SİNEMAYA SİNEMAYLA BAKMAK: DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA DÜŞÜNÜMSELLİK

Yüksek Lisans Tezi

M. Yağız AYDIN

Eskişehir, 2017

SİNEMAYA SİNEMAYLA BAKMAK:
DEVRİM SONRASI İRAN
SİNEMASINDA DÜŞÜNÜMSELLİK

M. Yağız AYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mayıs, 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Murat Yağız AYDIN'ın "Sinemaya Sinemayla Bakmak: Devrim Sonrası İran Sinemasında Düşünümsellik" başlıklı tezi **30 Mayıs 2017** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL**	.....
Üye	**: Yrd.Doç.Dr.Ufuk KÜÇÜKCAN**	.....
Üye	**: Yrd.Doç.Dr.Sevcan SÖNMEZ**	.....

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SİNEMAYA SİNEMAYLA BAKMAK: DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA DÜŞÜNÜMSELLİK

M. Yağız AYDIN
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs, 2017

Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Sinema, ilk yıllarından bu yana bir eğlence aracı olmanın yanında; bir ifade aracı, gerçeğin aynası, sanat dalı, propaganda aygıtı gibi pratiklere hizmet etmiştir. Tüm bu pratiklere hizmet ederken de bir olayı, bir insanı, bir derdi, bir bunalımı, bir aşkı, bir ayrılığı veya bir gerçeği ele alarak konu edindiğini nesnesi haline getirmiştir. Ancak bazı durumlarda sinema, kamerayı kendine, yani özneye de çevirmeyi bilmiştir. Başka bir deyişle, sinemanın konusu yine sinema olmuş, düşünümsel bir stratejiye geçilmiştir.

Devrim sonrası İran sinemasında sinemayı konu alan, film yapım sürecini konu eden veya sinemanın doğasına dönen filmlerde düşünümsel olarak adlandırılan bu tekniklerin nasıl uygulandığını saptamaya yönelen bu çalışma, düşünümsel filmlerin İran sinema çevresini ve sinemaya uygulanan baskı, sansür ve yasaklar hakkında bilgi verebileceği düşüncesinden doğmuştur. Bunun yanı sıra İran sinemasında düşünümsel filmlerin daha önce yapılan çalışmalarda söz edilen tutucu, eleştirel ve yanılsama karşıtı gibi tavırlara bağlı olarak düşünümsel teknikleri ne şekilde uyguladığı fikri bu çalışmanın ortaya çıkışına hizmet eden diğer bir düşüncedir.

Bu amaç doğrultusunda devrim öncesi ve devrim sonrası İran sineması hakkında bilgi verilmiş, daha sonra sinemada düşünümselik üzerine getirilen görüşler üzerinde durulmuştur. Bu görüşlerden hareketle tutucu, eleştirel ve yanılsama karşıtı düşünümselliği içeren yeni bir yaklaşım tarzı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak devrim sonrası İran sinemasından seçilen filmlerin söyleme ve biçime dayalı düşünümsel teknikleri incelenmiştir. İnceleme sonucunun ardından ele alınan filmlerin en genel anlamda İran sinema çevresi hakkında verdiği bilgiler saptanmış ve filmlerin düşünümsellik tavrı biçime ve söyleme dayalı teknikler göz önünde bulundurularak yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: düşünümsellik, metasinema, özdüşünümsellik, metakurmaca, İran sineması

ABSTRACT

LOOKING AT CINEMA WITH CINEMA: REFLEXIVITY IN POST-REVOLUTIONARY IRANIAN CINEMA

M. Yağız AYDIN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May, 2017

Supervisor: Associate Professor N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Since its beginning cinema has practically served not only as a means of entertainment, but also as a way of expression, a mirror of facts, a branch of art and an instrument of propaganda. During all these practical services, cinema has mostly considered an event, a person, a problem, a crisis, a love affair, or a separation as its object. However in some cases, cinema also succeeded to turn the camera to itself, that is, to the subject. In other words, the subject matter of cinema happened to be the cinema and a reflexive strategy has been practiced.

This study has aimed to determine how these reflexive techniques have been applied to the post-revolutionary Iranian cinema that chose as its subject matter the cinema and the film-making processes, or that turned to the nature of the cinema. The study rose from the idea that these reflexive films can provide information about the Iranian cinema sector and the pressure, censorship and restrictions imposed on the cinema. Another idea that suggested making this research is to find out how the reflexive films in Iranian cinema applied the reflexive techniques depending on the conservative, critical and anti-illusionistic attitudes that have been mentioned in the previous studies.

In order to serve this aim, it is given information about the Iranian cinema both before and after the revolution and then it has been concentrated on the views concerning reflexivity in the cinema. Moving from these views it is attempted to put forward a new approach that consists of a conservative, critical and anti-illusionistic reflexivity. Finally, it is analyzed the reflexive techniques that were based on discourse and form and applied in the films chosen from the post-revolutionary Iranian cinema. After the results of this analysis, it is manifested the general information on the Iranian cinema sector given in the films considered in the study and tried to interpret the reflexive attitudes of the films by taking into account the techniques based on discourse and form.

Keywords: reflexivity, metacinema, self-reflexivity, metafiction, Iranian cinema

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu oluşturan İran sineması, sinemaya olan nahif sevgimin başlangıcının nedenidir. Bu sinemayı izlerken filmlerin sinemayı konu edinmeleri veya uyguladıkları düşünümsel teknikler beni rahatsız etmekten ziyade düşüncelere sevketmiştir. Bu düşünceler İran sinemasıyla olan gönül bağımın korunmasına sebep olmuş ve bu sinema üzerine çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Bu nedenlerden ötürü bu çalışma İranlı sinemacılara adanmıştır.

Bu tezin yazım öncesi ve yazım süreci boyunca birbirinden değerli birkaç insandan destek ve motivasyon aldığımı belirtmek isterim. İlk olarak, yazım süreci boyunca benimle birlikte yoğun bir çalışma performansı gösteren, değerli görüşlerini ve fikirlerini benimle paylaşan, yanlışlarımı sabırla düzeltip özveriyle bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL'e sonsuz teşekkür borçluyum.

Bu teze başlamadan konu belirleme sürecinde ilk bahsettiğim kişi değerli hocam Prof. Dr. Nezih ORHON ve ikincisi Doç. Dr. D. Alper ALTUNAY'dır. Onlar olmasaydı bu konuya başlamak için adım atamayabilirdim, bunun için kendilerine teşekkür ederim. Değerli hocalarım dışında, düşünümsellik üzerine fikir alışverişi yaptığım Matteo CICCOGNANI'ye, bu çalışmada yoğun bir şekilde faydalandığım *Reflexivity in Film and Literature* adlı kitabı bana ulaştıran Şebnem M. ÇALIŞKAN'a ve bu yoğun süreçte desteğini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma sevgilerimi sunarım.

Devam eden eğitim hayatım boyunca gerek maddi gerek manevi desteklerini esirgemeyen anne ve babama sonsuz şükranlarımı sunarım.

28/06/2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

M. Yağız AYDIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI ..... **i**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... **ii**

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **xii**

GÖRSELLER DİZİNİ ..... **xii**

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **xiii**

1. GİRİŞ **1**

1.2. Amaç **3**

1.3. Önem **3**

1.4. Varsayımlar **4**

1.5. Sınırlılıklar **4**

2. ALANYAZIN **6**

2.1. Devrim Öncesi İran Sineması **6**

2.1.1. İran'da sinemanın ilk yılları: sancılı bir başlangıç **6**

2.1.2. Pehlevi dönemi **7**

2.1.2.1. Muhammed Şah Rıza dönemi ve ticari filmlere doğru **8**

2.2. Devrim Sonrası İran Sineması **14**

2.2.1. Belirsizlik dönemi ve ilk yaklaşımlar: 1978-1982 ..... **15**

2.2.2. Sinemaya devlet müdahalesi: 1983-1987 ..... **17**

2.2.3. Humeyni sonrası dönem: 1990'lar ve sonrası **20**

2.2.4. Hatemi ve rahatlama dönemi: 1997-2005 ..... **20**

2.2.5. Hatemi sonrası dönem **22**

2.3. Sinema ve Düşünümsellik **25**

2.3.1. Düşünümsellik kavramı **25**

2.3.2. Metasinema 26
2.3.3. Düşünümsellik 29
2.3.3.1. Tutucu düşünümsellik 37
2.3.3.2. Eleştirel düşünümsellik 39
2.3.3.3. Yanılsama karşıtı düşünümsellik 42
3. YÖNTEM 45
4. BULGULAR VE YORUM 48
4.1. Yakın Plan (1990) 48
4.1.1. Filmin konusu 48
4.1.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 48
4.1.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 51
4.1.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 53
4.2. Bir Zamanlar Sinema (1992) 53
4.2.1. Filmin konusu 54
4.2.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 54
4.2.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 55
4.2.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 59
4.3. Ve Yaşam Sürüyor (1992) 59
4.3.1. Filmin konusu 59
4.3.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 60
4.3.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 61
4.3.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 61
4.4. Zeytin Ağaçları Altında (1994) 62
4.4.1. Filmin konusu 63
4.4.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 63
4.4.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 64
4.4.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 67
4.5. Selam Sinema (1995) 67
4.5.1. Filmin konusu 67
4.5.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 68
4.5.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 70
4.5.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 72
4.6. Ekmek ve Çiçek (1996) 72
4.6.1. Filmin konusu 72
4.6.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 73

4.6.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 74
4.6.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 76
4.7. Ayna (1997) 77
4.7.1. Filmin konusu 77
4.7.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 77
4.7.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 80
4.7.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 82
4.8. Kirazın Tadı (1997) 82
4.8.1. Filmin konusu 82
4.8.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 83
4.8.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 83
4.8.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 84
4.9. Mayıs Kadını (1998) 84
4.9.1. Filmin konusu 84
4.9.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 85
4.9.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 85
4.9.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 86
4.10. Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası (2000) 86
4.10.1. Filmin konusu 86
4.10.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 86
4.10.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 88
4.10.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 88
4.11. Tahran'ın Artık Narları Yok! (2007) 89
4.11.1. Filmin konusu 89
4.11.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 89
4.11.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 90
4.11.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 90
4.12. Şirin (2008) 90
4.12.1. Filmin konusu 91
4.12.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 91
4.12.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 91
4.12.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 93
4.13. Bu Bir Film Değildir (2011) 94
4.13.1. Filmin konusu 94
4.13.2. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 94
4.13.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 102

4.13.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 103
4.14. Perde (2013) 103
4.14.1. Filmin konusu 103
4.14.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 104
4.14.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 104
4.14.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 105
4.15. Tahran Taksi (2015) 106
4.15.1. Filmin konusu 106
4.15.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler 106
4.14.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler 110
4.14.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme 112
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 113
5.1. Sonuç 113
5.2. Tartışma 117
5.3. Öneriler 120
KAYNAKÇA 122

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1. Örneklem Olarak Alınan Filmler **46**

Tablo 5.1. Filmlerde Karşılaşılan Düşünümsel Teknikler ve Tavırları **113**

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Hüseyin Sabzian(solda) /Abbas Kiarostami(sağda), "Yakın Plan", 1990 ... **49**

Görsel 4.2. "Bir Zamanlar Sinema", 1990 ... **56**

Görsel 4.3. "Bir Zamanlar Sinema", 1990 ... **58**

Görsel 4.4. "Bir Zamanlar Sinema", 1990 ... **58**

Görsel 4.5. "Ve Yaşam Sürüyor", 1992 ... **61**

Görsel 4.6. "Zeytin Ağaçları Altında", 1994 ... **63**

Görsel 4.7. "Zeytin Ağaçları Altında", 1994 ... **65**

Görsel 4.8. "Ve Yaşam Sürüyor", 1992 ... **66**

Görsel 4.9. "Zeytin Ağaçlarının Altında", 1994 ... **66**

Görsel 4.10. "Selam Sinema", 1995 ... **68**

Görsel 4.11. "Selam Sinema", 1995 ... **71**

Görsel 4.12. "Ekmek ve Çiçek", 1996 ... **71**

Görsel 4.13. "Ekmek ve Çiçek" 1996 ... **76**

Görsel 4.14. "Ayna", 1997 ... **77**

Görsel 4.15. "Ayna", 1997 ... **81**

Görsel 4.16. Abbas Kiarostami ve ekibi, "Kirazın Tadı", 1997 ... **83**

Görsel 4.17. "Şirin", 2008 ... **92**

Görsel 4.18. "Şirin", 2008 ... **92**

Görsel 4.19. "Bu Bir Film Değildir", 2011 ... **98**

Görsel 4.20. Panahi'nin iPhone kamerasından, "Bu Bir Film Değildir", 2011 ... **99**

Görsel 4.21. Jenerik, "Bu Bir Film Değildir", 2011 ... **101**

Görsel 4.22. Jenerik, "Bu Bir Film Değildir", 2011 ... **101**

Görsel 4.23. Panahi'nin iPhone kamerasından, "Perde", 2013 ... **105**

Görsel 4.24. Omid ve Panahi, "Tahran Taksi", 2015 ... **106**

Görsel 4.25. Avukat, "Tahran Taksi", 2015 ... **111**

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

MCIG **:** Ministry of Culture and Islamic Guidance (Kültür ve İrşad Bakanlığı).

IIDCYA **:** Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (Çocuklar ve Gençlerin Entelektüel Gelişim Enstitüsü)

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Varolduğu günden bu yana hemen hemen her şeyi kendine konu edinen sinema, bir endüstri veya eğlence aracı olmanın ötesine geçmiştir. Her ne kadar ilk yıllarında aktüaliteden, gösterilerden ve spor karşılaşmalarından öte bir şey sunmasa da, anlatı pratiğini benimseyerek bir sanat dalı, bir inceleme alanı olarak varlığını koruyabilmiştir. Öykü anlatımıyla birlikte; karanlık bir salonda büyük kitlelere hitap etmiş, onlara farklı dünyaların kapılarını açıp büyülü yolculuklara çıkarmış ve adeta dünyanın sıkıntılarından kaçışın bir aracı haline gelmiştir. Bir kaçış ve bir eğlence aracı olarak ortaya çıksa da, sinemanın barındırdığı potansiyel güç, kısa zamanda farkedilmiştir.

Sinema, eğlence aracı olmanın dışında, zamanla bir ifade aracı, gerçeğin aynası, sanat dalı, propaganda aygıtı gibi pratiklere hizmet etmiştir. Tüm bu pratikleri gerçekleştirirken de çoğu zaman kamerasını nesnesine çevirmiş; bir olayı, bir insanı, bir derdi, bir bunalımı, bir aşkı, bir ayrılığı veya bir gerçeği ele almıştır. Ancak bazı durumlarda sinema, kamerayı kendine, yani özneye çevirmeyi de bilmiştir. Başka bir deyişle, sinemanın konusu yine sinema olmuştur. Düşünümsellik terimiyle birlikte anılan bu filmler; bir film yapım sürecini veya film yapımında kullanılan teçhizatları öne çıkararak, sinema veya sinemacıları konu edinerek düşünümsel bir forma evrilirler. Dolayısıyla düşünümsel filmlerin sinemanın doğasına dönüp en genel anlamda sinemayı konu aldığı söylenebilir. Harun Farocki'nin (Silverman ve Farocki, 1998, s. 33) deyimiyle, düşünümsel bir filmde "sinemanın kendisi, çekimin nesnesi haline gelir". Buradan hareketle düşünümsel filmler; sinemanın kendisine baktığı, kamerayı kendisine çevirdiği bir ayna olarak düşünülebilir. Bu tanım her ne kadar kurmaca filmlere gönderme yapar gibi görünse de, belgesel filmler de düşünümsel bir biçime sahip olabilir. Dolayısıyla düşünümsel filmler; sinemacıların sıkıntılarına, bir ülkedeki sinema çevresine veya bir filmin yapım sürecini direkt konu edinerek veya kıyısından geçerek sinemanın doğası hakkında bilgi verebilir.

Düşünümsellik terimi her ne kadar sinemanın konusunun yine sinema olduğu filmlere gönderme yapsa da düşünümsel filmlerin dönemden döneme, filmden filme, türden türe estetik veya politik amaçlar gibi birtakım nedenlerle farklılaştığı düşünülebilir. Bu durum dikkate alındığı takdirde filmin konusunun sinema olduğu veya kendini yansıtan her filmi düşünümsel olarak nitelendirmek yerine, farklılıklar göz önüne alınıp düşünümsel filmler tutucu, eleştirel ve yanılsama karşıtı olarak nitelendirilebilir. Diğer yandan düşünümsel teriminin farklı kullanımları düşünülürse ve kimi zaman bu filmleri

farklılıklardan dolayı nitelemek için metasinema veya özdüşünümsel gibi terimlerin kullanılması göz önüne alınırsa bu kavram karmaşasından kaçınmak adına söz konusu nitelendirme faydalı olabilir.

Bu çalışmanın odağını oluşturan İran Sineması hem devrim öncesinde hem de özellikle İslam Devrimi sonrasında rejimin getirdiği katı kurallardan nasibini almıştır. Dolayısıyla devrimin ardından İran Sineması'nın büründüğü hale düşünümsel filmler aracılığıyla bakılabilir. 1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi'ni izleyen yıllarda, rejim ve rejim yanlılarının baskı ve saldırısı altına giren sinema, batılılaşmanın kitlesel, emperyalist, zehirleyici ve yozlaştırıcı bir aracı olarak görülmüştür. Özellikle dini otoriteler, sinemaya hemen ve tamamen kararlı bir tavırla karşı çıkmışlardır (Dabashi, 2013, s. 4). Monarşi rejimin tamamen reddi üzerine kurulan ve İslami değerlere uygun yaşam tarzını dayatan devrim, İran sinema camiasına Demokles Kılıcı gibi inmiştir. Bir yandan yönetmenler film yapmaya cesaret edememiş, diğer yandan ise katı sansür uygulamaları ve yasaklar, devrimi izleyen ilk yıllarda film üretiminin önünü kesmiştir.

Her ne kadar rejimin sanatçılara olan baskısı devam etse de, İran sineması bugün sinema camiasında kendine özel bir yer edinmiştir. "İran Devrimi sistematik olarak yozlaştırılıp, aşamalı bir şekilde habis bir teokrasiye dönüştürülürken, zalimane bayağılığının gölgesinde onun tam karşıtı olan İran sineması filizlenmiştir: engin, güzel ve dünyevi bir sinemanın rengarenk çiçekleri, devrimin kavurucu öfkesi ve bayağılığının toprağında yeşermiştir (Dabashi, 2008, s. 223)". Özellikle doksanlı yıllardan itibaren uluslararası festivallerde yer bulan ve ödüller kazanan nitelikli filmler, İran sinemasının ses getirmesinde büyük pay sahibi olmuşlardır. Böyle bir ortamda, "alternatif bir sinema" olarak karşımıza çıkan bu sinemanın yakaladığı başarı ilginç gibi gözükebilir. Çoğu zaman söz konusu nitelikli filmleri kapsayan bu sinema, İran Yeni Dalgası veya Yeni İran Sineması olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın etkilerini taşıyan İran sinemasında, bu akımların estetik ve biçimsel unsurlarına rastlanabilmektedir. Özellikle Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımında karşımıza çıkan düşünümsel film örnekleri, devrim sonrası İran Sineması'nda da görülmektedir. Geleneksel sinemaya karşı politik bir tavır olarak da düşünülen filmin kendini açığa vurması ilkesi, devrimin ardından sıkça başvurulan pratiklerden biridir. Özellikle doksanlı yıllardan itibaren dünyaya adını duyurmaya başlayan İran sinemasında düşünümsel filmlere rastlanabilir. Bu filmlerin devrim sonrasında ağırlık kazanması dönemin toplumsal ve politik ortamının da bir sonucu olabilir. Dolayısıyla toplumsal yaşam bir yana, çoğu ülkenin rejiminden

farklı olarak, İslami rejimin sinemaya baskısının olduğu bir ortamda bu filmleri düşünümsellik çerçevesinde ele almak ilgi çekici olabilir. Bu filmler sinemayı konu edindiği için, İran'da sinemacılar ve sinema çevresi hakkında ve aynı zamanda sinemaya yönelik olan baskılar, yasaklar, sansür ve hakkında bilgi verebilir.

Bu çalışmada devrim sonrası İran sinemasında görülen düşünümsel filmlerin; düşünümsel teknikleri ne şekilde uyguladığı, İran'daki sinema çevresini nasıl yansıttığı, İslami rejimin sinemaya yaklaşımının, rejimin sinemacılara olan etkisinin ve sinemacıların sıkıntılarını filmlerde ne şekilde ele aldığı bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2. Amaç

Devrim sonrası İran sinemasında düşünümsel filmlerin genel olarak sinemayı ne şekilde konu aldığını, hangi düşünümsel teknikleri uyguladığını araştırmak bu çalışmanın temel amacıdır. Böylelikle bir İslam Devrimi'nin ardından sinemaya ve sinemacılara uygulanan katı kurallar, kısıtlamalar, hapsedilmeler, sansür, film çekme, senaryo yazma vb. yasakların olduğu bir ülkede sinemaya sinemayla bakan filmler yani düşünümsel filmler incelenerek İran'daki sinema ortamının anlaşılması hedeflenmektedir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Ele alınan filmleri düşünümsel kılan teknikler nelerdir?
2. Ele alınan filmlerin düşünümsel tavrı nedir?
3. Ele alınan filmler devletin sinemaya uyguladığı kuralları, yasakları ve en genel anlamda sinema çevresini nasıl ele almaktadır?

1.3. Önem

İran sineması, devrim öncesinde neredeyse melodramlardan öte gidemeyen ticari bir sinemanın örneği olmasına rağmen, yaşanan rejim değişiminin ardından gözle görülür bir değişim geçirmiştir. Ticari sinemanın karşısında konumlandırılabilecek olan alternatif sinema bu değişimin nedenidir. Yeni İran Sineması veya İran Yeni Dalgası olarak adlandırılan bu sinema; söz konusu edilen isimlendirmeleri, özellikle 1990'lı yıllarda uluslararası festivallerde boy gösteren ve bu festivallerde başarı yakalayan filmler aracılığıyla kazanmıştır. Yeni İran sinemasının o yıllarda yakaladığı popülarite ise güncelliğini neredeyse hiç yitirmemiştir. Hem uluslararası festivallerde hem de dünyanın çoğu ülkesinde sinema salonlarında kendine yer bulan İran filmleri, sinema çevrelerinin odağı haline gelmiştir.

Yeni İran sinemasının küresel boyutta yarattığı büyük ve olumlu etkinin, bu ülkenin sinemasının popüler bir araştırma alanı haline gelmesinde payı büyüktür. Miktarını belirlemek mümkün olmasa da, dünya genelinde İran sineması hakkında yapılan birçok araştırma ve yayınlanan yine bir o kadar kitap bu durumun bariz bir göstergesidir. Türkiye'de de İran sinemasını mercek altına alan tezler, makaleler ve basılmış kitaplar mevcuttur ve bu durum, bu sinemaya ilginin ülkemizdeki varlığına bir işarettir. Türkiye'de İran sinemasını geçmişte "temsil", "gerçekçilik" ve "siyasi ve ideolojik" gibi perspektiflerden ele alan çalışmalar birtakım ihtiyaçlara karşılık gelmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, İran sinemasını düşünümsel filmler çerçevesinde de ele alarak başka ihtiyaçlara daha karşılık gelmektedir. Devrim sonrası İran sinemasında çekilen ve düşünümsel niteliğe sahip filmlere odaklanmak, İran'daki sinema çevresini ve aynı zamanda rejimin sinemaya olan baskısını yine sinema aracılığıyla anlamak açısından önem taşımaktadır. Diğer yandan sinema literatürüne önemli bir katkı sağlayabileceği düşünülen bu çalışma, İran sineması üzerine yapılan araştırmalar dışında sinemada düşünümsellik konusuyla ilişkili olan araştırmalara kaynak sağlayabilecek nitelikte olabilir. Bunun beraberinde bu çalışmada düşünümselliğin tavırlara göre kategorize edilmesi bu alanda yapılacak çalışmalar için farklı bir bakış açısı sunabilir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışma aşağıdaki varsayımlara dayandırılmaktadır:

1. Düşünümsel bir film en genel anlamda sinema hakkında bir filmdir.
2. Düşünümsel filmler geleneksel, modern ve hatta postmodern sinemada görülebilmektedir.
3. Devrim sonrası İran sinemasında düşünümsel filmlerin çoğu Yeni İran sinemasının içerisinde anılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Düşünümsel filmlerin, film yapımının işlem tarzını açık ederek veya sinemayı konu edinerek sinemayı ne şekilde ele aldığı, bir ülkenin içinde bulunduğu sinema ortamını nasıl yansıttığı ve düşünümsel tekniklerin tavrının ne olduğunu incelemek bu çalışmayı sınırlandıran anlayıştır. Bu çalışma araştırma evreni olarak belirlenen devrim sonrası İran filmleriyle ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma sadece kurmaca filmlerden ibaret olmayıp, belgesel olarak nitelendirilebilecek filmleri de içerisinde barındırmaktadır. Bunun beraberinde bu çalışma araştırma konusu gereği düşünümsel filmlerle sınırlıdır.

Bunun sonucu olarak çalışmada izlenebilecek kopyalarına ulaşılabilen filmler çalışmanın sınırlılığını belirleyen bir başka etken olmuştur.

2. ALANYAZIN

2.1. Devrim Öncesi İran Sineması

2.1.1. İran'da sinemanın ilk yılları: sancılı bir başlangıç

İran'ın sinemayla tanışıklığı 20. yüzyılın başına kadar uzanır. Dabashi (2013, s. 2)'nin ifadesiyle ise "İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle birlikte gelişmiştir". Meşrutiyet döneminde temelleri atılan İran sineması; erken varlığını, Muzaffereddin Şah'ın Avrupa seyahatinde fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han'a alınmasını emrettiği Gaumont marka kameraya borçludur (Naficy, 2011a, s. 44). Şah, bu makinayla saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han'a kendi görüntülerini çektirmiştir. Dolayısıyla ülkeye getirilen bu görsel aygıt başlangıçta ağırlıklı olarak zengin kesimlere ve saray çevresine hizmet etmiştir (Pour, 2007, s.23).

Bu yeni görsel icada dayalı ilk etkinlikler 1900'lerin başından itibaren düzenlenmeye başlamıştır. Ancak yenilik beraberinde karşı tepkileri de getirmiştir. Örneğin; Tahran'da 1905 yılında, Mirza İbrahim Han tarafından açılan ilk gösterim salonu, "Kaçar Hanedanlığı'nın desteğini almasına rağmen, insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması düşüncesinden nefret eden Müslüman fanatiklerden büyük bir tepki görmüştür[1] (Akrami, 1987, s. 133)". Bu tepkinin ardından din adamlarını yatıştırma amacı güden Şah, gösterim salonunun kapatılmasını istemiştir. Mirza İbrahim Han ise akabinde sürgüne gönderilmiş ve üstelik mal varlığına el konulmuştur (Akrami, 1987, s. 133; Naficy, 2011a, s. 61).

Sinemaya olan ilk tepkiler, monarşi yanlıları ve muhalifler arasındaki gerilimi yükselterek çatlakları daha da belirgin hale getirmeye başlamıştır. Daha başlangıcından itibaren hem siyasal hem de dini otoritelerin aktif tartışmalarına yol açan sinema, İran sinemasının en önemli bileşenlerinden biri konumuna geleceğinin sinyallerini vermiş gibidir. Sinema henüz o yıllarda sanat olarak kabul görmese de, gerçeğin yeni temsil biçimlerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

İran'da yerleşmiş olan dini fikriyat ise sinemayı alternatif bir yaratım olarak algılamış ve İran'da sinemanın gelişmesini istememiştir. Sinemaya yönelik söz konusu bu muhalefet sadece modernleşmenin bir görünümü olarak değil aynı zamanda her türden yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı

[1]Yeniden yaratım tek başına sinemaya olan nefretin nedeni değildi. Etkili ve gelenekçi bir din adamı olan Nuri, Mirza İbrahim Han'ın sinemasında yabancı kadınların örtüsüz gösterildiğini işittiği için sinemaya, karşı bir tavır aldı. Mirza İbrahim'in eşinin aktardığına göre; Nuri, sinemayı "yabancıların şeytani işi" olduğunu düşündüğü için Mirza İbrahim'in sinemasını haram kılmıştır (Rahimian, 1993, s. 101'den aktaran Naficy, 2011a, s.59).

varsayımı, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine uzun süre kafa yormanın onların temsil ettiği gerçekliğin incelenmesine engel olacağı düşüncesi, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikri, sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesini kapsamaktadır (Dabashi, 2013, s. 4). Aktaş (2005, s. 9)'ın ifadesine göre "Müslümanlar sinemaya mesafeli durduğu ve sinemayla uğraşmayı haram saydığı için, sinemanın bir kurum olarak yayılması da gayrimüslim İranlılar kanalıyla" gerçekleşmiştir. Bu gelişim sürecinin, başka bir ifadeyle İran sinemasından söz edebilme imkanının ilk belirtileri meşrutiyet devrimiyle birlikte, yani Rıza Şah'ın iktidara gelmesinin ardından ortaya çıkmıştır.

2.1.2. Pehlevi dönemi

Rıza Şah'ın l926'da Pehlevi tahtına çıkmasıyla, İran modernite tarihinde yeni bir sayfa açılmıştır[2]. İran sineması da bu yıllardan sonra anlatı formunu benimseyerek canlılık kazanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte kimileri Mirza İbrahim Han'ın 1900 yılında Şah'ı çektiği hareketli görüntüleri, kimileriyse Ovanes Ohanian'ın 1930'da Danimarka'da yapılan bir komedi filmini uyarladığı ilk kurgusal eser *Abi ve Rabi*[3]'yi başlangıç noktası olarak kabul etmektedir (Tapper, 2007, s. 4). Ohanian'ın ilk kurmaca sessiz film örneklerinden diğeri ise *Hacı Ağa Sinema Aktörü*[4] (Haji Aga, The Movie Actor, 1932); sinema karşıtı, bağnaz bir din adamının aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktadır. Farsça ilk sesli haber filmi ise bir Türk fotoğrafçı tarafından filme alınmıştır. Bu filmde dönemin İran Dışişleri Bakanı, Muhammed Ali Foroughi'nin 1932 yılında yaptığı Türkiye ziyaretinde Mustafa Kemal Atatürk ile müzakere ettiği ve Farsça kısa bir konuşma verdiği görülür. Filmlerde Farsça duymaya alışkın olmayan seyirciler hayrete düşmüştür (Sadr, 2006, s. 23; Naficy, 2011a, s. 187).

Bir yıl sonra Abdül Hüseyin Sepanta'nın yönettiği *Lor Kızı* (The Lor Girl, 1933) adlı film, ilk yerli ve ilk Farsça sesli film olma özelliği taşır (Sadr, 2006, s. 27). Bu filmde aynı zamanda "ilk kez İranlı kadın oyuncular yer almış ve rolleri gerektirmediği sürece peçe kullanmamışlardır (Dabashi, 2013, s. 12)". Bununla beraber Sadr (2006, s. 27), bu filmin hem İran'ın ulusallaşma ve modernizasyon temalarıyla Şah rejimini temsil ettiğini aynı zamanda o dönemde kadının sosyal konumuna ve İran'ın içinde bulunduğu kolonyal

[2]Rıza Şah, devletin yeni imajını pekiştirmek için ülkenin resmi adını 1935 yılında 'İran' olarak değiştirmiştir (Dabashi, 2013, s.12).
[3]Bu film aynı zamanda "Dünkü İran ve Bugünkü İran" olarak adlandırılır. Rıza Şah'ın İran'ı modernleştirmeye yönelik çalışmalarının vurgusu niteliğindedir (Pour, 2007, s. 31).
[4]Bu film hem İran sinemasının ilk düşünümsel tarza sahip olan filmidir hem de bu tarzda dünya sinemasının ilk örneklerinden biri olarak ele alınabilir.

vaziyete dair geniş ipuçları içerdiğini belirtir. İlginç bir tesadüftür ki *Lor Kızı*'nın (1936) gösterime girdiği yıl Rıza Şah, kadınların çarşaf giymesini yasaklamıştır. Bu olay modernite ve İran sinemasının ortak yazgısının işareti olarak düşünülebilir. Çünkü "İslam Devrimi gerçekleşene ve sinema aktif biçimde 'İslamileştirilene' dek, filmlerde görünen kadınlar, rolleri gerektirmediği sürece peçe kullanmamışlardır (Dabashi, 2013, s.12)".

Yerli film üretimi 1930'lı yıllarda sınırlı kalmışken, ithal filmler salonları doldurmuştur. Örneğin; 1936 yılında Tahran'ın on sinemasında yılda yüzün üzerinde ithal film gösterime girmiştir (Aktaş, 2005, s. 15). Devletin film ithalcileriyle işbirliği içerisinde olması, İran filmlerinin niteliksizliği ve bir de üretim imkanlarının eksikliği yerli sinemanın önünü kesmiştir (Sadr, 2006, s. 38).

İthal filmlerle birlikte izleyicilerin davranış biçimleriyle, giyim kuşamlarıyla Amerikan yıldızlarını rol model almaları İran halkının yaşam biçimi ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi gibi sonuçlar doğmuştur (Aktaş, 2005, s. 15). Naficy (2011a, s. 178)'ye göre bu durum, hem Pehlevi'lerin hem de İran'da ekonomik ve politik çıkar gözeten Batı ülkelerinin modernleşme ve sanayileşme projesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla İran'da, 1950'lere kadar hem nitelikli hem de yerli bir endüstri olduğunu dillendirmek beyhude bir çaba olabilir. Bunun nedeniyse yerli sinemanın; ithal filmlerin pazara hâkim olduğu, pahalı film yapım maliyetlerinin ve devlet desteğinin yokluğunun gölgesinde kalmasına bağlanabilir.

2.1.2.1. Muhammed Şah Rıza dönemi ve ticari filmlere doğru

İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında müttefik güçler İran'ı işgal edince, Rıza Şah'ı tahttan indirmiş, oğlu Muhammed Şah Rıza'yı geçirmişlerdir[5]. Şah Rıza da babasının vizyonunu takip ederek modernleşmeye önem vermiştir. "1942'de Amerikan askeri kuvvetlerinin İran'a girmesiyle birlikte, İranlı entelektüellerin bilinç sahalarına Amerika Birleşik Devletleri hakkında yeni bir siyasal ve kültürel farkındalık nüfuz etmeye" (Dabashi, 2013, s. 13) başlamıştır. İthal filmlerin egemenliği konumunu kaybetmemiş ve siyasi politikaya hizmet etmeye devam etmiştir. "Bütün sinema salonlarında da Amerikan propaganda filmleri gösterilmeye başlanması" (2013, s. 13) bunun bir göstergesidir. Naficy (2011a, s. 249), Amerikan filmlerin oranının yüzde yetmiş ve seksen arasında olduğunu belirtir. Dolayısıyla İran'da bir sinema endüstrisinden söz etmek için 1940'ların sonunu beklemek gerekmiştir.

İran'da ticari sinemanın ve bir bakıma yerli endüstrinin başlangıcına İsmail

[5]Muhammed Şah Rıza ise 1941'den 1979'a yılına kadar ülkeye hükmetmiştir.

Kuşhan'ın öncülük ettiği söylenir (Akrami, 1987; Aktaş, 2005). Bunun sebebi Kuşhan'ın 1948'de ilk kez İran sınırları içerisinde çekilmiş Farsça ve bütünüyle İran yapımı film olan *Hayat Fırtınası* (The Tempest of Life, 1948) ve *Şehzadenin Tutsağı* (Prince's Prisoner, 1949), *Utangaç* (Şemsar, 1950) adlı filmlerle elde ettiği ticari başarının *farsi film* akımının başlamasında etkili olduğu söylenebilir (Pour, 2007, s. 52; Campo, 2009, s. 146; Talattof, 2011, s. 108). Bu filmleri takip eden yıllar içerisinde aynı nitelikte filmlerin başarılı olarak dillendirilmesi ise güç olabilir. Bunun sebebi bu filmlerin entelektüel sinemaya olan uzaklığıdır. Ancak yine de bu filmler, dönemin ithal edilen filmlerin sanatsal kalitesiyle kıyaslanamasa da Naficy (1996, s. 673)'ye göre yerli endüstrinin canlanmasına ve yeni film stüdyolarının çoğalmasına teşvik niteliğinde olmuştur.

İran sinemasının gelişimine engel olan yatırım yetersizliği, niteliksiz filmler ve yaratıcı yönetmenlerin eksikliği gibi olumsuzluklar daha önce ifade edilmişti. Lahici (2008, s. 291) de bu olumsuzlukları aynı şekilde dile getirir ve bunların yanı sıra toplumun gelenekçi kesimlerinin her türlü modern iletişim araçlarına dönük menfi tutumlarının ve aleyhte yaygın propagandalarının sinemanın gelişiminin önündeki diğer engeller olduğunu belirtir. Örneğin; 1940'lı yılların fundamentalist gruplarından biri olan Fedaiyan-ı İslam'ın liderlerinden Navvab Safavi (aktaran Naficy, 1992, s. 124), Batı müziği, romanı ve sinemayı, Müslüman toplumun bütün değerlerinin ve erdemlerinin yok edildiği bir döküm fırınına benzetmiştir. "Tüm bunlar yetmezmiş gibi, bir de dublaj uygulamasına geçilip, Farsça dublajlı İtalyan filmleri piyasaya girmiştir (Lahici, 2008, s. 274)". Ülke çapındaki krize ve diğer olumsuz şartlara rağmen *filmfarsi* olarak anılan yerli endüstri, bir avuç yapımcının girişimiyle 1950'li yıllarda salonlara egemen olmuştur.

Farsi filmler olarak anılan filmlerle yerli sinemacıların 1950'lerden itibaren nispeten rahatlama yaşadığı söylenebilir. İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar (aktaran Aktaş, 2005, s. 18) bu filmleri, "çok az bir masrafla ve sınırlı mekanlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rastgele sahneler eklenen, 'kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret' bir film olarak tanımlamaktadır". Mohammad Kashi (1999, s. 140'dan aktaran Naficy, 2011b, s. 149)'nin ifadesine göre bu filmler çoğunlukla "iyi ve kötünün mücadelesinin sınıfsal karşıtlıklarla (zengin-fakir), toplumsal karşıtlıklarla (köy-şehir) ve karşıt değerlerle (cesaret-cesaretsizlik) temellendirilen melodram ve popüler masalların karışımıdır".

Dabashi (2013, s. 18-19), *cahil filmler* olarak adlandırdığı bu filmlerin "ortaçağdaki kahramanlık geleneğinin karikatürü olan cahil erkek 'onur'unun kadın akrabaların namusuna doğrudan bağlı olduğu erkek şovenizminin en temel söylemlerinden birini

temsil ettiğini" ileri sürer. Bu filmlerin, toplumun sanatsal beğenisinin gelişimine ve kadının rolü ve statüsüne dair algılamaları yıprattığını ileri süren Lahici (2008, s. 274) ise, "geleneksel kültür pratiklerinin cinsel açlığa mahkûm ettiği erkeklerin" bu tür filmlerin sürekli seyircileri olduğunu ifade eder.

Farsi filmler kültürel ve sanatsal değerden yoksun, toplumcu ve gerçek bir sinemadan uzak üstelik üç aşağı beş yukarı aynı içeriğe sahip olsa da bu filmlerin İran sinema endüstrisini canlandırdığı söylenebilir. Lahici (2008, s. 274) ise, bu filmlerin ticari başarısını cinsel açlık içerisindeki sadık erkek izleyicilerin güzel kadınları perdede görme arzusuna ve aynı zamanda rol model aldıkları maço erkek kahramanlara bağlar.

Ancak farsi filmler özel yapım şirketleri tarafından üretilmesine rağmen devlet müdahalesinden bağımsız değildir (Naficy, 2011b, s. 149). Dolayısıyla bu filmler toplumsal ve siyasi meselelere değinmekten uzak tutulmuş ve muhalif nitelik taşıyan filmler sansür mekanizmasına takılmıştır. Sansür ise yapımcıları farsi film çekmeye, bu filmlerin başarısızlığı ise, yapımcıyı film yapmak verine ithal etme fikrine sevketmiştir (Omid, 1995, s. 262'den aktaran Aktaş, 2005, s. 20). Bunun beraberinde farsi filmlerin söz konusu ticari başarısı uzun süre piyasaya hâkim olan dublajlı ithal filmlerin ortaya çıkışına neden olmuştur (Tapper, 2008, s. 4). Ancak bu filmlerin hâkim olduğu 1950'den 1960'ın ortalarına kadar İran film endüstrisinin hızlı bir biçimde gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu periyod boyunca bağımsız film endüstrisi dönemine giren stüdyoların yanı sıra birçok stüdyo kurulmuş, 324 film üretilmiştir. 1965 yılı itibariyle Tahran'da 72, diğer bölgelerde ise 192 sinema salonu faaliyet göstermiştir (Parhami, 1999).

İran sinemasında 1950'lerden sonraki yaklaşık on yıllık dönemde göze çarpan nitelikli ve sanatsal bir değişimin işaretinin olmadığı söylenebilir. Ancak 1960'lardan itibaren edebiyat, sinema gibi kültürel alanda yaşanan olumlu değişimlerle birlikte yurt dışında eğitim görmüş birçok aydının İran'a geri dönerek sanat alanına aktif katılımıyla İran sineması bir gelişim sürecine girmiştir. Bu gelişmelerin beraberinde alternatif sinemaya olanak veren filmler 1950'lerin sonlarından itibaren görülmeye başlanmıştır. Çağdaş şair ve yazarların sinemaya yöneldiği bu dönemi izleyen yıllarda Ferruh Gaffari, Furüğ Ferruhzad (şair) ve İbrahim Gülistan (yazar) gibi isimlerin verdikleri eserler daha önce söz konusu olmayan gelişmelere öncülük etmiştir.

Zeydabadi-Nejad (2010, s. 33)'a göre; Faruk Gaffari'nin 1958 yılında çektiği ilk filmi *Kentin Güneyi*[6] (South of The City, 1958), Tahran'ın yoksul taşra hayatını konu alan

[6]Bu film aynı zamanda halkın arasında çekilen ilk film unvanına sahiptir (Aktaş, 2005, s. 21).

ilk toplumsal gerçekçi filmdir. Sergileme komitesi bu filmin ülkenin yoksulluğunu yansıttığı için kesilmesini istemiştir. Dolayısıyla yasakların sadece devrimci veya İslam karşıtı söylemler içeren filmlere uygulanmadığı söylenebilir. Bu film kesilmesine rağmen; beş gün, altı salonda gösterildikten sonra sansüre uğramıştır. Üç yıl yasaklı kaldıktan sonra, Gaffari'ye negatifleri ve altı kopyası verildiğinde birçok sahne kayıptır ve asla bulunamamıştır (Naficy, 2011b, s. 188-190). Gaffari'nin *Kamburun Gecesi* (Night of the Hunchback, 1964) adlı filmi ise uluslararası festivaller için seçilen ilk uzun metrajlı film olmuştur. Dönemin sinema eleştirmenlerinden Hezir Dariush (Omid, 1998, s. 369-370'den aktaran Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 33) bu filmi İran sinemasının başlangıcı olarak kabul eder ve toplumun farklı kesimlerinin entelektüel bir eleştirisine sahip olduğunu belirtir.

Gülistan Stüdyoları'nın sahibi, aynı zamanda çağdaş bir yazar olan İbrahim Gülistan'ın *Kerpiç ve Ayna* (The Brick and the Mirror, 1965) adlı belgeseli ve bunun yanı sıra çağdaş İran şiirinin öncü isimlerinden Füruğ Ferruhzad'ın *Ev Karadır*[7] (The House is Black, 1963) adlı filmleri belgesel sinemanın nitelikli örnekleri olarak bir gelişime işaret etmiştir. Naficy (2011b, s. 88), bu filmin belgesel sinema üzerinde bıraktığı silinmez izin şiir ve şiirsel gerçeklikle birleşerek muhalif ve yaratıcı sinemacıların çarpıcı bir biçimi haline geldiğini ifade eder. Dabashi (2013, s. 19) de bu filmin çağdaş İran sinemasının temellerini attığını ima eder ve kadın bir şaire ait olmasını güzel bir tesadüfe bağlar. Aynı zamanda Füruğ'nun bu çalışmasını o dönemde yapılan tüm filmlerden üstün tutar.

Entelektüel ve toplumcu gerçekçi sinemanın ilk filizlerinin ardından Yeni İran Sineması'nın temellerini oluşturan, Dariush Mehrjui'nin *İnek* (Cow, 1969) ve Mesud Kimyayi'nin *Keysar* (Qeisar, 1969) adlı filmlerinin (özellikle *İnek*) yeni bir film akımının başlangıcına neden olduğu söylenir. (Akrami, 1987, s. 135; Tapper, 2005, s. 5; Naficy, 2011a, s. 133). Sadr (2006, s. 130), İran'daki sosyal hayatı distopik ve farklı bir açıdan çarpıcı bir biçimde ele alan bu iki filmin, "alt sınıfın yoksulluğunu tasvir ederek ve statükoya başkaldırarak; iddia edilen petrol artışını, devletin mutlak gücünü ve onun alışılmış (öz)kutlama törenlerini alaya aldığını" iddia eder. *Keysar*'ın genellikle entelektüel sinemadan uzak, ticari sinemaya daha yakın olduğu söylenebilir. Dabashi (2013, s. 38)'ye göre; bu filmin üzerinde durulmasının sebebi ele aldığı konu, teknik başarı ve dâhiyane yönetimidir. Ancak bu filmin, 1950'ler ve 1960'larda oldukça yaygın

[7]Bu film aynı zamanda, 1963 Oberhausen Film Festivali'nde en iyi belgesel seçilmiştir.

olan cahil film dalgasını yüceltmek haricinde İran sinemasına hiçbir katkısı olmamıştır.

