

T.C.
HASAN KALYONCU ÜNİVERSİTİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İRAN SİNEMASINDA BİR AUTEUR: MECİD MECİDİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

ŞÜKRAN CEVHERİ

GAZİANTEP- 2021

T.C.
HASAN KALYONCU ÜNİVERSİTİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İRAN SİNEMASINDA BİR AUTEUR: MECİD MECİDİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
ŞÜKRAN CEVHERİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ PINAR TINAZ

GAZİANTEP – 2021

TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ve 23/06/2021 tarihinde savunmasını gerçekleştirdiğim “**İran Sinemasında Bir Auteur: Mecid Mecidi Sineması**” başlıklı bu çalışmanın tarafımca, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűőecek bir yola başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu ve yaptığım atıflarda akademik kurallara ve sınırlamalara uymuş olduğumu belirtir, onurumla doğrularım.

23/06/2021

şukran CEVHERİ

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında İran Sinemasının kendine has gelişimi çerçevesinde auteur yönetmen Mecid Mecidi'yi ele almayı, filmlerini auteur kuramı üzerinden incelemeyi ve “İrfan Sineması” olarak adlandırdığı anlatım tarzını açıklamayı amaçladım.

Bu süreçte desteklerini ve emeklerini esirgemeyen sevgili aileme, özellikle kıymetli babam *Ahmet Cevheri* ve annem *Emine Cevheri*'ye, eğitim hayatım boyunca bana destek olan değerli ağabeylerim *İlhan Cevheri* ve *Mehmet Cevheri*'ye, sevgili ablalarım *Fatma İlhan* ve *Sıdıka Cevheri*'ye, kardeşlerim *Hidayet Cevheri* ve *Rukiye Cevheri*'ye teşekkürü borç bilirim.

Bu süre boyunca bana ışık tutan, değerli bilgilerini esirgemeyen sevgili hocam *Dr. Öğr. Üyesi Pınar Tınaz*'a saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Gaziantep, 2021

Şükran CEVHERİ

ÖZET

İran Sineması, son elli yıl içinde önemli bir gelişme kaydetmiş, kendine has simgesel üslubu ile Batı dünyasında da sesini duyurmuş, Akademi Ödülleri (Oscar), Berlin Film Festivali ve Cannes Film Festivali gibi prestijli festivallerde büyük ödüller almaya hak kazanmıştır. Küreselleşen dünyada Hollywood sinemasının başatlığı tartışılmazdır. Amerikalı sinemacılar, yüksek bütçeli, teknolojisi sürekli yenilenen ve tematik olarak genele hitap eden popüler filmler tasarlayarak, kendi kültürlerini tüm dünyaya empoze etme çabasındadırlar. İran sineması ise Hollywood'dan oldukça farklı bir çizgi izler. Sinemaya ayrılan bütçe genellikle düşüktür. İslam Devrimi'nden sonra iyice sıkılaştıran sansür nedeniyle, cinsellik ve şiddetin kullanımı minimum düzeydedir. Kültürel anlamda Batı dünyasından kendisini uzak tutan İran'da sinema, yüzünü kendi kültürüne, kendi sanatsal ifade biçimlerine dönmüş durumdadır. İran coğrafyası üzerinde kurulan ve tarihi milattan öncelere dayanan kadim Pers imparatorluğu ve Fars kültürünün İran sanatının pek çok alanında olduğu gibi, sinemada da büyük etkileri olduğu görülmektedir. Ayrıca İslam dini, sanatı ve kültürü de İran sinemasının önemli bileşenleri arasındadır. İranlı yönetmenler, öz kültürlerine ait kodları filmlerine başarıyla yerleştirmekte, yakaladıkları simgesel anlatım üslubu ile İran sinemasını yüceltmektedirler.

Bu çalışmanın amacı, İran sineması içinde önemli bir yere sahip olan yazar ve yönetmen Mecid Mecidi'yi bir auteur olarak incelemek, hem kendi coğrafyasında, hem de tüm dünyada takdir gören sanatsal üslubunu ortaya koymaktır. Mecidi, sinema anlayışını "İrfan Sineması" olarak adlandırır ve Fars kültürü ile İslam anlayışını birleştirerek, güzel ahlakın yüceltildiği, merhametin, sevginin, inancın, şükürün ve hoşgörünün ön plana çıkartıldığı öykülere odaklanır. Ona göre İrfan Sineması, insanlara iyi ve güzeli göstermek, onları doğruya sevk etmek için vardır. İran halkının çok sevdiği ve önemseydiği bir yönetmen olan Mecidi, son on beş yıl içinde filmlerini tüm dünya ile paylaşmayı ve İslam'ın evrensel sevgi ve hoşgörü mesajını herkese iletmeyi misyon edinmiştir. Bu tez çalışması, Mecidi sinemasını kültürel kodları, Farsi ve İslami söylemi ve sinemasal özellikleri ile mercek altına almayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Auteur Yönetmen, Mecid Mecidi Sineması, Film Analizi, İran Sineması.

ABSTRACT

Iranian Cinema, which has immensely developed for the last 50 years, has also taken part in the western world with its unique style. It has been successfully awarded in the prestigious festival such as Berlin Film Festival and Cannes Film Festival also Academy Awards (Oscar).

It is undeniable fact that Hollywood Cinema plays dominant role in the global world. By using the high budget and with the latest technology, American film producers try to impose their own cultures to the world making popular films devoting to general audience.

Iranian Cinema is on the other hand much more different than Hollywood. The budget shared for the cinema is relatively small amount. Following to Islamic Revolution and oppressive censorship, the average of using sexuality and force in the films are in minimum level.

In view of cultural perspective, the cinema in Iran, which keeps in distance from Western World, turns into its own art expressionist style. It is clearly visible that the Persian Culture and Persian Empire having rooted on the Iranian geography, whose origin dates before A.D., has an immense effect on the cinema as in many arts of Iran.

Besides this, Islam is another important element with its art, culture in Iranian cinema. Iranian Directors successfully reflect their own cultural codes in their productions and by doing so they glorify Iranian cinema with their unique style of sembolical expression.

The aim of this thesis is to observe the art style of Meced Mecidi as an auteur, who is writer and director having an important place in Iranian cinema and appreciated all over the world with his unique art style. Mecidi names his understanding of cinema as “Wisdom of Cinema” and focusing into the stories, in which the Persian culture and Islamic view unites with charity, good moral, kindness, beliefs, respect.

According to him, the Wisdom of Cinema shows people into the direction of good and beauty and also guiding them to the right path. Mecidi, who is an acclaimed director and popular by Iranians, has a mission to share his own films all over the world by sending the universal kindness and respect message of Islam to the everybody.

The Thesis is aimed at observing the cinematological features of Persian and Islamic discourse with respect to the cultural code of Mecidi Cinema.

Key Words: Auteur Director, Meced Mecidi Cinema, Film Analyst, Iranian Cinema.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
İRAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ.....	3
1.1 İran Sinema Tarihi.....	3
1.1.1 İran Sinemasının İlk Yılları.....	3
1.1.2 Farsi Film Dönemi.....	5
1.1.3. Gerçekçi İran Sineması.....	6
1.1.4 Yetmişlerin Sineması.....	9
1.1.5 Devrimden Sonra Sinema.....	12
1.1.6 Doksanlı Yıllarda İran Sineması.....	18
1.1.7 2000'ler ve Sonrası İran Sineması.....	22
1.1.8 İran Film Festivalleri.....	27
1.2 İran Kültürü ve Sinemaya Etkileri.....	30
1.2.1 İran Sinemasında Edebiyatın Yeri.....	30
1.2.2. Geleneksel Tiyatro, Taziye Geleneği ve İran Sineması.....	44
1.2.3 İran Sinemasında Temsiller.....	52
1.2.3.1 İran Sineması'nda Kadının Temsili.....	54
1.2.3.2 İran Sinemasında Erkeğin Temsili.....	59
1.2.3.3 İran Sinemasında Çocuk Temsili.....	61
1.2.3.4 İran Sineması'nda Savaşın Temsili.....	62
1.2.3.5 İran Sineması'nda Mekânın Temsili.....	66
İKİNCİ BÖLÜM.....	68
BİR AUTEUR OLARAK MECİD MECİDİ ve İRAN SİNEMASI İÇİNDEKİ YERİ.....	68
2.1. Auteur Kuramı ve Auteur Analizi.....	68

2.2. Bir Auteur Olarak Mecidi	70
2.2.1 Yaşamı ve Eserleri	71
2.2.2 Mecid Mecidi ve İrfan Sineması	76
2.2.3 Mecidi Filmlerinde Ortak Tema ve Görünümler	78
2.2.3.1 İran Kültürünü Yansıtan Mekan Seçimleri	79
2.2.3.2 Masumiyet ve Merhamet	80
2.2.3.3 Doğruluk / Dürüstlük	81
2.2.3.4 İman ve Şükür	81
2.2.3.5 Yoksulluk ve Maddi Dünyanın Geçiciliği	82
2.2.3.6 Yetim – Öksüz Çocuklar	83
2.2.3.7 Metaforik Olarak Görmek / Görememek	83
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	85
MECİD MECİDİ FİLMLERİNİN ANALİZİ	85
3.1. “Baduk / Kaçakçı”	85
3.1.1 Filmin Künyesi:	85
3.1.2 Filmin Konusu:	86
3.1.3 Filmin Analizi:	87
3.2 “Pedar / Baba”	91
3.2.1 Filmin Künyesi:	91
3.2.2 Filmin Konusu:	91
3.2.3 Filmin Analizi:	92
3.3 “Bacheha- Ye Aseman / Cennetin Çocukları”	96
3.3.1 Filmin Künyesi:	96
3.3.2 Filmin Konusu:	97
3.3.3 Filmin Analizi:	97
3.4 “Rang-e Khoda / Cennetin Rengi”	101
3.4.1 Filmin Künyesi:	101
3.4.2 Filmin Konusu:	102
3.4.3 Filmin Analizi:	103

3.5 “Baran”	106
3.5.1 Filmin Künyesi:.....	107
3.5.2 Filmin Konusu:.....	107
3.5.3. Filmin Analizi:	108
3.6 “Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı”	111
3.6.1 Filmin Künyesi:.....	111
3.6.2 Filmin Konusu:.....	112
3.6.3 Filmin Analizi:	112
3.7 “Avaz-ı Güncişkha/ Serçelerin Şarkısı”	116
3.7.1 Filmin Künyesi:.....	116
3.7.2 Filmin Konusu:.....	116
3.7.3 Filmin Analizi:	117
3.8 “Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi”	120
3.8.1 Filmin Künyesi:.....	120
3.8.2 Filmin Konusu:.....	121
3.8.3 Filmin Analizi:	122
3.9 “Beyond the Clouds / Bulutların Ötesinde”.....	127
3.9.1 Filmin Künyesi:.....	127
3.9.2 Filmin Konusu:.....	127
3.9.3 Filmin Analizi:	129
SONUÇ	133
KAYNAKÇA	140

GİRİŞ

Tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde nesilden nesle aktarılan; gelenekler, görenekler vasıtasıyla yaşam biçimi haline dönüştürülen maddi ve manevi değerler bütününe kültür denir. Kültür, insanın doğal ve toplumsal çevresine hakimiyetinin ölçüsünü gösteren araçların tümünü kapsar.

Uygarıkların varoluş serüvenleri incelendiğinde, kendi kültürlerini yaşattıkları sürece ayakta kalabildikleri görülmektedir. Kültürlerini yaşatamayan toplumlar ise başka toplumların hegemonyasında eriyip kaybolmuşlardır. Kültür, bireyin içinde yaşadığı topluma duyduğu aidiyeti güçlendirme görevi de görür. Birey, kendi kültürel kodlarına uygun bir yaşam tarzına, sanatsal zevke veya manevi değerlere sahip oldukça, aidiyet duygusunu güçlendirir.

Kültürün yaşatıldığı en önemli ifade alanı ise sanattır. Sinema, çok yeni bir sanatsal ifade biçimi olmasına rağmen, kitlelere ulaşabilme gücü sayesinde kültürel aktarımın en önemli araçlarından biri olmuştur. Görsel bir anlatı olarak sinema, dünyanın en uzak köşelerindeki yaşam deneyimlerini diğerlerine aktarma imkânı tanımış, okuma yazma veya dil bilme engellerini kolaylıkla aşmıştır. Kültürleri hızla birbirine yakınlaştıran sinema, aynı zamanda hükmediciler için mükemmel bir propaganda aracıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında sinemanın propaganda gücü ispatlanmış, kültürel emperyalizmin en önemli silahlarından biri haline gelmiştir. Bu tablo içinde İran sinemasının kendi kültürel özelliklerini koruyarak ilerlemesi, hızla globalleşen dünyada kendi kimliğini yansıtan sanat eserleri ortaya koyması önemlidir.

Bu tez çalışmasının amacı, yerel kalarak global bir başarıya imza atmayı başarmış İran sinemasını daha yakından tanımak, bu sinema içinde ürün vermekte olan Mecid Mecidi'yi bir auteur olarak incelemek ve "İrfan Sineması" adını verdiği sinema üslubunu analiz etmektir.

Çalışma sırasında, öncelikle literatür taraması yapılmış, İran tarihi, kültürü, sanatı ve sineması hakkında Türkçe'ye çevrilmiş kaynaklar incelenmiştir. Ne yazık ki, bu konuya eğilen kitaplar ve akademik çalışmalar son derece sınırlıdır. Yönetmen Mecid Mecidi ile ilgili olarak gerçekleştirilmiş bütünlüklü bir kitap veya tez çalışmasına rastlanmamıştır. İran sinemasını geniş bir çerçevede ele alan İranlı yazar Hamid Dabaşı'nın "İran Sineması", Cihan Aktaş'ın "Şarkın Şiiri: İran Sineması", Abdolhossein Laleh'in "Modern İran Sinemasında Edebiyatın İzleri", Rıza Oylum'un "İran Sineması" adlı kitapları, Monireh Nafeie'nin "İran Sinemasında Çocuk İmgesi" başlıklı doktora tezi ve İsmail Acar'ın daha geniş anlamda "Din ve Değerler

Eğitimi Açısından: Mecid Mecidi'nin Filmleri Örneği” adlı çalışması bize kaynaklık eden en önemli eserler olmuştur.

Bu tez çalışması, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölümde başlangıcından bugüne, İran sinemasının gelişim öyküsü genel hatları ile açıklanmakta, İran kültürünün sinemaya etkileri ele alınmaktadır. Sinemanın edebiyat ile bağı, taziye geleneğinin sinemaya yansımaları, geleneksel tiyatronun sinema üzerindeki etkileri ve İran sinemasında temsiller ayrı başlıklar altında incelenmiştir. İkinci Bölüm, Auteur Kuramı'nın açıklanmasını ve Mecid Mecidi'nin bir auteur olarak tanımlanmasını içermektedir. Auteur kavramı, fikir olarak Andre Bazin'e ait olsa da, Andrew Sarris tarafından literatüre kazandırılmıştır ve “yaratıcı yönetmen” anlamına gelmektedir. Auteur kuramına göre yönetmen, senaryonun yazımından gösterim kopyasının hazırlanışına kadar, her aşamada filmin tek karar merci olmalıdır. Bir yönetmenin “auteur” kabul edilebilmesi için üç temel kriter konulmuştur. Bunlar; teknik ustalık ve film dilini uygulayabilme becerisi, eserler arasında oluşan tematik bütünlük ve ayırt edici bakış açısidir. Filmler tek başlarına değil, yönetmenin kişiliği ve malzemesinden çıkardığı içsel anlam ile birlikte, bütünsel bir yöntemle incelenir. Bu çerçevede Mecidi'nin sanat yaşamı, dünya görüşü, filmlerinde yer alan ortak tema ve görünümler ayrı başlıklar altında açıklanmaktadır. Üçüncü ve son bölümde ise Mecid Mecidi'nin 1992 – 2017 yılları arasında gerçekteşirdiği tüm uzun metrajlı filmleri auteur kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Bu filmler sırasıyla; “Baduk / Kaçakçı” (1992), “Pedar / Baba” (1996), “Bacheha- Ye Aseman / Cennetin Çocukları” (1997), “Rang-e Khoda / Cennetin Rengi” (1999), “Baran” (2001), “Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı” (2005), “Avaz-ı Güncişkha/ Serçelerin şarkısı” (2008), “Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi” (2015) ve “Beyond the Clouds / Bulutların Ötesi” (2017)dir. Yönetmenin son filmi olan 2019 yapımı “Korshid / Güneşin Çocukları” Covid – 19 salgını sebebi ile yaygın gösterime çıkamamış, bu nedenle tez çalışmasına dahil edilememiştir.

Mecid Mecidi'yi bir auteur olarak ele alan, filmlerini analiz eden ve onu dünya sineması içinde ayrıksı bir konuma sahip olan İran sineması içinde konumlandırmaya çalışan bu tez çalışmasının, konuyla ilgilenen tüm öğrencilere ve akademisyenlere faydalı olmasını temenni eder, İran sineması üzerine yayınlanmış kısıtlı Türkçe kaynak içerisinde kendisine yer bulabilmesini dileriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

1.1 İran Sinema Tarihi

1.1.1 İran Sinemasının İlk Yılları:

Lumiere kardeşlerin tüm dünyayı büyüleyen icadı sinematograf, İran topraklarına 1900 yılında gelmiştir. İran yönetimindeki Kaçar Hanedanından Muzafferdin Şah, çıktığı Avrupa gezisinde, Fransa’da kendisi için hazırlanan özel bir gösterimle ilk defa sinematograf ile karşılaşmış bu modern cihazı satın alması için Ekkas Başını (Sahaf Baş) görevlendirmiştir. İlk sinema araçları İran’a 1900’de Muzafferdin Şah tarafından Batı’dan bir armağan olarak getirilmiştir. Fotoğrafçılık eğitimini Avrupa’da yapmış olan Ekkas Baş, birçok kez Muzafferdin Şah’ın filmini çekmiş,¹ Muzafferdin Şah’ın ölümüne kadar saray kameramanı olarak görev almış ve saraydaki özel günleri kamerası ile belgelemiştir.²

İran’da halka açık ilk sinema salonları 1904 yılında faaliyete geçmiştir. Açılan ilk salon Tebriz’dedir. Sinemayla tanışan İran toplumunun seçkinleri, kendilerine açılan bu pencereden gördüklerini uygulamaya; oyuncuların giyimlerini, saç stillerini, filmlerde yer alan dekorasyonları taklit etmeye başlamışlardır. Bu etkileşimi gören Şah, filmlerden önce Milli Marş okunmasını ve yönetimi öven kısa filmlerin gösterilmesini şart koşmuş, başka bir deyişle sinemanın propaganda gücünü çok erken bir tarihte keşfetmiştir.³ Öte taraftan, sinema izleyenlerin Batılı bir hayata özenmesi dini otoriteler tarafından tehdit olarak algılanmış, ancak ulemanın bildirdiği negatif görüşler halk içinde fazlaca dikkate alınmamıştır.

İlk dönemlerde İran toplumunun sinemaya olan ilgisinin izleyicilik düzeyinde olduğu, film çekimlerinin çok sonra başladığı görülmektedir. Bunda dini figürlerin baskısının rolü büyüktür. Müslüman İranlılar için film çekmenin bir çeşit günah olduğu düşüncesi bu etkenlerden biridir. Bu yüzden İran’da yapılan ilk filmler yabancı azınlıkların çabaları ile ortaya çıkmıştır. Bunlar genellikle Ermeniler, Yahudiler ve Azerbaycan kökenli Ruslardır.

¹ Cihan Aktaş, “Şarkın Şiiri İran Sineması”, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005, 21

² Hamid Şecayi, “Sinema-yı İran” Sapt-ı Kütüphane-yi Milli, 1352-1973, s.8

³ Rıza Oylum, “İran Sineması” İstanbul, Seyyah Yayınları, 2019, 9

İran sinemasının ilk filmi olarak “*Abi Rabi*” kabul edilir. Film Moskova’da sinema eğitimi almış Ermeni asıllı Ovans Oganyans tarafından 1929’da çekilmiştir.⁴ Film, komedi türünde olup Danimarka yapımı “Pat ve Pataşun”dan uyarlamadır. Aynı yönetmenin çektiği bir diğer film ise “*Hacı Ağa*”dır. Film, sinemasever bir çift ile buna karşı duran kayınbabanın hikâyesini anlatmaktadır. Filmin gösteriminde salonda kendi hayatını izleyen Hacı Ağa’ya bütün salon alkışlarla tezahürat yapar ve Hacı Ağa da onları affeder. Bu film ayrıca dini kesimin sinemaya olan bakışını da eleştirmektedir.

İran Sinemasının ilk yerli filmi olarak 1933 yapımı “*Lor Kızı*” kabul edilmektedir. Film, İranlı yönetmen Abdülhüseyin Sepenta tarafından İranlı oyuncularla Hindistan’da çekilmiştir.⁵ Farsça seslendirilen ilk film olduğu için gişe rekorları kırmıştır. Sepenta, “*Lor Kızı*”nın ardından beş film daha çekmiştir. İlk filminin büyük ilgi görmesine karşın diğer filmleri için engeller çıkarılmıştır. Sepenta, hatıralarında çalışmalarını sürdürmek için döndüğü İran’da sinema alanındaki girişimlerinin yabancı film yapımcıları ve bürokrasi tarafından nasıl engellendiğini buruk bir dille anlatmaktadır. Filmlerine gösterim izni alabilmek için yüksek meblağlar ödemesi istenen Sepenta sinemadan uzaklaşmış, hayatını İsfahan’da bir yün fabrikasında yöneticilik yaparak sürdürmüştür.⁶

İran sinemasının ilk dönemlerinde sinema salonları İngiliz ve Fransız şirketler tarafından yönetilmektedir. Bu durum, yerli film üreticilerinin önündeki en büyük engellerden biridir. İranlı yönetmenler için üretim imkânları çok zorlu olmuş, gösterilen yabancı filmlerle rekabet etmek imkânsızlaşmıştır. Film çekmek için kullanılan ekipmana ulaşmak da neredeyse imkânsızdır. Malzemeler yabancılar tarafından pazarlanmakta ve çok yüksek fiyatlara satılmaktadır.

1930’lara gelindiğinde, İran salonlarında gösterilen filmlerin büyük kısmı Amerikan yapımlarından oluşmaktadır. Bu durum, Amerikan kültürünün ülkede hızla yaygınlaşmasına sebebiyet vermiştir. Film yıldızlarının giyimleri moda olmuş, kullandıkları makyaj malzemelerinin reklamları yapılmıştır. Bu da yeni bir sektörün oluşmasına yol açmıştır. Buradaki hedef kitle kadın izleyicidir. Kadın izleyiciyi sinemaya çekmek için özel gösterimler yapılmaya başlanmış, hatta kadınlara özel salonlar açılmıştır. Bunlardan ilki Hurşid

⁴ Cihan Aktaş, “*Şarkın Şiiri İran Sineması*”, 17

⁵ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 10

⁶ Cihan Aktaş, “*Şarkın Şiiri İran Sineması*” 26

Sineması'dır.⁷ Amaç kadın izleyiciyi sinemaya alıştırmak ve bunun yanında gösterimlerdeki ürünlerin reklamını yaparak, izleyiciyi yeni bir tüketim alanına yönlendirmektir.

Dışa bağımlı sinema 1930'lu yıllarda Şah yönetiminin modernleşme çalışmaları ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Bu dönemde kadınların peçe takması yasaklanmış, modernleşme akımı yönetimin halka sunduğu yeni bir yaşam biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Bunu sinema filmlerindeki Batılı hayat tarzının halka empoze edilmeye başlanması izlemiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesi Şah'ın Almanya ile sıkı ilişkiler içinde olması sinema alanına da yansımış, Alman filmleri salonlarda geniş yer bulmuş, sinema ekipmanı da Almanya'dan getirilmeye başlanmıştır.⁸

Sovyetler'in İran'ı işgali sonrası sinema alanında dışa bağımlılık hali sürerken, artık Alman filmleri yerine Rus, İngiliz ve Amerikan filmleri izleyiciye sunulmaya başlanmıştır.⁹ 1940'larda 200 film gösterime girerken, 1950'lerde bu sayı iki katına çıkmış ve 400 filmi bulmuştur.¹⁰ Bu dönemde İranlı sinemaseverlerin kendi kültürlerinde film izleme imkânı bulamadıkları gözlenmektedir. İran Sinemasının dışa bağımlı döneminin kırılma noktası Başbakan Muhammed Musaddık'ın milli politikalarının hayata geçmesidir.¹¹ Ülke yönetiminde birçok yönde kalkınma ve millileşme çalışmaları yürüten Musaddık, sinema alanında da millileşmenin önünü açmıştır. Bu sayede İran sinemasında yerli yapımlar yapılmaya başlanmıştır.

Musaddık yapılan bir darbeye görevden uzaklaştırılınca, saraya yakın sinema tüccarları tekrar güçlenmişlerdir. Yerli yapımlarda sansür sıkılaştırılmıştır. Sinema yapımcıları istedikleri filmleri yapamaz hale gelmişler ve seyircinin beklentisini karşılayacak kaliteyi sağlayamamışlardır. Sinema izleyicisi yine yabancı filmler ile baş başa kalmış, yerli sinemacılar ise "Farsi Filmler" olarak adlandırılan melodramlara yönelmişlerdir.

1.1.2 Farsi Film Dönemi

Farsi filmler, karakterleri ve konuları ile klişeler içinde sıkışan dramlardan ve mutlu son ile biten melodramlardan oluşmaktadır. Aşk acıları, namus öyküleri, kandırılan masum genç

⁷ Hamid Şecayi, "Sinema-yı İran" Sapt-ı Kütüphane-yi Milli, 1352-1973, s.47

⁸ Rıza Oylum, "İran Sineması", 11

⁹ Cihan Aktaş, "Şarkın Şiiri İran Sineması", 28

¹⁰ Rıza Oylum, "İran Sineması", 11

¹¹ Cihan Aktaş, "Şarkın Şiiri İran Sineması", 31

kızlar, namus uğruna hapse düşen delikanlılar, âşıkları ayırmaya çalışan kötü karakterler bu filmlerin olmazsa olmazlarıdır. Kısıtlı mekânlarda ve kısa sürede çekilen Farsi filmlerin ilk örneği olan “*Şermsar*”, 1950’de hasılat rekoru kırmış ve akımın başlangıç filmi olmuştur.¹² Filmin başrolünde yer alan ve asıl mesleği şarkıcılık olan Delkeş, İran Sinemasının ilk starı kabul edilir. Filmde nişanlı bir çift olan Ahmet ve Meryem’in hikâyesi anlatılmaktadır. Meryem şehirli ahlaksız bir genç olan Mahmut tarafından kandırılır ve hamile kalır. Bunu duyan Ahmet Mahmut’u öldürür ve hapse düşer. Gazinolarda şarkıcılık yapmaya başlayan Meryem yıllar sonra köyüne döner ve Ahmet’le karşılaşır.

Farsi film furyası 1950’lerin başından 60’lara kadar sürmüştür. Kadın teşhirinin yoğun olduğu bu filmlerde kabareler, müzikholler sıklıkla kullanılmış, şarkı söyleyen dans eden kadın figürlere yer verilmiştir. Orta ve alt ekonomik sınıfa hitap eden, genellikle stüdyolarda, düşük bütçeler çekilen bu filmler, yapımcılarına hatırı sayılır ölçüde gelir sağlamıştır. Bu durum yabancı film ithalatçılarını endişelendirmiştir. İthalatçı firmalar, yabancı ortaklarını devreye sokarak Şah yönetiminin yerli yapımlara baskı uygulamasını sağlamışlardır. Şah yönetimi yabancı şirketlerin baskısı ile sinemadan alınan vergiyi yüzde %25’ten yüzde %40’a çıkartmış, bu hamle yerli yapımcıları ciddi bir açmazla sürüklemiştir.¹³

Farsi filmler her ne kadar İran toplumunun genel karakteristik yapısını anlatmasa da, özgün sinemanın doğuşu için bir arka bahçe konumuna sahiptir. Her türlü ekipman ve gerecin İran’a getirilmesi bu dönemde mümkün olmuştur. Stüdyolar kurulmuş, halk yerli film izlemenin tadına varmıştır. Farsi sinema ve ithal filmler arasında rekabet yıllarca sürmüştür, Farsi sinema kendi izleyici kitlesini oluşturmuştur. 1960’ta 27 film yapılmışken 1965 yılına gelindiğinde 43 filmin izleyici karşısına çıktığı görülmektedir. 1970’e kadar her yıl ortalama 50 civar film yapılmıştır.¹⁴ Farsi Sinema döneminin en büyük getirisi, halkın izleme alışkanlıklarının değişmesi ve yerli filme olan ilginin artmasıdır.

1.1.3. Gerçekçi İran Sineması

1960’lar İran’da gerek siyasal ve sosyal, gerekse sanatsal anlamda büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu değişimler sinemayı da doğrudan etkilemiştir.

¹² Cihan Aktaş, “*Şarkın Şiiri İran Sineması*”, 30

¹³ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 14

¹⁴ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 13

Pehlevi rejimi bir darbe ile başa gelmiş, kendisinden hoşnut olmayan kesimlere karşı bazı önlemler almaya başlamıştır. Reform olarak gösterilen bu önlemlere “Beyaz Devrim” adı verilmiş, kısa sürede Ayetullah Humeyni başkanlığında bir isyan hareketi başlamış, kanlı çatışmalar yaşanmıştır. Hükümetin ayaklanmaları bastırmasının ardından Humeyni ülkeyi terk etmek zorunda kalmış, Şah ise halkın rızasını kazanmak amacıyla petrol gelirlerinin kamuya harcanacağını duyurmuş, çıkartılan aile yasası ile sosyal değişimlerin de önünü açmıştır.¹⁵

İçinde yaşanan siyasal iklim, sadece sinemada değil, diğer sanat alanlarında da; özellikle edebiyatta yankı bulmuştur. Furuğ Ferruhzad’ın “Yeniden Doğuş” adlı şiir kitabı kendi alanında bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Ferruhzad, İran’ın kapalı toplumunda sesi hep kısılan kadının ikonik temsilcisi olmuştur. 1967’de trajik bir trafik kazasında hayatını kaybeden Furuğ Ferruhzad henüz kariyerinin başlangıcında olduğu bir dönemde İran sanat dünyası için büyük bir kayıp olarak tarihe geçmiştir. Edebiyatın yanı sıra, sinema alanında da üretken bir sanatçı olan Ferruhzad’ın “*Khaneh Siyah Ast / Kara Ev*”(1962) adlı filmi, 1960’ların başında çekilen en dikkat çekici filmlerden biri olarak göze çarpmaktadır.¹⁶ Film Cüzzam hastalığını şiirsel bir dille, cesurca anlatan belgesel bir yapıttır. Ferruhzad, bu filmde insanların vicdanlarını sorguya çekerek, kötü imajlı görünen insanların sağlam görünen insanlardan daha mutlu yaşadıklarını göstermekte ve toplumdaki bilinen yanlış algıya karşı düşüncelerini ileri sürmektedir.¹⁷

Film, şiirsel bir üslupla insanın dış görünüşünün iç alemini göstermediğini savunur. İnsanın ancak kendi içsel huzuru sayesinde gerçek mutluluğu bulacağını anlatır. Film İtalya Belgesel Filmler Festivali’nde birincilik ödülü almış, Almanya Oberhausen Film Festivali’nde en iyi film ödülü almaya hak kazanmıştır.¹⁸ Ferruhzad’ın bu film için yazdığı şiirsel sözler filmin estetik değerini ortaya koyarken, sanatçının insan ruhuna dokunuşunu naif bir hissedilişle duyurmaktadır:

“... Keşke benim güvercin gibi kanatlarım olsaydı dedim.

Uçsaydım, rahat etseydim dedim.

Şiddetli fırtına ve sert rüzgârdan kaçıp sığınağa doğru koşsaydım,

¹⁵ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2001, 18

¹⁶ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 19

¹⁷ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, İstanbul, Dörtmevsim Yayınları, 2015, 317

¹⁸ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 317

Zira yeryüzünde bol bol meşakkat ve zorluk görmüşümdür.
Dünya tembellikten gebe kalmış ve zulüm doğurmuştur.
Senin ruhundan nereye kaçayım?
Senin huzurundan nereye gideyim?
Eğer sabah rüzgârının kanatlarını tutup sükûnet bulsaydım,
Orada da senin ellerinin ağırlığını hissederdim.
Bana perişanlık içkisi içirdin sen.
Senin işlerin ne kadar da korkunçtur, korkunç...”

Dönem içinde genç entelektüellerin sinemaya daha fazla ilgi gösterdikleri, seyircilerin dünya sinemasının klasikleri ile buluşmaya başladığı, sanat filmlerine olan ilginin arttığı ve İranlı sinemacıların yavaş yavaş uluslararası film festivallerinde görünürlük kazandığı görülmektedir. Sinemaya gelen bu yeni kuşak, İran sinemasının sanatsal gelişimi adına oldukça önemlidir.

Bu yıllarda çekilen önemli eserlerinden bir diğeri de, Ferruh Gaffari'nin “*Kamburun Gecesi*” adlı filmidir. Bin bir Gece Masallarındaki bir öyküden uyarlanan film teknik imkânsızlıklara rağmen son derece başarılı bir yapım olarak gerçekleştirilmiştir. Yönetmenin “*Şehrin Güneyi*” adlı filmi ise ülkedeki yoksulluğu cesurca perdeye taşımış ve Tahran'ın güney kesimini gerçekçi bir bakış açısıyla resmetmiştir. Film kısa sürede sansürlenmiş, ancak bu durum sinemacıları engellemediği gibi, gerçekçilik konusunda daha da cesur olmaya sevk etmiştir.

“*Kamburun Gecesi*” katıldığı Cannes, Karlovy Vary, Bürüksel ve Lion uluslararası film festivallerinde büyük ilgi görmüştür. İbrahim Gülistan'ın 1961 yılında çektiği belgeseli “*Bir Ateş*”, Venedik Film Festivali'nde ödüllendirilmiş, yönetmenin “*Khest ve Ayeneh / Balçık ve Ayna*” (1965) adlı filmi de beğeni kazanmıştır. Feridun Rehnama'nın İranlı meşhur şair Firdevsi'nin Şehnamesinde geçen Siyaveş hikâyesinden esinlenerek yaptığı aynı ismi taşıyan filmi Locarno Film Festivali'nden Jean Epstein Ödülü'nü kazanmıştır. Şüphesiz dönemin en çok ses getiren filmi Daryuş Mehrçui'nin 1969 yapımı “*Gav / İnek*” adlı filmidir. Golam Hüseyin Saidi'nin bir öyküsünden uyarlanan film, gerçekçi İran sinemasının baş eseri olarak görülür. Bir inek ve sahibi arasındaki ilişkinin öyküsü, insan doğasının derinliklerindeki hayvansılığı açığa çıkartmakta, Mehrçui'nin sade anlatımı ile hayat bulmaktadır. Hastalanan ineği için çok üzülen Hasan'ı gören köylüler, ondan habersizce ineği öldürüp gömerler. İneğinin kaybolduğunu düşünen Hasan, zamanla inek gibi davranmaya ve ağılda yaşamaya

başlar.¹⁹ Film toplumsal ve psikolojik yaklaşımla ele alındığında, insanın bağımlılıklarının davranışına yansımaları anlatmaktadır. Köydeki tek ineğin köylü için önemini anlatırken, Şah yönetimine de ince bir gönderme ile eleştiri yapmaktadır. Sansürlenmiş film, gizli bir şekilde Venedik Film Festivali'ne katılmış ve Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü'nü kazanmıştır.

Dönemin önemli sinemacılarından biri de Mesut Kimyayı'dır. İtalyan yeni gerçekçiliği ve Fransız yeni dalgasının etkilerini barındıran filmleri arasında 1969 yılında çektiği "*Kayser*" öne çıkmaktadır. Yoksul bir genç kızın tecavüz sonucu hamile kalışını ve trajik intiharını anlatan film, kardeşinin öcünü almak isteyen Kayser'in öyküsünü perdeye taşır. Film, özellikle kadının odak noktada olması yönünde eleştirilmiştir. Hesaplı bir dönüşle, toplumun erkek egemen değerlerine dayalı, halkın ve aydınların nostaljik temayüllerine cevap veren filmlere yönelen Kimyayı, tarzını tamamen değiştirmiş, Devrim öncesi filmlerinde kadının rolü, erkeklerin bir ilavesi seviyesine inmiştir.²⁰

1.1.4 Yetmişlerin Sineması

Yetmişlerin başından itibaren İran sinemasında sansür gözle görünür biçimde sıklaşmıştır. Slayt ve film gösterimini düzenleyen yirmi yedi maddelik tüzüğe bağlı olarak incelenen filmlerde özellikle cinsellik ve şiddet içeren sahneler ayıklanmış, bazen sansür gerektirmeyecek filmler bile küçük bahanelerle gösterimden çekilmiştir. Bazı filmlerde sansürlenmiş sahneler yerine dans bölümleri eklenmiş, bu sayede gösterim izni alınmıştır. Sinema tarihçilerine göre sansür, İran sinemasının gelişmesinin önündeki en büyük engel ve yabancı film egemenliğinin en önemli nedenidir.²¹

Yetmişli yıllarda Amerikan filmleri İran'daki sinema salonlarını doldurmuş, filmler Amerika ile eş zamanlı olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Amerikan kültür emperyalizmi kendini iyice göstermeye başlamıştır. Amerikan tarzı bir yaşam sürmek, üst ve orta ekonomik sınıf için bir ideal haline gelmiştir. Mağazaları süsleyen ürünler genellikle Batılı yaşam tarzını destekler niteliktedir.

¹⁹ Hamid Şecayi, "*Sinema-yı İran*" 48

²⁰ Cihan Aktaş, "*Şarkın Şiiri İran Sineması*", 37

²¹ Ümid Cemal, "*Tarih-i Sinema-yı İran*", 883 - 887

Bu yıllarda Amerika ve Avrupa’da baş gösteren seks filmi furyası İran’a da yansımıştır. Salonların büyük ölçüde ithal filmler tarafından doldurulduğu İran’da ithalata darbe vurmak istemeyen devlet, müstehcen filmlere yönelik sansür mevzuatını yumuşatmıştır. Kaldı ki, film ithalatçılarının saraya yakın kişiler oldukları bilinmektedir.²² İran sinemalarında ilk olarak İtalyan seks filmleri gösterilmiştir. İthal filmlerle rekabet etmek isteyen yerli yapımcıların seks ve şiddet filmlerine devam etmesi, yerli film sanayiini çökme noktasına getirmiştir. 1977’de sadece dokuz yerli filmin çekildiği görülmektedir.²³ Yetmişler boyunca Amerikan ve Avrupa filmlerinin yanında Türkiye, Hindistan ve Hong Kong filmleri de İran sinemalarında kendilerine yer bulmuştur. Farsi film furyası ellilerde altın çağını yaşarken, yetmişlerde tam olarak bitmese de belli bir izleyici kitlesine hitap etmeye devam etmiştir. Tahran’ın eğlence merkezi Lalezar bölgesinin dışında, yoksul kesimin yaşadığı güney kesimde de sinema salonları açılmaya başlanmıştır. Bu sinema salonlarında Farsi filmler gösterilmeye devam etmiş, bu bölgelerdeki seyirciler Türk filmlerine de benzer bir ilgi göstermiştir. İran’da Fahrettin adıyla tanınan Cüneyt Arkın’ın tarihi filmleri çok beğenilmiştir.²⁴

İran Sineması yetmişlerde çok başarılı bir tablo çizmese de kurumsal altyapılarının temelini bu dönemde atmıştır. Televizyon yayınlarının başlaması da ileriki dönemlerde İran sinemasına katkı sağlayacak durumlardan biridir.

1969 yılında İran kraliçesi Farah Diba’nın yakını Lili Cihan tarafından “Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü” kurulmuş, bu kurumun bünyesinde bir sinema okulu da faaliyete başlamıştır. 1974 yılında ise “İran Genç Sinema Derneği” kurulmuştur. Kısa adı IYCS olan dernek sayesinde İran’da sinema kültürü gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Bugün hala İran’ın birçok şehrinde şubeleri olan dernek sayesinde genç yönetmenler, özellikle kısa film denemelerini bu derneğin sağladığı destekle gerçekleştirmişlerdir.²⁵ Yetmişler, modern İran sinemasını kuracak olan genç neslin yetiştiği bir dönem olarak görülür. Ayrıca sayıları az da olsa İran Yeni Dalgası içinde anılan birkaç başarılı yönetmen de bu yıllarda önemli eserler vermiştir. Sohrab Şehit Sales’in 1974 yılında çektiği “*Cansız Tabiat*” filmi Berlin Film Festivali’nde En İyi Yönetmen, Uluslararası Eleştirmenler Ödülü, Gümüş Ayı ve Protestan Sinema Ödüllerini kazanmıştır. İran Sinemasının Cehov’u olarak

²² Ümid Cemal, “*Tarih-i Sinema-yi İran*”, 731

²³ Ümid Cemal, “*Tarih-i Sinema-yi İran*”, 731

²⁴ Dayruş Modbiyan, “*Filmname der Sinema-yi İran*”, *Ferhenk ve Sinema Dergisi*, Nisan- Mayıs 1992

²⁵ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 16

anılan Sales'in "*Sade Bir Olay*" filmi de Gençlerin Uluslararası Film Festivali'nde Onur Diploması ile ödüllendirilmiştir. Ayrıca bir Türk ailesinin yaşamını odağına alan 1975 yapımı "*Gurbet*" filmi de Berlin Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü kazanmıştır.

Darhuş Mehrucuyi'nin 1972 yılı yapımı "*Postacı*" adlı filmi Cannes Film Festivali'nde finale kalan üç filmde biri olarak adını söz ettirmiştir. Arbi Evensiyen tarafından 1972 yılında çekilen "*Çeşme*" de dikkat çeken bir yapımdır. Ölüm ve yalnızlıkla sona eren bir aşkı anlatan film, gerçek dışı anlatımı nedeniyle İtalyan yönetmen Antonioni'nin filmlerine benzetilmiş, sadece beş gün gösterimde kalmış olmasına rağmen eleştirmenlerden övgüler kazanmıştır.

Yetmişlerin son yılları İran için oldukça çalkantılı geçmiş, Şah yönetiminin tutarsız baskıları halkın desteğini zayıflatmıştır. Ülkenin dışardan verilen emirlerle yönetiliyor olması, Saray, yandaşları ve yabancı ortaklarının petrol gelirlerinden zenginleşmesi halk arasında büyük rahatsızlık uyandırmaktaydı. Gelir dağılımındaki adaletsizlik, eşitsizlik kendini her alanda gösteriyordu. Şah yönetiminin Batılı yaşam tarzını halka dayatması toplumun bir kesimi tarafından tepkiyle karşılanıyordu. Tüm yaşananlar toplumun genelinde rahatsızlığı arttırdı. Kısa zamanda tüm ülkeye yayılan grevler hem sol kesim hem de Humeyni tarafından desteklenmekteydi. Humeyni taraftarları ülke içinde etkin bir güce sahiplerdi. Bu nedenle ayaklanmaların dini yönü ağırlık kazanmaya başladı. Bundan sinemada kendine düşen payı alıyordu. Dini otoritelerin sinemayı Batılı yaşam tarzını özendirmekle suçlaması, protestocuların birçok şehirde sinema salonlarını yakmaları ile sonuçlandı. Tahran, Hamedan, İsfahan, Şiraz ve Meşhed gibi önemli şehirlerde sinema salonları ateşe verildi. İran'ın güney kesiminde bulunan Abadan şehrindeki Rex sinemasında Mesut Kimyayi'nin "*Geyikler*" filmi gösterimde olduğu sırada sinema salonu ateşe verildi. Çok sayıda can kaybı yaşandı. Bu saldırı daha sonra pek çok tartışmayı beraberinde getirdi. Salonu ateşe verenlerin Şah'a bağlı bir grup olan SAVAK olduğu söyleniyordu. Bu yangınlarla amaçlanan, yeni kurulan hükümetin ülke çapında yayılan rejim karşıtı gösteriler karşısında aciz kalışı nedeniyle, askeri darbe için ortam hazırlamaktı. Tüm yaşananlara baktığımızda toplumsal olayların sinema üzerinden nasıl okunduğu karşımıza çıkmaktadır. Dini figürlerin sinemayı "haramların gösterildiği yer" olarak adlandırması, yaşanmakta olan kaos ortamını beslemiştir. Ülkede yaşanan karmaşa neticesinde binlerce insan hayatını kaybetmiş. Şah'ın ülkeyi terk ettiği 1979 yılında İran İslam Devrimi gerçekleşmiştir.

1.1.5 Devrimden Sonra Sinema

Devrim gerçekleştikten sonra İran her açıdan değişmeye ve yepyeni bir oluşum içine girmeye başlamıştır. Devrime giden yolda, yönetimin Batı yanlısı politikalarından rahatsız olan İslamcılar ile sosyal adaletsizlikten ve gelir eşitsizliğinden dem vuran sol liberaller birlikte hareket etmişlerdir. Şahın ülkeyi terk etmesinden sonra Humeyni İran'a geri dönmüş ve İslami esaslara dayalı monarşik bir yönetim oluşturulmuştur. Yapılan referandum sonunda İran İslam Cumhuriyeti resmen ilan edilmiştir.²⁶

Devrimin akabinde; 1980 yılında başlayan ve sekiz yıl sürecek olan İran-İrak savaşı ise ülkenin tarihindeki bir başka zorluk olarak tarihe geçmiştir. Yeni yönetim sistemine adapte olmaya çalışan halkın sırtına savaşın korkuları, endişeleri, ekonomik güçlükleri de yüklenmiştir. İran halkı eskiye göre daha da içine kapanmaya başlamış, milliyetçi görüşler güçlenmiştir. Devrime destek veren sol liberaller de bu ortamda mutlu değildir. Sonuç istedikleri gibi olmamış, üstelik kısıtlamalar daha da artmıştır.

Dini lider Humeyni ise verdiği mesajlarda sinemanın kötü olmadığını ancak kötüye kullanılmış olduğunu belirtmektedir.²⁷ Yeni yönetim sinema yapılmasını istemekte, fakat yeni bir bakış açısı ile bu sanatın icra edilmesi gerektiği fikrini savunmaktadır. Dini otoritelerin bu fikirleri sanatçıları ürkütmüş, bir kısmının yurt dışına kaçmasına neden olmuştur.

Yönetim sinema alanında dokuz kişiden oluşan bir üst kurul oluşturmuştur. Arşivde yer alan filmler titizlikle incelenmiş, sakıncalı görülenler ayıklanmış, yurt dışından gelen filmler de bu kurul tarafından denetlenmeye ve sansüre tabi tutulmaya başlanmıştır. Gösterim izni alabilmenin kıstasları oldukça ağırdır. Devrimin ilk birkaç yılında sinema alanında nerdeyse hiç üretim yapılamamıştır. 1980'de 21, 1981'de 17, 1982'de ise sadece 3 filmin yapıldığı görülmektedir.²⁸

²⁶ Rıza Oylum, "İran Sineması", 21

²⁷ Rıza Oylum, "İran Sineması", 21

²⁸ Rıza Oylum, "İran Sineması", 22

1984 yılında Farabi Sinema Kurumu'nun kurulması, yerli film endüstrinin canlanmasında önemli bir paya sahiptir.²⁹ Seksenli yıllarda film ithalatı ile ilgili de yeni girişimlerde bulunulmuş, İran sinemasının gelişimi için neler yapılabileceği konusunda uzun tartışmalar yapılmıştır. Kurulan devlet destekli kurumlar tarafından kamera, ışık, ses gibi sinema ekipmanları getirilmiş, stüdyolar kurulmuştur.

Devrimin ilk yıllarında, eski yönetmenlerden Behram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edememiştir. Hem yapımcılar bu alana para yatırmayı riskli bulmakta, hem de sanatçılar neyi nasıl anlatabileceklerini tam olarak bilememektedirler.³⁰ Sansür kurulu sadece bitmiş filmleri izleyip denetlemekle yetinmemektedir. Setlerde de denetim yapılarak, iş ortamının da ahlaka uygunluğunu kontrol edilmektedir. İlk yıllarda kadın figürlerin sinemadan tamamen silindiği söylenebilir.

Devrimden önce kurulan Ayat film şirketinin yaptığı bazı filmler “Nasıl bir sinema?” sorusunun cevabını vermektedir. Ayat film şirketi Ali Şeriatî'nin İslami gençliğin duygu ve düşüncelerini sanatsal yolla iletmesi çağrısı ile bir grup genç tarafından kurulmuştur. Devrim sonrası İran Sinemasında olması gereken sinema adına bazı adımlar atılmışlardır. Şirket üyeleri Farabi Sinema Enstitüsü gibi kurumlarda faaliyet göstermişlerdir.

Televizyon alanında da benzer bir yaklaşımın varlığı gözlemlenmektedir. Şer'i ahlaki yasalar nedeniyle yabancı film ve diziler gösterilmemektedir. Bu noktada yerli üretim yapmanın gerekliliği ortaya çıkmıştır. “*Serbideran*”, “*Mirza Kuçek Han*” gibi diziler çekilmiş, dönemin Kültür ve İrşad Bakanı Hüccetülislam Hatemi, sinemanın faaliyete geçmesini sağlayacak zemini oluşturmak üzere harekete geçmiştir. Yapımcıları yüreklendiren ve sınırlamaları bir ölçüde gevşeten Hatemi, İran sinemasının tekrar canlanmasında önemli bir figür olmuştur.³¹

Devrim sonrası İslamcı sinema eleştirmenlerine göre, İran sinemasındaki Farsi Film akımı kadar, entelektüel film akımları da halka yabancı kalmış, halkın beğenilerini hiçe saymış, onları sorgulamış hatta acımasızca yargılamıştır. Geçmiş sinemadan geriye, teknik bir

²⁹ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 47

³⁰ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 46

³¹ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 47

deneyimden başka hiçbir şeyin kalması mümkün değildir.³² Nitekim devrimden önce sinemaya başlamış ve bu sanatı ülkesinde icra etmeye devam etmiş yönetmen sayısı hayli azdır.

Bu yönetmenlerden biri olan Abbas Kiyarüstemi, her koşulda üretmeye devam etmiş ve İran sinemasına tartışılmaz katkılar sağlamıştır. Toplumdaki kargaşayı içe dönük hesaplaşmayı sade bir dille seyirciye sunmayı başarmıştır. 1980 yapımı “*Dandan-dart / Diş Ağrısı*” filmi küçük bir çocuğun çektiği diş ağrısını anlatır. Küçük çocuğun babası ve dedesi ise çoktan diş ağrısı yaşını geçmiş, tüm dişlerini kaybetmiş, takma diş kullanmaktadırlar. Çocuğun içsel açmazı, kendi diş ağrı verirken, takma dişlerle yaşamının gayet rahat olmasıdır! “Diş Ağrısı” devlet desteği ile çekilmiştir.

Seksenli yılların İran Sinemasında adını söz ettiren ilk filmlerden biri de Emir Nadiri'nin yönettiği “*Koşucu*” dur. Bu film, İslam Devrimi sonrası yurt dışında gösterilen ve tanınan ilk film olmuştur. Filmde küçük bir çocuğun tek başına verdiği hayat mücadelesi anlatılmaktadır. Bir teknede yalnız başına yaşayan ve okuma yazma öğrenmek için olağan üstü çaba harcayan bir çocuğun toplumdaki yeri irdelenmektedir. Ayrıca filmde gösterilen evrensel temalar filmin dünyaya açılmasını sağlayan bir diğer unsur olmuştur. Behram Beyzayi tarafından çekilen “*Mergi Yezdgerd / Yezgerd'in Ölümü*” adlı film de katıldığı uluslararası festivaller ile Devrim sonrası İran sinemasının ilk temsilcilerinden biridir.

Devrim sonrası İran Sinemasının gelişmesini sağlayan bir diğer oluşum da Fecr Film Festivali olmuştur. Festival film yapımcıları için bir teşvik mahiyetindedir ve sinemanın gelişmesini kamçulamıştır.³³ Bir diğer önemli kurum da Farabi Sinema Enstitüsüdür. 1984 yılında kurulan Enstitü sinemanın gelişmesi adına çalışmalar yürütmeye başlamıştır.³⁴ Enstitüsü'nün belirlediği hedefler arasında en önemlisi taşra sinemacılarına destek olmak ve mahalli öğeler taşıyan senaryoları teşvik etmektir. Kurum bünyesinde görevlendirilen uzman bir ekip, milli sinema için alt yapı çalışmaları yürütmüş, finansal destek planlamaları yapmış, film üretimi için ekipman, hammadde ve uzman teminini sağlamıştır. Nitekim, üç yıl gibi kısa bir sürede bu çalışmalar meyve vermeye başlamıştır.

