sahip olmaktadır. ‘Cennetin Çocukları’nın (“Bacheha-Ye Aseman”) açılışında, zanaatını ibadet edermişçesine yapan yaşlı bir kunduracının yakın planda ellerini bir süre izleriz. Yönetmen bu açılışla emekçiyi kutsamıştır adeta. Ağır ağır geniş açığa geçtiğimizde ise, filmin eksen karakterlerden birinin bir ayakkabı tamir ettirmekte olduğunu görmekteyiz. Zaten bu ayakkabı da, filmin temel problematiğinin ateşleyicisi olmuştur. Tamir ettirdiği ablasının ayakkabısını, bakkaldan alışveriş ettiği sırada eskiciye kaptıran evin küçük oğlu, kız kardeşine kendi ayakkabılarını vererek kaybı örtbas etmeye çalışmıştır.<sup>65</sup>

“Cennetin Çocukları” ile “Serçelerin Şarkısı” filmlerinin olay örgüsünün ana düğümünü atan bu olaylar hemen hemen aynıdır. Şöyle ki; “Serçelerin Şarkısının başında da, evin küçük oğlu, ablasının işitme cihazını su deposuna düşürür, sigortası olamayan baba, bozulan işitme cihazının yenisini devletten temin edememesi yetmezmiş gibi, üstüne bir de çalıştığı deve kuşu çiftliğindeki bir hayvanı kaçırmayı yüzünden işinden atılmıştır. Para kazanmak zorunda olan babanın başına daha türlü türlü belalar gelecektir. “Cennetin Çocuklarındaki fitili tutuşturan ayakkabı yerini işitme cihazına bırakmıştır. Aynı zamanda ayakkabı da, işitme cihazı da çocukların okul hayatını sekteye uğratan mahrumiyet eşyalarıdır. “Cennetin Çocuklarında, çocuklar okula tek çift ayakkabıyı vardiyalı kullanarak gitmek zorunda kalırken; “Serçelerin Şarkısı”nda abla, suya düşen işitme cihazının bozulması dolayısıyla sınavlara giremez.

Majid Majidi , “Serçelerin Şarkısındaki gibi kısmen gerçi baba sürekli çalışma halindedir bu filmde de- ya da “Baran” (2001) örneğinde olduğu gibi tamamıyla bir iş sahasında geçmiştir. Bir şantiyede yaşananları konu edinen “Baran”da kaçak işçi ve iş kazası, ilk bakışta önemsiz bir detay gibi gözükse de, sonradan hikayenin açmazlarına eklenilerek, tekrar uç verir, sorunun öneminin altı kalınca çizilmiş olur böylece. “Serçelerin Şarkısında da, sosyal güvencesiz baba, işten çıkarılmasına ses çıkaramaz,

---

<sup>65</sup><http://www.cinemafirozeh.com/04.05.2012>

işitme cihazı için de başka çarelere başvurmak zorunda kalır. Filimde sınıfsal olarak gelişmemiş Doğu ülkelerinde, olağan addedilen sigortasız çalıştırılma, akışın en önemli sebebi ve kaynağı olmuştur.

Kaderin küçümsenmeyecek denli önemli bir rol üstlendiği Majidi sinemasında, bir tek yoksulluğun kader olamayacağı her fırsatta dile getirilmektedir. Karakterler her şeye boyun eğebilirler, ama yoksulluk karşısında hep dik dururlar. Bununla birlikte, yönetmen sistemin yol açtığı gelir adaletsizliğine de dikkat çekmekten de imtina etmez. Bu eleştirel boyut kamerasını yine sivrilmez, her zamanki olağan olay akışı içinde, farkına varmaksızın geliştirir. Majidi “Serçelerin Şarkısı” ve “Cennetin Çocukları”nda, ailenin reisin daha fazla para kazanma umuduyla adım attığı Tahran -yani modern İran-vasıtasıyla bir mukayese yaptırmaktadır. Gerçek İran Majidi’nin gösterdiği özetle, Tahran sadece vitrindir.

Aile Majidi sinemasının en önemli öznesidir. Babasını genç yaşta kaybeden yönetmen için ‘baba ile evlatları’ arasındaki ilişkinin önemi bir başkadır. “Baran”da esrarlı Afgan çaycı, babasının inşaattan düşmesi üzerine ailenin yükünü şantiyede çay dağıtarak devralırken; “Serçelerin Şarkısı”nda babası göçük altında kalan evin küçük oğlu, yevmiyeye gitmeye başlar. Baba’nın koruyucu güdüsünün yanında çocuk ruhunun gücüne inancının tam olduğunu söyler yönetmen bir nevi. “Serçelerin Şarkısı”nda, fakir ailenin kızı, kör olan babasının satış yapmasına yardımcı olur. “Cennetin Rengi”nde (“Rang-e khoda”, 1999) ise babasına gerçeği gösteren, kör olmasına rağmen, tanıdık bir deyişle söylemek gerekirse, gönül gözüyle görebilen çocuktur. Benzer motiflere “Baba” (“Pedar”, 1996) filminde de çokça rastlayabilirsiniz. Bütün film isminden de anlaşılacağı üzere, baba-evlat ilişkisi üzerinden kurgulanmıştır.

Majid Majidi sinemasında, Türkiye’de benzer bir iş yapmaya soyunan ünlü yönetmen ve oyuncu Yılmaz Güney’in izini sürmek mümkündür. Özellikle, yönetmenin çok öne çıkan filmlerinden olmayan, “Cennetin Rengi”, “Baba” ve son dönemde yaptığı “Serçelerin Şarkısı” kırsaldaki mucize arayışı, “Umut”u (1970) dahası Yılmaz Güney sinemasının kodlarını çağrıştırmaktadır. Majidi yalnızca “Umut”taki pesimist -bence gerçekçi olan- atmosferi tasavvufi bir anlayışla yoğurmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

başta olmak üzere, toplumsal gerçekçi sinemanın dışavurumundan çok ayrı, içsel, kendine dönlü, ilgi gözetmeksizin yakılan bir türkü gibidir. <sup>66</sup>

## 2.2. MAJİDİ'NİN FİMLERİNDE SİNEMASAL ANLATI YAPILARI

Sinema sanatının insanları eğlendirme amacının dışında, estetik, politik ve toplumsal işlevleri olduğu bilinmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında baş döndürücü bir değişim ve gelişim yaşayan sinema günümüzde çok büyük bir endüstri haline gelmiş ve filmlerde anlam ve anlatımı kurarken kültürün temel taşıyıcısı olmuştur. Günümüz sinema sanatında en sıradan belgeselden, en gerçekçi filme kadar konu ve içeriğin estetik biçimde aktarılma kaygısı tüm dünya sinemalarında ön plana çıkmaktadır. Jean Mitry güzel filmi şöyle tanımlamıştır; “Sinema sanatının temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge-söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir”.<sup>67</sup> Bu bağlamda filme özgü güzellik, öykünün içeriğiyle estetik biçimi arasında kurulan dengede birbirini başarıyla bütünlemelidir. Görüntüler ister objektif ve belgesel nitelikte olsun, isterse yönetmenin sunduğu kurmaca bir dünya olsun, perde de izlenen her şey belli bir bakış açısının ürünüdür. Yönetmenin filmsel anlamı kurarken seçtiği dünya görüşü, çevresine ve olaylara nasıl baktığı, filmsel anlatımı kurarken seçtiği konu, kamera, ses, renk ve aydınlatma düzenlemeleri, simgesel anlatımları öznel ve dolayısıyla ideolojiktir. Sinema böylece bir kültürdeki egemen ideolojiyi sürdürebilir ya da tam karşısında eleştirel durabilir. Bu imgelere dayanan anlamlı görsel dil, sinemayla hayatı yeniden oluştururken, karşımıza birçok filmsel temel öğeyi de çıkarmaktadır. Örneğin sinema alanında yapısalcı bir çalışma örneği olarak Dizisel ve Dizimsel yöntemle film çözümlemeleri çok sık başvuru alan yöntemlerdendir. Filmin doğal sentaksında yer alan yapı birimleri; çekim, sahne, sekans ve bölüm ile bunların anlamlı bütün oluşturmak için eklememeleri, diğer deyişle dizimleri sinema diline dramatik katkılar getirmektedir.

---

<sup>66</sup>Ercan Dalkılıç, “Emeği-Ve- Emekçiyi- Kutsayan-Bir –Sinemacı” <http://www.tersninja.com>. 07.09.2012.

<sup>67</sup>Adanır Oğuz (2006) **Kültür-Politika ve Sinema,Yay.** Kitapyurdu, s. 126



### 2.2.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE METODOLOJİ

Gösterge ve gösterge sistemlerini konu edinen, bu sistemlerin anlamın kuruluşundaki rollerini inceleyen göstergebilimin tarihini insanlık tarihi ile başlatmak mümkünse de bu alandaki çalışmalar 20.yüzyıl ile birlikte hız kazanmıştır. Ancak Saussure ile başlayan ilk dönem göstergebilimsel çözümlerler, kullandığımız eklemli ve doğal dil, gösterge dizgeleri içinde en belirgin ve en düzenli iletişim dizgesi olduğundan sonraları göstergebilimi içine alan bir bilim olur, göstergebilim yapısal dilbilimin uygulama ve inceleme yöntemlerini benimser ama terim olarak içerdiği göstergenin gerekliliğini yadsır.<sup>68</sup> Böyle bir anlayış dilsel bağlamda olmayan göstergebilim türlerinin varlığını yadsımaktadır. Ancak göstergebilim kendi geliştirdiği modelleri diğer insan bilimlerine sunarak sinema filmleri, dramalar, haber programları, reklâmlar gibi pek çok alan göstergebilimsel çözümlerlere yeni alan açmasını sağlamıştır.<sup>69</sup>

Saussure gibi yalnızca kullanılan dilin içindeki gösterge dizgelerini değil de dil dışı gösterge dizgelerinin de incelenmesini isteyen Greimas, aynı zamanda Propp'un yazınsal ürünlere uyguladığı yapısalci biçimsel yaklaşımı da daha da ilerleterek eyleyensel örnekçeyi ortaya çıkarmıştır. Günümüzde de bu eyleyensel örnekçe yalnızca yazınsal metinlere değil, film ve TV reklâmları gibi görsel metinlere de uygulanmaktadır.

Greimas'ın, Saussure ve Propp'a ilişkin iki artı özelliği vardır. İlki; Saussure'un, gösterge: gösteren/gösterilen kuramını gösterge: anlatım/içerik biçiminde geliştirerek görüntülü ya da yazılı tüm metinlere uygulanmasını kolaylaştırmıştır. İkincisi ise; Akbulut'un da belirlediği üzere, Propp'un olağanüstü halk masallarını inceleyerek geliştirdiği biçimci yaklaşımı geliştirerek anlatıların çeşitli de olsa, gerçekte değişmez nitelikte ortak kalıplardan/işlevlerden oluştuğunu savunmasıdır<sup>70</sup>. Propp'un 31 işlevde topladığı anlatı fonksiyonlarını önce 20'ye daha sonra da 4 temel kavrama indirir;

---

<sup>68</sup>Bağder Öztin, Duygu (1999). **Sinema Göstergebilimi**. Dilbilim Araştırmaları, s. 143.

<sup>69</sup> Parsa, Seyide&Parsa Alev Fatoş (2004). **Göstergebilim Çözümlerleri**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s. 89.

<sup>70</sup> Akbulut, Hasan (2002). **Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi**. Kilad, Yıl:1, Sayı:2, Güz, s. 66.

sözleşme, sınama, yer değiştirme, iletişim, eyleyen sayısı ise 6'dır; gönderen, nesne, gönderilen, yardım eden, özne, engelleyen.<sup>71</sup>

Tezde Saussure'un dilbilimini ve Propp'un Anlatı bilimini daha da geliştiren Greimas'ın eyleyensel örnekçesini göstergebilimsel çözümleme yöntemi kabul etmiştir. Ardından da Majid Majidi'nin filmlerinin anlatı yapısını çözümlemek için eyleyensel örnekçeyi kullanmıştır. Filmin çözümlemesine geçmeden önce ilk bölümde, Saussure göstergebilim anlayışı, Propp'un Anlatı bilimi ve çözümleme yöntemi ve Greimas'ın, Saussure'un göstergebilimsel anlayışına ve Propp'un Anlatı bilimine katkıları tartışılmakta, Greimas'ın ortaya koyduğu eyleyensel örnekçesi irdelenmektedir.

### 2.2.2. Göstergebilim ve Ferdinand de Saussure

Göstergebilim, eski Yunancada gösterge anlamına gelen semeion ile bilim anlamına gelen logos sözcüğünün birleşmesiyle meydana gelmiştir ve en genel anlamıyla iletişim amaçlı her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen anlamında kullanılmaktadır.<sup>72</sup> Bu bağlamda göstergebilim iletişim için kullanılan her şeyin; diller, sözcükler, görüntüler, trafik işaretleri, sesler, çiçekler, müzik, flamalar, reklâm afişleri, moda mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, tıbbi belirtiler vb. gibi pek çok şeyin incelenmesidir.<sup>73</sup> Daha yalın bir anlatımla göstergebilim, insanın içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model, bir örnekçe geliştirir, bu çerçevede çevresini anlamaya çalışan herkes gösterge avcısıdır.

Çevresinde olan biteni göstergebilimle anlamlandırma yolunu seçen homo semioticus sınıflandırma ve anlamlandırma eylemini bir benlik sunumu olarak yapar. Göstergebilimin bu yapısı, insan eylemleri ya da ürünleri, anlam ürettiği ve gösterge işlevi gördükleri sürece, temelde bu anlama olanak sağlayan bir uzlaşma ve ayrımlar dizgesi olması gerektiği varsayımına dayanır.<sup>74</sup>

İnsan eylemi veya ürünlerinin anlam üretmesi ve bunların gösterge işlevi

---

<sup>71</sup> Gündeş Simten (2003). **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul: İnkilap Yayınları, s. 56.

<sup>72</sup> Güçlü, Abdulkaki v.d (2002). **Felsefe Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

<sup>73</sup> Rifat Mehmet (1992). **Göstergebilimin ABC'si**, İstanbul: Mavi Yayınları.

<sup>74</sup> Culler Jonathan (1985). **Saussure**, Çev., Nihal Akbulut, İstanbul: Afa Yayınları.

görmesi, bu göstergelerin anlama olanak sağlaması için uzlaşa ve ayrımlar dizgesi olması gerektiğinden yola çıkarak şunları söyleyebiliriz; göstergebilimin merkezinde göstergeler vardır ve göstergelerin de üç önemli özelliği vardır . a-Gösterge, insan tarafından inşa edilir ve yalnızca onu kullananlarca anlamlandırılır. b-Kodlar ve sistemler, göstergeler tarafından sınıflandırılır ve anlamlandırılırlar. c-Kodlar ve göstergeler, içinden çıktığı kültür tarafından anlamlandırılır ve sınıflandırılırlar.<sup>75</sup>

İlkçağ Yunan felsefesinden başlayarak, Stoacılar'dan ortaçağın skolâstik düşünürlerine değin pek çok felsefeci göstergelerin ne olduğuna ve anlamlarına dair görüşler ileri sürmelerine karşın göstergebilim terimi ilk olarak İngiliz filozof John Locke tarafından kullanılmıştır . John Locke dört kitaptan oluşan *An Essay Concerning Human Understanding - İnsan Anlayışı Üzerine Bir Deneme-* adlı yapıtında göstergeye de yer vermiş ve göstergeler öğretisi anlamına gelen semeiotike terimini kullanmıştır.

Göstergebilime daha sistemli yaklaşan ve onu bir çözümleme yöntemi olarak geliştiren kişilerin başında Ferdinand de Saussure gelir. Saussure öldükten sonra öğrencileri tarafından ders notlarına dayanılarak yayınlanan *Cours de Generale-Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı yapıtında Saussure, dilleri dilbilimin inceleme alanına alırken, dil dışındaki göstergelerin işleyişini araştırarak bir bilim dalının kurulmasını öngörür ve bu bilim dalını Fransızca *semiologie* terimiyle adlandırır . Saussure göre göstergebilim, diğer iletişim dizgelerini (dil dışı) ve dil bilimi de içine alan bir bilimdir. Bu bağlamda ise şu denilebilir; dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır dilsiz alfabetiyle, simgesel törenler ile incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandıkları işaretler ile vb., karşılaştırılabilir, yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir . Çünkü Saussure göre dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyen, bir kavramla bir işitimi birleştirir.<sup>76</sup> Saussure'un örneği ile açıklayacak olursak; Latince *arbor* sözcüğünün anlamını aradığımızda da, Latincenin ağaç kavramını belirtmek için kullandığı sözcüğü bulmaya çalıştığımızda da, ancak dilin onayladığı yaklaşımların gerçekliğe uygun düştüğünü görürüz . Bu yüzden İngilizce ağaç kelimesinin karşılığı olan *tree* veyahut Latince *arbor* kelimesi hiçbir zaman bir Türk tarafından anlaşılabilir (eğer anlamını bilmiyorsa). Çünkü ağaç

---

<sup>75</sup>Fiske John (1982). *Introduction To Communucitaion Studies*, USA: Mehhuen Co.Ltd.

<sup>76</sup>Saussure Ferdinand (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev., Berke Vardar, Ankara:Birey ve Toplum Yayınları.

kelimesinin İngilizce işitim imgesi t-r-e-e Türkçe de herhangi bir şeye karşılık gelmemektedir. Dolayısıyla bu kelime Türkçe konuşan biri için her hangi bir kavrama karşılık gelmeyecektir. Bu yüzden Saussure anlamın eşit etkide iki özellik arasındaki ilişki olduğunu savunmuştur, bir yandan nesnelere, düşünceler vb, diğer yandan da onları simgeleyen dil. Örneğin, dilden önce taş, kaya ve maden ayrımı yoktur ama biz bütünü, taş sınıfı, kaya sınıfı, maden sınıfı olarak birimlere ayırırız ve böylece dünyayı kavranılır, anlaşılır hale sokarız.<sup>77</sup>

Saussure'de işitim imgesi ve kavram arasındaki ilişki kadar bir başka önemli olan görüş, kavramların bağıntılarından dolayı anlamlı olması ve temel ilişkinin karşıtlığa dayanmasıdır. Bu nedenle yoksul bulunmadıkça varsıl hiçbir şey anlatmaz ya da mutsuz yoksa mutlu anlamlı olmaz. Bu bağlamda gösteren ve gösterilen terimlerinin hem kendi aralarındaki, hem de bütünü kurdukları karşıtlığı belirtmek gerekir . Saussure'ün dilsel göstergesini özetleyecek olursak ; dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyi, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Her gösterge görüntü, nesne ve sesteki oluşan gösteren ile temsil ettiği kavram olan gösterilenden oluşmaktadır.

<b>İşitim simgesi</b> (Gösteren)	<b>A-ğ-a-ç</b>
<b>Kavram</b> (Gösterilen)	<b>Ağaç Kavramı</b>

**Şema 1: Saussure'ün Gösterge ve Ağaç Simgesi**<sup>78</sup>

Saussure'ün göstergebilimini gösterge: gösteren/gösterilen kavramları bağlamında biraz daha detaylandırarak olursak; her gösterge bir gösteren bir de gösterilenden kuruludur, görüntü, nesne ve ses gösteren (gösterenin fiziksel boyutu) ile

<sup>77</sup>Yengin, Hülya (1996). **Medyanın Dili**. İstanbul: Der Yayınları.