Dariush Mehrjui'nin *İnek*[8] filminin ise Yeni İran Sineması üzerine yapılmış hemen hemen tüm çalışmalarda bahis konusu olduğu ifade edilebilir. *Keysar*'ın aksine "*İnek* tematik olarak daha orijinal bir içeriğe sahip, zayıf gişe getirisiyle birlikte ticari sinemaya uzaktır (Akrami, 1987, s. 136)". Golam Hüseyin Saidi'nin kısa bir öyküsünden uyarlanan bu filmin üzerinde sürekli durulmasının sebebi bir dönüm noktası niteliğinde olmasına bağlanabilir. Dabashi (2013, s. 19-20)'ye göre Mehrjui; bu filmle, kuşağının sanatçılarının yapabildiklerinin çok ötesinde bir çalışmaya imza atmıştır.[9]

İlginçtir ki *İnek* Kültür ve İrşad Bakanlığı (MICG[10]) tarafından desteklenmiştir ve aynı zamanda gösterime girmeden önce bu bakanlık tarafından büyük değişiklikler talep edilmiş ve yasaklanmıştır. Ancak, yönetmen Mehrjui'nin filmin başlangıcına bu öykünün Pehlevi dönemi öncesinde geçtiğini ifade eden bir ibarenin eklenmesini kabul etmesiyle gösterilebilmiştir (Akrami, 1987, s. 136; Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 34). Aynı zamanda bu filmin Pehlevi rejimine açıkça eleştiri getiren sayılı filmlerden biri olduğu söylenir (Aktaş, 2005, s. 28; Tapper, 2005, s. 6).

Alternatif ve ulusal bir sinemaya olanak veren kuruluşların da neredeyse *İnek* ve *Keysar*'ın yeni bir periyoda işaret ettiği yıllarda ortaya çıktığı söylenebilir. Bu gelişmeler ışığında Ulusal İran Televizyon ve Radyo Kurumu'nun 1966 yılında faaliyete geçmesi, nitelikli sinemanın gelişiminde katkı sahibi olmuştur. Çünkü bu kurum bütün ülkede genç yetenekleri film çekmeye teşvik eden bir akıma dönüşen Özgür Sinema (*Sinema-i Azad*, 1969) organizasyonunu büyük ölçüde finanse etmiştir (Naficy, 2011b, s. 71).

Özgür Sinema dışında, 1969 yılında sinema alanında eğitim vermeye başlayan ve ulusal sinemanın gelişime büyük bir yardımı olan en önemli organizasyonlardan biri Çocuklar ve Gençlerin Entelektüel Gelişim Enstitüsü (IIDCYA[11]) adlı kurum olmuştur (Parhami, 1999). Bu kuruluşunun sebeplerinden birisi, hükümetin izlediği kültürel politikalar çerçevesinde İran gençlerini siyasal açıdan zararsız eğlencelerle bir araya

[8]Bir köyde geçen *İnek*, köyün tek ineğinin sahibi Hasan'ın ineğiyle arasında kurduğu yoğun bir ilişkinin öyküsüdür. Bir gün başka bir köye giden Hasan, geldiğinde ineğini bulamaz. İneğin boynunda yara çıkmasıyla köylüler, Hasan üzülmesin diye ineğini öldürüp gömerler ve Hasan'a da ineğin kaçıp gittiğini söylerler. Gerçeği öğrenen Hasan, ahırın bir köşesinde kendisini düşünceler içerisinde bulur ve daha sonra kendisini bir insandan ziyade bir inek olarak algılamaya başlar ve en sonunda kendisini bir tepeden aşağıya atar.

[9]Bu film, bir yandan hararetli bir eleştiri almışken öte yandan 1971 yılında Venedik Film Festivali'nde uluslararası sinema yazarları ödülüne (FIPRESCI) layık görülmüş ve dolayısıyla İran filmlerinin uluslararası festivallerde tanınmasında büyük katkısı olmuştur.

[10]Ministry of Culture and Islamic Guidance. Kısaltma gereği duyulduğu için kaynaklarda en çok karşılaşılan İngilizce kısaltmaya yer verilmiştir.

[11]Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.

getirmektir (Dabashi, 2013, s. 39). Yeni İran Sineması'nı domine eden yönetmenlerin bir kısmının sinema serüvenlerine bu kurumda başladığı belirtilebilir. Örneğin; bu yönetmenler arasında Abbas Kiarostami, Bahram Beizai, Amir Naderi, Dariush Mehrjui, Jafar Panahi, Reza Alamzadeh, ve Sohrab Shadid-Saless gibi isimler vardı. Bu kurumun dışında kalan Mesud Kimyai ve Bahman Farmanara da bir gelişimin meşalesini tutan diğer yönetmenlerdi.

İran Sineması 1970'li yıllarda yeni bir sinemanın inşasını kurarken, bu dönemin sonlarına doğru ülke, kaynayan bir kazan gibiydi. Petrol ihracatından elde edilecek gelire endekslenen ülkede ithalatın had safhada olması saray çevresinin ve burjuva azınlığının zenginleşmesine neden olurken işçi sınıfının büyümesine engel oluyordu (Dabashi, 2013, s. 40). "Toplumsal gerilimler yalnızca aydınlar topluluğuyla modern orta sınıf içinde değil, ulemayla geleneksel orta sınıf içinde de siyasal radikalizmi şiddetlendiriyordu (Abrahamian, 2011, s. 187)". Bu ekonomik kırılmaların yanında Ayetullah Humeyni Irak'ta sürgündeydi[12] ve ülke içindeki destekçileriyle bağlantısı kesilmişti (Dabashi, 2013, s. 40).

Humeyni sürgünde olmasına rağmen kasetler aracılığıyla halka ulaşmaya devam etmişti. 19 Kasım 1978'de Foucault, '*İran'da İsyan Teyp Kasetleriyle Yayılıyor*[13]' adlı bir makale yayınlamıştı. Görünürde modernizm karşıtı olan isyan, fikirlerini yaymak için modern iletişim araçlarına başvurmuştu (Afary ve Anderson, 2011, s. 131-133). "Gitgide geniş bir destekçi kitlesine sahip olmaya başlayan dini lider Humeyni, monarşinin çoktanrılı çağdan kalma tâgut[14] bir kurum olduğunu ve dolayısıyla bu gibi rejimlere karşı çıkmanın Müslümanlar için kutsal bir görev olduğunu" (Abrahamian, 2011, s. 192) ifade ediyordu. "Humeyni medresedeki derslerinde *velayet-i fakih*[15] kavramını vurgularken, halk önünde yaptığı açıklamalarda bu konuya değinmemeye özen gösteriyordu. Onun yerine rejimi siyasal, toplumsal ve ekonomik yetersizlikleriyle vuruyordu (Abrahamian, 2011, s. 192-193)".

Şah'ın totaliter rejimine karşı ayaklanmalar 1978 yılından itibaren her iki taraf içinde şiddetli ve nefret dolu bir hal aldı. 19 Ağustos 1978'de, Abadan kentinde bulunan

[12]İran hükümetinin talebiyle 24 Eylül 1978'de Humeyni'nin Necef'teki evi Iraklı askerler tarafından kuşatılınca, Humeyni Fransa'ya gitmeye karar verdi ve devrimi yürütmeye devam etti (Dabashi, 2008, s. 174-175).

[13]Foucault bu makalede Şah devrilmek üzereyse bunun sebebinin büyük oranda kasetler olduğunu dile getirmişti. Makalenin tamamı için bkz. (Afary ve Anderson, 2011, s. 274-279).

[14]Kuran'da put, İslam devrimine göre "gayri meşru" yönetim, özellikle Şah yönetimi (Khosrokhavar ve Roy, 2013, s. 200).

[15]Humeyni'nin icat ettiği bu kavram İran rejiminde en üst makam olan dini lidere karşılık gelen ve onun yönetme hüneri olduğunu söyleyen bir kavramdır. Yani ilk fakih Humeyni olmuştur. Bugün ise Ali Hamaney'dir. (Abrahamian, 2011; Afary ve Anderson, 2012; Khosrokhavar ve Roy, 2013).

Rex Sineması'nda Mesud Kimyayi'nin *Geyikler* (The Deer, 1974) adlı filminin gösterimi esnasında çıkan –veya daha doğrusu çıkarılan– yangında 400'e yakın insan hayatını kaybetti. Şah rejimi yangını aşırı dincilerin çıkardığını öne sürmüştür. Humeyni ise Şah rejiminin gizli polis servisi SAVAK'ı sorumlu tutmuştur (Ebadi, 2013, s. 46)

Rex yangını, gösteri ve ayaklanmaları şiddetlendirmiş ve gerilimi iyice tırmandırmıştı. "4 Eylül 1978 tarihinde, İran tarihindeki en büyük çaplı Şah karşıtı gösteri gerçekleşmişti. 7 Eylül günü çıkan gösterilerde kalabalık hep bir ağızdan "Şaha ölüm!" diye haykırıyordu (Dabashi, 2008, s. 173)". 'Kara Cuma' olarak anılan ertesi gün ordu, Tahran'da Jale Meydanı'nı dolduran göstericilere ateş açmıştı. "Bir İtalyan gazetesi için devrim sırasında muhabirlik yapmaya koşan Fransız filozof Michel Foucault, Jale Meydanı'nda vurulanlar 4.000 civarında diye bildirmişti (Abrahamian, 2011, s. 209)". Bu gösteriler yıl boyu devam etti, muhalefetin talebi askerin çekilmesi ve Şah'ın gitmesiydi.

2.2. Devrim Sonrası İran Sineması

Şah'ın 1979'da ülkeyi terk etmesiyle monarşi rejimi yıkılmış ve akabinde sürgünden dönen Humeyni önderliğinde İran İslam Devrimi gerçekleşmiştir. "İslam devrimi çoğu zaman fundamentalist ve din egemenliği yanlısı bir hareket olarak gösterilir, bu kısmen doğrudur. Ama devrimin gerçek mantığı her şeyden önce siyasaldır (Khosrokhavar ve Roy, 2013, s. 41)". Yani her ne kadar İslam'ın temel ilkeleri devrimin ardından gündeme gelse de ve İslam Devrimi olarak anılsa da, devrimin aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve anti-emperyalist bir kurtuluş hareketi olduğu ifade edilebilir. Bu yüzden devrim, Pehlevi rejimine karşı uzun yıllar beklenen bir hesaplaşma niteliği taşımaktadır ve aynı zamanda İslam Devrimi'ni sadece radikal bir İslami devrim olarak ifade etmek devrimin kurtuluş mücadelesini görmezden gelmek anlamına gelebilir. Örneğin; Humeyni'nin önderliğinde gelişen ayaklanma Dabashi (2008, s. 162)'nin ifadesine göre, "çoğunlukla İslamcı gruplardan oluşmaktadır ve devrimci ayaklanmadaki İslamcı simgeler ulusçu ve sosyalist sözdağarlarından ödünç alınmıştır".

Bu devrimin ilk günlerinden nasibini alan çevrelerden biri olan sinema; batılılaşmanın kitlesel, emperyalist, zehirleyici ve yozlaştırıcı bir aracı olarak görülmüştür. "Özellikle gelenekçi kesim sinemayı, Batı aracılığıyla İran'ın kültürel sömürüsünün bir temsilcisi olmakla suçlamıştır (Naficy, 1997, s. 675)". Devrim daha bir yılını doldurmadan, ithal filmleri ayıklama çalışmalarına girişilmiştir. Türk, Hint, Japon filmleri de dâhil tüm emperyalist ve karşı devrimci filmlerin ithali yasaklanmıştır (Naficy, 2008, s. 41). Bozulan siyasi ilişkiler beraberinde Amerikan filmlerinin de bu yasak

kapsamına girmesine neden olmuştur. "İslam Devrimi'nin ağlarını ördüğü yıllarda, İran'daki toplam 525 sinemanın 195'i imha edilmiştir (Hagigi, 2008, s. 137)".

2.2.1. Belirsizlik dönemi ve ilk yaklaşımlar: 1978-1982

Devrimin hemen ardından sinema faaliyetlerinin durdurulması, film yönetmenlerinin ve sinema çalışanlarının belirsiz bir döneme girmesine neden olmuştur. "Ahlak ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, oyuncu ve yapımcının sürgüne gönderilmesiyle de üretim zinciri paramparça edilmiştir. Neyin makbul neyin yasak olduğu konusundaki belirsizlik yaratıcılığı sekteye uğratmıştır (Devictor, 2008, s. 83-84)".

Ancak aradan çok zaman geçmeden, MICG sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar vermiştir. Aynı zamanda "sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek dokuz kişilik bir Film ve Sinema Şurası kurulmuştur (Aktaş, 2005, s. 35)". Naficy (1997, s. 675)'nin ifadesine göre bu şura tarafından, çoğu yerli olmayan 898 adet filmi İslami kodlara uygunluk açısından değerlendirmiş ve 513'ü reddedilmiştir. Aynı sansür yerli yapımlar için de uygulanmıştır. 2208 yerli film işleme tabi tutulmuş ve 1956'sının gösterim izni iptal edilmiştir.

Sinema; nasıl monarşi rejimde Şah tarafından batılılaşmanın kitlesel kodlayıcısı olarak görüldüyse, devrim sonrasında da ideolojik bir devlet aygıtı muamelesi görülme eğiliminde olmuştur. Dolayısıyla sürgünde olduğu sırada halka video ve ses kayıtlarıyla ulaşan ve devrimin zeminini oluşturan Humeyni'nin sinemaya olan yaklaşımı da nispeten olumlu olmuştur:

> Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi sinema, bizim ülkemizde gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Sinemanın yanlış kullanımı; bizim karşı olduğumuz işte budur (Humeyni 1981, s. 258'den aktaran Naficy, 2012a, s. 7-8).

Aynı zamanda Humeyni (aktaran Aktaş, 2005, s. 86), "bir filmin tesirinin yüz cilt kitap ve dergiden daha fazla" olduğunu söyleyip, kültürel kurumları sinema ve televizyon filmi çekmeye teşvik etmiştir. Humeyni'nin bu açıklamaları sinemacılara cesaret verse de birçok film, açıklığından ötürü sansürlenmiştir. "Aynı zamanda komedyenler, oyuncular ve sinemacılar; yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dâhil olmak üzere çeşitli sansür türlerine ve yasal suçlamalar, hapsedilme ve mallarına istimlak etmeyi kapsayan tasfiyeye maruz kalmıştır (Naficy, 1997, s. 675)".

Rejime uygun sinemanın nasıl olacağı konusunda ise daha çok din adamları söz sahibi olmuştur:

Bizim dini sinemamız, batı sinemasıyla karşılaştırılamaz. Dini sistemin uygar bir toplum yaratmak gibi bir iddiası vardır. Böyle bir yeni dünya görüşüyle nasıl olur da karşı karşıya gelebilir ki? Asıl soru şudur; acaba var olan sisteme teslim mi olmalı ya da batı dünyasından daha geri kalmış bir sinema mı yaratmalıyız? Acaba bu yeni yaratıcılık tüm bu yüksek düzeydeki unsurları içine mi alır? Veya farklı bir bakış açısı yakalayıp, çürümüş, bozulmuş ve müstehcen unsurları ret mi etmeli? (Mir İhsan ve Mir Ahmet 2004, s. 199'dan aktaran Batur, 2007 s. 94).

Dolayısıyla devrim sonrasında yaşanan belirsizlik bir başka belirsizliği beraberinde getirmiştir. Henüz dünyada varolmayan İslami sinemanın nasıl olması gerektiği kafalarda soru işareti yaratmıştır. Ancak, bazı din adamları sinemanın propaganda aracı olarak kullanımının hata olduğuna dair görüş bildirmiştir. Örneğin Hüccetülislam Zem;

Estetik kurallarına uygun düşen bir film zaten kaçınılmaz olarak kutsal ve anlamlı değerlerle yüklenmiş olacaktır. Her iyi film, seyirci için yararlıdır, dolayısıyla dini açıdan uygundur. Seyirciyi ağlatan ya da güldüren bir film, özünde değerli, insani ve yararlı bir şeylere sahiptir. Kötü ve sadece vakit geçirmeye yarayan filmler ise, söyleyecek sözü olmayan filmlerdir. Bununla birlikte sinema tebliğ aracı olarak görülmemelidir. Vaaz için zaten mescitler, minberler vardır, bu makam ve mekanlar maksatlarına uygun olarak kullanılırsa, tesirli olurlar. Sinema vaaz ve propaganda açısından araç olarak kullanılabilirse de, işlevi vaaz değildir. Kimse vaaz dinlemek için sinemaya gitmez (Zem'den aktaran Aktaş, 2005,s. 89)",

diyerek tebliğ aracı olarak kullanılan sinemanın seyirciyi uzaklaştırdığını ifade etmiştir.

MICG'nin başında olan Muhammed Hatemi ise sinemanın İslami ideolojinin bir parçası olmaması gerektiğini ifade etmiştir:

Sinemanın cami olmadığı kanaatindeyim... Eğer sinemayı doğal mekanından kopartırsak, sinemayı kaybetmiş oluruz... Eğer sinemayı, salona adımını atan kimsede bir dayatmaya maruz kalma veya boş zamanının ev ödevi zamanına çevrildiği hissiyatı uyanacak raddede bir dönüşüme uğratacak olursak, bu vakit de toplumu sakatlamış oluruz (Havai, 1984, s. 15'den aktaran Naficy, 2008, s. 68-69).

Rejimin dayatmak istediği İslami sinemanın nasıl olacağı veya olması gerektiği sorusu sadece sinemacılar arasında değil din ve devlet adamları arasında da bir belirsizliğe neden olmuştur. Dolayısıyla sinemacılar da devrimi takip eden bu buhranlı yıllarda film yapım konusunda tereddüt içerisine girmiştir. Örneğin "1981'e kadar hemen hemen hiç film yapılmamıştır. 1981, 1982, 1983 yıllarında çekilen film sayısı 28, 17 ve 8'e düşmüştür. Film yapımcıları bu alana para yatırmayı riskli bulmuştur, hem de henüz kimse tam olarak ne söyleyeceğini bilememiştir (Aktaş, 2005, s. 35-36)". Naficy ise, İran sinemasının yenilenmesinin ve gelişiminin önünde olan etmenleri şu şekilde sıralamıştır:

Devrim sürecinde sanayinin maruz kalmış olduğu mali tahribat, geçiş sürecinde hükümetin sektöre en ufak bir ilgi göstermemiş olması (örneğin 1983'teki beş yıllık bütçe planında sinema tamamen görmezden gelinmiştir), merkezi bir otoritenin yokluğu ve bu nedenle çeşitli grupların (örneğin Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, Mustazafan Vakfı ve Devrim Komiteleri) sinema üzerinde hasmane bir rekabete girişmeleri, uygun bir sinema modelinden mahrum olmak ("İslami" sinema diye bir tür yoktur), ithal filmlerin ağır

rekabetçi baskısı, sanayinin bir bütün olarak halkın gözündeki imajının ciddi biçimde bozulmuş olması, gelişigüzel sansür uygulamaları ve çok sayıda profesyonel sinemacının sürgüne gönderilmiş olmaları… (2008, s. 48).

Bazı film yapımcıları ülkeyi terk etmiş, bazıları ise film yapmayı riskli bulmuştur Üretim sayısındaki ciddi düşüş bu belirsiz dönemin sonuçlarına işaret etmektedir. Dolayısıyla İran sineması, devrim sonrası ilk yıllarda kayda değer nitelikli filmlerden yoksun kalmıştır. Ancak nasıl bir sinemanın olacağı devletin getirdiği kurallarla birlikte belirginlik kazanmıştır.

2.2.2. Sinemaya devlet müdahalesi: 1983-1987

Devrim sonrasında rejimin bütün olarak sinemaya değil, sinemanın da dolayımıyla gerçekleştiği düşünülen ahlaki yozlaşmaya karşı olduğu netlik kazanmıştır. Hatta rejimin, sinemayı yasaklamak yerine onu çözelterek kontrol altına almaya çalıştığı söylenebilir. 1983 yılında kurulan ve MCIG tarafından desteklenip biçimlendirilen Farabi Sinema Kurumu'nun da bu amaçlar doğrultusunda hareket ettiği söylenebilir. Bu kurum "ilk başta film yapımcılığını önüne hedef olarak koymamışsa da, ilerleyen süreçte, ulusal sanayinin zayıflıklarını da hesaba katarak, ideolojik filmlerin yapımına ve yapım ortaklığına el atmıştır (Devictor, 2008, s. 85)". Bunun yanı sıra Farabi Sinema Kurumu, Chauduri (2005, s. 73)'nin ifadesine göre, yerli üretimi desteklemek, dağıtım ve gösterim düzenlemek, filmlerin ithal ve ihracatını kontrol etmek ve arşivleme amaçlı görevleri de yürütmüştür.

"Haziran 1982'de kabine, filmlerin ve videoların gösterimine yön veren bir dizi düzenlemeye onay vermiş ve icra yetkisini de MICG'e devretmiştir. Toplu gösterimi yapılacak tüm film ve videolara gösterim izni alma şartı konmuştur (Naficy, 2008, s. 48)". Üstelik devrim sonrası İran sinemasını şekillendiren ve hatta amaçlanan İslami sinemanın hayata geçirilmesinin ilk adımları gibi gözüken birtakım düzenlemeler de yürürlüğe konulmuştur. Bunlar;

- Tevhit ve diğer İslami ilkeleri zayıflatan veya bir biçimde küfreden,
- Doğrudan veya dolaylı olarak peygamberlere, imamlara, Velayet-i Fakih'e, yönetici Meclise veya müctehidlere küfreden,
- İslam'ın veya Anayasa'da bahsi geçen diğer dinlerin kutsal saydığı değerlere ve şahsiyetlere küfreden,
- Günahkârlığı, yozlaşmayı ve fahişeliği özendiren,
- Tehlikeli alışkanlıkları ve kaçakçılık gibi ahlaksız yollardan geçinmeyi özendiren veya yol gösteren,
- Rengi, ırkı, dili, kavmi ve inancına bakılmaksızın tüm insanların eşit olduğu ilkesini hiçe sayan,

- Hükümetin "Ne Doğu ne de Batı" politikasına aykırı olarak, yabancıların kültürel, iktisadi ve siyasi nüfuzunu özendirmek,
- Ülkenin yabancılarca suiistimale açık çıkarlarına aykırı ifade ve ifşaatta bulunmak,
- Seyirciyi infiale sürükleyecek veya yanlış yola saptıracak biçimde teferruatlı şiddet ve işkence görüntüleri gösteren,
- Tarihî ve coğrafi gerçekleri saptıran,
- Bayağı filmler ve sanatsal değerler üreterek seyircilerin beğenisini düşüren,
- Kendi kendine yeterlik ve iktisadi ve toplumsal bağımsızlık değerlerini hiçe sayan film ve videolara yasak getirilmiştir (Naficy, 2005, s. 49).

Bu maddelerin yanı sıra aşağıdakilerin herhangi birisini sorgulayan, değiştiren veya inkar eden filmler yasaklanmıştır:

- Tevhit, Allah'a ve emir ve yasaklarına itaat,
- Kanunların tarifinde Vahyin rolü,
- Kıyamet inancı ve insanın Allah'a yönelmesindeki rolü,
- Allah'ın yaratılış ve yasa koymadaki adaleti,
- Dinî liderliğin devamlılığı (İmamet),
- Ayetullah Humeyni liderliğindeki İran İslam Cumhuriyeti'nin Müslümanları ve ezilenleri dünya emperyalizminin boyunduruğundan kurtarmada oynadığı rol (2005, s. 49).

Örneğin dört yıllık aradan sonra, 1983 yılında İran'a dönen Yeni Dalga film yapımcısı Bahman Farmanara'ya yurtdışı çıkış yasağı konmuştur. *Rüzgârın Uzun Gölgeleri* (Tall Shadows of the Wind, 1979) adlı filmindeki bir köyü yıldıran bostan korkuluğunun, hem Şah rejiminde hem de İslami rejimde, rejimin kendi yönetimini simgelediği gerekçesiyle yasaklamaya kalkışılmıştır (Ferahmend, 2005, s. 112).

Öte yandan, MICG'nin başına 1982'de Hatemi'nin geçmesi sinemanın maruz kaldığı müdahaleleri biraz olsun yumuşatmıştır. "Sanatlara yönelik liberal desteğiyle devrim sonrasındaki on yılda yeni bir sinemanın iddiasına yol açan koşulları oluşturan Hatemi (Naficy, 2012a, s. 127)", "sinemacılara düşük faizli krediler veren, sinema biletlerinin vergisini düşüren, film yapım ekipmanlarının dışalımlarını finanse eden yöneticiler atayarak (Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 37)" yerli film üretiminin önünü yeniden açmıştır.

Ancak bu olumlu gelişmelerin yanı sıra filmlerin bir dizi karmaşık ve katı olarak nitelendirilebilecek bir onay sürecinden geçmesi şartı konulmuştur. Filmler, yapım öncesi ve sonrasının yanı sıra sinopsis ve senaryoların denetlenmesine maruz kalmıştır (Chauduri, 2005 s. 73). Bu onay sürecinde bakanlık, "önce filmin konusunu gözden geçirir, senaryoyu değerlendirir ve onaylar, (oyuncu kadrosunu ve filmin ekibini isim isim

onaylayan) çekim iznini verir, filmin çekilmiş halini izler ve son aşamada da, gösterime gireceği sinema salonlarını belirten gösterim iznini verir[16] (Naficy, 2008, s. 52)". Örneğin; reddedilen senaryolara ve filmlere ilişkin olarak Zeydabadi-Nejad (2010, s. 39), Farabi yetkililerinin zaman zaman fiziksel güzelliği çekici hale getirmeyi caydırma amacı güttükleri için, aşırı çekici aktör ve aktrisleri kabul etmediğini ifade eder. Bunun yanı sıra filmlerde zenginliğin tasviri olan (örneğin; bir avize) eşyaların sansür heyetinde negatif bir his bırakabildiğini belirtir.

Devletin film konularına ve film yapım sürecine getirdiği düzenlemeler ve sinema sanayiine yaptığı finansal desteklerin yanı sıra nitelikli film yapımını özendirecek bir derecelendirme sistemi uygulamaya konulmuştur. Gow (2011, s. 15)'un ifadesine göre, bu sistemde filmler A, B, C, D olarak derecelendirilmiş yüksek dereceli (örneğin A,B) filmlere yüksek bilet ücreti, en iyi salonlarda uzun süre gösterim, yönetmenin bir sonraki filmi için büyük ölçüde destek ve reklam gibi imkanlar verilmiştir.

Bu sisteme göre bir yönetmenin "önceki eseri 'C' derecesi almışsa, yönetmen hem senaryoyla birlikte senaryo özetini de onaylatmakla yükümlü olmuştur. 'B' derecesi almış olanların yalnızca senaryo özetini onaylatması gerekirken, 'A' dereceli film yönetmenleriyse her iki onay yükümlülüğünden de muaf tutulmuşlardır (Ferahmend, 2008, s. 114)". Bu derece sisteminin getirdiği avantajlarla beraber "en iyi sinema salonları ve sinema seyircisi bakımından en elverişli saatler; kaliteli sayılan, sanat değeri taşıdığı düşünülen filmlere ayrılmıştır (Aktaş, 2005, s. 42)". Dolayısıyla son iki grupta olan filmlerin kâr etmekte güçlük çektiği söylenebilir. Aynı zamanda bu derecelendirme sisteminin de sanat sinemasını güçlendiren bir uygulama olduğu ifade edilebilir.

Devletin sinemaya getirdiği önlemlerin ve desteğinin ardından 1990'ların sonlarına doğru nitelikli filmlerin varlığı tekrar görülmeye başlanmıştır. Aynı zamanda, 1980'lerin ikinci yarısında, İran filmlerinin uluslararası festivallere gönderilmesine, gösterilen tepkilere rağmen yeniden girişilmiştir. Farabi Sinema Kurumu filmleri göndermeye devam etmiştir. Bu girişimlerin ardından Amir Naderi'nin *Koşucu* (The Runner, 1984) adlı filmi aldığı başarılarla küresel ilginin İran sinemasına yönelmesine neden olmuştur (Aktaş, 2005 s. 223).

Naderi'nin başarısının ardından Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede*? (Where Is My Friend Home?, 1987) ve Beizai'nin *Başu: Küçük Yabancı* (Bashu, The Little Stranger, 1989) gibi filmlerin küresel perspektifin İran sinemasına ilgisinin kalıcı hale

[16]1980 ve 1987 arası dönemde sansür mekanizması çok katı işlemiştir. Örneğin; 1985-1989 arası dönemde 1592 senaryodan 1453 tanesi reddedilmiştir. (Sadr, 1993, s.256'dan aktaran Pour, 2007, s. 123).

gelmesine neden olduğu söylenebilir. Örneğin; "1986 yılında sadece iki devrim sonrası İran filmi yabancı festivallerde gösterilmişken, 1990 yılına gelindiğinde sayıları 230'u bulmuş olan bu filmler 78 uluslararası festivalde 11 ödül kazanmışlardır (Naficy, 2008, s. 71)".

2.2.3. Humeyni sonrası dönem: 1990'lar ve sonrası

İran sinemasının kökleri devrim öncesine dayanan gelişim sürecini, 1990'lardan itibaren tamamlamaya başladığı söylenebilir. Humeyni'nin 1989 yılında ölümünün ardından, sinemacıların sansür mekanizmasının katılığı konusunda biraz olsun rahatlama yaşaması ve devletin sinemaya olan teşvikinin devamı bu gelişim sürecinin nedeni olabilir. Örneğin bu yıldan itibaren; uygarlıklar arası diyalog teması güden Başbakan Rafsajani, Hatemi'ye sansür kurallarını yumuşatma izni vermiştir (Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 42; Abrahamian, 2011, s. 241). Ilımlı politikalarıyla öne çıkan Hatemi de öncelikle uygun bulunmayan filmlere olan yasağı kaldırmış, MICG'e sinemacıların senaryolarını onaylatma gerekliliğini durdurmuştur (Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 42).

Öte yandan 1993 yılına gelindiğinde sinemacılara bırakılan özgürlük alanı yeniden daraltılmıştır. Bunun sebebi Hatemi'nin "katı sansürün durgun ve gerici bir ortam yarattığından şikayet ederek" (Abrahamian, 2011, s.241) bakanlıktan istifa etmesidir. Bu yıldan itibaren sinema politikası tekrar değişmiş ve dini bir sinema arayışına tekrar dönülmüştür. Bu durum her ne kadar bir duraklama yaratsa da "sinema çevrelerinin gayretleriyle 1993 yılında dört yüz on beş uluslararası festivale katılım gerçekleşmiş ve otuz üç ödül" kazanılmıştır (Erbayi'den aktaran Aktaş, 2005, s. 169)".

2.2.4. Hatemi ve rahatlama dönemi: 1997-2005

"Bireysel özgürlüklerin, ifade özgürlüğünün, kadın haklarının, siyasal çoğulculuğun ve en çok da hukukun egemenliğinin hâkim olduğu açık bir toplumun önemi üstünde ısrarla duran" (Abrahamian, 2011, s. 241) Hatemi'nin 1997'de cumhurbaşkanı olarak seçilmesi bir başka başlangıcın işareti olmuştur. Bu seçimden sonra "Sinema Dairesi, yol gösterici sinema anlayışına son vereceğini ve sinemanın sinemacılar tarafından yönetileceğini" (Aktaş, 2005, s. 169) bildirmiştir. Bunun yanı sıra Hatemi "sinema üzerine yapılan kültürel müzakerelerde kaliteli filmleri ve açıklığı savunarak daha kamusal bir rol oynamıştır (Naficy, 2008, s. 77-78)". Örneğin bu dönemde *Kardan Adam* (Adam barfi, 1995) gibi yasaklı filmler seyirci karşısına çıkmış ve "Rahşan Beni-İtimad'ın *Mayıs Kadını* (The May Lady, 1998) ve Tahmineh Milani'nin *İki Kadın*'ı (Do

Zan, 1999) gibi filmlerde 1980'lerin tabu konuları işlenir olmuştur (Tapper, 2008, s. 12)". Bunun yanı sıra sinemayı ideolojik ve propaganda aracı olarak görmeyen Hatemi, İran filmlerinin uluslararası dolaşımını da desteklemiştir:

> Batı'nın İslamiyet'in, İslam Devrimi'nin ve İslam Cumhuriyetinin aleyhinde kamuoyu oluşturduğu bir dönemde İran sineması, güçlü bir teknolojiye ve geniş bir bütçeye dayalı bir propagandayla ortaya çıkmadı. Aksine, İslami ve millî kültürün taşıdığı şiir ve düşünce, sinemamızın dünya piyasalarına girmesini sağladı. Bu sinema her seferinde propaganda efsununu bir kenara bıraktığı için muhataplarını şaşırttı. Bugün bütün dünyada İran sineması bizim de bildiğimiz veya tanımladığımız unsurlarıyla tanımlanıyor: Dil ve konu bakımından bağımsız, dinî düşünceye yatkın, aynı zamanda İslam Devrimi'nin meydana getirdiği fikri değişikliklerin etkisinde bir sinema! (Dad, 1998, s. 12'den aktaran Aktaş, 2005, s. 169-170).

Abbas Kiarostami, Dariush Mehrjui ve Mohsen Mahkmalbaf gibi ustaların yanı sıra Majid Majidi, Samira Mahmalbaf, Jafar Panahi ve Bahman Ghobadi gibi genç yönetmenler 1990'ların sonlarına doğru birtakım başarılar elde etmiştir. "Bu dönemde çekilen filmlerin muazzam başarılarıyla ve festival gösterimleriyle birlikle İran sineması uluslararası düzeyde önlenemez bir yükseliş ivmesi kaydetmiştir (Tapper, 2008, s. 12-13)". "Uluslararası festivallere 1997'deki yedi yüz otuz iki katılım, kırk üç ödülle neticelenmiştir. 1990-1997 yılları arasında dört bin elli üç katılım gerçekleşmiş ve iki yüz otuz beş uluslararası ödül kazanılmıştır (Erbayi'den aktaran Aktaş, 2005, s. 49)". "En azından bir tane İran filmi gösterilmeyen saygın hiçbir film festivali kalmamıştır. İran filmlerine özgü festival sayısıysa katlanarak artmıştır (Tapper, 2008, s. 13)".

Kiarostami'nin 1997 yılında *Kirazın Tadı*'yla (Taste of Cherry, 1997) Cannes Film Festivali'nden En İyi Film ödülü alması, bir sene sonra Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* (Children of Heaven, 1997) adlı filminin yabancı film dalında Oscar adayı gösterilmesi ve aynı sene Jafar Panahi'nin *Beyaz Balon* (White Baloon, 1995) adlı filminin Cannes'da Altın Kamera ödülü alması, 1990'lı yılların ikinci yarısındaki başarılara birer örnektir. Bu başarıların beraberinde "1998 yılında bir Amerikan firmasının, Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* adlı filmini yüz kırk sinemada göstermek üzere satın aldığı görülmüştür (Aktaş, 2005, s. 51)". Naficy (2008, s. 75)'e göre "yabancı piyasalara açılmaksızın, İran sinemasının hükümet müdahalelerinden bağışık, bağımsız bir ticari sanayi olarak kendi ayakları üzerinde büyüyebilmesi mümkün değildir. Naficy'nin bu ifadesine "bağımsız" sinema söz konusu olduğunda hak verilebilir. Buradaki bağımsız vurgusunun İslami kodlara uymayan, sansüre boyun eğmeyen, gösterimi reddedilen filmlere atfedildiği düşünülebilir. Kiarostami, Panahi, Ghobadi ve daha birçok yönetmenin filmlerinin İran'da gösterim şansı bulamadığı düşünülürse bu iddia geçerli sayılabilir.

2.2.5. Hatemi sonrası dönem

Hatemi döneminde rahatlayan İran sinemasının, 2005'te Mahmud Ahmedinejad'ın koltuğu devralmasıyla tekrar bıçak altına girdiği söylenebilir. Muhafazakar bir devlet adamı olan Ahmedinejad, sinemanın da içerisinde bulunduğu kültürel meselelere ilişkin kaygılarını dile getirmiştir. MICG'nin başına Hüseyin Saffar-Harandi'yi getirmiş, Saffar-Harandi ise feminizm ve laikliği savunan filmlerin gösterimi ve dağıtımını durdurmuştur (Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 53). Bununla beraber yeni kültürel siyasete hizmet eden radyo, televizyon, Internet medyasının yanı sıra ortak yapım, diasporal, uluslararası filmler gibi her tür oluşum yeniden düzenlenmeye başlamıştır. Örneğin; yabancı videolara ve uydu kanallarına yasak getirilmiştir (Naficy, 2012b, s. xxiv).

Ahmedinejad'ın bu politikalarına sinemacılar, karşı bir tavır sergilemişlerdir. 2009'daki seçimlerde Mir Hüseyin Musavi'nin önderlik ettiği, Hatemi ve Rafsajani'nin desteklediği Yeşil Hareket'e taraf olan yönetmenlerin arasında Mohsen Makhmalbaf, Dariush Mehrjui, Mesud Kimyai, Rakhsan Beni-İtimad, Majid Majidi, Jafar Panahi gibi isimler yer almışlardır. Ancak Musavi seçimleri kaybetmiş, Ahmedinejad bir kez daha seçilmiştir. Bu yönetmenler gerek seçim öncesi kampanyalarla ve gerekse Ahmedinejad'ın yeniden seçildiği şaibeli olduğu düşünülen seçimi eleştirerek sinema aracılığıyla aktif bir katılım sağlamışlardır (Atwood, 2011, s. 264).

Ahmedinejad hükümetinin sinema üzerinde kurduğu baskı düşünüldüğünde Humeyni dönemine oranla daha ciddi bir baskı ortamı yaratıldığı söylenebilir. Bunun sebebiyse hem sanatçıların hem de sinemacıların tutuklanması ve hapis cezası almalarına bağlanabilir. Örneğin; seçimlerin ardından hükümet karşıtı bir film yapma hazırlığında olduğu iddiasıyla Jafar Panahi ve Muhammed Rassoulof tutuklanmıştır. Rassoulof sonradan salıverildiyse de Panahi hapis yatmış, yetmiş yedinci günün ardından açlık grevine başlamıştır (Naficy, 2012b, s. 328). Kefaletle serbest kalan Panahi; beş yıl ev hapsi, yirmi yıl film çekme, senaryo yazma, yurtdışına çıkma ve yerli/yabancı basına demeç verme yasağına çarptırılmıştır (Naficy, 2010, s. 212). Bir başka örnek olarak Ekim 2011'de altı belgesel film yönetmeni BBC'yle iş birliği suçlamasından dolayı tutuklanmıştır (Jahed, 2014, s.110). Bu tutuklanmalardan dolayı Ken Loach, Theo Angelopoulos, Philippe Lioret, Elia Suleiman gibi yönetmenler İran'ın en prestijli festivali olan Fajr'a katılmayarak boykot etmişlerdir (Naficy, 2010, s. 217).

Sinemaya yönelik eksilmeyen bu baskıların film yapımının önüne geçemediği söylenebilir. Çünkü taşınabilir kameralar sayesinde bağımsız film yapımcıları kendilerine devlet denetiminden sıyrılıp bir özgürlük alanı yaratabilmişlerdir (Jahed, 2014, s. 109).

Bu pratik daha çok *yeraltı film yapımı* (underground filmmaking) olarak adlandırılır ve Ahmedinejad dönemiyle beraber İran sinemasında göze çarpan bir aktivite olarak ortaya çıkmıştır. (Naficy, 2012b, s. 65; Jahed, 2014, s. 106).

Jahed (2014, s. 110), yeni teknolojiler sayesinde yeraltı film yapımının, sinemacıların yaratıcılığını hem politik hem de sanatsal yönden zenginleştirdiğini ileri sürer. Örneğin; beş yıl ev hapsi ve yirmi yıl film yapım yasağı bulunmasına rağmen bu yasaklı döneme üç film (*Bu Bir Film Değildir*, 2011, *Perde*, 2013, *Tahran Taksi*, 2015) sığdırabilen Panahi, bu duruma bir örnektir. Ancak devlet kontrolünden bağımsız hareket eden sinemacılar için bu pratik birtakım riskleri içerisinde barındırabilir. Örneğin; *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* (Kasi as Gorbehha-ye Irani Khabar Nadareh, 2009) adlı filmde bir rock grubunun öyküsünü konu alıp gizlice çeken Bahman Ghobadi, bu film yüzünden tutuklanmış, filmi yasaklanmış ve daha sonra izin alarak ülkeyi terketmiştir (Naficy, 2010, s. 217).

Tüm bu olumsuz durumlara rağmen İran sinemasının küresel ölçekte kazandığı ilginin ve başarıların eksilmediği söylenebilir. İlginçtir ki İran filmleri daha önce edinmediği uluslararası başarıları sinemasının altın yılları olarak anılabilecek olan Hatemi döneminin ardından da kazanmaya devam etmiştir. Örneğin; Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (A Seperation, 2011) adlı filmi en iyi yabancı film Oscar'ını kazanan ilk İran filmi olmuş ve Berlin Altın Ayı dâhil birçok ödülle taçlandırılmıştır (Naficy, 2012b, s. 259). Bundan yaklaşık dört yıl sonra Panahi'nin yasaklı olmasına rağmen çektiği *Taxi Tehran* (Tahran Taksi, 2015) adlı filmi Berlin Altın Ayı ödülüne layık görülen bir başka İran filmi olmuştur.

Devrim öncesi ve devrim sonrası İran'da yozlaştırıcı bir etkiye sahip olduğu düşünülen sinema; devrim sonrasında birtakım devlet müdahalesine rağmen ve aynı zamanda yadsınamayacak şekilde devletin sinemaya olan desteğiyle bir gelişim göstermiştir. "Yalnızca özgün bir 'ulusal sinema' değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalardan biri olarak da ismini duyurmuştur (Tapper, 2008, s. 2)". Bunun beraberinde "Yeni İran Dalgası" veya "Yeni İran Sineması" olarak anılan bu sinema sık sık İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Alman Sineması gibi hareketlerle ilişkilendirilir olmuştur (Dabashi, 2007; Mottahedeh, 2006; Gow, 2011; Naficy, 2012; Zeydabadi-Nejad, 2008).

Yeni İran Sineması'nın bu sinemalarla ilişkilendirilmesinin sebebi taşınabilir kamera kullanımı, uygun ışık ve sese olan güven, arttırılmış bir düşünümsellik, amatör oyuncuların tercih edilmesi, stüdyodan ziyade gerçek mekan kullanımı, aşırı uzun

çekimlerin tercih edilmesi, belgesel ve kurmaca arasındaki sınırların bulanıklaştırılması, açık uçlu anlatıların tercih edilmesi gibi eğilimlerle açıklanabilir (Mottahedeh, 2006, s. 183; Zeydabadi-Nejad, 2010, s. 142). Dolayısıyla bu eğilimler aynı zamanda bu sinemanın karakteristik niteliklerini oluşturur. Zeydabadi-Nejad (2010, s. 142)'a göre, bu yeni sinemaya dâhil edilen filmlerin esas özelliklerinden biri "dramatize etme ve öykülemeyle günlük hayattan bir kesit gibi" görünmeleridir.

Devrim sonrasında Yeni İran Sineması'nda düşünümsel bir pratiğe işaret eden filmler, özellikle 1990'lardan itibaren söz konusu yeni sinemanın içerisine dâhil edilen sinemacıların filmlerinde göze çarpmaktadır. Devrim öncesi ve devrim sonrasında devamlı siyasi politikayla paralel bir şekilde biçim kazanan, bunun beraberinde devlet müdahalesine, sansüre, baskıya ve hatta sinemacılarının hapsedilmelerini deneyimleyen bu sinema, özgürlük alanının daraltıldığı bir ortamda kendisini de konu edinebilmiştir. Dolayısıyla Yeni İran Sineması'na düşünümsel pratikleri içerisinde barındıran filmler aracılığıyla bakmak, sinemaya sinemayla bakmak anlamına gelebilir.

"Çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa,
anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır".
– Walter Benjamin, "*Hikâye Anlatıcısı*" (2012, s. 84).

2.3. Sinema ve Düşünümsellik

2.3.1. Düşünümsellik kavramı

Düşünümsellik (*reflexivity*) kavramı sosyal bilimler felsefesinin en kavramsallaştırılmış terimlerinden biridir ve çoğu zaman özüşünümsellik (*self-reflexivity*) kavramı ile birlikte anılmaktadır. Bu kavram aynı zamanda, yansıtma (*reflection, reflectiveness*), kendine yansıtma (*self-reflection*), öz referans (*self-reference*) gibi terimlerle birlikte kullanılmaktadır. Bu terimlerin ise bilinçli olmak (*being conscious)*, bilinçlilik (*consciousness*), öz bilinçlilik (*self-conciousness, self-aware/ness*) gibi ifadelerle çok yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Düşünümsellik kavramında görülen bu karmaşık durumun, kavramın disiplinlerarası farklı kullanımlarından ve anlamlandırılmalarından kaynaklandığı ifade edilebilir. Sosyal bilimlerde sosyal psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerde bir kuram veya metodoloji olarak karşımıza çıkan düşünümsellik (kendini yansıtma [*reflexive*]) kavramı Latince'den, *reflexus* kelimesinden gelir (Lo Bello, 2013, s. 274). Ancak bu terim daha önce ifade edildiği gibi sosyal bilimler disiplinlerinin ve estetik araçların (tiyatro, edebiyat, sinema vb.) kendilerini yansıtma biçimleri için kullanılmaya başlamıştır. Bu kavramın kullanımlarında görülen karmaşıklık sinemada da görülmektedir ve bundan ötürü de kullanıma ilişkin ortak bir fikir birliğinin olmadığı söylenebilir. Buna rağmen sinemada düşünümsellik terimine getirilen yorumlarda çoğunluğun hemfikir olduğu noktaların söz konusu olduğu ifade edilebilir.

2.4. Sinemada Düşünümsellik

Sinemada düşünümsellik kavramı, en genel anlamda sinema hakkında veya sinemanın işlem tarzını açık eden filmlerle birlikte anılmaktadır. Bu terimin psikoloji ve felsefeden ödünç alındığını belirten Stam (2000, s. 151), düşünümselliğin; "aslen zihnin kendisini bir nesne olarak ele alma" kapasitesine referans verdiğini ifade eder. Ancak bu kavramın gönderme yaptığı filmler için kullanımı sadece bu terimle sınırlı kalmamıştır. Literatüre bakıldığında sinema alanında bu terime karşılık geldiği veya kapsadığı düşünülen birtakım kavramlar göze çarpmaktadır. Bunlar; metasinema (*metacinema*), özdüşünümsellik (*reflexivity*), filmsel düşünümsellik (*filmic reflexivity*), sinematik düşünümsellik (*cinematic reflexivity*), metasinematik düşünümsellik (*metacinematic*

reflexivity) gibi kavramlardır. Bununla beraber bu kavramların bazılarının ötekileri kapsadığı veya bazılarının da hemen hemen aynı anlamda kullanıldığı ifade edebilir.

