T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İran Sinemasında Anlatı Geleneği

Yüksek Lisans Tezi

Saliha Evliyaoğlu

200007979

İstanbul, 2020

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İran Sinemasında Anlatı Geleneği

Yüksek Lisans Tezi

Saliha Evliyaoğlu

200007979

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rıdvan Şentürk

İstanbul, 2020

T.C. İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ

T.C.

İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Sinema Yüksek Lisans programı öğrencisi Saliha Evliyaoğlu'nun "İran Sinemasında Anlatı Geleneği" başlıklı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulu **19.08.2020**tarih ve **2020-512/14** sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **oybirliği/~~oyçokluğu~~** ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

UNVANI, ADI SOYADI İMZA

TEZ DANIŞMANI : …Prof.Dr. Rıdvan Şentürk……. ……

JÜRİ ÜYESİ : …Prof. Dr. Ala Sivas Gülcur…… ……

JÜRİ ÜYESİ : …Dr. İhsan Eken…… …….

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İTİCÜ Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamıyla uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesinin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.

Saliha EVLİYAOĞLU

ÖZET

Bu tez çalışması İran sinemasının anlatı özelliklerinin ne olduğuna odaklanmıştır. 2011 yılında Asghar Farhadi'nin Bir Ayrılık adlı filmi Oscar ödülünü kazanınca, ödülün politik bir duruşa karşı sırt sıvazlayan bir destek mi yoksa sinema endüstrisinin arka kapılarının ardında kurulan bir iş birliğinin yansıması mı olduğu herkes tarafından merak edilen bir konu olmuştu. Şahsi merakım ise tüm bu ve bunun gibi soruların dışında kalan, yalnızca İranlıları ilgilendiren bir soru üzerine yoğunlaşmıştı. Acaba bu filme dolayısı ile ödüle kendi özlerinin yansımaları katkı sağlamış mıydı? Bu filmin kendine özgü tarafı ne idi? Böylece İran sinemasının "özgün" diye adlandırılan sinema dilini büyüteç altına almak üzere "anlatısını" araştırmaya başladım. Bu bağlamda çalışmada ilk olarak anlatının kavramsal özellikleri, doğuşundan günümüze toplumsal gelişim evreleri ve kuramsal alanda yapılan çalışmalar araştırılmıştır. Ardından İran'da sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan siyasi ve sosyal tarih, sinema tarihiyle eş zamanlı olarak takip edilmiştir. Ayrıca hasılat rekorları kıran ya da festivallerde önemli ödüller alan öne çıkmış çoğu filmin afiş-konu-tema gibi özellikleri, filmlerin sinema alanındaki kültürel konumunu da içine alan bir anlayışla incelenmiştir. Son olarak inceleme Bir Ayrılık filmi üzerinde detaylandırılarak İran sinemasına kendine özgü sinema dilini kazandıran alegorik ifade, gerçekçi yaklaşım, gerçeklikle ilişkide kabul verici eğilim, sıradan hikâye seçimi, irfani temaların kullanımı gibi yerel anlatı özellikleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler:*Anlatı, Sinemada anlatı, İran sineması, Seymour Chatman, Asghar Farhadi, Bir Ayrılık.*

ABSTRACT

This thesis focuses on the narrative features of cinema of Iran. After Asghar Farhadi's film A Separation won an Oscar in 2011, whether this award was a supportive pat on the back for a political stance or a reflection of a cooperation that took place behind the closed doors of the film industry was a curious topic for everyone. My personal curiosity was focused on a question that stands outside questions such as this one, one that only concerns Iranian people. Did the reflection of their essence contribute to this film, therefore to this award? What was distinctive about this film? Thus, I started researching the "narrative" of Iranian cinema in order to closely examine their cinematic language that is labeled unique. In this context, the conceptual features of narrative, the stages of its social development from its origin to the present, and studies done in the theoretical field were researched in this study. Afterwards, the political and social history from the start of cinema in Iran to the present and the history of cinema were simultaneously explored. Moreover, the qualities such as the poster-topic-theme of prominent movies that were blockbusters or award-winners at festivals were examined through a lens that includes the movies' cultural place in cinema. Lastly, with the detailing of the examination through the film A Separation, local narrative features such as the allegorical expression that makes the language of Iranian cinema unique, a realistic approach, a tendency to have an accepting approach to its relationship with reality, selecting ordinary stories, usage of themes related to wisdom were identified.

Key Words:*Narrative, Narrative in cinema, Cinema of Iran, Seymour Chatman, Asghar Farhadi, A Seperation.*

İÇİNDEKİLER

ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİL LİSTESİ viii
GİRİŞ 1
1. ANLATIYA DAİR KAVRAMLAR VE KURAMLAR 4
1.1. Klasik Anlatıbilim 4
1.1.1. Anlatının Tanımı ve Kapsamı 6
1.1.2. Anlatıda Temel Kavramlar 8
1.1.2.1. Mimesis -Diegesis Ayrımı 8
1.1.2.2. Öykü (Fabula)-Olay Örgüsü (Sujet) Ayırımı 10
1.1.2.3. Zaman-Mekân 11
1.2. Anlatının Dizimsel Gelişimi 12
1.2.1. Epik Anlatı 12
1.2.2. Klasik Anlatı 15
1.2.3. Modern Anlatı 20
1.2.4. Avangart Anlatı 24
1.2.5. Postmodern Anlatı 28
1.3. Sinemada Anlatı Kuramı ve Seymour Chatman 32
1.3.1. Aristo'nun Poetikası 32
1.3.2. Todorov'un Fantastik dengesi 35
1.3.3. Vlademir Propp'un Biçimsel Masal Analizleri 35
1.3.4. Joseph Campbell'den Kahramanın Yolculuğu 37
1.3.5. Claude Levi Strauss'un zıtlıklardaki anlam 39
1.3.6. Seymour Chatman'den Öykü ve Söylem 39
2. İRAN SİNEMASINDA ANLATI 48
2.1. Devrim Öncesi İran Sineması 49
2.1.1. Birinci Dönem (Sessiz Dönem) 49
2.1.2. İkinci Dönem (Sesli Dönem) (1933-1960) 54
2.1.3. Üçüncü Dönem (Modern Dönem) (1960- 1978) 60

2.2. Devrim Sonrası İran Sineması 71
2.2.1. 1. Dönem: Belirsizlik Dönemi (1978-1982) 72
2.2.2. 2. Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987) 76
2.2.3. 3. Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990) 82
2.2.4. 4. Dönem: Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1997) 88
2.2.5. 5. Dönem: Sosyal Sinema Dönemi (1997-2006) 99
3. "BİR AYRILIK" FİLMİNİN SEYMOUR CHATMAN'İN ANLATI DİYAGRAMINA GÖRE ANALİZİ 108
3.1. Filmin Öyküsü 110
3.2. Öykü 113
3.2.1. Olaylar 113
3.2.2. Varlıklar 117
3.2.2.1. Karakterler 117
3.2.2.2. Zaman-Uzam 119
3.3. Söylem 126
3.3.1. Anlatı Aktarımının Yapısı ve Tezahür 126
3.3.2. Bakış Açısı 127
3.3.3. Bir Ayrılık Filminin İran Sinemasında Tekrar Eden Ortak Tema Ve Anlatı Özellikleri Bağlamında İncelenmesi 129
SONUÇ 134
KAYNAKÇA 140

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Gustav Freytag'ın Dramatik Yapı Piramidi 34
Şekil 2. Abi ve Rabi Filmi Afişi 52
Şekil 3. Kardeşlerin İntikamı Filmi Afişi 53
Şekil 4. Hacı Ağa Sinema Aktörü Filmi Afişi 54
Şekil 5. Lor Kızı Filmi afişi 55
Şekil 6. Firdevsi Filmi Afişi 56
Şekil 7. Ferhad ile Şirin Filmi Afişi 56
Şekil 8. Leyla ve Mecnun Filmi Afişi 57
Şekil 9. Utangaç Filmi Afişi 59
Şekil 10. Mahmali'nin Şapkası Filmi Afişi 61
Şekil 11. Ev Karadır Filmi Afişi 62
Şekil 12. Kayser Filmi Afişi 63
Şekil 13. İnek Filmi Afişi 64
Şekil 14. Tengsir Filmi Afişi 66
Şekil 15. Cansız Tabiat Filmi Afişi 67
Şekil 16. Yabancı ve Sis Filmi Afişi 68
Şekil 17. Rapor Filmi Afişi 69
Şekil 18. Taş Yolculuğu Filmi Afişi 70
Şekil 19. Yaşasın Filmi Afişi 73
Şekil 20. Hakdost Bey'in Evi Filmi Afişi 74
Şekil 21. Tehlikeye Atılmış Filmi Afişi 75
Şekil 22. Sığınak Aramak Filmi Afişi 77
Şekil 23. Koşucu Filmi Afişi 78
Şekil 24. Başu: Küçük Yabancı Filmi Afişi 80
Şekil 25. Seyyar Satıcı Filmi Afişi 81
Şekil 26. Arkadaşımın Evi Nerede? Filmi Afişi 83
Şekil 27. Şehrin Kenar Mahallesi Filmi Afişi 84
Şekil 28. Sarı Kanarya Filmi Afişi 85
Şekil 29. Yabancı Para Filmi Afişi 85
Şekil 30. Bisikletçi Filmi Afişi 86

Şekil 31. Hamun Filmi Afişi 87
Şekil 32. Gelin Filmi Afişi 89
Şekil 33. Aşk Nöbeti Filmi Afişi 90
Şekil 34. Yakın Plan Filmi Afişi 92
Şekil 35. Ve Yaşam Sürüyor Filmi Afişi 93
Şekil 36. Ekmek ve Çiçek Filmi Afişi 95
Şekil 37. Leyla Filmi Afişi 96
Şekil 38. Gabbe Filmi Afişi 96
Şekil 39. Mayıs Kadını Filmi Afişi 100
Şekil 40. Karatahta Filmi Afişi 101
Şekil 41. Zehir Zemberek Filmi Afişi 103
Şekil 42. Cennetin Rengi Filmi Afişi 104
Şekil 43. Daire Filmi Afişi 105
Şekil 44. Bir Ayrılık Filmi Afişi 109

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısında anlatıbilim bir bilim dalı olarak ortaya çıkmış ve bu alandaki gelişmeler özellikle 70'lı yıllardan itibaren bütün sosyal bilimleri içine alan bir etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Önceleri yalnızca edebi anlatıların uyguladığı bir yöntem olarak kullanılan anlatısal yaklaşımlar, zamanla psikoloji, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, iletişim, ilahiyat, tıp ve yapay zekâ gibi alanlarda kullanılan ve uluslararası ölçekte yaygınlaşıp çeşitlilik kazanan bir yaklaşım olmaya devam etmiştir. Sinema sanatı ise özellikle kurmaca anlatının kavram ve kuramlarının bütün olanaklarını kullanmış, evrensel olarak rağbet gören bu dinamik alanı kendi bünyesine katmıştır.

Bu tez çalışmasında özgün bir ulusal sinema olarak ismini duyuran İran sinemasının anlatısını nasıl oluşturduğu ve özgünlüklerinin neler olduğu araştırılacaktır. İran halkının inançlı ve gelenekçi karakteri ile önceleri hiç bağdaşmayan sinema, zaman içinde travmatik deneyimlerle birlikte halkın kendisini kabulüne tanık olmuş ardından kültürel çalışmalara eğilen aydın sinemacıların düşünsel emekleri ve eylemleri sayesinde edebiyat ve şiir kadar önemli bir ulusal fenomen haline gelmiştir. İran sineması sadece uluslararası festival platformlarında kazandığı ödüllerle adından söz ettirmekle kalmamış aynı zamanda kalıcı, nitelikli ve özgün sinema dili üretimini istikrarlı bir şekilde devam ettirmiştir. Doğu inanç ve kültürüfarklı bir ontoloji ile anlam ürettiğinden İran sinemasının anlatı özelliklerini açığa çıkartmak için o ontolojide üretilen sinemaya yakından bakmak gerekmektedir.

Bu bağlamda çalışmamamızın birinci bölümünde anlatıbilimsel yaklaşımlara dair geniş bir kavramsal ve kuramsal çerçeve ortaya konmuştur. Anlatının tanımı ile ilgili çeşitli görüşler tanıtıldıktan sonra anlatının temeli olarak görülen mimesis-diegesis, öykü-söylem ve zaman- mekân kavramları açıklanmıştır. Çalışma, güncel anlatı yapılarının kökeninde yatan geleneksel temeli araştırmayı amaç edinerek toplumsal değişimlerle şekillenen ana akım eğilimleri dönemsel olarak incelemiştir. Anlatı formunun toplumsal gelişmelerin etkisiyle nasıl oluşup ne gibi aşamalardan geçtiği, anlatıların ortaya çıkışına denk düşen toplumsal ve kültürel dinamiklerin neler olduğu kategorize edilerek epik anlatı, klasik anlatı, modern anlatı, avangard anlatı, postmodern anlatı başlıkları altında toplanmıştır. Ardından bu kategorilerin sinema alanına nasıl yansıdığı öne çıkan

yönetmenler ve filmler üzerinden örneklendirilmiştir. İlk bölümün sonunda ise anlatıya dair Platon ve Aristo'dan başlayarak günümüze kadar gelen belli başlı kuramcıların teorileri araştırılmıştır.

İkinci bölümde İran sinemasının ülkedeki hangi siyasi ve sosyal şartlarda doğduğu ve geliştiği sinema tarihini de kapsayacak bir şekilde açıklanmıştır. Devrim öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılan sinema tarihini kendi içinde dönemlere ayırarak önce siyasi ve sosyal şartları, daha sonra çekilen filmlerden hasılat rekorları kıran, iç ve dış festivalde ödüller kazananların büyük çoğunluğu afişleriyle birlikte konu ve tema bağlamında incelenmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise Asghar Farhadi'nin Bir Ayrılık filmi Amerikalı kuramcı Seymour Chatman'in anlatı diyagramına göre detaylı olarak analiz edilmiş ve filmde yönetmen Asghar Farhadi'nin kendi öznel anlatı tarzının yanısıra Yeni dalga ya da Yeni İran sineması adıyla anılan özgün sinema dilini kullanıp kullanmadığı aranmıştır. Sonuç olarak Bir Ayrılık filminde İran sinemasının kendine özgü sinema dilinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın konusu İran sinemasındaki anlatı geleneğinin ne olduğunun araştırılmasıdır.

Araştırmanın amacı İran sinemasının anlatı yapısını inceleyerek kendine özgü anlatı özelliklerini tespit etmektir.

Araştırmanın önemi ile ilgili olarak çalışma, İran sinemasının anlatı yapısını anlamaya yönelik özgün bir girişimdir. İran'da sinemanın doğuşundan bugüne kadar olan süreçte bir dil yaratma kaygısı taşıyan öne çıkan ve ödüllü filmlerin çoğu afiş, konu ve tema bağlamında ele alınmıştır. Bu çerçevede bir tez çalışmasına rastlanmadığından çalışmanın önemli bir açığı kapatacağı düşünülmektedir. Ayrıca filmlerin toplumsal etkileri ve ödül yelpazeleri açıklandığından İran filmlerinin uluslararası festival platformlarında nasıl karşılık bulduğu da görülmektedir. Son bölümde gerçekleştirilen film analizinde Amerikalı kuramcı Seymour Chatman' ın anlatı diyagramı sinema alanında ulusal tez platformuyüksek lisans ve doktora tezleri arasında ilk olarak kullanılmıştır. Bu anlamda da çalışma bir kaynak niteliğindedir.

Araştırmanın yöntemi yapısal boyutta gerçekleşmiştir. Toplumsal gelişmelerin ürettiği anlatı yapısına dikkat çekilerek ele alınan filmlerin öykü ve söylemine dair bilgiler verilmiş, en son bölümde Bir Ayrılık filmi üzerinden bu yapısalcı boyut detaylandırılmıştır.

Araştırmanın kapsamı ve sınırlılığı anlatısal bir çerçeve oluşturularak belirlenmiştir. İran sinemasının tarihsel incelemelerinde yapılan devrim öncesi ve devrim sonrası ayırımı kapsamında her iki dönemde incelenmiştir. Bu incelemede ülkede hasılat rekorları kıran, ulusal ve uluslararası festivallerde ödül kazanan önemli filmlerin büyük çoğunluğu afiş, hikâye ve tema bağlamında ele alınmıştır. Ayrıca son bölümde Asghar Farhadi'nin Oscar ödüllü Bir Ayrılık filmi Seymour Chatman'in anlatı diyagramına göre detaylı olarak incelenmiştir.

Araştırmanın veri toplama tekniği ise; Araştırma niteliksel bir çalışmadır. Öncelikli olarak kuramsal çerçeve ışığında anlatıbilimsel veriler araştırılmış ardından İran tarihi, kültürü ve sinemasının anlatı yapısına ilişkin literatür taranmıştır. Filmler, afişler, kitaplar, dergiler, tezler, yerli ve yabancı internet siteleri kaynak olarak kullanılmıştır.

1. ANLATIYA DAİR KAVRAMLAR VE KURAMLAR

20. Yüzyılın ikinci yarısında, anlatının bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasıyla birlikte alan çalışmaları sistematik bir hal almış ve disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Klasik ve klasik sonrası olarak iki döneme ayrılan çalışmalar ilk döneminde, anlatılar üzerinden yürüttüğü teorilerde "klasik anlatıbilim" diye adlandırılan "yapısalcı" yaklaşımı benimsemiştir. 60'lı yıllarda sosyal bilimlerde dile dönüşün bir parçası olarak başlayan bu yapısalcı sistem, özellikle 70'li yılların sonlarından itibaren sadece dilbilimde değil tarih, psikoloji, ilahiyat, hukuk, sosyoloji, felsefe ve sinema gibi birçok disiplin tarafından da kullanılmıştır. Sinema alanındaki anlatı çalışmalarında ise kurmaca anlatının kavram ve kuramları özellikle etkili olmuş ve bu çalışmalar, film dilinin görsel ve işitsel gramerini bir "sinema anlatısı" olarak inşa etmesine zemin hazırlamıştır. Çalışmanın birinci bölümündeki amaç anlatı kavramının köklerine inerek toplumsal değişimlerle şekillenen ana akım anlatı yapılarının oluşum süreçleriniaraştırmak ve anlatı yapılarının dönemsel özelliklerinin "sinema anlatısına" yansımalarını incelemektir. Bu bağlamda anlatının tanımı ve kapsamı ana hatlarıyla çizilecek ve özellikle kurmaca anlatıya dair temel kavramlar tespit edilecektir. Aynı zamanda toplumsal yapı ve kültürdeki gelişmelerin anlatıyı şekillendirme süreçlerine odaklanan çalışma, bu gelişmelerin, anlatılarda kullanılan biçimsel stratejileri nasıl etkilediklerini araştıracaktır. Toplumsal gelişim evrelerinin anlatı formlarını yönlendirme biçimleri dönemler hâlinde kategorize edilecek ve ana akım eğilimler, öne çıkan yönetmen ve filmler üzerinden örneklendirilecektir. Bölümün son kısmında belli başlı anlatı kuramcıları incelenecek ve teorilerinin ana hatları çizilecektir.

1.1. Klasik Anlatıbilim

Klasik dönem anlatıbilim olan yapısalcılığı anlamak için ilk önce uyguladığı yönteme eğilmemiz gerekmektedir. Sanata, kültüre ve birçok bilim dalına uygulanan yapısalcılık, incelenen nesnenin yapısına yönelmektedir. Yüzeydeki birtakım görüngülerin altında yatan bazı sistemler ve yasaların varlığını arayan bu yöntemin en önemli ilkesi; sistemin birimlerinin tek başına bir anlam oluşturmadığıdır. Bu birimlere anlam kazandıran şey, diğer birimlerle yani bütünle kurdukları bağdır; böylelikle bir sistemin parçası olarak görülebilirler. Edebiyatta 1960'lı yıllarda yapısalcılığı Roland Barthes, Claude

Bremond, Gerard Genette ve Bulgar asıllı Tzevetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazın bilimciler ortaya çıkardı. İlk kez Fransa'da kullanılan bu yöntemi Levi-Strauss antropolojiye uyguladı ve yapısalcı antropolojiyi başlattı. Jaques Lacan psikanalize uygulayarak Freud'un kuramını yeniden yorumladı ve bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu iddia etti; Michael Faucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaştı: Jaques Derrida felsefe tarihini ve felsefe metinlerini bu yöntemle inceledi.[1] Bu yapıyı dilbilimde kullanan ise modern dilbilimin babası olarak sayılan Cenevre'li dilbilimci Ferdinand Saussure (1857-1913)'dur. 20. yüzyılın çığır açan eseri sayılan *Cours de Linguistique Generale* (*Genel Dilbilim Dersleri*, 1916) isimli kitabında dilsel göstergeleri, anlamları ile ilişkilendirilen ses birimleri olarak açıklayan Saussure, başta yapısal dilbilim olmak üzere birçok bilim dalının gelişimine katkıda bulundu.

Saussure'ün bu yapıyı dilde nasıl kullandığına gelince; Saussure, dili soyut bir sistem olarak ele alır ve dil (langue)/söz (parole) diye ikili karşıtlıklara böler. Dil, bir dil sistemine verilen addır; Türkçe, İngilizce gibi. Söz ise dilin somut kullanımı yani bir konuşucu tarafından belirli bir anda kullanımıdır. O halde somut ve bireysel olan "söz" ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal sistem yani dil vardır.[2] Saussure' nin bu ayırımı sayesinde toplumsal olan bireysel olandan ayrılmış, dil sözden ayrıcalıklı sayılmıştır. Bunun sonucu olarak yapısalcı anlatıbilimde genel anlatı bireysel anlatıdan üstündür.

Saussure sayesinde anlatı araştırmalarına gösterge teorisi de girmiştir. Saussure'ye göre her gösterge (sign), bir "gösteren" den (signifier) ve bir "gösterilen" den (signified) yani en basit anlamıyla biçim ve anlamdan oluşur. Bir gösterge olan anlatısal metinde gösteren, "söylem" (discourse yani sunuş kipi (mode of presentation); gösterilen ise "öykü" (story) yani eylem dizisidir. Buradan hareketle anlatıbilimsel incelemeler de genellikle söylem merkezli ve öykü merkezli olmak üzere iki yönelim içerir.[3]

Zaman içerisinde özellikle 70'ler sonrasında yapısalcı anlayış yerini post-yapısal (klasik sonrası anlatıbilim) diye adlandırılan anlayışa bırakmış, anlatının kapsamı genişlemiş, diğer disiplinlerden teori ve kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. 21. yüzyıla girerken

[1]Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s.185.
[2]A.g.e., s.188.
[3]Jahn, Manfred, **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabi**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu),1.b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s.44,45.

ise anlatıbilimin kendi sınırlarını aştığı ve nereye doğru gittiği öngörülemeyen bir çeşitlilik kazandığı görülmektedir.

1.1.1. Anlatının Tanımı ve Kapsamı

Anlatı, tanımından ve işlevinden habersiz olsak da hayatlarımızda hep mevcut olan bir olgudur. İşimizden şikâyet ederken, sevgimizi anlatırken, hatta anlamlı bir bakışımızla birleşen tek kelimelik sorgular bile bir anlatıya işaret edebilir.

> *"Anlatıdan bahsederken onu ister istemez roman, hikâye, masal, efsane gibi edebi anlatılarla sınırlıymış gibi düşünsek de "anlatı" kelimesi anlatmak fiili ile ilişkilidir ve dolayısıyla anlatılar her yerdedir; sadece romanda değil tarihi bir yazıda da vardır. Mesela radyodaki haber spikerinin, okuldaki öğretmenin, okul bahçesindeki arkadaşın, trende yan yana oturduğunuz yol arkadaşının, romandaki anlatıcının vb. anlattıkları esas olarak birer anlatıdır. Kısaca günlük hayatta hepimiz birer anlatıcıyız."*[4]

Anlatıbilimsel tanımlardan yola çıkarsak, anlatıyı; "mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya durum ve bir olayın) nakledilmesidir."[5] diye tanımlayabiliriz. Mehmet Rıfat anlatıyı, "gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizeleri aracılığıyla anlatılması"[6] diye tanımlarken, Bordwell ve Thompson "Zaman ve mekân içinde olan, neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri"[7] olarak açıklar. Seymour Chatman, ise "anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının sözleri (paroles) aracılığıyla nakledilen dillerdir (langues)."[8] diyerek yaşamın her yönünü kapsayan bir tanım yapar.

---

[4]Monika Fludernik, An Introduction to Narratology, Routledge, 2009'dan Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**,2.b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s.46.
[5]Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü,** 4.b., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.41.
[6]Mehmet Rıfat, **Gösterge Eleştirisi**,1.b., İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999, s.15.
[7]David Bordwell, Kristin Thompson, ***Film Sanatı,*** (Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat), 2.b., Ankara: De ki Basım Yayın, 2012, s.79.
[8]Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, (Çev. Özgür Yaren), 1.b., Ankara: De Ki Basım Yayın., 2009, s.21.

Anlatılar anlam yaratma özelliğine sahiptirler. İçerdikleri neden sonuç ilişkisine sahip öyküsel olay dizeleri bizlere deneyim ve bilgilerimizi değerlendirmek ve düzenlemek konusunda katkıda bulunurlar. Anlamlı bir dünya, anlamlı bir yaşam demektir ve bu anlam, insanoğlunun en temel ihtiyacına karşılık gelir. Jonathan Culler, anlatının anlam yaratma yoluyla dünya hakkında bilgi sunma özelliğini sorunsallaştırırken hem anlatılardan bağımsız dünya görüşüne hem de bu bilgiyi anlatıların sağladıklarından daha otoriter kılacak bir temele gereksinim duyduğumuzu belirtir. Fakat bu arayışın kendisinin de zaten bir anlatı yapısı ihtiva ettiğini de söylemeyi ihmal etmez.

> *"Anlatı temel bir bilgi biçimi midir, yoksa, ortaya serdiği kadarını saptıran bir uzsözlülük yapısı mıdır? Anlatı bir bilgi kaynağı mıdır yoksa yanılsama kaynağı mı? Sunduğunu ileri sürdüğü bilgi, arzunun etkisi olan bir bilgi midir? Bu sorulara cevap bulabilmemiz için, anlatının anlama yanılsamasını üreten bir uzsözlülük yapısı olduğu bilgisi ile anlatının elimizde anlam üreten temel mekanizma olduğu incelemesi arasında gidip gelmemiz gerekiyor, fakat zaten, anlatının uzsözlülük olarak ortaya konulması bile bir anlatının yapısına sahiptir."*[9]

Anlatının kapsamını belirleyecek olursak en temel şekilde, kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar şeklinde ikiye ayırabiliriz. Kurmaca olmayan anlatılara mektup, anı, deneme, gazete yazıları gibi türler örnek gösterilebilir. Kurmaca anlatılar ise daha çok düşsel olandır, kurgusal olandır ve tasarımsaldır. Dolayısıyla kurmacayı belirleyen özellik onun gerçeklikten uzaklığıdır, hatta gerçeklikle sınanma zorunluluğu olmamasıdır.[10] Kurmaca anlatıların insanların dünyalarını zenginleştirme, onlara daha keskin ve derin deneyimler sunma potansiyeline sahip anlatılar olduklarını söyleyebiliriz. Genel bir tanım vermemiz gerekirse kurmaca anlatılar, gerçek dünyanın kurgusal bir temsilini sunan kurmaca dünyalar olarak görülebilir.[11]

---

[9]Jonathan Culler, **Yazın Kuramı**, (Çev. Hakan Gür), 1.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1., 2007, s.135.
[10]Ayşe Oluk Ersümer, **Klasik Anlatı Sineması**, 2.b., İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013, s.18.
[11]Dervişcemaloğlu, a.g.e., s.60.

1.1.2. Anlatıda Temel Kavramlar

1.1.2.1. Mimesis -Diegesis Ayrımı

İlk olarak Platon ve öğrencisi Aristo'nun ortaya çıkardığı bu kavramları en basit şekilde tanımlarsak; diegesis (anlatma), olay ya da olayların bir anlatıcının kendisi tarafından ifade edilmesidir. Mimesis (gösterme) ise, ortada bir anlatıcı olmadan olayların kendini ifade etmesidir. Platon *Devlet* adlı eserinde bu iki kavramı şöyle tanımlar.

> *"Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışlarını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki şiirin iki türlü anlatma yolu varmış. Biri tragedyadaki ve komedyadaki taklit yolu(mimesis); öteki şairin olanı biteni kendi anlatması(diegesis)."*[12]

Aristo ise *Poetika* adlı kitabında sanatı bir taklit yani mimesis olarak nitelendirir ve bu sanatları kullandıkları araçlar ve taklit tarzları bakımından tasnif eder.[13] Aristo'ya göre sanatlar taklidi, ritm, söz ya da harmoni aracılığıyla yaparlar. Mesela resim sanatında renk ve biçim, müzikte ritm ve harmoni, dansta ise sadece ritm vardır. Söz sanatını bir araç kullananları ise taklit etme tarzları açısından iki şekilde ayırmıştır.

1. Hikâye yoluyla taklit etme: Burada şair kendisinin ya da bir başkasının başından geçen olayları anlatır.
2. Gösterme yoluyla taklit etme: Taklit edilen kişileri eylem içinde gösterir.[14]

[12]Platon, **Devlet**, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz), 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 83-84.
[13] Aristoteles, **Poetika**, (Çev. Furkan Akderin), 3.b., İstanbul: Say Yayınları, 2017, s.35.
[14]A.g.e., s.38.

Hikâye yoluyla taklit etmede bir kahraman ya da bir karakter vardır ve şair bu karakterin (bu karakter şair de olabilir) başından geçen olayları ve durumları (başından geçmiş gibi de gösterebilir) anlatır. Gösterme yoluyla taklit etme de ise şair olayları ya da durumları anlatmaz, bu olaylar eylem içinde canlandırılır. Şair ortada yoktur.

Platon'un ise mimetik anlatıya karşı mesafeli durduğunu hatta olumsuz diyebileceğimiz bir yaklaşım içerisinde olduğunu felsefe konuşmalarını içeren yazılarından öğreniyoruz. Platon *Diyaloglar* başlıklı yazısında mimesis-diegesis karşıtlığına dayanan üçlü yapıda bir temsil teorisi ortaya atarak üçüncü seçeneği mimesis-diegesis karışımı olan bir epik şiir örneklemesi sunar. Fakat bunlar arasından "saf anlatmayı" üstün görerek mimetik temsili hoş karşılamaz. Bu olumsuzlamanın sebebi mimetik temsilin "temsilin temsili" olmasıdır. Platona göre Tanrı yaratması da gerçeğin bir taklidi olduğundan sanatçı bunu iki kere taklit etmiş olur ve bu yüzden gerçekten uzaktırlar.[15] Platon *Devlet* adlı eserinde kullandığı mağara benzetmesi ile temsil kavramına karşı mesafeli duruşunun temellerini atmıştır.[16] Çünkü Platona göre gerçek, basitçe taklit edilebilecek bir esas değildir, asıl gerçeklik olan ideler âleminin sorunlu bir yanılsamasıdır. Zaten sorunlu olan tabiata yönelen taklit, böylece asıldan biraz daha uzaklaşır. Hatta bu uzaklaşmanın kendisi bir gerçeklik kazanabilir ve büyülü bir biçimde tabiatın ve ideler aleminin yerine geçebilir. Platon mağara alegorisinden örnekle günümüzde üzerinde tartışılan en önemli temsil sorunlarından biri olan sanal gerçekliğin "gerçekliğin" yerine geçmesi gibi sorunların temel esaslarına işaret eder.

Antik çağdaki genel olarak durum böyle iken ilerleyen zamanlarda mimesis kavramı üzerinde pek durulmaz. Rönesans dönemine geldiğimizde ise bu kavram tekrar gündeme gelerek Neoklasik çağın sanat teorisinin merkezi kavramı olur. 18. Yüz yılın sonlarında kavramım yararlılığı hem normatif hem de analitik açıdan tartışılır. Özellikle Alman Romantikleri Kant'tan etkilenerek sanattaki mimetik anlayışı reddederek bunun yerine "üretken muhayyile" kavramını koyar. Daha sonra gelen realistlik ve toplumcu gerçekçi gibi akımlar mimetik sanat anlayışını savunurlar. Günümüz modern ve çağdaş

[15]Schaeffer, Jean-Marie ve Ioana Vultur, *"*Mimesis*"* **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**, David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfresd Jahn(Ed), Routledge,2008, s.309;Prince, Gerald, **A Dictionary of Narrotology**, University of Nebraska Press, 2003, s.52,53., Bahar Dervişcemaloğlu, *"*Anlatıbilimde Mimesis ve Diegesis Kavramları", www.ege-edebiyat.org, 2007 'den Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s.67.
[16] Platon, a.g.e., s.231-233.

fikirleri ise anti-mimetik sanat anlayışlarıyla üretken muhayyileyi savunan romantik teoriye daha yakın durmaktadır.[17]

Diegesis kavramı ise modern anlatıda iki farklı anlamda kullanılmıştır. Birincisi "öykü" anlamındadır ve filmdeki öyküye karşılık gelir. İkincisi ise dilbilimci Genette'in anlatı düzeylerini ayırt ederken öykü yerine kullandığı diegesis kavramıdır ki Genette bu terimleri ekstradiegetik, diegetik, metadiegetik, v.b şeklinde tasnif yapmıştır. Anlatı kuramında Genette'nin bu tanımı kabul görmüş ve yaygın bir şekilde kullanılmıştır.[18]

1.1.2.2. Öykü (Fabula)-Olay Örgüsü (Sujet) Ayırımı

Anlatı yapısını incelerken en önemli temel ayrımlardan birisi de öykü-olay örgüsü ayrımıdır. Temelini Rus biçimciliğinden alan bu ayrım ortaya çıktığı dönemden bugüne kadar özellikle yapısalcılar ve biçimciler arasında tartışma konusu olmuştur. Tarihsel olarak bakarsak izlerini Aristo'nun *Poetika* adlı eserinde görsek de bu ayrımdan ilk bahseden Rus biçimci Shklovsky'dir. Shklovski'ye göre "fabula" eserin malzemesi; "sujet" ise malzemeden hareketle öykünün üretilmesidir. Yani sujet, öykünün yabancılaştırılmasıyla ortaya çıkan bir üretmedir. Sujet, içerikle değil daha çok biçimle ilişkilidir.[19] E.M Forster, *Roman Sanatı* adlı kitabında öyküyü olayların zaman sırasına göre anlatılması olarak tanımlar öykü ile olay örgüsü ayrımına dikkat çekerek olay örgüsünün öyküden daha gelişmiş bir yapı olduğunu söyler.

> *"Olay örgüsü de olayların anlatımıdır, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. "Kral öldü arkasından kraliçe de öldü" dersek, öykü olur. "Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü" dersek olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir ancak neden sonuç ilişkisi yanında, iyice gölgede kalmıştır."*[20]

[17]Schaeffer ve Vultur, "Mimesis" **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**, David Herman, Marie Loure- Ryan ve Manfred Jahn (Ed.), Routledge, 2008, s. 309,310 'dan Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s.68.
[18]Shen, Dan, "*Diegesis",* **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**, David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn (Ed.), Routledge, 2008, s. 107'den Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s.69.
[19]Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s.78.
[20]E.M.Forster, **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), 2.b., İstanbul: Adam Yayınları, 1985, s.26.

60'lı yıllarda Fransız yapısalcıları yine bu kavramlar üzerinde birçok araştırma gerçekleştirmiştir. Roland Barthes 1966 yılında bu ayrıma Anlatı(recit)-anlatma(narration) terimleriyle, Todorov ise öykü(historie)-söylem(discours) terimiyle gündeme getirmişlerdir[21] Amerikalı anlatı kuramcısı Seymour Chatman de *Öykü ve Söylem- Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı kitabında, kurmacada öykü (ne anlattığı)- Söylem (nasıl anlattığı) diye tanımladığı bu ayrımın nasıl farklı ortamlara uygulanabileceğini ve filmlerde kullanılabileceğini anlatır.

1.1.2.3. Zaman-Mekân

Kurmaca anlatının en temel unsurlarından olan zaman ve mekân kavramları birbiriyle bağıntılı ve tamamlayıcı ilişkisiyle anlatının kavranmasına ve yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Soyut bir kavram olarak karşımıza çıkan zaman, "bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği ya da geçmekte olduğu süre"[22] diye tanımlanırken, felsefi olarak da "geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün. Parçaları önce sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren terimlerle ifade edilen ve değişmeden ayrılmaz olan bütün"[23] şeklinde tanımlanabilir. Anlatı bağlamında değerlendirildiğinde ise zamanın tanımı, "olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyot (lar)"[24] olarak hem temsil aracı olan dili hem de temsil edilen nesne olan olayları içeren bir tanım kullanılmaktadır. Yani kurmaca anlatıda öykü ve söylem düzleminde birbirinden ayrılan bir zaman kavramı söz konusu olmaktadır. Öykü zamanı, bir anlatı boyunca açıklanan olayların ne kadar zamanda geçtiğini, söylem zamanı ise bir metin ya da filmi okumak ya da seyretmek için geçirilen süre anlamındadır. Örneğin bir film 20 yıllık bir süreci anlatabilir. Oysa biz onu iki saatlik bir sürede izleriz. Ayrıca izleyici filmi izlerken olayları zamansal olarak bir düzene sokmaya çalışır ve onlara bir süre ve sıklık yükler. Tüm bunlar anlatıdaki olayların ne zaman? ne kadar süre? ve hangi sıklıkta? yapıldığının bilgisine yönelik cevaplar olarak karşımıza çıkar. Olaylar, farklı ihtimaller dahilinde düzenlenebilir, aynı filmde farklı zamanlara gidip gelebilir (flashback-flashforward), anlatılmak istenen mesaja göre tekrar edilerek sahnelenebilir. Böylece

[21]Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş,** s.79.
[22]Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük**, https://sozluk.gov.tr/, 19.03.2020.
[23]Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 3.b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999, s.943.
[24]Prince Gerald, **A Dictinoary of Narratology**, University of Nebraska Press, Revised Edition, 2003, s.99'dan Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s.159.

zaman yapıları uyuşmayan anlatılarla daha derin bir etki yaratılarak seyirciye farklı deneyimler yaşatılabilir.

Zamandan daha az araştırma konusu olan mekân, tdk sözlükte "yer, bulunulan yer, ev, yurt"[25] şeklinde tanımlanırken, felsefe sözlüğünde nispeten daha anlamlı bir tanımla "var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan, uçsuz bucaksız, büyüklük. Üç boyutu yani eni, boyu ve derinliği olan hacim"[26] şeklinde açıklanmıştır. Anlatıda daha çok olayların içinde gösterildiği ve sunulduğu yer olarak tanımlanan mekân, sadece karakterleri değil içinde var olan her şeyi kapsayan bir anlamı ifade eder. Sözel anlatıda mekân, nedenselliği ve zamanı öne çıkararak yer bilgisini arka planda tutabilse de filmde mekân çok önemli bir faktördür. Olay örgüsü ve öykü, mekânın içinde aksiyona geçer, onu yönlendirir ya da zihnimizde mekân yerlerini hayal etmemize yönelik işlevsel bir anlayış yaratır. Mekân, ideolojik ve duygusal anlamlar taşıyarak öykünün temasında anlamsal değişikliklere işaret ederek filmin mesajına katkıda bulunabilir. Karanlık bir oda umutsuzluğu çağrıştırırken, şöminesi yanan bir oda romantizme, yüksek ağaçları olan yemyeşil bir bahçe sırlarla dolu bir konuşmaya ev sahibi olabilir. Bu bağlamda film, anlatmak istediğini anlatmak için hem araç hem de amaç olarak mekânı doğal ya da tasarlanmış olarak kullanarak amacına ulaşır.

1.2.Anlatının Dizimsel Gelişimi

Anlatı formunun ne olduğunu anlamaya yönelik ilk girişimlerin Platon ve Aristo'nun katkılarıyla başladığı düşünülürse, anlatının doğuşuna ve gelişimine dair yöneleceğimiz ilk uygarlık Yunan uygarlığıdır. Yunan uygarlığındaki toplumsal yapı ve kültürün kendi anlatılarına yansımasıyla ortaya çıkan epik ve klasik anlatı yapısı, ilk inceleyeceğimiz anlatı yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2.1. Epik Anlatı

Epik anlatıyı tanımlarken öncelikle bu anlatının nasıl bir kültürden çıktığını anlamamız gerekmektedir. Antik Yunanda kapital devlet sisteminden önce, dönemin diğer topluluklarında olduğu gibi ekonomide gelişkin bir iş bölümünün ve buna dayalı bir

[25] Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük**, https://sozluk.gov.tr/, 19.03.2017
[26] Cevizci, a.g.e., s.583.

sosyal tabakalaşmanın olmadığı bir toplum yaşantısı mevcuttu. Topluluğu meydana getiren kişiler, sosyal statüleri, inançları ve paylaştıkları değerler bakımından farklılaşmamıştı. Dolayısıyla bireylerin ne kendi arasında ne de yaşadıkları toplum arasında bir çelişki yoktu. Bireysellik olmadığından kişilerin yaptığı her iş ve oluş, kişisel çıkar için değil toplumun lehine genel çıkara uyup uymaması açısından değerlendirilirdi.[27]

Topluluk ruhunun ve kolektif tavrın önemli olduğu böyle bir toplumun kültürü de elbette birlik ruhuna hizmet eden bir kültür olacaktır. Dolayısıyla bu kültürün anlatıları da daha çok, göç, savaş, doğal afetler, dünya, öte dünya, evren, insan yaşamı, gibi büyük olaylar ve kolektif değerler üzerine kurulacak, bu değerleri konu ve amaç edinecektir. Sözün uzamının (diegetik anlatı) kullanıldığı bu anlatılar topluluğun değerlerinin korunmasına yönelik deneyimleri hikâye eder. Mitolojik öyküleri, sıra dışı kahramanları ve insansı tanrıları işleyen konularıyla destanlar, özellikle Homeros'un *İlyada* destanı bu anlatıya en güzel örnektir.

> *Halk toplanıp gelince bir araya*
> *Ayağı tez Akhilleus kalktı dedi ki;*
> *Atreusoğlu, birazdan geri döneceğiz, herhal*
> *Yurdumuza gideceğiz kurtarırsak ölümden canımız;*
> *Bak yiyor akhaları bir olmuş savaşla salgın.*
> *Gel bir duacıya,bir biliciye başvuralım*
> *Ya da bir düş yorumcusuna, bilisin Zeus getirir düşü.*
> *O söylesin, PhoibosApollon'un bu büyük öfkesi neden?*
> *Adak mı adamadık, yüzlük kurbanlar mı kesmedik?*
> *Uzaklaştırması için bu başımızdan şu salgını?*
> *Koyunların, lekesiz keçilerin, razı mı yağ dumanlarına?*[28]

Epik anlatıların konu ve amaçları kolektif yaşama uygun, kapsayıcı ve bütüncüldür. Zaman ve mekân olgusu daha çok geçmişte ve olmuş bitmiş şeklindedir. Kahramanlar kolektif toplumun temsilcisi ya da kolektif eylemin ta kendisi olarak görünürler.

[27]Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri**, 1.b., İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015, s.19.
[28]Homeros, **İlyada**, (Çev.Azra Erhat, A.Kadir), 24.b., İstanbul: Can Yayınları, 2008, s.76.

Bireysel seçim yapan "karakterler" yerine toplumun genel çıkarlarına uygun kolektif eylemlerin temsili olan "tiplemeler" vardır. Tiplemeler, kutsal niteliklere sahip doğaüstü varlıklar gibi gösterilir. Türk destanı Gılgamış'ta temsili tiplemelerin doğaüstü nitelikleri açıkça görülür;

> *Utanapistim sözüne devamla, "Burada bütün korkularını üzüntülerini at! Uruk'a gidince günlerini keyfince geçirmeye bak! Halkına yararlı işler yapmaya çalış. Yaptığın her yararlı iş seni mutlu edecektir. Hatırla! Canavarı, gök boğasını öldürdüğünde halkın sevinci seni ne kadar mutlu etmişti" dedi.*[29]

Sahneler geniş açılı, yukardan bakan, ayrıntıya önem vermeyen genel tasvirlerle kurulur. Olay örgüsel anlatımın "nasıl oldu?" sorusuna vermeye çalıştığı katı ve kuralcı cevap yerine, öyküsel anlatımın "ne oldu?" sorusuna verdiği cevapla daha kuşbakışı ve keyfi hareket eder. Epik anlatıdaki ozanlar bugün bizim anladığımız anlamda birer sanatçı değil, içinde yaşadıkları toplumun kişileri ve destan kahramanları gibi homojen bir bütünün parçalarıdır[30]

Sinemada epik anlatının özelliklerinin kameraya uyarlanması belirli bir süreç gerektirmiştir. Epik anlatının doğası yaşanmış gerçekliklerle bağlantılı olduğundan epik filmlerde daha çok tarihi dramalar, kutsal kitaptan alınmış hikayeler, orta çağ oyunları, büyük savaşlar, ünlü kahramanların maceraları ya da topluma mal olmuş önemli kişilerin otobiyografik hayatları anlatılır. Epik formdaki anlatıda, kahramanının öznesi olduğu olayları öne çıkaran bir karakter ve mekân tasarımı önem kazanır. Estetik tasarım bütünle ilişkisini koruyan bir niteliğe sahiptir. Olayların anlatıldığı döneme ait bakış açısının ve atmosferin dış görünümü sembolik anlamlar içerdiğinden giyim-kuşam, dokuma ve aksesuar kullanımı da sembolik anlam yüklü araçlar olarak hizmet ederler. Epik anlatının dış dünyaya ait gerçekliği kendine özgü bir tasarım ve mantığa sahip olarak üsluplaştırması daha çok büyük bütçelerin ve devasa setlerin kullanıldığı yapımları öne çıkarır. Zaman tasarımında bazen birebir gerçek hikâyeye bağlı kalınmaz, kronolojik sıra değiştirilebilir. Yönetmenin ya da herhangi politik bir sistemin isteği

[29]Muazzez İlmiye Çiğ, **Gılgames,** 3.b., "y.y", Kaynak Yay., t.y, s.35.
[30] Ünal, **a.g.e.,** s.23.

doğrultusunda bazı hikayeler özelleştirilebilir. Bilim kurgu ve western gibi türlerle birleşerek geçmiş ve geleceğe sıçrayan bir yapı kazanabilir.