<sup>78</sup>Saussure Ferdinand (1985). **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev., Berke Vardar, Ankara:Birey ve Toplum Yayınları.

temsil ettiği kavram yani gösterilenden (gösterenin kavramsal boyutu) oluşmaktadır.<sup>79</sup>

Gösterilen ise; bir nesne değil, nesnenin zihinsel bir tasarımıdır . Örneğin Ağaç kelimesini ele alırsak, gösterilen ağaç kelimesinin kendisi değil onun zihinsel imgesidir.<sup>80</sup>

Gösteren ise; belli bir düşünceyi belli bir anlamı dile getirmek amacıyla kullanılan sözcük ya da sözcük öbeği olarak tanımlanmaktadır ve gösterenin özniteliği de tıpkı gösterilen de olduğu gibi, bağlantısal bir ögedir . Gösterge, gösterilen ve gösteren kavramlarını bir örnekle bir arada toparlayacak olursak <sup>81</sup>; KEDİ sözcüğünü ele alalım; Gösterge: “KEDİ” sözcüğu

Gösteren: “K-E-D-İ” ses dizisi

Gösterilen: “KEDİ” kategorisi olarak özetleyebiliriz.

Yazılı dilde KEDİ göstergesi dört harfin bir araya gelmesinden oluşan gösteren ve kedi sözcüğünün kendisi değil de onun zihinsel imgesi olan gösterilenden meydana gelmektedir. Gösterge dil ile ilgili bilimlerde, bir başka şeyin yerini tutabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren, belirten, anlamı olan her çeşit biçim, nesne, olgu, özetle; kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişimi sağlayan ve bir başka şeyi temsil eden her şeydir .

Yukarıdaki tanımdan yola çıkarak gösterge kavramının anlamını genişletecek olursak; insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller; Türkçe, Fransızca, İngilizce, Çince vb., çeşitli jestler; el-kol- baş hareketleri, sağır dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar; denizcilerin flamaları, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazı, resim, müzik, ses, görüntü, hareket gibi dizgeler belli kurallarla işleyen anlamlı bütündür, bu anlamlı bütünler de gösterge olarak adlandırılır .

---

<sup>79</sup>Barthes Roland (1993). **Göstergebilim Serüveni**. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<sup>80</sup>Yumlu Konca (1994). **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**, İzmir.

<sup>81</sup>Parsa Seyide ve Parsa Alev Fatoş (2004). **Göstergebilim Çözümleneleri**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Gösterge, gösterilen ve göstergeyi özetleyip aralarındaki ilişkiyi belirttikten sonra göstergenin iki özelliğine değinilirse (Saussure 1985: 73-76)<sup>82</sup>; 1-Göstergenin nedensizliği; göstergenin gösterenini ve gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Örneğin, kardeş kavramının kendisine gösterendik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizilişiyile hiçbir iç bağıntısı yoktur. Diller arasındaki ayrılıklar bunun birebir kanıtıdır. Öküz gösterileninin göstereni Fransa'da b-ö-f (boeuf) iken, Almanya'da o-k-s (ochs). 2-Gösterenin çizgiselliği; gösteren işitimsel nitelikli olduğundan yalnız zaman içinde yer alarak gerçekleşir ve zamandan kaynaklanan özellikler taşır.

### 2.2.3. Graimas ve Eyleysel Örnekçe

Aslen Litvanyalı olan Greimas, Paris göstergebilim okulunun en önemli temsilcilerindendir. Yapıtları; *Semantique Structurale* (Yapısal Anlambilimi, 1966), *Dusens* (Anlam Üstüne 1970, 1983), *Essais de Semantique Poetique* (Şiir Göstergebilimi Denemeleri, 1972), *Semiotique Et Sciences Sociales* (Göstergebilim ve Toplumsal Bilimler, 1976), *Maupassant, la Semiotque du Texte, Exercices Pratiques* (Maupassant, Metin Göstergebilimi, Uygulama Araştırmaları, 1976), *Semiotique. Dictionnaireraisonne de la Theorie Du Langage* (Göstergebilim. Dil Kuramının Açıklamalı Sözlüğü, 1979, 1986), *Introduction a l'analyse du Discours en Sciences* (Toplumbilimlerindeki Söylem Çözümlemesine Giriş, 1979), *Essas de Semiotique Des Passions* (Tutkuların Göstergebilimi Üstüne Denemeler, 1991), *Des Dieux Et Des Hommes* (Tanrılar ve İnsanlar Konusunda, 1985), ve *Del'imperfeciton'den* (Kusur Konusunda, 1987) oluşmaktadır<sup>83</sup>. Greimas ilk yapıtı *Semantique Structural-Yapısal Anlambilimi*'nde araştırmalarının odağına anlamı oturtarak göstergebilimi, insanın iç dünyasının ve insanın anlamı sorununu çözümlmeye yönelen, yani somut gerçeklikleri değil, insan düşüncesinin ve insan imgeleminin ürünü olan soyut yapıları araştıran bir bilim dalı biçiminde geliştirmek ister . Bu bağlamda göstergebilimi Saussure anlamda dilbilimin çerçevesinin dışına taşıyarak daha geniş bir perspektifte bakmasını sağlamıştır. Greimas bu yüzden dilbilimsel olmayan göstergebilimlerin varlığı üzerinde

---

<sup>82</sup>Saussure Ferdinand (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev., Berke Vardar, Ankara:Birey ve Toplum Yayınları, s. 73-76.

<sup>83</sup> Kiran, Ayşe ve Kiran, Zeynel (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*.Ankara: Seçkin Yayınları, s. 9.

durmakta ve çok geniş bir alandan, sözgelimi yazınsal ya da bilimsel bir metin, bir resim, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, bir film, bir reklâmdan, söz edilebileceğine işaret etmektedir .Greimas tüm metinlerde anlamın ortaya çıkışını sağlayan, tüm metinlerde ortak olan bir anlam ekseninin olduğunu ifade eder. Bu anlam eksenini oluşturan metindeki düzlemler ise<sup>84</sup>;

**Temel Anlamsal Boyut:** En derin yapıdır. Yaşam düzlemi ve karşıtlıkları içerir.

**Temel Anlamsal Boyut ve Söz Dizimsel Anlatı Boyutu:** Metnin derin yapısıdır. Yaşam düzlemindeki temel karşıtlıklarla hesaplaşır.

**Sözdizimsel Anlatı Boyutu ve Yüzeysel Boyut:** Metnin yapısıdır. Bir hesaplaşma bireysel bir yapıya dönüştürülür. Greimas'dan önce de genel olarak tüm metinlerde ama özellikle edebiyat metinlerinde hemen hemen iki anlamsal düzlemin bulunduğu ifade edilmiştir. Ancak Greimas'ın anlam düzlemlerine getirdiği en önemli yorumlardan birisi temel anlamsal boyut düzlemidir. Temel yapı ya da mantıksal anlamsal yapı diye adlandırılan düzey anlam evreninin en soyut, en derin düzeyidir . Greimas'ın üçüncü boyutu olan temel anlamsal boyut “öteki iki boyutun daha gerisinde yatan derin anlamdır. Bu boyutta metin, edebiyat dışındaki bazı dizgeler ile ilişki kurar.

Bu boyut, dünyayla ve yaşamla ilgilidir. Dünyadaki temel karşıtlıklar üzerine kuruludur. Her metin, hatta bir metnin içindeki her kesit, bazı temel karşıtlıklar üstüne kurulur ve bu temel karşıtlıkların değişimini ve dönüşümünü ele alır. Bu karşıtlıklar

Şemasını Greimas bir dörtgen olarak düşünür ve buna göstergebilimsel dörtgen adını verir” . Bir diğer anlatımla çözümlemenin bu üçüncü katmanında yapılacak ilk iş, anlam üretiminin temel yapılarını kavramaktır. Bu nedenle öncelikle temel söz dizimin gerçekleşmesini sağlayan ilişkiler belirlenir ve aralarındaki mantıksal dönüşümün nasıl gerçekleştiği araştırılır, daha doğrusu ilişkilerin-bağıntıların türleri-karşıtlık, çelişiklik, içerme mantıksal dönüşüme göre belirlenmeye çalışılır: değilleme, varlama, bu amaçla da model olarak hem ilişki türlerini hem de aralarındaki mantıksal dönüşümü gösteren göstergebilimsel dörtgene başvurulur. Göstergebilimsel dörtgendeki öğelerin birinden kalkılarak (genelde dörtgenin sol üst köşesindeki öge-yazarın notu) ve mantıksal işleme

---

<sup>84</sup>Akerson Erkman, Fatma (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

değilleme, evetleme, içirme izlenerek, karşıt, çelişik, içeren öğeler bulunabilir .

Eyleyensel örnekçeye geçmeden önce anlatının ne olduğuna ve anlatıdaki olaylar dizisinin ne olduğuna da bakalım. Anlatı; ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir; ya da başka anlatılarla ortak olan, çözümlenmeye açık bir yapıyı içermesidir<sup>85</sup>. Bir diğer tanımla, anlatı kavramı gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütündür, bu anlamda metin teriminin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır. Böylelikle her anlatı kalıbının kendine özgü bir yapısının olduğunu söyleyebiliriz. Herhangi bir anlatının oluşması için de en azından bir başlangıç durumu (başlangıç durumu) ile bir sonuç durumu (bir başka durum sözcüğü) ve bu iki durum arasındaki temel dönüşümü (edim sözcüğü) gerçekleştirecek bir dönüştürücü öznenin varlığı gerekir . Bu anlamda anlatı çözümlenmesinde yapılacak ilk iş, söz dizimsel işlevlerin, yani eyleyenlerin (Özne/Nesne; Gönderen/Gönderilen; Yardım eden/Karşı çıkan) yer aldığı ve en yalın sözdizimsel anlatı yapısı diye tanımlayabileceğimiz temel sözcükleri saptamaktır. Temel sözcükte en az iki eyleyen arasındaki ilişkiden doğar ve iki biçimde gerçekleşir: 1-Durum sözcüğü (özne ile nesne arasındaki ayrılık ya da birliktelik ilişkisi), 2-Edim sözcüğü (bir durum sözcüğünü bir başka durum sözcüğüne dönüştüren edimin bulunduğu sözcük) . Anlatıyı özetleyecek olursak; anlatı bir durumla başlar, neden sonuç modeline göre bir dizi değişiklik meydana gelir, anlatının sonucu olarak yeni bir durum meydana çıkar .

Yukarıda da görüldüğü gibi her hangi bir anlatının çözümlenebilmesi için onun anlatı programının çözümlenmesi gerekmektedir. Filmsel anlatının çözülmesi için de filmsel anlatının temel birimi olan göstergelerin birbirleriyle olan ilişki biçimlerinin ortaya çıkarılması gerekir<sup>86</sup>. Greimas'ın anlatı durumunun çözümlenmesi için açıkladığı süreç filmsel anlatının çözümlenmesi için de geçerlidir. Greimas'a göre anlatı durumu ise, başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecidir . Anlatı durumu da dört evre içerir: Eyletim, edinim, edim, yaptırım.

**1. Evre: Eyletim (Gönderme):** Herhangi bir anlatının ilk evresi olan eyletim, olaylar dizisinin oluşmaya başlama evresidir. Bu aşama genelde temel dönüşümü

---

<sup>85</sup> Parsa Seyide ve Parsa Alev Fatoş (2004). **Göstergibilim Çözümlenmeleri**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s. 93.

<sup>86</sup> Özden, Zafer (2000). **Film Eleştirisi**. İstanbul: Afa Yayınları, s. 123.



sağlayacak, olayın akışını yönlendirecek bir öznenin aranıp bulunmasıyla başlamaktadır. Kahramanı, özneyi (eyleyen) herhangi bir göreve gönderen ya da görevlendiren (eyleten) kişi vardır. Kahraman bu görevi her zaman zorla ya da bir başkasının önerisi ile yapmaz, bazen de kendi isteğiyle bu görevi üstlenir. Kısaca eyletim aşaması gönderen (eyleten) ile kahraman (özne, eyleyen) arasındaki ilişkidir. Gönderen belli bir programı uygulamak amacıyla bulduğu ya da bulacağı özneyi etkilemeye, inandırmaya çalışır ve böylece gönderenin eyletimiyle, yani özneyi manipüle etmeyi başararak eyletim evresi başlamış olur.

**2. Evre: Edinim (Yeterlilik, Güçlenme):** Birinci aşama gerçekleşirse, yani kahraman gönderenin programını uygulamayı kabullenmişse bazı yeteneklere doğuştan sahiptir, ya da sonradan çalışıp edinmesi gerekecektir. Bundan dolayı bu evre edinim (yeterlilik) olarak adlandırılmaktadır. Bu evrede artık gönderenin işlevi sona ermektedir. Kahraman (özne) gereken yetenekleri (belli şeyleri yapabilmeyi) bazı sınamalardan geçerek edinmeye çalışır. Kahramanın anlatı programının akışını sağlayacak temel dönüşümü yapabilmesi için, bu yetenekler ile donanması gereklidir. Bu yeteneklerden birisinin eksikliği kahramanın başarısızlığına neden olabilir. Kahraman gerekli yetenekleri edinirken, anlatı programı içine giren bazı kimselerden (yardım edenler) yardım görür, bazıları da (kötü adam ya da karşı çıkanlar) onu engellemeye çalışabilirler.

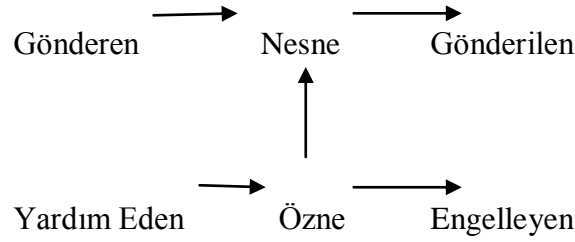
**3. Evre: Edim ( Gösterme):** Kahraman gerekli yetenekleri elde ettikten sonra anlatının asıl konusu olan eylemi yapmaya çıkabilir. Bu aşamadan sonra sonuca doğru dönüşümün gerçekleşeceği bir duruma yaklaşılmaktadır.

**4. Evre: Yaptırım (Teyit etme):** Bu evrede kahramanın yaptıkları, kendisini göreve gönderen tarafından değerlendirilir, takdir edilir. Burada kahraman başarıya ya da başarısızlığa göre ödüllendirilir ya da cezalandırılır.

Anlatı programının bu dört evresi yine bir anlatı olan sinemasal anlatının çözümlenmesinde kullanılabilir. Çünkü filmsel anlatımda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin kurulması filmsel anlamın üretilmesini sağlar. Greimas'ın göstergebilimsel çözümlenmesinin sinemaya uygulanmak üzere yukarıda yazılan anlatı programını esas alır. Greimas'a göre dil dışı göstergeler de çözümlenmelidir. Çünkü kullandığımız eklemli dilin göstergeleri gibi diğer dil dışı göstergelerde bir dildir. Bu

nedenle göstergebilimin nesnesi yalnızca kullandığımız eklemli dil değil, doğal dilin dışındaki dil dizgeleridir; müzik, sinema, moda, resim vb<sup>87</sup>. İnceleme konumuz olan Majidi'nin filmlerinde de bir sinema ürünü olması dolayısıyla sinemanın göstergebilime göre yeniden tanımlı yapacak olursak; sinema genel anlamda, dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim dizgesi ve bir sanat dilidir, dildir çünkü sinemanın kendine özgü anlatım yöntemleri, hatta dilbilgisi vardır .

Anlatının tanımlı ve anlatı programının ne olduğunu açıkladıktan sonra Greimas ve eyleysel örnekçeye geçebiliriz. Greimas eyleysel örnekçeyi Propp'tan esinlenerek hazırlamıştır. Greimas, Propp'un 31 işlevinden yola çıkmış, önce işlevleri 20'ye sonra da 4 temel kavrama indirmiştir; sözleşme, sına, yer değiştirme iletişim. Eyleyen sayısı ise 6'dır ve aralarındaki ilişkiler belirli bir çizeme uygundur. Böylesi bir çizim anlatısal bağlamda anlatı olasılıklarını tanımlar<sup>88</sup>.



Greimas'a göre işlevlerine göre oyuncular altı eyleyen işlevini yerine getirmektedir. Bir işleve indirgendiğinde oyuncuya eyleyen adı verilir. Altı eylem ise şu şekilde sıralanır ;

**Özne:** Eylem yapar.

**Nesne:** Eylemin konusudur.

**Gönderen:** Eylemi belirler, kökeninde yer alır.

<sup>87</sup>Bağder Öztin, Duygu (1999). **Sinema Göstergebilimi**. Dilbilim Araştırmaları, s. 143.

<sup>88</sup>Gündeş Simten (2003). **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul: İnkilap Yayınları, s. 56.

**Gönderilen:** Etkileri, eylemin sonuçlarını alır, kendisi için eylemin gerçekleştiği kişidir.

**Yardımcı:** Eyleme yardım eder.

**Engelleyici:** Eylemi engeller.

Ancak burada şu husus vurgulanmalıdır; eyleyen kavramı kişi kavramından çok daha geniştir; eyleyen insan da olabilir, nesne de, tekil de, çoğul da, somut da, soyut da olabilir . Burada özne ve nesne arasındaki eksen arayış ile ilgilidir. Gönderen ile gönderilen arasındaki eksen iletişim eksenidir .

#### **2.2.4. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi**

Kurmaca sinemada dramatik yapı oluşturulurken çekim, sahne ve sekans gibi bir dizi karmaşık ögeyle anlatı yapısı oluşturulmaktadır. Anlatısal herhangi bir metinde öyküleme, yani öyküdeki olaylar dizisinin ve verilerin seyirciye aktarılış biçimi son derece önemlidir. Bu bağlamda aslında her anlatı yapısı beş evre içermektedir (Kıran-Kıran 2003: 21-22)<sup>89</sup>. Bu evreler:

##### **1.Evre- Başlangıç Durumu**

##### **2. Evre- Dönüştürücü Öge**

##### **3. Evre- Eylemler Dizisi**

##### **4. Evre- Dengeleyici / Düzenleyici Öge**

##### **5. Evre- Bitiş durumu**

Anlatı programının bu beş evresi birbirine eklemlenen gerçek ya da düşsel olaylar dizisini (yani anlatının sentaksı, sözdizimi ve buna bağlı olarak da anlatının anlamını) anlatmaktadır. Bu da, anlatıda olay örgüsü içinde yer alan işlevlerdeki anlamı oluşturmaktadır. Filmi bu evreler aracılığıyla hatırlamakta yarar vardır.

---

<sup>89</sup>Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2003). **Yazınsal Okuma Süreçleri**. Ankara: Seçkin Yayınları, s. 21-22.