İlk olarak metasinema kavramıyla bu kavramları açıklamaya girişmek sinemada düşünümsellik kullanımını daha anlaşılır kılabilir ve dolayısıyla bu girişimin söz konusu kavram karmaşasının yoğunluğunu azaltabileceği düşünülebilir. Ancak bu kavramların bazıları aynı anlamlara gelebildiği için her kavramı ayrı bir başlık altında incelemekten kaçınma gereği duyulmuştur. Aynı zamanda incelenmekten kaçınılan bu kavramlardan, literatüre daha çok yansıyan metasinema, düşünümsellik, özdüşünümsellik veya kendini yansıtma gibi terimlerin kullanılması kavram karışıklığına sebebiyet vermeyebilir.

2.3.2. Metasinema

Metasinema terimini tanımlamadan önce, önek olarak farklı alanlarda da kullanılan *meta* kelimesinin tanımlarına göz atmak önemli olabilir. Bu kavramın Türkçe sözlükteki karşılığı "mal, ticaret malı, elde bulunan varlık" olarak gözükmektedir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2005). Ancak metaya karşılık gelen bu tanımların sinemada kullanıldığı anlamına denk düştüğünü söylemek güçtür. Ahmet Cevizci (1999, s. 587)'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde yaptığı meta tanımına göz atıldığında ise, "aşmayı, daha üst düzeyde ele almayı ifade eden terim. Bir ismin, belli bir disiplinin önüne geldiği zaman, o disiplinin temel özelliklerini ve problemlerini araştırmayı, incelemeyi ve çözmeyi ifade eden önek" olarak tanımlanır. Judith Mayne (1975, s. 15) de meta önekinin en yaygın kabulüne atıfta bulunarak, "üstünde, üzerine" veya "hakkında, konusunda" anlamına geldiğini ifade eder. Bununla beraber meta terimi; "başka bir ifadeyle çağdaş düşüncede bir şey, bir teori, bir disiplin hakkında olmaklığı, bir disiplin ya da bir araştırma alanını bir üst veya bir düzeyde ele almaklığı ifade eder (Cevizci, 1999, s. 587)". Verilen bu ikinci tanımın, meta öneki getirilmiş metasinema teriminin sinemadaki karşılığına neredeyse denk düştüğü söylenebilir.

Örneklemek gerekirse, Cevizci (1999, s. 587) söz konusu kitabında *metabilim* terimini "doğayı bilimle açıklarız, bilimin kendisini ne ile açıklayacağımız' sorusunun doğurduğu disiplinler bütünü" veya "kısaca bilim üzerine olan bilim" olarak tanımlar. O halde metasinema terimi en basit anlamda, sinema hakkında olan sinema veya sinema üzerine düşünen sinema olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda metasinemanın, Cevizci'nin verilen tanımlarından yola çıkılarak, 'sinema üstü' veya 'üst sinema' anlamlarına karşılık geldiği ifade edilebilir. Öte yandan literatürde, metafilm kavramıyla da karşılaşılabilir. Eğer bir film sinema üzerine filmse bu metafilm olarak nitelendirilebilir, başka bir deyişle

metafilm daha özel nitelendirmeler için kullanılabilir. Ancak çalışmanın bundan sonraki bölümünde karışıklık yaratmamak amacıyla daha geneli kapsayan metasinema teriminin kullanılmasında fayda vardır.

Sinemanın neredeyse varolduğu günden bu yana tabiatı gereği ilişki içinde olduğu tiyatro ve edebiyat gibi sanatlarda metakurmaca ve metatiyatro terimlerinin kullanımı söz konusudur. Dolayısıyla bu kavramlara getirilen tanımlarla metasinema arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Patricia Waugh (1984, s. 2), metakurmacayı, "bir eser olmasına rağmen, kurmaca ve gerçek arasındaki ilişki hakkında sorulara maruz bırakmak için eserin durumuna sistematik ve özbilinçli bir şekilde dikkat çeken kurmaca yazım" olarak tanımlar.

Richard Hornby (1986 s. 32) ise, metatiyatroyu kastederek, *Drama, Metadrama and Perception* adlı kitabında büyük oyun yazarlarının, seyircisinin dünyaya baktığı norm ve standartları değiştiren biri olma misyonunu edindiğini ve bu yüzden ahlaki normlara saldırmalarının daha muhtemel olduğunu belirtir. Bunlara rağmen metadramatik niteliklerin Shakespeare'in öncesine varan sıradan oyunlarda bile bulunabileceğini ifade eden Hornby (1986 s. 32), bilinçli ve bariz metatiyatrolarda bulunabilecek tekniklerin beş muhtemel sınıflandırmasını yapar. Bunlar; "1) oyun içinde oyun, 2) oyun içinde tören, 3) rol içerisinde rol yapma, 4) edebi sanatlara ve gerçek hayata gönderme yapma, 5) kendine gönderme yapma"dır. Hornby'nin metatiyatronun belirgin karakteristiklerini sıraladığı bu teknikler, çalışmanın ileriki bölümünde değinilecek olan sinema alanında da görülebilir.

Sinemada metasinema teriminin, düşünümsel filmleri kapsayan ya da daha özgün düşünümsel filmlere atıfta bulunmak için kullanıldığı görülür. Mayne (1975, s. 1), metasinemayı en genel anlamda, "sinematik biçimlerin işlev gördüğü ve anlama geldiği hareket tarzlarının bir analiz nesnesi ve sinematik gerçekliğin doğası üzerine bir söylem olarak" tanımlar. Fernando Canet (2014, s. 18), "sinemanın kendisini daha iyi tanıma çabası içinde aynada kendisine bakması vasıtasıyla, sinemacılara film yapım pratiğini kendi ifade araçlarının üzerine yansıtmaya izin veren sinematik bir uygulama" olarak açıklar.

William Siska (1979, s. 278) ise, *Metacinema: A Modern Necessity* başlıklı makalesinde, metasinemayı özgün bir düşünümsellik türü olarak görür; bunun beraberinde metasinemayı modern anlatılarda sinemanın doğasına tam anlamıyla dönen filmleri tanımlamak için kullanır. Siska'nın buradaki tam anlamıyla vurgusu önemlidir. Bu vurgu metasinemanın bahis konusunun belli değişkenlere bağlı olduğu düşüncesini doğurabilir. Bu değişkenlerden birinin, Siska'nın da ısrarla üzerinde durduğu gibi,

metasinemanın olanaklılığının, sinemanın kendisi ve yapısı üzerine düşünen modern filmlerde görülebilmesidir. Siska (1979, s. 287), aynı zamanda makalesini başlıklandırmış olduğu gibi modernist filmlerde düşünümselliğin adeta bir gereklilik ve modern dünyanın görünümünü tanımlayan karakteristiklerden biri olduğuna işaret eder.

Dolayısıyla metasinema kavramına ilişkin getirilen tanımlarda keskin olmasa da farklı görüşlerin söz konusu olduğu söylenebilir. Metasinemayı modern anlatılara oturtur gibi görünen Siska, bunu yaparken geleneksel ve modern anlatıya sahip iki filmi karşılaştırır. François Truffaut'nun *Amerikan Gecesi*[17] (Day For Night, 1973) adlı filmini geleneksel anlatı örneği olarak, modern anlatı örneği olarak ise Federico Fellini'nin *8½* (1963) adlı filmini ele alır. Siska (1979, s. 287)'ya göre; *Amerikan Gecesi*, 'bir film nasıl yapılır', 'bir film yapımını tehdit eden engellerin üzerinden nasıl gelinir?' gibi somut problemler üzerine kuruluyken, *8½* 'bir film yapmanın anlamı nedir?' problemi üzerine temellendirilmiştir.

Siska (1979, s. 287), eğer *8½* adlı filmin karakteri Guido'nun probleminin sadece film yapımı etrafında dönmüş olması durumunda modern bir anlatı olmayacağını ifade eder. Ona göre; *8½* filminin çatışması *Amerikan Gecesi*'nden farklı olarak kavramsal, metafiziksel, başka bir deyişle soyut bir çatışmadır. Siska'nın bu filmi *tam anlamıyla* metasinema örneği olarak ele almasının sebebi bu soyut çatışmanın motive ettiği sinemaya duyulan şüpheyle birlikte sinemanın özüne doğru yapmış olduğu yolculuktur denebilir.

Bu çalışmada metasinema kendi başlığı içerisinde getirilen yorumlarla sınırlı kalmamıştır. Bunun sebebi; eğer metasinemanın farklı bir düşünümsellik türü olduğu kabul edilirse, metasinemadan başka düşünümsellik türleri olduğu da göz önüne alınabilir. Stam'in de ifade ettiği gibi düşünümsellik;

> …sanat, sanat için estetizminde, medyaya özgü biçimcilikte ya da diyalektik materyalizmde temellendirilebilir. Bireysel ya da kolektif, narsisistik ya da öznelerarası olabilir veya bohem uçarılığın ya da politik olarak motive edilmiş samimiyetin bir işareti olabilir (1992a, s. xvi).

Dolayısıyla Stam'in cümlelerinden düşünümselliğin farklı türler veya amaçlarda ortaya çıkabildiğine ikna olunabilir. Bu yüzden metasinema, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bir düşünümsellik türü olarak ele alınacaktır. Bundan ziyade, bu kavram düşünümsellik kavramının altında oluşturulan kategorilerle birlikte yeniden bahis konusu olmaktadır. Ancak bu kategorileştirmeyi ve birleşimi sağlamadan önce sinemada

[17]Bu filmin büyük bir gizemleştirmenin hizmetinde olduğunu ifade eden Robert Stam (1992a, s. 112), minimal gizemden arındırmanın Hollywood formülünü yeniden ürettiğini ifade eder. Stam'in bu filme getirdiği yorumlar Siska'nın getirdiği yorumlara benzemektedir.

düşünümsellik tanımını vermenin ve bu kavrama ilişkin fikirlere değinmenin daha uygun olduğu düşünülmektedir.

2.3.3. Düşünümsellik

Önceki bölümlerde etimolojisi verilen düşünümsellik teriminin sinemada, özdüşünümsellik terimiyle beraber en genel anlamda sinemayı konu edinen filmleri niteleme amacıyla kullanılan ve bu nitelemeyi yaparken en çok karşılaşılan kavramlardan biri olduğu söylenebilir. Daniel Chandler ve Rod Munday (2011. s. 361), *A Dictionary of Media and Communication* adlı eserde düşünümsellik teriminin bazen özdüşünümsellik olarak ifade edildiğini belirterek, "bir metnin üretim sürecinde kullanılan materyal ve teknik göstergelerini ön plana alan ve bu yüzden de metnin şeffaflığını azaltan estetik bir uygulama olarak" tanımlar.

Siska (1979, s. 285) ise düşünümselliğin estetik yapıtlarda iki şekilde ortaya çıktığını belirtir: "1) ifade aracını sorgulayan sanatçı (film yapımı hakkında filmler), 2) yaratıcı olarak kendini sorgulayan sanatçı (sinemacılar hakkında filmler)". O halde sinemada düşünümselliğin en genel anlamda hem sinemacılar hakkında hem film yapımı hakkında hem de sinematik araçları ön plana alıp sinemanın işlem tarzını açık eden filmlere atfedildiği söylenebilir.

Görsel antropoloji ve sinema üzerine eserler veren Jay Ruby'e göre; kurmaca filmlerde sürdürülebilir düşünümsel öğeler;

- Ana konunun filmler ve sinemacılar olduğu dramatik filmlerde,
- Filmler ve sinemacılar hakkında parodi ve hiciv biçimindeki komedilerde,
- Biçim değişkenlerinin keşfiyle ilgilenen ve bu keşif sırasında kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrım gibi uylaşımları ihlal eden bazı modernist filmlerde bulunabilir (1977, s. 5).

Stam de Ruby'e benzer şekilde, sinemada düşünümsel biçimleri filmler üzerinden örneklemeyle verir. Stam'e göre düşünümsellik;

> …filmlerin kendi üretim süreçlerini (örneğin Truffaut'nun *Amerikan Gecesi* adlı filmi), eser sahipliğini (Fellini'nin $8^{1/2}$'i), metinsel prosedürlerini (Hollis Frampton'un ya da Micheal Snow'un avangard filmleri), metinlerarası etkilerini (Mel Brooks'un parodik filmleri) ya da alımlamalarını (*Genç Sherlock, Kahire'nin Mor Gülü*) ön plana çıkmasını sağlayan sürece atıfta bulunur (2000, s. 151).

Dolayısıyla düşünümselliğin sinemanın kendine yaptığı bir atıf veya kendi üzerine bir ayna tutma yolu olduğu dile getirilebilir. Ancak bu pratiğin sinema alanında gelişigüzel ortaya çıkmadığı belirtilmelidir.

Stam (1992a, s. xvii), çağdaş düşünümsel pratiğin arka planını oluşturan üç sanatsal momenti şöyle sıralar: 1) Cervantes-Fielding-Sterne geleneğindeki öz bilinçli roman; 2)

modernizm ve avant-garde akım, 3) özellikle Brechtyen politik tiyatro ve Brecht'ten etkilenen Godard[18] ve Tanner gibi yönetmenlerin filmlerindeki siyasallaştırılmış versiyon olan postmodernizmdir. Chandler (2011, s. 361) da, Brecht tiyatrosunu örnek göstererek gerçeklik karşıtı estetiğin kendi metinlerinin yapısını düşünümsel bir şekilde ele alması gereken ilkeyi içerisinde barındırdığını ifade eder. Chandler'ın bu ifadesine benzer şekilde sinema üzerinde vurgulayan Stam (2014, s. 162), özellikle 1970'lerin Brecht'in yanısıra Althusser'den etkilenmiş sinema kuramcılarının sol kanadının düşünümselliği politik bir yükümlülük olarak ele almaya başladığını belirtir. Hollywood'un seyirciyi edilgen konuma soktuğu kabul edilebilirse bu yükümlülüğün devrimci ve dolayısıyla geleneksel sinemanın reddine yönelik bir taktik olduğu söylenebilir. Bu reddi gerçekleştirmedeki sorun, yapımın izlerini silmek olduğu için "o dönemde çözümün de basitçe kendini yansıtan metinlerde prodüksiyonun eserlerini ön plana çıkarmak olduğu düşünülmüştür (Stam, 2000, s. 152)". Bu tekniğin uygulanmasıyla beraber seyircinin edilgen bir konumdan çıkabilmesi ve Brecht'in yabancılaştırma etkisi dediği şeye maruz kalabilmesinin söz konusu olduğu ifade edilebilir.

Brecht (1976, s. 360-361'den aktaran Parkan, 1985, s. 40)'e göre, "bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılırlığından, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır". Yabancılaştırma efektlerinin sonsuzluğuna vurgu yapan Parkan (1985, s. 41), bu efektlerin ışık, ses, görüntü çelişkilerinin yanısıra, müzik, dekor, kostüm, makyaj gibi teknik ve sanatsal uygulamaların belirli bir sistematik içinde elde edildiğini ifade eder.

Sinemada bu uygulamaların dışında düşünümselliğin söz konusu haline gelmesine neden olan ve genel kabul gördüğü düşünülebilecek olan birtakım teknikler vardır. Bu tekniklerden film içinde film uygulamasının bir filmi düşünümsel olarak nitelemeye olanak veren stratejilerin başında geldiği söylenebilir. Bu stratejide, adından da anlaşılacağı gibi, film içerisinde bir film yapım sürecinin sergilenmesi söz konusudur. Dolayısıyla bu uygulamayı içerisinde barındıran filmlerde sinemanın yapım sürecinde kullanılan teknik ekipmanlar sinemacılar veya teknisyenler ön plana çıkabilmektedir.

Kurtoğlu (2007, s. 19)'na göre bu tür filmlerde, eğer bir film setinin kamera arkası gösterilmemekteyse; film içinde film, çekilmesi planlanan veya hayal edilen bir filmi

[18]Hollywood filmlerinin ideolojik egemenliğine direnmemin aracı olarak düşünümsel hakkındaki tartışmalar 1960'larda ve devamındaki on yıl boyunca *Cahiers du Cinéma* ve *Screen* dergisinde film kuramının bir özelliğiydi (Kilborn ve Izod, 1997, s. 75).

anlatmaktadır. Bu tür yaklaşımlarda, filmsel teçhizatlar gösterilmese de, bir filmin senaryo yaratımına şahit olunduğundan, bu durum da film içinde film anlamına gelmektedir. O halde film içinde filmlerin sadece yapım esnasındaki süreci değil yapım öncesi ve hatta yapım sonrası süreci de kapsayabileceği düşünülebilir. Bu süreci konu edinen filmlerin bir başka özelliği "kurcama ile gerçeğin, asıl film ile film içindeki filmin, bilinçli olarak birbirine karıştırılmasıdır. Bu durum izleyiciye, filmin dışına çıkarak filme eleştirel gözle bakmayı sağlamaktadır (Kurtoğlu, 2007, s. 19)".

Film içinde film pratiğinden farklı olarak film hakkında filmler veya sinemacılar hakkında filmler de düşünümsel olarak nitelendirilebilir. Bu filmler:

> …bir filmle ilgili bir şahsın hayatını betimleyen filmler (yıldız, senarist, yönetmen) veya endüstriyi büyük çapta etkileyen bir filmin önemli kişisinin kariyerini konu alan filmlerdir (yapımcı, stüdyo sahibi). Bunun yanı sıra bu filmler, sinema tarihinin belli bir dönemine odaklanabilir ya da film mesleğinin karmaşıklığını ve bir filmi bir araya getirmenin sırlarını gösterebilirler (Lopez, 1993, s. 112-113'ten aktaran Kurtoğlu, 2007, s. 15).

Buradan hareketle bu filmlerin film yapım sürecini göstermeden bir sinemacının yaşantısını konu alan filmler olduğu ve düşünümsel bir pratiğe atıf yaptıkları ifade edilebilir.

Düşünümsel olarak sık sık ele alınan diğer bir biçim ise parodilerdir. Parodiyi, hedefindeki gelenekleri uygulayan çift kodlanmış güldürü aygıtı olarak tanımlayan Margaret A. Rose (1993, s. 272'den aktaran Lucas, 2015 s. 31); parodilerin aracın nasıl çalıştığını, mizahı nasıl ürettiğini ortaya çıkaran düşünümsel ve metakurgusal bir araç olduğunu ifade eder. Kovács da satir ve tür parodilerinin doğaları gereği düşünümsel olduğunu ifade ederek ikisi arasındaki farka şöyle değinir:

> Satir bir konuya abartılı bir yaklaşımı içerir; burada abartı yüceltme ya da duygusal etkilerle değil, ama gülünçlük yoluyla değersizleştirmeyle sonuçlanır. Abartı ve gülünçlüğün neden olduğu ikili yansıma satirin kendini yansıtma karakterini sağlar. Tür parodisi satirin bir biçimidir; burada gülünç abartıya olanak sağlayan konu, bir türün bir dizi geleneğidir. Modern sinemada genellikle popüler türler tür parodilerinde gülünç gösterilirler. Kendini yansıtma tür parodisi örneğinde açık bir şekilde çok doğrudandır (2010, s. 121).

Gehring (1999, s. 16) *Parody as Film Genre* adlı kitabında film parodisinin yedi karakteristik özelliğini ele almıştır. Bu özellikler; bilindik bir türün ya da yazarın çarpıtılmış taklidi üzerine dayanan mizah unsuru, yaratıcı eleştiri (eğitsel görüşler sunan), satirden farklılık, iki temel türü ise; hedefindeki kusuru kurcalayan ve aşamalı bir şekilde konunun havasını alan, en nihayetinde yeniden doğrulayan tür, belirsiz zamana ve mekana sahiplik, film yapım deneyimi hakkında özbilinçlilik olarak belirtilmiştir.

O halde parodi ve satirin düşünümsel bir yöntem olarak ele alınmasının

sebeplerinden birisinin sadece filmler içinde film değil de, filmler hakkında filmler gibi ortaya çıkma ve filmin yapıntılığına vurgu yapabilmeleri olduğu düşünülebilir. Stam (1992a, s. 135)'e göre, parodi modası geçmiş yazınsal ve sinematik kodların yıkımı üzerine kendini yerleştirir. Bu yüzden parodiler zaman zaman satir ile karıştırılarak taşlayan veya yeren bir tavır sergiler gibi görünebilir. Bunun sebebi içinde barındırdığı güldürü unsurları ve dalga geçme pratiğidir. Öte yandan satir ve parodi seyircisinin izlediği filmin yapıntılığının farkına varması için, filmin merkezine aldığı film veya filmlere aşina olması beklenebilir. Aksi halde seyirci, bu iki yeniden değerlendirme yöntemiyle ortaya çıkan filmi özgün bir eser gibi algılayabilir.

Bu biçimlerden farklı olarak Gloria Withalm (1997), film izlemeye giden karakterleri ve film izleyen filmleri konu alan filmlerin düşünümselliğin tüketim yönüyle ilişkili önemli örnekleri olduğunu ifade eder. Filmlerin bir kaçış aracı olduğu düşünüldüğünde, filmi tüketen insanları konu alan filmler izleyicide bir yanılsama etkisi yaratabilir. Başka bir deyişle, sinema ve seyirci arasında metaforik bir ilişki kurarak, seyirciye kendi konumunu hatıralatabilir.

Kovács (2011, s. 237)'a göre düşünümsel tekniklerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söylevsel ilişki kurmaktır. Kendisini yanılsamanın karşısında konumlandıran bu tekniklerin kurmacaya veya yeniden üretildiği düşünülen mutlak gerçekliğe olan inancımıza darbe vurduğu ve aynı zamanda Stam (1992a, s. 35)'in ifadesiyle "sanatsal yanılsama için gerekli suç ortaklığımızı hatırlattığı" ifade edilebilir. Dolayısıyla izleyici filmin gizeminin açığa çıkmasıyla (*demystification*) yanılsamadan sıyrılıp, filmin yapıntı olduğu fikrine de kapılabilir.

Yazınsal ve filmsel üretimde düşünümselliğin belirli stratejilerini inceleyen Stam (2000, s. 151)'e göre; düşünümsel filmler, sanatın, dünyaya açılan bir pencere veya şeffaf bir iletişim aygıtı olabileceği varsayımını altüst eder. Bunu yaparken de hem filmsel hem de yazınsal metinler; anlatısal devamsızlıklar, yönetmen müdahaleleri, deneme türüne özgü arasözler ve stilistik ustalıklar gibi pek çok stratejiden faydalanır. Bu stratejiler ise seyircinin kurmacaya olan saf inancının sırlarını açığa çıkarıp, yeni kurmacalar için bir kaynak (Stam, 1992a, s. xi) ve filmler de seyircinin dikkatinin nesnesi haline gelirler (Siska, 1979, s. 286).

Kurmaca filmlerde düşünümsellik üzerine getirilen görüşlere devam etmeden belgesel sinemada düşünümselliğin işleyiş biçimlerine de değinilebilir. Öte yandan belgesel filmlerde düşünümsel biçimlerin kurmaca filmlerden nispeten daha az uygulandığı ifade edilebilir. Her ne kadar kurmaca ve belgesel filmlerde düşünümselliğin

ortak noktaları bulunabilse de bazı önemli farklılıklar da görülmektedir. Kilborn ve Izod (1997, s. 75); düşünümsel belgesellerin, gözlemsel belgesellerin şeffaflığı sağlayabileceği iddialarına karşı geldiğini ifade eder. Onlara göre düşünümsel bir belgeselde;

> …kamera önünde olanlar değil, aynı zamanda kamera arkasındaki kişilerin inançları ve değerleri filmin konusu haline getirilir. Çünkü bu, rekabet eden birkaç inanç sistemi arasındaki çatışmayı ortaya çıkarmaktadır. Seyirci metnin görüntülerinin ve seslerinin dünyayı yeterince temsil edip etmediğini sorgulamaya başlar, çünkü açıkça film, yapımcıları tarafından inşa edilmiş bir yapıdadır. Bu yüzden düşünümsel modda, yönetmen ve izleyici karşılaşması üzerinde durulur, aksine belgeselin diğer modlarındaki kabul, sinemacıların dünyayla karşılaşmasına dikkati toplamaktır (Bill Nichols, 1991, s. 57-60; Kilborn ve Izod, 1997, s. 78).

Bu görüş kurmaca filmler içinde geçerli olabilir. Filmler içinde filmlerden farklı olarak bir filmin içerisinde filmin kendi setinin gösterilmesi seyircinin kurmacaya olan saf inancını kırabilir. Dolayısıyla seyirci, sinemanın ne olduğu, neyi temsil ettiği ve gerçeğin ne olduğu gibi birtakım sorgulamaların içerisine girebilir.

Dolayısıyla düşünümsel tekniklerin, kurmaca filmlerde olduğu gibi, gözlemsel belgesellerin şeffaflık talebine karşı yapılan bir girişim, aynı zamanda yönetmen ve izleyici arasındaki ilişkiye yapılan vurgu olduğu ortak bir amaç olarak görülebilir. Nichols, belgesel sinemada bu şeffaf yapının sinematik aygıtların yapıbozumcu müdahalesine vurgu yapar. Düşünümsel belgeselcilerin filmlerini şaşılası kılmak ve alışkanlığın bıraktığı izleri silmek için biçimsel aygıtları kullanma eğiliminde olduklarını ileri sürer. Biçimsel aygıtların ise tanıdık stillerin ve kodlama geleneklerinin yapıbozumunu kapsadığını ifade eder. Böylece izleyici stil ve kodların farkına varır hale gelir (Nichols, 1991, s. 67-75'den aktaran Kilborn ve Izod, 1997, s. 75). Bu yüzden bu tarz belgesellerde izleyicilerin beklentileri diğerlerinden farklılaşır. Çünkü izleyiciler, filmin kendi durumuyla ve genel olarak belgeselin sorularını gündeme getirmesinden ziyade şaşırmak veya şok olmayı, umulmayanı ummaya gelirler (Nichols, 1991, s. 62). Bu beklentilerle birlikte filmin biçimsel olarak izleyiciyi bir an için sarstığına işaret eden Nichols, düşünümsel belgeselin Brecht'in yabancılaştırma etkisiyle benzerliğine vurgu yapar gibi görünür. Bu vurgunun da film kuramcılarının kurmaca sinemada düşünümsellik üzerine getirdiği Bretchyen etkileşime işaret eden fikirlere denk düştüğü söylenebilir.

Nichols'ın üretim sürecinin seyircilere hitap etmesinden farklı olarak, düşünümselliği görsel antropolojiyle birlikte ele alarak üretim sürecinin tamamıyla ilişkilendiren ve Johannes Fabian'dan aldığı modelle sâdeleştiren Ruby (2000, s. 156)'e göre, düşünümsel olmak; "bir ürünü seyircinin üreticiyi, yapım sürecini ve ürünün

uyumlu bir bütün olduğunu varsayacak şekilde yapılandırmaktır. Seyirciyi sadece bu ilişkilerden haberdar etmek değil, aynı zamanda bilginin gerekliliğinin farkına vardırmaktır".

Üretici → Süreç → Ürün[19]

Dolayısıyla Ruby'nin belgesel sinemada düşünümsellik üzerine getirdiği yorumlarda, düşünümselliğin seyircinin üretim sürecinin tüm evrelerine katılma imkanı verdiği ve bu üç sürece dâhil olmanın da düşünümsel olmaktan geçen uygulama olduğu söylenebilir.

Ruby (2000, s. 154), bu üç bileşenin bilgisiyle yola çıkıldığı zaman, "ürünün çok yönlü ve eleştirel bir kavrayışının mümkün olacağını ve seyircilerin metinle yakın bir ilişki kurabileceği pozisyona geleceğini ifade eder. Buradan Ruby'nin seyirciye nihai bir ürün olarak filmi sunmanın düşünümsel olmak için yeterli olmadığı farkedilebilirdir. Ruby'ye göre;

> Bir filmin yazarı olarak kabul edilen belgeselci, görüntüde ne gibi anlamların olduğunun sorumluluğunu üstlenir ve bu yüzden insanları bakış açısı, ideoloji, yazarın biyografisi ve filmin kavrayışı ile ilgili olduğu düşünülen herhangi bir şeyden insanları haberdar etmekle yükümlüdür. Bu düşünümsel hale gelmektir (1977, s. 46).

Seyircinin metinle yakın bir şekilde ilişki kurmasını ve metnin kavrayış konusu olan şeylerden haberdar olmasını öneren Ruby (1977, s. 4)'e göre, "üreticinin kasten veya niyetli olarak belirli bir şekilde bir dizi soruyu açık ve kesin ifade etmesine neden olan temel epistemolojik varsayımları seyircisine göstermesi, belirli bir şekilde bu sorulara cevap arama ve nihayetinde yine belirli bir şekilde bulgularını sunma" anlamına gelir. Chapman (2009, s. 127) da, düşünümsel bir belgeselin seyircinin ortaya konan ürünü ve kullanılan süreci anlamasına yardım edecek kendi bakış açılarını dikkate aldığını ifade eder.

Chapman aynı zamanda üretim sürecinin açık edilmesinin daha farklı bir yönüne vurgu yapar. Paul Arthur'un terimi "başarısızlığın estetiği"ne atıfta bulunan Chapman (2009, s. 128), Michael Moore'un düşünümsel olarak nitelenen *Roger ve Ben* (Roger and Me, 1989) adlı belgeselinde, Moore'un rolünün açık edilmesinin seyirciye, filmin belirsizlik hakkında farkındalık sağlamanın yolu olarak tanımlar. Champan'ın atıfta bulunduğu başarısızlık, Roger Smith'le görüşmede Moore'un başarsızlığı, *Bir Yaz*

[19]Ruby, 1977'de yazdığı "*The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*" adlı makalede Fabian'dan ödünç aldığı bu modele son bileşen olarak izleyici/okuyucuyu ekler (2000, s. 154).

Güncesi[20] (Chronicle of Summer,1961) adlı belgeselde Jean Rouch ve Edgar Morin'in yapamadıkları şey hakkında tartışmayla sonlanan sahneleri içeren belgesellerdir. Chapman (2009, s. 128), bu başarısızlığın işlevi ve motivasyonunu da sorgular; Moore ve Ross McElwee[21] gibi yönetmenlere başarısızlığın estetiğini neden fetişleştirdiklerinin sorulması gerektiğini belirtir. Stam, Goldsmith ve Porton (2015, s. 174), başarısızlığa olan bu ironik saygının, Amerikan kültürel yaşamında ve ana akım kurmacalarda başarının gizemselleştirilmesine (*mystification*) ters düştüğünü ifade eder. Ancak Fellini'nin *8½* filmi gibi eserlerin başarısızlığı resmetmelerine rağmen var olduğunu ve bu yüzden hiçte başarısız olmadıklarını dile getirirler.

Bunun yanı sıra Chapman (2009, s. 128), bu tarz filmlerin, dikkatimizi belgeselin göndergesel yönünden başka bir yöne çektiğini ileri sürer. Chapman'ın bu görüşlerini daha açık bir ifadeyle örneklemek gerekirse, Moore'un işçilerin işten çıkarılmasından sorumlu olan General Motors'un patronu Roger'ı nasıl bulacağı sorusu, seyirciyi işçilerin ve ailelerinin çektiği sıkıntılardan uzaklaştırabileceği düşünülmektedir. Kilborn ve Izod (1997, s. 78)'a göre, bu modu kullanan sinemacılar, star olarak değil de, profesyoneller olarak seyircinin ironik düşüncesini kendi beceriksizliklerinin üzerine çekmek için kendilerini sunmaktadırlar.

Tüm görüşler dikkate alındığında, sinemada düşünümsel tekniklerin, ister kurmacada ister belgesel filmde olsun, öncelikle filmlerin işlem tarzını ve hatta üreticisini açık etme, bunun beraberinde yapım sürecini ön plana alma yoluyla (veya atıfta bulunup) filmlerin yapıntılıklarına dikkat çekerek geleneksel sinemanın veya biçimlerin takındığı maskeyi düşürdüğü ve böylece talep edilen şeffaf yapıyı altüst ettiği ifade edilebilir. Kovács (2011, s. 237)'ın tanımıyla ise bu tekniklerin "kurmacanın dokusunda, izleyicinin kurmacanın estetik aygıtıyla doğrudan ilişki kurması yoluyla bir delik açtığı" söylenebilir.

Öte yandan düşünümsellik ve gerçeklik arasında bir gerilim olduğu düşünülebilir. Ancak Stam (1992a, s. 15), düşünümsellik ve gerçeklik arasındaki bir tezatlık kurmanın hata olacağını ve hatta beraberliğin olası iç içe geçmiş bir eğilim olduğunu ifade eder. Mayne (1975, s. 1) de metasinemayı kastederek metasinemanın amacını, gerçeğin bir telaffuzu; üretimin bir süreci olarak sinemanın bilinçliliği açısından şekillendirdiğini ifade eder. Dolayısıyla gerçekliğin, düşünümsel filmlerin tamamen sinema dışındaki yeniden

[20]Üretim sürecine insanların aktif bir şekilde katılım gösterdiği bu film, Jay Ruby'e göre belgesel sinemada düşünümsel biçimin öncüsüdür (Ruby, 1992, s. 53).

[21]Ross McElwee *Sherman'ın Yürüyüşü* (Sherman's March, 1985) adlı belgeselde aşk evliliğini bulmadaki kişisel başarısızlığını sergiliyorken; Moore *Roger ve Ben*'de araç endüstrisinin işten çıkarmalarının olduğu bir çevrede işçi sınıfının bu sefaletinden sorumlu olan patronu bu durumla yüzleştirme girişimini berbat eder (Chapman, 2009, s. 128).

üretilmiş bir temsili olmadığı, filmsel üretim aracılığıyla verilmeye çalışıldığı söylenebilir. Stam (2000, s. 152)'in de ifade ettiği gibi düşünümsel teknikler; filmlerin yapıntılıklarını ön plana alıp, her gün yaşanan toplumsal durumların gerçekliklerini aydınlatmaları bakımından hem düşünümsel hem de gerçekçi görülebilmektedir.

Bu duruma örnek olarak Godard'ın *İki Numara* (Numero Deux, 1975) adlı filmini ele alan Stam (2000, s. 152), bu filmin kendi mimesislerinin inşa edilmiş doğasını da izleyiciye hatırlatırken, ortaya çıktıkları toplumsal şartların her gün yaşanan gerçekliklerini aydınlatmaları bağlamında aynı anda hem düşünümsel hem de gerçekçi görülebileceğini ifade eder. Stam, bu ilişkiye bir başka örnek olarak ise Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*[22] (Man with a Movie Camera, 1929) filmini ele alır. Stam (1992a, s. 15)'e göre, filmde hem film yapımının gerçeklikleri ve 1920'lerde Sovyet hayatı belgelenir hem de filmin kendi yapıntı konumu sık sık ön planda tutulur. Dolayısıyla gerçeklik ve düşünümselliğin bir arada işlev görebilen iki unsur olduğu ifade edilebilir. Bu durumda, Stam (2000, s. 152)'in de ifade ettiği gibi "düşünümselliğin ya da gerçekçiliğin katsayısından bahsetmek ve bu durumun sabitlenmiş bir oran sorunu olmadığını fark etmek daha yerindedir".

Stam'in düşünümsellik katsayısı olarak adlandırdığı şey, filmlerin ne kadar düşünümsel veya ne kadar metasinema olduklarını belirleyen gösterge olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle filmler içerisinde düşünümsel teknikleri veya biçimleri ne kadar barındırıyorsa bu katsayının da beraberinde yükseleceği anlaşılabilir. Üstelik bu katsayı türden türe, dönemden döneme ve aynı yönetmenin filminden filmine değişmektedir (Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis, 1992b, s. 206). Tam da bu noktada düşünümsellik ve metasinema arasında bir ayrıma gitmek yerine iki kavram birlikte ele alınabilir.

Siska'nın metasinemayı sadece modern anlatılar üzerinden düşünmesi ve metasinema terimini filmlere ilişkin kullanırken mesafeli bir tavır sergilemesi geleneksel anlatılarda metasinemanın söz konusu olmadığı anlamını doğurabilir. Ancak Siska (1979, s. 287), düşünümsel filmleri biçimsel ve bireysel olarak iki kategoriye[23] ayırır ve her ikisinin de hem geleneksel hem de modern anlatılarda görülebileceğini ifade eder. Siska'nın kategorize ettiği bu iki düşünümsellik biçimi arasındaki ayrım olayları

[22]Stam (1992a, s. 81)'e göre *Kameralı Adam*, film dili hakkında bir filmdir; daha açık bir ifadeyle sinematik araçları ve sinemasal tekniklerin dilbilgisiyle ilişkili bilgileri gizlemekten ziyade onları sunan bir filmdir.

[23]Siska, biçimsel düşünümselliği *Amerikan Gecesi*, *Yağmur Altında* gibi geleneksel anlatılar için kullanmıştır ve bunları düşünümsel (reflexive) olarak, $8^{1/2}$ ve *Doğu Rüzgarı* gibi modernist filmleri ise özdüşünümsel olarak tanımlamıştır. (1979, s. 287)

tetikleyen çatışmaların türüne bağlıdır; ona (1979, s. 287) göre, geleneksel anlatılarda bu çatışmalar somutken, modern anlatılarda bu çatışmalar soyuttur. Siska (1979, s. 287), örnek olarak *Yağmur Altında* (Singin'in the Rain, 1952) ve *Amerikan Gecesi* adlı filmlerde gündelik problemin "bir film nasıl yapılır?", "filmin başarıyla tamamlanmasını tehdit eden engellerin üzerinden nasıl gelinir?" gibi problemler olduğunu; $8^{1/2}$ ve *Doğu Rüzgarı* (Wind From the East 1970) gibi modern filmlerde ise "bir film yapmanın anlamı nedir?" gibi sorular arasındaki farka işaret eder.

Daha önce de ifade edildiği gibi Siska, Fellini'nin $8^{1/2}$ adlı filmini tam anlamıyla metasinema olarak tanımlamıştır ve doğal olarak Siska'nın verdiği örneklerden yola çıkılarak bu filmin aynı zamanda bireysel bir film olduğu anlaşılabilir. Buna ek olarak; Siska'nın biçimsel olarak kendini yansıtan filmleri düşünümsel; bireysel olan filmleri – onun deyimiyle tam anlamıyla metasinema örneği olan– filmleri özdüşünümsel olarak nitelendirdiği görülmüştür. Buradan hareketle; Siska'nın metasinemayı düşünümsel filmleri "kapsayan" değil, benzer, ama özgün bir düşünümsellik türü olarak ele aldığı düşünülebilir.

Siska'nın ifadelerinden çıkarılan bir başka sonuç; metasinemanın en iyi örneklerinin modern anlatılarda görülebileceği, mükemmel olmasa bile geleneksel anlatılarda da görülebileceğidir. Ancak 'mükemmel' veya 'harika' gibi yakıştırmalar yerine Stam (1992a, s. xvi); katsayıya bağlı yaklaşımıyla, düşünümselliğin a priori politik bir değerle donanmış bir şekilde gelmediğini, altında farklı nedenlerin yatabileceğini ve bu yüzden de 'iyi' ya da 'kötü' düşünümsellik ayrımına gitmenin yerinde olmadığını ifade eder. Stam'in düşünümselliğe getirdiği ifadeler metasinema için iyi veya kötü ayrımından kaçınılmasına olanak verebilir. Bu olanak ise metasinemanın farklı bir bağlamda ele alınma ihtimalini doğurabilir. Çünkü metasinemanın geleneksel ve modern anlatıları da kapsayabileceği ve hatta postmodern filmlerde de bulunabileceği düşünülmektedir. Gelinen bu noktada tek bir metasinemanın olmadığını metasinemaların olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla düşünümsellik, yazarlardan tutucu düşünümsellik (Siska, 1979; Feuer, 1982; Stam, 2000; Kovacs, 2010), eleştirel düşünümsellik (Kovács, 2010) ve yanılsama karşıtı düşünümsellik (Koutsourakis, 2013) gibi kavramlar ödünç alınarak, filmlerin düşünümsel tavrını sorgulayabilmeyi mümkün kılabilecek bir şekilde kategorize edilebilir.

2.3.3.1. Tutucu düşünümsellik

Geleneksel filmler talep ettiği şeffaf yapıya rağmen içerisinde düşünümsel teknikler barındırabilir. Bu tekniklerin geleneksel filmlerde kullanımının modern bir gereklilikten

veya politik bir sorumluluktan uzak olduğu düşünülebilir. Kovács (2010, s. 238)'a göre; bu eleştirel veya politik tutum, erken modernist sinema kadar postmodern sinemada da eksik olduğu halde, düşünümsel teknikler sinema tarihinin başından beri görünürdür. Erken modernizmde düşünümselliğin her zaman savunmacı olduğunu belirten Kovács (2010, s. 238), bu pratiğin o dönemde "sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik çok güçlü bir heyecanı" olduğunu ifade eder. Mayne (1975, s. 4) ise, Truffaut, Bergman ve *Sunset Bulvarı* (Sunset Boulevard, 1950), *Yağmur Altında* gibi Hollywood filmlerine işaret ederek düşünümsel olan bütün filmlerin ideolojik olarak etkileşime girmediğini ifade eder. Tutucu hikâye anlatımının, anlatının yapısını şeffaf olarak işlemesini talep ettiğini belirten Siska (1979, s. 285) da, bu talep yüzünden Hollywood üzerine Hollywood veya film yapımı hakkında filmlerde geleneksel kurallara meydan okuyan filmlerin bulunamayacağını ifade eder. Siska'nın her ne kadar düşünümsel teknikler barındırsalar da söz konusu filmleri tutucu olarak nitelendirmesinin sebebi burada aranabilir.

Stam (1992a, s. 78), geleneksel veya ana akım sinema içerisine dâhil edilen Hollywood filmlerini "düşünümsel" (*reflexive*) olarak niteleyerek, film üretim süreçlerinde doğru veya yanlış, eleştirel veya eleştirel olmayan bir şekilde ve Hollywood odaklı veya sosyal çevre olarak Hollywood'un kendisini konu olarak işlediğini ifade eder. Stam (1992a, s. 78), Hollywood'da görülebilen düşünümsel filmlere gönderme yaparak, bu filmlerin film yapım ortamını keşfettiklerini, ya doğrudan ya da analoji yoluyla film üretiminin asıl süreçlerini ortaya çıkardıklarını ve filmsel tekniğe dikkat çekerek marifetleriyle gösteriş yaptıklarını ifade eder. Burada dikkat çeken noktalardan biri Stam'in bu filmleri Siska gibi özdüşünümsel değil de, düşünümsel vurgusuyla nitelendirmesidir. Bunun yanında tutucu düşünmsel olarak nitelenebilecek filmlerin yönetmenlerin yaptığı gösteriş ve marifet olarak ele almasıdır.

Withalm (1997), Hollywood üzerine Hollywood filmlerinin kendini yansıtan filmlerin en popüler alt türlerinden biri olduğunu belirterek bu filmlerin bir film yapımının öyküsünü anlatsalar da özdüşünümsel olarak etiketletmenin yetersiz olduğunu ifade eder. Ona göre bir filmi özdüşünümsel olarak nitelemek için filmler, çekildiği durumu içerisinde barındırmak zorundadır. Daha açık bir ifadeyle filmin içerisinde görünen film seti filmin kendi seti olmak zorundadır ve aynı zamanda perdenin üzerinde görünen insanların (karakterlerden ayrı olarak), kameramanın, ses teknisyenleri gibi ekip üyelerinin varlığının etkisini çağrıştırmak zorundadır

Siska (1979, s.285) da bu fikirlere katılır gibi gözükerek; *Sunset Bulvarı* ve *Yağmur Altında* gibi filmleri örnek verir. Bunun beraberinde bu filmlerin kendini yansıtan öğelerin

film içinde filme yöneldiklerini belirtir. Bu yüzden de anlatı yapısının rolünü şeffaf olarak doğruladıkları için bunları tutucu düşünümsel filmler olarak niteler. Jane Feuer (1982'den aktaran Stam, 2000, s. 153) ise, *Yağmur Altında* gibi müzikallerin tutucu düşünümselliğinden bahseder; bu gibi filmlerin her daim yanılsamacı bir estetik içinde sinemayı bir kurum olarak öne çıkarıp, gösteri ve oyunu vurguladığını; ancak yıkıcılıktan, sırları açığa çıkarmaktan ya da devrimci dayanaktan yoksun olduklarını ifade eder.

Feuer (2003, s. 459)'e göre müzikaller, tıpkı mitler gibi katmanlı bir yapıya sahiptir. Müzikallerin görünürdeki işlevi sahnenin arkasında neler olup bittiğini ortaya çıkararak seyirciye zevk vermektir. Bu filmlerin üretim sürecini açığa çıkarmalarına rağmen yeniden mitleşebilmeleri söz konusudur. Dolayısıyla müzikallerde aurayı ve yanılsamayı yıkmak, müzikallerin amaç edindiği eğlence mitini yinelemektedir Bu açıdan bakıldığında eğlence mitinin devam etmesi eleştirel bir söylem imkanı doğuramayabilir**.** Feuer'ün ifadelerine yakın bir şekilde Siska (1979, s. 286), geleneksel filmlerin seyirciyi öyküden koparmamak için filmin üretim sürecini sergilemediğini ileri sürer. Daha doğrusu kameralar, ışıklar ve teknisyenlerle birlikte endüstrinin nasıl çalıştığını gösteren kamera arkası sahneleriyle sinemacıların bu işten hoşlandığı düşüncesini ispat etmek için simgeler olarak kullanıldığını ifade eder.

Düşünümselliği daha çok geleneksel ve modern bağlamda tartışan Kovács, postmodern olarak nitelenebilecek filmlerde görülen düşünümsel biçimleri de tutucu olarak görme eğiliminde gibidir. Ona göre;

> …postmodern kendini yansıtıcı stratejiler gerçeklik yanılsamasıyla barok oyuna bir geri dönüş olarak düşünülebilir. Postmodern sanatsal düşüncede, sanatın ahlaki üstünlüğü fikri yok olur. Bu nedenle eğer bir postmodern yapıt kurmacanın dokusunu parçalıyorsa, kurmacayı gerçeklikle ilişkilendirmekten ziyade sadece başka bir kurmaca katmanını ortaya çıkarır. Bir sanat yapıtı, ardında yalnızca sınırsız bir geriye doğru giden diğer metinlerin olduğu bir metin olarak yansıtılır. Bu anlayışta modernist bir eleştirel tutuma yer yoktur (Kovács, 2010, s. 238).

Eleştirel düşünümsel veya ilerici düşünümsel filmlerin ise modernist filmlerde belirgin olduğu görüşü hâkimdir (Siska, 1979; Kovács, 2001). Dolayısıyla tutucu düşünümselliğin, eleştirel düşünümsellik olarak adlandırabilecek olan karşıtı içerisinde seçilebilir bir konumda olduğu söylenebilir.