³² Nebizade Nasır, “Nima-i Nazdik Sinema-yi İran”, *Keyhan Ferhengi* 93, Ocak-Şubat 1993, 92-97

³³ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 47

³⁴ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 47

1985'te İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı tarafından sinema sektörünün gelişmesi için yerli yapımlara maddi destek de verilmeye başlanmıştır. Bu alana giren genç isimler hem halka yakın duran hem de sanatsal anlamda gelişmiş eserler vermeye başlamışlardır. Dönem içinde sinemacıların yetiştiği kurumlar arasında İran Radyo Televizyon Üniversitesi, Sazman-ı Tebligat-ı İslami ve Hane-i Sinema gibi devlet destekli kurslar dikkat çekmektedir. Doksanlı yılların İran sinemasına bakıldığında, sinemada yazar, yönetmen veya teknisyen olarak çalışan çoğu kişinin bu kurumlarda öğrenim gördüğü ve sinemaya devrimden sonra başladığı gözlenmektedir.³⁵

Aynı dönemde İran sinemasının uluslararası festivallerde de kendini göstermeye başlaması dikkat çekmektedir. Abbas Kiyarüstemi'nin 1987 yılı yapımı "*Khane-ye Doust Kodjast? / Arkadaşımın Evi Nerede?*" filmi Locarno Uluslararası Film Festivali'nden Gümüş Leopar Ödülünü almıştır. Film, ilkokul öğrencisi Nematzade'nin ödevini doğru deftere yapmadığı için öğretmeni tarafından azarlanması ile başlar. Öğretmeninden çok korkan çocuk, eve döndüğünde defterinin arkadaşınıki ile karışmış olduğunu görür ve paniğe kapılır. Film boyunca başka bir köyde oturan arkadaşının evini arar... Kiyarüstemi bu hikâye ile hem toplumsal hiyerarşiyi anlatır hem de küçük bir çocuğun otorite figürleri ile yaşadığı mücadeleyi inceler. Hamid Dabaşı, film ile ilgili yazısında şöyle demektedir:

*"Ahmet, otorite figürlerine; öğretmenler, anneler, dedeler, komşular, başkaldırmak yerine onları görmezden gelir. Dolayısıyla, Ahmet'in diğerlerinden farklılaşma biçimi asla yüzleşmeler üzerine kurulu, şiddet yüklü ya da ilkeleri temel alan bir farklılaşma değildir."*³⁶

Muhsin Mahmelbaf da devrim sonrası İran sinemasının önemli isimlerinden biri olarak görülmektedir. 1987 yılı yapımı "*Bcycleran / Bisikletli Adam*" adlı filmi Havai Uluslararası Film Festivali'nde en iyi film seçilmiştir. Film, İran'a göç eden milyonlarca mültecinin yaşamına değinmesi ile bir ilki gerçekleştirmiştir. Eşinin hastalığını tedavi ettirmek isteyen bir adamın, para kazanmak umudu ile bir bisiklet gösterisi yapışını anlatan film, eleştirilenlerden de övgüler almıştır. Bir hafta süre ile hiç bisikletten inmeden, sürekli daireler çizen Nazım'ın öyküsü hem dokunaklı hem de metaforik anlamda güçlüdür.

³⁵ Cihan Aktaş, "*Şark'ın Şiiri İran Sineması*", 116

³⁶ Hamid Dabaşı, "*İran Sineması*", 61

Dönemin uluslararası arenada ses getiren bir diğer ismi de Behram Beyzayi'dir. 1986'da çektiği "*Bashu, Gharibeye Koochak / Küçük Yabancı Başu*" savaş sırasında tek başına kalan bir çocuğun, yabancı bir köyde, cesur bir kadın tarafından himaye edilmesini anlatmaktadır. Irkçılık ve ataerkillik üzerine eleştiriler barındıran film, bir kadının şefkati ve küçük bir çocuğun masumiyeti üzerine inşa edilmiştir.

İran sinemasında yaşanan bir başka farklılaşma da devletin filmleri kategorize etme biçiminde göze çarpmaktadır. 1987'den itibaren devletin sinemaya vereceği teşvikler, eserin sanatsal değerine bağlı bir derecelendirmeye göre yapılmaya başlanmıştır.

Filmlerin derecelendirmesinde, sinema emekçileri, akademisyenler, yazarlar ve sinema eleştirmenlerinden oluşan elli kişilik bir uzman grup görev almaktadır. Farsi Film yapımcıları kısıtlanırken, sanat değeri taşıyan filmler desteklenmiştir. A, B, C ve D kategorilerine ayrılan filmler, buna göre bütçeden pay almaya başlamış, filmlerin hangi salonlarda ve hangi seanslarda gösterileceği de yine bu sınıflandırmaya göre belirlenmiştir. Sadece A ve B sınıfındaki filmlerin halka açık alanlarda reklam yapmasına izin verilmiştir. C ve D sınıfı filmlerin ise tanıtım yapma imkanları yoktur. Bu durum, yapımcıları A ve B kategorilerinde film yapmaya yönlendirmiştir.³⁷

Devrim sonrasında sansür mekanizmasının işleyişi de değişmiştir. Öncelikle İslami değerlerin korunmasına önem verilmiş, kadının filmlerdeki görünümü ciddi biçimde kısıtlanmıştır. Filmlerde kadın – erkek ilişkilerinin ele alınması da hassas bir konu haline gelmiş, kadınların filmlerde tesettürlü şekilde oynamaları ve erkekler ile fiziksel manada temas etmemeleri istenmiştir. Cinsellik kadar şiddetin sunumuna da kısıtlamalar getirilmiştir.³⁸

Bu zorlayıcı sansür koşulları ilk zamanlar sinemacıları rahatsız etse de İran sinemasının kendine özgü, sembolik bir sinema dili yaratmasında etkendir. Zengin Fars edebiyatının özgeci yaklaşımı, sinemacıların yardımına koşmuştur. Anlatılmak istenilenin metaforlarla dile getirilmesi, simgesel bir dil kullanılması, edebiyatta var olan mitlerin ve şairlerin sinemaya kaynaklık etmesi İran sinemasına kendine has bir üslup kazandırmıştır.

Çocuk karakterlerin sıklıkla başrolde kullanılması da aynı dönemde ortaya çıkan bir özelliktir. Kadın – erkek ilişkilerinin sunumuna kısıtlamalar getirilmesi, yönetmenleri çocuk karakterler

³⁷ Cihan Aktaş, "*Şark'ın Şiiri İran Sineması*", 51

³⁸ Godfrey Cheshayer, "Sinema-yi İran, Keşf-i Bozorg De-he-yi 90", *Film 209 Dergisi*, Eylül-Ekim 1997, 76

üzerinde yoğunlaşmaya yönlendirmiştir. Üstelik çocuğun varlığı, İslamiyet için oldukça önemli olan merhamet duygusunu da desteklemektedir.

İran sinemasının bu döneminde, sinemacıların sansür ile başa çıkmak adına simgesel bir dil geliştirdikleri söylenebilir. Yönetmen Bahman Fermanara, yaptığı bir açıklamada, sansür kurulundakilerin ancak anlayabildikleri şeyleri sansürleyebildiklerini, güçlü metaforlara gizlenmiş fikirleri anlayacak incelikte olmadıklarını ifade etmektedir.³⁹

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

İlk belgeseli “*Farhang-e Masrafi / Tüketim Kültürü*”nü 1984 yılında çekmiş olan yönetmen, toplumsal değişim temasına odaklanmaktadır. Modern İran toplumunun kültürel alt yapısına ve yaşadığı hızlı değişime bir kadının bakış açısı ile eğilmesi önemlidir. 1989 yılında çektiği “Şehrin Kenar Mahallesi” ve “Sarı Kanarya” adlı yapımlar ile kariyerini sürdüren yönetmen, ekonomik eşitsizliği, ahlaki çöküşü ve adalet sisteminin aksak yanlarını da cesurca sorgulanmış, hiciv üslubunu filmlerine taşımıştır ve ahlaki olanı yeniden hayal etmenin peşine düşmüştür.⁴⁰ Beni- İtimad’ın bu güçlü, onurlu dişil duruşu, İran sinemasında kadın yönetmenlerin yetişmesine zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde yapılan İran filmlerinin bir diğer işlevi ise savaş sebebiyle memleketlerine dönemeyen, Batı ülkelerinde çalışmak zorunda olan İranlıların özlemlerini gidermektir. Kullanılan doğal mekanlar ve kültürel açılımı zengin öyküler Batılı seyirci için egzotik bir deneyim sunarken, gurbetteki İranlılar için sıla hasretini gideren bir sığınak olmuştur.⁴¹

³⁹ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 67

⁴⁰ Hamid Dabaşı, “İran Sineması”, 244

⁴¹ Ayşe Çağlayan, “Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması’nda Dil ve Estetik”, Yüksek Lisans Tezi, 2011, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

1.1.6 Doksanlı Yıllarda İran Sineması

Seksenlerde İran sinemasının yaşadığı hızlı yükselişe rağmen, din temelli tartışmaların henüz dinmemiş olduğu görülmektedir. Sinemanın İslam'a uygun olup olmadığı bu dönemde de tartışılmaya devam etmiş, devletin sinemaya ödenek ayırması dini çevrelerce eleştirilmiştir. “Terakki yerine hurufat vazeden, kitleleri uyutan ve halkın korunmasına önem verdiği hicap ve benzeri değerlere riayet etmeyen, bir-iki oyuncuyu süsleyip bezeyerek kolay bir film çeken yapımcının, bu filmi için ödenek beklemesi kabul edilebilir mi?” gibi düşünceler dillendirilmeye başlanmıştır.⁴²

Tartışmaların gölgesinde, sansür kurulu da baskı altındadır. Filmlere yönelik daha sıkı tedbirlerin hayata geçirilmesi istenmektedir. Bazılarına göre sinema, inanç esaslarına uygun değildir. Basın, bu gibi eleştiriler ile çalkalanmaktadır. Kültür ve İrsat Bakanlığı'nın başında bulunan Muhammet Hatemi, doğrudan saldırıların hedefi konumuna gelmiş ve görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır.⁴³ Bu noktada sinemanın eskiye oranla daha muhafazakâr bir çehreye büründüğü gözlenmektedir. Doksanların başından itibaren filmlerde sanatsal estetikten ziyade, içerdiği temaların dine uygunluğu önem kazanmaktadır. Filmlerde yer alan karakterler daha dindar çizilmeye, iyilik ve sevap kavramları öne çıkartılmaya başlanmıştır. Filmlerin başarıları da dine uygunlukları ile belirlenmektedir. Tüm bu koşullar içinde, yine de bazı yönetmenler estetik değeri yüksek filmler yapmayı ve uluslararası festivallerde ödüller kazanmayı sürdürmüşlerdir.

Ebrahim Forouzesh'nin 1992 yılı yapımı “*Khomreh / Küp*” filmi 1994 yılında 47. Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar Ödülünü almış, aynı dönemde Abbas Kiyarüstemi tarafından çekilen “*Zire Darakhatan Zeyton / Zeytin Ağaçlarının Altında*” ilgi gören kaliteli filmlerden biri olmuştur. Amatör oyuncularla çekilmiş olan film, gerçekçi kurgusu ve Kiyarüstemi'ye özgü güçlü sanatsal dili ile dikkat çekmiştir. Kiyarüstemi'nin hikâyeye özenli ve mesafeli bakışı, gerçeğin ve kurmacanın, gerçekliğin ve düşün, isteğin ve gerçekleşenlerin birbiriyle mücadeleye girdiği imkansızlıkların sınırına sabitlenmiştir. Kiyarüstemi, bu bakış aracılığıyla, şiddetin metafiziği olarak kültürler tarafından iletilen imkânsızlıkların altında gizlenmiş sınırsız sayıdaki imkânı bize öğretme işinin üstesinden gelmiştir.⁴⁴

⁴² Hamit Talagani, “İran Sinemasının Geçen On Yılına Bakış”, *Ferhenk ve Sinema Dergisi*, Mayıs-Haziran 1994, 115

⁴³ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 26

⁴⁴ Hamid Dabaşı, “İran Sineması”, 71

Bu dönemde sinema dilini ustaca kullanan bir diğer yönetmen de Tahmineh Milani'dir. 1992'de çektiği "Digeh Che Khabar? / Başka Ne Haber?" filmi ile kadın sorunlarını ele almış, toplumun nerdeyse her kademesine sinmiş ataerkil kültürün açmazındaki kadın kimliğini görünür kılmaya çalışmıştır. Kadın yönetmen, filmlerindeki feminist bakış açısı nedeniyle eleştirilse de bu tavrından taviz vermemiştir. Milani, senaryolarının tasvibi konusunda karşılaştığı sıkıntıları, Kültür ve İrşad Bakanlığı'ndaki çeşitli şuraların sinema bilincinden yoksunluğuna ve kadınlarla ilgili olarak konulan kuralların tutarsızlığına bağlamaktadır.⁴⁵ Toplumdaki kadın erkek eşitsizliğine dikkat çekmek için sinemayı alternatif olarak kullanan yönetmen, yaptığı açıklamalarda isyankâr kadın tiplemesinin yasaklanmasına duyduğu tepkiyi dile getirmekte, devrim öncesinde kadının sadece güzellik ve çıplaklık ile gündeme gelmekteyken, şimdi de sadece hareketsiz bir kütleye dönüşmesinin dengesizliğini ifade etmektedir.⁴⁶

Milani'nin filmlerinde yer alan kadın karakterler, toplumdaki eşitsizlikten şikâyetçilerdir. Bu kadınlar idealleri olan kadınlardır. Kendilerini diğer aile üyeleri ve eşleriyle kıyaslarlar. Toplumun koyduğu kuralların altında ezilmemek için seslerini yükseltirler. Komedi türündeki "Başka Ne Haber?"de, Tahran'ın eski bir mahallesinde yaşamakta olan Fereşte, edebiyat fakültesinde okumakta olan genç bir kızdır. Okulda, sokakta, evde sayısız sorunla boğuşan ve kendini ispatlamak için büyük bir mücadele vermek sorunda olan genç kız, kendisini bilgisayar mühendisliğinde okuyan ama zamanının çoğunu oyun oynayarak geçiren ağabeyi ile kıyaslar. Ağabeyinin yaşamı ona kıyasla çok kolay ve kaygısızdır.

Yönetmen 1991'de çektiği "Afsane-ye-Ah / Ah Efsanesi" nde, yaşadıkları olumsuzluklar karşısında "Ahh çeken" insanların yardımına koşan mistik bir yaratıktan bahsetmektedir. Filmin başkarakteri olan kadının karşısına genç bir delikanlı olarak çıkan "Ah", ona sorunlarını çözmesinde yardımcı olur. Milani bu filmde Jung'un "Anima ve Animus" teorisinden ilham almıştır. Jung'a göre her kadının içinde bir erkek, her erkeğin içinde de bir kadın yaşamaktadır. Derinliklere gizlenmiş olan bu kişilikler, her bireyin bilinçdışında karşı cinse ilişkin olarak taşıdığı kolektif imgelere karşılık gelir. Milani filmde, insanları sarmalayan ortak dertleri de birer birer ele alır; Yalnızlık, yoksulluk, sevilen birinin ölümü,

⁴⁵ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 218

⁴⁶ Tehmine Milani, "Sinemada ve Televizyonda İranlı Kadının Çehresi Ne Kadar Hakikate Uygundur?" *Zenan Dergisi*, Nisan-Mayıs 1997, 60

sosyal başarısızlık, yaşlılık ve yetersizlik.”⁴⁷ Film, herkesin az ya da çok dertli olduğu fikrini de ele almaktadır. Ah ile karşılaşan genç kadın, hizmetçisi kadar mutlu olmak, onun yerine geçmek ister. Ama yerine geçtiği bu kişinin de dertleri olduğunu görünce vazgeçer. Her kimin yerine geçse, sonuç değişmez. Yönetmen, insanın dertlerinin yok olmayacağını anlatır ve yaşamı ileri götürenin aslında bu “dertler” ve onlara bulunan “çözümler” olduğunu vurgular.

1980’lerden beri sinema dünyasında başarılı çalışmalar yapmakta olan Rahşan Beni – İtimat, 1990’lı yıllarda da kariyerine önemli filmler ile devam etmiştir. 1995 yapımı “Mavi Yaşmaklı”, domates tarlaları sahibi olan Resul ile tarım işçisi Nobar arasında yaşanan aşkı anlatmaktadır. Locarno Film Festivali’nde Bronz Leopar Ödülü’nü almayı kazanan film, toplum kuralları ile çatışan bir aşkı ele alarak, insan – toplum ilişkisini irdelemektedir. Hamid Dabaşı’ye göre, Beni-İtimad bu filmde, adların, renklerin ve biçimlerin semiyotik araçlarıyla öyküyü bir mite dönüştürmektedir. Yüzeyle görünen gerçeklik çok tanıdık. Nerdeyse bir belgeseli çağrıştırır; fabrikalar, tarlalar, işçiler, bildik şehir görüntüleri... Ancak yönetmenin mitsel anlatısı bu günlük gerçeklikleri dönüştürür ve onlara alt-metinsel bir önem kazandırır.⁴⁸

İran sineması doksanların ortalarına kadar yetenekli, özverili birkaç yönetmenin gayretleri sayesinde iyi filmler yapmaya devam etmiş, sansüre ve dini sinema baskılarına direnmiştir. Dönemin siyaseti de benzer çalkantılara sahne olmaktadır. 1997 yılında yapılan seçimde, Kültür ve İrşat Bakanlığı yapmış olan Muhammet Hatemi Cumhurbaşkanlığına aday olmuş, gençlerin, kadınların, sanatçıların ve reform isteyen kitlenin büyük desteğiyle Cumhurbaşkanı seçilmiştir.⁴⁹ Bu andan itibaren sinema üzerindeki baskılar azalmaya başlamış, sansür yasası tekrar gözden geçirilmiştir. Yeni düzenlemeye göre, çekilecek film sayısına sınırlama getirilmemesi, yapımcıların çekecekleri filmlerin konularını seçmede özgür bırakılması, çekim sırasında ahlaki denetleme yapılmaması, filmlerin gösterimde kalma sürelerinin kısıtlanmaması, film ithalatında daha esnek bir politika izlenmesi karara bağlanmıştır. Sinemacıların kendilerini daha güvende hissettikleri bu dönemde Sinema Dairesi Başkanlığı’na yönetmen Seyfullah Dad getirilmiş, sanatçıların politik baskı kaygısından uzak

⁴⁷ Tehmine Milani ile söyleşi, *Zenan Dergisi*, Nisan-Mayıs 1997, 14-20

⁴⁸ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 255

⁴⁹ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 27

bir ruh haliyle çalışabilmesi, sosyal ya da siyasal meseleleri konu edebilmesi üzerinde durmuştur.⁵⁰

Hovze-i Hüneri'nin 1996 yılında çektiği ve gösterimi engellenen filmi “*Âdem-i Berfi / Kardan Adam*” iki yıl aradan sonra tekrar gösterime girmiş ve gişe rekorları kırmıştır. Bu durum, filmleri atanmış bir kurulun mu, yoksa seyircinin mi değerlendirmesinin daha doğru olduğu sorusunu gündeme taşımıştır. Filmde İstanbul üzerinden Amerika'ya gitmeye çalışan İranlıların vize alabilmek adına bulaştıkları kirli işler konu edilmektedir. İran'ı küçük düşürdüğü gerekçesi ile eleştirilen filmin gösterimi bazı şehirlerde engellenmiş, sinema salonları önünde protestolar düzenlenmiştir. Bir süre tekrar gösterimden kaldırılan film, Hüccetülislam'ın şer'i acıdan sakıncalı olmadığına dair fetvada bulunması ile tekrar seyircisi ile buluşmuştur. “*Kardan Adam*” filmiyle ortaya çıkan bu hadiseler, 2 Hordad 1376 (23 Mayıs 1997) seçimlerinde Hatemi'den yana tavır koyan sinema çevrelerinin siyasi gelişmeleri tayin edici rolüne yönelik bir sınama olarak da yorumlanmaktadır.⁵¹

Yeni yönetimin sinemacılara sağladığı güven ortamı, 1997 sonrasında verimli çalışmalar yapılmasına zemin hazırlamıştır. Mecid Mecidi'nin 1997 yılı yapımı “*Bacheha- ye Aseman / Cennetin Çocukları*”, dönüşümlü olarak aynı ayakkabıyı giymek zorunda olan iki yoksul kardeşin hikayesini anlatmakta, aile dayanışmasını ön plana çıkartmaktadır. En İyi Yabancı Film dalında Akademi Ödülleri'ne aday olmuş ve tüm dünyada izleyici bulmuştur.

Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 yılı yapımı filmi “*T'am e Guilass / Kirazın Tadı*” da dönemin önemli filmlerinden biridir. Film, intihar etmeye karar veren ve öldükten sonra kendisini gömecek birini arayan bir adamın, Tahran'ın kenar mahallelerinden kırsala uzanan öyküsünü anlatmaktadır. Yaşam ve ölüm hakkını sorgulatan “*Kirazın Tadı*”, 1997 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü kazanmıştır. Film İran'da İslami kesimin hoşlanmayacağı bir konu üzerinedir. İntihar dinen caiz değildir. Bu sebeple bazı salonlarda gösterimi kısıtlanmıştır.

Mecid Mecidi'nin 1999 yılı yapımı filmi “*Rang-e Khoda / Cennetin Rengi*”, Tahran'da Görme Engelliler Okulu'nda okumakta olan küçük Muhammet ve ailesinin öyküsünü

⁵⁰ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 53

⁵¹ *Peyam-ı Emruz Dergisi*, 22, 71

anlatmaktadır. Muhammet'in annesi ölmüştür. Yaz tatili için babası ve kardeşlerinin yanına gelen Muhammet'in doğaya, ailesine ve yaşama duyduğu sevgi, muhteşem bir duygusallıkla anlatılmıştır. Ancak, babasının tekrar evlenmek istemesi ve gelin adayının ailesinin engelli bir çocuğun sorumluluğunu almak istememesi bu mutlu tabloyu bozmakta, Muhammet'in kendisini yatılı okula geri göndermek isteyen babasıyla yabancılaşması filmin dramatik açmazını oluşturmaktadır. Film, sadece İran'da değil, yurt dışında da beğeni ile izlenmiş, Amerika'da o güne dek en çok izlenen yabancı filmler arasına girmiştir.

Aynı yıl yapımı gerçekleştirilen bir diğer film ise Abbas Kiyarüstemi'nin “Bad ma ra Khahad Bord / Rüzgâr Bizi Sürükleyecek” filmidir. Yönetmen bu filmde Ferruh Ferruhzad'ın bir şiirinden esinlenmiştir. Taziye geleneği üzerine bir belgesel yapmak için yola çıkan küçük bir film ekibinin öyküsünü anlatan film, İran'ın büyüleyici kırsalında geçmektedir. Ölmek üzere olan çok yaşlı bir kadının cenaze ritüellerini görüntülemek için bir köye yerleşen ekip, kadının bir türlü ölmemesi üzerine bu köyde uzunca bir zaman geçirir. Şehir yaşamının hızına alışkın ekip üyelerinin köydeki yavaşlık içine hapsoluşlarını, köy halkı ile kurdukları iletişimi, zamanla yavaşlamanın yarattığı ruhsal arınmayı duyumsayışlarını ele alan film, durağan kurgusu ile aynı hissi seyircisine de yaşatmaktadır.

Doksanlı yıllarda dikkati çeken bir diğer yönetmen de Cafer Penahi olmuştur. İlk uzun metrajlı filmi olan 1995 yapımı “Badkonake Sefid / Beyaz Balon” ile Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü'nü kazanmıştır. Yönetmenin 1997'de çektiği “Ayneh / Ayna” ise İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale ve Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nün sahibi olmuştur. Ferhad Mehranfer'in ilk yönetmenlik denemesi olan 1997 yapımı “Mooshak e Kaghazi / Kâğıttan Uçaklar” ve yönetmen Muhsin Mahmelbaf'ın kızı Semira Mahmelbaf'ın 1998 yılında, henüz on yedi yaşındayken çektiği “Sib / Elma” da dönemin önemli örnekleri arasındadır. Semira Mahmelbaf, “Elma”nın Cannes Film Festivali'ne davet edilmesi ile bu festivale çağırılan en genç yönetmen unvanını da kazanmıştır.

1.1.7 2000'ler ve Sonrası İran Sineması

Doksanların sonunda İran sinemasının hızla geliştiği ve uluslararası festivallerde dikkat çekmeye başladığı görülmektedir. İranlı yönetmenlerin uluslararası festivallere davet edilmeleri, yabancı yapımcıların İran sinemasına finansal alanda destek vermelerini sağlamıştır. Ortak yapımlarda artış gözlenmiş, film yapımı eskiye göre kolay hale gelmiştir.

2000'ler İran sinemasında genç yönetmenlerin varlığı dikkat çekmektedir. Farabi Sinema Enstitüsü, Sinema okulları ve ülkenin birçok şehrinde faaliyet gösteren sinema derneklerinde yetişen bu yetenekli gençlerin önce kısa filmler yaparak, daha sonra ise uzun metrajlı filmler yöneterek sektöre dinamizm getirdikleri gözlenmektedir.

Ülke siyasetinde yaşanan her değişimin sinemaya da yansıdığı açıktır. Genel olarak sanata ve sinemaya karşı ılımlı yaklaşmakta olan Hatemi'den sonra Mahmud Ahmedinejat'ın başa gelmesi, sinema üretimine de doğrudan etki etmiştir. Hatemi sinemaya gereksiz müdahaleler yapmaktan kaçınmakta iken, Ahmedinejat sinemacıların yönetimle sık sık ters düşmelerine yol açacak sansür politikası ile dikkati çekmiştir. Bu gerilimli ortam İranlı sinemacıların yurt dışı festivallerde daha sıcak karşılanmalarına zemin hazırlamıştır.

2000'ler boyunca İran sinemasının başarı çitasını giderek yükselttiği, uluslararası festivallerde ödüller kazandığı ve tüm dünyada özellikle sanat sinemasını takip eden seyirci için vazgeçilmez hale geldiği söylenebilir.

Dönemin önemli yönetmenlerinden Bahman Ghobadi'nin 2000 yılı yapımı filmi "*Zamani Baraye Masti Asbha / Sarhoş Atlar Zamani*" 2000 yılı Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü, Fipresci Ödülü ve Genç Sinema Ödülü'ne değer görülmüştür. İran-Irak sınırında kaçakçılık yaparak geçinen Kürtlerin yaşam koşullarını duygusal bir dille perdeye taşıyan film, gerçekçi anlatımı ile dikkati çekmiştir. Amatör oyuncularla, zorlu coğrafi koşullarda çekilen film, anne babaları olmayan dört kardeşin yaşamına odaklanmaktadır. Eyüp ailesini geçindirmek için sınır kaçakçılığı yapmak zorunda kalırken, bir yandan da engelli ağabeyi Madi'nin tedavisi için para biriktirmektedir. Ablası, engelli kardeşine bakmaları şartı ile evlendirilir ancak aile bu sözünden cayar. Film, soğuktan donmamaları için alkollü içki içirilen atların sağa sola yalpalayan görüntüleri ile tüm dünya seyircisinin belleklerine kazınmıştır.

Ghobadi, 2004'te çektiği "*Lakposhtha Parvaz Mikonand/ Kaplumbağalar da Uçar*"da ise Irak'ta yaşanan savaşın çocuklar üzerindeki yıkıcı etkisini anlatmaktadır. Onun gibi Muhsin Mahlebaf da insan dramlarına odaklanmakta, savaşın, yoksulluğun, açlığın ve hoşgörüsüzlüğün izini filmlerinde sürmektedir. 2001 yılı yapımı filmi "*Safar e Ghandehar /*

Ayın Ardındaki Güneş: Kandahar”, Time Dergisi tarafından tüm zamanların en iyi 100 filmi arasında sayılmış olup, 2002 yılında En İyi Yabancı Film dalında Oscar’a aday gösterilmiştir.

Dönemin ruhuna uyararak, insani duyarlılığı ön plana çıkartan bir diğer yönetmen de Mecid Mecidi oldu. 2001 yılı yapımı filmi “*Baran*”da, İran’da yaşayan Afgan göçmenlerin zorlu yaşamlarını bir aşk hikâyesi üzerinden anlatmaktaydı.

Abbas Kiyarüstemi gibi usta yönetmenlerin 2000’li yıllarda yeni stil denemeleri yaptıkları da gözlenmektedir. Yönetmen 2002 yılı yapımı filmi “*Dah / On*”da bir otomobilin içindeki kadın şoför ve yanına aldığı yolcuları ele almış, sıradan bir gün yaşamakta olan sıradan insanların öykülerini anlatmıştır. 2008’de çektiği “*Şirin*” ise 12. Yüzyıla ait “Hüsrev ve Şirin” efsanesini izlemekte olan seyircilerin yüzlerine odaklanmaktadır. Bu yeni tarz, yönetmenin sadık izleyici kitesini şaşırtmıştır.

Cafer Penahi, 2000 yılında çektiği “*Dayereh / Daire*” filmiyle 57. Venedik Film Festivali’nde Altın Aslan Ödülü’nü kazanmış, 2006 yılı yapımı “*Offside / Ofsayt*” ile Berlin Film Festivali’nde Gümüş Ayı Ödülüne layık görülmüştür. Bir grup genç kızın erkek kılığına girerek İran-Bahreyn Dünya Kupası maçını izlemeye gitmesini anlatan “*Ofsayt*” beraberinde çok tartışma getirmiş, yönetmen muhalif kimliği sebebiyle yönetimin kara listesine girmiştir. Sisteme muhalif olmakla yargılanan ve yirmi yıl film çekmeme cezası alan Penahi’nin yurt dışına çıkışı da yasaklanmıştır.⁵²

2000’li yılların başında çıkış yapan bir diğer yönetmen ise Asghar Ferhadi’dir. 2003 yılı yapımı ilk filmi “*Raghs dar Ghobar / Kumda Dnas*”ta sevdiği kadının çeyiz parası toplamak için çalışan Nazar’ın öyküsüne odaklanmıştır. 2004’te “*Shahr – e Ziba / Güzel Şehir*”i ve 2006’da “*Chaharshanbe – Soori / Çarşamba Çatapatları*”nı çeken yönetmen, 2009 yılında yaptığı “*Darbaraye Elly / Elly Hakkında*” ile Berlin Film Festivali’nde En İyi Yönetmen Ödülü’nü kazanmıştır. Yönetmenin uluslararası platformlarda en çok ses getiren filmi ise, 2011 yılı yapımı “*Jodaeiye Nader az Simin / Bir Ayrılık*” olmuştur. *Berlin Film Festivali’nde* Altın Ayı ödülünü kazanmış, ayrıca En İyi Yabancı Film Oscar’ına da layık görülmüştür. Boşanmak üzere olan bir çiftin yaşamına odaklanan film görünürde basit bir konuya sahip

⁵² Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 118

olsa da, yönetmenin aile kurumuna bakışı, bireysel özgürlükler ve hakkaniyet üzerine düşünceleri filmi ayrıksı kılmaktadır.

2000’li yıllar, kadın yönetmenler açısından da verimlidir. Tahmine Milani doksanlarda başladığı sinema çalışmalarına devam etmiş, feminist ve özgürlükçü düşünceleri nedeniyle sık sık sansür kurulu ile sorun yaşamıştır. 2001’de “*Nimeh-ye Penhan / Saklı Yarı*” ve 2005’te “*Vakonesh Panjom / Beşinci Tepki*” adlı filmler ile gündeme gelmiştir. Bir diğer kadın yönetmen olan Manijeh Hekmat ise 2002 yapımı filmi “*Zendan – e Zanan / Kadınlar Hapishanesi*” ile ilk çıkışını gerçekleştirmiştir. Kadın suçluların yaşamına eğilen film, gösterime girdikten kısa süre sonra yasaklanmıştır. Muhsin Makhmelbaf’ın büyük kızı Samira’dan sonra küçük kızı Hana Makhmelbaf da 2000’li yıllarda adını duyurmaya başlamış, henüz on beş yaşındayken çektiği “*Lezate Divanegi / Çılgınlığın Zevki*” adlı belgesel ile beğeni kazanmıştır. 2007’de ilk uzun metrajlı filmi “*Buda as Sharm Foru Rikht / Utanç*”ı çeken Hana Makhmelbaf, okula gitmek için defter ve kalem bulmaya çalışan Afgan bir kız çocuğunun, erkek çocuklara esir olmasını anlatmıştır. Cinsiyet ayrımcılığına dikkat çeken film, San Sebastian Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü’ne layık görülmüştür.

Kadın yönetmenler daha çok cinsiyet eşitsizliği, kadın hakları ve ataerkilliğin yarattığı sorunlar üzerinde dururlarken, erkek yönetmenlerin de dinsel düşüncenin dogmatik yanlarını, ekonomik eşitsizliği, işsizliği ve yoksulluğu ele alarak, eleştirel bir tavır sergiledikleri söylenebilir. Bu noktada Kemal Tebrizi’nin 2004 yılı yapımı filmi “*Marmoulak / Kertenkele*” önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Hapishaneden kaçan Rıza ve onu köylerine gönderilen yeni din adamı zanneden halk arasındaki ilişkiyi anlatan film, dini otoriteler ile avamı barıştırma girişimi olarak yorumlanmıştır. Tebrizi filmi için şu ifadeleri kullanmaktadır: “Bu film, din adamlarıyla halk arasındaki uzaklığı gösteriyor. Belki ben bu uzaklığı kapatmak için Kertenkele Rıza’nın din adamı olarak kullandığı yöntemlerin işe yarayabileceğini söylemek istemiş olabilirim.”⁵³

Dönem içinde kendine has üslubu ile dikkati çeken bir başka isim de Muhammed Resulof’dur. Sinema kariyerine kısa filmlerle başlayan yönetmen, cezaevlerini konu edinen ilk uzun metraj filmi “*Gagooman / Alacakaranlık*”ı 2002’de çekmiştir. 2005 yılında yaptığı “*Jazireh Ahani / Demir Adası*” ile Cannes Film Festivali’ne davet edilen yönetmen, 2009

⁵³ NTV Haber, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/268788.asp>, Erişim: 05.04.2020

yapımı “*Keshtar Haya Sepid / Beyaz Çayırklar*” ile şiirsel üslubunun doruğuna ulaşmıştır. “İran sinemasının toplumsal vicdanı” olarak tanımlanan yönetmen, bu filmi ile San Sebastian Film Festivali’nde En İyi Film ödülüne’e aday olmuş, Dubai Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü’nü almıştır.⁵⁴ “Beyaz Çayırklar” cenazeleri dolaşarak insanların gözyaşlarını toplayan Rahmet’in öyküsünü anlatmakta, hikâyeyi masalsı bir görsellikle süslemektedir. 2011 yılı yapımı “*Be Omid e Didar / Güle Güle*”de kadın sorunlarına değinen yönetmen, eşinden boşanmak isteyen avukat bir kadının ülkeyi terk etmeye çalışmasını anlatmış, toplumsal cinsiyet ayrımcılığına dikkati çekmiştir. Bu filmi ile Cannes Film Festivali’nde En İyi Yönetmen Ödülü’nü kazanmış, 2013 yılında çektiği “*Dast – Neveshtehaa Nemisoosand / El Yazmaları Yanmaz*” ve 2017’de çektiği “*Dürüst Bir Adam*” filmleri ile kariyerini sürdürmüştür. 2020’de yetmişinci kez düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivali’nde İran’da yürürlükte olan idam cezasını eleştiren “*Sheydan Vojud Nadarad / Şeytan Yok*”, adlı filmi ile Altın Ayı Ödülünü kazanmış olan yönetmen, ülkeden çıkış yasağı olduğu için ödülünü almaya gidememiştir.

2000’li yıllar boyunca sinema alanında çok sayıda genç yönetmen kendisini göstermiştir. Kısa filmler ile kariyerine başlamış olan Rıza Mirkerimi, En İyi Yabancı Film Oscar’ına aday olan 2014 yapımı “*Emrouz / Bugün*” filmi ile dikkat çekmiştir. Yaşlı bir taksi şoförü ile arabasına binen kimsesiz hasta bir kadının öyküsünü anlatan bu filmin ardından 2016 yılında, arkadaşının veda partisine gitmesine izin verilmeyen bir kız çocuğunun mücadelesini anlatan “*Dokhtar / Kız Çocuğu*”na imza atmıştır. Film, otoriter eski nesil ile özgürlükçü gençliğin çatışmasını ele almaktadır.

Filmlerinde yarattığı güçlü kadın karakterler ile öne çıkan yönetmen Behnam Behzadi’nin 2016’da çektiği “*Varoonegi / Nilüfer’in Kararı*” da dönemin önemli eserlerinden biridir. İran Toplumunda geleneksel kodlarla baskılanan kadınların yaşamına dair çarpıcı bir hikâye anlatan film, kendi kararını almak isteyen Nilüfer’in yaşamına odaklanmış ve çok sayıda festivalde gösterilmiştir.⁵⁵

Reza Dormishian’ın 2014 yılında çektiği “*Asabani Nistam! / Sinirlenmeyeceğim!*”, 2009 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinin protestolarında tanışan iki üniversiteli Kürt gencin aşkına

⁵⁴ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 35

⁵⁵ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 36

odaklanmış, Berlin Film Festivali'nde gösterim şansı yakalamıştır. Vahid Jalilvand'ın 2015 yapımı filmi “*Chaharshanbeh / Vicdanın Sesi*” de dönemin önemli filmlerinden biri olmuştur. Zengin bir adamın gazete ilanı ile on bin dolarlık bağış yapacağını duyurması ve başvuru yapan ihtiyaç sahipleri ile görüşme sürecini anlatan film hem dönemin toplumsal sorunlarına değinmekte hem de ihtiyaç duyulana ulaşma çabasına odaklanmaktadır. Asgar Ferhadi'nin filmlerinde oyuncu olarak gördüğümüz Peyman Maadi'nin yönetip oynadığı 2018 yılı yapımı “*Bomb, Yek Asheghaneh / Bomba*” da dönemin öne çıkan yapımlarından biri olmuştur. İran-İrak savaşı sırasında Tahran'da yaşanan bir aşk hikâyesini anlatmakta olan film, bombaların gölgesinde, savaşın kaotik ortamında yaşanan bu aşkı masalsi bir dille işlemiş, Fecir Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Savaşı merkeze alan bir diğer film ise Bahram Tavakolli'nin 2018 yapımı filmi “*Tangeye Abu Ghorayb / Ebu Garip'in Oğulları*”dır. Perviz Shanbazi'nin 2016 yapımı film “*Malaria*”, ailesine kaçırıldığını söyleyerek fidye almaya çalışan bir genç kız ve sevgilisinin öyküsünü ele almış ve 5. Uluslararası Boğaziçi Film Festivali'nde En İyi Film seçilmiştir. Mani Haghighi'nin yönetmenliğini yaptığı 2018 yapımı “*Khook / Domuz*”, İran sinema sektörünün açmazlarını mizahi bir dille işlemiş, Nima Javidi'nin 2014'te çektiği ve Avustralya'ya gidecek olan bir çiftin uçaklarının kalkmasına birkaç saat kala başlayan öykülerini anlattığı “*Melbourne*” pek çok festivalden davet almıştır.

2000'li yılların geneline bakıldığında İran sinemasının yükselen bir başarı grafiği çizdiği, uluslararası platformlarda saygın bir yer edindiği, ancak yönetimle olan çekişmesinin henüz sona ermediği gözlemlenebilir. Son yirmi yıllık süreç içinde, çok sayıda genç yönetmenin sinemaya adım attığı, kadın hakları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, savaş, yoksulluk, kuşak çatışması gibi toplumsal sorunları ele alan filmlerin ön plana çıktığı da görülmektedir. İran sineması, toplumsal duyarlılık oluşturmaktan başka, kendine has simgesel bir üslup yaratmakta da başarı sağlamış, filmlerin estetik değeri, çoğu zaman “*şiiressellik*” olarak nitelendirilmiştir. Yerel olanı işlemek ve global ölçekte sunabilmek adına İran sinemasının kat ettiği yol muazzamdır. Bunun yanı sıra, sanatın önünde hiçbir kısıtlamanın, baskının veya cezalandırma sisteminin duramayacağını da canlı bir kanıttır.

1.1.8 İran Film Festivalleri

Bir filmin yapılmasındaki en büyük amaç izleyiciye izletmek ve beğeni almaktır. Film festivalleri yapılan filmleri başarısını tescillendirmek, yapılan sanat eserini onurlandırmak daha iyiye teşvik etmek adına çok işlevli oluşumlardır.

İran'da Şah döneminden bu yana sinema eğitimine önem verilmiş, sinema okulları ve amatör sinemacıları bir araya getiren çeşitli dernekler kurulmuş ve faaliyet göstermiştir. Bu kurumların en önemlisi, Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişim Enstitüsü'dür. Enstitünün adı devrimden sonra İran Gençler Sinema Derneği (IYCS) olarak değiştirilmiştir. İran genelinde 59 şubesi olan dernek, her yıl ortalama 600 kişiyi bulan katılımcılarına sinema alanında dersler vermekte ve yapılacak kısa filmleri hem finansman, hem de ekipman anlamında desteklemektedir.⁵⁶

İran'da kısa film yapımı, her dönemde önemsenmiş ve genç sanatçılar için uzun metrajla geçişin en sağlıklı yolu olarak görülmüştür. Kısa Film alanında başarı sağlayan yönetmenlerin, uzun metrajlı film projelerinin devlet tarafından desteklendiği gözlenmektedir. Ayrıca kısa film yapmak, sanatçıların genç yaşta yurt dışı festivallere katılma imkanını da artırmaktadır. Yurt dışına çıkmanın zor olduğu bir ülkede bu durum kuşkusuz büyük bir avantajdır.

İran'ın en önemli film festivallerinin başında Tahran Kısa Film Festivali gelmektedir. Her yıl Ekim ayında yapılan festivale 1000'in üzerinde kısa film başvuru yapmakta, kurmaca, belgesel ve deneysel kategorilerinde yarışmaktadır.

Bir başka önemli film festivali ise Fecir Uluslararası Film Festivalidir. Devrim sonrası Farabi Sinema Kurumu bünyesinde düzenlenmeye başlanan festival, son dönemde ulusal ve uluslararası bölümlere ayrılarak iki farklı festival haline getirilmiştir. Uluslararası Fecir Film Festivali her yıl Nisan ayında, Ulusal Fecir Film Festivali ise Şubat ayında düzenlenmektedir. Prestijli bir festival olan Fecir'de ödül alan filmlerin dağıtım olanakları artırılmakta, ulusal yarışmada dereceye giren filmlerin yurt dışı festivallere katılma şansı yükselmektedir.⁵⁷

⁵⁶ Rıza Oylum, "İran Sineması", 73

⁵⁷ Fecir Film Festivali www.fajirfilmfestival.com, Erişim: 21.03.2020

Uzun zamandır yapılan bir diğer festival ise Uluslararası Çocuk ve Gençlik Filmleri Festivali'dir. Otuz yılı aşkın bir süredir düzenlenmekte olan festival, özellikle gençlerin animasyon ve çizgi film alanına yönelmelerinde etkili olmaktadır. 2019 yılında on üçüncüsü düzenlenen İran Uluslararası Belgesel Film Festivali de her yıl dünyanın dört bir yanından gelen belgesel filmleri ağırlamaktadır. Bu festivalde belgeseller kısa, orta ve uzun metraj kategorilerinde değerlendirilmektedir.⁵⁸

İran'da düzenlenen en önemli film festivallerinden bir diğeri ise Uluslararası Direniş Filmleri Festivali'dir. 2020'de 16.sı gerçekleştirilen festivalde İslami duyarlılık teması ön planda tutulmaktadır. Siyonizm'e ve ABD hegemonyasına karşı bir duruş sergileyen festivalin amaçları şu şekilde özetlenmektedir.

- “1. Aktivistleri ve film yapımcılarını bir araya getirerek bir diyalog ortamı oluşturmak.*
- 2.İnsanın kardeşlik, barış ve baskıya direnme ruhunu teşvik etmek.*
- 3.Terörizm ve şiddetle mücadele etmek için film dilini kullanmak.”⁵⁹*

Tahran Uluslararası Animasyon Filmleri Festivali de ülkenin önemli festivalleri arasındadır. İlk kez 2000 yılında düzenlenen festivale ulusal ve uluslararası alanda çok büyük ilgi görmektedir. Her geçen yıl katılımcı sayısının arttığı festivale 2019 yılında 70'in üzerinde ülkeden 1000'i aşkın animasyon film katılım göstermiştir. İslami animasyonlar için ise ayrı bir alan oluşturulmuştur.⁶⁰

Roshd Uluslararası Eğitim Filmleri Festivali, İran'da yapılan en eski uluslararası film festivalidir. 1963 yılından beri düzenlenen festival aynı zamanda Ortadoğu ve Asya'nın ilk film festivalidir. Eğitim, çocuk ve aile kavramlarına odaklanan festival her yıl Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenmektedir. İran Spor Filmleri Festivali 2007 yılından bu yana düzenlenmekte, spor faaliyetlerini içeren, olimpiyat ve benzeri aktiviteleri teşvik eden filmlere yer vermekte ve sporseverler tarafından ilgiyle takip edilmektedir.

Sanandaj Uluslararası Film Festivali ise İran'ın Kürt şehri Sanandaj'da gerçekleştirilmektedir. Film gösterimlerinin yanı sıra, atölye çalışmaları ve söyleşiler ile de zenginleştirilen festival

⁵⁸ İran Uluslararası Belgesel Film Festivali <https://icff.ir/> Erişim: 21.03.2020

⁵⁹ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 77

⁶⁰ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 77

Kürt filmleri için merkez olma niteliğinde olup Kürt sinemasının gelişimine katkı sağlamaktadır. Festival her yıl Haziran ayında düzenlenmektedir.⁶¹

1.2 İran Kültürü ve Sinemaya Etkileri

İran'da yerleşim, Milattan Önce 2500'lere dek uzanmaktadır. Bu coğrafya üzerinde dünden bugüne taşınan en eski kültür kadim Pers İmparatorluğu'na aittir. İran'da, sanatın her alanında; edebiyatta, tiyatrodada, el sanatlarında ve hatta sinemada bu kültürün izlerine rastlamak mümkündür. Zaman içinde Pers kültürüne eklenen İslam kültürü ve bu topraklarda yerleşen farklı toplulukların inanç ve sanatsal ifade biçimleri de bu zengin kültürel ortamı beslemiştir. İran coğrafyası üzerinde pek çok devlet kurulmuş, pek çok uygarlık yeşermiş, tarih içinde çok farklı özelliklere sahip halklar bu coğrafyayı yurt edinmiştir. Bunların başlıcaları; Farslar, Türkler, Türkmenler, Lorlar, Gilekler, Mazeniler, Araplar, Kürtler, Belluciler, Asuriler (Süryaniler) ve Bahtiyariler'dir. Başat dinler arasında İslam (Şiilik ve Sünnilik), Zerdüştlük, Yezidilik ve Hıristiyanlık yer almaktadır. Farsça, Azerice, Kürtçe ve Lorca gibi çeşitli dillerin konuşulduğu bu coğrafya, rengârenk bir mirasa sahiptir.⁶²

Bu bölümde İran edebiyatının, geleneksel İran tiyatrosu ve taziye geleneğinin, İran'a özgü sembolik anlatım dilinin İran sineması üzerindeki etkilerini inceleyecek, geleneksel yaşam biçimi içinde var olan mekânların sinemadaki kullanımını ele alacak, İran halkının yaşama bakışını belirleyen tüm bu kültürel öğeler içinde karakterlerin nasıl çizildiği üzerinde duracağız.

1.2.1 İran Sinemasında Edebiyatın Yeri

İran Edebiyatı, İslam öncesi dönemlere ait eserlerin çoğu kaybolmasına rağmen yaklaşık olarak 2500 yıllık bir geçmişe sahiptir. Yapılan araştırmalar göre kaynakları Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır.⁶³

⁶¹ Sanandaj Uluslararası Film Festivali <http://www.sife.ir/> Erişim: 07.03.2020

⁶² Abdolhossein Laleh, "Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri", İstanbul, Dörtmevsim Yayınları, 2015, 67

⁶³ Abdolhossein Laleh, "Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri", 77

İran edebiyatına ait eski örneklerin çoğu sözlü aktarım ile bugüne gelmiş, kitabelerin çevirileri ve Herodot gibi tarihçilerin aktarımlarıyla da örnekler çeşitlenmiştir.⁶⁴ Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan Fars dilinin kendi içinde çok zengin bir harmonisi vardır. Uzun ve kısa sesler tıpkı bir müzik notası gibi yazılır. Fars şiirlerinde 30'dan fazla vezin vardır. İran şiiri, dünyanın en ahenkli ve müzikal şiir dillerinden biri olarak kabul görmektedir.⁶⁵

İran şiirine içkin mitolojik, felsefi, irfani ve tarihi özellikler, sadece İran'da değil, tüm dünyada akademik anlamda önemsenmekte, araştırılmakta ve analiz edilmektedir.⁶⁶ Dil ve kültür olarak Ortadoğu coğrafyasını oldukça etkileyen İran Edebiyatı, sınırlarını aşarak dünyada da beğeni ve ilgi toplamaktadır. Dünya Edebiyatının iz bırakan edebiyatçıları olarak kabul gören Victor Hugo, Wolfgang von Goethe, Hanry Corbin ve Annemarie Schimmel gibi sanatçıların İran şiirine yoğun ilgi göstermiş oldukları bilinmektedir. İran edebiyatı Osmanlı İmparatorluğu'nda da etkilerini göstermiş, saray edebiyatı olarak anılan Divan Şiiri içinde Farsça kelimeler sıklıkla kullanılmış, aruz vezni benimsenmiştir.

Mevlana Celaleddin-i Rumi, Sadi-i Şirazi, Hafız-i Şirazi, Ebu Hafs Ömer es-Süverdi, Feridüddin Attar ve İbn-i Sina gibi pek çok bilim insanı ve filozof düşüncelerini şiirlerle anlatmışlar, edebiyat ve bilim dünyasına geçecek önemli tasavvufi fikirlerini Fars dilinde ifade etmişlerdir.

Fars edebiyatı, nazım ve nesir türlerinin dışında, sözlü anlatımı kapsayan “fenni hitabe” türüne de sahiptir. Bu tür İran musikisinde ve geleneksel tiyatro metinlerinde kendisini göstermektedir. Geleneksel Fars tiyatrosu, nakkali, perde-hani, mankabat-hani ve taziye-hani gibi dallara ayrılmaktadır ve bu oyunlar özellikle 1950'ler ve 1980'ler İran sinemasını etkilemiştir.

İran sinemasında edebiyatın etkisi sadece içerikte değil, biçimsel özelliklerde, estetik anlayışında ve oyunculukta da gözlemlenmektedir. Bu nedenle, İran edebiyatını tanımadan İran ulusal sinemasını tanımlamak eksik kalacaktır.⁶⁷ İran şiirinin temel konuları tasnif edildiğinde, aşk, mitoloji, hamaset, adalet, irfan, yaşam ve varoluş temaları öne çıkmaktadır.

⁶⁴ Tesa Derneği Resmi Web Sitesi, <https://www.tesadernegi.org/iran-fars-edebiyati.html?a0e979a0e979> Erişim: 07.03.2020

⁶⁵ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 180

⁶⁶ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 181

⁶⁷ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 214

Efsane ve şiirin içkin bağı birbiri içine geçer. Firdevsi'nin 60.000 beyitten oluşan “*Şehname*” adlı eseri, İran Edebiyatının şahikası olarak tanımlanmaktadır ve bu iç içe geçişin en önemli örneğini oluşturur. Fars dilini ihya eden bu eser aynı zamanda İran'ın 5000 yıllık tarihine yeniden hayat vermiş, İran kimliği üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. İran sanatı ve kültüründe izleri açıkça görülen bu eser, minyatürlerde, kahvehane oyunlarında, nakkali sanatında ve hat sanatında yolculuğuna başlamış ve bugün yeni tiyatro ve sinema gibi sanatlarda da bu yolculuğuna devam etmiştir. İran sinemasının başlangıcında bu eserden etkilenen sinema yönetmenlerinin sayısı şaşırtıcıdır.”⁶⁸

Modern İran'da tartışılan “ulusal kimlik” kavramı, “*Şehname*” üzerinden şekillenmektedir. “*Şehname*”nin en dramatik öykülerinden biri Rüstem ve Sohrab'ın hikayesidir. Doğaüstü güçlere sahip Rüstem güzel ve soylu Türk kızı Tehmine ile evlenir. Evlendikten birkaç ay sonra onunla vedalaşmak zorunda kalır. Tehmine'ye bir bileklik verir ve bir oğlu olursa onu bileğine bağlamasını ister. Rüstem gittikten sonra bir oğlu olur ve adını Sohrab koyarlar. Aradan 15 sene geçer. Sohrab yaşına göre çok güçlü bir savaşıdır. İran ve Turan savaşında baba oğul karşı karşıya gelir. Rüstem Sohrab'ı güçlkle alt eder ve ağır yaralar. Gözü bileğindeki bilekliğe takılır ve oğlunu tanır.