Göstergebilim her türlü anlamlı yapıyı incelemeye yönelik bir yöntem geliştirmiştir. Birçok değişik türden göstergebilim alanlarından söz edilebilir: mimari göstergebilim, tiyatro göstergebilimi, sinema gibi farklı alt alanları belirtebilir. Kurmaca her tür anlatsal yapı, anlam oluşumu, anlatı evreleri ve metnin derin işleyişi süreci göstergebilimle çözümlenerek ortaya konabilir. Bu güne kadar en çok yazınsal göstergebilim incelendiyse de, son dönemde görsel kültürün yükselişi ve imgelerin orijinallerinden daha ilginç hale gelmesiyle görsel göstergebilim yükselişe geçmiştir. Bu bağlamda her anlatı ve her metin üç düzeyde incelenebilir: Belli bütünlük içinde sunulan anlatı incelenir, metni oluşturan birimler arasındaki ilişkiler ortaya konur. Böylece yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru bir okuma süreci gerçekleşir. Bu okuma süreçlerinden yola çıkarak imgenin yapısı yeniden ortaya konmaya çalışılır ve dizisel aşamadan dizimsel aşamaya doğru bir sıra izlemeyi gerekli kılar.

Bu bölümde Saussure'un dilbilimini ve Propp'un anlatıbilimini daha da geliştiren Greimas'ın eyleyensel örnekçesini göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile Majid Majidi'nin beş filminin Beçehaye Asuman (Cennetin Çocukları; 1997), Rang-i Khoda (Allahın Rengi; 1999), Baran (Yağmur; 2001), Bide Majnoon (Söğüt; 2005), Avaze Gonçeşkha (Kuşların Sesi; 2008) anlatı yapısını çözümlemek için eyleyensel örnekçeyi kullanmıştır. Filmin çözümlemesine geçmeden önce ilk bölümde, Saussure göstergebilim anlayışı, Propp'un anlatıbilimi ve çözümleme yöntemi ve Greimas'ın, Saussure'ün göstergebilimsel anlayışına ve Propp'un anlatı bilimine katkıları tartışılmakta, Greimas'ın ortaya koyduğu eyleyensel örnekçesi irdelenmektedir.

### 3. BÖLÜM: MAJİDİ FİLMLERİNİN SİNEMASAL VE İDEOLOJİK ÇÖZÜMLENMESİ

#### 3.1. “CENNETİN RENGİ” (RANGE KHODA-1999)

##### 3.1.1 Filmin Künyesi ve Özeti

“Cennet’in Rengi” (Reng-e Khoda- 1999 ) filminin dizisel ve dizimsel kuramlara göre çözümlemesine geçmeden önce filmin kimliği ile ilgili bilgiler aşağıda yer almaktadır:

Orijinal Adı	Reng-e Khoda
Yönetmen	Majid Majidi
Senaryo	Majid Majidi
Görüntü Yönetmeni	Muhammad Davudi
Kurgu	Hassan hasandoost
Müzik	Alireza Kohandairy
Oyuncular	Hosein Mahjoob , Salameh Feyzi, Mohsen Ramezani, Elham Sherifi, Farahnaz Safari
Orijinal Dil	Farsça
Türü	Aile/Dram
Yapım Yılı	Iran, 1999

Ödüller: En İyi Yabancı Film / Boston Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri- Jüri Özel Ödülü, Genç Jüri Özel Ödülü / İzleyici Ödülü, Amerika Büyük Ödülü /En İyi Yabancı Film / Film San Diego Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri / En İyi Film / Best Fiction Film Award Çevre Filmleri Festivali-Fransa / Environmental Film Festival-France; En İyi Yönetmen / Best Director Isfahan-İran; En İyi Film / Crystal Simorgh for Best Film Fajr-İran.

Küçük Muhammed (Mohsen Ramezani) Tahran'da bir körler okulunda yatılı olarak eğitim görmektedir. Muhammed kör olarak doğmuştur ve kendi temiz yüreği ile kendi dünyasında diğerlerinin gözü olup da göremedikleri şeyleri çevresinde dokunarak ve işiterek anlamaya çalışmaktadır. Okulu yazın tatile girdiğinde babası (Hosein Mahjoob) onu almak ve köyüne götürmek üzere okula gelir. Muhammed'in annesi ölmüştür ve babası yeni bir evlilik planlamaktadır. Özürlü bir çocuğun evlilik planlarını bozacağından endişelenen baba sürekli olarak ondan kurtulmak istemektedir. Köyde ise Muhammed'i yazı birlikte geçirecekleri tatlı iki kız kardeş ve yaşlı ninesi (Salameh Feyzi) beklemektedir. Babası Muhammed'i köye getirdikten sonra, evlenmek istediği kadının ailesine onu istemeye gider. Aile kızı vermeye razı olur ve baba evlilik hazırlıklarını yapar. Oturduğu evi tamir eder ve Muhammed'i köyden uzak bir yerde, kör marangoz bir kişinin yanına meslek öğrenmesi için bırakır. Bir şekilde Muhammed'den ayrı kalmak ister. Muhammed'in ninesi bu karara karşıdır. Muhammed evden gittikten sonra ninesi o evde kalmak istemez ve evden gece vakti dışarı çıkar ama hastalanır ve bir kaç gün sonra ölür. Bu olaydan sonra kızın ailesi kızın evlenmesine razı olmazlar. Babası daha sonra Muhammed'i almak için ormana gider ve dönüşte yağmurlu bir gecede Muhammed ve babası köprüden geçerken nehrin içine düşerler ve Muhammed suda boğularak ölür.

### **3.1.2. Sinemasal Anlatı Evreleri**

Cennetin Rengi (1999) filminin konusu çözümleme kapsamı içerisinde anlatılmakta ve yapısal çözümlemesinde anlatı evreleri filmin olaylar dizisi, ana ve çerçeve öyküleri aşağıda açıklanmaktadır:

### **3.1.2.1. Evre: Başlangıç Durumu- Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır.**

Bu film zaman ve uzam olarak 1999 yılında Tahran’da ve İran’ın kuzeyinde bir köyde geçmektedir. Karakterlerin çoğu profesyonel olmayan sıradan hayatlar yaşayan insanlardır. Film, Tahran’da bir körler yatılı okulunda okuyan ve yaz tatiline hazırlanan öğrencilerin görüntüsüyle başlar. Film sekansla başlar. Açılış sekansının ilk görüntüsünde öğrencilerin eşyalarını toplamaları ve yarın ebeveynlerinin onları almaya gelmeleri anlatılmaktadır. Muhammed (Mohsen Ramezani), kız kardeşlerine ve ninesine aldığı hediyelik eşyaları öğretmeniyle konuşarak çantasına koymaktadır. Sabah olur ve öğrencilerin ebeveynleri onları almaya gelirler, ama Muhammed’in babası (Hosein Mahjoob), uzun bir bekleyiş sonunda gelmiştir ve okul müdüründen Muhammed’in orda kalmasını istemektedir. Okul müdürü bu teklifi kabul etmez. Muhammed ve babası Tahran’da alışveriş yaptıktan sonra, otobüsle köylerine dönerler. Muhammed’in annesi ölmüştür, kız kardeşleri ve ninesi onu beklemektedir. Babası diğer bir köyden bir kızla evlenmek istemektedir ve onu istemek için ailesini görmeye gider ve ailesi bu evliliğe razıdır, ancak babası evlenmek için bir kaç gün zaman ister. Muhammed’in babası evini tamir eder ve boyayarak yeniler.

### **3.1.2.2. Evre: Dönüştürücü Öge- Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder.**

1. Evre’de yapılması gereken kişilerin zamanın ve uzamın sergilenmesi, 2. Evre’de gerçekleşmektedir. Olaylar dizisinde düğümler ve çatışmalar bu aşamada filme yerleştirilir. Muhammed’in babası, Muhammed’in kör olmasından utanmaktadır. Onun diğer çocuklarla oynamasına ve onlarla okula gitmesine karşı çıkar. Muhammedi köyden uzaklaştırıp ve bir marangoz yanında çalışması için ninesini (Salameh Feyzi) ikna edemez. Bir akşam babası Muhammedi çarşıya çıkarma bahanesiyle evden uzaklaştırır. Babası onu ormanın ortasında bir kör marangozun yanına götürür. Muhammed orda kalmak istemez ve ağlamaya başlar. Ama babası onu bırakıp yalnız olarak eve döner. Muhammed’de marangoz ustasına şöyle söyler: “Kimse beni sevmiyor, Allah eğer beni sevseydi beni kör yaratmazdı”. Muhammed’i babası evden uzaklaştırınca her şeyi değişir ve yeni olaylara sebep olur.

### **3.1.2.3. Evre: Eylemler Dizisi- Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler**

İlerleyen olaylar dizisi eylem bölümüdür. Sergileme ve sonuç (filmin başı ile sonu) arasında ortada kalan gelişim sürecidir. Düz bir çizgi üzerinde yukarı doruk noktasına doğru ilerler. Bu arada araya başka çatışmalar, krizler konulur. Bu çatışmalar da çoğu kez kişinin kendi kendisiyle, bir grupla, doğal bir güçle ya da toplumdaki değer yargılarına karşı olabilir. Genellikle her alanda iki öykü çizgisi bulunmaktadır. İlki çerçeve öykü çizgisidir. Çerçeve öyküler anlatıda kısa ve bilgi verici bir iskelet kurarlar ve öykünün geri kalan büyük kısmını geriye dönüşler yaparak anlatırlar. Diğer ise, (olaylar dizisi ile oluşturulan) ana öykü çizgisidir ve filmde en büyük zaman dilimini alır.

Muhammedi babası evden uzaklaştırdıktan sonra, ninesi bu duruma üzülür ve Muhammed'i geri getirmesini ister. Babası Muhammedi geri getirmez. Ninesi bir yağmurlu gece evden çocuğu bulmaya çıkar, ama o yağmurlu ve soğuk gecede çamurlu suya düşer ve eve geri getirilir. Nine bu olaydan sonra hastalanır yatağa düşer ve her zaman yatakta dua etmektedir. Oğluna şöyle söyler: “Ben Muhammed için üzülüyorum, ben senin için daha çok üzülüyorum, Allah yardımcın olsun. Nine kaç gün sonra ölür ve toprağa verilir. Kızın ailesi bu olaydan sonra kızı ona vermeyeceklerinin haberini gönderirler. Baba bu olaya çok üzülür ve Muhammedi'yi getirmeye yola çıkar.

### **3.1.2.4. Evre: Dengeleyici Düzenleyici Öge- Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.**

Muhammed'in babası yaptıklarında pişmanlık duymaktadır. Vicdan azabı başlar ve Muhammedi eve geri getirmeye karar verir. Filmin son sekansı filmin doruk noktasıdır. Bu sekansta Muhammed bir nehrin içine düşer. Babası onu çıkarmak için nehre atlar. Ama Muhammedi çıkaramaz. Bu sekanstan doğanın kahrı ve babanın oğluna yardım edemeyişi, babanın vicdan azabı çekmesine neden olur. Filmin son sahnesinde, babası Muhammedi denizin sahilinde kucağına almıştır. Ama kargaların gökyüzü üzerinde uçmalarıyla, Muhammed'in ölümünü ve dünyanın onun yasını tutmasını göstermektedir.

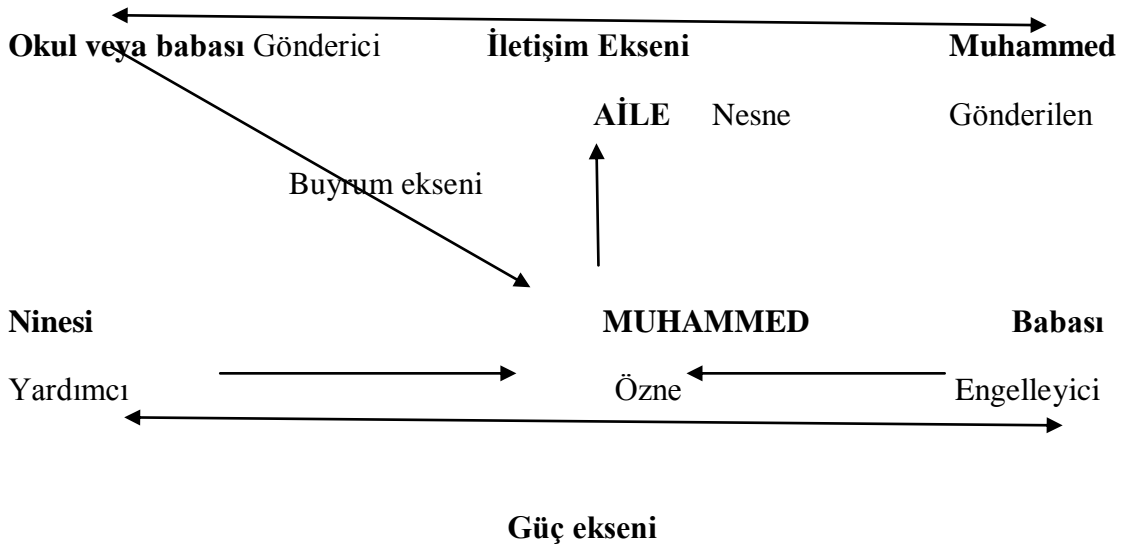


### 3.1.2.5. Evre: Bitiş Durumu- Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar.

Bu evrede artık denge yeniden kurulur, olaylar çözülür ve ucu açık kalmış hiçbir sorun bırakılmaz. Filmin bu son sahnesinde tüm olaylar ve krizler çözümlenir. Muhammed'in son sahnede elinin üzerine bir ışık düşer, bu ışık Muhammed'in ellerinin hala Allah'ın yarattığı her şeyi duyarak ve dokunarak hissetmesi ve 20'nci yüzyılda insanının hala göremediğini ima etmektedir.

### 3.1.3. Greimas'a göre Eyleysel Örnekçe

Greimas'ın çizdiği şema'da belirlediği kahramanlar üzerindeki karakterler, roller ve hareket alanlarını Cennet'in rengi (1999) filminde de görmek mümkündür.



Şema 2: Greimas'ın şemasının Cennet'in Rengi filmine uygulanması

Greimas, eyleyenlerin kendi aralarındaki etkileşimine bağlı olarak, onları dört anlam eksenine göre değerlendirir. Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Filmin iletişim ekseninde baba, eşini kaybettiği için yeni bir aile kurmak ister. Muhammed kör bir çocuktur. Babası, bu çocuğu hayatında çok fazla

sıkıntı olduğundan dolayı evden uzaklaştırmak ister. Özne ile nesnesi arasındaki etkileşim isteyim ekseninde yer almaktadır. Muhammed ise ailesi ile birlikte yaşamak istiyor ve onların yanında etrafındaki hayatı duyarak ve dokunarak anlamaktadır. Gönderen ile öznesi arasındaki buyrum eksenindedir. Muhammed babasının istemi ile aileden uzaklaştırılmaktadır. En son yardımcı, özne ve engelleyici arasında bir güç eksenini vardır. Yardımcı yani Muhammed'in ninesi, aileyi birlikte tutmaktadır. Öznenin hedefine ulaşmasını engelleyenler, yani babası, onu aileden uzaklaştırmak ister ama bu girişimi her şeyi alt üst eder. Bu eyleyenler arası ilişkiyi ortaya koyarken, öznenin hemen tüm eyleyenlerle ilişkide olduğu görülmektedir. Bu çok doğaldır, çünkü her eyleyen şeması özneye göre yapılandırılmaktadır.

#### 3.1.4. Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi

Filme yerleştirilen bu merkezi karşıtlıklar filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilmektedir. Dizisel çözümleme, söylemde yer alan birbirine karşıt bir dizi modeli incelemektedir. Çeşitli medya söylemlerinde de kullanılan bu karşıtlıkların belirlenmesi, ikinci anlamlandırma düzeyini, yani anlamın daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Anlatı örgüsü içerisinde anlam üretimi, geliştirilen karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır.

Cennetin Rengi filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Tablo-1'de gösterilmektedir.

Bireysel	Aile
Modern yaşam	Geleneksel yaşam
Köy	Kent
Din	Dinsizlik
Geleneksel değerler	Modern değerler
Maneviyat	Maddiyet
Toprak	Su
Canlılar	Cansızlar

Sevmek	Düşmanlık
İyi	Kötü

**Tablo 1: Dizisel Yapıda Ortaya Çıkan İkili Karşıtlıklar**

Film, Allah'ın görünmezliği temasını görmeyen bir çocuk üzerinden merkezinde işlemektedir. Bütün insanlığın görmeleri mümkün olmayan bu hedefe, doğruya yürümesi, kör bir çocuğun Allah'ın rengini aramasında, onun, dünyanın şeklini algılamak için kullanabildiği tek aracı olan elleri vasıtasıyla toprağı, yaprakları, eşyaları dokunarak Allah'ı görmeye çalışmasında vücut bulmuştur. Muhammed, Allah nasıl olup da kör çocukları diğer çocuklardan daha fazla sevdiğini anlayamadığını, okuldan alınıp bir kör marangozun yanına çalışmak için verildiği ilk gün yüksek sesle sorgulamaktadır. Muhammed şöyle söyler: eğer Allah beni çok seviyor, neden beni kör yaratmış” . Ondan kurtulmak isteyen babasının “ Eğer biz Allah'ın sevgili kullarıyız, bu çektiğimiz acılar ne içindir? Ne için eşim öldü, ne için kör bir çocuğa bir ömür boyu bakmak zorundayım?” diye soruşu arasında kurulan paralellik ile kör bir çocuğun hikâyesini konu almıştır.

Filmde ses efektlerine yapılan ayırım oldukça çok ilginç ve dikkat çekmektedir. Aynı ortamda Muhammed'le babasının farklı sesleri işitmesi, Muhammed ormanın neşeli, güzel seslerini duyarken, babasının korkunç, uğursuz sesler duyması, ses düzeyinde kurulan iyi-kötü karşıtlığı filme çok değer katmaktadır. Doğa, Muhammed'in ellerinde Allah'ı resmetmeye dönüşmektedir. Onun ağaçlarda, toprakta neler yazdığını okumaya çalışması, kuşların ne hakkında konuştuğunu yine aynı alfabeyi kullanarak anlamaya çalışması, elindeki bu yanıltıcı aracı her fırsatta yardıma çağırması ilginçtir.