2.3.3.2. Eleştirel düşünümsellik

Eleştirel veya ilerici düşünümsellik olarak adlandırabilecek olan düşünümsellik biçiminin daha çok modernist filmlerde görüldüğü söylenebilir. Düşünümselliği modernist bağlamda ele alan Kovács (2010, s. 229), sanat dalları içerisinde düşünümselliğin modernizmi tanımlayan en karmaşık ve en güç genel özellik olduğunu

ifade eder. Bununla beraber modern sinemada düşünümselliğin özel biçimi ve işlevi üzerine yoğunlaşan Kovács (2010, s. 238)'a göre "geç modern dönemde kendini yansıtma basitçe kendine gönderme yapma anlamına gelir, ancak aynı zamanda da içinde gerçekleştiği ortam (film) karşısında temel bir eleştirel yaklaşımdır". Kovács'ın kastettiği şey tam olarak eleştirel düşünümselliktir ve bu düşünümsellik biçimi sinemaya tutucu biçimsellikten daha farklı bir yaklaşım sergiler. Kovács'a göre;

> Kendini yansıtıcı işlemlerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söylevsel ilişkiyi kurmaktır, ki bu sayede auteur yalnızca bir türün estetik kurallarına uygun olarak değil, aynı zamanda söz konusu sanat yapıtının yapılışına uygun olarak da kuralların kendileri hakkında da bir şeyler söyleyebilir. Ancak bu noktada bir ayrım yapmak gerekli görünüyor. Kendini yansıtma yalnızca bir teknik ya da teknikle bir oyun değildir. Modernist düşünce düzeltilmiş bir gerçeklik yanılsamasının bir kaynağı olarak yapay olanın eleştirisine kadar uzanır (2010, s. 237).

Mayne (1975, s. 2) de; "metasinema bir temsil değil, bir üretimdir ve anlamın nasıl verildiği değil, nasıl yaratıldığıyla ilişkilidir" der. Mayne her ne kadar bu cümleleri metasinema için kullandıysa da Kovács'ın düşüncelerinin Mayne'ın fikirlerine yakın olduğu söylenebilir. Bunun beraberinde Kovács'ın görüşlerinden erken sinemada ve postmodern sinemada görülen düşünümsellik biçimlerinin gerçekliğin ahlaki bir eleştirisinden uzak olduğu ya da olsa olsa biçimsel veya teknikle yapılan bir tercih olduğu varsayılabilir.

Düşünümselliğin auteurün film üzerine düşünmesi olarak anlaşıldığında, eleştirel düşünce haline geldiğini ifade eden Kovács (2010, s. 236)'a göre; "bu düşünceye göre filmin bireysel bir auteurü vardır ve bu auteurün gerçeklikle ve araçla eleştirel düşüncenin sinemada ortaya çıkardığı kendi kişisel ilişkisi vardır". Kovács, eleştirel düşünümselliği auteur düşünceyle ele alıp modern sinemaya atfeder gibi görünür. Siska (1979, s. 289) da, modernist filmlerdeki artan öznelliğin, sanatın doğası ve sanatçının rolünün ana fikir haline gelmesine neden olduğunu ifade eder.

Kovács'ın bu düşünceleri, Siska'nın bireysel düşünümsellik olarak adlandırdığı filmleri akla getirebilir ve Siska'dan farklı olarak bu düşünümsellik biçimini metasinema değil eleştirel düşünümsellik olarak adlandırdığı açıktır. Geleneksel anlatıya sahip filmlerin talep ettiği şeffaf yapının, modernist filmlerde hem düşünümsel hem de modern sinemaya özgü diğer tekniklerle kırıldığı söylenebilir. *8*$^{1/2}$, *Doğu Rüzgârı* ve *Persona* (1966) gibi filmlerde düşünümsel öğelerin ikinci derecede olduğunu, başka bir deyişle katiyen doğrudan olmadığını ifade eden Siska (1979, s. 285)'ya göre; biçimi örten gelenekselliğin aksine, bu gibi filmlerde düşünümsel öğelerin, akla biçimi getirdiğini ifade eder.

Dolayısıyla biçimsel öğelerin yıkıcı bir şekilde öne çıkması şeffaflığın kırılması anlamına gelebilir. Modernist filmlerin amaç olarak edindiği şeylerden biri de zaten budur ve bunun da gerçekleştirilmesi için düşünümsel tekniklerden faydalanıldığı söylenebilir. Stam (1992a, s. 129), bu gibi tekniklerle filmlerin yapıntılığının ve işlem tarzının ön plana çıkmasını, düşünümsel sanatçıların mimetik sanatın merkezi varsayımı üzerine şüphelerini yönelterek, kendilerini doğanın köleleri olarak değil, kurmacanın efendileri olarak gördüklerini ifade eder. Hollywood veya başka bir deyişle geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerde düşünümsel tekniklerin şeffaf yapıya zarar vermeyecek şekilde düzenlendiği ifade edilebilir. Dolayısıyla şeffaf yapıyı korumayı gelenek haline getirmiş yönetmenlerin kurmacayı istedikleri gibi şekillendiremedikleri söylenebilir. Eleştirel düşünümsellikte veya yanılsama karşıtı düşünümsellikte bunun aksinin söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak burada bahsedilen eleştirel düşünümselliğin, biçimi ön plana alan, başka bir deyişle yanılsama karşıtı olan her film için kullanıldığı söylenemeyebilir.

Eleştirel düşünümselliği daha iyi anlamak için ise modernist filmler üzerine getirilen yorumlar faydalı olabilir. Eleştirel düşünümselliğin ortaya çıkışının ilk örneği olarak Ingmar Bergman'ın *Zindan* (Fängelse, 1949) adlı filmini ele alan Kovács'a göre;

> Bergman film yapım sürecini bir filmin nasıl yapıldığını göstermek ya da kendisinin Kelly veya Hitchcock kadar başarılı bir auteur olarak reklamını yapmak için değil, ancak klasik estetik kurallar içindeki belirsizliği ortaya koymak için bir arka plan olarak kullanır. Bu film artık sinemanın gücüyle ilgili değil, sinemanın gücüyle ilgili şüpheler hakkındadır. *Zindan*'ı gerçekten modernist bir kendini yansıtan film olarak kabul etmek için, kendine gönderme yapan jestlerin iki araçla başarıldığını vurgulamak önemlidir: bunlar ya yönetmenin yorumlarıdır (yönetmen ya dış-sesle temsil edilir ya da bir karakterde kişileşir) ya da anlatının kendine gönderme yapan işlemleriyle ima edilir. Yönetmenin öznel kendine gönderme yapması ile anlatının kendine gönderme yapması erken modern kendini yansıtan biçimlerde bulunamayacak iki önemli karakteristiktir. Birincisi benim sinemada 'auteurün doğuşu' dediğimin sonucudur; İkincisi; etkisi 1940'ların sonunda sinemada etkili olmaya başlayan 20. yüzyıl modern edebiyatının bir etkisidir. İkisi de kendini yansıtıcı işlemlerde eleştirel tutumun ortaya çıkmasına katkıda bulunmuşlardır (2010, s. 244).

Kovács'ın bu filmi eleştirel düşünümselliğin bir örneği ve hatta ilk örneği olarak ele almasının temel nedenlerinden biri, film yapımıyla ilgili kuşkuları içinde barındırmasıdır. Kovács'ın bu filme getirdiği yorumlarla, Siska'nın *8$^{1/2}$* adlı filme getirdiği yorumlar arasında bir benzerlik olduğu görülebilir. Hem *Zindan* hem de *8$^{1/2}$* sinema üzerine düşünen, başka bir deyişle sinemaya karşı soyut düşünceler, şüpheler ve sorgulamalar barındıran kişisel filmlerdir. Fellini'nin *8$^{1/2}$* adlı filmini Metz de Siska gibi özel bir konuma yerleştirir gibi görünür:

> Yalnızca sinema üstüne değil aynı zamanda sinemayla ilgili bir filmin filmidir. Yalnızca yönetmen hakkında bir film değil kendi filmi üstüne düşünen bir yönetmenin filmidir. Bir film içinde birincisiyle

ilişkisi olmayan bir film göstermek başka şey, bir film içinde üretilen bir başka filmden bu üretim aşamasında söz etmek başka bir şeydir. Bir filmin içinde filmin gerçek yönetmenini bir iki yerde gösterip geçmek bir şey, bir yönetmeni filmin başkahramanı yaparak çekmekte olduğu film hakkında düşündürtmek başka bir şeydir (2012, s. 199-200).

O halde eleştirel düşünümselliğin; sinemacının bir sinemacı olarak kendisiyle, filmiyle veya film yapımıyla olan ilişkisine, ayrıca sinemanın toplumla olan ilişkisine uzanabilen çağdaş sorgulamaları içerisinde barındırdığı söylenebilir.

2.3.3.3. Yanılsama karşıtı düşünümsellik

Kovács her ne kadar erken modernizmde görülen düşünümsel film örneklerini savunmacı olarak nitelendirse de, yanılsama karşıtı düşünümsellik kendi içerisinde tutucu düşünümsellikten farklı bir anlam taşıyabilir. Biçimsel yanılsama karşıtlığının sinemacıların hünerlerini gösterdiği uygulamalara atıf yapmadığını ifade eden Koutsourakis (2013, s. 34), bu filmlerin sosyal ve kültürel egemenliğini sorgulama şekillerini ele aldığını ifade eder. Koutsourakis (2013, s. 34)'e göre yanılsama karşıtı düşünümsellik mimesis önermesi üzerine inşa edilmiş temsiller aracılığıyla yumuşatılan diyaletik çatışmalar kurma aracıdır; bu ayrım Hollywood'un çağdaş film kuramında yanılsama karşıtı hale geldiği noktaların itibarını sarsar. Dolayısıyla yanılsama karşıtı düşünümselliğin biçimsel bir eleştirelliği içinde barındırdığı ifade edilebilir. Ancak bu eleştirelliğin de egemen sinemaya yönelik olduğu ifade edilebilir. Bu nedenle eleştirel düşünümsellik ve yanılsama karşıtı düşünümsellik arasında nispeten görünür bir farkın olduğu söylenebilir.

Örneğin; *Genç Sherlock* (*Sherlock Jr.*, 1924) ve *Kameralı Adam* adlı filmleri savunmacı olarak niteleyen Kovács bu filmler için şunları söyler:

…*Genç Sherlock* filmine göre sinemasal kurmaca sanal bir gerçekliktir ve izleyici, gerçek ile sanal arasında kendi yerini alır. İzleyici düşlerini, isteklerini ve arzularını getirir ve film canlı olmayan deneyimin gücünü sağlar. İkisinin ilişkisinden hareketli görüntünün gücü doğar ve bu görüntü izleyicinin yaşamının gerçekliğini etkileme gücüne sahiptir. *Genç Sherlock*'ta kurmacanın açığa vurulması eleştirel değil, savunmacı bir jesttir… Vertov'un kameralı adamı 'mekanik gözün,' makinenin kendisinin entelektüel bir uzantısıdır. Vertov'un kamerası bir dolmakalem olmadığı için, auteurün kendini ifade etmesine hizmet eden bir araç değildir. Tersine, 'kameralı adam' kendi özerkliğinden vazgeçmeli ve 'kamera-gözün' doğal görünüşten daha mükemmel görüş sağlayan üstünlüğünü kabul etmelidir. Kamera onun kendi içsel imgelemini ifade etmesine değil, gerçek yaşamı yakalamasına yardım eder… Hem *Genç Sherlock* hem de *Kameralı Adam*'da kendini yansıtma, izleyici ile araç (film) arasında aracın 'kullanıcısı' olan auteurü baypas eden bir araç olarak doğrudan bir ilişki kurmak için kullanıldı. *Genç Sherlock*'ta film izleyicinin gerçekliği daha iyi ve kendi amaçlarına daha uygun hale getirmek için kullandığı bir araç olarak ortaya çıkar. Bu sistemde auteure yer yoktur. Vertov'un filminde auteur temel olarak teçhizatın bir uzantısıdır ve bu fikir yönetmenin düşüncesine alan bırakmaz. İki filmde de sinema bir auteurün yarattığı bir sanat yapıtından

ziyade anonim bir teknolojik araç olarak ortaya çıkar (2010, s. 239).

Hem yapım sürecini ön plana alıp hem de geleneksel kalıplara meydan okuyan – Kovács'ın tabiriyle erken modernizm örneklerinin (2010, s. 239), özellikle *Kameralı Adam* adlı film gibi– filmlerin yanılsama karşıtı olduğu konusunda hemfikir olunabilir. *Kameralı Adam* filmi kendisinin bir "film" olduğuna işaret eder. Bu filmde Vertov, çekimlerin nasıl gerçekleştirildiğini, filmlerin nasıl bir araya getirildiğini ortaya koyarak seyirciyi yapım süreci hakkında bilgilendirir.

Yanılsama karşıtı düşünümsellik göz önünde bulundurulursa tutucu olmayıp, modernist (erken veya geç) olan ve bununla beraber anlatı yapısının şeffaflığını kırıp geleneksel kurallara meydan okuyan filmlerin görmezden gelinmemiş olmasına sebebiyet verilmiş olunur. Şu açıdan bakılırsa bu ayrım daha net anlaşılabilir. Tutucu düşünümselliğe sahip olarak nitelendirilen filmlerin çatışmaları soyut değil, somuttur. Bu filmler sinemanın işleyiş tarzını, teknik ekipmanları veya bir üretim sürecini (senaryo, film) konu alabilir. Yanılsama karşıtı düşünümselliğin ise farklı modlarda işlediği düşünülmektedir. Bu çalışmada bu kategoriye yer verilmesinin sebebi bir filmin içerisinde çekilmekte olan başka bir filmin setinin veya ekibinin gösterilmesinin başka, bir filmin kendi setinin veya yapım sürecinin açığa vurulmasının başka bir şey olmasıdır. Bir film kendi film setini, yaratıcılarını, teçhizatlarını, sürecini veya kamera farkındalığı, kameraya doğru hitap etme, sinema hilelerini veya rüya niteliğinde olan özelliğini gösterme gibi birtakım tekniklerle bir şekilde kendini ortaya koyuyorsa tutucu düşünümsellikten ayrı bir bağlamda ele alınabilir.

Diğer yandan yanılsama karşıtı düşünümsellik eleştirel düşünümsellik arasında da birtakım belirgin farklar görülebilir. Bu farklar bu ikisi arasında ayrıma gidilmesinin temel sebebidir. Eleştirel düşünümsellikten farklı olarak, yanılsama karşıtı düşünümselliğin sinema üzerine soyut düşünceler veya şüpheler barındırmaması ikisi arasındaki belirgin fark olarak düşünülebilir. Ancak bu filmler en nihayetinde düşünümsel tekniklerin özelliklerini içerisinde barındırarak anlatı yapısının şeffaflığını kırıp, yanılsama etkisini yok edebilirler.

Gelinen bu noktada sinemada düşünümsel teknikler toparlanıp en genel hatlarıyla şu şekilde sıralanabilir. Bunlar;

- Filmin film yapımını konu alması (yapım esnası, yapım sonrası [film içinde film]),
- Bir filmin senaryo yazan (veya yazım aşamasında olan) senaristi konu alması veya bir film çekiminin hazırlığında olunması (yapım öncesi)

- Bir filmin sinemacı (yapımcı, yönetmen, senarist vd.) veya sinema oyuncusunu konu alması,
- Bir filmin sinemayı konu alması
- Sinemacının kendisini filmin yönetmeni olarak açığa vurması,
- Film yapım teçhizatlarının ön plana çıkması,
- Bir filmdeki karakterlerin filmin içerisinde olduklarının bilincinde olması,
- Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme,
- Bir filmde, sinemacının önceki çalışmalarına atıfta bulunması,
- Sinemacının veya yönetmen rolündeki karakterlerin filmde ön plana çıkıp sinema üzerine eleştirel yorum getirmeleri,
- Satir veya parodi türleri,
- Başarısızlık ve teknik kusurlar
- Sinema salonunda film izleyen kişileri konu alan filmler

şeklinde özetlenebilir.

3. YÖNTEM

Devrim sonrası İran sinemasında düşünümsel filmlerin tekniklerini, tavırlarını ve bu filmlerin genel anlamda sinemayı, sinemaya olan müdahaleleri ne şekilde ele aldığını araştıran bu çalışmada, araştırma evreni olarak İran İslam Devrimi'nin gerçekleştiği 1979 yılından başlayarak bu çalışmanın bittiği 2017 yılına kadar sinemayı konu edindiği düşünülen filmler ele alınmıştır. Devrim sonrası yılların seçilmesinin sebebi İran sinemasının bu devrimi izleyen yaklaşık on yılın ardından gözle görülür bir değişim geçirmiş olması ve İran filmlerinin hemen hemen dünyanın her yanından sinema çevrelerinin ilgisini çekmeye başlar hale gelmesidir. Bununla beraber özellikle 1990'lı yıllardan itibaren İran Yeni Dalgası veya Yeni İran Sineması olarak adlandırılan bu sinema, Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema hareketleriyle ilişkilendirilir olmuştur. Dolayısıyla bu iki sinema hareketinde sıkça karşılaşılan ve modern sinemanın bir özelliği olarak anılan düşünümsel pratikler İran sinemasında da söz konusu yıllardan itibaren sık sık görülebilmektedir.

Devrimin ardından İran sineması her ne kadar bir duraklama dönemine girdiyse de, 1990'lı yıllardan itibaren film üretim sayısı bu yıllardan itibaren katlanarak artmıştır. Dolayısıyla bu sinemada 2016 yılına kadar düşünümsel filmlerin hepsini tespit etmek ve bunlara Türkçe veya İngilizce altyazılı (veya dublajlı) şekilde erişmek araştırmacının önüne çıkan güç engellerdir. Bu engeller ise çalışmanın örneklem belirleme yöntemi olarak amaçlı örneklem yönteminin tercih edilmesinin sebebi olmuştur. "Amaçlı örneklem tesadüfi olmayan örnekleme biçimidir. Amaçlı örneklemin amacı örnek olayların/katılımcıların stratejik bir şekilde örneklenmesidir. Böylece örneklem olarak alınanlar, ortaya konulan araştırma soruları ile ilişkilidir (Bryman, 2012, s. 418)". Dolayısıyla bu yöntemle örneklem belirlenirken araştırmanın hedefi göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışmada örneklem seçilirken 1979-2017 yılları arasında yapımı gerçekleşmiş, Türkçe veya İngilizce altyazılı şekilde ulaşılabilen filmler tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın örneklemini yapımı 1979-2017 yılları arasında gerçekleşmiş, düşünümsel olduğu varsayılan filmler oluşturmuştur. Bu filmler Tablo 1.1'de verilmiştir.

Tablo 3.1. *Örneklem Olarak Alınan Filmler*

Filmler	**Yayınlanma Yılı**
Yakın Plan (Close- Up [Nema-ye Nazdik])	*1990*
Bir Zamanlar Sinema (Once Upon Time A Cinema [Nassereddin Shah, Actor-e Cinema])	*1992*
Ve Yaşam Sürüyor (Life, and Nothing More... [Zendegi va digar hich])	*1992*
Zeytin Ağaçları Altında (Through the Olive Trees [Zire darakhatan zeyton])	*1994*
Selam Cinema (Hello Cinema [Salaam Cinema])	*1995*
Ekmek ve Çiçek (A Moment of Innocence [Nun Va Goldoon])	*1996*
Ayna (Mirror [Ayneh])	*1997*
Kirazın Tadı (Taste Of Cherry [Ta'm e guilass])	*1997*
Mayıs Kadını (The May Lady [Banoo-Ye Ordibehesht])	*1998*
Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası (Smell of Camphor, Scent of Jasmine [Booye kafoor, atre yas]	*2000*
Tahran'ın Artık Narları Yok! (Tehran Has No More Pomegranates [Tehran anar nadarad])	*2007*
Şirin (Shirin)	*2008*
Bu Bir Film Değildir, (This Is Not A Film [In film nist])	*2011*
Perde, (Pardé [Closed Curtain])	*2013*
Tahran Taksi (Taxi Tehran)	*2015*

Çalışmada düşünümsel kriterlere uyduğu düşünülen filmlerin ele alınmasından dolayı, bu filmlerin içeriğindeki biçimsel ve söylemsel kodların belirlenmesi için içerik analizi ve betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. "İçerik analizi metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir. İçerik analizi, araştırmacının bir iletişim kaynağındaki (bir kitap, makale, film, vb.) içeriği (mesajları, anlamları, vb.) açığa çıkarmasına olanak sağlar (Neumann, 2014, s. 466)". Betimsel analiz yönteminde "elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür bir analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 224)". Bu kodlar belirlenirken filmlerde düşünümselliğin ne şekilde uygulandığı iki kategori altında incelenmiştir. Bunlar;

- Söyleme Dayalı Düşünümsel Teknikler
- Biçime Dayalı Düşünümsel Teknikler

Düşünümsellik anlayışı göz önünde bulundurulduğunda biçimsel teknikler; film yapım teçhizatlarının ön plana çıkması veya filmin içinde film yapımı, kamera farkındalığı, kameraya doğru hitap etme, filmin asıl yönetmeninin filme dâhil olması, filmin asıl çekim ekibinin görünür olması gibi pratiklere gönderme yapmaktadır. Biçimsel olmayan veya söyleme dayalı düşünümsel teknikler ise; konusunun sinema olduğu diyaloglara gönderme yapmaktadır. Biçimsel olmayan düşünümsel tekniklerin varlığı, biçimsel tekniklerin yokluğunda da söz konusu olabilir. Başka bir deyişle bir filmin konusu film yapımı olmasa bile veya film teçhizatları ön plana çıkmasa bile biçimsel olmayan tekniklerin filmi düşünümsel kılabildiği düşünülebilir. Ancak en nihayetinde

konunun sinema veya sinemacılar olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yüzden, çalışmada ele alınacak filmler bu iki tema göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir.

Filmlerin düşünümsel teknikler açısından ne gibi kodlar taşıdığı betimsel analiz yöntemiyle, bu kodlarınsa kuramsal çerçevesi çizilen düşünümsellik anlayışları ile nasıl bağdaştığı (tutucu, yanılsama karşıtı, eleştirel) içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. "İçerik analiz yönteminde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla farkedilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 227)".

Oluşturulan iki kategori içerisinde toplanan veriler bu yöntemle yorumlanarak ve gerektiği durumlarda alıntılarla desteklenerek filmin düşünümsellik tavrı yorumlanmaya çalışılmıştır. Düşünümsel teknikleri odağına alan bu çalışma, bunun yanı sıra özellikle biçimsel olmayan tekniklerden, başka bir deyişle sinema veya film yapımı hakkındaki diyaloglardan yola çıkarak devletin sinemaya olan müdahalesine filmler aracılığıyla bakma fırsatı sunmaktadır. Çünkü düşünümsel filmlerin doğası gereği sinemayı konu edinme özelliğinin bir ülkenin sinemasına, sinemacılarına ve onların sıkıntılarına ve aynı zamanda sinema çevresi hakkında bilgi verebildiği düşünülmektedir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Yakın Plan (1990)

Yapımcı: Ali Reza Zarrin

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Senarist: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Ali Reza Zarrindast

Oyuncular: Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf, Abolfazl Ahankhah, Mehrdad Ahankhah, Monoochehr Ahankhah

4.1.1. Filmin konusu

Yakın Plan, yoksul bir sinema tutkunu olan Hüseyin Sabzian'ın, varlıklı olan Ahankah ailesine, kendisini tanınan İranlı film yönetmeni Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtmasının öyküsüdür. Sabzian, bu aileyi Makhmalbaf olduğuna inandırarak aile üyelerini de oynatacağı vaadiyle evlerinde bir film çekmek istediğini söyler. Ahankhah ailesi 'sahte' Makhmalbaf'a inanıp ve onun sözde çekeceği filminde oynamayı kabul ederler. Ancak Ahankhah ailesi, Sabzian tarafından kandırıldıklarını anlayınca olayların rengi değişir; Sabzian'a hırsızlık ve dolandırıcılık suçlamasıyla dava açarlar. Sabzian tutuklanır, akabinde bu olay bir gazeteci tarafından manşetlere taşınır. Haberi duyan Abbas Kiarostami, olayları gerçekte yaşayan kişilerle yeniden canlandırma yöntemiyle filme çeker.

4.1.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Yakın Plan'da görülen söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin izini sürmeden önce bu filmin genel anlamda sinema hakkında bir film olduğu söylenebilir. Bu durum, filmin düşünümsel bağlamda değerlendirilmesine olanak veren ilk etmendir. Film bir gazetecinin, kendisini bir aileye (Ahankhah ailesi) İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtan Hüseyin Sabzian adlı adamı konu alan olayı haberleştirme isteğiyle başlar. İlk dakikalarda Ahankhah ailesinin evine giderken gazeteci ve taksici arasında Mohsen Makhmalbaf üzerine çok kısa bir sohbet yer alır. Gazeteci taksiciye Makhmalbaf hakkında bilgi verdikten sonra 'sahte' Makhmalbaf'ın söz konusu ailenin yaşadığı evi film çekimi için kullanmak istediği öğrenilir. Ancak Sabzian'ın asıl niyetinin ne olduğunu kimse bilmemektedir. Sabzian askerler eşliğinde evden çıkarılıp taksiye bindirildikten sonra Bay Ahankhah, Sabzian'a gerçeği söylemesi durumunda şikayetçi olmayacağını ifade eder. Ancak Sabzian kayıtsız kalıp, tutuklanır.



Görsel 4.1. *Hüseyin Sabzian(solda)/Abbas Kiarostami (sağda), "Yakın Plan", 1990*

Haberi gazeteden öğrenen Kiarostami, Sabzian'ı hapishanede ziyaret eder (Görsel 4.1'de sunulmaktadır). Bu filmde, filmin yönetmeni Kiarostami ilk kez kamera önüne geçerek kendisini açık eder. Sabzian, Kiarostami'yi tanır, tüm filmlerini izlediğini dile getirir ve Kiarostami sorar:

Kiarostami: Senin için yapabileceğim bir şey var mı?

Sabzian: Yaşadıklarımla ilgili bir film yapabilirsiniz.

Kiarostami: Söz veremem ama seninle tekrar görüşmek isterim.

Sabzian'ın bu isteği, aslında kendi yaşadıklarının filmidir. Daha açık bir ifadeyle, izleyicinin izlemekte olduğu zaten Sabzian'ın Kiarostami'den istediğidir. Burada filmin aslında kendine referans verdiği dile getirilebilir. Dolayısıyla düşünümsel bir diyalog olarak dikkate alınabilir.

Sabzian mahkeme salonuna girdikten sonra Kiarostami, Sabzian'a seslenir ve çekim yapmak için ondan da izin ister:

Sabzian: Tabi. Çünkü siz benim seyircimsiniz. Tutkumu izliyorsunuz.

Kiarostami: Hangi tutkunuzu?

Sabzian: Sanat. Film.

Kiarostami: İki kameramız var, biri yakın çekim mercekli. Yakın çekim ne biliyor musunuz?

Sabzian: Evet.

Kiarostami: Diğeri zoom mercekli

Sabzian. Onu bilmiyorum.

Kiarostami: Zoom merceği var. Geniş açılı, olanı biteni o çekecek.

Bu diyaloglardan yola çıkılarak, filmin özel anlamda sinema sevgisi hakkında bir film

olduğu söylenebilir. Aynı zamanda bu diyalogda Kiarostami, burada her ne kadar filmde kullanılan ekipmanları kameranın önünde göstermese de diyalog yoluyla hem Sabzian'a hem de izleyiciye mercekler hakkında bilgi verir ve bu durumun bir bakıma filmin yapım sürecini ve hangi ekipmanların kullanıldığını açık ettiği ifade edilebilir. Bunun beraberinde Kiarostami, Sabzian'a kameranın kayıtta olduğunu, suçlamaların gerçek dışı olduğunu düşündüğü ve açıklama yapmak istediği takdirde kameraya bakarak konuşmasını ister. Doğal olarak, Kiarostami burada Sabzian'ın kameraya doğru hitap etmesine izin verir. Verilen bu iznin ise düşünümselliğe bir kapı daha açtığı ifade edilebilir.

Dolandırıcılıkla suçlanan Sabzian, kimseyi dolandırmaya çalışmadığını, bunların hepsinin sinema aşkı yüzünden olduğunu ifade eder. Daha sonra kendisinin çocukluk dönemindeki sinema hevesini, anılarını anlatır. Kendisini neden Makhmalbaf olarak tanıttığı sorusuna karşı, Makhmalbaf'a olan hayranlığını dile getirir ve onun filmlerinde, acıları anlattığını ifade eder. Sabzian burada hem Makhmalbaf'ın *Kutsanmışların Evliliği* (1989) filmine hem de Kiarostami'nin *Yolcu* (1974) filmine gönderme yaparak, kendisini *Yolcu* filminde, içinde film olmayan film kamerasıyla insanların paralarını alarak fotoğraf çeken çocuğa benzetir.

Ahankhah ailesinin genç üyesi Mahrdad, Sabzian'ın Makhmalbaf yapımı *Bisikletçi* adlı filmi izlemek için sinemaya gitmeleri konusunda ısrar ettiğini ifade eder. Aynı zamanda Sabzian'ın, bu filmin bir salonda daha az sansürlü halini gösterdiklerini o yüzden o sinemada izlenmesi gerektiğini belirten sözlerini dile getirir.

Kiarostami, Sabzian'a ısrarla neden kendisini Makhmalbaf olarak tanıttığını sorar. Sabzian ise, ailenin ünlü bir yönetmen olarak kendisine inandığı için özgüven bulduğunu ve yönetmenmiş gibi yapmanın getirilerinden faydalandığını ima eder. Ancak Sabzian, Makhmalbaf olmanın ve yönetmen olmanın zor olduğunu da ekler. Ancak Kiarostami ısrarına devam eder:

Kiarostami: Neden oyuncu olmak için yönetmen rolü yaptınız?

Sabzian: Yönetmen rolü yapmak başlı başına bir performans. Bence bu zaten oyunculuktur.

Kiarostami: Şimdi kimin rolünü oynursunuz?

Sabzian: Kendiminkini.

Ahankhah ailesi Sabzian'ın pişmanlığından ve ülkedeki işsizliğin doğurduğu sonuçlardan dolayı şikayetini geri çeker ve Sabzian serbest bırakılır. Bir sonraki sahnede Kiarostami ve ekibi Makhmalbaf ve Sabzian'ın buluşmasını görüntüler ve gerçek Makhmalbaf'ın yanlış yerde durduğundan yakınırlar.

Kameraman: Kaçırdık!

Kiarostami: Doğru yerde beklemedi.

Kameraman: Göremiyorum.

Kiarostami: Bu çekimi tekrar yapamayız.

Kameraman: Şimdi görüyorum.

Sesçi: Sesi alamıyoruz!

Kiarostami: Ne oluyor orada?

Sesçi: Bay Makhmalbaf'ın yaka mikrofonundan geliyor. Eski bir cihaz. Kablosu biraz gevşek. 15 yıllık. Ses geldi!

Kiarostami: Geri gider mi?

Sesçi: Yapacak bir şey yok.

Bu diyalog yaka mikrofonunun gerçek Makhmalbaf'ın üzerinde olduğunun bilgisini verir ve filmin işleyiş tarzı bir şekilde daha açık edilir. Bunun yanı sıra bu diyalog, "bu çekimi tekrar yapamayız" cümlesiyle, Sabzian'ın söz konusu çekimden haberinin olmadığı fikrini doğurabilir.

Filmde hem sinemanın işlem tarzı hakkında, hem yönetmenler hakkında, hem de İran'daki sinema çevresi hakkında nispeten bilgiler verilir. Örneğin; bu filmde Makhmalbaf'ın *Bisikletçi* filminin, sansür yüzünden farklı sinemalarda farklı uzunluklarda gösterildiği Sabzian'ın sözlerinden öğrenilir.

4.1.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Yakın Plan'ı düşünümsellik çerçevesinde değerlendirmeye olanak veren birtakım teknikler görülmüştür. Bunlar;

- Yönetmenin varlığının açık edilmesi
- Teknik teçhizatların ve yapım sürecinin açık edilmesi
- Kamera farkındalığı
- Teknik kusurlar

Kiarostami, Sabzian'ın haberini duyunca karakola görüşmeye gittiğinde, bu görüşme esnasında Kiarostami görülmez, sadece sesi duyulur. Kiarostami bu görüşmede Sabzian'ı gören askerlerden onun hakkında bilgi alma peşindedir. Bu görüşmede askerlerle görüşen kişinin Kiarostami olduğu anlaşılamayabilir. Ancak oradan ayrılıp Ahankhah ailesinin ev adresini alıp aile ile görüşmeye gittiği zaman, karakolda askerlerle görüşen kişinin Kiarostami olduğu anlaşılır. Çünkü Bay Ahankhah, Kiarostami'ye adıyla seslenir.

Filmdeki teknik teçhizatların varlığı Kiarostami karakola görüşmeye gittiğinde açık edilmiştir. Bu görüşmede boom çubuğu çerçeveye dahil olur. Kiarostami, Sabzian'ın

duruşmasını görecek olan hâkimin odasına ekibiyle birlikte gider. Sabzian'ın görülecek olan duruşmasını kameraya çekmek istediklerini bir yetkiliye bildirir ve izin ister. Ayrıca, çekim takviminden ötürü duruşmanın daha erken bir tarihe çekilmesini talep eder. Duruşmayı görecek olan hakim, bu davayı filme çekme isteklerinin nedenini anlayamaz. Kiarostami, davanın ilgisini çektiğini ve sinemayla ilgili olduğu için kayda almak istediğini belirtir. Hâkim bu talebi Adalet Bakanlığına ileteceğini belirtir ve onların izni olursa talebin gerçekleşeceğini söyler. Kiarostami davayı görecek hâkimden söz alarak oradan ekibiyle ayrılır.

Duruşmanın kayda alınması için izin çıkmıştır. Bu sahnenin hemen başında kadrajda bir klaket görünür: "Sahne 1, Çekim 1, Mahkeme Salonu, 10 Aralık". Duruşma çekimine başlamadan önce Kiarostami'nin kameranın lensleri hakkında bilgi verdiği bir önceki bölümde ifade edilmiştir. Bunun dışında duruşma esnasında filmin sesçi ve ışıklardan oluşan asıl seti kadrajda bir an için görünür. Ancak teçhizatları ve filmin kendi setinin gösterilmesi durumu sık sık tekrarlanmaz. Duruşma çekimi bu filmin neredeyse çoğunluğunu kapsar. Özetle; Kiarostami'nin Sabzian'la karakolda görüşmesi, Ahankhah ailesiyle görüşmesi, duruşma çekimi için izin alınması, duruşuma çekimine başlamadan önce teknik ekipmanlar hakkında bilgi verilip beraberinde filmin asıl setinin açık edilmesi filmin yapım sürecine katılımı sağlayan unsurlar olarak dikkate alınabilir.

Filmin sonlarına gelindiğinde sahte Makhmalbaf Sabzian ve gerçek Makhmalbaf'ın buluşması gerçekleşir. Sabzian bu buluşmada gözyaşlarını tutamaz. Kiarostami ve ekibi ise bu buluşmayı uzaktan filme almaktadır. Ancak ses kusurludur ve bir önceki bölümde diyalogu verilen bu bölümde mikrofonun konumu, kaç yıllık olduğunun diyalog yoluyla açık edilmesi bu çekimin hangi şartlarda ve ne ile çekildiği hakkında bilgi verir. Aynı zamanda yapım sürecinin açık edilmesine yapılan bir katkı olarak da düşünülebilir. Öte yandan sesin kusurlu olması meselesi, filmi düşünümsel kılan bir etken olarak düşünülebilir. Ancak son sahnenin kurmaca olmadığı düşüncesi, sese neden müdahale edilemediğinin veya çekimin neden kesilemediğinin bir açıklaması olabilir.

Tüm bu bilgiler toparlanacak olursa filmde geriye dönüşler kurmaca formundadır, belgesel form ise filmin çoğunluğunu kapsar gibidir. Bu nedenle film hem kurmaca hem de belgesel sinemada düşünümsellik bağlamı içinde ele alınmıştır. Her iki formda da söyleme dayalı düşünümsel teknikler görülürken, kurmaca formu içeren yani geriye dönülen sahnelerde biçimsel düşünümsel tekniklerin varlığı yok gibidir. Ancak belgesel formda, yönetmen Kiarostami'nin kendisi filme hem sözlü hem de biçimsel olarak dahil olur. Aynı zamanda bu formda film ekibi ve film ekipmanları belgesel formda görünür

kılınır.

4.1.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Yakın Plan adlı filmin düşünümsel tavrını incelemek için önceki iki bölümde incelenen verilerden faydalanılabilir. Öncelikle bu filmin konusu hesaba katılarak genel anlamda film yapımı hakkında bir film değil, insan yaşamında sinemanın rolü hakkında bir film olduğu söylenebilir. Aynı zamanda filmin tavrına ilişkin bir yorum getirmek için sahip olduğu kurmaca ve belgesel niteliği hesaba katılmalıdır. *Yakın Plan*'ın içerisinde sinemaya dair eleştirileri, sorgulamaları veya irdelemeleri barındırmamasından ötürü eleştirel düşünümsellikten uzaklaştığı söylenebilir. Ancak bunun beraberinde filmde görülen somut çatışmaların dâhilindeki düşünümsel perspektifin seyircide haz veya eğlence değil, yanılsama karşıtı bir etki yarattığı söylenebilir. Bu etkileri destekleyen öğeler önceki iki bölümde verilmiştir. Yönetmenin kendini açığa vurması, filmin kendi setinin ve teçhizatlarının görünmesi, yapım süreci hakkında bilgi verilmesi, teknik aksaklıklar, diyalog yoluyla filmin kendisine yapılan referans gibi teknikler filmin yanılsama karşıtı düşünümselliği tavır edindiği fikrini verebilir.

Bu fikre ek olarak; Kiarostami 1995 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda şunları ifade eder:

> Her zaman, bir film seyretmekte olduğumuz düşüncesinde olmalıyız. Çok gerçek görünse bile... Seyircinin bir gerçekliği değil bir film seyretmekte olduğunu görmesi için ekranın iki yanına yanıp sönen iki ok koymak isterim. Yani bir film gerçeklikten yola çıkarak bizim kurduğumuz bir şeydir. Bu yaklaşım yeni filmlerimde arttı ve daha da artacak. Daha bilgili bir seyirciye ihtiyaç duyduğumu düşünüyorum. Onları esir alıp duyguları üzerinde oynamaya karşıyım. Seyirci bu duygusal şantajdan kurtulduğu zaman kendi efendisi olacak ve olguları daha bilinçli bir gözle seyredecek. Duygusallığa kapılmadıkça kendimize ve bizi kuşatan dünyaya egemen olabiliriz (Kalari, 1999, s. 66).

Kiarostami'nin seyirciye film izlediğini hatırlatmayı amaç edinen, filmin yapıntılığını vurgulayan, filmlerin seyirciyi ele geçirmesine karşı duran düşünceleri dikkate alındığında kendisinin de yanılsama karşıtı bir tavır benimsediği açık bir şekilde görülebilir.

4.2. Bir Zamanlar Sinema (1992)

Yapımcı: Mohammad Mehdi Dadgo, Massood Jafari Jozani

Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf

Senarist: Mohsen Makhmalbaf

Görüntü Yönetmeni: Nemat Haghighi, Faraj Heidari

Oyuncular: Akbar Abdi, Morteza Ahmadi, Dariush Arjmand, Ezzatolah Entezami

4.2.1. Filmin konusu

Bir Zamanlar Sinema, Charlie Chaplin görünümlü Mirza İbrahim Han'ın, 1900'lü yılların başında sarayı sinematografla tanıştırmasının ardından gelişen olayları konu alır. Nasıreddin Şah, ilk başlarda sinemaya karşı çıkıp İbrahim Han'ı tutuklatsa da, İbrahim Han gerçeküstücü bir şekilde İran sinemasına doğru yaptığı yolculukla Şah'ı büyülemeyi başarır. Şah, *Lor Kızı* adlı filmi izledikten sonra, filmin başrol oyuncusu Gülnar'a âşık olur ve ona kavuşmak için aktör olmaya karar verir. Şah'ın İbrahim Han'dan isteği, kendisini Gülnar'ın *Lor Kızı* adlı filmdeki sevgilisi Cafer'e dönüştürmesidir. Bu filmin öyküsü, 19. yüzyılın sonlarında geçmesine rağmen; karakterlerin sinematografın içinden çıkıp gerçek hayata dâhil olduğu, gerçek hayattan çıkıp perdeye veya sinematografın içine girdiği İran sinemasına saygı niteliğinde fantastik bir sinemasal yolculuktur.

4.2.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Filmin açılış sahnesinde İbrahim Han ve sevgilisi Atiye bir parkta görünür. İbrahim Han bıyığı ve giyimiyle Charlie Chaplin gibidir. Şah'ın fotoğrafçısı olan İbrahim Han, Şah ile birlikte Avrupa gezisine çıkmak üzere Atiye'yle vedalaşıp oradan ayrılır. Bu Avrupa gezisinde sinematograf aygıtı ziyaret edilir. Şah, İbrahim Han'ın bu aygıttan almasını emreder. İbrahim Han, bu gezi sırasında zaman zaman saray çevresine mensup kişilerin çekimini yapar. Bu çekimlerden birinde İbrahim Han, Şah'a kameraya değil, parmaklarına bakmasına söyleyerek günün kroniğini çıkarmasını söyler. Bu olay gerçekleşirken diyaloglar şu şekildedir:

> **Şah:** Sinematografı, büyülü feneri ziyaret ettik. Bize karanlık odada çok tuhaf şeyler yaptılar.
>
> **İbrahim Han**: Kestik!
>
> **Şah** (Saray nazırına dönerek): Bilirsin, bu sus demektir.

Bu diyalogun sinemanın işleyiş tarzını açık ettiği ve bilgi niteliğinde olduğu ifade edilebilir. Bunun yanı sıra bu filmin, henüz İran sinemayla tanışmamışken Şah'ın yaptığı Avrupa yolculuğunu yeniden canlandırması bakımından İran sinema tarihine ışık tutar nitelikte olduğu ifade edilebilir.

Şah, saray nazırı olan büyücüden İbrahim Han'ı sinematografı başlatması için oğlunun yanına, Tebriz'e göndermesini ister, ancak büyücü bir hata yapıp İbrahim Han'ı bir önceki Şah zamanına gönderir. İbrahim Han ise kendini kraliyet sarayında kadınların çalıştığı bir çamaşırhanede çekim yaparken bulur. Sarayın mahrem odalarına girmek suçundan giyotin cezasına çarptırılır. Başbakan Amir Nizam o sıra çıkagelir. İbrahim Han'ı kurtarmak adına, Şah'a bir yanlış anlaşılma olduğunu söyler; Şah'a yaklaşır ve kulağına bir şeyler fısıldar:

Şah: Ne işe yarıyor bu sinematograf?

Amir Nizam: Eğer bir yıllık planınız varsa pirinç ekin, on yıllık planınız varsa ağaç dikin, yüz yıllık planınız varsa insanları eğitin. Sinematograf öğretir.

Bu diyalog ilk yıllarda saray çevresine hizmet eden sinemanın kullanım amacını yansıtan bir diyalog olarak düşünülebilir. Çünkü sinema, daha öncede de ifade edildiği gibi, ilk yıllardan itibaren Şah tarafından modernleşmenin önünü açan bir araç olarak görülmüştür.

Bir Zamanlar Sinema 19. yüzyılda geçmesine rağmen sinematograf aracılığıyla gösterilen filmlerden biri *Lor Kızı'*dır. Bu filmin başrol oyuncusu Gülnar, birden sarayın içerisine düşer ve Gülnar'ı sinematograftan hayranlıkla izleyen Şah, Gülnar'ı birden karşısında bulur.

Şah: Bu gerçek mi sahte mi?

İbrahim Han: Sinematograf gerçekliği bir rüya gibi, bir rüyayı gerçek gibi gösterir.

Bu diyalogun ise sinemanın sanal gerçekliğine vurgu yaptığı söylenebilir. Aynı zamanda karakterlerin perdeden çıkıp veya perdeden filmin içeri girmeleri *Kahire'nin Mor Gülü* (The Purple Rose of Cairo, 1985) ve *Genç Sherlock* adlı filmleri akla getirebilir.

Filmde yetkili bakanlar, film yapımcılarına yönelik bir dizi kural getirir. Özellike Şah'ın şahsına yönelik hoşnutsuz sözlerden kaçınmaları gerektiğini ilan ederler. Bunun yanı sıra:

Sinema filmlerinde kullanılmak üzere Şah'a hakaret eden, eleştiren veya gizleyerek, açık veya kapalı olarak, kısa veya uzun sürecek herhangi bir hareketli resim veya alıntı olmamalıdır. Hikâyeler, herhangi bir alay komutanı veya il valisi ya da ailesi ve akrabalarına saygısızlık edecek veya hakaret edecek materyal içermemelidir. Hakaretten veya bir ironi veya düşmanlığın, kötülüğün veya sapmanın hedefinden şüphelenebilecekleri durumlarda yönetmen hapsedilir ve sinema teçhizatlarına el konulur. Aynı zamanda hükümetin para cezalarını ödemek zorunda kalır ve işten atılır. Böylece halkın refahı korunur.

Bu diyalogun devrim öncesinde çıkarılan sansür yasasını konu aldığı belirtilmelidir. Söz konusu kuralların hemen hemen hepsinin saray ve çevresini küçük düşürecek, aşağılayacak kurallar olduğu ifade edilebilir.

Filmin son sahnesinde çölde bulunan din adamları bir kapının önünde beklemektedirler. Bu adamlardan biri kapıya yaklaşır ve "sinema nedir?" diye sorar. Film İran sinemasına ait film kesitleriyle son bulur.

4.2.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Bir Zamanlar Sinema adlı filmi düşünümsellik çerçevesinde değerlendirmeye olanak veren teknikler şu şekilde sıralanabilir:

- Film teçhizatlarının ön planda olması,
- Film içinde film yapımı

- Sinematik araçlarla yapılan fantastik oyunlar.
- Parodi

Film teçhizatlarının ön planda olması, bu filmi düşünümsel kılan biçimsel unsurlardan biridir. İbrahim Han'ın Avrupa'da Şah'ı kameraya aldığı çekimler esnasında görülen film kamerası her ne kadar erken kameralardan olsa da bu durum düşünümselliğe işaret etmektedir. Ön planda tutulan kameranın yanı sıra selüloit filmler de film içerisinde sık sık görünür konumdadır.