“(8210) *Fakat insan, bir kere gözü kızdı mıydı, oğlunu bile düşmandan ayırt etmez... (Firdevsi, c.II: 317). (8454) Rüstem, onun elbisesini açıp da kolundaki bağı görünce, kendi elbiselerini, göğsünü, bağrını parçaladı ve: “Ey herkesin yanında saygıya değer ve cesur oğul! Benim elimden ölen sen misin? Ay! Ay! diye inledi. Gözlerinden kanlı yaşlar akıttı. Başını toz toprak ve yüzü yaş içinde, saçını başını yoldu. Onun bu halini gören Sohrab: “Artık ağlamanın manası yok...” dedi. “Olan olmuş, iş işten geçmiştir. Kendini böyle ezip öldürmenin faydası ne? Bunun böyle olması mukaddermiş ki oldu.” diye teselli etti. (Firdevsi, c.II:339) ”⁶⁹*

Bu öyküde geçen karamanlar yüzyıllardır halkın dilinde, kitaplarında, kahramanlık masallarında yer almaya devam etmiştir. İran sinemasının tiplmelerinde kendine yer bulmuştur. Sohrab ismi, İran sinemasında sıklıkla karakterlere verilmiştir. Bu öykü İran'a özgü pek çok sanat dalında ilham olmuş, minyatürlerde, nakkali oyunlarında, edebiyat ve sinemada tekrar tekrar gündeme getirilmiştir.

⁶⁸ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 188

⁶⁹ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 186

İran sinemasının ilk yerli filmi kabul edilen “*Lor Kızı*”nın da yazarı olan Abdu’l-Huseyin Sepenta 1934 yılında “*Firdevsi*” filmini çekmiş, film 1934 yılında Meşhed şehrinde Firdevsi’nin 1000. doğum yılı kutlamalarında gösterime girmiştir.⁷⁰

Firdevsi’nin şiirlerindeki tasvir kabiliyeti İranlı sanatçıları her anlamda etkilemiştir. Minyatürlerden, sahne sanatlarına kadar bu etkinin izlerine rastlamak mümkündür. Hamid Dehganpur’un ifadesiyle: Şehnamenin şiirleri özünde geniş sinemasal değerlere ve görselliğe sahiptir.

Usta yönetmen Behram Beyzayi, Şehname’den esinlenerek yazdığı birçok eseri sinemaya taşımıştır. Klasik İran edebiyatından esinlenerek yazdığı eserler, hem sinemaya uyarlanmanın zorluklarını aşmayı başarmış hem de edebi zevkten taviz vermeyerek; kitap halinde basılarak önemli bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır.⁷¹ Beyzayi klasik İran edebiyatını sinemaya taşıırken, bugünün sorunları ile harmanlamış, başarılı sinemasal anlatılar oluşturmuştur. Yönetmenin bazı filmlerinden verilecek örneklerle, İran edebiyatının sinema üzerindeki etkileri tespit edilebilir.⁷²

“*Başu, Garibe-yi Kuçek / Küçük Yabancı Başu*” filminde İran-İrak savaşında kocası askere giden genç kadın; Neyi tanıtılmaktadır. Çocukları ile birlikte yaşamakta olan Neyi, savaşta ailesini kaybetmiş olan Başu’yu yanına alır. Köylülerin eleştirilerine rağmen, bu mülteci çocuğu anne şefkati ile sahiplenir. Neyi, Nahid isminin kısaltılmış halidir.

Pers mitolojisinde Nahid (Anahita), bereket tanrıçasının adıdır. Bereketle, şefkatle, analıkla eş değer tutulur. Hatta Nene, nine, ana ve anne bu isimden türetilmiştir. Nahid, antik kültürde çocukların koruyucusudur.⁷³

Filmde yer alan önemli sahnelerden birinde Ney Başu’yu törensel olarak yeniden doğurmaktadır. Ney, ataerkil düşüncenin kabul ettiği anlamda bir “anne” değildir. O, toprağın

⁷⁰ Abdolhossein Laleh, “İran ve Türkiye” *TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Eylül 2016, 18

⁷¹ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 332

⁷² Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 336

⁷³ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 340

cisimleşmiş halidir.⁷⁴ Bu filmde Beyzayi'nin klasik İran edebiyatına temel teşkil eden antik kültüre güçlü bir gönderme yaptığı görülmektedir.

Beyzayi'nin bir diğer filmi “*Cherikeh-ye Tara / Tara'nın Baladı*”nda da mitolojik öykülerden faydalandığı görülmektedir. Doğa ve bereketin sembolü olan Tara ve ondaki değerli kılıca sahip olmak isteyen gizemli adam motifi, filme temel oluşturmaktadır. Bu gizemli adam, Tara'ya saplantılı bir şekilde aşık olan ve muhtemelen genç kadının kocasının ölümünden de sorumlu olan kardeşinden başkası değildir. Beyzayi diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de kadınlara saygılı bir mesafe ile yaklaşır. Tara, çocuklarının sorumluluğunu üstlenen koruyucu bir ana, yönetici bir kraliçe figürü olarak çizilmektedir. Geçmişten gelen gizemli adamlarla olan ilişkisinde kılıcın işlevini sorgular. Kılıcı satmak ister, satamaz. Denize atar, deniz kılıcı ona geri verir. Sonunda saldırgan bir köpeği öldürdüğünde kılıcın koruyucu işlevini kavrar. “*Tara'nın Baladı*”, Fars mitolojik imgeleminin önemli öğelerini içinde barındırmakta, zamanı ve anlatıyı yıkarak öykünün kendi içsel anlamını ortaya koymaktadır.⁷⁵ “Tarih” adı verilen gizemli adam kılıcı eline aldığı anda, tarih öncesi dönemlere geri döner ve âşık olduğu kadından bir daha kavuşmamak üzere ayrı kalır. Bu durum Tara'ya ölümü, yaşamı, geçmişi ve bugünü sorguladır.

Fars edebiyatının ünlü mutasavvıf ve şairlerinin eserleri geçmişten günümüze ışık tutmakta, pek çok İranlı sinemacıya ilham kaynağı olmaktadır. Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin engin felsefesini içeren eserleri, sınırları aşarak evrensel bir boyut kazanmıştır. Aşk-ı mecazi ve aşk-ı hakiki ayrımlarını hakikat ışığında karşılaştıran Mevlana'nın bakış açısı sanat alanında da kendine yer bulmuştur. Mesnevi'nin mistik, fantastik, âşıkane, esrarenjiz, mizahi, gerçekçi ve temsili öyküler içermesi eski yazma olmasına rağmen günümüz modern insanın açmazlarını işlemektedir. Dayruş Mehrcui ve Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenlerin yaptığı eserler bu alandaki önemli örneklerden sayılmaktadır. Mesnevi'nin bu kadar ilgi çekmesinin nedeni, varlıkla ilgili evrensel ve ilginç yorumlarıdır. Bu yorumlar eski zamanları bugüne bağlar ve çağımızdaki felsefe, sosyolojik ve kültürel sorunlara yeni boyutlar kazandırır.⁷⁶

⁷⁴ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 103

⁷⁵ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 97

⁷⁶ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 193

Mevlana'nın mistik öğretileri kişinin kendini tanimasında ayna görevi görür. Kişiler birbirlerinin aynası olurlar ve bu sayede kendilerini tanırlar. Mevlana “Çinliler ve Rumlar” hikâyesinde irfani yansımayı şöyle anlatır;

“Çinliler: Biz daha mahir ressamlarız.

Rum halkı: Bizim maharetimiz daha üstündür.

Padişah: Sizi imtihan edeceğim. Bakalım hanginiz davasında haklı.

Ressamların talebi üzerine, padişah onlara birbirine bakan iki ayrı oda tahsis etti. İki grup da kapılarını kapatıp, kendi odalarının duvarına resimlerini nakşetmeye başladılar. Çinliler, padişahın yüz türlü boya istediler. Padişah bunun üzerine hazinesini açtı; onlara renk renk boyalar getirtti. Rum ressamı ise “Pas giderilmedikten sonra, boya ne işe yarar?” dediler ve kapılarını kapatıp, duvarlarını cilalamaya başladılar. Gök gibi tertemiz, saf ve berrak bir hale getirdiler... Renk bulut gibidir. Renksizlik ise ay. Bulutta parlaklık ve ziya görürsen bil ki, yıldızdan aydan ve güneştedir. Çinli ressamlar işlerini bitirdiler. Hepsi de yaptıkları resimlerin güzelliğine sevinmekteydiler. Padişah kapıdan içeri girip odadaki resimleri gördü. Hepsi akıldan, idrakten dışarı, fevkalade güzel şeylerdi! Ondan sonra Rum ressamlarının odasına gitti. Bir Rum ressam, karşı odayı görmeye mani olan perdeyi kaldırdı. Öbür odada Çinli ressamın yapmış oldukları resimler, nakışlar, bu odanın cilalanmış duvarına vurdu. Orada ne varsa burada daha iyi göründü. Resimlerin aksi adeta göz alıyordu. “Oğul, Rum ressamı sufilerdir. Onların ezberlenecek dersleri, kitapları yoktur. Ama gönüllerini adamakıllı cilamışlar, istekten, hırstan, hasislikten ve kinden arınmışlardır. O aynanın saflığı, berraklığı gönlün vasfıdır. Gönle hadsiz hesapsız suretler aksedebilir. Gaybın hudutsuz sureti, Musa'nın gönül aynasında parlamış, koynuna sokup çıkardığı elinde görünmüştür. O suret göğe, arşa, ferşe, denizlere, ta en yüce gökten, denizin dibindeki balığa kadar hiçbir şeye sığmaz. Çünkü bunların hududu, sayısı vardır. Sebebi de şudur: Gönül mü Allah'tır, Allah mı gönül?”⁷⁷

Mevlana'nın insan ruhuna dokunan felsefesi her çağın insanını kapsar. Deruni bakış açısıyla bir pencere açar. Mevlana'nın tasavvuf öğretisini benimseyen en önemli İran'lı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'dir. Kiyarüstemi'nin 2012 yılında yayınladığı iki ciltlik “Ateş” adlı kitabı, Mevlana'ya olan hayranlığını göstermektedir. Kitabın 1105 sayfa olması Mevlana'nın yazdığı Divan-ı Kebir'le aynı hacimde olmasına işaret eder. Kitabın ismi ise “*Divan-ı Şems-i*

⁷⁷ Mevlana Celalettin Rumi, *Mesnevi*, 1.Cild, 34. Bölüm, İstanbul, Doğan Kitap, 2015, 3470-3480 Beyitleri

Tebrizi'nin içindeki “*Ateş der-bad / Rüzgârdaki Ateş*” bölümünden alınmıştır. Kiyarüstemi, Mevlana'nın Divan-ı Şems-i Tebrizi isimli eserinden algıladığı anlamları, kavramları ve düşünceleri, eski klasik tarzından çıkarıp modern Farsçaya uyarlamıştır. Kiyarüstemi'nin yazdığı eser, Mevlana'nın düşüncelerini daha modern bir dille bugüne aktarır gibidir. Onun Mevlana'ya olan hayranlığını sinemasında da görmek mümkündür. Filmlerinde ele aldığı iki önemli tema, “*Mesnevi*”den ve “*Divan-ı Kebir*”den izler taşımaktadır.

Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 yılı yapımı “*Tam-i Gilas/Kirazın Tadı*” filminde Mevlana'nın ünlü eseri Mesnevi hikâyelerinden esinlendiği görülmektedir. Mevlana bir hikâyeye anlatırken, iç içe geçen yan hikayeler ile ana öyküsünü destekler ve finalde ana hikâyesini neticelendirir. Hikayelerinin ders verici özellikte olmasını düstur edinmiştir.

“*Kirazın Tadı*” Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü alan ilk İran filmidir. Hikâye, amaçsızca dolaştığı düşünülen orta yaşlı bir adamın arabasına aldığı yabancılarla girdiği diyaloglar ile örülmüştür. Diyaloglar sırasında adamın intihar etmeye karar verdiği ve kendisini gömecek birini aradığı ortaya çıkar. Sırasıyla bir asker, bir maden işçisi ve müzede çalışan yaşlı bir işçiyle tanışır. Bu kişiler işbirliğine yanaşmaz adamın fikrini değiştirmek için çabalarlar. Aynı olayı Mevlana'nın öyküsünün devamında şöyle okuruz:

“Nasihat verici bir amca ona dedi ey gafil!

İşlerin sonunu düşün eğer henüz hüner sahibi isen.

İşlerin öncesini ve sonrasını akıl gözüyle gör.

Sakın, sonra pervane gibi yanarsın.”⁷⁸

Filmde geçen diyalogların çoğu Mevlana'nın şiirinden ilham almıştır. Film İslamiyet'te intiharın yeri olmadığı gerekçesiyle çok fazla eleştirilmiş, gösterimi engellenmiştir. Kiyarüstemi'nin odaklandığı tema, Mevlana felsefesindeki varlık bilinci, bireyin kendi özünü bulma alanında Şeriat yerine Tarikatı tercih etmesidir. Mevlana'nın bu görüşleri pek çok reformcu ve aydınının dikkatini çekmiştir. Kültürel anlamda ilerlemelerine ışık tutmuştur. Kiyarüstemi kendi sanatını icra ederken dışardaki kalabalığa kulaklarını tıkamakta ve inandığı doğrunun peşinden gitmektedir. Kaldı ki yönetmen bir cümlesinde kendini şöyle

⁷⁸ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 358

anlatmaktadır; “Biz sahte ve değersiz bir dünyada yaşıyoruz. Bence sanatın görevi insanların derinlerine inerek hakikati keşfetmektir.”⁷⁹

Abbas Kiyarüstemi'nin 1987 yılı yapımı *Hane-yi Dust Kocast?/Arkadaşımın Evi Nerede?*” filmi de, İranlı ünlü şair Sohrap Sepehri'nin aynı adlı şiirinden ilham alarak çekilmiş ve şaire ithaf edilmiştir. Filme kaynaklık eden şiir şöyledir;

“Arkadaşımın Evi Nerede?

Güneş çıktığında süvari sordu.

Gök sustu.

Yoldan geçen kişi, ağzındaki ışığın dalını kumların karanlığına bağışladı.

İşaret parmağıyla bir kavak ağacını gösterip dedi ki,

Ağaca varmadan,

Bahçeli bir sokak vardır ki, Tanrı'nın uykusundan daha yeşildir.

Oradaki aşk, sadakatin kanatlarından daha mavidir.

O sokağın sonuna kadar gidiyorsun ki, yetişkinliğin arkasından, bir kapıya varmakta,

Sonra yalnız çiçeğe doğru dönüyorsun.

Tam o çiçeğe iki adım kala,

Yeryüzünün ebedi mitlerinin fiskiyesinin altında bekliyorsun.

İçine parlak bir korku doğuyor.

Fezanın sanal samimiyetinde, hış hış sesleri duyuyorsun.

Bir çocuk görüyorsun.

Çam ağacından yukarı tırmanmış, ışın ovasından kuş yavrusunu almak için.

Ve ona soruyorsun;

Arkadaşımın Evi Nerede?”⁸⁰

1990 yılında İran'ın kuzeyi büyük bir depremle sarsılmıştır.⁸¹ Yönetmenin “*Arkadaşımın Evi Nerede?*” filminin çekildiği Rüstemabad şehri de depremden zarar gören bölgede bulunmaktadır. Ülke yaralarını sarmaya çalışırken Kiyarüstemi ve ekibi, halkın yaşadığı dehşeti, içine düştüğü zorlukları anlatmak amacıyla bölgeye gitmişler ve “*Zendegi va digar /*

⁷⁹ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 356

⁸⁰ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 353

⁸¹ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 66

Hayat ve Sonra Hiçbir Şey” adlı filmi çekmişlerdir. 1992’de uluslararası festivallerde gösterime girmiş olan film, İran’da adı değiştirilerek gösterime sokulmuştur. Filmin adının ahireti inkâr düşüncesini çağrıştırdığını düşünen yönetim “Hayat devam Ediyor” ismini daha uygun bulmuştur. “Hayat ve Sonra Hiçbir Şey”in sadelik, zarafet ve açık sözlülükle dile getirdiği şey, hayatın şen şakrak ve dizginlenemez doğasıdır. Hayat güzeldir. Ölüm hemen onun yanı başındadır ve hayatın tuhaf tesadüflerinin tamamen kendine ait bir mantığı, retorığı ve tuhaf bir ironisi vardır.⁸²

Bu filmin çekimleri sırasında evlenmek isteyen bir çiftin durumu Kiyarüstemi’nin ilgisini çekmiş, umutsuz gençlerin dramını ünlü şair Sadi’nin “Umutsuzlukta bile umutlu olmak gerekir” dizelerinden ilham alarak sinemalaştırmıştır. Yönetmenin önemli yapıtlarından biri olan “*Zir-i Dirahtan-i Zeytun/Zeytin Ağaçlarını Altında*” bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Kiyarüstemi son dönem filmlerinde de klasik ve modern İran şiirinden esinlenmektedir. “*Bad Ma-ra Hahed Bord/Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*” filminde başkarakterlerden biri, altın sarısı buğday tarlalarında bir traktör ile ilerlerken, Ömer Hayyam’ın şu rubaisini okur:

“Zahide hurilerle dolu cennet hoş gelir,
Onun bana verdiği üzüm suyu daha hoş gelir,
Onun cenneti veresiye, benimki peşin.
Ne var ki uzaktan davulun sesi hoş gelir.”⁸³

Kiyarüstemi’nin 2008 yılı yapımı “*Şirin*” isimli filmi, İran klasik edebiyatının meşhur hikâyesi “*Hüsrev u Şirin*”den esinlenilerek sinemaya uyarlanmıştır. Başrolünü Fransız oyuncu Juliette Binoche’un oynadığı filmde, 1214 yılında Klasik İran şiirinin ünlü şairi Nizami’nin kaleme aldığı “*Hüsrev u Şirin*”den alıntılar bulunmakta, eser filmin altyapısını oluşturmaktadır.

Mevlana’nın eserlerinden ilham alan bir diğer auteur yönetmen ise Mecid Mecidi’dir. Mecidi, “İrfan Sineması” olarak tanımladığı üslubunu oluştururken, klasik İran şiirin yanı sıra modern İran şiirinden de esinlenmektedir. 2005 yılında çektiği “*Beed-e Majnoon/Söğüt Ağacı*” filminde Mevlana ve Şems-i Tebirizi arasındaki ilişkiyi konu almıştır. Bir diğer filmi

⁸² Hamid Dabaşı, “*İrfan Sineması*”, 68

⁸³ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 360

“*Reng-i Hoda/Cennetin Rengi*”nde ise modern İran şiirinin temsilcilerinden Sohrab Sipehri’nin “*Arkadaşımın Evi Nerede?*” şiirinin nerdeyse birebir sahnelemiştir. Filmlerinde çoklukla çocuk karakterlere yer veren ve dünyaya onların gözleri ile bakmaya çalışan Mecidi, Samed Behrengi gibi çocuk öykü yazarlarından da faydalanmaktadır.

İran sinemasının önemli isimlerinden biri olan Daryuş Mehrucui ise filmlerini hem İran, hem de dünya edebiyatından esinlenerek oluşturmaktadır. Edebiyattan uyarladığı filmlerinde şiirsel bir üslup hakimdir. Daryuş Mehrucui filmlerinde güncel toplumsal olayları ele almakta, ancak sansür sebebi ile bu olayları farklı mekân ve zamanlara yerleştirmeyi tercih etmektedir.⁸⁴

Yönetmenin dünya edebiyatına uzandığı en önemli eseri, Henrik İbsen’in “Nora - Bir Bebek Evi” adlı oyunundan uyarlayarak sinemaya aktardığı “Sara”dır. Mehrucui bu filmde, ataerkil toplumlarda kadına olan baskının sadece alt tabakaya mahsus olmadığını vurgulamaktadır.

Mehrucui, Mevlana, Ömer Hayyam, Hafız-ı Şirazi, Furuğ Ferruhzad ve Sohrab Sipehri gibi şairlerden sıklıkla faydalanmaktadır. “Gav/İnek” adlı filmini Gulam- Hüseyin Sadi’nin yazdığı bir oyundan uyarlayarak çekmiştir. Modern İran sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen bu film, cesur bir ironiye ve simgeselliğe sahiptir. Mehrucui’nin bir diğer filmi olan “*Daire-yi Mina/Mina’nın Çemberi*” de aynı yazardan uyarlamadır. Yönetmen, “*Aka-yı Halu/Salak Bey*”adlı filmde Ali Nesiriyân’ın yazdığı bir öyküden yola çıkmıştır. Ayrıca Feridun Dustdar’ın yazdığı kısa bir öyküden yola çıkarak “*Hayat-i Poşti-yi Medrese-yi Afag/Gittiğimiz Okul*” adlı filmi çekmiştir.

Modern İran sinemasının edebiyattan etkilenen en ayırksı yönetmeni Sohrab Şahid-Salis ise, çektiği soyut anlam taşıyan filmleriyle, modern sinema tartışmalarının odağında yer almıştır. Sohrab Şahid-Salis’in yönetmenliğini yaptığı “*Yek İttifak-i Sade/Basit Bir Olay*” ve “*Tabiat-i Bi-Can/Cansız Tabiat*” gibi filmler, şiirsel üslupları ile dikkat çekmiştir. “*Cansız Tabiat*” filmde, doğumdan ölüme giden süreci, yaşlı bir kadının ipliği iğneye geçirişini beş dakika boyunca göstererek anlatan yönetmen, popüler sinemanın ritmine alışkın olan seyirciye yabancı gelmiş olsa da, yaptığı belgeseller ile beğeni kazanmıştır. Türkmenlerin, Kürtlerin, Horasan Türklerinin yaşadığı bölgelerde belgeseller çeken sanatçı, halk edebiyatını, yerel

⁸⁴ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 361

dansları ve geleneksel yaşam tarzını filmlerine nakşetmiştir. Şah dönemi baskılarının artmasıyla yurtdışına kaçmak zorunda kalan Şahid-Salis 23 yıl Almanya’da yaşadıkdan sonra hayata veda etmiştir. Avrupa’da 15 film çeken yönetmen ve pek çok festivalden ödülle dönmüş olan yönetmen, yazdığı bir şiirde ruh halini şu dizelerle anlatmaktadır;

“Ben,
Yastığımla
Kavga ettim.
Akşamdan sabaha kadar savaştık.
Yastığımı
Ağrıya gelen yanlarımın üstüne koymak istiyordum.
Ama
Onun uykusu geliyordu.
Kavga ettik.
Merhametsiz şehir,
Güneşten yandı.
Ağaçları pençe açtı.
Ve insanlık çiçekleri kurudu.
Artık, güneş batmadı.
Yağmur,
Ağladı
Ve
Merhametsiz şehir uyudu.”⁸⁵

Modern İran sinemasının iki başarılı kadın yönetmeni Rahşan Beni-İtimad ve Tehmine Milani, İran modern şiirinin kadın şairi Furuğ Ferruhzad’dan etkilenmişlerdir. Rahşan Beni-İtimad’ın filmlerindeki kadın karakterler oldukça güçlü ve detaylı çizilmektedir. Ona göre kadın, feminizmin ötesinde var oluşu gereğince eşsiz bir güçlülük sergiler. Beni-İtimad’ın 1995 yılı yapımı filmi “*Zir-i Pust-i Şehr/Şehir Kabuğunun Altı*”, Furuğ Ferruhzad’ın 1963 yılında çektiği “*Ev Siyahtır*” filminden etkilenmiştir. Rahşan Beni-İtimad’ın sineması toplum kurallarının dışına çıkmadan kadın sorunlarını inceden eleştirebilmiş ve gün yüzüne çıkartabilmiştir. Yönetmen 1998 yılı yapımı “*Banu-yi Urdibeheşt/Mayıs Kadını*” adlı filminin

⁸⁵ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 372

başkarakterine Fûruğ Kiya adını vermiş, hem Fûruğ Ferruhzad'a, hem de Abbas Kiyarüstemi'ye saygısını göstermiştir.

Beni-İtimad'ın hayranı olduğu Fûruğ Ferruhzad, kendi devrinin en ünlü kadın sanatçısı olarak tanımlanmaktadır. Kısacık yaşamına sığdırdığı şiirleri ve filmleri ile tarihe geçmiştir. Şiiriyle sömürgeci dayatmalara karşı mücadele etmiş, İran kadınının varoluş mücadelesinin sesi olmuştur. Ferruhzad aynı zamanda “Ev Siyahtır” filminde sinema ile şiiri ustalıkla birleştirmiştir. Devrim sonrası pek çok sanatçının, özellikle kadın yönetmenlerin onun dünya görüşünden, şiirlerinden ve sinemasından etkilendikleri açıktır. Modern dönemde ürün vermiş olmasına rağmen, klasik İran şiirinin tekniklerini de kullanan Ferruhzad, Ömer Hayyam ve Hafız-ı Şirazi'ye duyduğu hayranlığı kendi eserlerine de taşımıştır. “*Pasoh/Cevap*” isimli şiirinde Hafız-ı Şirazi'nin bir beyitini aynen kullanmıştır:

“Allah'ın lütuf sahiline yolcu olmamamıza rağmen,
Bizim yüzümüzdeki bakış gülümsemektedir.
Zira biz siyah kalpli, siyah hırka giyen zahitler gibi,
Allah'ın gözünden uzakta içki içmemişiz.
Günahtan dolayı alnın simsiyah olması,
Riya ile oluşan alındaki siyah kabarmadan daha iyidir.
Allah'ın ismini ağzına almamak,
Halkı aldatmak için “Allah Allah” demekten daha iyidir.
Bir gece şeyh herkesin içinde yüzümüze,
Cennetin kapısını kapattı, ama ne yapalım kapatsın!
O olacak o, o ki sevimli batınıyla,
Sanki bizim çamurumuzu gam ve kederle yarattı.
Bizim kakhaha fırtınamızın iğnelenmesi dudaktandı,
Biz dağdanız, denizin ortasında oturmuşuz.
Dürüstlük incileri sinemizde olduğu için,
Bu yüzden hadiseler dalgasında yalnız oturmuşuz.
Eğer bizim kalbimize düşen ateşin alevi,
Şeyhimizin eteğine düşmüş olsaydı,
Bize günahkâr sıfatı vermezdi.
Çünkü zaten o ateş bizim kalbimizdeki aşk ateşiydi.
Bırak... Bırak istihza ederek halk birbirine fisıldasın,

Bizim ebedi aşkımızı hikâye etsin.

“Aşkla canlanan gönül hiçbir zaman ölmez”

“Varlığın kitabında kayıtlıdır bizim aşkımız”

Ferruhzad, 1978⁸⁶

Klasik İran edebiyatını günümüz sinemasına uyarlayan bir diğer yönetmen de Mesud Kimyayi'dir. Firdevsi'nin tek kahramanlı öykülerinde yer verdiği fiziksel ve kişisel özellikleri filmlerine taşımıştır. Klasik İran edebiyatının yanında modern İran edebiyatından da faydalanan Kimyayi, 1973 yılı yapımı “*Hak/Toprak*” adlı filmini Mahmud Devlet-Abadi'nin “*Efsane-yi Baba Subhan/Baba Subhan Efsanesi*” isimli romanından esinlenerek çekmiştir. 1971'de Sadık Hidayet'in “*Daş Akol*” adlı eserini aynı isimle sinemaya uyarlamıştır.

Mesud Kimyayi İran sinemasıyla İran edebiyatının etkileşimini şöyle açıklar. “Burada edebiyat sinemadan daha erken çiçek açmıştır. Hidayet, Nima, Şamlu, Gulistan ve Ahavan gibi yazarların dilinde siyasi vurgular vardı. Bizim çağdaş sinemamız bu sanatçılarla başlar.”⁸⁷

Modern İran sineması, çocuk karakterlere büyük bir önem vermektedir. Taghvai, Kiyarustemi, Mecidi, Celili, Penahi gibi isimlerin filmlerinde çocuk karakterlerin yoğun oluşu, onları çocuk edebiyatına da yakınlaştırmıştır. Çocuk dilinden büyüklerin yaşadıklarını anlatma tarzı, Çubek'in edebiyatta başlattığı “Cenub” akımından doğmuştur.”⁸⁸ İranlı sinemacıları etkileyen çocuk edebiyatçıları arasında en önemli isim Emir Naderi'dir. Naderi'nin çocuk dilinden büyüklerin yaşadıkları anlatan tarzı, sinemada sıkça kullanılmıştır. Çocuk edebiyatı yazarlarından Samet Behrengi ise sadece İran'da değil, tüm dünyada nitelikli bir yazar olarak kabul görmüş, İranlı yönetmenleri derinden etkilemiştir.

Klasik İran edebiyatından etkilenen bir diğer yönetmen Ebu'l Fazl Celili'dir. Kendine has üslubu ile yaptığı filmler çoğu zaman sansüre uğramış, yasaklanmıştır. İranlı yönetmenlerin cesaret edemediği konulara yönelmiş, bu da tartışmalara neden olmuştur. 1977 yılında çektiği “*Dan*” adlı filminde uyuşturucu bağımlılığına değinmiş, bir diğer filmi 1993 yapımı “*Det Ya'ni Dohter/ Kızın K'si*” ve 1991'de çektiği “*Raks-ı Hak/ Toprağın Dansı*” filmlerinde

⁸⁶ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 316

⁸⁷ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 378

⁸⁸ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 369

çocuk tacizini ve ticaretini işlemiştir. Celili, çocuk temalı filmlerinde yoksul insanların yaşadıkları acılı dolu hayatları izleyiciye açıkça sunmaktadır. Klasik İran edebiyatının etkisinde kalan Celili, Kur'an-ı Kerim'i ezbere bildiği için "Hafız" lakabı ile anılan şair Sadi Şirazi'nin yaşamından ilham aldığı "Hafız" filmiyle de övgüler almış, İran – Japonya ortak yapımı olan 2007 yapımı film, Roma Film Festivali'nde jüri özel ödülü, Tokyo Film Festivali'nde ise birincilik ödülü kazanmıştır.

İran sineması yönetmenleri klasik ve modern edebiyattan etkilenmiş, bazen edebiyat eserlerini sinemaya uyarlamış, bazen de bu eserlerin içeriğinden esinlenerek yeni öyküler oluşturmuşlardır. İran sineması içinde edebiyatçıların hayatına değinen filmlere de rastlanmaktadır.

İran sinemasını özel kılan etkenlerin başında, kadim kültürün ürünü olan edebiyat eserleri ile kurulan bağ gelmektedir. Birçok tasavvuf ehli şairin hayat felsefesi, sinema alanındaki sanatçıları etkilemiş ve hayata bakışlarına yön vermiştir. Mevlana Celaleddin-i Rumi, Feridüddin-i Attar, Sadi-i Şirazi, Ömer Hayyam ve Hafız- Şirazi gibi şair ve mutasavvıfların eserleri ve felsefeleri İran sınırlarını da aşarak, tüm dünyaya mal olmuştur.

Feridüddin-i Attar'ın 4.931 beyitlik eseri "*Mantikü-t Tayr*", kuşların dilinden anlattığı hikmetli hikâyeleri ile okuyucularını hayran bırakır. Attar'ın felsefesi insanın önce kendini keşfetmesi gerektiğini ancak bundan sonra hakikate erişebileceğini savunur. Ünlü eseri "*Simurg*"ta bu düşünceyi aktarmaktadır. Hikâyede, Kaf dağının ardında yaşayan Simurg'u görmek için yola çıkan kuşlar, yolculuk boyunca türlü zorluklarla karşılaşır. Bir kısmı geri döner, bir kısmı yolda telef olur. Kuşların yolculuğunda sebatı ve isteği az olanlar, dünyevi şeylere takılanlar birer birer yolda kalmış, kimi aşk denizinde boğulmuş, kimi ayrılık vadisinde kaybolmuş, sayıları gittikçe azalmıştır. Şaşkınlık vadisinin ardından gelen yok oluş vadisinde çoğu umudunu yitirmiştir. Nihayetinde Kaf dağına otuz kuş ulaşmayı başarır. Simurg, Farsça'da "Otuz Kuş" anlamına gelmektedir. Simurg kuşu tecelli eder ve kuşlara şöyle der; "Siz buraya otuz kuş geldiniz, otuz kuş gördünüz. Daha fazla yahut daha eksik gelseydiniz o kadar görünürdünüz. Burası bir aynadır!" Hâsılı bu makamda, hedefe varabilen tüm kuşlar Simurg'da fani olmuştur. Artık ne yol kalmıştır, ne yolcu, ne de kılavuz!⁸⁹

⁸⁹ İslam Ansiklopedisi 2. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Basım Evi, 1979, 7-13

Attar'ın yazdığı bu eser ülke sınırlarını aşmış, dünya sinema ve tiyatrolarında başarıyla sahnelenmiştir. Peter Stephen, Paul Brook ve Jean-Claude Carriere'nin bu hikayeden esinlenerek yazdıkları “*Kuşların Toplantısı*” adlı oyun, 1971'den beri sahnelenmektedir.⁹⁰

1.2.2. Geleneksel Tiyatro, Taziye Geleneği ve İran Sineması

İran kültürünü oluşturan önemli geleneklerden biri olan Taziye, klasik İran tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Taziye merasimleri yüzyıllardır her sene Muharrem ayında düzenlenmektedir. Türkiye'de yakın zamanda popülerleşen “Kerbela Yası”, İran'da yüzyıllardır var olan Muharrem bilincinin bir göstergesidir. Türkiye'de “Aşure Ayı” olarak sıradanlaştırılan bu ay, Fars toplumu için büyük önem arz eder. Kerbela acısını anlatan Taziye etkinlikleri, görsel kültürün gelişmesine katkı sunan önemli olgulardan bir tanesidir. İran sineması, Taziye geleneğinden beslenmekte, tıpkı Türk sinemasının Orta Oyunu, Meddah ya da Hayal Perdesi'nin özelliklerini içermesi gibi, bu geleneksel öğeyi izleyicisi ile bağıını güçlendirmek adına içselleştirmektedir.

Taziye geleneği içinde tiyatronun önemli bir yeri bulunmaktadır. Kerbela olayının canlandırıldığı, Hz. Hüseyin'in hayatının anlatıldığı, Hz. Hüseyin ve yoldaşlarının çektikleri çilelerin konu edildiği bu oyunlar yüzyıllar boyunca halk sanatı içinde kendisine yer bulmuştur.⁹¹ Bu kadim tiyatro geleneği, İran gösteri sanatlarının atası olarak kabul edilmektedir. Oyunlar sırasında ilahiler ve mersiyeler de okunur. Oyun türleri Novhe, Deste Çıkarma, Perdehanlık ve Şebihani gibi isimler ile anılmaktadır. Bu oyunlara halk da aktif olarak katılır. Taziye içinde yer alan oyunlar, hikâyesi, musikisi, sahnesi ve dekoruyla bir tiyatro eserinde olması gereken bütün unsurları kapsamaktadır.⁹²

Deste Çıkarma töreni, bir tür oturma eylemi olarak nitelendirilebilir. Bu tören, Muharrem ayının birinci gününden dokuzuncu gününe kadar sürer.⁹³ Mescitlerde veya sokaklarda kurulan Kerbela çadırlarında oturulur ve yas tutulur. Ayrıca çeşitli ibadetler yapılır, farklı etkinlikler gerçekleştirilir. Söz konusu etkinlikler arasında en önemlileri şunlardır; Roze (ağıt veya mersiye) okumak, Sine vurmak (belli bir ritimle göğse yumruk vurmak), Maktel (İmam

⁹⁰ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 191

⁹¹ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 59

⁹² Ali Muntazari, “Cayigah-ı Teatr-Pes ez İnkilap”, *Keyhan Ferhengi Dergisi*, Ocak-Şubat 1993

⁹³ Cihan Aktaş “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 226

Hüseyin için yazılmış ağıtlar) okumak ve Şemal dolandırmak (Hz. Muhammed'in özelliklerini anlatan metinler okumak).

Novhe, yas ilahilerinin topluca okunmasını, Şebihani ise anlatılacak öyküye dair dev resimlerin bir perde önüne dizilmesini ve bir anlatıcı tarafından seyircilere sunulmasını ifade eder. Taziye sırasında Roze-tül Şüheda adlı kitabı yüksek sesle okuyan Rozehanlar, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in başından geçen olayları anlatırlar. Hz. Hüseyin'in örnek bir kahraman olarak Kербela'da yaşadıkları, zalim otoriteye boyun eğmemesi ve hatta zalimlerin olduğu bu dünyadan vazgeçerek dünya saltanatını onlara bırakması resmedilir. Oyunlardaki çatışmalar genellikle iyilik / kötülük, hak / batıl, hayır / şer ikilemleri üzerinden oluşturulmaktadır. Hak yolunda ilerleyen iyinin, kötü tarafından alt edilmeye çalışılması en sık işlenen tema olarak karşımıza çıkar. Bazı oyunlarda zafer ümidi korunurken, çoğu zaman Hakk'ın ilahi takdirine rıza göstermek, zalimlere boyun eğmemek adına şehadet yoluna gidebilmek yüceltilir. Taziye oyunlarında şehitlik en çok ele alınan ve yüceltilen kavramlardan biridir.

Zaman içinde Taziye oyunları, Cebrail'in yeryüzüne inişi, Hz. Ali'nin şehadeti, Hz. Fatıma'nın vefatı, İmam Hasan'ın zehirletilmesi, Fırat Suyunun İmam Hüseyin ve ailesine yasak edilişi, Hz. Hasan'ın oğlu Kasım'ın düğünü, İmam Zeynelabidin'in hayatı, Hz. Süleyman ve Belkıs'ın düğünü, Hz. Süleyman taziyesi gibi hikâyelerin eklenmesiyle zenginleştirilmiştir.⁹⁴

Kербela Vakası, her bireyin kendinden bir şey bulacağı bir adanış hikâyesidir. Kimi yazarlarca Kербela yası, İranlıların zalim Arap hükümdarlara karşı duydukları nefretin ve kinin bir dışavurumudur. Nihavend savaşında Hz. Ömer'e yenilen Farslar, o günden beri Araplara duydukları öfkeye binaen Hz. Ali ve ailesini desteklemişler, Şia ekolünün en büyük temsilcisi olan İranlılar bunu kutsal bir dava olarak kabul etmişlerdir.⁹⁵

Kaçar dönemine kadar belli bir seyirde devam eden Taziye oyunları, bu dönemde güldürüye yer vererek çeşitlenmiştir. Tahtıyavuzi adı verilen bu güldürü türünde hiciv, din düşmanlarıyla alay edilmesi babında oyunlara eklenmektedir. Komik duruma düşen din düşmanı tiplmeleri hem halkın hoşuna gitmiş, hem de dini ulema tarafından kabul edilmiştir. Güldürü türündeki

⁹⁴ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 232

⁹⁵ Bediüzaman Said Nursi, "Lemalar", İstanbul, Envar Neşriyat, 2013, 24

diğer gösteri sanatları arasında, İran'a has bir kukla tiyatrosu olan Hiymeşebbazi ve bahçelerde, havuzun üzerine yerleştirilmiş tahta bir sahnede oynanan Ruhihavuz veya Tahtihavzi de sayılabilir. Tahtihavzi, oyun yapısı itibariyle Taziye'ye benzese de, Taziye'de kullanılan nazım dili, burada nesre çevrilmiştir. Ayrıca Tahtihavzi oyunlarında eğlendirici musikilerden de yararlanır.

Yapısal olarak, Taziyename çok sade bir şekilde başlar. Takdim kısmı da denilen başlangıçta, bazen sadece bir monolog yer alır veya mersiye okunur. Bazen Taziye'de bir Nakkal (anlatıcı) bulunur ve perde üzerinde yan yana dizilmiş olan büyük resimlere bakarak hikâyeyi anlatır.⁹⁶ İzleyicilerin oyun karşısında duygulanıp ağlamaları, oyuncuların ve oyunun gücünü ispat eder. Güldürü türündeki oyunlarda ise, kâh güldüren, kâh ağlatan bir yapı kurulmaktadır.

Taziye musikisi, İran geleneksel musikisinin devamı ve taşıyıcısı olarak kabul görmektedir. Taziye sırasında kullanılan müzik, seyircinin duygu akışını yönlendirir. Seyirci müziği takip ederek, hangi sahnenin gelmekte olduğunu anlayabilir; hüznün, savaş, zafer, yenilgi veya şehadet temalarını müzik ile eşleştirebilir. Taziyede müzik, seyirciyi temaşaya hazırlar. Oyunda kullanılan en önemli enstrüman davuldur. Davul çalma biçimleri; başlangıç davulu, savaş davulu, zafer davulu, şehadet davulu, göç davulu, haber davulu, yenilgi davulu gibi isimler alır. Kullanılan diğer müzik aletleri ise çeng, sene, saz, flüt, zurna, kerna, şeypur, setar, tanbur, santur ve neylebek olarak sıralanabilir.⁹⁷

Musiki araçlarının büyük çoğunluğunu “gına” kapsamında görerek haram sayan Şii taklit mercileri, uzun tartışmalardan sonra taziyenin tamamen manevi nitelikli, dini bir oyun olduğuna karar vermiş ve gösterilerde müzik kullanımını serbest bırakmışlardır. İran musikisinin iki ünlü sanatçısı Ali Saba ve Ruhullah Halgi Taziye'yi İran musikisini koruyan tek merkez olarak adlandırmıştır.⁹⁸ Taziye'de yer alan müzisyenler Taziye hane adı verilen okullarda eğitim görmekte, meslek erbapları tarafından yetiştirilmektedir.

Taziye, kadınlar için de bir faaliyet alanı olmuştur. Hz. Fatıma'nın düğün töreninin, doğum gününün ve Kerbelâ Vakası'nın temsil edildiği Şebihani oyunlarında kadınlar önder rollere

⁹⁶ Cabir Enasiri, “*Taziye, Nümayiş-i Musibet*”, Entesarat-ı Defter-i Merkezi Cihad-ı Danişgahi, 1365/1986, 134-152

⁹⁷ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 234

⁹⁸ Cihan Aktaş, “*Şark'ın Şiiri İran Sineması*”, 234

sahip olmuşlardır ve bu roller diğer dini işlevlerde de sürüp gitmiştir.⁹⁹ Şia kültüründe Hz. Fatıma ve kızı Hz. Zeyneb'in taşıdığı misyon Taziyelere de yansımıştır. Şebihani oyunlarında yardımcı kadın figürleri sıklıkla kullanılmaktadır. Bu kadın karakterleri canlandıranlar erkeklerdir. Söz konusu oyuncuların ince yapılı, ince sesli olmalarına dikkat edilir. Giydikleri uzun elbiseler ve taktıkları peçeyle kadın kılığına girmeleri çok kolaydır. Kadın elbisesi giymek erkeklere haram kılınmış olduğu halde, Taziye'nin manevi amacı, bu durumu meşrulaştırmaktadır. Ayetullah El-Uzma Naini gibi âlimler, kadın kılığına girilmesini Taziye'ye özel bir durum olarak caiz saymışlardır.¹⁰⁰

Kadın rolü yapan erkeklerin kadınsı hareket etmeleri hoş karşılanmaz. Sadece Taziye'de değil, Siyahbazi veya Tahtihavzi gibi oyunlarda da erkeklerin kadın rolünde sahneye çıkmaları mümkündür. Ama bu türlerde de kadınsılıktan kaçınılır.

İtikadi bir dram olarak nitelendirilen Taziye'nin seyircisi için bu oyunları izlemek, oyuna bir şekilde dahil olmak, bir nevi ibadet etmek anlamını taşımaktadır. Seyircinin oyunun sergilendiği tekkeye gelişinin ana nedeni Seyyid-ül Şüheda'ya yürekten bağlı olmasıdır. Ayrıca seyirciler, bu katılım sayesinde bir dileklerinin gerçekleşeceğine de inanırlar.¹⁰¹ Din otoriteleri arasında bu etkinliklerin içeriği ile ilgili fikir ayrılıkları yaşanmaktadır. Kimi ulemaya göre ehlibeyti canlandırmak onların yaşadıkları acıyı perdelemektedir. Kimileri ise taziyenin dini hayatın idamesi için gerekli olduğunu düşünmektedir. Zemheri'nin "Kim İmam Hüseyin'e ağlarsa şüphesiz cennette onunla olacaktır" sözü, Taziye'yi kutsal gördüğünün kanıtıdır.¹⁰² Muhammed Kaçar zamanındaki dini lider Ayetullah Gilani Taziye'nin gerekli olduğunu belirterek, karşı çıkanları kınamıştır. Gilani ayrıca Şebihani oyununda erkeklerin kadın rolünde sahneye çıkmasını da caiz ilan etmiştir.¹⁰³ Nasreddin Şah ve Muzafferddin Şah döneminde de âlimler, taziye etkinliklerini Kur'an ayetlerine dayanarak onaylamışlardır.¹⁰⁴

Taziye törenlerine halkın tamamı katılabilir. İzleyici düzeninde bir kısıtlama yoktur. İsteyen, istediği yerde oturarak etkinliği izleyebilir. Geleneksel Taziye'de dekor tasarımı minimal bir üslupla yapılır. Kurulan mekanlar temsilidir. Fırat nehri, oyuncuların iki yanına birer leğen su yerleştirilmesi ile hurmalıklar saksılara yerleştirilmiş ağaç dalları ile tasvir edilir. Taziye

⁹⁹ Ruhullah Halıki, "Sergözeşt-i Musiki-yi İnan 1", Entesarat-ı Sefi Alişah, 1353/1974, 348

¹⁰⁰ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İnan Sineması", 235

¹⁰¹ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İnan Sineması", 235

¹⁰² Cihan Aktaş "Şark'ın Şiiri İnan Sineması", 231

¹⁰³ Cihan Aktaş "Şark'ın Şiiri İnan Sineması", 231

¹⁰⁴ Cihan Aktaş "Şark'ın Şiiri İnan Sineması", 231

mekânlarının oluşması, Safevi döneminden Kaçar Hanedanlığı dönemine kadar geçen süre içinde gerçekleşmiştir.

Kaçar Hanedanı zamanında, özellikle Nasreddin Şah döneminde Taziye mekanlarının geliştiği, modernleştiği gözlenmektedir. Ülkede nispi refahın olması, Şah'ın ihtişamdan ve eğlenceden çok hoşlanması neticesinde Taziye etkinliklerine daha çok bütçe ayrılmış ve modern düzenlemeler yapılmıştır. Nasreddin Şah tarafından, Londra'da bulunan büyük sirk çadırları örnek alınarak tasarlatılan Devlet Tekkesi, dönemin en büyük Taziye alanı olmuştur.¹⁰⁵

Ülkenin her şehrinde en az bir Tekke bulunmaktadır. Tekke kurmak ve Taziye sahnelemek hem itibar hem de dindarlık göstergesi olarak görülmektedir. Sinemayla 1900'deki Paris gezisinde tanışan Muzafferdin Şah, Taziye merasimlerini filme aldırarak ilk Şah olmuştur. Sarayın fotoğrafçı başı, Tahran'ın sokak ve çarşılarında dolaşmış, yas törenlerini filme çekerek, Şah'a izletmiştir.¹⁰⁶ İran'da Şiiliğin resmiyet kazandığı Kaçar Hanedanı döneminde Taziye'ye katılmak ve oyunlarda rol almak Allah'a imanın ve Ehli Beyt sevgisinin göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Bu dönemden itibaren, halk Taziye oyunlarında yer alabilmek için yarışır hale gelmiştir. Oyuncuların seçiminde belli kriterler vardır. Genelde güzel yüzlü, şiir okuma kabiliyeti olan kişiler tercih edilir. Oyuncunun, canlandığı kişiye fiziksel olarak benzemesi, rolüne yakışması beklenir. Sözcüleri, Hz. Abbas rolünü oynayan oyuncunun uzun boylu, geniş omuzlu olması gerekirken, genç delikanlı Ali Ekber'i canlandıran kişinin ise güzel yüzlü bir delikanlı olması istenir. Fiziksel benzerlik oyuna gerçeklik katmaktadır. Hz. Hüseyin'in başını kesen İbni Ziyad gibi kötü karakterleri canlandıracak oyuncuları seçmek çok daha zordur. Halk bu oyunu bir ibadet olarak gördüğünden, kötü kişilerin yerine geçmekten çekinmektedir.

Taziye oyunlarında kostümler de büyük önem taşımaktadır. Oyuncuların giysilerinin rengi, hangi safta yer aldıklarına göre belirlenmektedir. Ehli Beyte mensup olanların kıyafetleri genellikle beyaz aba, yeşil şal, yeşil veya siyah sarıktan oluşur. Savaş sahnelerinde kostüme çizme de eklenir. Kadınlar ise genellikle siyah kumaştan yapılmış elbise, siyah büyük

¹⁰⁵ Hüsrev Şehriyari, "Kitab-ı Nümâyış", Tahran, Enteşerat-ı Emir Kebir, 1365/1986, 85

¹⁰⁶ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 237

başörtüsü ve yüzü kapatacak bir peçe takarlar. Düşman taraf ise kırmızı renk giysiler giyer. Böylelikle oyunu uzaktan izleyen seyircinin bile kimin hangi safta olduğunu ayırt etmesi kolaylaşır.

Taziye oynamak isteyenler kendilerini mahalli Taziye kurucularına tanıtırlar; eğer herhangi bir karakter için uygun görülürse oyuna davet edilirler. Bazen de yönetmenler iyi bir oyuncu bulabilmek için şehirden şehre gitmek zorunda kalırlar. Beğendikleri oyuncuları kendi bölgelerinde sahneye çıkması için ikna etmeye çalışırlar.

Fransız düşünür ve gezgin Comte de Gobineau, Nasreddin Şah zamanında çıktığı bir İran gezisinden şu izlenimleri aktarmaktadır:

“... On beş yaşlarında eli yüzü düzgün bir genç Muharrem ayının ilk on gününde 200 – 300 tümen kadar kazanç sağlayabilirdi. Böyle bir oyuncu bazen iki üç yerde Şebihani gösterimine katılırdı. Hatta yönetmenler arasında bu oyuncu rekabet konusu olurdu. Bu oyuncu bir süre sonra epeyce zenginleşerek at ve hizmetçi sahibi olabilirdi.”¹⁰⁷

İran’da her yıl titizlikle sergilenmekte olan Taziye oyunlarının Kerbela Vakası’ndan dört yıl sonra Hz. Hüseyin’in mezarı başında Novhe okunması ile başladığı düşünülmektedir. Bir iddiaya göre, hadisenin hemen ardından Yezid, katliamı meydana getirenlerden, Kerbela’da yaşananları sahnelemelerini istemiştir. Her ne kadar oyun, düşman hükümdara oynanmış ve yastan çok zafer duyguları ile örülmüş olsa da, Kerbela konulu ilk Taziye dir.¹⁰⁸

Bazı araştırmacılara göre ise ilk taziye Bağdat’ta, Muizüldevlet Büveyhi tarafından 963 yılında gerçekleştirilmiştir. İbni Kesir tarihine göre yine Büveyhi tarafından verilen bir emirle Muharrem ayının ilk on günü boyunca Bağdat’ın tüm dükkânları kapatılmış, halk siyahlar giymiş ve yas törenleri düzenlenmiştir. Söz konusu merasimlerin bölgede Selçuklu hakimiyeti başlayana kadar sürdürüldüğü bilinmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 233

¹⁰⁸ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 239

¹⁰⁹ Marshal G.S. Hodgson, “İslamın Serüveni: Bir Dünya Medeniyetinde Bilinç ve Tarih 2”, 1993, İstanbul, İz Yayıncılık, 167-170

İranlılar, Emevi ve Abbasilerin zulmünden kaçan Ehli Beyte kucak açmışlar, Büveyhi döneminde Şiiliğin resmi mezhep kabul edilmesiyle birlikte, Taziye birleştirici bir unsur haline gelmiştir.