### **3.1.5. Filmin Önemli Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi**

Afiş, fotoğraf, magazin reklamları vb. görsel göstergebilim alanına giren çalışmalarda, Roland Barthes'ın yaklaşımlarından söz etmek gerekmektedir. Barthes'ın görüntülerdeki anlamlandırma kuramında anahtar düşünce, anlamın düz anlam, yananlam boyutuna nasıl yayıldığıyla ilgilidir. Birinci düzlemdeki anlam boyutu olan düz anlamda, bir göstergede “kim” ya da “ne” gösterildiği belirlenirken, ikinci anlam

düz anlamı olarak görünenin altında görünmeyen anlamı ifade eden yan anlamda ise hangi değerler, kanaatler ve fikirlerin bulunduğu tespit edilmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Filmin Önemli Sahneleri	Ninenin yatakta tespih ile dua okuması	Ölüme ve sonraki dünyaya hazırlanmak
	Ormanda bilinmeyen bir hayvanın sesi	İçindeki kötülüğü
	Kargaların gökyüzünde uçuşu	Ölüm

### 3.2. “CENNETİN ÇOCUKLARI”(BECHEHA-YE ASUMAN – 1997 )

#### 3.2.1. Filmin Künyesi ve özeti

“Cennet’in Çocukları” (Becheha-Ye Asuman - 1997 ) filminin dizisel ve dizimsel kuramlara göre çözümlemesine geçmeden önce filmin kimliği ile ilgili bilgiler aşağıda yer almaktadır:

Orijinal Adı	Becheha-ye Asuman
Yönetmen	Majid Majidi
Senaryo	Majid Majidi
Görüntü Yönetmeni	Pervize Malekzaade
Kurgu	Pervize Malekzaade
Müzik	Keivan Jahanshahi
Oyuncular	Muhammed Amir Naji, Amir Farrokh, Hashemiyani, Bahare sedigi, Nafise -Mohammadi, Fereshte Sarabendi, Dariush Mokhtari
Orijinal Dil	Farsça
Türü	Aile/Dram
Yapım Yılı	Iran, 1997
Dağıtıcı Firma	Miramax Films
Yapımcı	Mohammed Esfandiyari, Amir Esfandiyari

Ödüller: Film 1998 yılında Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiştir (Bu ödüle aday gösterilen ilk İran filmi olmuştur). İran dışındaki ilk gösteriminin yapıldığı Montréal Film Festivali'nde ise FIPRESCI ödülü dahil 4 ödül kazanmıştır. Film çeşitli yarışma ve festivallerde toplam 10 ödül kazanmıştır.

Film, yoksul bir ailenin çocukları olan Ali (Amir Farrokh) ve Zehra (Bahare Sedigi) isimli iki küçük kardeşin öyküsünü anlatmaktadır. Ali Kız kardeşinin ayakkabılarını tamirciden getirirken kaybeder, bunu sadece kız kardeşine söyler ama anne (Fereshte Sarabendi) ve babasına (Muhammed Amir Naji) söylemez. Bunun nedeni babasının Zehra'ya yeni bir ayakkabı alması için parası yoktur. Zehra da okula gidecek başka bir ayakkabısı olmamasına için hem Ali'nin hem de babasının zor durumda kalmasını istemediğinden Ali ile bir anlaşma yapmaktadır. Hiç istemese de Ali'nin bez ayakkabılarını Zehra giyecek, sonra okul çıkışı koşarak gelip, ayakkabıları Ali'ye verecek ve ardından Ali okula gidecektir. Zehra her ne kadar okul çıkışında tüm gücüyle Ali ile buluşma yerlerine koşsa da, Ali yine de okula her defasında geç kalmaya ve okulun yöneticisiyle sorun yaşamaya başlar.

Bu durum uzun süre devam eder. Ali, okulda beden eğitimi öğretmeninin bahsettiği ödüllü kısa mesafe koşusuna katılmaya karar verir. Yarışmanın üçüncülük ödülü bir çift spor ayakkabıdır. Eğer üçüncü olursa ayakkabıyı alabilir ve kız ayakkabısıyla değiştirerek kardeşine ayakkabı hediye edebilir. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ama ayakkabıyı alamadığı için de çok üzgündür.

### **3.2.2. Sinemasal anlatı evreleri**

Cennetin Çocukları (1997) filminin konusu çözümlene kapsamı içerisinde anlatılmakta ve yapısal çözümlenmesinde anlatı evreleri filmin olaylar dizisi, ana ve çerçeve öyküleri aşağıda açıklanmaktadır:

### **3.2.2.1. Evre: Başlangıç Durumu- Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır.**

Bu film zaman ve uzam olarak 1997 yılında Tahran'ın Güneyinde fakir bir mahallede geçmektedir. Filmin karakterleri Majidi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi profesyonel olmayan ve gerçek hayatta yaşayan sıradan insanlardır.

Filmin ilk sahnesi küçük bir ayakkabı tamircisi dükkânında başlamaktadır. Tamirci eskimiş pembe rengi bir kız ayakkabısını tamir etmektedir. Ayakkabının tamiri bittikten sonra Ali tamir parasını verip, ayakkabıyı alır. Ali annesinin sipariş ettiği patatesleri almak için tanıdığı bir manavın önüne gelir ve patatesleri almadan önce elindeki poşeti (ayakkabılar onun içindedir) mağazanın önünde olan kutuların üzerine koyar. Ali mağazanın içinden patatesleri aldığı sırada yaşlı hurdacılık yapan bir kişi kutuların üzerindeki poşeti alır ve götürür. Ali patatesleri topladıktan sonra dükkân sahibine parasını veresiye yazmasını ister ve dışarı çıkıp poşeti koyduğu yerden almak istediği zaman orada bulamaz ve kız kardeşinin ayakkabılarını kaybeder.

### **3.2.2.2.Evre: Dönüştürücü Öğe- Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder**

1.Evre'de yapılması gereken kişilerin zamanın ve uzamın sergilenmesi, 2. Evre'de gerçekleşmektedir. Olaylar dizisinde düğümler ve çatışmalar bu aşamada filme yerleştirilir. Ali yoksul bir ailenin çocuğudur. Hayatlarını babası zorlanarak geçindirmektedir. Ali kız kardeşinin ayakkabılarını kaybeder ve bu durumu kimseye anlatamaz. Anlatmak istese de babasının ayakkabı alacak parası yoktur. Diğer bir yandan Ali'nin annesi hastadır ve ameliyat olması gerekmektedir. Ali olayı kız kardeşine anlatır ama Zehra ağlamaya başlar ve annesine anlatacağını söyler. Ali, Zehra'yı ikna etmeye çalışır ve annesine ve babasına anlatmamasını ister, çünkü söylese de babasının yeni bir ayakkabı alacak parası yoktur. Ali kendisinin yeni olan tükenmez kalemini Zehra'ya verir ve barışırlar. Onların bu küçük sırrı artık en büyük serüvenleri olacaktır.

### **3.2.2.3.Evre: Eylemler Dizisi- Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler**

İlerleyen olaylar dizisi eylem bölümüdür. Sergileme ve sonuç (filmin başı ile sonu) arasında ortada kalan gelişim sürecidir. Düz bir çizgi üzerinde yukarı doruk noktasına doğru ilerler. Bu arada araya başka çatışmalar, krizler konulur. Ali ve Zehra okula gitmek için ayakkabılarını değiştirerek giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkmakta ve Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını değiştirmektedirler. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalmaktadır ve bu yüzden azar işitmektedir. Bu sırada Zehra kendi ayakkabılarını okul içinde diğer bir kızın ayağında görmüştür. Zehra o kızı takip eder ve evlerini bulur ve daha sonra Ali ile beraber ayakkabılarını almaya gelirler, ama o kızın da yoksul bir aileden olduğunu ve dedesinin kör olduğunu görerek geri dönerler. Ali babasına yardım etmek ve para kazanmak için onunla beraber zengin mahallelere bahçivanlık için gitmektedir. Ali bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan koşu yarışmasına girmeye karar verir. Onun amacı üçüncü olup kazandığı ödülü başka bir kız ayakkabısıyla değiştirmektir. Filmin doruk noktası yarışmanın sona doğru Ali'nin birinci veya üçüncü olduğu zamandır. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ve başka bir ödül kazanır.

### **3.2.2.4.Evre: Dengeleyici Düzenleyici Öge- Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.**

Fedakâr Ali koşu yarışmasında birinci olur ama onun istediği üçüncü olmaktır ve spor ayakkabılarını kazanmaktır. Ali birinciliği kazanarak 2 haftalık bir tatil kazanmıştır, ama bu ödül onu hiç sevindirmemiştir. Ali yorgun ve üzgün eve döner. O sırada çocukların babası maaşını almıştır ve ev için erzak almaktadır. Önceden gördüğü bir güzel kız ayakkabısını kızına alır.

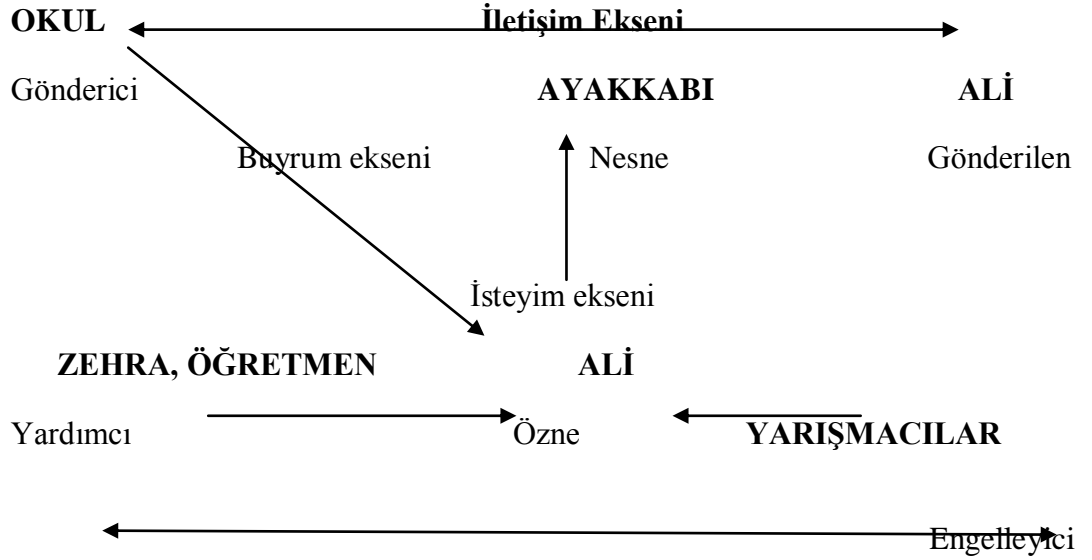
### **3.2.2.5.Evre : Bitiş Durumu- Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar**

Bu evrede artık denge yeniden kurulur, olaylar çözülür ve ucu açık kalmış hiçbir sorun bırakılmaz. Filmin bu son sahnesinde tüm olaylar ve krizler çözümlenir. Ali yırtılmış ayakkabılarını çıkarır ve yaralanmış ayaklarını evin bahçesinde olan bir küçük havuzun içine sokar, havuzun içindeki kırmızı balıklar ayakların etrafına toplanarak Ali'nin ayaklarını öpmekteler.



### 3.2.3. Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe

Greimas'ın çizdiği şema'da belirlediği kahramanlar üzerindeki karakterler, roller ve hareket alanlarını Cennetin çocukları (1997) filminde de görmek mümkündür.



Şema 3: Greimas'ın şemasının Cennet'in Çocukları filmine uygulanması

Greimas, eyleyenlerin kendi aralarındaki etkileşimine bağlı olarak, onları dört anlam eksenine göre değerlendirir. Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturmuştur. Filmin iletişim ekseninde Ali'nin okulu bir yarışma için seçmeler düzenlemektedir ve bu yarışın ödülleri içerisinde bir çift spor ayakkabı vardır. Ali bu ödülü kazanmak için yarışmaya okul tarafından gönderilmektedir. Özne ve nesnesi arasındaki etkileşim isteyim ekseninde yer almaktadır. Gönderen ile öznesi arasındaki ilişki buyurum eksenindedir. Ali okuldaki seçmeleri kazanmıştır. Son olarak da yardımcı, özne ve engelleyci arasında bir güç eksenidir. Yardımcı –yani Zehra ve okul öğretmeni –öznenin- yani Ali'yi desteklerken, öznenin hedefine ulaşmasını engelleyenler diğer yarışmacılardır.

### 3.2.4.Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi

Filme yerleştirilen bu merkezi karşıtlıklar filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilmektedir. Dizisel çözümleme, söylemde yer alan birbirine karşıt bir dizi modeli incelemektedir. Çeşitli medya söylemlerinde de kullanılan bu karşıtlıkların belirlenmesi, ikinci anlamlandırma düzeyini, yani anlamın daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Anlatı örgüsü içerisinde anlam üretimi, geliştirilen karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır.

Cennetin Rengi filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Tablo-2’de gösterilmektedir.

Fakirlik	Zenginlik
Fedakârlık	Bencillik
Merhamet	Zulüm
Medeniyet	Medeniyetsizlik
Gerçek	Yalan
Cesaret	Korkaklık
Sağlık	Hastalık
Helal	Haram

**Tablo 2: Dizisel Yapıda Ortaya Çıkan İkili Karşıtlıklar**

Cennet’in Çocukları, insanın fitratından kaynaklanan güzelliğin araştırılması ve aslında tüm insanlarda bu hasletin hâlen var olduğuna dair umutlarını aktarmaktadır. Fedakârlığın, merhametin çocuk yüreklerinde bulduğu hayat alanı, gerçekten de temizliği ve güzelliğin bu dünyada yaşayacak ve yaşayabilecek bir alan bulması anlamına gelmektedir.

Ali'nin babası bir işçi olarak çalışmakta ve fakir olmasına rağmen bu değerleri muhafaza etmeye çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Evde camiinin şekerini kullanmaması ise başlı başına bir dürüstlük örneğidir. Yine çocukların annelerine ve kardeşlerine olan davranışları, özlediğimiz ve aslında medeniyetimizin temeli olan aile kavramını seyircilerin zihinlerine nakşetmeyi amaçlamaktadır. Sinema bir ima sanatıdır ve İslâm insanları dolaylı yollarla eğitir. İnsanlara bir hakikati, dayanağı sağlam olan örneklerle anlatmak, filmde bir karaktere namaz kıldırıktan veya onu Müslüman yapmaktan daha önemlidir. Bir röportajında insan fitratının diliyle yapılacak filmlerin insanlığın gönüllerini fethedeceğini söyleyen Majidi'nin önemli filmlerinden olan Cennet Çocukları, tam anlamıyla bu fitratın içine nüfuz etmeye ve orada bulunduğu güzellikleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Biçim olarak minimalizm tercih edilmişse de bu biçim insanlığın anlatılmasında en uygun görülen biçim olarak görüldüğü için seçilmiştir. Kız kardeşinin ayakkabısını tamirden aldıktan sonra kaybeden ve bundan dolayı derin ve samimi bir acı duyan Ali ile kız kardeşi Zehra filmin odağındaki "Cennet Çocuklarıdır, çünkü insan tabiatının henüz bozulmamış ve saf hâlini temsil etmektedirler."<sup>90</sup>

İki kardeş okula giderken, aynı spor ayakkabıyı ortak kullanmayı ve fakirlikten dolayı onlara ayakkabı alamayacağını bildikleri babalarını ve hasta annelerini üzmemeyi becerebilmektedirler. Bu iki çocuğun aynı ayakkabıyı kullandığını anne ve baba hiçbir zaman öğrenmezler. Asaletin, merhametin ve kendisinden daha fakir olanın düşünülmesinin yitirildiği Batı kavramı olan fakirliğin tersine, bu tür fakirlik hiçbir şekilde sefalet demek değildir. Yiyecek ekmeği bile zor bulan, kirasını ödemekte zorlanan bir babada görebileceğimiz; evde, çalıştığı yere ait şekerleri kullanılacak hale getirmek üzere kırarken, kendi çayının içine o binlerce şeker içinden bir tanesini dahi atmayacak kadar asil ve hak-bilir bir fakirliktir. 6 yaşında ve giyecek ayakkabısı olmayan Zehra'nın, kendi kaybettiği yırtık ayakkabıları bir başka fakir kızda gördüğünde, ondan geri istemeyecek kadar vicdanlı bir fakirliktir.

---

<sup>90</sup> Volkan Durmaz, Cennet Çocukları <http://www.magaradergisi.com/sanat/367-cennetin-cocuklari-09.11.2011>

### 3.3. “SÖĞÜT AĞACI” (BİDE MECNUN 2005)

#### 3.3.1. Filmin Künyesi ve Özeti

“Bide Mecnun” (Söğüt Ağacı-2005) filminin dizisel ve dizimsel kuramlara göre çözümlemesine geçmeden önce filmin kimliği ile ilgili bilgiler aşağıda yer almaktadır:

Yönetmen	Majid Majidi
Senaryo	Majid Majidi, Fouad Nahas, Nasser Hashemzade
Görüntü Yönetmeni	Mahmoud Kalari Mohammad Davudi Bahram Badakshani
Kurgu	Hassan Hassandoost
Müzik	Keivan Jahanshahi
Oyuncular	Mohammad Amir Naji Melika Eslafi Roya Taymourian
Orijinal Dil	Farsça
Türü	Aile/Dram
Yapım Yılı	Iran, 2005
Dağıtıcı Firma	Miramax Films
Yapımcı	Majid Majidi

Ödüller; Film 1998 yılında Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiştir (Bu ödüle aday gösterilen ilk İran filmi olmuştur). İran dışındaki ilk gösteriminin yapıldığı Montréal Film Festivali'nde ise FIPRESCI ödülü dahil 4 ödül kazanmıştır. Film çeşitli yarışma ve festivallerde toplam 10 ödül kazanmıştır.

Yusuf (Parviz Parastui) 46 yaşında üniversitede edebiyat profesörüdür. 8 yaşında görme özelliğini kaybetmiştir. 38 yıl dünya nimetlerini görmeden ve Mesnevi'den hikmetler devşirip öğrencilerine anlatmakla ömrünü geçirmektedir. Şöyle dua etmektedir: Küçük kızı (Melika Eslafi), kendisine çok bağlı eşiyle (Roya Taymourian ), annesi (Leila Outadi ), dostları, öğrencileriyle birlikte mutlu denebilecek yaşamı vardır. Eşi yardımcısı olmuş, okuma ve yazmalarında ona yardım etmektedir. Çocukken gözlerini kaybeden Yusuf sürekli Allah ile konuşmaktadır, hakikati aramaktadır, yüreğinde inşa ettiği cennetinde her gün Allah'a, Mevlana'nın Mesnevi kitabı içinde sakladığı dua ile yalvarmaktadır: Paris'teki bir göz kliniğinde, doktorların kornea nakliyle görebilme olasılığının küçük de olsa olabildiğini duyan Yusuf, tedavi olduktan sonra gerçekten de Allah'ın lütfuyla görmeye başlar. Yusuf dünyayı gördükçe, saflığını kaybettikçe Rabbine verdiği sözü unuttur ve bunca yıldır kaçırdığını düşündüğü dünya nimetleri için isyan eder.

### **3.3.2. Sinemasal Anlatı Evreleri**

Söğüt Ağacı (2005) filminin konusu çözümlene kapsamı içerisinde anlatılmakta ve yapısal çözümlenmesinde anlatı evreleri filmin olaylar dizisi, ana ve çerçeve öyküleri aşağıda açıklanmaktadır:

#### **3.3.2.1.Evre: Başlangıç Durumu- Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır**

Bu film zaman ve uzam olarak 2005 yılında Tahran'da ve filmin bir sekansı Paris'te bir göz kliniğinde geçmektedir. Filmin karakterleri Majidi'nin diğer filmlerinden farklı olarak profesyonel oyuncular rol almaktadır. 8 yaşında geçirdiği bir

kaza sonucu kör olan Yusuf (Parviz Parastui) için tekrar görmeye dair hiç bir umudu kalmadığı anda, yeniden görebilme ihtimali söylenir. Hayat onun için çok zordur. Ama Yusuf çaba harcamış, üniversitede profesörlüğe kadar yükselmiştir. Bunun yanında evlenmiş ve küçük bir kız çocuğu vardır. Film görme engelli birinin yaşadığı zorluklardan çok, manevi bir hava ekseninde ilerlemektedir. Yusuf bir mektup yazar 4 görmediği hayatının geri kalanı için dua eder.

“Sana söylemem gereken bir şey var. Yoksa beni tamamen unuttun mu? Ben Yusuf. Yarattığın bütün güzelliklerden mahrum olup asla şikâyet etmeyen kişi. Aydınlık ve parlaklığın yerine kasvet ve karanlıkla yaşadım. İtiraz etmedim. Mutluluğu ve huzuru bu küçük cennette buldum. Sıkıntı ve güçlüklerle geçen bunca zaman yetmezmiş gibi şimdi de daha fazlasına mı katlanmamı istiyorsun? Bu yolculuktan sevgili ailemin yanına dönebilecek miyim? Yoksa bu hastalığa diz mi çökeceğim? Alın yazımı kime şikâyet edebilirim ki? Bana biraz merhamet etmen için sana yalvarıyorum. Hayatımı bağışla.”

### **3.3.2.2. Evre: Dönüştürücü Öge- Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder**

. 1. Evre’de yapılması gereken kişilerin zamanın ve uzamın sergilenmesi, 2. Evre’de gerçekleşmektedir. Olaylar dizisinde düğümler ve çatışmalar bu aşamada filme yerleştirilir. Yusuf’un doktoru onu son çare olarak Paris’teki meşhur göz kliniğine gönderir. Klinikteki doktorlar tetkiklerden sonra, kornea nakliyle görebilme olasılığının küçük de olsa olabildiğini söylerler. İki ay gibi bir süre zarfı Paris’te kalmaktadır. Hastanede kendisi gibi İranlı olan Morteza (Mohammad Amir Naji) ile tanışıyor. Ve gurbette birbirlerine arkadaşlık ederler. Yusufun görme umudu varken, Morteza gün geçtikçe görme kabiliyetini yitirmektedir. Bir kaç ay sonra ise tamamen gözleri görmez hala gelecektir. Yapılan incelemeler sonucu Yusuf için görme umudu doğar ama fazla umutlu olunmaması istenir. Burada ettiği duaların karşılığını aldığı için mesuttur. Sonunda Yusuf ameliyat olur. Başarılı bir ameliyat geçmiştir. Hayatta tek istediği şey gerçekleşmiştir ve Paris’ten ayrılma vakti gelmiştir.

### **3.3.2.3.Evre: Eylemler Dizisi- Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler**

İlerleyen olaylar dizisi eylem bölümüdür. Sergileme ve sonuç (filmin başı ile sonu) arasında ortada kalan gelişim sürecidir. Düz bir çizgi üzerinde yukarı doruk noktasına doğru ilerler. Bu arada araya başka çatışmalar, krizler konulur. .Ameliyat başarılı geçer. Yusuf İran'a döner. Ve dünya nimetlerini görür görmez ettiği duayı unuttur. İlk karısını , ardından kızını ve annesini, en önemlisi de kendini unuttur. Zira gözü genç ve güzel Pari'yi (Leila Outadi) görmüş, bir delikanlı gibi onun peşine düşmeye çalışmıştır. Bu sırada yerli yersiz taşkınlıklar da yapmaya başlar. Yusuf hayatı sorgulamaya başlar. Başkalarına muhtaç geçirdiği günlerin geride kaldığını, yeni bir başlangıç yaptığını düşünmektedir. Bunların yanı sıra artık Pari'ye aşık olmuştur ve ailesine eskisi kadar önem vermemektedir. Pari'yi ziyarete gittiği bir gün hem Pari'yi hem de ailesini kaybeder. Çünkü karısı onu gizlice takip etmiş ve Pari'ye olan ilgisini kendi gözleriyle görmüştür. Artık Yusuf için yıkım başlamıştır. Kuvvetle tutunduğu dayanak noktasını yitirmiştir ve bu ruhsal çöküntü yeniden onun gözlerinin ışığının kaybolmasına da sebep olur.

Yusuf verdiği sözü unutmuş ve 38 yıldır kaçırdığını düşündüğü dünya nimetleri için isyan eder hâle gelmiştir. İnsan, şükür ile isyan arasında gidip gelen karmaşık bir varlıktır çünkü. Bu varlığın dizginlenmesi ve nefsinin tetiklemelerine karşı kontrol edilmesi ancak üçüncü göz (kalp gözü, vicdan) vasıtasıyla olabilir. Zaten asıl görme eylemi de gözlerle değil vicdanla olmaktadır.

### **3.3.2.4. Evre: Dengeleyici Düzenleyici Öge- Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.**

Gözleri körken hakikati idrak edebilen Yusuf, hayatı taklit ederek yaşadıkça yaşayamayacağını anlamıştır, o yüzden bunalımdadır. Yusuf gözlerini kazandığı gün aslında sahip olduğu her şeyi kaybettiğini nihayet anlamıştır. Yusuf karanlıkta sokaklarda yürümeye başlar. Oradan oraya karanlıklar içerisinde savrulur. İsyân eder, bağırır çağırır. Evinin bahçesindeyken aklına yazdığı mektubu sakladığı Mesnevi gelir. Onu içine düştüğü havuzdan çıkarır ve mektubu okumaya başlar. Allah'ım yeni bir hayata başlamak için bir şans daha istiyorum. Daha fazla okuyamaz. Yaptıklarının

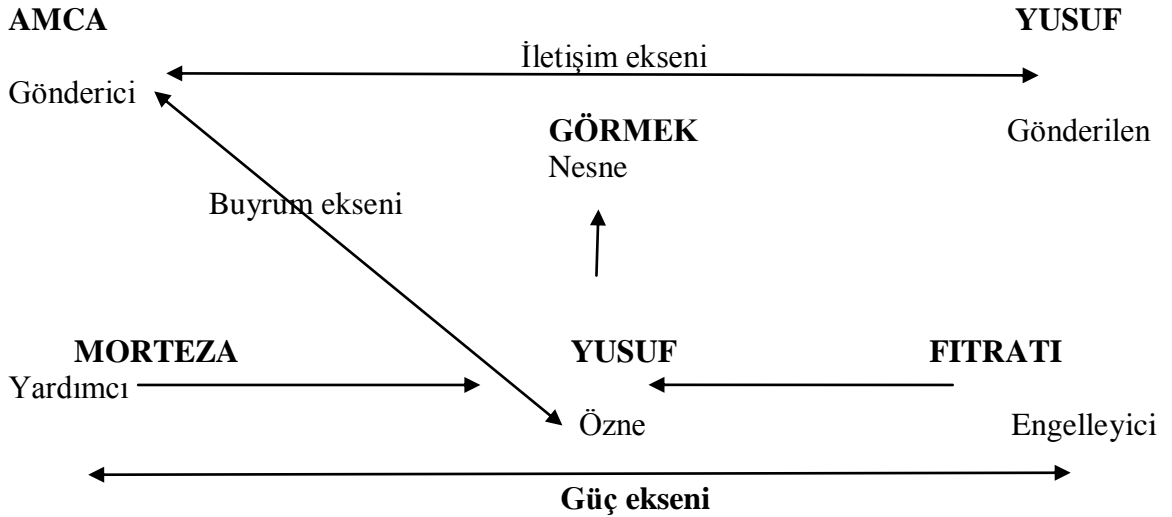
farkına varır. Verdiği o sözlerin, ettiği yeminlerin karşılığında sözünde durmadığını anlar.

### 3.3.2.5. Evre: Bitiş Durumu- Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar

Bu evrede artık denge yeniden kurulur, olaylar çözülür ve ucu açık kalmış hiçbir sorun bırakılmaz. Filmin bu son sahnesinde tüm olaylar ve krizler çözümlenir. Filmin sonu yoğun, ama muhteşemdir. Hata yapan körleşmiş âdem, Allah'ın rahmetle fırsat ve mühlet verişini bir karıncanın beyaz sayfada yürüyüşünü gördürerek gösterir. Yusuf Allah'ın verdiği nimetleri hiçe sayar ve yeniden eski kör haline döner.

### 3.3.3. Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe

Greimas'ın çizdiği şema'da belirlediği kahramanlar üzerindeki karakterler, roller ve hareket alanlarını Cennetin çocukları (1997) filminde de görmek mümkündür.



Şema 4: Greimas'ın şemasının Söğüt Ağacı filmine uygulanması



### 3.3.4. Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi

Filme yerleştirilen bu merkezi karşıtlıklar filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilmektedir. Dizisel çözümleme, söylemde yer alan birbirine karşıt bir dizi modeli incelemektedir. Çeşitli medya söylemlerinde de kullanılan bu karşıtlıkların belirlenmesi, ikinci anlamlandırma düzeyini, yani anlamın daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Anlatı örgüsü içerisinde anlam üretimi, geliştirilen karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır.

Cennetin Rengi filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Tablo-3’de gösterilmektedir.

Nefret	Aşk
İhanet	Sadakat
Nankörlük	İyilik
Kader	Mantık
İman	İmansızlık
Ölüm	Yaşam
Tembellik	Çalışkanlık
Görmek	Görmemek
Vicdan	Dünya

**Tablo 3: Dizisel Yapıda Ortaya Çıkan İkili Karşıtlıklar**

Majidi, Söğüt Ağacı filminde ihanet, unutma, nankörlük, ikiyüzlülük, hallerimize çok iyi bir gönderme yapmıştır. Burada sadece ilahi olana değil, insani olana sadakatsizlikte çok iyi işlenmiştir. Filmin mutlu sonla bitmemesi de işin başka bir yanı; zira Mevlana’nın Mesnevi’sini merkeze alan film, her ne kadar “sayısız tövbe bozsan da gel” anlayışını Mevleviliğe hasretsek de, bu anlayışı ters yüz ediyor. Hataların mutlaka bir bedeli olacağını yüzümüze sert bir şekilde vurmaktadır. Kör iken unutmayan

Allah'ın, görür iken de unutmadığını gösteriyor film. Filmde kader, kaza, dua, idrak meselesi kahramanın (Yusuf) bakış açısıyla gelişiyor.

Majidi'nin dini motifli görünen, fakat amacı dini motifleri ön plana çıkarmak olmayan aksine insanların nankör oluşunu, her zaman daha fazlasını istemesini ve tatmin olmama duygusunu çok güzel aktarmaktır. Allah'ın olacakları gördüğünü ve bunları yapmasının bir nedeni olduğunu çok güzel anlatmıştır. Fıtrat diliyle yapılacak filmlerin bütün insanlığın gönüllerini fethedeceğini söyleyen İranlı yönetmen Majid Majidi, (Söğüt Ağacı) filmiyle fıtrat dilinden varoluş sancısını, insanın hakikatle yüzleşmesiyle düşeceği boşlukta ontolojik hiyerarşik yapısını incelemesi bakımından önemli imgeler bulunduran, müthiş açılımlar barındıran şiirsel bir yapıt. İranlıların medeniyete dair ürettiklerini ele alacak olursak, her kesimden insanın Hafız'ın, Firdevsi'nin, Mevlana'nın şiirlerinden ezbere okuyabildiklerini düşünürsek eğer, İran sinemasının da kullandığı şiirsel sembol ve mecaz zenginliğini daha iyi kavrayabiliriz. Söğüt Ağacı İbn Arabî'nin "iyilik varlıktadır, kötülük yokluktadır" sözünü akıllara getiriyor, insanın Rabbiyle ve kâinatla olan ilişkisini, varlığın vücut bulabilmesi için gerekli olan bağı, Yusuf Kaplan'ın da üzerinde durduğu medeniyetin inşa edilmesinde varlık-vücut-vecd ilişkisinin boyutunu sorguluyor. Kuran'da geçen "Onların gözleri vardır, onunla görmezler. Onların kulakları vardır, onunla işitmezler" ayetinden yola çıkarak, görmenin gerçek organının göz olup olmadığını; ya da gözün tek başına görmek için yeterli olup olmadığı üzerine düşündüren bir filmdir . Majidi insanın iç dünyasında yolculuk ederken, hayatla hakikat arasındaki köprüden geçip hakikate nasıl ulaşılır sorusunun cevabına yoğunlaşmıştır. Cennetin bir yanılsaması olan dünyanın gölge hayatında Yusuf, aklını kaybedecek düzeye gelmiştir, bir otobüs yolculuğunda gördüğü hırsızlık karşısında dilini yutacak kadar şaşırın Yusuf, tüm kütüphanesindeki tüm kitapları bahçeye fırlatır, hepsini yakar. Şu sözü yürekleri acıtır: " Ben cenneti bu dört ağaç ve evden ibaret sanıyordum." <sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> [http://www.milligazete.com.tr/haber/Hakikati\\_goren\\_gozun\\_aska\\_yolculugu\\_Sogut\\_Agaci/126710](http://www.milligazete.com.tr/haber/Hakikati_goren_gozun_aska_yolculugu_Sogut_Agaci/126710), 20.13.2011

### 3.3.5. METAFORLAR

Majidi bu filmde farklı metaforlara kullanmıştır. Bunlardan ilki Morteza'nın sürekli dilinden düşmeyen ve Yusuf'a verdiği cevizdir. Sufi anlatımında ceviz yalnızca hakikati değil aynı zamanda hakikate giden yolu da anlatmada en güzel simge olarak seçilmiştir. Ceviz tümüyle nefse benzetilmiş ve dıştan içe doğru nefsin perdelerinin kaldırılmasıyla hakikate eş deyişle öze nasıl ulaşılacağına bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Burada Yusuf'un nefsi ile olan mücadelesi anlatılıyor. Gözleri açılmasına rağmen, istedikleri ve duaları kabul olmasına rağmen o nefsiyle olan mücadeleyi kaybediyor sonunda. Bununla birlikte Yusuf'un gözleri ilk açıldığında gördüğü bir karınca vardır. Filmin sonunda ise yazdığı mektubun üstünde gezen bir karınca görülmektedir.<sup>92</sup>

Karınca, tasavvufta herkesin kendi gücü oranında yapabileceği kadarını yapmasını temsil eden sembol bir hayvandır. Didinme ve çalışma, karıncanın özgün bir vasfı olduğu gibi, Sufi'de de aynı nitelik bulunmalıdır. Sufilik yolunda meskenete (tembellik) yer yoktur. Yusuf'un havuza attığı kitapları da kalp gözünün cilasını yitirip yerine nefsin geçmesinin hezeyanları olarak okunabilir.

---

<sup>92</sup> <http://maksatsinema.blogspot.com/2012/04/beed-e-majnoon-willow-tree-sogut-agac.html>,04.12.2012

### 3.4. SERÇELERİN SESİ” (AVAZE GONJESHK-HA 2008)

#### 3.4.1. Filmin Künyesi ve Özeti

“Avaze gonjeshk-ha” (Serçelerin Şarkısı-2008) filminin dizisel ve dizimsel kuramlara göre çözümlenmesine geçmeden önce filmin kimliği ile ilgili bilgiler aşağıda yer almaktadır:

Orijinal Adı	Avaze gonjeshk-ha
Yönetmen	Majid Majidi
Senaryo	Majid Majidi , Mehran Kashani
Görüntü Yönetmeni	Mahmoud Kalari
Kurgu	Hassan Hassandoost
Müzik	<u>Hossein Alizadeh</u>
Oyuncular	Mohammad Amir Naji, Maryam Akbari, <u>Hamed</u> <u>Aghazi</u>
Orijinal Dil	Farsça

Ödüller; (Serçelerin Şarkısı) 2008 Berlin Film Festivalinde Mohammed Amir Najinin performansıylayla ‘En İyi Erkek Oyuncu’ kategorisinde Gümüş Ayı ödülüne layık görülmüştü.

Karim, Tahran’ın dışındaki bir devekuşu çiftliğinde çalışmaktadır. Bir gün devekuşlarından biri kaçar. Karim bundan sorumlu tutulur ve çiftlikten kovulur. Kısa bir süre sonra, büyük kızının işitme cihazını tamir ettirmek için şehre iner, ama motosikletli taksi sürücüsü olduğu sanılır. Karim böylece yeni mesleğine başlamış olur; sıkışık trafiğin içinde insan ve yük taşır. Ancak her gün uğraştığı insanlar ve malzemeler

Karim'in cömert ve dürüst karakterini değişir ve karısı ile kızlarının mutsuzluğuna yol açmaktadır. Karim'in bir zamanlar tuttuğu değerleri unutmaktadır onların geri kazanmasını en yakınlarına kalmıştır.

### **3.4.2. Sinemasal Anlatı Evreleri**

Serçelerin Şarkısı (2008) filminin konusu çözümleme kapsamı içerisinde anlatılmakta ve yapısal çözümlemesinde anlatı evreleri filmin olaylar dizisi, ana ve çerçeve öyküleri aşığıda açıklanmaktadır

#### **3.4.2.1.Evre: Başlangıç Durumu- Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır**

Bu film zaman ve uzam olarak 1997 yılında Tahran'ın yakınında bir köyde geçmektedir. Filmin karakterleri Majidi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi profesyonel olmayan ve gerçek hayatta yaşıyan insanlardır. Karim, ailesine bakmakta, onları korumaktadır. İki kızı, bir oğlu ve karısıyla, köyünde yaşamaktadır. İş olarak Deve Kuşu Çiftliğinde çalışmaktadır. Maaşı azdır, işi zordur, ama mutludur. Akşam evine geldiğinde ailesi ile mutlu zaman geçirmektedir.

#### **3.4.2.2. Evre: Dönüştürücü Öğe- Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder**

1.Evre'de yapılması gereken kişilerin zamanın ve uzamın sergilenmesi, 2. Evre'de gerçekleşmektedir. Olaylar dizisinde düğümler ve çatışmalar bu aşamada filme yerleştirilir..Karim'in sorumluluğundaki deve kuşlarından birinin başka birinin hatası yüzünden hayatı değişir. Karim işten çıkartılır, çaresiz eve gelir. İşten kovulduğunda, orada onların sorumlusu olan adam ona kendi hakkı olan deve kuşu yumurtasını hediye eder. Karim eve geldiğinde yumurtayı kırar ve pişirir. O yumurta tanıdık olanlara dağıtılır. Haniyeh, Karim'in kızıdır ve işitme cihazı kullanmaktadır, o sırada cihaz bozulmuştur ve değişmesi gerekmektedir. Karim her şeye rağmen Tahran'a gider, işitme cihazını gösterir ama artık tamir edilmez, yenisi alınmalıdır.

### **3.4.2.3. Evre: Eylemler Dizisi- Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler**

İlerleyen olaylar dizisi eylem bölümüdür. Sergileme ve sonuç (filmin başı ile sonu) arasında ortada kalan gelişim sürecidir. Düz bir çizgi üzerinde yukarı doruk noktasına doğru ilerler. Bu arada araya başka çatışmalar, krizler konulur. Bu çatışmalar da çoğu kez kişinin kendi kendisiyle, bir grupla, doğal bir güçle ya da toplumdaki değer yargılarına karşı olabilir. Genellikle her alanda iki öykü çizgisi bulunmaktadır. İlki çerçeve öykü çizgisidir. Çerçeve öyküler anlatıda kısa ve bilgi verici bir iskelet kurarlar ve öykünün geri kalan büyük kısmını geriye dönüşler yaparak anlatırlar. Diğer ise, (olaylar dizisi ile oluşturulan) ana öykü çizgisidir ve filmde en büyük zaman dilimini alır. .Karim, kentin çarkları arasına daldıkça değişmeye başlar. Karim perişan bir halde çıkar, motoruna biner, o anda bir adam, elinde telefonla Karim'in motoruna biner. Karim sürer, adamı bir yere bırakır ve para kazanır. Tuhaf, elindeki paraya bakar, mutlu olur, artık yapacağı işi bulmuştur. Tahran büyük bir şehir, İnsanlar sürekli telefonlarda konuşuyorlar, sürekli sağa sola koşuyorlar, görkemlidir hayat, binaları, zenginliği hatta çöpleri bile görkemlidir. Karim bu işe çok sevinir, amacı Hanyeh'e işitme cihazı almaktır ve iyi çalışırsa borçlarını kapatmaktır.

### **3.4.2.4. Evre: Dengeleyici Düzenleyici Öge- Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.**

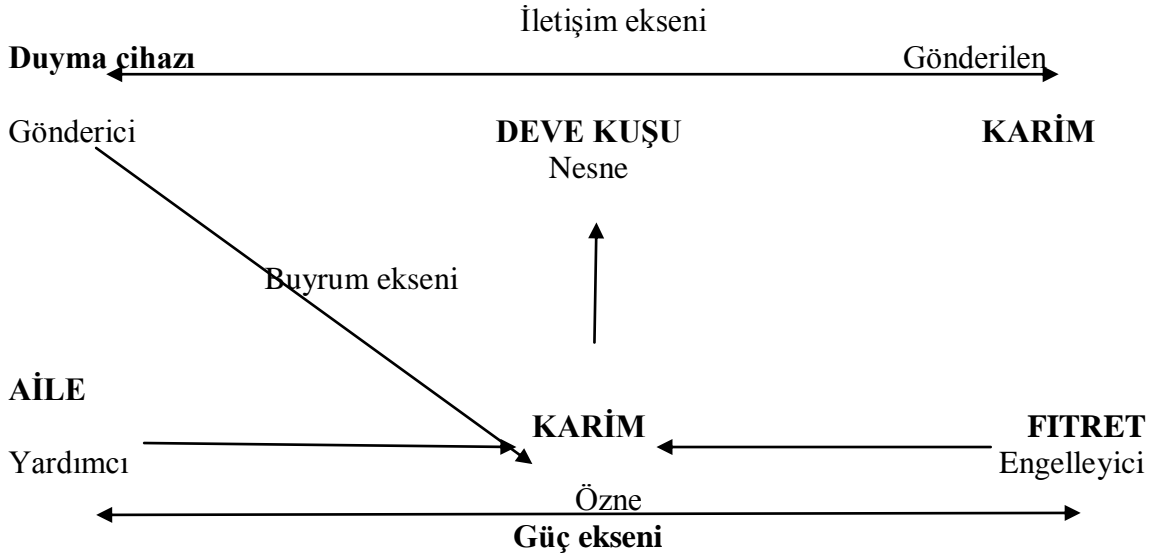
Karim artık hem dinlemez hem duyamaz, çünkü şehrin içinden getirdikleri onu ezmeye başlar. Karim'in şehirde yaşayan birinden farkı bile olmaz, unutmuştur da kızının işitme cihazını, varsa yoksa biriktirmektir, daha çok şey taşımaktadır bahçeye ve bir gün o bahçedeki çöpler, başına yıkılır. Ayağı kırılır, ciddi biçimde yaralanır, öyle ki ölecek denir ama Karim yaşamaya devam eder. Bahçedeki o döküntüler herkes tarafından alınıp götürülür, Karim bunları en başta acıyla izler ama her giden parçadan sonra hafifler, yaraları iyileşmeye başlar.

### 3.4.2.5. Evre: Bitiş Durumu- Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar

Bu evrede artık denge yeniden kurulur, olaylar çözülür ve ucu açık kalmış hiçbir sorun bırakılmaz. Filmin bu son sahnesinde tüm olaylar ve krizler çözümlenir. Karim iyileşir, kayıp deve geri gelir, hayat eski haline geri döner. Hussein'in yani Karim'in oğlunun umutludur Eski, hiçbir işe yaramayan, çamur yüzünden kapatılan bir su kuyusunda Japon balığı yetiştirip milyoner olmayı ister. Hussein babası yataktayken para biriktirir, balık alırlar ama yaşanan talihsiz bir kazada o balıklar tüm asfalta dağılır, orada da, tıpkı erikler gibi suya akar giderler. Tertemiz suyuyla ışıldayan kuyuya bir tek balık konulur, kocamandır, suyun içinde balık kaybolur .

### 3.4.3 Greimas'a göre Eyleysel Örnek

Greimas'ın belirlediği kahramanlar üzerindeki karakterler, roller ve hareket alanlarını Cennetin çocukları (1997) filminde de görmek mümkündür.



Şema: 5 Greimas'ın şemasının Serçelerin Şarkısı filmine uygulanması

### 3.4.4. Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi

Filme yerleştirilen bu merkezi karşıtlıklar filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilmektedir. Dizisel çözümleme, söylemde yer alan birbirine karşıt bir dizi modeli incelemektedir. Çeşitli medya söylemlerinde de kullanılan bu karşıtlıkların belirlenmesi, ikinci anlamlandırma düzeyini, yani anlamın daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Anlatı örgüsü içerisinde anlam üretimi, geliştirilen karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır. Cennetin Rengi filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Tablo-4'de gösterilmektedir.

Fakirlik	Zenginlik
Kırsal	Kentsel
Para	İman
Dürüstlük	Düzenbazlık
Adalet	Adaletsizlik
İyi	Kötü
Doğru	Yanlış
Helal	Haram
Alt sınıf	Üst sınıf
Açlık	Tokluk
Biriktirmek	Paylaşmak

**Tablo 4: Dizisel Yapıda Ortaya Çıkan İkili Karşıtlıklar**



Filmin başrol oyuncusu Kerim'in hayatından bir kesiti tüm samimiyetiyle, kırsal ve şehir hayatı arasında yaşadığı ikilemlerle, hüznü ve neşesiyle bize aksettiriyor. Filmde günlük yaşama genişçe yer vermesinin yanı sıra insanın kendi içerisinde düştüğü iyi ve kötü, doğru ve yanlış, helal ve haram, ikilemleriyle alakalı güzel kesitler de sunuyor. Varlıkta da darlıkta da infak eden insan ne mutludur. Elleri nasır tutan, gözyaşları kana karışan sorumluluk sahibi insan için yaşamak ne zordur, bu hayat Zengin ile fakir, kırsal ile kentsel, para ile imanın imtihanıdır.

Şükür içinde yaşamak yerine şehvet ve gösteriş içinde tatminsizleşen Karim sonunda ruhunu kaybeder. aile sevgisi, babanın şefkati, annenin fedakârlığı insanın "değerlerini" aklına getirtiyor, duygularını anlamlandırıyor. Karim kızının ayakkabılarını bağlıyor, kapısının önünde namaz kılan birini görünce ev sahibi şerbet bırakıyor. Bir topluma yakından çekimin adıdır 'Serçelerin Şarkısı'. Bir insanın yenileme uğrarken tepesi üstü yere düşmesidir. Azın kıymetini bilmektir. Çok olana daha az saygı duymaktır. Kuruntudan kurtulmaktır. Mutluluktan ağlamaktır. İran sineması estetiğiyle, naif tarzıyla ve müthiş çocuk oyuncularıyla göz kamaştırmaya devam edecek gibi duruyor. Majid Majidi, yoksulluk ve değişen hayatlarla insanı göz kamaştıran bir sadelikle etüt etmiş. varlıkta da darlıkta da infak dinin yani hayatın temelidir. Kerim, dürüst ve İslâm kalmaya çabalayan bir adam. Ama her zaman günah ve sevap arasındaki gerilimde kendini bir seçimin önünde buluyor. Majidi'nin buradaki en büyük artısı filminin bu ahlaki doğruculuğunu didaktik eşmeden kotarması.

Serçelerin Şarkısı'nda ise Kerim Allah'ı kendi iradesini bertaraf eden bir irade olarak ve işleyen bir adalet olarak hissediyor. Filmin hikâyesi aslında Kerim'in ağzından dökülen "bu hiç de adil değil!" cümlesiyle başlıyor. Çiftlikten bir devekuşu kaçmasının ardından sorumlu görülerek işten atıldıktan sonra kuruyor bu cümleyi Kerim. Bundan sonra ise film ilahi adalet teması etrafında şekilleniyor. Küçük hesaplarla ve kaderi karşısında ön görümüzce hareket eden insanın planlarının Allah tarafından bozulmasına ve kapanan kapılar ardından açılan yeni kapılara şahit ediliyor izleyici. Mukadderat kendini, insanın ufak planlarını ve küçük hesaplarını bozarak kuruyor. Adalet ise film boyunca kendinden şüphe edilemez bir şekilde tecelli ediyor. Buna karşılık insanın dünyadaki çabası külli iradenin yanında cüzi iradenin konumu da

çocukların balık yetiştirebilecekleri bir havuz yapmalarının hikâyesiyle birlikte yüceltiliyor.<sup>93</sup>

Burada devekuşu yumurtalarından da bahsetmek gerekiyor. Devekuşu çiftlikten kaçtıktan sonra Kerim motoruna atlayıp bozkırda ve tepelerde bir gün boyunca onu arıyor. Bakmadık yer bırakmıyor ama yine de bulamıyor devekuşunu. Sonrasında ise devekuşunun varlığı orada burada karşısına çıkan yumurtalarla Kerim'in hayatının üzerine bir gölge gibi geriliyor. Neredeyse onu izleyen ve onu takip eden bir göz oluyor. Devekuşu yumurtaları da filmin manevi arka planını destekler bir biçimde Allah'ın varlığının tecelli ettiği somut nesnelere haline (Kerim'in Allah'ın varlığını hissedebildiği nesnelere haline) geliyorlar.

Majidi hikâyenin inandırıcılığını yitirmeye başladığı anlarda bile capcanlı karakterleriyle ve müthiş toplumsal gözlemlerle izleyicide gerçeklik duygusunun zedelenmesinin önünü alıyor. Kerim film boyunca o kadar canlı ve o kadar tanıdık geliyor ki onun sıradan hayatının içine yedirilmiş ilahi dokunuşlar asla bir din dersi kıvamına gelmiyor. Kerim'in çorak kararmış bir tarlayı sırtında mavi bir kapı taşıyarak geçtiği sahne var ki sinema tarihine geçecek nitelikte. Özellikle kullanılan fly-cam bu sahnede yaşanan sinemasal deneyimin aşkınlaşmasını sağlayan önemli bir unsur oluyor. İlahi bir bakış gibi Kerim'in üzerinden onu küçücük bırakarak geçen kamera artık gösterdiğinden fazlasına işaret eder hale geliyor. Buna benzer filmin bütünlüğü içinde iğreti durmayan ama artık o bütünlüğü aşarak tek başlarına kuvvetli şiirsel imgeler haline gelen pek çok sahne mevcuttur. Yönetmen, Allah inancının hayatımızdaki yerine vurgu yapmış, filmin bütünü itibarıyla insanların adaletsizliğine karşı Allah'ın adaletini, zorluklar altından çıkan kolaylıkları ve irademiz üzerinde bir irade olduğu konuları özellikle işlenmiştir.

---

<sup>93</sup> <http://www.kafaayari.com/?p=619>, 06.07.2012

### 3.4.5. Metaforlar

Kuyu-balık sembolizminde olduğu gibi pislik içinde, "esfel-i safilin"de bulunan insan en doğal yanı ile (filmde çocuklar üzerinden işlenmiştir) tekrar arınıp "eşref-i mahlukata çıkabilir. Doğu felsefelerinde ve Tasavvufta "kuşlar" önemli yer tutar. Majidi de aynı sembolizmi ustaca kullanmıştır. İnsan kuş misalidir. Yere de konar, uzun süre yeryüzünde de kalabilir; fark edip kullanabilirse eğer manevi kanatları ile ufuklarda süzülür, göklere de çıkabilir. Devekuşu çiftliği bir nevi Kerim'in özünü, sonraları yanılısamalar içerisinde unutmamak için çabalayacağı varlığının yansımını simgeler. Bir sahnede geçtiği üzere Kerim, dış dünyanın aldatmacalarına kapıldığı sırada bir kamyonet üzerinde gördüğü devekuşları ona kendi "özünü" hatırlatır. Filmin isminden müsemma "serçeler" ise Kerim ve diğerleridir. Son sahnede Kerim'in odanın içerisinde cama çarpıp duran serçeyi kapıyı açarak özgürlüğe kavuşturması kendi varlığını, ruhunu ten, nefis ve maddiyat odası içerisinde azad etmesi şeklinde de okunabilir.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Serçelerin Şarkısı, <http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=157677>, 30.01.2013

### 3.5. “BARAN” (BARAN 2001)

#### 3.5.1 Filmin Künyesi ve Özeti

“Baran” (2001) filminin dizisel ve dizimsel kuramlara göre çözümlemesine geçmeden önce filmin kimliği ile ilgili bilgiler aşağıda yer almaktadır:

Orijinal Adı	Baran
Yönetmen	Majid Majidi
Senaryo	Majid Majidi
Görüntü Yönetmeni	Mohammad Davudi
Müzik	Ahmad Pezhman
Oyuncular	Hossein Abedini, Hamid Aghazi , Abbas Hossein Mahjoub, Zahra Bahrami
Orijinal Dil	Farsça
Türü	Dram, Macera, Romantik
Yapım Yılı	Iran, 2001
Yapımcı	Majid Majidi, Fouad Nahas
Vizyon Tarihi	Ağustos 1997 İran

1979'da Sovyetler Birliği'nin Afganistan'ı işgâl etmesi, 10 yıllık işgâlin ardından başlayan iç savaş, İran'a göç eden ve zor şartlarda çalışan Afganlı göçmenleri anlatmaktadır.<sup>95</sup> Latif (Hossein Abedini) bir inşaat alanında arkadaşlarıyla çalışmaktadır. Bu inşaat alanında bir gurup afganlı işçi kaçak olarak çalışmaktalar. Necef (Afganlı işçi) dördüncü kattan yere düşer ve ayağı kırılır. Babasının (Hamid Aghazi ) dördüncü kattan düştüğü için erkek kılığında babasının yerine çalışan Rahmet'in/ Baran'ın (Zahra Bahrami), Latif'in işini istemeden elinden almaktadır. Latif'in işi elinden alındığı için önce Rahmete/Barana kin beslemektedir, ama daha sonra Rahmet'in sırrı ortaya çıktığında duygularının kinden aşka kayması ve aşk'ın, sosyal bir tema etrafında ilmek ilmek dokunmasıdır. Majidi bu sosyal sorunu Latif ve Baran aşkı ile birlikte filmde sunmaktadır.

### **3.5.2. Sinemasal Anlatı Evreleri**

Baran (2001) filminin konusu çözümleme kapsamı içerisinde anlatılmakta ve yapısal çözümlemesinde anlatı evreleri filmin olaylar dizisi, ana ve çerçeve öyküleri aşağıda açıklanmaktadır:

#### **3.5.2.1.Evre: Başlangıç Durumu- Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır**

Filmin mekânı Tahran'da bir inşaat alanı ve Afganlı göçmenlerin yaşadığı köyde geçmektedir. 17 yaşındaki Azeri Latif, Tahran'daki bir inşaatta amelelik yapmaktadır. Aynı inşaatka kaçak olarak bir kaç Afganlı çalışmaktadır. Bu inşaat şantiyesini arada sırada devlet müfettişleri denetlemektedir. Latif bu inşaatka işçilerin yemeklerini ve çaylarını hazırlamaktadır. Mutfak için alışveriş ve diğer işçilerin ihtiyaçlarını Latif yapmakta ve kazandığı paraları biriktirmektedir. Bir gün Afgan işçilerden birisi dördüncü kattan yere düşer ve sakatlanır. Sakatlanan işçinin (Necef) yerine oğlu Rahmet çalışmaya başlamıştır. Kalabalık ailesini geçindirme derdindeki bu çekingen genç, inşaatka zor işleri yapamayınca, bir süre sonra istemeden de olsa Latif'in kantindeki işini

<sup>95</sup> <http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=157677> 30.01.2013

elinden almaktadır. O andan itibaren Latif, Rahmat'e karşı büyük bir kin beslemeye başlar. Ancak bu büyük kin, bir sırrın açığa çıkmasıyla büyük bir aşka dönüşecektir.

### **3.5.2.2.Evre: Dönüştürücü Öğe- Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder**

İlerleyen olaylar dizisi eylem bölümüdür. Sergileme ve sonuç (filmin başı ile sonu) arasında ortada kalan gelişim sürecidir. Düz bir çizgi üzerinde yukarı doruk noktasına doğru ilerler. Bu arada araya başka çatışmalar, krizler konulur. Geçimsiz ve haylaz olan Latif'in, bir gün inşaata kendisinin yerine gelen ve işini elinden aldığı için kızgın olduğu Rahmet'in kız olduğunu fark eder ve büyük kalp yolculuğu başlamaktadır. Rahmet, babası sakat olduğu için çalışamayan ve evinde çalışacak kimsenin olmamasından ötürü çalışmak zorunda olan, lakin Afgan mülteci olduğu için inşaattan başka çalışacak yeri olmayan ve bu uğurda erkek kılığına girecek kadar çaresiz olan güzeller güzeli Baran'dır. Ancak Rahmet'in büyük kını, bu sırrın açığa çıkmasıyla büyük bir aşka dönüşmektedir.

### **3.5.2.3.Evre: Eylemler Dizisi- Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler**

Latif bu olaydan sonra Baran'a (Rahmat) iyi davranır. Baran'a kantin işlerinde yardım eder ve Baran'ı diğer işçilerden korumaktadır. Latif her sabah Baran'ın iş gelmesini bekler. Bir gün devlet müfettişleri inşaatta gelirler ve Baran'ı orda yasak çalıştığı için tutuklamak isterler. Latif müfettişlere engel olur. Bu olaydan sonra diğer işçi Afganlar ve Baran o inşaatta çalışamazlar. Latif Baran'ı görmek için Memar'dan (patron) izin alır ve Baran'ı bulmaya çalışır.

### **3.5.2.4 Evre: Dengeleyici Düzenleyici Öğe- Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.**

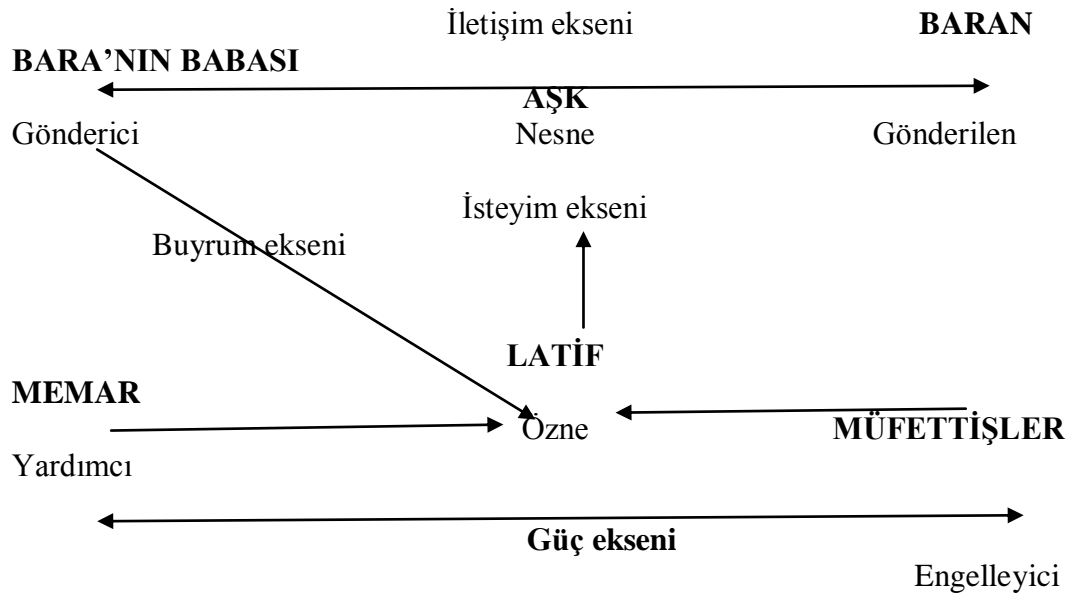
Latif, Baran'ı bulmak için Afganların şehir dışında yaşadıkları yere gider. Baran'ın yaşadığı yeri bulur, çok kötü koşullarda yaşadığını görür. Baran evlerine ısınmak için, nehirden odun toplamaktadır. Babasının ayağı hala iyileşmemiştir. Latif bu durumu gördükten sonra patronundan çalıştığı paraları ister. Daha sonra bu paraları Baran'ın babasına götürmek için başka bir Afganlı adama verir ama o adam paraları kendisi Afganistan'a götürür. Latif bu olayı anladıktan sonra, Barana yardım etmek için kendi kimliğini satmaya razı olur ve sattığı kimliğinin parasını Baran'ın ailesine verir.

### 3.5.2.5.Evre : Bitiş Durumu- Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar

Bu evrede artık denge yeniden kurulur, olaylar çözülür ve ucu açık kalmış hiçbir sorun bırakılmaz. Filmin bu son sahnesinde tüm olaylar ve krizler çözümlenir. Baran peçesini kaldırıp Latife bakar. Baran gözleriyle Latife dünyanın en masum tebessümünü armağan eder . Latif o sonsuz gülüşü kalbinde his eder ve saklar. Baran memlekete giderken ayakkabısının çamurda bıraktığı kalıbının içine yağmur dolar. Latif aşkın olgunluğuna erer ve sevdiğinin ayak izlerine dolan yağmurdan alır .

### 3.5.3. Greimas'a göre Eyleyensel Örnekçe

Greimas'ın çizdiği şema'da 5'de belirlediği kahramanlar üzerindeki karakterler, roller ve hareket alanlarını Cennet'in rengi (1999) filminde de görmek mümkündür.



Greimas, eyleyenlerin kendi aralarındaki etkileşimine bağlı olarak, onları dört anlam eksenine göre değerlendirir. Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Filmin iletişim ekseninde Afgan işçi (Necip), inşaatta ayağının kırıldığından dolayı kızını çalışmak için inşaata gönderir. Baran bu iş ona zor gelse de gönderilendir. Özne ile nesnesi arasındaki etkileşim isteyim ekseninde yer almaktadır. Gönderen ile öznesi arasındaki ilişki buyurum eksenindedir. Latif'in kalbi bir aşka kapılmıştır ve aşkı için her şeyinden geçmektedir. Son olarak da yardımcı, özne ve engelleyici arasında bir güç ekseni vardır. Yardımcı –yani Memar – öznenin – yani Latif'in işini kolaylaştırır ve ona biriktirdiği parası ile izin verir, öznenin hedefine ulaşmasını engelleyenler- yani Müfettişler- Latif'i Baran'dan uzaklaştırmaktadır, ancak başarılı olamazlar. Bu eksenler eyleyenler arası ilişkiyi ortaya koyarken, öznenin hemen tüm eyleyenlerle ilişkide olduğu görülmektedir. Böyle olması olası ve doğaldır, çünkü her eyleyen şeması özneye göre yapılandırılmaktadır.

#### 3.5.4. Filmdeki Karşıtlıklar ve İdeolojik Çözümlemesi

Filme yerleştirilen bu merkezi karşıtlıklar filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilmektedir. Dizisel çözümleme, söylemde yer alan birbirine karşıt bir dizi modeli incelemektedir. Çeşitli medya söylemlerinde de kullanılan bu karşıtlıkların belirlenmesi, ikinci anlamlandırma düzeyini, yani anlamın daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Anlatı örgüsü içerisinde anlam üretimi, geliştirilen karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır.

Baran filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Tablo- 5'de gösterilmektedir.

Köy	Kent
Fakir	zengin



Geleneksel	modern
Dürüst	yalan
Fedakârlık	Bencil
Savaş	Barış
Aşk	Nefret
Ölüm	hayat
Paylaşımçı	Cimri

**Tablo 5: Dizisel Yapıda Ortaya Çıkan İkili Karşıtlıklar**

Latif ve Baran'la açılan kapıdan/kameradan aşkı, hayatı, insanı, dürüstlüğü, merhameti, paylaşmayı, fakirliği, göçmenliği, hüznü anlatır.

Majidi, eşyayı kendisine köle yapması gerekirken, Latif'i eşyanın kölesi olan modern bireyin tam karşısına oturtur. Parası yoktur, zenginliği yoktur ama kalbindeki o cevher, o dokunulmaz bölge hep korunaklı kalmıştır. Latif'in gönlü kekremsi bir sûrete, itici bir ahvale sahip olsa da; bir dolu çamurda dahi kirlenmeyecek kadar saf ve temizdir. Ana rahmi kadar temiz olan bu gönülden, çıkmayı bekleyen binlerce nağme vardır, binlerce yara, binlerce hüznü, binlerce coşku. Dünya kördür Latife, Latifse dünyaya. Ama kalbine bakar hep, o keşfedilmemiş bölgeye. Majidi, sadece kalbine bakıp kör olanların, yeryüzünün cennetlerini görebileceğini haykırır. Ve cennet kapısının anahtarı, mavi bir peçenin altında güzellik ırmağı Baran'dan süzülerek Latife teslim edilir. Güzelliğini görüp dokunmamanın hüznü değil, aşkına çamur bulaştırmamanın güvenidir Latif'in yüzüne yansıyan sonsuz ışıktaki sır. Sevdiğine fark ettirmeden yardım etmek, sevdiği için akıl almaz fedakârlıklarda bulunmak, hiçbir çıkar gözetmemek, iyilikleri insana değil Allah'a duyurmakla yetinmek ne zor ve ne kutsal bir erdemdir. Filmde, aşkın her safhası öyle güzel anlatılmış ve buna sosyal bir sorun o kadar dozunda yerleştirilmiş ki, film realist-duygusal çizgide tam orta noktada

durmakta; bu da filmin en başarılı yönlerinden biri. İlginç olansa, aşk anlatılırken, aşka dair tek bir kelimenin bile kullanılmamış olmasıdır.<sup>96</sup>

### 3.5.5. Metaforlar

Baranın, Latife aşkı olduğunu ona ayırdığı bir bardak çay ve iki şekerden anlıyoruz. Baran'ın inşaattaki güvercinleri beslediğini bilen Latif'in, Baran gidince güvercinlerin başında oturup kalmasından anlıyoruz. Son sahnede Baran'ın çamurdaki ayak izine bakıp kalan Latif'in yüzünden anlıyoruz. Baran'ın saç tokasını şapkasında saklayan Latif'ten anlıyoruz.

Odanın içine toplanmış onlarca işçi ve tam ortasında yanan bir kömür sobası vardır. Soba yandıkça sanki onların hayatlarını simgelercesine, acı acı yanıyordu. Filmde perde metaforları ve su metaforları kullanılmış. Latif, Baran'ı kimliğini bile gözden çıkaracak kadar sevmiştir.

## SONUÇ

Popüler kültürün bir parçası olması ve sanatsal yönü dışında, sinema, bugün toplumsal belleğin oluşmasında, sonraki nesillere aktarılmasında en etkin ve önemli görevlerden birini üstlenmektedir. Nitekim sinemayı tarihe tanıklık eden ve bunu kitlelerin hafızasına kazıyan bir mecra olarak ele alındığında, onu, bir ülkenin kültürel, siyasal değişiminden, sosyo-kültürel şartlarından bağımsız düşünmek doğru bir yaklaşım değildir. Özellikle de İran Sineması gibi her türlü baskıya, devrime, savaşımlara rağmen mücadelesini sürdürüp, kendine özgü bir sinema dili, tarzı yaratarak zafer kazanmış, bununla kalmayıp sinemasını tüm dünyaya kabul ettirmiş, dünyaya sinema ihraç etmeyi başarabilmiş bir ülkenin geçirdiği değişimlerin yansıması bu noktada çok daha fazla önem kazanmaktadır. Hatta bu var olma mücadelesinden arta kalan ise kadınların, çocukların, ailelerin hikâyeleri İran Sinemasını günümüz konumuna taşıyan en önemli sebeplerden biridir.

---

<sup>96</sup> Suzan Nur Başarslan , <http://www.derindusunce.org/2011/05/27/baran-mecid-mecidi-2001/>  
05.03.2013

Çalışmada dönemin toplumsal ve kültürel ortamı ve Majidi filmlerinin ele aldıkları sorunlar arasında bir bağ olup olmadığını ortaya çıkarmak amacıyla, filmlerin üretildikleri döneme ilişkin genel bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu doğrultuda, filmlerin devrim sonrası ortaya çıkan toplumsal yapıya ilişkin önemli saptamalarda bulunduğu ortaya konmakta ve İran'ın geçirdiği en hızlı değişim süreci olarak nitelendirilen bu dönemin, özellikle yaşanan kültürel ve ahlaki sorunlara ilişkin eleştirel bakış açısıyla filmlere yansıdığı görülmüştür. Devrim sonrası yapılan değişikliklerin Majidi'nin filmlerinde nasıl yansıdığı da ortaya konmuştur. Bu bağlamda sonuç olarak, değişimin İslami söylemin vaat ettiği çerçevede gerçekleşmediği görülmüş, bununla beraber geleneksel ile modern ve eski ile yeni arasındaki karşıtlıklardan oluştuğu belirlenmiştir.

Hollywood sinemasının bugün tüm dünyadaki hâkimiyetine ve filmler için ayırdıkları astronomik bütçelere rağmen, bugün yadsınamayacak bir takipçi ve izleyici kitlesi oluşturma başarısı göstermiş az sayıdaki ülke sinemalarından biri olan İran sineması kendine dünya sinemaları içinde önemli bir yer yapmıştır. Yıllardır sayısız film festivalinden ödülle dönen İran filmlerinin, gerçek ya da kurmaca öykülere sahip olması, her an herkesin başına gelebilecek tanıdık hikâyeleri, hayatın içinden yalın ve gerçekçi anlatımı, sinemanın genel olarak eğlendirici kimliğinden sıyrılıp insanı sorgulamaya, düşünmeye sevk eden hatta vicdan geliştirmesine, empati kurmasına yardımcı olan duruşu, bugün bulunduğu noktada olmasının en büyük sebebidir. Bu bağlamda İran sinemasının, siyasal düzeyde Batı ülkeleriyle yaşanan krizlere, Hollywood sinemasına karşı eleştirel duruşuna, ekonomik ve toplumsal açıdan sahip olduğu kısıtlı imkânlarla rağmen kazandığı başarılar, alternatif sinema açısından çok önemli bir olgudur.

İran filmlerinin birçok festivalde kazandığı başarıyı ülke içinde takdir edenler olduğu kadar, festivalde ödül kazanan filmlere itibar etmeyenler de vardır. Festivale katılan filmler halkın ilgisini çekmediği gibi filmlerin “Farsi film” ve “Baticı, avangart, festivallik” filmler şeklinde ayrılmasına da sebep olmuştur.

Yeni İran Sineması kendi ülkesinde misafir pozisyonunda kalmaktadır. Bununla birlikte festival jürilerinin beğenisi esas alındığında, ülke aleyhine film çekildiği, İran'ın kırsal ve varoş kesiminin fakir yaşamlarını anlatarak ülkenin imajının zedelendiği, önceki yönetmenler taklit edilerek İran sinemasının kendini tekrar etmesine sebep olduğu gibi eleştiriler de sıklıkla dile getirilmektedir. Bu noktada, Batı'nın

beğendiği ve ödüllendirdiği tarzda öyküler üretmek adına “kendi kendilerine oryantalizm” tuzağına düşme tehlikesi baş göstermektedir. İranlı önemli yönetmenlerden biri olan Daryuş Mehrcuyi ise bu yöndeki eleştirilere karşı, festivallere özel film yapmanın yanlış olmadığını, sanatsal filmlerin ancak festivallerde yer bulabildiğini, festivallerin sanatsal sinemayı kapitalist sistemden koruduğunu hatta dünyada hiçbir ülkenin İran’daki kadar sanatsal film yapmadığını, İran sinemasının dünyadaki başarısının da buna borçlu olduğunu iddia etmektedir.

İran’da belli bir kitle tarafından farklı sebeplerle eleştirilmesine, bazı sinemaseverler tarafından fazla dramatik ve mesaj kaygılı bulunmasına, Hollywood sinemasında alışkın olduğumuz görsel efektlerden, farklı çekim açılarından, teknik deformasyonlardan yoksun olmasına, ülkedeki siyasi ve sosyal değişime direnmesi ve rejim değişiminden büyük darbe almasına rağmen, gösterdiği gelişim ve mevcut konumu ile İran sineması takdiri fazlasıyla hak etmektedir.

Son yıllarda günümüz İran sineması, dünya çapında tanınan bir sanat sineması haline gelmiştir. Sadece Avrupa ve Kuzey Amerika’daki büyük film festivallerinde değil, Afrika, Asya, Arap dünyası, Hindistan ve Latin Amerika’da da İran sineması, festivallerden, sinemalardan, düzenlenen değişik kültürel şenliklerden, video-CD ve DVD’lerden yani ev-sinemasından (İng. home cinema) tanınmaktadır.

İran sinema filmlerinin, İran halkının haricinde bir izleyici kitlesi vardır. Sinema milli, sosyal, ahlaki ve dilsel sınırlardan geçmiştir. 1979 İran devriminden sonra, İran sineması bir süre sallantıda kalmışsa da ardından layık olduğu yere gelmiştir. Sosyal, eleştirel, dini ve radikal, günlük hayata özgü önemli konular ile son zamanlardaki tabuların sorgulanması, şeriat kurallarının bile filmlerde incelenmesi, sinema ve seyircilerin görüş ve kültürünü yükselmektedir. Zamanla İran sineması kendi kimliğine yeniden kavuşur ve gerek biçim gerekse içerik bakımından kimi iniş çıkışlardan sonra layık olduğu yere ulaşarak, tüm dünyanın övgüsünü kazanmıştır. Bir asır içinde üç önemli devrim yaşamış olan İran’da, her seferinde yaşanan özgürlük yılları sayesinde, aydınlık ve kültürel çalışmalar sinemanın adeta çitasını yükseltmiştir. Peşinden gelen suskunluk döneminde ise, aydınlık düşünceler silinmemiş ama daha sonraki döneme zemin hazırlamıştır.

1906-1911 yılları arasında gerçekleşen Meşrutiyet Devrimi'nden sonra, sömürgecilğe karşı çıkan milliyetçilik düşüncesi, siyasal kültürün önemli güçlerinden biri olmaktadır. Meşrutiyet devriminden sonra entelektüeller artmış ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasından sonra İran'da Marksist düşünceleri içeren edebiyat ve sanat hareketleri de güçlenmiştir. Önceki dönemlerinde olduğu gibi, şimdide sanata çoğunlukla siyasi ve ideolojik olarak bakılmıştır.

Sinema en uzak noktalara bile ulaşabilen bir sanat formu olduğundan, edebiyatla da arasında bir bağ kurulabilmiştir. İran sineması devrim öncesi ve devrim sonrası, bütün şartlara rağmen, edebiyattan entelektüel olarak fazlasıyla yararlanmışır. Ancak bu entelektüellikten yeterince verim alamayan halkın ve bireylerinin inançlı ve gelenekçi bir karakter yapısı bulunmaktadır. Örneğin, kadınlar filmlerde genelde, suça teşvik eden karakterlerdedir. Erkekleri doğru yoldan ayıran, tahrik eden, baştan çıkaran kadın karakterlerini İran sinemasında sıklıkla görülebilir. Bu düşünceler Adem ve Havva'dan günümüze dek süregelmiştir. Filmler kadınların tövbesi, erkeklerin namusu için öç almaları, kaza-kader ve dini inançları ile çağdaş düşünceler arasında sıkışıp kalmıştır.

Son 20 yılda yapılan İran sinema filmleri ile toplum arasındaki etkileşim dikkat çekicidir. İran sinemasının en bilinen özelliği, onun sosyal ve insani yönü güçlü karakterleri ve ona özgü temaları işlemesidir. Yeni İran sineması evrensel ve insani bir yöneliş benimseyerek, yeni kavramları ele alarak ve dünya sinemasında yaygın olan aksiyon, cinsellik ve şiddet gibi sahte çekiciliklerden uzaklaşarak, yeni bir sinema türünü dünyaya tanıtmıştır. Sinemacılar da değerli filmleriyle İran halkını sinemaya çektiler ve dış ülkelerde insani konular içeren, naif ve gösterişten uzak bir sinemayla dünyaya ve insanlığa seslenerek başarılı olmuşlardır.

Devrimden sonraki olaylar, aile ve kişilerarası ilişkiler, melodram filmlerin en önemli temalarını oluşturmuştur. Değişik yönleriyle, çeşitli sinema tarzlarıyla, konuların, karakterlerin ve olayların incelenmesi sonucunda, gerçekçi, avangart, gelenekçi modern, törensel, hayali, dini, varlıklı, felsefi olarak sinema tarzları oluşturulmuştur.

Bugünkü İran sinemasının göz kamaştırıcı ilerlemesi, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği, kurgu, müzik ve laboratuvar gibi film yapımının tüm aşama ve alanlarında

kalitesinin yükselmesiyle bağlantılıdır. Oyuncular, ses kaydı, seslendirme, dekor ve kostüm hazırlanması ve özel efektler gibi diğer alanlarda da ilerleme kaydedilmiştir. Devrim öncesinden farklı ve bunlara ek olarak günümüzde yönetmenler sesli çekimlere yönelmişlerdir ve sesli çekimler, film niteliğinin yükselmesi ve oyunculuk gücünün artırılmasını sağlamaktadır.

Evrensel insani değerlerin sanat diliyle anlatılmasına gönül veren ve sinemaseverlere saygısından ötürü değersiz, yüzeysel duygu ve heyecanlardan kaçınan İran sineması, kendine özgü nitelikleri ve yapımlarıyla sinema dili ve ahengini koruyarak, insani ilişkiler, savaşırsız bir dünya, doğayla uyumlu yaşam gibi kavramları yaygınlaştırıp yerleştirmeyi, sonuçta ruhsal güzellikleri dünyaya yaymayı amaçlamaktadır.

Majid Majidi kendine özgü inanılmaz etkileyici bir tarza sahiptir; öncelikle fazlasıyla insancıl ve naif bir üslubu, seyirciyi izlerken tam kalbinden fethedecek ince detaycı bir teknik bakış açısı geliştirmiş olması başarı unsurlarından sadece bir tanesidir. Filmlerini izlerken kendinizi yaşamlara öylesine kaptırırsınız ve filmlerdeki kahramanları öylesine benimsersiniz ki, adeta onlarla beraber üzülp yine onlarla birlikte sevinirsiniz. Filmlerindeki kahramanlar sıradan, sizin benim gibi insanlardır. Çoğu zaman da bakıp görmediğimiz, belki de toplumun çoğunu oluşturan ama azınlığın gölgesinde kalmış insanlardır. Mutlak kötü bir kahraman yoktur mesela, ilk akla gelebilecek Cennetin Rengi'ndeki baba, kötüden çok zavallıdır. Söğüt Ağacı'ndaki Yusuf'a da kötü değildir. Dışlarındaki yoksulluğun getirdiği perişanlığa inat içlerindeki çocuksu saflık sapasağlamdır. Majidi 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.

Majidi'nin kamerası daima vicdana yakın civarlarda hareket etmektedir ve bu açıdan anlattığı hikaye ne olursa olsun, anlatımı evrenseldir. Majidi'nin kahramanları asla kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaz, bu nedenle kötüler ve iyiler arasında aşılmaz sınır taşımaz. Yalçın bir kayalık gibi görünen yürekler bile hikaye aktıkça kamera aracılığıyla yumuşar ve ait olduğu merkeze; insanlığa dönüş yapmaktadır. Doğası gereği olması gerekenden uzaklaşmış olanı, film diliyle oluşturduğu bir cazibe ile fitratın yörüngesine çeker. Bu nedenle hikayeleri küçük ama anlam büyük sularda gelişir.

Gücünü fitrattan alan sineması, gelenek ve şiirsellikten beslenmektedir. Kamerası karelerin ortasında o kadar doğal durur ki, bir süre sonra sadece seyirci değil, bizatihi oyuncular da unuttur kamerayı ve hayatın akışı perdeye yansır. Şüphesiz bunda sadece usta yönetmenin çerçeveye olan hakimiyeti değil, hayata olan sağlam bakışının da etkisi vardır. Majid Majidi, sadece sinemayı, şiiri, resmi bilen bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda hayatı ve dünyayı bilen, meslektaşından ayrı bir noktada durmaktadır.

Türk sinema eleştirmeni Süleyman Çobanoğlu Majidi sinemasını şöyle anlatmaktadır:

“Sinemanın başat gayesinin insanı kimliksizleştirmek için ona yeni kimlikler vermek olduğu bir çağda, bize 'kimliğinize dönün' diyen adamlara ihtiyacımız var. Sinemanın, sinema olmasındaki birincil kriterin hakikat yanlısı olmaktan geçtiğini savunan Tarkovsky ne de haklıdır. İşte zamanımızın hakikatperestler skalasındaki tavana en yakın isimlerden biri de şüphesiz İran'ın sine-ozanı Majid Majidi'dir. Hamdullah'ın elinde kamış ne ise, Farjad'ın elinde keman ne ise, Rûmi'nin elinde ney ne ise, Majidi'nin elinde kamera da odur. Burjuvadan yangından kaçır gibi kaçır kamerasını sürekli taşraya çeviren, tarladaki işçinin terine ortak olan, köy kadınlarıyla birlikte dereye çamaşır çitileyen, tandırda ekmek pişirmekten yüzünü is tutan, kör çocuklara kör kalmayan bir büyük mütefekkir, bir halk adamıdır Majidi. Ve kendisi bu sırat köprüsünde yürürken, taşra anlatılarındaki en büyük tehlike olan ajitasyona düşmeyerek sinemanın cennetine ışık hızıyla girdi. Duygu sömürsü yerine imgenin gücünü kullandı daima ve onu büyük yapan da bu idi sanırım. Tıpkı Tarkovsky gibi. Majidi'nin anlatılarında halkın sıkıntıları, fakirliği ve çaresizliği ön planda duruyor gibi gözükse de; bence kendisinin en büyük derdi aşktır. Neredeyse bütün filmlerinde aşk temasını farklı üsluplarla işlemiş ve filmlerin ana teması her ne olursa olsun; aşkı ilk sıraya yerleştirecek kadar zengin imgelerle serpiştirmiştir aralara. The Willow Tree'nin Yusuf'u ile Colour Of Paradise'ın Muhammed'i arasındaki benzerlik körlük gibi gözükse de; ikisi de dokunarak, yaşayarak ve acı çekerek aşkı bulur. Yine Children Of Heaven'da Ali ve Zehra'nın zor şartlardaki fedakârlıklarla bezenmiş kardeşliklerinde de aşkın geniş prizmasından huzmeler yaymıştır Majidi. Ama şimdi karşımızda aşkın evrensel algının anladığı şekilde cinsi muhabbete dökülmüş öyküsü var. Diğer filmlerindeki aşk temasının

anlaşılmasından şikayetçi olsa gerek ki Majidi; Baran filmiyle tam bir Leyla ile Mecnun hikayesi anlatıyor.<sup>97</sup>

Sonuç olarak Majid Majidi filmlerinde aksiyonlara, bilgisayar mucizesi atraksiyonlara yer vermemektedir; ama izleyenin yüreğinde yarattığı fırtına film bittikten sonra bile devam etmektedir. Majidi insanları etkilemek için bildiğimiz marjinal hikayeler anlatmaz. O derdini yaşamın öyle içinden anlatır ki izleyici hayatın filmini mi film gibi bir hayatı mı izlediğini düşünür durur. Esasen her iyi filmde olduğu gibi Majidi filmlerinde de bir ortak özellik vardır; insanın dönüşümüdür. Yönü ve akış hızı ne olursa olsun tüm hayatlar fitrata doğru bir dönüş yapar ve doğal bir seyahate başlamaktadır. İşte yolculuk içe, fitratın ta kendisine doğru yapılan bir güzergâh değişimidir.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Süleyman Çobanoğlu, “Tekfurun Kızı”, <http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=157720>. 03.05.2013.

<sup>98</sup> <http://www.lavinyaaz.com/fafatuka/majid-majidi-filmleri> 10.02.2013



## **KAYNAKÇA**

### ***Yerli Kitaplar***

1. Adanır Oğuz (2006) **Kültür-Politika ve Sinema**, İstanbul: Kitapyurdu Yayınları.
2. Akerson Erkman, Fatma (2005)**Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
3. Cihan Aktaş(1998), **Şarkın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul
4. Çetin, Öztürk(2005), **Devlet ve Din**, Ada, Yay.,İstanbul, Aktaran: Batur, Sebire, **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, DEU.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
5. Güçlü, Abdalbaki (2002). **Felsefe Sözlüğü**. **Ankara**: Bilim ve Sanat Yayınları.
6. Gündeş Simten (2003). **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul: İnkilap Yayınları.
7. İsmail Zengin(1991), **İran Devrimi ve Orta Doğuya Etkileri**, Milliyet Yay., İstanbul.
8. Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2003). **Yazınsal Okuma Süreçleri**. Ankara: Seçkin Yayınları.
9. Özden, Zafer (2000). **Film Eleştirisi**. İstanbul: Afa Yayınları.
10. Parsa Seyide ve Parsa Alev Fatoş (2004). **Göstergebilim Çözümlenmeleri**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
11. Parsa, Seyide (1994). **Televizyon Estetiği**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

12. Rifat Mehmet (1992). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Mavi Yayınları.
13. Yengin, Hülya (1996). *Medyanın Dili*. İstanbul: Der Yayınları.
14. Yumlu Konca (1994). *Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları*, İzmir.

### ***Yabancı Kitaplar***

1. Beharlu, Abbas (200), **Sad Sal Sinemaye İran**, Defter-e Pejuheşhaye Ferhengi, Tahran
2. Celal Settari (2008), **Zeminey-e Ectemai-e Taziye**, Neşre Merkez, Tahran
3. Cavdani, Homa (2000), **Sal Şomar-e Tarih-e Sinemaye İran**, Getre Yay.
4. Ferahmend, Azade, “**Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**” Richard Traper (der.), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları(2007)
5. Fiske John (1982). *Introduction To Communucitaion Studies*, USA: Mehhuen Co.Ltd
6. Geoffrey Nowell- Smith(2003), **Dünya Sinema Tarihi**, Çeviren: Ahmet Fethi, Kablo Yay. İstanbul ,
7. Gaziyan, Hüseyin, **İran Sineması Sanayiinde Kriz ve Hükümetin Rolü: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**” Richard Traper (der.)(2007), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları,

8. Golmekani Houshang (1998), **Dar Hozur-e Sinema, Tarikhe Tahlili-ye Sinema-ye Bad Az Engelab**, Tahran: Farabi Yay.
9. Greimas A.Julien (1995). *Kusur Konusunda*. Çev., Ayşe Kiran, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
10. Hasan-i Mir Abidini (2002), **İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı**, çev: Derya Örs, Nüşa Yay, Ankara.
11. Hamid Debbaşı (2004), **İran Sineması**, Çev: Barış Aldağ, Begün Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul
12. Hamid, Nafici (1995), **İran'da İslamize Film Kültürü**, Çevire: Emrah Özen, Kare Yay. İstanbul,
13. Muhammed-i İstilan-i(1981), **Çağdaş İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yayınları.
14. Mehemmed Mir Şokrayi (2008), **Taziye ve Ayin-e Aşuri**, Nemayeş Yay.
15. MohsenBeig- Agha, “ **Deep Waters: Iranian Cinema 1995 in the market palce**”, Film İnternational 4/1-2, kış 1996, , Aktaran: Ferahmend, Azade, “**Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar**” Richard Traper (der.), Yeni İran Sineması, Kapı Yayınları,
16. Nefisi, Hamid(2003), **İran Sineması**, Çev. Ahmet Fethi, Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s.766, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
17. Omid, Cemal(1998), **Tarih-e Sinemaye İran**, RozeneYay , Tahran.
18. Propp, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat.İstanbul: BFS Yayınları.
19. Saussure Ferdinand (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev., Berke Vardar, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

20. Tapper, Richard(2007), **Yeni İnan Sineması**, Kapı Yay., İstanbul.

### *Yerli Dergiler*

1. Alim Şerif Onaran(1992) “**Binbir Gece Masallarının Ölmezliği Üzerine**”, Sanat Dünyamız, YKY. Güz, 1992

### *Yabancı Dergiler*

1. Cemşid Ekremi, “**Keyçi-ha-ye tiz der dest-ha-ye kur**” Iran Name 14/3, yaz 1996.

2. **Ettelaat-e Haftegi dergisi**, No: 890, 1337/7/18 (1958).

3. Heyderi, Golam, **Sed Sal Sinemaye İnan**, Defter-e Pejuheşhaye Ferhengi,

4. Kuşan, İsmail, **Cehan-e Sinema Dergisi**, Tahran, No 1, 1952,

5. *Sefername Mobarek-e Muzafferüddin Şah, s 160*

6. **Tarih-e İnan**, Sazman Pejuheş Ve Barnamerizi-e Amuzeşi , No:4

7. Tuğrul Afşar, İnan’da Sinema, Gozareş Film Dergisi, şubat 1992’den aktaran: Cihan Aktaş, **Şark’ın Şiiri İnan Sineması**

### *Tezler*

1. Batur, Sebire (2005), **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İnan Sineması**,

Yayınlanmış Doktora Tezi, DEU.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü

2. ÇAĞLAYAN, Ayşe( 2011) **Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik**, Yüksel Lisans Tezi, Ankara

### *İNTERNET ADRESLERİ*

1. “Enes Özel” “serçelerin şarkısı adaleti söylüyor” <http://www.kafaayari.com/?p=619>. 20.04.2013
2. Süleyman Çobanoğlu, “Tekfurun Kızı”, <http://forum.divxplanet.com.03.05.2013>.
3. Ercan Dalkılıç, “Emeği-Ve- Emekciyi- Kutsayan-Bir –Sinemacı” <http://www.tersninja.com>. 07.09.2012
4. <http://www.cinemaforoze.com/04.05.2012>
5. “Gerçekliğin-Arkasındaki-Guzelligi-Gostermek-Istiyorum” <http://www.hayalperdesi.net>. 03.30.2011
6. Suzan Nur Başarslan , <http://www.derindusunce.org/2011/05/27/baran-mecid-mecidi-2001/> 05.03.2013
7. <http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=157677> 30.01.2013
8. <http://www.lavinyaoz.com/fafatuka/majid-majidi-filmleri> 10.02.2013
9. Kübra Çağlayan, İran Sineması ve Doğuşu, <http://www.filmloverss.com/iran-/09/04/2013>
10. İran Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış, <http://www.irankulturevi.com/turkce/tarih/sinema.htm>, 03.05.2013
11. [http://www.milligazete.com.tr/haber/Hakikati\\_yolculugu\\_Sogut\\_Agaci/126710](http://www.milligazete.com.tr/haber/Hakikati_yolculugu_Sogut_Agaci/126710), 20.13.2011
12. Volkan Durmaz, Cennet Çocukları <http://www.magaradergisi.com/sanat/367-cennetin-cocuklari-09.11.2011>

13. <http://maksatsinema.blogspot.com/2012/04/beed-e-majnoon-willow-tree-sogut-agac.html>,04.12.2012

## Özgeçmiş

AD: MAJİD

SOYAD: VAHABİ YAGHMOORALA

1982 İnan'da doğdum. İlk ve orta okulumu İnan'da Yağmur köyünde , liseyi Urmiye şehrinde okudum. 2004'de Ege üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Radyo- Sinema – Tv bölümünde lisans öğrenimini 2010 yılında tamamladım. Aynı yıl içerisinde Ege üniversitesi iletişim fakültesinde Radyo- Sinema – Tv bölümünde yüksek lisansa başladım. Bunun yanında farklı haber ajanslarda çalışmalarımı sürdürmekteyim.

## ÖZET

Bir dili konuşmak, o dili kullanmaktır, sinema diliyle konuşmak ise o dili yaratmak gibi bir şeydir, der sinema göstergebilimcisi Christian Metz. Günümüzde İran sinemasının tüm dünya sinemaları içinde ayrı bir yeri olduğu ve kendine özgü bir sinema dili geliştirdiği bilinmektedir. Bu bağlamda İran Sineması gelişimini, sosyal, siyasi, kültürel ve tarihsel perspektiften ele alırken, bu sinemanın önemli yönetmenlerinden Majid Majidi'nin incelenmesi de İran sinemasının anlatı yapısına ve ideolojik çerçevesine ışık tutmaktadır. Değişik siyasi ve sosyo-kültürel şartlar İran ve Majidi sinemasını derinden etkilemiştir. Tezin ilk bölümünde; İran'da sessiz sinema dönemi, ilk kameraman ve ilk yönetmenler, İran sinemasında yaşanan durgunluğun nedenleri ve bu sessiz dönemin özellikleri irdelenmektedir. 1979 yılında gerçekleşen İran devriminin ardından sinemasında siyasi ve sosyo-kültürel değişimleri, savaş filmleri ve film incelenmesi ortaya konulmaktadır. İkinci bölümde ise, Majid Majidi'nin yaşamı, sinemaya girişi ve sinemacı kimliği anlatılmaktadır. Ayrıca sinemasal anlatı yapı birimleri, göstergebilimsel ve ideolojik çözümleme, Greimas'ın eyleyensel örneği de açıklanmaktadır. Göstergebilimsel çözümlemenin, dilbilim ve ardından da yapısalcı iki damardan beslenerek geliştiğini söylemek mümkündür. Dilbilim çerçevesinde, Saussure'ün göstergebiliminden, yapısalcılık çerçevesinde, Propp'un anlatı biliminden beslenen Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, ilk anlamlı göstergebilimsel çalışmaların yapılmasını sağlamıştır. Bu çalışma göstergebilim çözümlemesini besleyen iki ana damar; dilbilim ve bağlamında Saussure ile yapısalcılık bağlamında Propp'tan yola çıkmaktadır. Ardından Saussure ve Propp'tan beslenerek ilk anlamlı göstergebilimsel çözümlemeyi yapan Greimas ve onun göstergebilimsel çözümleme yöntemi olan *eyleyensel örneği*'si ele alınmaktadır. Son bölümde ise, Majid Majidi'nin çektiği 6 kurmaca filmde 5'inin anlatı yapısı, eyleyensel örneğiyle çözümlenmiştir. Sonuç olarak Majidi'nin sineması İran'ın sosyal, kültürel, ideolojik ve siyasi alt yapısını filmlerinde yansıtmakta ve döneminin koşullarını özgün ve naif biçimde işlemektedir.



## **Abstract**

"Speaking a language, is using it, but talking the cinema language is something like creating the language" as cinema semiotician Christian Metz mentions. Nowadays, Iranian cinema has a special place among all cinemas of the world and it has developed a special language for itself. Additionally, regarding development of Iranian cinema, considering social, political, cultural and historical perspective, investigating Majid Majidi, as one of its most important directors, can be helpful describing narrative structure and ideological framework of Iranian cinema. Different political socio-cultural conditions have affected Iranian and Majidi cinema deeply. The research deals with the development of Iranian cinema under various social political and historical conditions. Different political and socio-cultural structures in Iran have affected Iranian cinema and Majid Majidi themes. This research comprises of three sections, in addition to an introduction and conclusion. The first section deals with the silent cinema, beginning of the cinema in Iran, the first camera men, film directors, and the period of in activity in Iranian cinema, and examines some of their characteristics. Examines the effect of the Iran revolution and there salting new political, economic, and religious conditions and their effect on Iranian cinema. The second section, years that cinema to graphic narrative was analyzed with semiotic analysis met. The narrative theories which are used in analysis of literary products also started to be used in cinema to graphic products too and this became the most important factor in this situation. So that it is possible to say that semiotic analysis developed by using linguistic and then structural sources. Semiotic analysis method of Greimas -which fed by Semiology of Saussure in the frame of linguistics and narrative science of Propp in the frame of structuralism- open the way for first significant semiotic studies. This article starts to explore from two main streams which fed analysis of Semiology: linguistics and its context Saussure, structuralism and in its context Propp. And it is going to review Greimas who made the first significant study of semiotic analysis by using Saussure and Propp and his semiotic analysis of method actant analysis. At the end, in 5 out of 6 fiction films led by Majid Majidi, the narrative structure of the films, have been appeared as action movie examples. In result, Majidi cinema reflects social, cultural, ideological and political basics and the conditions of its era in a customized and bright manner.