Örneğin; Gülnar'ın ikinci kez ortadan kayboluşuyla sinematograf aygıtının içinden çıkan selüloit filmler salonun içine doğru yoğun bir şekilde yayılır. Bunun yanı sıra söz konusu selüloit filmler farklı şekillerde veya başka bir deyişle farklı amaçlar uğruna da kullanılırlar. Örneğin; uçuşan yapraklar, kırbaç, saman, hareket edip insanları etkisiz hale getirme gibi kullanımları göze çarpabilir. Filmde yoğun bir şekilde ön planda olan iki sinematik teçhizatın film kamerası ve selüloit filmler olduğu, bir defalık da olsa bir aydınlatma teçhizatının göründüğü söylenebilir.



Görsel 4.2. *"Bir Zamanlar Sinema", 1990*
Kaynak: http://makhmalbaf.com

Filmin içinde film yapımı olması, bu filmi düşünümsel kılan pratiklerden biri olarak düşünülebilir. *Bir Zamanlar Sinema*'da her ne kadar aktüalite niteliğinde olan bir film kayda alınsa da bu film, içinde film yapım pratiğine gönderme yapmaktadır. Sinematik araçlarla yapılan teknik oyunların, bu filmi düşünümsel kılan gerçeküstücü unsurlardan biri olduğu ifade edilebilir. Örneğin; *Lor Kızı* adlı filmin Şah tarafından izlendiği sırada filmin karakteri Gülnar'ın filmden çıkıp birden "gerçek" hayatın içerisine düşmektedir,

hatta sinematografın içerisine girip ortadan kaybolmaktadır. Bu fantastik durumlara bir başka örnek ise, filmin içerisinde yer alan karakterlerin perdede gösterilen filmin içerisine girip çıkabilmesidir. Perdenin içerisine giren Malijack karakteri hem perdedeki filmlerin karakterleriyle hem de seyircilerle diyalog kurabilmektedir. Bunun beraberinde Şah'ın *Lor Kızı* adlı filmi izlerken yaptığı çağrıyla birlikte filmin geri ve ileri sarması biçimsel düşünümselliği çağrıştıran bir başka durum olarak ele alınabilir.

Bir Zamanlar Sinema'da yoğun bir şekilde görülen metinlerarası kullanımların filmi düşünümsel kılan bir başka unsur olduğu ileri sürülebilir. Bu filmdeki metinlerarası kullanımlar Dabashi (2008b, s. 54)'ye göre pastiş, Khosrowjah (2010, s. 71)'a göre parodi olarak tanımlanır. Parodiler içerisinde her ne kadar mizah unsurları barındırsalar da kimi zaman hedefine karşı alaylı bir saldırı gerçekleştirmeksizin saygı niteliğinde olabilirler. Buradan yola çıkarak hedef alınan filmlere karşı bir eleştiri veya alayın olmadığı düşünülmektedir. Parodileştirilen filmler daha çok İran sinemasından filmleri içerir. Örneğin, İbrahim Han'ın muhafızlar tarafından götürülmesinin ardından sinematografı bisikletli adam devralır. Filmi bu adam döndürmeye başlar. Bu sahnenin devamında, İbrahim Han'ın *Lor Kızı* filminin yeniden yapımı için kırbaç cezasına çarptırıldığı görülür. Bir dairenin etrafında arkasına bağlanan pullukla beraber kırbaçlanır ve döner durur. Bu sahne ile *Bisikletçi* (The Cylcist [Bicycleran], 1987) adlı filmdeki pedal çevirme performansı arasında bir benzerlik kurulabilir. Bu durum Makhmalbaf'ın kendi filmine yaptığı metinlerarası bir atıf niteliğindedir.

Bu duruma benzer şekilde, filmde tıpkı Gülnar adlı karaktere benzer şekilde, Keysar adlı bir karakter filme dâhil olur. Keysar'ın olduğu sahneler *Keysar* (Gheisar, 1969) filminden alınan görüntülerdir. Başka bir deyişle bu filmde ödünç olarak alınan film sahnelerinin kesme gibi yöntemlerle filmin kendisine hizmet ettiği ifade edilebilir. Şah'ın Gülnar'a kavuşma amacı ünlü bir aktör haline gelmek istemesine neden olur. Bu amacı gerçekleştirmek uğruna metinlerarası atıf yapılan filmlerden bir diğerinin, Mehrjui'nin *İnek* filmi olduğu ifade edilebilir. Şah, *İnek* adlı filmin başrol oyuncusu Mashd Hassan'ın ineği rolüne bürünmüştür (Görsel 4.3'te sunulmaktadır). İbrahim Han, Şah'ı açık bir şekilde inek yerine koyar ve selüloit filmlerle kırbaçlamayı ihmal etmez.

Bir Zamanlar Sinema'da metinlerarası kullanımların İran sinemasının farklı yıllara ait filmleri içerdiği söylenebilir. Bu filmlerin yapım yıllarının ise birbirlerinden çok uzaklaştığı söylenebilir. Örneğin; 1933 yapımı *Lor Kızı* filmi ve *İnek* filmi arasında 36 yıllık bir zaman dilimi vardır. Metinlerarası kullanımların belli bir zaman dilimiyle sınırlandırılmaması farklı zaman dilimlerine, coğrafyalara ve film türlerine atıf yapmayı

sağlayabilir.



Görsel 4.3. *"Bir Zamanlar Sinema", 1990*
Kaynak: http://makhmalbaf.com



Görsel 4.4. *"Bir Zamanlar Sinema", 1990*
Kaynak: http://makhmalbaf.com

Filmde parodileştirilen filmlerin yanısıra erken sinemaya da metinlerarası göndermelerde bulunur. Örneğin; İbrahim Han'ın Charlie Chaplin'e benzemesi ilk göze çarpan örneklerden biridir. İbrahim Han, İranlı ressam Kemal Ol-molk'un saraydaki atölyesine taşındığı sırada, Chaplin'in fotoğraflarının yer aldığı ve *Yumurcak* (The Kid, 1921) filmine ilişkin çerçevelerin bu atölyeye götürüldüğü görülür (Görsel 4.4'te sunulmaktadır). Bir başka örnekte; Şah, Şah'ın eşleri ve çocuklar perdeye yansıtılan bir filmi izledikleri sırada filmde şimşek çakar, bunun üzerine kadınlar ve çocuklar korkarak gösterimi terk ederler. Bu durum akla *Bir Trenin Gara Girişi* (The Arrival of a Train, 1896) filminin gösterimini çağrıştırabilir.

Bu filmin neredeyse büyük bir bölümünün 19. yüzyılın sonlarında geçmesi, üzerinde durulması gereken bir noktadır. Film, her ne kadar söz konusu zaman diliminde

geçse de İran sinemasının bilinen filmlerini konu edinir ve hatta onlardan beslendiği söylenebilir. Bu metinlerarası kullanımlardan ötürü *Bir Zamanlar Sinema,* İran sinemasının tarihine yapılan fantastik, sinemasal bir yolculuk olarak düşünülebilir. Dabashi (2008b, s. 54)'ye göre ise bu film "İran sinemasına bir aşk mektubudur". Bu "aşk mektubunda" ise sinema çevresini yansıtan devrim sonrası döneme ilişkin değil, İran'da sinemanın ilk yıllarındaki ilgiye, işleve, etkiye ve hatta sansürün de konu olduğu birtakım bilgiler verilir. Filme ilişkin tüm bu bilgiler dikkate alındığında bu filmin en genel anlamda sinema hakkında bir film olduğu söylenebilir.

4.2.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Bir Zamanlar Sinema'nın içerisinde sinemaya dair söyleme dayalı eleştirileri, sorgulamaları veya irdelemeleri barındırmamasından ötürü eleştirel düşünümsellikten uzaklaştığı ileri sürülebilir. Bu filmde tartışılması gereken filmin tutucu veya yanılsama karşıtı olup olmadığıdır. Filmde görülen somut çatışmaların, sinema araçlarıyla yapılan teknik oyunların, güldürü öğelerinin, parodi kullanımlarının seyircide haz veya eğlence etkisine sahip olduğu düşünülebilir. Bunu yaparken de farklı kuşakların eğlence türlerinden, sinema deneyimlerinden faydalanılır. Bunun yanı sıra *Bir Zamanlar Sinema*'nın, teknik araçları ve bu araçlarla yapılan gerçeküstü teknik oyunları ön plana alarak sinematik teknikleri yeniden gizemleştirdiği ileri sürülebilir. Bu durum filmi yanılsama karşıtı düşünümsellikten uzaklaştırmaktadır. Bu nedenle bu filmin düşünümsel tavrının tutucu olduğu ileri sürülebilir.

4.3. Ve Yaşam Sürüyor (1992)

Yapımcı: Ali Reza Zarrin

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Senarist: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Homayun Payvar

Oyuncular: Farhad Kheradmand, Buba Bayour, Mohammad Reza Parvaneh

4.3.1. Filmin konusu

Kiarostami, *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Where is the Friend's Home?, 1987) adlı filmini çektikten üç yıl sonra İran'ın kuzey bölgesinde bir deprem gerçekleşir. Kiarostami'nin bu filmi çektiği Koker köyü de depremden zarar gören yerleşim

yerlerinden biridir. Bir yönetmen ile oğlu filmin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin başrol oyuncusu Ahmadpur'un akıbetini öğrenmek için, Koker'e ulaşmaya çalışırlar.

4.3.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Bir yönetmen ve oğlu Puya, yolculuk esnasında *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmde oynayan Ruhi Bey adlı karaktere yolda rastlarlar. Ruhi Bey babayı tanımak konusunda zorlanır gibi olsa da tanır. Buradan babanın, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin ekibinden biri veya Kiarostami'nin kendisini yansıtan bir karakter olduğu düşünülebilir. Ruhi Bey'in de Ahmadpur'dan haberi yoktur. Arabada sohbet devam ederken film yönetmeni ve Ruhi Bey arasında şu diyalog gerçekleşir:

Baba: Ruhi Bey, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde oynarken niye daha yaşlıydınız? Ayrıca bir kamburunuz vardı.

Ruhi Bey: Evet, seni şaşırtması normal. O kambur film için sırtıma konmuştu. Bana daha yaşlı görünmem gerektiğini söylediler, bana söyleneni yaptım. Fakat bundan hoşlanmadım. Bu adil değildi. Bilmiyorum hangi sanat insanın daha yaşlı ve çirkin görünmesini ister. Sanat demek mutlu ve güzel şeylerin seni etkilemesi demektir. Sanat insanları gençleştirir, onları ihtiyar yapmaz. Evet, hayatta kalmaya devam etmek de bir sanattır. Sanırım her şeyin en yüce sanatı budur, sizce de öyle değil mi?

Ruhi Bey'in eleştirdiği nokta gerçekliğin çarpıtılmasıdır ve özel anlamda sinema üzerine sorgulamaları içerisinde barındırır.

Film yönetmeni ve oğlu Puya, Ruhi Bey'i evine bıraktıktan sonra orada biraz mola verirler ve aşağıdaki diyalog gerçekleşir:

Baba: Burası sizin eviniz mi Ruhi Bey?

Ruhi Bey: Evet, evet.

Baba: Açıkçası diğeri sizin sanmıştım, şu teraslı olanı.

Ruhi Bey: Evet, o filmdeki evimdi. O gerçek evim değildi. Hiç benim olmadı. Evet, gerçek evim bu. Onu oraya bırakabilirsin. Aslında bu ev de filme ait. Bana istersem bu evde kalabileceğimi söylediler. Ben de isterim dedim. Maalesef deprem kendi evimi yıkmıştı, bunu kabul edemesem de. Kendimi kandırmaya çalıştım. Ailemle birlikte Kızılay kampında kalıyorduk, otoyolun kıyısında görmüşsünüzdür o kampı. Sonra buraya yerleştim ve oturulur hale getirmeye çalıştım.

Baba: Her şeye rağmen ayakta kaldığına göre bu ev gerçek.

Ruhi Bey: Evet, doğru. Film gerçek oldu. Uydurma olmaktan çıktı.

Benzer şekilde bu diyalogda da sinemanın yapıntılığına vurgu var gibidir. Aynı zamanda yapıntı olan şeyin tesadüf eseri gerçekleşmesinin altı çizilir. Ruhi Bey'in "film uydurma olmaktan" çıktı cümlesi sinemanın kurgusallığına yapılan, şeffaflığını zedeleyen bir cümle olarak dikkate alınabilir.

Film yönetmeni ve Puya, Koker'e doğru yola devam ederlerken *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin başka bir çocuk oyuncusu Muhammed Rıza Parvaneh ile karşılaşırlar.

Parvaneh'in de Ahmadpur'a ne olduğundan haberi yoktur. Baba, Puya'yı Parvaneh'in yanına bırakıp Ahmadpur'un izini sürmeye devam eder. Ancak film, araç yokuşu çıkarken açık bir şekilde sonlanır. *Ve Yaşam Sürüyor*'da Ahmadpur'un akıbetini öğrenmek için yapılan yolculuk boyunca amatör çocuk ve yetişkin oyuncuların kullanılması İran sinema çevresine ilişkin elde edinilen bilgidir.

4.3.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Ve Yaşam Sürüyor adlı filmi düşünümsellik çerçevesinde değerlendirmeye olanak veren biçimsel tekniklere rastlanmadığı söylenebilir. Bunun sebebi filmin, film yapımı hakkında veya sinema hakkında bir film olmayışıdır.



Görsel 4.5. "*Ve Yaşam Sürüyor", 1992*

Filmde, yönetmen ve oğlunun yolda durup adres sordukları insanlara kimi zaman *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmin posterini göstermeleri Kiarostami'nin kendi filmine bir gönderme olarak düşünülebilir (Görsel 4.5'te sunulmaktadır). Posteri göstermelerinin amacı, insanlardan posterde yer alan başrol oyuncusu Ahmedpur'u tanıyıp tanımadıklarını öğrenmektir. Filmin konusu da zaten başlı başına bu filmin kendisine bir gönderme niteliğindedir. Filmin, Kiarostami'nin bir önceki filmine gönderme yapması izleyiciye başka bir filmi hatırlatabilir. Ancak izleyicinin bu filme aşina olması beklenir. *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı film Koker üçlemesinin ilk, bu film ise ikinci filmidir. En genel anlamda bu filmin sinema oyuncusu hakkında bir film olduğu söylenebilir. Ancak bu oyuncunun akıbeti film boyunca bilinmemektedir.

4.3.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Ve Yaşam Sürüyor'un içerisinde film yapımını barındırmaması veya sinematik aygıtları göstermemesi, bu filmin tutucu düşünümsel bir tavra sahip olduğu yanılgısına düşülmesine sebep olabilir. Ancak kestirme bir yoruma gitmekten ziyade bu filmde söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin üzerinde durulduktan sonra bir sonuca varılması daha doğru bir değerlendirme imkanı verebilir.

İlk olarak bu filmin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin işlem tarzını (veya hilelerini) açık ederken aslında kendi kurmacalığını da açık ettiği söylenebilir. Bu yorumun getirilmesine olanak veren durum film yönetmeni ve Ruhi Bey arasındaki geçen konuşmalardır. Bunun beraberinde film, dolaylı yollardan sinemayı konu edinir, başka bir deyişle sinemanın kendisi veya onun çevresi, oyuncusu bu filmde filmin nesnesi haline gelir. Ruhi Bey'in sinema ve sanata ilişkin getirmiş olduğu tek paragraflık yoruma bağlı kalarak bu filmin eleştirel düşünümsel tavra sahip olduğu ileri sürülebilir. Genel anlamda sanat, özel anlamda sinema kastedilerek getirilen yorumların sinemanın temsil ve gerçek üzerine sorgulamaları, eleştirileri içerisinde barındırdığı ifade edilebilir. Her ne kadar bu yorumları Ruhi Bey dile getirmiş olsa da, Kiarostami'nin *Gozareş Film* dergisinde yer alan şu sözleri durumu açıklığa kavuşturabilir:

> **Muhabir:** *Rüzgâr Bizi Götürecek* sizi yansıtan veya sizinle bütünleşen görüntüleri içeriyor mu?
>
> **Kiarostami:** Evet, bu görüntüyü ana karakterde aramak zorundasın. Aynı zamanda, oradaki küçük çocukta da kendimi görürüm. *Yakın Plan*'da hem Sabzian karakterinde hem de kandırılan Ahankhah ailesinde kendimi bulurum. Hem yalan söyleyen karaktere benziyorum hem de yalan söylenen aileye. Tüm filmlerimde, bazı karakterler yönetmen gibidir ve *Rüzgar Bizi Götürecek*'te, bir kadın olsa da, kafedeki kadın benim gibidir (Saeed-Vefa ve Rosenbaum, 2003, s. 54).

Kiarostami'nin bu ifadeleri, filmlerinde her ne kadar amatör oyuncular kullansa da onları kendinin bir yansıması haline getirip sinema üzerine sorgulamalar yaptırdığı ve eleştirel yorumlar getirmede kullandığı söylenebilir.

4.4. Zeytin Ağaçları Altında (1994)

Yapımcı: Alain Depardieu, Abbas Kiarostami

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Senarist: Abbas Kiarostami, Harold Manning, Hengameh Panahi

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian, Farhad Saba

Oyuncular: Mohamad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Hossein Rezai, Tahereh Ladanian

4.4.1. Filmin konusu

Koker üçlemesinin son filmi olan bu film, üçlemenin ikinci filmi *Ve Yaşam Sürüyor*'un yapım sürecinde yaşanan olayları konu almaktadır. Çoğunlukla söz konusu filmin bir sahnesinin çekimi etrafında dönen bu filmde Kiarostami, Hüseyin ve Tahereh arasında süregelen gergin ilişkiyi de konu alır. Hüseyin ve Tahereh ikinci filmde yeni evlenen bir çift olarak görünse de aslında durum tam tersidir. Hüseyin'in Tahereh ile evlenme isteği, evi ve iyi bir işi olmadığı nedeniyle karşılıksız kalır. Buna rağmen Hüseyin, film çekimi boyunca Tahereh'i ikna etmeye çalışır.

4.4.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Zeytin Ağaçları Altında'nın film yapımı hakkında bir film olduğu söylenebilir. Bu durum filmi düşünümsel kılan diyalogların izini sürmeye olanak verebilir. Filmde yönetmeni oynayan aktörün filmin başlangıcında kendini, bulundukları konumu ve amaçlarını tanıtmasıyla başlaması bu duruma ilk örnektir (Görsel 4.6'da sunulmaktadır).

Mohammed Ali Keshavarz: Ben Mohammed Ali Keshavarz. Yönetmeni oynayan aktörüm. Diğer aktörler çekim yerinden tutuldular. Tahran'ın yaklaşık 400 kilometre, hayır, 350 kilometre kuzeyinde geçen yıl depremin her şeyi yerle bir ettiği Koker'deyiz. Bu yeniden inşa edilmiş okula, genç kadın oyuncular seçmek için geldik.

Bu açılış sahnesinin ilk dakikalardan itibaren filmin şeffaf yapısını bozduğu, filmin bir film olduğu fikrini seyirciye verdiği söylenebilir. Aynı zamanda bu diyalogun filmin geçtiği mekanı ve filmin yapım aşamalarını açığa vurduğu söylenebilir. Çünkü çekilecek olan bir sahne için oyuncu seçimi yapılmaktadır. Bu durum yapım öncesi bir sürece işaret eder. Bir başka örnekte ise bu tanıtımın ardından oyuncu seçimi sırasında kadınlardan birisi yönetmene sorar:



Görsel 4.6. *"Zeytin Ağaçları Altında", 1994*

Kadın: Nerede göstereceksiniz? Bizi filme çekiyorsunuz.

Yönetmen: Ne önemi var?

Kadın: Onu göstermeyeceksiniz.

Yönetmen: Televizyonda mı demek istiyorsun?

Kadın: Evet.

Yönetmen: Fakat filme çekmememiz için bir sebep var mı?

Kadın: Bize göstermeyecek misiniz? Son filminiz Kanal 2'de yayınlandı ve biz burada seyredemedik. Bu zahmet niye?

Yönetmen: Ne diyorsunuz. Çekelim mi, çekmeyelim mi?

Kadınlar: Çekelim! Ama bize göstermelisiniz**.**

Kadın oyuncu adayları ve yönetmen arasında geçen bu diyalogların, karakterlerin filmin içerisinde olduklarının farkındalığına işaret etmektedir.

Bir sonraki sahnede bir öğretmenden tebeşir rica edilmiştir. Ancak bu kişi tebeşirin ne için kullanıldığını bilmez. Bu bilgi şu diyalogla verilir:

Öğretmen: Tebeşiri ne yapacaksınız, o zaman?

Shiva: Çekim tahtası için.

Öğretmen: O nedir?

Shiva: Çekimleri ayırmak için kullanıyoruz. Onun üzerine yazıyoruz tahtaya yazar gibi.

Öğretmen: Hatırladım. *Arkadaşımın Evi Nerede* filminde gördüğümü hatırlıyorum.

Shiva: Hatırladım. O filmde çok iyiydiniz.

Öğretmen: Çok naziksiniz. Öğretmen rolü oynamıştım. Bu her gün oynadığım rol. Ben zaten öğretmenim. Sizden bir iyilik isteyebilir miyim? Söylediğim gibi ben aslında, filmden, sinemadan, sanattan pek hoşlanmıyorum. Eğer mümkünse bu filmde bana küçük bir rol bulabilir misiniz?

Öğretmen bu diyalogda, kadın oyuncu adaylarına benzer şekilde, çekilecek filmde yer almak ister ve zaten de bu filmin içerisindedir. Ancak kadın oyuncu adaylarından farklı olarak öğretmen karakteri kamera farkındalığına sahip değildir. Sadece köyde film çekileceği bilgisine sahiptir ve bu yüzden çekilecek filmin içerisinde rol ister. Filmde sinemaya ilişkin göze çarpan diyaloglar bunlardır. Bunun dışında film çekiminin olduğu esnada Görsel 4.7'de sunulan sahnenin tekrarı sık sık yapılır.

4.4.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

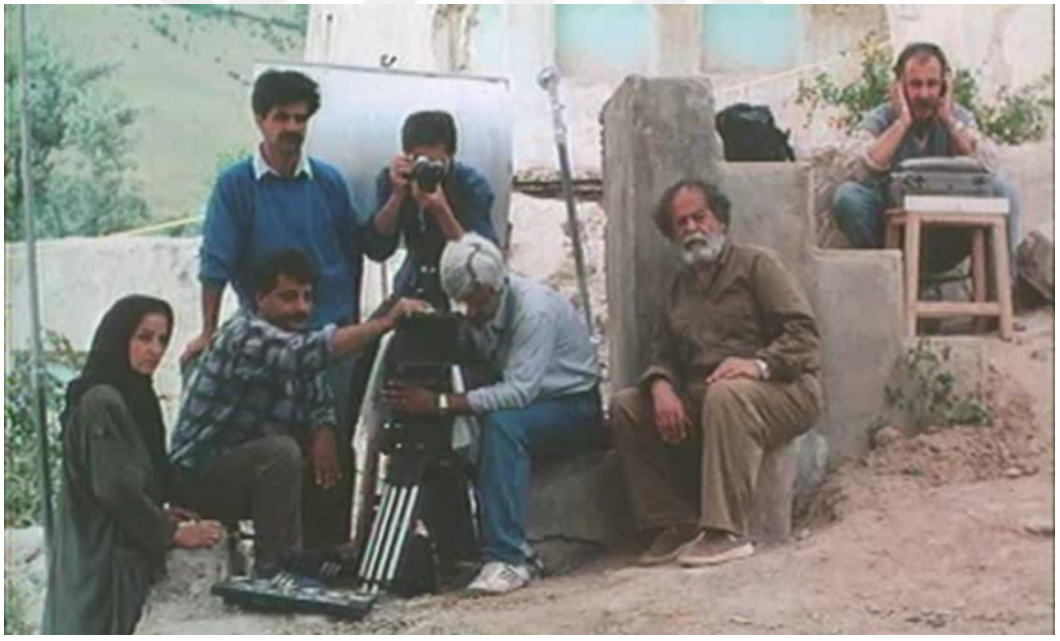
Zeytin Ağaçları Altında adlı filmi düşünümsellik çerçevesinde değerlendirmeye olanak veren teknikler şu şekilde sıralanabilir:

- Kamera farkındalığı ve kameraya hitap etme,
- Film teçhizatlarının ön planda olması,
- Film içinde film yapımı

Kamera farkındalığı ve kameraya hitap etme tekniği bu filmin açılışında

görülmektedir. Daha önce diyalogu verilen filmin açılış sahnesi, filmi düşünümsel kılan biçimsel tekniklerden biridir. Açılış sahnesininin ardından gelen oyuncu seçimi sahnesi sırasında kadın oyuncu adayları filme alındıklarının farkındalardır. Bu durum oyuncu adaylarının kamera farkındalığını gösteren bir teknik olarak düşünülebilir.

Film teçhizatlarının ön plana alınması ve film içinde film yapımı gibi tekniklerin varlığı filmde sık sık görünür plandadır. Bu görünümlerde sık sık film seti ve film ekibi ön plandadır. Örneğin; filmin ilerleyen bölümlerinde bir klaketin vurulmasıyla birlikte bir film çekiminin yapıldığı farkedilmektedir. Ancak çekim başlar başlamaz erkek oyuncu, kadın oyuncuya cevap vermez ve yönetmenden "kes!" komutu duyulur. Bu komutun ardından filmin içindeki filmin kamera arkası görülür (Görsel 4.7'de sunulmaktadır). Hem set çalışanları hem de sinematik aygıtlar açığa çıkar. Sahne başarıyla tamamlanana kadar tekrar tekrar çekilir ve bu süreç boyunca film yapımının işleyiş biçimi ortaya konmaktadır.



Görsel 4.7. *"Zeytin Ağaçları Altında", 1994*

Filmin içerisinde çekilen sahneler *Ve Yaşam Sürüyor* filmindeki sahnelerdir (Görsel 4.8 ve 4.9'da sunulmaktadır). Bu yüzden bu film *Ve Yaşam Sürüyor*'un yapım öyküsü olarak düşünülebilir. Ancak *Ve Yaşam Sürüyor*'a aşina olmayan bir seyircinin bu durumun farkına varması neredeyse imkansızdır. Bunun dışında filmin içerisinde başka bir film çekilmesi durumunun yeni bir kurmaca katmanını ortaya çıkardığı ifade edilebilir.

Dördüncü tekrar alınmadan kadınlarla konuşmaya başlayınca kekelemeye

başladığını söyleyen oyuncuyla yollar ayrılır ve Hüseyin adlı oyuncu çağrılır. Shiva, Hüseyin'i sete getirirken ona rolünü anlatır ve prova yaparlar. Hüseyin sete gelince sahnenin çekimine tekrara başlanır. Ancak bu kez kadın karakter diyalogu sürdürmez ve yönetmenden tekrar tekrar "kes!" komutu gelir.



Görsel 4.8. "*Ve Yaşam Sürüyor", 1992*



Görsel 4.9. *"Zeytin Ağaçları Altında", 1994*

Filmdeki yönetmen özel olarak Hüseyin'e Tahereh ile probleminin ne olduğunu sorar. Kısaca ifade edilirse Hüseyin, Tahereh'le evlenmek istemektedir. Ancak hem Tahereh'in ailesi hem de Tahereh bunu istememektedir. Hüseyin bu olayları anlatırken geçmiş bir olaya, mezarlık sahnesine dönülür. Tahereh'in ailesi Koker depreminde yaşamını yitirmiştir. Anma gününde Hüseyin, Tahereh'i görmek için mezarlığa gitmiştir. Bir kesmeyle geçmişe dönülmesi düşünümsel bir tekniğe işaret etmeyebilir, çünkü geriye dönüşlerin başka bir kurmaca katmanını açığa çıkarmadıklarına ve filmin amacına hizmet ettikleri düşünülürse, bu fikre ikna olunabilir. Ancak bu gibi sahnelerde düşünümsel bir

teknik varsa ancak o zaman geriye dönüşler düşünümselliğe işaret edilebilir. Geriye dönüş sahnesinin devamında Hüseyin, Tahereh'in ninesini evlenme fikri için bir yandan ikna etmeye çalışıp, diğer yandan peşinden koşarken birden kendisini bir film setinin içerisinde bulur. Üstelik Hüseyin'in içerisine girdiği film seti, bu filmin içindeki film çekiminin setidir. İşte tam da bu nedenle bu geriye dönüşün düşünümsel bir amaca hizmet ettiği söylenebilir.

Hüseyin ve Tahereh yeniden çekim için ikna edilir. Ancak çekimlerde birtakım sözel ve role dayalı sıkıntılar meydana gelir. Bu yüzden çekim tekrar tekrar alınır. Çekimler esnasında ise film yapım ekibi daha önce de olduğu gibi sık sık görünür. Çekime kısa aralıklar verildiği sırada kamera arkasındaki ses dinleme, film değiştirme gibi rutin işlemlerin varlığına tanık olunur. Hatta sete gölge düştüğünde bulutun geçmesi beklenir. Bu gibi uygulamalar film yapımının pratikleri hakkında bilgi verip, süreci ön planda tutar.

4.4.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Zeytin Ağaçları Altında, içerisinde film yapımını barındırmasından ötürü bu filmin film yapımı hakkında bir film veya film içinde bir film olduğu söylenebilir. Her ne kadar durum böyle olsa da bu filmde filmin kendi seti gösterilmemektedir, filmde görünen film seti filmin içerisinde çekilmekte olan filmin setidir. Ancak sadece buradan yola çıkarak filmin tutucu düşünümsel bir tavra sahip olduğunu söylemek kestirme bir sonuç olabilir. Filmde, yönetmenin yer aldığı, kameraya bakarak konuştuğu ve sanki seyircilere hitap ettiği açılış sahnesi dikkate alınırsa bu filmin yanılsama karşıtı bir düşünümselliğe sahip olduğu ifade edilebilir. Bunun dışında, filmde sinema üzerine soyut düşünceler, çağdaş sorgulamalar yoktur. Dolayısıyla eleştirel düşünümsellikten söz açmak nafiledir.

4.5. Selam Sinema (1995)

Yapımcı: A. Lavasani, Abbas Randjbar

Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf

Senarist: Mohsen Makhmalbaf

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Oyuncular: Mohsen Makhmalbaf, Shaghayeh Djodat, Behzad Dorani, Feizola Gashghai, Maryam Keyhan

4.5.1. Filmin konusu

Makhmalbaf 1995 yılında yeni çekeceği bir film için gazeteye ilan vererek oyuncu arayışına girişir. İlana ise yaklaşık beş bin kadar kişi başvurur. Sayının aşırı olması nedeniyle Makhmalbaf oyuncu seçim sürecini belgesel bir film haline getirir.

4.5.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Selam Sinema'nın oyuncu seçim sürecini konu alan bir belgesel olması, söyleme dayalı düşünümselliğin izlerinin sürülebilmesine olanak verebilir. Örneğin filmin ilk sahnelerindeki bir diyalogda elinde megafonla oyuncu seçimleri için gelen kitleye seslenen Makhmalbaf şunları söyler:

Makhmalbaf: Bu yıl sinemanın yüzüncü yıl dönümü. Bu nedenle film aktör ve aktrisi olmak isteyenler hakkında bir film yapıyoruz ve şu anda bu filmin çekimlerine başladık bile. Bazılarınız oynamak üzere seçileceksiniz. Sizler buraya basındaki ilanımız nedeniyle geldiniz. Ama sayınız çok fazla. Bu yüzden lütfen yardımcılarımın bin kadar formu dağıtabilmesi için, hepiniz bir düzen içinde olunuz. İçinizden yüz kadar kişi seçeceğiz ve bazıları filmde ön planda rol alacaklar. Sizler bu filmin hem konusu hem de oyuncularısınız. Bu yüzden size kendi filminize hoş geldiniz demek istiyorum.

Sinemanın yüzüncü yılına adanan bu filmde Makhmalbaf, filmin ilk dakikalarından itibaren film yapımına başlandığını sözlü bir şekilde ortaya koyar. Aynı zamanda oyuncu seçimi için gelen adaylara bunu en başından belirtir. Bunun yanı sıra bu diyalogun filmin yapım süreci hakkında bilgi verdiği söylenebilir.



Görsel 4.10. *"Selam Sinema", 1995*

Filmde görünen ilk oyuncu adaylarından biri görme engelli gibidir (Görsel 4.10'da sunulmaktadır). Ancak Makhmalbaf, Hadi adlı oyuncu adayından siyah gözlüklerini çıkarması için ısrar eder:

Makhmalbaf: Gözlerinizi açık tutun. Böylece sizin asla bir filmi görmediğinizi anlayabilelim.

Hadi: Sinemayı seviyorum. Onun için her şeyi yaparım.

Makhmalbaf: Sinemanın senden istediği herhangi bir şeyi yapar mıydın?

Hadi: Evet, ahlaka aykırı bir şey olmadıkça.

Makhmalbaf: Eğer sizden gözlerinizi açmanızı ve kör olmadığınızı göstermenizi isteseydim, bunu sinema için yapar mıydınız?

Hadi: Evet.

Makhmalbaf: Gözlerinizi açın.

Makhmalbaf: Neden bize yalan söylediniz?

Hadi: Sinemaya olan sevgim nedeniyle.

Makhmalbaf: Eğer kör taklidi yaparsanız daha fazla şansınız olacağını mı düşündünüz?

Hadi: Hayır, yalnızca rol yapıyordum. Benden yapmamı istediğiniz bu değil mi? Bu yüzden rol yapmaya buraya gelmeden önce başladım. Neden kör bir adam rolünü seçtiniz? Çünkü bu rolü anlıyorum.

Makhmalbaf: Kör birisini tanıyor musunuz?

Hadi: Hayır, ama ne zaman kör birisini görsem, yardım etmek için elimden geleni yaparım.

Makhmalbaf: Ya sinema yalnızca sizin rol için seçtiğiniz bu gerçek olsaydı mutlu olur muydunuz?

Hadi: Bu benim rolüm müydü demek istiyorsunuz?

Makhmalbaf: Evet. Tüm olanlar senin rolündü.

Hadi: Benim rolüm yalnızca bu muydu?

Makhmalbaf: Evet buydu. Gözlüklerinizi tekrar takınız. Şimdi gidebilirsiniz. İşte sinema tüm bunlar.

Hadi adlı karakterin oyuncu seçimine gelmeden önce rol yapmaya başlaması, yani kör olmadığı Makhmalbaf tarafından anlaşılmıştır. Bu diyalogda Makhmalbaf'ın özellikle son cümlelerinin üzerinde durulabilir. Makhmalbaf, karakterin filmdeki tüm eylem ve rollerine işaret ederek bu filmin içinde rolünün bu olduğunu belirtir. "İşte sinema tüm bunlar" vurgusu ise sinemanın taklit ve oyun yönünün altını çizer gibidir.

Filmin büyük bir bölümünde rol bulan iki kadın oyuncu adayı Makhmalbaf tarafından birkaç kez gönderilir ve geri çağrılır.

Makhmalbaf: Çabuk buraya gelin. Acele edin! Nerede idiyseniz orada durun. Ne düşünüyorsun?

Kadın Oyuncu 1: Ben hem artist hem de insancıl olmak istiyorum. Bu oldukça mümkün...

Kadın Oyuncu 2: Bu bir çelişki değil.

Makhmalbaf: Ama siz ayrılmayı seçtiniz.

Kadın Oyuncu 1: Ayrılırken, hem bir sanatçı, hem de insancıl bir kişi olmanın mümkün olabileceğini düşündüm.

Makhmalbaf: Bir sanatçı olmak için sevecen olmalısınız.

Kadın Oyuncu 1: Size bir örnek verdim. Bir sanatçı bir sivrisinekte başkalarının görebileceğinden daha fazla güzellik görebilir. Ayrıldığımda, ne söylediğimi gerçekten anladım. Bir sanatçı neden insancıl da olamasın? Olmalı! insancıl olmayan bir sanatçı bir sanatçı değildir.

Makhmalbaf: Başkaları için en çok sevdiğiniz şeyden vazgeçmediniz.

Kadın Oyuncu 2: Biz gidiyorduk.

Makhmalbaf: Ama geri geldiniz. Peki, gerçekten oynamak istiyor musunuz?

Kadın Oyuncu 2: Hem de çok.

Makhmalbaf: Son 30 dakika kaydedildi. Siz de filmdeydiniz. Onda oynadınız. Bu yüzden şimdi siz bu filmin aktrislerisiniz, rolünüz 30 dakika sürüyor.

Makhmalbaf, bu diyalog kesitinde de bir filmde oynamak isteyen, sinemaya tutkun olan oyunculara açık bir şekilde filmin içinde olduklarının bilgisini verir. Makhmalbaf'ın oyunculara sık sık tekrar ettiği bu uyarılar seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatmaktadır. Aynı zamanda bu vurgular seyircide filmin gerçek olarak algılanmasını pekiştirebileceği gibi kurmaca arasındaki sınırları da bulanıklaştırabilir.

Bazı diyaloglarda Makhmalbaf sinemanın doğası hakkında aforizma niteliğinde cümleler kurar, bunların hepsi alınamasa da Makhmalbaf'ın bazı söylemlerine yer verilebilir: Bunlar:

- Sinemada herkese yer yok. Anlaşıldı mı? Bir oyuncu istendiğinde mutluysa bile ağlayabilir ve kendini mutsuz hissediyorsa bile gülebilir. Sinema kendilerinden istendiği zaman, duygularını satabilenlere aittir.
- Hayatta da, filmlerde de iyi oynayanlar başarılı olurlar. Onlardan istendiğinde, gülerler ve ağlarlar.
- Sinema herkes içindir. Eğer sinema hayatı yansıtıyorsa, o zaman herkese yer vardır.

Bu diyaloglarda rol yapmanın üzerinde ısrarla duran Makhmalbaf, oyuncuları sınar gibi görünür. Aynı zamanda sinemanın gerektirdiği yeteneğe ve onun rol veya taklit tarafına işaret eden sözleriyle, oyunculardan rol yapmalarını istemesi gibi pratiklerle sinemanın kurmaca doğasına parmak bastığı söylenebilir. Ancak her ne kadar rol yapmanın üzerinde ısrarla dursa da, Makhmalbaf'ın sinemayı topluma teslim ettiği söylenebilir. En nihayetinde bu bölümde değinilen ve değinilmeyen diyalogların beraberinde film *Selam Sinema*'nın sinema sevgisi hakkında bir film olduğu ifade edilebilir. Buradan hareket edildiği zaman, *Selam Sinema*'nın, İran'da sinemanın insan hayatındaki yeri ve rolü hakkında bilgi verdiği söylenebilir. Buna ek olarak, filmdeki oyuncu adaylarının kendilerine rol model aldığı veya kendilerini benzettiği film yıldızlarının genellikle Hollywood'da yer bulan oyuncular olması eklenmelidir.

4.5.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Selam Sinema'yı düşünümsellik çerçevesinde değerlendirmeye olanak veren teknikler şu şekilde sıralanabilir:

- Yapım esnası sürecin açık edilmesi
- Kamera farkındalığı
- Film teçhizatlarının ve yönetmen dâhil teknik ekibin ön planda olması

Yapım sürecinin açık edilmesi bu filmin düşünümsel kılan tekniklerden biridir. Filmin ilk dakikalardan itibaren ortaya konan bu sürecin filmin sonuna kadar devam ettiği ifade edilebilir. Ortaya konan bu süreçte film yapımının işleyiş tarzı hakkında bilgiler verilir. Bunun beraberinde filmin kendi setinin görünürde olması sadece kamera önünde olan olayları değil kamera arkasında gerçekleşen sinematik uygulamaları, konumlandırmaları, komutları da ön plana alır. Bu pratik söz konusu olduğunda ise gözlemsel moddan çıkıldığı ifade edilebilir.



Görsel 4.11. *"Selam Sinema", 1995*

Filmde; sinematik teçhizatların, yönetmenin ve film ekibinin film boyunca ortaya konması düşünümsel bağlamda ele alınacak tekniklerden biridir. İlk dakikalarından itibaren görünür bir şekilde olan sinematik teçhizatlar bu filmin çekimine hizmet etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, filmde görünen kamera, boom çubuğu, ışık gibi aygıtlar bu filmin kendi setine aittir. Bunun beraberinde bu filmde görünen film setinin ve film ekibinin yine aynı amaca hizmet ettiği söylenebilir. Bu yüzden bu filmin içerisinde başka bir film setinin varlığından söz edilemez, çünkü filmin içerisinde bulunan set filmin asıl seti, kameramanı asıl kameramanı, yönetmeni asıl yönetmenidir.

Filmi düşünümsel kılan biçimsel öğelerden bir diğeri ise kamera farkındalığıdır. Makhmalbaf kimi zaman oyunculardan kameraya bakmalarını, gülmelerini veya ağlamalarını ister. Kimi zaman da oyuncuların kameralara kaçamak bakışlar atması farkedilebilir.

4.5.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Selam Sinema'nın sinema sevgisi hakkında bir film olduğu daha önce ifade edilmiştir. Bu filmin düşünümsel tavrına yorum getirilirken daha çok biçimsel olarak sunduğu düşünümsel teknikler göz önüne alınabilir. Bu izlekte *Selam Sinema'*nın kendi setini açık etmesi, filmin asıl yönetmeninin varlığını ön plana alması, yapım sürecini açık etmesi, kamera farkındalığı gibi teknikleri içermesinden ötürü yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavra sahip olduğu ifade edilebilir. Bu tekniklerin varlığı hem yapım sürecini filme dâhil ederken aynı zamanda bir yabancılaştırma etkisine hizmet etmektedir. Makhmalbaf bu belgesel hakkında şunları dile getirir:

> Şimdiye dek iki tür belgesel görülür sinema tarihinde: Ham belgesel, yani bir masa, bir ev nasıl yapılır, bunu anlatan filmler; ikincisi bir öykünün yeniden yaratılışı. Benim filmim ise üçüncü tür belgeseldir. Gerçek bir öykü var ve bir cinema verite söz konusu. Ben bu öyküye girip, onu başka bir yöne çekmeye çalışıyorum ve ortaya bir kurgu çıkıyor. Gerçekte hiçbir şey değişmiyor ama sesim ve davranışlarımdan algılayabileceğiniz gibi belgesel, kurguya dönüşüyor. Filmimde geçen olayların hiçbiri önceden hazırlanmamıştır. […] Ama olaylar o anda olur (Dönmez-Colin, 1998, s. 73).

Film ekibinin, yönetmenin ve setinin bu belgeselde açık edilip kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı söylenebilir. Bu nedenle filmde yaşanan olayların kurmaca olduğu sanılabilir. Makhmalbaf, bu duruma açıklık getirerek bu belgeselin kurmaca olmadığını netleştirmiştir.

4.6. Ekmek ve Çiçek (1996)

Yapımcı: Abolfazl Alagheband, Mohamed Azin
Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf
Senarist: Mohsen Makhmalbaf
Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari
Oyuncular: Mirhadi Tayebi, Mohsen Makhmalbaf, Ali Bakhsi, Ammar Tafti Dehghan, Maryam Mohamadamini

4.6.1. Filmin konusu

Devrim öncesinde rejim karşıtı bir militan olan Makhmalbaf, kuzeniyle polisin silahını gasp etmeye çalışır. Bu filmde yer alan olaylar ise bu geçmiş olayın yeniden canlandırılma sürecini konu alır. *Ekmek ve Çiçek, Selam Sinema*'nın devamı niteliğinde gibidir. Bu filmde, *Selam Sinema*'da görünen bir oyuncu adayına yaşlı polis rolü veren Makhmalbaf, 20 yıl önceki olayı aynı mekanlarda çekmeye karar verir. Ancak filmde rol de alan Makhmalbaf, filminde dünyayı artık genç Makhmalbaf'ın gözüyle

görmemektedir. Devrimci şiddete umut bağlayan gencin aksine bir zamanlar yaraladığı polisle işbirliği yaparak ve onun bakış açısından da faydalanarak geçmişi filme çeker (Aktaş, 2005, s. 133).

Devrim öncesi genç Makhmalbaf, kitaplara düşkün, dünyanın kurtuluşuna kendini adamış genç bir devrimcidir. İnsanlığın kurtuluşu için fakirlere yardım etme amacıyla bir banka soygunu planlar. Bu soygunu gerçekleştirmek üzere mahalle polisinin silahını almak için teyzesinin kızından yardım ister. Bu kız, polisi saat sorma, adres sorma gibi diyaloglarla meşgul ederken, Makhmalbaf kolayca silahı alacağını düşünür. Ancak bu plan tutmazsa, elinde taşıdığı ekmeğin altında gizlediği bıçağı kullanabilecektir. Filmde kızın polise saati sorduğu sahne, genç polis ve yaşlı polis tarafından sık sık prova edilir. Geçmişte yaşlı polis, saati bahane ederek yanına gelmesinden dolayı, kızın kendisine ilgi duyduğunu düşünmüştür.

Yaşlı polis, devrim sonrasında, aradan geçen yirmi yıla rağmen mahallede günlerce kendisine hep aynı soruları soran söz konusu kızı hatırlamaktadır. Bu anın benzerini bir filmde de olsa yeniden yaşamak istemektedir. Bu polis, annesinin kendisine gösterdiği her kişide kendisine saat soran kızı aradığı için evlenip yuva kuramadığını belirtir. Makhmalbaf, genç polisi, kızın yaklaşıp saati sorduğu sırada, ona bir çiçek verirken filme almak ister. Genç Makhmalbaf, suç ortağı kızla polise yaklaşır, ancak ekmeğin altına gizlediği bıçağı kullanmayı rol gereği olsa bile reddeder ve ağlamaya başlar. Makhmalbaf'ın *Selam Sinema*'da oyuncu adaylarından neden birden ağlamalarını istediği sahne ile bu sahne arasında ilişki kurulabilir. Aynı sahnenin bir sonraki çekiminde ise yaşlı polis kızın genç Makhmalbaf'la birlikte olup eylemde ona yardım ettiğini anlayınca seti terkeder. Ancak çekimin ertesi gününde, kendisini oynayan genç polisten rol icabı da olsa kıza çiçeği vermesini değil onu öldürmesini ister.

Söz konusu sahnenin çekimi yinelenirken, kız polise yaklaşarak geçmişte olduğu gibi "Polis Bey, acaba saatiniz kaç?" diye sorduğunda genç polis, eli silahında tereddüt içinde kalır ve ne yapacağını bilemez. Genç polis, bir kez daha saati soran kıza bıçak yerine saksıyı uzatır. Bu durum karşısında şaşıran genç Makhmalbaf, bıçağını kullanacağı yerde, bıçağını sakladığı ekmeği teyzesinin kızına doğru uzatır. Film bu karenin donmasıyla sonlanır.