Bazı araştırmacılar Kerbela Vakası'na adanan bu yas törenlerinin kökenlerinin İslam öncesine dayandığını iddia etmektedirler. Buhara tarihine göre, İran mitolojik tarihinde yer alan ve üç bin yıl önce olduğu tahmin edilen Şiyavuş'un katli ile ilgili Novheler, Taziye geleneğinin başlangıcıdır.¹¹⁰ Yas üzerine sergilenen oyunlara bir diğer İran efsanesi olan "Surna ve Rum İmparatoru Krosus'un Savaşı"nda ve Pers Ahameniş hanedanı zamanında öldürülen Berdiya'nın hikayesinde de rastlanmaktadır.¹¹¹

Taziyelerde yer alan Hz. Hüseyin ve Hz. Ali tasvirlerinin, Firdevsi'nin "Şehname" eserindeki Rüstem karakterine benzerliği de dikkat çekmektedir. Rüstem'in kahramanlığının Hz. Hüseyin'e atfedildiği, İran mitolojisine ait öykü ve karakterlerin Taziye'ye etki ettiği gözlenmektedir.

Taziye geleneğinin izlerini Yunan mitolojisinde sürmeye çalışan araştırmacılar da bulunmaktadır. Comte de Gobineau, Muharrem yasında yapılan gösterileri Adonis'in ölümü ve dirilişine adanan törenlere benzetmekte, hatta bazı kısımların tamamen alıntı olduğunu iddia etmektedir.¹¹²

Bir diğer Taziye araştırmacısı Mecid Rızvani, Azerbaycan bölgesinde sahnelenen Haydar Safter Taziyesi oyunlarında bayrak ve çubuk kullanılarak yapılan gösterilerin Antik Yunan'da Diyonisos ve Baküs ayinlerinde de yer aldığını belirtmektedir.¹¹³

Taziyeye benzeyen dini merasimlerin Sümer ve Babil kültüründe de bulunduğunu öne süren araştırmacılar, Kerbela'nın Babilliler zamanında dini bir ziyaretgâh olduğunu ve İmam Hüseyin'e tutulan yasla ilgili merasimlerin, Babil kültüründeki Tanrı Temmuz efsanesinden uyarlandığını ifade etmektedirler.¹¹⁴ Başka bir iddiaya göre ise Çin tiyatrosunda bulunan

¹¹⁰ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 243

¹¹¹ Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 243

¹¹² Cihan Aktaş, "Şark'ın Şiiri İran Sineması", 246

¹¹³ Cihan Aktaş, Şark'ın Şiiri İran Sineması, 246

¹¹⁴ Cihan Aktaş, Şark'ın Şiiri İran Sineması, 246

ejderha figürleri ve kukla oyunları, Hz. Ali Asger Taziyesinde de benzer şekilde yer almaktadır.

Kerbela Taziyeleri, Hz. İsa için düzenlenen törenlere de benzetilmektedir. Campbell, Taziye'yi "Hüseyin'in 680 yılında Kerbela'da öldürülmesiyle ilgili popüler öldürülme oyunu" olarak tanımlamakta, Hz. İsa ile Hz. Hüseyin arasındaki benzerliğe değinmektedir.¹¹⁵ Hz. Hüseyin ve Hz. İsa, insanlığı karanlıktan kurtaracak ve kıyamet günü insanlığa yardım edecek dini karakterler olarak birbirlerine benzemektedirler.

Taziyedeki Hıristiyan etkisinden kesin bir dille söz eden Ali Şeriatî'ye göre İran'da düzenlenen yas törenleri, Safeviler tarafından Avrupa'dan iktibas edilmiştir. Taziye'de dini kahramanların canlandırılması, kilit kapama, zincir vurma, kılıç sallama, zil çalma, taziye okuma, musibet okuma ve toplu ağlaşma gibi törenlerin hepsi şekil olarak Hıristiyanlıktan alınmıştır. Şebih, Taziye ve Na'ş, "Yedi Misterler" ve "Mucizeler" törenlerinden esinlenmektedir. İsa'nın haç üzerindeki naaşının indirilip defnedilmesi, ardından ruhunun göğe yükselmesi gibi motifler körü körüne taklit edilmiştir. Ali Şeriatî, Taziye törenlerinde yapılanları şirk ve abartı olarak nitelendirmektedir.¹¹⁶

Kökene ne olursa olsun, Taziye, İran'da yüzyıllardır süregelen bir gelenektir. Hz. Hüseyin ve yoldaşlarının katledilmesi karşısında duyulan üzüntü ve öfkenin ifade edilmiş tarzı farklı kaynaklardan yola çıkılarak oluşturulmuş olabilir ama yasin kendisi gerçek ve capcanlıdır. Bugün çok geniş bir coğrafyada düzenlenmekte olan yas törenleri, Şia kültüründe resmileşmiş durumdadır ve İran'a özgü geleneksel tiyatronun temelini oluşturur.

Sinemanın gelişim öyküsü incelendiğinde, hemen her ülkede tiyatronun sinemaya temel teşkil ettiği gözlenmektedir. Sinema dilinin kendine özgü imkanları keşfedilmeden önce, tiyatro oyunlarının filme alınması önemsenmiştir. Japon sinemacıların ilk etapta samuray öykülerini (Jidaigeki) filme almayı denemeleri gibi, İranlı sinemacılar da Taziye konulu filmler yaparak seyirci ile bağ kurmayı başarmışlardır. Sinemayı Batı'dan alınan zararlı bir icat olarak gören kesimler bile, perdede dini motifleri, Kerbela Yas'ından görüntüleri izlediklerinde özdeşlik kurmuşlardır.

¹¹⁵ Joseph Campbell, *Batı Mitolojisi*, Ankara, İmge Kitabevi, 1992, 373

¹¹⁶ Ali Şeriatî, *Ali Şiası, Safevi Şiası*, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 1989, 170-173

Taziye, yapısal olarak da sinemasal bir üsluba sahiptir. Taziye içinde yer alan Perdedarı sırasında, sahneye yerleştirilen dev resimler eşliğinde Kerbela Vakası anlatılmaktadır. Dr. Enayetullah Şehidi bu yöntemi, bir tür sesli sinema olarak nitelendirir. İran sinemasının temellerinde kukla gösterisi Hiymesebbazi'nin, gölge oyunu Sayebazi'nin ve nihayetinde Taziye'nin olduğunu iddia eder.¹¹⁷

Devrim sonrasında, İslam'a aykırı olduğu düşünülen sinema ve televizyon alanlarında bir takım reformlar yapılmış, bu araçların dine uygun şekilde nasıl kullanılacağı tartışılmıştır. Bu dönemde Kerbela Vakası'nı anlatan filmlerin yapılması desteklenmiş, Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'in hayatlarını anlatan filmler, televizyon dizileri yapılması sağlanmıştır.¹¹⁸

Taziye, bir oyun geleneği olarak sinemaya zemin hazırlanmış olsa bile, sinema taziyenin devamı olarak görülmez.¹¹⁹ Devrimi gerçekleştirilenler aynı görüşü paylaşmasalar bile, araştırmacılar bugün dünya sinemasında kendine yer bulan İran sinemasının kendi yerel kültürel kodlarından aldığı gıda ile geliştiğini vurgulamaktadırlar. Taziye nasıl geleneksel İran tiyatrosu ile iç içe ise, sinema da Taziye'den çok şey almaktadır. Bugün İran sineması, hikaye kurma ve hikayeyi stilize etme adına Taziye'den etkilenmektedir. Ayrıca Taziye geleneği İran halkı içinde kurmaca bir öykü izleme ve bu öyküye ruhen katılma anlamında bir alışkanlık oluşmasına da vesile olmuştur.¹²⁰

1.2.3 İran Sinemasında Temsiller

Sanatın, doğada var olanı taklit ettiği düşüncesinden yola çıkan Aristoteles, müzik nasıl sesleri, plastik sanatlar renk ve biçimleri taklit ediyorsa, dramatik sanatların da insan davranışlarını, düşüncelerini ve tepkilerini referans aldığını söyler. Bir tiyatro eseri içinde var olan her olay, durum ve davranış, temelde gerçek olana dayanır. Ancak taklit etme aşamasında sanatçı gözlemlendiği gerçekliğe kendi bakış açısını da ekler ve onu tekrar düzenler.¹²¹

¹¹⁷ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 263

¹¹⁸ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 265

¹¹⁹ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 266

¹²⁰ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 59

¹²¹ Aristoteles, “Poetika”, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, 11

Bugün de bir sinema eseri yaratılırken, hikaye içinde yer alan kişiler, gerçeklere dayanılarak ancak buna öznel bir bakış açısı eklenerek tasarlanırlar. Bu tasarım, karakterin yaşadığı coğrafyaya, içinde büyüdüğü kültüre, konuştuğu dile, hayata bakışına, fiziksel, bilişsel, ruhsal özelliklerine, cinsiyetine, yaşına vb. özelliklerine göre oluşturulur. Sinemada “Temsil” adı verilen kavram, bu noktada ortaya çıkmaktadır.

İngiliz sosyolog Stuart Hall, medyada temsillerin nasıl gerçekleştiği üzerine önemli çalışmalar yapmıştır ve temsil kavramını şöyle özetler:

“1. Bir şeyi betimleme ya da tasvir etme, tanımla ve imgesiyle akla getirme, akılda

ve duyularda o şeye ilişkin bir resim oluşturma.

2. Simgeleştirme, yerine geçme, örneği olma ya da ikame etme.”¹²²

Hall’a göre temsil, zihnimizde var olan kavramlara ait anlamların üretilmesini sağlar. Örneğin kişi bir kilime baktığında ve onu işlevselliği, estetik duruşu vb. özellikleri ile öğrendiğinde, kilimi düşünmek için onun nesnel varlığına ihtiyaç duymaz. Kilimi düşünmek, kilim ile ilgili anlamlar bütünü kişinin zihnine getirecektir. Bunun gibi, bir filmde başörtülü bir kadın görmek, kişinin o güne dek başörtülü olmakla ilgili öğrenmiş olduğu bütün yargıları zihnine taşır. Veya siyahı bir adamın yolda yürüdüğünü gördüğünde, siyahı erkeklerin geneline yüklediği anlamlar seyircinin beyninde canlanır. Medya içeriklerinde bir grup insan için yaratılan algılar tekrarlandıkça, seyircinin düşünceleri daha da pekişir.

Hall, medyada karşılaşılan temsil biçimlerini üçe ayırmaktadır. Yansıtmacı, maksatlı ve inşacı temsil.¹²³ Yansıtmacı temsilde anlam, gerçek dünyadaki nesne, kişi veya fikirlerde bulunur. Maksatlı temsilde, gerçekte var olan bir şey dile getirilmektedir ama kişi bunu kendine göre anlamlandırarak sunar. İnşacı temsilde ise anlam, komplike bir temsil sistemi tarafından üretilir. Medya, başlı başına bir temsil sistemidir. Bu sistem içinde üretilen anlamlar, toplumsal belleğe yerleşirler.¹²⁴ İzleyiciler, medyada gördükleri temsiller yoluyla kişiler ve gruplar hakkında bilgi toplarlar ve bu bilgilerin doğruluğuna ikna olurlar. Temsil yoluyla

¹²² Stuart Hall, “Temsil”, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2017, 24

¹²³ Stuart Hall, “Temsil”, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2017, 35

¹²⁴ Sibel Fügen Varol, “Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2014

“Öteki”ni tanımlamaya çalışırlar ve bir yandan da kendilerini nereye konumlayacaklarını belirlerler. “Siyahiler suça eğilimlidir”, “Budistler huzurlu insanlardır”, “Engelliler mutsuzdur”, “Almanlar çalışkandır” gibi yargıların üretilmesi ve pekiştirilmesi temsiller yoluyla gerçekleşir.

1.2.3.1 İran Sineması’nda Kadının Temsili

“Genellikle kadınları ‘görülecek’ karakterler olarak sunuyorlar. ‘Gören’ kadınlar hakkında çok az film yapılıyor.”¹²⁵

Sinemanın İran topraklarına geldiği ilk yıllarda, kadınların sinema seyircisi olmaları bile yadırganmıştır. Genel kaniya göre film izlemek bir erkek eğlencesidir. İlk kez 1916 yılında Hurşit Sineması kadınlara kapılarını açmış, bir yıl kadar açık kalan salon, beklenen ilgiyi görmemiştir. 1928’de Sanat Sineması kadınlara özel gösterimler düzenlemiş ancak bir süre sonra salonun bir yangında kullanılamaz hale gelmesi ile bu girişim de sona ermiştir. İran’da kadının sinemayla asıl etkileşimi 1936 yılında başlamıştır. Baba Rıza Şah döneminde kadın ve erkeklerin birlikte film izlemelerine ilk kez izin verilmiştir.¹²⁶ Yine bu dönemde gayri Müslim kadınların oyuncu olarak yerli filmlerde yer aldıkları gözlenmektedir.¹²⁷

Zamanla ülke sineması içinde kadına daha fazla yer vermeye başlanmıştır. Farsi Film döneminde kadınlar, aşk filmlerinin arzulanan özneleri, melodramların açmaz yaratan karakterleri olarak filmlerde yer almıştır. Kadın ya erkeği baştan çıkartan kötücül bir kişilik, ya arzulanan ama kavuşulamayan bir figür, ya da saflığı ile ailesini zor duruma düşüren, erkeklerin başını derde sokan masum bir karakterdir.

Devrim ile birlikte kadının sinema alanındaki yeri de değişmiştir. Devrim öncesinde kadınlar, kamera arkasında çalışmakta, ayrıca oyuncu olarak da filmlerde yer almaktadırlar. Kamera arkasındaki kadınlar yeni düzenin gerekliliklerini yerine getirdikleri; tesettür ve ahlak kurallarına uydukları ölçüde sektörde kalabilmişlerdir. Ancak oyuncular için durum çok daha karmaşıktır. Kadınların sinemada nasıl gösterilecekleri uzun zaman tartışılmıştır. Sinemada

¹²⁵ Ezgi Büşra Çınar, “Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asgar Ferhadi Sineması: Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 111

¹²⁶ Fatın Kanat, “İran Sineması’nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, 22

¹²⁷ Fatın Kanat, “İran Sineması’nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler”, 2

gerçekliği yakalamak adına, kadınların kamusal alanlarda çekilen sahnelerde tesettürlü, mahrem alanlarda çekilen sahnelerde ise serbest giyimli olmaları gerekmekte ancak yasalar buna izin vermemektedir. Ayrıca kadının yüzünün yakın plan çekilmesinin uygun olup olmadığı da tartışmalı bir konudur. Gerçekçi bir şekilde betimlenemeyen, yakın plan yaşağından dolayı duyguları seyirciye gereğince iletilemeyen¹²⁸, giyimi, makyajı, konuşması, dans etmesi, şarkı söylemesi, jimnastik yapması, ziynet takması ve hatta gülmesi bile tartışma konusu olan kadınlar, film öykülerinden hızla uzaklaştırılmıştır. Tüm bu yasaklamalar, kadın – erkek ilişkilerinin (mahrem olan evlilik ilişkileri de dahil) gerçekçi biçimde sinemaya aktarılmasına da engel teşkil etmektedir. 1979 – 1983 yılları arasında yapılan filmlerde kadın karakterlerin ya minimize edildiği, ya da tamamen öyküden dışlandığı görülmektedir.¹²⁹ Kadının sinemadaki yokluğu, pek çok sinema tarihçisi tarafından, Devrim sonrası İran sinemasının en büyük açmazı olarak nitelendirilmektedir.¹³⁰

1991 yılında Biran Gilbert'in İranlı bir erkekten boşanan ve kızını yanına almak için büyük mücadele veren Betty Mahmudi'nin yaşam öyküsünden uyarladığı “Kızım Olmadan Asla!” adlı film, İran genelinde halkın tepkisi ile karşılaşmış olsa da, bu filme cevaben, İranlı babanın gözünden bir film çekilmesi mümkün olmamıştır. Sebebi de çiftin ev hayatlarının ve ayrılma süreçlerinin gösterilmesi gerekliliği ve Betty Mahmudi'nin mahrem alanda başı açık gösterilmesi zorunluluğudur.¹³¹

Kadınların filmlerde ne şekilde yer alabileceğine dair en net açıklama 1981 – 1989 yılları arasında görev yapmış olan Ayetullah Hamaney'den gelmiştir. Hamaney kadınların sinema ve tiyatro alanlarında uymaları gereken kuralları şöyle anlatmaktadır:

“Eğer kadın tiyatro ve sinemaya kendi tabii haliyle, tabii vaziyetiyle iştirak etmişse, bu haram değildir. Elbette namahrem olan kadın ve erkeğin birbirleriyle temas etmemesi kaydıyla... Bu zaten haramdır. Kadınların tiyatrodaki ve sinemada şehvet uyandıracak bir şekilde yer alması ve bu çağrışıma yapacak konuşmalar yapması haramdır. Öyleyse, kadın sinemaya veya

¹²⁸ Cihan Aktaş, “Şark'ın Şiiri İran Sineması”, 189

¹²⁹ Hasan Güler, “Humeyni Sonrası İran Sineması'nda Kadın”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, 2006, 84

¹³⁰ Cihan Aktaş, “Şark'ın Şiiri İran Sineması”, 185

¹³¹ Cihan Aktaş, “Şark'ın Şiiri İran Sineması”, 196

*tiyatroya normal haliyle iştirak etmişse, ahlaki bakımdan bütün hareketlerine dikkat ediyorsa haram değildir.*¹³²

Gündelik hayata bakıldığında, kadınların hemen her alanda faaliyet halinde oldukları, yükseköğrenim gördükleri, kalifiye işlerde çalıştıkları, sanat alanında üretken oldukları gözlenmektedir. Ancak sinemada bu kadınların her alanda tesettür kurallarına göre giyinen, eşleri, kardeşleri, babaları ve oğullarıyla bile mesafelerini koruyan, ikili ilişkilerde bulunmayan, cinselliğinden soyutlanmış karakterler olarak çizilmeleri, İran'ı filmler yoluyla tanıyan Batı toplumlarında yanlış bir algının oluşmasına neden olmuştur.¹³³

Kadın yönetmen Tahmine Milani, Amerika'da katıldığı bir seminerde bu yanlış algıyı çok net olarak gördüğünden bahsetmektedir. Görüştüğü Amerikalılar, İranlı kadınların anti sosyal, ezilmiş ve toplum hayatından soyutlanmış olduklarını düşünmektedirler ve yönetmenin çalışmalarını gördüklerinde çok şaşırılmışlardır.¹³⁴

Benzer şekilde Mohsen Mahmelbaf'ın *"İyilerin Düğünü"* filmini izleyen Batılı sinemaseverlerin, film sonrası yapılan söyleşi sırasında "İran'da kadınlar sahiden fotoğrafçılık yapabiliyor mu? Fotoğraf stüdyosu açabiliyor mu?" diyerek şaşkınlıklarını dile getirdikleri bilinmektedir. Azeri gazeteci Svetlana Necefova, Tahran'da Raşan Beni - İtimat'ın stüdyosunda kadın oyuncularla çalışmalarını izlerken, İranlı kadınlarla ilgili önyargılarının nasıl yıkıldığını, tesettürün aslında kadınların özgürlüğüne ve kendilerini geliştirmesine engel olmayabileceğini müşahede ettiğini anlatmaktadır.¹³⁵

1997 yılında İsfahan'da gerçekleştirilen Kevser Sineması şenliklerinde kadının sinemadaki yeri hararetle tartışılmış, sanatçılar ve entelektüeller görüş bildirmiştir. "İmam Hasan" dizisinin yönetmeni Mehdi Fehimzade, görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

*"Sinemada kadını yakın planda vermezsek, onun öfkesini veya aşkını nasıl yansıtabiliriz, şahsiyetini nasıl derinleştirebiliriz? İranlı kadınlar normal yaşantılarında sanat dallarının, özellikle sinemanın yansıttığından çok daha özgür ve başarılılar."*¹³⁶

¹³² Cihan Aktaş, *"Şark'ın Şiiri İran Sineması"*, 183

¹³³ Cihan Aktaş, *"Şark'ın Şiiri İran Sineması"*, 189

¹³⁴ Cihan Aktaş, *"Şark'ın Şiiri İran Sineması"*, 185

¹³⁵ Cihan Aktaş, *"Şark'ın Şiiri İran Sineması"*, 185

¹³⁶ Cihan Aktaş, *"Şark'ın Şiiri İran Sineması"*, 189

Yazar Zehra Rahneverd ise, her fırsatta Hz. Fatıma ve Hz. Zeynep gibi tarihsel kişiliklerin örnek gösterildiği bir toplumun sinemasında, kadın karakterlerin renksiz, heyecansız, karar alma yetkisinden uzak, pasif karakterler olarak çizildiklerini sorgulamaktadır. Yazarın bu konudaki sözleri şöyledir;

“Her zaman televizyonda erkeği kitap okuyor vaziyette, kadını yemek pişirirken veya sebze ayıklarken görüyoruz. Niye kadını sadece ev işleri ile meşgul olan, aşırı duygusal ve kargaşa çıkartıcı biri olarak göstermekte ısrar ediyoruz? Bugün gerçek kadınların sinemada gösterilmesi genel bir eğilim olmalıyken, neden sadece istisnadır?”¹³⁷

Konu hakkında görüş bildiren bir diğer isim ise Dr. Muhibali'dir.

“Fiziki güç konusunda kadın ve erkek arasında fark olduğu söylenebilir. Ama artık düşünsellik bakımından erkekle kadın arasında fark bulunduğunu kimse iddia edemez. Gelecekte ideal bir konum arıyorsak, bugün toplumumuzun yarısına, enerjisini sarf etmekte sınırlar koyamayız. Bana öyle geliyor ki, bu mesele öncelikle aile içindeki iş bölümünden tartışılmaya başlanmalı.”¹³⁸

İran sinemasında kadının serüveni, inişli çıkışlı bir seyir izlemektedir. İlk yıllarda kadınların film seyretmesi bile doğru bulunmazken, 1950'li yılların Farsi Film furyası içinde kadınlar erkeklerin aklını çelen, onları yoldan çıkartan, kötü niyetli ve tehlikeli dişiler olarak sunulmuştur. Öteki taraftan, saf ve temiz kadınların da bu filmlerde, sıklıkla hatalı seçimler yaparak kötü yola düştükleri, yine babaları, ağabeyleri ve eşleri için 'dert' haline geldikleri, hatta onların hapse düşmelerine ya da ölmelerine neden oldukları gözlenmektedir. Farsi Filmlerde kadın, ister iyi olsun, ister kötü; her şekilde erkeğin hayatında sorun yaratıcı pozisyonadadır. Bu filmlerin hikayeleri, erkeğin bahtsızlığı üzerine kurulur. Seyirci kötü kadına 'kanan' erkeğe de, iyi kadını kurtarıırken 'mahvolan' erkeğe de sempati ile yaklaşır. Her şekilde suçlanan kadındır.

¹³⁷ Televizyon Kurumu Seda ve Sima tarafından 3-5 Azer 1375 tarihinde düzenlenen seminer metninden alınmıştır. Şubat 1997, 46

¹³⁸ Cihan Aktaş, “Şark'ın Şiiri İran Sineması” 192

Devrim sonrasında ise ibre tam terine dönmüş, kadınlar bir süre yok sayılmış, sonrasında da iki tiplere içine hapsedilmiştir. Öncelikli tiplere, örnek Müslüman kadındır. Örnek bir Müslüman kadın, takva sahibi, iffetli, eşine karşı saygılı ve çocuklarına düşkündür. Tesettürü önemser, cinsel çağrışımlarda bulunacak söz ve hareketlerden kaçınır. Karar verme yetkisini erkeğe bırakır ve kendisinden beklenildiği şekilde davranır. Bu kadınlar, erkeklerle her zaman mesafelerini korurlar. Film gereği eşleri, çocukları veya kardeşleri rolündeki erkeklere de, gerçek hayatta namahrem kişiler oldukları için dokunamazlar.

Örneğin, Mehdi Sabahzade'nin 1992 yapımı "*Hane-i Halvet/Issız Ev*" filminde, savaşa giden kocasıyla yıllar sonra karşılaşan bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. Filmin dramatik yükü, bütünüyle kavuşma sahnesine aktarılmıştır. Kadının savaş malulü olan kocasını bulduğu anda, kamera odadan dışarıya yönelerek pencerenin arkasında gezinmeye başlar.¹³⁹ İbrahim Hatemkiya'nın 1993 yılı yapımı "*Kerhadan Ren / Kerha'dan Ren'e*" filminde birbirlerini on üç yıl sonra gören iki kardeşin hikâyesi anlatılmaktadır. Irak'ın attığı kimyasal silah yüzünden görme duyusunu kaybeden Said, Almanya'ya tedavi için getirilir. Said'in kız kardeşi Leyla ise bir Almanla evlenmiştir ve yıllardır bu ülkede yaşamaktadır. Said, kardeşine onu almaya gelirken tesettürlü olması gerektiğini, yanında arkadaşları olduğunu söyler. Leyla ve Said'in kavuşma planları uzak bir mesafeden çekilmiş, iki kardeşin sarıldığı gösterilmiştir. Ancak Leyla'nın yerine erkek bir dublör bulunmaktadır.

Sinemada kadının mahremiyet alanı kimilerince abartılmış, olağandışı bir alana evrilmiştir. Baba-kız, anne-oğul, erkek-kız kardeş, karı-koca ilişkilerinin sahteliği nedeniyle, aile filmlerinin mecburen riyakârlık taşıdığına işaret eden yönetmen Nasır Takvai, bu yaklaşım doğrultusunda sinema yönetimine şu soruyu yöneltmektedir;

"Doktorların hastalarına mahrem olmasına benzer şekilde, çalışmalarını toplumun ruh sağlığını ilgilendiren yönetmenler neden bu hakka sahip olmasın?"¹⁴⁰

Devrim sonrası İran sinemasında az da olsa, kadınların etkili ve doğru biçimde çizildiği örneklerle de rastlanmaktadır. Behram Beyzayi'nin 1992 yılında çektiği ve başrolünde Cemile Şehiki'nin oynadığı "*Mosaferan/Yolcular*" ve Rahşan Beni – İtimat'ın aynı yıl çektiği ve başrolünde Fehrimah Fercami'nin yer aldığı "*Nergis*" bu filmlere örnek olabilir. Daryuş

¹³⁹ Cihan Aktaş, "*Şark'ın Şiiri İran Sineması*", 197

¹⁴⁰ Cihan Aktaş, "*Şark'ın Şiiri İran Sineması*", 198

Mehrcuyi filmlerinde de kadın, felsefi anlamda başroldedir. Fakat bu kadınlar toplumun içinden gelmezler, hepsi de entelektüel bir yönetmenin tefekkürünü yansıtır.

1990'ların sonlarına doğru, İran sokaklarında yarım başörtülü ve makyajlı kadınların sayısı hızla artmış, kadınlar neredeyse her alanda çalışma olanağı bulmuş, ancak devlet memurları ve öğrencilere uygulanan hicap politikası, sinema sektöründe uygulanmaya devam etmiştir. 1997 – 2005 arasında görev yapmış olan İran Cumhurbaşkanı Muhammed Hatemi döneminde yasaklar bir ölçüde gevşetilmiş ancak tamamen kaldırılmamıştır.

Devrim sonrası filmlerde cinselliğin ve şiddetin yer alması, yönetmenleri insanın içsel hesaplaşmalarını ve felsefi konuları ele almaya sevk etmiştir. 1993 sonrasında İslam ahlakını özendirici filmlerin daha fazla devlet desteği almaya başlaması ve bu filmlerin artış göstermesi, halk içinde sinemanın daha saygın bir iş kolu olarak algılanmaya başlamasına neden olmuştur.¹⁴¹ Yasaklamalar bir taraftan sanatçıları zorlamış ve kadının filmlerde hatalı biçimde temsil edilmesine sebep olmuş olsa da, sinemacıların kendilerini ifade etme yolunda bambaşka kulvarlar aramalarının da önünü açmıştır. Ekber Haşimi Rafsancani, sinema ile ilgili bir açıklamasında şu sözlere yer vermektedir:

“Bizim sanatçılarımız, kadın ya da erkek, saygı görememekten yakınıyorken, şimdi herkesten saygı görüyorlar; işte gerçek devrim bu!”¹⁴²

1.2.3.2 İran Sinemasında Erkeğin Temsili

İran, Ortadoğu’da bulunan bir İslam ülkesidir ve kültüre genel olarak ataerkilliğin hakim olduğu rahatlıkla söylenebilir. En küçük toplumsal birim olan aileden başlayarak, her alanda erkeğin hakimiyeti, karar vericiliği ve üstünlüğü gözlenir. Sinema da, en başından beri

¹⁴¹ Nuşabe Emiri, “Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?”, Zenan 34 Dergi, Nisan-Mayıs 1997

¹⁴² Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri İran Sineması”, 187

erkeklerle hitap eden bir eğlence olarak düşünölmüş ve bu şekilde icra edilmiştir. Filmlerin senaryolarında erkek her zaman odak noktadadır. Kadınlar ise, söz konusu erkekle olan ilişkileri derecesinde film öykülerine dahil olurlar. Film, her zaman bir erkeğin hikayesini anlatmaktadır. Kadınlar ise “Erkeğin sadık eşi”, “Erkeği baştan çıkartan kötü kadın”, “Erkeğin fedakar annesi”, “Erkeğin yardıma muhtaç kız kardeşi” gibi yan rollere sıkışıp kalmışlardır. Kadının film öykülerindeki bu pasif görünümü, hicap yasalarına bağlanabilir. Gün geçtikçe kadınlar adına daha özgür bir ortam oluşmakta, sinemada kadınların hikayelerine de yer verilmektedir ancak, istenen noktaya henüz varılamamıştır. Erkek egemen bir ülkede, sinema endüstrisinin de bu durumdan etkilemesi, kadınlara karşı “buyurgan bir tavır” geliştirmesi sürpriz değildir.¹⁴³

Farsi Film döneminin odağında erkekler vardır. Erkekler, kadınlar üzerinde güç sahibi, karar verici ve buyurgan olarak çizilirler. Ayrıca zavallı kadının kurtarıcısı da her zaman erkektir. Devrim sonrası sinemanın ilk yıllarında kadınların tamamen görünmez kılınması ile erkeğin kadın üzerinden tanımlanması mümkün olmamış, erkek perdede hemcinsleri ile baş başa kalmıştır. Hatta bu dönemin filmlerinde sıklıkla yer vermeye başlanan çocuklar da hep erkektir. Bu durum, İran edebiyatına ve mitolojisine yaslanan kahramanlık öykülerinin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Firdevsi'nin 60.000 beyit ve 75 muazzam öyküden oluşan “*Şehname*”si, İran sineması için verimli bir kaynak olmuştur. Firdevsi, Keyumers, Huşenk, Tahmuras ve Cemşid gibi büyük hükümdarların döneminden yola çıkarak, iktidarı ele geçirmek için meydana gelen çatışmalara, yabancı düşmanlarla yapılan savaşılara, milli kahramanların öykülerine, halkın hak mücadelelerine değinmiş, adalet, kader ve aşk gibi mefhumları öykülerine taşımıştır.¹⁴⁴ *Şehname*'de geçen öyküler arasında en sık işlenen Rüstem ve oğlu Sohrab'ın dramatik hikâyesidir.

Seksenli yılların sonlarına doğru, film hikayelerinde kadın ve erkeğin eşit olarak yer aldığı filmler de yapılmaya başlanmıştır. Kadının erkek karşısındaki konumu güçlendikçe, erkeğin “her zaman güçlü, muktedir ve buyurgan” olma zorunluluğu da azalmaya başlamıştır. Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü alan filmi “*T'am e Guilass/Kirazın Tadı*”, intihar etmeyi aklına koymuş bir erkeğin öyküsünü anlatmaktadır. İntihar düşüncesine odaklanan bu film, dini otoriteler tarafından tasvip edilmemiştir. Ancak, bir erkeğin sadece bir ‘insan’ olarak çizildiği, kahramanlaştırılmak bir yana, hayatın anlamını

¹⁴³ Gönül Dönmez Colin, “*Kadın, İslam ve Sinema*”, İstanbul, Agora Yayınları, 2005, 123

¹⁴⁴ Abdolhossein Laleh, “*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*”, 184

yitirmiş, vazgeçmenin eşiğinde bir birey olarak gösterildiği bu film, İran sineması için bir dönüm noktasıdır.

Mecid Mecidi'nin 2005 yapımı "*Beed-e Majnoon/Söğüt Ağacı*" filmi de, değişen erkek kimliğini yansıtan bir film olmuştur. Filmde, görme engelli bir erkek akademisyen, gözleri açılınca hayatı en baştan tanımlamaya koyulur. Daha önce sadece dokunduğu, duyduğu ve kokladığı dünyaya, bu kez de gözleri ile bakmaya başlar. Burada kadın hareketinin erkeğin konumunu da değiştirdiği, erkeği 'kahramanlık' hapisanesinden kurtardığı ve dünyayı yeniden anlamlandırmasına yardım ettiği görülebilir.

1.2.3.3 İran Sinemasında Çocuk Temsili

İran Sineması denilince savaş veya aşk filmlerinden öte ilk akla gelen çocuk karakterlerin yer aldıkları dramalar olmaktadır.¹⁴⁵ Özellikle devrim sonrası dönemde kadın karakterlerin yok sayılması, cinselliğin ve şiddetin yasaklanması gibi engeller sinemada çocuk imgesinin her zamankinden daha sık kullanılmasına sebep olmuştur. Çocuklardaki saf ve masumane tasvir, bir sinemacı için yansıtmak istediği temayı kamufle edecek en iyi figürü oluşturmaktadır.

İran sinemasında yer alan çocuk karakterler incelendiğinde, bu çocukların genellikle yaşlarından büyük tavırlar içinde oldukları, yine yaşları ile örtüşmeyecek zorlu durumlar içinde tasvir edildikleri, 'olgun ve güçlü çocuklar' olarak çizildikleri, esasında yetişkinlerden beklenecek olan davranışlar sergiledikleri gözlenmektedir. Bu noktadan bakılınca, bu çocukların gerçekte 'çocuk temsili' olmadıkları, yetişkinler üzerinden anlatılması zor hikayelerde, yetişkin rollerini ikame ettikleri söylenebilir. Ayrıca çocuk karakterler üzerinden kurulan dramatik yapının toplumsal duyarsızlıkları göstermede daha etkili olduğu, seyircide merhamet duygusu uyandırarak, mesajları daha etkili biçimde iletebildiği de açıktır.¹⁴⁶

İran sinemasında çocuk karakterlerin varlığı, başlangıçta yasaklardan kaynaklanan zorunlu bir durum iken, zamanla bu filmler hem İran'da, hem de Batı ülkelerinde seyirci tarafından benimsenmiş, İran sinemasının en önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir.

¹⁴⁵ Ebubekir Düzcan, "*Çocuk ve Medya*", TRT Akademi Dergisi, Vol. 2, Temmuz-2017, 411

¹⁴⁶ Nafeie Monireh, "*Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları*" Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, 76-77

İran Sineması'nda 1987 – 1996 dönemi “Çocuk Sineması Dönemi” olarak da adlandırılır.¹⁴⁷ Abbas Kiyarüstemi'nin “*Khaneh-ye Dust Kojast/Arkadaşımın Evi Nerede?*” filmi, arkadaşını öğretmeninin vereceği cezadan kurtarmak için çabalayan bir çocuğun öyküsünü anlatır. Dostluk, sorumluluk bilinci, azim ve cesaret bu hikayenin önemli temalarıdır.¹⁴⁸ Ahmet'in arkadaşının defterini ona ulaştırma çabası, insanda hayranlık uyandıracak boyuttadır. Ahmet kendisine karşı çıkan yetişkinlere aldırmandan, kendi doğrusu için çabalar ve başarır. Bu hikaye ile seyirciye, zorlu bir yol da olsa, insanın korkmaması ve doğru bildiğinden şaşmaması gerektiği mesajı verilir.

Mecid Mecidi, “*Bacheha - ye Aseman /Cennetin Çocukları*” filminde yoksulluk ve aile dayanışması üzerinde durmakta ve bir çift ayakkabıyı ortak kullanmak zorunda olan iki kardeşin öyküsünü anlatmaktadır. Yönetmen, “*Rang-e Khoda /Cennetin Rengi*”nde ise görme engelli bir çocuğun ailesine yabancılaşma öyküsü üzerinden iletişimsizlik temasını ele almaktadır. Mecidi, “*Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi*” filminde de çocuk duyarlılığından faydalanmış, Hz. Muhammed'in öksüz ve yetim bir çocuk olarak betimlendiği sahnelerle özellikle yer vermiştir.

Filmlerinde çocuk karakterlere sıklıkla yer veren bir başka isim ise Behman Ghobadi'dir. “*Zamani Baraye Masti Asbha/Sarhoş Atlar Zamanı*”nda, zorlu bir coğrafyada yoksullukla boğuşan yetim çocuklara kamerasını doğrultmuş, “*Lakposhtha Parvaz Mikonand /Kaplumbağalar da Uçar*” filminde ise Amerikan işgali sırasında Irak'ta yaşanan dramı çocukların gözünden anlatmıştır.

İran sinemasında çocuk karakter kullanımı, son yıllarda azalmaktadır. Bu durum, kadınlara yönelik yasakların gevşemeye başlamasına bağlanabilir.

1.2.3.4 İran Sineması'nda Savaşın Temsili

¹⁴⁷ Ezgi Büşra Çınar, “*Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asgar Ferhadi Sineması: Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 115

¹⁴⁸ Hamid Dabaşı, “*İran Sineması*”, 60

İran İslam Devrimi'nin hemen ertesi yılında İran-İrak savaşı patlak vermiştir.¹⁴⁹ Henüz Devrim'in yarattığı yeni koşullara alışma sürecinde olan halk, savaşın yarattığı kaos ile karşılaşmış ve tüm dünyadan izole edilerek, içe kapanmaya zorlanmıştır. İran halkına ağır bedeller ödeten savaşın yaraları uzun yıllar sarılmayı beklemiştir. 2. Dünya savaşından sonra en çok ölümün gerçekleştiği bu savaşta, yaklaşık bir milyon insan hayatını kaybetmiştir.¹⁵⁰ İran'ın sınır bölgelerinde yaşayanlar, iç kesimlere göç etmek zorunda kalmıştır. Halkın topyekûn savaşta kendini feda etmesi şüheda bilinciyle açıklanabilir. Dünyaca ünlü savaş muhabiri Robert Fisk, askerlerin adanmışlığı ve kendilerini feda etmeye gönüllü oluşları hakkında şunları anlatmaktadır:

“İran kenti Susangerd yakınlarında kamyonlar, cipler ve tanklardan oluşan beş kilometre uzunluktaki bir konvoyu rastladım. Araçları doldurmuş binlerce Besic (gönüllü) üzerinde “Necef” ve “Küfe” yazan siyah-yeşil bayraklar sallıyorlardı. Fotoğraflarını çektiğimi görünce “Zafere kadar savaş!” diye bağırıyorlardı. Bir başka konvoyun en önünde giden tankın top namlusuna, üzerinde “Kerbela Karavanı” yazan bir tabela asılmıştı. Bu adamlar Irak'ta ölmeye gidiyordu. Fakat bunu öyle aldırılmaz bir tavırla, öyle ferah bir kalple, öyle kesin yapıyorlardı ki, insanın görünce nefesi kesiliyordu.”¹⁵¹

Savaşın önce bireyler, sonrasında ise bütün toplum üzerinde psikolojik etkiler bırakması yadsınamaz bir gerçektir. Bu etkilenme, sinemada da kendisini göstermektedir. Özellikle İran – Irak Savaşı'nı konu edinen filmler, İran sinema tarihinde “Kutsal Savunma Sineması” başlığı altında incelenmektedir.¹⁵² Savaşın insanlar üzerinde bıraktığı etkiler; dağılan aileler, yarım kalan sevdalar, savaş esirlerinin topluma tekrar adaptasyon sorunları pek çok filme konu olmuştur. Ancak nihayetinde, şehitlik mertebesi her zaman yüceltilmiş, vatan sevgisi ve cesaret önemli erdemler olarak vurgulanmıştır. Toplumun bu fedailere duyduğu saygı ve sevgiyi yansıtan kahramanlık filmlerinde, acı çekme genellikle kadın ve çocuk karakterler üzerinden işlenmektedir.

“Kutsal Savunma Sineması” çerçevesinde, savaş sürmekteyken yapılan filmlerin aksiyona ve kahramanlık söylemine yaslandığı gözlenmekte, hatta bu filmler çoğu eleştirmen tarafından

¹⁴⁹ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 44

¹⁵⁰ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 44

¹⁵¹ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 50

¹⁵² Rıza Oylum, “İran Sineması”, 45

“Bir nevi yerli malı Hollywood filmi.”¹⁵³ olarak nitelendirilmektedir. Savaş sürmekteyken, halkın motivasyonunu yükseltmek, zafere olan inancını diri tutmak gibi maksatlar ile aksiyon ve kahramanlık ön planda tutulmuştur. Bu tarzdaki filmlere örnek olarak, Cemşid Haydari’nin “*Sınır*” (1981), Rasul Mollagholipour’un “*Gece Uçuşu*” (1987), Hasan Karbahş’ın “*Aşıklar Diyarı*” (1984), Samuel Khachikian’ın “*Kartallar*” (1984) ve İbrahim Hatemika’nın “*Hüvviyet/Kimlik*” (1986) adlı eserleri verilebilir. Seyyid Murteza Avini’nin çektiği belgeseller de savaş döneminin önemli filmleri arasındadır. Yönetmen, 1993 yılında, bir belgesel film hazırlığındayken, savaştan kalma bir mayına basarak yaşamını yitirmiştir.¹⁵⁴

1980 – 1988 yılları arasında yaşanan bu büyük savaşın bitimiyle birlikte, İranlı sinemacıların savaşa yaklaşım şekilleri de değişmiştir. Bu kez perdeye yansıyan, geçmişe dönük iç hesaplaşmalar, çekilen acılar, ekonomik yıkım ve yalnızlıktır. İbrahim Hatemika’nın “*Kerhadan Ren/Kerha’dan Ren’e*” adlı filmi savaş sırasında Irak’ın kullandığı kimyasal silahlar nedeniyle görme yetisini kaybeden bir askerin Almanya’da tedavi edilmesini ele alır. Hatemi, 1996 yapımı “*Yusuf’un Gömleğinin Kokusu*”, savaşta esir düşen bir askerin, geri döndüğünde çok sevdiği nişanlısının başka biriyle evlendirildiğine tanık olması üzerinedir. Muhsin Muhsinneseb’in 1993 yapımı filmi “*Baz Baran/Yine Yağmur*” da benzer bir konuyu işler. Ali’nin savaşta şehit olduğu haberi gelmiştir. Yurtdışında tahsil gören kardeşi Emir, tahsilini tamamlayıp İran’a dönünce, anne ve babası ağabeyinin dul eşi Seba’yla evlenmesi için baskı yapar. Sürpriz bir şekilde eve dönen Ali, karısı ve kardeşini balayına gitmek üzereyken görür.¹⁵⁵ Ahmet Talibinejad’ın 1997 yılında çektiği “*Namzedi/Nişanlılık*”ta ise yıllar süren esaretin ardından evine dönen Aziz, çok sevdiği nişanlısı Gülafitap ile değil, töreler gereği şehit olan ağabeyinin dul eşi ile evlendirilir.¹⁵⁶

Modern İran sinemasının önemli isimlerinden biri olan Muhsin Mahbelbaf da 1989 yapımı “*Arousi-ye Khouban/Kutsanmuşların Evliliği*” ve 1991 yapımı “*Sahabhaye Zayendeh-Rood/Zayenderud Geceleri*” filmlerinde savaştan dönen askerlerin yaşadıkları psikolojik sorunları ve adaptasyon süreçlerini ele almaktadır. Benzer temaya sahip bir diğer film ise Mesud Kimyayi’nin 1991 yılı yapımı “*Goroohban/Subay*”dır. Kazım Masoumi’nin yönettiği, 2004 yapımı “*Tabl-e Bozorg Zir-e Pai-e Chap/ Sol Ayak*” filmi, İranlı ve Iraklı askerlerin su

¹⁵³ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 46

¹⁵⁴ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 45

¹⁵⁵ Hamid Purmuhammed, “İran Sinemasında Aile, Bölüm 2”, *Ferhenk ve Sinema Dergisi*, Kasım 1993

¹⁵⁶ Cihan Aktaş, “*Şark’ın Şiiri İran Sineması*”, 217

bulmak umuduyla aynı anda siperden çıkışlarını ve birbirleri ile karşılaşmalarını anlatmaktadır.

Kadın figürleri, cephede geçen öykülerde yer almasa da, özellikle savaş sonrasında çekilen örneklerde, acının bedenlendiği özneler olarak varlık göstermektedir. Zaman içinde savaş konusunda kadın yönetmenler de filmler yapmış, savaşın yıkımına başka bir açıdan yaklaşmışlardır. Rahşan Beni İtimad, 2005 yapımı “*Gilaneh/Gilane*” filminde hamile kızı ile birlikte damadını aramakta olan yaşlı bir kadının hikayesini ele almaktadır. Köylerinden Tahran’a göç etmek zorunda kalan iki kadının dramatik öyküsü, kanlı cephelerin geri planında yaşanan acıları anlatmaktadır. Belgesel yönetmeni Nergis Abyar’ın 2014 yılında çektiği kurmaca filmi “*Track 143*” ise savaşa giden oğlunu çaresizce bekleyen bir kadının öyküsünü anlatır. Bir diğer kadın yönetmen *Monir Geydi* “*Vilay-ha/Yazlıkçılar*” filminde Ahvaz kentinde yaşanan çatışmaları ve kocaları savaşta olan kadınların dramını ele alır.

Kutsal Savunma Sineması dahilinde, son dönemde çekilen örnekler de bulunmaktadır. Bu filmlerde, gün yüzüne çıkan yeni bilgilere yer verilmekte, savaşı yaşayan kuşağın acı anıları anlatılmakta, savaş belgesel filmlerle sık sık tekrar gündeme taşınmaktadır. Muhammed Hüseyin Mahdaviyan, 2016 yapımı “*Istadeh Dar Ghobar/Toz İçinde, Ayakta*” filminde İranlı bir komutan olan Ahmet Motevaselian’ın 1982 yılında Lübnan’dan kaçırılışını konu edinmektedir. Bir diğer önemli örnek ise Ruhollah İbadi’nin Ermeni asıllı askerlerin yaşamlarını anlattığı “*Asker Vahik*” adlı belgeselidir. Film, Vahik Bagdasariyan’ın gerçek yaşam öyküsünü perdeye taşımaktadır. Film İran devlet televizyonunda gösterilmiştir. Yönetmenliğini Mehdi Caferi’nin yaptığı, savaşta esir düşen çocuk askerlerin hikâyesini anlatan “*23 Kişi*” ve Behram Tavakoli’nin yönettiği 2018 yapımı “*Tangeye Abu Ghorayb/Ebu Garib’in Ruhları*” da Kutsal Savunma Sinemasının son örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Kutsal Savunma Sineması, Batı sinemasında görmeye alıştığımız savaş ve kahramanlık öykülerinden farklı olarak, Şiiğin temel esaslarından biri olan fedailik kültürünü de içinde barındırmaktadır. İslam Devrim’inden hemen sonra başlayan Irak saldırıları karşısında İran halkı için savaş, maneviyat ve inanç bakımından kutsal bir ülkü olarak kabul görmüştür. Kutsal Savunma Sineması çerçevesinde incelenebilecek 250’den fazla film yapılmıştır. Filmler genel olarak iç pazara yöneliktir ve halk bu filmleri güçlü bir aidiyet duygusu ile benimsemiştir. Kahramanlık miti, direniş kültürü, Şii kültürünün savaşa etkileri bu sinema

anlayışında geniş bir alanı doldurur. Savaşın bitişi ile birlikte, çekilen acılar ve uyum sorunları da işlenmeye başlanmıştır.¹⁵⁷ Kutsal Savunma ideolojisi ve İslam Devrimi tarihsel olarak iç içe geçmiş kavramlardır. İçeride devrim mücadelesi verilmekteyken, bir yandan da savaşla bağlantılı olarak yaşanan dış baskılara direnilmesi gerekmiştir. Bu şartlar altında Kutsal Savunma Sinemasının ortaya çıkışı ve benimsenmesi sürpriz değildir. Kendini ülkesi ve dini inançları uğuna feda eden kahramanlar güçlü bir özdeşleşme noktası oluşturmuştur. Bu filmlerin kahramanları genellikle erkeklerdir. Zira, savunma, koruma, kendini feda etme gibi davranışlar, ataerkil toplumlarda erkeğe yüklenmektedir. Kadınlar ise cephenin gerisinde kalan, sabırla erkekleri bekleyen ve onlara manevi destek veren taraftır. Kadınların yaşadıkları acılar, umutsuzluk, zoraki göç, yoksulluk, istenmeyen evliliklere zorlanma gibi durumlar ile dile getirilir. Kutsal Savunma Sineması'nın savaşı hem kutsal bir eylem olarak sunması, hem de yaşanan acıları vurgulaması bir paradoks olarak görülebilir. Ancak bu noktada Taziye kültürünün izleri karşımıza çıkmaktadır. Bu kültür içinde acı çekmek de, savaşmak ve kendini feda etmek kadar kutsaldır.

1.2.3.5 İran Sineması'nda Mekânın Temsili

İran sinemasında mekanlar, en az hikayeler kadar önem taşımakta, İranlı yönetmenlerin sinematografi anlayışı içinde önemli bir yer tutmaktadır. Fars edebiyatında sıklıkla ele alınan temalardan biri yolculuktur. Yolculuk, hayatın bir metaforu olarak okunabilir ve hikaye boyunca belirli bir yolu kat eden karakterlerin içsel bir dönüşüm yaşadıkları gözlenebilir. İran sineması da, tıpkı edebiyatta olduğu gibi yolculuklara sıklıkla yer vermiş, göçleri, ayrılıkları, kopuşları ve kavuşmaları yolculuklar üzerinden şekillendirmiştir. Yol, bu noktada kullanılan en temel mekan konumundadır.¹⁵⁸

İranlı sinemacılar, maddi yoklukların da zorlaması ile stüdyo çekimlerinden ziyade, gerçek mekanlarda film yapmayı tercih etmektedirler. Gerçek mekanların kullanılması zamanla bir zorunluluk değil, bir seçim halini almıştır. Gerçeklerle sıkı bir bağ kurmaya çalışan ve bir noktada belgeselci bir tavır geliştiren İranlı sinemacılar için gerçek mekanları kullanmak çok daha fonksiyoneldir.

¹⁵⁷ Rıza Oylum, “İran Sineması”, 50

¹⁵⁸ Ezgi Büşra Çınar, “Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asgar Ferhadi Sineması: Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 116

İran filmlerinde doğal alanlar; kırlar, dağlar, nehirler, otlaklar, köy yolları sıklıkla yer alır. Ayrıca mahrem alanlar yerine, kamusal alanların kullanımı daha yoğundur. Şehir meydanları, tren istasyonları, devlet daireleri, köy kahveleri, okullar gibi insanların bir arada oldukları mekanlar, bireyin diğerleri ile mesafesini ortaya koymak konusunda fonksiyonel seçimlerdir.¹⁵⁹ Özellikle Devrim sonrası süreçte kamusal alanların filmlerde sıklıkla tercih edilmesi, mahremiyet ihlalini en aza indirmek ve sansürle karşılaşma riskini azaltmak ile de bağlantılıdır.

“Doğa ile iç içe olan insan” temasına özellikle önem veren İran sinemasında şehirden çok kırsalın resmedilişi hakimdir. Bu durum zaman zaman eleştirilse de, özellikle Batılı seyirci için “İran sineması ve Kırsal yaşam” neredeyse ayrılamaz hale gelmiş, oryantalist bir bakış açısına sahip olan seyircilerin zihninde doğallık, ilkelik ve izole olmuşluk, çekici bir egzotizm ile birleşmiştir.

¹⁵⁹ Ayşe Çağlayan, “*Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması’nda Dil ve Estetik*”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, 59

İKİNCİ BÖLÜM

BİR AUTEUR OLARAK MECİD MECİDİ ve İRAN SİNEMASI İÇİNDEKİ YERİ

2.1. Auteur Kuramı ve Auteur Analizi

İran Sineması'nın önde gelen yönetmenlerinden Mecid Mecidi'yi, auteur kuramı çerçevesinde ele alacağımız bu bölümde, öncelikle kuramın tanımını yapmak ve tarihsel gelişim sürecine değinmek doğru olacaktır.

Sinemanın ilk yılları, perdeye akseden hareketli görüntülerin seyirci üzerinde yarattığı heyecandan beslenmiştir. Perdede izlenen görüntünün içeriği, bu yıllarda çok da önemli değildir. Şaşırtıcı bir icat olarak sinemanın kendisi, seyircileri salonlara çekmek için yeterli olmuştur. Ancak zaman ilerledikçe ve bu heyecan azaldıkça, seyirci beklentilerinin değiştiği gözlenmektedir. Artık seyirci perdede bir hikaye izlemek istemekte, bu hikaye ile duygularının harekete geçirilmesini beklemektedir.