Epik anlatı formunun yönetmenin kendi kültürel birikimlerini de içine kattığı, daha kişisel yorumlarla farklı düzlemlere taşınan bir anlatı formu olması sebebiyle büyük yönetmenler tarafından daha çok kullanıldığı görülür. Akira Kurosawa'nın 1985 yapımı olan *Ran* filmi, özel bir epik anlatı örneği olarak göze çarpmaktadır. Shkespare'in ünlü oyunu *Kral Lear*'ın uyarlaması olarak bilinen film, artık yaşlanmış bir savaş lordu olan Lord Hidetora İchimonji'nin, komutanlığı bırakıp krallığını üç oğlu arasında paylaştırmak istemesi ile başlayan olayları konu edinir. Öyküsel düzlemde olay örgüsü bağlantıları anlatının "ne oldu?" sorusuna cevap verir niteliktedir. Komutanın küçük oğlu kendisine karşı çıkınca mirastan reddedilir ve diğer oğullar komutanla savaşarak krallığı yerle bir edip birbirlerini yok ederler. Oğullarının acımasız yüzleriyle karşılaşan babanın güç savaşları arasında kalarak ihanete uğramasını anlatan film konu ve amaç bağlamında epik anlatı ile uyum göstermektedir. Filmde geniş açılı savaş sahneleri ve şiirsel diyalogları kullanan yönetmen, baş kahraman Lord İchimonji'nin kostümleri ve depresif /obsesif ruh halini yansıtan makyajı ile kültürel perspektifini kendine özgü bir dille yansıtır. Tabiat kutsal boyutuyla ele alınarak dönemin dinsel/şintoik ritüel kapısı olarak merkez bir öğe gibi konumlanır. Komutan, iç sıkıntılarını dışarıya aktarırken doğayı Tanrı yerine koyarak ona karşı haykırır ya da yalvarışta bulunur. Altı dakika süren savaş sahnesi ve dış çekimlerin çoğunda kullanılan duman efekti yönetmenin harekete dair bütüncül bakışının epik yorumu olarak dikkat çeker.

1.2.2. Klasik Anlatı

Yalnızca dramanın değil felsefe ve bilimin de ortaya çıkıp şekillendiği Antik Yunan kültürü, 12. ve 5. Yüzyıllar arasında toplumsal sisteminde büyük değişimler yaşarken tüm dünyaya şekil verecek kökten bir dönüşüm geçirmekte idi. Daha önce küçük tarım, zanaat ve hayvancılığa dayalı eşitlikçi bir yapıya sahip olan sınırlı ekonomi, tarım ve hayvancılığın gelişmesi ve toprak konusunun "özel mülkiyet" alanında tanımlanması ile yeni bir ekonomi anlayışına doğru evrilmeye başlamıştı. Önceleri savaşlarda gösterilen kahramanlıklarından ötürü toplumun onayı ile bazı ailelere verilmiş haklar artık soydan gelen bir ayrıcalık haline dönüşmüş, işinin ehli olan kişilerden oluşan askeri tabaka giderek toplumun kontrolünden bağımsızlaşarak keyfi kararlar alan bir mekanizma

olmuştu. Annelik hukukunun ön planda olduğu adalet sistemi babalık hukukunun miras ve adalet sistemiyle yer değiştirmişti. Hızlıca gelişen bu toplumsal yapı temelde, özel ve kişisel çıkarlara yönelerek toplumu zenginlik ve statü açısından sınıflara ayıran bir yapı olarak yeni bir dönemin başlamasına sebep olacaktı.

Bu gelişmede en büyük rolü tüccar sınıfı oynuyordu. Tüccar sınıfı mal alıp satmakla uğraşarak günden güne zenginleşen, toplumun bütün unsurlarını bu yeni ekonominin içinde işlevsel kılan yeni bir sınıftı. Bu yeni sınıfın ürettiği toplumsal enerji ile artık âtıl olan her şeyin ve herkesin canlanıp içine katıldığı, özünü kişisel çıkarlara dayandıran, gündemini anlık çatışmaların, savaşların belirlediği, çelişkili ve güvensiz bir yaşam biçimi olan "Antik Uygarlığa" doğru adım atılmaktaydı.

Dün yaşanan güvenilir hayat artık beklenmedik olaylarla altüst olabilme olasılığına açılıyordu. Artık dünyayı algılama biçimi bütünsel, uyumlu ve süregelen halden, zayıflıkları, çelişkileri ve çatışmaları alımlayan, ihtiyatlı, korkulu ve şüpheli bir algılama biçimine geçiyordu, Gündelik hayattaki bu hızlı değişim hayatın akışında zamansallığı ortaya çıkarıyor, anlık değişim ve sürprizler insanın zamanın üzerindeki aktif belirleyici rolünü kullanmasını gerektiriyordu. Artık rekabet yaşamın bir parçası oluyor, insanın eylemlerinin sonuçları toplumun değil yalnızca kendisinin sorumluluğunda görülüyordu[31].

Kültür değişiyor, değiştikçe anlatı yapısı da kalabalık ordulardan, savaşlardan, büyük toplumların hikayelerinden, bireyin hayatına ve eylemlerine doğru geçiş yapıyordu. Epik anlatıdan tam bir kopuş sağlanmadığından tanrılar ve doğa üstü güçler hala işbaşında idi ama gitgide insanın bireysel hayatını merkeze alan eserler veriliyordu. Bireyleşmenin getirdiği rekabet ve çelişki kişisel yararla birleşince ve her eylemin sonucu kişinin kendisini ilgilendirince anlatıda "ne oldu?" yerine "nasıl oldu?" sorusunun cevabını arayan bir yapı formu olan drama ortaya çıkıyordu. Sözün uzamı, gözün uzamına geçiş yapıyor ve epos dönemin "anlatıcısı" artık olay örgüsü içeren "kurguya" dönüşüyordu. Zaman ve mekân, gerçek hayatta yaşandığı gibi taklit ediliyor, kurguyu göstermek için sahne kuruluyor ve "drama" tiyatro sahnesinde "tragedya" adı ile doğuyordu. Tıpkı içinden çıktığı tanrı Dionysos'un yeniden doğuş hikayelerinde olduğu gibi drama, bireyin doğumuna tanık oluyordu.

[31] Ünal, **a.g.e.,** s.27.

Klasik anlatı, yapısını Yunan tanrısı Dionysos adına ilahiler söyleyen Dithyrambos korosundan almaktadır. Koro, ilahi okuyup dans ve hareket ediyorken sonraları Arion tarafından sabitlenerek bir sahneye ihtiyaç duydu. Koro beraberce şarkı söylemeye devam ederken Thespis korodan bir kişi ayırarak karşılıklı diyaloğun önünü açınca ilk oyuncuyu sahneye çıkarmış oldu. Aiskhylos korodan ikinci oyuncuyu ayırınca artık tragedyanın drama formunun içinde oluşmasını sağlayan ortam kurulmuş oldu. Zamanla Sofokles ve Euripides bu formu geliştirerek klasik biçimi oluşturan yapıya kavuşturacaktı.

Aristo'nun tragedya tanımı olan "Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir."[32] tanımı bugünkü klasik anlatı yapısının temelini oluşturmaktadır. Eylemin taklidi, gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratarak olayları sanki gerçekten oluyormuş sanrısına kapılmamızı sağlar. Bu sanrının inandırıcılığını kuvvetlendirmek olay örgüsünün işidir ve bu inandırıcılık serim-düğüm-çözüm ilişkilerindeki mantık örgüsünün en uygun biçimde kurulmasıyla sağlanır.

Aristo tragedyanın özelliklerini açıklarken "Tragedya sanat tarafından güzelleştirilen bir dile sahiptir" diyerek dilin özelliğini açıklayıp "eylemde bulunan kişiler tarafından temsil edilir" diyerek karakterin tanımını yaptıktan sonra tragedyanın amacını da belirtir; "Tragedyanın amacı, acıma ve korku duygularını harekete geçirerek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır."[33] Taklit eyleme olay örgüsüyle bağlanan izleyici, olay ve karakterlerle özdeşim kurarak taşıdığını düşündüğü zararlı duyguları boşaltır ve ruhunu bu duygulardan arındırır. Diğer bir deyişle, seyretme deneyimi kişinin içine katıldığı kötü duygulardan arınma ritüeline dönüşmektedir. Aristo, özdeşleşme ve arınmanın mantığına değindikten sonra tragedyanın ögelerini tarif eder; "Böylece tragedyanın altı öğesi ortaya çıkar. Bu öğeler tragedyayı bir şiir dili olarak gösterir. Öykü, karakterler, dil, düşünce, dekorasyon, müzik."[34] Günümüz klasik anlatı yapısı böylece bir çerçeveye oturmuş olur.

[32]Aristotales, **a.g.e.,** s.44.
[33]Aristotales, **a.g.e.,** s.44.
[34]Aristotales, **a.g.e.,** s.45.

Sinema tarihi boyunca kitlelerle buluşma, onları etkileme gücü ve uzun ömürlü olma açısından baskın olan anlatım biçimi, klasik anlatı biçimidir.[35] Zamanla Aristo'nun kuramı üzerinden birçok gelişmeye tanık olsa da anlatı biçimi Aristo'nun çizdiği çerçeveyi temel almaya devam etmiştir. Bu çerçeve, serim, düğüm ve çözüm öğelerinden meydana gelen, kendi içinde birlikli bir öykü yapısına sahiptir. Başlangıç/sergileme/serim bölümünde öykünün karakterleri ile ilgili bilgiler verilerek seyirciye tanıtılır. Olaylar henüz başlamaz fakat ana karakterin dünyasında bir denge durumu söz konusudur. Bu bölümde zaman, mekân ve konuya dair bilgiler verildikten sonra karakterin denge durumu bozuntuya uğradığı bir olay gerçekleşir. Bu olay karakterin yaşadığı dünyaya hiç benzemeyen ve hiç bilmediği bir dünya ile karşılaşmasına sebep olur. Bu yeni dünyada karakter denge durumunu tekrar kurmayı amaç edinerek aksiyona girer. Düğüm/ The Rising Movement/Yükselen Hareket bölümü bu aksiyonlu alandır. Bu alanda engeller ve çatışmalar şiddetlenerek Climax/Doruk noktasına ulaşır. Aksiyon düğümleri sebep-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanarak karakterin acı, umut ve kayıplarını zirveye taşırlar. Doruk Noktası'nı Düşme Süreci/Falling Action takip etmekte, bu süreçte kahraman ve anti-kahraman çatışmakta bazen kahramanın bazen de anti kahramanın galip geldiği bir süreç tecrübeedilmektedir.Son bölüm olan Çözüm/Resolution oluşturmaktadır. Bu son aşamada kahraman ve anti-kahraman ise zorunlu olarak karşılaşmakta, iyi ve kötü çatışmakta ve sona varılmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda eğer anlatım felaketle sonuçlanmazsa, seyircinin ahlaki anlamda arındığı ve duygusal tatmine ulaştığı katharsisin de gerçekleştiği kısımdır. Serim bölümündeki dengeden farklı olsa da tekrar bir denge durumu mevcuttur. [36]

Dışarıdan bakıldığında çok farklı işlenmiş gibi görünen klasik anlatıya sahip filmler, yakından incelendiğinde öykü kurulumu ve karakter özellikleri açısından benzerlikleri hemen fark edilmektedir. Olası anlatıların sayısı sınırsızdır. Ancak tarihsel olarak kurmaca film yapımına genellikle anlatı biçiminin tek bir geleneği egemen olmuştur. Bu egemen tarza "Klasik Hollywood sineması" diyoruz.[37] Klasik anlatıyı istikrarlı ve etkili bir biçimde uzun yıllar boyunca farklı biçimlerde deneyimleyerek kullanan Amerikan stüdyoları, klasik Hollywood sinemasını oluşturmuştur. Bu klasik anlatı filmleri hemen

[35] Ersümer, **a.g.e.,** s.82.
[36]Rasim Erdem Avşar, "Aklın "Aksesuar"ları: Gustav Freytag'ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, İstanbul 2019, S.28, s.10.
[37]Bordwell ve Thompson, **a.g.e.,** s.102.

ve kolayca kavranabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir.[38]

Klasik anlatı içerik olarak popüler argümanların formüllerle ve tekrarlarla kalıplaşan öğelerini kullanarak kişisel fantezilerin gerçekleştiği bir dünya yaratımını sunar. Bu yaratımda merkeze kişisel psikolojik nedenleri alarak, kişinin kararları, tercihleri ya da karakter özelliklerini ön plana çıkarır. Karakterin arzusu anlatıyı sürdüren şey haline gelirken onu bir hedefe yönlendirir. Hedefinin önüne geçen engel yani karşı güçle, finaldeki çözüme kadar çatışırlar. Karşı güç, kahramanın istek ve özelliklerine zıt hedefler ve istekler taşıtan bir karakter olacağı gibi, sel, deprem, hortum, kar fırtınası gibi doğal afetler ya da toplum baskısı, iç savaş, yasalar gibi toplumsal faktörler de olabilir. Fiziksel ya da ruhsal hastalıklar, kıtlık, baskıcı yönetimler de engel olarak karşımıza çıkabilir. Arzusuna ulaşamadığı için çatışan karakter hedefe ulaşmak için durumu değiştirmeye çabalamak zorundadır. İstekler, neden ve sonucu oluşturur. "Neden ve sonuç" değişimi ima eder. Eğer karakterler anlatının başında olduğu tarzdan başka bir şey arzulamasaydı değişim olmazdı. Bu nedenle karakterlerin özellikleri ve istekleri, nedenlerin ve sonuçların güçlü bir kaynağıdır[39]

Klasik anlatıda olay örgüsündeki rastlantısal olaylar (tesadüf) epik anlatıda rastlandığı gibi, nedenselliğin olağan yasalarını onaylayan bir yapıdadır. Kaza eseri olaylar, kahramanın dünyada düzeni yeniden kurmak için üstesinden gelmek zorunda olduğu bir engel olarak hizmet etmektedir. Rastlantılar kimi zaman dünyanın kendi gerçek doğasını gösterir kimi zaman ise izleyicinin ya da okuyucunun olağanüstü durumlarda hayata dair işlerin nasıl gittiğini daha iyi anlayabilecekleri bir ölçü aygıtı yahut bir test işlevi görürler. Bu anlamda tesadüf kavramı klasik anlatıda doğanın ya da yasaların bir kışkırtması olarak görüldüğünü söyleyebiliriz.[40]

Klasik anlatı filmleri genellikle karakterin amacına ulaştığı ve tüm soruların yanıt bulduğu bir şekilde biter. Olay örgüsü güçlü bir finale doğru akıcı ve doğrusal bir

[38] Ersümer, **a.g.e.,** s.84.
[39]Bordwell ve Thompson, **a.g.e.,** s.102.
[40]Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, (Çev. Ertan Yılmaz), 2.b., Ankara: De Ki Basım Yayın, 2016, s.81.

şekilde oluştuğundan bu mutlu sona ulaşmak sürpriz olmaz. Mutlu sonda ulaşılan denge her zaman var olan egemen değer ve düşünce kalıpları uyarınca gerçekleşir. Mutlu son izleyiciye mutluluğun ne olduğunu tarif eder. İdeolojik bir mutluluk tarifi verir ancak bunu herkesin kabul ettiği bir düşünce olarak sunar.

1.2.3. Modern Anlatı

Modernizm kavramını esas olarak "eski"ye göre alınan bir konumda "yeni" olma durumu ile açıklayabiliriz. Modern, en genel anlamıyla eski ya da geçmiş gitmiş olana (bunlara ebedilik değeri verilmiş olsun ya da olmasın) karşı olarak güncel ya da sadece yeni olanın değeri anlamına gelir. Modernizm ise, modern (güncel) kültünün, soyutlama ve kendini yansıtma gibi belirli genel estetik özellikleri tanımladığı sanatsal ve tarihsel bir dönemi belirtir.[41] Bu bağlamda, modernleşme sürecinin köklerinin Rönesans devrine ve reformlara uzanıyor olması, 17. Yüzyılın bilimsel gelişmelerinin bu sürece eşlik etmesi dolayısıyla, modernliğin doğuşunu, Galileo'nun tabiat ilimleri alanında yaptığı araştırmalar ve kiliseye karşı takındığı seküler tavır örneğini dikkate alarak özetlemek mümkün gözükmektedir.[42]

İnsanı ve insan aklını merkeze alan bu modern süreçte, bilimsel, endüstriyel ve teknolojik buluşlarla ortaya çıkan sanayi devrimiyle birlikte toplum, ekonomide kapitalist üretim modeline geçerek yaşantısındaki keskin değişimlerle rasyonel bir düzene adım atmıştır. Modern toplumun işleyişi, insan aklının bir tasarımı olduğundan, aklın doğa ile ilişkisindeki yetkinliğine dayalı olarak zaman içinde oluşup gelişen bir işleyişe sahiptir. Bu toplumsal işleyiş teolojik geleneği temel almaktan çıkarılarak bilimsel verilere dayandırılmıştır. Teolojinin kaybettiği politik gücün yerine, yerel yönetimlerin bağımsızlaştığı, özgürlük ve eşitlik söylemlerinin yönlendirdiği yeni bir adalet ve hukuk anlayışı geçmiştir. Artık özne iktidara yükselmiş, devlet sosyalleşmiş, cezalar uysallaşmış, ekonomi sömürgeleşmiştir.

Toplumdaki değişim sanata ve sinemaya da yansımıştır. Artık insan figürünün merkezde olduğu, perspektifin konumlandırdığı bir mekân ve uzamla yeni bir görsel sanat anlayışı doğmaktadır. Bu anlayış, farklı yorumlama ve eleştiri biçimlerini

[41] **a.g.e.,** s.15.
[42] Rıdvan Şentürk, **Postmodern Kaos ve Sinema**, 1.b., İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları, 2011, s.26.

sistematik olarak ön plana çıkararak zaman içinde sanatın kendisini ve hakikatini sorgulamasıyla ilgili ontolojik açıklamalarda bulunmaya gayret etmiştir.

Sanat olarak modernizm tanımlarına göz atıldığında temelde kendi geleneksel sanat biçimleri üzerine estetik bir düşünmenin ve eleştirel bakış açısının ortak zemin olduğunu görüyoruz.[43] Modern Anlatıyı temellendirirken Macar akademisyen ve kuramcı Andreas Balint Kovacs, Fransız yeni dalgası yönetmenlerinden Erich Rohmer'in, sinemada modernizmin nasıl anlaşıldığıyla ilgili aşağıda belirtilen sözünü, özlü ve genel bir formül olarak kullanır.

> *"Kübistlerin resimde ya da Amerikalıların roman yazımındaki yaptıklarını yapmaya çalışmış modern sinema şimdiye kadar olmamıştır. Yani gerçekliğin parçalardan yeniden oluşturulmasını kastediyorum ve bu yeniden inşaa gelişigüzel ve kutsal şeylere karşı saygısız görünebilir.*[44]

Kovacs, bu tanımdan yola çıkarak modern sinemanın üzerine oturduğu ilkeleri belirler.

1. Modernist sanat gerçekliğin parçalı bir görünüme sahiptir.
2. Modern sanatçı, gerçekliğin tutarlılığını yeniden oluşturmak için kompozisyonun "genel ve soyut" ilkelerini kullanır.
3. Bu tutarlılığın inşaasının temeli, her zaman kendi kompozisyonu içindeki bir "soyut fikir" dir. Bu yeniden inşaanın sonucu da kesin olarak bir miktar "keyfiliği ve öznelliği" içerir, çünkü sanat yapıtının biçimi ilk olarak duyulara doğrudan verilen gerçeklikten ziyade soyut bir düşünceye gönderme yapar. Bu sebeple modern biçim her zaman bütün sanatların temeli olarak düşünülen ve ciddiye alınan dünyevi ya da kutsal gerçekliğe dair bir sağduyudan kaynaklanan belirli bir derinlikten yoksundur.
4. Modern sanat biçiminin en büyük kaynağı ampirik gerçeklikten ziyade kendi soyut ilkeleridir, bu nedenle bir ölçüye kadar modern biçim her zaman kutsal şeylere saygısızdır ve "kendini yansıtır".

[43]Kovacs, **a.g.e.,** s.28.
[44]Eric Rohmer, Jean Domarchi, Jaques Doniol-Valcroze, Jean Luc Godard, Pierre Kast, Jaques Rivette, and Eric Rohmer, "Hiroshima, notre amour", içinde **Cahiers du cinema** 97(Temmuz 1959):4.' den Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, s.128.

Kovacs' a göre bu temel ilkeleri ele aldığımızda ise Modern sinemada anlatının üç genel tematik çerçeveye oturduğu görülmektedir

1. İnsanın çevreden kopukluğu (Yabancılaşma)
2. Gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal olarak yeniden tanımlanması
3. Yüzeydeki gerçekliğin altındaki hiçlik fikrinin açıklanması (Modern birey hiçliği kendi özgürlüğünün temeli olarak kabul eder ve geleneksel metafizik değerleri aramayı bırakır)[45]

Bu ilkelerden yola çıkıldığında modern anlatının kullandığı olay örgüsü, anlam yaratırken modern sanatın üç temel ilkesi ile ilişkilenmektedir; soyutlama, kendini yansıtma ve öznellik. Soyutlama, biçimin doğa ya da gerçekliği temsil etmenin geleneksel yollarına değil, gerçekliğin ya da doğanın temel oluşturucu ilkelerinin esaslı bir özeti olarak görülen bir kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma anlamına gelir. Modern biçimdeki öznellik; tüm bu kavramlara ait sistemlerin, genellikle yaratıcının (Auteur) şeylere bakmanın yeni bir sanatsal yolu olarak kabul edilmesi gereken girişimi şeklinde sunulması anlamına gelmektedir. Kendini yansıtma; biçimsel estetiğin bu girişiminin izleyici tarafından da anlaşılacak bir tarzda oluşturulmasıdır.[46] Özellikle sanat filmlerinin anlatısında kullanılan modernist anlam, yorumun belirsizliği, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımı ve öykünün öznelliği kullanılarak oluşturulur.[47]

Dönemin felsefesi hakikatin bütünsel olarak kavranılamazlığı üzerine çok fazla fikir ürettiğinden ve gerçeğin parçalı görünümünü yansıttığından sanat eserleri çok katmanlı ve çok anlamlıdır. Anlamlar bölündüğü gibi insanın fiziksel bedeni de resimlerde parça parça gösterilir. Anlatı, öyküsel ve biçimsel olarak çok katmanlı kurulur; ele aldığı sorunlara çözüm üretmeyen öykü yapısı ile olasılıklara kapı araladığından, öznel üretime çağrı yapar. Kameraya dönük konuşmalar, nedensiz boşluklar ekleme gibi tekniklerle anlatının modernist söylemi kuvvetlendirilir. Kalitesi yüksek ve sıra dışı

[45]Kovacs, **a.g.e.,** s.205.
[46]Kovacs, **a.g.e.,**s.206.
[47]Kovacs, **a.g.e.,** s.72.

eleştirel diyaloglar kullanılır. Parçalı görsel dokuya *O'na Dair Bildiğim İki Üç Şey* (Jean Luc Godard, 1966) ve *Hafta sonu* (Godard, 1967) filmleri en iyi örneklerdendir.[48]

Modern filmler adalet, özgürlük, suç gibi kavramların sebep ya da sonuçlarından çok kavramların kendisini tartışır. Öykü tarzı daha çok bireyin hayatını ve onun çıkmazlarını işleyen belirsiz ve kendini yansıtan bir tarzdadır. Mesela karakterin hayatındaki bir sürece odaklanarak kimlik krizlerine yakından bakabilir. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) filmindeki gibi psikanalitik yaklaşımlar kullanılarak kimlik krizinin kendisi merkeze oturabilir.

Modern anlatı, Serim düğüm çözüm gibi ayrımlamaların olmadığı bir olay örgüsü içinde nedenselliği kırarak öykü ve karakterle olan bağımızı koparabilir. Seyircinin kontrol duygusunu hedef alarak beklenmedik olaylara açık, güvensiz bir dünyanın içinde dolaşmasını isteyebilir. *Serseri Aşıklar* (Jean Luc Godard, 1960) filminde karakterlerin motivasyonunu belirleyemediğimiz gibi olayların arasında neden sonuç ilişkisini de kuramayız. Patricia'nın kararlarının nedenleri açıklanmaz yahut Michael'e âşık olup olmadığı anlaşılmaz. İzleyici kimin neden öyle seçimler yaptığı konusunda sürekli olarak varsayımlar üretir. Modern anlatıda öykünün nasıl anlatıldığı önemlidir çünkü biçimsel sorgulama ön plandadır. Estetik kaygının hizmet ettiği amaç ise daha çok bireyin düşünce dünyasına yönelik olduğundan sinematografik biçimler, duygusal uyarımdan çok düşünsel olarak sorgulamaya iten söylem dilini açığa çıkarmayı hedefler.

Modern anlatıda tesadüfün kullanımı klasik anlatıdan temel olarak farklılık gösterir. Burada tesadüfün işlevi olay örgüsündeki nedenselliği onaylamak değil onu sorgulamak ve dünyadaki "şeylerin oluş tarzının" tahmin edilemezliğini göstermektir. Modern anlatıda tesadüfler daha yüzeysel düzeyde kalarak klasik anlatıdaki derin gerekliliklerini yitirirler. Modern anlatının amacı finalde izleyicinin aklına tesadüflerin çoğu zaman öykülerin sonunda gerçekleşmesi yoluyla rastlantıların dramatik etkisini sokmaktır. Bernardo Bertolucci'nin ilk uzun metraj filmi olan ve senaryosunu Pier Paolo Pasolini ile birlikte yazdığı *La Commare Secca* (*Korkunç Orakçı)* (Pasolini, 1962) filminde bir fahişenin öldürülmesiyle ilgili bir soruşturmanın öyküsünü anlatır. Soruşturmanın sonunda bir cinayet işlemenin her biri için bir tesadüf meselesi olduğu ortaya çıkar. Bir

[48]Kovacs, **a.g.e.,** s.133.

tanesi ise özel bir sebep olmaksızın ve kaza sonucu bu cinayeti işlemiştir.[49] Buradaki modern anlatıya işaret eden yenilik tesadüfün yalnızca önemli yön değiştirmeler için bir motivasyon haline gelmesi değil aynı zamanda bütün bir yaşam tarzının ilkesine dönüşmesidir.

Zaman ve mekân kurgusunda geçmiş ve gelecek iç içe geçirilerek sınırlamalar ortadan kalkar. Zamanın kendisi geliş gidişler yapılabilen bir araca dönüşebilir. *Hiroşima Sevgilim* (Alain Resnais, 1959) filminde zaman yavaşlatılan, tutulan ya da esnetilebilen somut bir gerçeklik olarak kullanılır.

Modern anlatıdaki sonlar, ucu açık yahut olayların çözüme ulaşmadığı tamamen belirsiz sonlardan oluşabilir. Bazı sonlarda ise Kovacs'ın modernist dönemde ortaya çıktığını ifade ettiği "spiral yörünge anlatı" tekniğinin kullandığı sonlar mevcuttur.[50] Bu sonlarda, karakterler olaylardaki sorunu çözmek için bir dizi girişimde bulunur ancak yalnızca geçici çözümlere ulaşırlar. Sorun kısmen çözülse de baştaki sorunu tetikleyerek yeniden üreten başka bir çatışma ortaya çıkar. Onlar sürekli olarak aynı sorunun çözülmeden kaldığı yeni durumlarla karşı karşıya kalırlar. Bu tip öykülerde çözüm çatışmanın yok olması değil bu çatışmayı çözemeyen karakterlerin yok olmasıdır. *Almanya Sıfır Yılı* (Roberto Rossalini, 1948) filminde ailesinin ve kendisinin geçimi için uğraşan bir çocuğun intihar etmesiyle sonuçlanması bu anlatıma tipik bir örnektir. *Jules ve Jim* (François Truffaut, 1962) filminde ise tekrar eden girişimlerinden sonuç alamayan kadın kahramanın, aşıklarından biriyle intihara sürüklenmesini konu alır.

1.2.4. Avangart Anlatı

Fransızca bir kelime olan avangart (avant-garde), asıl olarak ön sıralarda görev yapan askeri birlik anlamını taşımaktadır. Fransızlar daha sonra bu kelimeyi yeni sanat hareketlerini tanımlamak üzere aynı anlamda kullanmaya devam etmiştir. Avangard "Kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım"[51] olarak tanımlanabilir. Aynı

[49]Kovacs, **a.g.e.,** s.83-84.
[50]Kovacs, **a.g.e.,** s.88.
[51]Liz-Anne Bawden, **The Oxford Companion to Film**, Oxford University Press, London, 1976'dan Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, 3.b., Ankara: De Ki Basım Yayın, 2014, s.229.

şekilde "avangard, yeni, yenileyici, çığır açan, geleneksel/konvansiyonel olandan ayrılan, alanında yeni bir yön belirleyen, bazen bütün bir sanat anlayışına karşı duran ve yeni bir sanat tanımlaması iddiası taşıyan hareketlere verilen bir addır."[52] tanımını da kullanabiliriz.

Bazı kuramcılar avangardı modernizmin içinde bir hareket olarak kullansa da Matei Calinescu, Antoine Compagnon, Raymond Wiilliams gibi kuramcılar onu modernizmden ayırmışlardır. Antonie Compagnon avangartda "geleceğe dair tarihsel bir bilinç ve zamanın ilerisinde olma arzusunu" görürken, modernizm ise "şimdiye dair bir tutku" diye belirtir.[53] Özellikle Peter Burger' e göre avangard, 20. Yüzyılın sanat yapıtının özerk karakterini reddeden sanatı gündelik yaşam alanıyla yeniden bütünleşmesini onaylayan bir sanat hareketidir. Avangard, sanatın toplumsal işlevlerinden uzaklaşan ve katıksız estetik özeleştiri kategorisine uyan 'estetik,' modern hareketlere radikal bir şekilde karşıdır. Modernizm sanatı sanat olarak kurumlaştırır. Avangard, ise kurumlaşmanın sanatı kendi katıksız estetik boyutuyla sınırladığı ve onu toplumsal işlevlerinden tecrit ettiği öncülüne dayanarak sanatsal kurumlara saldırır. Burger'e göre bu durum modernizmle Avangardı ayıran en temel farktır. Avangard sanat yapıtı toplumsal, politik ve felsefi bir manifesto olmasından hareketle modernizm içinde sayılamaz.[54]

Avangart Fransa'da 1920'lerde başlayan ve 30'lara kadar süren, iki dünya savaşının arasındaki bir dönemi nitelemektedir. İlk olarak resim ve edebiyat sanatındaki akımlarla ortaya çıkan bu hareket daha sonra sinemayı da etkisi altına almıştır. 1. Dünya savaşı sonrası yaşanan ekonomik ortam, yükselen enflasyon, artan geçim masraflarıyla birleşince ülkede toplumsal bunalım yaşanıyor ve her yerde grevler baş gösteriyordu. Dönemin sanatçıları Paris'te bir yandan bu toplumsal bunalımları ve savaşın sebeplerini sorgularken bir yandan da geçmişin sanatına tepkilerini sürdürüyorlardı. Bu ortamda yeni bir sanatsal ifade biçimi arayışları sürerken avangart hareketin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle empresyonizm, sürrealizm, Dadaizm ve soyut sanat akımlarının etkileriyle oluşan avangart sanat, sinema alanında ticari kaygıdan uzaklaşarak sanatsal kaygı taşıyan yaratımlarla kendine yön belirlemiştir. Parisli

[52]Rıdvan Şentürk, "Avangart Sinema ve Empresyonizm", **Global Media Journal Turkish Edition**, İstanbul 2012, C.3, S.5, s.142.
[53]Compagnon, **Cinque Paradoxes de la modernite**, s.48'den Kovacs, **Modernizmi Seyretmek,** s.27.
[54] Peter Burger, **Theory der Avantgarde'** den Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, s.27.

sinemacıların çıkardığı sinema dergilerinde fikirsel derinliklerini açığa çıkarttıkları yazılar yayınlaması, sinema kulüpleri kurarak sinemanın sanat olarak kabulüne yönelik adımlar atılmasıyla hem Fransız sinemasının hem de avangard sinema dilinin temelleri oluşmuştur.

Avangart sinemanın en önemli yazar ve yönetmenlerinden olan Germanie Dulac (1882-1942) sinema anlayışını şöyle açıklamaktadır; "Tekniği, görüntü ve sesin anlatımsallığını, yenilenmiş bir bakışın hizmetinde kullanarak yerleşik geleneklerle bağını koparmak, görsel ve işitsel alan içinde kalan yeni duygusal akortlar aramak."[55] Dulac'a göre bir avangart film kalabalıkların zevkine yönelmeyi amaçlamaz. Hem saf düşüncenin kişisel bir manifestosu olduğundan bencil, hem de ilerlemenin dışındaki tüm öteki ilgi noktalarından yalıtılmış olduğundan özverilidir. Bu bağlamda Fransız Avangart sinemacıları yenilikçi çabalarıyla tanınan Sovyet yönetmenlerden ayıran en önemli fark bu anlayıştadır. Çünkü aynı sanatsal akım ve estetik kaygılardan etkilenmiş olmalarına rağmen Sovyet yönetmenler sinemaya daha siyasi bir işlev yükleyip geniş bir seyirciye hitap etmeyi hedeflemişlerdir.[56]

Avangart filmlerde anlatıda farklı yaklaşımlar sergilenmesi neredeyse bir koşuldur. Öykü yerine biçim ve hareket aracılığıyla ifade arayan yeni anlayışlar geliştirmişlerdir. Bazen hafif bir öyküsü olan fakat kamera açılarının farklı kullanımının, yumuşak odaklanmanın ya da bindirme ve erimelerin kullanıldığı tekniklerle bu farklılıklar yaratılmıştır. Bazen de zaman mekân mantığını kırarak rüya benzeri görüntü düzenlemeleri kullanarak gerçeküstücü eğilimleri söylemlerine dâhil etmişlerdir.

Empresyonistlerin bu adı almalarının en önemli nedeni bu ekolün anlatıma büyük psikolojik derinlik kazandırmakla ve bir karakterin bilincini ortaya koymakla ilgilenmeleridir. Bu ilginin yönelimi psikolojik davranışlardan ziyade içsel aksiyondur. Abel Gance ve Louis Delluc gibi yönetmenler filmlerinde olay örgüsü zamanını ve öznelliği yönlendirirler. Anıları tanımlamak için bir ya da birden çok geri dönüşler kullanırlar. Karakterin iç dünyasına, düşlerine, fantezilerine ve zihinsel durumlarına ısrarcı bir şekilde değinirler. İnsanın zihinsel durumlarını sinematografi ve kurgu aracılığıyla ifade etme yolları deneyerek, irisler, maskeler ve bindirme teknikleriyle

[55]Germaine Dulac, **The Avant- garde Cinema**, New York University Press, s.141'den Abisel, **Sessiz Sinema,** s.229.
[56]Abisel, a.g.e., s.229-232.

düşünce ve duyguları aktarırlar.[57] Genel olarak avangart ve özellikle empresyonist filmlerin en bariz vasfının edebiyatı, oyuncuyu ve teleolojik bilincini merkeze alan dramaturgiyi model olarak benimseyen klasik-gerçekçi anlatım sinemasından uzaklaşarak, resmin kendisine merkezi bir konum biçmesi olduğu görülmektedir.[58] Özellikle Dulac çizgiler, hacimler, yüzler, duygulara ve düşlere daha çok yer bırakmak üzere bunların temsili anlamlarından soyunarak kendi formlarının mantığı içinde, hiçbir tertip ya da plan olmaksızın doğrudan gelişmeleri gerektiğini söylemiştir.[59]*Madam Beudet'in Gülüşü* (Germaine Dulac, 1923) filmi kadın karakterin iç dünyası ve düşleri üzerine kurulmuş bir anlatı yapısı sergiler. Film, bir kumaş tüccarı ile yaptığı evlilikte sıkıcı bir rutinin içinde sıkışıp kalan Madam Beudet'in, gündüz düşleri sayesinde bu monotonluğu kırma çabasını anlatır. Düş dünyasının görüntülerindeki akış, bindirme ve kurgu teknikleri kullanılarak sağlanır. Düşlerinde gökyüzünde araba ile dolaşan Madam Beudet karakteri bazen de hiç sevmediği kocasını bir tenisçinin evden alıp götürmesini hayal eder. Yönetmen Dulac, "kendisine sık sık intihar şakası yapan kocasının ölümünü dileyen kadın karakter" vasıtasıyla modern zamanın orta yaşlı ve umutsuz kadın figürünü öne çıkarır ve modern kadının varlığına ilişkin eleştirel bir bakış sunar.

Freudyen psikanalizden etkilenen sürrealist ekol ise aklın kontrolünün olmadığı ve her türlü estetik ve ahlaki kaygının ötesinde olan bilinçdışını anlatılarında yansıtmaya çalışmıştır. Birçok sürrealist film aşırı derecede anti-anlatıdır ve nedenselliğin kendisine saldırarak gerçekçilikle savaşır. Bu filmler seyircinin aslında olmayan anlatıyı bulmaya çalışarak rahatsız olmasını ister. Bu sinema stili eklektik ve sürrealist resmin etkisi altındadır [60] Filmin biçimine dair birçok denemeler yapan kuramcı ve yönetmen John Epstein, yakın plan fotojeni çekimlerle nesnelerin her seferinde yeniden anlam kazandığından bahsederek avangart anlatıya yeni bir boyut kazandırır. Şair ve yönetmen Marcel L'Herbier ise filmlerinde izlenimci ve simgeci yaklaşımlarla farklı dekor tasarımları deneyerek dekoratif sanat mozaikleri elde etmiş, görsel ustalıklarıyla kendine özgü bir tarz geliştirmiştir.

[57]Bordwell ve Thompson, a.g.e., s.464,465.
[58] Şentürk, **a.g.m.,** s.160.
[59]Abisel, **a.g.e.,** s.233.
[60]Bordwell ve Thompson, **a.g.e.,** s.466.

1.2.5. Postmodern Anlatı

Kelime anlamı olarak modernizmden sonraki döneme gönderme yapan postmaodernizm, modernizmin ortaya çıkardığı toplumsal yapı ve biçimde fiili bir çözülmenin başladığı noktada ortaya çıkan harekete verilen addır. Hareketin başlangıcını, Avangart dönemin sonlarına, ikinci dünya savaşından hemen önceki tarihlere götürebiliriz. Ünlü İngiliz tarihçisi Arnold Toynbee, 1939'da yazdığı *Bir Tarih İncelemesi* adlı kitabının 5. cildinde. "modern dönem Birinci Dünya Savaşı ile son bulmuştur. Bundan sonraki dönem Postmodern dönemdir ve iki dünya savaşı arası bu dönemin başlangıcı olmuştur" der. İşte bu şekilde postmodern ve postmodernizm terimleri de ilk olarak Toynbee sayesinde literatüre girmiş olur.[61]

Tarihsel olarak bakıldığında, Jameson'ın (Fredric Jameson (1936) ABD, University of California'da edebiyat ve bilinç tarihi profesörü) ileri sürdüğü gibi, postmodernizm, askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının üst-yapısal ifadesi ya da en azından Avrupa-merkezciliğin sonu olarak da görülebilir.[62] Özellikle 60'li yıllarda kendisinden söz edilmeye başlanan bu hareket, 80'li yıllarda gündelik yaşamda bir kavram olarak kullanılmaya başlandı. Önceleri mimaride bir yöntem olarak yerini arayan kavram gitgide politik ve ekonomik bir yönteme sonra da eleştirel bir bakış açısına dönüşmüştür.

Kavrama yönelik düşünsel ve kültürel yaklaşımlara bakıldığında ise; Lyotard'a göre (Jean-François Lyotard (1924) Paris VIII.Üniversite'de felsefe profesörü) postmodernizm, yeni bir bilgi biçiminden dünyaya bakmamız gereken dönem olarak görülebilir. Bu dönemde aydınların artık yapabilecekleri tek şey, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmektir.[63]

Kavramın kültürel tanımlarının karşılığını aradığımızda ise Frederic Jameson şu şekilde bir çerçeve çizer. "Kültürde postmodernizm üzerine benimsenen her konum -ister savunma ister karalama olsun- aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu

[61]Sıtkı M.Erinç, "Postmodernizm'in Tanımı", **Anadolu Sanat Dergisi**, , Eskişehir 1994, S.2, s.31.
[62] Necmi Zekâ, "Zekâ: Yolları Çatallanan Bahçe", **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas**, (Der. Necmettin Zekâ), 2.b., İstanbul: Kıyı Yayınları,1994, s.10.
[63] Zekâ, **a.g.m.,** s.26.

kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük bir siyasal tavrıdır. Ve postmodernizmi bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabi özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öğe olarak kavramak zorunlu görünüyor[64] diye belirterek kavramın içeriğini netleştirmektedir.

Sanatsal açıdan baktığımızda da Lyotard, postmoderni açıklarken "Postmodern, modernin içinde gösterilemezi bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır, uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensüsünü reddedendir.; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilmeksizin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır" der ve postmodern sanatçıyı bir filozof konumuna sokar.[65]

Postmodernist anlatı, postendüstriyel toplumun ürettiği bir anlatı şeklidir. Bu toplumda bireysellik giderek yok olurken özgünlük anlamını yitirmeye başlamıştır. İnternet, medya- televizyon ve sinemanın çağın gerçekliğini kurduğu, "seyreyleyen" bireylerin ekran ve perdeden akan imge ve anlamlarla yaşamını düzenlediği bu postendüstriyel dönem, postmodern anlatının arkasındaki yapıyı oluşturur.

Postmodern anlatıya "çifte kodlama" olarak yansıyan en temel özellik, yüksek sanat ve popüler sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıdır. Postmodern estetik, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı silerek her şeyin sanat olabileceğine dair bir iddiayı sanatsal alanda temel ilke olarak görmektedir. Bu ilke, her türlü faaliyetin sanatsal alanda kendine yer bulmasına yol açar ve böylece yüksek kültür ve kitle kültürü-popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrım çöker.[66] Postmodern anlatının eklektik ve çok sesli yapısı sayesinde hem azınlığa hem seçkine hem de popüler kültür kodlarına hitap eden bir anlam inşa edilerek farklılıklar öne çıkarılır.

Postendüstriyel dönemin kaotik yapısından beslenen postmodern anlatı, pastiş, parodi ve şizofreni gibi post modern kavramları da içerisinde barındırır. Pastiş ölü biçemlere

[64]Frederic Jameson, "Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı", **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas,** s.61-62.
[65] Jan François Lyutard, "Postmodern nedir sorusuna cevap", **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas**, s.57.
[66]Ali Karadoğan, "Postmodern Sinema mı Film mi?" **İletişim Araştırmaları Dergisi,** Ankara 2005, C.3, S.1, s.142.

öykünmedir[67]*Bıçak Sırtı*(Ridley Scott, 1982) filmi bilim kurgu olmasına rağmen 1940'ların kostümlerini, ofislerini ve punk-rock saç stillerini birleştirerek kullandığı için klasik bir pastiş örneği sayılır. Parodi ise bu öykünmeye alaycı bir biçim ekler. *Büyük Lebowski* (Ethan Cohen, Joel Cohen, 1998) filmi eğlence endüstrisini ağır bir şekilde parodiler. Şizofreni, Psikanalist Lacan tarafından ortaya atılan bir psikolojik bozukluğu açıklayan terimdir. Lacan kısaca şizofreniyi "gösteren zincirinde, yani, bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik gösteren dizilerinde bir kırılma" şeklinde tanımlar.[68] Birbirinden farklı olay ve nesneleri tekrar ve yeniden yan yana getirerek hem zamanla hem de imgelerle oynayan postmodern anlatı, nostaljiye duyarlı öykü yapısıyla geçmiş ve geleceğe giderek şimdiyi yeniden kurguladığı gibi, şimdiye yoğunlaşarak geçmişe ve geleceğe çağrışımda bulunabilir. Metne ya da karaktere şizofrenik bilişler (kırılmış zincirin ürettiği anlam, yapay ya da alternatif gerçeklik) yüklenerek anlatının içeriğine gerçeklik bağlamında müdahale edilebilir. *Dövüş Kulübü* (David Fincher, 1999) filminde gerçekliğin çarpıtılmış hali ve yanlış yerleştirilmiş kimliklerin içinde dolaşan şizoid bir karakter yansıtılır.

Rıdvan Şentürk postmodern anlatının seyirciye vaad ettiği estetik çerçeveden bahsederken aynı zamanda seyircinin konumuna dikkat çeker.

> *"Seyreden bireyler postmodern estetiğin şaşırtıcı hareketler, beklenmedik karşılaşmalar, gerçeğin tabiatının problematizasyonu, libidinal sınır aşımları ve seyir vasıtasıyla kendilerini hayrete düşürecek bir rüya gezisine davet ettiğini görürler. Bu estetikte eserler, türler, anlatım teknikleri, saçılmış mekanlar ve zaman birimleri tıpkı farklı gerçeklik düzeyleri gibi dil oyunlarını ihtiva eden bir diyologdaiçiçe geçmiştir. Bu diyaloğun devam edebilmesi için seyirci yorulmak bilmeyen bir hareketlilik içinde olmalı, seyretmeli, tecrübe etmeli ve bizzat kendini hadiseleştirmenin sanatın estetik tabiatını belirlediğini keşfetmelidir."* [69]

[67]Frederic Jameson, **Postmodernizm**, (Çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü), 1.b., Ankara: Nirengi Kitap, 2011, s.59.
[68]**a.g.e.,** s.68.
[69] Şentürk, **a.g.e.,** s.416.

Postmodern anlatının anlamlı ve bütünlüklü bir metin yerine daha çok yapı söküm uygulanmış öykü ve karakterler kullandığını görürüz. Öyküler de karakterler de parçalanmış ve çelişkili yapılarıyla karşımıza çıkar. Ana karakter zaafları olan (röntgenci, alkolik) fakat aynı zamanda iyi ve güvenilir bir erkek karakter olabilir. İki dünyada sıkışan, birileri tarafından yönlendirilen yahut sıradan bir insan gibi ağlayan erkek karakter kullanımı oldukça fazladır. Olay örgüleri, metinlerarası düzlemde inşa edilen anlamlarla "klişe" tabir edilen söylem biçimleriyle farklı metin ya da filmlerden toplanarak ortaya çıkmış "kolaj" bir yapıya sahip olabilir.

Postmodern anlatılarda "tesadüf" merkezi bir unsur olarak görülebilir.Fakat buradaki en temel fark tesadüfün postmodern kullanımının onun bir felaket değil ancak alternatif bir gerçekliğin tezahürü olmasıdır. Klasik anlatının sonunda izleyici "ne olduysa olması gerektiği gibi oldu" sonucuna varır. Modern anlatının sonunda "her şey çok farklı olabilirdi" der. Postmodern anlatı ise aslında aynı şeyin aynı anda nasıl farklı olabileceğini yani aynı öykünün farklı bir çeşitlemesini gösterir. *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994) filminde tesadüf neredeyse tüm hâkim kuraldır. *Koş Lola Koş* (Tom Tykwer, 1998) filminde ise her şeyin öyküyü herhangi başka bir yöne döndürebilen tesadüflere bağlı olduğu aynı öykü modelinin alternatif versiyonlarından oluşur.[70]

Postmodern anlatıda anlatının merkezi sürekli değişebilir. Farklı karakterlerin biçimlendirdiği olay örgülerinden oluşan bir büyük temel öykü olabilir. *Bıçak Sırtı* (Ridley Scott, 1982) filminde karakterlerin hikayelerini kendi merkezlerinden ayrı ayrı izleriz. Bu durum aynı zamanda seyirciyi özdeşleşme yapamadığı bir karakter yapılandırmasıyla karşı karşıya bırakır.

Postmodern anlatıda cinselliğin ve tutkuların metaya dönüştüğü, şiddet içerikli eril fantezi dünyasının ve eril korku kültürünün yeniden sunumunu seyrettiğimiz öykülere sık sık yer verilir. *Mavi Kadife* (David Lynch, 1986) *Temel İçgüdü* (Paul Verhoeven, 1992), *Vahşi Duygular* (David Lynch, 1990) gibi filmlerde bu temalar anlatıya işlenir.

Bert Olivier postmodern filmleri "birleştirici" ve "yıkıcı" türden filmler olmak üzere iki kısma ayırır. Olivier'e göre birleştirici türden filmler postmodernizmin "yüzeysellik", "çoğulluk" gibi özelliklerini aşmayan, bu özellikleri sadece sunan filmlerdir. Bunlar,

[70]Kovacs, **a.g.e.,** 84-85.

Kayıp Hazine Avcıları (Steven Spielberg, 1981), *Çin Mahallesi* (Roman Polanski, 1974), *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1980), *Temel İçgüdü (*Paul Verhoeven, 1992*), Özel Bir Kadın* (Garry Marshall, 1990), *Robocop* (Jose Padilha, 2014), *Genç Bekar Bayan Aranıyor* (Barbet Schroeder, 1992) gibi filmlerdir. Yıkıcı türden filmler ise tüm bu klişeliği ve heterojenliği sorgulayan filmlerdir. *Diva* (Jean- Jucques Beineix, 1981), *Montrealli İsa* (Dneys Arcand, 1989), *Bıçak Sırtı* (Ridley Scott, 1982), *Mavi Kadife* (David Lynch, 1986) gibi filmlerde bu sorgulamayı görürüz.[71]

1.3. Sinemada Anlatı Kuramı ve SeymourChatman

Temel olarak hikayelerin oluşumunu ve oluşan anlamların nasıl ifade edildiğini kapsayan anlatı kuramı, birçok kuramcının çalışma alanında bulunmaktadır. Bu kuramcıların ilk ve en önemlisi olan Aristo'dan itibaren bir dizi anlatı kuramcısını inceleyerek anlatıyla ilgili kavramlar hakkındaki görüşlerini ve ürettikleri kuramların sinemada nasıl kullanıldığını araştıracağız.

1.3.1. Aristo'nun Poetikası

Aristotales *Poetika* isimli eserinde sadece şiir ve tragedya değil ortaya konmuş tüm eserler hakkındaki bilgileri analitik bir teknikle kategorize etmiş ilk kuramcıdır. *Poetika*'da bahsi geçen taklit (mimesis) kitabın merkez konusudur. Tragedya ve komedyanın kendisi ve yapısı hakkında bilgiler veren Aristo sinemada kullanılan kurmaca anlatının alt metnini de tarif etmiştir. "Tragedya, Ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir. Sanat tarafından güzelleştirilen bir dile sahiptir ve kapsadığı her bölüm için bir takım özel araçlar kullanır, eylemde bulunan kişiler tarafından temsil edilir. Bu anlamda bakıldığında tragedya sadece mitos değildir. Tragedyanın amacı acıma ve korku duygularını harekete geçirerek ruhu kendi tutkularından arındırmaktır."[72] Tanımı sinema için kullanır hale getirerek açtığımızda, önce öykünün teması ve karakterin olası tarifini görürüz. (Ahlaki açıdan ağırbaşlı) Sonrasında belli bir zamanı kapsaması gerektiğini anlarız. (Belirli bir uzunluğa sahip) Anlattığı bir olay bir öykü olmalıdır. (Bir eylemin taklididir). Bir

[71]Karadoğan, **a.g.e.,** s.149.
[72]Aristotales, **a.g.e.,** s.44.

sinema filminin içeriği kadar biçimi de önemlidir. (Güzelleştirilen bir dil, müzik ve şarkı) Öykü amacına ulaşmalıdır. (Katharsis/ Arınma)

"Böylece tragedyanın altı öğesi ortaya çıkar. Öykü, karakterler, dil, düşünce, dekorasyon, müzik. Bu öğeler arasında en önemlisi olayların uygun bir biçimde birbirine bağlanmasıdır. Çünkü tragedya kişilerin değil onların eylemlerinin daha doğrusu mutluluk ya da felaket dolu bir yaşamın taklididir."[73] Film anlatısında olması gereken temel öğeler tıpkı Aristo'nun ifade ettiği biçimde aynıdır. Aristo filmin öyküsünün ve olay örgüsünün ne olduğu (uygun biçimde birbirine bağlanması) açıkça tarif ederek bir kurmacanın konusuna ve temasına dair olası fikirler de sunar.

"Ancak uzunluğun sınırlandırılmasından kastedilen şey şudur: Kavranabilir bir uzunlukta olan öykü her zaman daha üstündür. Şöyle bir kural getirilebiliriz: En güzel uzunluk eylemin olabilirlik ya da zorunluluğa bağlı olarak nasıl geliştiğini, felaket ve mutluluk arasındaki geçişin nasıl gerçekleştiğini ve bunun hangi olaylar aracılığıyla olduğunu anlatabilen uzunluktur"[74] Burada öykü ve olay örgüsü zamanının farklı olabileceği ve eylemlerde "eksilti" yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiği açıklanır.

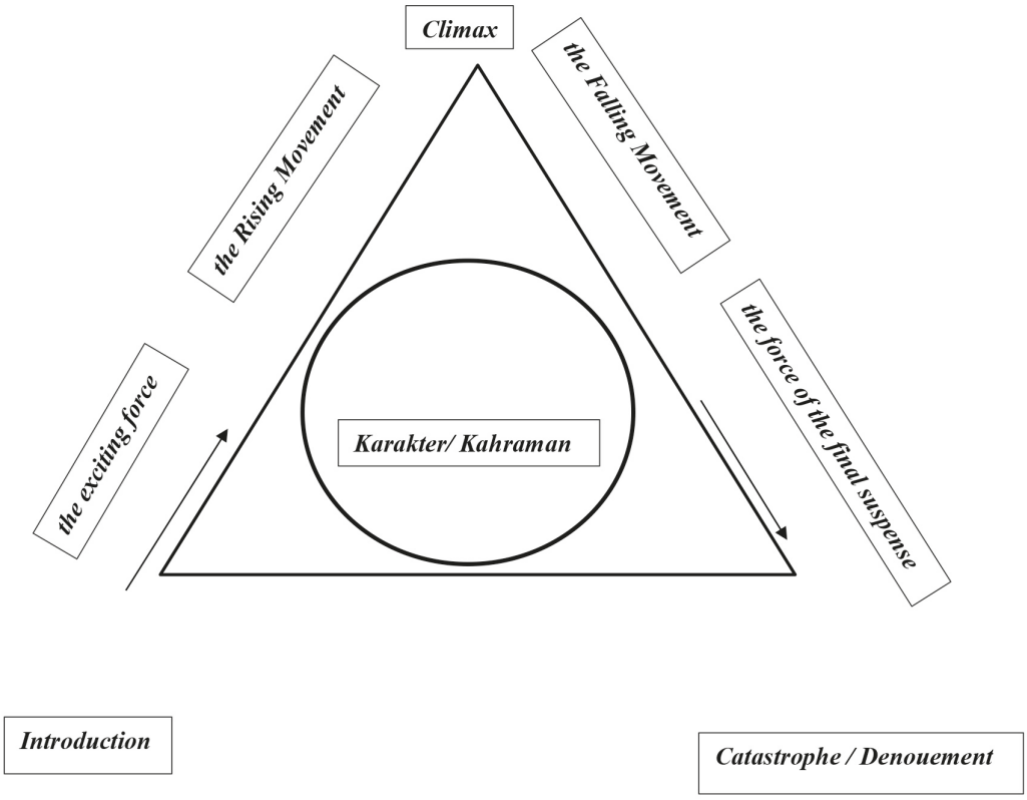
"Baht dönüşü eylemlerin beklenmedik anlarda farklı bir yön almasıdır… Tanıma ise, isminden de anlaşılacağı gibi bilinmeyen bir şeyin bilinir hale gelmesidir… Şans dönüşü ve tanınma öykünün iki öğesidir. Üçüncü öğe acı veren eylemdir. Örneğin izleyicilerin önünde öldürme, maddi zarar, yaralama ve benzeri şeylerin gerçekleştirilmesi. Her tragedyada bir düğüm ve bir çözüm vardır. Düğüm denildiği zaman eserin başında mutluluk ve felakete yol açan şansın dönüşü için sınır oluşturan bölümü kastediyorum. Çözüm ise şansın dönmesinden eserin sonuna kadar olan bölümdür.[75] Aristo olay örgüsünün yapısını detaylı bir şekilde inceleyerek tragedyadan örnekler vererek kurmacada bu yapıyı nasıl kullanacağımıza dair yol gösterir.

Klasik Hollywood anlatısının temelini oluşturan Aristonun kuramı, Hollywood merkezli dizi ve sinema filmlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Anlatısal metnin bu en konvansiyonel şeması belirli bölümlerden oluşmaktadır. Başlangıç, giriş veya ekspozisyon (sergileme/teşhir, çıkış noktası) olarak adlandırılan birinci bölüm, öyküde

[73] **a.g.e.,** s.45.
[74] **a.g.e.,** s.49.
[75] **a.g.e.,** s.54-68.

rol alan kişileri tanıtmak içindir. Daha sonra gelen gelişme bölümünde hadiseler cereyan etmeye, meseleler karmaşıklaşmaya, sorunlar artmaya, düzen bozulmaya başlar. Bu bölümün sona erdiği nokta, çözümsüzlüğün doruğa erdiği yerdir ve Climax/Doruk Noktası olarak adlandırılmaktadır. Doruk Noktası'nı Düşme Süreci/Falling Action takip etmekte, bu sürede kahraman ve anti-kahraman çatışmakta bazen kahramanın, bazen de anti-kahramanın galip geldiği bir süreç tecrübe edilmektedir. Son bölüm ise Çözüm/Resolution oluşturmaktadır. Bu son aşamada kahraman ve anti-kahraman zorunlu olarak karşılaşmakta, iyi ve kötü çatışmakta ve sona varılmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda, eğer anlatım felaketle sonuçlanmazsa, okuyucunun veya seyircinin ahlaki anlamda arındığı ve duygu[Şekil 1] atmine ulaştığı katharsisin de gerçekleştiği kısımdır.

Drama analizleri vasıtasıyla elde edilen ve geriye doğru izi sürüldüğünde Aristoteles'in Poetika'sına kadar uzanan bu şemayı ilk defa formüle eden kişi ise Gustav Freytag (1863) dır.[76]



Şekil 1. Gustav Freytag'ın Dramatik Yapı Piramidi

[76] Rasim Erdem Avşar, "Aklın "Aksesuar"ları: Gustav Freytag'ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** S.28(2019), s.10.

1.3.2. Todorov'un Fantastik dengesi

Bulgar edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov Fantastik adlı kitabında bu türe ilişkin yapısalcı analiz uygulayarak aynı zamanda fantastik türe ait metinleri de sınıflandırmıştır. Todorova göre tüm anlatılar denge durumunda başlamaktadır. Bu dengeden maksat her şeyin yolunda olduğu bir dengeden çok durumun olumsuz da olsa kendi yerinde, bulunduğu durumda olduğu halidir. Daha sonra ise bu durum(olumlu/olumsuz) bozulur. Ardından ise çözüm gelir. Çözüm ise yeni bir dengenin kurulması demektir ve bu denge başlangıçtaki denge gibi olmaz. Todorov'un olaylar zinciri ve olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisine göre dayanan modeline baktığımızda bir anlatının geçmesi gereken beş aşama şu şekildedir:

1. Denge durumu. (Bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir)
2. Bir olay dengeyi bozar. (Karakter ya da eylem)
3. Kahraman dengenin bozulduğunu fark eder.
4. Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye uğraşır.
5. Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler (iyi, kötü, nötr) sonucunda aslında kurulan yeni bir dengedir.[77]

Bu tür anlatılar özellikle *Sherlock Holmes* gibi dedektiflik hikayelerini içeren ya da *True Dedective*, *Criminal Minds* gibi seri polisiye diziler için çok kullanışlıdır.

1.3.3. VlademirPropp'un Biçimsel Masal Analizleri

Vlademir Propp 1928 yılında Rusça olarak yayınladığı ve 1958 yılında İngilizceye çevrilen *Masalın biçimbilimi* adlı kitabında Rus halk masallarını birbiriyle karşılaştırarak yüzeylerinde görünen çok çeşitliliğin altında yatan ortak yapıyı aramış ve bulduğu bu ortak yapıya "işlevsel birimler" (eylemler) adını vermiştir. Propp incelemesinde, bütün masallarda bu işlevsel birimlerin hepsine rastlanmasa da olay örgülerindeki ortaya çıkış sıralarında bir değişiklik olmadığını keşfetmiştir. Ayrıca Propp'a göre masallardaki kişiler farklı olsa da yaptıkları eylemler(işlevler) aynıdır ve anlatıyı oluşturan bu 31 tane temel işlevdir.

[77]Todorov Tzvetan. (1977). The Poetics of Prose, çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP. S.11'den Özgür Yaren, "Sinemada anlatı Kuramı", **Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar: Sinema Kuramları 2,** ed. ZeynepÖzarslan**,** İstanbul: Su Yayınları, 2016,s.185.

1.Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.

2.Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır

3.Yasak Çiğneme: Yasak çiğnenir.

4.Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.

5.Bilgi Toplama: Saldırgan Kurbanıyla ilgili bilgi toplar.

6.Aldatma: Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.

7.Suça katılma: Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.

8.Kötülük ya da Eksiklik: Saldırgan aileden birine zarar verir. Ya da aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şey elde etmek ister.

9. Aracılık: Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır. Bir dilet ya da buyrukla kahramana başvurulur. Kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.

10. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı ya da kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.

11. Gidiş: Kahraman Evinden Ayrılır

12. Bağışçının ilk işlevi: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı v.b. ile karşılaşır.

13. Kahramanın Tepkisi: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (Bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.

14. Büyülü nesnenin alınması: Büyülü nesne kahramana verilir.

15. İki Krallık arasında yolculuk bir kılavuz eşliğinde yolculuk: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır. Kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.

16. Çatışma: Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. Özel İşaret: Kahraman özel bir işaret edinir. Bedeninde bir yara, yüzük ya da mendil edinir.

18. Zafer: Saldırgan yenik düşer.

19. Giderme: Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

20. Geri Dönüş: Kahraman geri döner.

21. İzleme: Kahraman izlenir.

22. Yardım: Kahramanın yardımına koşulur.

23. Kimliğini gizleyerek gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da başka bir ülkeye gider.
24. Asılsız savlar: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. Güç iş: Kahramana güç bir iş önerilir.
26. Görevi yerine getirme: Güç iş yerine getirilir.
27. Tanınma: Kahraman tanınır.
28. Ortaya Çıkarma: Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Biçim Değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Evlenme (Başarı): Kahraman evlenir ve tahta çıkar.[78]

Sinema ve televizyon endüstrisi sadece edebi ürünlerden değil mitlerden efsanelerden ve halk masallarından aldığı öyküleri kullanarak anlatısını zenginleştirmektedir. *Külkedisi, 1001 Gece masalları, Yüzüklerin Efendisi* gibi filmleri Propp'un kuramına göre okuduğumuzda uyumluluk oranının çok yüksek olduğuna şahit oluruz. Ayrıca Propp'un kuramı akademik alanda anlatı kuramcıları tarafından kullanılan özgün yöntemler arasında sayılmaktadır.

1.3.4. Joseph Campbell'den Kahramanın Yolculuğu

Amerikalı akademisyen ve mitoloji uzmanı Joseph Campbell, 1949 yılında yazdığı, dilimize *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli kitabında evrensel mitler, efsaneler, kutsal metin ve sembolleri karşılaştırmalı olarak araştırmış ve aralarındaki benzerlikleri sınıflandırarak anlatılardaki ortak "kahraman ve onun yolculuğu(monomit)" na yönelik bulguları paylaşmıştır.

Campbell'ın bulduğu "monomit"de, C.g. Jung'dan ve Freud'dan aldığı arketipsel imgeleme kavramı ve psikanalitik yöntemlerle açıkladığı bu kahraman ve yolculuğun insanın kolektif bilincinde yani ortak bilinçdışında bulunan evrensel bir miras olduğunu

[78]Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi,** (Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat), 4.b**.,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları**,** 2018, s.29-65.

ve bu durumun insani bir anlayış doğrultusunda "birleştirici güç" olarak kullanılması gerektiğini belirtir[79]

Campbel'in monomitinin ana yapısında üç aşamadan bahsedilir. Ayrılma (yola çıkış), erginlenme (Yücelme) ve dönüş.

1. Ayrılma

Ayrılma bölümündeki aşamalar şunlardır;

   a. Maceraya çağrı
   b. Çağrının reddedilişi
   c. Doğaüstü yardım
   d. İlk eşiğin aşılması
   e. Balinanın karnı

2. Erginlenme

Ayrılma bölümündeki aşamalar şunlardır;

   a. Sınavlar yolu
   b. Tanrıçayla karşılaşma
   c. Baştan çıkarıcı kadın
   d. Babanın gönlünü alma
   e. Tanrılaştırma
   f. Nihai ödül

3. Dönüş

Dönüş bölümündeki aşamalar şunlardır;

   a. Dönüşün reddedilişi
   b. Büyülü kaçış
   c. Dışarıdan gelen kurtuluş
   d. Dönüş eşiğinin aşılması

[79] Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (çev. Sabri Gürses), 1.b., İstanbul: İthaki Yayınları, 2017, s.10.

e. İki dünyanın ustası
f. Yaşama özgürlüğü.[80]

George Lucas, *Star Wars*(1977) filminde Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabından etkilendiğini ve kitabı okuduktan sonra filmin senaryosunda monomit aşamalarına uygun değişiklikler yaptığını söylemiştir.[81] Ayrıca *Yüzüklerin Efendisi, Matrix, Harry Potter* gibi bir çok Hollywood filmlerinde Campbell'in kuramının kullanıldığını görülmektedir.

1.3.5. ClaudeLeviStrauss'un zıtlıklardaki anlam

Yapısal antropolojinin kurucusu Claude Levi Strauss, Özellikle Kızıldereli kabilelerinin mitlerini araştırmış ve sonuçlarını bilimsel formüllerle açıklamış ilk kuramcılardandır. Özellikle *Structural Antropoloji* (1963) kitabında ve daha sonraki yazdığı eserlerinde, doğanın sunduğu kaotik verilerden bilişsel bir anlam üretmeye girişmesi bakımından tüm mitolojilerin diyalektik olduğunu ve bu girişimin insan muhayyilesini bu ikilikler ağına düşürdüğünü ileri sürmüştür. Ona göre dil de tıpkı beynimizin ikili doğası gibi ikilikler üreterek anlam üretir. Sağ ve sol, iyi ve kötü, yaşam ve ölüm. Tüm bunlar iki lobu olan iki gözü ve iki eli kontrol eden beynin ürettiği ikiliklerdir. [82]

John Fiske Levi-Strauss'un ikili karşıtlık modelini geleneksel western filmlerine ve popüler savaş filmlerine uygular. Western filmlerinde kültür ve doğa arasındaki çelişki iç mekân-dış mekân zıtlığıyla ortaya konur. Düzen- kanunsuzluk, beyaz-yerli, insani-gayri insani, kovboy-çiftlik sahibi gibi karşıtlıkların olduğu uzun bir liste çıkarılabilir.[83]

1.3.6. SeymourChatman'den Öykü ve Söylem

Amerikalı yapısalcı anlatı kuramcısı ve akademisyen *SeymourChatman, Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*isimli kitabında anlatı ile ilgili görüşlerini

[80]**a.g.e.,** s.53-226.
[81]Larsen Stephen,(2002), A Fire in The Mind: The Life of Joseph Campbell with Robin Larsen, Rochester, Vermont: Inner Traditions, s.541'den, Yaren, **a.g.m.,** s.190.
[82]Claude Levi- Strauss, **Mit ve Anlam**, çev. Gökhan Yavuz Demir,4.b., İthaki Yayınları: İstanbul, 2018, s.8.
[83] John Fiske, Introduction to comminication Studies, Londra&Newyork:Routledge, 1990, s.126'dan, Yaren, **a.g.m.,** s.186.

ayrıntıları ile ele almıştır. Öncelikli olarak anlatının özelliklerini üçe ayırmış ve anlatıyı bir yapı olarak incelemenin öneminden bahsetmiştir.[84] Bu özellikler;

1. Anlatılar bir bütündür ve anlatının öğeleri ardışık ve bitişiktir
2. Anlatılar öz düzenleme gerektirir. Bu, yapının kendi kendini sürdürmesi ve kapatmasıdır
3. Anlatılar dönüşüm gerektirir. Dönüşümler anlatı olayının ifade edildiği süreçtir ve dönüşümler asla sistemin ötesine geçmezler.

Chatman, anlatı yapısıyla ilgili ayrıntılı bir diyagram çizerek anlatının gerekli bileşenlerini ortaya koyar. Bu bileşenler şu şekilde sınıflandırılır

1. Öykü (İçerik)
    A. Olaylar
        a. Eylemler: İçeriğin Biçimi
        b. Olan Bitenler: İçeriğin Biçimi
    B. Varlıklar
        a. Karakterler: İçeriğin Biçimi
        b. Zaman/Uzam: İçeriğin Biçimi
        c. Yazarın Kültürel Kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler, v.s: İçeriğin Özü
2. Söylem (İfade)
    A. Anlatı Aktarımının Yapısı: İfadenin Biçimi
    B. Tezahür (Sözlü, sinemasal, bale, Pandomim, v.s: İfadenin Özü[85]

1. ÖYKÜ

A. Olaylar

Chatman, anlatısal anlamda olay nedir sorusuna eylemler ya da olan bitenlerdir diye cevap vermiştir.[86] Olaylar birbirine radikal olarak bağlıdır, zincirleme olarak gelişir ve

[84]Chatman, **a.g.e.,** s.21.
[85]**a.g.e.,** s.23.
[86]**a.g.e.,** s.40.

birbirlerine yol açarlar. Olayların birbirleriyle kurduğu ilişki gerçek gibilik üzerine kurulmalıdır. Gerçek gibilik kullanılarak olay örgüsündeki boşluklar ve eksiklikler doldurulur. Gerçek gibiliği ya da olayların olabilirliğini inşa eden şey ise tam anlamıyla kültürel bir fenomendir.[87] Olan bitenler ise karakterin ya da neye odaklanılmış ise o varlığın anlatısal nesne olduğu bir eylemliliği gerektirir[88] Örneğin "Kavurucu güneş Mecnun'u bayıltmıştı." Burada çöldeki şartların baskısıyla bir süre direnen Mecnunun sonunda halsiz düşüp bayılması söz konusudur. Mecnun "başı döndü, susadı, dizleri titredi" gibi bir dizi eylemin öznesidir fakat öykü düzeyinde Mecnun etki eden değil etkilenendir.

Chatman anlatıdaki olayları analiz ederken onları sadece nedensellik bağlamında incelemez. Olayların kendi aralarında önem sırasına göre hiyerarşik bir ilişkiyle de birbiriyle bağlı olduğunu ifade eder. Bu ilişki sonucu ortaya çıkan kavramları çekirdekler ve uydular olarak adlandırır. Çekirdekler anlatının akışını değiştirme potansiyeline sahip olaylardır. Uydular ise anlatı için çekirdekler kadar büyük bir öneme sahip olaylar değildirler. Olay akışında bir kırılma yaratmadan metinden çıkarılabilirler. Ancak uydular çekirdeklerden kalan boşlukları doldurduklarından ve onları detaylandırdıklarından dolayı kurmacaya estetik zenginlik katarlar.[89]

B. Varlıklar

Karakter konusunda Vlademir Propp ve Tomashevsky gibi biçimcilerin ve bazı yapısalcıların görüşleri tıpkı Aristo'nun kuramında tarif ettiği görüşlere benzerdir. Karakterler olay örgülerinin ürünleridir ve işlevsel bir statüleri olduğundan "kişilik" (personnage) olmaktan çok "katkıda bulunan" (eyleyen) olarak konumlanırlar. Fransız yapısalcıları da "karakterler öykünün amacı değil aracıdır" diyen biçimcilerin konumunu izlemişlerdir.[90]

Todorov, *Decameron, Binbir gece masalları, Denizci Sinbad* gibi sofistike anlatılar üzerine yaptığı çalışmalarda karakter konusunda Propp'çu yaklaşımı savunmakla birlikte aynı zamanda iki geniş kategori arasında ayrımda bulunur. Bu ayırımın ilki olay örgüsü merkezli yani psikolojik olmayan (a-psikolojik) anlatılar ikincisi ise karakter

[87] **a.g.e.,** s.45.
[88] **a.g.e.,** s.41.
[89] **a.g.e.,** s.49.
[90] **a.g.e.,**s.103.

merkezli yani psikolojik anlatılardır. Olay örgüsü merkezli (a-psikolojik) anlatılarda eylemler bağımsız haz kaynakları olarak kendi başlarına var olurlar yani geçişsizdir. Karakter merkezli(psikolojik) anlatılarda ise eylemler kişiliğin ifadeleri olarak karakterin öz varlığından belirtiler taşır. Bu nedenle eylemler geçişlidir.[91] Hollywood anlatısı- modern anlatı sinemasında gördüğümüz karakter ayırımı bu konu ile ilgili örneklik taşır. Hollywood karakterleri olay örgüsüne hizmet eden olayların peşinde koşan yüzeysel karakterler olarak tanımlanırken modern-post modern filmlerde ya da avangart filmlerde gördüğümüz karakterler iç dünyaları ve psikolojik durumlarını filmin merkezine koyarlar.

Chatman ayrıca karakter türleri ile ilgili E.M.Forster'ın Roman Sanatı kitabındaki karakter tasnifinden yola çıkarak karakterleri "düz" ve "yuvarlak" kişilikler olarak ikiye ayırır. Düz karakterler öngörülebilir davranışlarda bulunan yani belirli karakteristik özelliklere sahip kişiliklerdir. Yuvarlak (çember) karakterler ise birbirleriyle çatışan hatta çelişen farklı karakter özelliklerine sahip kişiliklerdir. Onların davranışları öngörülemez. Değişik ve şaşırtıcı davranışlarda bulunabilirler. Chatman çember karakterlerin şaşırtma yeteneğine göndermede bulunurken "açık uçlu" kavramını kullanır. Açık uçluluk bir anlamda yeni ve umulmadık karakter özelliklerini keşfetme olasılığı sunduğundan açık yapı olarak işlev görür.[92] Klasik filmlerde gördüğümüz öngörülebilir karakterler ile modern filmlerde gördüğümüz olaylar karşısında farklı davranışlar sergileyen karakterler bunlara örnek gösterilebilir.

C. Zaman/Uzam

Chatman, iki tür zamandan bahseder. Öykü zamanı ve Söylem zamanı. Öykü zamanı anlatıda ifade edilen olayların süresidir. Söylem zamanı ise okuma(izleme) yani söylemi okuyup ya da izleyip anlamak için gerekli zamandır[93]

Chatman öykü zamanının olayları içermesi gibi öykü uzamının da varlıkları içerdiğini söyler. Olaylar uzamsal olmasa da uzamda meydana gelirler. Uzamsal olanlar ise olayları gerçekleştiren ya da onların etkisinde kalan varlıklardır.[94]Chatman böylece

[91] **a.g.e.,** s.105.
[92] **a.g.e.,** s.123.
[93] **a.g.e.,** s.57.
[94] **a.g.e.,** s.89.

Öykü Uzamı ve Söylem uzamı diye ayrıma gider. Sinemasal anlatıdaki Öykü ve söylem uzamı arasındaki farkları da şu şekilde sınıflandırır.

1. Ölçek ya da Boyut

Her varlık kendi boyutuna sahiptir. Bu boyut ise varlığın gerçek dünyadaki normal boyutuna ve kameranın merceğine olan uzaklığına göre biçimlenir. Uzaklığa efektlerle müdahale edilebilir. Normal boyutundaki bir goril farklı tekniklerle King- kong filmindeki gibi gökdelenlere saldıran bir canavar görünümünü alabilir.

2. Kontur, doku ve yoğunluk

Sinema iki boyutlu bir ortam olarak üçüncü boyutunu kendisi kurar. Yüzeylerin Dokusu düz perde üzerinde yalnızca gölge modellemesiyle ifade edilir.

3. Konum

Her varlık Çerçevenin dikey ve yatay boyutunda, çerçevede bulunan diğer varlıklarla ilişki içinde kameraya göre belli bir konumda sağ da ya da solda ya da yüksekte ve alçakta olabilir.

4. Yansıtılan aydınlatmanın derecesi, rengi, çeşidi ve alanı

Varlık güçlü ya da zayıf aydınlatılır. Işık kaynağı odaklanır ya da dağılır.

5. Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi

Varlık üzerine keskin ya da yumuşak netlik verilir veya bozcu bir mercekle görüntülenir.[95]

Yazarın kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler, v.s

Chatman bir anlatıda yazarın ya da (bir filmde senarist- yönetmenin)kendi yaşadığı toplumunun kültürel kodlarından filtre ederek taklit ettiği, gerçek ve hayali dünyalardaki nesne ve eylem temsillerini içerik olarak kullandığından bahseder.[96] Baş kahramanın yönetmen olduğu filmlerde böyle etkilere sık rastlarız. Yönetmen kendi

[95]**a.g.e.,**s.90-91.
[96]**a.g.e.,**s.22.

hayatında yaşadığı olayları yahut toplumsal sorunları filmdeki başkarakter üzerinden aktarır.

2. SÖYLEM

A. Anlatı aktarımının yapısı ve Tezahür

Chatman Diyagramındaki söylem bölümünü iki kısımda inceler. Anlatı aktarımının yapısı ve tezahür. Tezahür, ifadenin özünün ne şekilde ortaya konulacağının gösterir. Bir eser tiyatro eseri olarak mı yoksa bale gösterisi olarak mı sunuluyor? Yazınsal bir metin mi yoksa sözlü bir anlatı mı? Pandomim, dans gibi araçlar mı kullanılacak? Tüm bunlar anlatının tezahür şeklini bize göstermektedir.

Anlatı aktarımının yapısı ise bir anlatıdaki ifadenin biçimidir. Chatman anlatıların bir iletişim yolu olduklarını ve üzerinde iletişim kurulan şeyin "öykü" olduğunu söyler. Öykü ise söylem aracılığı ile yani biçimsel ifade öğesi yoluyla iletişim kurar. Yani söylem öyküyü "ifade" eder. Bu ifadeler iki türlüdür. Bunlar "süreğen" ifadeler ve "durağan" ifadelerdir. Süreğen ifadeler "yapmak" ya da "meydana gelmek" biçimindedirler. Durağan ifadeler ise "olmak" biçimindedir.[97] Süreğen söylem, biri bir şey yaptığında ya da bir şeyler olduğunda söz konusudur; "Ahmet kaçtı, Zehra taşındı" gibi. Durağan ifadeler ise "olmak" biçimindedir. Durağan ifade, bir şeyin varlığını ifade eder ve/veya anlatıya dair imada bulunur. "Ayşe çok mutluydu, Metin bir satıcı idi" gibi niteleyen ve tanımlayan durumlar içerir. İma etme durumunda ise "Hakan Ahmet'i dövdü" ifadesine bakarsak; Hakan diye biri var ve o şiddet uygulayan biri yani "Hakan hoş biri değil" imasını taşır.

Chatman anlatının aktarımının yapısıyla ilgili bu dikotomiyi kesen başka bir dikotomi olduğunu söyler. Chatman, "İfade seyirciye doğrudan mı sunulur yoksa anlatıcı dediğimiz başka biri tarafından mı?" sorusunu sorarken bir anlamda "göstermek mi? (mimesis) yoksa anlatmak mı? (diegesis) diye sormaktadır. Bir anlatma olduğu müddetçe bir anlatıcının varlığı kaçınılmazdır. Anlatıcının varlığı en az hissedilir

[97] **a.g.e.,** s.28.

olandan en çok ortada olan arasında değişiklik göstermektedir. Chatman yazar ile anlatıcının aynı şey olmadığını, birbirleri ile karıştırılmaması gerektiğini belirtir.[98]

Chatman, anlatıcı meselesini analiz ederken Wayne Booth'un "*Kurmacanın Retoriği*" adlı kitabındaki ayrımları kullanır. Booth'un dramatize edilmiş ve dramatize edilmemiş diye ayırdığı anlatıcılar hakkında ayrıntılı bilgi verir.[99]

Zımni yazar (yazarın ikinci benliği), hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği durumlarda bile anlatıda yazarın farklı bir versiyonu bulunur. Bu zımni yazar eseri yaratırken kendisinin üstün ve farklı bir versiyonunu yaratan gerçek kişiden daima farklıdır. Bu ima edilen yazar ya da ben anlatıcı olarak da adlandırılır. Author sinemada kullanılan bir filmin yazarının ve yönetmeninin aynı olması gerektiği düşüncesinde ayrıca günümüzdeki bir grup senaristin yazdığı dizi ve filmlerde bu ben anlatıcı yahut ima edilen yazar mutlaka bulunur. Orhan *Pamuk Masumiyet Müzesi* adlı kitabındaki Kemal karakterinin okuyucu tarafından kendisi olarak görülmek istendiğini hatta eski bir arkadaşının kitabın kahramanı Kemal Nişantaşı'nda oturuyor diye kendisinin de orda oturduğunu düşündüğüyle ilgili bilgi verir.[100]

Dramatize edilmemiş anlatıcılar: Bu tip anlatıyı okuyan deneyimsiz okur hikâyenin kendisine dolaysız olarak geldiğini düşünür. Fakat çoğu hikâye "ben" ya da "o" nun zihninden süzülüp gelir. Sinema da özellikle kahramanın hikayesine odaklı Hollywood filmlerinde üçüncü şahıs anlatımın etkisinden söz edebiliriz.

Dramatize edilmiş anlatıcılar: Bu anlatılarda anlatıcı kendi varlığını açığa çıkarır. Bazen okura (seyirciye) hitap ederek ya da hikâyede herhangi bir konumu olmasa da kendisi hakkında bilgi verir. 80'li yıllardaki *Moonlighting* dizisi, dedektif David Addison'un kendisi ve diğer karakter hakkındaki bilgileri ve kişisel yorumlarını seyirciyle paylaşarak başlardı. Moonlighting dizisini bu tip anlatıcıya tv dizilerindeki ilk örneklerden sayabiliriz.

B. Bakış Açısı

[98]Chatman, **a.g.e.,**s.138.
[99]Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan,1.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.163-164.
[100] Orhan Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s.30.

Chatman bir anlatıda anlatıcının sesi ile bakış açısını birbirinden ayırmamız gerektiğini ve ikisi arasında önemli bir fark olduğunu söyler. Ona göre "bakış açısı" anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik bir konum ya da pratik bir yaşam yönelimidir. Oysa anlatıcı ses, olayların ve varlıkların okuyucu- seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmalara ya da açık yollara işaret eder.[101] Yani bakış açısı ifade etmek değil o ifadeyi biçimlendiren bir perspektif olarak görülmelidir.

Chatman,bakış açısının en az üç anlamda kullanıldığını belirtir;

a. Düz anlam: Birinin gözünden(algılama)
b. Simgesel: Birinin dünya görüşünden (ideoloji, düşünsel sistem)
c. Aktarılmış: Birinin çıkarıyla ilgili bakış noktası (kişinin genel çıkarını, kazancını, refahını, iyiliğini niteler)[102]

Metinlerde tüm bu anlamların ayrı ayrı her biri ya da aynı anda iki tanesi ya da farklı kombinasyonlarla birlikte bulunabilir. Anlatı metinlerinde de hem kahramanın hem de anlatıcının varlıkları söz konusu olduğunda durumlar daha karmaşık olabilir. Karakterin bilinci onun bakış açısının standart giriş kapısıdır. Karakterin düşüncelerini öğrendiğinizde onunla sıkı bir bağlantı kurarsınız[103].

Sinema da ise görsel ve işitsel malzemeleri kullanarak bakış açısını yönlendiren birçok olanaklar mevcuttur. Ses kuşağında, konuşma dışında müzik ve diğer gürültü sesleri kullanarak ilginç olanaklara ulaşılabilir. Ses tamamen senkronize edilebilir ya da üst ses ve ses bindirme eş zamanlı olarak kullanılarak farklı bakış açısı aktarım yolları oluşturulabilir. Eğer bir karakterin bakış açısı verilecekse Aktörü çerçeveye sırtını ya da profili görünecek şekilde konumlandırabilir. Karakter arkasına doğru baktığında biz de onunla birlikte bakarız. Diğer bir şekilde montaj tekniğini kullanarak karakter geriye bakarken onun bakışına konu olan alanın çekimine gireriz. Böylece karakterle birlikte görürüz.[104] Eğer yönetmen isterse kameranın merceğini tam olarak gözlerinin ardına yerleştirerek bizi tamamen karakterin bakışıyla özdeşleştirebilir. Öznel kamera adıyla bilinen bu teknik birçok filmde kullanılır hatta bazı filmlerde diğer karakterler kameraya

[101]Chatman, **a.g.e.,**s.143.
[102]**a.g.e.,**s.142.
[103]**a.g.e.,**s.147.
[104]**a.g.e.,**s.149.

bakarak bu öznelliği dinamik hale getirirler. *Çağrı* filminde Hz. Muhammed'in fiziksel olarak varlığının vurgulandığı bazı sahnelerde öznel kamera tekniği kullanılmıştır.

Bakış açısındaki değişim, kameranın sağa sola ileri geri hızlı yavaş hareketleriyle yahut basit bir kesmeyle ya da kaydırma ve çevrinme hareketleriyle sağlanabilir.

Seymour Chatman'in kuramıyla birlikte anlatıya dair temel kavramlar ve kuramlar incelenmiş ve İran sinemasını anlatı bağlamında analiz etmek için gerekli olan alt yapı kurulmuştur. Bundan sonraki bölümlerde İran sinema tarihinde anlatının gelişimine dair araştırmalar yapılacak ve Seymour Chatman'in kuramı bağlamında Asghar Farhadi'nin Oscar ödülünü aldığı *Bir Ayrılık* filmi analiz edilecektir.

2. İRAN SİNEMASINDA ANLATI

İran sinemasının kendine özgü anlatısını oluşturma sürecinden bahsederken İran' da sinemanın tarihsel gelişimini eş zamanlı olarak takip etmek bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel gelişim ve bu gelişimin ortaya koyduğu olanaklar, sinemasal üretimin biçimlenmesinde ve dolayısıyla anlatıyı şekillendirmesinde İran açısından bakıldığında daha büyük bir önem ve farklı bir anlam kazanmaktadır. Sinema, 1979 İslam devriminden önce geleneksellik ve batılılaşma tartışmalarını kapsayan çatışmalı ve hatta şaibeli bir konuma sahipken, devrimden sonra ulusal bir değer kazanarak kültürel geleneği daha yüksek bir konuma taşıma kapasitesiyle göz dolduran bir araç konumuna dönüşmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, kendi kadim kültürünü modern bir araç olan sinemayla yeniden üretmeyi başaran İran'ın başlangıcından bugüne kadar uzanan sinema tarihini dönemler halinde incelerken aynı dönemlerde yaşanan tarihsel gelişmeleri de göz önüne alarak İran sinemasında anlatının şekillenme biçimi ve temel anlatı özellikleri öne çıkan ya da ödül kazanan yönetmenler ve filmler üzerinden araştırılacaktır.

İran sinema tarihi ile ilgili araştırmalarda dönemlendirme yapılırken genel olarak devrim öncesi ve devrim sonrası şeklinde iki ana devreye ayrıldığı görülmektedir. 1979 İslam devrimi ile birlikte sinemanın yapılandırma sürecinde önemli gelişmeler olduğu için İslam devrimi, siyasi işlevinden bağımsız olarak İran sineması adına bir dönüm noktası olduğundan bu çalışmada da aynı dönemlendirme sistemini kullanmakla birlikte devrimden önceki bölüm üç kısımda incelenecektir.

a. Birinci dönem (Sessiz dönem) (1904-1933)
b. İkinci dönem (Sesli dönem) (1933-1960)
c. Üçüncü dönem (Modern dönem) (1960-1978)[105]

Devrimden sonraki dönem ise5 kısım halinde incelenecektir.

a. Birinci Dönem: Belirsizlik Dönemi (1978-1982)
b. İkinci Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987)

[105] Hamid Nafisi, "İran Sineması", **Dünya Sinema Tarihi,** der. Geoffrey Nowell-Smith, 2.B., İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008, s.766-768.

c. Üçüncü Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990)
d. Dördüncü Dönem: Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1997)
e. Beşinci Dönem: Sosyal Sinema (1997-2006)[106]

2.1. Devrim Öncesi İran Sineması

2.1.1. Birinci Dönem (Sessiz Dönem)

İran sinema tarihinin başlangıç noktası olarak saraydan doğduğu bilinmektedir. Dönemin Kaçar hükümdarı Muzafferü'd-din Şah 1900 yılında Avrupa ülkelerine 223 günlük bir ziyarete başlar. Kendi özel fotoğrafçısı Akkasbaşı Mirza İbrahim Han ile birlikte gittiği Paris seyahati sırasında uluslararası fuarda sinematograf ve büyülü fener makineleri ile ilk defa karşılaşır. Bu karşılaşma onu oldukça heyecanlandırır ve cihazların ülkesine getirilmesi için hemen emir verir. Böylece içinde Gaumont marka kameraların olduğu ilk sinema araçları Muzaferü'd- din Şah tarafından İran'a getirilmiş olur.[107] İlk dönemde Akkasbaşı, Şah'ın ve saray çevresinin filmlerini çekmiş, İran'daki önemli olaylardan ve kraliyet ailesinin yaşam biçimlerinden oluşan yapımlara imza atmıştır.

İran'da ilk ticari sinema salonu antika işiyle uğraşan tüccar İbrahim Han Sahhafbaşı tarafından açılmıştır. İbrahim Han, 1897 yılında çıktığı dünya turundan bir projektör ile dönmüş ve 1904 yılında Pathe firmasına ait filmlerle Rusya'dan gelen on dakikalık haber filmlerini Tahran'da Çerağ-gaz caddesindeki dükkanının arka bahçesinde "Çerağ-gaz sineması" adıyla halka açık olarak sunmaya başlamıştır. Daha sonra aralarında Rusi Han, Ageyof ve George İsmailof gibi yabancıların, tüccarların ve gayri Müslimlerin de bulunduğu kişiler ardı ardına sinema salonları açmış ve sinemanın gelişimine katkıda bulunmuşlardır.[108] Muzaferü'd-din Şah tarafından ülkeye getirilen sinema, öncelikli olarak saray çevresi tarafından benimsenmiştir. Böylece halk sinemanın ülkenin ileri gelenlerinin ve üst sınıfın yaşam tarzının bir parçası olarak görünmüştür. Sinemanın İran'daki halkın değer yargılarını, inançlarını ve geleneklerini altüst edecek şekilde girmesi ülkedeki dindar kesim ve ulemanın bu kuruma menfi ve eleştirel bir gözle

[106]Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması,** 1.B., İstanbul: Es Yayınları, 2007, s.116-142.
[107]Shirin Pour, **a.g.e.,**s.21.
[108]Shirin Pour, **a.g.e.,**s.23-26.

yaklaşmasına sebep olmuştu. İran'da ilk film kameramanı Müslüman olmasına rağmen Müslümanlar sinema ile uğraşmanın haram saydığından ve mesafeli durduğundan sinemanın kurumlaşması gayrimüslim İranlıların kanalıyla gerçekleşmiştir. Başlangıç döneminde sinemanın İran'da yaygınlaşmasında Azerbaycan ve Rusya asıllı sinemacıların etkili olduğu anlaşılmaktadır.[109]

Hamid Dabaşi İran'da ilk sinema çalışmalarını yapanların dini azınlıklar olmasını İran sinemasının ne denli dar ve zorlu bir geçitten ilerleyerek geliştiğinin göstergesi olduğunu ifade eder. Ona göre; sadece potansiyel bir güçken gerçekliğe dönüşen İran sinemasının temellerinde yatan ahlaki ve estetik öznelliğin gerçekliğe dair görüşü "merkezin dışında" yani "çevrede" şekillenir. Çünkü yerleşik varoluşa dair estetik, sinemayı yeni ve korkunç bir alternatif olarak görmekte ve bu korku ile yüzleşmekten kaçınmaktadır.[110] Böyle bir ortamda doğan sinema, gelişim döneminde de aynı baskı ve sansürle karşılaşmış fakat yıllar içinde bu tahakküm, özgün sinema dili oluşturmak adına bir avantaja dönüşmüştür.

Başlangıç yılları olan bu dönemde İran siyasi olarak çok çalkantılı bir dönem geçirmekte idi. 1906 yılında Meşrutiyet devrimi yapılmıştı. 1905 yılından itibaren Meşrutiyet yandaşları başkent Tahran'a yerleşmişlerdi. Bu dönemden itibaren sinema faaliyetlerine günümüze kadar buradan kesintisiz bir şekilde devam etmiştir.[111] Aynı dönemde Muzafferü'd-din Şah Adalet sarayını açmış ve yazılan ilk anayasa onaylanmıştı. Ulusal bilinçte büyük değişimler yaşanırken bir sonraki şah Muhammed Ali Şah tahta geçti ve Meşrutiyete karşı çıkarak 1908 yılında Adalet sarayını bombaladı. İran siyasi tarihinde küçük istibdat dönemi olarak görülen bu dönem yaklaşık olarak 13 ay sürdü. 1909 yılında Tahran ve diğer şehirlerde halk ayaklandı ve sonunda 12 yaşlarındaki veliaht Ahmet Şah tahta geçti. Ülkeyi Ahmet Şah adına 22 kişilik bir heyet yönetmeye başladı. Bu süreçte 1. Dünya savaşı patlak vermiş ve İran İngiliz işgali ile karşı karşıya kalmıştı. Savaş dolayısıyla ülkede ticari ve zirai işler yapılamıyor, ülkenin siyasi ve ekonomik durumu daha da kötüye gidiyordu. Rıza Han Pehlevi bu dönemde İran siyasi tarihini şekillendirmeye başladı. 1920'de ordu kurarak Tahran'ı fethetti ve

[109] Cemal Ümid, Tarih-i Sinema-yi İran, Tahran: Entaşarat-ı Nigah, 1990, s.29-35'ten Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, 3.B., İstanbul. İz Yayıncılık, 2015, s.22.
[110] Hamid Dabaşi, **İran Sineması,** 2. B., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s.4.
[111]Mesud Kuhestaninejad, Sinema Der Asr'ı- Meşrutiyet (Meşrutiyet dönemi İran Sineması), Tahran: Namak Yayınevi, 2004, S.36'dan Abdolhossein Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, 1. b., İstanbul: Dört Mevsim Kitap, 2015, s.134.

Ahmet Şah tarafından başbakanlığa getirildi. Rıza Şah başbakanlığı döneminde saltanatın kaldırılmasını ve cumhuriyet sisteminin getirilmesini halk oylamasına sundu fakat daha sonra bu oylamayı geri çekti. Nihayet 1925 yılında ise milletvekillerinin oyuyla saltanat Rıza Şah'a geçti. Böylece 50 senelik Pehlevi hükümeti ve 15 yıllık Rıza Şah dönemi resmen başlamış oldu.[112]

Siyasi yaşamda bu olaylar gerçekleşirken aynı dönemde sanat dünyasında beklentiler artıyordu. İran'daki şairler, ülkenin içine düştüğü karmaşık durumu betimliyor ve "ulusal kurtuluş" tan bahsediyorlardı. Zayıf bir entelektüel kesim tarafından seslendirilse de ülkede bir "ulusal bilinçten" bahsetmek mümkündü. Özellikle kurmaca alanında önemli gelişmeler yaşanmakta idi. 1922'de Muhammed Ali Cemalzade'nin ilk romanı sayılan *Bir Zamanlar*adlı eseri Berlin'de basılmıştı. Yine aynı yıl Nima Yuşiç Tahran'da şiirde modernizm akımına işaret eden Efsane adlı kitabını yayınlıyordu. Cemalzade ve Yuşiç, İran'da modern roman ve şiirin geleceğini belirleyecek olan estetik alanın sınırlarını belirlemişlerdi. İran'daki bu modernleşme projesi özellikle şiir ve kurmaca edebiyat alanında dönemin sömürgeci düşüncesinin bütünüyle kontrol edemediği estetik boşluklar bulmaya başlamıştı. Sanat, modernite ve anti modernitenin ötesinde kendi manifestosunu oluşturmaya başlamış, kendi adına yeni bir bölge tanımlaması yapmıştı. Hem siyasetin ötesinde hem de olağanüstü siyasi, dogmatik gelenekselcilikten uzak fakat kendi içinde ahlaki kuralları olan yeni bir modern İran sanatı doğuyordu.[113]

[112]Shirin Pour, **a.g.e.,**s.15-17
[113]Dabaşi, **a.g.e.,**s.9.



Şekil 2. Abi ve Rabi Filmi Afişi

Sinema dünyası ise 1929 yılında Ovans Oganyans tarafından çekilen ilk kurmaca yerli film olan *Abi ve Rabi* ile başlamıştır. Moskova'da sinema eğitimi almış olan Ovans Oganyans tarafından siyah beyaz bir komedi türünde çekilen bu sessiz film, bir Danimarka filmi olan *Pat ve Patuşa'*dan uyarlanmıştır. Filmin oyuncuları ise Muhammed Han Zarabi ve Gulamali Han Sohrab, Ovans Oganyans'ın kurmuş olduğu Sinema Artistiği okulunun öğrencilerinden olup İran'ın ilk oyuncuları sayılmaktadır.[114] Sinemada mizahın gücünün kullanıldığı ve görsel kültürdeyeni bir başlangıcı temsil eden film, uzun ve kısa boylu iki kafadar arkadaşın başından geçen komik hikayeleri konu almıştır. *Abi ve Rabi* filmi *Dünkü İran ve Bugünkü İran*ismini de kullanmıştır. Bu dönemlerdeki modernleşme çabalarının propagandası niteliğindeki film Rıza Şah'ın ülkenin ilerleyişi ile ilgili projelerinin bir sembolü olarak görülmektedir. *Abi ve Rabi* filmi iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde İran'ın eski ve yeni hali mukayese edilmekte ikinci bölümde ise biri kısa biri uzun boylu olan iki arkadaşın arasında geçen komik olayları anlatır. "Abi su içer, Rabi'nin midesi şişer; Rabi silindir altına gider ve boyu uzar, Abi çekiçle kafasına vurur kısa ve şişko olur, v.b. Filmin kameramanı Han

[114] Aktaş, **a.g.e.,** s.24-25.

Baba Moetazedi idi. 1932 yılında çıkan yangında sinema salonunun yanması ile birlikte filmin tek nüshası da yanmıştır.[115]



Şekil 3. Kardeşlerin İntikamı Filmi Afişi

Aynı yıl İbrahim Muradi Kuzey İran'daki Hazar Deniz sahillerindeki Bender Ezeli'de bir film stüdyosu kurmuştur. 1931 yılında bu stüdyoda *The Body and The Soul* adıyla da bilinen filmi *Kardeşlerin İntikamını* çekti. Aynı kıza âşık olan iki kardeşin hikayesini melodram türünde anlatan filmi tamamlayamamış olmasına rağmen parça parça da olsa gösterime sokmuştur. [116]

[115]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.31.
[116]Dabaşi, **a.g.e.,** s.10.



Şekil 4. Hacı Ağa Sinema Aktörü Filmi Afişi

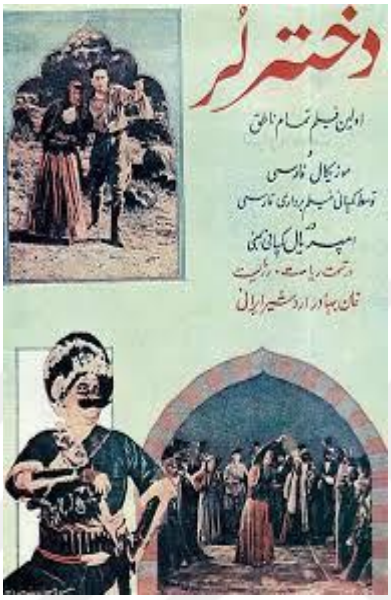
1932'de Ovans Oganyans sinemanın ahlaki dejenerasyonunu dikkate alarak H*acı Ağa Sinema Aktörü* isimli filmi çekti. Filmde sinema karşıtı dindar bir adam, daha sonra karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşüyordu. Sinemanın dönüştürücü etkisi filmin ana düşüncesini oluşturuyordu. Kendini yansıtma özelliği taşıyan bu film, dönemin egemen otoritesi ile sinema aracılığı ile sinema adına oluşturulan diyaloğun ilk örneği olması sebebiyle önemli bir yere sahiptir.

2.1.2. İkinci Dönem (Sesli Dönem) (1933-1960)

İkinci dönem siyasi olarak büyük karmaşalarla başlamıştı. Siyasi ve sosyal krizlerin yaşandığı bu dönemde İran işgale uğramış, Rıza Şah'ın saltanatı düşmüş, yerine oğlu Muhammed Rıza Şah gelmiş ve İkinci dünya savaşı başlamıştı. Ülkedeki karmaşaya rağmen kültür ve sanat hareketleri devam ediyordu. 1934 yılında Tahran Üniversitesi kuruldu. Ülkenin en önemli yüksek öğretim merkezi olan Tahran Üniversitesi, İran'daki siyasi ve kültürel hayatı derinden etkilediği gibi ülkenin şehirli aydın kesimin sayısında büyük bir artışa sebep olmuştu. Yine aynı yılda Sadık Hidayet *Hayyam'ın Teraneleri* isimli eserini kendi yorumuyla yeniden okuyucuya sunarak geleneksel bir figür sayılan Hayyam'ı modern entelektüel kuşağın gözünde yeniden diriltmişti.[117]

[117]Dabaşi, **a.g.e.,** s.11.

1930'lu yıllardan itibaren sinema salonlarında önceleri Paramount, Moviotone, Pathe gibi yabancı şirketlerin haber filmleri gösterilirken sonraları sesli yabancı filmler de gösterilmeye başlanmıştı.1939 yılına kadar sinema sayısı 19' a ulaşmış günlük seans sayısı üçe kadar çıkmıştı. Aynı yıl Güzel Sanatlar İdaresi kurulmuş ve oyunculuk okulu açılmıştı.[118]

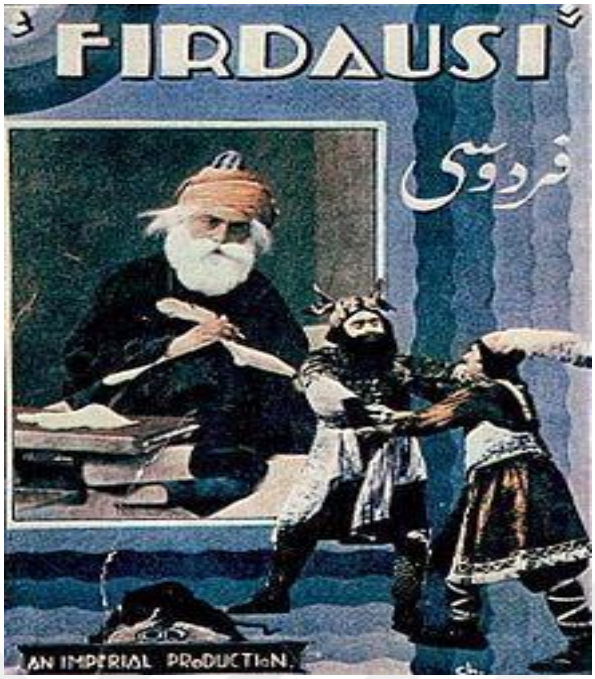


Şekil 5. Lor Kızı Filmi afişi

İran'da ulusal bir sinema yaratmak için ufak adımlar atılıyor, seyirci de bunun karşılığını veriyordu. Farsça seslendirilmiş ilk film olan *Lor Kızı*, 1933 yılında Ardeşir İrani tarafından Hindistan'da çekilmişti. Senaryosunu İranlı yazar Abdulhüseyin Sepenta'nın yazdığı film büyük ilgi çekti. Haydutların peşine düştüğü Cafer ile Gülnar'ın arasındaki aşk hikayesini anlatan film uzun süre sinemalarda gösterildi.

Aynı yıl İbrahim Moradi üçü kadın yirmi oyuncu ile uzun metrajlı sessiz bir film olan *Bolheves* isimli filmi çekmişti. Geleneksel unsurları barındıran sinematografisi ile ilk olma özelliği taşıyan filmde Moradi yazar, yönetmen ve kameraman olarak kendisi çalışmıştır. 112 dakikalık film gösterime girdiğinde Sepenta'nın *Lor Kızı* filmi sesli olarak aynı anda gösterime sunulmuştu. Bu yüzden sessiz sinema örneği olan *Bolheves* 'in izleyicisi az olmuştur.[119]

[118]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.45.
[119]Shirin Pour, **a.g.e.,**s.37.



Şekil 6. Firdevsi Filmi Afişi

1934-48 yıllarında AbdulhüseyinSepenta'nın yoğunluklu olarak film çektiğini görmekteyiz. Sürekli İran Edebiyatına dair araştırmalar yapan Sepenta, İran'ın en büyük klasik şairlerinden Firdevsi'nin filmini çekmeye karar verir. Firdevsi'nin doğumundan ölümüne bütün hayatını kapsayan film bitimine doğru birtakım problemlerle karşılaşmış, Rıza Şah tarafından bazı sahneleri sakıncalı bulunarak kaldırılmıştır. Böylece film İran'da sansürlenmiş ilk film olarak tarihe geçmiştir.[120]

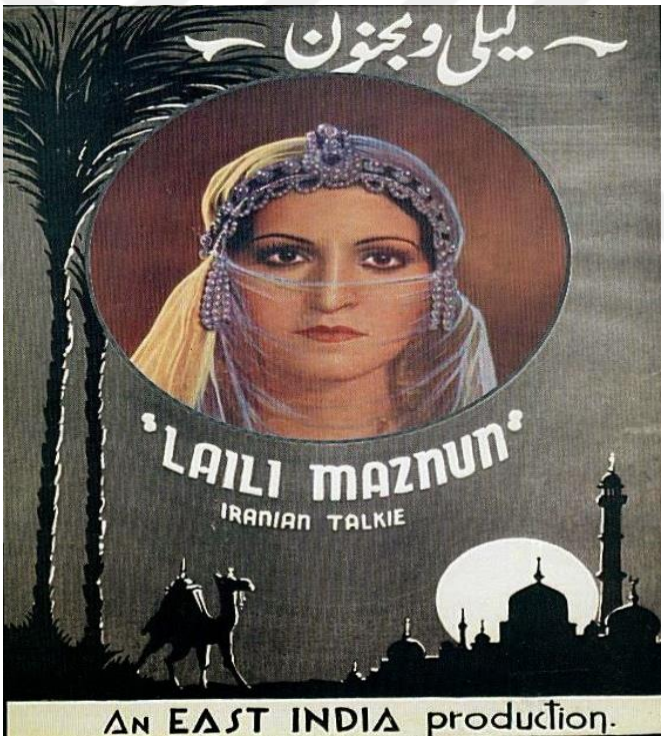


Şekil 7. Ferhad ile Şirin Filmi Afişi

[120]Shirin Pour, **a.g.e.,**s.40.

Sepenta, aynı yıllarda İranlı bir ekiple Hindistan'daki İmperial Film Company stüdyolarında *Ferhad ile Şirin* filmini çekmiştir. İranlı şair Nizami Gencevi'nin klasik şiiri *Ferhat ile Şirin*'den uyarlama olan filmde Sepenta'nın kendisi de Ferhat karakterini oynamıştır. Müzikal türde çekilen ve şiirsel diyalogların kullanıldığı film yeni bir sanat formu olan sinemayı klasik fars şiiri diyalogları ile süsleyen denemelerin ilk örneğidir.[121]

Sepenta 1936'da İran Hükümdarı Nadir Şah'ın 17. Yüzyılda Hindistan'ı işgalini arka planda kullanarak Hüma ile Hümayun'un aşk hikayesini çeker. *Siyah Gözler* (Lahor'un Fethi) adlı film Hindistan'da doğal mekanlarda çekilmiştir. Hindistandaki gösterim için bazı sahneleri Hint hükümeti tarafından sansürlenen film İran'daki gösteriminde başarılı olmuştur.



Şekil 8. Leyla ve Mecnun Filmi Afişi

Sepenta 1937 yılında yine bir Nizami Gencevi öyküsünden uyarladığı *Leyla ile Mecnun* filmini, Kalküta'daki East İndia Company stüdyolarında çekmiştir. Çok pahalı bir yapım olan film aynı zamanda Sepentanın çektiği son filmdir. [122]

[121]Dabaşi, **a.g.e.,** s.12.
[122]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.42.

İran sinemasının şiir ve edebiyatla kurduğu bağın ilk göstergeleri olan bu uyarlamalar klasik şiirden ödünç alınan temalarla yeni ve modern bir alan olan sinemayı, seyirci için tanıdık bir zemin haline getirerek yerelleşmesini sağlamıştır.

40'lı yıllarda İkinci dünya savaşı nedeniyle yabancı film ithali artmıştı. 1942'de Amerikan askeri birliklerinin İran'a girmesi ile İran'daki entelektüel kesimin Amerika hakkındaki görüşlerinde yeni bir siyasi ve kültürel farkındalık oluşmaya başlamıştı. Bütün sinema salonlarında Amerikan propaganda filmleri gösteriliyordu. 1950 yılında İran ve ABD arasında bir anlaşma imzalandı. Bu anlaşma gereğince ABD Enformasyon dairesi himayesinde 120 kişiden oluşan bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı (Syracuse Üniversitesi ekibi) 16 mm'lik filmlerin tab edildiği bir laboratuvar kurmak, İranlıları film yapımı konusunda eğitmek amacıyla İran'ı ziyaret etti ve beraberlerinde 27 karavan film yapım aletleri ve filmler getirdiler. İran devleti de sonrasında bu ekipmanlara 40 karavan daha ekledi. Bu ekip 60 yıllara kadar 403 haber filmi ve 22 belgesel film çekti. Aynı ekip 1952 yılında İran'da film eğitimi vermek üzere kurs açılmasına karar verdi[123].

1948 de İran dışında yapılan ilk Farsça film olan *Hayat Tufanı* filmini, Almanya'da ekonomi ve iletişim eğitimi alan Dr. İsmail Kuşan çekmişti. Aynı yıl Emirin Tutsağı isimli tarihi bir drama olan ikinci filmini çeken Dr. Kuşan, 1949 da *Bahar Varyetesi* isimli dört bölümden oluşan bir opereti, komedi ve müzikal türleri harmanlayarak çekmiştir. Film çok eleştiri almış ve izleyici tarafından başarısız bulunmuştur.

[123]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.49.



Şekil 9. Utangaç Filmi Afişi

1950 yılında çektiği *Utangaç* isimli filminde ise Dr. Kuşan aile konusunu işlemiş ve İranlı kadın şarkıcı Delkeş'i başrolde oynatmıştır. Film Bombai daki film festivaline katılarak festivalde gösterime giren ilk İran filmi özelliğini kazanmıştır[124]. Utangaç filminin gösterime girmesi ile birlikte hasılat rekoru kırması, ileriki yıllarda küçümsenen klişe filmlerden sayılan ve "Farsi film" adıyla nitelenen yeni bir dönemi başlatmıştır. Cihan Aktaş, İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar'ın, 1954 yılında yazdığı makalesinde farsi filmi tanımlarken "çok az bir masrafla ve sınırlı mekanlarda çekilen, film kısa gelince alelacele rastgele sahneler eklenen, "kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret bir film olarak tanımladığını belirtir.[125] Dr. Kuşan, İran sinemasının 15 yıldır süren durgunluğuna son vermiştir. Bu dönemde yerli filmler yabancı filmlerle özellikle Mısır ve Hindistan filmleriyle rekabet ediyordu. Devletin sinemaya desteği olmadığı gibi sektörde malzeme eksiği vardı ve sanat eleştirmenleri de yerli sinemayı eleştiriyordu.[126]

1950 yılından 1960 yılına kadar yaklaşık 140 film çekilmişti. Sesli dönemde (1933-1960) çekilen film sayısı ise toplam 149 idi.[127]Bu dönemde sinema ticari bir girişim

[124]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.52.
[125] Aktaş, **a.g.e.,** s.30.
[126]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.52.
[127]Shirin Pour, **a.g.e.,** 162-165.

olma özelliğini korumaktaydı. Çekilen film sayısı artmış ve ülke çapında yeni sinema salonları açılmıştı. Yabancı filmler özellikle de Hollywood Western filmleri ve Hint müzikalleri Farsi filmler kadar olmasa da oldukça popülerdi. Fakat sinema henüz ciddiye alınan bir sanat formu olarak görülmemekteydi. Daha çok kısa öykü ve roman, hepsinden de önemlisi şiir, kültürel üretim açısından öne çıkmaktaydı. Şairler ve romancılar, modernizmin, ilerlemenin ve siyasi muhalefetin ulusal ikonlarıydılar. Romanda Sadık Hidayet, şiirde Niyma Yuşiç, toplumsal eleştiride Celal Ali Ahmed, dönemin önde gelen aydınlarındandı. Sinemacılar ise henüz kültürel bir önder, bir kahraman olmaktan uzaktılar. [128]Sesli dönemde (1933-1960) çekilen film sayısı toplam 149 dur.

2.1.3. Üçüncü Dönem (Modern Dönem) (1960- 1978)

1960'ların ilk yıllarında hâkim olan siyasi gündem gelecek on yılın çalkantılı geçeceğinin habercisi olmuştu. İran, kültürel ve tarihsel ortak geçmişi olan Arap dünyası ve Müslüman çoğunluğa sırtını dönerek İsrail'i bir devlet olarak tanımıştı. 1962'de Celal A-li Ahmet "Batılılaşma Hastalığı" adını taşıyan bir makale yazarak ülkenin entelektüel kesimine adeta bir manifesto yayınlamıştı. Makalede tüm dünyaya dikte edilen modernleşme projesinin bir salgın olduğundan ve İranlı aydınların bu salgın hastalığa tutulduklarından bahsediyordu. Ali Ahmet bu proje kapsamında modern İran tarihinin de giderek Batılılaştığını belirtmişti. Pehlevi 63'te toplumun tarımsal ve sınai kesimlerinde bir dizi reformu gerçekleştirmesi umuduyla toprak reformu anlamına gelen "Beyaz Devrim" projesini ortaya koydu. Aynı yıl Humeyni bir ayaklanma başlattı fakat isyan ordu tarafından bastırıldı. 67'de "aile koruma yasası çıkartıldı ardından 68'de kadınlar için okuma yazma kursları düzenlendi.[129]

1960'larda İran'da modern temaların baskın olduğu bir sanat dili kurma çabaları yoğunlaşmıştı. Füruğ Frruhzad 1964 yılında, çağdaş Fars şiiri adına bir dönüm noktası sayılabilecek olan *Yeniden Doğuş*adlı kitabını yayınladı. Bu kitapla birlikte boğulan ve sesi çıkmayan kadın duyarlılığı gün yüzüne çıkmakla kalmayıp ikonik bir simge haline geldi. Sadık Çubik'in *Hasta taşı* (1966), Huşeng Golşirin'in *Şehzade İhticap* (1968) ve

[128]Dabaşi, **a.g.e.,** s.17.
[129]Dabaşi, **a.g.e.,** s.18.

Simin Daneşvar'ın *Savuşhan* (1969) adlı eserleri İran sanatının imgelem zenginliğini gösterir nitelikte eserlerdi.[130]



Şekil 10. Mahmali'nin Şapkası Filmi Afişi

1960'lı yıllar boyunca İranlı sinema seyircisini farsi filmler kadar etkileyen başka akımlar da ortaya çıkmıştı. Dabaşi'nin film-i cahili (Cahil film, Hamid Nafisi'ye göre Luti film) dediği; kabadayı hikayelerini içeren film furyası seyircinin etki alanına girmiş görünüyordu. İsmail Kuşan'ın 1962 yılında çektiği *KülahMahmali* (*Mahmali'nin şapkası*) adlı filmle beraber başlayan bu türde, kabadayılardan bazıları olumsuz karakter özelliklerine sahipken bazıları ise geleneksel kabadayılar ve halkın koruyucusu idiler.[131] Bu dönemde aynı zamanda destanların efsanelerin ve pehlivanların hayatlarını konu alan yapımlar da sinema salonlarında gösterimdeydi. Yıllar boyunca şöhreti artacak olan Muhammed Ali Ferdi'nin başrolünde oynadığı *Genc-i Karun* (Karun'un Hazinesi) filmi tam 345 gün gösterimde kalmıştı.[132]

Fakat tüm bu girişimler İran sinemasının üzerine kurulduğu temel karakter özellikleri arasında değildi. Bu yıllarda aynı zamanda dünya sinemasının en iyi örnekleri de gösterime giriyor, İranlı seyircilere ve sanatçılara ulaşıyordu. Sanat filmlerine olan ilgi artmış, uluslararası festivallere katılımlar, farklı ve yeni bir bakış açısına sahip genç sanatçı kuşağın oluşmasını sağlamıştı.

[130]Dabaşi, **a.g.e.,** s.20.
[131]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.72.
[132] Aktaş, **a.g.e.,** s. 34.



Şekil 11. Ev Karadır Filmi Afişi

Şair ve yazar Füruğ Ferruhzad 1962'de cüzzam hastalığını şairane bir dille anlattığı *Ev Karadır* adlı kısa belgesel filmi çeker. Cannes Film Festivalinin yarışma bölümünde gösterilen film Almanya'da Oberhausen Film Festivalinde en iyi film ödülünü alır. Bu film gelecekte İran Yeni dalgası adıyla anılacak olan akımın habercisi niteliğindedir. Aynı yıl Ferruhzad'ın çalışma arkadaşı İbrahim Gülistan *Dalga Mercan Taş* adlı belgesel filmi ile Venedik Film Festivalinde San Marko Aslanı ödülünü kazanır. Gülistan bu filminde Fars Haliç'inde deniz altına petrol borularının döşenmesini deniz altındaki muhteşem doğal çekimler ve şiirsel metin üzerinden anlatır.[133] Birkaç yıl sonra İran sinemasının dönüm noktalarından biri sayılabilecek Kamburun Gecesi (1964) adlı film çekilir. Ferruh Gaffari'nin Binbir gece masallarındaki bir hikâyeyi uyarladığı film teknik eksikliklerine rağmen döneminin en etkileyici filmlerinden sayılmaktadır. İbrahim Gülistan'ın *Balçık ve Ayna* (1965) ile Feridun Rehnema'nın *Siyavuş Taht-ı Cemşit*'de (1967) adlı filmleri 60'ların dikkate değer yapıtlarından sayılmaktadır. [134]

1960'lı yılların sonlarında Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema sinema adına daha sonraki yıllarda karşılığını görecekleri yeni bir hareket başlattılar. Bu sinemacılar toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı ve yeni bir sinema arzusuyla birlikte aynı zamanda seyircinin de ilgisini çekmeye yönelik filmler yapmak için girişimlerde bulundular. Celal Mukaddem'in *Üç Divane* (1968) filmi bu girişimin

[133]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.79-80.
[134]Dabaşi, **a.g.e.,** s.19.

ilk örneklerindendir. Ardından Mesud Kimyayi *Gel Yabancı* (1968)adlı filmi ve Ali Hatemi, ünlü bir efsaneden yola çıkarak güvercine dönüşen bir kızı anlatan *Hasan Keçel* (1970) adlı filmi çekerek bu akımın pratiğe geçmesi için çaba gösteren yönetmenlerden oldular.[135] Bu yönetmenlerin filmleri hem sanat değeri taşıyan hem de seyircinin zevkini göz önünde bulunduran niteliğiyle "Üçüncü Cephe" olarak adlandırılmıştır. Bu sinemacılar gerçekçi konuları ve sahneleme üsluplarıyla İtalyan yenigerçekçilerini hatırlatan filmlerinin milli bir renk taşımasını önemsiyorlardı. Bu sinemaya dahil edilen yönetmen Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe'nin sinema anlayışını şu şekilde tasvir etmektedir.

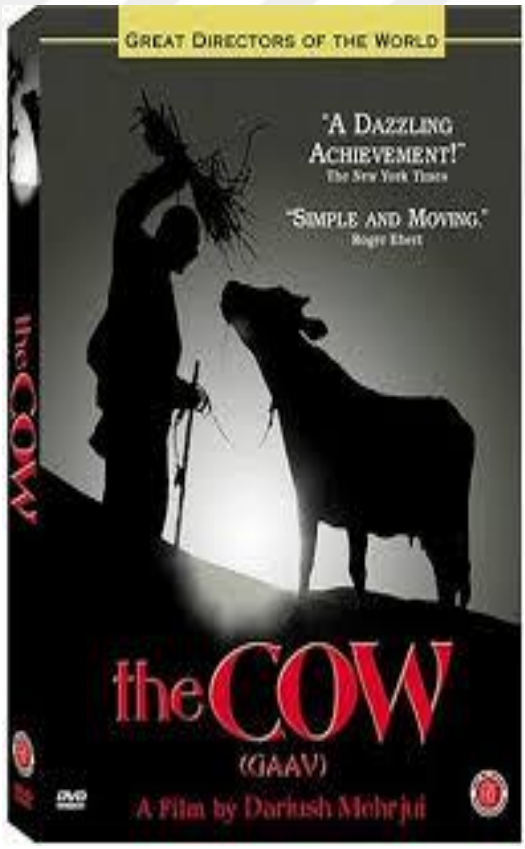
1. Estetik kurallarına uygundur.
2. İçerik olarak insani ve yapıcıdır.
3. Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.
4. Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır. Öyle işlenmelidir ki havas beğenmeli avam da anlamalıdır.[136]Üçüncü cephe sinemacıları daha sonra İran Yeni Dalga*hareketinin sinemacıları olarak anılacaktı.



Şekil 12. Kayser Filmi Afişi

[135] Cemal Ümid, Tarih-i Sinemay-ı İran, 1279-1357, s.427'den Aktaş **a.g.e.,** s.36.
[136] Cemal Ümid, Tarh-i Sinemay-i İran, 1279-1357, s.555,581-582'den Aktaş, **a.g.e.,** s.36-37.
* İran yeni dalgası İsim olarak Fransız yeni dalgası ile benzerlik gösterse de bazı biçimsel etkilenmeler dışında içerik ve biçim olarak farklılık göstermektedir.

Bu sinema anlayışı en güzel meyvesini 1969 yılında çekilen iki filmle verir. İlki Mesut Kimyayi'nin *Kayser* filmidir. Yönetmen Kimyayi, kızkardeşinin intikamını almak için ölmek ya da öldürmek zorunda kalan Kayser'in trajedisini çeker. İyi adam kötü adam karşıtlığı üzerine kurulu film aynı zamanda batılılaşma tartışmalarına gönderme yapar. İyi adamı İran geleneği ile kötü adamı İran geleneğinin ihlali ile (bazı çevrelerde, batılılaşmaya ve laikleşmeye gönderme olarak nitelendirildi) ilişkilendirilerek Luti türünü cazip hale getirdi. Bu yüzden sert adam türünün genellikle akraba bir kadını savunmayı içeren intikam öyküsü İran otantikliğini savunmayı içeren bir öykü olarak değerlendirilecek şekilde kodlandı. Bazı yönetmenler aksiyon yönelimli bir film biçimi, çarpıcı kamera açıları ve heyecan verici müzik kullanarak türün hızını da arttırdı.[137] Film 1969 da yılın en çok satan filmi olur ve halk ve eleştirmenlerden büyük beğeni toplar.



Şekil 13. İnek Filmi Afişi

İkinci film ise Daryuş Mihcuyi nin aynı yıl çektiği *İnek* (1969) ise İran sinemasında bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Golam Hüseyin Saidi'nin Azadaran-e Bil isimli

[137]Nafisi, **a.g.m.,** s.768.

adlı kısa hikayesinden uyarlanan film felsefi ve sürrealistik temasıyla modern dönemin en dikkat çekici örneğidir. Bir inek ile onun sahibi olan adamın ilişkisini yansıtan öyküsü, yönetmenin anlatısındaki sadelik ile birleşerek insan doğasıyla ilgili çok yönlü bir incelemeye dönüşmüştür. [138] 1969 yılında İran Film Festivalinde ikincilik ödülü alan film daha sonra rejim eleştirisi imaları taşıdığı iddiasıyla iki sene yurt dışı festivallerine katılamadı. İki yıl sonra Venedik Film Festivaline gizlice katılan yönetmenMihrcuyi, Uluslararası Film Eleştirmenleri ödülünü kazanarak bu ödülü ünlü yönetmenler Luchino Visconti, Vittorio De Sica ve Federico Fellini'nin elinden aldı. Ayrıca filmin başrol oyuncusu Ezetullah Entezami, Chicago Film Festivalinde Hugo ödülü kapsamında En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştır.[139]

1970'li yıllarda Şah iktidarına karşı isyanlar gittikçe fazlalaşmıştı. Tahran Üniversitesi'ndeki çatışmalar artarak devam ediyor, Halkın Fedaileri gibi örgütler illegal yayınlarla rejime karşı muhalif hareketleri tetikliyordu. Aynı yıllarda film endüstrisinin temeli sendelemeye başlamıştı. İthalat ile ilgili yasalardaki sorunlar ve sansür konusundaki çelişkili yasalar sebebiyle yapımcılar yabancı filmlere yöneldiler. Avrupa ile birlikte Amerika'yı da etkisi altına alan seks filmleri furyası o dönem Amerika ile yakın ilişkide olan İran'a da yansımıştı. İran sinemalarında ilk olarak İtalyan seks filmleri gösterilmeye başlandı. Devrime kadar Amerika, Avrupa filmleri yanında Hindistan, Türkiye ve Hong Kong filmleri de gösterilmekteydi. Yeni Dalga sineması da üretimine az sayıda da olsa devam ediyordu.[140]

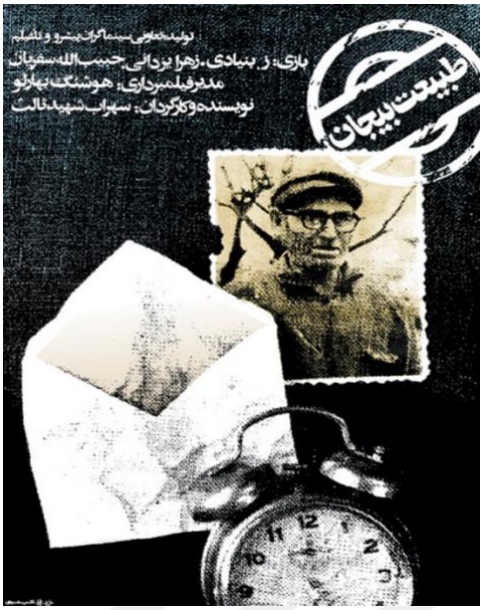
[138]Dabaşi, **a.g.e.,** s.20.
[139]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.80.
[140] Aktaş, **a.g.e.,** s.39-40.



Şekil 14. Tengsir Filmi Afişi

1973 yılında devrim sonrasında İran Yeni dalga sinemasının alfabesini oluşturan yönetmenlerden sayılan Emir Nadiri*Tengsir* adli filmi çekti. Sadık Çubik'in aynı adlı romanından uyarlanan film muhalif fikirlerin yükselişe geçmesini sağladı. Filmin kahramanı olan Zar Mehmet hayatı boyunca biriktirdiği her şeyi elinden alan siyasal ve dini otoritelerden intikam alıyordu. Adalet, onur, yurtseverlik gibi kavramların işlendiği film özellikle şehirlerde yaşayan üniversite öğrencilerinden oluşan genç ve aydın kesimi harekete geçmeye ve başkaldırmaya çağırıyordu.[141]Naderi aynı yıl *Armonika* filmini gösterime soktu. Filmde belli bir kahraman yoktu. Çocukların oyunları üzerinden büyüklerin hayatı yansıtılmaktaydı. İtalyan yeni gerçekçi akımının etkilerini taşıyan filmde yönetmen doğum yeri olan Abadan şehrinde yaşadıklarını gerçekçi bir dille filme aktarmıştır.[142]

[141]Dabaşi, **a.g.e.,** s.22.
[142]Shirin Pour., a.g.e., s.91



Şekil 15. Cansız Tabiat Filmi Afişi

Yeni Dalga yönetmenlerden bir diğeri olan Sohrab Şehide Sales, aynı yıl *Basit Bir Hadise* (1973) adlı filmi ve ardından *Cansız Tabiat* (1975) isimli filmleri çeker. *Cansız Tabiat* filmi 70'li yılların en önemli yeni dalga filmi olarak gösterilmektedir. Hatta sinema eleştirmeni Huşenk Hüsami'ye göre devrimden sonra 1992'ye kadar bu filmin düzeyine çıkan tek filmyapılmamıştır.[143] Yönetmen üst üste çektiği bu filmlerle İran sinemasındaki gerçeklik anlayışına başka bir yorum getirmektedir. Anlaşılır sinema dili ve hakikat- zaman ilişkisinde şimdiye vurgu yapan açılımı, devrim sonrası ünlü yönetmenlerden Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'ın 1980 ve 1990'larda çektikleri en iyi filmlerde etkisini gösteren önemli öğelerden olacaktır.[144]

[143]Behmen Maksutlu ile söyleşi, "İran sineması nerede duruyor?", Dünya-yı Sohen(Esfend 1370/Şubat-Mart 1992)'den Aktaş, **a.g.e.,** s.42.
[144]Dabaşi, **a.g.e.,** s.22.



Şekil 16. Yabancı ve Sis Filmi Afişi

Dönemin tiyatro yazarı ve yönetmeni aynı zamanda akademisyen olan Behram Beyzayi, *Yabancı ve Sis* (1974) adlı filmi çeker. Film 3. Tahran Film Festivalinde gösterime girer. Ardından 1975'te Cannes Film Festivaline katılır ve uluslararası eleştirmenler tarafından çok beğenilir. Ayrıca Londra Film Festivalinde de gösterilen Film Kahire Film Festivalinde Jüri Özel Ödülünü alır. Beyzayi'nin *Yabancı ve Sis* filmi biri yaşlı diğeri genç olan iki kadını konu eder. Genç kadın, yaşlı kadın için kendisinin yapamadıklarını yapan cesur bir temsil iken yaşlı kadın, genç kadın için geleceği için bir ayna gibidir. Çevresinin tepkilerinden olumsuz etkilenerek yapmak istediklerini bastıran genç kadın zamanla bu etkileşimi kırarak istediklerini yapmaya odaklanır. Beyzayi'nin 1978 de çektiği Karga adlı filmde yine güçlü kadın merkezli bir tema vardır. Bu filmde bir kadının kaybolduğunu ilan ederek bulunmak istemesi ile İran toplumunun geçmişi bugünü ve geleceği karşılaştırılır. Sosyo- psikolojik analizlerin ve yüksek teknik donanımın kullanıldığı film 1979' da Fransa'da Üç Kıta Festivalinde Jüri Özel Ödülünü alır.[145]

Dabaşi, Behram Beyzayi'nin daha önce bahsedilen yönetmen Sohrab Şhide Sales'in ortaya koyduğu gerçeklik anlayışından farklı bir eğilim ortaya çıkardığını söyler. O'na göre Beyzayi, İran sinemasında görsellik açısından en donanımlı yönetmendir ve bu donanımın en önemli sebebi Beyzayi'nin uzun ve şöhretli kariyeri boyunca İran kültürünün içindeki mitolojik kaynakları filmlerinde oldukça yoğun bir şekilde kullanmasıdır. Bunu yaparken İran kültürünün çağdaş sorunları olarak gördüğü

[145]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.95.

rahatsızlıkların mitolojik kökenlerinin izini sürüyor ve sorunları yapısına uygun bir dille ele alıyordu. Dabaşi, Beyzayi'nin bu sürecin sonunda iki şey gerçekleştirdiğinden bahseder; İlki, bu sorunların kolektif bilincin mitolojik katmanları arasındaki kökenler bulunması, ikincisi bu kökenlerin önündeki yıkıcı engellerin aynı biçimde karşı saldırılar arasından tespit edilmesi. Beyzayi İranlı eleştirmenler tarafından anlatım bicimi çok karışık ve seyirci tarafından anlaşılmaz bulunsa da onun görüntü odaklı anlatısı İran kültürünün işitsel -sessel odaklı anlatısının dönüşümünü etkileyerek İranlıların görmeyi öğrenmesine katkı sağlamıştır. [146]



Şekil 17. Rapor Filmi Afişi

1977 senesinde ise Abbas Kiyarüstemi'nin ilk uzun metraj filmi olan *Rapor* gösterime girer ve aynı yıl İran'ın 6. Uluslararası Film Festivalinde gösterilir. Film o dönem için çok önemli iki özellik taşıyordu. Birinci özelliği filmde iki yaşında bir çocuğun başarılı bir oyunculuk performansı göstermesiydi. İkinci özelliği ise filmin dublajsız olması, seslendirmenin çekim sırasında oyuncuların kendileri tarafından yapılmasıydı. *Rapor* filmi iş yerinde problemler yaşayan ve rüşvet almakla suçlanan bir devlet memurunu ve memurun problemlerinin eve yansımasını konu alır.

[146]Dabaşi, **a.g.e.,** s.22-23.



Şekil 18. Taş Yolculuğu Filmi Afişi

Aynı yıl Daryush Mehrcuyi'nin kan ticaretini konu alan *Daire* (1977) adlı filmi gösterilir. Film hasta babasının tıbbi tedavilerini ödemek için para bulmaya çalışan ve toplumun fakir ve ötekileştirilmiş insanlarını kanları için sömüren genç bir adamla ilgilidir. Mehrcuyi bu filmi İranlı şair Hafız'ın bir şiirinden aldığını söyler. *Daire*, Hafız'ın şiirinde dünyayı, Filmde ise bir insanın kanının diğer bir insana intikal etmesini simgelemektedir[147]

1978 yılının en çok satan filmi Mesut Kimyayi'nin *Taş Yolculuğu* adli filmidir. Film bir grup çiftçinin zalim toprak sahiplerine karşı çıkmak için devasa bir taşı köydeki değirmenleri parçalamak üzere göndermelerini konu alır. Taşın değirmenlere yolculuğu Gelecekteki bir toplumun politik bir tasviri ve izleyiciye pasif tüketimin artık bir seçenek olmadığı ile ilgili bir uyarı niteliği taşır. Film dönemin siyasi ortamına ve gazete başlıklarına gönderme yapar niteliktedir. Filmdeki kahramanlar da bilinçli ya da bilinçsizce kanuna başvuramıyor ve adalet peşinde anarşizme, isyana gidiyorlardı. [148]

1978 yılında İran halkı Şah iktidarının uyguladığı politikalardan daha çok şikâyet ediyordu ve protestolarla bu şikayetlerini daha çok ifade ediyorlardı. Sinema sektörü ise devletin önceki yıl çıkardığı tasarı ile ilgili olarak sıkıntılı günler geçirmekteydi.

[147] Aktaş, **a.g.e.,** s.42.
[148]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.95-96.

Sektördeki sinema sahipleri devletle yaptıkları görüşmelerde biletlere zam yapılmasını, sinemaların ve izleyicilerin güvenliğinin sağlanmasını talep etmekteydiler. Bu taleplerinin karşılanmaması durumunda devleti sinema salonlarını kapatmakla tehdit ettiler. Fakat devlet isteklerini karşılamadı ve o sene Tahran'da 108 sinema salonu kapatıldı. Bu dönemde halkın isyanı artmış ve şiddet olayları yükselmeye başlamıştı. Tahran, İsfahan, Hamedan, Tebriz, Meşhed gibi şehirlerde sinema salonları ateşe veriliyordu. 19 Ağustos günü Abadan şehrindeki Rex sinema salonunda Mesud Kimyai'nin Geyikler filmi gösterimi sırasında sinema salonu kundaklandı. Çıkan yangında içerideki 700 kişiden 370'i yanarak ölmüş, gerisi de ağır yaralanmıştı. Halk bu olaydan devleti sorumlu tutmuş devlet ise olayın suçlusu olarak aşırı dinci kesimi göstermişti. Bu olaydan sonra toplu matem ilan edilmiş ve sinema salonları bir gün süre kapatılmıştı. Ertesi günlerde şiddet olayları ve grevler giderek büyüdü. Kamusal alanların çoğu ayrıca bar, diskotekler, meyhaneler, içki satan dükkanlar, sinema salonları vs. ateşe verildi. Devlet kriz yönetiminde başarısız olunca 1979 yılı şubat ayında Muhammed Rıza Şah Pehlevi ülkeyi terk etti. Aynı yıl 2 Nisan'da İran halkı referandumda verdiği oylarla krallıktan İslam Cumhuriyeti yönetim biçimine geçti.[149]

Modern dönemde (1960-1978) 956 film çekilmiştir. [150]Devrim öncesinde daha çok farsi filmler ve edebiyat uyarlamalarının etkisinde olduğu bir anaakım sinemanın varlığından söz edilebilir. Bu dönemde Behram Beyzayi, Sohrab Şehide Sales, Emir Nadiri gibiyönetmenlerin modern anlatı ekseninde ürettikleri, fakat daha entelektüel ve daha milli özellikler taşıyan İran Yeni Dalga sinemasının temellerini attıkları görülmektedir. Bu temeller İtalyan Yeni Gerçekçi akımının ve minimalist sinemanın izlerini taşıyan aynı zamanda auteur yaklaşımını benimseyen birçok denemeyi kapsayan güçlü ve kalıcı temeller olarak İran sinemasına yön vermiştir.

2.2. Devrim Sonrası İran Sineması

İran Sinemasını devrimden sonra 5 ana kısımda inceleyebiliriz

1. Dönem: Belirsizlik Dönemi(1978-1982)
2. Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987)

[149]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.101-102.
[150]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.166-188.

3. Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990)
4. Dönem: Ticari sinema ve sanat sinemasının gelişimi ((1990-1997)
5. Dönem: Sosyal sinema (1997-2006)[151]

2.2.1. 1. Dönem: Belirsizlik Dönemi (1978-1982)

Devrimden sonraki ilk dönemlerde sinemanın faaliyetleri durdurulur fakat birkaç ay içinde Kültür Bakanlığı sinemanın bir an önce faaliyetlere başlamasının zaruri olduğuna karar verir. Aynı dönem Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek bir dokuz kişiden oluşan bir Film ve Sinema Şurası kurulur.[152]

Devrim sonrası ekonomik ve politik koşulların yarattığı ortam yeni film yapımına yönelik girişimler adına ürkütücü ve cesaret kırıcıydı. Bu yeni ortamda yeni filmlerin yapılmaması bir yana eski filmlerin gösterimi ve yeni filmlerin ithalinin önü açılmıştı. Bu dönemde neredeyse pazarı ele geçiren yabancı filmlerin büyük çoğunluğu İtalyan komedi filmleri ve Amerikan westernlerle Japon karate filmleriydi fakat zamanla Sovyet bloğundan gelen filmler diğerlerini gölgede bırakmıştı. Bu dönemde ithal edilen filmlere "emperyalist" ve "devrim karşıtı" unsurlar sebebiyle uygulanan sansürün yanı sıra eski yerli filmler de yeniden kurgulanıyor, türlü yöntemlerle sansürleniyordu.[153] Film çekimine getirilen yeni ölçülerin belirsizlikleri ve yönetmenlerin tereddütleri dolayısıyla bu dönemde çok az film çekilmiştir. Behram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında neredeyse hiç kimse film yapma cesareti göstermiyordu. Hükümet görevlileri film setlerine gelerek film çekimlerinin ve set ortamının ahlaka uygunluğunu kontrol ediyorlardı.[154]

Bu dönemde özellikle dini temalı devrimci filmler ile belgesel film türleri çoğunluktaydı. Devrim sonrası çekilen ilk film Mehdi Madeniyan'ın yönettiği düşük seviyede bir yapım olan *Mücahidin Feryadı* (Ağustos 1979) adlı filmdir. İslama yüzeysel bakan ve kadınların hiçbir sahnesinin bulunmadığı film ancak birkaç gün gösterimde kalmıştır. Bu dönemde bazı filmlerde dini temalara özellikle dini mekanlar ve kişiler üzerinden yer verilmeye başlandı. M. Ali Necefi tarafından çekilen Ether

[151]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.116.
[152]Perviz, Gozareş-i Film, s.83'ten Aktaş,**a.g.e.,** s.45.
[153] Gökçe, **a.g.e.,** s.19.
[154] Aktaş, a.g.e., s.46.

Hadisesi (1979) adlı filmde öğrencisine yol gösteren bir öğretmen konu edinilir. Bu ilişki üzerinden dini lider Humeyni'ye gönderme yapar. Eman Mantegi'nin *İslam Askeri* (1980) filmi ise mekân olarak cami de başlar.



Şekil 19. Yaşasın Filmi Afişi

Bu dönemde önceden yapılan filmlere ticari sinemacılar tarafından İslami görüşlere uygun bazı değişiklikler yapılarak yeniden gösterime sokuldu. İslam Askeri (1980), Allah'a Bir Yol, Ayaklandırmak, Allah'ın Hısmı vb. Belgesel filmler ise devrimci ve sol görüşlerin henüz özgür olması sebebiyle genellikle sanayi mahallelerinde yapılan maden konulu işçi filmleri idi. Filmlerde işçi ve çiftçi sorunları ve istismarı, kraliyet karşıtlığı ve Batı'nın ideolojilerine karşı çıkış gibi konular işlenmekteydi. Hüsrev Senayi'nin *Yaşasın* (1979) filmi Çek Karlovy Vary Film Festivalinde ödül alır. Film, siyasetle ilgilenmeyen Mahmut adında bir mühendisin evine saklanan bir devrimci genç ile ilgilidir. Polis tarafından aranan bu devrimci genç, saklanma süreci boyunca ev sahibini kendi düşünceleri ile etkiler. Ayrıca bir diğer ödüllü belgesel, Feride Şefai, Menuçehr Moşiri ve M.Rıza Mukaddesiyen'in çektiği *Kiremit Ocağı*(1981) adlı film, Moskova Film Festivalinde en iyi belgesel ödülünü alır. Kamran Şirdel'in *Kale* (1981)

isimli belgesel filmi de Polonya Krogof Film Festivalinde Uluslararası Eleştirmenler Ödülünü alır.[155]



Şekil 20. Hakdost Bey'in Evi Filmi Afişi

Devrimden sonra çekilen ilk komedi filmi ise Mahmud Semi'nin *Hakdost Bey'in Evi* (1980) filmidir. İran'da ev satın almanın zorluklarını komedi türünde gösteren filmde, şehrin kenar mahallelerinin birinde mezar büyüklüğümde bir ev yapan adamın belediye memurlarıyla yaşadığı sorunlar anlatılır. Film 1981'de Bulgaristan'da Komedi Filmleri Festivali'nde En İyi Film Ödülünü alır. Ayrıca 1983'te Doğu Almanya'da Manheim Festivalinde Birincilik Ödülünü alır.[156]

1980 yılında Irak askeri güçlerinin Tahran'a ve İran'ın güney şehirlerine saldırmasıyla uzun yıllar sürecek olan İran- Irak savaşı başladı. Bu dönemde savaş bölgelerinden çekilen belgeseller ve savaş konularının ele alındığı filmler çoğunluktaydı.

[155]Huma Cavidani, Sal Şomar-ı Tarihi Sinemaye İranm, Gatre, s.150-155'ten Shirin Pour, **a.g.e.,** s.117.
[156]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.11.



Şekil 21. Tehlikeye Atılmış Filmi Afişi

Savaşın ilk yıllarında "Cepheye davet" eden filmlerde siviller ellerine silah alıp cepheye giderler. Hüccetullah Seyfi'nin *Beş Kilometre* (1983) isimli filminde savaşta oğlu ölen bir babanın, ölen oğlunun yerine geçip onun yarım kalan ideallerini gerçekleştirmesi konu edilir. M. Ali Ferdin, Melek Moti-i ve İrec Gaderi'nin çektiği *Tehlikeye Atılmış* (1982) adlı filmde cezaevinden kaçan bir grup firari ülkeyi terk etmek isterler. Fakat ülkelerine saldıran düşmanlar karşısında sınır köylerini ölmek pahasına savunan insanları görünce çok etkilenip ülkelerini savunmak için kalıp savaşırlar. Bu film o zamana kadar İran sinema tarihinde en çok izlenen filmlerden biri oldu ve ülkede siyasi bir mevzu olarak uzun süre konuşuldu.[157]

1980' de başlayıp yaklaşık on yıl süren İran- Irak savaşı toplumun bütün kesimlerini etkilemiştir. Sinema alanına ise savaş türünün oluşması şeklinde yansımıştır. Zamanla propaganda amacının dışına çıkarak farklı türlerle melezleşen bu tür, savaşın bitmesiyle yavaş yavaş ortadan kaybolur. Yine bu dönemde Emir Naderi ve Sohrab Şehid Salis gibi yönetmenler yurt dışına göç etmek durumunda kalmışlardı. Behram Beyzayi ve Daryuş Mihrcuyi gibi yönetmenler ise ülke içinde kalmayı tercih etmişti. 1982 yılında devrim sonrası ilk Film Festivali ülkede kalan yönetmenler tarafından gerçekleştirilir. Festivalde usta yönetmenlerden Mesud Kimyai'nin *Kırmızı Hat* (1981), Behram Beyzayi'nin *Yezdgerd'in Ölümü* (1982), Ali Hatemi'nin *Hacı Washington* (1982) adlı

[157]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.120.

üç filmi gösterilir. Ama festivalden sonra bu filmler hükümet tarafından yasaklanarak yönetmenlerin sinema faaliyetleri kısıtlanmıştır.[158] Belirsizlik dönemi olan bu dönemde toplam çekilen film sayısı ise 110'dur.[159]

2.2.2. 2. Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987)

Bu dönemin en önemli özelliği 1983 yılında Hatemi'nin Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı'nın başına getirilmesi ve 1984 yılında bakanlık bünyesinde Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulmasıdır. Böylece enstitü bünyesinde uzman bir ekip belirlenecek ve sinemanın gelişimi için planlar yapılması sağlanacaktı. Bu ekip milli sinemanın altyapısını oluşturarak yönetimin rolünü de belirlemişti. Yönetim finansal destek sağlayacak ve etkinliklere nezaret edecekti. Ayrıca üretim ve gösterim aşamasında filmlerin çeşitli teşvik kaynaklarından yararlanabileceği sistemler kurulacaktı. [160] Böylece ilk aşamada hammadde, araç ve uzman temini gibi teknik ve ekonomik problemlerin çözümüne gidildi. İkinci aşama, yönetmenler yapımcılar ve seyircilere bağlıydı. Bu aşamada uzun vadede sanatsal ve nitelikli bir sinemanın gerçekleşmesi için yeni ve nitelikli sinemacılar topluluğu kurulması hedeflendi. Üçüncü aşamada teknolojide gelişmenin, estetik tecrübe edinmenin ve kültürel akımları tanımanın amaçlandığı niteliksel gelişmenin hedeflendiği dönem olarak görüldü. [161] Artık sinema üzerine yeni bir politika üretilmekteydi. Bu politikanın en önemli amacı, katılımcı ve ulusal bir sinema yaratmaktı. Bu amaca hizmet eden etkenler ise şu şekilde sıralanmaktadır;

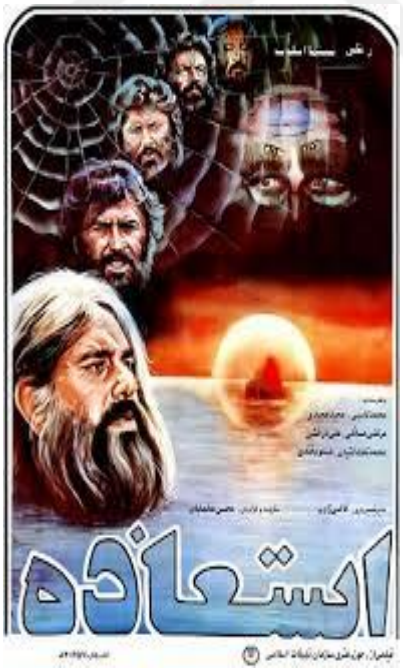
a. 1984'den sonra İran'a yabancı film girişi yasaklandı. (Sadece "değer bulunan" yabancı filmler ithal edilecekti)
b. Taşra sinemacılarının desteklenmesi politikasına bağlı olarak mahalli öğeler taşıyan senaryolar teşvik edilmeye başlandı.
c. Sinemada özel sektörü yatırıma davet edecek vergi indirimleri yapıldı.

[158]Laleh, **a.g.e.,** s.170.
[159]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.188-190.
[160] M. Mehdi Dadgu, "Ulusal İran Sineması ve Bu Sektörün Gelişip Büyümesinde Yönetimin Rolü"den Aktaş, **a.g.e.,** s.47.
[161]Seyid Muhammed Beheşti ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı)46(1362/1988)'den Aktaş, **a.g.e.,** s.48.

d. Sinema için gerekli materyal ve teçhizat üretilerek ödeme kolaylıklarıyla özel sektöre dağıtıldı.[162]

Bu politikalarla birlikte Farabi kurumu 80'li yıllarda artık estetik yeterliliğine ve kültürel mesajlarına inandığı özgün sinema örneklerini yurt dışındaki önemli festivallere gönderme konusu ile ilgilenmeye başladı. Böylece İran sinemasının yurt dışında tanınmasını sağlayan film festival döngüsü, daha kurumsal bir elden ve daha yoğun bir şekilde başlamış oldu.

Devlet kurumlarının yanı sıra İslami Düşünce ve Sanat Merkezi, Müstezefan Kurumu, Gelişim Cihadı gibi özel sektörde yeni kurulan organlar da film yapımında faaliyet gösteriyordu. Henüz tecrübesi olmayan, daha gelenekçi ve dini inançların sanata yansıması gerektiğini düşünen genç sinemacılar da bu kurumlarda öğrendikleri bilgilerle amatör de olsa film çekmeye başlamışlardı. Bu özel kurumlardan mezun olan genç sinemacılar arasında Macid Macidi ve Muhsin Mahmelbaf gibi sonraları İran sinemasını dünya çapında duyuracak olan yönetmenler de vardı.



Şekil 22. Sığınak Aramak Filmi Afişi

1983 yılında Muhsin Mahmelbaf, *Nesuh Tövbesi* (1983) ve ardından *Sığınak Aramak* (1984) isimli filmleri çeker. Nesuh Tövbesi filminde bir banka çalışanının aniden kalp

[162]Seyid Muhammed Beheşti ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı); Seyfullah Dad, Hanevade 55'den Aktaş, **a.g.e.,** s.50.

krizi geçirerek ölmesi ve gömüleceği zaman tekrar dirilmesi ile ana karakterin bu durum üzerinden değişim geçirmesi konu edinilir. Kıyamet cezaları, tövbe, ölüm, yaşam gibi kavramlar acemi bir üslup ile işlenir. Sığınak Aramak filminde ise şeytanın aldatmacalarından bıkan beş kişi bir adaya kaçar. Fakat şeytan onları adada beklemektedir. Dört kişiyi teker teker kandırarak öldürmeyi başaran şeytana karşı bir kişi fazlasıyla dirençli çıkar. Allaha tevekkül etmenin, duanın ve şeytanın kötülüklerinden uzaklaşmanın insana mutluluk verdiği mesajlarını taşıyan,"İrfani sinema" örneği olan filmde hiç kadın oyuncu yoktur. Yine aynı yıllarda Ekber Hor'un Fakir ve Zengin (1982), Mollagoli Pur'un *Neyneva* (1984) ve *Sahilde Bir Gemi* (1985), Abdulfazl Celili'nin *Milad* (1984) ve *Bahar* (1985) adlı filmleri bu dönem savaş ve irfan filmlerine örnektir.[163]



Şekil 23. Koşucu Filmi Afişi

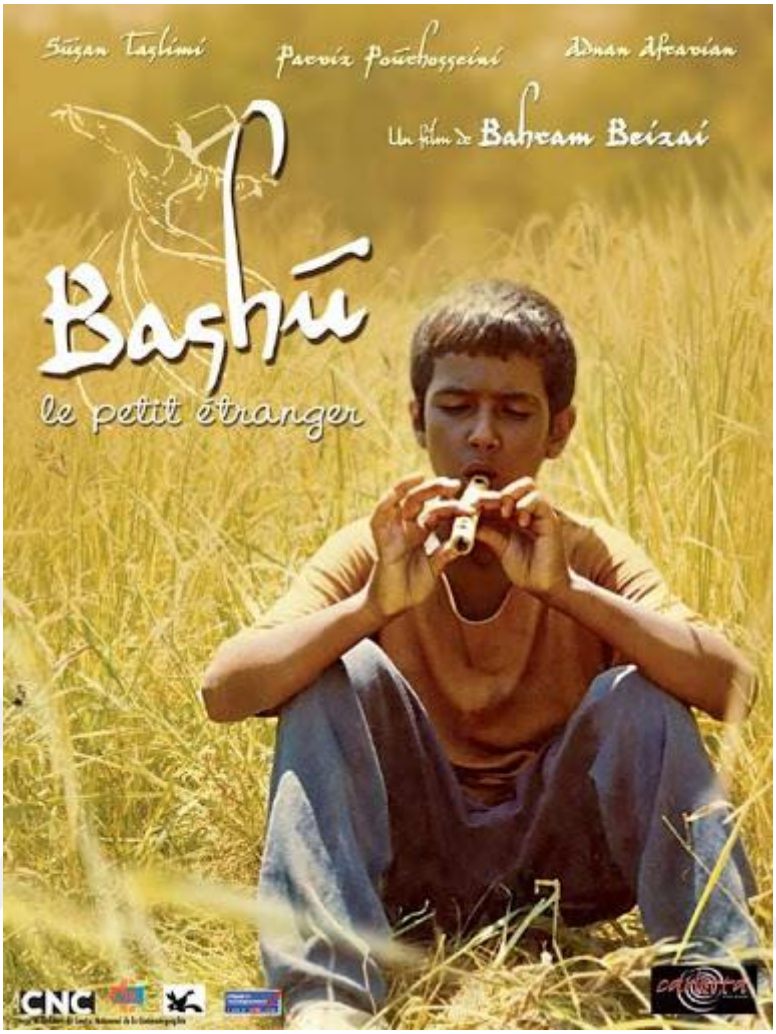
İran filmleri ilk uluslararası film Festivallerinde gösterime sunulduklarında tepkiyle karşılandılar hatta izlenmeden tahkir edildiler. Buna rağmen Farabi Sinema Enstitüsü çeşitli festivallere film göndermeye ısrarla devam etti. Devrimden sonraki uluslararası film festivallerinde ilk dikkat çeken film Emir Nadiri'nin*Koşucu* (1985) adlı filmi oldu. Filmde çocuk karakter üzerinden yetişkinlerin dünyasını gerçekçi bir dille anlatılıyordu. Geçimini sağlayabilmek için her gün su satmak ayakkabı boyamak gibi günü birlik işlerin peşinde koşan, ailesini savaşta kaybetmiş kimsesiz Amiro, tüm imkansızlıklara

[163]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.121.

rağmen okula başlar ve hayallerini gerçekleştirmek için büyük gayret gösterir. Film Nantes Film Festivalinde büyük ödülü kazanarak hem ülke içinde hem de ülke dışında büyük şaşkınlık yarattı. 1987'de San Fransisco Film Festivali'nde en seçkin on film arasına girdi. Aynı yıl Oscar'a aday gösterildi fakat İran yönetimi filmi Oscar jürisine sunmadı. Amerikalı ve İngiliz şirketlerin filmi satın almasıyla Batılı ülkelerde birdenbire İran'da kayda değer bir sinemanın varlığı fark edildi. Bundan sonra İran sinemasının diğer filmleri de merak konusu oldu.[164]

Faysal Soysal devrim sonrası sinemadaki karakterlerin daha güçlü, iradesini ortaya koyabilen daha kararlı karakterlere dönüştüklerini belirtir. Hem erkekhem kadın karakterler, devrim öncesinin griliğini üzerlerinden atmış artık ya siyah ya da beyazı tercih etmişlerdir. Konular daha çok Şah rejiminin baskı dönemini eleştiren ya da şehadetinin övülmesine yönelik konular olduysa da kısa süre sonra İran-Irak savaşı başladığından ve bu savaş yaklaşık 30 yıllık İran sinemasına damgasını vurduğundan filmlerin çoğu da uzaktan yakından bu konuya işaret etmek zorunda kalır. Soysal ayrıcabu bahsedişin en önemli sebebinin devlet desteğini almanın en basit yollarından biri olduğunu belirterek, her şeye rağmen İran sinemasının köklü bir geçmişi ve ayrıca güçlü edebi-kültürel membaı olduğu için kısa sürede devrimin verdiği sinema desteğini kendi yararına dönüştürerek yeni bir anlatım dili geliştirdiğini söyler. Kadının başörtüsünden dolayı sınırlı kaldığı dar alanlarda soyut ve şiirsel biçim denemelerine giren yönetmenlerden Makhmelbafsiyasi ve politik saç ayağını gerçekleştirirken Mahrjuyi'de aile boyutunda sanatsal diyebileceğimiz evrensel bakış açıları keşfederler.[165]

[164]Behmen Maksutoğlu ile Söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor", Dünyay-ı Sohen(Esfend 1370/Şubat-Mart 1992)'den Aktaş, **a.g.e.,** s.56.
[165] Faysal Soysal, **Kişisel Görüşme,** 2020.



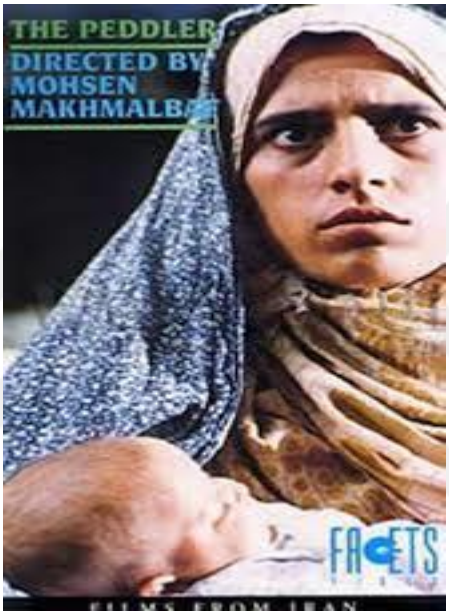
Şekil 24. Başu: Küçük Yabancı Filmi Afişi

1985 yılında Behram Beyzai *Başo Küçük Yabancı* adlı filmi çeker. Savaşın sosyal etkilerini bir çocuk karakter üzerinden gözler önüne seren yönetmen, aynı zamanda kadın karakter çizimini de bu filmle belirginleştirir. Güçlü, bağımsız ve mücadeleci ruhuyla kadının toplumdaki gerçek yerini konumlandıran Beyzayi, filmin ana karakteri olan arap kökenli siyahi çocuk Başu'ya şefkatiyle sahip çıkan kadın karakterin "anne" rolünü de koruma altına alıyor. Filmde İran-Irak savaşı sırasında İran'ın güneyinde yaşayan Başu isimli çocuk, bombardıman sırasında bir kamyonetin arkasına atlayarak İran'ın kuzeyine yolculuk yapar. Fakat orada bir yabancı olduğunu fark etmesi uzun sürmez. Film İran'ın kuzeyi ve güneyi arasındaki farklarında altını çizer. Film "Müslüman çocuk, çocuk da olsa savaştan kaçmaz durur ve mücadele eder" gerekçesiyle sansüre uğramış ve gösterim izni alamamıştır.[166] 1989 yılında savaş sonrası

[166]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.129.

dönemde gösterime giren film büyük başarı sağlamış 1990 Fransa Uluslararası Sanat ve Deneyim Festivalinde en iyi film ödülünü, 1991'de Adana Film Festivalinde Jüri Özel Ödülünü, Belçika Mesleki Eleştirmenleri Onur Ödülü Diplomasını almıştır.[167]

Daryuşh Mihrcuyi 1986 yılında *Kiracılar* adlı hasılat rekoru kıran komedi-drama türü filmini çeker. Film, o dönem sinemanın sloganlaşan konumunu bozarak devrim ve savaş ortamının kötü taraflarını İran toplumuna bir an olsun unutturacak bir ara vermesini sağlar.



Şekil 25. Seyyar Satıcı Filmi Afişi

1986 yılında Muhsin Mahmelbaf üç bölümden oluşan filmi *Seyyar Satıcı*'yı çeker. Üç bölümden oluşan filmin Mutlu Çocuk isimli birinci bölümünde, yoksul bir ailenin fakirlikten felç geçirme tehlikesiyle karşı karşıya olan çocuklarını güzel bakılsın diye zengin bir ailenin kapısına bırakılması ve bebeği bulanın onu yetimhaneye götürmesi süreci işlenir. Yaşlı bir kadının Doğuşu isimli İkinci bölümde çocuk artık büyümüştür fakat sakat ve zihinsel özürlü olarak yaşantısına devam eder. Başından bir kaza geçer ama insanlar ona yardım etmediği gibi eşyalarını çalar. *Seyyar Satıcı* isimli üçüncü bölümde ise genç seyyar satıcının başı bir grup kaçakçı ile derde girer. Burada tüm zihinsel ve bedensel eksiklikleri, insanların acımasızlığı ve adaletsiz ekonomik düzenin

[167]Wikipedia, "Başo Küçük Yabancı"https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A7%D8%B4%D9%88%D8%8C_%D8%BA%D8%B1%DB%8C%D8%A8%D9%87_%DA%A9%D9%88%DA%86%DA%A9,(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

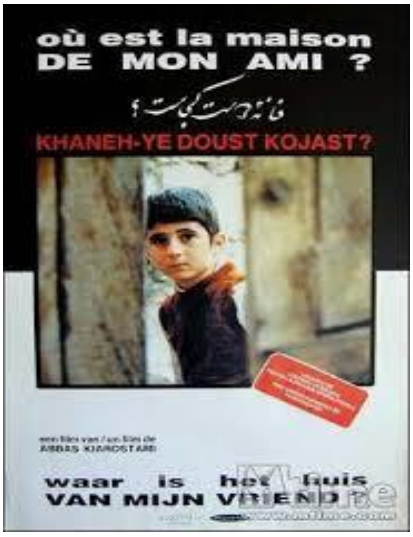
insanları fakirleştirmesi anlatılır. Mahmelbaf bu filmle daha önceleri işlediği din ve ahlak konulu filmlerden ekonomik adalet konularını işlediği filmlere doğru geçiş yapar. Bu geçiş daha sonraki dönemlerde sosyal konulara doğru evrilir.[168]

Devlet otoritesi döneminde (1982-1987) çekilen film sayısı 110'dur.[169] Seksenli yılların sonunda artık sinemada kadınların varlığı artmaya başlar. Film anlatılarındaki sunumları basit veya tek boyutlu olmak yerine karmaşık, ideolojik, teolojik, siyasal ve estetik düşüncelerle dolar. Kameranın çekim kompozisyonları, oyunculuk, dokunma ve erkek ile kadın arasındaki bakışların aktarılmasıyla ilgili yeni bir film çekme grameri gelişir. Özünde bu gramer, bir "bakma ve oynama terbiyesi" ni teşvik eder ve doğrudan özellikle cinsel arzuyla dolu bakış yerine bir "ilgisiz bakış" ı başlatır.[170]

2.2.3. 3.Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990)

1986 yılı mayıs ayında Ayetullah Humeyni "Tüm imkanlarınızı savaşa yardım için kullanın" diyerek bir ferman çıkarır. Değişik sinema gurupları savaş alanında faaliyete başlar. Ayrıca ham filmin az olması sebebiyle film yapımına izin verilmez. Bazı sinema salonları geçici olarak kapatılır. Aynı yılın eylül ayında devlet, sinema teçhizatı, yedek parçaları ve malzemelerini özel sektörün ithal etmesine izin verir. 1988'de mart ayından itibaren Tahran ve büyük şehirlere Irak ordusunun bombardımanı sebebiyle bütün sinemalar halkın can güvenliği dolayısıyla kapatılır ve ancak şartlar değiştikten iki ay sonra tekrar açılabilirler. 1988 yılında savaş bittiğinde ülkenin atmosferi biraz daha aydınlık ve sinemacıların daha dikkat çekici işler yapmasına olanak verir duruma nihayet ulaşır.[171] Sinema sektörü de aydınlanmaya başlar. Yüksek kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların film yapımına uzun vadeli borç vermesine ve endüstrinin daha güvenli bir mali temele oturmasına yol açar. Kültür ve İrşad Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık kazandıran film derecelendirme sistemini yürürlüğe koyar; kaliteli filmler en çok izleyici toplayan sezonlarda ve daha uzun bir süre oynatılır. Böylece tüm bu olumlu politikalar gişe gelirlerini arttırır.[172]

[168]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.130.
[169]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.190-192.
[170]Nafisi, **a.g.m.,** s.770.
[171]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.131.
[172]Nafisi, **a.g.m.,** s.770.



Şekil 26. Arkadaşımın Evi Nerede? Filmi Afişi

Bu dönemde Yeni Dalga sinema atağa geçer. Yaklaşık 15 sene sürecek olan bu atak sonunda İran Yeni Dalga sineması tam anlamıyla biçimlenir. 1986 yılında Abbas Kiyarüstemi *Arkadaşımın Evi Nerede*? adlı filmi çeker. Film yine çocuk karakterler üzerinden aktarılan sevgi, dostluk, vefa gibitemalar üzerine kuruludur. Filmde, Ahmet'in sınıf arkadaşı Nematzade, ev ödevini yapmadığı gerekçesiyle öğretmeni tarafından okuldan atılmakla tehdit edilir. Ahmet aynı gün Nematzade'nin defterini yanlışlıkla kendi çantasına koyduğunu fark eder. Filmin geri kalanı Ahmet'in arkadaşının evini bulmak ve defterini ona ulaştırmak üzere yaptığı heyecanlı yolculuğu anlatır. İrfan konulu filmlere en güzel örnek sayılan ve Kiyarüstemi'nin başyapıtı olarak görülen film aynı zamanda yönetmenin "Köker" adını verdiği üçlemenin ilk filmidir. Film Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Bronz Leopar ve Fecr Film Festivalinde Altın Plaket ödüllerini alır.[173]

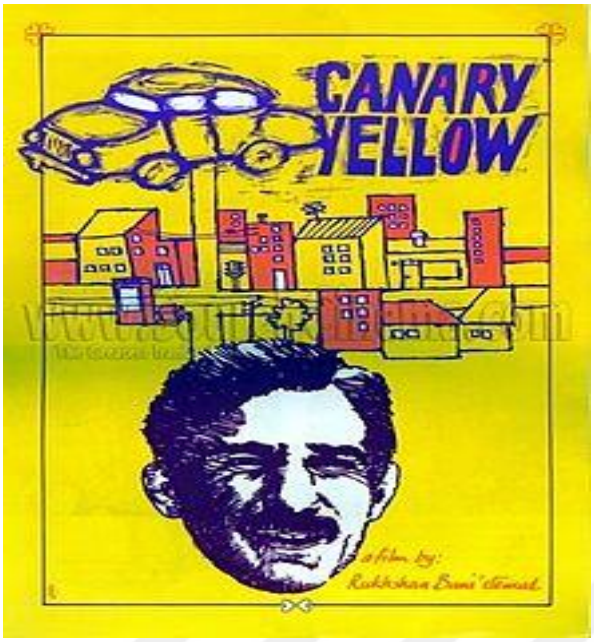
[173]Wikipedia, "Arkadaşımın Evi Nerede?"https://tr.wikipedia.org/wiki/Arkada%C5%9F%C4%B1m%C4%B1n_Evi_Nerede%3F (Erişim Tarihi: 06.08.2020).



Şekil 27. Şehrin Kenar Mahallesi Filmi Afişi

Bu dönemde kadınlar öykülerin ve çekimlerin arka planından ön plana geçerler. Erkeklerle olan söze dayalı ilişkilerindeki sınırlayıcı film ifadeleri özgürleşir. İlgisiz bakış daha odaklı ve doğrudan, hatta bazen cinsel arzuyla yüklü hale gelir. Geçmişteki bütün o yılların toplamından daha çok kadın uzun metrajlı film yönetmeni ortaya çıkar.[174] Rahşan Beni İtimad bu yönetmenlerin en önemlilerinden biri olur. İtimad, *Şehrin Kenar Mahallesi* (1987) isimli filminde dönemin siyasi ve toplumsal karışıklığını mizahi ve alaycı bir dille anlatır. Filmde Halimi isimli bir adam ve karısı yıllarca süren zorluklardan sonra bir ev alırlar. Fakat taşındıktan birkaç gün sonra bir hırsız tarafından soyulurlar. Halimi hırsızı mahalle halkının yardımıyla tutuklar ve onu kolluk güçlerine teslim etmek için boşuna bir çabaya girişir. Bu boşa çabanın sebebi; mahalle bir hata dolayısıyla haritalardan silinmiştir. Polis karakolları ve Jandarma alanı olmayan mahallenin alanlarının dışında kalmıştır. Konuyu devlet yoluyla halledemeyen Halimi mahalleli ile birlikte farklı yollar arar.[175]

[174]Nafisi, a**.g.m.,** s.771.
[175]Cicinema.com, "Şehrin Kenar Mahallesi"https://cicinema.com/fa/movies/7731/%D8%AE%D8%A7%D8%B1%D8%AC-%D8%A7%D8%B2-%D9%85%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%D9%87-1366(Erişim Tarihi: 06.08.2020).



Şekil 28. Sarı Kanarya Filmi Afişi

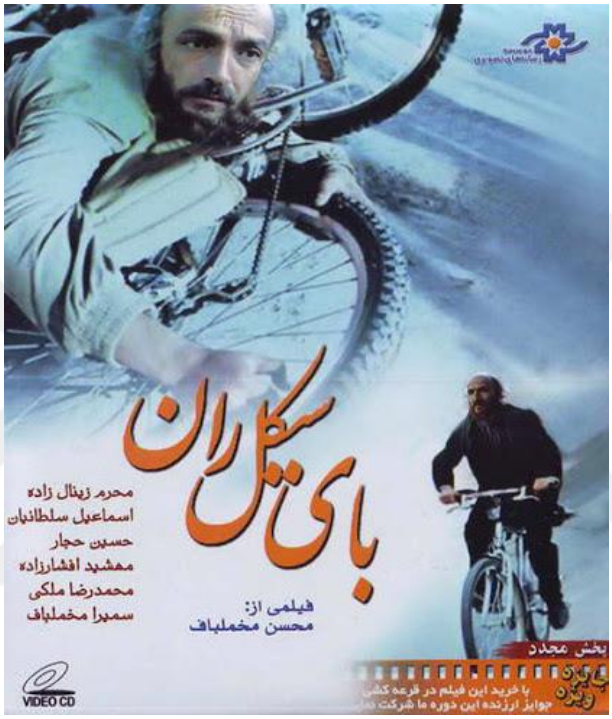
İtimad, ertesi yıl *Sarı Kanarya* (1987) adlı filmi çeker. Film devrimden sonra büyük bir zenginlik ve daha iyi bir yaşam hayali ile Tahran' a dönen insanları anlatır. Bu insanlar kentsel yaşamın sorunlarına aşina olmadıklarından şehir hayatının girdaplarında boğulurlar. Filmin ana karakteri Nasrullah'da bu sorunlarla yüzleşir ve sorunları çözmekte kendi kişisel değerleri ve özgün şahsiyetinden yardım alır.[176] Film yine dönemin toplumsal yaralarına parmak basarak adalet kavramını ve kanunların düzen kurma konusundaki eksikliğini vurgulamaktadır.



Şekil 29. Yabancı Para Filmi Afişi

[176] cicinema.com, "Sarı Kanarya" https://cicinema.com/fa/movies/7798/%D8%B2%D8%B1%D8%AF-%D9%82%D9%86%D8%A7%D8%B1%DB%8C-1367(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

1989 da ise İtimad, *Yabancı Para* filmi ile yine toplumsal sorunlara değinerek bir devlet çalışanı üzerinden ülkenin ekonomisini eleştirir. Filmde Mürteza Ülfet isimli adam, yaşamın genel sorunlarıyla uğraşan sıradan bir kurumsal çalışandır. Bir gün yanlışlıkla elli bin doların sahibi olur. Bu konuda kimseye bir şey söylemeden dolarları satmaya uğraşır. Bu amaçla borsa piyasasını izlemeye alır.[177] Film İran parasının düşük değerini ve insanların yaşadığı ekonomik krizi ele alır.



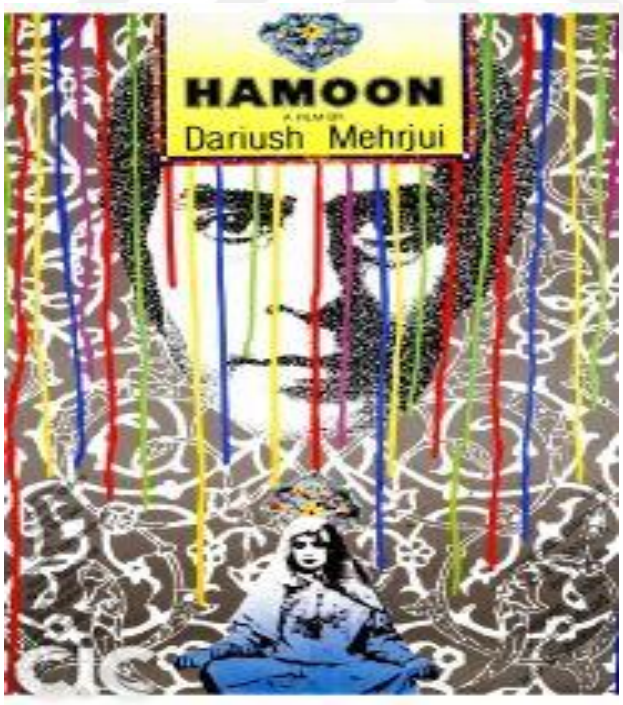
Şekil 30. Bisikletçi Filmi Afişi

Bu dönemde tıpkı Pehlevi döneminde olduğu gibi sansür, sinemacılar açısından büyük bir sorun olmaya devam eder. Güncel durumda bütün filmler gösterim izni almak için, filmin özetini, senaryosunu, oyuncu ve çalışan kadrosunu 4 aşamalı bir süreçten geçirerek onaylatıyordu. Fakat 1989 yılına gelindiğinde İran tarihinde ilk defa senaryo onayı aşaması, özellikle daha önceki filmlerine en yüksek kalite derecesi verilen sinemacılar için kaldırılır. Fakat bu vaadin özgürlüğü de uzun sürmez ve 92 'li yıllarda durum tekrar eski haline döner.[178] Yeni Dalga yönetmenleri ise özgün yapımlarını

[177]Cicinema.com, "Yabancı Para"https://cicinema.com/fa/movies/8634/%D9%BE%D9%88%D9%84-%D8%AE%D8%A7%D8%B1%D8%AC%DB%8C-1368 (Erişim Tarihi: 06.08.2020).
[178]Nafisi, **a.g.m.,** s.771.

ortaya koymaya durmaksızın devam ederler. Yenilenme döneminde (1986-1990) çekilen film sayısı 157'dir. [179]

Muhsin Mahmelbaf 1988'de *Bisikletçi* filmi ile dikkatleri üzerine çeker. Film Mahmelbaf'ın on yaşında iken tanıklık ettiği gerçek bir olaya dayanmaktadır. Bu gerçek olayda Pakistanlı bir göçmen, Pakistan'da yaşanan sel felaketi sonucu oradaki mağdurlar yararına para toplamak için Horasan Basketbol Meydanındaki Ghiyasi caddesinde on gün on gece durmaksızın bisiklet süreceğini söyler.[180] Filmde de yoksul bir Afgan hasta karısının hastanede tedavi görebilmesi için gerekli parayı toplamak üzere bir panayırcı ile anlaşarak tıpkı Pakistanlı göçmen gibi benzer bir maratona girişir. Film insanın yaşadığı güçlükler karşılığında gösterdiği direnç ve kararlılığın en güzel örneklerindendir. Yönetmen filmde mülteci sorununa duyarlı bir yaklaşım sergileyerek İran halkının mültecilere bakışını değiştiren bir etki oluşturmuştur. *Bisikletçi*, 1989'da İtalya'daki Riemann Film Festivalinde En İyi Film Ödülünü ve 1991'de ABD'de Hawai Film Festivalinde En İyi Film Ödülünü almıştır.



Şekil 31. Hamun Filmi Afişi

[179]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.192-196.
[180]Makhmalbaf Film Hause, "Bisikletçi" www.makhmalbaf.com; https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D8%A8%D8%A7%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%83%D9%84-%D8%B1%D8%A7%D9%86(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

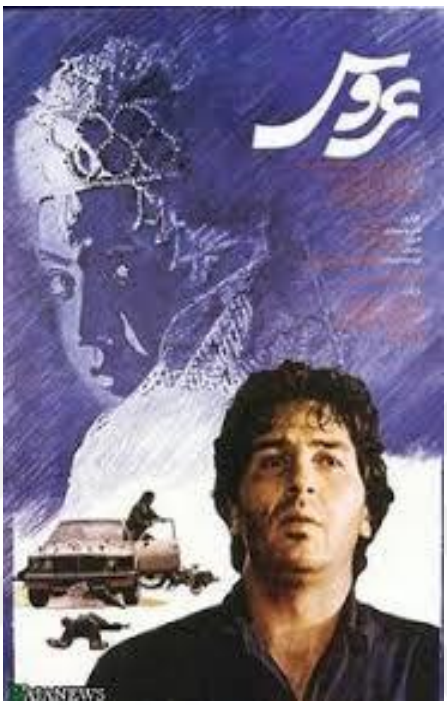
1989'da fark yaratan diğer bir film Daryuş Mihrcuyi'nin *Hamun* isimli filmidir. Film Devrim sonrası kuşağın yaşadığı ikiliklere gönderme yaparak İranlı entelektüel erkek karakterin ayrıntılı bir resmini çizer. Filmde Hamid Hamun isimli erkek kahraman yedi yıllık eşi olan Maşhid'e hala deliler gibi aşıktır. Ancak Hamid'in zihinsel gelgitleri ve dengesiz davranışları nedeniyle evlilikleri tehlikeye girer. Evinden ayrılan Hamun aynı anda "İbrahimi Dinlerde Sevgi" başlıklı sevgi ve inancın doğası ile ilgili bir doktora tezi yazmakla meşguldür. *Hamun*'un zihnindeki çelişkili düşünceler onu intihara kadar sürükler. Film bizi Hamun'un gerçeklik ve fantezi, geçmiş ve şimdiki an, hayaller ve kabuslar arasında geçirdiği 24 saatlik zaman aralığına götürür. İran halkı tarafından çok ilgi gören film 1989 yılı Fecr Film Festivali ödüllerinin neredeyse hepsini toplar. Aynı zamanda 1991'de ABD'de Houston Uluslararası Film Festivalinde En İyi Film dalında bronz madalya alır. Ayrıca 1998'de Sao Paulo Uluslararası Film Festivalinde Altın Güneş Ödülünü kazanır.[181]

2.2.4. 4. Dönem: Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1997)

90'lı yıllarda sinema alanını etkileyen en önemli gelişmelerden biri de özellikle dini çevrelerden gelen, festivallere gönderilen filmlerin dini kaygılar taşımadığı ve yabancıların hoşuna giden konuları kapsayan filmler çekildiği baskısı idi. Bu baskıyı kuran çevreler İran Sinema filmlerini ülkeye İslam'a, devrime karşı nitelikler taşıyan bir sinema olduğu ve bu sinemayı yaratan sorumluların da özellikle İrşad Bakanlığı ve Farabi Kurumu olduğunu ileri sürerek bu kurumların sorgulanması gerektiğini iddia ettiler. Bu çatışma o kadar ileri gitti ki sonunda 1992 yılında Hatemi İrşad Başkanlığı'ndan istifa etti. Daha sonra devletin sinemaya verdiği ekonomik yardım kesildi. Bunlara ilave olarak çanak antenler, videolar, korsan cd ve bilgisayar kullanımının artması sonucu sinema izleyicisi sayısında düşüş başladı. Bu durum halkın dikkatini çekecek ticari filmlerin artmasına sebep oldu. Arnold Schwarzenegger ve Silvester Stallone tarzı aksiyon filmleri, İran-Irak savaşı, devrim ve Amerika ile mücadele gibi konuları içeren ve bilet satışının önemsendiği filmler ön plana çıksa da fazla hasılat getirmedi. Bu döneme ait en önemli gelişme ise bazı yasaklı filmlerin gösterime girmesiydi. Ali Hatemi'nin *Hacı Washington* (1982) filmi, Daryush

[181]Fa.wikipedia, "Hamoon (film)" https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D8%A7%D9%85%D9%88%D9%86_(%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85).(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Mihrcuyi'nin *Banu* (1992) filmi, Muhammed Rıza Hunermend'in *Görüşme*(1984) filmi Muhsim Mahmelbaf'ın *Aşk Nöbeti* (1990) ile *Ekmek ve Çiçek* (1995) filmlerinin gösterimlerine izin verildi.[182] Ticari sinemanın gelişimi adlı bu dönemde (1990-1997) 333 film çekilmiştir.[183]



Şekil 32. Gelin Filmi Afişi

90'lı yılların başında Behruz Efhemi'nin *Gelin* (1990) filmi ve Tehmine Milani'nin Başka Ne Haber? filmleri çok ilgi gören filmlerden oldu. Sinema eleştirmeni Amir Rıza Nuri Parto, *Gelin* filminin başrol oyuncusu açısından bir sıçrama noktası olduğunu ve İran sineması adına önemli bir film olduğunu belirtir. Ayrıca *Gelin*'in çok parlak bir film olmamasına rağmen devlet sisteminin ürettiği "sinemay-i Gülhane (sera sineması)" denilen filmlerin bazı temellerini yıkabildiğini ve yıldız kavramını İran sinema literatürüne tanıttığını ifade eder.[184] Filmde bir gelinin olması, düğün sahnesinin verilmesi ve gelinin makyajlı olması bir mucize olarak nitelendirilir. Filmde Dünyevi bir aşk yaşamaya ve aşkına sahip olmaya hakkı olduğunu düşünen bir erkek karakterin

[182]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.138-142.
[183]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.196-203.
[184]cinemacinema.ir, "Behroz Afkhami'nin TV'de Yayınlama Bahanesiyle Yaptığı "Gelin" Filmi hakkında Gerçekler", https://cinemacinema.ir/news/%D8%AD%D9%82%D8%A7%DB%8C%D9%82%DB%8C-%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8%B3-%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%87-%D8%A8%D9%87%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D8%A7%D9%81/ (Erişim Tarihi:06.08.2020)

olması da geleneksel karakterin dışına çıkıldığının göstergesi olur. Hamid üniversiteden yeni mezun olmuş, işi ve geliri olmayan bir gençtir. Ailesi finansal olarak iyi durumda olan Mahin adlı bir kıza âşık olur. Sınıf farklılıkları yüzünden Mahin'in babası çiftin evliliklerine karşı çıkar. Sevdiği kızla birlikte olmak isteyen Hamid, bir ilaç kaçakçılığı işi ile ilgilenerek gelinin babasının rızasını kazanır. Hamid ve Mahin balayı için kuzeye giderler. Yol üzerinde bir kadınla çarpışırlar ve Hamid Mahin'in tüm karşı çıkmalarına rağmen ceza alma korkusundan kadına yardım etmeden kaçar. Mahin ise yaralılara yardım etmek için hastaneye gider. Tüm bu süreç boyunca Mahin Hamid'in yasadışı eylemlerini fark eder ve ondan ayrılmak ister. Hamid ise yasadışı eylemlerinin sebebinin babası ve kendisi yüzünden olduğunu söyleyerek problemlerinden kurtulması için kendisine yardım etmesi gerektiğini söyler. Film 1991 yılında sekiz milyon seyirciye ulaşarak hasılat rekorları kırar. Savaşlardan sıkılan halkın ilgisi komedi ve aile içerikli filmlere döner.[185]



Şekil 33. Aşk Nöbeti Filmi Afişi

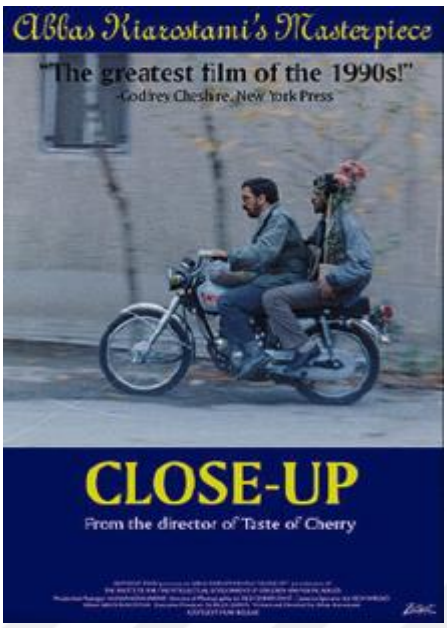
1990 yılında Muhsin Mahmelbaf'ın *Aşk Nöbeti* ve *Zayende Irmağı Geceleri* adlı filmleri gösterime girer. Aşk Nöbeti'nde yönetmen rejim için tehlikeli sayılan konuya, kadın erkek ilişkisine ve romantik ilişkiye el atmaktadır. Filmde bir kocayı, karısını ve karısının aşığının olduğu bir ilişki üçgenini işlemektedir. Üç bölümlük filmin her bölümünde ahlaki göreceliğin altını çizerken ilişki, farklı bakış açılarından izlenir ve

[185]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.136.

farklı sonlarla biter. İlk bölümde koca aşığı öldürür, ikinci bölümde ise her şey tersine döner ve aşık kocayı öldürür. Her iki bölümün sonunda da kadın intihar eder. Üçüncü bölümde ise koca karısının gerçek aşkına kavuşması için aşığı olan adama yardım eder. Fakat kadın aşığıyla birlikte yaşayınca kendini mutlu hissetmez ve kocasına geri döner. Film kültürel normları kıran cesareti ile birlikte İstanbul'da Şiva Gerede, Abdurrahman Palay ve Menderes Samancılar, Akın Tunç gibi Türk oyuncularla çekilmiştir.[186]

Zayende Irmağı Geceleri (1990) filmi ise Şah karşıtı siyasal kimliği olan bir antropoloji profesörü ile piyano çalan bir psikolog olan kızının hikayesini, devrimden önce, devrim zamanı ve devrimden sonra olmak üzere üç bölümde anlatır. Kimse vaktinde yardıma gelmediğinden karısını ve bacaklarını kaybettiği bir trafik kazası geçiren profesör, savunduğu değerlerle birlikte insanlığa olan inancını da yitirmiştir. Profesörün kızı ise hastanenin intihar edenlere ayrılan bölümde çalışmaktadır. İntiharların sebepleri devrimden önce ve sonra farklıdır. İntihar edenlerden biri profesörün kızına âşık olur fakat bu aşk imkânsız bir aşktır. Yönetmen filmde intihar olgusunu farklı boyutlarıyla ele alınır. Örneğin filmde intihar edenler kurtarıldıktan sonra herkesten nefret ettiklerini söylerler hatta ölmekte olan birine, kurtuluşu buna bağlı olsa bile böbreğini vermek istemezler. Yönetmen toplumdaki kültürel şiddetin boyutlarını ve sosyal hayata katılamamanın travmalarını ustalıkla işler.100 dakikalık filmin 25 dakikası sansür kurulu tarafından kesilmiştir.[187]

[186]Makhmalbaf Fil Hause, "Aşk Nöbeti"https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D9%86%D9%88%D8%A8%D8%AA-%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82%DB%8C(Erişim Tarihi: 06.08.2020).
[187]Makhmalbaf Fil Hause, "Zayandeh Irmağı Geceleri" https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D8%B4%D8%A8%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%B2%D8%A7%DB%8C%D9%86%D8%AF%D9%87-%D8%B1%D9%88%D8%AF(Erişim Tarihi: 06.08.2020).



Şekil 34. Yakın Plan Filmi Afişi

90 yılında Kiyarüstemi'nin "kendini yansıtan sinema" kavramına örneklik teşkil eden *Yakın Plan* filmini çeker. Film, duyduğu büyük hayranlıktan ötürü kendisini İranlı yönetmen Musin Mahmelbaf olarak tanıtan Hüseyin Sebziyan'ın gerçek hayat hikayesini anlatır. Sebziyan bir aileyi Mahmelbaf olduğuna inandırarak onları ve ailesini konu alan bir film çekeceğini söyler. Bir müddet sonra durumun bir kandırmaca olduğu ortaya çıkıp Sebziyan tutuklanınca Kiyarüstemi Sebziyan'ın mahkeme sürecini filme almak için devreye girer. Film çok katmanlı gerçeklik sorgulamasıyla İran sinemasının fark yaratan filmleri arasına girer ve yönetmenin, gerçekliğin doğası hakkındaki en başarılı analizinden biri olarak kabul edilir.[188]

Serpil Kırel bu yıllarda İran sinemasının festivallerde dolaşıma çıkan örneklerine bakıldığında benzer özellikler sergilediklerinin görüldüğünü ifade eder. Auteur yaklaşımının ön planda olduğu bir sinema anlayışına sahip olduklarını ve bu auteur yönetmenlerin kuşaklararası ilişkiler kurarak birbirlerini beslemeye devam ettiklerini söyler. Abbas Kiyarüstemi ve Muhsin Mahmelbaf gibi isimler diğer sinemacıları yetiştirerek bir anlamda bu özgün sinema anlatısı geleneğine büyük katkılar

[188]Dabaşi, **a.g.e.,** s.63.

sağlamışlardır.[189] Hatta 90 yıllarda Kiyarüstemi'nin Arkadaşımın Evi Nerede? filmine benzer 85 filmden 83'ü film festivallerine katılmıştır.[190]



Şekil 35. Ve Yaşam Sürüyor Filmi Afişi

Abbas Kiyrüstemi 1991'de *Ve Yaşam Sürüyor* adlı filmi çeker. 1990 yılında Kiyarüstemi *Arkadaşımın Evi Nerede?*(1987) filmini çektikten üç yıl sonra İran'ın kuzeyi büyük bir depremle sarsılır. Depremden etkilenen yerler arasında *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin çekildiği Köker köyü de bulunuyordu. Filmin Oyuncu kadrosu orada yaşayan gerçek halk arasından seçildiği için oyuncuların durumu belli değildi. Köker üçlemesinin ikincisi olan *Ve Yaşam Sürüyor* filminde Kiyarüstemi bir baba ve oğulun *Arkadaşımın Evi Nerede*? filminin iki oyuncusunun akıbetlerini öğrenmek için deprem bölgesi olan Köker Köyüne doğru yola çıkmasını anlatır. Yönetmen bu filminde baba-oğul ilişkisini, yaşam ve ölüm kavramlarını yaşanan deprem felaketi üzerinden bir yolculuk hikayesi ile gerçekçi bir dil kullanarak aktarmış ve yeni dalga sinemanın temel özelliklerinin altını bir kez daha çizer. Film 1992'de Cannes Film Festivali'nde Rosselini ödülünü alır.[191]

[189] Serpil Kırel, "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, Şubat 2007, s.377.
[190]Laleh, **a.g.e.,** s.173.
[191]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.139.

İki yıl sonra Kiyarüstemi Köker üçlemesinin üçüncü filmi olan *Zeytin Ağaçları Altında* (1993) filmini çeker. Film, Köker üçlemesinin ikinci filmi olan *Ve Yaşam Sürüyor* filmini çekerken, gerçek hayatta Hüseyin ve Tahire arasındaki olup bitenleri anlatır. *Ve Yaşam Sürüyor* 'da Hüseyin ve Tahire yeni evli bir çift olarak görünse de gerçek hayatta Hüseyin Tahire ile evlenmek istemiş fakat Tahire'nin ailesi Hüseyin'in bir evi olmadığı gerekçesi ile bu evliliğe izin vermemiştir. Deprem olur ve bütün evler yıkılır ve kızın ailesi de hayatını kaybeder. Artık herkesin durumu Hüseyin ile eşitlenmiştir. Hüseyin tekrar Tahire ile evlenmek ister fakat Tahire ve babaannesi bu duruma sıcak bakmamaktadır. Hüseyin bütün film boyunca Tahire'yi duyduğu aşka ikna etmek için uğraşır. Film uzun planlar ve şiirsel diyaloglar ile yeni görme biçimlerine kapı aralar.

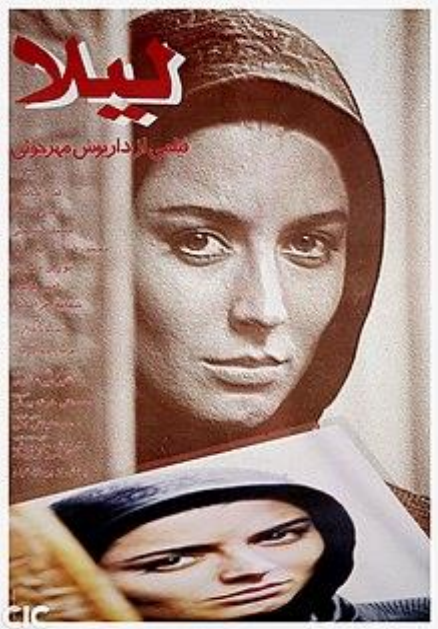
Bu dönem Muhsin Mahmelbaf'ın sıklıkla film yaptığı bir döneme denk gelir. *Bir Zamanlar Sinema* (Nasreddin Şah) (1991), sinemaya karşı olan Kaçar Padişahının bir film oyuncusuna olan aşkını ve aşkının peşinde koşarken yaşadığı fantastik macerayı konu alır. *Selam Sinema* (1994)'da yeni filmi için gazeteye ilan vererek oyuncu arayan Mahmelbaf, çok fazla başvuru olunca bu durumu film yapmaya karar verir. Oyuncu seçmelerine katılan insanların hikayelerine odaklanan film, yarı kurgu yarı belgesel tarzı ile hayatı ve sinemayı, insanı ve oyuncuyu analiz eder. Film Münih Film Festivalinde (1996) En İyi Film Ödülünü alır.



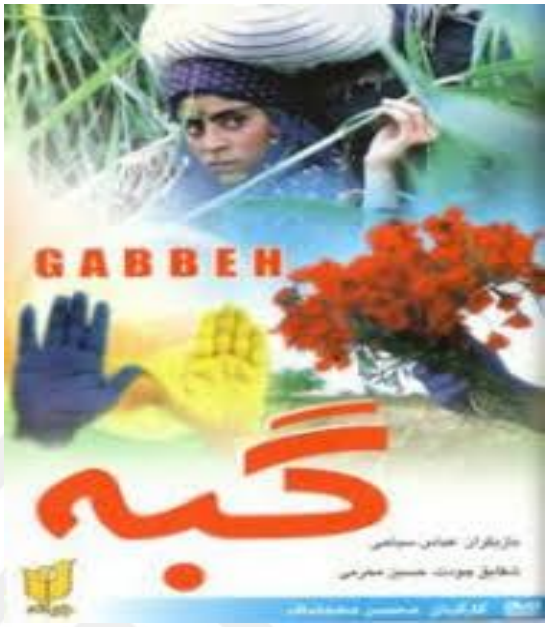
Şekil 36. Ekmek ve Çiçek Filmi Afişi

Yaklaşık iki yıl gösterime giremeyen *Ekmek ve Çiçek* (1995) 1997 de yapılan seçimlerin getirdiği siyasal şartlarda ancak gösterime girme imkânı bulur. Film, doksanlı yılların film yönetmeni Mahmelbaf ile devrimden önceki genç militan Mahmelbaf'ın hesaplaşması üzerine kuruludur. Filmde Devrimden önce çatışmaya girmiş iki kişinin, Şah rejiminin polisiyle, bu polisi bıçakla yaralayarak hapse düşen devrimci militan Mahmelbaf'ın yıllar sonra bir film çekimi için bir araya gelişini konu alıyor. Bu filmde Mahmelbaf ve polis, yirmi yıl önceki hadiseleri bugünkü bulundukları noktadan yeni baştan yaşayacaklardır. Birlikte kendi gençliklerini oynayacak olan oyuncuları seçerek onlara kendi gençliklerini anlatmaya çalışırlar. (Orta yaşlı Mahmelbafı filmde

Mahmelbaf'ın kendisi oynar).[192] Film 1996 İsviçre Locarno Film Festivalinde Jüri Özel Ödülü ve Gençlik Altın Ödüllerini almıştır.[193]



Şekil 37. Leyla Filmi Afişi



Şekil 38. Gabbe Filmi Afişi

Muhsin Mahmelbaf'ı dünyaya tanıtan film olarak görülen *Gabbe*(1996) isimli film ise aslında İran El Sanatları Endüstri Kurumu için güneydoğu İran'da çekilecek bir belgesel olarak planlanır. Fakat Mahmelbaf köylüleri, göçerleri oynamaları için ikna edince bir kurmaca film projesine çevrilmiştir. *Gabbe*, İran'ın güneydoğusunda yer alan Gaşgayi boyunda halı dokuyan kadınlara verilen isimdir. Filmde bu göçebe boyda yaşayan Gabbe isimli bir genç kız atlı bir yabancıya âşık olur. Bu atlı yabancı Gabbe'yi ve ailesini her göçtükleri yerde takip eder. Gabbe'nin babası geceleri kurt gibi uluyan atlı yabancı ile kızının evlenmesine karşı olmadığını ancak ilk önce Gabbe'nin şehirden dönen amcasının evlenmesini ve onu beklemesi gerektiğini söyler. Amcası evlenince de baba kızınnın annesi yeni bir bebek doğuruncaya kadar beklemesi gerektiğini söyler. Mahmelbaf, filmi tıpkı Gabbeler gibi motifler ve sembollerle anlatır. Amcanın renklerin doğası ile ilgili okulda verdiği büyülü gerçekçi ayrıntılarla sunulan masalsı ders, filmin ana niteliğidir. *Gabbe* gerçekten renkleri, peyzajları, sesleri ve masalsı çağrışımıyla

[192] Aktaş, **a.g.e.**, s.129.
[193]Makhmalbaf Film Hause, "Ekmek ve Çiçek"https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D9%86%D9%88%D9%86-%D9%88-%DA%AF%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%86(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

büyüleyicidir. Film yönetmenin önceki dönem işleri ile benzerlik göstermez fakat sonraki filmlerinde kullanacağı bazı biçimsel özellikleri haber verdiği ileri sürülebilir.[194] Film 1996 Tokyo Film Festivalinde En İyi Film, İspanya Sitges Festivalinde En İyi Yönetmen ve Özel Eleştirmenler Ödülü, 1997 Singapur Film Festivalinde En İyi Asya Filmi ödüllerini almıştır.[195]

Bu dönemde ödüllü filmlerin anlatıları artık belirli bir çerçeveye oturmuştur. Uzun plan çekimler ile işlenen küçük, sıradan fakat karakterin yaşamında büyük fark yaratan olaylar, amatör ve çocuk oyuncuların kullanımı, yavaş ilerleyen zaman kavramı, belgesel tarza yakın üslubu, ötekinin amacına hizmet eden karakter yapısı, sade anlatısı ve varoluşu sorgulayan temaları ile günlük yaşamdan kesitler sunan bir sinemanın kurulduğu görülmektedir.[196]

90'lı yıllar Daryuş Mihrcuyi'nin filmlerinde kadın konularını işlediği dönemdir. Yönetmen, *Banu* (1992)'da eşinden ayrıldıktan sonra yalnızlığı ile başa çıkmaya çalışan Meryem'in evini arkadaşlarıyla doldurması sonucu yaşadığı sıkıntıları anlatır. Sara (1993) ise Henrik İbsen'in Nora Bebek Evi isimli oyununun İran'lı ve geleneksel motiflerle işlenmiş bir versiyonudur. *Peri* (1995) filminde edebiyat ve tiyatro öğrencisi bir genç kızın, Arif Gomnami adlı tarihsel bir kişiliğin yaptığı bir yolculuk kitabını okuduktan sonra hayatında yaşadığı entelektüel ve duygusal değişimi anlatır. *Leyla* (1996) filmi çocuğu olmayan Sara isimli bir kadının çok âşık olduğu eşinin ikinci bir evlilik yapmasına izin vermesi üzerinden gelenekleri sorgular.

Bu dönemde İran Sinemasını dünyaya duyuran en önemli film Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* (1996) filmidir. Bu dönemde Mecidi, ilk filmi olan, yetim kalan iki kardeşin çaresizce içine düştükleri durumları ve ülke sınırında yapılan kaçakçılıkları anlattığı Kaçakçı (Baduk-1912) adlı filmi çeker. Filmde Jafer ve Jamal adında iki kardeş, babalarını bir kaza sonucu kaybedince ve köyde kuraklık dolayısıyla kimse kalmayınca evlerini terk etmek zorunda kalırlar.Daha sonra kaçakçı tüccarların eline düşen kardeşler birbirlerinden koparılarak farklı yaşamlara sürüklenir. Bu durumda

[194] Özgür Yaren, "Devrim Sonrası İran Sineması: Muhsin Mahmelbaf Örneği", (A.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002, s.127-129
[195]Makhmalbaf Film Hause, "Gabbeh" https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%DA%AF%D8%A8%D9%87(Erişim Tarihi: 06.08.2020).
[196]Kırel, **a.g.e.,** s. 386-387.

Jafer sınırda kaçakçılık yapmaya başlar. Kardeşi Jamal ise yetişkin bir erkeğe satılır. Mecidi'nin bu ilk filmi onun daha sonra oluşturacağı kimilerine göre hidayet kimilerine göre irfan sineması denilen çizgisine ulaşması yolunda ilk basamaktır.[197]

Mecidi 1995 yılında *Baba* adlı filmiyle çoğu filmlerinde kullandığı aile kavramına odaklanır. Babasının ölümü üzerine başka bir şehre çalışmaya giden 14 yaşındaki Mihrullah, uzun bir süre sonra geri döndüğünde annesini bir güvenlik görevlisiyle evli bulur. Bu durumdan hoşlanmayan genç çocuk annesi ve üvey babasıyla çatışma içine girer. Mecidi genç erkek karakterin çatışmalarını çözerken olması gereken baba profilini üvey baba üzerinde tartışır.

Mecidi'nin çıkış yaptığı en önemli film *Cennetin Çocukları* adlı filmdir. Film yoksul bir aileye sahip iki kardeş olan Ali ve Zehra'nın aralarındaki ilişkiyi duygu yüklü ve sade bir dille anlatır. Ali, Zehra'nın ayakkabılarını kaybeder. Zehra'nın başka bir ayakkabısı olmadığından ve babasının da ayakkabı alacak maddi gücü olmadığından iki kardeş dönüşümlü olarak Ali'nin spor ayakkabılarını giyer. İki kardeşin yaşam mücadelesi şiirsel çekimler ve zarif bir hikâye ile aktarılır. Amerikalı film eleştirmeni ve senarist Roger Ebert "Cennetin Çocukları mutsuzluğu olmayan bir evle ve kavga etmek yerine birbirini seven iki kardeşle ilgilidir"[198] diyerek yönetmenin hedeflediği amaca; "mutlu aile kavramına ulaştıran bir yolun var olduğu bilgisine" ulaştığını gösteren bir belge gibidir. Film, 1998 yılı En İyi Yabancı Film dalında Akademi Ödülüne aday gösterildi. Ayrıca 1999 Varşova Film Festivali İzleyicisinin En İyi Film Ödülünü, 1998 Newport Film Festivalinde En İyi Film ödülleri gibi daha birçok ödül aldı.[199]

---

[197] Rıza Oylum, **İran Sineması,** 1.B., İstanbul: Seyyah Kitap, 2019, s.110

[198]Robert Ebert, "Children of Heaven" https://www.rogerebert.com/reviews/children-of-heaven-1999(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

[199]Selam Sinema "Cennetin Çocukları ile ilgili bir not" https://www.salamcinama.ir/post/5hf6espks1v1k1/%DB%8C%D8%A7%D8%AF%D8%AF%D8%A7%D8%B4%D8%AA%DB%8C-%D8%A8%D8%B1-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A8%DA%86%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A2%D8%B3%D9%85%D8%A7%D9%86-children-of-heaven-%D8%A8%DA%86%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C%DB%8C-%D8%A8%D9%87-%D8%B2%D9%84%D8%A7%D9%84%DB%8C-%D8%AF%D8%B1%DB%8C%D8%A7(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

2.2.5. 5.Dönem: Sosyal Sinema Dönemi (1997-2006)

1997 yılından 2006 yılına kadar geçen süreci kapsayan bu dönemin ilk 8 yılında Ayetullah Muhammed Hatemi cumhurbaşkanlığı yapmıştır. Hatemi'nin cumhurbaşkanı seçilmesi üzerine kurulan yeni hükümet sinemaya gereksiz müdahalelerden kaçınmayı ve sansür kurallarını yeniden düzenlemeyi öngörüyordu. Artık sinemacılar, konularda ve yapımlarda özgür olacaklardı. Bir filmin çevrilebilmesi, yöneticilerin ve denetçilerin beğenisine bağlanmayacaktı.[200] Bu dönemin en önemli özelliği, devletten bağımsız olarak çalışan bazı yönetmenler tarafından insan ve toplum problemleri ve çağdaş insanın sıkıntılarından bahseden filmlerin yapılmasıydı. Bu dönemde "sera" tarzı denilen sinemacılıktan farklı olarak gerçekçi dünya görüşü ile sosyal tabuları kırmaya yönelik yapımlar öne çıktı. Sosyal sinemaya, Hosro Senayi'nin *Ateş Gelini*(1999), Behruz Efhemi'nin *Zehir Zemberek*(2000), Rahşen Beni İtimad'ın *Mayıs Kadını*(1998) ve *Şehrin Derisinin Altında*(2000), Tehmine Milani'nin *İki Kadın*(1999) ve *Fazla Kadın*(2004), İbrahim Hatemikiya'nın Ölmüş Dalga(2001), Menije Hikmet'in Kadınlar Cezaevi(2002), Behman Fermanara'nın *Su Üstünde Bir Ev*(2002), Kemal Tebrizi'nin *Kertenkele*(2004), Rahşan Beni İtimad'ın *Gilane*(2004), *Kan Oyunu*(2006) ve Daryuş Mihrcuyi'nin *Senturzen*(2006) filmleri bu tür sosyal içerikli filmlere örnek olarak gösterilebilir. [201]

Sosyal sinema adı verilen bu dönemde 619 film çekilmiştir.[202]1997 yılında İran sineması Avrupa'da Cannes Film Festivalinde aldığı ödülle dünyaya adını duyurur. Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmi Altın Palmiye ödülünü alır. Kirazın Tadı, ölüm temasını işlerken insanın hayatla ilişkisini anlatan İran Yeni Dalga sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Filmin ana karakteri Bedii Bey arabasıyla şehirde dolaşarak intiharından sonra iyi bir para karşılığında kendi mezarına toprak atacak birini aramaktadır. Ama karşısına çıkan insanlar ya onu yanlış anlarlar yahut bu garip teklifi kabul etmezler. Bazıları da onu bu intihardan vazgeçirmek için ellerinden geldiğince nasihatte bulunurlar. Uzun bir arayıştan sonra sonunda paraya çok ihtiyacı olan bir müze memuru Bedii'nin teklifini kabul eder. Fakat yaşlı adamın anlattığı hikayeler bu sefer Bedii'nin intihar konusunda tereddüt etmesine sebep olur. Şiirsel

[200] Aktaş, **a.g.e.,** s.73.
[201]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.42.
[202]Shirin Pour, **a.g.e.,** 203-217.

diyalogları, sanayi şehirlerine gönderme yaptığı uzun planları ve o zamana kadar hiç denenmemiş final sahneleri ile dünyanın her tarafından ödülleri toplar. Paris'te Unesco'nun özel ödülünü alır ve bir sinema salonuna Abbas Kiyarüstemi adı verilir.[203]

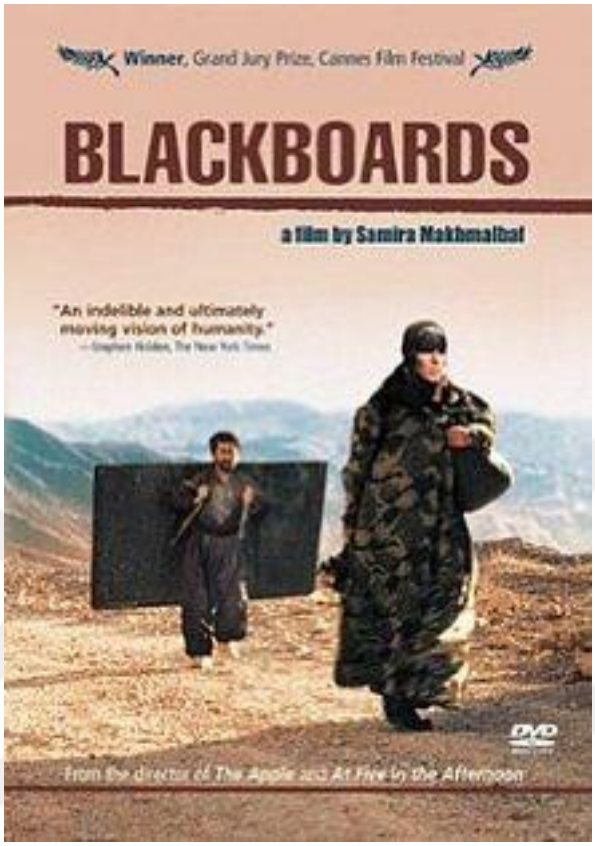


Şekil 39. Mayıs Kadını Filmi Afişi

1998'yılında Rahşan Beni İtimad kadın sorunlarını ele aldığı sosyal sinema türüne bir örnek olan *Mayıs Kadını* (1998) adlı filmi çeker. Film anne kimliği ile kadın kimliği arasında tercih yapmak zorunda bırakılan bir kadının seçim yapma süreci ele alınır. Füruğ Kia, yıllar önce eşinden ayrılmış ve Mâni isimli oğlu ile yaşayan bir film yapımcısıdır. Furuğ, toplumdaki örnek annelerle ilgili bir belgesel hazırlamayı planlamaktadır. Bu sebeple oğlu Mâni ile birlikte eşi olmadan tek başına evinin ve çocuklarının mesuliyetlerini omuzlarına almış birçok kadınla görüşmeler yapar. Fakat onların aralarından bazılarını seçmeye gönlü razı olmaz ve işi bırakmak istediğini, filme yalnızca sesi ile eşlik eden amiri Doktor Rehbere iletir. Doktor Rehber ile Furuğ'un aralarındaki yakınlaşmaya oğlu Mâni engel olmak ister. Furuğ, ya iyi bir anne olarak yaşamını oğluna adamalı ya da sevdiği erkekle birlikte olmayı seçip Dr. Rehber ile evlenmelidir. Filmde kadının istek ve arzuları ile anneliğinin getirdiği sorumluluk

[203]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.149.

duyguları arasındaki çatışma gözler önüne serilir. Film, o yılın hasılat rekorunu kırar ve Fecr Film Festivali Jüri Özel Ödülünü alır.[204]



Şekil 40. Karatahta Filmi Afişi

1998'de Muhsin Mahmelbaf'ın kızı olan Samira Mahmelbaf *Elma* adlı filmi ile Cannes Film festivaline kabul edilir. Elma filmi, gerçek bir hikâyeden esinlenerek iki genç kızın ailesi tarafından 11 yıl eve kapatılmasını işler. Kız çocuklarının ve kadınların toplumdaki konumunu sorgulayan film ünlü Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'ın övgüsünü almayı başarır.[205] Samira Mahmelbaf 1999'da yarı belgesel yarı kurgu tarzında çektiği *Karatahta* filminde İran-Irak savaşı sırasında Saddam Hüseyin'in Halepçe'ye düzenlediği kimyasal bomba saldırılarından sonra sınır köylerinde yaşayan kürt mültecilerin yaşam mücadelesini anlatır. Kürdistan'ın dağlık kesimlerinde sırtlarında karatahta taşıyarak kendilerine öğrenci arayan bir grup öğretmen, taşıdıkları karatahtaları bazen koruyucu bir sığınak, bazen de bir eşe karşılık olarak kullanabilirler. Film 2000 yılında Cannes Film Festivalinde Jüri Özel Ödülünü alır.[206] Kürtçe dilinde

[204]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.142.
[205] Oylum, **a.g.e.,** s.95.
[206]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.148.

çekilen bu filmde oyuncu olarak gördüğümüz Bahman Ghobadi daha sonra film yönetmeni olarak karşımıza çıkar. Samira Mahmelbaf üç sene sonra üçüncü uzun metraj filmi *Akşam Beşte* ile 2003 yılında Cannes Film Festivalinde tekrar Jüri Özel Ödülünü kazanır. Filmde Afganistan'da Taliban rejiminin düşüşünden sonra babasıyla yaşayan bir genç kızın, Pakistan Başbakanı Benazir Butto'dan ilham alarak hayallerini gerçekleştirme süreci ele alınır. Behman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (1999) katır sırtında Irak'a mal taşıyan İran Kürtlerinin yaşamlarından kesitler sunar. Film Özellikle sarhoş katırların yakın çekim görüntüleri festivallerde büyük ilgi çekti. Kürt sinemasının önemli filmlerinden sayılan ve Kürtçe çekilen film 2000 yılı Cannes Film Festivalinde Altın Kamera ödülünü alır. Ayrıca 2004 yılında çektiği *Kaplumbağalar da Uçar* ve 2007 yapımı *Yarım Ay* ile etkileyici çizgisini sürdürmeye devam eder.[207]

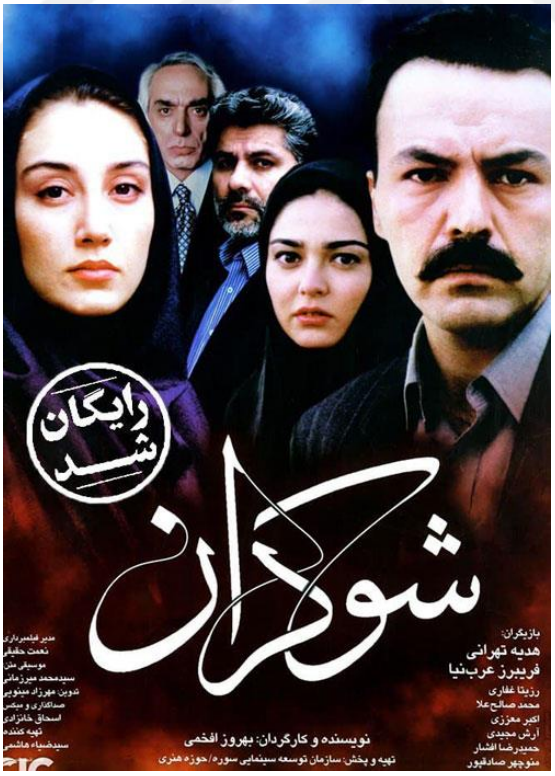
1999'da Kiyarüstemi Rüzgâr Bizi Sürükleyecek adlı filmi çeker. Füruğ Ferruhzad'ın aynı adlı şiirinden ismini alan film İran'ın kırsalında bulunan bir Kürt köyünde, eski bir gelenek olan yas töreninin belgeselini çekecek olan yönetmen Behzad'ın hikayesini anlatır. Behzad ve ekibi yas törenini görüntüleyebilmek için yaşlı bir kadının ölmesini beklemektedir. Bu huzursuz bekleyiş sırasında köydeki yaşamlar ve insan hikayeleri çarpıcı bir şekilde açığa çıkar. Sembolik anlatımlar ve şiirsel diyaloglar filmin uzun planlarında yoğun şekilde kullanılır.

90'lı yıllarda artık İran Sineması ana akım sinemaya pek benzemeyen yerel ve nitelikli üslubu ile farklı bir sinema dili inşa ettiğini kanıtlamıştır. İran Yeni Dalgası, Yeni İran Sineması adları ile anılan bu sinema, genel özellikleri açısından hem 'Yeni Dalga' Fransız sinemasının ve 'Yeni Gerçekçi' İtalyan sinemasının etkileriyle, hem de varoluşçu sanatın izlerini taşıyan tasavvufi temaların leit-motif olarak öne çıktığı filmleriyle dikkatleri çekmektedir. Bireyin hayata dair yaşadığı açmazlarını; insani bir refleks, aydın bir bilinç ve eleştirel yaklaşımlarla ele alan İran sineması, filmlerindeki karakter oluşumunda duyarlı noktalara sahiptir. Karakterlerin en önemli özelliği, kadere ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmamaları, bir anlamda hayatla barışık bir profil sergilemeleridir. Öykülemelerindeki ortak özelliklerinden bir diğeri ise, hayata dair

[207] Oylum, **a.g.e.,** s.31.

anlamlar içerisinde, şiirsel diyaloglar ve çoğu kez de alegorik hikâyelerin anlatılması olarak öne çıkmaktadır.[208]

90'lı yıllardaki İran Sinemasının dünyada görünürlüğünün artması 2000'li yıllarda yabancı yapımcıların İran filmlerini desteklemesine sebep olur. Ortak yapımlarda büyük artışların görüldüğü bu dönemde yönetmenler finansman bulmakta eskisi kadar zorluk çekmedikleri bir ortama kavuşurlar. Yine bu dönemde devletin sanat ortamına müdahil oluşu, sanatın ve dolayısıyla sinemanın seyrinde değişikliklere sebep olduğundan devlet yöneticileri ve yönetmenler arasında çatışmalar söz konusu olur. Hatemi'den sonra iktidara gelen gelenekçi ve daha muhafazakâr bir lider olan Mahmut Ahmedinejat'ın iktidarında bu gerilimler fazlalaşır. Gerilimlerin artmasına rağmen İran Sineması yönetmen açısından fazlasıyla çeşitlilik gösteren bir yapı görünür olur. Sinema okullarında ve ülkenin birçok şehrine yayılmış olan sinema derneklerinde çalışmalarda bulunan gençler önce kısa film sektöründe boy gösterip daha sonra uzun metraj filmlerde çalışmalar yapmaktadırlar. [209]

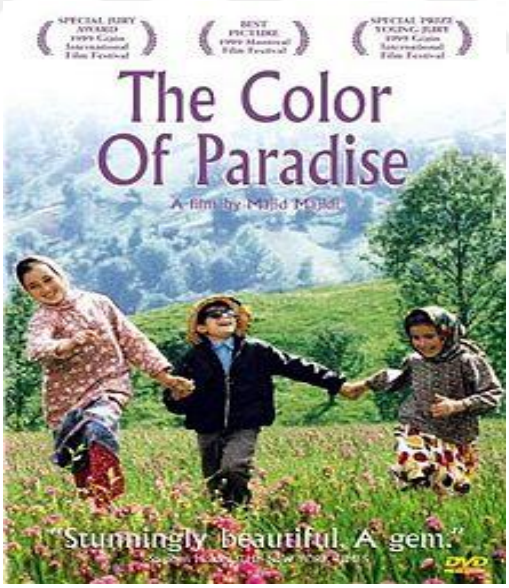


Şekil 41. Zehir Zemberek Filmi Afişi

[208] Mustafa Sözen, "İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar", **Selçuk İletişim Dergisi,** Y. 7, S.3, (2012), s.219.
[209] Oylum, **a.g.e.,** s.30.

Bu dönemde ülkedeki kadın sorunlarına değinen filmler çoğaldığı gibi kadın yönetmenlerin yapımları da fazlalaşır. Behruz Efhemi'nin *Zehir Zemberek* (2000) adlı filminde kadın-erkek ilişkilerine dair farklı bir okuma yapılır. Filmde büyük bir şirketin yöneticisi olan Mühendis Khakpour, şirkete ait kayıpları araştırmak üzere Tahran'a giderken yolda büyük bir kaza geçirir. Khakpour'un yardımcısı ve eski arkadaşı Mahmut Basirat kaza haberini alınca hastaneye gider. Mahmut, Khakpour'un tedavi sürecinde evli olmasına rağmen Sima adlı hemşire ile yakınlaşır. Bir süre sonra Mahmut Sima'ya geçici evlilik (Mut'a nikah) önerisinde bulunur. Dini ve geleneksel değerleri sorgulamaya alan film aynı zamanda toplumun ahlaki zaaflarına ışık tutar. Film aynı zamanda suç temalı melodram türünün en iyi örneklerinden biri sayılır.

Aynı dönemde Muhsin Mahmelbaf *Kandahar* (2001) filmini yaparak Afgan sinemasını farklı bir yere taşır. Filmde milenyumun son güneş tutulmasında sırasında intihar edeceğini söyleyen kızkardeşini kurtarmak için Kandahar'a gitmeye çalışan Afgan kökenli Kanadalı Nafs'in çıktığı yolculuğu anlatır. İşgal sonrası Afganların yaşam savaşına odaklanan film Time dergisinin en iyi 100 film listesine girer.[210]

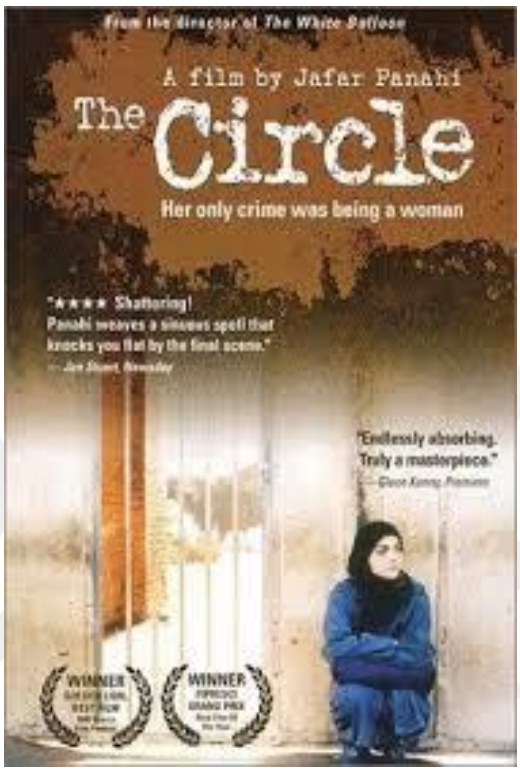


Şekil 42. Cennetin Rengi Filmi Afişi

Mecid Mecidi'de bu dönemde *Cennetin Rengi* (1999), *Baran* (2001), *Söğüt Ağacı* (2005), *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015), *Bulutların Ardında* (2017) filmleriyle duyarlı sinemasını nitelikli çizgisinde devam ettirir. Yönetmen Cennetin Renginde

[210] Oylum, **a.g.e.,** s.31.

annesi olmayan kör bir erkek çocuğunun babasıyla olan ilişkilerini ve yaşama dair düşüncelerini gelişmiş bir teknik yapısı kullanarak İran'ın kuzey bölgelerinin doğal güzellikleri eşliğinde anlatır. Amerika'da hasılat rekoru kıran film, 2000 yılında Oscar ödülüne aday gösterilir.[211]



Şekil 43. Daire Filmi Afişi

Doksanlı yıllarda başladığı uzun metraj çalışmalarına 2000'li yıllarda da devam eden bir diğer yönetmen Cafer Penahi'dir. Penahi, 2000 yılında çektiği İran'da yasaklı olan *Daire* filmi ile festivaller tarafından büyük ilgi görür. *Daire*'de kadın hikayelerini birbirine bağlayarak filmi başladığı mekânda bitiren yönetmen, 57. Venedik Film Festivalinde Altın Aslan Ödülü'nü alır. 2003'te çektiği Kanlı Altın'da zengin ve yoksul yaşamları ve 2006'da çektiği *Ofsayt* filminde futbol meraklısı kızların yasak olduğu halde Dünya Kupası için oynanan İran- Bahreyn maçının oynandığı stadyuma girip maçı izleme maceralarını anlatır. Film Berlin Film Festivalinde Gümüş Ayı ödülünü alır.[212]

[211]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.149.
[212] Oylum, **a.g.e.,** s.32.

2003'li yıllında Tozda Dans isimli ilk filmini çeken Asgar Farhadi, hikâye anlatıcılığını ön plana çıkardığı özgün sinemasını oluşturmaya başlar. 2004 yılında çektiği *Güzel Şehir*'le idamını bekleyen bir gencin yaşadıklarına dokunan yönetmen, 2006 yılındaki yapımı Çarşamba Ateşi'nde kadın hikayelerine sınıflar arası boyut ekleyerek inceler. 2009 yılında ise Ally Hakkında Her Şey ile Berlin Film Festivalinde En İyi Yönetmen Ödülünü alır. 2011 yılı yapımı *Bir Ayrılık* filmi be 2016 yapımı *Satıcı* filmi ile Oscar ödülünü alarak İran Sinemasını bir üst düzeye taşır.[213]

2004 yılında Daryuş Mehrcuyi'nin *Annenin Misafiri* filmi Fecr Film Festivalinde En İyi Film ödülünü kazanır. Aynı yıl seyircinin seçtiği en iyi film ise *Kertenkele* adlı Kemal Tebrizi filmidir.[214] Komedi türünde çekilen Annemin Misafiri filminde maddi durumları iyi olmayan yoksul bir ailenin misafirlerini ağırlamak için zengin bir akşam yemeği sofrası kurmayı istemesi üzerine, komşu ve tanıdıklarının ev sahibinin itibarını korumak için el ele vermesi konu edilir. Film İran toplumunun farklı sosyal tabakalarının yaşam biçimlerini göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. *Kertenkele* filminde ise sabıkalı bir hırsız olan kertenkele lakaplı Rıza'nın birdenbire rahatsızlanması sonucu götürüldüğü hastanede, oda arkadaşı olan bir din adamından çaldığı cüppeyi giyerek hastaneden kaçması ve bir sınır şehrinde imamlık yapması anlatılır. Filmde toplumun din adamlarına dair duygu ve düşünceleri mizahi bir dille anlatılır.[215]

2000 li yılların kendine has bir çizgi oluşturan yönetmenleri arasında Muhammed Rasulof, ilk olarak kısa filmler çektikten sonra 2002'de *Alacakaranlık*, 2005'te *Demir Adası*, 2009 da ise *Beyaz Çayırları* çeker. *Beyaz Çayırlar'*da insanların gözyaşlarını toplayan Rahmat'ın Urmiye gölü çevresindeki yaşamını anlatır. Yönetmen 2011'de *Güle Güle'yi* çeken Rasulof, bu filmde Tahran'da yaşayan genç bir avukatın uğradığı baskılar sonucu İran'ı terketmeye çalışmasını anlatır. Film Cannes'de Farklı Bir Bakış bölümünde En İyi Yönetmen ödülünü alır. Yönetmen 2013''de *El Yazmaları Yanmaz*'da 1995 yılında İran'daki gazeteci ve yazarlara düzenlenen suikasti ve *Dürüst bir Adam* (2017)'da köyde yaşayan Rıza'nın çiftliğini vermemek adına devletle girdiği mücadeleyi anlatır. [216] Ayrıca 2000'li yıllar boyunca sağlık sisteminin sorgulandığı

[213] Oylum, **a.g.e.,** s.34.
[214]Shirin Pour, **a.g.e.,** s.152.
[215]Shirin Pour, **a.g.e.**, s.152.
[216] Oylum, **a.g.e.,** s.35.

sosyal konulu filmler, korku ve gerilim filmleri ve İran'a mülteci olarak gelen Afgan yönetmenlerin göç ve kimlik temalı üretimleri artarak devam etmektedir.[217]

2000'li yıllarda İran sineması daha çok kendi özgün anlatısını korumasının yanı sıra, modern, klasik ya da postmodern anlatılar gibi farklı anlatı yapılarını birleştirerek tüm dünyada olduğu gibi "hibrit anlatı" yapılarını benimseme eğilimine girmiştir.

[217] Oylum, **a.g.e.,** s.38-40.

3. "BİR AYRILIK" FİLMİNİN SEYMOUR CHATMAN'İN ANLATI DİYAGRAMINA GÖRE ANALİZİ

Bu bölümde Asghar Farhadi'nin yazıp yönettiği ve En İyi Yabancı Film dalında Oscar ödülünü kazanan *Bir Ayrılık*(Asghar Farhadi, 2009) filminin Seymour Chatman'in anlatı diyagramına göre analizi gerçekleştirilecektir. Aynı zamanda filmin anlatısında çalışmanın ikinci bölümünde bahsi geçen İran sinemasının sahip olduğu kendine has anlatım dilini ifade eden tekrarlanan anlatı özelliklerinin varlığı araştırılacaktır. Bu bağlamda Temeli 50'li yıllarda atılan bu karakteristik özelliklerin filmin Oscar yarışında fark yaratmasına katkıda bulunup bulunmadığı görülebilecektir.

Birinci bölümde incelendiği üzere Seymour Chatman, anlatı yapısıyla ilgili ayrıntılı bir diyagram çizmiş ve anlatının gerekli bileşenlerini ortaya koymuştur. İzler kitleye türlerarası bir perspektif sunulan bu diyagramda, bileşenlerin sınıflandırması ise aşağıdaki şekilde gerçekleşmiştir.

1. Öykü (İçerik)
    C. Olaylar
        c. Eylemler: İçeriğin Biçimi
        d. Olan Bitenler: İçeriğin Biçimi
    D. Varlıklar
        d. Karakterler: İçeriğin Biçimi
        e. Zaman/Uzam: İçeriğin Biçimi
        f. Yazarın Kültürel Kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler, v.s: İçeriğin Özü
2. Söylem (İfade)
    C. Anlatı Aktarımının Yapısı: İfadenin Biçimi
    D. Tezahür (Sözlü, sinemasal, bale, Pandomim, v.s: İfadenin Özü[218]

Bu diyagrama göre *Bir Ayrılık* filmi önce öyküsel düzlemde incelenecektir. Filmlerin künyesi oluşturulacak ve ardından filmin öyküsü, detaylı olay örgüsü ile birlikte aktarılacaktır. Olaylar başlığı altında içeriğin biçimi eylemler ve olan bitenler şeklinde

[218]Chatman, **a.g.e.**, s.23.

incelenecektir. Varlıklar alt başlığı ile karakterler ve zaman/uzam bilgileri ile varsa yazarın kodlarına dair işaretler belirlenecektir. Söylemsel düzeyde ise ifadenin özü ve ifadenin biçimi olarak kategorize edilen anlatı aktarımının yapısı ve tezahürüne dair bilgiler verilecektir.

Bir Ayrılık (سمین از نادر جدای/Coday-i Nader Ez Simin)

Filmin Künyesi



Şekil 44. Bir Ayrılık Filmi Afişi

Yönetmen: AsgharFarhadi

Senaryo: AsgharFarhadi

Oyuncular: PaymanMaadi, LeilaHatami, Sareh Bayat, ShahabHosseini, SarinaFarhadi, Ali-AsgharShahbazi, MerilaZare'i, Babak Karimi

Görüntü Yönetmeni: Mahmut Kalari

Müzik: SattarOraki
Kurgu: HayedehSafiyari
Yapım Yılı: 2011
Süre: 123 Dakika

3.1. Filmin Öyküsü

Simin ve Nader çifti, kızları Termeh'in İran'ın mevcut koşullarından daha iyi yaşam şartlarında yetişmesini istedikleri için göçmen vizesine başvururlar. Başvurdukları vize olumlu sonuçlanmasına rağmen Nader, Alzheimer hastası olan babasını yalnız bırakmak istemediğinden dolayı son anda fikrini değiştirerek yurt dışına gitmekten vazgeçer. Simin ise kızıyla birlikte yurt dışına gitmek istediğinden Nadir'e boşanma davası açar. Davanın hâkimi, Simin'in boşanma gerekçesini haklı bulmaz ve boşanma talebini reddeder. Bu durum üzerine Simin, kocası Nadir, hasta kayınpederi ve kızı Termeh ile birlikte yaşadıkları evi terk ederek kendi anne-babasının evine yerleşir. Simin ne kadar çok istese de kızı Termeh onunla birlikte gelmez. Termeh annesini gitmekten vazgeçirmek için babası ve hasta dedesiyle birlikte kalmaya karar verir. Simin'in evden ayrılmasının ardından Nader, evin temizlik işlerini ve yaşlı babanın bakımını yapması için Simin'in tanıdığı Raziyeh isimli bir kadınla anlaşır. Raziyeh hergün küçük kızıyla eve gelerek ev işleri ve hasta babanın bakımı ile uğraşacaktır. Çalıştığı ilk gün yaşlı adamın idrarını altına kaçırması sonucu onu yıkamak zorunda kaldığından bazı dini ve ahlaki çıkmazlara girer. Bunun üzerine günün sonunda Raziyeh Nader'e bir kadın olarak bir erkeğe bakma işine uygun olmadığını ve işi bırakmak istediğini söyler. Nader ise ertesi gün için o anda birini bulmanın zor olduğunu yarın tekrar gelmesini rica eder. Raziyeh yarın tekrar geleceğini fakat daha sonraki günler bu iş için kocasının daha müsait olduğunu ifade eder. Fakat kocası Raziye'nin bu işte çalıştığını bilmediğinden Nadir'e bu konu hakkında kocasına bir şey söylememesini ister. Nader bu teklifi kabul eder ve Raziye'nin kocası Hodjat ile tanışarak anlaşır. Ertesi gün eve Raziyeh kızı ile beraber tekrar gelir. Ev işleriyle uğraştığı sırada bir anlık dikkatsizlikle yaşlı adamın evde olmadığını farkeder. Dışarıya çıkıp adamı ararken onu akan trafiğin ortasında gazete bayiine giderken bulur ve sağ salim eve getirir. Akşam eve dönerken otobüste fenalaşır. Ertesi gün Nader, kızı Termeh'i okuldan alıp eve geldiğinde babasını yatağa bağlanmış ve yere düşmüş şekilde bulur. Ayrıca odasının çekmecesine bıraktığı para da

kaybolmuştur. Bu duruma çok sinirlenen Nadir, az sonra eve gelen Raziye'yi parayı alıp babasını yalnız bırakarak gitmekle suçlar. Tartışma sırasında Raziye hırsızlık suçlamasını reddeder ve önemli bir iş için dışarı çıkmak zorunda kaldığını belirtir. Karşılıklı tartışırlarken Nadir Raziye'yi iterek evden çıkarır. Raziye merdivenlerden düşer ve Nadir'in evinden ayrılır.

Hodjat'ın kızkardeşi, Simin'i arayarak Raziye'nin hastaneye kaldırıldığını ve Nader ile tartıştıkları için olanların suçlusunun Nader olduğunu söyler. Simin ve Nader hastaneye gelerek Raziye'nin düşük yaptığını öğrenirler. Daha sonra Hodjat ve kardeşiyle karşılaştıklarında Nader olanlarda bir suçunun olmadığını dile getirir. Hiçbir şeyden haberi olmayan Hodjat karısının orada çalıştığını ve çıkan arbedede Nader'in karısını ittiğini öğrenince deliye döner ve Nader'e saldırır. Daha sonra Raziyeh ve Hodjat bebeklerini kaybetmesine sebep olduğundan dolayı Nader'e dava açar. Nader mahkemede Raziye'nin hamile olduğundan haberi olmadığını ve asıl suçlunun babasını evde yalnız bırakıp giden Raziyeh olduğunu söyler. Raziyeh ise kilosundan dolayı Nader'in hamile olduğunun belli olduğunu ve ayrıca kendisine bakıcılık işi için aracı olan Termeh'in öğretmeni ile telefonda konuşurken yanlarında olduğunu, konuşmalar sırasında hamile olduğunu söylediğinde Nader'in bunu duyduğunu belirtir. Nader kıyafetinden dolayı Raziyeh'nin hamileliğinin belli olmadığını, telefon görüşmesi sırasında ise onların çok yakınında olmadığından konuşmaları duymadığını söyleyerek kendini savunur. Mahkeme Termeh'in öğretmeninin şahitliğine başvurulması gerektiğine karar verir. Termeh'in öğretmeni mahkemeye çağrılır ve ifadesinde Nader'in konuşmalarını duymadığını söyler. Mahkemeden çıkarken Raziyeh'nin kızı Somayeh'in kavga eden aile resmi çizdiğini görünce küçük kıza babasının annesini dövüp dövmediği hakkında sorular sorar. Hadjat kızından bu sorgulamaları öğrenince Termeh'in okuluna giderek öğretmene önyargılı davrandığı ve doğruyu söylemediği için tehditlerde bulunur. Nader bu sırada Raziye'nin babasını bırakıp gittiği gün nerede olduğunu araştırırken doktora gittiğini öğrenir. Simin Nader'e Hodjat'ın okula giderek bağırıp çağırdığını ve kızları Termeh'i utandırdığını söyler. Nader'den durumu düzeltmek için aileye bebeklerinin kaybı karşılığında "kan parası" vermelerini teklif etmesini ister. Nader Simin'e bebeğin düşmesine kendisinin sebep olmadığından emin olduğunu ve kavga olayı gerçekleşmeden önce Raziyeh'nin doktora gittiğini öğrendiğini dolayısı ile masum olduğu için kan parası ödemeyeceğini söyler. Termeh ise babasının

Raziye'nin hamileliğini bilmediği hakkında yalan söylediğinden şüphelenmektedir. Nader Termeh'in öğretmenini arayarak Raziye'ye önerdiği kadın doğum uzmanının telefonunu istemiştir. Amacı Raziye'nin doktora niçin gittiğini ve bebekte bir problem olup olmadığını öğrenmektir. Bundan dolayı Termeh babasını sorgulayınca Nader hamileliği bilmediği konusunda yalan söylediğini kızına itiraf eder. Daha sonra Nader öğretmenin kendi lehine verdiği ifadeyi geri çektiğini öğrenir. Mahkemede Raziye'nin öğretmenle konuşmalarını kızı Termeh'ten öğrendiğini söyleyince Termeh şahitlik için mahkeme tarafından çağrılır. Mahkemede Termeh hamileliği bilmediği konusunda babası adına yalancı şahitlik yapar ve vicdan azabından ağlar.

Simin "kan parasını" konuşmak için Raziyeh ile görüşür. Bu sırada Raziyeh yaşlı adamın dışarı kaçtığı gün ile ilgili sakladığı gerçekleri anlatır. O gün adam dışarı kaçtığında peşinden gitmiş, onu trafikte karşıdan karşıya geçerken görünce kurtarmak için koşmuş fakat tam o sırada kendisine araba çarpmıştır. O gece ağrısı olmuş ertesi gün düşük olunca sebebinin Nader'in itmesi mi yoksa arabanın çarpması mı olduğuna emin olamamıştır. Raziyeh Simin'e kan parasının hakkı olup olmadığını bilmediği için parayı alarak günaha girmek istemediğini söyler. Simin ise parayı vermek istediğini, Hodjat'ın Termeh'e zarar vermesinden korktuğunu belirtir. Hodjat para teklifine sıcak bakar ve iki ailenin Raziyeh ve Hodjat'ın evinde toplanmasına karar verirler. Toplantı sırasında Nader parayı vereceğini fakat öncelikle Raziye'nin bebeğin düşmesine kendisinin sebep olduğuna dair yemin etmesini ister. Raziyeh mutfağa kaçarak yemin etmek istemez. Hodjat sebebini sorunca emin olmadığı bir şeyden ötürü yemin etmek istemediğini aynı gün kendisine araba çarptığını itiraf eder. Hodjat bu itiraf üzerine sinir krizi geçirir ve herkesin önünde onurunun kırılmaması için yemin etmesini günahının sorumluluğunu kendisinin alacağını söyler. Raziyeh yemin etmeyi reddedince Hodjat evden ayrılır.

Mahkeme günü gelmiştir. Simin, Nader ve kızları Termeh boşanma davasını sonuçlandırmak üzere hâkimin karşısındadır. Hâkim Termeh'e kiminle yaşamak istediği hususunda bir karara varıp varmadığını sorar. Termeh ailesinin yanında bu cevabı vermekte zorlanınca hâkim Nader ve Simini dışarı çıkarır. Nader ve Simin dışarıda Termeh'i beklerler.

3.2. Öykü

3.2.1. Olaylar

Seymour Chatman'a göre olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. Olay örgüsü, söyleme konu olan öyküdür. Olay örgüsünde kullanılan ifadeler ise iki türlüdür. Süreğen ifadeler ve durağan ifadeler. Süreğen ifadeler "yapmak" ya da "meydana gelmek" biçimindeyken durağan ifadeler ise "olmak" biçimindedir. Örneğin; "Peter hasta oldu. Öldü. Cenazesine yalnızca bir kişi geldi." İfadeleri süreğen ifadelerken "Hiç arkadaşı ve akrabası yoktu" ifadesi süreğen bir ifadedir. Süreğen ifadeler tanımlama yapan ifadelerdir. Filmde ise Peter'i sokakta bayılırken ya da yatakta can çekişirken görürüz.[219]*Bir ayrılık* filminin açılış sahnesi durağan bir ifadeyle açılır. Film, kimlik ve pasaport gibi resmî belgeleri tarayan bir fotokopi makinesinin görüntüsüyle başlar. Birçok kadın ve erkeğin kimlikleri makinede taranmaktadır. Tam kadraj olan görüntüler siyah beyazdır ve gözümüze tanıdık iki kişinin kimlikleri görünür. Bu kişiler yönetmenin kendi filmografisinden, daha önce çektiği *Çarşamba Ateşi* filminin baş karakterlerinden olan Müjde ve Murtaza'nın kimlikleridir. *Çarşamba Ateşi* filminde bir aile çatışması seyredildiği hatırlanır. Bu açılış ile birlikte yönetmenin kimlik ve aidiyet sorunlarına değineceği ve bunu bir aile üzerinden gerçekleştireceği anlaşılır. Yönetmen kimlikler ve karakterler ile tanımlama yaparak durağan bir ifadeyle açılışı yapmıştır.

Seymour Chatman olayların neden-sonuç ilişkisi içerisindeki bağlantı mantığı dışında bir de hiyerarşi mantığına sahip olduğunu belirtir. Bu hiyerarşide olaylar önem sırasına göre düzenlenerek çekirdekler ve uydular olarak ikiye ayrılır. Chatman'a göre çekirdekler, olayların aldığı yön doğrultusunda düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır. Çekirdekler çıkartıldığında anlatının mantığı çöker. Uydular ise anlatıda önemsiz olan olaylar olarak adlandırılır. Uydunun eksikliği anlatıyı estetik olarak yoksunlaştırsa da olay örgüsünün mantığını zedelemeden metinden çıkarılabilir.[220]*Bir Ayrılık* filmindeki çekirdek olay Simin ve Nadir'in boşanması olayıdır. Bu ayrılığın sebebi, çiftin ortak bir kararla kızları için daha iyi bir yaşam vadeden bir batı ülkesine göçmenlik başvurusunda bulunmasına rağmen başvuru olumlu sonuçlanınca çiftlerden

[219]Chatman, **a.g.e.,** s.40.
[220]Chatman, **a.g.e.,** s.49.

erkek tarafı olan Nadir'in gitmekten vazgeçmesi olarak gösterilir. Nadir'in gitmekten vazgeçmesinin sebebi ise Alzaymer hastası olan babasını tek başına bırakmak istememesidir. Simin'in yurt dışına çıkma arzusu daha kuvvetli görünür ve eşi Nadir bu arzuya önce karşı çıkmamış hatta katılmış fakat daha sonra bir direniş göstererek fikrini değiştirmiş ve Simin'in arzusuna bir engel oluşturmuştur. Evlilik o zaman kadar içsel sebeplerden (büyük aile sorunları, eşlerin anlaşmazlığı v.s) dolayı bir yıkıntıya uğramamıştır. Evliliğin tek ve en büyük sorunu dışsal bir sebep olarak tanımlanabilecek İran ülkesindeki yaşam şartlarıdır. Aynı zamanda anlatının çekirdek olayı olan ayrılığın sebebi de "ülke şartları" olarak gösterilmiştir.

Filmin uydu olayları çekirdek olayın dışında bazen de onun sonuçları olarak konumlanır. Simin'in evden ayrılıp kendi anne-babasının evine yerleşmesi ayrılık kararının sonucu olarak tezahür eder. Kızları Termeh ise babası ve dedesiyle kalmıştır çünkü evde kalarak annesini eve geri getireceğine inanmaktadır. Ayrıca hasta dedesiyle kalan babasını yalnız bırakmak istememektedir. Raziye ise Simin'in gidişi sonucu eve gelmesiyle başlayan uydu olayının düğümündeki ana karakterdir. Raziye, eşinden gizli olarak yaşlı babaya bakma işine talip olmuştur. İşe küçük kızı ile birlikte gelir. Çalıştığı ilk gün yaşlı babayı yıkamak zorunda kalınca kendi dini inaçlarıyla çelişkiye düşerek orada sürekli çalışmak konusunda kararsız kalmıştır. Yeni birini bulana kadar aileyi birkaç gün idare edeceğini söyler. Raziye'nin kocası işsizdir ve Nadir'e bakım işi için kocasının daha uygun olabileceğini ifade eder. Yalnızca kendisinin orada çalıştığını kocası bilmemelidir çünkü kocası yaşlı da olsa bir erkeğe baktığını duyarsa huzursuzluk çıkaracaktır. Bunun üzerine Nadir Raziye'nin kocası Hojat ile tanışır ve iş hakkında olumlu bir konuşma yapılır. Anlatının uydu olayı filmin ikinci bir ayrılık hikayesi olan Raziye'nin bebeğini kaybetmesidir. Bu olayın gerçekleştiği gün Raziye yaşlı babaya bakmak için eve gelmiş fakat sonra onu evde yalnız bırakıp gitmiştir. O gün Nadir ve kızı eve erken gelip babayı yalnız ve yataktan düşmüş olarak bulurlar. Üstelik çekmecede duran bir miktar para da kayıptır. Bunun üzerine Nadir sinir krizi geçirerek az sonra eve gelen Raziye'yi evden kovar. Nadir ve Raziye tartışırlarken Nadir kadını iter ve merdivenlerden düşürür. Raziye masum olduğunu ve haksızlığa uğradığını söyleyerek evden gider. Bu durumdan sonra Raziye'nin hastanede yattığını haber alırlar. Nadir ve Simin hastaneye giderler. Raziye olay gerçekleştiği sırada hamiledir ve merdivenlerden düştükten sonra bebeğini kaybetmiştir. Nadir hastanede bulunan

Raziye'nin kocasına Raziye ile aralarında geçen tartışmayı anlatır. Raziye eşine olanları anlatmamıştır. Bunun üzerine kocası çok sinirlenerek Nadir'e dava açar. Mahkemede Nadir Raziye'nin hamile olduğundan haberi olmadığını olsaydı onu itmeyeceğini belirtir. Raziye ise Nadir ile konuşurken yanlarında kızlarının öğretmeni olduğu sırada hamile olduğunu söylediğini ve Nadir'in bu konuşmayı duyduğunu iddia eder. Nadir ise hamileliği bilmediğine dair ısrar eder. Simin ve kızı Termeh, Nadir'in yalan söylediğinden şüphe ederler fakat herhangi bir kanıtları yoktur. Bu uydu olayının çözümü ise Nadir'in kızı Termeh'e Raziye'nin hamileliğini bildiğini fakat o anda geçirdiği sinir krizi yüzünden bu bilgiyi unuttuğunu ve geri plana attığını itiraf etmesiyle olur. Bu haberi duyan kızı gerçeği bilmesine rağmen hâkimin karşısında babasını korur. Diğer uydu olayı ise Simin'in Raziye'ye kocası ile açtıkları davayı geri çekmesini istemesiyle başlar. Simin Raziye'ye davayı çekmesi karşılığında para teklif eder. Raziye bu sırada seyircinin bilmediği bir gerçeği itiraf eder. O gün evde bazı işlerle uğraşırken yaşlı babanın evden çıkıp kaybolduğunu ve kendisinin onu ararken bir arabanın ona gelip çarptığını söyler. Yaşlı adamı eve getirdikten sonra kendini kötü hissetmiş ardından doktora gitmiştir. Simin bu itiraftan sonra Nadir'e para teklifinden bahseder fakat Nadir bu duruma karşı çıkar. Nadir, Simin'e bebeğin düşmesine sebep olmadığından emin olduğunu, bu teklife gerek olmadığını eğer kabul ederse bir anlamda haraç vermiş olacaklarını söyler. Masum olduğunun ortaya çıkması için Raziye'nin bebeğin düşmesinin sebebinin kendisinin olduğuna dair herkesin içinde Kuran- ı Kerim'e el basarak yemin etmesini ister. Fakat Raziye kocasına daha önce anlatmadığı araba kazası olayını anlatarak yemin edemeyeceğini söyler. Uydu olayın çözümü gerçekleşmiş olur.

Chatman anlatısal anlamda olayı ya eylemler (hareketler) ya da olan bitenlerdir diye tanımlar. Her ikisinin de durumlardaki değişikliklere karşılık geldiğini ifade eder. Chatman' a göre eylem, bir eyleyicinin meydana getirdiği bir durum değişikliği ya da maruz kalan bir kimseyi etkilemektir.[221] Filmde olaylardan etkilenen başlıca karakter çiftin kızları Telmeh'tir. Telmeh durağan ifadenin tezahürü olarak olan bitenler kapsamında anlatıda yer bulur. Raziye'nin kocasının Telmeh'in okuluna giderek öğretmenin yanlış ifade vermesini engellemek için tehditlerde bulunması sonucu bütün okul olanları duymuş ve Telmeh arkadaşlarının arasında küçük düşerek kötü etkilenen

[221]Chatman, **a.g.e.**, s.40.

taraf olarak gözükmüştür. Ayrıca Raziye'nin küçük kızı da annesinin yaşlı adamı yıkadığını babasına söylemeyeceğini ifade ederek olası bir suça karşı ortaklık teklif etmiş ve bir yetişkin rolüne bürünmüştür. Bu etki onu anlatının durağan ifadelerinden bir diğerini oluşturmuştur. Filmin sonunda ise mahkemede Telmeh'in kiminle yaşayacağına karar vermesi istenir. Fakat Telmeh'in kimi seçtiğine dair sonuç açıklanmadan film açık uçlu sonla biter.

Anlatının olaylar arasında kurduğu önem hiyerarşisi dışındaki bir diğer ilişki, kapsamlı olarak ardışıklık, olumsallık ya da nedensellik diye adlandırılan bir neden sonuç ilişkisine bağıntılı yapı ihtiva etmesidir. Bütün geleneksel savlar basit olarak ardışıklığın doğrusal değil nedensel olduğunu ifade eder.[222] Özellikle modern anlatının kullandığı açığa çıkaran olay örgüsü yapısı ne olacak diye sormaktansa şeylerin hemen hemen aynı kaldığı ve sadece bir ilişkiler ağının açığa çıkarıldığı yapıyı kullanır. Filmde modern anlatının bu yorumunun kullanımı açık olarak gözükmektedir. Üst orta sınıf bir aile ile alt sınıf bir ailenin kendi içlerinde ve birbirleri ile kurduğu ilişkiler yumağı tarafsız bir yorumla açığa çıkartılır. Olaylarda belli bir çözülme gözükse de klasik anlatıdaki kafalarda hiçbir soru bırakmadan kökten bir çözüm söz konusu değildir. Boşanmanın sonucu açıklanmadığı gibi Raziye'nin eşiyle durumunun ne olduğunu da bilmeyiz. Telmeh'in seçimi ise tamamiyle belirsizdir.

Chatman geciktirim ve sürpriz kavramlarının anlatıdaki olayları düzenlemenin başka bir yolu olarak çok eskiden beri kullanıldığını ifade eder. Kavramlar anlatının içerisinde birbirlerine karşıt değil birbirlerini tamamlayıcı olarak birlikte çalışırlar. Anlatılarda merak uyandıran bir parça belirsizlik gereklidir. Genellikle bu belirsizlik sona dair değil, sonun nasıl yapılandırıldığına dairdir. Anlatıdaki endişenin kaynağı çoğu zaman bizim ne olacağını bilmemiz fakat bu bilgiyi karakterlerle paylaşamamamızdır.[223]Bir Ayrılık filminde bu anlamda bir belirsizlik söz konusu değildir. Buradaki belirsizlik sözkonusu durumun tam tersi bir şekilde kurgulanır. Karakterlerin kendileri gerçeği bildiği halde diğer karakterler ve seyirciyle paylaşmaz. Seyirci karakterlerin kasıtlı olarak sakladığı, açığa çıkarmadığı olaylar hakkında bilgisizdir. Nadir, Raziye'nin hamile olduğunu duymadığını söylediğinde biz de onun gerçekten duymadığını zannederiz. Oysa hamilelikten haberdardır ve davanın aleyhine sonuçlanma ihtimaline

[222]Chatman, **a.g.e.,** s.43.
[223]Chatman, **a.g.e.,** s.54.

karşı bu durumu gizlemektedir. Aynı şekilde Raziye'nin araba kazası sahne olarak anlatıda yer almadığından seyircinin böyle bir olaydan haberi yoktur. Raziye anlatının sonlarında gerçeği açıkladığında seyirci diğer karakterlerle birlikte şaşkınlık içine düşer. Gerçek hayattaki gibi karşılaşılabilecek olası yalanların ve saklanan gerçeklerin yeniden sunumuna şahit oluruz. Filmde saklanan gerçekler ve söylenen yalanlarla az dozda da olsa polisiye türün kullandığı dikkat dağıtan gizemle ilişkili katil kim tekniğine yakın bir sürpriz ve gerilim hattı kurulur. Faysal Soysal filmde kullanılan bu tekniğin yönetmenin özellikle sinema filmlerinden önce yaptığı televizyon kariyerinin etkileri olduğunu düşünmektedir. Soysal'a göre; sinema filmlerini çekmeden önce televizyon için birçok dizi ve film çeken Farhadi, seyircinin gündemini yakalamakta ustadır. Kimin neyi ne kadar seveceği, seyircinin neyi takip edip etmeyeceğini çok iyi tecrübe etmiştir. Filmlerinde kullandığı her zaman başarıya ulaşan polisiye olay-kancalar, seyirciyi filmin sonuna kadar anlatının ekseninde tutar ve sona taşır.[224]

3.2.2. Varlıklar

3.2.2.1. Karakterler

Karakter konusunda Vlademir Propp ve Tomashevsky gibi biçimcilerin ve bazı yapısalcıların görüşleri tıpkı Aristo'nun kuramında tarif ettiği görüşlere benzerdir. Karakterler olay örgülerinin ürünleridir ve işlevsel bir statüleri olduğundan "kişilik" (personnage) olmaktan çok "katkıda bulunan" (eyleyen) olarak konumlanırlar. Fransız yapısalcıları da "karakterler öykünün amacı değil aracıdır" diyen biçimcilerin konumunu izlemişlerdir.[225]

Todorov, *Decameron, Binbir gece masalları, Denizci Sinbad* gibi sofistike anlatılar üzerine yaptığı çalışmalarda karakter konusunda Propp'çu yaklaşımı savunmakla birlikte aynı zamanda iki geniş kategori arasında ayrımda bulunur. Buayırımın ilki olay örgüsü merkezli yani psikolojik olmayan (a-psikolojik) anlatılar ikincisi ise karakter merkezli (psikolojik) anlatılardır. Olay örgüsü merkezlianlatılarda eylemler bağımsız haz kaynakları olarak kendi başlarına var olurlar yani geçişsizdirler. Karakter merkezli(psikolojik) anlatılarda ise eylemler kişiliğin ifadeleri olarak karakterin öz

[224] Faysal Soysal, Karşılıklı Görüşme.
[225] Chatman, **a.g.e.,** s.103.

varlığından belirtiler taşır. Bu nedenle eylemler geçişlidir.[226]Hollywood anlatısı-modern anlatı sinemasında gördüğümüz karakter ayırımı bu konu ile ilgili örneklik taşır. Hollywood karakterleri olay örgüsüne hizmet eden olayların peşinde koşan yüzeysel karakterler olarak tanımlanırken modern-post modern filmlerde ya da avangart filmlerde gördüğümüz karakterler iç dünyaları ve psikolojik durumlarını filmin merkezine koyarlar.

Chatman ayrıca karakter türleri ile ilgili E.M.Forster'ın *Roman Sanatı* kitabındaki karakter tasnifinden yola çıkarak karakterleri "düz" ve "yuvarlak" kişilikler olarak ikiye ayırır. Düz karakterler öngörülebilir davranışlarda bulunan yani belirli karakteristik özelliklere sahip kişiliklerdir. Yuvarlak (çember) karakterler ise birbirleriyle çatışan hatta çelişen farklı karakter özelliklerine sahip kişiliklerdir. Onların davranışları öngörülemez. Değişik ve şaşırtıcı davranışlarda bulunabilirler. Chatman çember karakterlerin şaşırtma yeteneğine göndermede bulunurken "açık uçlu" kavramını kullanır. Açık uçluluk bir anlamda yeni ve umulmadık karakter özelliklerini keşfetme olasılığı sunduğundan açık yapı olarak işlev görür.[227] Klasik filmlerde gördüğümüz öngörülebilir karakterler ile modern filmlerde gördüğümüz olaylar karşısında farklı davranışlar sergileyen karakterler bunlara örnek gösterilebilir.

Bir Ayrılık filmindeki karakterleri incelerken genel yapılanmanın modern post modern ve avangart anlatılarda gördüğümüz psikolojik anlatılar gibi yapılandığı görülür. Anlatıdaki bütün eylemler karakterlerin öz varlığına dair belirtiler taşırlar. Boşanma olayı Simin'in özgürlük ve daha iyi bir yaşam arayışının tezahürüdür. Nadir'in kalışı, babasını bırakmayışı, karakterindeki doğru olanın yapılmasının gerekliliğine dair izler taşır. Raziye inançları ve eşi arasında çelişkiye düştüğünden bazı gerçekleri saklar. Telmeh ailesine çok düşkün olduğundan annesi tekrar dönsün diye evde kalır. Aynı zamanda babasına olan hayranlığı ve dedesini yalnız bırakmak istememesine dair etik değerleri, evde kalmasını kendisi için bir mecburiyete dönüştürür. Hodjat ise belli bir düşünce yapısına sahiptir. İnanç ve geleneğin getirdiği katı kurallar ile yüzleşme gücü olmadığından hakkını aramaya çabalarken karısına ve çevresine öfke dolu eylemlerde bulunur. Düz ve yuvarlak karakterler açısından bakıldığında ise Hodjat karakteri ne yapacağı tahmin edilebilen, düz karakter olarak belirli karakter özelliklerine sahiptir.

[226]Chatman, **a.g.e.,** s.105.
[227]Chatman, **a.g.e.,** s.123.

Sinirlenince bağırır çağırır, tepkiselliği karakteriyle uyum içinde şekillenir. Diğer karakterler ise çember karakter özelliklerini taşırlar. Çember karakterler çelişkili, değişik ve şaşırtıcı davranışlar sergilediklerinden seyirciyi yeni ve umulmadık karakter özelikleriyle tanıştırma potansiyelleri yüksektir. Nadir kendi doğruları olan ve kızına bu doğruların aktarılmasıyla ilgili etik değerlere sahip bir karakter olmasına rağmen hamile olduğunu bildiği bir kadını evden çıkarabilmek için itebilir. Simin çok güçlü ve gitmeye kararlı bir kadın gibi görünmesine rağmen içten içe Nadir'in kendisine "gitme, burada kal" demesini bekleyen, aşka dair zaafları olan bir kadın profili çizer. Raziye dini değerleri yüksek bir kadın olarak karakterize edilirken aynı kadın eşine yalan söylemekten çekinmez. Telmeh duyarlı ve doğru davranışları olan bir genç kız olmasına rağmen babasının yalanını hâkim karşısında onaylar.

3.2.2.2. Zaman-Uzam

Chatman anlatılarda iki türlü zaman olduğundan bahseder. Bunlar öykü zamanı ve söylem zamanıdır. Öykü zamanı anlatıda ifade edilen olayların süresidir. Söylem zamanı ise anlatıyı seyrettiğimiz-okuduğumuz, anladığımız süredir.[228] *Bir Ayrılık* filminde öykü zamanı ise gerçek zaman değerinde, onunla uyumlu olarak düzenlenmiştir. Filmin ilk sahnelerinde göçmenlik başvuru süresinin bitmesine yaklaşık 40 günlük bir süre kaldığı bildirilir. Filmde yaklaşık olarak bu süre içinde geçen olayları anlatır. Filmin söylem zamanı ise 123 dakikadır.

Chatman, öykü ve söylem zamanının arasında kurulan zaman ilişkilerini temel alarak Gerard Genette'nin tespit ettiği üç kategoriden bahseder.[229] Sıralama, süre ve sıklık olarak ele alınan bu kategorilerden sıralama; söylem süresinde öykü diziminin anlaşılır kalması kaydı ile öyküdeki olayların sıralamasının dilediği gibi yapılmasıdır. Bu düzenlemeler geri dönüşler ve sıçramalarla oluşturulur. Süre, anlatıyı okuyup-seyredip bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişki ile ilgilidir. Bu ilişki sonucunda beş tane olasılık karşımıza çıkar. Bunlar özet, eksilti, sahne, esnetme ve duraklamadır.[230] Özette söylem, anlatılan olaylardan daha kısa sürdüğünde başvurulan yöntemdir. Sinemadaki özet biraz sorunlu olarak görülse de yönetmenler sıklıkla montaj sekansı ya da diyaloglar vasıtası ile özet

[228]Chatman, **a.g.e.,** s.57.
[229]Chatman, **a.g.e.,** s.58.
[230]Chatman, **a.g.e.,** s.62.

geçerler. Dökülen takvimler, diyaloglar, görüntü üzerine bindirilen tarih yazıları ya da müzik eşliğinde ard arda montajlanan sahneler bu yöntemlerden bazılarıdır. *Bir ayrılık* filminin ilk sahnelerinde Nadir ve Simin yargıcın önünde konuştuklarında, onların göçmenlik başvurusu yaptıklarını, çekilişi kazandıklarını, Nadir'in gitmekten vazgeçtiğini, babasının hasta olduğunu, boşanma davası açtıklarını diyalogları sayesinde anlarız. O zamana kadar geçen bütün olayları bir özet şeklinde filmin en başında seyirciye sunarlar.Eksilti ise öyküde zaman geçse de söylemin duraksamasıdır. Bir başka değişle söylem olay örgüsündeki bazı olayları eksik bırakır Sinema da gereksiz ayrıntıların gösterilmemesi için kullanılan bir tekniktir. Filmde yönetmen bu tekniği bazı bilgileri seyirciden saklamak için kasten kullanmıştır. Raziyeh yaşlı babayı aramak için dışarı çıktığında araba çarpmıştır fakat biz bu sahneyi görmeyiz. Daha sonraki sahnelerde bize bu bilgi Raziye'nin açıklaması olarak verilir. Bu eksiltiler aynı zamanda seyircinin kendi önyargılarını işlettiği, peşin hükümde bulunduğu alanlar olarak yüzleştirici bir etki yapar. Seyirci gerçeği bilmediğinden karakterlere ve olaylara önyargılarıyla yaklaşır.

Sahnede ise öykü ve söylem görece eşit düzeydedir. Esnetmede söylem zamanı öykü zamanından yavaştır. Sinemada ağır çekim, bindirme ya da yinelenen kurgu yöntemleriyle esnetme gerçekleştirilir. Duraklamada ise Matrix filminde kullanıldığı gibi öykü zamanı durur ancak söylem devam eder. Kategorinin en son öğesi olan sıklık ise tekil, çoklu tekil, yinelenen ve döngüsel olarak tekrarların ifade edilmesidir. Aynı günün tekrar tekrar yaşandığı filmler örnek olarak gösterilebilir. *Bir Ayrılık* filminde zamanın bu tür kullanımı görülmez.

Chatman, öykü olaylarının boyutunun zaman olması gibi öykü varlıklarının boyutunun da uzam olduğunu belirtir. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerektiğini söyler. Bu ayrım kendini görsel anlatılarda en açık biçimde göstermektedir. Filmlerde açık biçimde gösterilen öykü uzamı perdede gösterilen dünyanın bir parçası olarak yansır. İma edilen öykü uzamın ise çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların işitme mesafesinde olan ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir.[231]

[231]Chatman, **a.g.e.,** s.89.

Chatman öykü zamanının olayları içermesi gibi öykü uzamının da varlıkları içerdiğini söyler. Olaylar uzamsal olmasa da uzamda meydana gelirler. Uzamsal olanlar ise olayları gerçekleştiren ya da onların etkisinde kalan varlıklardır.[232]Chatman böylece Öykü Uzamı ve Söylem uzamı diye ayrıma gider. Sinemasal anlatıdaki Öykü ve söylem uzamı arasındaki farkları da şu şekilde sınıflandırır.

1. Ölçek ya da Boyut

Her varlık kendi boyutuna sahiptir. Bu boyut ise varlığın gerçek dünyadaki normal boyutuna ve kameranın merceğine olan uzaklığına göre biçimlenir. Uzaklığa efektlerle müdahale edilebilir. Normal boyutundaki bir goril farklı tekniklerle King- kong filmindeki gibi gökdelenlere saldıran bir canavar görünümünü alabilir.

2. Kontur, doku ve yoğunluk

Sinema iki boyutlu bir ortam olarak üçüncü boyutunu kendisi kurar. Yüzeylerin Dokusu düz perde üzerinde yalnızca gölge modellemesiyle ifade edilir.

3. Konum

Her varlık Çerçevenin dikey ve yatay boyutunda, çerçevede bulunan diğer varlıklarla ilişki içinde kameraya göre belli bir konumda sağ da ya da solda ya da yüksekte ve alçakta olabilir.

4. Yansıtılan aydınlatmanın derecesi, rengi, çeşidi ve alanı

Varlık güçlü ya da zayıf aydınlatılır. Işık kaynağı odaklanır ya da dağılır.

5. Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi

Varlık üzerine keskin ya da yumuşak netlik verilir veya bozcu bir mercekle görüntülenir.[233]

Bir ayrılık filminde ölçek olarak her varlık kendi gerçek boyutlarıyla var olmuştur. Birçok sahne two-shot (ikili çekim) tekniği kullanılarak çekilmiştir. Bu tip çekimlerde sahne iki kişinin bedenleriyle olabildiğince doldurulur ve orta yakın kamera uzaklığıyla bazen bütün beden bazen de başlarından orta bedene ya da kalçalara kadar inen bir

[232]Chatman, **a.g.e.,** s.89.
[233]Chatman, **a.g.e.,** s.90.

görüntüyle karakterler çerçeveye alınır. Çoğu zaman karakterler arasında olası olandan daha fazla ya da az boşluk kullanılarak çatışma ortamının vurgusu yapılır.

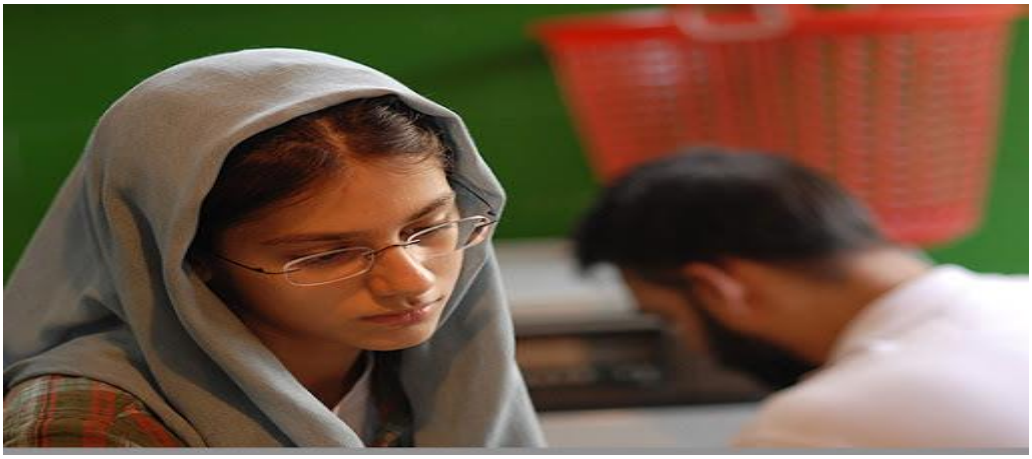
Sahne 1



Sahne 2



Sahne 3



İlk sahnede Nadir ve Siminin arasına yerleştirilen sandalye karakterlerin arasındaki çatışmayı destekler nitelikte. İkinci sahnedeki fazla yakınlık da aynı amaca hizmet ediyor. Üçüncü sahnede Termeh ile Nadir arasında kısa bir boşluk var. Nadir arkası dönük olarak gösterilmiş. Sahnede alan derinliği kullanılarak Termeh'in babası ile alakalı hissettiği hayal kırıklığı öne çıkarılıyor. Kontür olarak; birinci sahnede Simin ve Nadir yorgun ve omuzları çökmüş ve yenilgiye uğramış beden diline sahip bir şekilde oturuyorlar. Yüzlerindeki perişan ve bıkkın ifade sahnenin dokusallığını ifade ediyor. Birbirlerine kenetlenmiş elleri iletişime kapalı olduklarını vurguluyor. İkinci sahnedeki öfke ve kızgınlık üçüncü sahnedeki hayal kırıklığı, sahnelerin dokusallığının niteliklerini gösteriyor. Konum olarak ilk sahnede Simin solda yer alırken birbirlerine paralel olarak konumlanıyorlar. Sandalyenin boyuna çizgileri iki tarafında inandıklarından taviz göstermeyeceklerine dair bir diklik ve inat duygusunu simgeliyor. İkinci sahnede Raziye sağ tarafta konumlanmış ve yüzünde kendinden emin olmayan hafif öne eğik bir ifadeyle oturuyor. Birbirleriyle fazla yakın konumu iç içe geçmiş hayatlarının karışıklığını gösteriyor. Üçüncü sahnede Termeh sol tarafta, babası Nadir ise arkası dönük ve kızının gözündeki konumunu destekler nitelikte bulanık bir şekilde aşağıya doğru eğilmiş şekilde konumlanıyor. Aydınlatma filmin genelinde doğal ışıklandırma kullanılarak sağlanmış. İlk sahnede biraz karartılmış bir ışık, ikinci sahnede öfkenin yoğunluğunu gösterircesine aşırı aydınlık bir ışık üçüncü sahnede de Raziye'nin duygusunu ön plana çıkaran bir ışıklandırma öne çıkıyor. Odak ise; ilk iki sahnede keskin ve açık, üçüncü sahnede ise Termeh üzerinde yoğunlaşıyor.

Filmin genelinde kamera açıları göz hizasında, yakın orta ve uzak çekim ölçekleri kullanılarak yapılmıştır. Kamera kullanımı ilk sahnelerde ben anlatıcı/hâkim/seyirci konumunda ve sonrasında Termeh, Raziye, Nadir gibi karakterlerin gözünden ya da Nadir'in ağlayarak kendini ifşa ettiği sahnedeki gibi o anlatıcı/üçüncü göz konumunda kullanılmıştır. Alan derinliği kullanımı karakterlerin duygularını açığa çıkartmak ve ortamın doğallığını vurgulamak amacıyla bazen karaktere bazen de objeler üzerine odaklanmak suretiyle fazlasıyla tercih edilmiştir.

Kamera kullanımında merkessizlik söz konusudur. Herhangi bir karakterle özdeşleşme kurulmadığı için kameranın konumu da buna uygun olarak her karaktere eşit mesafede kullanılmıştır.

Filmin ışıklandırılması doğal ışıklandırmaya sahiptir. Dış/gün çekimlerinde güneş ışığı, iç/gün çekimlerde doğal ışık kullanımı vardır. Dış/gece çekimlerinde sokak lambaları, araba farlarının ışıkları ya da sokaklardaki dükkân ve evlerin ışıkları öne çıkmaktadır. İç/gece çekimlerinde mekanların kendi doğal ışıkları kullanılmıştır.

Kamera kullanımında merkessizlik söz konusudur. Herhangi bir karakterle özdeşleşme kurulmadığı için kameranın konumu da buna uygun olarak her karaktere eşit mesafede kullanılmıştır. Filmde iç ve dış mekanların her ikisi de kullanılmış olsa da yoğun olarak iç mekân kullanımı öne çıkmaktadır. Dış mekân olarak İran sokakları, iç mekanlar olarak Adliye sarayı, Adliyenin odaları, koridorları, Nadir ve Simin'in evi, Termeh'in okulu Simin'in ailesinin evi, Hojat ve Raziye'nin evi kullanılarak gerçek mekân kullanımı tercih edilmiştir. Nadir ve Simin'in evinde orta- üst sınıf ve batılı yaşam tarzının vurgusu hakimdir. Özellikle Simin'in piyanosu, duvardaki Amerikalı bir ressamın tablosu ile geleneksel kıyafetlerini giyinmiş bir kızıldereli tablosu, çiftin Amerikan kültürünün etkisinde olduğunu vurgular niteliktedir. Hojat ve Raziye'nin evi ise alt sınıf yaşam tarzına uygun olarak yer minderleriyle geleneksek olarak döşenmiş, bakımsız ve yıpranmış bir görüntüye sahiptir. Raziye ve Hojat'ın kızları Somayeh'in Simin ve Nadir'in evini gezerken eşyalara hayret içinde ve meraklı gözlerle bakışı küçük kızın göz seviyesinden verilen çekimle sınıf farkını çocuk karakter üzerinden gözler önüne serer.

Filmin genelinde en belirgin mekân özelliği ayrılık temasına uygun olarak yerleştirilen cam/şeffaf bölmelerdir. Nadir ve Simin'in evinde, bankada ve adliyede kullanılan bölmeler özellikle karakterler arasındaki mesafeleri belirginleştirmek için seçilmiştir. Bu bölümler/bölünmüşlükler seyirciye de mesafe vermektedir. Nadir ve Simin'in gelecek planlarının farklılığı evlerinin her yerine yerleştirilen bölmelerle iyice belirginleşir. Bu bölümler/bölünmüşlükler seyirciye de mesafe vermektedir. Aynı evde Nadir ve Raziye arasındaki itişme cam bölme yüzünden tam görülmediğinden seyirci açısından gerçeğe tam hâkim olamama söz konusudur. Bu yüzden bu durum seyircinin bakış açısında zorunlu bir tarafsızlığa da kapı aralar. Bankadaki şeffaf bölmeler sınıflar arası ekonomik farklılığa, adliyedeki şeffaf bölmeler ise adaletin işleyişindeki farklılıklara işaret eder.

Yazarın kültürel kodlarınca önceden biçimlenmiş insanlar, şeyler, vs.

Yönetmen bir boşanma olayıyla birlikte; İran hukuk sistemini, evlilik birliği yaşayan İranlı bir kadın ve bir erkeğin birbirleriyle olan kişisel ve ailevi ilişkisini, İran'daki sınıf farklılıklarını ve bu farklı sınıfların birbirleri ile ilişkilerini, çalışan işveren ilişkilerini, gelenek ve inançların İran'daki insanların yaşamını nasıl etkilediği gibi konuları tartışmaya sokar. Filmin başındaki mahkeme sahnesinde kameranın konumunun hâkimin bakış açısından sunulması seyirciyi olacaklara dair karar alma ya yargıda bulunma hakkına sahip yetkili merci konumuna yerleştirir. Böylece seyirci bilgiler alır karşılaştırma yapar ve yargılarda bulunur. Hâkimin tartışan çifte sorduğu sorulardaki yönlendirici üslup, İran toplumunun yaşam biçimine yöneltilen eleştirel tutum üzerine düşünmeye zorlar. Simin kızını İran'daki koşullar altında yetiştirmek istemediğini bu yüzden yurt dışına gitmek istediğini söylediğinde hâkim "Hangi koşullar?" diye sorar. Simin bu soruya herhangi bir cevap vermez çünkü Simin'in gidiş arzusu zaten bu "dışsal koşulların" ne olduğundan çok, bu koşulların İran toplumunda kadın üzerinde daha fazla baskı yarattığı gerçeği ile ilgilidir. Nadir'in kalışının bu koşullarla ilgisi yok gibi gözükmektedir. Onun kalma kararının arkasında duran koşullar daha çok kendi içinden gelen "evlat olma sorumluluğunun" getirdiği koşullardı. Bazı durumlarda evlat olma sorumluluğu, eş ve baba olma sorumluluğundan daha önce gelir.

Raziye'nin genç bir kadın olarak çok yaşlı ve Alzheimer hastası bir erkeği yıkamak için dini bir yetkiliyi arayıp bunun doğru olup olmadığını araştırması ve dini-vicdani bir sorgulamanın içine düşmesi bizleri de sorgulamaya iter. Raziye'nin bu hassasiyeti küçük kızı Somayeh'e de geçmiştir. Küçük kız "yaşlı adamı yıkadığını babama söylemem" diyerek aslında söylemekte bir sakınca olmaması gereken bir konuda yalan söyleyebileceğini ifade etmiş, bir tür kadınsal iş birliği içine girmiştir. Böylece toplumda kadınların bu hassasiyetlerle çok daha küçük yaşlarda tanıştığını ve erkeklerin tepkilerinden kaçınmak için ne kadar dindar olursa olsun yalan söylemeye açık olabileceklerini görürüz.

Nadir mahkemede Raziye'nin hamileliği ile ilgili herhangi bir konuşma duymadığını söylediğinde ve bunu ifade ederken Allah üzerine yemin ederim dediğinde Hojat "Sanki Allah'a inanıyor da!" diye cevap verir. Bunun üzerine Nadir, "Tabi, Allah sadece sizin için" diye karşılık verir. Yönetmen bu cümleler ile toplumdaki sınıfların birbirlerinden kesin çizgilerle ayrıldığını, siz/biz, alt sınıf/orta sınıf, modern/geleneksel, zengin/fakir, dindar/inançsız vb. zıtlık ve çatışmalar içinde bölünmüş bir toplumun varlığını yansıtır.

3.3. Söylem

3.3.1. Anlatı Aktarımının Yapısı ve Tezahür

Chatman Anlatı Diyagramın söylem düzlemini iki kısımda inceler; Anlatı aktarımının yapısı ve tezahür. Tezahür ifadenin özünün ne şekilde ortaya konulacağını gösterir. Bir eser tiyatro eseri olarak mı yoksa bale gösterisi olarak mı sunuluyor? Yazınsal bir metin mi yoksa sözlü bir anlatı mı? Pandomim, dans gibi araçlar mı kullanılacak? Tüm bunlar anlatının tezahür şeklini bize göstermektedir. Bu bağlamda *Bir Ayrılık*, bir sinema filmi olarak tezahür eder.

Anlatı aktarımının yapısı ise bir anlatıdaki ifadenin biçimidir. Chatman anlatıların bir iletişim yolu olduklarını ve üzerinde iletişim kurulan şeyin "öykü" olduğunu söyler. Öykü ise söylem aracılığı ile yani biçimsel ifade öğesi yoluyla iletişim kurar. Yani söylem öyküyü "ifade" eder. Bu ifadeler iki türlüdür. Bunlar "süreğen" ifadeler ve "durağan" ifadelerdir. Süreğen ifadeler "yapmak" ya da "meydana gelmek" biçimindedirler. Durağan ifadeler ise "olmak" biçimindedir.[234]Chatman anlatının aktarımının yapısıyla ilgili bu dikotomiyi kesen başka bir dikotomi olduğunu söyler; "İfade seyirciye doğrudan mı sunulur yoksaanlatıcı dediğimiz başka biri tarafından mı?" sorusunu sorarken bir anlamda "göstermek mi? (mimesis) yoksa anlatmak mı? (diegesis) diye sormaktadır. Bir anlatma olduğu müddetçe bir anlatıcının varlığı kaçınılmazdır. Anlatıcının varlığı en az hissedilir olandan en çok ortada olan arasında değişiklik göstermektedir. Chatman yazar ile anlatıcının aynı şey olmadığını, birbirleri ile karıştırılmaması gerektiğini belirtir.[235]Chatman, anlatıcı meselesini analiz ederken Wayne Booth'un "Kurmacanın Retoriği" adlı kitabındaki ayrımları kullanır. Booth'un dramatize edilmiş ve dramatize edilmemiş diye ayırdığı anlatıcılar hakkında ayrıntılı bilgi verir.[236]Zımni yazar (yazarın ikinci benliği),hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği durumlarda bile anlatıda yazarın farklı bir versiyonu bulunur. Bu zımni yazar eseri yaratırken kendisinin üstün ve farklı bir versiyonunu yaratan gerçek kişiden daima farklıdır. Bu ima edilen yazar ya da ben anlatıcı olarak da adlandırılır. Author sinemada bir filmin yazarının ve yönetmeninin aynı olması gerektiği düşüncesinde, ayrıca

[234]Chatman, **a.g.e.,** s.28.
[235]Chatman, **a.g.e.,** s.138.
[236]Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, 1.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.163-164.

günümüzdeki bir grup senaristin yazdığı dizi ve filmlerde bu ben anlatıcı yahut ima edilen yazar mutlaka bulunur.

Dramatize edilmemiş anlatıcılar: Bu tip anlatıyı okuyan deneyimsiz okur (izleyen seyirci) hikâyenin kendisine dolaysız olarak geldiğini düşünür. Fakat çoğu hikâye "ben" ya da "o" nun zihninden süzülüp gelir. Sinema da özellikle kahramanın hikayesine odaklı Hollywood filmlerinde üçüncü şahıs anlatımın etkisinden söz edebiliriz.

Chatman bütün anlatı-iletişim durumunu anlatı metni adı altında şekillendirir.[237]

Gerçek yazar→ben anlatıcı(anlatıcı)→(muhatap)→İma edilen okur→Gerçek okuyucu

Bir Ayrılık filmi bir Autour sinema üretimi olduğundan dramatize edilmiş anlatıcıya sahiptir. Filmin başında seyrettiğimiz mahkeme sahnesindeki kameranın konumu ben anlatıcı- ima edilen seyirci ilişkisini yansıtır. Görünürde Nadir ve Simin çifti hakimle konuşmaktadır. Fakat kameranın konumu açısından bakıldığında ise ben anlatıcı (ima edilen yazar(yönetmen), ima edilen okur(seyirci) ile konuşmaktadır. Bu sahneden sonra film "o anlatıcıya" geçerek yönetmenin zihninden süzülen bütün mesajları ima edilen seyirciye taşır.

Dramatize edilmiş anlatıcılar: Bu anlatılarda anlatıcı kendi varlığını açığa çıkarır. Bazen okura (seyirciye) hitap ederek ya da hikâyede herhangi bir konumu olmasa da kendisi hakkında bilgi verir. 80'li yıllardaki *Moonlighting* dizisi, ana karakterlerden dedektif David Addison'un kendisi ve diğer karakter hakkındaki bilgileri ve kişisel yorumlarını seyirciyle paylaşarak başlardı. Moonlighting dizisini bu tip anlatıcıya televizyon dizileri arasındaki ilk örneklerden sayabiliriz. Bu bağlamda *Bir Ayrılık* filminde dramatize edilmiş bir anlatıcı yoktur.

3.3.2. Bakış Açısı

Seymour Chatman en sorunlu eleştirel kavramlardan biri olan bakış açısı ve anlatıcının sesi kavramlarını birbirinden ayırmamız gerektiğinin altını çizer. Chatman'a göre bakış açısı alışılagelen kullanıma uygun olarak en az üç farklı şekilde; birisinin gözünden algılama, birisinin dünya görüşünden algılama ya da aktarılmış şekilde birisinin

[237]Chatman, **a.g.e.,** s.141.

herhangi bir çıkarıyla ilgili bir bakış noktası olarak ifade edilebilir.[238] Yani bakış açısı anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam yönelimidir. Anlatıcının sesi ise olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder.[239] Bu bağlamda karakterin bilinci onun bakış açısının standart giriş kapısı olarak görülür. Kendi kendine konuşmalar, iç monologlar ve bilinç akışı gibi tekniklerle karakterlerin bakış açılarına dair bilgiler edinilir. Simin karakteri'nin hasta kayınpederi ile birlikte arabada olduğu sahnede, Simin bilinci olmayan yaşlı adamla konuşarak adeta kendi kendine bir konuşma gerçekleştirir. 14 senedir evli oldukları halde kocası ona "gitme, burada kal" dememiştir.! Böylece Simin'nin boşanma olayına dair bakış açısı ortaya çıkar. Nader'in babasını yıkarken yaşadığı çözülme ve ağlama krizi de yine boşanmasına yönelik yaşadığı çaresizlik duygusunu gösteren, karakterin bakış açısına dair bir örnektir.

Kameranın konumu ve hareketleri filmin ve karakterin bakış açısını gösteren bir diğer araçtır. En basit film durumunda yönetmen orada sadece ne olduğuna dair görsel bir kayıt sunmakla yetinir. Böylece kamera hareket etse de tek bir konumdan çekim yapılır. Bu konum herhangi bir karakterin algısal bakış açısıyla örtüşmemelidir. Bütün film görsel bir nesnellik içinde gözümüzün önünden geçmelidir. Kamera herhangi bir karakterle özdeşleşmemelidir. Karakter için hissettiğimiz özdeşleşme tamamen tematik etkiden kaynaklanmalı ya da belki de onun herkesten fazla kamera önünde kaldığı gerçeğine dayanmalıdır. [240]*Bir Ayrılık* filminde kamera kullanımında genel olarak nesnel bir kullanım vardır. Tematik olarak karakterlere yaklaşsak da kamera devingen bir tavır sergileyerek nesnelliğini korur. Bazı durumlarda yönetmen karakterin bakış açısını vermek için karakterin gözünden görüyormuşçasına göz hizasında çekilen öznel kamera tekniğini kullanır.Raziyeh ve küçük kızı Somayeh eve geldikleri ilk gün Somayeh duvarlardaki tabloları şaşkınlıkla seyreder. Bu sırada kamera Somayeh'in göz hizasından bu tabloları verir. Çocuğun bakış açısı kullanılarak "öteki" tanınma alanına girer. Bir diğer teknikte ise yönetmen aktörü, çerçeveye sırtı ya da profili kameranın kenarında görünecek şekilde yerleştirir. Karakter geriye bakınca bir de onunla birlikte bakarız. Ya da kesme tekniği ile karakter nereye bakıyorsa oraya geçen kamera

[238]Chatman, **a.g.e.,** s.142.
[239]Chatman, **a.g.e.,** s.143.
[240]Chattman, **a.g.e.,** s.149.

hareketiyle karakterin kendi algısal bakış açısından baktığı yeri onunla birlikte görürüz.[241] Simin evden ayrılırken Termeh'in sırtı çerçeveye girer. Bu ayrılış Termeh'in bakış açısından verilir. Daha sonra babasıyla bakışan Termeh'i ve babasının çerçeveye oturmuş sırtını görürüz. Bir karakterden diğerine geçen hızlı ve dinamik kamera hareketleri ile seyirci hiçbir karaktere taraf olamaz.

3.3.3. Bir Ayrılık Filminin İran Sinemasında Tekrar Eden Ortak Tema ve Anlatı Özellikleri Bağlamında İncelenmesi

Devrim öncesinde daha çok farsi filmler ve edebiyat uyarlamalarının etkisinde olduğu bir anaakım sinemanın varlığından söz edilmişti. Bu dönemde Behram Beyzayi, Sohrab Şehide Sales, Emir Nadiri yönetmenlerin modern anlatı ekseninde ürettikleri, fakat daha entelektüel ve daha milli özellikler taşıyan İran Yeni Dalga sinemasının temellerini attıkları görülmekte idi. Bu temeller İtalyan Yeni Gerçekçi akımının ve minimalist sinemanın izlerini taşıyan aynı zamanda auteur yaklaşımını benimseyen birçok denemeyi kapsayan güçlü ve kalıcı temeller olarak İran sinemasına yön vermiştir. Ayrıca İran sineması, devrim öncesine uzanan sağlam kökleriyle yüzyıllara varan siyasal ve sosyal değişim sürecinin süzgecinden süzülüp gelen geleneksel İran tiyatrosu (taziye), şiiri, görsel sanatları kültürünün engin birikiminin mirasçısı konumundadır.[242] Özellikle 2000 'li yıllara kadar bu özellikleri temel alarak gelişen ve değişen bir sinema söz konusudur.

İran Yeni dalgası filmlerini incelediğimizde birçok ortak tema ve temel karakteristik anlatı özellikleri tespit edilmektedir. Rose Issa "Gerçek Kurgular" (Real Fictions) adlı makalesinde İran Yeni Dalgası yönetmenlerinin filmlerinde tekrarlanan özellikleri şu şekilde listeler:

Gerçek hayat hikâyelerinden esinlenen bir senaryo,

- Gerçek mekân ve genellikle dış mekânların kullanımı
- Uzun hazırlık ve doğaçlama içeren profesyonel olmayan aktörlerin kullanımı,
- Basit estetik seçimler, ince ve sade görüntüler,

[241]Chatman, **a.g.e.,** s.149.
[242] Richard Tapper, **Yeni İran Sineması**, 1.b., İstanbul: Kapı Yayınları, 2007, s.3.

- Gerçek ile kurgu arasında güçlü bir muğlaklık hissi- karakter ve duyguları açığa vuran jestler ve bakışlara vurgu yapılarak eylem ya da diyaloglarla daha az desteklenen bir anlatım.
- Sert gerçeklerin aksine belirli bir hassasiyet.
- Karakterlerin genellikle, tek başına, yalnız ve başıboş olduğu bir duygusallık ve yabancılaşma hissi atmosferi.
- Metaforun birçok farklı yorumlamayı teşvik ettiği çok katmanlı bir dil.
- Yüksek teknoloji ürünü, hareketli Batı tarzının aksine, basit ve mütevazı bir işleyiş ve insani değerlere vurgu yapan hümanist bir dil. Genellikle modernite ve gelenek arasındaki gerginliği yansıtan bu hikâyelerde, adalete olan güçlü özlem ve hayatta kalmak için dersler hakimdir.[243]

Festivaller yoluyla dolaşımda olan ve Yeni dalga İran sineması diye tanımlanan filmlerin en temel özelliğinin sade öykülemeli filmler olduğu görülmektedir. Bu özelliğin öne çıkmasının sebebi ise İran sinemasının minimalist sinemayı örnek alan bir sinema dili yapılandırmasından kaynaklanmaktadır. Minimalist sinemanın özellikleri arasında; amatör oyuncu kullanımının öncelenmesi ve profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimik kullanımından uzak durulması, oyunculukta sadelik ve doğaçlamanın tercih edilmesi, dekor ve objelerin olabildiğince sade ve işlevsel olması, mümkün olduğunca doğal ışık kullanılması, sabit kamera açıları ve uzun planlarla olduğu çekimlerin yoğunlukta olması, yapay efektlere başvurulmaması, dublaj yerine sesli çekim yapılması, dış müzik gibi destek öğelere başvurulmaması gibi temel özellikler sayılmaktadır.[244] Bu özellikleri sebebiyle minimalist sinema, varolanı vurgulayan yapısı ile var olduğu kültürün fotoğrafını göstererek, sinema dili özelliği ve öykü anlatımındaki klasik/gelenekselleşmiş anlatı kalıplarını değil kendi sadeleşmiş kalıplarını dayatır.[245] Yeni İran Sinemasının filmlerinin anlatı yapısının az sayıda karaktere dayalı olması, seçilen olay örgüsünün sadeliği ve sıradanlığı, filmin kendine özgü yavaş ritmi ve zamanın bu anlamda kullanılması, oyuncu seçimi ve oyun

[243]Rose İssa, "Real Fictions", (Çevrimiçi) http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran_dossierroseissa/kapitel2.htmlpar.1, (Erişim Tarihi: 02.07.2020)'dan Melike Günhan, "İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi", (MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019, s.52.
[244] Pelin Özdoğru, **Minimalizm ve Sinema**, 1.b., İstanbul; Es Yayınları, s.68.
[245]Kırel, **a.g.m.,** s.379.

anlayışındaki doğallık bu sinemaya ait ürünlerin en karakteristik özellikleri arasında sıralanmaktadır.[246]

Bir Ayrılık filmini bu temel özellikler bağlamında analiz ettiğimizde;

Filmde boşanmanın eşiğine gelmiş orta sınıf bir ailenin ayrılığın getirdiği zorluklarla mücadele ederken diğer bir aileyle kurduğu ilişki sade ve gerçekçi bir öykü diliyle anlatılmaktadır. Farhadi, tıpkı diğer İranlı yönetmenler gibi filmlerinde günlük ve sıradan olayları anlatmayı sevdiğini belirtmiştir.

"Gündelik hayat, tekrarlar üzerine kuruludur. Niye peki buna önem veriyoruz? Bunu açıklamak için size bir örnek vermek istiyorum. Bir arkadaşınızla çay içmek için dışarıya çıkıyorsunuz. Siz geç, o erken gidiyor. Siz geldiğinizde, o başka bir yere gitmek istiyor. Susadığını, bir yolculuğa çıkmak istediğini söylüyor. Gündelik hayattaki sıradan konuşmalar bunlar. Peki neden bunlar önemli? Bütün bunlar bizim gerçekliklerimiz. Düşünün ki, ertesi gün arkadaşınız ölmüş. O zaman işte, hep arkadaşınızla son gün yaptıklarınız, onun size söyledikleri aklınıza gelir. Hayatta her şey sürekli değişiyor, ama bunları önemsemiyoruz. Ben karakterlerimi öyle bir duruma getirmek istiyorum ki, dönüp geçmişlerine baksınlar istiyorum. Bu sayede değersiz gözüken ufacık şeyler anlamlı hale geliyor." [247] Diyerek gündelik olayların anlamlarına yönelişinin sebeplerini açıklamıştır.

Filmin olay örgüsü az sayıda karakterle işlenmiş, karakterler ise kullanılan amatör oyuncuların yanı sıra profesyonel oyuncuların sade oyunculuğunu açığa çıkaracak, doğal ve gerçekçi yapıyı koruyacak şekilde kurgulanmıştır. Karakterlerin kişisel alanını koruduğunu ifade eden Farhadi iyi kötü karakter çatışmasından özellikle uzak durduğunu ifade etmiştir.

"Yazdığım bütün karakterlere aynı mesafeyi korumaya çalışıyorum. Her insan iyidir demiyorum, böyle bir şey mümkün değil. Ancak benim mesafe ile bahsettiğim şey, karakterlere kendilerini müdafaa şansı veriyorum. Karakterlere yaptıklarını anlatma, kendilerini savunma fırsatı veriyorum. Sadece sözel olarak değil, duygusal olarak da kendilerini ifade etmelerini sağlıyorum. Bunun için sadece sözel tarif yetmiyor, onlara

[246]Kırel, **a.g.m.,** s.380.
[247] Türk Sinema Arştırmaları, (Çevrimiçi), https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/287/asghar-farhadi--gundelik-hayattaki-isaretleri-harmoni-icinde-vermek-istiyorum, (Erişim Tarihi 03.07.2020).

duygusal bir alan gerekiyor. Onlarla bizim aramızda empati gerekiyor. Bugüne kadarki tüm filmlerimde buna dikkat ettim. Empati benim için çok önemli. Filmlerimde niçin iyi/kötü çatışması yok? Bir yönetmen olarak bunu yaparsanız, seyirci sadece izlemekle yetinir. Ama bunu yapmazsanız, iyi ile iyinin savaşını yaparsanız, seyirci karar vermekte zorlanır. *Bir Ayrılık'*taki iki aile de iyi aileler. O yüzden biz ikisinin arasında karar veremiyoruz. Kendimi yönetmen olarak dışarıda bırakmak için bunu yapmıyorum. Seyirciye bu seçimi kendi yapması için yapıyorum. Bu yüzden de *Bir Ayrılık*'ın ilk planında kamera yargıcın gözünden başlar. Seyirci, filmde bir yargıç konumundadır."[248]

Filmin mekân tasarımında evler, sokaklar, adliye sarayı okul gibi stüdyo dışı gerçek mekân ve dekorlar kullanılmıştır. Zamanın doğrusalllığı filmin minimalist yapısını yansıtır biçimde yerleştirilmiştir. Diyaloglar günlük dilde kullanılan gerçekçi bir anlatım dilini yansıtmaktadır. Çekimler filmin genelinde akıcı ve dinamik olarak kullanılmasına rağmen Nader'in babasının yanında çözülerek ağlaması ve Termeh'in finalde hangi ebeveyni ile kalacağının sorulduğu sahnelerde karakterlerin duygularını açığa çıkarmak amacıyla uzun planlar şeklinde kullanılmıştır. Işıklandırmanın doğal olduğu ve müziğin ise diegetik olarak evlerden ya da arabalardan gelen doğal müzik şeklinde kullanıldığı görülmektedir.

İran yeni dalga sinemasını tanımlayan en önemli özelliklerden biri yönetmenlerin sansür ve kısıtlılıkları aşmak için toplumsal meseleleri alegorik bir biçimde ele alan metaforik unsurlarla dolu bir sinema dili yaratmış olmalıdır. Gerçeklik ile alegorinin iç içe geçtiği bu sinema dili Farhadi sinemasını da tanımlamaktadır. Parçalanan ilişkileri, ahlaki çöküşleri simgeleyen kırılmış camlar, toplum baskısı ile bitirilmek ya da devam edilmek zorunda kalınan evlilikleri simgeleyen parmaktan düşen ya da çıkartılamayan evlilik yüzükleri, geçmişle koparılamayan bağları, karakterlerin sıkışmışlığını, ait olamama durumlarını sembolize eden kapanmayan, kaybolan valizler, hikâyenin gelişiminde ortaya çıkacak olan trajedilerin habercisi olan sembolik işaretler Farhadi sinemasının tekrarlanan özellikleri arasındadır.[249]

Bir Ayrılık filmi İran Yeni Dalga Sineması (Yeni İran Sineması) diye adlandırılan ve İranlı sinemacıların ortak bir sinema dilinin temsili sayılan bu sinema dili ile uyumlu bir

[248] Türk Sinema Araştırmaları, (Çevrimiçi), **a.g.e.**
[249] Günhan, **a.g.e.,** s.204.

anlatı yapısı sergilemektedir. Asghar Farhadi her ne kadar auteur yönetmen olduğu için kendine özgü bir uslub sergileyerek fark yaratmışsa da kendi geleneğinden beslenen Yeni dalga sinemanın özgün bir temsilcisi olarak filmlerinde bu ortak dili yansıtmaktadır.

SONUÇ

Günümüzde anlatıbilimsel yaklaşımlar, çeşitlilik arz eden tanımlamaları ve disiplinler arası niteliği ile dinamik bir araştırma sahası olarak dikkat çekmektedir.Dilbilimden başlayarak bilişsel psikoloji, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, iletişim hatta tıp ve yapay zekâ gibi alanlarda dahi uygulanan anlatısal yaklaşımlar, uluslararası ölçekte düzenlenen konferanslar ve sempozyumlar ile çeşitlilik kazanarak tüm dünyada yaygınlaşmaya devam etmektedir.Anlatıbilimsel yöntem, yüzeydeki birtakım görüngülerin altında yatan bazı sistemler ve yasaların varlığını arar. Bu yöntemin en önemli ilkesi sistemin birimlerinin tek başına bir anlam oluşturmadığıdır. Bu birimlere anlam kazandıran şey, diğer birimlerle yani bütünle kurdukları bağdır; böylelikle bir sistemin parçası olarak görülebilirler. Mehmet Rıfat anlatıyı, "gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizeleri aracılığıyla anlatılması"[250] ve Seymour Chatman, ise "anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının sözleri (paroles) aracılığıyla nakledilen dillerdir (langues)."[251] diye tanımlamışlardır.

Anlatıların ne olduğunu ve nasıl oluştuğunu anlamak için ilk önce anlatının ortaya çıktığı topluma yönelmemiz gerekmektedir. Toplumlar, anlatılar aracılığı değişen toplumsal koşullar karşısında yaşanılan tecrübeleri içselleştirerek bir anlamda var olma mücadelelerini hayata ve sanata aktarmıştır. Bilindiği üzere toplumsal yaşamdaki gelişim evreleri ve bu gelişimlerin anlatı formlarını yönlendirme stratejileri farklı dönemlerde farklı oluşum aşamalarından geçmiştir. Epik anlatı ile post modern anlatının ortaya çıktığı toplumsal koşullar ve anlatının sanata yansıma biçimleri birbirinden farklıdır. Anlatının hayatımızda her zaman mevcut olduğu ve dünyayı anlamlandırma sürecimizde anlatılara ihtiyaç duyduğumuz düşünülürse; Anlatı formlarının toplumsal gelişme süreçleriyle interaktif bir ilişki deneyimlediği ortadadır. Günümüz dünyasında sınırları belirlenmiş ana akım teoriler oluşmazken bu postmodern dünyanın sınırsız ihtimallere ve belirsizliklere açık olması ve medya araçlarındaki olağanüstü değişimlerin sonucu olarak artık hibrit anlatılar gibi karma yapılar ya da David Herman'ın deyimiyle "yeni/çoğul anlatılar" ortaya çıktığı görülmektedir.

Sinema sanatı ise özellikle "kurmaca anlatının" kavram ve kuramlarının bütün olanaklarını kullanmış, evrensel olarak rağbet gören bu dinamik alanı kendi bünyesine katmıştır. Kurmaca anlatıların insanların dünyalarını zenginleştirme, onlara daha keskin ve derin deneyimler

[250] Rıfat, **Gösterge Eleştirisi**, s.15.
[251]Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s. 21.

sunma potansiyeline sahip anlatılar olduklarını söyleyebiliriz. Genel bir tanım vermemiz gerekirse kurmaca anlatılar, gerçek dünyanın kurgusal bir temsilini sunan kurmaca dünyalar olarak görülebilir.[252]

Sinemada kullanılan temel anlatı özellikleri, anlatıların ortaya çıkışına denk düşen toplumsal ve kültürel dinamiklerin ürettiği ana akım anlatılarla interaktif bir ilişki dahilinde birbirlerini beslemişlerdir.Anlatısal yaklaşımın kullanıldığı film senaryolarında öyküler, kimi zaman anlatı kuramcılarının teorilerini ya da ana akım eğilimleri temel alırken çoğu zaman da tragedyaları, masalları, mitleri yahut toplumu derinden etkileyen edebi anlatılarıörnek almıştır.

İran ülkesi doğunun kadim geleneklerinin ve kültürünün bir parçası olarak tarih boyunca köklü değişimler yaşamıştır. Sinema anlatısını etkileyen toplumsal gelişmeler de aynı şekilde sarsıcı ve dramatik bir şekilde gerçekleşmiştir. Sinema başlangıçta İran şah'ının ilgisi ve katkılarıyla belirli bir sınıfın yaşam tarzı olarak benimsenmiştir. Zaman için İran toplumunun inanç ve değer yargılarını sarsan, modernite ve geleneğin çatışma alanının tam da ortasında bir o tarafa bir diğer tarafa savrulan bir köklenme sürecinden geçmiştir.

İran sineması başlangıç yıllarında saray etrafının kullandığı bir araç olarak sarayın kameramanı tarafından çekilen belgesel filmler üretmiştir. Ülkenin sinema sektöründe ise özellikle dini azınlıkların sinemanın gelişimine katkıda bulunduğu daha çok ithal filmler ve Abi Rabi adlı film gibi yabancı filmlerin uyarlamaları mevcuttu.

Sesli döneme tekabül eden 30'lu yıllardan 60'lı yıllara kadar edebi uyarlamalar ve müzikal tarzın revaçta olduğu ayrıca melodram türünün de ilk örneklerinin verildiği ticari bir sinemanın kurulumu söz konusudur. Farsi film olarak nitelenen klişe anlatım tarzına sahip filmlerde yine bu dönemde çekilmeye başlanmıştır.

1960- 1980 yılları modern anlatının oluşup yerleştiği modern dönemdir. Bu dönemde İran yeni dalgası ya da Yeni İran sineması denilen, modernin ve gelenekselin kendine has birleşiminden oluşan özgün sinema anlatısının çerçevesini oluşturan filmler çekilmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçi akımının ve minimalist sinemanın izlerini taşıyan bu sinemada auteur bakışı, belirsiz yorum, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımı ve öykünün öznelliği gibi modern anlatıyı temsil eden anlam üretme biçimi, Behram Beyzayi, Sohrab Şehide Sales, Emir Nadiri gibi sinemacılar tarafından uygulanmıştır.

[252]Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 60.

Devrim sonrası diye adlandırılan 1980'li yılların başında ülkenin iç meseleleri sebebiyle dini temalı devrimci filmler ile İran Irak savaşı sebebiyle savaş temalı "cepheye davet" ya da "savunma sineması" adı ile tanımlanan filmler öne çıkmıştır. Bu dönemde sinema, hükümetin yeni politikaları doğrultusunda devlet desteğini de arkasına alarak yeni bir anlatım biçimi aramıştır. Yönetmenler evrensel olarak kaygı verici boyutlara ulaşan şiddet ve müstehcenlik öğelerinden arındırılmış daha soyut ve şiirsel bir sinema dilini kullanarak festivallerde büyük başarılar kazanmışlardır.

90'lı yıllarda ise artık belirli bir anlatı biçimi ortaya çıkmıştır. Devrim öncesi dönemde kullanılan modern anlatının temsil öğelerinin üzerine, modern sinema dili ile harmanladıkları; gerçeklikle kurulan ilişkide kabul verici yönelim, zaman-mekân anlayışında gerçekçi yaklaşım, öyküde sade ve sıradan hikâye seçimi, çocuk karakterler üzerinden temanın aktarımı, mahremiyetin dışavurumu gibi daha yerel anlatı özelliklerini filmlerinde kullanan yeni dalga sinemacılar, özgün sinema dillerini uluslararası platformda tanıtmışlardır.

2000'li yıllar sonrası ise artık belli bir anlatı yöneliminden ziyade tüm dünyada görüldüğü üzere İran sinemasında da "hibrit anlatıların" kullanıldığı bir döneme geçilmiştir. Asghar Farhadi sinemasında olduğu gibi özgün sinema dilinin korunduğu fakat klasik, modern ya da postmodern anlatı gibi diğer anlatı öğelerinin karma olarak kullanıldığı bir sinemaya eğilim olduğu görülmektedir.

Asghar Farhadi 'nın Bir Ayrılık adlı filminin anlatısal düzlemde modern ve klasik anlatı öğelerinden oluşan karma bir yapı sergilediği görülmektedir. Yönetmen Farhadi filminde kendine özgü temsil biçimlerini öne çıkarmasının yanı sıra İran yeni dalgasının anlatı özelliklerini de kullanmıştır. Bir Ayrılık filmi Seymour Chatman'in anlatı diyagramında ayrımını yaptığı öykü ve söylem bağlamında incelendiğinde;

Filmin öyküsündeki olaylar süreğen ve durağan ifadeler kullanılarak oluşturulmuştur. Hiyerarşi mantığıyla bakıldığında ise önem sırasına göre çekirdek ve uydu olayları birbirini beslemektedir. Ardışıklık, olumsallık ve nedensellik diye adlandırılan neden-sonuç ilişkisine bağıntılı yapıya sahip olması açısından ise; modern anlatının kullandığı açığa çıkaran olay örgüsü yapısını başka bir deyişle "şeylerin hemen hemen aynı kaldığı, sadece bir ilişkiler yumağının açığa çıkarıldığı" yapıyı kullanır. Olaylarda belli bir "çözülme" gerçekleşse de açık uçlu sonu ile klasik anlatıdaki gibi kafalarda hiçbir soru bırakmadan "kökten bir çözüm" söz konusu değildir.

Olaylarda işlenen geciktirim ve sürpriz kavramlarının işaret ettiği "belirsizlik", alışılagelen bir biçimde "seyircinin bildiği bilgiyi karakterle paylaşamaması" şeklinde kullanılmaz. Farhadi'nin kendine özgü uyguladığı biçimsel bir strateji olarak karakterler bazı önemli bilgileri diğer karakterler ve seyirci ile paylaşmaz. Klasik anlatının polisiye türünde kullanılan bu tür kanca teknikleri anlatıya işlenerek filmin sonuna kadar seyircinin merak duygusu beslenir. Farhadi Bir Ayrılık filminde bu tekniği kendi yorumuyla sunar.

Varlıklar ise karakterler, zaman-uzam ve yazarın kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar ve şeyler açısından incelendiğinde; Bir Ayrılık filminde modern ve avangart anlatılarda görülen karakter merkezli (psikolojik) bir anlatı yapısı oluşturulur. Bu anlatı yapısında eylemler kişiliğin ifadeleri olarak karakterin öz varlığından belirtiler taşır ve bu nedenle eylemler geçişlidir. Karakter türü olarak ise çelişkili, değişik ve şaşırtıcı davranışlar sergileyen, seyirciyi yeni ve umulmadık karakter özelikleriyle tanıştırma potansiyelleri yüksek olan yuvarlak(çember) karakter yapısı kullanılır.

Anlatıda zaman-uzam anlayışı gerçekçi yaklaşımın sonucu olarak gerçek zaman ve mekân kullanımını da beraberinde getirmiştir. İç ve dış mekanların her ikisi de kullanılmış olsa da yoğun olarak iç mekân kullanımı öne çıkmaktadır. Aydınlatma filmin genelinde doğal ışıklandırma kullanılarak sağlanmıştır. Kamera açıları göz hizasında, yakın orta ve uzak çekim ölçekleri kullanılarak yapılmıştır. Kamera kullanımı ilk sahnelerde ben anlatıcı/hâkim/seyirci konumunda ve sonrasındao anlatıcı/üçüncü göz konumunda kullanılmıştır. Alan derinliği kullanımı karakterlerin duygularını açığa çıkartmak ve ortamın doğallığını vurgulamak amacıyla bazen karaktere bazen de objeler üzerine odaklanmak suretiyle fazlasıyla tercih edilmiştir. Kamera kullanımında merkessizlik söz konusudur. Herhangi bir karakterle özdeşleşme kurulmadığı için kameranın konumu da buna uygun olarak her karaktere eşit mesafede kullanılmıştır.

Yazarın kültürel kodlarınca önceden şekillenen karakterler ve şeyler ise çeşitlilik göstermektedir. Film kan parası, yaşlı adamı yıkayan kadının dini kaygıları, boşanma gerekçesinin yetersizliği, düşük yapmaya sebebiyet vermenin cinayet sayılabilmesi, kişisel kararların aile/aşiret önünde alınması, Kur'an- Kerim'e el basarak yemin istenmesi gibi konular kültürel kod olarak kullanılır. Yönetmen bir boşanma olayıyla birlikte; İran hukuk sistemini, evlilik birliği yaşayan İranlı bir kadın ve bir erkeğin birbirleriyle olan kişisel ve ailevi ilişkisini, İran'daki sınıf farklılıklarını ve bu farklı sınıfların birbirleri ile ilişkilerini,

çalışan işveren ilişkilerini, gelenek ve inançların İran'daki insanların yaşamını nasıl etkilediği gibi konuları tartışmaya sokar.

Anlatıda söylem ise anlatı aktarımının yapısı ve tezahürünü kapsar. Tezahür sinema filmi olarak gerçekleşir. Anlatı aktarımının yapısı ise anlatıcının varlığına işaret eder. Bir anlatma olduğu müddetçe bir anlatıcının varlığı kaçınılmazdır. Anlatıcının varlığı ise en az hissedilir olandan en çok ortada olan arasında değişiklik göstermektedir.Bir Ayrılık filmi bir Autour sinema üretimi olduğundan dramatize edilmiş anlatıcıya sahiptir. Kameranın konumu açısından bakıldığında ise ben anlatıcı (ima edilen yazar(yönetmen), ima edilen okur(seyirci) ile konuşmaktadır. Daha sonra film "o anlatıcıya" geçerek yönetmenin zihninden süzülen bütün mesajları ima edilen seyirciye taşır. Klasik anlatıdaki kahraman odaklı hikayelerde "o anlatıcı"ya modern anlatılarda ise "ben anlatıcı" biçimine sıkça rastlanır. Filmde hem klasik hem modern anlatının kullandığı dramatize edilmiş anlatıcı vardır.

Kameranın konumu ve hareketleri filmin ve karakterin bakış açısını gösteren bir diğer araçtır.Bir Ayrılık filminde kamera kullanımında genel olarak nesnel bir kullanım vardır. Tematik olarak karakterlere yaklaşsak da kamera devingen bir tavır sergileyerek nesnelliğini korur. Bazı durumlarda yönetmen karakterin bakış açısını vermek için karakterin gözünden görüyormuşçasına göz hizasında çekilen öznel kamera tekniğini kullanır.

Filmde İran yeni dalgası özellikleri açısından bakıldığında ise; sade ve gerçekçi yaklaşımın sonucu olarak olay örgüsü az sayıda karakterle işlenmiş, karakterler ise kullanılan amatör oyuncuların yanı sıra profesyonel oyuncuların sade oyunculuğunu açığa çıkaracak, doğal ve gerçekçi yapıyı koruyacak şekilde kurgulanmıştır. Yönetmen kendi üslubunu kullanarak karakterlerin kişisel alanını korumuş ve iyi kötü karakter çatışmasından özellikle uzak durmuştur.

Öykünün kurulumunda günlük ve sıradan hikâye anlatımı ön plandadır. Filmde boşanmanın eşiğine gelmiş orta sınıf bir ailenin ayrılığın getirdiği zorluklarla mücadele ederken diğer bir aileyle kurduğu ilişki sade ve gerçekçi bir öykü diliyle anlatılmaktadır.

Çocuk karakterler üzerinden gelen duygu ise şefkattir. Anlatı boyunca seyircinin bütün şefkat ve merhameti iki çocuk karakterin üzerinde durur. Seyircinin merak duygusunu devam ettiren şey sadece belirsizlik ve gizem sağlayan kanca tekniği değil aynı zamanda çocuk karakterler üzerinde oluşturulan merhamet duygusunun filmin sonuna kadar ayakta tutulmasıdır.

Zaman ve mekân kullanımı İran yeni dalgasının kullandığı gerçekçi yaklaşımı benimsemiştir. Filmde zamanın doğrusal kullanımı söz konusudur. Mekân tasarımında evler, sokaklar, adliye sarayı okul gibi stüdyo dışı gerçek mekân ve dekorlar kullanılmıştır. Şiddet ve müstehcenlikten arındırılmış üslup bu anlatıda da mevcuttur. Karakterler hikâyede olana kabul vererek seçenekleri değerlendirmeye ve yeni durumları bu kabulle yorumlamaya çalışırlar. İran yeni dalga sinemasını tanımlayan en önemli özelliklerden biri olan alegorik anlatı; kimlik fotokopileri, kırılan camlar, bölmeli alanlar, kapanmayan bavullar gibi anlatı biçimlerini, kamera açısı kurgu, ses, aydınlatma, çekim ölçekleri ve kamera hareketleri aracılığı ile aktarılır.

Bu çalışmada uluslararası alanda dikkatleri üzerine çeken İran sinemasının kendini ifade etme biçimi ve kendi varoluşuyla fark yaratan bir sinema anlatısı oluşturmaya devam edeceği öngörülmektedir. Bu bağlamda İran sinemasının kültürel arka planını ortaya çıkaran, bu farklı sinema dilini anlamaya yönelik akademik çalışmalar oldukça önemlidir. Özellikle düşünsel alanda tasavvuf, kültürel alanda İran edebiyatı, klasik şiir ve modern şiir ayrıca diğer görsel anlatım biçimlerinden olan minyatür ve taziye ile birlikte yapılacak karşılaştırmalı okumalar anlatı yapısının kavranması açısından çok değerli birer kaynak olacaklardır. İran sinemasında anlatı üzerine yapılan her çalışma, din, coğrafya ve kültür ortaklığımızın getirdiği ortak ifade biçimlerinden dolayı Türk sinemasının kendi özgün anlatısını ortaya çıkartma potansiyeli taşıyan bir rehber niteliğindedir. Türk sineması adına bu ortak ontolojinin rehberliğinden faydalanarak alternatif görüş noktalarından bakan yeni ve özgün temsil biçimleri üretilmesi mümkün gözükmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. Furkan Akderin, 3.b., İstanbul: Say Yayınları, 2017.

BOOTH,Wayne C. **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. DOĞAN, 1.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.163-164.

BORDWELL,David Kristin THOMPSON. **Film Sanatı,** Çev. Ertan YILMAZ-Emrah Suat ONAT, 2.b., Ankara: De ki Basım Yayın, 2012, s.79.

CAMPBELL, Joseph. **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev. Sabri Gürses, 1.b., İstanbul: İthaki Yayınları, 2017, s.10.

CEVİZCİ,Ahmet.**Felsefe Sözlüğü**, 3.b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.

CHATMAN,Seymour.**Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür YAREN, 1.b., Ankara: De Ki Basım Yayın., 2009, s.21.

CLAUDE ,Levi- Strauss. **Mit ve Anlam**, çev. Gökhan Yavuz Demir,4.b., İthaki Yayınları: İstanbul, 2018

CULLER,Jonathan.**Yazın Kuramı**, Çev. Hakan GÜR, 1.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1., 2007, s.135.

DABAŞİ,Hamid.**İran Sineması,** 2. B., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

FORSTER,E.M.**Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 2.b., İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

HOMEROS. **İlyada**, Çev.Azra ERHAT, A.Kadir, 24.b., İstanbul: Can Yayınları, 2008.

İLMİYE ÇİĞ, Muazzez.**Gılgames,** 3.b., "y.y", Kaynak Yay., t.y.

JAMESON, Frederic. "Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı", **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas,** s.61-62.

JAMESON,Frederic.**Postmodernizm**, Çev. Nuri PLÜMER-Abdülkadir GÖLCÜ, 1.b., Ankara: Nirengi Kitap, 2011.

KIREL,Serpil. "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", der. Esra BİRYILDIZ, Zeynep Çetin ERUS, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması,** İstanbul: Es Yayınları, Şubat 2007.

KOVACS, Andras Balint.**Modernizmi Seyretmek**, Çev. Ertan Yılmaz, 2.b., Ankara: De Ki Basım Yayın, 2016.

LALEH, Abdolhossein.**Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri,** 1. b., İstanbul: Dört Mevsim Kitap, 2015.

LYUTARD,Jan François. “Postmodern nedir sorusuna cevap”, **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas**, s.57.

MANFRED,Jahn. **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabi**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu),1.b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

MUTLU,Erol. **İletişim Sözlüğü,** 4.b., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

NAFİSİ,Hamid. “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi,** der. Geoffrey Nowell-Smith, 2.B., İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008.

OLUK ERSÜMER, Ayşe. **Klasik Anlatı Sineması**, 2.b., İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013.

OYLUM,Rıza.**İran Sineması,** 1.B., İstanbul: Seyyah Kitap, 2019.

ÖZDOĞRU,P. **Minimalizm ve Sinema**, 1.b., İstanbul; Es Yayınları.

PAMUK, Orhan.**Saf ve Düşünceli Romancı**, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

PLATON. **Devlet**, Çev. Sabahattin EYÜBOĞLU-M. Ali CİMCOZ, 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

PROPP,Vlademir.**Masalın Biçimbilimi,**çev. Mehmet RİFAT- Sema RİFAT, 4.b**.,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları**,** 2018, s.29-65.

RIFAT,Mehmet. **Gösterge Eleştirisi**,1.b., İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999.

SHİRİN POUR, Mahrokh.**Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması,** 1.B., İstanbul: Es Yayınları, 2007.

ŞENTÜRK,Rıdvan.**Postmodern Kaos ve Sinema**, 1.b., İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları,2011.

TAPPER,Richard.**Yeni İran Sineması**, 1.b., İstanbul: Kapı Yayınları, 2007

Ünal, YÖRÜKHAN. **Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri**, 1.b., İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.

YAREN, Özgür. “Sinemada anlatı Kuramı”, **Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar: Sinema Kuramları 2,** ed. ZeynepÖzarslan**,** İstanbul: Su Yayınları, 2016,s.185.

ZEKÂ,Necmi. “Zekâ: Yolları Çatallanan Bahçe”, **Postmodernizm: Jameson, Loyatard, Habermas**, Der. Necmettin ZEKÂ, 2.b., İstanbul: Kıyı Yayınları,1994, s.10.

Süreli Yayınlar

AVŞAR,Rasim Erdem. “Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, İstanbul 2019, S.28, s.10.

ERİNÇ, Sıtkı. “Postmodernizm’in Tanımı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, S2, (1994), s.31.

KARADOĞAN,Ali. “Postmodern Sinema mı Film mi?” **İletişim Araştırmaları Dergisi,**C.3, S.1, (2005), s.142.

SÖZEN,Mustafa. “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar”, **Selçuk İletişim Dergisi,** Y. 7, S.3, (2012), s.219.

ŞENTÜRK,Rıdvan. “Avangart Sinema ve Empresyonizm”, **Global Media Journal Turkish Edition**, İstanbul C.3, S.5, (2012), s.142.

Tezler

GÜNHAN,M. “İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi”, (MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019, s.52.

YAREN,Özgür. “Devrim Sonrası İran Sineması: Muhsin Mahmelbaf Örneği”, (A.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002, s.127-129.

İnternet

Cicinema.com,“ŞehrinKenarMahallesi”

https://cicinema.com/fa/movies/7731/%D8%AE%D8%A7%D8%B1%D8%AC-%D8%A7%D8%B2-%D9%85%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%D9%87-1366(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Cicinema.com, “Sarı Kanarya” https://cicinema.com/fa/movies/7798/%D8%B2%D8%B1%D8%AF-%D9%82%D9%86%D8%A7%D8%B1%DB%8C-1367, (Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Cicinema.com, “Yabancı Para” https://cicinema.com/fa/movies/8634/%D9%BE%D9%88%D9%84-%D8%AE%D8%A7%D8%B1%D8%AC%DB%8C-1368, (Erişim Tarihi: 06.08.2020).

cinemacinema.ir, “Behroz Afkhami’nin TV’de Yayınlama Bahanesiyle Yaptığı “Gelin” Filmi hakkındaGerçekler”, https://cinemacinema.ir/news/%D8%AD%D9%82%D8%A7%DB%8C%D9%82%DB%8C-%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8%B3-%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%87-%D8%A8%D9%87%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D8%A7%D9%81/ (Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Selamsinema.ir "Cennetin Çocukları ile ilgili bir not"

https://www.salamcinama.ir/post/5hf6espks1v1k1/%DB%8C%D8%A7%D8%AF%D8%AF%D8%A7%D8%B4%D8%AA%DB%8C-%D8%A8%D8%B1-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A8%DA%86%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A2%D8%B3%D9%85%D8%A7%D9%86-children-of-heaven-%D8%A8%DA%86%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C%DB%8C-%D8%A8%D9%87-%D8%B2%D9%84%D8%A7%D9%84%DB%8C-%D8%AF%D8%B1%DB%8C%D8%A7 (Erişim Tarihi: 06.08.2020)

İSSA,Rose. "Real Fictions",

http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran_dossierroseissa/kapitel2.htmlpar.1, (Erişim Tarihi: 02.07.2020).

MakhmalbafFilm Hause,"Aşk Nöbeti"

https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D9%86%D9%88%D8%A8%D8%AA-%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82%DB%8C(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Makhmalbaf Film Hause, "Zayandeh Irmağı Geceleri"

https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D8%B4%D8%A8%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%B2%D8%A7%DB%8C%D9%86%D8%AF%D9%87-%D8%B1%D9%88%D8%AF(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Makhmalbaf Film Hause, "Bisikletçi"

https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D8%A8%D8%A7%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%83%D9%84-%D8%B1%D8%A7%D9%86(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

Makhmalbaf Film Hause, "Gabbeh"

https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%DA%AF%D8%A8%D9%87(ErişimTarihi: 06.08.2020).

MakhmalbafFilm Hause"Ekmek ve Çiçek"

https://www.makhmalbaf.com/?q=fa/film/%D9%86%D9%88%D9%86-%D9%88-%DA%AF%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%86(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

EBERT, Robert. "Children of Heaven" https://www.rogerebert.com/reviews/children-of-heaven-1999, (Erişim Tarihi: 06.08.2020).

TÜRK DİL KURUMU, **Güncel Türkçe Sözlük**,https://sozluk.gov.tr/, 19.03.2020.

TÜRK DİL KURUMU, **Güncel Türkçe Sözlük**, https://sozluk.gov.tr/, 19.03.2017

TÜRK SİNEMA ARŞTIRMALARI. (Çevrimiçi),

https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/287/asghar-farhadi--gundelik-hayattaki-isaretleri-harmoni-icinde-vermek-istiyorum, (Erişim Tarihi 03.07.2020).

WİKİPEDİA,"ArkadaşımınEviNerede?"

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arkada%C5%9F%C4%B1m%C4%B1n_Evi_Nerede%3F(Erişim Tarihi: 06.08.2020).

WİKİPEDİA, "Başu Küçük Yabancı"

https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A7%D8%B4%D9%88%D8%8C_%D8%BA%D8%B1%DB%8C%D8%A8%D9%87_%DA%A9%D9%88%DA%86%DA%A9, (Erişim Tarihi: 06.08.2020).

WİKİPEDİA, FA "Hamun"

https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D8%A7%D9%85%D9%88%D9%86_(%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85) (Erişim Tarihi:06.08.2020)

Kişisel Görüşme

SOYSAL,Faysal. Kişisel Görüşme, 2020.