4.6.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Filmin konusundan hareketle bu filmin en genel anlamda film yapımı hakkında bir film olduğu söylenebilir. Durum her ne kadar böyle olsa da filmde düşünümsel

diyalogların sınırlı olduğu ifade edilebilir. Bu diyalogların izini sürmek yerine diyaloglarla birlikte yürüyen süreç hakkında bilgi vermek daha doğru olabilir.

Bu filmde, *Selam Sinema*'da olduğu gibi, oyuncu seçimi aşaması adaylar daha da aza indirilerek ilk dakikalarda yinelenir. Bu seçim sırasında diyaloglardan biri şu şekildedir:

Genç Makhmalbaf: Daha önce hiç oyunculuk yapmadım. Zor mu? Şimdiden titriyorum. İnsanlar beni ekranda görünce umarım gülmezler.

Bu diyalogdan oyuncunun filmin içerisinde olduğunun farkında olmadığı çıkarılabilir. Ancak filmi izleyen seyirci doğal olarak oyuncuların filmin içerisinde olduğunun bilgisine sahiptir. Ancak Makhmalbaf'ın bu filminde, oyuncuların hepsi kendilerine biçilmiş rolü oynamaktadırlar, buna Makhmalbaf'ın kendisi de dâhildir. *Selam Sinema*'dan farklı olarak bir kamera veya filmin içinde olunduğunun farkındalığının kasıtlı olarak bu filmde verilmediği söylenebilir.

4.6.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Ekmek ve Çiçek adlı filmin, film yapımı hakkında bir film olduğu bir önceki bölümde ifade edilmiştir. Bu durum filmde biçime dayalı düşünümsellik tekniklerin izini sürme olanağı verebilir. Bu filmi düşünümsel çerçevede değerlendirmeye olanak veren biçimsel teknikler ise şu şekilde sıralanabilir:

- Yapım süreci hakkında bilgi verilmesi
- Yönetmenin ön planda olması
- Film içinde film yapımı
- Film teçhizatlarının ön planda olması

Ekmek ve Çiçek içerisinde kalabalık olmasa da bir film setini içerisinde barındırır. Ancak filmin içerisinde görünen film setinin filmin kendi seti olmadığı belirtilmelidir. Burada filme alınan öykü filmin konusunda da ifade edildiği gibi Makhmalbaf'ın kişisel bir öyküsünün yeniden canlandırılmasıdır. Bu film boyunca Makhmalbaf ön planda kalır.

Yapım sürecinin ön plana alınması filmi düşünümsel kılan unsurlardan biridir. Ancak bu ifadeden filmin kendi yapım sürecini ön plana aldığı çıkarılmamalıdır. Bundan ziyade, *Ekmek ve Çiçek*'te çekimi yapılacak kişisel öykünün yapım süreci hakkında bilgi verilir. Oyuncu seçimi aşamasının, bu filmin içerisinde çekilecek olan filmin yapım öncesi sürecini başlattığı söylenebilir. Filmde yapım süreci öncesini ortaya koyan buna benzer yakın diyalogların ve pratiklerin prova esnalarında, kostüm seçimi anında,



Görsel 4.12. *"Ekmek ve Çiçek", 1996*

oynayabilecek oyuncuların ebeveynlerinden izin alındığı sahneler de hesaba katılarak filmde sık sık gerçekleştiği söylenebilir.

Film teçhizatlarının ön planda olması durumu filmi düşünümsel kılan unsurlardan bir diğeridir. Filmin jeneriği akarken filme ilişkin bilgilerin bir klaketin üzerine yazılarak verilmesi bu duruma ilk örnektir. Filmin devam eden bölümlerinde sekanslar arası geçişte de klaket kullanılır. Klaketin kullanım amacının filmin içerisindeki film yapımına değil de daha çok bu filmin zamansal geçişlerine hizmet ettiği söylenebilir.

Öte yandan filmdeki oyuncu seçimi aşaması, *Selam Sinema*'da olduğu gibi kameralarla birlikte kayıt altına alınır. Bu aşamada kamera ve ışık gibi teçhizatlar görünür pozisyondadır. Filmin içerisinde filmin çekimine başlanılmasının ardından sinematik aygıtlar bir kez daha görünür hale gelir. Ancak görünen aygıtlar iki kameradan ibarettir. Bunlardan birini Makhmalbaf devralır; genç Makhmalbaf ve suç ortağı kızın kamera takip sahnesini çekerek onları aynı zamanda sesli olarak yönetir (Görsel 4.13'de sunulmaktadır). Bu takip sahnesi sırasında film Makhmalbaf'ın kamerasından izlenir gibidir. Makhmalbaf kamerasıyla ilerlerken kameraya bakan bir kişiyi bakmaması konusunda uyarır. Bu bakış, kamera farkındalığı olarak nitelenemeyebilir. Çünkü filmin içerisinde çekilen filme yönelik bir bakıştır. Bu gibi teçhizatlar dışında birtakım aksesuarlarda sinemanın hileli yanını bu filmde ortaya koymaktadır. Örneğin, Makhmalbaf, genç Makhmalbaf'a bıçağı teslim ettiğinde, bıçağı gencin kendi eline



Görsel 4.13. *"Ekmek ve Çiçek" 1996,*
Kaynak: http://makhmalbaf.com[24]

batırmasını ister. Ancak bıçak hilelidir, role hizmet eder. Dolayısıyla bu durumun sinemanın gizemli yanını açığa çıkaran, onun maskesini düşüren sahnelerden biri olduğu söylenebilir.

4.6.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Ekmek ve Çiçek, adlı film, içerisinde film yapımını konu edinerek sinemayı nesnesi haline getirmiştir. Filmin düşünümsel tavrı, daha çok biçime dayalı teknikler göz önünde bulundurularak sorgulanabilir. *Ekmek ve Çiçek* içerisinde bir film çekimi barındırmasına rağmen filmde görünen film seti, filmin kendi seti değildir. Üstelik filmde yanılsama karşıtı düşünümsel bir tekniğin izlerine rastlanmamıştır. Bu yüzden bu filmin tutucu düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra filmde kesit olarak ele alınmayan diyaloglar sinema üzerine sorgulamalar getirmemektedir. Bu durum filmi eleştirel düşünümsellik bağlamında da değerlendirmeye olanak vermemektedir.

[24]Filmde yer alan aynı sahnenin video kalitesinin iyi olmamasından ötürü bu siteden alınan aynı kompozisyona sahip fotoğrafın kullanılması tercih edilmiştir.

4.7. Ayna (1997)

Yapımcı: Jafar Panahi, Vahid Nikkhah Azad

Yönetmen: Jafar Panahi

Senarist: Jafar Panahi

Görüntü Yönetmeni: Farzad Jadat

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

4.7.1. Filmin konusu

Filmin ana karakteri Mina, bir okul çıkışı annesini beklemeye başlar. Kolundaki alçıyla okul duvarının üzerine oturur ve her zaman olduğu gibi annesinin geleceğini umar. Bir yandan da annesinin gelememe ihtimali onu tedirgin eder. Bu yüzden bir telefon kulübesine gidip telefon eder, fakat çağrısı yanıtsız kalır. Okulun önüne tekrar döndüğünde, okulun yöneticisi, Mina'yı güvenilir bir adama emanet eder. Adam Mina'yı motosikletiyle otobüs durağına bırakabileceğini söyler. Mina, bir durakta motordan iner, kaybolduğunun farkına varır. Kendi başına evinin yolunu bulmayı dener.

4.7.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Ayna filmi ortalarına kadar sinema hakkında bir film gibi gözükmeyebilir. Ancak film bir noktadan itibaren başka bir boyuta evrilir. Geçilen bu boyutun ardından söyleme dayalı düşünümselliğin izleri sürülebilir. Bu geçişi daha iyi anlamak için beraberindeki motivasyona değinmek gerekir. Okulun önünde yalnız kalan Mina evine gidebilmek için bir otobüse biner. Şoför ona koluna ne olduğunu sorar, muavin de bir yandan alçılı kolunu çekiştirir.



Görsel 4.14. *"Ayna", 1997*

Mina durumdan rahatsız olur ve tam karşıya doğru bakar (Görsel 4.14'te verilmiştir). Bu bakışın ardından çerçeve dışından biri ona seslenir. Seslenen kişi filmin yönetmeni Panahi'nin ta kendisidir.

Jafar Panahi: Kameraya bakma, Mina.

Mina: Artık oynamıyorum!

Jafar Panahi: Kes!

Mina kolundaki sahte alçıyı ve rol gereği giydiği kıyafetleri çıkarmaya başlar. "Kes" komutuyla birlikte ana kamera kaydı durdurmuştur. Hemen ardından muhtemelen belgesellerde kullanılan bir omuz kamerasının görüntüsü kayda devam eder. Bu sırada Panahi çerçevenin içerisine dâhil olur.

Panahi: Mina…

Mina: İnmek istiyorum!

Panahi: Sorun nedir?

Mina: Artık oynamak istemiyorum!

Panahi: Birisi canını mı sıktı?

Mina: Açın kapıyı! Bırakın ineyim!

Şoför: Ne yapayım?

Panahi: Otobüsü durdur.

Mina: Aç kapıyı!

Panahi: Söyle bana sorun nedir?

Mina: Hayır, söylemeyeceğim!

Panahi: Bırak insin.

Bu diyalogların filmin kurmaca doğasını alt üst ettiği ve özdeşleşme sürecini ihlal ettiği söylenebilir. Ancak bunda söz konusu bakışın ve çerçeveye film ekibinin dâhil olmasının da payı vardır. Bunlara bir sonraki bölümde değinmek daha doğru olabilir. Diğer yandan Mina'nın ikna edilememesi yönetmenin veya en genel anlamda film ekibinin başarısızlığının sebebi olabilir. Bu durum ise filmin kusuru olarak değerlendirilebilir.

Mina otobüsten indikten sonra gidip bir duvarın önüne oturur. Film ekibi onun gönlünü almaya çalışır. Ancak Mina kızmıştır ve üstelik artık film çevirmek istemediğini söyler. Otobüsün içindeki film ekibi muavini oynayan oyuncunun Mina'yı kızdırdığını düşünür. Mina ise gitmek konusunda kararlıdır, üstelik bir doğum günü partisine davetlidir, kendi başına eve gitmek ister:

Panahi: Konuşmayacak mı?

Asistan: Sadece eve gitmek istiyor.

Panahi: Peki niye bekliyor?

Asistan: Mikrofonunu çıkartmamızı bekliyor.

Panahi: Mikrofon hala onda mı?

Asistan: Son çekim için takmıştım, sonra çıkarmayı unuttum.

Panahi: Onu kaydedebilir miyiz yani?

Asistan: Evet.

Panahi: Onu net olarak duyabilir misin?

Asistan: Evet.

Panahi: Bırakalım onunla konuşmaya devam etsin.

…

Panahi: Sesi kontrol et. Kamera hazır mı?

Kameraman: Hazır

Panahi: Kamera.

Kameraman: F-stop'u hazırlayayım.

Kameraman: Keseyim mi?

Panahi: Hayır devam et. Çekime başlayın.

Bir önceki diyalog ele alınırken film ekibinin başarısızlığından söz edilmişti. Bu başarısızlığa rağmen yönetmen Panahi, filmi kesmeyerek devam ettirir. Yönetmenin bu andan itibaren filmi kurtarma girişimi başarısızlıktan ziyade yaratıcılıktan veya başarıdan söz edilmesini gerektirebilir.

Film ekibi Mina'yı kendi haline bıraktıktan sonra, arabayla takip etme kararı alır. Mina kalabalık caddede yürümeye başlar, film ekibi de onu takip eder. Mina, çevredekilerden adres tarifi alıp, yoluna devam eder. Bir süre sonra gittiği yoldan emin olamaz. Gideceği yeri tam olarak tarif edemeyen Mina'ya vatandaşlar yardımcı olur. Eve doğru giderken parkta, bu filmde figüran rolünde oynamış ve daha sonra setten ayrılmış biriyle karşılaşır.

Figüran: Ne yapıyorsun burada?

Mina: Artık filmde olmak istemiyorum. Sürekli ağlamamı söylüyorlar. Arkadaşlarım bu filmi görseler mızmız olduğumu düşünecekler! Ve bana o sahte alçıyı taktılar. Sanki sakarmışım ve kolumu kırmışım gibi. Ve o eşarptan da nefret ediyorum. Beni bir bebek gibi gösteriyor! Ben artık birinci sınıf değilim!

Figüran: Sana bütün konuşmalarını da verdiler mi?

Mina: Hangi konuşmaları?

Figüran: Sette yaptığın konuşmalar. Film için olan replikler.

Mina: Fakat bu benim gerçek hayatım.

Figüran: Anlamıyorum. Şimdi filmde oynamıyor musun o halde? Şu kalın kaşlı adamı hatırlıyor musun? Bu sabah beni görmeye geldi ve o otobüste oturmamı istedi, daha sonra beni buraya geri getirdi.

Bununla beraber Mina, her ne kadar filmde oynamadığını söylese de kendisi hâlâ filmin içerisindedir. Rolünden çıktıktan sonra "gerçek" hayata devam ettiğini belirtir. Bu diyalogda Mina'nın doğaçlama rolü ve hatalarının, kadının adamı işaret ederek kendisini

buraya getirdiğini söylemesinin filmin ikinci yarısının gerçekliğini zedelediği ifade edilebilir. Panahi bu hataları hiç düzeltmeden küçük kızı istediği gibi oynamakta serbest bırakmıştır. Başka bir deyişle filmin ikinci yarısı bir belgesele bürünse de senaryonun bir parçasıdır. *Ayna* içerdiği bu stratejiyle kurmaca ve gerçeklik arasındaki sorgulamaya davet eder (Özen, 1999, s. 71).

Mina eve gitmek için bindiği taksi yolculuğunun ardından taksiden iner. Kaldırımda beklerken bir adamla sinema hakkında kısa bir sohbet gerçekleştirir:

Adam: Söyle bakalım, hiç film yıldızı biliyor musun?

Mina: Abdoli, Hoshiar ve Bidar...

Adam: Devam et…

Mina: Birisi daha vardı ama...

Adam: Beni tanımıyor musun?

Mina: Hayır.

Adam: Sesimi hiç duymadın mı? Baban beni iyi bilir. Çünkü o John Wayne'nın kim olduğunu bilir.

Mina: O zaman siz bir yabancısınız.

Adam: Hayır. tatlım. Yabancı değilim. Eskiden John Wayne'ı seslendirirdim. Senin söylediğin o isimlerden daha ünlüydüm eskiden. Şu bir gerçek ki artık dublaj yapmıyorum. Fakat en azından müzik yapıyorum. Seni iki hafta önce okulun önünde o sahneyi oynarken gördüm. Oldukça iyiydi. Fakat en güzel yeri, eczanenin önünde şu kadına eşyalarını getirmesini söylediğin yerdi. Ben seni izliyordum. Mükemmeldin.

Bu diyalog, İran'da John Wayne'in yer aldığı filmlerin bir zamanlar popüler olduğunu düşündürtebilir. Ancak diyalogun ilerleyen bölümlerinde Wayne'i seslendiren adamın Mina'yı seti bırakıp giderken gördüğü anlaşılmaktadır. Bu sahne, bu adam için Mina'nın oynadığı en iyi sahnedir. Kurmaca ve kurmacanın "gerçekliği" burada bir kez daha bulanık hale gelir.

Vatandaşların yardımıyla Mina evine yaklaşır. Eve girmeden önce kendisini film için tavsiye eden kırtasiyeciye uğrar. Artık filmde oynamayacağını söyleyerek, mikrofonu ona bırakır. Daha sonra Mina evine girer. Mina evine girdikten sonra dükkandaki diyaloglar duyulur. Film ekibinden biri çerçeveye girerek, kırtasiyeciden mikrofonu Mina'ya geri vermesini ister. Kırtasiyeci Mina'nın evine giderek mikrofonu geri vermeyi dener. Mina'ya geri dönüp filmi bitirmek zorunda olduğunu söyler ve mikrofon kapanır. Mina da mikrofonu almayı reddeder. Bir süre kapının ardından izler ve kapıyı kapatır. Film bu şekilde sonlanır.

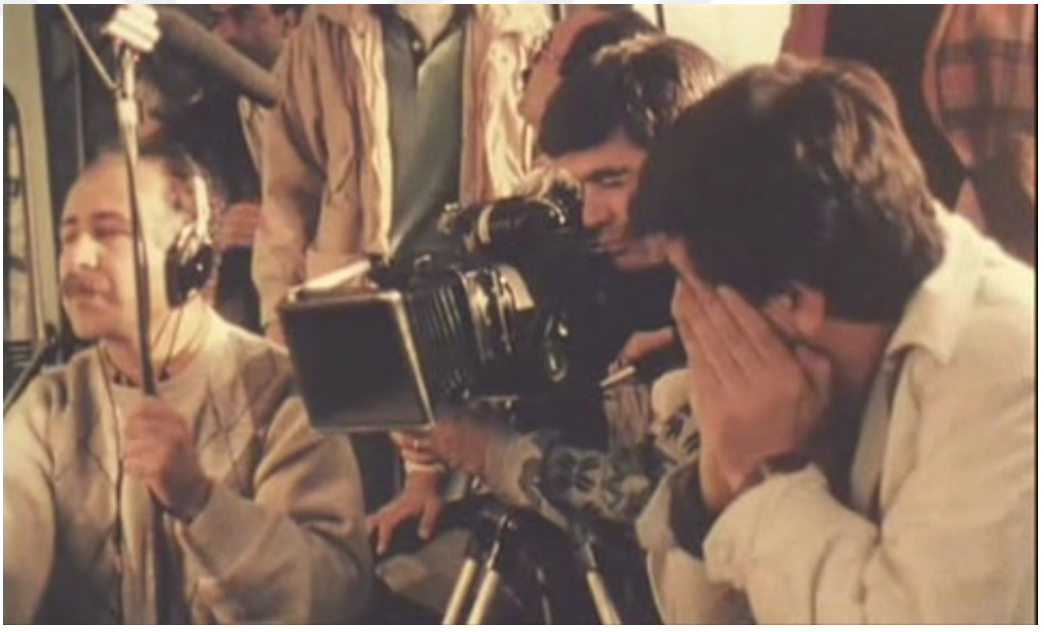
4.7.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Ayna'nın, genel anlamda film yapımı hakkında veya sinema hakkında bir film

olmadığı söylenebilir. Ancak Mina'nın bakışının düşünümsel tekniklere zemin hazırladığı ve onları doğurduğu ifade edilebilir. Bu filmi biçime dayalı düşünümsel çerçevede değerlendirmeye olanak veren teknikler şu şekilde sıralanabilir:

- Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme
- Film teçhizatlarının görünür olması
- Film ekibinin ve yönetmenin varlığının açık edilmesi
- Teknik kusurlar

Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme, bu filmin başka bir hale bürünmesine sebep olan durumlardır. Bir önceki bölümde değinilen Mina'nın kameraya bakıp filmden ayrılmak istediği sahne bu duruma filmdeki tek örnektir.



Görsel 4.15. *"Ayna", 1997*

Bu bakışın ardından Panahi'den gelen "kes!" komutuyla filmi kaydeden birinci kamera kaydı durdurur. Hemen ardından görüntü ikinci kameradan verilir (Görsel 4.15'te sunulmaktadır). Filmin anlatı yapısı deforme olurken, çerçeve dışı alan da gözler önüne serilir. Burada yönetmenin varlığı, birinci kamera, ses teknisyeni ve set ekibi ön plana alınır. Bu tekniklerin yanı sıra Mina'nın üzerindekini mikrofondan alınan sesin filmin ikinci yarısında gidip geldiği durumlar olur. Hatta bazen ses hiç duyulmaz ve film bir sessizliğe bürünür. Klasik anlatı yapısına sahip filmlerde seslerin etkileyici kullanımının aksine bu filmde ses kullanımı anlatı yapısını kırar ve şeffaflığa zarar verir. Bunun beraberinde filmin ikinci yarısı kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırsa

da sesteki teknik kusurlar filmin hileli tarafını örterek ikinci yarının "gerçekliğinin" pekiştirilmesine hizmet eder.

4.7.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Ayna adlı filmin düşünümsel tavrı, içerisinde barındırdığı biçime dayalı düşünümsel tekniklerin varlığı dikkate alınarak değerlendirilebilir. *Ayna*'nın ilk yarısı Mina'nın eve ulaşma öyküsünü kurmaca bir formda ele alsa da Mina'nın kameraya bakışından itibaren filmin kurmacalığı ortadan kalkar. Kovács (2011, s. 237)'ın tabiriyle bu bakış kurmacanın dokusunda bir delik açmıştır. Deforme olan anlatı bir belgesel havasına bürünmüştür. Ancak öykü, konusundan bir şey kaybetmemektedir. Mina seti terkederek yine yalnız kalmıştır. Rol yapmak istemediğini söyleyerek evinin yolunu bulmaya çalışır. En nihayetinde bu filmin içerisinde barındırdığı tüm düşünümsel tekniklerle filmin yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir.

4.8. Kirazın Tadı (1997)

Yapımcı: Alain Depardieu, Abbas Kiarostami
Yönetmen: Abbas Kiarostami
Senaryo: Abbas Kiarostami
Görüntü yönetmeni. Homayun Pavyar
Oyuncular: Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagheri, Afshin Khorshid Bakhtiari

4.8.1. Filmin konusu

Yaşamına son verme niyetinde olan Badi Bey bunu tek başına yapamayacağını düşünerek başkalarından yardım ister. Arabasına aldığı ilk yolcu askere bu iş için bir ücret teklif eder. Açtığı çukurun olduğu yere askeri götürerek, ertesi gün buraya gelmesini ve kendisine seslenmesini ister. Askere yanıt verirse kendisini oradan çıkarmasını ister, yanıt vermezse ise kendisini gömmesini ister. Uzun süren ikna süreci sonucu asker ikna olmaz ve arabadan inip kaçar. Badi Bey'in arabasıyla gezinti yaptığı ikinci yolcu ise bir ilahiyatçıdır. İlahiyatçı da inançları gereği intiharın dine aykırı olduğunu düşünerek Badi Bey'in isteğini reddeder. Üçüncü yolcu ise müzede çalışan bir tahnitçidir[25]. Bakari adındaki bu adam oğlunun anemi hastalığının tedavisi uğruna Badi Bey'in isteğini yerine getirmeyi kabul eder.

[25]Hayvan postu dolduran kimse.

4.8.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Kirazın Tadı'nın film yapımı hakkında bir film olmadığı açıktır. Filmin sonlarına doğru Badi Bey akşam vakti çukurun başına gelerek uyku haplarını yutar. Daha sonra açtığı çukurun içerisine girer. Badi Bey'in gözlerini kapatmasıyla ekran kararır. Ancak henüz jenerik akmadan sürpriz bir şekilde gündüz vakti bir film ekibi görülür. Daha sonra şu diyalog duyulur:

Kiarostami: Beni duyuyor musun? Adamlarına ağacın yanında dinlenmelerini söyle. Çekim tamamlandı. Ses almak için buradayız.

Kiarostami bunları söylerken telsizle konuşmaktadır ve uzaktan komut vermektedir. Bu diyalog tepelerin ve dolambaçlı yolların bulunduğu bir konumda geçen filmin yapım sürecini açık etmektedir. Filmde görülen söyleme dayalı düşünümsel tekniğin yalnızca bu diyalog olduğu söylenebilir.

4.8.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Kirazın Tadı, film yapımı hakkında veya sinema hakkında bir film olmadığı için diyaloga dayalı düşünümsel teknikler yalnızca son sahnede görülebilmiştir. Biçime dayalı düşünümsel tekniklerin varlığı ise yine ancak bu sahnede aranabilir. Bu filmi düşünümsel kılan biçimsel teknikler şu şekildedir:

- Yönetmenin ve film ekibinin varlığının açık edilmesi
- Film teçhizatlarının gözler önüne serilmesi



Görsel 4.16. *Abbas Kiarostami ve ekibi, "Kirazın Tadı", 1997*

Yönetmenin ve film ekibinin varlığının açık edilmesi bir önceki bölümde üzerinde durulan sahnede gerçekleşmektedir. Bu sahne, filmin kurmacalığı açık edilmeden önce askerlerin uygun adım yürüdüğü sahnenin kamera arkasını gösterir. Kiarostami'nin telsizle uzaktan yönettiği bu sahnede sadece Kiarostami değil, sesçi, kameraman, kamera asistanları gibi ekip üyeleri de film teçhizatlarıyla birlikte görülmektedir (Görsel 4.16'da sunulmaktadır). Bunun yanı sıra Badi Bey, bu kamera arkası sahnede kamera arkasında dolaşırken göze çarpmaktadır. Hatta Kiarostami'nin yanına gidip sigara yakar. Her halükârda filmin sonu açık kalmıştır. Diğer yandan Kiarostami belki de filmin en duygulu anından hemen sonra kamera arkasını içeren bir görüntüyü filmin finaline dâhil ederek seyirciye bunun bir film olduğunu hatırlatmıştır[26].

4.8.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Kirazın Tadı, adlı filmin düşünümsel tavrını sorgulamak için biçime dayalı düşünümsel teknikleri ele almak gerekir. Film, sinema hakkında bir film olmadığı için eleştirel düşünümsel bir tavırdan zaten uzaklaşmaktadır. Filmin finalinin ardından gösterilen video görüntünün bu filmin kendi setini, yönetmenini, oyuncusunu açık etmesiyle bu filmin yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavır takındığı söylenebilir. Final sahnesinin ardından böyle bir görüntünün varlığı sinemanın kurmaca doğası hakkında izleyiciyi uyarabileceği gibi aynı zamanda izleyicinin yaşayacağı olası bir özdeşlemeyi kırıp, şaşkınlık içerisinde bırakabilir. Bu durumun tam anlamıyla Brechtyen stratejilere işaret ettiği söylenebilir.

4.9. Mayıs Kadını (1998)

Yapımcı: Jahangir Kosari, Alireza Raisian

Yönetmen: Rakhshan Bani-Etemad

Senarist: Rakhshan Bani-Etemad

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian

Oyuncular: Golab Adineh, Golah Adineh, Minoo Farshchi, Mani Kasraian

4.9.1. Filmin konusu

Mayıs Kadını, örnek alınacak kadınları ve onların yaşadığı toplumsal sorunları filme alan Füruğ'nun; işi, sevgilisi ve oğlu arasında geçen süreçleri konu alır. Füruğ, kırklı yaşlarının başında bir anne, eşinden boşanmış bir âşık ve entelektüel bir belgesel

[26]Rosenbaum, Kiarostami'den aldığı bir mesajda bu filmin deneysel bir şekilde seyircilerin tepkilerini görmek için İtalya'da iki farklı versiyonunun gösterildiğini aktarır. Bu çalışmada analiz edilen versiyondan farklı olarak film ekibinin göründüğü son sahne söz konusu diğer versiyonda çıkarılmıştır (Rosenbaum, 2010 s. 16).

yönetmenidir. Füruğ, filme aldığı kadınların yaşamını bir sinemacı gözüyle gözlemlerken, bu kadınların yaşamındaki deneyimlerden hareketle kendi yaşantısını sorgulamaya başlar.

4.9.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Mayıs Kadını, her ne kadar içerisinde bir film yapımını konu edinse de düşünümsel söylemleri bu çalışmanın amacına uygun bir şekilde aramak nafile bir çaba olabilir. Bu kıt durumdan kasıt filmde sinema üzerine düşüncelerin veya İran sinema çevresini yansıtan diyalogların eksikliğidir. Filmde, film yapım pratiği üzerine gerçekleşen muhtemel diyaloglar daha çok filmin içerisindeki film çekim süreçleri esnasında görülmektedir. Dolayısıyla biçime dayalı düşünümsel tekniklerin izleri sürülebilir.

4.9.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Mayıs Kadını'nın, film yapımı hakkında bir film olduğu daha önce ifade edilmiştir. Bu durum filmde biçime dayalı düşünümsellik tekniklerin izini sürme olanağı verebilir. Bu filmi düşünümsel çerçevede değerlendirmeye olanak veren biçimsel teknikler ise şu şekilde sıralanabilir:

- Film içinde film yapımı
- Film teçhizatlarının ön planda olması

Film içinde film yapım uygulaması bu filmin düşünümsel bağlamda ele alınmasının temel sebeplerinden biridir. Bu filmde belgesel yönetmeni olan karakter Füruğ, film boyunca belgesel yapım çalışmalarını sürdürür. Filmin ilk sahnesinde Furüğ'nun bir film ekibiyle birlikte çocukları filme aldığı görülür. Füruğ, bu çalışmasını bitirdikten sonra "*Mükemmel Bir İran Kadını Nasıl Olmalıdır?*" adlı belgesel çalışmasına başlar. Bu belgesel çekimi boyunca sadece kameradan oluşan film aygıtı ön plana alınır. Bazı durumlarda ise çekim yapılan bu kameranın görüntülerine geçilir. Bunun beraberinde bu filmin içerisinde çekilen belgeselin yapım sonrası sürecine de tanık olunur. Tüm bu süreçlerin sinemanın işleyiş tarzını yansıttığı söylenebilir. Başka bir örnekte Füruğ, kadınların öykülerini filme alırken, bazı kadınlar filme alınmak istemediklerini belirtir. Bu durum kamera farkındalığı gibi algılanabilir. Ancak buradaki kamera farkındalığı bu filmin kendi maskesini düşüren, onun gizemini açığa çıkaran bir durum değildir. Filmin içerisinde çekilen filme yöneliktir.

4.9.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Mayıs Kadını, içerisinde bir belgesel yapımını konu ederek sinemayı nesnesi haline getirmiştir. Her ne kadar böyle olsa da söyleme dayalı düşünümsel teknikler filmi eleştirel düşünümsellik bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılmamaktadır. Bu film içerisinde kendi setini, yapım sürecini, kamera farkındalığını barındırmadığı için yanılsama karşıtı düşünümsellikten de uzaklaşmaktadır. Bu unsurlar göz önünde bulundurulursa bu filmin en nihayetinde tutucu düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir.

4.10. Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası (2000)

Yapımcı: Morteza Shayesteh, Fazlollah Yousefpour
Yönetmen: Bahman Farmanara
Senarist: Bahman Farmanara
Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari
Oyuncular: Bahman Farmanara, Ebrahim Abadi, Dariush Asadzade, Firouz Behjat-Mohamadi, Roya Nonahali

4.10.1. Filmin konusu

Film, İran İslam Devrimi'nin ardından yirmi yıl film yapması engellenen Bahman Farjami'nin öyküsünü konu alır. Farjami, yasak süresinin dolmasının ardından bir Japon televizyonu için İran'da yas ritüelleri konulu bir belgesel yapma hazırlığındadır. Bir yanda da eşinin beş yıl önceki ölümünün derin sıkıntısı içerisindedir. Farjami, hem eşinin ölümü hem de yirmi yıl film yapamamanın verdiği depresyon hali içerisinde kendi cenazesini düzenlemeye girişir.

4.10.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası adlı filmde söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin izi, konusu itibariyle sürülebilir. Ancak bunlara değinmeden önce filmin ana karakteri Farjami'yi, filmin yönetmeni Bahman Farmanara'nın oynadığını söylemek gereklidir. Devrimin ardından ülkeden ayrılan Farmanara, yirmi yıl boyunca sinemadan uzak kalmıştır. Dabashi'nin ifadesine göre:

> İslam devrimi patlak verince, Farmanara ve ailesi İran'ı terk edip Kanada'ya yerleştiler. Farmanara, ailesinin tekstil fabrikasının başına geçmek için İran'a dönmek zorunda kaldığı 1980'lerin ortasında, Kanada'da başarılı bir film dağıtım şirketinin yöneticilerinden biriydi. Döner dönmez hazırladığı senaryoları sansür kuruluna sunmaya başladı. Ancak *Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası* adlı senaryoyu sunana dek, çalışmalarının hiçbiri sansür kurulu tarafından kabul edilmedi. Bu film, yirmi yıllık bir aradan sonra Farmanara'nın İran sinemasına dönüşünü müjdeliyordu (Dabashi, 2013, s. 115).

Bu sinemadan uzak kalma durumu filme, Farjami karakterinin yirmi yıl film yapmasının engellenmiş olduğu şekilde yansır. Bu bilgilerden hareketle, bu filmin kişisel bir film olduğu dile getirilebilir. Filmi beş sene önce kaybettiği eşine adayan Farmanara, hem kaybettiklerine hem de film yapamamanın getirdiği iç sıkıntılarına da yer verir:

Farjami: Jaleh öldüğü zaman uzun bir süre, benim de öleceğimi düşündüm. Fakat çocukların sevgisi beni hayata bağladı. Annem Alzheimer'a yakalandığı ve beni artık tanımadığı zaman benim bir yanım daha öldü. Fakat babamın ona sevgiyle kurduğu yol, acıyı dayanılmaz hale getirdi. Kısa bir süre sonra Bahram Reypur, Hajir Dariush, Jalal Moquaddam ve Sohrab Shahid Saless gibi dostların ölümünün ardından, ölümün etrafımda döndüğünü ve yakın zamanda beni yakalayacağını düşündüm. Fakat ölüm düşüncesi beni pek rahatsız etmedi. Ölüm, bir sinemacının film yapmaması veya bir senaryo yazmamasıdır. Doğrusu, ölmekten korkmuyorum, hayatı boşuna yaşamış olmaktan korkuyorum.

Farjami, yirmi yılın ardından komiteye son senaryosunu yollamıştır. Oğlu filmin ne durumda olduğunu sorduğunda, senaryosunun reddedildiğini ifade eder. Dabashi ile yaptığı görüşmede Farmanara bu filmin onay sürecine ilişkin şunları söyler:

Bu depresyon nöbetinden sonra, film çekmesine izin verilmeyen bir yönetmenin öyküsünü anlattığım *Kâfurun Kokusu, Yasemin Rayihası*'nın sinopsisini hazırladım. Kalp hastalığı yüzünden ölmek üzere olan bu yönetmen, Kültür Bakanlığından izin almasına gerek olmadığı için bir video kamera kullanarak kendi cenazesini filme çekmeye karar veriyor. Bu senaryoyu, gerçekten de şaka olsun diye bakanlığa yolladım. Ertesi sabah beni aradılar. Her şey o kadar çabuk oldu ki ben de şaşırdım. Bana neden bu senaryoyu daha önce yollamadığımı sordular. Bu fikrin bir hafta önce katıldığım toplantıdan sonra aklıma geldiğini söyledim. Nasıl bu kadar çabuk yazabildiğimi sordular. "Biliyorsunuz, benim yaşımda bazı şeyler alışılmış olandan çok daha hızlı gelişir," cevabını verdim (Dabashi, 2012, s. 141).

Farmanara'nın bu depresyon hali filme de yansıyarak İran'daki sinemacıların yapım koşulları ve sıkıntıları hakkında bilgi verir niteliktedir. Bu iznin çıkmamasının ardından Farjami, bir Japon televizyonu için İran'daki yas ritüellerini konu alan bir belgesel çekme hazırlığına girişir. Bu belgesel için bir sinemacı arkadaşını ziyaret ettiği zaman, arkadaşı film yapım işinde iyi bir hayat sürdürmenin kolay olmadığını, ekonomik sıkıntılardan dolayı bir çay ocağına ortak olduğunu söyler. Ancak sinemayı bırakmadığını yılda bir iki kez de olsa filmlerde çalıştığını da ekler. Bunları ifade ederken "eskiden hayal sattık, şimdi mutluluk satıyorum" diyerek sinemanın illüzyonuna vurgu yapar gibidir. Bu durum İran sinema sektöründe karşılaşılan ekonomik sıkıntıları, hayat gailelerini yansıtmaktadır. Bunun beraberinde artık pardösü satan bir başka sinemacı arkadaşı Farjami'ye, "bu günlerde sanatçı olarak yaşamını kazanamazsın. Fakat kadınların mantolarını boyamak asla bitmeyen bir iştir. Onları birine göstermek veya bunu yapmak için izin almak zorunda değilsin," der. Bu diyaloglar, bir zamanlar sinemanın içerisinde olan bu insanların, gerek ekonomik koşullardan ötürü gerekse film yapımı için senaryolarının onaya tabi tutulması

ve sansür gibi birtakım denetlemeler yüzünden başka işlere yöneldiğini göstermektedir.

Farjami, sağlık sorunlarının da çıkageldiği bu süreçte ölüm ve hayata ilişkin farklı durumlarla karşılaşır. Ancak filmin hem karanlık hem de mizahi atmosferinden hareket edilerek Farjami'nin Japon televizyonu için belgesel hazırlamaktan ziyade, kendi cenaze törenini hazırlamasına ilişkin alternatif bir sonuç olarak çıkarılabilir. Çünkü film belirsiz bir şekilde sona ermektedir. Kendi cenazesinin çekimini yöneten Farjami, yas ritüeli esnasında ölümüne üzülenlerin arasında gezinerek şu sözleri dile getirir:

Farjami: Bu yas, film yapmaktan men edildiğim yıllarda yapılmalıydı. Hayatımızın kıymetini ne zaman anlayacağız? Ölümden sonra mı? Bu çok geç.

(Kameramana dönerek)

Farjami: Sana kim bu açıdan çekmeni söyledi? Her şey hatalı, her şey! Aman Allah'ım senaryo değiştirilmeli. Kes!

Farjami kendi cenazesine tanık olduğu ve bu cenazenin film çekimini yönettiği sırada evde çalan telefonu açtığında torununun doğum haberini alır. Bir sonraki sahnede kendi cenaze töreninin çekildiği salonu boş bulur. Farjami'nin kendi cenaze törenini filme alması zihninin içerisinde planladığı bir hayal ürünü olarak düşünülebilir. Diğer yandan bu filmin, Farjami karakterinin içerisinde bulunduğu sıkıntılar ve bu karakterin belgesel çekim hazırlığında olduğu düşünülürse en genel anlamda sinemacı hakkında bir film olduğu söylenebilir. Bu durumun ise izleyicinin sinemanın doğasını ve yapım koşullarını sorgulamasına olanak verdiği söylenebilir.

4.10.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Bu filmde biçime dayalı düşünümsel tekniklerin varlığından uzun uzun söz edilemeyebilir. Bunun sebebi Farjami karakterinin belgesel çekimi yapmak için ön hazırlıkları tamamlama sürecine tanık olunmasıdır. Bu hazırlıklar yapılırken Farjami, arkadaşından cenaze törenlerine ilişkin arşiv görüntülerini isteyip stüdyo içerisinde izler. Bunun yanı sıra Farjami'nin kendi cenazesinin filme alındığı sırada tam anlamıyla bir film seti denemese de bir kameranın varlığı göze çarpar. Bunların dışında film biçime dayalı düşünümsel tekniklerden yoksundur.

4.10.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası, içerisinde bir belgesel yapımının hazırlığını konu edinmektedir. Her ne kadar böyle olsa da biçime ve söyleme dayalı düşünümsel teknikler yanılsama karşıtı ve eleştirel düşünümsellik bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılmamaktadır. Filmde yönetmeni oynayan karakterin çatışmaları soyut

çatışmalardır, ancak bu çatışmalar karakterin iç sıkıntılarını yansıtır. Sinema üzerine çağdaş sorgulamalar yoktur, bu nedenle eleştirel düşünümsellikten söz edilemeyebilir. Film içerisinde kendi setini, yapım sürecini, kamera farkındalığını barındırmadığı için yanılsama karşıtı düşünümsellikten de uzaklaşmaktadır. En nihayetinde bu durumlar göz önünde bulundurulursa filmin düşünümsel tavrının tutucu olduğu ifade edilebilir.

4.11. Tahran'ın Artık Narları Yok! (2007)

Yönetmen: Massoud Bakhshi

Görüntü Yönetmeni: Bayram Fazli

Oyuncular: Ain Al-Daula, Massoud Bakhshi

4.11.1. Filmin konusu

Belgesel ve müzikal niteliğinde bir forma sahip olan bu film İran tarihine kısa bir yolculuktur. Bu yolculukta devrim öncesi ve devrim sonrası Tahran hayatını mizahi ve eleştirel bir dille karşılaştıran bu belgesel, arşiv videoları ve orijinal çekimlerden faydalanarak Tahran'ın gelişiminin izlerini de sürer.

4.11.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Tahran'ın Artık Narları Yok! her ne kadar Tahran'ın geçmiş sosyal yaşamını güncel Tahran'la kıyaslayan bir belgesel olsa da söyleme dayalı düşünümsel teknikleri içermektedir. Örneğin; filmin ilk dakikalarından itibaren filmin yönetmeni ve aynı zamanda anlatıcısı Massoud Bakshi kameranın önüne geçerek kendi varlığını açık eder.

Bakshi: Belgesel Film Merkezi'nin değerli başkanı, saygılarımla. Bu, Tahran'da belgesel yönetmeni Massoud Bakshi olduğumun ve aynı zamanda merkezinizin, 9570 numaralı, aylık 180 dolar maaşlı, bekâr ve Tahran doğumlu çalışanı olduğumun tasdikidir. Çeşitli nedenlerden ötürü bu filmi tamamlamam olanaksız. Bu üretim bildirisinde bunu açıklamaya çalışacağım. Bu vesile ile tüm koşuşturmayı ve kayıtlı sesleri arşivinize devrediyorum.

Bakshi: Senaryoyu yazıp, Allah'ın ve sizin lütfunuzla, izin ve anlaşmaları elde etmek için beş yıl harcadıktan sonra çekim izni yayınlandı. Kısa süre sonra başlangıçta küçük bir ücret için çalışmaktan mutluluk duyan hevesli genç köylülerin yer aldığı bir ekip oluşturdum.

Diyalogun devamında Bakshi'yle birlikte çalışan ekip üyeleri kameranın önünde tek tek yönetmen tarafından tanıtılır.

Filmden alınan bu diyalogların, filmin yapım öncesi süreci hakkında bilgi verdiği söylenebilir. Aynı zamanda bu sürece vurgu yaparken diğer taraftan İran'da film yapım sürecinin koşullarına ve bir filmin onay süresinin uzunluğu hakkında bilgi verdikleri ifade edilebilir.

4.11.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Bu belgeselin konusunun sinema olmadığı daha önce ifade edilmiştir. Buna rağmen bu belgeselin düşünümselliğine hizmet eden birtakım biçimsel teknikler bulunduğu söylenebilir. Bunlar:

- Yapım süreçleri hakkında bilgi verilmesi
- Film teçhizatlarının ve ekibinin ön planda olması

Filmin ilk dakikalarından itibaren kendisini gösteren ve filme bir anlatıcı olarak katılan yönetmen yapım öncesi süreç hakkında bilgi vermektedir. Bu yapım öncesi sürece ait bilgiye işaret eden diyalog bir önceki bölümde verilmiştir. Bu nedenle bu belgeselin sadece gözlemden ibaret olmaktan çıkıp düşünümsel bir moda geçtiği söylenebilir. Çünkü filmde belgelenen konuya film yapımının süreci ve ekibi de dâhil edilmiştir. Bunun yanı sıra bu belgeselin kendi yapım esnası ve yapım sonrası sürecini de içerisinde barındırdığı söylenebilir.

Filmde teknik ekipmanların veya selüloit filmlerin göründüğü sahneler bu son iki sürece işaret eder. Belgeselde "kameraman şunu da çekelim dedi, demokrat bir yönetmen olduğum için bu fikri onayladım" gibisinden diyaloglar da yapım esnası süreç hakkında bilgi verir. Zaman zaman çekim yapan set ekibi ve konumları gösterilir. Selüloit filmlerin birleştirilmesi veya yıpranan filmlerin düzeltilmesini içeren sahnelerin ise yapım sonrası süreci belgelediği söylenebilir. Bu durum dikkate alındığında bu belgesel filmin, sinemanın işlem tarzını yapım öncesi, yapım esnası, yapım sonrası süreci ortaya koyarak düşünümsel bir forma sahip olduğu söylenebilir.

4.11.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Tahran'ın Artık Narları Yok adlı belgesel, sinema hakkında bir belgesel değildir. Buna rağmen bu belgeselde film yapımının işlem tarzı gözler önüne serilir. Daha önce ele alınan kurmaca filmlerden farklı olarak düşünümsel bağlamda değerlendirilen bu belgeselin tavrı yine aynı izlekte değerlendirilebilir. Bu belgeselde, belgeselin kendi yapım süreçleri hakkında bilgi verilmesi, teknik ekipmanların ve film setinin görünür olması, kameraya doğru hitap edilmesi gibi teknikler göz önüne alınarak bu filmin yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir.

4.12. Şirin (2008)

Yapımcı: Abbas Kiarostami, Hamideh Razavi

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Oyuncular: Juliette Binoche, Golshifteh Farahani, Darya Ashoori, Taraneh Alidoosti, Homayoun Ershadi, Leila Hatami, Behnaz Jafari, Mahtab Keramati, Mahnaz Afshar

4.12.1. Filmin konusu

Şirin, 12. yüzyılda Nezami'nin yazdığı meşhur Pers şiirinin film uyarlamasını izleyen kadınları konu almaktadır. Karanlık bir salonda 114 kadının çoğunlukla ön planda olduğu bu film, sadece film izleyen kadınların yüzlerine odaklanmaktadır. Perdede oynadığı sanılan filmin ise yalnızca sesleri duyulmaktadır.

4.12.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Bu filmde yapısı gereği diyaloga dayalı düşünümsel bir tekniğin olmadığı ifade edilebilir. Ancak bu filmi düşünümsel kılan filmin biçimsel özelliğidir. Dolayısıyla bu filmde düşünümsel teknikleri biçimsel çerçevede ele almak daha doğru olabilir.

4.12.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Şirin film yapımı hakkında bir film değildir. Buna rağmen bu filmi düşünümsel kılan birtakım biçimsel teknikler vardır. Bunlar ise şu şekilde sıralanabilir:

- Metakurmaca
- Yabancılaştırma

Karanlık bir sinema salonunda geçen *Şirin*'de 114[27] ünlü oyuncu ve tiyatrocu kadının bir film izleme deneyimini konu almaktadır. Bu film izleme deneyimi filmin tamamını kapsar. Filmin jeneriğinde, perdedeki filmin Genceli Nizami'nin *Hüsrev, Şirin ve Ferhat* adlı eserinden bir uyarlama yapan yazar Farrideh Golbou'nun çalışmasını Muhammed Rahmanian'ın senaryo haline getirdiği bilgisi yer alır. Salondaki seyirciler bu filmi izlerken sadece onların yüzleri, mimikleri ve tepkileri görülür. Perdede oynayan film asla gösterilmez, sadece duyulur. İzlenen filmin bitmesiyle *Şirin* filmi de sonlanır.