Başlangıçta edebiyat ve tiyatro ile ilişkilendirilen sinema, klasik anlatı formunun ilkeleri doğrultusunda hikayelerini oluşturmuş, ancak ilerleyen süreçlerde bu forma alternatif oluşturacak yeni anlatım stilleri yaratabilmiştir.

Klasik anlatı, kökenleri bilinen en eski mitlere dek uzanan ve kuralları Aristoteles'in "Poetika"sında açıklanan, katharsise dayalı bir düzene sahiptir. Seyircinin ana karakter ile özdeşleşmesi, onunla birlikte (onun yerine geçerek) hikayeye dahil olması ve yaşananlara paralel olarak finalde bir doyuma ulaşması prensibi, klasik anlatının temelini oluşturur. Hikayenin anlatılma gayesi, seyirciyi bir deneyime ortak ederek, bu deneyimin iyi ve kötü sonuçlarını idrak etmesini sağlamaktır.¹⁶⁰

Sinema tarihi, klasik anlatının sayısız örneği ile dolu olmakla birlikte, bu anlatı biçiminin en çok tercih edildiği mecra popüler Amerikan sinemasının biçimlendiği Hollywood olmuştur. Hollywood filmlerinin global ölçekte dağıtıldığı düşünüldüğünde, sinema sektörü içindeki çoğu örneğin bu anlatı biçimini benimsediği söylenebilir.

¹⁶⁰ Aristoteles, "Poetika", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, 22 – 23

Ancak, klasik anlatının seyirciyi pasif hale getiren, onu hayat hakkında düşünmekten alıkoyarak, belli kuralları benimsemeye zorlayan yapısına karşı gelen ve farklı bir anlatı formu oluşturmaya çalışan kuramcı ve sanatçılar da zaman içinde sinema tarihi içindeki yerlerini almıştır. Bu gibi çıkışların genellikle Avrupa kaynaklı olduğu görülse de, Güney Amerika’da yükselen “Üçüncü Sinema” gibi farklı coğrafyalarda doğmuş alternatifleri de bulunmaktadır.

Klasik anlatının karşısında duran en önemli sinema akımı Fransa’da, 1950’lerde ortaya çıkmış olan Yeni Dalga’dır. Sinemaya yazar olarak başlayan ve daha sonra görüşleri doğrultusunda ürün vermeye başlayan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais gibi sinemacılar ve kuramcı Andre Bazin ile tanıdığımız bu akımın anlatım biçimi, katharsisi reddeden ve seyircinin düşünme sürecinin hikayeyi izledikten sonra da devam etmesi gerektiğini savunan, katharsisi yok etme adına yabancılaştırma efektleri kullanarak, onu hikayenin ‘yaşayanı’ değil, sadece ‘seyircisi’ konumuna taşımayı hedefleyen Brecht tiyatrosuna yaslanmaktadır.¹⁶¹

Yeni Dalga, böylesi filmler yaratmanın var olan ticari sinema sistemi içinde mümkün olmayacağını da savunur. Hollywood gibi, maksadı hem bir ideolojiyi yaygınlaştırmak, hem de bunun üzerinden ticari başarı elde etmek olan bir sistem içinde düşünsel anlatılar tasarlamak mümkün değildir. Sanatçı, doğası gereği özgür olmalı ve eserinin her noktasına özgün izlerini bırakmalıdır. Oysa ki stüdyo sistemi, sanatçıyı sadece bir zanaatkar olarak görmekte, filmin daha fazla kar getirmesi amacıyla, her aşamada farklı uzmanları devreye sokarak, filmin yaratı sürecini bulanıklaştırmaktadır. Sanat eseri tek ve eşsizdir. Sanat eserini yaratan tek bir kişi olmalı, eser bu kişinin imzasını taşımalıdır. Bu noktada, auteur kuramı oluşmuş, sinema yaratısının yönetmene ait olduğu görüşü ortaya çıkmıştır.

Auteur kuramının temelleri, 1947 senesinde İtalyan yazar Umberto Barbaro tarafından atılmıştır. Barbaro kamerayı ressamın fırçasına benzetmiş, bu metafordan hareketle, filme katkıda bulunan farklı uzmanlıklarda insanlar var olsa bile, yönetmenin tıpkı bir ressam gibi eserinin tek yaratıcısı olduğunu vurgulamıştır. Dönemin bir başka yazarı Alexandre Astruc ise ‘camera - stylo / kamera – kalem’ tanımını ortaya atarak, auteur kuramını netleştirmiştir.¹⁶²

Bir yazar, kelimelerini kalem kullanarak kağıda dökmektedir. Ancak bunun arkasında bir

¹⁶¹ Dilek Tunalı, “Yeni Roman – Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 2011, 7

¹⁶² Dilek Tunalı, “Yeni Roman – Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”, 5

fikir, bir yaratı bulunmaktadır. Sinema yönetmeninin kamera kullanışı buna benzetilebilir. Burada filmi hayata geçiren bazı teknik materyaller elbette vardır. Ama asıl fikir, ilham ve yaratı tek kişiye ait olmalıdır. Sinema, ancak bu şekilde ‘sanat’, yönetmen de ancak bu şekilde ‘sanatçı’ olarak tanımlanabilir.

Bir yönetmenin auteur olarak kabul edilebilmesi için, eserlerine kendi dünya görüşünü, duygularını, ruhsal varlığını katması gerekmektedir. Eser, bir başkasının değil, sanatçının kendi var oluşu ile ilişkilendirilmelidir. Ayrıca yönetmen kendine has biçimini de oluşturmuş olmalı, sinemasal anlatım adına bir stile sahip olmalıdır. Bir resim eksperini nasıl ki, bir tablodaki fırça darbelerini, renk karışımlarını inceleyerek, ressamın kim olduğunu anlayabiliyorsa, film analizcileri için de yönetmenin tavrı ayırt edici olmalıdır.

Auteur kuramının akademik çevrelerde tanınması ve yerleşmesi ise Amerikalı sinema tarihçisi ve eleştirmen Andrew Sarris sayesinde olmuştur.¹⁶³ Sarris auteur yönetmeni tanımlarken, ‘üç halka’dan bahsetmektedir. Bunlardan ilki teknik mükemmelliktir. Burada kast edilen, filmi oluşturan teknik süreçlerin doğru yönetilmesi ve sinema dilinin doğru kullanımınıdır. İkinci halka, bireysel tarzın belirginliğidir. Hem içerikte, hem de biçimde yönetmenin tarzını ortaya koyacak ayrıksı özelliklerin var olması ve bunların bir bütünlük oluşturması anlamına gelir. Son halka ise içsel anlamdır. Burada işaret edilen nokta ise, yönetmenin elindeki malzeme ile ürettiği felsefe ve sunduğu vizyondur. Sarris, auteur yönetmen olarak, Orson Welles, Charlie Chaplin, Roberto Rossellini, Carl Dreyer, Robert Bresson, Luis Bunuel ve Jean Vigo’yu sıralar.

Sarris ayrıca, auteur kuramı çerçevesinde bir yönetmen incelenirken, onun sadece filmleri değil, sanatçı kişiliğinin bütünü ile ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Bu noktada yönetmenin içinde doğup büyüdüğü coğrafya, kültür, dini inanış, dünya görüşü, sanat anlayışı, tüm bunlara etki eden hayat deneyimleri bir bütün olarak incelenir. Sanatçının ruhu ancak bu şekilde anlaşılabilir.

2.2. Bir Auteur Olarak Mecidi

¹⁶³ Havva Yılmaz, “Auteur Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18, 2020, 2

2.2.1 Yaşamı ve Eserleri

Mecid Mecidi sinemasını incelemeye başlamadan evvel, onun yaşam öyküsüne ve sanat hayatında kat ettiği yola değinmek doğru olacaktır. Zira bir sanatçıyı anlamanın yolu, onu bir insan olarak kavramaktan geçmektedir.

Mecid Mecidi 17 Nisan 1959'da orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Tahran'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarda annesinin teşviki ile Kur'an Okuma Medresesi'ne yazılan Mecidi, 14 yaşındayken tiyatro ile tanışmış, üniversite zamanı geldiğinde bu yoldan ilerlemeyi istemiştir. Tahran Üniversitesi Dramatik Sanatlar Fakültesi sınavlarını kazanmış, ailesi bu seçime sıcak bakmayınca, mühendislik okuyacağını söyleyerek evden ayrılmış, sanat eğitimine gizli saklı devam etmiştir. 1979 yılında İslam Devrimi gerçekleştiğinde, Mecidi üniversitenin ilk yılındadır. Üniversiteler geçici olarak kapatılır. Bu süre zarfında amatör tiyatrolarda çalışmış, oyunlar yazmış ve sahneye çıkmıştır.¹⁶⁴

Mecidi'nin sinema ile tanışması oyunculuk vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Devrimin ateşli bir destekçisi olan Muhsin Mahmelbaf'ın "*İstiaze/O'na Sığınyorum*" ve "*Baykot/Boykot*" filmlerinde oyunculuk yapan sanatçı, aynı dönemde kendi kısa filmlerini de yönetmeye başlamıştır. Bu filmlerin bazıları "Hoodjah", "Ruza-Emtehan" ve "Yek Rooz Zendeği Ba Aseer"dir.

Mecid Mecidi'nin ilk uzun metrajlı filmi, 1992 yılında çektiği "*Baduk / Kaçakçı*"dır. Babalarını kaybeden iki kardeşin Suudi kaçakçıların eline düşmesini ve zengin Müslümanlara satılma tehlikesini anlatmaktadır. Film Ortadoğu coğrafyasında yaşanan bir gerçeğe parmak basmaktadır. Bu sebeple bazı eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış, bazılarıncı da kıyasıya eleştirilmiştir. 1992 yılında Uluslararası Fecir Film Festivali'nde büyük ödülü alan film, aynı yıl Cannes Film Festivali'ne katılmış ve "Yönetmenlerin 15 Günü" bölümünde gösterilmiştir. Trajik öyküsü ve çarpıcı görselliği ile beğeni toplayan film, yönetmenin uluslararası arenada tanınmasını sağlamıştır. Savaşlar, kısımlar ve çıkar ilişkileri ile örülü bu dünyada yok edilen çocuk masumiyetini ele alan sineması, daha ilk örneği ile dikkatleri üzerine çekmiştir.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Cahit Yavuz, Abidin Bozdağ, "Majid Majidi'nin Cennetin Rengi Filmindeki Çocuk Karakterlerin Sosyo - Kültürel Bağlamda İncelenmesi", *Social Sciences Studies Journal*, 2019, 4948

¹⁶⁵ Ezgi Büşra Çınar, "*Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asgar Ferhadi Sineması: Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin İncelenmesi*", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 141

1996 yılında çektiği “*Pedar / Baba*”da çocuk karakterler kullanmaya devam eden Mecidi, babasının ölümünden sonra çalışmak için başka bir şehre giden 14 yaşındaki Mehrollah’ın öyküsünü perdeye taşımıştır. Mehrollah evine geri döndüğünde, annesinin başka bir evlilik yaptığını görür ve üvey babasına alışamaz. Ancak üvey baba çocuğun tüm hırçınlığına rağmen metanetini korur ve yeni bir ailenin inşası için çabalar. Son sahnede Mehrollah’ın çölde susuz kalan üvey babasına su taşıması bu yeni aile için bir umut olarak görülür. Mecidi bu filmi ile San Sabastian Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü’ne layık görülmüştür.

1997 yılında uluslararası platformlarda beğeni kazanan bir başka filme daha imza atan Mecidi, “*Bacheta-Ye Aseman / Cennetin Çocukları*”nı çekmiştir. İki yoksul kardeşin bir ayakkabıyı dönüşümlü kullanarak okula gittiği filmde, yine çocuk karakterlere yoğunlaşmış, bir şükür ve merhamet öyküsü anlatmıştır. Kaybolan ayakkabılarının izini süren kardeşler, çok daha yoksul bir çocuk tarafından alındığını görünce, ayakkabıları geri istemekten vazgeçmektedir. Onları “Cennete ait” yapan da budur.¹⁶⁶ Mütevazi bir bütçe ile çekilmiş olan “Cennetin Çocukları”, pek çok festivalde ödül kazanmış, ayrıca en iyi yabancı film dalında Oscar’a aday olmuştur. Mecidi, Oscar’a aday gösterilen ilk İranlı yönetmen olarak tarihe geçmiştir.

Yönetmen, 1999 yapımı “*Rang-e Khoda / Cennetin Rengi*”nde tarzını yansıtmayı sürdürmüş, görme engelli bir çocuk olan Muhammed’in öyküsünü anlatmıştır. Mecidi röportajlarında, filmin ilhamını Bakara suresinin 138. Ayetinden aldığını açıklamaktadır.¹⁶⁷

“*Biz Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah'ınkinden daha güzel olan kimdir? Biz ona ibadet edenleriz*” (deyin)¹⁶⁸

Tahran’da görme engelliler okulunda eğitim almakta olan Muhammed, yaz tatili için ailesinin yanına döner. Doğayı tanımaya, yaratıcıyı bu yolla anlamlandırmaya çalışan çocuk, babasının evlenmeye karar verdiğini öğrenir. Ancak evleneceği kadının ailesi, görme engelli bir üvey çocuk istememektedir. Baba bu kararın ardından oğluna yabancılaşır ve onu okula geri göndermek ister. Mecidi filmin karakterlerini suçlu-suçsuz ayırımına göre biçimlendirmemiş, yaratıcının gölgesinden uzaklaşanlar ve ona sığınanlar olarak ayırmıştır. Sadece İran’da değil,

¹⁶⁶ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 111

¹⁶⁷ <https://www.sinefosto.com/roportaj-mecid-mecidi.html> Erişim: 25.08.2020

¹⁶⁸ Diyanet İşleri Başkanlığı Resmi Web Sitesi, “Kur’an-ı Kerim”, <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/bakara-suresi-2/ayet-138/kuran-yolu-meali-5> Erişim: 15.06.2020

Batı ülkelerinde de gösterilmiş olan film, ABD’de yılın en çok izlenen yabancı filmleri arasına girmiştir.¹⁶⁹ “*Cennetin Rengi*” Mecidi’nin uluslararası arenadaki ikinci büyük başarısıdır. Batılı seyirci için adeta kapalı bir kutu olan İran’ın tanınmasına olanak sağlamış, İran toplumu ve kültürüne yönelik oluşan önyargıların kırılmasında etkin bir rolü üstlenmiştir.¹⁷⁰

Filmlerinde İran edebiyatından ve Mevlana’dan çok etkilendiğini ifade eden Mecidi, “*Cennetin Rengi*” üzerine konuştuğu bir röportajında şöyle demektedir;

“Benim için Mevlana’nın kim olduğunu anlatmaktan ziyade onun tefekkürünün bir parçasını beyaz perdeye yansıtmak daha önemli. Özellikle “Cennetin Rengi” filmimde Mevlana’nın tefekkürüne dair çok güzel noktalar bulunuyor. Dünyayı nasıl görmemiz gerektiğine dair önemli mevzular ele alınıyor. Mevlana’nın tefekkürünün eserlerimde yer almasını çok önemsiyor ve bunu gerçekleştirmek için gayret ediyorum.”¹⁷¹

Filmin kazandığı ödüller arasında Boston Film Festivali Eleştirmenler Birliği Ödülü, Montreal Film Festivali İzleyici Özel Ödülü, San Diego Film Festivali Eleştirmenler Birliği Ödülü, İsfahan Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü ve Fecr Film Festivali En İyi Film Ödülü sayılabilir.

Çalışmalarına 2001 yılı yapımı “*Baran*” ile devam eden Mecidi, bu kez kamerasını göçe ve mültecilik sorununa yöneltmiştir. Bu filmi ile Montreal Dünya Film Festivali’nde büyük ödülü kazanarak, bir ilke daha imza atmıştır. Bu ödülü daha önce “*Cennetin Çocukları*” ve “*Cennetin Rengi*” filmleri ile de kazanmış olan Mecidi, ödülü üst üste üç kez kazanan ilk yönetmen olmuştur.

“*Baran*”da Afganistan’dan göç etmiş olan Rahmet ve İranlı bir işçi olan Latif’in hikayesi anlatılmaktadır. Tembel bir delikanlı olan Latif, çalıştığı inşaat sahasındaki çaycılık görevini, ondan daha titiz ve çalışkan olan Rahmet’e kaptırmış, kıskançlıkla ona zarar vermeye niyetlenmiştir. Rahmet’i gizlice izlemeye başlayan Latif, onun bir kız olduğunu keşfettiğinde gözlerine inanamaz. Bu noktada masum bir aşk filizlenir... Mecidi bu filmde ilk kez

¹⁶⁹ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 112

¹⁷⁰ Cihan Aktaş, “*Şark’ın Şiiri İran Sineması*”, 280

¹⁷¹ <https://www.sinefest.com/roportaj-mecid-mecidi.html> Erişim: 25.08.2020

toplumsal bir soruna eğilmiş, çoğu eleştirmene göre sinemasında eksik olan parçayı nihayet bulmuştur. Sokakları, şehir hayatının karmaşasını, göçmen işçiler ile İranlı işçilerin çatışmalarını duyarlı bir tavırla gözlemleyen yönetmen, aşkın dönüştürücü gücünü de filmde başarıyla işlemiştir. Film 2001 yılında Fecir Film Festivali'nden En İyi Film, En İyi Yönetmen ve Sinema Başarı Ödülü'nü kazanmış, Montreal Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüştür.

Mecidi, bir kez daha “Görememek” durumunu metaforik olarak kullanmış ve 2005 yapımı “*Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı*” filmine imza atmıştır. Bu kez baş karakter, sekiz yaşındayken görme yetisini yitirmiş olan Yusuf'tur. Orta yaşlarda olan Yusuf, akademisyendir. Baş ağrıları sebebiyle doktora gider ve gözlerinin açılableceğini öğrenir. Ameliyat sonrasında dünyayı yeniden tanıması gerekecektir... Mecidi filminde bätini ve zahiri olarak insanın surete takılıp manayı göremeyişini anlatmaktadır.¹⁷²

Mecid Mecidi 2008 yılında “*Avaze Gonjeshk-ha/Serçelerin Şarkısı*” adlı filminin yönetmenliğini yapmıştır. Bir devekuşu çiftliğinde çalışmakta olan Kerim'in işsiz kalışını ve büyük şehre taşınıp, yeni bir hayata adapte olmaya çalışmasını anlatan bu film, kırsal – kent, masumiyet – yozlaşma çatışmaları üzerine kurulmuştur. Modern şehir hayatı içinde yalanı, hırsızlığı ve bencilliği keşfeden Kerim, haksız kazancın hayır getirmeyeceğini yaşayarak öğrenir. Finalde şehirden getirdiği eşyaların üzerine yıkılması bu durumu sembolize etmektedir.¹⁷³

Mecidi sinemasının temellerini oluşturan “iyi kul olma” sıfatının sorgulandığı filmde, etme bulma dünyasına atıf yapılmakta, ana tema “Ne ekersen onu biçersin” sözüne yaslanmaktadır. İnsanın yoksulluk ile imtihanı da filmin ana temalarından biridir.

Mecidi'nin bir sonraki filmi, Batı ülkelerinde yükselmekte olan İslam düşmanlığına tepki olarak çektiği “*Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi*” olmuştur. Hz. Muhammed'in doğumu ve çocukluk yıllarına eğilen film, onu tüm insanlığın kurtuluş ümidi olarak sunmaktadır. Övgüleri ve eleştirileri bir arada getirmiş olan film, Mısır ve Suudi Arabistan'da hemen yasaklanmış, Türkiye'de ve pek çok Batı ülkesinde beğeni ile izlenmiştir.

¹⁷² İsmail Acar, “*Din ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: Mecid Mecidi'nin Filmleri Örneği*”, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020, 65

¹⁷³ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 113

Filme duyulan tepkilerin odak noktası, Hz. Muhammed'in bedensel olarak bir anlatıda canlandırılmasının doğru olmamasıdır. Ayrıca Müslüman olup olmadığı net olarak bilinmeyen Hz. Muhammed'in amcasının filmde Müslüman olarak gösterilmesi ve Haşimoğulları ve Ümeyyeoğulları arasındaki ilişkilerin gerçeği yansıtmadığı konuları da sansürün diğer sebepleri arasındadır. 1976 yılında Suriyeli yönetmen Mustafa Akad'ın Hollywood oyuncularını ile çektiği "Message / Çağrı" adlı filmin de benzer tartışmalar içinde yer aldığı hatırlanırsa, dini çevrelerin tepkisi normaldir. Ancak film sinemasal olarak üstün bir teknoloji ve masalsi bir anlatım biçimine sahiptir. Otuz milyon dolar bütçe ile çekilen filmin görsel efektleri Oscar ödüllü Scott E. Anderson tarafından tasarlanmıştır ve görüntü yönetmenliğini İtalyan Vittorio Storaro üstlenmiştir.¹⁷⁴ Bu filmi ile İslam'ın evrensel barış mesajını tüm dünyaya iletmek isteyen Mecidi, pek çok açıdan amacına ulaşmış, İslami sinemanın en gelişmiş ve yaygın izlenen filmine imza atmıştır.

Mecidi bu konuda verdiği bir röportajında, dünya sinemasında Hz. İsa'yı anlatan iki yüze yakın film olduğundan bahseder. Hz. Musa hakkındaki film sayısı ise seksene yakındır. Buda hakkında kırk film yapılmıştır. Hz. Muhammed ise sadece iki filmin odak noktasındadır!¹⁷⁵ Ona göre, İslam inancı, peygamber ile ilgili bir filmi izlemeyi men etmemelidir. Mecidi görüşlerini şu sözler ile dile getirmektedir;

*"Benim bu filmle yapmaya çalıştığım en gerçekçi bakış açısıyla İslam'ı anlatmak. Özellikle Batılılara doğru simgeleri seçerek en doğru haliyle İslam'ı aktarmak istiyorum. Batıların İslam'ı çok yanlış bildiklerini ve İslam'ın onlara çok yanlış aktarıldığını düşünüyorum. Son yıllarda özellikle İslam'ı sadece Taliban ile özdeşleştiren yanlış bir yargı hâkim. Tüm dünyaya bunun yanlış olduğunu göstermek istiyorum."*¹⁷⁶

Mecid Mecidi 2017 yılında çektiği "Beyond the Clouds/Bulutların Ötesinde"yi Hindistan'da gerçekleştirmiştir. Kamerasını bu kez Hindistan'ın yoksul mahallelerine taşıyan yönetmen, uyuşturucu ticaretine bulaşan Amir'in hayaller ile başlayıp, felakete doğru yol alan öyküsünü anlatmaktadır. Klasik bir Bollywood filmi gibi başlayıp, gerçekçi bir Hindistan

¹⁷⁴ Rıza Oylum, "İran Sineması", 115

¹⁷⁵ Mehr Haber Ajansı <https://www.mehrnews.com/news/2516657/> Erişim: 10.06.2021

¹⁷⁶ Merve Genç, "Batılılara Doğru İslam'ı Anlatacağım" Mecid Mecidi ile Röportaj, Popüler Sinema, <https://www.populersinema.com/roportaj/batililara-dogru-islami-anlatacagim-9549.htm> Erişim: 10.06.2021

tasvirine evirilen film, kimi eleştirmenler tarafından “*Cennetin Çocukları*”nın devamı niteliğinde görülmüştür.

Mecidi son olarak 2020 yılında “*Khorshid / Güneş Çocukları*” adlı filmi çekmiştir. Film, bazı festivallerde gösterilmiş ancak Covid – 19 pandemisi sebebiyle yaygın gösterim şansı bulamamıştır. Filmin internet ortamında izlenme imkanı da henüz yoktur.

2.2.2 Mecid Mecidi ve İrfan Sineması

“Ben sanatsal özgürlüğün sınırları olmaması gerektiğini ancak sanatçıların kendilerini doğrudan siyasal eylemle değil, sanatları aracılığıyla ifade etmeleri gerektiğini düşünürüm.”

Mecid Mecidi

Mecid Mecidi, İranlı sinemacıların birbirleriyle etkileşimi neticesinde ortaya çıkan ve karakteristik özellikler taşıyan “İrfan Sineması”nın önemli bir parçasıdır.¹⁷⁷ Bu bütünlüğün yanı sıra, kendine has üslubu ve sinematografik seçimleri ile de öne çıkmakta, bir auteur olarak tanımlanmayı hak etmektedir.¹⁷⁸ Filmlerinde tematik bütünlük; iyi ve kötünün çatışmasına, İslam ahlakının güzelliğine, merhamete ve şükürün önemine dayanmaktadır. Hikaye odaklı bir sinema yapan ve klasik anlatı kalıplarını benimseyen Mecidi için öykünün içeriği, biçiminden önce gelmektedir. Dolayısıyla onu auteur yapan özellikler içerikte kendisini belli eder. Mecidi, sinema üslubunu “İrfan Sineması” olarak adlandırmakta, bu başlık içine İslam inancını ve ahlakını, insani değerleri, merhameti ve hoşgörüyü yerleştirmektedir.

Ona göre, sanat – toplum ilişkisi çift yönlüdür. Sanat toplumdan etkilendiği gibi, toplum da sanattan etkilenmektedir. Sanatçı, toplumun yaşamsal göstergelerini sanatına doğru biçimde dahil ettiğinde, eser bir ayna işlevi görür. İzleyici bu aynada kendi yansıması ile karşılaşır. Bu yansımadan hoşlanıp hoşlanmaması ise onu etkiler, değiştirir.

¹⁷⁷ Serpil Kirel, “İrfan’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”, “*Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*”, Der: Esra Biryıldız - Zeynep Çetin Erus, İstanbul, Es Yayınları, 2007, 377

¹⁷⁸ Serpil Kirel, “İrfan’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine bir Değerlendirme”, 377

Mecid Mecidi, yanında yetiştiği usta yönetmen Muhsin Mahmelbaf gibi, İslam Devrimi'nin ateşli bir savunucusudur ve İslam öğretisini hayatının bütününe yaymaya çalışmaktadır. İslam ile şekillendirdiği hayat görüşü sinemasına da yansımıştır. Filmlerinde sıklıkla; Dünya hayatının beyhudeliği, iyi ve kötünün çatışması, İslamiyet'in emri olan güzel ahlak ve şükürün önemi gibi temalara değinmekte, kötülüğün asla cezasız kalmayacağı fikri bu tabloya eşlik etmektedir. Filmlerinde yer alan ana karakterler yoksulluk, haksızlık gibi negatif durumlar içinde olsalar da ümitlerini yitirmez, dünyevi kazançları fazla önemsemez, imana ve şükre sığınarak bir çıkış yolu bulmaya çalışırlar. Aksi şekilde davrananların ise bu yanlış yoldan dönmelerini sağlayacak ibret verici olaylar yaşadıkları ve pişman oldukları gözlemlenir.

Mecidi, toplumsal gerçekçiliğin ilgilendiği yoksulluk, göç, işsizlik, sınıfsal ayrımcılık, ekonomik eşitsizlik gibi konulara filmlerinde yer vermekte, ancak bunlara toplumcu bir perspektiften bakmamaktadır.¹⁷⁹ Sorunların nedenlerini araştırmak yerine, bu sorun içinde bocalayan bireylerin hayatlarını sergiler. Onlara bu sorunlardan kurtulmanın yolu olarak da İslam inancını sunar. Söz gelimi sosyal adaletsizlik nedeniyle yoksullaşan bir aileyi resmederken, buna sebep olan siyasi ilişkileri ele almaz. Yoksul olana kamerasını çevirir ve onun yoksulluk içinde şükür edişini gösterir. İzleyicinin merhamet duygularını fazlasıyla uyaran bu tavır, film karakterlerine hayranlık duyulmasına neden olmaktadır.

Sorunları genellikle bireysel zaafılara bağlayan Mecidi, iyi – kötü çatışmasını da yaradan ile kurulan ilişki üzerinden tanımlamaktadır. Yaratıcı ile doğru ilişki kuranlar ve ona yüz çevirenler karşı karşıya gelmekte, finalde yoldan sapmış olan taraf cezalandırılmaktadır. Bu cezalandırma bazen kişinin iç hesaplaşmaları sırasında gelişen pişmanlık ile ortaya çıkar. “*Söğüt Ağacı*” filmindeki Yusuf, “*Cennetin Rengi*”ndeki baba veya “*Serçelerin Şarkısı*”ndaki Kerim gibi...

Mecidi'nin filmlerinde önem verdiği bir başka konu da dürüstlüktür. Ona göre “iyi kul” olmanın başlıca şartlarından biri, her şart altında dürüst olmaktır. “Her insan İslam fitratı üzerine doğar”¹⁸⁰ hadis-i şerifinden yola çıkan yönetmen, iyiliğin ve dürüstlüğün insanın fitratında olduğunu, zaman zaman şartların zorlaması ile aksi davranışlar sergilebildiğini

¹⁷⁹ Rıza Oylum, “*İran Sineması*”, 115

¹⁸⁰ Hadislerle İslam, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları Cilt 4, 2015, 141

ancak insana düşenin özüne dönmek olduğunu savunmaktadır. Yönetmen bu konudaki fikirlerini şöyle dile getirmektedir;

“Sinemamı insaniyeti, aşkı, adaleti ve sevgiyi mesele edinen bir sinema olarak görüyorum. Çünkü bunlar Allah’ın insanların içine yerleştirdiği duygular. Bütün sanat dallarında da buna yakın olmak gerektiğine inanıyorum...”¹⁸¹

Mecidi’nin önemseydiği bir başka konu da merhamettir. İran sinemasında özellikle 1990’lı yıllarda yaygınlaşmış bir görüşe göre; masumiyetin resmedilmesi merhamet duygusunun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Merhamet İslam dininin bir emri olduğu gibi iyi bir insan olmanın da gereğidir. Mecidi filmlerinde çocuk karakterlere sıklıkla yer vererek masumiyeti görünür kılmaya, bu sayede seyircide merhamet duygusunu ortaya çıkartmaya çalışmıştır.

Mecidi, *“Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi”* filmi ile İrfan Sineması’nın doruğuna ulaştığını ifade etmekte, görüşlerini şu sözler ile dile getirmektedir;

“Özellikle son on yılda İslam’ın çok büyük yanlış okumalara ve yanlış anlamalara maruz kaldığını gördük. Ben İslam’ın ve peygamber efendimizin doğru algılanması için bu filmi yapmak istedim... Temelde iki amacım vardı; biri Müslümanlar arasında ortak duyguyu yakalamak, Müslümanların birleşmelerine vesile olmaktı. İkincisi de yabancılar için İslam’a doğru yeni bir kapı açmaktı. Hz. Muhammed’in merhamet özelliğini ön plana çıkararak onlara yeni bir bakış sağlamaktı.”¹⁸²

2.2.3 Mecidi Filmlerinde Ortak Tema ve Görünümler

Bir auteuru tanımlayan unsurların başında, filmlerinin tamamında var olan tematik ve biçimsel bütünlük gelmektedir. Auteur olarak tanımlanan yönetmenlerin genellikle bir veya iki ana temaya bağlı kaldıkları, bu temaların da sanatçının hayata karşı duruşunu, hayatla olan çatışmasını, basit bir dille “derdini” ortaya koymakta olduğu gözlemlenmektedir. Auteur bu

¹⁸¹ Yakın Doğu Haber, Mecid Mecidi Röportajı, http://www.ydh.com.tr/HD2664_mecidi--musluman-sanatcilarin-sorumlulugu-cok-buyuk.html Erişim: 15.05.2021

¹⁸² Haber Türk, Mecid Mecidi Röportajı <https://www.haberturk.com/video/sinema/izle/hz-muhammed-allahin-elcisi-filmi-yonetmeni-haberturk-tvde/211681> Erişim: 20.02.2021

“derdi”, yine bütünlüklü bir sinema dili anlayışıyla yansıtmalıdır. Karakterlerine yaklaşım biçimi, onlar arasında yarattığı çatışmalar, bu çatışmaları çözmek adına geliştirdiği çözümler ortak noktalar içerir. Benzer şekilde, çekim teknikleri, mekan kullanımı ve kurgu gibi konularda da bir bütünlük söz konusudur. Bu bölümde Mecid Mecidi filmlerinin tematik ve biçimsel anlamda ortak noktaları tespit edilmeye çalışılmaktadır.

2.2.3.1 İran Kültürünü Yansıtan Mekan Seçimleri

İran coğrafyası, bin yıllar boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. İslamiyet öncesi medeniyetlerin izleri 2500 yıllık bir sürece yayılmaktadır. Dolayısıyla İran kültüründen bahsedilirken, tüm bu süreç içinde yer alan sözü ve yazılı edebiyattan, görsel ve işitsel sanatlardan, mimariden, toplum içinde yerleşmiş gelenek ve göreneklerden beslenmiş bir mozaik işaret edilmektedir.

İran sinemasının başarısı, büyük ölçüde kendi coğrafyasına ait kültürel kodları yansıtmaya becerisinden kaynaklanmaktadır. Dünya hızla globalleşmekte, küresel bir köye dönüşmekte, iletişim kanallarının çoğalması ve gelişmesi ile kültürler birbirine hızla yaklaşmaktadır. Sinema gibi popüler alanlarda, global ölçekte beğeni kazanacak, herkese hitap edecek ürünler oluşturma eğilimi, ticari başarıyı arttırması sebebiyle yaygınlaşmaktadır. Bu durum, sinemacıları “kendileri gibi” olmaktan uzaklaştırmakta, global kültür potası içinde erimeye mecbur bırakmaktadır. İran sineması bu genel tablonun dışında kalmış, yerel olmayı sürdürerek, uluslararası düzlemde başarı sağlamıştır.

Mecid Mecidi, İran kültürünü en yoğun yansıtan yönetmenlerden biridir. Batı’da sinema yoluyla oluşturulan “İran algısı” üzerinde Mecidi filmlerinin payı büyüktür. Yönetmen, stüdyo çekimlerinden mümkün olduğunca uzak durmakta, gerçek mekanları perdeye yansıtmayı tercih etmektedir.

Filmlerinin atmosferini genellikle kırsal bölgeler oluşturur. Kırsalın doğal görünümü, İran coğrafyasını tanıtmaya, geleneksel yerleşim yerlerini betimleme ve bir ölçüde modernleşmeden uzak kalmış geleneksel insanı tanımlama adına fonksiyoneldir. Mecidi, karakterlerin iç dünyalarını dramatize etmekte yaygın bir biçimde kullanılan öznel kamera yerine, karakterin

o çevredeki pozisyonunu aktaran nesnel çekimleri, geniş planları tercih eder ve kişiyi içinde bulunduğu coğrafya ile birleştirerek resmeder.¹⁸³

Mecidi'nin kullandığı sinemasal alan, genellikle yerel mekânları kapsar. Küçük köy evleri, ahırlar, köy okulları, gösterişsiz ibadethaneler, ambarlar, küçük dükkanlar İran kırsalında sürüp giden geleneksel yaşamı başarıyla tanımlamaktadır. Evlerin bahçelerini süsleyen küçük havuzlar, dar ve dolambaçlı sokaklar, iç ve dış mekanlara kurulmuş halı dokuma tezgahları İran kültürünün önemli parçaları olarak filmlerdeki yerlerini alırlar. Halı dokumacılığı Fars kültürünün ve sanatının en özgün alanlarından biridir ve kökü antik çağlara kadar uzanmaktadır. Yünlerin eğrilmesi, çiçeklerden kök boya elde edilmesi ve tezgahların ritmik sesler ile çalışması Mecidi filmlerinde sıklıkla rastlanan detaylardır.

Mecidi, doğayı da filmlerine bir mekan olarak taşır. Doğa tek başına masumiyetin, kendiliğinden oluşun ve Tanrısallığın bir açılımıdır. Doğa, insanın anlayamayacağı bir düzende işleyen, yaratıcının gücünü ortaya koyan sessiz bir tanık olarak hikayenin odak noktasındadır. İnsanlar, kendilerince önemli olan basit açmazlar içinde bocalarken, doğa onları sessizce çevreler. Bazen bir çiçeğin açışında saklanan mucizeyi fark eden, bazen yağmurun toprağı beslemesine şahit olan insanlar yaratıcının gücünü tekrar hissederler.

2.2.3.2 Masumiyet ve Merhamet

Mecidi sinemasında ele alınan başat kavramlardan biri masumiyettir. Ancak yönetmen masum olanın karşısına her zaman bir suçlu yerleştirmez. Suçlu, insanların kendileri için yarattıkları sistemdir. Sistem, zamanla insanları refleksiz hale getirirse de, özde insanın 'kötü' olabileceği fikri Mecidi'ye uzaktır. "*Kaçakçı*"da köle tacirlerinin eline düşen çocuklar masumdur. Onları savunmasız bırakan ise bu ticareti mümkün kılan sistemdir. "*Cennetin Rengi*"nde küçük Muhammed kendi yalnızlığı içinde yaşayan masum bir çocuk olarak çizilir. Onu okuldan alıp bir marangozun yanına vermeye çalışan babası "kötü" olarak tanımlanmaz. Sadece yeterli bir baba olamama endişesi ile kıvranan ve ne yapacağını bilemeyen sıradan bir adamdır. Mecidi filmlerinde masum insanlar, yaşadıkları güçlükler karşısında kadere isyan etmezler. Aksine yaratıcıya daha da sarılarak, bir çıkış yolu bulmaya çalışırlar. Onların bu olgunluğu, seyircinin merhamet duygularını ortaya çıkartır. Burada bahsedilen basit bir acıma değildir. Daha çok,

¹⁸³ ÇAĞLAYAN, A. (2011). Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması'nda Dil ve Estetik, Yüksek Lisans Tezi. Hazırladığı Yer: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.

zorlukların içinde dik durabilen ve inancından ödün vermeyen karakterler için hissedilen bir saygı ve gıptadır. “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” filminde, peygamberin çocukluğuna eğilmesi de aynı sebeptir. Yaşından çok olgun ve hoşgörülü bir çocuğun bilgeliği, yaradılan her şeye duyduğu sevgisi ve merhameti, seyircide yoğun bir saygı uyandırmaktadır.

2.2.3.3 Doğruluk / Dürüstlük

Mecidi filmlerinde doğruluk ve dürüstlüğü de sıklıkla vurgulamakta ve İslam ahlakının bir parçası olarak yüceltmektedir. İnsan yaradılış itibarıyla temizdir. Onu yalana sürükleyen, yoldan çıkmasına neden olan her durumda Tanrı’ya sığınmalıdır. Mecidi filmlerinde yalancılık, dolandırıcılık, haram kazanç elde etme her zaman cezalandırılır. “*Serçelerin Şarkısı*”ndaki Kerim, şehirden getirdiği ve kimseyle paylaşmadığı hurda eşyaların altında ezilir ve ölümlerle burun buruna gelir. “*Bulutların Ötesinde*”de Amir, suça bulaşarak kazandığı paradan bir hayır göremez. Buna karşılık “Cennetin Çocukları”nda baba, önünde duran kilolarca şekeri kırmaktayken çay içer ve kızından çayına koymak üzere şeker ister. Kırdığı şekerler kendisine ait değildir ve onları tüketmeyi uygun bulmaz. “Baran”da, inşaatlarda çalışmaya mecbur kalan genç kıza yardım etmek isteyen delikanlı, bu uğurda tüm parasını kaybetmeyi göze alır. Üstelik yaptığı bu iyiliğin karşılığını da beklemez.

2.2.3.4 İman ve Şükür

İslam inancını yaymayı ve pekiştirmeyi kendisine hedef olarak belirleyen Mecidi, filmlerinde imanın gücüne ve şükretmenin yarattığı mucizelere sıklıkla yer vermektedir. Tüm filmlerinde insanların adaletsizliğine karşı Allah’ın adaletini, acıların ve güçlüklerin ardından gelen kolaylıkları özellikle işlemiş, cüzi iradenin üzerinde var olan külli iradeyi vurgulamıştır.¹⁸⁴

İslam dini ‘Mümin’i, hayır ve şerrin Allah’tan geldiğine inanan ve her şart altında şükreden bir birey olarak tanımlar. Mecidi’nin karakterleri çoğu zaman yoksulluk, gurbetçilik, işsizlik, öksüzlük, mahpusluk gibi zorlu tecrübeler ile sınanmaktadırlar. Ancak hiçbirinin isyan ettiği görülmez. Aksine her zaman şükrettikleri, içinde buldukları zor durum sebebi ile kendilerini yaratıcıya daha yakın hissettikleri görülür. Bu durum, bir taraftan İslam inancının gereği iken, öte taraftan seyirci için yaşananların nedenini sorgulatan bir kırılmadır. Seyirci,

¹⁸⁴ ACAR İsmail, Din ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: “Mecid Mecidi’nin Filmleri Örneği”Yüksek Lisans Tezi. Hazırladığı Yer: İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.73

karakterler yerine isyan eder, onlar adına çözüm arar, onlar adına suçluyu tespit etmeye çalışır. Bu yöntem, seyircinin zihninin sürekli açık kalmasına neden olur. “Baran”da işlenen imkansız aşk, “Cennetin Çocukları”nda izlediğimiz can yakıcı yoksulluk veya “Bulutların Ötesinde”de genç kızın masumiyetinin ispatlanıp ispatlanmayacağı sorusu, karakterleri değil, seyircinin duygularını, düşüncelerini harekete geçirmektedir.

Şükürden imtina eden veya imanını kaybeden karakterler de her zaman yaptıkları hatayı anlar ve geri dönerler. “Serçelerin Şarkısı”nda Kerim, yaralı bir şekilde yatağında yatarken, akıp giden hayatın nasıl yoluna girdiğini izler. Tüm endişelerinin boş olduğunu, Allah’ın ailesinin rızkını vermeye devam ettiğini anlar. “Söğüt Ağacı”nda yıllar sonra görme yetisini geri kazanan Yusuf, şükretmek yerine isyana yönelir. Elde etmiş olduklarını küçümser, beğenmez. Hayatını en baştan düzenlemek, hak ettiğini düşündüğü yaşama ulaşmak ister. Ama bu tavrının karşılığında görme yetisini tekrar kaybeder.

2.2.3.5 Yoksulluk ve Maddi Dünyanın Geçiciliği

Mecidi sinemasında yoksulluk, en acı, en sert biçiminde resmedilmektedir. Ancak yoksulluk bir mağduriyetten çok, maddi kazanımların geçiciliğini ifade eden bir imtihan olarak sunulur. Yönetmenin yoksulluğu ele alış biçimi, durumu düzeltmek adına çözüm öneren toplumcu bir bakış açısına sahip değildir. Bununla beraber, seyircinin acıma duygusunu sömüren bir yapısı da yoktur. Yoksulluk sadece bir insanlık halidir ve önemli olan bu hal içinde kişilerin nasıl davrandıklarıdır. “Cennetin Çocukları”nda iki kardeş, aynı ayakkabıyı paylaşarak okula gitmeye çalışır, bir taraftan da kayıp ayakkabının izini sürerler. Durumu anne babalarına açıklamak istemezler. Çünkü babalarının yeni bir ayakkabı alacak maddi gücü yoktur. Bu tabloda Mecidi, çocukların anne babalarına duydukları sevgiyi ve birbirleri ile dayanışmalarını ön plana çıkartır. “Kaçakçı”da çok kötü şartlarda çalıştırılan ve köle olarak satılan çocukların dramı fazlasıyla serttir. Ancak küçük Cafer’in kardeşini kurtarmak için pes etmeden çabalaması hikayenin ana dinamiğini oluşturur. “Serçelerin Şarkısı”nda kızına işitme cihazı almak için para biriktiren Kerim, geçirdiği kaza sonrası işe gidemez. Bu durum onu fazlasıyla üzer. Kızı ise, eski cihaza pil taktığını ve mükemmel çalıştığını söyleyerek babasını teselli eder. Aslında cihaz çalışmamaktadır ama kızın babasına duyduğu sevgi, onu bu küçük yalanı söylemeye itmiştir. Burada da yoksulluk, sevginin ortaya çıkmasını sağlayan insani bir halden ibarettir. “Hz. Muhammed Allah’ın Elçisi”nde anlatılan öykülerin pek çoğunda da aynı

tavır yer alır. Hz. Amine'nin sütünün gelmeyişi bir yoksulluktur. Sütannenin bir türlü bulunamayışı, bu yoksulluğu pekiştirir. Bebeğin açlıktan ölmesi söz konusudur. İncancını ve sükunetini koruyan Hz. Amine, sonunda en mükemmel sütanne ile karşılaştırılır.

2.2.3.6 Yetim – Öksüz Çocuklar

Devrim sonrası İran sinemasında çocuk karakterler ön plana çıkmış, bu çocuklar yetişkinlere özgü sorunlar ile yüzyüze getirilmiş ve yaşlarından beklenmeyecek şekilde verdikleri olgun tepkiler ile dikkati çekmiştir. Mecidi sinemasında da çocuk karakterler aynı şekilde kullanılmakta, çoğu örnekte ailesinden ayrı yaşamak zorunda kalmış veya öksüz / yetim olarak çizilmektedir. Çocukların başında ebeveynlerinin olmayışı, onların mağduriyetlerinin sebebi olarak sunulmaktadır. Bu da alt metinde ailenin gelecek nesillerin sağlıklı yetişmesinde ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca çocuğun koca dünyada yapayalnız kalması, sadece Batı ülkeleri tarafından değil, bazı Müslüman ülkeler tarafından da dışlanmış olan İran'ı temsil etmektedir. Yalnızlık ve korumasızlık çocukların şahsında filmlere dahil olmaktadır.

“Kaçakçı”da insan kaçakçılarının eline düşen çocuklar kimsesizdir. “Baran” filminde Afgan bir mülteci olan Rahmet, babasının geçirdiği kaza nedeniyle ailesinden ayrılarak, bilmediği bir ülkede çalışmak zorunda kalır. “Cennetin Rengi”nde Muhammed, babası tarafından dışlanır, “Bulutların Ötesinde”de Amir ve kardeşi Tara, anne babalarını kaybetmiştir. Üstelik Tara, kocası tarafından da yüz üstü bırakılmıştır. “Baba”nın başkarakteri Mehrollah babasının ölümünden sonra aileye katılan üvey baba ile çatışma halindedir. “Hz. Muhammed Allah'ın Elçisi”nde küçük Muhammed, babasını hiç görmemiş, annesinden ayrı büyümüş, onu da küçük yaşında kaybetmiştir. Öksüzlük ve yetimlik, kuşkusuz büyük bir acı, önemli bir güçlüktür. Ancak bu filmlerin kahramanları olan çocuklar, bu zorlu sınavı başarıyla verir ve ayakta kalmayı başarırlar. Üstelik bunu doğru yoldan sapmadan, masumiyetlerini yitirmeden yaparlar. Mecidi bu noktada, imanın gücünü bir kez daha vurgular. Kimsesiz bir çocuk kadar çaresiz olursa da, her zor yolun düze kavuştuğu bir an vardır.

2.2.3.7 Metaforik Olarak Görmek / Görememek

Mecidi filmlerinde görmek fiili, metaforik olarak dünyevi olan ile haşır neşir olmak, görememek ise, dünyadan uzaklaşarak Tanrı'ya yakınlaşmak anlamında kullanılmaktadır.

“*Cennetin Rengi*”nde Muhammed, görme engellidir ama ‘görebilen’ diğerlerine göre kendisini Tanrı’ya daha yakın hissetmekte, onun yaratıcı mucizesini doğada aramaktadır. “*Söğüt Ağacı*”ndaki Yusuf ise, hayatının büyük bölümünü görme yetisinden yoksun geçirmiş, kendisine bilimle örülü bir hayat inşa etmiştir. Yıllar sonra gözlerinin açılması, ona mutluluktan çok kaygı, tatminsizlik ve hatta imandan uzaklaşma getirmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MECİD MECİDİ FİMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölüm Mecid Mecidi filmlerinin ayrıntılı analizine ayrılmıştır. Filmler Andrew Sarris'in auteur kuram çerçevesinde geliştirdiği “Üç Halka” modeli temel alınarak incelenecek, filmlerde Mecidi sinemasına özgü temaların nasıl işlendiği, yönetmenin tarzını belirleyen biçimin nasıl sunulduğu ve bir bütün olarak filmin içsel anlamının ne olduğu üzerinde durulacaktır. İncelenecek filmler sırasıyla; “*Baduk / Kaçakçı*” (1992), “*Pedar / Baba*” (1996), “*Bacheha- Ye Aseman / Cennetin Çocukları*” (1997), “*Rang-e Khoda / Cennetin Rengi*” (1999), “*Baran*” (2001), “*Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı*” (2005), “*Avaz-ı Güncişkha/ Serçelerin Şarkısı*” (2008), “*Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi*” (2015) ve “*Beyond the Clouds / Bulutların Ötesi*” (2017)dir.

3.1. “Baduk / Kaçakçı”



3.1.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Ardashir Iran-Nezhad

Yapım Yılı: 1992

Ülke: İran

Dil: Farsça, Darica

Senaryo: Mecid Mecidi, Seyyed Mehdi Shojai

Görüntü Yönetmeni: Mohammad Dormanesh

Müzik: Mohammed Reza Aligholi

Oyuncular: Mohamed Rahmani, Mohammed Kasebi, Hussein Hajian

Süre: 1 saat 25 dakika

3.1.2 Filmin Konusu:

12-13 yaşlarında iki kardeş olan Cafer ve Cemile, babaları ile birlikte İran'ın Pakistan sınırına yakın kırsal bir bölgesinde yaşamaktadır. Anneleri kısa süre önce ölmüştür. Aile yoksuludur. Yaşadıkları bölgede içme suyu sıkıntısı çekilmekte olduğundan, köylüler topluca göç etmeye karar verirler. Ancak çocukların babası Haydar, vatanını bırakmak istemez ve kuyu kazarak su çıkartmaya çalışır. Köy boşaldıktan kısa bir süre sonra, kuyu çöker ve Haydar göçük altında kalır. Çocuklar babalarını kurtaramaz. Nereye gideceklerini bilmeden yola çıkar ve yürümeye başlarlar. Onları gören bir kamyonet durur ve içindeki adam onlara yardım edebileceğini söyler. Ancak bu adam, kimsesiz çocukları yasadışı işlerde çalıştıran, kızları da Suudi Arabistan'a cariye olarak gönderen bir şebeke için çalışmaktadır. Şehre geldiklerinde Cafer'i kaçakçılık yapan Abdullah'a satar, Cemile'yi de yanında götürür. Cafer çok uğraşsa da bu durumu engelleyemez. Abdullah'ın çalıştırdığı pek çok çocuk vardır. Çocuklar sınıra gidip, askerlere yakalanmadan ısmarlanan malları almakla görevlidir. Cafer, Cemile'yı kurtarmaya ant içmiştir. Birkaç kez kaçar ve izini bulmaya çalışır, başarılı olamaz. Bu arada Abdullah'ın gerçek yüzünü görür. Abdullah uyuşturucu kaçakçılığı da yapmaktadır ve durumu fark eden Yusuf adlı çocuğu öldürmüştür. Cafer sınırda tanışıp arkadaş olduğu Pakistanlı Nurettin'den, kızların başına neler geldiğini öğrenir. Pakistan'da bulunan bir Suudi okulunun müdürü kızların kaçırılması işini organize etmektedir. Cafer nihayet sınırı aşar ve Pakistan'a gider. Bu adamın izini bulur. Kızlar o sabah tekne ile ülkeden çıkarılacaktır. Cafer ve Nurettin peşlerine düşer. Cafer tekneye çıkmayı başarır. Tekne denize açılır, Nurettin bilinmezliğe doğru giden arkadaşının ardından bakar. Finalde Abdullah'ın Cemile ile konuştuğu görülür. Cemile de ağabeyini bulmaya çalışmaktadır. Abdullah küçük kıza ağabeyinin nerede olduğunu bilmediğini söyler.

3.1.3 Filmin Analizi:

“Kaçakçı” Mecid Mecidi’nin ilk uzun metrajlı filmidir. Tematik olarak daha sonra çekeceği filmlerle uyumlu olmakla birlikte, hikayesi çok daha karanlıktır. Film, şu sözler ile açılmaktadır:

“Sözde insan haklarını şiar edinmiş, hümanizm çılgınlıkları atan büyük dünya devletlerinin kendi siyasetlerini egemen kılmak uğruna uyguladığı yaptırımlar, ambargolar ve kaçakçılık şebekeleri ile işbirliği planı, maalesef küçük yaştaki çocukları da çemberine almıştır. Güçlünün zayıfı her şartta ezdiği bu düzeni hakim kılmak, çocuk ticaretini bile mubah gören bu zihniyetin yaptığı kirli çalışmalarından sadece bir tanesidir. Bu film ihanete uğramış insan haklarını, minik yavruların gözyaşlarını ve çekilen sefaleti gözler önüne sermektedir.”

Auteur yönetmenlerin ilk filmleri, özel bir önem taşır. Sanatçı, dünyaya söyleyecek bir sözü olduğu veya sinema sanatı adına yenilikçi fikirleri olduğu için bu yola çıkmıştır ve ilk filmde (belki daha sonra başka bir film yapamamak kaygısı ile) idealindeki sinemaya dair fikir ve tasarımlarını açıkça ortaya koymak ister. Sinema dilini kullanımı henüz mükemmelleşmemiştir ama niyeti çok açıkça gözlemlenebilir.

Mecidi’nin ilk filmi, bu açıdan bakıldığında, daha sonra yapacağı filmlerin bir habercisi olarak görülebilir. İşlediği temaların başında gelen yoksulluk, geri bırakılmışlık, cehalet, sınıfsal ayrımcılık, ailenin önemi, cesaret ve özgürlük arayışı bu filmin de ana fikirleri arasındadır. Başlangıçta yer alan metin, yaşanan acıların sebebini de sorgulamakta, emperyalist ülkelerin çeşitli ekonomik baskılar ile Orta Doğu’da yarattıkları sefalete işaret etmektedir. Bu metinde yer alan serzeniş, söz konusu güçlerin ikiyüzlülüğünü de ortaya koymaktadır. Sıklıkla insan haklarından, özgürlükten ve hümanizmden bahseden ama icraatları çok farklı olan bu güçler, filmin ‘kötü’leri olarak tanımlanmaktadır. Filmde kaçakçılık ile geçinmekte olan Abdullah, Settar veya Halit bile bu güçlerin maşası olmaya mecbur kalmış gibidir. Mecidi’nin sonraki filmlerinde de bu tavrı sürdürdüğü, karakterlerini iyi ve kötü olarak tanımlamadığı, kötü olarak görülebilecek kişilerin şartlara bağlı olarak yoldan çıkmış sıradan bireyler oldukları görülmektedir.

Filmin ilk sahnesinden başlayarak yoksulluk, insan hayatını zorlaştıran temel sebep olarak sunulmaktadır. Köy halkının susuzluk nedeni ile göçe zorlanması, Cafer ve Cemile’nin

dramının başlangıcı olur. Su, insanın hayatını sürdürmesinde birincil derecede önemlidir. Bir yerleşim yerine su getirmekse devletin görevidir. Bu noktada devletin, vatandaşlarına su bile getiremeyecek kadar çaresiz olduğu söylenebilir. Duruma şu şekilde bakmak da mümkündür; su sorunu olmasa, Cafer ve Cemile bu acıları asla yaşamayacaktır.

Filmde yoksulluk, sadece bu sınır köyünde değil, diğer yerleşim yerlerinde de resmedilmektedir. Diğerlerine göre zengin olduğu düşünülen Abdullah'ın dükkanı bile derme çatmadır. Dükkanda giysi, ayakkabı, sigara, şekerleme, konserve gibi çoğu Amerikan malı olan ürünler bulunmaktadır ancak bu değerli mallar üst üste yığılmış haldedir. Bodrum katında çocukların uyuduğu oda, karanlık ve küçüktür. Çocuklar sıra sıra dizilmiş yer yataklarında yatmaktadır. Sıvasız duvarlara yapıştırılmış posterler dikkat çekmektedir. Bu posterlerin çoğu Amerikan film kahramanlarına aittir. Abdullah, dükkanın üst katında kalmaktadır. Onun odası bile özensiz, tertipsizdir. Hikaye 1992 yılında geçmesine rağmen dükkanda mum ve gaz lambası bulunması yine yoksulluğa işaret etmektedir. Kaçakçıların çocukları sınıra taşıdıkları otomobiller, kamyonetler bakımsız ve eski modeldir. Çocuklar akşamları zeytin ve ekmek ile karınlarını doyurmaktadır. Çarşının gösterildiği sahnelerde de yoksulluk belirgindir. Derme çatma dükkanlar, tozlu yollar, eskimiş kıyafetler giyen insanlar dikkati çeker.

Mecidi, yoksulluğu görünür kılarken Cafer'in yardım istediği başka bir kaçakçıyı da dramatik biçimde kullanmaktadır. Gaffur adlı bu adam, Cafer'in hemşerisi ve babasının arkadaşıdır. Çocuğun düştüğü durumu görünce yardım etmek ister. Birlikte sınıra giderler. Gaffur'un malları taşımak için beslediği bir katırı vardır. Çok zayıf ve güçsüz olan bu hayvan, geri dönüş yolunda can verir. Katırının ölümü ile perişan olan Gaffur, çocuklarına nasıl ekmek götüreceğini sorarak ağlar. Legal bir iş bulamayan, kaçakçılık işi de yaşlı bir katıra bağlı olan bu aile babası, yoksulluğun en çarpıcı göstergesidir.

Mecidi'nin filminde ele aldığı ikinci önemli konu cehalettir. Abdullah'ın yanında çalışan çocukların okuma yazma bilmemesi, sınıra gerilmiş telleri çalmaya çalışırken elleri parçalanan ve tutuklanan adamın işlediği suçun farkında olmaması, mahkumların arasında değil okuma yazma, parmak basmayı bile bilmeyenlerin oluşu cehaletin göstergeleridir. Bu duruma karşılık Pakistan'da yaşamakta olan Nurettin, yatılı bir okula gideceğinden bahseder. Suudilere ait olan bu okulda ücretsiz okuyacağı gibi, kendisine harçlık da verilecektir. Cafer bunun büyük bir şans olduğunu düşünür. Ancak Nurettin bir hafta sonra okuldan kaçtığını

söyleyerek, yine sınırdaki işine döner. Cafer sebebini sorduğunda, durumun biraz karışık olduğunu, sonra anlatacağını söyler. Suudi okulunda neler olduğu seyirciye açıklanmaz. Ancak, bu okulun müdürünün kaçakçılar ile birlikte çalışıyor olduğunu bilen seyirci için Nurettin'i anlamak zor değildir. Açıklanmıyor olsa da, o okulda çocuğu rahatsız eden bir şeyler olduğu bellidir.

Sınıfsal eşitsizlik, Mecidi'nin ele aldığı bir başka temadır. Kaçakçılar, yoksul ailelerin zor durumda kalan çocuklarına veya kimsesizlere musallat olmaktadır. Abdullah'ın yanında çalışan çocukların hepsi alt sınıftan gelmektedir. Ayrıca Cafer, sınırda yakalanıp gözaltına alındığı gün, sınırdan geçmek için bir aracıya yüklü miktarda para veren zengin bir delikanlıyla da karşılaşmıştır. Delikanlı diğer tutuklulara, babasının arabası ile birine çarpıp ölümüne neden olduğunu, bir süre yurt dışında saklanmak için araçlara para verdiğini ama dolandırıldığını anlatmaktadır. Delikanlının giyim kuşamı diğerlerine göre şık ve temizdir. Zengin sınıftan olanlar, suçlarını bile para ile örtebilmektedir.

Sınıf farkı, Suudilerin İranlı ve Pakistanlı kızları kaçırması meselesinde de ele alınmaktadır. Bir suç şebekesi bunu iş haline getirdiğine göre, yapılan insan ticareti sürekli. Kaçakçılar aralarında konuşurlarken, biri "Bu kez 10 – 14 yaş arası kızlar istiyorlar" der. Diğeri ise "Bu Suudilerin de ne fantezileri varmış!" diyerek güler. İnsan kaçakçılığının suç olması bir yana, bu diyalogdan çocukların cinsel istismar maksadı ile kaçırıldığı anlaşılmaktadır. Zengin in yoksul üzerinde hak iddia ediş i bu sahnede en acı biçimi ile anlatılmıştır.

Mecidi, bu karanlık öyküye bile bazı umut pırıltıları serpiştirmektedir. Bu tavır, sonraki filmlerinde daha belirginleşecek, umudunu asla yitirmeyen yoksul ve haksızlığa uğramış insanlar onun ana karakterleri olacaktır. Kardeşine ulaşmaya çalışan Cafer'in yüzü Cemile'yi veya öldürülen arkadaşı Yusuf'u düşündükçe aydınlanır. Onların hayali küçük çocuğa güç verir. Sınırı geçmeye çalışırken gördüğü develer, içtiği sıcak çay onu mutlu eder. Kısa, anlık mutluluklar ile güç toplayan Cafer, asla pes etmez. Abdullah'ın evinde yangın çıkmasına neden olduğu ve bu sayede bodrum kattaki tüm çocukların kaçmasını sağladığı sahne de, şerden hayır doğmasına bir örnektir. Üstelik Cafer, en zor durumlarda bile başkalarını düşünmekten kendini alamayan 'iyi' bir çocuktur. Benzer şekilde, Pakistan'da esir tutulan kız çocuklarını da kurtarmaya çalışır.

Cafer'in pes etmeyişi, Mecidi sinemasında öne çıkan bir başka temayı da görünür kılmaktadır. Bu da ailenin her şart altında korunması gerektiği, aile bireylerinin ne pahasına olursa olsun birbirlerini kollamaları gerektiği düşüncesidir. Yönetmen daha sonraki filmlerinde de birbirini koruyan kardeşlere, anne – babalara yer vermiştir.

Sinematografik açıdan bakıldığında, filmin Mecidi sinemasına özgü görsel tasarımlar içerdiği gözlenmektedir. Yönetmen pek çok filminde tekrar edeceği 'Doğada tek başına kalma' temasına "Kaçakçı"da da yer vermiştir. Cafer'in babasının öldüğü su kuyusu, köyün ortasında tek başınadır. Çocukları sınıra taşıyan kamyonet, kum tepeleri ve tozlu yollar ile kaplı arazide tek başına yol alır. Kız çocuklarını Suudi Arabistan'a götüren tekne, uçsuz bucaksız denizde gözden kaybolur. Gaffur'un ölen katırı, bir toz bulutu içinde yitip gider.

Mecidi filmlerinde sıklıkla tekrarlanan görünümünden biri de 'kaotik mekanlar'dır. Kalabalık ve karmaşık ortamlarda çekilen kovalamaca sahneleri, pek çok filminde olduğu gibi "Kaçakçı"da da yer almıştır. Cafer, pazar yerinde kardeşini kaçırarak Settar zannederek başka bir adama saldırır ve adam tarafından kovalanır. Labirenti andıran sokaklar, her yere yayılmış tezgahlar, insan kalabalığı ve düzensiz trafik içinde yaşanan bu kaçma – kovalama sahnesi, çocuğun balık ağlarının gerildiği çıkmaz bir sokağa girişi ile son bulur. Benzer şekilde sınır boyu da kaotiktir. Çocukların üst üste bindirildikleri kamyonetler ile sınıra taşınması, askerlerin gelişi ile toz bulutları içinde koşarak kaçmaları, yolda denetleme olduğunu görmeleri ile birer ikişer hızla yol alan kamyonetten atlamaları, sınırın her iki tarafında toplanmış olan kaçakçıların, malları teller arasından değiş tokuş etmeleri hep bir karmaşa içinde ele alınmaktadır.

Yönetmen şiddeti görselleştirme noktasında, olayı detaylarla anlatmayı seçmektedir. Genel olarak filmlerinde yer alan cinayet, dayak, tecavüz gibi şiddet eylemleri seyirciye doğrudan gösterilmemekte, yaratıcı bir kurgu ile ima edilmektedir. "Kaçakçı"da Yusuf'un öldürülmesi, bu mantıkla çekilmiştir. Abdullah ve yardımcısının saldırısına uğrayan Yusuf bir süre dövüşür ve kaçmaya çalışır. Boynuna ipin geçirilmesi ile birlikte, detay planlar devreye girmiş, çocuğun sıkılan yumruğu, ayağı, gözleri ayrı ayrı gösterilmiş, vücudunun cansız kalışı yumruğunun çözülmesi ile anlatılmıştır.

Bir auteurün ilk filmi olarak “Kaçakçı”, daha sonraki Mecidi filmleri ile tematik ve sinematografik açılardan pek çok benzerlik barındırmakta ve diğer filmlerin analizleri için de zengin bir referans oluşturmaktadır.

3.2 “Pedar / Baba”



3.2.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Ardashir Iran-Nezhad

Yapım Yılı: 1996

Ülke: İran

Dil: Farsça

Senaryo: Mecid Mecidi, Seyed Mehdi Shojai

Görüntü Yönetmeni: Mohsen Zolnavar

Müzik: Mohammed Reza Aligholi

Oyuncular: Mohammed Kasebi, Hussein Abadani, Hassan Sedeghi, Parivash Nazarieh

Süre: 1 saat 30 dakika

SÜRE: 1.30 Dk.

3.2.2 Filmin Konusu:

Mehrullah, babasını kısa süre önce kaybetmiş 14 yaşında bir delikanlıdır. Annesi ve kız kardeşlerini geçindirebilmek için şehirde çalışmakta, bir tüccarın ayak işlerini yapmaktadır. İzin günü geldiğinde, biriktirdiği parası ile annesi ve kardeşlerine hediyeler alan Mehrullah, büyük bir sevinçle köyünün yolunu tutar. Ancak, daha evine gelmeden, en yakın arkadaşı Latif'ten annesinin bir jandarma subayı ile evlendiği haberini alır ve yıkılır. Bu evliliği kabullenemeyen Mehrullah annesine çıkışır. Kendisinin evi geçindirmek için elinden geleni yaptığını, neden evlenmeyi seçtiğini sorar. Annesinin yeni eşi onu davet etmesine rağmen içeri girmez. Babasının sağlığında oturdukları aile evi artık boştur. Mehrullah ve Latif bu evi derler, toplarlar. Mehrullah burada yaşamaya başlar. Çevreden annesinin evlendiği adamın çok iyi biri olduğunu, kardeşi hastalandığında elinden gelen her şeyi yaptığını, annesine çok iyi davrandığını duymaktadır ama yine de kabullenemez. Babasının hatırasını yaşatmak adına iyice sertleşir, intikam yeminleri eder. Bu sırada çok üzgün olan annesinin elinden bir şey gelmemekte, ilk evliliğinde çocuğu olmayan, bu yüzden boşanmak zorunda kalan, hep çocukları olmasını isteyen, aslında Mehrullah'ın eve dönmesini de heyecanla beklemekte olan yeni eş de çaresiz kalmaktadır. Mehrullah bir gece yağmurda çok ıslanır ve hastalanır. Annesi ve eşi ona evlerinde bakarlar. Ancak çocuk iyileştiğinde tekrar evden kaçar. Bu sefer yanına üvey babasının silahını da almıştır. Tüm çabaları boşa giden ve büyük bir hayal kırıklığı yaşayan üvey baba, Mehrullah ve Latif'in peşinden şehre gider ve onları bulur. Latif'i otobüs ile köye gönderir. Mehrullah'ı da motosikletine alarak yola koyulur. Köye dönüş yolculuğu, üvey baba ve oğulun birbirlerine bakışlarını değiştirecek güçlüklerle doludur. Geceleri uluyan vahşi hayvanlar, bozulan motor, kaçma teşebbüsleri ve nihayetinde çölde mahsur kalış ikilinin yaşamını değiştirir. Çölde aç ve susuz kaldıklarında üvey babanın gücü tükenir. Mehrullah ise sürünerek ulaştığı su kaynağından, tişörtünü ıslatarak taşıdığı su ile onu hayata döndürmeye çalışır. Ölümle burun buruna geliş, ikisinde de bir uyanışa neden olmuştur.

3.2.3 Filmin Analizi:

Mecid Mecidi sinemasının tüm karakteristik özelliklerini taşıyan “Baba”, yine bir çocuk karakteri odak noktasına almakta, anne – oğul ilişkisi, ataerkil toplumda aile yapısı, erkek üzerinde yoğunlaşan aileyi geçindirme baskısı, çocuk işçiliği, yoksulluk, kişilerin ön yargılarına mahkum oluşu, iletişimsizlik ve merhamet gibi temalar ile şekillenmektedir.

Mehrullah, ergen yaştadır. Babasının ölümü ile ailenin reisi konumuna yükselmiş, annesi ve kız kardeşlerini geçindirmeyi görev bilmiştir. Filmde bir bilgi verilmemiş olsa da, eğitimi bu nedenle yarım bırakmak veya gelecek hayallerinden vazgeçmek zorunda kalmış olabilir.

“Evin erkeği” olma baskısı, onu uzak bir şehirde, yaşına uygun olmayan, ağır bir işte çalışmaya mecbur kılmıştır. Kendisine biçilen role itiraz etmeyen Mehrullah, kazandığı para ile annesi ve kardeşlerine hediyeler alır, eve gururla döner. Ancak kısa süreli iktidarının, annesi ile evlenen yetişkin bir erkek tarafından sona erdirildiğini gördüğünde kendisini aşağılanmış hisseder. Annesinin yeni eşi, sadece para kazanan bir yetişkin değil, bir askerdir. Silah taşımaktadır ve toplum içinde saygın bir konumdadır. Otorite sembolleri ile donatılmış olan bu profil, Mehrullah’ın erkeklik kimliğini ciddi şekilde ezmektedir. Dolayısıyla çocuk, üvey babasının iyi niyetli yakınlaşma çabalarını görmezden gelir. Kardeşinin tedavisi için yapılan masrafı bile kendi erkekliğine hakaret olarak algılar; elindeki tüm parayı üvey babasının yüzüne fırlatarak ödeşmeye çalışır. Üvey babanın evine girmek istememesi, aksine öz babasına ait olan, terk edilmiş evi onararak, orada kalmaya başlaması da anlamlıdır. Bu hareketi ile Mehrullah babasının mirasını yaşatmaya çalışır. Bu eski ev durdukça, babasının hatırası ve ona bıraktığı “Aile reisi” mirası geçerli olacaktır. Mehrullah sadece bu mekandayken kendisini “erkek” hisseder. Kardeşlerini kaçırmaması ve eski eve getirmesi de bu yüzdendir. Annesi başka bir erkekle yaşamayı seçmiş olabilir ama babasının genlerini taşıyan kardeşleri bu eve ve babasının varisi olarak Mehrullah’a aittir. Tüm bu düşüncelerde, Doğu toplumlarında daha belirgin olarak yaşanan ataerkilliğin izleri görülmektedir.

Babasızlık, sadece Mehrullah’ın değil, en yakın arkadaşı Latif’in hayatında da önemli bir yer kaplar. Latif de ailesini kaybetmiştir. Teyzesi ve eniştesi ile yaşamakta, kendisiyle kan bağı olmayan bir erkeğin otoritesi altında ezilmektedir. Latif de şehre gitmenin, para kazanmanın, bir erkek olarak kendine tabi olabilmenin hayallerini kurar. Eniştesinin onu gücünün ötesinde çalıştırmamasından, dövmesinden ve sürekli hakaret etmesinden bezmiştir. İki çocuğun hayatında da babanın zamansız kaybedilmesi, ciddi bir travmaya işaret eder.

Anne karakteri Rubab, ataerkil toplum yapısı içinde kadının sınırlarını gerçekçi bir biçimde çizmektedir. Dört çocuk annesi olan Rubab, genç yaşta dul kalmıştır. Eşinin beklenmedik ölümü ile sarsılmış, bir süre tek başına çocuklarına bakmış, oğlunu çalışması için büyük şehre göndermiştir. Ancak bir kadın olarak Rubab’ın karşı karşıya olduğu tek sorun geçim sıkıntısı değildir. Mehrullah’ın “Ben çalışıyordum, size bakıyordum. Neden evlendin?” diye çıkışması üzerine, genç bir dul olarak ataerkil bir toplumda yaşamının ne kadar zor olduğunu açıklamaya çalışır. “Herkes arkamdan konuşuyordu. Ne yapabiliirdim?” sözlerinde çaresizliği hissedilir. Evlenmek Rubab için zorunluluktur ama yeni eşine karşı duygusuz da değildir. Tanıştıklarında “Hep bir çocuğum olsun istemiştım. Olmadı... Ama şimdi Allah bana dünya

güzeli bir eş ve tam dört güzel çocuk nasip etti” diyerek duygularını dile getiren bu adamı sevmektedir. Onun merhametine, insanlığına, tüm ailesine kol kanat genişine tutunmuştur. Mehrullah’ın annesi ve üvey babası arasındaki gönül bağını görememesi, annesinin sevmeye değil, sadece bakılmaya ihtiyaç duyacağını sanması da ataerkillik ile bağlantılı bir başka açmazdır.

Rubab, oğluna olan sevgisini, ona her akşam yemek göndererek, hastalandığında bakarak ve eve ilk gelişinde oğlunun aldığı eşarbı takarak gösterir. Çocuğun inatçı tavrı karşısında kendisini çaresiz hisseden kadının oğlunu dövmesi, eve sokmak için çekiştirmesi, hemen ardından büyük bir pişmanlık duyup “Senin canını yakanın Allah cezasını versin!” diyerek oğlunun ellerini öpmesi ne kadar karmaşık bir ruh halinde olduğunu göstermektedir. Oğlu ve yeni eşi arasında kalan Rubab, filmin sonuna dek sabrını korur. Sonuçta yaşanan çekişme iki erkek arasındadır ve geri planda kalıp dua etmekten başka yapabileceği bir şey yoktur. Yönetmen eşinin Mehrullah’ı bulmaya gittiği ve silahı çaldığı için onu polise teslim edeceğini söylediği sahneden hemen sonra Rubab’ı türbede dua edip, mum yakarken ve çaput bağlarken gösterir. Bu sahnede, iki erkek arasındaki anlaşmazlığın çözümünün duada gizli olduğu fikri yatmaktadır. Türbeler, İran kültürü içinde önemli bir yere sahiptir ve türbede dua etme sahneleri Mecidi sinemasında sıklıkla yer almaktadır.

Mecidi filmleri, dramatik yapının iyi – kötü karşıtlığı üzerine inşa edilmemesi ile dikkat çekmektedir. “Baba”da da aynı özellik görülür. Filmde “kötü” olarak nitelendirilebilecek bir karakter yoktur. Her karakterin kendi duyguları ve yaşam şartları özelinde geliştirdiği bir takım davranışlar bulunmaktadır ve finalde yaşanan uzlaşma ile insanların akıl – kalp – vicdan üçgeninde kaldıkları sürece birbirlerini mutlaka anlayacakları dile getirilmektedir. Filmin başında Mehrullah babası ile çekilmiş fotoğrafını derede kaybeder. Sembolik olarak baba ocağının sönmesi ile eşdeğer olan bu durum, finalde bu kez üvey babanın cebinden düşen aile fotoğrafının derede süzülerek Mehrullah’ın yanı başına gelmesi ile başka bir çehreye bürünür. Adeta Mehrullah’a “Kaybettiğin aileni tekrar inşa edebilirsin” diyen bu fotoğraf, gelecekteki güzel günlerin habercisidir. Çölde geçirdikleri süre içinde üvey babasına haksızlık ettiğini anlayan ve onu hayata döndürmek için büyük çaba sarf eden Mehrullah, elbet kurulan bu yeni ailede yerini alacaktır.

Mekan seçimleri bir auteur olarak Mecidi'nin genel tavrına uymaktadır. Kırsalda geçen öyküde, kerpiç evler kireçle ve mavi boyayla sıvanır. Sıvama sırasında çıplak eller kullanılır. Rubab evini ot süpürge ile temizler, yöreye özgü kilimler dokur, küçük çocuklarını geleneksel İran evlerine özgü, iç bahçede yer alan küçük havuzda yıkar. Yoksul köy, buğday tarlaları ile çevrelenir. Mecidi ailenin yaşadığı köyü, çöl ortasında bir vaha gibi resmetmektedir. Nitekim, Mehrullah ve üvey babası şehirden dönüş yolunda çölde mahsur kalırlar. Aralarındaki sorunların yaşama tutunma savaşı içinde kendiliğinden çözüldüğü bu yolculuk için çöl, son derece isabetli bir seçimdir. Susuz kalmak ve enerjisini yitirmek, sevgisiz kalmak ve yaşam sevincini yitirmekle bağlantılı olarak düşünülebilir. Bir noktada yürüyecek takati kalmayan üvey baba, yolculuğun başından beri kaçmaması için kelepçe taktığı Mehrullah'ın ellerini çözer. Bu özgür bırakış, diğer taraftan kendi yaşamından vazgeçişini ifade etmektedir. Üvey babanın tavrı karşısında hatasını anlayan Mehrullah, onu taşımak için tüm gücünü kullanır. Bu noktada, çölün ortasında beliren vaha, tam anlamıyla bir mucizedir. Karşılıklı fedakarlık, anlayış ve merhamet, yaşamı yeniden canlandırmıştır.

Mecidi, merhamet temasını tüm filmlerinde işlemektedir. Üvey babanın Mehrullah'a ve kardeşlerine karşı merhamet duyması, Rubab'ın oğlunu dövdükten sonra pişman olup ona sarılması, Mehrullah'ın ölmek üzere olan üvey babasını hayata döndürmeye çalışması aynı tema altında incelenebilir. Mecidi'yi auteur yönetmen yapan irfan sinemasının gereği, her insanın İslam fitratı üzerine doğmuş olduğu ve bunu er ya da geç idrak edeceği fikridir.

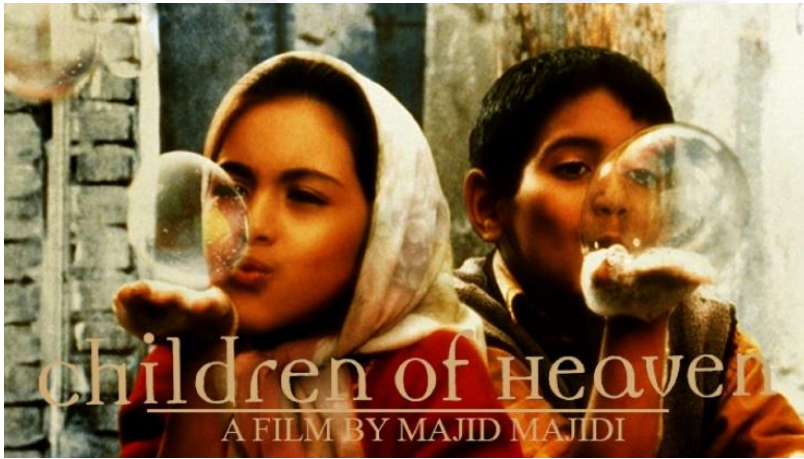
“Baba” sinematografik olarak da Mecidi sinemasının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Yönetmen tüm filmlerinde insanın uçsuz bucaksız doğada tek başına kalışını uzak çekimler, kameranın vinç üzerinde yükseldiği plonje planlar veya drone çekimleri ile görselleştirmektedir. İfade edilen yalnızlık hali, hem kişilerin kendi içlerine dönmeleri için bir vesiledir, hem de özgür olmanın kendi sorumluluğunu taşımak olduğunu ortaya koyar.

Sadece insanlar değil, önemli mekanlar da kalabalıktan soyutlanmış, yalnızlaşmış olarak gösterilirler. Üvey babanın evi köyün dışında konumlanmıştır. Mehrullah'ın babasının kabri, neredeyse bir hiçliğin ortasında yer alır. Üvey baba, Rubab ile evlendikleri günün mutluluğunu hayal ederken, büyük bir arazinin orta yerinde, kamyonetle daireler çizdiklerini düşünür. Mehrullah ve Latif'i aramaya giden üvey baba, kuş uçmaz, kervan geçmez yollarda motosikleti ile tek başınadır. Deniz kıyısındaki şehre gelen iki çocuk, kimselerin olmadığı

sahilde özgürce koşarlar, suya batıp çıkarlar. Nihayetinde eve geri dönüş yolunda baba – oğul uzayıp giden yollar, dağlar, taşlık vadiler ve çöllerde yapayalnızdır.

Babanın ölümü ile sarsılan bir ailenin, sevgi, sabır ve merhamet ile tekrar bir araya gelişini anlatan film, hem tematik, hem de sinematografik açıdan Mecidi sinemasının bütün özelliklerini taşımaktadır.

3.3 “Bacheha- Ye Aseman / Cennetin Çocukları”



3.3.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Mohammed Esfandiyari, Amir Esfandiyari

Yapım Yılı: 1997

Ülke: İran

Dil: Farsça

Senaryo: Mecid Mecidi

Görüntü Yönetmeni: Parviz Malekzaade

Müzik: Kayvan Jahanshahi

Oyuncular: Amir Farrofh, Bahare Seddiqi, Fereshte Sarabandi, Rıza Naci, Dariush Mokhtari, Nafise Jafar-Mohammadi, Mohammed-Hasan Hosseinian, Mohammed-Hossein Shahidi, Ali Rıza Kazem Asqarpoor

Süre: 1 saat 27 dakika

3.3.2 Filmin Konusu:

Ali, on yaşlarında bir çocuktur. Kendisinden iki yaş küçük kız kardeşi Zehra'nın ayakkabılarını tamir ettirir. Çarşıdan ekmek ve patates alır. Manava girerken ayakkabıların olduğu poşeti dükkanın dışındaki tezgaha bırakmıştır. Çıktığında ayakkabıları yerine bulamaz. Yoldan geçen bir eskici, fazla kutular ve poşetler ile birlikte ayakkabıları da almıştır. Ali arasa da ayakkabıları bulamaz. Zehra'nın başka bir ayakkabısı yoktur ve ertesi gün okula gitmesi gerekmektedir. İki çocuk anne – babalarına durumu açıklayamazlar. Aile yoksuldur. Kiraladıkları tek bir odada yaşamaktadırlar. Annelerinin sağlığı bozuktur ve yeni doğan kardeşlerine güçlüklerle bakmaktadır. Ali ve Zehra, Ali'nin ayakkabılarını paylaşmaya karar verirler. Zehra sabahçı, Ali ise öğlencidir. Zehra her gün okuldan koşarak çıkar ve ağabeyine ayakkabıları verir. Ali de yine koşarak okula yetişmeye çalışır. Çoğu kez okula geç kalır ve azar işitir. Zehra bir gün okulda kendisine ait eski ayakkabıları başka bir kızın giydiğini görür. Onu takip eder ve evini öğrenir. İki kardeş, ayakkabıları geri almak umuduyla Roya adındaki bu kızın evine giderler. Ancak kız kapıdan sokak satıcılığı yapan görme engelli babası ile çıkınca, bu ailenin kendilerinden daha zor durumda olduğunu düşünerek, ayakkabıların peşini bırakırlar. Ali, Tahran genelinde bir koşu yarışması yapılacağını öğrenir. Yarışta üçüncü gelen çocuk, bir çift spor ayakkabı kazanacaktır. Niyeti üçüncü olmak, verilen ayakkabıları değiştirip, Zehra'ya yeni bir çift ayakkabı almaktır. Kıran kırana geçen yarışta Ali birinci gelir. İsteddiği sonuç bu değildir ve hayal kırıklığı içinde eve geri döner. Ancak bu esnada, babalarının bisikletinin arkasına birkaç paket yerleştirdiği, aralarında kırmızı bir çift kız çocuk ayakkabısı olduğu görülür. Bütün yaşananlardan habersiz olan baba, Zehra'ya yeni ayakkabılar almıştır.

3.3.3 Filmin Analizi:

“*Cennetin Çocukları*”, iki kardeşin naif öyküsü üzerinden, yoksulluk, merhamet ve azim temalarını işlemekte, aile bağlarının ve şükürün önemine vurgu yapmaktadır. Film, pek çok eleştirmen tarafından İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli filmlerinden Vittorio de Sica imzalı, 1948 yapımı “*Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları*” ile kıyaslanmıştır. Film eleştirmeni Roger Ebert “*Cennetin Çocukları*”nı incelediği yazısında, filmin çocuklar için neredeyse kusursuz bir seçim olduğunu, zira iyi niyetli bir saflıkla çekilmiş bu filmin birçok

benzeri Amerikan çocuk filminde olduğu gibi ukalaca akıl vermeler, gizli alaycılık ve iğneleyici temalar içermediğini belirtmiştir.¹⁸⁵

Yoksulluk, filmin tamamına yayılan en önemli konudur. Beş kişilik bir ailenin, bir evin sadece bir odasında ikamet etmeleri, küçük tüp üzerinde yemek pişirmeleri, çamaşır ve bulaşık yıkamak için ortak alan olan bahçeyi kullanmaları, kirayı ödemekte zorlanmaları, evde şeker bulunmayışı, Ali'nin patates almak için girdiği manavda, kenara ayrılmış küçük patateslere yönlendirilmesi, eski ayakkabıların onarılarak giyilmesi, annenin yeleğini bir çengelli iğne ile tutturması, babanın bahçıvanlık işi için gerekli malzemeyi bir arkadaşından ödünç alması yoksulluğun ayrıntılarını oluşturmaktadır. Çocuklar bölgelerinde bulunan devlet okuluna gitmektedir. Tahran'ın güneyinde yer alan bu semtte genellikle dar gelirlili aileler yaşamaktadır. Ancak çocukların yaşam standartları bu bölge içinde bile düşüktür.

Zehra'nın ayakkabılarının kaybolması, filmin ana düğümünü oluşturmaktadır. Ortaya çıkan birincil sorun okula nasıl gidileceğidir. İkinci sorun ise, durumu anne babalarına açıklama güçlüğüdür. Çocukları bu açıklamayı yapmaktan alıkoyan şey cezalandırılma korkusu değildir. Annelerinin hasta olmasına rağmen bütün gün ev işlerini yapması ve bebeğe bakması onları üzer. Babaları ise camide çay dağıtmak, küçük bahçıvanlık işleri yapmak gibi az gelir getiren işlerde çalışıp evi zar zor geçindirmektedir. Yeni bir ayakkabı almak aileyi zora sokacak, anne babalarını üzecektir. Çocuklar bu nedenle kendi aralarında bir hal çaresi bulmaya çalışırlar. Evleri tek odadan ibaret olduğu için, anne babalarına duyurmadan ayakkabılar ile ilgili konuşmaları imkansızdır. Onlar da ödev yaptıkları sırada, konuyu yazışarak tartışırlar.

Yoksulluğun aile bireylerinin yaşamına etkisi tamamen maddi düzlemedir. Ayakkabının yokluğu bir sorundur ancak Mecidi bu sorunu seyircinin acıma duygusunu harekete geçirecek şekilde sunmaz. Aksine, bu yokluk çocukların anne babalarına duydukları sevgiyi yücelten, iki kardeş arasındaki bağı güçlendiren sıradan bir durumdur. Hatta Zehra'nın ayağına büyük gelen ayakkabının su kanalına düşmesi, Ali'nin okula ıslak ayakkabılar ile gitmek zorunda kalması, beden eğitimi dersinde spor ayakkabı giymenin ne kadar önemli olduğunu anlatan

¹⁸⁵ MONİREH Nafeie. (2012). Devrim Sonrası İran Sineması'nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları. Doktora Tezi. Hazırladığı yer: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.79

öğretmenine gülümseyerek bakan ve ağabeyinin spor ayakkabılarını göstermeye çalışan Zehra'nın masumiyeti seyirciyi gülümseten detaylar olarak dikkat çeker.

Mecidi her filminde olduğu gibi, “*Cennetin Çocukları*”nda da şükretmenin ve yardımlaşmanın önemini vurgulamıştır. Aile bireyleri yoksulluktan şikayet etmezler. Kendilerine göre basit hayalleri vardır. Baba, bahçıvanlık işini sürdürebilirse çocuklara yeni giysiler, ayakkabılar alacağından bahseder. Anne, bir komşusunun gönderdiği çorbanın bir kısmını yaşlı bir çift olan diğer komşularına verir. Yas günü için şeker kırmakta olan baba, Zehra'nın getirdiği çayı içerken, kızından biraz şeker getirmesini ister. Küçük kız “Baba önünde bir sürü şeker var ya!” deyince, bu şekerin Cami'ye ait olduğu cevabını alır. Zehra, ayakkabılarını başka bir kızın ayağında gördüğünde hemen harekete geçmez. Önce kızın evini ve ailesini görmek, durumu anlamak ister. Benzer şekilde, Zehra'nın düşürdüğü tükenmez kalem yerde bulan Roya, altın gibi parlayan bu güzel kalem kendine saklamak yerine, Zehra'ya geri verir. Harama el uzatmayan, muhtaç komşularını gözetken, birbirine sevgi ile yaklaşan, düşünmeden hareket etmekten kaçınan bu insanlar güzel ahlaka bağlılıkları ile dikkat çekmektedir.

Ali'nin ayakkabı kazanabilmek için yarışa katılması ve üçüncülüğü hedeflemesi, filmin güzel ahlaka vurgu yapan bir başka motiftir. Ali, ayakkabıların kaybolduğunu kimseye söylememiş, kimseden yardım istememiştir. Yarışmaya katılarak emek verecek ve ayakkabıları kelimenin tam anlamıyla alın teri ile kazanacaktır. Yarışta birinci geldiğinde hayal kırıklığına uğrar. Birinci gelen çocuk bir spor kampında eğitim almaya hak kazanmıştır. Kuşkusuz bir çift ayakkabıdan daha fazla maddi değer taşıyan bu armağan Ali'yi mutlu etmez. Onun gözü en tepede değildir; sadece ihtiyacı olanı talep etmektedir.

Mecidi'nin, insanın “iyi” yaratıldığına, kötülük olarak adlandırdığımız davranışların “yoldan sapma” olarak nitelendirilmesi gerektiğine dair düşüncesi, bu filmde de belirgindir. Film, tüm Mecidi filmlerinde olduğu gibi iyi – kötü karşıtlığı üzerine kurulmamıştır. Israrla kirasını isteyen ev sahibi veya Ali'ye ceza veren müdür yardımcısı sert ve tavizsiz karakterler olarak görülebilir ama onlar bile “kötü” olmaktan çok uzaktır.

Öykünün ana konusu olan “kayıp ayakkabı”, pek çok aşamada, farklı şekillerde kullanılmış, yer yer metaforik anlamlara bürünmüştür. Ailenin televizyonda izlediği ortopedik ayakkabı reklamı, Roya'nın babasının ayakkabı dükkanında alış veriş yapması, Zehra'nın okul dönüşü

ayakkabıcı vitrinine bakışı, Ali'nin cami kapısında ayakkabıları dizmesi, öğretmenin spor ayakkabının gerekliliğini anlatması, seyircinin dikkatini sürekli bu malzeme üzerinde tutar. Ayakkabı, sadece bir eşya değildir. İngilizcede “Walking in my shoes/Benim ayakkabılarımla yürü” deyiminin, hemen her kültürde karşılığı vardır ve “Kendini benim yerime koy” anlamına gelmektedir. Ayrıca, kendi kendine yetmek manasında kullanılan “Kendi ayaklarının üzerinde durmak”, mantıklı ve doğru davranan kişiler için söylenen “Ayağı yere basmak” gibi deyimler de ayakkabının simgesel anlamını kavramamıza yardımcı olabilir.

Final sahnesinde, yarış sırasında parçalanmış ayakkabılarını güçlükle çıkartan ve su toplamış ayaklarını havuza sokan Ali, emeğinin boşa gittiğini düşünmektedir. Ancak ayaklarına toplanan kırmızı balıklar, bir mucizeye işaret eder. Babası alışverişten dönmektedir ve bisikletindeki öteberinin arasında bir çift kırmızı ayakkabının olduğu görülür. Bu sahne ile yönetmen, iyi bir amaç uğruna verilen emeğin boşa gitmeyeceğinin altını çizmektedir. Ali, kardeşinin mağduriyetini gidermek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Ve tüm bunlardan haberi olmayan babası, kendiliğinden Zehra'ya bir çift ayakkabı almıştır. Umudu asla yitirmemek gerektiğini anlatan Mecidi, her an beklenmedik bir mucizenin yaşanabileceğini, sade ve etkili bir dille vurgulamaktadır.

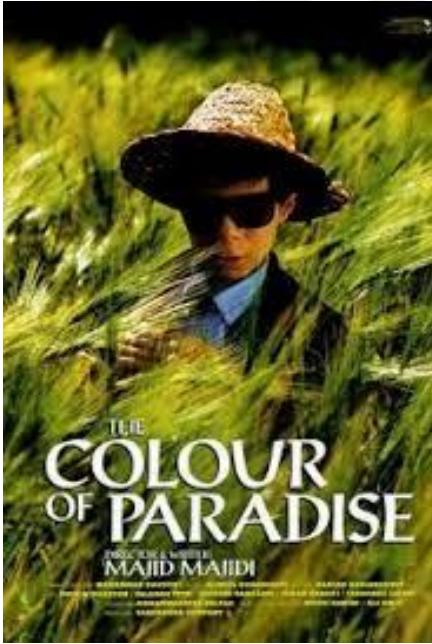
Film, sinematografik anlamda da yönetmenin alışıldık tavrına uygundur. Zehra'nın okulda diğer çocukların ayakkabılarına bakışı öznel kamera ile çekilmiş, yarış sahnesinde sıklıkla yavaşlatılmış çekimler ve üst açılar kullanılmış, Zehra'nın okuldan eve koşuşu, Ali'nin yarış görüntülerine paralel bağlanarak, çocuğun bu yarış kardeşi için kazanmaya çalışması vurgulanmıştır. Sık sık su kanalları ile kesilen dar sokaklar, taş evler, iç avlularda konumlanmış süs havuzları, bu havuzları dolduran kırmızı balıklar, derme çatma dükkanlar, dükkanlarının önünde dinlenen esnaf, dolup taşan ibadethaneler ve türbeler filmin yerel atmosferini desteklemektedir.

Tahran'ın kuzeyinde, zengin bir muhitte bahçıvanlık işi aramaya giden Ali ve babasının gördüğü dünya ise bambaşkadır. Yüksek duvarlar ve kilitli kapılarla birbirinden ayrılmış lüks evlerde yaşayanlar, mahalle atmosferinden uzaktır. Yoksul muhitte bahçe kapıları kilitlenmemekte, insanlar iç içe yaşamaktadır ama zengin muhitte bariz bir izole edilmişlik, bir yalnızlık hakimdir. Baba – oğul pek çok evin kapısını çalarlar ama her birinden elleri boş dönerler. Ev sahipleri kapıya gelme zahmetine bile katlanmamakta, diafona konuşmakla yetinmektedir. Sadece bir evin kapısı açılır. Evde dedesi ile yalnız olan ve oynayacak arkadaşı

olmayan küçük bir çocuk, Ali'yi içeri davet eder. Bahçesinde salıncağı ve tahterevallisi, odasında çeşit çeşit oyuncakları olan bu çocuk, paranın satın alabileceği her şeye sahip görünmektedir. Ancak hissettiği yalnızlık, maddi şeyler ile giderilemez. Mecidi bu çocuğun şahsında, zenginliğini korumak adına birbirinden uzaklaşan insanların ne kadar büyük bir kayıp içinde olduklarının altını çizmiştir.

“Cennetin Çocukları”, 1999 Akademi Ödülleri’nde En İyi Yabancı Film Oscar’ına aday gösterilmiştir ve bu kategoride İran adına yarışan ilk film olma özelliğine sahiptir.

3.4 “Rang-e Khoda / Cennetin Rengi”



3.4.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Mehdi Karimi

Yapım Yılı: 1999

Ülke: İran

Dil: Farsça

Senaryo: Mecid Mecidi

Görüntü Yönetmeni: Mohammed Davudi

Müzik: Alireza Kohandairy

Oyuncular: Hossein Mahjoub, Mohsen Ramezani, Salameh Feyzi, Morteza Fatemi, Mohamed Rahmani, Farahnaz Safari, Elham Sharifi

Süre: 1 saat 27 dakika

3.4.2 Filmin Konusu:

Muhammed doğuştan görme engelli olan 10 yaşlarında bir çocuktur. Ailesi bir dağ köyünde yaşamakta, o ise şehirdeki Görme Engelliler Okulunda yatılı olarak eğitim görmektedir. İki kız kardeşi olan Muhammed'in annesi ölmüştür. Babası ve bilge bir kadın olan babaannesi tarafından büyütülmüştür. Çok zeki ve çalışkan bir çocuk olan Muhammed'in en önemli özelliği, doğaya duyduğu hayranlıktır. Hayvanların, bitkilerin, rüzgarın, ağaçların birbirleri ile konuştuğunu düşünür, sürekli doğaya kulak kesilir ve onun dilini anlamaya çalışır. Doğayı anladığında, Allah'ı da anlayabileceğini düşünmektedir.

Okullar tatil olduğunda bütün çocuklar evlerine döner ama babası Muhammed'i almaya gelmez. Bir gün boyunca, tek başına kaldığı yatakhane babasını bekleyen çocuk, bir şeylerin ters gittiğini hisseder. Nitekim babası, tekrar evlenmeye karar vermiştir ve artık Muhammed'e bakamayacaktır. Onu okulda bırakmak ister ama okul yönetimi sert bir dille bu talebi geri çevirir. Mecburen oğlunu alıp köye dönen baba, onu okuldan almaya ve uzak bir köyde yaşayan, gözleri görmeyen bir marangozun yanına çırak olarak vermeye karar verir. Muhammed bütün bunlardan habersiz, sevinçle evine döner. Babaannesi ve kardeşleri ile vakit geçirir, doğayı dinler, kuşların dilini çözmeye çalışır. Okula dönmeyi uman Muhammed, babası tarafından zorla marangozhaneye bırakılır. Önce çok üzülür ama kısa sürede onu çok iyi anlayan ustasına alışır. Torununun gidişi ile çok üzülen ve oğluna söz geçiremeyen büyükanne ölünce, babanın evlilik hayalleri de suya düşer. Evlenmek istediği kızın ailesi, düğün arifesinde yaşanan bu ani ölümün uğursuzluk getireceğine inanmış ve nişanı bozmuştur. Başına tüm bunların Muhammed'i bıraktığı için geldiğini düşünen baba, gidip onu alır. Eve dönüş yolunda, baba - oğulun geçmekte olduğu köprü yıkılır ve Muhammed akıntıda sürüklenmeye başlar. İlk anda dona kalan baba, ani bir kararla suya atlar. Oğlunun peşinden sürüklenir. Onu kurtarmaya çalışır ama kendisi de akıntıya kapılmıştır. Finalde baygın halde sahile yatmakta olan baba uyanır ve uzakta hareketsiz yatan oğlunu görür. Ağlayarak ona sarılır. Nihayet oğlunun kıymetini anlamıştır. Son karede kamera Muhammed'in eline yaklaşır. El bir anda aydınlanır ve çocuk kuş seslerine parmaklarını oynatarak eşlik eder.

(Final farklı analizciler tarafından farklı biçimlerde yorumlanmaktadır. Çocuğun hayata döndüğünü düşünenler olduğu gibi, öldüğünü ve cennete kavuştuğunu düşünenler de bulunmaktadır. Bu analizde Muhammed'in öldüğü varsayılacaktır.)

3.4.3 Filmin Analizi:

Mecidi sinemasının en yetkin örneklerinden biri olan “Cennetin Rengi”, “Allah'ın Rengi” adıyla da bilinmektedir. Görme engelli bir çocuğun, doğanın sırrına vakıf olarak Allah'a ulaşma çabasının anlatıldığı filmde, insan ilişkileri kadar, insanları çevreleyen doğanın gizemi de ele alınmaktadır.

Film, karanlık ile başlar. Kısa bir müzik çalmakta, öğretmen “Bu kaset kime ait?” diye sorduğunda bir çocuk kaseti sahiplenmektedir. Her kasette farklı bir müzik türü kulaklara çalınır. En son kasette ise yaşlı bir kadının Muhammed adlı bir çocuğa ninni söylediği duyulur. Yine bir çocuk sesi heyecanla “Bu benim kasetim!” der. Görüntü aydınlanır ve öğretmenin kaseti çıkartıp, Muhammed'e verdiği görülür. Öğretmen çocuklara eşyalarına sahip çıkmaları gerektiğini söyler.

Açılış sahnesi, filmi basitçe özetlemektedir. Muhammed ve arkadaşları, görme engelliler okulundadır ve çevrelerini tanıyabilmek için seslerden ve dokunuşlardan faydalanmaktadırlar. Bazı nesnelere birbirlerine tıpa tıp benzemekte (kasetler gibi) dolayısıyla kolayca karışabilmektedir. Ama kasetlerin içine bakıldığında, yani daha ayrıksı özellikleri olan sesler dinlendiğinde, dışarıdan aynı zannedilen şeylerin, aslında birbirlerinden çok farklı oldukları ortaya çıkar. Film de temelde insanların, kuşların, ağaçların, balıkların dışarıdan benzer görünseler de, içsel olarak çok kendilerine özgü olduklarını anlatır. Bu durum, yaratılışın mucizesidir. İnsan klişelere hapsedildiğinde dünyayı da, Allah'ı da anlayamaz. Daha derinlere bakmak, gönül gözü ile görmek gerekir.

Karanlığın kullanılışı, seyircinin göremeyen birinin yaşamına tanıklık edeceğini daha ilk sahneden bildirir. Ayrıca Muhammed ve büyükannesi arasındaki güçlü sevgi bağı da bu sahnede ortaya konmaktadır.

Muhammed, akıllı ve mutlu bir çocuktur ama görememek ona üzüntü vermektedir. Ona her zaman mesafeli yaklaşan babasının sevgisinden bir türlü emin olamaz ve bu durumu

göremeyişi ile ilişkilendirir. Babasına yük olduğunu hisseder. Öğretmenine bu durumu anlatmış, Allah'ın onu sevmediği için mi bu kusuru verdiğini sorgulamıştır. Öğretmeni ise tam aksine, Allah'ın onu sevdiğini, zaten ilahi gücü anlamak için gözlere ihtiyaç olmadığını, dokunduğu her şeyde, işittiği her seste, doğanın düzenini her kavrayışında Allah'a yaklaşacağını izah etmiştir. O günden sonra Muhammed için doğayı tanımak, Allah'a ulaşmanın bir yolu haline gelir. Çevresine kulak kesilen çocuk, kuşların ötüşlerini kodlamaya, söylediklerini anlamaya çalışır. Okul bahçesinde yuvadan düşen kuşun sesini sadece o işitir. Kuşa yaklaşan kediyi hemen fark edip kovalar. Yavru kuşu yuvaya geri koyabilmek için güçlkle ağaca tırmanır. Serçeler, şahinler, ağaçkakanlar diğer insanlara göre sadece “ötmektedir” ama Muhammed her türün kendine göre bir lisanı olduğunu bilir ve bunu çözmeye çalışır. Ellerini gezdirdiği başakların yumuşaklığında, deredeki taşların dizilişinde, otobüsten sarkıttığı eline çarpan rüzgarda, siste, yağmurda, güneşin sıcaklığında bambaşka lisanlar vardır. Muhammed, tüm yaratılmışlarda Yaradan'ın sırrını aramaktadır. Mecidi bu noktada, tasavvuf felsefesinden yararlanmakta, “vahdet-i vücut” fikrini benimsemektedir. Bu inanişaya göre bütün mevcudat, mutlak varlığın sahibi, Zat-ı Ahadiyet'in isim ve sıfatlarını taşır.

Mecidi, diğer filmlerinin aksine, bu kez çöllerden, taşlı yollardan, çorak dağlardan farklı, yemyeşil bir doğa tasviri yapmayı seçmiştir. Bu kez filmin geçtiği coğrafya, derin ormanlar, çağlayarak akan nehirler, yemyeşil tarlalar, bin bir renkte çiçeklerin açtığı çayırlar ve uçsuz bucaksız bir deniz ile çevrelenmektedir. Muhammed tüm bu güzellikleri görememekte ama doğa ile görebilenlerden kat be kat fazla iletişim kurmaktadır.

Film, tüm Mecidi filmlerinde olduğu gibi iyi – kötü karşıtlığına yaslanmaz. Muhammed ve onu her anlamda destekleyen büyükannesi şüphesiz iyi insanlardır. Ama çocuğu evden uzaklaştırmaya çalışan baba da kötü bir karakter olarak tanımlanmamıştır. Eşini genç yaşta kaybeden, üç çocukla bir başına kalan Rahmani, çocukluğunu da güçlükler içinde geçirmiş, babasını henüz bebekken kaybetmiş, eğitim görememiş, bildi bileli ekmek peşinde çalışmıştır. Annesine içine döktüğü sahnede “Şu halime bak anne! Ben de insanım... Allah bu derdi bana niye verdi? Ben hasta olsam, ölsem bu çocuğa kim bakacak?” der. Baba dışarıdan bencil ve sevgisiz görünebilir ama asıl derdi Muhammed için yeterli bir baba olmadığı, olamayacağı fikridir. İçten içe oğluna değil, kendi yetersizliğine kızar. Odun kömürü üretiminde çalışan baba, bir kez Muhammed'i de iş yerine götürür. Çocuğun ormanın içlerine doğru yürüdüğünü görür ama tepki vermez. İşçilerden biri Muhammed'in bir yardan aşağı düşmesini son anda engeller. Bu sahnede babanın Muhammed'in bir kazaya kurban gitmesini kurtuluş olarak

gördüğü anlaşılır. Madem bu derdi ona Allah vermiştir, belki de Muhammed'i geri aldığında sorunlar da ortadan kalkacaktır. Ancak son sahnede, oğlunun akıntıda sürüklendiğini gördüğünde seyirci kalamaz, peşinden atlar. Oğlunun cansız bedenine sarıldığında gözyaşlarına boğulur. Belki de oğlunu gerçekten kaybetmiş olmak, ilk defa içindeki sevgiyi fark etmesine neden olmuştur.

Rahmani genel olarak yaşama kaşı güvensiz, hatta korkak bir karakter olarak çizilmektedir. Muhammed, kardeşleri ve büyükanne doğaya karşı büyük sevgi beslerler. Rahmani ise duyduğu ani kuş seslerinden, uluyan bir kurttan, ormanda çatırdayan bir daldan bile ürker. İçinde yaşadığı coğrafya ona göre güvenilmezdir ve tehlikelerle doludur. Kendini doğaya ait hissetmez. Hatta ormanda gördüğü ters dönmüş kaplumbağayı bile çevirmez. Bu durum, filmin doğa ve Allah arasında kurduğu bağ düşünülürse Rahmani'nin inancının da sağlam olmadığı anlamına gelebilir.

Rahmani'nin evlenmek istemesi, başlık parası biriktirmesi, kızın ailesine pahalı hediyelerle dolu bir bohça götürmesi, daha birkaç gün önce oğluna bakacak gücü olmadığını söyleyerek, okulda bırakmaya kalkışması düşünüldüğünde seyirciyi rahatsız eden bir durumdur. Ancak Mecidi bu durumu bile “kötülük” olarak sunmaz. Rahmani sadece yolunu kaybetmiştir. Mutluluğu sadece bir eşte bulabileceği fikrine saplanmıştır. Çocukları ve annesinin sevgisi ile yetinememiş, nihayetinde evlilik düşlerine de veda etmiştir. Yönetmen Rahmani'yi sık sık yansıma olarak gösterir. Halıcı dükkanının vitrininde, suda, kırık aynada kendisine bakması, özüne yabancılaştığı şeklinde yorumlanabilir.

Muhammed'in “Aziz” diye seslendiği büyükannesi ise bilge bir kadındır. İleri yaşına rağmen tarlalarda, bahçelerde çalışmakta, hayvanları beslemektedir. Torunlarına sevgiyle yaklaşır. Kardeşleri okula gittiğinde yalnız kalan Muhammed'in köy okulunda misafir öğrenci olabilmesini sağlar. Muhammed'e, insanın önündeki tek engelin cehalet olduğunu, eğer okursa kendisine uygun iyi bir mesleği olabileceğini söyler. Çocuğun marangozun yanına verilmesine karşı çıkar. Rahmani'yi engelleyemediği noktada da evi terk eder. Sağanak yağmurun altında yürüyerek evden uzaklaşan büyükannenin, dere yatağından dışarı atlamış balıkları suya geri attığı görülür. O da Muhammed gibi doğaya karşı duyarlıdır. Büyükanne, torununun acısını hissederek ölür. Ölürken gülümsediği, yüzünde bir aydınlanma olduğu, adeta cennetten süzülen nurun yüzüne yansıdığı görülür. Vefat sahnesinde, büyükanne ve Muhammed arasındaki bağ iyice belirginleştirilmiştir. Yönetmenin parlak ışık, sis ve kuş

seslerini kullanarak, birbirini çok seven bu iki insanın görüntülerini bir araya getirdiği sahne, ayrılığın geçici olduğu, ikisinin bir gün cennette buluşacağı hissini yaratır. Benzer bir ışık oyunu, final sahnesinde de kullanılmış, Muhammed'in eli aynı nur ile aydınlatılmış, cennetin kapısından süzülen bu ışık perdeyi doldurmuştur.

Mecidi, filmin genelinde Allah ve kulları arasındaki görünmeyen ama imanlı insanların hissedebildiği bağa vurgu yapmakta, Allah'ın gölgesine sığınanlar ile ondan uzaklaşanları karşı karşıya getirmektedir. Rahmani, başına gelen her kötü şey için Allah'a isyan eder. O isyan ettikçe, olaylar daha da kötüye gider. Muhammed ise zor yaşamına rağmen mutludur. Bütün isteği Allah'a ulaşmaktır. Rahmani sürekli "Ben ölsem bu çocuğa ne olacak?" diye sorarken, Muhammed'in de bir kul olduğunu, elbet onun da Yaradan tarafından korunduğunu unutmaktadır. Rahmani'nin güvensizliği, annesini, nişanlısını ve nihayetinde oğlunu kaybetmesine neden olur.

Her filminde İran kültürüne has imgeleri başarıyla kullanan Mecid Mecidi, "Cennetin Rengi"nde de aynı tavrı sergilemektedir. Rengarenk çiçeklerin kaynatılması ile elde edilen boyalar, tezgahlarda dokunan halılar, kireçle sıvanan kerpiç evler, türbe ziyaretlerinde yakılan mumlar, tütsüler, marangozhanede yapılan kuş heykelcikleri atmosferi tamamlamak için başarıyla kullanılmıştır.

3.5 "Baran"



3.5.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Mecid Mecidi, Fouad Nahas

Yapım Yılı: 2001

Ülke: İran

Dil: Farsça

Senaryo: Mecid Mecidi

Görüntü Yönetmeni:

Müzik: Ahmad Pejman

Oyuncular: Hossein Abedini, Zahra Bahrami, Mohammad Amir Najj, Abbas Rahimi, Gholam Ali Bakhshi

Süre: 1 saat 31 dakika

3.5.2 Filmin Konusu:

Latif, bir inşaat alanında çaycılık yapmaktan olan 17 – 18 yaşlarında bir delikanlıdır. Bu işe babasının arkadaşı olan şantiye şefi Memar sayesinde girmiştir. Çalışmayı pek sevmeyen, çaycılık işini biraz savsaklayarak yapan Latif, heyecanlı, kavgacı ve alaycı bir mizaca sahiptir. İnşaatın İranlı, Türkmen ve Afgan işçiler birarada çalışmaktadır. İnşaatın sahibi Afgan mültecilerin çalıştırılması için gerekli olan izni almamıştır. Dolayısıyla kaçak çalışan bu işçiler, sürekli müfettişlerden saklanmak zorundadır. Latif, Afgan işçilerden hoşlanmaz. Onların İran için bir yük olduklarını düşünür. Bir gün, Afgan işçilerden biri dördüncü kattan düşerek yaralanır. Ertesi gün, onun yerine çalışma üzere ergen yaştaki oğlu Rahmet inşaatına gelir ve babasının arkadaşının tavsiyesi ile çalışmaya başlar. Çocuk hayli çelimsiz ve güçsüzdür. Üstelik hiç konuşmamaktadır. Duruma üzülen Memar, çayhaneyi çekip çevirmekte pek başarılı olmayan Latif ile Rahmet'in yerini değiştirir. Rahmet çayhaneyi temizler, düzenler, leziz çaylar demler, boş zamanlarında kuşları besler. Latif ise bu değişimden dolayı eskisinden daha da öfkeli hale gelmiştir. Bir Afgan, onun işini çalmıştır! Rahmet'in çayhanede yalnız olduğu bir anı kollar ve içeri girer. Ancak, gördüğü manzara karşısında donakalır. İç odadan şarkı söyleyen bir kızın sesi gelmektedir ve kız uzun saçlarını muşabma kaplı pencerenin ardında taramaktadır. Latif öğrendiği bu sırrı kimseye söylemez. Kızın sesi, silueti onu adeta büyülemiştir. Rahmet'i daha yakından gözlemlemeye başlar ve

zamanla ona aşık olur. Müfettişlere yakalanan Rahmet, inşaattaki işini kaybedince, Latif ona karşı duygularından iyice emin olur ve kızı bulmak üzere Afgan mültecilerin yaşadıkları köye gider. Rahmet, beş kardeşine ve yaralı babasına bakabilmek için soğuk havada, nehrin içinde çalışmakta, kayaları kenara çekerek suya yol açmaktadır. Latif kıza yardım etmek ister. Üç yıldır biriktirmekte olduğu parasının tamamını Rahmet'in babasına gönderir. Ancak parayı teslim ettiği aracı, emaneti yerine ulaştırmak yerine, bu parayı kullanarak Afganistan'a döner. Latif bu kez kimliğini yasa dışı yollardan satarak, parayı Rahmet'in babasına getirir. Bu cömert bağış karşısında çok mutlu olan adam, yeni vefat etmiş olan kardeşinin ailesine sahip çıkabilmek için Afganistan'a geri dönmeye karar verir. Ne zamandır ülkesine dönmek için para bulmaya çalışmaktadır... Latif, farkında olmadan, sevdiği kızı ondan ayıracak imkanları yaratmıştır. Ailenin toplanmasına yardım eder, arkalarından bakakalır. Film boyunca ne Rahmet'i inşaat alanından tanıdığını, ne de ona aşık olduğunu belli eder. Elinde kalan tek şey, Rahmet'in (asıl adıyla Baran'ın) daha mutlu bir hayata kavuşacağı umududur.

3.5.3. Filmin Analizi:

"*Baran*", Mecidi'nin toplumsal sorunlara geniş anlamda eğildiği ilk filmi olarak kabul edilmektedir. Daha önce "Kaçakçı"da yoksul veya kimsesiz çocukları hedef alan köle ticaretine değinmiştir ancak burada anlatılan olaylar genele yayılan bir yapı sergilememektedir. Oysa ki "Baran", İran'ın uzun zamandır yaşamakta olduğu mülteci sorununa geniş bir bakış açısı ile değinir. 1979 yılında Sovyetler'in işgaline uğrayan Afganistan, 9 yıl boyunca büyük bir yıkım yaşamış, ardından gelen Taliban rejimi acıları daha da arttırmıştır. Yaşanan iç savaş sırasında çok sayıda Afgan vatandaşı ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. Ülkelerinden ayrılan Afganların yerleşebilecekleri en yakın coğrafya İran'dır.¹⁸⁶ Elbette gelen mültecilerin tamamı yasal değildir. Yaşayabilmek için çabalayan bu insanları İran'da ülkelerinden çok daha zor çalışma şartları beklemektedir.

Mecidi filminde Afganların zorlu yaşamını detaylara yaslanarak ele alır. Açılış sahnesinde inşaatta yaralanan işçinin bir battaniye üzerinde kamyonete taşınması, anlatılacak hikayenin dramatikliğinin ilk habercisidir. Daha sonra yaralanan işçinin beş çocuğuna tek başına baktığı ortaya çıkar. On beş yaşlarındaki en büyük kızı Baran ise, erkek kılığına girerek inşaatta

¹⁸⁶ "Afganistan İşgali: Ölümçül Hatanın 38. Yıl Dönümü", Anadolu Ajansı Haber <https://www.aa.com.tr/tr/analiz-haber/-afganistan-ısgali-olumcul-hatanin-38-yil-donumu/1016149> Erişim: 10.06.2021

çalışmak zorunda kalır. Genç kızın neredeyse kendi ağırlığındaki çimento çuvallarını taşımak zorunda kaldığı görülür. İşten uzaklaştırıldıktan sonra da Baran'ın çalışma koşulları iyileşmez. Soğukta, beline kadar suyun içinde taş taşıyarak yevmiyesini kazanmaya çalışır. Afganların dramının bir başka öznesi de, Baran'ı inşaata getiren Solhan'dır. Yaşlı adam İran'da tek başınadır. İki yıldır memleketine gidememiş, hasta karısından haber alamamıştır. Aslında son derece iyi niyetli ve ahlaklı bir adam olmasına rağmen, Latif'in emanet ettiği parayı kullanmayı seçer. Bu seçim, onun çaresizliğinin en büyük göstergesidir. Film boyunca Afganların daha ucuza ve daha uzun saatler çalıştıkları, sınır dışı edilme korkusu ile haksızlığa uğrasalar bile ses çıkartmadıkları görülür. Tüm bu zor şartlara bir de yerli halkın düşmanca tavrı eklenmektedir.

Mecidi, Afgan işçilerin bu boyun eğen tavrını hem bir mağduriyet, hem de isyana düşmeme adına bir meziyet olarak işlemektedir. Afgan köyünde insanların dayanışma içinde oldukları, inançlarını korudukları gözlemlenir. Latif'in ayaküstü sohbet ettiği ayakkabı tamircisi yaşlı adam, bu tavrın sözcüsü konumundadır. Yalnız yaşayanların Allah'a komşu olduğunu söyler. Filmde öne çıkan üç karakter bulunmaktadır. Latif, Baran (Rahmet) ve Memar. Baran, hem bir mülteci, hem de genç bir kadın olarak mağduriyetin ve sabrın temsilcisiyken, Memar merhamet duygusunun işlenmesinde ön plandadır. İşçilere eşit mesafede duran, onlara elinden geldiğince yardım etmeye çalışan, gerektiğinde tatlı sert bir tavır takınan Memar, Afgan işçi çalıştırarak büyük bir risk almaktadır. Bu insanların içinde buldukları zor şartlar karşısında aldığı riski önemsemez. Latif'e yevmiyesini ödemeyerek, aslında çocuğun para biriktirmesini sağlamaya çalışır. Bu akli havada delikanlının parayı elinde tutamayacağını, çarçur edeceğini bilmektedir. Rahmet'in güçsüzlüğünü gördüğünde, onu işten çıkartmak yerine, çay ocağında çalıştırmayı yeğler. Sorunlar karşısında çözüm üretmeye çalışan, olumlu bir karakter olarak çizilmiştir.

Latif ise, filmin köklü değişimler yaşayan ana karakteri konumundadır. Başlangıçta kendisini mültecilerden üstün görür. Kendi memleketinde mağdur edildiğini düşünür. Afgan işçilerin yaşadıkları güçlükleri görmezden gelir. İş ahlakı neredeyse hiç gelişmemiştir. Güçlü bir delikanlı olmasına rağmen, inşaattaki en hafif iş ona verilmiştir ama bunun kıymetini bilmez. Aksine sürekli işten kaçmaya çalışır. Çay demlemeyi, çay ocağını temiz tutmayı beceremez. Diğer işçiler ile sürekli tartışır. Üzerine kireç çuvalı devrilen işçi ile alay eder. Hatta inşaattan düşerek yaralanan işçiyi gördüğünde “Paraşütsüz mü atlamış?” diyerek, çiğ bir espri yapar. Kendisinin yarı cüssesinde olan Rahmet'e kıskançlık yüzünden saldırır. Tüm Mecidi filmlerinde olduğu gibi Latif de kötü bir insan değildir; sadece yolunu kaybetmiştir. Sahip olduğu rahatlığa şükretmemiş, aksine ayrıcalıklarının sömürmüş, mülteciler ile empati kurmaya

çalışmamış, onları keskin bir önyargı ile dışlamıştır. Ancak yönetmenin genel tavrına uygun olarak değişecek, özünü tanımak adına zorlu sınavlardan geçecektir. Bu sınavlar yolu, simgesel olarak Latif'in ayakkabı tamircisi ile sohbet ettiği sahnede simgesel olarak ifade edilmiştir. Latif ateşin başında oturmuş, ıslanan çoraplarını kurutmaya çalışmaktadır. Bu esnada ülkesinden ve sevdiklerinden ayrı düşen ayakkabı tamircisi, ayrılığın yüreği yakan bir ateş olduğunu söyler. Dalıp giden Latif, çorabının yandığını çok geç fark eder ve elinde eriyip giden çorabı büsbütün ateşe atar. Bu sahnede Latif'in aşk ile ısınmaya çalışırken yanacağı, hatta maddi varlığını feda edeceği simgesel olarak ima edilmektedir.

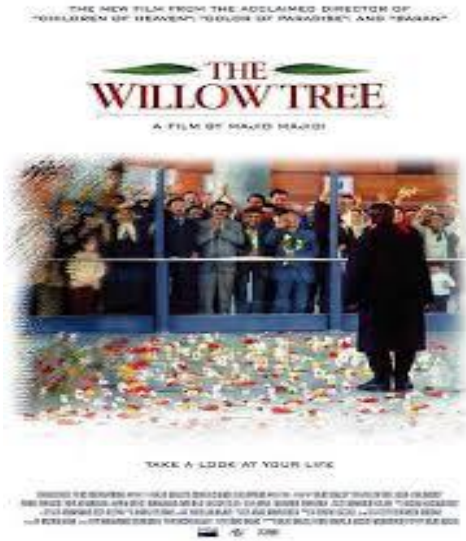
Latif'i değiştirecek olan duygu aşktır. Filmlerinde aşkı nadiren ele alan Mecidi, "*Baran*"da bu duyguyu tertemiz ve hatta kutsal bir güç olarak sunar. Çayhanenin kapısına asılı olan perde yavaş çekimde dalgalanmakta, içeriden yumuşak bir müzik sesi gelmektedir. Büyülenmiş gibi çayhaneye giren Latif, muşamba kaplı pencerenin ardında uzun saçlarını tarayan bir kız silüeti görür. Kız bir süre sonra saçlarını toplar ve bir kasketin içine yerleştirir. Bu kızın Rahmet olduğu açıktır. Çok şaşırın Latif, aceleyle çayhaneden çıkar. Bu büyüleyici andan sonra, Latif'in tavrı hızla değişir. Güzel kıyafetler giymeye, saçlarını taramaya başlar. Rahmet'i koruyucu meleği gibi takip eder. Çayhanede oturmak isteyen işçiyi zorla dışarı çıkartır, Rahmet'i azarlayan bir diğer işçi ile kavga eder. İnşaata gelen müfettişlerin Rahmet'i kovaladıklarını görünce, tutuklanmak pahasına kendisini öne atar. Geceleri işçilerin kaldığı koğuştaki sohbetlere veya eğlenceye katılmadığı, tek başına düşüncelere daldığı görülür. Afgan işçilerin inşaattan ayrılmasından sonra ise Rahmet'i bulmak için çabalamaya başlar. Bu uğurda Memar'a yalan söyler. Tüm parasını sevdiğinin rahat edebilmesi için harcar. Latif, filmin başında son derece çıkarıcı ve bencildir. Ancak Rahmet'e duyduğu aşk, onu karşılık beklemeden seven ve iyilik yapan birine dönüştürür.

Mecidi, Rahmet'in duyguları ile ilgili bir ipucu vermemiştir. Kızın da Latif'i sevip sevmediği sorusu yanıtız kalır. Nitekim, bu sorunun yanıtı Latif için de bir önem arzetmez. Latif'in aşkı sahip olma güdüsünden uzaktır. Yönetmen, birkaç şiirsel sahne ile Latif'in temiz duygularını seyirciye aktarır. Bunlardan ilki, kızın kuşları beslediği alanda unuttuğu tokasını bulan delikanlının, bu basit eşyayı paha biçilmez bir mücevher gibi saklayışındır. Bir diğer sahnede, kamyonete eşya taşıyan Rahmet, bir tepsi meyveyi yere döker. Latif ile ikisi yere eğilerek, düşenleri toplarlar. Bu sahnede üst açıdan çekim yapan yönetmen, iki gencin ellerinin birbirine teyit geçerek meyveleri toplayışını göstermiş, kavuşamama halini ustaca resmetmiştir. Takip eden sahnede Rahmet'in ayakkabısı çamura saplanarak ayağından çıkar.

Latif, ayakkabıyı nazikçe kızın ayağına giydirir. Kız, iki adımda kamyonete atlar ve aile geri dönmek üzere uzaklaşır. Aniden yağmur başlamıştır. Latif kızın çamurda bıraktığı ayak izinin yağmurla dağılışını izler. Bu noktada, hem Baran, hem de Rahmet isimlerinin yağmur anlamına gelmesi de önemlidir. Aşk, Latif için yağmur ile özdeşleşmiştir. Toprağı yeşerten yağmur, Latif'i de özüne döndürmüştür.

Mecidi'nin "*Baran*"da önceki filmlerine göndermeler yaptığı da görülmektedir. "*Cennetin Rengi*"nde Muhammed'in büyük annesi, torununun hediye ettiği tokayı dereye düşürüp kaybetmiştir. Bu kez de Latif, Rahmet'in tokasını iliştiirdiği şapkasını bir su kenarında unuttur. Latif, "*Baba*"da Mehrullah'ın yakın arkadaşı olan aynı isimli çocuğa karakter olarak çok bezer. Adeta onun büyümüş hali gibidir. Kuşlar, diğer Mecidi filmlerinde olduğu gibi, özgürlüğü ve umudu simgeleyen canlılar olarak "*Baran*"da da yer almıştır.

3.6 "Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı"



3.6.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Hassan Hassandoost

Yapım Yılı: 2005

Ülke: İran

Dil: Farsça

Senaryo: Mecid Mecidi, Fouad Nahas, Nasser Hashemzadeh

Görüntü Yönetmeni: Mohammed Davudi, Bahram Badakshani, Mahmoud Kalari

Müzik: Ahmad Pejman

Oyuncular: Parviz Parastui, Roya Taymourian, Afarin Obeisi, Mohamad Reza, Amir Naii

Süre: 1 saat 33 dakika

3.6.2 Filmin Konusu:

Yusuf 45 yaşlarında bir edebiyat profesörüdür. Sekiz yaşında geçirdiği bir kaza nedeniyle görme yetisini yitirmiştir. Eşi Rüya ve kızı Meryem ile sakin ve huzurlu bir yaşam sürmektedir. Son zamanlarda bayılma nöbetleri geçiren Yusuf'un beyninde bir tümör olduğu anlaşılır. Yusuf dua ederek, Allah'tan yaşaması için şans ister ve yazdığı duasını Mesnevi'nin içine yerleştirir. Zengin akrabası Mahmut, Yusuf'u Paris'teki bir hastaneye gönderir. Yapılan muayenelerde tümörün iyi huylu olduğu ve kornea nakli ile Yusuf'un gözlerinin açılacağı ortaya çıkar. Yusuf bu ihtimal karşısında hem heyecanlanır, hem de korkar. Ameliyat başarılı geçer, Yusuf görmeye başlar. Dünya onun için yepyenidir. Evini, bahçesini, karısını, kızını, iş arkadaşlarını ilk kez görmektedir. Zamanla eski hayatında tutunduğu her şey anlamını yitirmeye başlar. Başından beri görüyor olsa, belki de kendisine daha farklı bir hayat kurmuş olacaktır. İşine geri dönmek istemez. Uzaktan akrabası olan üniversite öğrencisi Peri'den etkilenir. Genç, güzel, canlı ve entelektüel bir kız olan Peri, körler okulunda öğretmenlik yapan orta yaşlı eşinden daha heyecan vericidir. Durumu fark eden eşi, kızını da alarak ailesinin yanına döner. Bunalımı artan Yusuf, tüm kitaplarını, kasetlerini parçalar, evin bahçesinde ateşe verir. Duasını sakladığı Mesnevi ise bahçedeki süs havuzunun içinde gözden yiter. Paris'te, hastanede tanıştığı arkadaşı Murtaza'dan gelen mektubu açar. Murtaza artık görmemektedir ama yine de şükretmektedir çünkü ceviz ağaçları ile dolu bir orman bulmuştur ve her gün çok sevdiği cevizleri yiyebilmektedir. Zarfın içinde Yusuf'un kendisine uğur getirdiğini düşündüğü Söğüt ağacının dibinde çekilmiş fotoğrafı da vardır. Görmeyi umduğu ve hayaller kurduğu hastanenin bahçesinde çekilmiş bu fotoğrafa bakarken Yusuf aniden tekrar kör olur ve hastaneye kaldırılır. Vücudu yeni korneayı reddetmiştir. Eve dönüş yolunda Mahmut, şanslarını tekrar deneyebileceklerini söyler ve Yusuf'u yatıştırmaya çalışır ama sinir krizi geçirmekte olan Yusuf yoğun trafikte arabadan atlar. Peşinden gelen Mahmut'u itip yere düşürür. Güçlkle evine döner. Havuzun içinde Mesnevi'yi arar. İçindeki dua yazılı kağıdı alır ve okumaya başlar. Allah'a yalvarmakta, yaşamak için bir şans istemektedir.

3.6.3 Filmin Analizi:

Mecid Mecidi'nin yetişkinler dünyasını konu edindiği ender filmlerinden biri olan “Sögüt Ağacı”, hayrın da şerrin de Allah'tan geldiği inancına yaslanan, duanın gücünü ve şükürün önemini vurgulayan bir yapıya sahiptir. İnsan doğası gereği, elde ettikleri ile yetinmez; hep biraz daha fazlası için uğraşır. Kendinde olanı zamanla kanıksar, olmayana özenir. Oysa, Allah'ın insana nasip etmediği bir şey, geniş çerçeveden bakınca kişinin hayrına olmayabilir. İslam inancı bu nedenle, başa gelenleri iyi ya da kötü olarak sınıflandırmaz. Sonuçta Allah, geçmişi de geleceği de görmektedir ve neyin hayır, neyin şer ile sonuçlanacağını bilmektedir. Filmin başkarakteri olan Yusuf, başlangıçta son derece mülayim, çalışkan, sevgi dolu bir insan olarak çizilmiştir. Küçük kızı ile bıkmadan oynar, aşkla bağlı olduğu edebiyat alanında çalışır, kendisine her manada destek olan eşine minnet duyar. Küçük bahçeli, tek katlı evi onun için dünya cennetidir. Beyninde tümör olduğunu öğrendiğinde, ölümden değil, eşi ve kızının acı çekmesinden, geçim darlığına düşmesinden korkar. Paris'e gitme amacı da tümörün alınmasıdır. Gözlerinin açılmasına dair bir fikri, bir umudu yoktur. Yolculuk öncesinde dua ederken, yaşamının bağışlanmasını diler.

Ancak bir mucize gerçekleşir ve hiç hesapta yokken Yusuf'un gözleri kornea nakli ile tekrar görmeye başlar. Bu duruma çocuklar gibi sevinen, bandajları doktorlardan önce açan, bulanık gördüğü koridorlarda gezinen Yusuf, dünyanın en mutlu insanıdır. Yönetmen bu sahnelerde hareketli kamera kullanmış, çerçeveyi zaman zaman yan yatırmış, netlik ayarını bilerek bozmuş, seyircinin dünyayı Yusuf'un gözünden görmesini sağlamıştır. Sahnede iki ayrıntı dikkati çeker. İlki pencere pervazında minik bir ekmek kırıntısını taşımakta olan karıncadır. İkincisi ise Yusuf'un koridor camında kendi yansımalarını gördüğünde yaşadığı şaşkınlıktır. Karıncanın çabası, hayat şartları ne kadar zor olursa olsun yolundan şaşmamayı sembolize ederken, Yusuf yansımada hiç tanımadığı yaşlı bir adam görür. Sekiz yaşından beri kendi yüzüne yabancıdır. Bu görüntü onda neredeyse kırk yılını kaybetmiş olduğu hissini uyandırır. Mecidi'nin her filminde yansımaları karakterin içsel çatışmalarını betimlemek için kullandığı düşünüldüğünde, Yusuf'un bu sahneden sonra eskisi gibi olmayacağı, değişeceği öngörülebilir.

Yusuf'un dünyayı sil baştan tanımaya çalışması zordur. Havaalanında tüm sevdikleri onu beklemektedir. Herkesi tanımaz gözlerle süzer. Annesini zorlukla tanır. Eşini ve kızını ilk defa görmektedir. Gözü kalabalık içindeki genç ve güzel bir kıza, Peri'ye takılır. Herkes mutludur ama Yusuf şaşkındır. Zaman içinde hayatını gözden geçirmeye başlar ve kendisine körlüğü hatırlatacak her şeyden uzaklaşmaya, “gören” bir insan olarak yepyeni bir sayfa açmaya niyetlenir. Onu görmezken sevmiş olan kişilerin sevgisine güvenemez. Bu sevginin

acımadan kaynaklandığını düşünür. Her zaman ona kol kanat gererek yardımcı olan eşini “Bana annemişsin gibi davranma!” diyerek tersler. Okula geri dönmek istemez. Öğrencilerinin ve iş arkadaşlarının ona bir zamanlar acıyarak bakmış oldukları fikrinden kaçmaya çalışır. İçinde ömrünü geçirdiği evi, gözüne küçük, bakımsız ve yoksul görünür. Akrabası Mahmut’un malikanesinin, mücevher imalatı yaptığı fabrikasının ve devasa şirketinin yanında kendi evi ne kadar da zavallıdır! Eşinin ısrarı ile görme engelliler okuluna gider. Ama bu mekanda olmaya tahammül edemez. Gördüğü her çocuk, her öğretmen ona göremediği günlerini hatırlatmaktadır. Yusuf kimi kırdığını, kimi yarı yolda bıraktığını düşünmeden geçmişin izini taşıyan herkesi, her şeyi hayatından çıkartır. Öfkesinin büyüklüğü, annesi ile tartıştığı sahnede gayet açıktır. “Artık görüyorum. Bana acıyan insanlara ihtiyacım yok. Kendi hayatımı yaşamak istiyorum” der. Annesi sessizce odayı terk eder. İnançlı bir kadın olan anne, oğlunun şükretmek yerine, nankörce davrandığını görür ve üzülür.

Filmde yer alan kadın karakterlerin Yusuf’un değişimi karşısında üzüldükleri ama isyan etmedikleri gözlenir. Anne sessizce odadan çıkmış, Rüya kızını da alarak ailesinin yanına gitmiştir. Rüya’nın vedalaşmak için kayınvalidesinin evine geldiği sahnede, iki kadının birbirlerine sarılarak ağladıkları görülür. Ellerinden gelen bir şey yoktur ve sabırla bekleyeceklerdir. Peri ise genç nesli temsil eden, canlı, güler yüzlü, güzel bir kızdır. Yusuf’a edebiyat alanındaki çalışmaları dolayısıyla hayrandır. Gözlerinin açılmasına sevinmekten başka bir şey yapmamıştır. Yusuf’un ilgisinden bihaberdir ve ayrıca konser salonundan çıkarken genç bir delikanlı ile birlikte olduğu görülür.

Filmin en önemli karakterlerinden biri de Yusuf’un hastanede tanıştığı Murtaza’dır. Savaşta kafatasına saplanan bir şarapnelden dolayı yavaş yavaş görme yetisini kaybeden bu adam, auteur sinemada sıklıkla gördüğümüz “ikiz karakterler”den biridir. Auteur, filme kendi görüşlerini yerleştirmek adına bazen bir yan karakter seçer ve fikirlerini onun aracılığıyla seyircisine sunar. Burada Murtaza, Mecidi’nin olaylara bakışını yansıtmaktadır. Murtaza kör olmaktadır ama bunla ilgili bir sorunu yoktur. Dünyanın güzelliklerini görme şansına erişmiştir. Bundan sonra hayattan belki de bambaşka tatlar alacaktır. Ormanları, en çok da ceviz ağaçlarını sever. Cebinde avuç avuç ceviz taşır. Cevizin bulunmaz bir nimet olduğunu, her derde iyi geldiğini söyler. Yusuf’un çocukluğunda ektiği ve kendisine uğur getirdiğine inandığı söğüt ağacını duyunca, arkadaşının bir söğüdün dibinde fotoğrafını çeker. Aylar sonra gönderdiği mektubunda ise Yusuf’a görebildiği bir dünyanın onu tatmin edip etmediğini ve hiç söğüt ağacı görüp görmediğini sorar. Yusuf hiç söğüt ağacı görmemiştir. Geçmişte ona

dostluk eden herkesi geride bırakmak istediği gibi, bu ağacı da aklından çıkartmıştır. Yusuf'un gözlerinin söğüt ağacının bulunduğu fotoğrafa bakarken kör olması da anlamlıdır. Bahşedilen nimetler karşısında şükredecekken, geçmişini nefretle ve utançla karşılamış olan Yusuf, düştüğü hatayı finalde anlayacak, tekrar duaya sarılacaktır. Belki de onun için en hayırlısı budur. Onu Allah'tan uzaklaştıran gözlerdense, duaya yönelten bir körlük daha hayırlıdır.

Filmlerinde İran halkının yaşayışı ve dini ritüelleri ile ilgili imajlara sıklıkla yer veren Mecidi, "Söğüt Ağacı"nda da bu tavrını korumaktadır. Paris'e giderken Yusuf'un koruyucu bir muska takması, geri döndüğünde kurban kesilmesi, tütsüler yakılması, annesinin oğlunun sağlığına kavuşmasını bir adak yemeği vererek kutlaması bu imajlara örnek verilebilir. Mecidi, doğayı da Allah'ın tecelli ettiği mucizevi bir alan olarak tanımlar. Serada yeşeren çiçekler, bir anda karla kaplanan ova ve gün doğumunun güzelliğinin yanı sıra, korkutucu yağmur ve gök gürültüsü, uğuldayan rüzgar, Yusuf'un geçmişini yakıp kavuran ateş de bu tecellinin birer parçasıdır.

Her filminde olduğu gibi, burada da karakterlerin zor durumda kaldıkları sahnelerde üst açığa geçerek plonje çekimler yapan Mecidi, kaotik şehir görüntülerini, dingin doğa manzaraları ile harmanlayarak yaşanan çatışmaları belirginleştirmiştir. Ayrıca nesnelerin simgesel kullanımı da oldukça başarılıdır. Yusuf'un Peri'nin tezinin arasına koyduğu gül, süs havuzunda suya batan Mesnevi, çocukluğu temsil eden anne evinde ışık oyunlarına neden olan ve geçmişte kalan mutlu günleri çağrıştıran vitraylar, Yusuf tekrar kör olduğunda caddelerde koşarken önünden geçtiği ve akıp giden zamanı temsil eden saatçi dükkanı bu simgesel anlatım öğeleri arasında sayılabilir.

3.7 “Avaz-ı Güncişkha/ Serçelerin Şarkısı”



3.7.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Mecid Mecidi

Yapım Yılı: 2008

Ülke: İran

Dil: Farsça, Azerice

Senaryo: Mecid Mecidi, Mehran Kashani

Görüntü Yönetmeni: Turaj Mansuri

Müzik: Hüseyin Alizade

Oyuncular: Rıza Naci, Maryam Akbari, Kamran Dehghani, Neshet Nazari, Shabnam Aklaghi

Süre: 1 saat 29 dakika

3.7.2 Filmin Konusu:

Kırklı yaşlarında, evli ve üç çocuk babası bir adam olan Kerim bir devekuşu çiftliğinde çalışmaktadır. Hayvanlara karşı nazik ve duyarlıdır. Bir gün, devekuşlarının nakliyesi yapılırken içlerinden biri kaçar ve uçsuz bucaksız çölde gözden kaybolur. Kerim ve diğer çalışanlar kuşu bulmak için çabalarlar ancak sonuç alamazlar. Yaşanan bu kayıp karşısında Kerim işten atılır.

Bu arada evde de Kerim’i zorlayan bazı olaylar yaşanmaktadır. Önce kızını işitme cihazını balçıkla dolu eski su deposuna düşürür, ardından küçük oğlu arkadaşlarıyla birlikte taştan örülmüş bu depoyu temizlemek ve içinde süs balığı besleyerek zengin olmak hayaline kapılır. Kerim her gün şehre inmeye, kızına yeni bir işitme cihazı alabilmek için motosikleti ile taşımacılık yapmaya başlar. Şehir kalabalık ve kaotiktir. Kerim, burada türlü türlü insan tanır, onların kurnazlıklarına şahit olur ve yavaş yavaş devekuşu çiftliğindeki naif insan olmaktan uzaklaşmaya başlar. Hurdalıklardan ucuza inşaat malzemeleri alır ve istifler. Bunlarla hem evini tamir edebilecek, hem de satarak para kazanabilecektir. Hurdaları o kadar sahiplenir ki, dul komşusu Kübra hanımın istediği kapıyı bile vermeyi reddeder. Ailesine bakma çabası, zamanla onu derin bir tamahkarlığın içine düşürmüştür. Oğluna balık yetiştirmek istediği, para biriktirmek için çiçek sattığı gerekçesiyle kızar. Kendisini ailesini geçindirmekten aciz hisseder. Bir gün, küçük bir tepe haline gelmiş olan hurdalar devrilir ve Kerim bu yığının altında kalarak yaralanır. Yatağa bağımlı olarak geçirdiği zaman boyunca, eşinin dikiş diktiğini, sebze yetiştirdiğini, oğlunun ve kızının umutla çalıştığını izler. Hayat, onun çabası olmadan da sürüp gitmekte, aile rızkını bir şekilde çıkartmaktadır. Küçük oğlu ve arkadaşları su deposunu temizlemiştir. Aldıkları balıkların çoğu yolda zayi olsa da, bir tanesi kurtulmuştur. Kaçak devekuşu çiftliğe geri dönmüştür. Dünyanın kendisi olmadan da döndüğünü, nasip olan rızkın bir şekilde ailesine geldiğini idrak eden Kerim, hırslarını geride bırakır. Kapıya gelen komşusu, kayıp devekuşunun nihayet çiftliğe döndüğünü söyler.

3.7.3 Filmin Analizi:

“Serçelerin Şarkısı”, tüm Mecidi filmlerinde olduğu gibi bir yolu kaybediş ve tekrar buluş öyküsü anlatmakta, hırs, açgözlülük, kurnazlık gibi, dünya hayatında işe yarar görünen bazı davranışların, aslında insanın özüne ne kadar çok zarar verdiği düşüncesine odaklanmaktadır. Kerim, başlangıçta çocuklarını ve eşini çok seven, işini hakkıyla yapmaya çalışan, evcimen bir insan olarak çizilmektedir. Çocukları televizyonda çizgi film izleyebilsin diye anteni kımıldamadan tutar, her akşam onlara bakkaldan öte beri getirerek sevindirir, eşine gönül alıcı iltifatlar eder. Çalıştığı devekuşu çiftliğinde hayvanlara sert davranılmasına karşı çıkar. Kaçan devekuşunu yakalayabilmek için bütün bir hafta sonu uğraşır. Hatta keçe ve sopa yardımıyla kendisine devekuşu kostümü yaparak hayvana yaklaşmaya çalışır ama başarılı olamaz. Bu noktada işine son verilmesi büyük bir haksızlıktır ve onun için önemli bir kırılma anıdır. İşten atılmayı kendine yediremez ve eşine ayrıldığını söyler.

Ailesinin sorumluluğunu hisseden Kerim'in motosikleti ile şehre indiği ve yeni işlerde şansını denediği görülür. Ancak şehir, yaşadığı köye benzememektedir. Motosiklet taşımacılığı yapanlar belli köşe başlarını tutmuştur ve yabancıları çalıştırmak istemezler. Müşterilerden biri para ödememek için yalan söyler. Bir diğeri Kerim'e zorla yük taşıtır ve iş para ödemeye gelince yan çizer. Sıklıkla yolculuk sırasında telefonla konuşan müşterilerin karşı tarafı kandırmaya çalıştıkları görülür. Tüm bunlar Kerim için tuhaf ve uygunsuzdur. Ancak zaman ilerledikçe bu duruma alışmaya başlar. Fazla para veren ve hızla uzaklaşan müşterisinin verdiği parayı gönülsüz de olsa cebine koyar. Eve dönerken bir kilo erik almak ister. Ama cebindeki fazla parayı hatırlayıp iki kilo tarttırır. Eriklerin yarısı, dibi delinmiş olan torbadan yollara saçılır. Kerim bunu fark etmez ama helal olmayan para ile aldıkları kendiliğinden yitip gitmiştir. Benzer şekilde Kerim'in hayır işlemeye niyetlendiği, sokak satıcılığı yapan küçük bir kıza bahşış vermeyi çok istediği ama parasını bir türlü bozduramadığı da görülür. Mecidi, haksız kazanç olan bu paranın yoksul bir çocuğa gitmesine izin vermez.

Kızı Haniye'ye yeni bir işitme cihazı almak isteyen Kerim, şehirde daha fazla para kazanmanın yollarını arar. Hurdalıktan inşaat malzemeleri alıp, evinin bahçesinde biriktirir. Evinin penceresini, televizyonun antenini yeniler. Hurdalar gün be gün artar. Onlar arttıkça Kerim'in hırsı da büyür. Komşularının evlerini tamir etmek için istedikleri hurdaları vermeye yanaşmaz. Elde ettiği varlığı paylaşmaz.

Şehirde çalışırken, bazı kurnazlıklara kalkıştığı da gözlemlenir. Bunlardan en önemlisi, bir taşıma filosuna katılması ve motorunun yolda bozulması ile gruptan kopmasıdır. Motorunda bir buzdolabı vardır, herkes gitmiştir ve taşıma işini veren kişi Kerim'in adresini bilmemektedir. Mecburen eve gelen Kerim, buzdolabının emanet olduğunu, yarın sahibine geri götüreceğini söyler. Ancak şehre indiğinde dolabı satmaya çalışır. Tam o esnada, kalabalık trafiğin içinde, bir kamyonete yüklenmiş devekuşlarını görür. Devekuşları, Kerim'e namusuyla çalıştığı, eski asude hayatını anımsatır. Buzdolabını satmaktan vazgeçer ve sahibine geri götürür.

Devekuşları, filmde sıklıkla Kerim'e tuttuğu yoldan dönmesi gerektiğini hatırlatmakta, geçmişi simgelemektedir. Bakkalda bir devekuşu yumurtası gören, komşusunun bir yumurta daha bulduğunu duyan, nihayetinde devekuşlarını kamyonette gören Kerim, onları hatırladığı her anda yanlış yönde olduğu hissine kapılır. Finalde doğru yolu bulan Kerim, komşusunun verdiği haberle sevinir. Kayıp devekuşu çiftliğe geri dönmüştür. Başka bir deyişle Kerim de

hırsına yenik düştüğü yoldan dönmüştür.

Filmin en önemli yan olayı ise çocukların su deposunu temizleyip, balık yetiştirmek istemeleridir. Bu istek, Kerim'e göre gerçekleşmesi mümkün olmayan bir hayaldir. Deponun mikroplarla dolu olduğunu söyleyerek, çocuklara yasaklar. Ancak çocuklar gizliden gizliye depoyu temizler, boyar ve içini pırıl pırıl bir suyla doldurur. Depoyu yıkmak için giden Kerim, bir mucize ile karşılaşır. Çocukların çabalarına saygı duyar ve balık almalarına izin verir. Bu yan öykü, kolayca kaçmadan, sabırla ve iyi niyetle çalışmanın güzel sonuçlar doğuracağını anlatır. Benzer şekilde çocukların bir bidon dolusu balık aldıkları, ancak bidonun delinmesi ile tüm balıkları kayb ettikleri sahne de bu fikri destekler. Yerlere saçılan balıkları, yakındaki bir su arkına bırakan çocuklar sadece bir tanesini ellerinde tutmayı başarırlar. Onu titizlikle su deposuna koyduklarında, işler kötüye gitse bile mutlaka bir umut ışığı olacağı mesajını verirler.

“Serçelerin Şarkısı”, görsel olarak da Mecidi sinemasının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Doğa ve insan ilişkisini ortaya koyan uzak ve yalnız çekimler, üst açı kullanımı, drone çekimleri dikkati çeker. Özellikle Kerim'in Kübra hanıma verilen mavi kapıyı sırtlayarak evine geri getirdiği sahnenin plonje çekimi çok başarılıdır. Bu çekim, tarlaları kan ter içinde kalarak aşan adamın, kibrinin ve açgözlülüğünün yükünü taşıdığını anlatır.

Kerim'in biriktirdiği hurda yığınının altında kalarak ciddi şekilde yaralanması, insanın hırs ile biriktirdiği ve kimseyle paylaşmadığı bir varlıktan hayır görmeyeceğini anlatır. Hayır görmek bir tarafa, böyle bir varlık kişiyi özünden uzaklaştırır ve mutsuz eder. Uzun süre yataktan kalkamayan Kerim, hayatı uzaktan izlediği bu süreçte hatalarını anlar. Kızına “Sana o işitme cihazını alacağım merak etme” dediğinde, kız eski cihazı çalıştırdığını, gayet iyi duyduğunu söyler. Ancak arkası dönükken seslenen babasına cevap vermez. Kızının aslında duymadığını ama babasına olan sevgisinden dolayı bu şekilde konuştuğunu anlayan Kerim, çocuklarına maddiyattan çok daha önemli şeyler verebileceğini anlar. Kızı onu her zaman sevmiştir. Sevgisi alınacak yeni işitme cihazına veya çeşitli hediyelere bağlı değildir. Uyuyan oğlunun yara bere içinde kalmış ellerini görür. Çocuk zor işler yapmaktadır ama bir an bile şikayet etmemektedir. Yatakta olduğu süreçte, eşinin dikmiş dikerek ve sebze yetiştirerek evi nasıl geçindirdiğini, oğlunun çiçek satarak canla başla çalıştığını, komşuların ailesine her manada destek olduğunu görür. Parasız kalmaktan, ailesine yeterli olamamaktan korkmuştur ve yanlış bir yola girmiştir ama aslında tüm bunlara gerek yoktur. Kerim zaten çok iyi bir babadır. Çocuklarının, bacaklarındaki alçılara resim yapmasını, pullar yapıştırıp süslemesini keyifle

izler. Balıklarını kaybeden oğlu ve arkadaşları için Türkü söyler... Kerim, finalde hem devekuşunun çiftliğe geri döndüğü haberini alır, hem de Meşhed'e ibadet için giden komşusuna verdiği paranın türbeye ulaştığını öğrenir. Hatadan dönmesi ile birlikte, yaptığı hayır da yerini bulmuştur.

Film komşuluk ve yardımlaşma konusunu da işlemektedir. Köydeki çocukların su deposunu birlikte temizlemeleri, balık almak için hep birlikte çiçek satmaları, Kerim'in eşinin hurdaları ihtiyaç sahiplerine vermesi, ailenin yetiştirdiği sebzelerin el birliği ile taşınması, Kerim'in iş yerinden getirdiği devekuşu yumurtasından yaptığı omleti tüm komşulara dağıtması bu konuda örnek verilebilir.

3.8 “Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi”



3.8.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Muhammad Mehdi Heidarian, Muhammad Reza Saberi

Yapım Yılı: 2015

Ülke: İran

Dil: Farsça, Azerice

Senaryo: Mecid Mecidi, Kambuzia Partovi

Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro

Müzik: A. R. Rahman

Oyuncular: Mahdi Pakdel, Sareh Bayat, Mina Sadati, Ali Reza Shoja-Nuri, Mohsen Tanabandeh, Dariush Farhang

Süre: 2 saat 58 dakika

3.8.2 Filmin Konusu:

Film, İslam peygamberi Hz. Muhammed'in 12 yaşına kadar olan hayatını ele almaktadır. Mekke zengin bir ticaret kentidir ve bu ticaretin odak noktasında, Kabe bulunmaktadır. Farklı tanrılara tapan insanlar, burada bulunan putları görmek ve dua etmek için Mekke'yi ziyaret etmektedir. Müslümanlar ise şehrin dışında kalan Şib vadisinde, kuraklık içinde yaşamaktadırlar. Bu bölgeye giriş çıkışlar sınırlandırılmıştır ve Müslümanlar neredeyse ölüme terk edilmiştir. Hz. Muhammed'in amcası Ebu Talip, peygamberin Fil Suresi'ni okuduğunu duyar ve film, fil vakasının yaşandığı geçmişe döner.

Mekke, Ebu Süfyan tarafından yönetilmektedir ve Kabe, putperestlerin ziyaretleri sebebiyle şehrin en önemli mekanıdır. Habeş komutan Ebrehe'nin amacı ise Hirsitiyanlığı yaymaktır ve Kabe'ye duyulan ilgiden rahatsızdır. Ordusunu toplayarak Mekke'yi kuşatır. Kalabalık ve güçlü orduya filler de eşlik etmektedir. Kendini yenilmez gören Ebrehe, uzlaşmaya yanaşmaz ve saldırıya geçer. Ancak savaş, mucizevi bir şekilde Mekkelilerin lehinde sonuçlanır. Önce filler ve atlar Mekke'ye girmek için direnirler, ardındansa ağızlarında taşlar taşıyan binlerce kuş, ordunun üzerine saldırır. Ebrehe bozguna uğrar.

Bu vakadan kısa bir süre sonra, eşini birkaç ay önce kaybetmiş olan Amine hatun bir erkek bebek dünyaya getirir. Kayınpederi Abdülmuttalip tarafından himaye edilmekte olan genç kadın doğum yaptığı sırada gökyüzünde sıra dışı bir aydınlanma gerçekleşir. Bazı din adamlarına göre, bu son peygamberin müjdeleyicisidir. Bu din adamlarından biri de Yahudi Samuel'dir. Samuel son peygamberin Mekke'den çıkacağına inanmaktadır ve bu bebeği bulmak istemektedir. Amine hatunun sütü yoktur. Ebu Leheb'in karısı Cemile'nin cariyesi sütünü verir ama bu iyiliği sahipleri tarafından engellenir. Bu sırada çok yoksul olan Halime hatun ve ailesi, sütannelik işi bulmak umuduyla Mekke'ye gelmiştir. Ancak şehre geldiklerinde pazar çoktan toplanmıştır ve böyle bir iş bulmak imkansızdır. Geri dönebilmek için develerini satmak zorunda kalırlar. Satılan deve kaçar ve Amine hatunun bahçesine girer. Böylelikle, sütanne olmak isteyen Halime hatun ile Amine hatun buluşmuş olur. Hz. Muhammed, Halime hatuna emanet edilerek onun yaşadığı bölgeye gönderilir. Bir süre

burada büyüyen bebek, Samuel ve adamlarının izini bulması sebebiyle Mekke'ye geri getirilir. Burada torununun güvende olmayacağını düşünen dedesi, onu annesi ile birlikte Yesrib'e gönderir. Burada annesi ve anne tarafından akrabaları ile birkaç yıl geçiren Hz. Muhammed, geri dönüş yolunda annesinin vefatı ile sarsılır. Önce dedesi ile, o ölünce ise amcası Ebu Talip ile yaşamaya başlar. Amcası ile birlikte kervanlara çıkar. Bahıralı bir rahip, Muhammed'in üzerinde bir bulutun dolaştığını ve çocuğu sıcaktan koruduğunu görünce, onun peygamber olduğunu anlar ve amcasını kervanın yolunu değiştirmesi, Mekke'ye geri dönmesi yönünde uyarır. Samuel hala çocuğu aramaktadır. Bu durumda Ebu Talip geri dönmeye karar verir. Yolda, Samuel'i yaralı olarak görürler. Samuel'in Muhammed'i kaçırmak için yaptığı planlar boşa çıkmış, işbirlikçileri Samuel'in canına kastetmiştir.

Hz. Muhammed ve amcasının kervanı yola devam eder. Bu kez bir deniz kasabasına gelirler. Burada bir kadın ve iki çocuk, bereket için denize kurban edilmek üzeredir. Küçük Muhammed onları kurtarır. Buna karşılık deniz coşar ve binlerce canlı balık karaya vurur. Bunu gören Samuel de iman eder.

Film tekrar, başladığı noktaya geri döner. Mekkeli müşrikler ve Ebu Talip nihayet karşı karşıya gelirler. Yıllar önce yapılan ve Müslümanları mağdur eden antlaşma, mucizevi bir şekilde silinir. İslam'ın kardeşlik çağrısı artık özgürce yayılacaktır.

3.8.3 Filmin Analizi:

“Muhammed: Allah'ın Elçisi”, Mecid Mecidi'nin en çok önemseydiği filmidir. Yönetmen pek çok röportajında, bu film ile Batı'da yer etmiş İslam karşıtı kanıları değiştirmeyi hedeflediğini, İslam'ın merhamete, sevgiye ve eşitliğe dayanan yapısını ortaya koymak istediğini dile getirmiştir. Bir diğer amacı ise Müslümanlar arasında bir kardeşlik köprüsü kurabilmektir. Yönetmen çok önemseydiği bu film için yedi yıl ön hazırlık yapmıştır. Film İran sinemasında bugüne dek çekilmiş en yüksek bütçeli filmidir.

Film, şu açıklama ile başlamaktadır:

“Allah'ın adıyla... Bu film, tarihi bilgiler ve ayrıca son peygamber Hz. Muhammed'in şanlı kilişğine bakışım doğrultusunda yapılmıştır.” Mecid Mecidi

Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi, film İslam tarihinde önemli olan bazı olayları içermekte ancak özünde Hz. Muhammed'i merhametli, sevgi dolu ve cesur bir çocuk olarak çizmekte, onun kişiliğini biçimlendiren olayları merkezine almaktadır. Babasının, henüz o doğmadan önce vefat etmiş olması, yaşamının ilk yıllarını annesinden ayrı yaşaması, annesini ona kavuştuktan birkaç yıl sonra kaybetmesi, dedesi ve amcaları ile ilişkileri onun ruh dünyasını son derece etkileyen hadiselerdir. Küçük yaşlardan beri özel bir çocuk olduğunun bilincinde olan, korunduğunu hisseden, çevresindeki tüm canlılara sevgiyle yaklaşan, doğru bildiğini savunmaktan korkmayan, adil ve merhametli bir insan olarak yetişen Hz. Muhammed'i daha önce denenmemiş bir şekilde; çocukluğuna odaklanarak anlatmak filmin ana hedefidir. Mecidi sinemasında çocuklar her zaman önemli olmuştur. İnsanın fitratı gereği "iyi" olduğuna inanan yönetmen, çocuk karakterler aracılığıyla henüz yolundan sapmamış masum insanı başarıyla perdeye taşımıştır. Burada da benzer bir amaçla hareket etmektedir. Batı dünyasının İslamı savaşa ve hatta terörle birlikte düşünen zihniyetini değiştirmek isteyen Mecidi, masumiyeti filminin odağına yerleştirmiştir.

Film boyunca Hz. Muhammed beyazlar giymiş olarak gösterilir. Bebek kundağı, çocukluk giysileri, dolağı beyazdır. Zaman zaman elleri kadraja girer. Ellerinin de diğer kişilere göre daha beyaz olduğu gözden kaçmaz. Arap coğrafyasında ayrıksı duran bu beyazlık, onun masumiyetini simgeleyen bir ayrıntı olarak kullanılmış, bir noktada kutsal ışıkla; nurla ilişkilendirilmiştir.

Hız. Muhammed, bebekliğinden beri hiç ağlamamaktadır. Annesinin sütü yoktur ve bebek çoğu gün aç uyumak zorundadır. Buna rağmen ağlamaz. Sütanne Halime hatun bu duruma şaşırır. Bebeğin ağlamayışı, rızkının geleceğinden emin oluşu ile açıklanabilir. Keza, Halime hatun onu ilk emzirdiğinde, kurumuş olan göğsünden de süt akmaya başlar. Hız. Muhammed, bereketi beraberinde getirmektedir. Nitekim, gittiği her yere yağmur yağdığı, doğanın canlandığı, evlerin bereketlendiği görülmektedir.

Mecidi, Hız. Muhammed'in mucizevi doğumuna da filmde yer vermiş, o doğduğunda gökyüzünden beliren parlaklığı muhteşem bir sinematografi ile yansıtmıştır. Bebeğin kutsallığı ve diğerlerinden farklı oluşu, ismi ile de tescillenmiştir. Dedesi ona Muhammed adını verdiğiğinde, Mekke halkı bunu çok tuhaf bulur. Zira daha önce bu adda birini tanımamışlardır. O adı ile de müstesnadır.

Hız Muhammed, küçüklüğünden beri doğada tek başına vakit geçirmeyi sever. Su kaynakları, meyve ağaçları, çiçek bahçeleri onun oyun alanıdır. Hatta sık sık Hira mağarasına gider. Hayvanlara sevgi ile yaklaşır. İnsanlar ile olan ilişkisi ise iki yönlüdür. Ahlaklı ve vicdanlı olan insanlara karşı her zaman nazik ve sevgi doludur. Sütanesi Halime hastalandığında onu şifalandırır. Dedesine hürmetle yaklaşır, annesi ile geçirdiği kısacık zaman içinde ona duyduğu içten sevgiyi hissettirir. Ancak zalimlere karşı da bir o kadar cesur ve karardır. Amcası Ebu Leheb'in hizmetkarlarına kötü muamele yapmasına karşı çıkar. Denize kurban edilmek istenen kadın ve çocuklarını kurtarıırken son derece korkusuzdur. Yasak olmasına rağmen, zincire vurulmuş kölelere su dağıtır. Halime'yi iyileştirmek için çevresine dizilmiş putları ve tılsımları korkusuzca devirir. Kız bebeğini diri diri toprağa gömmeye kalkışan köylüyü bunu yapmamaya ikna eder. Bu adama kızmış olsa bile, öfkeyle değil akılla ve vicdanla yaklaşır. Adamın içinde uyumakta olan gerçek benliği uyandırmaya çalışır.

Mecidi, sadece Hız Muhammed'i değil, onun izinden yürüyen herkesi yüksek ahlaki değerlere sahip, sabırlı, imanlı ve cesur insanlar olarak çizmektedir. Filmin başında, çok zor şartlarda yaşayan, açlık ve susuzluk ile mücadele eden Müslümanlar şiddete başvurmaz, isyan etmezler. Hemen ardından anlatılan Fil vakasında da iman, tevekkül ve sabır vurgulanır. Habeş komutan Ebrehe ile görüşmeye giden Abdülmuttalip, kendisinden kat be kat güçlü olan düşmanından el koyduğu develerini geri vermesini ister. Ebrehe ise, Mekke'yi işgal etmek üzere olduğunu, Kabe'yi yerle bir edeceğini, bu noktada develeri düşünmesinin çok anlamsız olduğunu söyler. Abdülmuttalip ise şöyle cevap verir: "Şehir de, Kabe de Rabbime aittir. O'nun benim şefahatime ihtiyacı yok. Ben sadece develerimin sahibiyim." Bu sahnede Abdülmuttalip'in Allah'a olan sonsuz güveni vurgulanmaktadır. Nihayetinde fil vakası gerçekleşir ve Ebrehe'nin ordusu bozguna uğrar. Vaka, Kur'an- ı Kerim'de şöyle anlatılmaktadır:

"Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla.

1. Rabbin fil sahiplerine neler etti, görmedin mi?
 2. Onların kötü planlarını boşa çıkarmadı mı?
 3. Onların üstüne sürü sürü kuşlar gönderdi.
 4. O kuşlar, onların üzerlerine pişkin tuğladan yapılmış taşlar atıyordu.
 5. Böylece Allah onları yenilip çiğnenmiş ekine çevirdi."¹⁸⁷

¹⁸⁷ Diyanet İşleri Başkanlığı Resmi Web Sitesi, "Kur'an-ı Kerim", Erişim: 15.06.2020
<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/sure/105-fil-suresi>

Mecidi filminde fil vakasını önemsemiş ve filmin en görkemli sahnesini bu olayı anlatırken çekmiştir. Fil vakası genel olarak Allah'ın mucizelerinin sonsuzluğunu, imkansız görünen durumlarda bile imanını koruyanların ödüllendirileceğini vurgulaması açısından mühimdir. Ebrehe ve ordusu, görsel olarak son derece ihtişamlı yansıtılmış, altın sarısı, kırmızı ve lacivertin kullanımı öne çıkmıştır. Üçü de son derece uyarıcı ve baskın olan bu renkler, Ebrehe'nin saldırganlığını, kendine güvenini ve kibrini desteklemektedir. Süslü zırhlar giydirilmiş atlar ve filler, yüz boyaları, hayvan postları ve masklar ile daha da ürkünç hale getirilen askerler bu sahneyi etkileyici kılar. Abdülmuttalip'in Kabe'de dua edişi, eabil kuşlarının göğü karartarak ilerlemesi, fillerin şahlanması üst çekimler, döngüsel kamera hareketleri ve yer yer kısa kesmeler ile çekilmiştir. Bu sahne dünyanın en ihtişamlı ordusunun, beklenmedik bir yöntemle, mucizevi bir şekilde alt edilmesini etkileyici bir dille anlatmaktadır.

Film diğer tüm Mecidi filmleri gibi iyi – kötü karşıtlığı kurmaktan kaçınmaktadır. Kötü olarak görülebilecek kişilerin, zaaflarının kurbanı oldukları, gerekli ruh olgunluğuna henüz erişemedikleri, vakti gelince fitratlarının gereği olan iyiliğe geri dönme potansiyeline sahip oldukları savunulmuştur. Cariyesinin Hz. Muhamed'e sütannelik yapmasına izin vermeyen Cemile, kıskançlığının kurbanıdır. Vaktiyle Abdullah'ı sevmiş ama onun erkek kardeşi ile evlenmesi uygun görülmiştir. Abdullah'ın sevdiği kadın Amine'dir. Onun bebeğini sütsüz bırakarak, kıskançlığını ve öfkesini dışa vurmaktadır. Ayrıca kendisinin henüz bebek sahibi olamaması da Cemile'nin davranışlarını etkilemektedir. Samuel, yıllarca Tevrat'ta müjdelenen bebeğin izini sürer. Yeni peygamberin kendi topluluğuna gelmesini ummaktadır. Onun Arap kavmine gelişinin, Yahudi cemaatinin saygınlığını zedeleyeceğini düşünür. Ebu Süfyan benzer şekilde Kabe'deki putların getirdiği kazançtan vazgeçmek istemez. Mecidi tüm bu karakterleri “katışıksız kötü” olarak çizmemekte, davranışlarını etkileyen insani sebepleri açıklamakta, onlara geri dönüş yolunu açık bırakmaktadır. Nitekim Samuel örneğinde olduğu gibi, başlangıçta yolunu kaybetmiş olan karakterlerin doğruyu bulma ihtimali her zaman vardır.

Tüm filmlerinde İran coğrafyasını betimlemekte ve İran kültürünü filmlerine yerleştirmekte büyük başarı gösteren Mecidi, bu kez kamerasını Arap yarımadasına çevirmiş, coğrafyayı ve kültürü yansıtmada aynı titizliği göstermiştir. Çölün sarı – kahverengi ışığı, kervanların yol aldığı çöl arazileri, kum tepeleri, çölün orta yerinde yeşermiş vahalar, bu vahaları süsleyen meyve ağaçları, taşımacılıkta kullanılan develer, çoğu cılız akan berrak dereler, ufukta devasa boyutta görünen güneş gerçekçi ve bir o kadar da büyüleyici bir atmosfer oluşturur. Yeni doğan bebeklere isim koyma gününde bir araya gelen halkın def çalarak, şarkılar söyleyerek eğlenmesi, Kabe içinde yer alan putlar, halkın bu putlara tapınma biçimi, yakın coğrafyalarda bulunan Yahudi ve Hıristiyan tapınaklarının yapısı gerçekçi bir tavırla filme dahil edilmiştir.

Finalde, Müslümanların sürülmesine yönelik antlaşmanın fesholmasının ardından, tüm müminlerin ellerinde meşaleler ile Şib vadisine yürüdükleri görülür. Hz. Muhammed elini bir su kaynağına daldırır. Hemen ardından diğer inananların da aynı suya ellerini soktukları görülür. Burada yönetmen suyun birleştiriciliğine vurgu yapmaktadır. Su, metaforik olarak ana rahminin besleyici sıvısına benzetilebilir. Suyu elini sokan herkesin bir manada kardeş oldukları anlamı ortaya çıkar.

Film, Batı ülkelerinde büyük bir ilgi ile karşılanmış ve beğeni toplamıştır. İslam dünyasında ise alınan tepkiler çelişkilidir. Filmin ulvi amacını idrak edip destekleyenler olduğu gibi, sert bir dille eleştirenler de mevcuttur.

Film, Şia propagandası yapılması, Haşimoğulları ve Ümeyyeoğulları arasındaki muhalefetin yanlış aktarıldığı gerekçeleri ile Suudi Arabistan ve Mısır'da gösterime sokulmamıştır. Ayrıca bazı ulemalar, Hz. Muhammed'in vücudunun ve özellikle de ellerinin gösterilmesini caiz bulmamışlardır. Tüm eleştirilere rağmen, film tüm dünyada geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

3.9 “Beyond the Clouds / Bulutların Ötesinde”



3.9.1 Filmin Künyesi:

Yönetmen: Mecid Mecidi

Yapımcı: Shareen Mantri Kedia, Kishor Arora

Yapım Yılı: 2017

Ülke: Hindistan

Dil:

Senaryo: Mecid Mecidi, Merhan Kashani

Görüntü Yönetmeni: Anil Mehta

Müzik: A. R. Rahman

Oyuncular: Ishaan Khatter, Malavika Mohanan, Goutam Ghose, Tannishtha Chatterjee

Süre: 1 saat 59 dakika

3.9.2 Filmin Konusu:

Amir Mumbai’de tek başına yaşayan yoksul bir delikanlıdır. Anne ve babasını kaybetmiştir. Kız kardeşi Tara ile de bir süredir görüşmemektedir. Uyuşturucu kuryeliği yapmakta olan Amir, gelecekte umutlu görünmekte, bu işi bir kurtuluş yolu olarak kabul etmektedir. Ancak bir polis baskını ile beraber her şey değişir. Amir’in çoğu arkadaşı yakalanır, kendisi kaçmayı başarır. Bir çamaşırhaneye sığınır. Kız kardeşi Tara orada çalışmaktadır. Üzerinde bulunan uyuşturucu paketini saklaması için Tara’dan yardım ister. Tara paketi saklar ve Amir’i kendi evine götürür. Tara’nın evi, Amir’in düşündüğünden çok daha düzenli, hatta lüktür. Kardeşine bu evi nasıl kiralayabildiğini sorar. Tara, çamaşırhanedeki patronu Akshi’nin ona

borç verdiğini söyler. O gece iki kardeş geçmişleri hakkında konuşurlar. Tara onu sürekli döven ve emeğini sömüren kocasından ayrılmıştır. Kendine yeni bir hayat kurması kolay olmamıştır. Amir'e kendisini korumadığı için kırgındır. Amir de benzer şekilde eski eniştesinin onu evden kovmasından ve ablasının ona sahip çıkamamasından bahseder. İki kardeş, geçmişte olanlara sünger çekmeye ve birbirlerine kenetlenmeye karar verirler. Ertesi gün, Tara çamaşırhanedeki işine gider. Amir'e ait olan ve Akshi'nin gizlediği paketi almak istemektedir. Ancak Tara'da gözü olan Akshi, kıza yaklaştırmaya çalışır. Tara karşı koyunca da tecavüze yeltenir. Tara Akshi'yi ağır şekilde yaralar. Hayati tehlikesi olan adam konuşmadığı için, olay adı bir suç olarak görülür ve Tara tutuklu yargılanmak üzere hapishaneye götürülür. Bunu haber alan Amir, kardeşine onu kurtaracağına söz verir. O geceyi Tara'nın evinde tek başına geçiren Amir, kapıya dayanan müşterileri sessizce dinler ve ablasının aslında fahişlikle geçindiğini anlar. Ertesi gün, hastaneye giderek Akshi'nin durumunu öğrenir. Akshi hala konuşamamaktadır ama bilinci açıktır. Amir onu tehdit eder. Kendisinin onunla ilgileceğini, bir an evvel iyileşmesini sağlayacağını ve gerçekleri anlatıp ablasını hapisten kurtarmazsa onu öldüreceğini söyler. Adamın ilaçlarını almaya, ona yemek yedirmeye başlar. Bu arada Tara pis, bakımsız ve kalabalık hapishanede sinir krizi geçirir. Tecavüzün üzerine, bir de hapsedilme travması yaşamaktadır. Hapishanede mahkum kadınların çocukları da bulunmaktadır. Haşerelerle oynayan, etrafta koşuşup duran bu çocuklardan biri olan Çotu, Tara'ya yaklaşır. Amir ise her sabah hastaneye gitmektedir. Bir sabah Akshi'nin yaşlı annesi Pati ve iki kızı; Tanisha ve Asha'nın geldiğini görür. Yaşlı kadın, oğlu ile ilgilenen bu gence minnettardır. On üç yaşındaki Tanisha ve altı yaşındaki Asha ise babalarının ölmemesi için dua etmektedir. Kırsal bir bölgeden gelen, farklı bir lehçe ile konuşan ve oldukça yoksul olan bu insanlar, gecelerini sokakta geçirmektedirler. Amir yağmurlu bir gecede onlara acır ve evde kalmalarına izin verir. Zamanla aralarında bir dostluk doğar. Büyükanne de, çocuklar da durumu bilmemektedir. Amir ise insani bir merhametle onlara yaklaşmış, gerçekleri açıklamamıştır. Onlara giysi alır, yemek yedirir. Akshi'ye bakmaya devam eder. Ancak parası tükenmektedir. Tanisha'nın bir fotoğrafını çekerek, kendisine borçlu olan eski patronuna gider. Kızı ona getireceğini söyleyerek avans ister. Parayı alan Amir, Tanisha'yi satmak niyetinde değildir. Buluşma yerine gitmeyince, dolandırıldığını düşünen patronu tarafından feci şekilde dövülür. Bu olayın yarattığı acı, uzayan bekleyişe eklenince sinir krizi geçiren Amir, Pati ve çocuklara gerçekleri söyler ve evinden gitmelerini ister. Pati, Tanisha ve Asha evden ayrılırlar. Oğlunun tecavüz suçlusu olduğunu öğrenmek Pati'yi çok sarsmıştır. Bir itiraf dilekçesi yazdırır ve oğluna imzalatır. O gün, Akshi ölür. Tara ise hapishane yaşamına uyum sağlamakta zorlanmaktadır. Akshi'nin

ölüm haberini alınca tüm umutları yok olur. Bu arada Çotu'nun annesi ölmüş, küçük çocuğun bakımı Tara'ya kalmıştır. Annesinin artık ayda yaşadığını söylediği küçük çocuk, ayı hiç görmemiştir. Tara'dan ona ayı göstermesini ister. Tara ise, altın küpelerini gardiyana vererek, gece Çotu'yu bahçeye çıkartır. İkisi yağmurlu bir havada bulutların açılmasını ve ayı görebilmeyi umut ederek beklerler...

3.9.3 Filmin Analizi:

Anne babalarını küçük yaşta kaybetmiş iki kardeşin, zor şartlar altında hayata tutunma çabalarını anlatan "*Bulutların Ardında*", hem tematik, hem de sinematografik olarak Mecidi sinemasının tipik özelliklerini taşımaktadır. Hindistan'da, Hint oyuncularla ve Hintçe dilinde çekilmiştir.

Film, yine iyi – kötü karşıtlığına yaslanmadan, şartların kurbanı olmuş ve yolunu şaşırmış insanların, fitratlarına geri dönme temasını işlemektedir. Amir ve Tara birbirine bağlı iki kardeştir ve hayatta başka kimseleri de yoktur. Ancak Tara'nın evlendiği kişinin uyguladığı şiddet, iki kardeşin ayrı düşmesine neden olmuştur. Amir evi terk etmiş, Tara ise evliliğini bir süre daha devam ettirdikten sonra tek başına yaşamaya başlamıştır. Bu süreçte iki kardeş birbirlerinden kopmuştur. Amir, sokakta kalmış yalnız bir çocuk olarak suça bulaşmıştır. Tara ise bir çamaşırhanede çalışmakta, geceleri ise fahişelik yapmaktadır. Her iki genç de gittikleri yolu sorgulamamış, suç ile iç içe olmayı bir mecburiyet olarak kabul etmiştir.

Ancak yıllar sonra karşılaştıklarında, durum bir anda değişir. Tara, kardeşine ne iş yaptığını açıklayamaz, Amir ise düştüğü açmaz için eniştesini suçlar. İlerleyen sahnelerde kız kardeşinin fahişelik yaptığını öğrenir ve bu durum onun hayatını sorgulamasına neden olur. Belki dayansa ve kardeşinden ayrılmasa, ikisi de suça bulaşmayacaktır.

İki kardeş için tekrar bir araya gelmek yeni bir yaşam şansıdır. Ancak elbette geçmişin bedeli ödenmeden refaha ulaşmak mümkün olmaz. Tara'nın kendisine tecavüze kalkışan patronunu öldürmesi, iki kardeşin yaşamını bir anda değiştirir. Tecavüzcüye direnmek, direnirken ölümüne sebep olmak aslında nefsi müdafadır ancak tecavüzün gerçekleşmemiş olması, olayın bir şahidinin de bulunmaması Tara'yı cinayete teşebbüs suçu ile baş başa bırakır. Yaralanan adam Akshi bitkisel hayattadır ve uyanıp gerçekleri söylemedikçe Tara'nın hapisinden çıkması mümkün olmayacaktır. Bu noktada Amir için Akshi'yi hayata

döndürmek en önemli mesele haline gelir. Amir her gün hastaneye giderek, Akshi'nin her ihtiyacını karşılayarak bu çatışmayı yaşar. Akabinde Akshi'nin yaşlı annesi ve iki kızının hastaneye gelmesi, Amir'in düşmanına bile merhametle yaklaşan fitratının ortaya çıkmasını sağlar. Yaşlı Pati, ergen yaştaki Tanisha ve küçük Asha çaresizdir. Farklı bir lehçe konuşmaktadırlar, şehirde kalabilecekleri bir yer yoktur ve yoksulluk bellerini bükmiştir. Amir'in onları evine alması, içinde gizlenen iyiliğin ortaya çıkmasının ilk belirtisidir. Evini, yemeğini bu yabancı aile ile paylaşır, çocuklar ile oyunlar oynar, onlara hediyeler alır. Akshi'nin işlediği suçu son ana kadar aileden saklar, onları üzmemekten sakınır. Eski patronundan parasını alabilmek için Tanisha'nın fotoğrafını göstererek avans isteyen Amir, büyük bir risk alır. Ancak kızın zarar görebileceğini fark ettiğinde fikrini değiştirir. Bu risk karşılığında kadın satıcıları tarafından ciddi şekilde darp edilir.

Öte tarafta Tara da hapisanede bambaşka bir sınav vermektedir. Kadınlar koğuşu kalabalıktır. Çoğu kadının çocukları da hapisanededir. Dışarıdaki dünyada neler olduğunu bilmeden, eğitim alamadan büyüyen bu çocuklar, fareler ve böcekler ile oynamakta, hapisaneyi evleri bilmektedir. Tara, Çotu adında küçük bir çocukla iletişim kurar. Çotu'nun annesi, eziyet eden eşini öldürmekle suçlanmıştır. Çok hasta olan bu kadın, kısa sürede ölür ve Tara gönüllü olarak Çotu'nun bakımını üstlenir. Burada da mermahet ve adaletsizlik ana meseledir. Tara haksız yere hapis yatmaktadır. Keza Çotu'nun annesi de öyledir. Bu adaletsizlik, küçük bir çocuğun da hayatını karartmıştır. Tara kendi acısını bir kenara bırakarak Çotu'yu avutmaya yönelir. Ona karşı sevgi ve merhamet duyar. Çocuğun cennetin ayda olduğuna inanması üzerine, tek varlığı olan altın küpelerini gardiyana vererek, gece avlunun kapısını açtırır. Annesini özleyen Çotu ile birlikte ayın bulutlardan sıyrılmasını bekler ve bu noktada maddiyatı hiç düşünmez.

Filmlerinde vicdanının sesini dinleyen, başlangıçta hata yapmış olsa bile, doğru yolu bulan karakterleri her zaman ödüllendiren Mecidi, aynı tavrı burada da sergilemektedir. Amir'in aileye gösterdiği anlayış ve sevgi, anne Pati'nin oğlundan ölmeden kısa süre önce bir itiraf alması ile ödüllendirilir. Tara ise Çotu'ya kol kanat gelişinin mükafatını hapisten çıkmakla alacaktır. Yönetmen, Amir ve Tara'nın refaha ulaşmasını görselleştirmemiş, ancak seyirciye gerekli doneleri sunmuştur. Finalde, Akshi ölür. Amir, onun yazdığı itiraf mektubundan haberdar değildir ama yine de aileye sahip çıkar. Küçük Asha ile aralarında oluşan sevgi bağı dikkat çeker.

“Bulutların Ötesi” sinematografik olarak da Mecidi sinemasının özelliklerini taşımaktadır. Tara’nın evinde güvercin beslemesi, yönetmenin kuşlara yüklediği masumiyet ve özgürlük temalarının bir dışavurumudur. Amir’in çaresiz hissettiği bir anda güvercinliği yerle bir etmesi ve tüm kuşları serbest bırakması da bu bağlamda anlamlandırılabilir.

Yönetmenin şiddet sahnelerini maskeleyen tavrına bu filmde de rastlanmaktadır. Akshi’nin Tara’ya saldırdığı sahne, kuruması için asılmış çarşafın arasında gerçekleşmiş, seyirci Akshi’nin yaralanışını, beyaz çarşafa sıçrayan kan lekeleri sayesinde anlamıştır. Beyaz zemin üzerindeki kan, masumiyetin lekelenişini de temsil etmektedir. Öte taraftan Amir, Akshi’nin ailesini evinde ağırlarken, odanın ortasına bir çarşaf gerer ve kadınların rahat etmesini sağlar. Küçük Asha’yı çarşafın arkasından yaptığı gölge oyunları ile eğlendirir. Burada da çarşaf, masumiyeti ve geniş anlamda namusu koruyan bir simge olarak düşünülebilir.

Mecidi’nin kaotik mekanlara yerleştirdiği kovalamaca sahneleri, insanın kalabalık içindeki yalnızlığını vurgulayan kuş bakışı çekimleri bu filmde de mevcuttur.

“Bulutların Ötesi”, Mecidi’nin yaygın gösterime çıkmış son filmidir. 2020 yılında çektiği “Güneşin Çocukları” Covid – 19 salgını sebebiyle sadece festivallerde gösterilebilmiştir.



SONUÇ

Sinema, kendisinden önce gelen altı sanat alanının bütün imkanlarını kullanan, bunun üzerine kendi yapısal özelliklerini de ekleyerek benzersiz bir güce ulaşan etkili bir sanat alanı ve kitle iletişim aracıdır. Hızla globalleşen dünyada sinema filmleri, mümkün olduğunca fazla izleyiciye ulaşmak amacıyla standartlaşmakta, birbirine benzeyen popüler kültür ürünlerine dönüşmektedir. Ancak, kendine has kültürünü ve sanat anlayışını filmlerine yansıtmayı başaran ülkelerin sinemaları, hala ayrıksı özelliklerini korumaktadır.

Kültür, insanın içinde yaşadığı dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimini belirler. Bireyin içinde yaşadığı topluma aidiyet duymasını sağlar. Söz konusu toplumun tüm yaşamsal pratiklerini düzenler ve o topluluğa ait bir dilin, bir ifade biçiminin oluşmasını sağlar. Coğrafya kültür alanı olarak ortak paydalar getirmekle beraber, dış etkilere de açıktır. Günümüz dünyası, hızlı gelişen iletişim araçları ve teknoloji ile kültürel etkileşimlerin çok hızlandığı bir profil sergilemektedir; hatta Marshall McLuhan'ın tabiri ile global bir köye dönüşmüştür. Bu noktada yerel kültürler ve küresel kültür birbirinden ayrılmaktadır. Her şeyin aynılaştığı bir ortamda özgün kalabilmenin yolu yerel kültüre sahip çıkmaktır.

İran coğrafyası, oldukça zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Pers İmparatorluğu'na uzanan, sonrasında İslam ile şekillenen İran kültürü, edebiyatı, geleneksel tiyatrunun bir parçası olan taziye geleneği, halılara kilimlere işlenen motif çeşitliliği ve yerel müziği ile dikkat çeker. Bu coğrafyada yaşamış olan bilim insanları, filozoflar ve sanatçılar İran kültürünün biçimlenmesinde etkili olmuşlardır.

Bugün İran sinemasının hem yerelde, hem de global ölçekte büyük bir başarı sergilemesini sağlayan en önemli etken, sinemacıların bu büyük kültürel mirasa sahip çıkmaları, eserlerini bu miras üzerine inşa etmeleridir.

Bu tez çalışmasının amacı, İran sineması içinde, hem yerel kültürü sanatına dahil etme adına başarı gösteren, hem de tematik ve sinemasal anlamda auteur özellikleri taşıyan yönetmen Mecid Mecidi'yi incelemek, filmlerini analiz etmek ve onu İran sineması içinde konumlandırmaktır.

Çalışma üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde, İran sinemasının tarihsel gelişimi ana hatları ile ele alınmış; sinemanın İran'a gelişi, Farsi Film Dönemi, Gerçekçi İran Sineması, İslam Devrimi sonrası değişen sinema anlayışı ve günümüzün modern sineması, onar yıllık dönemlere ayrılarak açıklanmıştır. Bu bölüme İran sinemasının gelişiminde önemli bir role sahip olan film festivallerinin kısa tanıtımları da eklenmiştir.

Bölümün ikinci başlığında ise İran kültürünün sinemaya olan etkileri ele alınmaktadır. Sırasıyla İran edebiyatının, geleneksel tiyatrunun ve Kerbela yasına eşlik eden Taziye geleneğinin sinemaya etkileri incelenmiştir. Sinemada temsil konusu ise alt başlık olarak ele alınmaktadır. İran sinemasında kadın, erkek ve çocukların temsillerinin açıklanmasının ardından, savaşın ve mekanların sunuluş biçimleri de kısaca çalışmaya dahil edilmiştir. Birinci bölüm dahilinde yapılan araştırmaların ve derlenen bilgilerin, Mecidi sinemasının incelenişinde gerekli ve faydalı bir temel oluşturacağı düşünülmüştür.

İkinci bölüm, auteur kuramına ayrılmıştır. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabulünü savunan auteur kuramı, yönetmeni filmin tek yaratıcısı olarak kabul etmektedir. Sanatçıyı layıkıyla anlamlandırabilmenin yolu, onu tüm yaşam şartları içinde, tüm eserlerini göz önüne alarak incelemektir. Bu noktada kuram, bir yönetmenin auteur olarak kabul edilebilmesi için eserleri arasında tematik ve sinematografik anlamda ortak bir görüş ve üslubun varlığını şart koşmaktadır. Sanatçının duyguları, düşünceleri, tüm yaratısına sirayet etmeli, eserler ortak bir içsel anlam taşımalıdır. Andrew Sarris tarafından akademiye kazandırılan kuram, "Üç Halka Yöntemi"ni benimsemektedir. Buna göre incelenen eserlerde üç kıstas aranmaktadır. Teknik mükemmellik, tematik bütünlük ve sanatçının dünya görüşünü sunan içsel anlamın varlığı. Bu bölüm dahilinde Mecid Mecidi'nin öncelikle yaşam öyküsü anlatılmış, içinde büyüdüğü şartlar betimlenmiş, sonrasında ise sinemasında yer alan ortak tema ve görünümeler açıklanmıştır.

Mecid Mecidi, sinema anlayışını "İrfan Sineması" olarak adlandırmaktadır. İslam dinini ve ahlakını benimseyen sanatçının filmlerinde çok sayıda ortak tema ve görünüm bulunmaktadır. Çalışmada bu ortak noktalar ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır. İran kültürünü yansıtan mekan seçimleri, Masumiyet ve merhamet, Doğruluk ve dürüstlük, İman ve şükür, Yoksulluk ve maddi dünyanın geçiciliği, Yetim ve öksüz çocuklar, Metaforik olarak görmek ve görememek söz konusu ortak tema ve görünümeler olarak incelenmiştir.

Üçüncü ve son bölüm ise Mecidi filmlerinin analizine ayrılmıştır. Yönetmenin toplam 10 uzun metrajlı filmi bulunmaktadır. Bu filmlerden 9 tanesi çalışma dahilinde incelenmiştir. Filmler sırasıyla; “*Baduk / Kaçakçı*” (1992), “*Pedar / Baba*” (1996), “*Bacheha- Ye Aseman / Cennetin Çocukları*” (1997), “*Rang-e Khoda / Cennetin Rengi*” (1999), “*Baran*” (2001), “*Beed-e Majnoon / Söğüt Ağacı*” (2005), “*Avaze Gonjeshk – Ha / Serçelerin Şarkısı*” (2008), “*Mohammad Rasoolollah/Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi*” (2015) ve “*Beyond the Clouds/Bulutların Ardında*” (2017) adını taşımaktadır. Yönetmenin son filmi olan 2019 yapımı “*Korshid / Güneşin Çocukları*” Covid – 19 salgını sebebiyle yaygın gösterime girememiş, bu nedenle çalışmaya dahil edilememiştir.

Filmlerin incelenmesinde söylem analizi yöntemi benimsenmiştir. Filmlerde yer alan karakterler, karakterler arasındaki ilişkiler, diyaloglar ve metaforik anlamların yanı sıra, mekanlar, çekim açıları, kurgu ve müziğe de değinilmiş, sinemanın her ögesi, söylemin bir parçası olarak görülmüştür.

Çalışma boyunca incelenen filmlere dair izlenimler ve yönetmenin auteur kimliğini ortaya koyan özellikler aşağıda özetlenmektedir.

Mecid Mecidi sinemasının en önemli özelliği, çatışmanın iyi – kötü karşıtlığına yaslanmamasıdır. Popüler anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan iyi ve kötünün savaşı bu filmlerde gözlenmemektedir. Bu durumun sebebi, yönetmenin insanın fitratı gereği iyi olduğuna inanmasıdır. İnsan kötü olamaz. Çünkü Tanrı’nın nefesini içinde taşımaktadır. İnsanı kötü eylemlere iten şey, yaşadığı dünyanın içerdiği güçlükler veya kendi zaafı olabilir. Ancak derinlerde her insan iyiye doğru yol alma isteği içindedir. Bu nedenle Mecidi, filmlerinde iyi ve masum karakterlerin karşısına yolunu şaşırılmış kişiler yerleştirmektedir. Çoğu filmde, yolunu şaşırınlar, içlerindeki iyiliği keşfeder ve bedel ödeyerek fitratlarının gereği olan iyiler safına geçiş yaparlar. “Kaçakçı”da çocuk istismarı gibi oldukça sert bir konu işlenmekte, burada suç kişilere değil, daha fazla güce sahip olma hırısındaki küresel güçlere atfedilmektedir. Mecidi bu fikrini filmin açılışına yerleştirdiği şu cümlelerle belirtmiştir.

“Sözde insan haklarını şiar edinmiş, hümanizm çılgınlıkları atan büyük dünya devletlerinin kendi siyasetlerini egemen kılmak uğruna uyguladığı yaptırımlar, ambargolar ve kaçakçılık şebekeleri ile işbirliği planı, maalesef küçük yaştaki çocukları da çemberine almıştır. Güçlünün zayıfı her şartta ezdiği bu düzeni hakim kılmak, çocuk ticaretini bile mubah gören

bu zihniyetin yaptığı kirli çalışmalardan sadece bir tanesidir. Bu film ihanete uğramış insan haklarını, minik yavruların gözyaşlarını ve çekilen sefaleti gözler önüne sermektedir.”

Yönetmen, kişilerin kötü olamayacağı yönündeki fikrini diğer filmlerinde de korumuştur. “Baba”da Mehrullah ve üvey babası kıyasıya çatışır. Ancak ikisi de kötü değildir. Mehrullah babasını yeni kaybetmiş olmanın acısı içindedir. Ayrıca ataerkil bir düzen içerisinde, babasından sonra aile reisi olarak kendisini görmektedir ve üvey babanın gelişinin için orotiteyi bölüşmek anlamına gelmektedir. Mehrullah’ın sert davranışları onun karmaşık ruh halinin ürünüdür. Baba ise hep kalabalık bir ailesi, çocukları olsun istemiştir. Mehrullah’ı bağrına basmaya hazırdır ama karşılaştığı ters tepkinin yarattığı hayal kırıklığı onu da sertleştirir. Son sekansta çölde yaşam savaşı veren iki karakter nihayet birbirini anlar ve film umut verici bir sonla biter.

“Cennetin Rengi”nde görme engelli oğluna mesafeli yaklaşan, onu okuldan alıp bir marangozun yanına vermeyi planlayan baba karakteri de özünde kötü değildir. Baba, kendisinden sonra oğluna ne olacağı konusunda endişelidir. Onun bir meslek sahibi olması gerektiğini düşünür. Üstelik uzun zamandır duldur ve tekrar evlenmek istemektedir. Hayatı boyunca yaşadığı güçlükler onu yıldırılmıştır. Finalde nehre düşen oğlunun peşinden azgın sulara atlayan bu adamın oğluna duyduğu sevgi gayet açıktır.

“Söğüt Ağacı”nda gözleri görmeye başladıktan sonra hayatını top yekün değiştirmek isteyen ve bu uğurda tüm sevenlerini kıran Yusuf da kötü bir insan olarak çizilmemiştir. Yıllarca engelli bir yaşam süren ve insanların kendisine acıdığını düşünen karakter, görmeye başladıktan sonra gerçek sevgiyi bulmak ister. Bu durumda aklının karışması normaldir. Benzer şekilde “Baran”daki Latif de mültecilere karşı önyargılı ve öfkeli. Bu insanların İran’a neden geldiklerini, yaşamlarında ne gibi zorluklar yaşadıklarını önemsemez. Sadece ekmeğine göz dikmiş olduklarını düşünür. Ama Latif de özünde kötü değildir. Nitekim, hikaye boyunca değişecek, aşık olacak, dünyaya mültecilerin gözünden bakmayı başaracaktır.

Yönetmenin auteur kimliği üzerinde etkili olan bir başka tema, yoksulluk ve yoksulluğun sunulmuş biçimidir. Mecidi filmlerinde yoksulluk, dünya hayatına dair bir güçlük olarak sunulur. Yönetmen yoksulluğun sebepleri ile ilgilenmez. Yoksulluğu gidermekle ilgili fikirler sunmaz. Onu ilgilendiren, insanların yoksulluk içindeyken de fitratlarına uygun davranabilecekleridir. Hatta yaşanan zorluk, insanları birbirine bağlar, şükür artırır, tevekkülü

besler. “Cennetin Çocukları”nda kız kardeşinin tamirden aldığı ayakkabılarını kaybeden Ali, onunla kendi eski spor ayakkabılarını paylaşmak zorunda kalır. İki çocuk, aynı ayakkabıyı giyer ve dönüşümlü olarak okula giderler. Ama bu durum dramatik bir açmaz veya seyircinin acıma duygularını sömürecek bir öge olarak sunulmaz. Aksine, iki çocuğun dayanışması seyirciyi gülümsetir. Çocukların ayakkabıların kaybolduğunu anne babalarından gizlemeleri, yeni bir ayakkabı alacak durumda olmayan babalarına duydukları sevgiden ötürüdür. Bu durumda ayakkabının olmayışı değil, sevginin büyüklüğü ön plana çıkar.

Mecidi, dünya varlığının gelip geçici olduğu görüşündedir. Dünya nimetleri, insana kismet edildiği ölçüde ulaşır. Bunun ötesine tamah etmek veya bir gün rızık bulamamak korkusu ile istif yapmak İslam ahlakı içinde hoşgörülmez. Yönetmenin filmlerindeki bazı karakterler, bu korku yüzünden yollarından saparlar. “Serçelerin Şarkısı”nda Kerim, ailesini geçindirmek, kızına yeni bir işitme cihazı almak, evini onarmak gibi gerekçeler ile fazla para kazanma hırsına kapılır. Şehirden hurda eşyalar ve inşaat malzemeleri toplayıp evinin bahçesine yığar. İhtiyaç sahibi komşularına yardım etmekten kaçınır. Elindeki varlığı paylaşmak istemez. Ancak hurdaların üzerine devrilmesi sonucu ciddi şekilde yaralanır ve çalışamaz hale gelir. Kerim elinden hiçbir şey gelmeden yatarken, eşinin sebze yetiştirdiğini, çocuklarının çiçek sattığını görür. Komşularının yardımlarına şahit olur. İşler Kerim olmasa da yürümekte, ailenin rızıkı yine gelmektedir. “Bulutların Ötesi”nde yoksul bir hayat süren Amir ve Tara da uygunsuz yollardan para kazanmanın tek çare olduğunu düşünmüştür. Amir uyuşturucu kuryeliği yaparken, Tara fahişelik ile geçinmektedir. Aslında iki kardeşin hayatta kalmak için sadece bir arada olmaları, birbirlerine yaslanmaları yeterlidir. Aile bağlarının kopması, ikisini de hayatını karartmıştır.

Mecidi sinemasında ele alınan bir diğer tema şükürdür. İnsan başına gelen olaylar karşısında sınırlı bir fikre sahiptir. Başlangıçta iyi zannedilen bir durum zarar verici olabilir veya kötü olarak nitelendirdiğimiz bir olay, hayrımıza sonuçlanabilir. Dolayısıyla başa ne gelirse gelsin isyan etmemek ve şükür içinde olmak önemlidir. Yönetmen tüm filmlerinde buna vurgu yapmıştır. “Söğüt Ağacı”nda şükretmemek, Yusuf’un tekrar gözlerini kaybetmesine neden olur. Öte taraftan “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi”nde, bebeği açlıktan ölme tehlikesi içinde olan Amine Hatun, bir kez bile isyan etmez. Bir sütanne bulunduğu şükreder. Oğlu güvenlik amacıyla başka bir köye gönderildiğinde üzülür ama çocuğu sağlıklı büyüdüğü için şükür halindedir.

Yönetmen, iyilik, merhamet, iman ve şükür temalarını işlerken, özellikle çocuk karakterleri ön plana almaktadır. Çocukların saflığı, umut dolu oluşu, duygularını hesapsız yaşıyor olmaları bu temaların işlenişinde fonksiyoneldir. “Kaçakçı”, “Baba”, “Cennetin Çocukları”, “Cennetin Rengi” ve “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” filmlerinin ana karakterleri çocuktur. “Baran”da iki ana karakter ergen yaşlardadır. “Serçelerin Şarkısı” ve “Bulutların Ardında”da çocuklar yan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin çocuk karakterlere yaslanmadığı tek filmi “Sögüt Ağacı”dır.

Mecid Mecidi, İran kırsalına ait geleneksel mekanları, halı ve kilim dokumacılığını, tarımı, ormancılığı, dini ritüelleri, komşuluk ilişkilerini belirleyen adetleri, aile içi dengeleri filmlerinde başarıyla resmetmektedir. Yönetmen genellikle kırsal bölgelerde çalışmaktadır ancak kamerasını şehir yaşamına doğrulttuğu örnekler de vardır. Bu durumda şehrin kenar mahallelerini tercih etmektedir. İncelenen dokuz filmde yedisi İran’da, biri Mekke’de, biri de Bombay’da geçmektedir. Yönetmen öykünün geçtiği coğrafyayı fonksiyonel olarak kullanmakta, doğaya ait pek çok unsura metaforik anlamlar yüklemektedir. “Baba”da Mehrullah ve üvey babasının çölde kalması, sevgisiz bir ortama hapsedikleri ve yalnız birbirleri sayesinde hayata tutunabilecekleri anlamına gelir. “Cennetin Çocukları”nda kardeşine ayakkabı kazanabilmek için koşu yarışına giren Ali’nin gücünün son damlasına kadar mücadele edişi, yorulduğunun, terlediğinin gösterilmesi, kardeşi için alın teri dökmesi ile bağdaştırılabilir. “Cennetin Rengi”nde yer alan muhteşem güzellikteki çayır, kır çiçekleri, berrak dereler, yemyeşil orman, göremeyen bir çocuğu sarmalayan güzellikler olarak etkileyici bir tezat oluşturur. “Serçelerin Şarkısı”nda devekuşu çiftliğinde çalışmakta olan Kerim, şehirde taşımacılık yaptığı dönemde sık sık bu kuşlarla ilgili detaylara rastlar. Markette gördüğü bir devekuşu yumurtası, komşunun bahçesinde bulunan birkaç tüy, sıkışık trafikte kamyonetle taşınan devekuşları birer birer Kerim’in karşısına çıkar ve ona kaybetmekte olduğu masumiyetini hatırlatırlar. Aynı filmde Kerim’in oğlu ve arkadaşlarının bir su deposunu temizleyerek balık beslemeleri de önemlidir. İnsan umudunu asla yitirmemeli, elinden geldiğince çabalamalı ve yaşadığı dünyayı güzelleştirmelidir.

Mecidi filmleri sinematografik olarak da auteur özellikleri taşımaktadır. Yönetmen sık sık karakterlerini doğada tek başlarına çekerek, onların Yaradan ile kurdukları bağa vurgu yapar. Bu çekimlerde kuş bakışı görüntülere, dolly ve drone kullanımına rastlanır. Kırsaldaki yaşamı dingin bir kurgu ile aktarmayı tercih eden Mecidi, şehir sahnelerinde kaotik bir tarzı benimser. Kalabalık caddeler, yoğun trafik, dar ve dolambaçlı sokaklar, rengarenk çarşılar en

çok kullandığı şehir mekanlarıdır. Filmlerinde şiddet sahnelerine yer vermekten kaçınan Mecidi, çok gerekli olduğunda bu eylemleri gizleyerek görselleştirmeyi tercih eder. Bu noktada yansımaları, gölgeleri, ışık oyunlarını, sesleri ve örtücü elemanları başarıyla kullanır.

İran sinemasının en dikkat çekici yönetmenlerinden biri olan Mecid Mecidi, filmlerinin bütününde aynı tematik, sinematografik ve felsefi çizgiyi takip etmektedir. Amacı gönülden inandığı İslam dinini ve İslam ahlakını tüm dünyaya tanıtmak, idealize edilmiş hayal evrenini beyaz perdeye taşımaktır. Yapmış olduğumuz bu tez çalışmasının, bu nadide sanatçıyı tanımak ve onunla ilgili daha derin araştırmalar yapmak isteyen akademisyenlere, sinema öğrencilerine ve her yaştan sinemasevere ışık tutmasını, dilimizde yazılmış veya dilimize çevrilmiş İran Sineması konulu az sayıda eser arasında yerini almasını dileriz.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Aktaş Cihan, Şarkın Şiiri İran Sineması, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005
- Andrew J. Dudley, Büyük Sinema Kuramları, İstanbul, Doruk Yayınları, 2010
- Aristoteles, Poetika, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993
- Belkaya A. Gülümser Şavk, Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar, İstanbul, Der Yayınları, 2001
- Cambell Joseph, Batı Mitolojisi, Ankara, İmge Kitabevi, 1992
- Dabaşı Hamid, İran Sineması, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013
- Dönmez – Colin Gönül, Kadın, İslam ve Sinema, İstanbul, Agora Yayınları, 2005
- Dönmez –Colin Gönül , Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk, İstanbul, Agora Yayınları, 2006
- Hall Stuart, Temsil, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2017
- Hamid Şecayi, Sinema-yı İran, Tahran, Sapt-1 Kütüphane-yi Milli, 1973
- Heykel M. Hasaneyn, Bir Devrimin Anlatılmamış Öyküsü, İstanbul, Nehir Yayınları, 1988
- Hodgson Marshal G.S., İslam'ın Serüveni: Bir Dünya Medeniyetinde Bilinç ve Tarih 2, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018
- Kanat Fatin, İran Sinemasında Kadın, Ankara, Dipnot Yayınları, 2007
- Kemp Phillip, Sinemanın Tüm Öyküsü, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2004
- Kolker Robert Phillip, Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema, Ankara, Deki Yayınları, 2010
- Laleh Abdolhossein, Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri, İstanbul, Dörtmevsim Yayınları, 2015
- Mahrokh Shirin Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, İstanbul, Es Yayınları, 2007
- Mevlana Celaleddin Rumi, Mesnevi, 1. Cilt, İstanbul, Doğan Kitap, 2015
- Nursi Said Bediüzaman, Lemalar, İstanbul, Envar Neşriyat, 2013
- Oylum Rıza, İran Sineması, İstanbul, Seyyah Yayınları 2019
- Savaş Hakan , Sinema ve Varoluşçuluk, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2003
- Şehriyari Hüseyin, *Kitab-ı Nümâyîş*, Tahran, Entesharat-ı Emir Kebir, 1986
- Şeriatî Ali, Ali Şiasî - Safevî Şiasî, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 1989
- Teksoy Rekin, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005
- Uyan Nihat, Göçebe İmajlar: Bahman Ghobadi ve Sineması, İstanbul, Avesta Yayınları, 2015
- Wollen Peter , Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayınları, 2014

MAKALELER

- Alıcı Birgül, “Yeni İran Sineması’nda Çocuk”, e-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Vol.2, No.3, Mart - 2014
- Cheshayer Godfrey, “Sinema-yi İran, Keşf-i Bozorg De-he-yi 90”, Film 209 Dergisi, Eylül-Ekim 1997
- Düzcan Ebubekir, “Çocuk ve Medya”, TRT Akademi, Vol.2, Temmuz – 2017
- Emiri Nuşabe, “Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?”, Zenan 34 Dergi, Nisan-Mayıs 1997
- Enasiri Cabir, “Taziye, Nümayiş-i Musibet”, Entesarat-ı Defter-i Merkezi Cihad-ı Danişgahi, 1986
- Fügan Varol Sibel, “Medyada Yer Alan Temsilerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü”, The Journal of Academic Social Science Studies, 2014
- Haliki Ruhullah, “Sergözeşt-i Musiki-yi İran 1”, Entesarat-ı Sefi Alişah, 1974
- Kırel Serpil, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”, “Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması”, Der: Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Erus, İstanbul, Es Yayınları, 2007
- Milani Tehmine, “Sinemada ve Televizyonda İranlı Kadının Çehresi Ne Kadar Hakikate Uygundur?” Zenan Dergisi, Nisan-Mayıs 1997
- Mobidiyan Daryuş, “Filmname der Sinema-yi İran”, Ferhenk ve Sinema Dergisi, Nisan-Mayıs 1992
- Muntazari Ali, “Cayigah-ı Teatr-Pes ez İnkilap”, Keyhan Ferhengi Dergisi, Ocak-Şubat 1993
- Nasır Nebizade, “Nima-i Nazdik Sinema-yi İran”, Keyhan Ferhengi Dergisi, Ocak-Şubat 1993
- Purmuhammed Hamid, “İran Sinemasında Aile, Bölüm 2”, Ferhenk ve Sinema Dergisi, Kasım 1993
- Sözen Mustafa, “İran Yeni Dalga Sineması’nda Varoluşsal Temalar”, Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, 2012
- Talaghani Hamit, “İran Sinemasının Geçen On Yılına Bakış”, Ferhenk ve Sinema Dergisi, Mayıs - Haziran 1994
- Tunalı Dilek, “Yeni Roman – Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, 2011
- Yavuz Cahit, “Majıd Majıdı’nın Cennetin Rengi Filmindeki Çocuk Karakterlerin

Sosyo - Kültürel Bağlamda İncelenmesi”, Social Sciences Studies Journal, Vol.5, Eylül – 2019

Yılmaz Havva, “Auteur Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 18, 2020

SÖZLÜKLER – ANSİKLOPEDİLER

Hadislerle İslam Cilt 4, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları 2015

İslam Ansiklopedisi 2. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Basım Evi, 1979

YAYINLANMAMIŞ TEZLER

Acar İsmail, “Din ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması:Mecid Mecidi’nin Filmleri Örneği”, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020

Çağlayan Ayşe, “Gerçekçilik Bağlamında İran Sineması’nda Dil ve Estetik”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011

Çınar Ezgi Büşra, “Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asgar Ferhadi Sineması “Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

Güler Hasan, “Humeyni Sonrası İran Sineması’nda Kadın”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, 2006

Monireh Nafeie, “Devrim Sonrası İran Sineması’nda Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012

İNTERNET SİTELERİ

Anadolu Ajansı “Afganistan İşgali: Ölümcül Hatanın 38. Yıl Dönümü”, Erişim: 10.06.2021,

<https://www.aa.com.tr/tr/analiz-haber/-afganistan-ısgali-olumcul-hatanin-38-yil-donumu/1016149>

Diyanet İşleri Başkanlığı Resmi Web Sitesi, “Kur’an-ı Kerim”, Erişim: 15.06.2020,

<https://kuran.diyamet.gov.tr/>

Fecr Film Festivali Resmi Web Sitesi, Erişim: 21.03.2020, www.fajirfilmfestival.com

Haber Türk, Mecid Mecidi Röportajı, Erişim: 20.02.2021,

<https://www.haberturk.com/video/sinema/izle/hz-muhammed-allahin-elcisi-filmi-yonetmeni-haberturk-tvde/211681>

İran Uluslararası Belgesel Film Festivali, Erişim: 21.03.2020, <https://icff.ir/>

Mehr Haber Ajansı, Erişim: 10.06.2021, <https://www.mehrnews.com/news/2516657/>

NTV Haber, “İranlı Kertenkele Rıza’ya Yasaklama”, Erişim: 05.04.2020

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/268788.asp>

Popüler Sinema, Merve Genç, “Batılılara Doğru İslam’ı Anlatacağım” Mecid Mecidi ile

Röportaj, Erişim: 10.06.2021, <https://www.populersinema.com/roportaj/batililara-dogru-islami-anlatacagim-9549.htm>

TESAD Tarih, Ekonomi ve Siyaset Araştırmaları Derneği, “İran (Fars) Edebiyatı”, Erişim:

09.07.2020, <https://www.tesadernegi.org/iran-fars-edebiyati.html?a0e979a0e979>

Sanandaj Uluslararası Film Festivali, Erişim: 07.03.2020, <http://www.sife.ir/>

Yakın Doğu Haber, Mecid Mecidi Röportaj, Erişim: 15.05.2021,

http://www.ydh.com.tr/HD2664_mecidi--musluman-sanatcilarin-sorumlulugu-cok-buyuk.html