Bu filmde Kiarostami'nin tabiriyle film izleyen seyirciler bir film haline gelir (Khodaei, 2009). Dolayısıyla, bu öykünün film izleyen kadınların yüzünden izlendiği ifade edilebilir. Bu filmi biçimsel olarak düşünümsel kılan ilk nokta ise filmin içinde film olmasıdır. Ancak buradan filmin içinde bir film yapımının gerçekleştirildiği anlaşılmamalıdır.

[27]Bu sayı, www.imdb.com adlı siteden alınmıştır.



Görsel 4.17. *"Şirin", 2008*

Bu durum en basit tabiriyle metakurmaca olarak ifade edilebilir. Yani, bir kurmacanın içerisinde başka bir kurmaca katmanın yer almasıdır. Bu filmdeki asıl kurmaca katmanını film izleyen kadınlar oluşturmaktadır. İkinci katman ise perdede oynadığı sanılan ya da aslında duyulan öyküdür. Bu durumdan dolayı Kiarostami bu film için "bir biletli iki film" yorumunu yapar (Khodaei, 2009).



Görsel 4.18. *"Şirin", 2008*

Şirin'in, Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* filmiyle benzerliğine vurgu yapan Kırel'e göre:

…kimi yönetmenlerin kurmaca filmlerinde seyirci üzerine odaklanıyor oluşuna daha önce rastlansa da, Şirin'in seyircisiyle kurmaya çalıştığı ilişki farklıdır. *Şirin*'i izleyen bizler için bir belgesel izliyormuş duygusu yaratan etkenin, filmin estetik yapılandırılmasında aranması gerekir. Kameranın mesafeyi koruyan gözlemci konumu bu duygunun bir nedeniyken, bir başka nedeni de sabit kamera kullanımının yarattığı etkiyle çerçeve içindeki en küçük hareketlerin ve yüz ifadelerinin bile önemli ve anlamlı hale gelmesidir.

Aslında, filmin tekniği kendini çoğu zaman hissettirmezken, kullanılan sinema dilinin bilinçli bir biçimde inşa edildiği anlatılır. *Şirin*'i izleme deneyimimiz boyunca kendimizi bir film seyretmekten çok, film seyretmeyle ilgili bir sürece dâhil edilmiş gibi hissederken yakalayabiliriz (2010, s. 46).

Buradan yola çıkılarak bu filmi düşünümsel kılan başka bir tekniğin ise filmin izleyicisine kendi konumunu hatırlatarak bir yabancılaştırma etkisi yarattığı söylenebilir.

4.12.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Şirin'in film izleme deneyimi hakkında bir film olduğu söylenebilir. Kırel'in de bir önceki bölümde işaret ettiği gibi, filmde görülmeyen ancak duyulan öykünün film izleme deneyiminin tamamını kapsaması bu filmi belgesel veya deneysel bir forma yaklaştırır. Çekimler sırasında boş bir uzama bakması istenen oyunculardan bunu yaparken bir olayı ya da bir filmi düşünmeleri istenmiştir. Bu nedenle bu filmin 'sahte' bir belgesel olduğu da düşünülebilir.

Şirin'in yabancılaştırma etkisine sahip olduğu bir önceki bölümde belirtilmiştir. Ancak filmin düşünümsel tavrı konusunda kesin bir yargıya varmadan önce bu filmi incelikli bir şekilde analiz eden Kırel'in fikirlerine başvurulabilir. Kırel'e göre;

> Sinemanın ilk günlerinden itibaren bu yanılsamacı teknik kullanılarak filmler yapılmaktadır. Şaşırtıcı olan *Şirin*'de tüm filmin izleme pratikleri ve seyirci ile film ilişkisi üzerine odaklanılmasıdır. Bu yolla, aslında çok temel olarak izleyenlerin izlenmesi duygusu üzerinden bu film gerçekleştirilir. Bu doğaçlama tekniği ile kamera önünde bir performans sergileyen oyuncuların bizde ustalıklı bir kurgu ile aynı filmi izliyorlarmış ve filmin aynı yerlerinde birlikte duygulanıyorlarmış duygusunu yaratması, sinemanın yanılsamacı yapısı hakkında düşünmemize kaçınılmaz olarak neden olur (2010, s. 49).

Bunun yanı sıra *Şirin* üzerine Kiarostami'yle yapılan bir röportajda kendisine, izleyicinin duyduğu bir şeyi hayal etmesine alışık olduğu ancak bu filmde durumun kısıtlandığı üzerine bir eleştiri getirilir. "Birinin yüzüne bakarken, hayal gücümü özgür bırakmada radyo dinlediğim kadar özgür değilim demek mi bu?" diye cevap veren Kiarostami şunları ekler:

> Hayır, bu radyo değil. Her ne kadar istediğinizi düşünme hakkına sahip olsanız da, benim gösterdiğimi görmek zorundasınız. Doğrusu, bu özgürlükle ve kısıtlılığın bir birleşimi. Ben size öyküden daha cezbedici başka bir dünyayı seyretmenizi tavsiye ediyorum. İnanıyorum ki, öyküden vazgeçmeye cesaret ettiğinizde sinemanın kendisi olan yeni bir şeyle karşılaşacaksınız (Khodaei, 2009).

Kiarostami ve Kırel'in ifadeleri de daha önce üzerinde durulduğu gibi filmin bir yabancılaştırma etkisine sahip olduğuna işaret eder. Kiarostami'nin *Şirin* ile yapmak istediği şey film izleme deneyimleri içeren diğer filmlerden farklı olarak, izleyiciye konumunu hatırlatarak sinemanın ne olduğunu sorgulatmasıdır. Bunun beraberinde seyirciyi öyküden vazgeçirip "gerçeğe" yönelmesini sağlamaktır. Tüm değerlendirmeler

ve getirilen görüşlere bağlı kalarak bu filmin yanılsama karşıtı tavra sahip olduğu ifade edilebilir.

4.13. Bu Bir Film Değildir (2011)

Yapımcı: Jafar Panahi

Yönetmen: Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb

Senarist: Jafar Panahi

Görüntü Yönetmeni: Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi

Oyuncular: Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi

4.13.1. Filmin konusu

Bu belgesel, daha önce yazdığı bir senaryosu için devletten çekim onayı alamayan Panahi'nin evinde bu senaryoyu sembollerle anlatma arzusu etrafında dönmektedir. Panahi'nin senaryosunu anlatmasının sebebi, kendisine film çekim yasağı verilmiş olmasıdır. Bunun için yönetmen arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb'ı evine davet eder ve kendisini senaryosunu anlatırken filme almasını ister. Film anlatma sürecinin etrafında dönen bu belgesel Panahi'nin içinde bulunduğu sıkıntıları da içerisinde barındırır.

4.13.2. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Bu Bir Film Değildir adlı belgeselin genel anlamda yönetmen Panahi'yi konu aldığı ifade edilebilir. Bundan dolayı bu belgeselde, hem söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin izi sürülebilir hem de yasaklı bir yönetmen olan Panahi'nin sıkıntılarını ne şekilde yansıttığı görülebilir. Filmin ilk dakikalarında Panahi kahvaltı yaparken görülür ve bu sırada telefonda arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb'ı bir fikri hakkında konuşmak için eve davet eder. Sonraki sahnede ise Panahi günlük rutinlerini gerçekleştirirken telesekreterden oğlunun ve eşinin sesi duyulur:

Panahi'nin Oğlu: Alo baba. Kamerayı açtım ve sandalyenin üzerine yerleştirdim. Sanırım çok fazla şarjı yok. Pili bitebilir. Hoşça kal.

Oğlu her ne kadar bunu söylese kamerayı gerçekten oğlunun mu yoksa Panahi'nin kendisinin mi yerleştirdiğinden emin olunamaz. Panahi, yatak odasından çıkarken bu kamerayı sandalyenin üzerinden alır, ardından kesmeyle bir sonraki sahneye geçilir. Panahi'nin belgesel niteliğindeki bu filminde, kameranın varlığını, konumunu ve çekimin işleyişi hakkında bilgi veren stratejisiyle ilk dakikalardan itibaren yapım sürecini açık ettiği söylenebilir.

Panahi sonraki sahnede avukatıyla telefon görüşmesi yaparken görülür:

Panahi: Haber var mı Gayret Hanım?

Gayret Hanım: Yeni bir şey yok. Temyiz mahkemesinden daha karar çıkmadı.

Panahi: Peki, şu anda durumum nedir? Yani, yeni yıldan önce netleşecek mi?

Gayret Hanım: Duruma bağlı. Eğer birtakım etkiler olursa hemen kararı açıklayabilirler. Ama son karar, oldukça uzun sürmüştü.

Panahi: Sizce temyiz kararı hükmü onaylar mı? Bilmem gerek.

Gayret Hanım: Sanıyorum ki, tamamlayıcı ceza...

Panahi: O nedir?

Gayret Hanım: Otuz yıl yasağını kastediyorum.

Panahi: 20 yıl.

Gayret Hanım: Ah, evet. 20 yıl. Sanıyorum, 20 yıl yasağı geri alınacak ve 6 yıllık hapis bir derece düşürülecek. Benim tahminim bu.

Panahi: Yani, kesin olarak hapis yatacağım.

Gayret Hanım: Evet, hapis kesin. Sizi beraat ettirmezler. Çok güçlü bir buyruk, güçlü bir karar veya birtakım baskılar olmadığı müddetçe. Ceza konusunda asla aksi karar çıkmaz.

Panahi: "Baskı"dan kastettiğiniz nedir? Uluslararası tepkilerden mi bahsediyorsunuz?

Gayret Hanım: Evet, ayrıca iç baskılar da. Yurt içi talepler de büyük bir etki yapabilir. Rakhshan Bani-etemad benimle de konuştu.

Panahi: Anlıyorum.

Gayret Hanım: Bütün bunları ona söyledim. Bilmiyorum hangi çaba, tavsiye, ilgilenme... Bu tip şeyler durumu farklılaştırabilir. Yerel sinema topluluğu şu anda pek yardımcı olabilecek durumda değil. Demek istiyorum ki, yapacakları en küçük bir harekette onların da çalışmaları yasaklanır. Pek bir tepki beklemiyorum...

Panahi: Tam olarak anladım.

Filmin ortalarından itibaren yukarıdaki diyalogda adı geçen yönetmen Rahşan Beni-İtimad ile de bir telefon görüşmesi yapar. Bu görüşmede Beni-İtimad şunları dile getirir:

Rahşan Beni-İtimad: Önde gelen 12 film yapımcısı tarafından yapılan başvuruyu yeniden dolaştırarak temyiz mahkemesine gönderebileceğimizi düşündüm. Sende yeni bir şey var mı?

Panahi: Hayır. Gayret'le konuştum. Çok umutlu değildi. Dünya çapındaki sanatçıların yapacağı protesto ve tepkilerin kararı etkileyebileceğini söyledi. Aynı sesler, özellikle ülke içinde de duyulabilir.

Rahşan Beni-İtimad: Ona, İranlı meslektaşlarımın başını belaya sokmak istemediğimi söyledim. Herkes biliyor ki, hepimizin sorunları var. Ama doğrusu, çok fazla sorun var. İşin özü, herkes korkuyor. Yani, bilmiyorum. Koşulları iyi biliyorsun. En küçük bir olayın bile herkes için büyük bir meseleye dönüşmesi insanlarda kesin bir hissizliğe neden oluyor.

Bu diyaloglarda Panahi'ye verilen yasaklar (ev hapsi, film çekme, senaryo yazma, yurtdışına çıkma, ulusal ve uluslararası basına demeç verme) hakkında konuşulduğu anlaşılabilir. Bu filmin yapım yılı ile Panahi'ye verilen yasakların verildiği yılın aynı yıl olduğu ifade edilmelidir. Bu telefon görüşmeleri Panahi'nin içinde bulunduğu durumun

belgesidir.

Avukatıyla görüşmesinin ardından kameraya bakan Panahi şunları dile getirir:

Panahi: Sanırım bu rolü değiştirmeliyim. *Ayna* filmini hatırlıyor musun? *Ayna* benim ikinci filmimdi. Annesi okuldan almaya gelmediği için eve tek başına gitmeye ve yolu bulmaya çalışan küçük bir kız hakkındaydı. Otobüse biniyor ve otobüs giderken yanlış yoldan gittiğini fark ediyor. Sonunda kız daha fazla dayanamıyor. Rolünden çıktı ve oynamayı bıraktı. Kendisi olmak istediğini söyledi. "Yaptığınız şey bir yalan. Ben evimin yolunu biliyorum. Benden ne istiyorsunuz, anlamıyorum", dedi.

(*Daha sonra Mina'nın seti bırakıp gittiği sahneye kesme yapılır, ardından Panahi'nin televizyon karşısında görülür. Arkadaşı Mirtahmasb evine gelmiştir, kamera televizyondan uzaklaşır ve Panahi arkadaşıyla konuşur.*)

Panahi: Sanırım şu anda, tamamen Mina'yla aynı durumdayım. Bir şekilde rolümü değiştirmeliyim. Bu sabah telefonla konuştuktan sonra oturdum ve daha önce yaptığım çekimleri gözden geçirdim. Bir bakıma, yapar gibi göründüğümü fark ettim. Bir yalana dönüşüyor ve bu ben değilim. Senin bu tür sorunlar hakkında bir film yapacağını hatırladım. Tam olarak neydi?

Mirtahmasb: Film çekemeyen İranlı film yapımcılarının sahne arkası.

Panahi: Anladım. Bu yüzden buraya gelmeni istedim. Belki bu evin içinde bir şeyler oluşturabiliriz.

Bu diyalogda Panahi'nin kendisine bir özeleştiri getirdiği söylenebilir. Panahi'yi bu duruma motive eden şeyin kendisinin ikinci filmi olan *Ayna*'nın düşünümsel yanı olduğu söylenebilir. O halde Panahi'nin çalışmada önceki bölümlerde düşünümsel çerçevede ele alınan *Ayna* filminden hareketle düşünümsel bir tavra büründüğü ifade edilebilir.

Diyalogun devamında Panahi, kamerayı taşıyan Mirtahmasb arasında şöyle bir diyalog gerçekleşir:

Panahi: Bu arada, teknik meseleler hakkında fazla bilgim yok. Ortam için fazladan ışığa ihtiyacımız olacak mı?

Mirtahmasb: Şu anda sorun fazla koyuluk. Sorun aşırı ışıklama. Ama pencereden oldukça ışık geliyor.

Panahi: Yani ek ışık getirmeme gerek yok mu? Güzel. Mutfağa geçelim.

Bu diyalogun çekilmekte olan filmin yapım süreci hakkında bilgi verdiği ifade edilebilir. Dolayısıyla bu diyalogdan filmin işleyiş tarzının bir kez daha açık edildiği söylenebilir.

Panahi ve Mirtahmasb mutfağa geçmiştir. Panahi kamerayı devralan Mirtahmasb'ı evine çağırma nedenini anlatır:

Panahi: Bu senaryoyu hatırlıyor musun bilmiyorum. Bu yapacağım son filmdi. Onaya gönderdim, ama maalesef onaylamadılar. Bana senaryoda bazı değişiklikler yapmamı ve biraz yumuşatmamı, böylece izin çıkabileceğini söylediler. Ama hala onay almadım ve çalışmama izin yok. Şimdi düşündüm de, belki senaryoyu okuyabilirim. Şu anda film yapmama izin verilmiyor belki okuyarak ve açıklayarak bir tasvirini yaratabilirim. Belki izleyiciler yapılmamış filmi görebilirler.

(Panahi senaryosunu kısaca anlatır.)

Panahi: Filmin, evin içinde geçmesi gerekiyor. Yapmaya çalıştım ama başaramadım. Bu yüzden senden gelmeni ve senaryoyu bu mekanda anlatabilmem için bana yardım etmeni istedim. Konumlandırılmış bir tripod yerine beni izleyen bir kamerayla senaryoyu daha rahat anlatabilirim.

Mirtahmasb: Yani, yapılmamış son senaryonu mu anlatacaksın?

Panahi: Evet, ama burada değil. Eğer burada oturup okursam bu herkesi sıkar. Eğer şu tarafa gidersek daha rahat anlatabileceğim koşulları düzenleyebiliriz. Hadi diğer tarafa geçelim. Çok güzel. Kes.

Panahi: Kesiyor musun? Hadi, kes.

Mirtahmasb: Sen yönetmiyorsun. Bu bir taciz. Sadece senaryoyu okuyacaksın.

Panahi: Evet, artık yönetemiyorum.

Mirtahmasb: Tamam. Eğer tarif edeceksen, gerisini bana bırak. Sen senaryonu anlat, ben seni izleyeceğim.

Panahi: Umarım işe yarar. Bu arada, senaryoyu okuyup, oynamam kanuna aykırı sayılmaz, değil mi?

Mirtahmasb: Umarım sayılmaz.

Panahi: Hayır, sayılmaz. Söylediklerine göre 20 yıl film yapma, 20 yıl senaryo yazma, 20 yıl ülkeden ayrılma, 20 yıl röportaj verme yasağım var. Senaryo okuyup, canlandırmaktan söz edilmedi.

Bu diyalogda İran'da film yapmak için senaryoların onaya tabi tutulduğu, onaylanmadıkları takdirde değişiklikler veya yumuşatmalar yapılmasının istendiği açık bir şekilde ifade edilmiştir. Aynı zamanda bu diyalog, İran'da film yapım koşullarının sıkıntılı sürecini, baskıyı ve yasakları dile getirmektedir. Ancak Mirtahmasb bu konuda tereddüt içerisindedir:

Mirtahmasb: Ama sen hiçbir şekilde film yapamıyorsun, öyle değil mi?

Panahi: Ne olmuş film yapamıyorsam? Senden istediğim benim filmimi çekmen. Bunun büyük bir sanat eserine dönüşeceğini mi düşünüyorsun?

Mirtahmasb: Dediğin bu değil miydi?

Panahi: Ne dedim ben?

Mirtahmasb: Benden buraya gelmemi istedin. Birkaç çekim yaptığını ama işe yaramadığını ve sahte göründüklerini söyledin. Jafar, şu anda yapmadığın bir film için hükmün onaylanmasını bekliyorsun. Bütün etkinliklerinden 20 yıl yasaklısın, ayrıca da 6 yıl hapis cezan var. Yani, bu bir şekilde sinemayla ilgili bir etkinlik. Senin şu anda yaptığın ve benim sonrasında yapacak olduğum.

Panahi: Yani?

Mirtahmasb: Bu film yapılıyor.

Panahi: Sen buna film mi diyorsun?

Mirtahmasb: Fikrim yok. Bunu sen söylemelisin.

Panahi, son yazdığı senaryosunun mekanını halının üzerinde tasarladıktan (Görsel 4.19'da sunulmaktadır) sonra şunları ifade eder:

Panahi: Son beş filmimde olaylar hep sokakta geçiyordu. Ve kadın oyuncuların örtülü olma zorunluluğundan dolayı hiç ev içinde çekim yapmadım. Bakanlığa "Dönüş" adında bir senaryo sundum ama çekmem için izin vermediler. Birkaç yıl boyunca izini sürdüm. "Dönüş" bütün savaş boyunca savaş

bölgesinde bulunan bir yazarın kısa hikâyesinden uyarlandı ve İran-Irak savaşının son günleri hakkındaydı. İran sonunda savaşı bitirmek için çözümü kabul ediyor. Ve askerler memleketlerine dönüyorlar. Ama geri dönebilmeleri için yeterli araç yok. Sonuçta bazı askerler tren yolunda yatıyor ve binmek için bir treni durmaya zorluyorlar. Onlar trene bindikten sonradır ki, savaşın yarattığı sorunları görmeye başlıyoruz. Neyse, bunu çekmem için izin vermemelerinden sonra ne yapılacağını düşünmeye başladım. Diğer konuları tasarladım ve bunların hepsi tek bir mekanda geçiyor. Sonra iç mekan kullanmaya karar verdim. Sonraki senaryomun başlığı "Deniz"di. Deniz yakınında bir yazlıkta geçiyordu. Sadece üç dört karakter vardı, izin vermemeleri olasılığına karşı evin içinde çekilebilirdi. Maalesef, bu da olmadı. Sonraki filmimi Bay Rasoulof ile beraber %30'luk kısmını çektiğimizde eve ani bir baskın düzenlediler ve bütün çekimlerle beraber bizi alıp götürdüler ve sorunlar başladı.



Görsel 4.19. *"Bu Bir Film Değildir", 2011*

Bu diyalogda İran sinemasında kadın oyuncuların örtülü olma zorunluluğun bilgisi verilmiştir. Diyalogun sonlarına doğru kendisinin tutuklanma anını yüzeysel olarak anlatır. Bir film çekimi esnasında yönetmen arkadaşı Rasoulof ile birlikte tutuklandığını ifade eder. Panahi'ye getirilen yasakların ve onun çektiği sıkıntıların bu olaydan sonra başladığı ifade edilebilir.

Panahi, son senaryosunu halının üzerinde bir yandan sahne sahne anlatır, diğer yandan diyalogları seslendirir. Bazen canlandırır, bazen de kamera hareketlerini verir. Ancak anlatırken bir an duraklar ve tekrar devam eder, kısa bir süre sonra tekrar durur şunu söyler:

Panahi: Bir filmi anlatabilseydik, neden film yapalım ki?

Panahi bu durumu örneklemek için 2003 yılında yapmış olduğu *Kanlı Altın* (Crimson

Gold [Talaye Sorkh]) adlı filmi televizyonda oynatır. Filmi durdurduktan sonra şunları dile getirir.

Panahi: İşte... Şuna bir bak. Bir şey anlattığın zaman, birçok detay vermelisin. Ama Hüseyin gibi amatör bir oyuncuyla detaylar önceden kestirilemiyor. Bir şeyler yazıyorsun ama çekim yerine gidince amatör bir oyuncu giriyor ve o seni yönetiyor. Filmi nasıl anlatacağını o belirliyor. Demek istediğim, filmi anlatabilmemiz için önce onun yapılmış olması gerekiyor. Filmi yapmadan nasıl anlatabilirim? Hüseyin duvara dayanmalıydı ama o gözleriyle daha önce hiç görmediğim bir şey yaptı. Ben ondan oynamasını istediğimde, bunu tamamen kendi başına yaptı. Bilmiyorum. Belki ben bir şekilde yerimde sayıyorum. Burada yaptığımız şey bir yalanmış gibi hissediyorum.

Filmin sonlarına doğru Panahi artık senaryosunu anlatmayı, canlandırmayı bırakır. Cep telefonunu çıkarıp Mirtahmasb'ı çekmeye başlar (Görsel 4.20'de sunulmaktadır).



Görsel 4.20. *Panahi'nin iPhone kamerasından, "Bu Bir Film Değildir", 2011*

Mirtahmasb: Ne yapıyorsun?

Panahi: Sıkıldım, kayıt yapıyorum. Kendi filmimizi yapamıyoruz, en azından cep telefonuyla bir şeyler yapabilir miyim diye bakıyorum.

Mirtahmasb: Derler ki; "Kuaförler yapacak işleri olmadığı zaman birbirlerinin saçını keserlermiş". Güzel. Sen de çekim yapıyorsun.

Panahi: İyi de, ne işe yarar ki? Kalitesi çok düşük.

Mirtahmasb: Baksana Jafar. Olup bitenleri belgelesek diyorum. Başına gelen şeyleri ve hapisten çıktıktan sonra cep telefonunun kamerasını açıp birçok önemli olayı kaydedebilirsin. Bir filme dönüşebilir mi, bilemeyiz? Bugüne kadar ki yaptıklarımız da dâhil. Eğer bir filme dönüştürmek istersen, bilmiyorum ama olayları kaydediyorsan, devam et.

Panahi: Ne yapıyoruz, bilmiyorum? Ama kararın her an çıkabileceğini düşünüyordum ve son bir

kaç aydır evde oturmaktan sıkıldım. Bir şeyler yapabileceğimi düşünüyordum.

Mirtahmasb: Bu çok doğal. Kesme Cafer.

Panahi: Neden?

Mirtahmasb: Devam et.

Panahi: Peki neyi çekeyim?

Mirtahmasb: Beni çek ki, eğer tutuklanırsam benden birkaç görüntü kalsın.

Mirtahmasb bu diyalogda çekmekte oldukları filmin içerisinde barındırdığı tutuklanma gibi riskleri dile getirir. Bu diyalog sinemacıların çekim esnasında içerisinde kaldıkları tereddütleri dile getirmesi bakımından önemlidir. Aynı tereddüt apartman kapıcısının çöpü almaya geldiği sırada da yaşanır. Panahi'nin telefonla çekim yaptığını ve Mirtahmasb'ın masanın üzerine sabitlediği açık kamerayı gören kapıcıya, "hayır çalışmıyorduk, sadece konuşuyorduk" gibi bir açıklama yapar. Bu kısa açıklama Panahi'nin yaşadığı tereddütü yansıtır. Kapıcı ise aniden filmin içerisine dâhil olduğunu düşünmüştür ve öyledir. Ancak Panahi'nin tereddütünün yerini cesaret alır. Masanın üzerindeki profesyonel kamerayı alıp kapıcıyla asansörde "yolculuğa" çıkar. En alt kata geldikleri sırada Panahi dışarıda gerçekleşen kutlamaları kameraya almaya kalkar. Kapıcı ise onu uyarır, "Bay Panahi, lütfen dışarı çıkmayın, sizi kamerayla görecekler". Film bu diyalogla birlikte sonlanır.

Bunların yanı sıra filmin jeneriğine de değinmek gerekmektedir. Filmin jeneriğinde ilk görülen metinlerden ilki Görsel 4.21'de sunulmaktadır. Bu metinde "yönetmen Jafar Panahi ve Mojtaba Mirtahmasb" yerine "Jafar Panahi ve Mojtaba Mirtahmasb girişimi" yazdığı görülür. Sonraki jeneriklerde ise çalışma arkadaşlarına ve emeği geçenlere teşekkür edilir. Bu jeneriklerin bu şekilde olmasının sebepleri şu şekilde sıralanabilir. İlk olarak, Panahi ve Mirtahmasb'ın tereddüt halleri ve bu filmin çekiminin içinde barındırdığı riskler filmin jeneriğine yansımıştır. Panahi ve Mirtahmasb'ın olası riskleri göz önünde bulundurarak "yönetmen" ibaresi kullanmadıkları söylenebilir. Bu nedenlerden ikincisi ise yine filmin içerisinde barındırdığı risklerden dolayı filmde çalışan ve emeği geçen kişilerin isimlerinin verilmemesidir (Görsel 4.22'de sunulmaktadır). Filmin "izinsiz" veya gizli bir şekilde çekildiği jenerik ile daha da belirgin hale gelmiştir. Dolayısıyla bu durum sinemacıların hangi koşullarda film çektiğine, filmin içerisinde emeği geçen herkesin hapsedilmeye varabilen riskleri filmi yapan kişi veya kişilerin ne şekilde uzaklaştırmaya çalıştıklarının bir göstergesidir.



Görsel 4.21. *Jenerik, "Bu Bir Film Değildir", 2011*



Görsel 4.22. *Jenerik, "Bu Bir Film Değildir", 2011*

Filmin isminin de aynı amaca hizmet ettiği söylenebilir. Bunun yanı sıra bu filmin isminin Panahi'nin "sen buna film mi diyorsun" cümlesinden ödünç alındığı ifade edilebilir. Aynı zamanda filmin ve filmin isminin Panahi'ye verilen yasağa karşı bir "nanik" niteliğinde olduğu söylenebilir. Öte yandan filme verilen bu isim, Rene Magritte'nin *İmgelerin İhaneti* adlı eserinde resmettiği bir pipo resminin altına "bu bir pipo değildir" önermesini yazmasına benzemektedir[28]. Bu benzerliğe kısaca şu şekilde değinilebilir. Tablo üzerine bir söylem analizi getiren Foucault (2010, s. 20) bir okumada,

[28]Michel Foucalt'nun *Bu Bir Pipo Değildir* (2010) adlı kitabı söz konusu tablo üzerine yazılmış detaylı bir inceleme kitabıdır.

“yukarıda gerçek bir pipo aramayın sakın, bu bir pipo rüyası, ama tablodaki sağlam ve şaşmaz desen, evet apaçık bir hakikat olarak kabul edilmesi gereken işte bu desendir", der. *Bu Bir Film Değildir* belgesel bir filmdir, ancak bu filmin içerisinde Panahi’nin tasarlayıp, canlandırıp, anlatmaya çalıştığı senaryo, seyircinin hayal etmesini istediği “film” bir film değildir. Filme benzetilmeye çalışan bir şeydir. Panahi’nin yapmak istediği şey seyirciyi “bir film rüyasına” davet etmektir.

4.13.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Bu filmde biçime dayalı düşünümsel tekniklerin ilk dakikalardan itibaren görüldüğü söylenebilir. Bu teknikler;

- Yönetmenin varlığının ön planda olması
- Yapım süreci hakkında bilgi verilmesi
- Film teçhizatlarının ortaya konması

Yönetmenin varlığının açık edilmesi bu belgeseli düşünümsel kılan ilk tekniklerden biridir. Ancak bu filmin yönetmeni hem Panahi hem de kayıt alan Mirtahmasb’dır. Mirtahmasb, filmin genellikle öznesi konumunda olsa da hem diyaloga girerek hem de kendini görünür kılarak aynı zamanda nesnesi haline gelir. Panahi ise cep telefonu ve kamerayla çekim yapmaya başladıktan sonra filmin aynı zamanda öznesi konumuna gelir. Dolayısıyla bu filmin yönetmenin hem nesne hem de özne konumuna gelmesinden dolayı düşünümsel bir moda evrildiği söylenebilir.

Yapım süreci hakkında bilgi verilmesi bu filmin düşünümselliğine hizmet eden tekniklerden biridir. Diyaloglar ve biçimsel teknikler dikkate alındığında bu filmin yapım sürecini gözler önüne serdiği söylenebilir. Ancak bu süreçler yapım öncesi ve yapım süreciyle sınırlıdır. Yapım sonrası sürece bu filmde yer verilmediği rahatlıkla söylenebilir. Filmin yapım öncesi sürecinin ise Mirtahmasb eve gelmeden önce başladığı ileri sürülebilir. Yapım öncesi süreç hem dolaylı yollarla hem de Mirtahmasb tarafından kayıt altına alınmıştır. Bu süreçte filmin çekildiği evdeki ışık sorununa ve filmin ne olacağına dair kısa bir görüşme gerçekleştirilir. Yapım esnası sürecin ise Panahi senaryosunu anlatmaya başladığı andan itibaren başladığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında filmin, yapım sonrası olmasa da, yapım esnası süreci ön plana almasından ötürü düşünümsel bir stratejiye sahip olduğu ifade edilebilir. Film ekipmanlarının açık edilmesi filmi düşünümsel kılan bir başka tekniktir. Sadece kameradan oluşan ekipmanın varlığı sık sık olmasa da filmin sonlarına doğru ön plana çıkarılır (Görsel 4.20’de sunulmaktadır).

Bu Bir Film Değildir, içerisinde farklı filmleri ve senaryoları barındırır. Üzerinde durulması gereken noktalardan biri, Panahi'nin *Ayna* adlı filmini televizyonda oynatmasıdır. *Ayna* filmini düşünümsel kılan bir sahnenin, düşünümsel olduğu varsayılan bir belgesel içerisinde gösterilmesi ilginç bir noktaya işaret etmektedir. Karşılaşılan bu durumun belgeselin düşünümsel katsayısını arttırdığı söylenebilir.

4.13.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Bu Bir Film Değildir'in barındırdığı düşünümsel tekniklere önceki bölümlerde yer verilmiştir. Bu belgeselin düşünümsellik tavrı bu teknikler göz önünde bulundurularak değerlendirilebilir. Öncelikle bu belgeselde yapım sürecinin açık edilmesi, filmin kendi üretim aygıtlarının ön planda olması, yönetmenin süreç boyunca görünür olmasının filmi tutucu düşünümsellikten uzaklaştırdığı söylenebilir. Söz konusu durumlar göz önüne alınarak filmin yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Ancak bunun yanı sıra bu belgeselde söyleme dayalı düşünümsel teknikler dikkate alındığında yönetmen Panahi'nin sinema üzerine getirdiği yorumlar ve özeleştiriler göze çarpmaktadır. Bunlar; "Bir şekilde rolümü değiştirmeliyim, bir yalana dönüşüyor ve bu ben değilim", "Bir filmi anlatabilseydik neden film yapalım ki?", "Bu yaptığımız şey yalanmış gibi hissediyorum", gibi söylemlerin ardındaki soyut çatışmalardır. Grønstad (2016, s. 164) ise bu filmin, sosyal ve varoluşsal bir uygulama olarak film yapımının etiğinin üzerine gittiğini ifade eder. Bu çatışmalar ve sorgulamalar dikkate alındığında filmin aynı zamanda eleştirel bir tavra sahip olduğu ileri sürülebilir.

4.14. Perde (2013)

Yapımcı: Jafar Panahi
Yönetmen: Jafar Panahi, Kambuzia Partovi
Senarist: Jafar Panahi
Görüntü Yönetmeni: Mohammad Reza Jahanpanah
Oyuncular: Kambuzia Partovi, Maryam Moqadam, Jafar Panahi, Hadi Saeedi

4.14.1. Filmin konusu

Perde, bir senaristin çantasında gizlice getirdiği köpeğiyle birlikte deniz kenarında bulunan bir villaya girişiyle başlar. Daha sonra bu adam, evin pencerelerini siyah örtülerle, aydınlık almayacak şekilde kapatır. Televizyondan İslami kurallara göre köpeklerin artık evcil de olsa özgür bir şekilde dolaşamayacağı haberi duyulur. Köpeği için evi tecrit ettiğini düşünülen senaristin evine, polislerden kaçarken kapıyı açık bulup

giren bir kadın ve ağabeyi de katılır. Abisi gittikten sonra kadın ve senarist yalnız kalır. Ancak bir süre sonra Panahi'nin kendisi filme dâhil olur. Yaşanan olayların gerçek mi yoksa Panahi'nin gördüğü bir rüya veya zihninin derinliklerinde yer alan düşünceler mi olduğu konusunda şüpheye düşülür.

4.14.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Bu filmde söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin hemen hemen hiç görülmediği söylenebilir. Dolayısıyla bu filmde İran sinema çevresini, baskıyı veya sansürü yansıtan durumlar diyaloglara yansımamıştır. Ancak *Perde*, Panahi'nin içinde bulunduğu kısıtlılık durumunu konu alan bir filmdir. Örneğin, filmin ilk sahnesinde görünen demir parmaklıkların açılmasının, filmin sonunda kapatılmasının ve evin pencerelerinin ışık almayacak şekilde siyah perdelerle örtülmesinin bir hapsedilmişliğe vurgu yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla bu gizlenme veya hapsedilme halinin Panahi'nin iç sıkıntılarını ve derin bunalımlarını yansıttığı ifade edilebilir. Bunun beraberinde Panahi'nin film çekmesinin yasaklı olduğu düşünüldüğünde bu filmin muhtemelen gizlice çekildiği dile getirilebilir.

4.14.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Perde, en genel anlamda sinemacı hakkında bir film olarak nitelenebilir. Aynı zamanda kişisel bir filmdir. Filmde yer alan senarist karakterinin Panahi'nin bilinçdışını yansıtan bir karakter olduğu dile getirilebilir. Senaristin çalışmasını her defasında engelleyen kadın karakter Melika ise, Panahi'nin hayaleti gibidir. Melika, Panahi'nin bilinçdışı karakterini umutsuzluğa ve hatta intihara sürükler ve tek kurtuluşun bu olduğunu dile getirir. Örneğin, Panahi balkonda sabitlenmiş, video kaydı devam eden cep telefonunu bulduğunda, kaydı durdurup kendisini fırtınalı havada denize doğru yürürken görür. Bu filmi düşünümsel çerçevede değerlendirmeye olanak veren biçimsel teknikler ise şu şekilde sıralanabilir:

- Film teçhizatlarının ön plana alınması
- Yapım sürecinin açık edilmesi
- Yönetmenin varlığının açık edilmesi

Bir film içinde yer alan filmler söz konusu olduğunda bu tür filmler genelde film yapımı hakkında filmler olarak veya film içinde filmler olarak adlandırılmaktadır. Ancak bunlardan farklı olarak *Perde* boyunca bir film yapımının olmadığı söylenebilir. Film teçhizatlarının ön planda olması bu filmi düşünümsel kılan tekniklerinden biridir. Ancak bu teçhizatlar sadece bir sahnede gösterilir. Bu sahne Panahi cep telefonundan bir video



Görsel 4.23. *Panahi'nin iPhone kamerasından, "Perde", 2013*

kaydı açtığı sırada görülür (Görsel 4.23'te sunulmaktadır). Bu video kaydı senaristin kapıyı açık bırakıp bırakmadığı meselesinin yeniden canlandırmasıdır. Senarist, canlandırmayı yaparken kendini telefonla kaydetmiştir. Panahi filme dâhil olup video kaydığını izlediğinde ise senaristi filme alan film ekibi görünür. Panahi ise sesçi olarak görünmektedir. Bu sahnenin aynı zamanda filmin yapım sürecini açık ettiği söylenebilir. Panahi'nin hem filmin oyuncusu hem de bir sesçi olarak görünmesi düşünümsel olarak dikkate alınan diğer tekniklerdir.

4.14.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

*Perde'*nin Panahi'nin iç sıkıntılarını yansıttığı daha önce ifade edilmiştir. Panahi'nin "hayaletlerinin" de filmde yer aldığı bu film, yasaklı Panahi'nin soyut çatışmalarını yansıtır. Bu çatışmalar diyalog yoluyla dile getirilmez. Sinemadan men edilen bir yönetmenin depresyon halidir. Filmde sinema üzerine sorgulayıcı diyalogların eksikliği filmi eleştirel düşünümsellik bağlamında değerlendirmeye olanak vermemektedir.

Bu film içerisinde bir yönetmeni ve "hayali" bir senaristi barındırması, aynı zamanda sinematik aygıtları ve bir film sahnesinin çekimini içermesi bakımından düşünümsellik çerçevesinde ele alınmıştır. Bu sahne, senaristin kapıyı açık bırakıp bırakmadığını canlandırdığı sahnedir. Senarist bunu yaparken iPhone kamerasıyla da bir taraftan kendisini kaydetmektedir. Daha sonra bu sahnenin nasıl, kimle, ne ile çekildiğini açık edilir. Ancak, bu sahnenin açık edilişi Panahi'nin telefonundan izlenir. Bu açıdan değerlendirildiğinde tıpkı *Ayna* filminde olduğu gibi bir sahnenin kamera arkasının

gösterilmesi kurmacanın dokusuna zarar vermiştir. Ancak burada yaşanan gerçeküstü bir durum olduğu için kurmaca da açılan deliğin *Ayna* filmindeki kadar büyük olmadığı söylenebilir. Buradan hareketle bu filmde filmin kendi setini bir şekilde de olsa açık etmesi bu filmin yanılsama karşıtı bir tavra sahip olduğuna işaret edebilir.

4.15. Tahran Taksi (2015)

Yapımcı: Jafar Panahi

Yönetmen: Jafar Panahi

Senarist: Jafar Panahi

Görüntü Yönetmeni: Jafar Panahi

Oyuncular: Jafar Panahi, Hana Saeidi

4.15.1. Filmin konusu

Yönetmen Panahi'nin taksi şoförü rolünde yer aldığı bu filmin neredeyse tamamı bir taksinin içerisinde geçmektedir. Panahi, bu filmde arabasına binen her bir kimseyle farklı konular üzerinde çeşitli sohbetler gerçekleştirir. Taksi içerisinde ve dışarıda olan tüm olaylar ise taksinin önüne yerleştirilmiş kamerayla kayda alınmaktadır.

4.15.2. Filmde söyleme dayalı düşünümsel teknikler

Tahran Taksi'nin konusu sinema üzerine olmasa da Panahi'nin tanıdığı kişiler taksiye binince sinema üzerine diyaloglar gerçekleşmektedir. Örneğin; filmin ilk dakikalarında arka koltukta oturan yolculardan biri Panahi'ye seslenir:

Omid: Bay Panahi, sizi tanıdım. Hem de şapkaya rağmen. Acaba arabayı durdursanız da ön tarafta geçsem olur mu? Buna sevinirim.



Görsel 4.24. *Omid ve Panahi, "Tahran Taksi", 2015*

(Taksi durur, Omid ön koltuğa geçer)

Omid: Çok teşekkür ederim. Bir film çekiyorsunuz, değil mi Bay Panahi? O adam ve o kadın, onlar oyuncuydu, değil mi? Bunu nasıl anladığımı biliyor musunuz? Yaptıkları son diyalog *Kanlı Altın* filminizde kafeterya sahnesinde geçen olaylar silsilesi gibiydi. Siz ve taksi şoförü olmak? Yok daha neler Bay Panahi!

Panahi: Bu da diğerleri gibi iş işte.

Omid: Öyle, ama bu sizin işiniz değil. Beni tanımadınız mı?

Panahi: Valla unuttum herhalde.

Omid: Benim, Omid.

Panahi: Hangi Omid?

Omid: Film dağıtımcısı Omid. Size eskiden filmler getiriyordum! Daha doğrusu oğlunuz için. Bir kere o sırada sizle denk gelmiştik hani. Size "nasılsınız" dedim. Siz de "iyiyim dostum" dediniz. Nuri Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu* adlı filmini derhâl getirmemi istemiştiniz.

Omid: Başka ne filmi istediğinizi tahmin edin.

Panahi: Hatırlamıyorum.

Omid: Woody Allen'dan *Paris'te Gece Yarısı*'nı!

Panahi: O adam sendin.

Omid: Aynen öyle.

(Omid, Panahi'ye çantasından çıkardığı korsan bir filmi uzatır.)

Panahi: Bu daha çıkmadı ki.

Omid: Bu da bir şey mi? Size daha çekimi devam edenlerin bile videolarını getirebilirim.

Bu diyalogun başında Omid, bir film çekildiğinin farkına varır. Ancak kameraya bakmaz. Omid bu farkındalığı bir kez daha tekrarlar. Trafik kazası geçirmiş bir adam ve onu hastaneye götüren eşi apar topar taksiye biner. Çift taksiden indikten sonra "Bay Panahi, tüm bu sahnelenen şeyi anlayamayacağımı mı sandınız yoksa?" der. Omid'in film çekildiğinin bilincinde olan bu söylemleri filmin kurmacalığı ve gerçekliği arasındaki sınırların bulanıklaşmasına hizmet ettiği söylenebilir.

Film dağıtımcısı olduğu anlaşılan Omid'in gideceği ilk durak, film satacak olduğu bir müşterisidir. Panahi ve Omid bu müşterinin evininin önüne geldiğinde sokakta duran taksinin içerisinde şu diyalog gerçekleşir:

Omid'in Müşterisi: Burada beklemeyin. Hanemize buyurun.

Panahi: Böyle iyiyim, teşekkürler.

Omid: Bir göz at bakalım. İçeri geç.

(Panahi'yi işaret ederek)

Omid: Rahat ol, o da bizden. CD'lerin arasında *The Walking Dead*'in sezon 5'i de var.

Omid'in Müşterisi: Zombi filmi istemiyorum.

Omid: Onu istemiştin ya?

Omid'in Müşterisi: Bizimkiler için.

Omid: Her neyse o da elimde işte. Ve sana Hollywood'un en popüler 4 filmini getirdim. Mel Gibson ve...

Omid'in Müşterisi: Hayır, hayır. Popüler sinema filmi istemiyorum. Sanat filmi? Evet, neler var elinde?

Omid: Şey vardı, Kim Du...

Omid'in Müşterisi: Kim Du Kim. Koreli olan.

Omid: Al. Ayrıca Kurosawa'nın nadir bulunan eski bir filmi var. Sadece sana mahsus. Son kopyası. Elimde başka kopyası yok. Anladın mı? Bu da harikadır.

(Omid telefonla görüşmek üzere uzaklaşır)

Omid'in Müşterisi: Bay Panahi kafam allak bullak oldu. Omid ile ortak olduğunuza inanmakta bir hayli güçlük çekiyorum.

Panahi: Ortak olduğumuzu kim söyledi yahu?

Omid'in Müşterisi: Kendi söyledi. Bay Panahi, çoğu gözde klasiği izledim. Bu yeni filmlerin arasından izlememi önerebileceğiniz bir film var mı acaba?

Panahi: Bakalım. Kanımca her film izlenmeye değerdir. Gerisi zevk meselesidir.

(Panahi filmleri seçer ve genç müşteriye uzatır)

Omid'in Müşterisi: Size bir şey sorabilir miyim?

Panahi: Buyur.

Omid'in Müşterisi: Sinema okuyorum ve bir kısa film çekmem gerekiyor.

Panahi: Hangi dal?

Omid'in Müşterisi: Yönetmenlik.

Panahi: Üniversitede mi?

Omid'in Müşterisi: Evet. Güzel bir konu arayışındayım. Bir sürü filmi izledim, bir sürü romanı okudum. Fakat bir türlü güzel bir konu bulamıyorum.

Panahi: Beni iyi dinle. O filmler çoktan yapılmış, o kitaplar da çoktan yazılmış. Başka bir yöne bakman gerek. Bu, pat diye havadan önüne düşmez.

Omid'in Müşterisi: Ne yapmam gerek? Nereden başlamalıyım?

Panahi: İşte bu, işin en zor kısmıdır. Bu konuda sana hiç kimse yardımcı olamaz.

Bu diyalogun genel anlamda sinema hakkında olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra bu diyalogdan Omid'in korsan film dağıtımcısı olduğu netlik kazanır. Çünkü film satışı gizli kapaklı yapılmaktadır. Omid, diyalogun devam eden bölümlerinde bu yaptığının kültürel bir faaliyet olduğunu, bu filmlerin İran'da yayınlanmadığını ifade eder. Dolayısıyla bu diyalog İran sinemalarında gösterim ve sansür koşulları düşünüldüğünde film satışının ve izleme pratiğinin illegal yollarla gerçekleştirildiğinin bilgisini vermektedir. Bunun beraberinde Panahi söz konusu diyalogda sinema öğrencisine çok kısa bir sinema öğüdü verir. Film konusu bulma üzerine verilen bu öğüt sinemada biricikliğe erişmenin zorluğuna yapılan bir vurgu niteliğindedir.

Panahi, yolcularını gideceği yere bıraktıktan sonra yeğenini okulunun önünden alır.

Yeğeni arabaya bindiğinde sinema hakkında konuşulur. Milli Eğitim Bakanlığının düzenlediği film festivaline film göndermek isteyen Hana, dayısı Panahi'den bu konuda yardım ister ve onun söylediklerini kaçırmamak için kompakt kamerayla kaydetmeye başlar. Ancak Panahi, kamerayı kapatmasını ve öyle anlatmasını ister. Bunun ardından Hana, okuldaki öğretmeninin filmlerde uyulması gereken birtakım kurallar getirdiğini belirtir ve onları defterinden okumaya başlar:

Hana: Müslüman ahlakına uygun örtülü olmalı. Erkekler ve kadınlar arasında temas olmamalı. Anlam giydirmekten kaçının. Şiddetten kaçının. Uygun karakterlere kravat takmaktan kaçının. Uygun karakterlere Farsça isimleri takmaktan kaçının. Müslüman peygamberlerin isimlerini tercih edin. Siyasi ve ekonomik konulara yaklaşımda bulunmayın.

Panahi: Bu kadarı yeter. Bu kadarı kâfi.

Hana: Ama daha bitmedi ki, dayı! Öğretmenimiz ayrıca bizden sağduyumuzu kullanmamızı istedi. Filmimizde yanlış olduğunu düşündüğümüz küçük sorunlarda sansürleme yapabileceğiz. "Orasını benden daha iyi anlarsınız," dedi.

Hana'nın film yarışması için okuduğu bu kuralların hemen hemen hepsinin İran'daki sinemacılar içinde geçerli olduğu söylenebilir. Bu filmin devlet tarafından sinemaya yönelik getirilen kuralları bu diyalogla birlikte filmin içine konu ederek, İran'daki baskı ve sansür ortamı hakkında bilgi sağladığı söylenebilir.

Panahi'nin arkadaşıyla buluşması sırasında, arkadaşı Panahi'ye dükkanında gerçekleşen bir hırsızlık olayını anlatır. Bunun kanıtı niteliğinde bir tabletten muhtemelen bir güvenlik kamerası görüntüsünü Panahi'ye izletir.

Panahi'nin Arkadaşı: Sana anlatmamın içimi rahatlatabileceğini düşündüm. Senin çekemeyeceğini bilsem de belki başka bir film yönetmeni bir gün bunun hakkında film yapar.

Arkadaşının, Panahi'nin anlattığı filmi çekemeyeceğini düşünmesinin sebebi Panahi'ye devlet tarafından konulan film çekim yasağına bağlanabilir. Panahi, yeğeni Hana ile birlikte Tahran sokaklarında hareket halindeyken muhtemelen avukatı olan bir kadınla karşılaşır. Kadın arabaya bindikten sonra gerçekleşen diyaloglardan birisi şu şekildedir:

Panahi: Seni görmeden önce bir ses duydum da. Hapiste beni sorgulayan adamın sesini andırıyordu.

Avukat: Bu müvekkillerime sık sık olur. İnsanların kim olduğunu anlamak için seslere odaklanıyorlar. Gözlerin bağlanmasının sonucu.

Panahi: O ses bir türlü aklımdan çıkmıyor.

Bu diyalog Panahi'nin hapishaneden çıkmasının ardından gelen bir sıkıntının filme yansımasıdır. Dolayısıyla Panahi'nin aynı zamanda kendi sıkıntısını da filmin içerisine konu etmesinin filmi kişiselleştirdiği söylenebilir. Bu diyalogun devamında avukat taksiden inmeden önce taksinin önüne gül koyarak şunları söyler:

Avukat: Bu, sinemasever insanlar için. Çünkü sinemasever insanlar her zaman güvenebileceğin

kişilerdir. Senin gibi.

Panahi: Teşekkür ederim.

Avukat: Onu oraya sakın ne yaptığını anlamadığımı sanma diye koydum. Biliyorsun ki, Jafar izlendiğimizin farkında olalım diye bazen kasıtlı olarak böyle yapıyorlar. Onların taktikleri belli; önce siyasi bir dava oluşturuyorlar. Ve Mossad'ın, CIA'nin, MI5'ın bir ajanı haline geliyorsun. Sonra bir de ahlaksızlık suçu çıkarıyorlar. Ve hayatını hapishaneye çeviriyorlar. Sonunda serbest bırakıldığında, dışarıdaki dünya daha büyük bir hapishane haline bürünüyor. En iyi arkadaşlarını en kötü düşmanların yapıyorlar. Demem o ki ya ülkeyi terk edeceksin ya da tekrar hapishaneye dönmek için dua edeceksin. Bana fikrimi soracak olursan, aldırma bunlara derim. Pekâlâ. Sen en iyisi az önce söylediklerimi filminden çıkar. Şayet çıkarmazsan, anlam giydirmek ile suçlanırsın. Sorunlarının üstüne sorun eklersin.

Bu diyalogda da Panahi'nin sıkıntılarına, devletin sinemaya ve diğer insanlara yönelik uyguladığı baskı dolaylı olarak dile getirilir. Bunun beraberinde avukat filmin içerisinde olduğunun farkındalığını sözlü bir şekilde dile getirir. Bunun yanı sıra avukatın konuşmalarının filmden çıkarılmasını istemesinin nedeni bu filmin çekiminin içinde barındırdığı riskler olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra bu filmin jeneriğinde sadece şu metinler göze çarpar: "Bir Jafar Panahi filmi… İslami Rehber Bakanlığı filmlerin yayınlamaya uygun olup olmadığını tasdikler. Üzüntüm şudur ki bu film uygun görülmedi. Beni destekleyen herkese teşekkürlerimi sunarım".

Buradan ilk edinilen bilginin filmin gösterimi için onay istendiğidir. Ancak filmin gösterimi yasaklanmıştır. Bunun haricinde bu filmin finalinde hiçbir oyuncunun veya emeği geçenlerin ismi yer almamaktadır. Bunun sebebi Panahi'nin *Bu Bir Film Değildir* adlı filminin jeneriğiyle benzerlik taşımaktadır. Dolayısıyla bu filmin jeneriğindeki "gizlilik", Panahi'nin çalışma arkadaşlarını ve filme katkısı olan insanları olası bir ceza ve yasakla karşı karşıya getirmek istememesine bağlanabilir.

4.14.3. Filmde biçime dayalı düşünümsel teknikler

Tahran Taksi'nin film yapımı hakkında bir film olmadığı daha önce ifade edilmiştir. Buna rağmen bu filmde biçime dayalı düşünümsellik tekniklere rastlanmaktadır. Bu filmi düşünümsel çerçevede değerlendirmeye olanak veren biçimsel teknikler ise şu şekilde sıralanabilir:

- Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme
- Film teçhizatlarının ön planda olması
- Yönetmenin varlığının açık edilmesi

Kamera farkındalığı bu filmi düşünümsel kılan biçimsel tekniklerden biridir. Örneğin, ilk dakikalardan itibaren taksinin önüne sabitlenmiş kamera bir yolcu tarafından farkedilir. Yolcu kameraya bakarak konuşsa da kameranın hırsızlığı önleyici bir cihaz

olduğunu zanneder. Her ne kadar oyuncu filmin içinde olduğunun "farkında" olmasa da kameranın varlığı, bulunduğu konum ve sağ sola dönebilen nitelikleri ortaya koyulur. Filmin sonlarına doğru ise daha önce diyalogda da verildiği gibi avukatın kamerayı işaret ederek konuşması bu film içerisindeki kamera farkındalığına ve kameraya hitap etme durumuna bir başka örnektir (Görsel 4.25'te sunulmaktadır). Kameranın konumunu ve varlığını hatırlatan bir diğer durumun ise Panahi'nin elini uzatarak kamerayla sağ veya



Görsel 4.25. *Avukat, "Tahran Taksi", 2015*

sola *pan* hareketi yapması olduğu söylenebilir. Kameranın varlığı biçimsel olarak bu gibi durumlarda da ön plana çıkar. Bu tarz durumların filmin kurmacalığı ve gerçekliği arasındaki sınırların bulanıklaşmasına olduğu söylenebilir. Bu bulanıklığa sebep olan şeyin bir kez daha düşünümsel tekniklerin varlığıyla gerçekleştiği ileri sürülebilir.

Kameranın açık edilmesinin ardından taksici rolünde oynayan yönetmen Panahi de kendi filminde kendi varlığını açık eder. Aynı zamanda kendisi filmin görüntü yönetmeni, senaristi ve başrolüdür. Bunun yanı sıra filmin çekiminde kullanılan tek kameranın Panahi'nin sabitlenmiş kamerası olmadığı söylenebilir. Örneğin, Panahi trafik kazası geçirmiş bir adamı eşiyle birlikte taksiyle aldığında, adam kanlar içinde arka koltukta uzanmaktayken kamerayla kendisinin kayıt edilmesini ister. Çünkü öleceğini sanıp vasiyetini söylemek ister. Panahi, iPhone marka telefonunu çıkarır ve kamerayı Omid'e verir. Omid ön koltuktan adamı telefon kamerasıyla kaydetmeye başlar. Adam vasiyetini dile getirirken Panahi'in telefonundaki görüntüye kesme yapılır. Bunun yanı sıra filme dâhil olan bir başka kamera Hana'nın kontrolündeki kameradır. Hana dayısının

ona verdiği tavsiyeleri kaydetmek için çıkardığı kamerasını, dayısı bir arkadaşıyla buluşmak için taksiden indiği sırada da kullanır. Bu buluşmanın bir kısmı Hana'nın kaydettiği görüntüden verilir. Bunun yanı sıra Hana, dayısı taksiden bir süre için indiği sırada sokakta kağıt toplayan bir çocuğu kendi kamerasıyla filme alır. Kamerayı farkeden çocuk görüntülendiğini farkederek kamerayı kapatmasını söyler. Bu durum da filmdeki kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme örneklerinden biridir. Bu görüntülerin verilmesi için Hana'nın kamerasına kesme yapılır. Her ne kadar kamera Hana'nın olsa da filmde kullanılan ekipmanlardan biridir ve bu ekipman ön plandadır. Bunlara ek olarak, taksinin önüne sabitlenmiş ve çoğu zaman işlevinden ötürü alan dışında kameranın varlığı söz konusu ikinci kameralara kesme yapıldığı zor olmasa da farkedilebilir.

Filmin sonuna doğru gelindiğinde, Hana arka koltukta bir cüzdan bulur. Cüzdanı Panahi'nin yolcularından biri düşürmüştür. Cüzdanı sahiplerine vermek için Panahi ve Hana taksiden ayrılırlar. Kamera ise taksinin içine değil dışına doğru çevrilir. Panahi ve Hana gözden kaybolduğu sırada taksinin önünde bir motor durur. Motordan inen ikinci kişi taksiye yaklaşır ve taksinin önüne yerleştirilmiş kamerayı söker. Daha sonar ekran kararır ve film bu şekilde sona erer. Bu final sahnesinin kurmacanın yapısını altüst ettiği söylenebilir. Bu durumun bir yandan yabancılaştırmaya hizmet ederken diğer yandan kurmaca ve gerçeklik arasında önceden yaratılan bulanıklığı bir katman daha güçlendirdiği söylenebilir. Bu bulanıklık ise "filmde yaşananların hepsi gerçek miydi, yoksa kurmaca mıydı?" gibi soruları doğurabilir. Dolayısıyla seyirciyi aktif bir konuma taşıyıp temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkileri sorgulamaya davet edebilir.

4.14.4. Filmin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme

Tahran Taksi'nin düşünümsel tavrına ilişkin değerlendirme, ele alınan düşünümsel teknikler göz önünde bulundurularak yorumlanabilir. Bu film her ne kadar sinema üzerine diyalogları içerisinde barındırsa da sinema üzerine düşünen, sinemayı sorgulayan eleştirel düşüncelerden yoksundur. Bu yüzden, bu filmin eleştirel düşünümsel bir tavrı içinde barındırmadığı söylenebilir. Filmde üzerinde durulan kamera farkındalığı, kameraya doğru hitap etme, filmin kendi sinematik aygıtlarının açık edilmesi gibi düşünümsel teknikler üzerinden bir değerlendirme yapılırsa bu filmin yanılsama karşıtı düşünümsel bir tavra sahip olduğu söylenebilir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

"Sinemaya Sinemayla Bakmak: Devrim Sonrası İran Sinemasında Düşünümsellik" başlıklı bu çalışmada sinemada düşünümsel teknikler ortaya konularak bu tekniklerin filmlere göre farklı tavır ve tutumlara göre ne şekilde farkılıklar gösterdiği incelenmiştir. Buradan hareketle devrim sonrası İran sinemasında görülen düşünümsel filmleri, düşünümsel kılan tekniklerin ne olduğu söyleme ve biçime dayalı olarak iki kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler altında toplanan verilerle birlikte incelenen filmlerin düşünümsellik tavrının ne olduğu ortaya konmuştur. Bu bilgiler Tablo 5.1'de verilmiştir. Bunun yanı sıra filmlerden diyalog veya metin yoluyla elde edilen söyleme dayalı düşünümsel tekniklerin İran sinemasına yönelik devlet müdahalesini, sansürü, baskıyı, yasakları ve genel anlamda sinema ve çevresini filmlere konu edip edinmediği, konu ediniyorsa nasıl ele aldığı ortaya konmuştur.

Tablo 5.1. *Filmlerde Karşılaşılan Düşünümsel Teknikler ve Tavırları*

Filmler	**Biçime Dayalı Düşünümsel Teknikler**	**Düşünümselik Tavırları**
Yakın Plan (1990) Yönetmen: Abbas Kiarostami	• Yönetmenin varlığının açık edilmesi • Teknik teçhizatların ve yapım sürecinin açık edilmesi • Kamera farkındalığı • Teknik kusurlar	Yanılsama Karşıtı
Bir Zamanlar Sinema (1990) Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf	• Film teçhizatlarının ön planda olması • Film içinde film yapımı • Sinematik araçlarla yapılan fantastik oyunlar • Parodi	Tutucu
Ve Yaşam Sürüyor (1992) Yönetmen: Abbas Kiarostami	Rastlanmamıştır	Eleştirel Düşünümsellik
Zeytin Ağaçları Altında (1994) Yönetmen: Abbas Kiarostami	• Kamera farkındalığı ve kameraya hitap etme, • Film teçhizatlarının ön planda olması, • Film içinde film yapımı	Yanılsama Karşıtı

Tablo 5.1. (Devam) *Filmlerde Karşılaşılan Düşünümsel Teknikler ve Tavırları*

Filmler	Biçime Dayalı Düşünümsel Teknikler	Düşünümselik Tavırları
Selam Sinema (1995) Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf	• Yapım esnası sürecin açık edilmesi • Kamera farkındalığı • Film teçhizatlarının ön planda olması • Yönetmenin ve teknik ekibin varlığının açık edilmesi	Yanılsama Karşıtı
Ekmek ve Çiçek (1996) Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf	• Yapım süreci hakkında bilgi verilmesi • Yönetmenin ön planda olması • Film içinde film • Film teçhizatlarının ön planda olması	Tutucu
Ayna (1997) Yönetmen: Jafar Panahi	• Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme • Film teçhizatlarının görünür olması • Film ekibinin ve yönetmenin varlığının açık edilmesi • Teknik kusurlar	Yanılsama Karşıtı
Kirazın Tadı (1997) Yönetmen: Abbas Kiarostami	• Yönetmenin ve film ekibinin varlığının açık edilmesi • Film teçhizatlarının ön plana alınması	Yanılsama Karşıtı
Mayıs Kadını (1998) Yönetmen: Rakhsan Beni-İtimad	• Film içinde film yapımı • Film teçhizatlarının ön planda olması	Tutucu
Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası (2000) Yönetmen: Bahman Farmanara	Rastlanmamıştır	Tutucu

Tablo 5.1. (Devam) *Filmlerde Karşılaşılan Düşünümsel Teknikler ve Tavırları*

Filmler	Biçime Dayalı Düşünümsel Teknikler	Düşünümselik Tavırları
Tahran'ın Artık Narları Yok! (2007) Yönetmen: Massoud Bakhshi	• Yapım süreçleri hakkında bilgi verilmesi • Yönetmenin ve film ekibinin ön planda olması • Film teçhizatlarının ön plana alınması	Yanılsama Karşıtı
Şirin (2008) Yönetmen: Abbas Kiarostami	• Metakurmaca • Yabancılaştırma (seyir deneyimi)	Yanılsama Karşıtı
*Bu Bir Film Değildir (*2011) Yönetmen: Jafar Panahi	• Yönetmenin varlığının açık edilmesi • Yapım süreci hakkında bilgi verilmesi • Film teçhizatlarının ortaya konması	Yanılsama Karşıtı Eleştirel
Perde (2013) Yönetmen: Jafar Panahi	• Film teçhizatlarının ön plana alınması • Yapım sürecinin açık edilmesi • Yönetmenin varlığının açık edilmesi	Yanılsama Karşıtı
Tahran Taksi (2015) Yönetmen: Jafar Panahi	• Kamera farkındalığı ve kameraya doğru hitap etme • Film teçhizatlarının ön planda olması • Yönetmenin varlığının açık edilmesi	Yanılsama Karşıtı

Düşünümsel tekniklerin genel anlamda sinemayı/sinemacıyı konu edinen ve yapım sürecinin açık edildiği filmlerde görüleceği varsayılmıştır. Devrim sonrası İran sinemasıyla sınırlandırılan bu çalışmada hemen hemen hepsinin Yeni İran Sineması içerisinde anılan filmlerin düşünümsel tekniklere başvurduğu görülmüştür. Filmlerde görülen bu tekniklerin yönetmenlere göre ve aynı yönetmenin filmleri arasında farklılık gösterdiği saptanmıştır. Devrim öncesinde olduğu gibi, devrim sonrasında da devlet

müdahalesine, baskıya ve yasaklara maruz kalan İran sinemasının 1990'ların başından itibaren düşünümsel tekniklere devamlı bir şekilde başvurduğu görülmüştür. Ele alınan filmlerde; film içinde film yapımı, yönetmenin varlığının açık edilmesi, film ekibinin varlığının açık edilmesi, yapım süreçlerinin açık edilmesi film teçhizatlarının ön plana alınması, kamera farkındalığı, kameraya doğru hitap etme, teknik kusurlar, metakurmaca, yabancılaştırma (seyir deneyimi), parodi ve sinematik araçlarla yapılan fantastik oyunlar gibi düşünümsel tekniklerin varlığı saptanmıştır. Bunun beraberinde sinemanın doğasına veya çevresine gönderme yapan, sinema üzerine sorgulamalar ve düşünceler getiren söylemler veya diyaloglar toplanmıştır.

Toplanan veriler ışığında filmlerin düşünümsel tavırları ortaya konmuş, hangi biçime veya söyleme (diyalog, metin) dayalı düşünümsel tekniklerin hangi düşünümsellik tavrına gönderme yaptığı nedenleriyle belirlenmiştir. Bu durum değerlendirmesinin ardından Yeni İran Sineması olarak anılan bu sinemanın daha çok hangi düşünümsel tavırları benimsediği ve bu tavırlar arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bu irdelemenin ardından devrim sonrası İran filmlerinin daha çok yanılsama karşıtı düşünümselliği tavır edindikleri görülmüştür. Düşünümselliği tutucu tavra sahip olan dört adet filme rastlanmıştır. Sinemada nadir olarak karşılaşılabildiği düşünülen eleştirel düşünümsellik tavrına sahip iki filmle karşılaşılmıştır.

Yanılsama karşıtı tavra sahip olan filmlerin genellikle kendi yönetmenlerini, kendi setini ve kendi yapım sürecini gözler önüne serdiği görülmüştür. Bunun yanı sıra karakterlerin çekilen filmin farkındalığına sahip olması, oyuncuların seyirciye doğru hitap ederek filmin içerisinde çekilen film hakkında bilgi vermesi gibi tekniklerin de yanılsama karşıtı düşünümselliğe hizmet ettiği düşünülmüştür. Aynı zamanda, *Şirin* filmi örneğinde olduğu gibi, bir filmin tamamı boyunca seyirciyi film seyir deneyimini izlemeye davet eden filmlerin yanılsama karşıtı tavra sahip olabileceği dikkate alınmıştır. Bu pratiklerden yoksun olan filmlerin tavrının tutucu olduğu düşünülmüştür. Ancak en nihayetinde bu filmlerin sinema hakkında veya film yapımı hakkında olduğu göz önünde bulundurulmuştur. Bu bulgular doğrultusundaki ilişkilendirmede bir filmin hem tutucu hem de yanılsama karşıtı olamayacağı farkedilmiştir. Yanılsama karşıtı düşünümsel tekniklerin filmi savunmacı bir tavırdan uzaklaştırması bu durumun bir sebebi olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra bir filmin hem eleştirel hem de yanılsama karşıtı düşünümsel tavra sahip olabileceği saptanmıştır.

Filmlerde görülen diyaloglar toplanırken sinema hakkında olması, sinemanın yapıntılığını/kurmacalığını vurgulaması, karakterlerin filmin içinde olduklarının

farkındalığını bildirmesi; sinema üzerine düşünceler, sorgulamalar barındırması ve bunların yanı sıra İran sinema çevresi, sansür, baskı ve yasakları konu edinmesi gibi durumlar göz önünde bulundurulmuştur. Elde edilen veriler ışığında filmlerin sinemanın insan hayatındaki rolünü, başka bir deyişle sinema sevgisini konu edindiği görülmüştür. Öte yandan devrim sonrası İran sinemasına gönderme yaparak film yapımının kurallarının, katı sürecinin, sinemacılara yönelik baskının, sansürün ve bunun yanı sıra tutuklanma, film çekme, senaryo yazma gibi yasaklara 2000 yılından önceki filmlerde rastlanmadığı görülmüştür. Ancak 2000 yılından sonra sinemacıların bu yasaklara, film çekiminin zorluklarına, baskıdan doğan sıkıntılarına değindiği saptanmıştır.

5.2. Tartışma

İran sinemasının uluslararası çevrede yakaladığı popülarite devrimi izleyen on yılın sonlarına doğru başlamıştır. 1990'lı yıllardan sonra bu çalışmada filmleri incelenen Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi ve çalışmanın sınırlılıklarından ötürü üzerinde durulmayan diğer yönetmenlerin uluslararası festivallerde edindiği başarılar bu popülaritenin süregelmesini sağlamıştır. Yeni İran Sineması içerisinde anılan söz konusu üç yönetmenin filmlerinde düşünümsel tekniklere başvurduğu görülmüştür. Filmlerde kullanılan bu tekniklerin İran sinemasına bir canlılık getirdiği veya bu tekniklerin filmleri yaratıcı veya özgün kıldığı düşünülebilir. Günlük hayattan kesitlerle, amatör oyuncularla birlikte bu tekniklerin bir arada kullanılması, bu sinemanın İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla benzerliğine sık sık vurgu yapılmasının sebebi olabilir.

Yanılsama karşıtı ve eleştirel tavra sahip olan düşünümsel filmler, özellikle kurmacanın dokusunu parçalayan, anlatının şeffaflığını bozan birtakım tekniklerle, bu sinemanın modern anlatıların karakteristiklerini benimsediğinin bir göstergesi olabilir. Ancak düşünümselliğin bireysel, politik, ideolojik ve narsistik amaçlar uğruna uygulanabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumda yönetmenlerin bu teknikleri uygulamadaki amaçlarının arkasındaki motivasyon dikkate alınmalıdır. İranlı yönetmenlerin düşünümsel teknikleri uygulamalarındaki amaç politik bir samimiyetin işareti veya yaratıcı bir stratejiyle gelen sinemayı daha iyi tanıma/tanıtma arzusu olabilir. Ancak en nihayetinde bu filmler rejime karşı uygulamalı bir yanıt gibidir. Sinemaya yönelik denetimin ve baskının olduğu bir çevrede filmlerde düşünümsel teknikleri kullanmak "biz buradayız, sinema yapıyoruz" anlamına gelebilir; film yapımı yasaklanan

Panahi dikkate alındığında ise, yasaklanmasına rağmen film üretimine devam etmesi bir itaatsizlik eylemi olarak düşünülebilir. Diğer yandan ise film yapımını veya sinemanın işleyiş tarzını ve aynı zamanda sinema sevgisini konu alarak hem bir özbilinçlilik hem de genel bir farkındalık amacıyla işleyebilen bu filmlerin sinemaya mesafeli olan dini otoritelerin veya halkın sinemayla barışmasında etkili olup olmadığı tartışmalıdır.

Öte yandan bu filmlerin yönetmenlerinin yakaladığı uluslararası başarıların, genç yönetmenlere de örnek oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Örneğin; düşünümsel stratejileri 1990'lı yıllardan itibaren beş filminde uygulayan Kiarostami'nin kendisiyle birlikte çalışmış gençlere ilhâm olduğu düşünülebilir. Bu duruma örnek olarak göze çarpan ilk yönetmen Panahi'dir. Panahi de tıpkı Kiarostami gibi düşünümsel tekniklere başvurmuş ve dört filminde bunları uygulamıştır. Bu iki yönetmenin uyguladığı düşünümsel tekniklerin tavrı dikkate alındığında ise yanılsama karşıtı bir tavır edindikleri saptanmıştır.

Bu yönetmenlerin seyirciyi kurmacadan koparıp birtakım sorulara maruz bırakmak istemek, filmin kurmacalığı ve gerçekliği üzerine sorgulamalara davet etmek, sinemanın ve genel anlamda sanatın işlevi hakkında yeni fikirler uyandırmak gibi amaçlarla düşünümsel tekniklere başvurduğu düşünülmektedir. Buna rağmen bir yönetmenin düşünümselliğe neden başvurduğu konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa da yönetmenlerin yazılı veya görsel yayınlarda karşılaşılan düşünceleri göz önüne alınarak bir yorum getirilebilir. Örneğin; bu çalışmanın dördüncü bölümünde yer verilen Kiarostami'nin seyirci ve sinema ilişkisi üzerine getirdiği düşünceleri, düşünümselliğe neden başvurduğuna bir yanıt olarak ele alınabilir. Kiarostami'nin düşünümsel teknikleri uygulaması geleneksel sinemanın reddine ve seyirciyi edilgen konumdan koparmaya yönelik bir girişimdir. Başka bir örnekte ise Makhmalbaf'ın üçüncü dönemi olarak adlandırdığı dönemde çektiği sinema hakkındaki filmlerin arkasındaki motivasyonun farklı olduğu söylenebilir. Hatemi'nin 1992'deki istifasının ardından sinemaya yönelik denetimin tekrar yoğunlaştığı dönem, Makhmalbaf'ın eleştirel filmler yapmaktan kaçındığı ve "güvenli sulara" çekildiği (Yaren, 2002, s. 114-115), kendini ve geçmişi sorgulayan filmlerin bulunduğu bir döneme işaret eder (Dabashi, 2013, s. 200). O halde Kiarostami ve Makhmalbaf'ın aynı amaçlar uğruna düşünümselliğe başvurdukları söylenebilir mi?

Panahi'nin son filmlerinde görülen durum hem Kiarostami'den hem de Makhmalbaf'tan nispeten farklıdır. Yirmi yıl film çekme ve senaryo yazma yasağına maruz kalan Panahi bu yasaklardan itibaren son üç filminde kamera önünde oyuncu olarak

yer almıştır. *Bu Bir Film Değildir* adlı belgeselinde söylediği gibi kendisine filmlerde oynama yasağı verilmemiştir. Panahi'nin çıkış yollarından biri kamera önüne geçmek olmuştur. Diğer yandan ise bu filmleri gizli bir şekilde, belli riskler altında, düşük bütçeyle çekerek düşünümsel tekniklere başvurmuş; gerek yasak sürecinde çektiği sıkıntıları, gerekse sinemanın doğası ve ahlâki sorunları üzerine düşüncelerini filmlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Panahi verdiği bir röportajda film yapımını neden sürdürdüğüne dair düşüncülerini şu şekilde dile getirir:

> Film yapmaktan başka bir şey yapamayacak bir yönetmen olarak ayakkabılarımı kendim giymek istiyorum. Ne kadar zaman kaldı? Yaşamam için 20 yıl kaldı mı? Boş duramam. Onların istedikleri şeyin bu olduğunu biliyorum. Küçük bir hapishaneden çıkmama izin verdiler ve beni daha büyük bir hapishaneye bıraktılar. Küçük bir hapishanedeyken, orada hiçbir şey yapamayacağımı biliyordum. Her adım izleniyordu. Hapishane döneminin sonunu beklemek zorunda kaldım. Artık sözde "özgür" olduğuma göre, ancak gerçekte daha büyük bir hapishanede bir şeyler yapmak zorundayım, boş duramam ve hayatımın tüketilmesine izin veremem. Bu 20 yıllık yasakla beni tokatladılar, bunu 30 veya 50 yıl da yapabilirler, bu benim için farketmeyecektir (Kohn, 2014).

Panahi her ne kadar sinemaya tutkuyla bağlı ve film yapmadan hayatını sürdüremeyecek olduğunu ima edip film yapımına devam edeceğini ifade etse de, onun yaptığı şey aynı zamanda rejime karşı bir sanatla direniş örneğidir. Panahi'nin yasaklı döneminde çektiği filmlerde düşünümsel tekniklere başvurmasının sebebi ise daha önce ifade edildiği gibi ustası Kiarostami'den alınan bir öğreti olarak görülebilir. Eğer öyle değilse bile, Panahi'nin sıkıntısının sinemadan men edilmek olduğu düşünüldüğünde, filmlerinde sinemayı ve bu sıkıntıları işlemesi bunun bir başka sebebi midir?

Sinemaya ve sinemacılara yönelik baskının, kuralların, sansürün ve yasaklamaların 2000'li yıllardan itibaren konu edilmesi önce Hatemi'nin ılımlı politikalarına ve Hatemi'nin ardından iki kere seçilen Ahmedinejad'ın sinemaya yönelik baskısına bağlanabilir. Sinemaya yönelik baskıları, katı koşulları *Kâfurun Kokusu, Yaseminin Rayihası* adlı filminde, dile getirdiği görülen ilk yönetmen Bahman Farmanara'dır. Bu filmin yapım yılı Hatemi dönemine denk düşer. Ahmedinejad döneminde görülen düşünümsel filmlerde, İran'da sinemaya yönelik baskıları vurgulayan filmler Panahi tarafından yapılmıştır. Panahi, bir film çekimi esnasında tutuklanıp, yasaklanmasının ardından hem kendi sıkıntılarını hem de sinemacıların çektiği sıkıntıları, onların kaygılarını, hangi koşullarda çalıştıklarını ima eden filmlere imza atmıştır. Panahi'nin bu konulara başvurması bireysel olduğu kadar genel olarak İran sinemasının içinde bulunduğu durumu da yansıtmaktadır.

Dijitalleşmeyle birlikte film yapımının hem maddi hem de uygulama olarak

kolaylaşmasının sinemacılara bir "özgürlük" alanı sağladığı düşünülebilir. Başka bir deyişle Panahi gibi yasaklı sinemacıların taşınabilir dijital kameralarla filmlerini gizli bir şekilde çekebilme olanağı bu duruma bir örnek oluşturabilir. Ancak filmlerin yasaklı bir yönetmen tarafından gizlice çekilmesi filmlerde oynayan veya çalışan insanlar için riskli olabilmektedir. Örneğin; *Bu Bir Film Değildir* adlı belgesel bitirildikten sonra, Panahi'yle birlikte çalışan bu filmin diğer yönetmeni, Mojtaba Mirtahmasb'ın pasaportuna el konmuştur. Başka bir örnekte ise Panahi'yle birlikte *Perde* adlı filmi yöneten, aynı zamanda filmde başrol oynayan Kambuzia Partovi ve filmin diğer oyuncusu Maryam Moqadam'ın pasaportlarına el konmuştur. Panahi'nin filmlerinin jeneriklerinde çalışma arkadaşlarının veya filmde emeği geçenlerin ismini vermekten kaçınmasının nedeninin bu gibi riskler olduğu düşünülmektedir. Dijitalleşmeye tekrar dönüldüğünde özellikle Panahi'nin filmlerde iPhone kamerasına başvurduğu görülmektedir. İnsan hayatının içerisine dâhil olan ekranların, taşınabilir ve gizlenebilir dijital video kameralarının ve bu örnekteki gibi akıllı telefon kameralarının sağladığı olanaklarla rutin bir uygulama olarak fotoğraf ve video çekiminin son yıllarda arttığı söylenebilir. İnsanın görsel açıdan üretici konuma geldiği böylesi bir çağda düşünümsel tekniklerin seyirci üzerindeki etkisinin ne şekilde işlediği tartışmaya açıktır.

Tartışmaya açılabilecek diğer bir konu, bu çalışmada incelenen *Selam Sinema, Ayna, Tahran Taksi* gibi düşünümsel filmlerin kurmaca ve gerçekliğin sınırlarında gezdiğinin düşünülmesidir. Bu bulanıklıktan sonra özellike *Ayna* ve *Tahran Taksi* bir belgesel havasına bürünür gibidir. Daha açık bir ifadeyle *Ayna* filminde Mina'nın kameraya bakışının ardından filmin büründüğü form belgesel gibidir. Bu filmin ikinci yarısının gerçek mi yoksa senaryoda yazılmış kurmaca bir şey mi olduğu kolay kolay farkedilemeyebilir. *Taksi Tahran*'da ise bazı karakterlerin film çekildiğinin farkında olmaları, taksinin önünde varlığı hissedilen ve görülen kameranın ortaya çıkışı filmin gerçekliği ve kurmacalığı konusunda seyirciyi şüpheye düşürülebilir. Diğer yandan bu filmin tamamının belgesele yakın bir havaya sahip olduğu söylenmelidir. O halde kurmaca filmlerin kimi zaman belgesel gibi görünmelerinde veya belgesel filmlerin kurmaca gibi görünmelerinde düşünümsel tekniklerin oynadığı rolü yeniden düşünmek gerekmektedir.

5.3. Öneriler

Devrim sonrası İran filmleriyle sınırlandırılan bu çalışmada, İran filmlerinin düşünümsel teknikleri ne şekilde uyguladığı incelenmiştir. İran sinemasının popüleritesi göz önünde bulundurulursa, sinemada düşünümsellik üzerine yapılan çalışmaların İran

sineması üzerine yapılan çalışmalardan bir hayli az olduğu söylenebilir. Düşünümselliğin erken sinemadan beri varolduğu dikkate alınırsa İran sineması kadar üzerinde durulması gereken bir konu olarak dikkate alınabilir. Yeni İran Sineması'nın birlikte anıldığı sinema akımları düşünülürse, bu sinemanın modernist karakteristiklere sahip olduğu söylenebilir. Düşünümsellik de bu uygulamalardan biridir. Bu çalışmanın sınırlılıklarından ötürü postmodern sinema üzerinde durmadığı dikkate alınırsa modern ve postmodern filmlerin düşünümsel teknikleri uygulama arasındaki farklar ve benzerlikler incelenmesi gereken bir nokta olabilir. Üstelik sadece sinemada değil bütün medya alanlarında uygulanabilecek bir inceleme alanı olarak kullanım stratejileri arasındaki benzerlikleri, farkları ve kullanıcı/izleyici alımlamalarının ortaya konulmasını sağlayabilir. Diğer yandan sinema alanında sadece düşünümsel stratejilerin üzerine odaklanmak yerine bu çalışmada uygulanan düşünümsellik tavrını değerlendirme yoluna da gidilebilir ve hatta böylesi bir çağda düşünümsel filmlerin seyirci alımlamalarını incelemek bir başka araştırmanın ortaya çıkmasına olanak verebilir.

KAYNAKÇA

Abrahamian, E. (2011). *Modern İran tarihi*. (Çev. D. Şendil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Afary, J., Anderson, K. B. (2012). *Foucault ve İran devrimi: toplumsal cinsiyet ve İslamcılığın ayartmaları*. (1. Baskı). (Çev. M. Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Akrami, J. (1987). The blighted spring. Iranian cinema and politics in the 1970s, J. D. H. Downing (Ed.), *Film and politics in the third world* içinde (131-144). New York: Autonomedia Inc..

Alagheband,A., Azin, M (Yapımcı), & Makhmalbaf, M. (Yönetmen). (1996). A moment of innocence [Film]. İran: MK2 Productions & Pakhshiran.

Atwood, B. (2011). *Re-envisioning reform: film, new media, and politics in post-Khomeini Iran*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Austin: The University of Texas.

Aktaş, C. (2005). *Şark'ın şiiri İran sineması*. (2. Baskı). İstanbul: Nehir Yayınları.

Batur, S. (2007). *Siyasal İslam sineması örneğinde İran sineması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bakshi, M (Yönetmen). (2007). Tehran has no more pomegrenates! [Film]. İran: Documentary & Experimental Film Center

Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk.* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Bryman, A. (2012). *Social research methods.* (Fourth Edition). Oxford: Oxford University Press.

Campo, J. E. (2009). *Encyclopedia of Islam*. New York: Fast On File Inc..

Canet, F. (2014). Metacinema as cinematic practice: a proposal for classification. (Çev. P.S. Hontangas). *L'atalante*, 18, 17-26.

Cevizci, A. (2010). *Paradigma felsefe sözlüğü.* (3. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chandler, D., Munday, R. (2011). *A dictionary of media and communication.* Oxford: Oxford University Press.

Chapman, J. (2009). *Issues in contemporary documentary*. Cambridge: Polity.

Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary world cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Colin, G. D. (1998). *Paylaşılan tutku sinema.* İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Dabashi, H. (2007). *Masters & masterpieces of Iranian cinema*. Washington DC: Mage Publishers.

Dabashi, H. (2008). *İran: ketlenmiş halk*. (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.

Dabashi, H. (2008b). *Mohsen makhmalbaf at large: the making of a rebel filmmaker*. London: I.B. Tauris.

Dabashi, H. (2013). *İran sineması yakın çekim: geçmişi, bugünü, geleceği*. (Çev: B. Aladağ ve B. Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dadgo, M. M., Jozani, M. J. (Yapımcı) & Makhmalbaf, M. (Yönetmen). (1992). Once upon time a, cinema [Film]. İran.

Depardieu, A. (Yapımcı), & Kiarostami, A. (Yönetmen). (1994). Through the olive trees [Film]. İran: Abbas Kiarostami Productions & CiBy 2000 & Farabi Cinema Foundation.

Depardieu, A. (Yapımcı), & Kiarostami, A. (Yönetmen). (1997). Taste of cherry [Film]. İran: Abbas Kiarostami Productions & CiBy 2000 & Kanoon.

Devictor, A. (2008). Klasik araçlar, özgün jedefler: İran İslam Cumhuriyetinde sinema ve kamu politikası (1979-1997). Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* içinde (82-95). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

Ebadi, Ş. (2013). *İran uyanıyor.* (Çev. E. Aksan). İstanbul: Hemen Kitap.

Ferahmend, A. (2008). Son dönem İran sineması (uluslararası başarısı) üzerine perspektifler. Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* içinde (107-134). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

Feuer, J. (2003). The self-reflexive musical and the myth of entertainment. B.K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde *(*457-471). Austin: University of Texas.

Foucault, M (2010). *Bu bir pipo değildir.* (7. Baskı).(Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gehring, W. S. (1999). *Parody as film genre "never give a saga an even break"*. Connecticut: Greenwood.

Gow, C. (2011). *From Iran to Hollywood and some places in-between: reframing post-revolutionary Iranian cinema*. London: I. B. Tauris.

Grønstad, A. (2016). *Film and ethical imagination.* London: Palgrave Macmillan.

Hagigi, A. R. (2008). Devrim sonrası İran'da politika ve sinema: gergin bir ilişki. Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil* ve *kimlik* içinde (136-145). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Jahed, P. (2014). Underground cinema in Iran. *Film International*, 12(3), 106-111.

Kalari, M. (1999). Monsieur Kiarostami siz kimsiniz? Abbas Kiarostami'nin dünyası. (Çev. M. Tatar). *25. Kare*, 29, 63-66.

Khodaei, K. (2009). Shirin as described by Kiarostami. Offscreen 13(1). http://www.offscreen.com/biblio/pages/essays/shirin_kiarostami/ (Erişim tarihi: 19.03.2017).

Kiarostami, A., Razavi, H. (Yapımcı), & Kiarostami, A. (Yönetmen). (2008). Shirin [Film]. İran.

Khosrokhavar, F., Roy, O. (2013). *İran: bir devrimin tükenişi*. (2. Baskı). (Çev: İ. Yergüz). İstanbul: Metis Yayınları.

Khosrowjah, H. (2010). *Unthinking the national imaginary: the singular cinema of Abbas Kiarostami*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. New York: University of Rochester.

Kırel, S. (2010). Kiarostami'nin Şirin'i üzerinden seyirci ve sinema dilinin olanaklarını yeniden düşünmek. *Sine Cine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1) Bahar, 45-76.

Kilborn, R., Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary: confronting reality*. Manchester: Manchester University Press.

Kosari, J., Raisian, A. (Yapımcı) & Bani-Etemad, R. (Yönetmen). (1998) The may lady [Film]. İran:

Koutsourakis, A. (2013). *Politics as form in Lars von Trier: a post-Brechtian reading*. London: Bloomsbury.

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

Kurtoğlu, E. (2007). *Türk filmlerinde "sinema"*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Lahici, Ş. (2008). İffetli taş bebekler ve iffetsiz taş bebekler: 1979 sonrası İran sinemasında kadınlar. Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil* ve *kimlik* içinde (270-284). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

Lavasani, A., Randjbar, A. (Yapımcı), & Makhmalbaf, M. (Yönetmen). (1995). Hello cinema [Film]. İran: Amoon & Green Film House

Lucas, M. R. (2015). *Seriously playful and playfully serious: the helpfulness of humorous parody*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. South Carolina: Clemson University.

Lo Bello, A. (2013). *Mathematical words of origins*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Mahrabi, M. (2017) The gathering storm http://www.massoudmehrabi.com/articles.asp?id=-845561736.

(Erişim tarihi 21.02.2017)

Mayne, J. (1975). *The ideologies of metacinema.* Basılmamış Doktora Tezi. Buffalo: State University of New York.

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (Cilt 1) (Çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest.

Mottahedeh N. (2009). Iranian cinema in the twentieth century: a sensory history. *Iranian Studies*, 4(42), 529-548.

Naficy, H. (1992). Islamizing film culture in Iran. S. K. Farsoun and M. Mashayekhi (Ed.), *Iran: political culture in the Islamic Republic* içinde (123-148). London and New York: Routledge.

Naficy, H. (1996). Iranian cinema, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Oxford history of world cinema* içinde (672-678). (1. Baskı). Londra: Oxford University Press.

Naficy, H. (2008). İran'da film kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi sonrasının güncel Verileri, Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* içinde (32-81). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

Naficy, H (2010). Mutual instrumentalization of culture, cinema, and media by Iran and the United States. Y.R. Kamalipour (Ed.), *Media, power, and politics in the digital age* içinde (205-220). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Naficy, H. (2011a). *A social history of Iranian cinema: the artisanal era, 1897-1941. (volume 1)*. London: Duke University Press.

Naficy, H. (2011b). *A social history of Iranian cinema: the industrializing years, 1941-1978. (volume 2)*. London: Duke University Press.

Naficy, H. (2012a). *A social history of Iranian cinema: Islamicate period, 1978-1984. (volume 3)*. London: Duke University Press.

Naficy, H. (2012b). *A social history of Iranian cinema: The globalizing era, 1984-2010 (volume 4)*. London: Duke University Press.

Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri: nicel ve nitel yaklaşımlar.* (7.Baskı). (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.

Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Özen, E. (1999). İran sinemasında modernist karşı sinema eğilimi ve bir örnek: Ayna. *25.Kare*, 29, 67-72.

Panahi, J. (Yapımcı ve Yönetmen). (2011). This Is Not A Film [Film]. İran: Jafar Panahi Film Productions

Panahi, J. (Yapımcı ve Yönetmen). (2013). Closed Curtain [Film]. İran: Jafar Panahi Film Productions

Panahi, J. (Yapımcı ve Yönetmen). (2015). Taxi Tahran [Film]. İran: Jafar Panahi Film Productions

Parhami, S. (1999). Iranian cinema: before the revolution. 3(6). http://offscreen.com/view/iran2. (Erişim tarihi 22.02.2017)

Parkan, M. (1985). *Brecht estetiği ve sinema.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması.* İstanbul: Es Yayınları.

Rosenbaum, J. (2010). Goodbye cinema, hello cinephilia: film culture in transition. Chicago: University of Chicago.

Ruby, J. (1977). The image mirrored: reflexivity and the documentary film. *Journal of the University Film Association*, 29(4), 3-11.

Ruby, J. (1992). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma. *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 42-66.

Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film and anthropology.* Chicago: The University of Chicago Press.

Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: a political history*. New York: I.B.Tauris.

Saeed-Vefa, M., Rosenbaum, J. (2003). Abbas Kiarostami (Contemporary film directors). Chicago: University of Illinois Press.

Shayesteh, M., Yousefpour, F. (Yapımcı), & Farmanara, B. (Yönetmen). (2000). Smell of Camphor, Scent of Jasmine [Film]. İran: Hedayat Film.

Silverman, K., Farocki, H. (1998). *Speaking about Godard.* New York: New York University Press.

Siska, W. (1979). Metacinema: a modern necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7, 285-290.

Stam, R. (1992a). *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1992b). *New vocabularies in film semiotics: structualism, post-Structualism and beyond*. New York/London: Routledge.

Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Maiden: Blackwell Publishers Inc.

Stam, R., Porton, R., Goldsmith, L. (2015) *Keywords in subversive film/media aesthetics.* Oxford: Wiley Blackwell.

Talattof, K. (2010). *Modernity, sexuality, and ideology in Iran*. New York: Syracuse University Press.

Tapper, R. (2008). Yeni İran sineması: siyaset temsil ve kimlik, Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset temsil ve kimlik* içinde (1-31). İstanbul: Kapı Yayınları.

Türk Dil Kurumu [TDK] (2005). *Türkçe sözlük*. (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Waugh, P. (2001). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.

Withalm, G. (1995). The self-concious screen-aspects of reference to the movies in the movies, *Perception and Self-Consciousness in the Arts and Sciences, International Conference under the auspices of the IASS-AIS'*de sunulan bildiri. Associação Portuguesa de Semiótica; Porto, http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit00-porto.html.

Yaren, Ö. (2002). *Devrim sonrası İran sineması: Muhsin Mahmelbaf örneği*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zarrin, A. R. (Yapımcı), & Kiarostami, A. (Yönetmen). (1990). Close-Up [Film]. İran: Kanoon & IIDCYA.

Zarrin, A. R. (Yapımcı), & Kiarostami, A. (Yönetmen). (1992). Life, And Nothing More… [Film]. İran: Kanoon & IIDCYA

Zeydabadi-Nejad, S. (2010). *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*. New York: Routledge.

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : M. Yağız AYDIN
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Ankara/1992
E-Posta : yagizaydin18@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2010, Mersin Üniversitesi/İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü