



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Muhammet BEYAZDAĞ

ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASINDA BELGESEL VE KURMACANIN ETKİLEŞİMİ

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Muhammet BEYAZDAĞ

ABBAS KİAROSTAMİ SİNEMASINDA BELGESEL VE KURMACANIN ETKİLEŞİMİ

Danışman

Prof. Dr. Emine Uçar İLBUĞA

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Muhammet BEYAZDAĞ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Gönül DEMEZ (İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof. Dr. Emine Uçar İLBUĞA (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Yaman AKSOY (İmza)

Tez Başlığı: Abbas Kiarostami Sinemasında Belgesel ve Kurmacanın Etkileşimi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 25/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 11/07/2019

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Abbas Kiarostami Sinemasında Belgesel ve Kurmacanın Etkileşimi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Muhammet BEYAZDAĞ





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Muhammet BEYAZDAĞ
Öğrenci Numarası	20145256003
Enstitü Ana Bilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Emine Uçar İLBUĞA
Tez Başlığı	Abbas Kiarostami Sinemasında Belgesel ve Kurmacanın Etkileşimi
Turnitin Ödev Numarası	1147415006

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 106 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 27/06/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programında Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil % 9 'dür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylıyorum.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelerle sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımdan yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

...../...../.....

(imzası)
Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

TABLOLAR LİSTESİ	iii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
TEŞEKKÜR.....	viii
GİRİŞ.....	2

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

1.1. İran'ın Sinemayla Tanışması Ve İlk Dönem İran Sineması	5
1.2. İkinci Dönem İran Sineması	9
1.3. Entelektüel Sinema	12
1.4. İran Yeni Dalga Sineması.....	15
1.5. Devrimden Sonra İran Sineması.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

ABBAS KIAROSTAMI

2.1. Abbas Kiarostami'nin Biyografisi.....	25
2.2. Abbas Kiarostami'nin Filmografisi	27
2.3. Minimalizm ve Abbas Kiarostami.....	39
2.3.1. Minimalist Sinema.....	39
2.3.2 Abbas Kiarostami Sinemasında Minimalizm.....	41
2.4 Auteur Kuramı ve Abbas Kiarostami	43
2.4.1 Auteur Bir Yönetmen Olarak Abbas Kiarostami	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL OLARAK BELGESEL FİLM VE KURMACA FİLM

3.1 Belgesel Sinema	46
3.1.1. Sine-Göz	49
3.1.2. İngiliz Belge Okulu	52

3.1.3. Sine-Gerçek, Dolaysız Sinema, Özgür Sinema	53
3.2. Kurmaca Filmlerde Gerçekçi Yaklaşımlar	54
3.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçilik.....	55
3.2.2. Gerçekçiliğin ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğin Dünya Sinemasına Etkisi.....	59
3.2.2.1. Japonya	59
3.2.2.2. Türkiye	60
3.2.2.3. İspanya.....	61
3.2.2.4. Latin Amerika.....	61
3.2.2.5. Hindistan.....	63
3.2.2.6. İran.....	63
3.3. Abbas Kiarostami Sinemasında Gerçekçilik	64

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ABBAS KİAROSTAMİ SİNEMASINDA BELGESEL VE KURMACANIN ETKİLEŞİMİ: ‘YAKIN PLAN’(1990) VE ‘VE YAŞAM SÜRÜYOR’ (1992) FİLM ANALİZLERİ

4.1. Yakın Plan	68
4.1.1. Filmin Öyküsü	69
4.1.2. Filmin Mekanları	70
4.1.3. Filmin Karakterleri	71
4.1.4. Filmin Gerçeklikle Olan Etkileşimi.....	72
4.2. Ve Yaşam Sürüyor.....	76
4.2.1. Filmin Öyküsü	76
4.2.2. Filmin Mekanları	78
4.2.3. Filmin Karakterleri	79
4.2.4. Filmin Gerçeklikle Olan Etkileşimi.....	80
SONUÇ	84
KAYNAKÇA.....	88
ÖZGEÇMİŞ	93

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Gerçek ve Kurgunun Abbas Kiarostami Filmlerinde İçe İçe Geçmesi.....	86
--	----



GÖRSELLER LİSTESİ

Fotoğraf 2. 1 Abbas Kiarostami	24
Fotoğraf 2. 2 Arkadaşımın Evi Nerede? (1987)	29
Fotoğraf 2. 3 Zeytin Ağaçları Altında (1994).....	32
Fotoğraf 2. 4 Kirazın Tadı (1997)	33
Fotoğraf 2. 5 Rüzgar Bizi Sürükleyecek (1999).....	35
Fotoğraf 4. 1 Yakın Plan Film Afişi (1990)	68
Fotoğraf 4. 2 Kiarostami hapisanede Sabzian ile görüşürken. Yakın Plan	69
Fotoğraf 4. 3 Sabzian ve Makhmalbaf, Ahankhah ailesinin kapısında. Yakın Plan (1990).....	70
Fotoğraf 4. 4 Mahkmalbaf ve Sabzian'ın motosikletle yolculukları. Yakın Plan.....	74
Fotoğraf 4. 5 Ve Yaşam Sürüyor Film Afişi	76
Fotoğraf 4. 6 Ve Yaşam Sürüyor yol kenarları. (1992).....	77
Fotoğraf 4. 7 Ve Yaşam Sürüyor filminden bir köy.....	79

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
CIA	: Merkezi İstihbarat Teşkilatı
TUDEH	: İran Komünist Partisi
vb.	: Ve benzeri



ÖZET

Sinema, varoluşundan günümüze değin insanlara farklı hikayeler anlatmış, farklı yer, insan ve hayatlardan kesitler sunmuştur. Bunu yaparken de sinemanın kendi içinde ayrılan farklı türlerini kullanmıştır. Bu farklı türlerin en belirgin olanı ise belgesel ve kurmaca (fiction) türleridir. İranlı ünlü yönetmen Abbas Kiarostami sinema hayatına kısa filmlerle başlamış sonrasında belgeseller ve uzun metraj kurgu filmleri yapmıştır. Kiarostami sinemasına bakıldığında karşımıza çıkan önemli noktalardan biri de bu iki türün iç içe geçmesidir. Kiarostami'nin birçok filmi belgesel sinemayı andıran kurmaca filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Keza bu durum o kadar komplikedir ki bazen ise belgesel filmin içine kurmaca sahneler serpilmiş izlenimi de vermektedir. Minimalist bir yönetmen olan Kiarostami, gerçeklikten yola çıkarak, çok basit hikayeler ve bu basit hikayelerin aynı zamanda büyüleyici olabileceğini gösteren çalışmalarıyla gerçekliği en iyi şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Gerçekçi bir yaklaşımla yaklaştığı filmlerine, yaratıcı unsurları, amatör oyuncularını ve doğal mekanları ustalıkla kullanmış *Auteur* bir yönetmendir.

Anahtar Kelimeler: Abbas Kiarostami, Belgesel, Kurmaca, İran Sineması

SUMMARY
INTERACTION OF DOCUMENTARY AND FICTION IN ABBAS KIAROSTAMI
CINEMA

Cinema, since it first came to existence, have told people different stories; provided sections from different places, people and lives. In doing so, used different genres that were separated within cinema itself. The most common ones of these different genres are documentary and fiction. The famous Iranian director Abbas Kiarostami started his film career with short films and later made documentaries and feature length fiction films. One of the important points one should encounter when looking at the cinema of Kiarostami is the intertwining of these two genres. Many of Kiarostami's films are fictional films which resemble documentary genre. This situation is so complicated that sometimes it also gives the impression that fictitious scenes are added into a documentary film. As a minimalist director, Kiarostami is one of the most successful directors who uses reality and very simple stories and shows that these simple stories can also be fascinating too. He is an auteur who masterfully uses creative elements, amateur actors and real places in his films that he made with a realistic approach.

Keywords: Abbas Kiarostami, Documentary, Fiction, Iranian Cinema

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında büyük bir katkısı ve yol göstericiliği olan saygı değer danıőmanım Prof. Dr. Emine Uçar İLBUĞA'ya, maddi ve manevi desteklerini her koşulda gördüğüm ve hiçbir zaman bu desteğini esirgemeyen annem, babam ve kardeşlerime çok teşekkür ederim.



GİRİŞ

Sinema tarihi ilk belgesel filmlerle başlar. Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında Paris Grand Cafe’de ilk film gösterimlerini yaptıkları Ciotat Garı’na *Bir Trenin Gara Girişi*, *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler*, *Bebeğin Kahvaltısı* gibi filmler birer belgesel film olarak belli bir olay, mekan ve ortamın kameraya kayıt edilmesinden oluşmaktaydı. Ancak aynı yıllarda çektikleri Bahçevi Sulayan Bahçıvan filmi aynı zamanda ilk kurmaca ve mizah türünün de ilk örneğini oluşturur. Daha sonraki yıllar farklı anlatım biçimleri ve tekniğin olanaklarıyla belli bir başı ve sonu olan hikayelere dayanan kurmaca (fiction) filmler ve türleri artarken, sinemanın gerçekliği, sinema gerçek ve belge filmler de film tartışmalarının merkezinde yer almaya devam eder. Sinemanın ilk yıllarında tür ayrımı pek yapılmazken film endüstrisinin gelişerek artan film sayısı ve farklı anlatı yapısıyla çekilen filmlerin ortak özellikleriyle belli bir sınıflandırılmaya tabi tutulmaları da kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla tür ayrımlarına rağmen değişmeyen tek şey ise her filmin bir hikaye ve bir olayı anlatması olmuştur. Bununla birlikte bazı yönetmenlerin filmlerinde bu kurmaca ve belgesel özellikleri içiçe geçer. Bu anlatı yapısı yönetmenlerin de belirleyici özelliklerini oluşturur. İranlı yönetmen Abbas Kiarostami filmlerine bakıldığında, her iki türün kodlarını barındıran filmlerin anlamlı olduğu görülür.

İran sinema tarihi Lumiere Kardeşlerin ilk filminden yaklaşık 15 yıl sonra başlar ve 1900’de Hükümdar Muzaffer El-Din Şah’ın Belçika’ya gerçekleştirdiği bir ziyareti kapsayan bu film de bir belgesel türe dayanır. Hükümdar Muzaffer El-Din Şah’ın Belçika’ya yapmış olduğu yolculuğun kamerayla kayda alındığı bu film aynı zamanda İran sinemasının ilk örneğini oluşturur. İlk zamanlarda sarayın ve etrafındaki burjuva sınıfının bir eğlence aracı olan sinema daha sonraki gelişmelerle halkın da ulaşabileceği mecralarda gösterimler yapılmaya başlanır. İran sinemasının çok etkileyici eserler vermesi, onun geçirdiği sancılı zamanlarla ilişkilidir. Sinema İran’da her zaman siyasal gelişmelerden çokça etkilenmiş bir alan olmuştur. Her siyasal gelişmede sinema kontrol altına alınmaya çalışılmış, filmler ve yönetmenler kısıtlanmış, muhalif olan her film ve yönetmen sancılı zamanlardan geçmiştir. İran’da yaşanan ekonomik ve siyasi kriz dönemlerinde İran Sineması yabancı sinema sektörünün etkisi altına girmiş, zaman zaman yerli üretimler bu filmlerle başa çıkamamış ve üretim nicel olarak kısıtlı olmuştur. Fakat günümüzde dahi devam eden bu süreçler belki de İran sinemasını bu denli güçlü ve etkili kılan bir itici güç olmuştur. Çünkü sansür, kısıtlamalar ve imkansızlıklar yönetmenlerin yaratıcı bir düşünceyle bunu aşmaları gerektiğini öğretmiştir. İran sineması denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biri de şüphesiz Abbas Kiarostami’dir. Kiarostami, İran’ın kültürel ve sosyal hayatına çok hakim ve bunu filmlerinde sıkça gösteren bir

yönetmendir. İran'da asıl başarının sansür mekanizmasına takılmadan filmler yapmak olduğunu belirtmiştir, dolayısıyla onun birçok filmi İran'ın sosyal yaşantısından ve kültüründen izler taşımaktadır.

Bir film yönetmeninden de öte, bir şair, filozof, ressam, fotoğrafçı, editör ve tasarımcı da olan Abbas Kiarostami, sadece İran sineması için değil dünya sineması için de önemli bir konuma sahiptir. Kiarostami'nin kısa filmlerle başlayan sinema serüveni daha sonra belgesel ve uzun metrajlı kurgusal filmleriyle devam etmiştir. Kısa filmlerinde, belgesellerinde ve uzun metrajlı kurgu filmlerinde, Kiarostami'nin sinema anlayışı hemen hemen pek değişmemiş, tüm filmleri birer devam filmiymiş gibi aynı biçimsel yaklaşımla devam etmiştir. Kiarostami sinemasının kendine has dili, onun filmlerine dünya çapında ilgi duyulmasına sebep olmuştur. Kendine özgü sinema biçimini, yalın ve basit bir dille filmlerinin ana merkezine yerleştirmeyi başarmıştır. Filmlerindeki bir çok hikaye, günlük hayatta tanık olunan hikayelerden oluşmaktadır. Onun filmlerinin yalın hikayesi ve anlatımı; bir sokak köpeği ve çocuk ilişkisi, maça yetişmek isteyen bir çocuk, arkadaşının evini arayan bir kişi, ölüm ritüelini fotoğraflamak isteyen bir adam, annesiyle sohbet eden bir çocuk, sinemada film izleyen kadınlar gibi basit konulardan oluşur.

Kiarostami'nin de sürekli üzerinde durduğu noktalardan biri ise hakikattir. Filmlerinin hikayesinin her zaman bir hakikatten yola çıktığını aktaran Kiarostami'nin birçok filmi bir belgesel niteliği taşır. Haliyle çektiği birçok kurmaca filminin çıkış noktası gerçek hayattan ve etrafında olup bitenlerden oluşur ve dolayısıyla Kiarostami'nin filmlerinin gerçeklikten kopuk olması beklenemez.

Bu tezde öncelikle İran Sinema tarihi, gelişimi önemli yönetmen ve dönemleri üzerinden tartışılacaktır. İkinci Bölüm'de Auteur yönetmen olarak Abbas Kiarostami'nin biyografisi ve filmografisine değinilecek ve minimalist sinema ekseninde yönetmenin filmleri üzerine yapılmış araştırmalar üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Üçüncü Bölüm'de bir tür olarak belgesel film ve kaynağını gerçeklikten alan kurgusal filmler araştırılacaktır. Dördüncü bölüm ise yönetmenin filmlerinde gerçekliğin nasıl yer bulduğu ve kurgu ve belgesel türün iç içeliğine örneklem olarak seçilen *Yakın Plan* (1990) ve *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) film örnekleri üzerinden iki film örneği üzerinden analiz edilerek ortaya konulacaktır.

Amaç: Bu incelemenin amacı Abbas Kiarostami filmlerindeki gerçeklik olgusuna bakmak, Kiarostami'nin filmlerinin çıkış noktaları, gerçekliğin filmlerine ne denli etki ettiği, filmlerinde nasıl yer bulduğu ve Kiarostami'nin bunu nasıl gerçekleştirdiğini araştırmak amaçlanmaktadır. Keza İranlı bir yönetmen olan Kiarostami'nin sinemasına bakarken, İran sinemasına bakmak

ve onu dönemleri içerisinde incelemek Kiarostami sinemasını daha sağlıklı bir biçimde anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Önem: Literatüre bakıldığında İran Sinemasıyla ilgili yapılan çalışmalar içinde Abbas Kiarostami ile ilgili çok sınırlı araştırmalar bulunmaktadır. Yapılan çalışmalar arasında Kiarostami, auteur kuramı ve minimalist yönetmen eksenli araştırmalara konu olmuştur. Elbette auteur bir yönetmen olan Kiarostami aynı zamanda sinemada minimalizmin en önemli temsilcilerinden biridir. Fakat bu iki yaklaşımın yanında Kiarostami sinemasının en önemli özelliklerinden biri de hiç şüphesiz gerçekçi argümanları ustalıklı filmlerine yerleştirmesidir. Hatta birçok filmi gerçekliğin etrafında şekillenir. Bu kapsamda Kiarostami sinemasının gerçeklik ekseninde ele alınması önem arz etmektedir.

Sorun: Her sanatçı ve sanat eseri bulunduğu ortamdan beslenir, içinde bulunduğu koşullar onu şekillendirir ve kendi özgün bakış açısıyla da en son halini alır. Bu bağlamda Kiarostami filmlerinin gerçeklikle olan ilişkisini anlamlandırabilmek adına ilk etapta İran Sinema tarihine ve İran gibi siyasi çalkantıların ve kısıtlamaların olduğu ülkedeki siyasal gelişmelere ve bunun film piyasasına nasıl etki ettiğine bakmak gereklidir. Bunun dışında sinemadaki gerçekçi yaklaşımları ve belgesel filmlerin kuramsal boyutunu da incelemek gerekir. Bu iki araştırma ekseninde Abbas Kiarostami sinemasını ele almak gerekmektedir. Aksi takdirde yapılan inceleme eksik kalacaktır.

Sınırlılıklar: Bu incelemede İran Sineması, başlangıcından 2000’li yılların başlarına kadar olan süreçte ele alınmıştır. Özellikle Kiarostami’nin sanat anlayışı 1960’lı yıllardan 1990’lı yıllara kadar olan süreçte gelişim gösterip şekillenmiştir. Keza tezin örneklem filmlerini oluşturan *Yakın Plan* 1990’da ve *Ve Yaşam Sürüyor* 1992’de çekilmiştir. Kiarostami’nin filmografisinde ise ilk dönem çalışmaları ve uzun metraj kurgu filmleri ele alınmıştır. Bu tezin konusunu oluşturan Abbas Kiarostami filmlerindeki gerçeklik olgusu sadece uzun metrajlı kurmaca filmlerinde incelenmiş bunun dışında kalan ilk dönem dışındaki kısa filmleri, farklı yönetmenlerle ortak çalışmaları ve belgesel filmleri tezin araştırma kapsamına alınmamıştır. Belgesel sinema ve belgesel sinema kuramcılarının geliştirdikleri kavramlar incelenmiş, kurmaca filmlerde ise sadece gerçeklikten beslenen akımlara ve özellikle üçüncü dünya ülkeleri sinemalarına yansımaları incelenmiştir.

Yöntem: Örneklem olarak Abbas Kiarostami’nin *Yakın Plan* (1990) ve *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filmlerinin seçilmesindeki temel neden; her iki filmde gerçek hayata dayanan konulara dayanması ve bu yaşanmış olayların yönetmen tarafından yorumlanarak sinemaya çekilmesidir. *Yakın Plan* filmde İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf olduğunu söyleyen Sabzian isimli bir kişinin gerçek hikayesi anlatılırken, *Ve Yaşam Sürüyor* filmde İran’da yaşanan 1990

depreminin etkisiyle şekillenen bir arayış hikayesi anlatılır. *Yakın Plan* filmi şehir merkezinde geçerken *Ve Yaşam Sürüyor* filmi taşrada geçmektedir.

Tezin yöntemi tüm bölümlerinde alan yazı ve literatür taramalarına bağlı kalınarak metin çözümlemesi yöntemi benimsenmiştir. Erol Mutlu (2012: 224) metin çözümlemesini “film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimi.” olarak açıklamıştır. Bu bağlamda İran Sineması, belgesel sinema ve gerçeklikten etkilenen dünya sinema akımının doğuşuna ve ülkelere olan etkisine bakmak için literatür kaynakları araştırılmış ve elde edilen veriler tezde kullanılmıştır. Kiarostami'nin tezin içinde bulunan tüm filmleri izlenmiş ve özellikle örneklem filmlerinin, gerçeklikle olan ilişkileri bağlamında yorumlamıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

1.1. İran'ın Sinemayla Tanışması Ve İlk Dönem İran Sineması

18 Ağustos 1900'de Hükümdar Muzaffer El-Din Şah'ın Belçika'ya gerçekleştirdiği bir ziyaret kamerayla kayda alınmıştır. İran bu şekilde hareketli görüntüyle ilk defa tanışır ve aynı yıl Tebriz'de halkın da katılabildiği bir sinema salonu açılır. Mirza İbrahim Han Sahafbaşı isimli mahkeme fotoğrafçısı İran'ın ilk kameramanı ve ilk sinemacısıdır. 1900 yılında halka açık ilk film gösterim ise Katolik misyonerler tarafından gerçekleştirilir. Bununla birlikte ilk yıllar sinema sarayın tekelinde icra edilir. Şah'ın düzenlediği ziyaretler ve sarayda yapılan özel etkinlikler genellikle bu dönemde kayda alınır. İran'ın sinemaya Şah ile birlikte tanışması ve ilk filmde Şah'ın başrolde olması İran Sineması'nın politik-ideolojik çerçevede nasıl ilerleyeceğinin de habercisi olur. İran'da yaklaşık iki yüzyıl süren Batı destekli modernleşme projesi İran Sineması'nın ilk dönemini, gelişimini, halkın sinema pratiklerini ve tüketimini etkileyecek olan unsurlardan biri olur. 1904 yılında ise ilk ticari sinemayı açan İbrahim Han Sahafbaşı ilk kez Doğu Avrupa'dan ülkesine film ithal eder (Dabaşı, 2013: 1-3; Aktaş, 2015: 21; Colin, 2012: x). Bu durumu Hamid Dabaşı İranlıların modernizmle ve Batıyla tanışmasının ilk örneği ve en önemli olaylardan biri olarak niteler (2013: 5). Bir anlamda varlığın yeniden canlanmasını sağlayan bu hareketli görüntüler dini mecralar tarafından hoş karşılanmaz ve sinemanın gelecekte büyük bir etki ve geniş bir seyirci kitlesi oluşturmasına engel olamaz.

İran'da sinemaya dini mecraların karşı çıkması ya da kimi siyasi gruplar tarafından sinemanın kendi amaçları doğrultusunda kullanılması yönündeki çabaları karşısında, özellikle ülkedeki Ermeni ve Rum azınlıklıklar sinemanın halka ulaşmasında etkili olurlar. İlk İranlı kameraman Müslüman kökenli olsa da yukarıda sayılan nedenlerden dolayı Müslümanların sinema yapımında pasif kalmalarında etkili olur. İran'da sinemanın ilk yıllarında Ermeni kökenli yönetmen Ovans Organyans önemli rol üstlenir ve ilk kez Danimarka menşeli bir filmi sinemaya uyarlar (Dabaşı, 2013: 5; Aktaş, 2015: 22).

Sessiz filmler olan ilk iki İran filmi, Ovans Organyas adlı bir Ermeni tarafından çekilmişti. *Abi ve Rabi* (1930) adlı film, biri uzun diğeri kısa iki adamın başından geçen komik maceraları anlatıyordu. Diğer film *Haji Aga, The Movie Actor (Hacı Ağa Sinema Aktörü, 1932)* ise, sinema karşıtı, bağnaz bir dini yetkilinin aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktadır (Dabaşı, 2013: 3).

Organyans tarafından *Abi ve Rabi* (1930) adı ile çekilmiş bu ilk uyarlama film, Farsça, Rusça ve Fransızca altyazı kullanılmasına rağmen halktan beklenen ilgiyi görememiştir. *Abi ve Rabi* filminin seyirciden ilgi görmemesi ve zarar etmesinin en temel nedenlerinden biri filmin Abdülhüseyin Sepenta'nın farsça seslendirilerek çekmiş olduğu *Lor Kızı* adlı film ile aynı tarihte (1933) sinemalarda gösterilmesidir. İran halkı sessiz ve alt yazılı bir film yerine Farsça seslendirilmiş olan *Lor Kızı*'nı (Pour, 2007: 33) izlemeyi tercih etmiştir.

İranlı yönetmen Abdülhüseyin Sepenta'nın İranlı oyuncularla farsça seslendirilmiş ve Hindistan'da çekilmiş olan *Lor Kızı*'nın farsça seslendirilmiş ilk film olması ve yerli unsurları kullanması filmin gişe rekorları kırmamasını kolaylaştırmıştır. *Lor Kızı* filmi haydutların peşine düştüğü iki aşkın hikayesini anlatır. Filmin gösterime girdiği yıl Rıza Şah kadınların örtünmesini yasaklamıştır. Bu filmde yer alan kadın karakterin peçe takmaması ise, Rıza Şah'ın filmi bir propaganda aracı olarak kullanmasına vesile olmuştur. Emperyalist ve sömürgeci devletler tarafından desteklenen bir modernleşme döneminden geçen İran için bu film eski/yeni İran kıyaslamasını görselleştirirken aynı zamanda filmin modernleşme adına bir propaganda aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Bununla birlikte *Lor Kızı* filmi İran'da kadın oyuncular için bir devrim niteliği taşır, çünkü *Lor Kızı*'ndan önceki filmlerde genellikle Müslüman olmayan kadın oyuncular yer almaktaydı. Bu filmle birlikte İranlı kadınların sinema filmlerinde aktif rol olmasının da önü açılmış olur (Dabaşı, 2013: 10, 12; Aktaş, 2015: 26). *Lor Kızı* barındırdığı tüm unsurlarla birlikte İran sineması için önemli bir yere sahiptir. Yerli unsurların kullanılması ve kadın oyuncular açısından getirdiği yenilik bu önemi daha da kuvvetlendirmektedir.

İbrahim Muradi tarafından 1929 yılında çekilmeye başlanan *Kardeş İntikamı* adlı film aslında İran sinemasının ilk filmi olacaktır. Ancak filmin tamamlanamaması ve daha sonra parça parça gösterime sokulması bu sürece engel oluşturur.

Abdülhüseyin Sepenta sonraki yıllarda İran'ın ilk sesli haber filmini çeker. O dönemde henüz televizyonun olmamasından kaynaklı haberler de sinema salonlarında filmlerden önce gösterilir. Bu filmler bir haberden ziyade daha çok belgesel niteliği taşımaktadır. İran başbakanının Atatürk'ü ziyaretini kayda alan Sepenta'nın bu filmi daha sonra farsça seslendirilmiş ve sinemalarda büyük ilgi toplamıştır (Pour, 2007:40). Uzun metrajlı öykülü filmler yanında haber belgeselleri çeken Sepenta'nın İranlı şair Firdevsi'nin hayatını anlatan ve Firedevsi'nin bininci doğum yılında (1934) gösterilmesini planladığı filminin bazı sahneleri sakıncalı bulunarak gösterimi yasaklanmış ve sansüre uğramıştır. Böylece Sepenta İran'da ilk sansüre uğrayan sinemacı olmuştur. Sinema yanında edebiyata da ilgi duyan Sepenta 1936 yılında önceki filmleri gibi yine izleyiciden büyük ilgi gören ve aynı zamanda son filmi olan

Leyla ile Mecnun'u (1936) çekmiştir. Bu yıllarda İran yönetiminin yabancı film şirketleriyle yaptığı anlaşma yerli filmlerin önündeki en büyük engellerden biri olmuştur. Sepenta Hindistan'da yaptığı başarılı üretimlerin ardından İran'da sinema adına bir şeyler yapmaya çalışsa da başarılı olamamıştır. Sepenta'dan istenilen ağır vergiler onu sinemanın dışına itmiş ve geri kalan hayatını bir yün fabrikasında yönetici olarak devam ettirmek zorunda kalmıştır. Sepenta'nın ilk dönem filmlerinin bu denli ilgi görmesinin sebebi yönetmenin filmlerinin farsça seslendirilmiş olması, İranlı oyuncularını oynatması ve fars edebiyat ve kültüründen izler taşımasıdır (Dabaşı, 2013: 11, 12; Aktaş, 2015: 26).

Bununla birlikte İran seyircisi ithal filmlerde gördüğü olaylara ve karakterlere yönelik eleştirel bir tutum takınmazken, yerli yapımlara son derece eleştirel yaklaşmış, özellikle din konusunda oldukça hassasiyet gösterir. Ayrıca ithal filmlerde ülke yönetimine ve kültürüne ters düşecek filmlerin gösterilmesi yasak olması ve seyircilerini bu filmlere daha ılımlı yaklaşması ve ülke yönetiminin yabancı şirketlerle yaptığı anlaşmalardan dolayı, İran sinema şirketleri ve sinema salonlarının daha çok ithal filmleri tercih etmesine sebep olmuştur.

Böylece İran'da ilk yıllar geliştirmekte olan orta sınıfa hitap eden filmler daha çok üretilir ve varlıklı çevrelere hitap eden sinema etkinliği, batıdan gelen filmlerle birlikte ülkedeki tüketim kültürünü de etkiler. İran'daki sinema filmlerinde açık ya da örtülü reklam olarak nitelendirilebilecek kostüm, dekor vb. seçiminde Batılı film şirketlerinin etkisi büyük oranda hissedilmiştir. Böylece özellikle kentli izleyiciler için filmlerde gördükleri karakterlerin giyimlerinden kullandıkları ev eşyalarının satışının yapılabileceği büyük mağazaların açılması ve ülkede yaygınlaşması söz konusu olur. Dolayısıyla Batı kaynaklı sinema filmleri salt bir eğlence, boş zaman etkinliği, medya aracı olmanın ötesinde İran halkının, özellikle de kadınların giyim-kuşam, makyaj ve tüketim alışkanlıklarına da etki eden ve bu yönde tüketimi motive eden önemli bir araç olmuştur. Büyük bir ticari alan olan ve bir zincir gibi diğer sektörleri de etkileyen sinema filmlerinin batıdan ülkeye girmesiyle yerli üretimlere olan rağbet de azalmıştır. Ayrıca film çekmek için kullanılan malzemelerin maliyetli olması, film kültürü henüz tam yerleşmemiş bir ülke için bu tür harcamaları yapmak pek sağlıklı bir fikir olarak görülmemiştir. Hal böyle olunca yerli üretim kısıtlı bir miktarda yapılabilmiş ve yapılan filmler de teknik ve içerik bakımından ithal filmlerle yarışacak durumda olmamasından dolayı gerektiği ilgiyi görmemiştir (Aktaş, 2015: 25, 26, 27).

1930'lu yıllara gelindiğinde İran'da sinemaya ilişkin ilk yasal düzenlemeler yapılmaya başlamıştır. Sinema salonu açmak ve film çekmek için izin alınması, vergi ve ülkenin modernleşme politikasını övecek, halkı buna yönlendirecek türden filmlerin çekilmesi yönünde getirilen öneriler ve yasal düzenlemeler, aynı zamanda ülkede dolaylı bir sansür mekanizmasını

da resmileştirmiştir. 1930'lu yıllarda İran filmlerinin sinema piyasasına girip halkla buluşmasıyla başlayan sansür, ithal filmler için ise daha önceki yıllarda yani 1920'li yıllarda başlamıştır. Böylece diğer ülkelerden ithal edilen filmlerde, İran aile yapısına ve kültürüne uymayan filmlerin gösterilmesi engellenmiş ya da belirli bölümleri kesilerek gösterime sunulmuştur. Bir anlamda yerli yapımlarda siyasi içerikli, var olan toplumsal yapıyı ve iktidarı eleştiren filmlere kesinlikle izin verilmezken, ithal filmlerde daha çok cinsel içerikli filmlere sansür uygulanmıştır (Colin, 2012: xi). Sonuç olarak sinemanın ilk yıllarından itibaren siyasi ve cinsel içerikli oldukları gerekçesi ile sinema filmlerine uygulanan sansür mekanizması İran'da her dönemin siyasi koşullarında ve günümüzde de anlamını ve önemini korumaya devam etmektedir.

1941 yılına geldiğimizde ülkenin toplumsal ve siyasal yapısını etkileyecek çok önemli bir gelişme yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla müttefik devletler tarafından Rıza Şah tahtan indirilip yerine oğlu Muhammed Şah Rıza geçirilmiştir. Muhammed Rıza Şah 1941 ve İslam Devrimi'nin yaşanacağı 1979 yılına kadar tahtta kalmış ve 1942 yılında Amerika askeri güçlerinin İran'a girmesiyle, ülkedeki neredeyse tüm sinema salonlarında Amerikan propaganda filmleri gösterilmeye başlanmıştır (Dabaşı, 2013: 13). Rıza Şah'ın Hitler'e yakınlığından dolayı Alman film şirketleriyle yaptığı anlaşma sonucunda ülkede çok fazla Alman filmi mevcuttu. İkinci Dünya Savaşı'yla Rusya'nın İran'a girmesi Alman filmlerinin depolara kaldırılmasına neden olmuştur. Bu dönemde özellikle Doğu Avrupalı film şirketlerinin filmlerini İran riyali üzerinden vermesi, ülkedeki film çeşitliliğini artırmasıyla piyasadaki Avrupa filmlerini de artırdı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın güçlenmesiyle birlikte bu oranlar değiştirmiş ve propaganda filmlerinin yanında farklı türlerde Amerika menşeli filmlerin yoğunluğu Avrupalı filmlerin etkisini ve yoğunluğunu düşürmüştür. Bunun sonucunda İranlı film şirketleri Amerika'ya gidip orada bulunan film şirketleriyle anlaşmalar yapmaları söz konusu olmuştur (Aktaş, 2015: 28).

Ülkenin siyasi ve toplumsal yapısını derinden etkileyen bu durum yerli üretimin düşmesini de etkileyen bir unsur olmuştur. Amerikan filmlerinin ışıltıları altında geçen bu dönem, İranlı yönetmenlerin imkansızlıklar ve teknik ekipmanların yetersizliği gibi koşullarda film üretme çabaları ne yazık ki başarıyla sonuçlanamamış ve ithal filmlerle yarışacak seviyeye çıkamamıştır. Bu dönemde ayrıca müzikli ve danslı Mısır yapımı melodramlar izleyicinin ilgi gösterdiği tür olmuştur. İranlı yönetmenlerin bu tür filmleri taklit etmeye çalışması da halkın ilgisini çekmeye yetmemiştir. Bu dönemde İsmail Kuşan İran dışında çekilmiş ilk sesli film *Hayat Fırtınası*'ni (1948) kayda almıştır. Daha önce çekilen *Lor Kızı* farsça dublaj yapılmış ilk film olurken, 1948 yılında çekilmiş *Hayat Fırtınası* filmi ise ilk kez İran sinema tarihinde sesli

kayıt yapılmış film olmuştur. Film teknik yetersizlikler ve seslendirme hatalarına karşın, İran sinema endüstrisi için sesli film çekimi bakımından başlangıç olarak kabul edilir. Böylece İsmail Kuşan daha sonra yapacağı filmlerle İran Sinemasının ithal filmler ekseninden uzaklaşmasında öncü olur (Aktaş, 2015: 29). İran sinemasına ilk yıllarından itibaren tarihsel olarak bakıldığında 1940'lı yıllar İran sinema endüstrisi için çok parlak bir yıl olmamıştır. Çünkü sinema sektöründe hem teknik hem senaryolardaki tutarlılık konusunda ithal filmler daha baskın olurken, öte yandan İranlı yönetmen ve yapımcıların daha çok sinema dilini, sinema sektörünü geliştirme, sansür, izleyici kaygısı ve teknik yetersizlikler gibi birçok sorunla baş etmek zorunda kalmışlardır.

1.2. İkinci Dönem İran Sineması

İran sinemasının ikinci dönemi 1940'lı yılların sonlarına denk gelmiştir. 1949 yılında Şah'a İran Komünist Partisi (TUDEH) tarafından yapılan suikast girişimi başarısız olmuş ve parti bu başarısız suikast girişiminden dolayı gücünü kaybetmiştir. TUDEH'in artık etkin bir biçimde politik arenada görünmemesi, dini örgütlerin kendilerini daha da hissettirmesine neden olmuştur. 1951 yılında dönemin Başbakanı Razmara'ya yönelik yapılan bir diğer suikast girişimi ve aynı yıl Başbakan Musaddık'ın iktidara gelmesiyle İran'da yeniden demokratik siyasi koşullar için bir fırsat ortaya çıkmıştır. Musaddık ilk iş olarak İran petrolünü tekrar ulusallaştırmış ve aynı yıl sinema sektöründe özellikle Amerikan filmlerinin ülke içindeki etkisini azaltacak uygulamalar ortaya koymuştur (Dabaşı, 2013: 15; Aktaş, 2015: 31).

Genel olarak İran ticari filmlerinin konuları aşk, müzikal, melodram ve toplumsal konuları içermiştir. Ancak 1950'li yıllara gelindiğinde filmlerde ahlaki ve toplumsal konular ağırlık taşımaya başlamıştır. Bu filmler çoğunlukla köy/şehir, fakir/zengin, gelenekçi/entelektüel, cahil/eğitilmiş gibi ikili karşıtlıklar ve toplumsal sorunlar temelinde ilerlemiştir. Bununla birlikte her film sansür komisyonunda incelenmiş, sansür kurulundan onay alan filmler ve sahneler ise çoğu zaman sansürlenerek gösterime girebilmiş ya da sakıncalı oldukları gerekçesiyle gösterimi yasaklanmıştır. 1950'li yıllarda İran'da feodal yapı nedeniyle filmlerin konuları da daha çok köy ve kasaba yaşamının sorunları ve bireysel çatışmalar etrafında yoğunlaşmıştır. Bu filmlerde köy ağalarının zulmü ve yoksul köylü/zengin karşıtlığı en önemli temaları oluşturmuştur. Örneğin yönetmen İsmail Kuşan'ın 1951 yapımı *Anne* filmi bir köy ağasının oğlunun bir kıza yaptığı işkencelerden dolayı, kızın köyü terk etmesi ve sonrasında yaşadığı sorunları konu alır. Aslında dönemin İran filmlerinde ülkenin o yıllarda içinde bulunduğu siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal değişim ve dönüşümü görmek mümkündür. Bu bakımda ülkenin koşullarının bir yansıması olan çoğu ticari filmleri bu

süreçten bağımsız değerlendirmek mümkün değildir (Pour, 2007: 56,57,58). Bu dönemin özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda gelişmesi diğer tüm ülke sinemalarıyla bağlantılıdır. Özellikle İtalya'da başlayan gerçekçi akım sonrasında diğer ülkelerin de kendi ülke gerçeklerine yönelmesi tesadüf değildir. Sadece bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın, savaş, yoksulluk gibi toplumu ilgilendiren olaylara yönelmesi sadece İran'da değil, birçok ülke sinemasında da karşımıza çıkmaktadır

İsmail Kuşan 1950'de yaptığı filmi *Utangaç* ile çok büyük bir başarı elde etmiştir. İran'ın tanınmış bir şarkıcısı olan Delkeş bu filmde başrol oynayarak, İran'ın ilk kadın yıldız sinema oyuncusu olmuştur. Hatta ilerleyen yıllarda Delkeş'in oynadığı filmlere kesin bir başarı yakalayacağı gözüyle bakılmıştır. *Utangaç* filmi tam 102 gün gösterimde kalarak büyük bir gişe başarısı yakalamıştır. Kuşan'ın 1951'de yaptığı ve yine Delkeş'in başrolde olduğu *Anne* filmi ise üç ay gibi bir süre gösterimde kalarak gişe rekorları kırmıştır. İsmail Kuşan'ın filmlerinin bu derece başarı yakalaması genç sinemacıları cesaretlendirmiş ve film yapımcılarını yerli yapımları desteklemeye itmiştir. Yerli filmler bu denli başarı yakalasa da 1950'lerde ülke ekonomisinin kötü olması nedeniyle teknik anlamda çok başarılı filmler üretilmemiştir (Pour, 2007: 54, 57). Bir yanda Kuşan'ın filmleri İran ulusal sineması için yeni bir dönemin başlayacağını habercisi olurken, öte yandan film şirketleri 1940'lı yıllarda altyazılı göstermiş oldukları filmleri 1950'li yıllarda yeniden ve farsça seslendirerek tekrar gösterime sokmuşlar, böylece ulusal sinema karşısında kendi ekonomik kazançlarını önde tutan planların peşinden koşmaya devam etmişlerdir. Bu durum sinema seyircisinin daha çok farsça seslendirilmiş ağırlıklı olarak Amerikan filmlerini tercih etmelerine neden olmuştur (Aktaş, 2015: 30,31).

1953 yılında Şah'ın gücünü sınırlayıcı ve kontrol altına almayı amaçlayan meclis çalışmaları Şah'ı ülkeyi terk etmeye zorlamıştır. Aynı yıl içinde CIA destekli bir darbeyle Musaddık yönetimi yerini tekrar Şah yönetimine bırakmıştır (Dabaşi, 2013: 15; Aktaş, 2015: 31). Musaddık yönetimi döneminde İran'da tiyatro ve sinema gibi kültürel çalışmalar hareketli ve olumlu yönde ilerlemiş olsa da 1953'te Musaddık'a yapılan darbe bu gelişmeleri engellemiş ve tekrar gerilemesine sebep olmuştur. CIA destekli yapılan darbeden sonra Şah'ın tekrar ülke yönetimini ele almasıyla ülkede tekrar bir Amerikan film furçasının başlaması da kaçınılmaz olmuştur.

Musaddık sonrası dönem, İran'daki entelektüel yaşantıyı ve sanat yaşantısını ezici baskı altında tutan acımasız bir diktatörlük dönemi olarak tarihteki yerini aldı. Tahtına yeniden kavuşan Şah, kafasını kaldıran herhangi bir siyasal ve kültürel muhalefeti acımasızca ezmeye kararlıydı (Dabaşi, 2013:15).

Dolayısıyla Aktaş'ın da vurguladığı gibi; hem teknik imkanların yetersizliğinden dolayı iyi denebilecek filmlerin çıkmaması hem de yerli filmlerde ağırlığı hissedilen sansür, film yapımcılarını tekrar ithal filmlere yönlendirmiştir. Ülke sinemalarında gösterime giren filmlerin genellikle Mısır ve Amerika menşeli olması, bu dönem İran sinema sektöründe bir kısır döngüye girilmesine neden olur (2015: 32).

1953 Darbesinden sonra artan film ithalatlarında, filmlerden alınan vergilerin de büyük bir etkisi olmuştur. Bu durum yapılan dublaj sayılarını artırırken, yerli yapımların üretimlerini de yıldan yıla düşürmüştür. Bütün bu sorunların yanında İranlı film eleştirmenlerinin yerli sinema filmleri üzerine yapmış oldukları teknik ve içerik yönden olumsuz ve sert eleştirileri izleyiciyi yerli filmlere karşı ilgisiz kılmıştır. Eleştirmenler tüm bu olumsuzluklar içinde üretim yapan insanlar arasında başarılı olanları bulmak, onlara destek olmak yerine takındıkları bu negatif tavır, film üreticileri arasında olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Ayrıca film eleştirmenlerinin yerli filmlere ilişkin vergilerin daha da artırılması yönünde görüş bildirmeleri az sayıda da olsa üretilen yerli filmlerin yok olması yönünde bir girişim olarak değerlendirilebilir. Film eleştirmenlerinin ulusal sinemaya yönelik bu negatif tutum ve davranışları karşısında film yapımcıları ve yönetmenler kendilerini savunmak durumunda kalmış ve teknik yetersizliklerden ziyade filmlerin içeriklerine dikkat edilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Pour, 2007: 63). Pour İranlı film yapımcıları ve yönetmenlerin eleştirmenlere yönelik vermiş oldukları cevabı şu şekilde ifade etmektedir:

Filme Konu gereklidir. Filmlerde İran halkının gerçek yaşantısının, gösterilmesine izin verilmiyor, otobüs durağında bekleyen insanların filmini çekmek yasaktır. Adliye sarayının, sokak çocuklarının, fakirlerin filmlerini çekmek yasaktır. Demiryolu Tarhan'ın fakir mahallesinde olduğu için demiryolunu, çarşafli bayanların, hapishanelerin, Şah ve sarayın filmlerini çekmek yasaktır (2007: 64).

Bunun yanında bir yandan 1953 darbe döneminde artırılan vergiler, öte yandan eleştirmenlerin sert üslupları gibi geniş bir yasak ağını kaplayan sansür yerli üretimlerin düşmesine neden olmuştur.

Ancak özellikle 1950'lerin sonlarından itibaren İran'da İtalyan Yeni Gerçekçi akımından filmlerin Farsça dublajla gösterime girmesi bu filmlerin 60'lı yıllar ve sonrasında İran'da etkisini hissettirmesine (Pour, 2007: 66) neden olmuştur. Yabancı film hakimiyeti karşısında çözümler üretmeye çalışan yerli film yapımcıları, destanların ve kahramanlık öykülerinin seyirci tarafından ilgi ile karşılandığını fark etmişlerdir. Çünkü henüz sineması gelişmekte olan ve kurumsallaşamamış İran'da yönetmenler seyircilerin neye ilgi duyduğunu pek tahmin edememekteydiler. Bu durum gişe hasılatı yüksek olan filmlerin taklit edilmesi veya

benzer konularda üretimin yapılmasına neden olmuştur. Böylelikle İran'da yerli sinema piyasası destanları, tarihi kişileri ve kahramanlık öykülerini konu edinen filmler dönemi başlamıştır (Aktaş, 2015: 34; Pour, 2007: 65).

1962 yılında Şah tarafından oluşturulan Beyaz Devrim'in kurallarından biri toprak reformu ile ilgilidir. Toprak reformuyla birlikte köy ağlarından alınan fazla topraklar çiftçilerin kullanımına verilmiştir (Pour, 2007:66). Bu durum da tıpkı diğer sosyal ve siyasi durumların sansürün izin verdiği ölçüde sinemada kendine yer bulması çok uzun sürmemiştir. Örneğin, 1965 yapımı İranlı yönetmen Siyamek Yasemi'nin yönettiği *Karun'un Hazinesi* adlı film fakir, fakat cesur bir gencin kahramanlık hikayesini anlatmaktadır. Bu film çok uzun süre, yaklaşık bir yıl sinemada gösterildi ve izleyiciler tarafından defalarca izlenmiştir. Bu durum aynı zamanda yerli film yapımcılarını ve yönetmenleri cesaretlendirerek yabancı filmlerle mücadele edebileceklerini göstermiştir (Aktaş, 2015: 34; Pour 2007: 68).

Hamid Dabaşı ise 1960'lı yılları İran sinema tarihi içinde 'Cahil Film' dönemi olarak niteler. Bu dönemi İran monarşisinin sinemaya olan etkileri kapsamında değerlendirmek mümkündür. Bu filmlerde daha çok lümpen, küçük burjuvazi karakterlerin temsili önem taşımıştır. 'Cahil' olarak sınıflandırılan bu filmlerde yer alan erkek karakterlerin, erkeklik onuru, namusu ve kahramanlıklarına vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte 1960'lı yılların İran Sinemasını salt 'Cahil Filmler' ile sınırlandırmak doğru bir yaklaşım olmaz. Çünkü yukarıda da vurgulandığı gibi İtalyan Yeni-Gerçekçi Sinema akımının etkileri İran sinemasında önemli bir yer bulmuş ve birçok genç yönetmen tarafından sinemada yeni arayışlar ve gerçekçi yaklaşım benimsenerek bu türde filmler çekilmiş ve bu filmlerle uluslararası film festivallerinde kendinden bahsettirmiştir (Dabaşı, 2013: 18,19).

Musadık'ın iktidara gelmesiyle daha demokratik bir ortam ve ulusal sinema için daha sağlıklı bir zemin hazırlanmış olsa da bu çok uzun sürmemiştir. 1953 yılında Şah'ın tekrar iktidara gelmesiyle tekrar baskıcı ve yasakçı bir sürece girilmiştir. Fakat özellikle bu dönemde (1950'li yıllar) İtalyan Yeni Gerçekçi akımının da etkisiyle, aşk, müzikal gibi melodram filmler yerini toplumsal meselelerle ilgilenen filmlere bırakmıştır. Ülkenin özellikle toplumsal konularına eğilen gerçekçi filmler ilgiyle karşılanmış, yeni bir dönemin başlangıcını göstermiştir.

1.3. Entelektüel Sinema

Pour; 50'li ve 60'lı yıllarda daha çok filmler çeken Feridun Rahnama, İbrahim Gülistan, Ferroh Gaffari, Furūğ Ferruhzad, Şahide Sales, Feridun Jurek, Mustafa Ferzane gibi isimlerin çektiği filmleri 'Entelektüel Sinema' başlığı altında değerlendirmiştir. Bu türde film üreten

yönetmenler genellikle akademik sinema eğitimi almış ve edebiyatla ilişkisi kuvvetli yazarlar ve yönetmenlerden oluşur. Bu nedenle bu dönem filmlerinde öne çıkan dil daha şiirseldir ve çoğu ticari filmde görülen gündelik dilden oldukça uzaktır. Filmler teknik açıdan kusursuz olmasalar da belirli bir düzeyi olan, iyi kotarılmış filmlerdir. Konular ise edebiyattan uyarlanmış veya yönetmenin kendi iç dünyasına ait herkes tarafından anlaşılması basit olmayan türde filmlerdir. İran'da belli çevrelerde bu tür sanat filmlerine ilgi artsa da filmler genel ortalama İran izleyicisine hitap etmemekte, belirli ve sınırlı bir kesimin ilgisi ile sınırlı kalmaktaydı. Dolayısıyla sınırlı sayıda izleyici ile buluşan yönetmenler, daha sonraki çalışmalarında kaynak yaratma açısından zorluklar yaşamıştır (Pour, 2007: 76, 77).

Sanat sineması bağlamında değerlendirilebilecek bu filmlerin ilk örneğini yönetmen Ferroh Gaffari vermiştir. 1950'li yıllarda yaptığı kısa belgesel çalışmalarıyla adını duyuran Gaffari, özellikle 1963 yılında yaptığı *Kamburun Gecesi* filmi Cannes, Lion, Brüksel gibi uluslararası düzeyde önemli festivallerde gösterilerek ilgi toplamıştır. Anti sömürgeci şiirleriyle modern İran şiirinin önemli temsilcisi olan ve 1959 yılında İngiltere'de sinema eğitimi aldıktan sonra film çalışmalarına başlayan Furûğ Ferruhzad da 1962 yılında yapmış olduğu *Kara Ev* adlı kısa belgeseliyle sanat sinemasının önemli örneklerinden birini vermiştir. Film, o dönem İran'da oldukça yoğun olan ve toplumdan uzak bir bölgede yaşayan cüzzam hastalığına yakalanmış kişilerin hayatlarını şiirsel bir dil ile aktarmış, Cannes Film Festivali yarışma bölümüne seçilmiş ve büyük bir ilgi görmüştür. Ayrıca yönetmen bu filmiyle Almanya Oberhausen Film Festivali'nde en iyi belgesel dalında ödülün sahibi olmuş ve yakaladığı başarılar nedeniyle gelecek dönem İran sinemasının habercilerinden biri olmuştur (Pour, 2007: 79, 80, 81; Dabaşı, 2013: 19).

İbrahim Gülistan da 60'lı yılların bu türde eser veren önemli yönetmenlerinden birisidir. Gülistan'ın yanan bir petrol borusunu söndürülüşünü filme aldığı *Yek Ateş* adlı eseri 1961 yılında Venedik Film Festivali'nde 'Altın Merkür' ve 'San Marko Aslanı' olmak üzere iki farklı dalda ödül almıştır. 1962 yılında petrol borusunun suyun altına döşenmesini şiirsel bir dille aktaran *Dalga-Mercan-Taş* filmi Venedik'ten ödülle dönen bir başka eseri olmuştur. 1966 yılında yapmış olduğu *Tuğla ve Ayna* ise Gülistan'ın film içerikleriyle ilgili onun duruşunu yansıtan en temel filmlerinden biridir. Filmde bir taksi şoförünün arabasında bir bebek bulması ve bebeğin elden ele geçerken, entelektüel kafelerde, karakollarda, adliye ve yetimhanedeki bireylerin tepkileri (Pour, 2007: 79, 80) konu edinmiştir. Film teknik, içerik, oyunculuk gibi birçok alanda ticari filmlerden tamamen farklıdır. Bütçesi düşük, kadrosu az olarak çekilen (sadece dört kişilik bir ekiple çekilir) bu film gerçekçi bir çizgide ve İran'da yaşayan insanların, yaşam koşullarını en doğal haliyle, birebir yansıtmıştır (Pour, 2007: 79, 80).

Bununla birlikte Fransa’da sinema eğitimini tamamlayan Mustafa Ferzane bu dönemin bir diğer önemli belgeselcilerden biri olarak görülmüştür. Ferzane’nin 1958 yapımı *İran Minyatürleri* adlı belgesel filmi Venedik Film Festivali’nde büyük bir ilgiyle karşılanmış ve 1961 yapımı *Büyük Kuroş* filmi de Cannes Film Festivali yarışma bölümünde gösterilmiştir. *Büyük Kuroş* İran sinemasını Cannes Film Festivali’nde ilk temsil eden film olması bakımından da önem taşır. Yine Ferzane’nin 1962 yapımı *Kadın ve Hayvan* filmi aynı yıl Locarno Film Festivali’nden ödülle döner. Böylece Mustafa Ferzane yaptığı çalışmalarla İran sanat sinemasına katkı sağlamış ve bu akımın devam etmesinde kendinden sonraki yönetmenleri etkilemiş, onlara bu yolda ışık (Pour, 2007: 84) tutmuş bir isim olarak öne çıkar.

İran’da ‘genç Çehov’ olarak nitelendirilen bir diğer önemli yönetmen ise Sohrap Şehide Sales’dir. Entelektüel sinemanın önemli temsilcilerinden biri olarak etkileri özellikle 80 ve 90’lı yıllarda Mohsen Makhmalbaf ve Abbas Kiarostami filmlerinde de görülecek ve gerçekliğe yeni bir soluk getiren filmler üretmiştir. Dili son derece yalın ve anlaşılır olan Sales’in biçim olarak takındığı tavrı Dabaşi şu şekilde açıklar:

Gerçeğin maskesinin şimdiki zaman karşısındaki gücüne yapılan vurgu aracılığıyla düşürülmesini esas alan Sales’in, sinemanın itici gücü sayılabilecek bu anlayışı, daha sonraki dönemlerde de etkisini göstererek sinemanın önemli öğelerden birine dönüşecek[tir] (2013: 22).

Sales ilk filmi *Sade Bir Hadise* (1974) ile Tahran Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü alır. Şahide Sales’in İran sınırları dışına çıkması ise özellikle Berlin Film Festivali’nde (1975) en iyi yönetmen dalında Gümüş Ayı ve birçok festivallerde de ödüller aldığı *Cansız Tabiat* (1974) filmi ile olur. Bu filmi yönetmen toplam 11 günde çekmiştir. Filmin sanat camiasında takdir toplaması ve ödüllere dönmesine karşın ticari sinema zemininde İran’ın en az izlenen filmi olmuştur. Sales’in aynı yıl (1975) Berlin Film Festivali’nde başka bir filmi daha yarışır. Almanya’daki göçmen Türk aileleri anlatan film, göçmen işçi aileler özelinde ırkçılığı, ulus kavramını, sınırları ve zulümleri anlatan *Gurbet*’tir. Bu filmle de ikinci defa olmak üzere toplamda üç ödül kazanır (Pour, 2007: 82,83).

1969 yılında ülke genelinde yayın hayatına başlayan İran televizyonu aynı zamanda İranlı genç yönetmenleri film çekmeye teşvik etmiştir. Televizyon bünyesinde kurulan ve desteklenen ‘‘Sinema-i Azad’’ Özgür Sinema oluşumu içinde üretim yapan birçok yönetmen, devrim sonrası İran sineması içinde de yer almıştır (Aktaş, 2015:35). Bu bilgiden de anlaşılacağı gibi Özgür Sinema oluşumu gelecek dönem İran sinemasının temellerini atacak birçok yönetmene olanak tanımış ve onları beslemiştir.

Kimyayi, Mehrcuyi, Gülistan, Ferruhzad, Behram Beyzayi ve Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat insanlarının çabaları sayesinde, sanat sineması giderek artan oranda ülke içinde filizlenmekte olan edebiyat ve siyaset akımlarının bir parçası haline gelmiştir. Yeni filmlerle birlikte auteur vasıflı yönetmenlik nosyonu ve sinemasının tıpkı edebiyat, şiir ve tiyatro gibi bir sanat dalı olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Böylece yazarlar sinema için eserler vermeye başlamıştır (Tapper, 2007: 6).

Dolayısıyla söz konusu destekle 1969 yılında çekilen *Gav* ve *Kayser* adlı filmler İran Sinemasının gelecekteki başarısına ve sinema tarihinde yeni bir dönemin başlayacağını habercisi olmuştur. İran Yeni Dalga Sinemasının ilk örnekleri dünya festivallerinde de başarılarıyla öne çıkan Daryuş Mehrcuyi'nin *Gav* ve Mesut Kimyayi'nin *Kayser* filmleri olmuştur.

1.4. İran Yeni Dalga Sineması

1960'lı yılların sonlarında dönemin bazı genç yönetmenleri çektikleri filmlerle İran Sinemasında yeni bir akıma öncülük etmişlerdir. Sinemanın devam edebilmesi için kesinlikle seyircinin aktif bir biçimde olması gerektiğini göz önünde bulunduran bu yönetmenler hem halka hitap edecek hem de belirli bir entelektüel seviyede filmler üretmeye başlamışlardır. Bu özelliğiyle entelektüel ve ticari sinemayı birleştiren bir güce sahip olan yönetmenler İslam Devrimi'ne kadar olan yaklaşık 10 yıllık süreçte İran sineması için oldukça parlak ve verimli olan bir dönemin de öncüsü olmuşlardır (Pour, 2007: 84).

İtalya'da İkinci Dünya Savaşı sırasında film stüdyolarının bombalanması ve sinema endüstrisinin zarar görmesi gibi, işsizlik, ekonomik ve toplumsal sorunlar İtalyan sinemasında yeni bir kapının aralanmasına neden olmuştur. Genç yönetmenleri sinema filmleri çekiminde sokağa ve gerçek alanlara itmiş ve İtalyan Yeni Gerçekçi Akımı ortaya çıkarmıştır. İngiliz belgesel gerçekçiliğiyle benzerlik taşıyan bu akımın filmlerinde gerçek mekanlarda, profesyonel olmayan oyuncularla, yoksul bireylerin yaşam mücadeleleri olduğu gibi aktarılmaya çalışılırken, teknik anlamda da minimalist bir yapı öne çıkmıştır (Clarke, 2012: 48). İran Yeni Dalga Sineması'nı oluşturan yönetmenler de İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilenmiş, filmlerinde gerçekçi konuları, gerçek mekanları, yoksul halkın mücadelesini, yerel unsurları kullanarak aktarmışlardır.

İranlı yönetmen Nasrullah Kerimi bu akımın özelliklerini şu maddelerle anlatmaktadır:

- Estetik kurallara uygundur.
- İçerik olarak insanı ve yapıcıdır.
- Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.

- Düşünsel ve Felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.
- Öyle işlenmelidir ki, havas beğenmeli, avam da anlamalıdır (aktaran Aktaş, 2007: 36).

Psikolog Golam Hüseyin Saidi ile birlikte senaryolaştırdığı bir öyküyü (öykü Hüseyin Saidi'ye aittir) filme alan Deryuş Mehrcuyi bu akımı başlatan ve çektiği *Gav (İnek-1969)* adlı filmle bu akımın en önemli temsilcilerinden biri sayılır. Dabaşı'ye göre: “Mehrcuyi şimdiye kadar gerçekleşmemiş bir sinema olayına imza atmıştır” (2013: 19) Filmde köyde bulunan tek ineğin sahibi Hassan bir gün şehre gittiği esnada ineği nedeni bilinmeyen bir durumdan ötürü ölür ve sonrasında yaşanan trajedi ortaya konulur. İneğine çok bağlı olan Hassan'dan bu olayı saklamak isteyen köy halkı, ineği gömdükten sonra Hassan'a ineğin kaybolduğunu söyler. Bu olaya inanmayan Hassan psikolojik bir travma geçirir, kendini ineğin yerine koyar ve ahırda yaşamaya başlar, tıpkı bir inek gibi davranır. Buna bir çözüm bulmak isteyen köyün önde gelenleri, Hassan'ı şehre götürüp tedavi ettirmek isterler. Yolda iken Hassan bir şekilde arkadaşlarından kurtulur ve kendini bir uçurumdan atarak hayatına son verir. Filmde dönemin köy yaşantısı, içinde buldukları çaresizlik ve yoksulluk, yaşam için en temel olan olgunun kaybolmasıyla neler olabileceği insan/insan, insan/hayvan ilişkileri üzerinden aktarılır. Aynı zamanda *İnek (Gav)* filmi o dönemde Pehlevi rejimine açık şekilde eleştiri getirdiği gerekçesiyle yasaklanmıştır. Sonuç olarak *İnek (Gav)* filmi bakanlık tarafından desteklenmiş olmasına karşın, yine bakanlık tarafından sansüre uğramış ve yasaklanmıştır.

Şark kültürünü ve dönemin insani yaşam koşullarını gösteren *İnek (1969)* hem yerli hem de evrensel değerlere sahiptir. Filmin başlangıcına ‘bu öykü 40 yıl önceki bir zamanda geçmektedir’ ibaresi yazılarak filmin üzerindeki gösterim yasağı kaldırılmıştır. Bu ibareyle birlikte film sanki Pehlevi döneminden önceki dönemde geçiyormuş gibi yansıtılmıştır (Aktaş, 2015: 38). Bununla birlikte *İnek (1969)* İran Film Festivali'nde ödül almış ancak bir süre sonra festivallere gönderilmesi yasaklanmıştır. Yaklaşık iki yıl sonra film gizlice Venedik Film Festivali'ne gönderilmiş ve Film Eleştirmenleri Ödülü'nü (FIBRESCI) almıştır. Mehrcuyi ödülünü Visconti, De Sica ve Fellini'nin elinden alır. Film çok beğenilir ve İtalya basını tarafından Mehrcuyi için övgüyle bahsedilir. Aynı zamanda *İnek* filmi Chicago Film Festivali'nden en iyi erkek oyuncu ödülünü de almıştır (Pour, 2007:86).

Yeni Dalganın başlangıcı olarak kabul edilen bir diğer önemli film ise Mesut Kimyayi'nin *Kayser (1969)* isimli filmidir. Filmde kız kardeşine tecavüz eden 4 kişiyi öldüren Kayser'in kendi adaletini arama macerası anlatılır. Polisin, mahkemelerin ve buna benzer sosyal düzeni ve adaleti sağlaması gereken kurumların, adaleti ve düzeni sağlayamayacağı düşüncesi bu kurumlara güvensizliği ortaya çıkarmıştır. Bu düşüncenin nedeni ise İran

rejiminin güven vermeyen tutumu ve ülkede var olan yoğun din baskısıdır. *Kayser* İran'da olan bu güvensizlik ortamında kişinin kendi adaletini sağlama çabalarını ve 'kahramanlık' öyküsünü anlatır. *Kayser*, o dönem İran'da en çok satan film olmuştur (Tapper, 2007: 5; Pour, 2007: 88).

Behram Beyzayi'nin 1974 yılında çektiği *Yabancı ve Sis* filmi var olan gerçeklik algısı dışında, yeni bir anlayışı İran sinemasına kazandırmıştır. İran'ın toplumsal sorunlarını mitolojiye dayandıran ve yaşanan olayları mitolojik unsurlarla açıklayan Beyzayi, bu yönüyle İran Sineması içinde görseli en kuvvetli isim olarak gösterilmiştir. Beyzayi'nin filmlerinin halk tarafından anlaşılamayacağını belirten eleştirmenler, filmlerini çok karmaşık bulmuşlardır. Beyzayi'nin film anlatısı alışla gelmiş İran filmlerindeki gibi hareket-ses ilişkisi üzerinden değil metaforik öğeler üzerinden ilerlemiştir. Beyzayi bir anlamda İran sinema seyircisine görme biçimleri konusunda yol göstericiliği yapmış, insanları var olan görüntüler üzerine düşünceleri gerektiğini göstermiştir (Dabaşı, 2013: 22,23). Özellikle 1969'dan sonra İran Yeni Dalgasını oluşturan yönetmen ve filmleri İran sinemasının dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Deryuş Mehrcuyi, Golam Hüseyin Saidi, Behram Beyzayi, Ali Hatemi, Emir Naderi, Abbas Kiarostami gibi yönetmenler bu dönemde sadece ticari olmayan filmler yapıp, kendinden sonra gelecek yönetmenleri beslemiş ve İran sinemasının temellerini oluşturmuşlardır.

Bu dönemin ticari sinema cephesinde ise daha çok Amerika, Hindistan, Hong Kong ve Türkiye sinemasının etkileri görülür. Hatta İran'da Fahrettin olarak bilinen Cüneyt Arkın yoğun bir ilgi ile takip edilir. Türkiye sinemasında görülen melodramların benzerleri İran sinemasında da görülür ve bu durum çoğu zaman Türkiye sinemasının İran sinemasındaki etkileri olarak ifade bulur. 70'li yıllarda Amerika, Avrupa ve Türkiye'de de başlayan seks filmleri furyası İran'da da etkili olur ve bu dönem İran Hükümeti yaptığı yasal düzenlemelerle bu tür filmlerin gösterilebilmesi için var olan sansürü müstehcen filmler için yumuşatmıştır. İthal edilen seks filmlerinin ülkeye girişinin aksamaması için alınan bu kararda, film ithalatçılarının saraya yakın kişiler olması etkili olmuştur (Aktaş, 2015: 39,40).

1978 yılında İran'ın devlet politikasından, toplum yapısından ve var olan monarşiden rahatsız olan halk artık bunu dile getirip, bu tepkilerini eyleme dönüştürmeye başlamıştır. Giderek artan isyanlarla birlikte protestolar, saldırılar ve şiddet kendini ciddi bir şekilde hissettirecek boyuta ulaştırmış, kamusal alanların birçok saldırılar düzenlenmiş ve birçok şehirde sinema salonları kundaklanmıştır. Abadan'da bulunan Rex sineması Mesut Kimyayi'nin *Geyikler* adlı filminin gösterildiği esnada kundaklanmış, içerde bulunan 700 kişiden 370 kişi yanarak can vermiş, çok sayıda insan da ağır bir şekilde yaralanmıştır. Bu olaydan sonra ülkede bir günlük yas ilan edilmiş, sinema salonları sahipleri ise çeşitli güvenlik

önlemleri almaya başlamıştır. Bu olayda hükümeti suçlayan halk giderek artan protestolar düzenlemiş, hükümet ise bu olayın aşırı dinci gruplar tarafından yapıldığını söyleyerek kendilerini savunmuşlardır. Devlet ülkenin birçok yerinde var olan düzen ve toplumsal sorunlardan dolayı çıkan krizleri yönetmekte güçlük çekmiş ve bunlarla daha fazla baş edemeyen Muhammed Rıza Şah ülkeyi terk etmiştir. Bu olaylar sonucunda 1979 yılında devrim olmuş ve ülke monarşiden İslam Cumhuriyeti'ne geçmiştir (Pour, 2007: 101, 102). Birbirinden farklı tabanların gücüyle gerçekleşen bu halk devrimini, dini gruplar doğru ve organize bir şekilde kullanıp halk devrimi, İslam devrimine dönüşmüş ve İran İslam Cumhuriyeti kurulmuştur. Dini kesimler ve onların temsilcileri sinema sanatı üzerinde yoğunlaşmamış ve üzerinde düşünülmesi gereken bir alan olarak görmemişlerdir. Hatta öyle ki bazı dindar kesimler tarafından sinema haram ve sinemaya gitmek günah olarak kabul edilmiştir. Fakat bir yandan da medyanın gücünün farkında olan İran İslam Cumhuriyeti yetkilileri sinema için bir karar vermek zorunda kalmışlardır. Önlerinde sadece iki seçenek olan yetkililer ya sinemayı tamamen yasaklayacaklar ya da sinemayı İslamlaştırıp bir propaganda aracına dönüştüreceklerdi. Eğer bunu başarabilirlerse geniş bir izleyici kitlesine sahip olan sinema, iktidarlarına güç katacaktı. Böyle bir düşüncenin varlığı, onları sinemayı yasaklamak yerine, İslamlaştırma tercihinine yöneltmiştir (Tapper, 2007: 7, 8).

Hamid Dabaşı devrim sonrası İran sinemasını şu şekilde özetler:

İran sinemasının gelişimi, devrimden sonra ciddi biçimde sekteye uğradı. İslam Cumhuriyeti, sinemayı aktif olarak kendi propagandası yapmak amacıyla kullanmaya başladı. Devlet, devrimi destekleyip yücelten filmlerin çekilmesi için milyonlarca dolar harcamaktan tereddüt etmedi. En yetenekli İranlı yönetmenlerin çalışması fiilen yasaklandı. Fakat küllerin altında tüten duman asla söndürülemedi. Behram Beyzayi, Abbas Kiyerüstemi ve Daryuş Mehrcuyi gibi ustaların saflarına, kısa süre sonra Muhsin Mahmelbaf ve Rahşan Beni-İtimad gibi genç yetenekler katıldı. Böylece, İran'ın moderniteyle karşılaşma ve hesaplaşma efsanesi sürerken, sanatın bu karşılaşmadaki hayati işlevi de önemini muhafaza etmekteydi (2013:25).

Bu dönemde daha çok sanat filmi olarak nitelendirebileceğimiz filmler üretilmiştir. Bu dönemde halk tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanmamış olsalar dahi İran Sinemasını dünya sinema piyasası içinde duyurmuş, ülke sinemasını tanıtan eserler ortaya çıkmıştır. Uluslararası festivallerden ödüller alıp, gösterim elde eden filmler daha çok ülke sorunlarıyla ilgilenen filmler olmuştur. Keza film konularının toplumsal sorunları ele alıp işlemesi, bu filmlerin uluslararası arenada başarılı olmasındaki en önemli nedenlerden biri olmuştur.

1.5. Devrimden Sonra İran Sineması

Devrimin ilk aylarında diğer sanat dalları gibi sinema için de özgürlükçü bir ortam olduğunu söylemek mümkün olsa da sonraki yıllar için sanat ve özellikle sinema alanında bir belirsizlik döneminin başladığı gerçeği göz ardı edilemez. İran İslam Cumhuriyeti yetkilileri Devrim sonrasında sinemalarda sık sık devrim ile ilgili filmler ve anti-kapitalist film gösterimleri yaparak halkın bu yeni sürece hızlı adapte olması ve desteklemesini pekiştirmeye çalışmış ve İslam'ın ahlak yapısına uymayan filmler ve seks filmleri bu dönemde yasaklanmıştır. Hatta halk bu tür filmlerin gösterildiği sinema salonlarına saldırılar düzenleyerek bu salonları kullanılamaz hale getirmiştir. Sinemadaki bu tür olumsuz durumlar, İslam hükümetinin sinemayı kendi kontrolü altında bir propaganda aracı olarak kullanmaya çalışması ve ciddi sınırlayıcı unsurları getirmesi bazı film yönetmenlerini ve yapımcılarını tedirgin etmiş, bir kısmının yurtdışına, bir kısmının da başka mesleklere yönelmesine sebep olmuştur. Bu gelişmelerle birlikte 1979 ve 1982 yıllarını kapsayan belirsizlik döneminde İran sineması nitelik ve nicelik bakımından kötü bir dönemden geçmiş, film üretimleri düşmüş ve filmlerde oyunculuk, teknik, hikaye gibi unsurlar vasat bir düzeye inmiştir (Aktaş, 2015: 45; Pour, 2007: 116).

Bu belirsizlik döneminde (1979-1982) sinema piyasası tekrar ithal filmlerin istilasına altında olmuş ve ithal filmler için de bir eleme süreci başlamıştır. Hükümet tarafından kurulan bir 'süzgeç sistemi' ile anti-devrimci, emperyalist ve Hollywood filmleri tamamen yasaklanmıştır. Bugün için de Hollywood filmlerinin İran'da hala yasaklı olması bazı kesimler ve yönetmenler tarafından, İranlı yönetmenler ve yerli sinemanın gelişimi için bir şans olarak görülmektedir. İthal filmlerin birçoğu yeniden düzenlenerek tekrar gösterime girmesinin yanı sıra bazı filmlerin de içeriğine hiç müdahale edilmeden sadece isimlerinin değiştirilmesiyle tekrar tekrar gösterimleri yapılmıştır. Bununla birlikte İslam Devrimi hükümeti devrimi ve İslam'ı övecek, kendi İslam Cumhuriyeti'ni yüceltecek filmlerin çekilmesi için ciddi bütçeler ayırmıştır. Belirsizlik döneminde ticari sinemada etkin olan yönetmenler de film tarzlarında yüzeysel değişikliklere giderek, hükümetin istediği gibi İslami bakış açısının baskın olduğu filmler çekmişlerdir. Bu dönemde çekilen filmlerde kadın oyuncuların sayısı yok denilecek kadar azalmıştır. Belgesel filmlerin konu ve oyuncu açısından daha az sakıncalı bulunması ve denetimlerden daha rahat geçmesi, ulusal sinemada belgesel filmlerin kurmaca filmlere oranla daha fazla artış göstermesine neden olmuştur. Filmlerde genellikle cami, ezan, namaz gibi semboller sık kullanılırken, filmlerde nadir de olsa filmin başında başı açık olan kadınların saçları filmin sonunda kapanmış olarak verilir. Örneğin bu unsurları içeren filmlerin ilk temsilcisi sayılabilecek Eman Mantegi'nin 1980 yapımı *İslam Askeri* filminde kadın oyuncu

filmin başlarında hemşire kepiyle görülürken, filmin sonunda saçları tamamen kapalı olarak yer alır. Devrim sonrasında uluslararası birçok film festivalinde gösterilen ve büyük beğeni toplayan ilk film Emir Naderi'nin 1984 yılında yaptığı *Koşucu* olmuştur. Bu film aynı zamanda Fransa, İngiltere ve İtalya'da da vizyona girmiştir (Pour, 2007: 116, 117). Uluslararası başarıların 1984'ten sonra tekrar gelmesinde sanatsal ve kültürel faaliyetlere destek veren Farabi Vakfı'nın kurulması etkin bir rol oynamıştır.

1983 yılında kurulan Farabi Sinema Vakfı aracılığıyla İran sineması belirsizlik döneminden sıyrılmıştır. Farabi Vakfı, sinemanın herhangi bir sınırlayıcı unsurun etkisinde olmaması ve asıl önemli olanın yönetmenlerin tercihleri olduğunun altını çizmiş, vakıfla birlikte Mehrcuyi, Beyzayi, Kimyayi ve Kiarostami gibi İran sinemasının usta yönetmenleri sanat yaşantılarına kaldıkları yerden devam etmişlerdir. Devrimden sonraki on yıl gibi bir süre zarfında sadece sinema değil, hemen hemen tüm sanat dallarında kendilerini resmi ideolojinin tahakkümünden kurtarmayı başarmışlardır. Naderi'nin *Koşucu* (1984) filminin yanı sıra, Mehrcuyi'nin 1986 yapımı *Kiracılar*, Abbas Kiarostami'nin 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?* ve Beyzayi'nin 1988 yapımı *Başu: Küçük Yabancı* filmleri sadece ulusal değil, uluslararası sinema festivallerinde de adından söz ettirmeye başlamıştır. Bu başarıların etkisiyle var olan ahlaki kısıtlamalar yumuşamış, senaryoların onaya tabi tutulması gibi sınırlayıcı unsurlar belirli bir süreliğine ortadan kaldırılmıştır (Tapper, 2007: 10,11). Uluslararası film festivallerindeki bu başarı İran İslam hükümetinin sinemaya karşı olan bakışına ve kendilerine olan etkisini usta yönetmen Abbas Kiarostami şu şekilde aktarır:

İran sinemasının uluslararası sahnede yer almasıyla beraber pek çok insan için yeni keşfedilmiş bir farkındalık söz konusu oldu. Ülkenin, beklenmedik ancak büyüleyici imgesi mercek altına alındı. Batı, film yapmanın farklı bir yolunu keşfetti ve hiç olmadığı kadar çok İran filmi New York, Londra ve Paris'te piyasaya sunuldu. Bu tanınma ve övgü kendimize olan güvenimizi arttırdı ve memleketimizde sansürün bir nevi gevşemesine neden oldu. İran sineması, hükümetin saklı tutma çabalarından her zaman daha faal olmuştur. Sanat, sıkıntılı zamanlarda zenginleşir. Bu bir nevi savunma mekanizmasıdır. Sinemanın da kendine ait bir hayatı vardır. Bir dereceye kadar kontrol edilebilse de asla tamamıyla bastırılamaz (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 53).

Senaryoların onaya tabi tutulmamasının ardından hükümet yeni bir mekanizma geliştirmiş ve filmler derecelendirilmeye başlanmıştır. Cihan Aktaş '*Şark'ın Şiiri İran Sineması*' adlı kitabında filmlerin derecelendirmesini şu şekilde aktarır:

Devrimden sonra bir süre ideolojik bir arındırmaya tabi tutulan filmler, 1987'den itibaren sanatsal düzeyine göre değerlendirilmeye başlandı. Gösterime giren yerli ve yabancı filmlerin derecelendirilmesi

farsi film yapımcılarını kısıtlarken, sanat sinemasını güçlendiren bir uygulama olmuştur. Filmlerin derecelendirmesi, sinema emekçilerinden, akademisyenlerden, yazar ve sinema eleştirmenlerinden oluşan elli kişilik bir heyet tarafından gerçekleştirilmektedir. Filmler a, b, c, d şeklinde dört düzeyde sınıflandırıldı (2015:51).

Böylece iyi film, iyi yönetmen ve iyi senaryolar daha fazla desteklendi ve en iyi sinema salonları seyirci ve izleme saatleri bakımından desteklenen ve kaliteli olarak görülen bu filmlere ayrıldı. Dolayısıyla Aktaş'ın da vurguladığı gibi; kaliteli filmlere verilen destekler nedeniyle, a ve b sınıftan olan filmlerin kazançları ve başarıları yükselirken, c ve d sınıfına giren filmler genellikle kar edemezler. 1992 yılından sonra ise bu derecelendirmelerde d grubu kaldırılarak, filmler üç grupta değerlendirilmeye başlar (2015:41).

İran'da yaşanan ekonomik, sosyal, siyasal ve toplumsal olaylar dönemin yönetmenlerini etkilemiş ve bu alandaki sorunlar filmlerde tema edilmiştir. 1980 ve 1988 yılları arasında süren İran-İrak Savaşı bu dönemde savaş temalı filmlerin ortaya çıkmasında etkilidir. 1990'dan sonra ise savaşın insanlar üzerinde yarattığı tahribat filmlerde kendine yer etmeye, film konuları ise daha barışçıl ve savaş karşıtı olmaya başlamıştır.

1988'de Mart ayından itibaren Tahran ve büyük şehirlerde Irak ordusunun bombardımanı nedeniyle, bütün sinemalar halkın emniyeti için kapatıldı, ancak şartlar değiştikten iki ay sonra açılabilirler. 1988 yılında savaş bittiğinde ülkenin atmosferi, biraz daha aydınlandı ve sinemacılar da izleyicileri çekmek için daha değişik çalışmalar yapmaya başladı. Savaşın etkileri ve ülkenin var olan ekonomik problemlerinden dolayı yaşanan boşanmaları Tehmine Milani'nin *Boşanma Çocukları* filminde, sosyal davranış ve kültür eleştirisini Siyaveş Şekeri'nin Büyük Cincal adlı filminde, Hoseyin Zendbaf'ın *Memuriyet* adlı filmi ve Daryuş Mehrcui'nin *Hamun* filmlerinde görebilmek mümkündür (Pour, 2007: 131, 132).

Özellikle 1986 yapımı Emir Naderi'nin *Koşucu* ve Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmleriyle birlikte İran sinemasında çocuk oyuncular sıklıkla filmlerde rol almış, saflığın ve umudun temsilleri haline gelmişlerdir. Çocukların egemenliğinde herhangi bir güç kaynağının olmamasına rağmen, aydınlığı temsil etmekte önemli simgeler olmuşlardır:

Bir akvaryum balığı almak (*Beyaz Balon*, Cafer Panahi – 1994), yaşayabilmek için buz parçasını ele almak (*Koşucu*, Emir Naderi – 1984), ödev defterini sahibine vermek için yollara düşmek (*Arkadaşımın Evi Nerede?* Abbas Kiyarüstemi – 1987), bir çift ayakkabı alabilmek (*Gökyüzü Çocukları*, Mecid Mecidi – 1996) gibi son derece basit hedefler toplumun yapısını sembolik olarak ortaya koyuyordu ki, bu basit isteklerin her biri hem çekici hem de ulaşılması zordu. Bu zor şartlara rağmen, İran'ın en kanlı döneminde çocuklar sinemada barış ve dostluğu konuştular (Pour, 2007: 133, 134).

Çocukların bu şekilde ilgi odağı olması ve filmlerde sürekli karşımıza çıkmasının temel nedenlerinden biri de kadınlara ve kadın-erkek ilişkilerine karşı var olan sansür olmuştur. Kadınların hem kamera önünde hem de kamera arkasında sınırlandırılması yönetmenleri çocuk karakterler üzerinden bir hikaye anlatmaya itmiştir. Çocuklar erkek-kız ayırmaksızın kendilerinden istenilen rolleri iyi bir şekilde canlandırmış, son derece gerçekçi bir biçimde sosyal durumların ve yetişkinlerin temsili olarak karşımıza çıkmıştır. Bir bakıma var olan sansür yönetmenleri yaratıcılığa ve özgün bir biçim geliştirmelerine olanak sağlamıştır (Tapper, 2007: 22).

Devrimden sonra usta yönetmenler olarak adlandırılan Kiarostami, Mehrcuyi, Beyzayi, ve Kimyayi'nin yanı sıra önemli eserler veren yönetmenlerden biri de Kiarostami'nin öğrencilerinden olan Mohsen Makhmalbaf olmuştur. Makhmalbaf'ın filmleri işlediği konular bakımından iki ayrı döneme ayırmak mümkün: İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonraki ilk dönem filmleri, hükümetin etkisi ve desteğiyle İslami öğeler içerirken, özellikle 1986'dan sonraki ikinci döneminde yaptığı filmler ekonomik, sosyal ve adalet konularını işler (Pour, 2007: 130). Örneğin; Makhmalbaf'ın 1989 yapımı *Bisikletçi* filmi çaresizliğin ve yoksulluğun, kişinin kendi benliğinden ödün vermesine gerek kalmayacağını ve her zaman bir çözümün bulunabileceğini anlatır (Aktaş, 2015: 137). Özellikle 1990 yıllarının başlarında Abbas Kiarostami gibi İran sinemasının önemli isimlerinin uluslararası festivallerde aldığı ödüller ve başarılar İran'da negatif bir algı oluşturdu. Bazı kesimler, yabancıların hoşuna gideceği konuların seçildiği, İran'ı, İslam'ı ve devrimi eleştiren filmlerin çekildiğini öne sürerek var olan sanat filmlerini ve bu filmleri gösteren salonları sorgulamaya çalışmıştır. Makhmalbaf'ın 1990 yapımı *Aşk Nöbeti* ve *Zayende-Rud Geceleri* filmlerinden sonra tartışma boyutu siyasi zemine taşınmıştır. Bu gelişmelerin sonucunda 1992 yılında devletin sinemaya verdiği destek kesilmiş ve film yapmak artık daha pahalı bir iş haline gelmiştir. Negatif filmlerin ücretleri on kat artmış, maaşlar zamlanmış ve tüm teknik malzemeler daha pahalı olmuştur. Bu gelişmeyle birlikte yönetmenler halkın ilgisini çekecek ticari film yapmaya yönelmiş fakat bu bir çözüm olamamıştır (Pour, 2007: 138, 140).

Abbas Kiarostami'nin 1997 yapımı *Kirazın Tadı* filmi dünya sinemasının en prestijli ödülü olarak kabul edilen Altın Palmiye ödülünü almış ve bir sinema salonuna Kiarostami'nin adı verilmiştir. Mohsen Makhmalbaf'ın kızı olan ve henüz 15 yaşındayken okulu bırakıp, babasının yanında sinema öğrenmeye başlayan ve aynı zamanda babasının filmlerinde çocuk oyuncu olarak rol alan Samira Makhmalbaf ise henüz 18 yaşındayken çektiği *Elma* (1998) isimli filmiyle Cannes Film Festivali'ne katılmış, buradaki başarısıyla hem yaşlıları genç yönetmenlere hem de İran'daki kadınlara umut olmuştur. Ardından Samira Makhmalbaf *Kara*

Tahta (1999) adlı filmiyle 2000 yılında Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü kazanarak en genç kadın yönetmen olmuştur. İkinci filmi *Akşam Beşte* (2003) ile yine Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü almıştır. Filmlerinde sınırları, bir bölgede sıkışmış insanları ve savaşın insanlar üzerinde bıraktığı izleri anlatan Bahman Gobadi ise *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı filmiyle 1999'da Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ödülünü alır, 2005 yılında yaptığı *Kaplumbağalar da Uçar* filmi zengin estetiği, kusursuz tekniği ve senaryosuyla büyük beğeni toplamış ve yirmiden fazla ödül almıştır. Filmlerinin merkez noktası aşk olan Mecid Mecidi'nin film karakterleri bu manevi aşk ile daha paylaşımcı ve fedakar olurlar. Mecidi'nin *Gökyüzü Çocukları* (1999), (Türkiye'de *Cennetin Çocukları* olarak da bilinir) Oscar ödülüne aday olmuş, Amerika'da en çok satanlar listesine girmiştir. Mecidi'nin *Allah'ın Rengi* (2000) adlı filmi ise (Türkçe'ye *Cennetin Rengi* olarak çevrilmiştir) Oscar adayı olmuştur. Gözleri görmeyen bir çocuğu anlatan film, İran'ın kuzey bölgesindeki doğal güzellikleri de yansıtması yönetmenin şairane dünyasını yansıtır. 1980'li yıllarda İran'ın siyasi durumunu ve ortamın güvensizliğini *Daire* (2000) adlı filmiyle aktaran Cafer Panahi, 2000 yılında Amerikalı sinema eleştirmenlerinin verdiği Konuşma Özgürlüğü Ödülü'nü alır. Yönetmen 2003 yılında yaptığı *Kırmızı Altın* filmiyle 41. New York Film Festivali'ne davet edilir. Cafer Panahi'nin *Daire* ve *Kırmızı Altın* filmleri İran'daki sinema salonlarında gösterimleri yasaklanmış, insanlar evlerinde bu filmi gizlice izlemek zorunda kalmışlardır. *Daire* filmi için yaptığı bir söyleşi esnasında Panahi kendi sinemasını "ben siyasi filmler yapmam, çünkü hiçbir parti veya grubun üyesi değilim. Sanatın siyasetten daha üstün ve önemli olduğunu düşünüyor ve sosyal bir sinemacı olarak toplumun çelişkili gerçeklerine tepki gösteriyorum. Bu tavrım sadece İran'la ilgili değil, 2003'te 41. New York Film Festivali'ne davet edildim, ama Amerika'nın politikalarını protesto etmek için katılmadım" (Pour, 2007: 145, 146, 147, 148, 149) diye açıklar.

Devrimden sonra İran Sineması olarak adlandırdığımız bu bölümde ele aldığımız yönetmen ve filmlerine baktığımızda, özellikle 1960'lı yıllarda etkili olmaya başlayan sanat sinemasının bir devamı olarak ele alınabilir. Yapılan halk devriminin İslam devrimine evrilmesiyle sinema sanatı, İran'ın tüm sinema hayatı boyunca karşılaştığı baskıcı ve sıkıntılı süreci tekrar yaşamaya başlamıştır. Tüm kısıtlayıcı ve baskıcı unsurlara rağmen İran Sineması gerçek başarısını da bu dönemde elde etmiştir. Uluslararası arenada başarılı olmuş filmler ne yazık ki İran'da gösterim olanağı pek yakalayamamış, insanlar sinema salonlarında değil filmleri bulabildikleri ölçüde evlerinde izlemeye çalışmışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

ABBAS KIAROSTAMI

İranlı yönetmen Abbas Kiarostami sanat dallarından sadece sinema ile ilgilenmemiştir. İran'ın çok katmanlı kültürel yapısından beslenmiş, görsel sanatlar, öykü, şiir, felsefe, afiş tasarımı, fotoğrafçılık gibi birçok dala ilgili çalışmalar da yapmıştır. Birçok şiir kitabı yanında çektiği filmlerin çoğu senaryoları da kendine aittir. Aşağıda yer alan *Rüzgarla Yoldaş* adlı şiiri onun şiirle aynı adı taşıyan şiir kitabında yer almaktadır.

Rüzgara yoldaş gelmişim

Yazın ilk gününde

Kendiyle beraber götüreceğ beni

Sonbaharın son günü

Geliyorum bir başıma

İçiyorum bir başıma

Gülüyorum bir başıma

Ağlıyorum bir başıma

Gidiyorum bir başıma (Kiarostami, 2011: 143).



Fotoğraf 2. 1 Abbas Kiarostami¹

¹ <https://www.imdb.com/name/nm0452102/mediaviewer/rm3328213504> erişim tarihi: 25.02.2019

2.1. Abbas Kiarostami'nin Biyografisi

Abbas Kiarostami 1940 yılında Tahran'da dünyaya gelir. 13 yaşına kadar hayatı İran'ın demokratik ve çok sesli dönemleri olan, edebiyatta yeniliklerin kendine yer bulduğu bir dönemde geçmiştir. 18 yaşına geldiğinde ailesinden ayrılarak kendi yaşamını kurmaya çalışan Kiarostami, bir yandan Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde resim ve grafik tasarımı eğitimine devam ederken, aynı zamanda polis karakolunda memur olarak çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda boş zamanlarında çoğunlukla sinemaya giden Kiarostami, İran sinemasının İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerle tanışmasıyla, bu dönemde izlediği filmlerden oldukça etkilenmiştir. Daha öğrencilik yıllarında Mesut Kimyayi'nin *Kayser* (1969) adlı filmi başta olmak üzere birçok filmin jeneriğinin hazırlanmasında hem de reklam filmleri çekmeye başlamıştır. Üniversiteden mezun olduktan sonra filmlere afişler tasarlamaya başlayan Kiarostami, 1969 yılında Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü sinema bölümünün kurucularından biri olmuş ve ilk film çalışmalarını da bu enstitü bünyesinde hayata geçirmiştir. Devrim sonrası İran sinemasının en önemli ve etkili isimlerinden biri olan Kiarostami, Gönül Dönmez Colin ile Selanik Film Festivali esnasında gerçekleştirdiği bir röportajında: “hiçbir yönetmenin yanında yardımcı yönetmenlik veya asistanlık gibi işler yapmadan, kendi filmlerini yapmaya başladığını” belirtmiştir (2012: 76,77). Kiarostami tam anlamıyla bir set tecrübesi olmadan kendi film çalışmalarına başlamış, yetmiş altı yıllık ömrüne onlarca film ve bu filmlerden elde ettiği önemli başarılar sığdırmıştır.

Kiarostami'nin sinemasının, şiirin tek karede görselleşmiş hali her filminde karşımıza çıkar. O görsel kıraç topraklardaki tek ağacın etrafında dolaşır. Kıvrıla kıvrıla ilerleyen yollarda koşturan bir çocuk, yürüyen bir yetişkin, doğanın içine atılmış bir insan, içsel ya da dışsal bir yolculuğun içinde arabasıyla, motosikletiyle dolaşan insan, sinemasının da dünya görüşünün de simgesine dönüşür. İran sinemasının insanı doğrudan sözlerden, şehirden uzağa attığı anlarda Kiarostami bir şiir gibi insanı, hayatı anlatmaya başlar; küçük büyük fark etmez (Genç, 2016: 117).

Pastoral bir dünyada geçen Abbas Kiarostami filmleri, insanların olağanüstü sade hayatlarından kesitler sunar. Sıradan insanların yaşamları üzerinden yaptığı bu içsel yolculuğu aktarırken, filmleri kendi tabiriyle hiç bitmez ve sıkça metaforlar içerir. Kiarostami, kendi film dünyasını ve filmlerinin nasıl izlenmesi gerektiği konusunda beklentilerini şu şekilde açıklar:

Gerçekte bir şey göstermeden ne kadar çok şeyi görünür kılabilirsiniz? Göstermeyerek gösteren bir tür sinema oluşturmak istiyorum. Bazı filmler, o kadar çok şeyi açığa çıkarır ki izleyicinin hayal gücünün müdahalesine yer kalmaz. Gayem, filmi kim izlerse izlesin aklındakileri olabildiğince çok ortaya çıkarmasına izin vermektir. Filmdeki karakterleri izlerken ve kendilerini içinde buldukları durumları

keşfederken, kendi hayatlarınızın acı ve tatlı yanlarını, uzlaşlarını ve mücadeleleri, budalalıkları ve bilgelikleri hatırlarız. İzleyicilerin, ekranda, gözlerinin önünde olanlar kadar akıllarında bir takım duygu ve düşünceleri uyandırdığı için sinema şaşırtır. Ben, herkesin filmlerimi kendi yorumlarıyla beraber izlemesini istiyorum. Muhtemelen orada olduğunuzu bilmediğiniz gizli bilgiye usulca işaret etmek istiyorum. Ne zaman birileri aşırı bir şekilde düşüncelere dalsa Farsça “iki gözü vardı, iki tane de ödünç almış.” deriz. Canlandırmak istediğim ödünç alınan bu gözler. Görünenin ötesinde ne olduğunu fark etmemizi sağlayan işte bu gözlerdir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 27, 28).

Kiarostami'nin filmleri, genel olarak insanların gündelik yaşamlarına odaklanır. Aynı zamanda yönetmen izleyiciyi de aktif kılan modern anlatı yapısını benimser. Kiarostami'nin filmleri başlar, fakat film süresinin bitimiyle filmleri bitmez, filmin izleyici zihnindeki yolculuğu devam eder. Filmlerinin açık uçlu olmasıyla ilgili Kiarostami şunları söyler:

Sinemada, pek çok film her şeyi izleyicinin önüne sunar. Seyirciler, sürekli olarak açık ve net bir mesaj alma beklentisine yönlendirilir. Düşünmeden tüketirler, bu yüzden de açık uçlu filmlere, benim tarzım olan sinemaya karşı kendilerini koşullandırır. Sorgulamaya açık pek çok insan, bir film için bilet aldıktan sonra merak duygularını yitirir. Alışkanlık gereği, kendilerine sunulanı sorgulamadan kabul ederler –aşırı dozda bilgi, buyruk ya da açıklamayı- ve bazı şeyleri kendi kendilerine keşfetme konusunda ilgisizlerdir. Filme şöyle bir bakıp her şeyi derhal ve eksiksiz olarak anlamak isterler. Eğer tek bir an bile anlaşılmaz olursa bütün bir film esrarengiz addedilir. Yarısını izlediğim filmlerin muğlaklığını seviyorum. Belirsizlikleri seviyorum. Seyircinin normalden daha fazla çaba göstermesini, gelip geçici karmaşanın tadını çıkarmasını, böylece kendilerini ifade edebilmelerini isteyen bir yönetmenim; bu yüzden de izleyicilerimin bir kısmını kaybediyorum. Benim için film, insanları görmeye ve sorular sormaya, sinemayı yalnızca bir eğlence aracı olmak dışında bir işlevle değerlendirme zahmetini göstermeye ikna etmekle ilgilidir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 25).

Kiarostami'nin filmleri de tıpkı şiirler, resimler gibi anlaşılama ihtimali taşır. Her şiirden, her resimden farklı anlamlar çıkarabilecek bireylerin, filmlerden de farklı anlamlar çıkarabilme olanağı olabilmelidir. Tıpkı Abbas Kiarostami filmlerinde olduğu gibi (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 27). Fakat bunu sadece Kiarostami filmleri için söylemek eksik kalır. İran Yeni Dalga yönetmenlerinin birçoğu için bunu söylemek mümkündür. Gerçek ile kurgu, sanat ile hayat arasındaki sınırlar filmlerde net bir biçimde izlenmez. Bu nedenle çoğu yönetmen izleyicilerden filmler üzerine yoğun bir zihinsel katılım bekler. Dolayısıyla Erelvanlı'nın da işaret ettiği gibi; insanların çıkardıkları yolculuk gibi, filmlerin kendileri de bir yolculuk ve arayış içindedirler (2014: 13).

Kiarostami'nin filmleri genel olarak İran'da sansüre uğrayan toplumsal ve siyasal eleştirel konulara mesafelidir. İran'da sinema filmlerinde kadınların rol almaları konusundaki sınırlamalara karşı, filmlerinde daha az kadın oyuncu kullanarak sansür ile ilgili sorunlardan

uzak durur. Ya da onun filmlerinde yer alan kadın karakterler İran'ın toplumsal yaşantısına ters düşmeyecek tipllemelerden oluşur (Tapper: 2007:128). Kiarostami 2014 yılında katıldığı Uluslararası Antalya Film Festivali'nde de belirttiği üzere, sansürün insan yaratıcılığını pekiştirdiğine ve asıl başarının o sansür mekanizmasına takılmamak olduğuna vurgu yapmıştır².

2.2. Abbas Kiarostami'nin Filmografisi

Kiarostami'nin İranlı diğer sinemacılarından farklı, dünyanın iyi ve güzel yönlerine odaklanan, gerçekçi bir bakış açısı ile sinemada yer alması *Ekmek ve Arka Sokak* (1970) adlı kısa filmle olmuştur. Bu filmde bakkaldan ekmek alan çocuk ile peşine takılan köpeğin hikayesini anlatır. Çocuk sokakların arasından evine doğru giderken, aynı zamanda peşindeki köpekten korkar ve tedirgin olur. Filmin sonlarına doğru içgüdüsel bir hareketle elindeki ekmeği köpekle paylaşan çocuk 'huzura' kavuşur ve rahatlar. (Dabaşı, 2013: 41). Kiarostami filmde başrolü oynayan çocuk oyuncu için uzmanlarından yardım almıştır. Filmin başında hayvanlara karşı tedirgin ve ürkek davranan çocuk filmin sonunda hayvanları sevmeyi ve onlarla dost kavramını öğrenir. Kiarostami bu filmi Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü'ndeki çocuklar için çekmiştir. Abbas Kiarostami'nin sosyal hayatın doğallığına odaklı, incelikli bir bakışı neredeyse tüm filmlerinde görmek mümkün olmuş, ilk filmi olmasına rağmen *Ekmek ve Sokak* filmi bile bunu açık bir şekilde göstermiştir (Pour, 2007: 93). Kiarostami, İran sinemasına katılan bir yönetmen olmanın ötesinde, var olan sinema algısını yeniden tasarlamış ve sinemaya 'apaçık' filmler üreten biri olmuş ve bunu sadece İran değil, dünya sineması için de yapmıştır (Nancy, 2013: 11).

Kiarostami'nin bir sonraki filmi, dolaylı yoldan da olsa özgürlük ve başkaldırıcıyı işleyen *Okul Tatili* (1972) olmuştur. 1972 yılında yaptığı *Okul Tatili*, top oynarken bir dersliğin camını kıran ve bunun sonucunda koridorda bekleme cezası alan bir çocuğun, okuldan ayrılarak sokaklarda gezmesini anlatır. Kolektif eğitime eleştirel yaklaşan Kiarostami, eğitimin gerçek hayatın içinde, bazen de *Okul Tatili* filminde çocuğun gezdiği sokaklarda olduğunu gösterir. 1973 yılında yaptığı *Tecrübe* filmi ise İran ticari sinemasının 1960'lı ve 1970'li yıllarında çıkan birçok filme konu olan zengin kız-fakir oğlan temalı filmleri derinden sarsmıştır. Kapitalizmin İran'da kendini hissettirmesi sonucunda oluşan sınıf farklılıklarına değinen film, bir fotoğrafçı çırağı olan gencin, aşık olduğu kızın evine hizmetçi olarak girmeye çalışmasını anlatır. Filmde diğer melodramlarda olduğu gibi alışagelmış beklenti gerçekleşmez ve bu aşk yaşanmaz (Dabaşı, 2013: 42). Kiarostami'nin 1972 yılında yapmış olduğu bir diğer film ise *Yolcu*'dur. Bu filmdeki başkarakter tıpkı Kiarostami'nin birçok filminde olduğu gibi, çocuk oyuncudur. Film,

² 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2014, Abbas Kiarostami Master Class, Antalya

Kasım adındaki bir çocuğun karşılaştığı zorluklara rağmen Milli bir maçı izleme serüvenini anlatır. 1973 yılında yaptığı *Tecrübe* filminin Fransa'da seyirciyle buluşması, Kiarostami'nin yurt dışına çıktığı ilk filmi olması noktasında önemlidir. Kiarostami *Tecrübe* filminin gösterimi esnasında yaşadıklarını şu şekilde aktarır:

Yıllar önce Fransa'da, *Tecrübe* isimli filmimin gösterildiği bir film festivalindeydim. Benim için önemli bir andı çünkü en sonunda çalışmalarımı kendi ülkemin dışındakilere de gösterme fırsatı yakalamıştım. Gösterim ortasında, kapılar gürültüyle açıldı ve pankartlar taşıyan bir grup içeriye doldurdu. Siyasi bir gösterinin istilasına uğramıştık. Projektör kapatıldı, ışıklar açıldı. Hızla çıktım, kederliydim çünkü o izleyici grubuyla filmimi izlemek çok hoşuma gitmişti, ardından filmin şehrin başka bir yerinde farklı bir salonda daha gösterimde olduğunu fark ettim ve süratle oraya gittim. Karanlıkta, ön sırada bir koltuk buldum ve oturdum. Kimseden çıt çıkmıyor. Sanırım herkes filmin büyümesine kapılmış diye düşündüm kendi kendime. Işıklar açıldığında arkamı döndüm, dört kişiden oluşan izleyicilerin hepsi mışıl mışıl uyuyorlardı (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 18).

Kiarostami filmlerinde akıp giden hayatın olağanlığından, bu yolculukta karşılaşılan çelişkilerden ve doğadan sıklıkla beslenmiştir. Filmleri tıpkı gerçek hayat gibi yalın ve basit görünmesine karşın temelinde çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Birçok filmi belgesel sinema ve kurgusal dünyanın sınırlarında dolaşır ve nereye ait olduğunu kestirmek her defasında zordur. Jean-Luc Nancy (2013: 21)'nin de belirttiği gibi Kiarostami sineması hali hazırda belgesele veya röportaja benziyor olsa da, didaktik türden bir belgesel sinemadan tamamen farklıdır. Filmlerinde izleyici daha çok hayatın gündelik akışlarına tanık olur.

Abbas Kiarostami yaşamı boyunca şiir ile bağı kuvvetli yönetmenlerden biri olmuştur. Özellikle Furuğ Ferruhzad ve Sohrap Sepehri gibi yazar/şair isimlerin eserleriyle yakın bağlar kurmuş ve onlardan olabildiğince beslenmiştir. Öyle ki Sohrap Sepehri'nin *Nişan* adlı şiirinde geçen bir cümleden etkilenen Kiarostami, aynı cümleyle başlayan *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmini çeker.



Fotoğraf 2. 2 Arkadaşımın Evi Nerede? (1987)³

NIŞAN

“Dostun evi nerede?” diye sordu atlı, şafak vakti.

Gökyüzü duraladı.

Yolcu, verdi kumların karanlığına dudağındaki ışığı.

Parmağıyla gösterdi akkavağı ve dedi:

“Gelmeden ağaca

Bir bahçe yolu var, Tanrı'nın düşünden daha yeşil.

Aşk orada sadakat kanatları kadar mavi.

Gidersin sokağın somuna kadar: arkadan baş gösterir

Bülüğ

Sonra saparsın yalnızlık çiçeği tarafına.

Güle iki adım kala.

Durursun yer mitolojisinin ebedi fıskiyesi altında.

Ve saydam bir korku sarar seni.

Fezanın akışkan samimiyetinden duyarsın bir hışırtı:

Bir çocuk görürsün,

Çıkmiş yüksek çama, yavru alıyor nur yuvasından.

Ve sorarsın ona:

Dostun evi nerede?”

(Sepehri, 2016: 236).

³ <https://www.imdb.com/title/tt0093342/mediaviewer/rm863961344> erişim tarihi: 25.02.2019

Tıpkı Sepehri'nin *Nişan* şiirindeki son cümle gibi Kiarostami de film boyunca çocuk karaktere aynı soruyu sordurur, onunla birlikte bu soruyu herkes sormaya başlar: *Arkadaşımın Evi Nerede?* Filmin başrol oyuncusu olan Ahmed, bir gün arkadaşının defterini yanlışlıkla çantasına koyar. Evde ödev yapacağı esnada defteri yanlışlıkla aldığını fark eder. Arkadaşının da ödev yapması gerektiği ve yapmadığı takdirde okuldan atılacağı gerçeğini hatırlayan Ahmed, arkadaşının evini bulmaya karar verir.

Erelvanlı *Arkadaşımın Evi Nerede?* Filmi'ni, "sıradan nesnelere taşıyabileceği anlamları genişleten ve yetişkinlerin itaat/disiplin düşünceleriyle mücadelenin yollarını araştıran bir anlatı" (Erelvanlı, 2014:37) olarak tanımlar. Hamid Dabaşı (2013: 60, 61)' ye göre Ahmed karakterinin yalnızlığı ve inatçılığı aslında Kiarostami'nin alter-egosudur. Buyruklarıyla öğretmeninden, baskılarıyla annesinden ve ahlakçılığıyla dedesinden farklı olan Ahmed tüm bu insanlara başkaldırmak yerine onları görmezden gelir. Ahmed, arkadaşının evini bulup defteri teslim etmesi gerektiğini annesine söyler, fakat annesi hiç dinlemeden onu ekmek almaya gönderir. Ahmed annesinden izin alamamasına karşın arkadaşının evini bulmaya kararlıdır. *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde açık imgeler ve şiirsel anlatım Kiarostami'nin diğer filmlerinde de görülür. Filmde var olan durağan görüntüler, durağanlık estetiğinin bir parçası ve açık imgenin araçlarından biridir. Örneğin köyler arasında bulunan zikzaklı patika yol açık imgeye örnek verilebilir. Ayrıca geleneksel yapıda hiç aksiyon olmaması ve uzun tek plan çekimlerin olması izleyiciyi imgeye yoğunlaştırır (Chaudhuri ve Finn, 2016: 152). Keza Kiarostami, Jean-Luc Nancy (2013: 94) ile yaptığı bir röportajında sabit durağan şeylerin (görüntülerin) izleyicinin duygularını harekete geçirmesini sağladığını belirtmiştir.

Kiarostami bu patikayı film için özellikle kurdu muştur (tepenin zirvesine de bir ağaç ekmiştir) ve bunlar sadece gerçeği kaydetmeye değil aynı zamanda onun şiirsel yankılar taşımasıyla da ilgili olduğunun göstergesidir. Bunlardan bazıları semboliktir (İran kültürüne özel yankılar dışında, Ahmet'in zikzakları modern yaşam etrafındaki koşuşturmacayı sembolize ederken, tepedeki ağaç arkadaşlığı temsil etmektedir der Kiarostami (Chaudhuri: Finn, 2016: 152-153).

Uzun arayışlarına rağmen arkadaşının evini bir türlü bulamayan Ahmed farklı bir çözüm yolu üreterek ertesi gün okula gider. Öğretmenin ödevleri kontrol edeceği esnada Ahmed arkadaşının defterini çıkararak arkadaşına verir. Ahmed ertesi gece hem kendi ödevini hem de arkadaşının ödevini yapmıştır.

Kiarostami'nin başarılarından biri de kaçınılmaz olanı ve güzel olanı aynı anda aktarabilme kabiliyetidir. Filmlerinde fiziksel var olan güzellik ile kültürden, yaşamdan, çevreden ve insandan beslenmiş gözle görülemeyen ama hissedilebilen güzelliklerin ayırt

edilmesi mümkündür (Dabaşı, 2013: 44). Kiarostami var olan fiziksel güzelliğin yanında aynı zamanda gözün göremediği güzellikleri de filmlerinde aktarır. Bu bağlamda bakıldığında *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi Kiarostami'nin ustalık dönemi ve önemli filmlerinden biridir. Ayrıca *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin Fransız sinema camiasında yakaladığı popülarite, Kiarostami'nin daha sonraki çalışmaları için kısmen de olsa Fransa'dan mali destek alma olanağı sağlamıştır (Tapper: 2007, 120).

Abbas Kiarostami'nin bir sonraki filmi yarı-belgesel olarak nitelendirilebilecek *Ev Ödevi* (1990) olur. Çocuklarla yapılmış röportajlar üzerinden ilerleyen film, çocukların ev ödevlerinin zorlayıcı ve gereğinden fazla olduğuna da bir eleştiridir.

Ev Ödevi, bütün 'eğitim' sistemlerinin içine işlemiş olan rutin şiddetin ürkütücü, fakat oldukça masum bir irdemesidir. 'Toplumsallaşma' olarak adlandırılan süreç, burada, emir-ve-itaat zincirinin paradigması olarak ortaya çıkar ve sosyal bir hayvan olarak insanın oluşmasında vazgeçilmez bir öğedir. (Dabaşı, 2013: 62).

Gerçek bir olaydan yola çıkılarak kurmacanın ve belgeselin sınırında dolaşan *Yakın Plan* (1990) ve Köker Üçlemesinin⁴ bir diğer filmi olan, 1990 yılında İran'da yaşanan büyük depremin etkisiyle ortaya çıkan *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filmleri bu tezin dördüncü bölümünde daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Zeytin Ağaçları Altında (1994) filmi ise Kiarostami'nin Köker köyü civarında çekmiş olduğu 'Köker Üçlemesi'nin son filmidir. Kiarostami'nin aşk, manzara ve film çekmenin ahlaki sorumlulukları üzerine pastoral çalışmalarından biri olan (Jenkins, 2014: 510) *Zeytin Ağaçları Altında* film içinde film olan çalışmalarından biridir. Yaşanan depremden sonra köydeki insanların yaşantısını çekmek isteyen film ekibi, film çekimi yaptıkları köyden insanlara da filmlerinde rol verirler. Örneğin filmde evli bir çifti oynayacak iki oyuncu seçerler. Fakat her iki oyuncu arasında gerçek hayatlarında da duygusal bir bağ vardır. Hossein, Tahereh ile evlenmek ister. Ancak Tahereh buna pek sıcak bakmaz. Çünkü Hossein'in evi yoktur ve kızın ailesi buna izin vermez. Ne var ki depremde Tahereh'in ailesi de evsiz kalır. Fakat buna rağmen Tahereh, Hossein'in tüm ısrarlarına rağmen evlilik teklifini kabul etmez. Film final sahnesinde Tahereh'in zeytin ağaçlarının arasında kaybolması ve Hossein'in son bir deneme şansı için peşinden koşması uzak bir çekimle verilir. Zeytin ağaçlarının arasında izleyiciler tarafından görülmeyen ve duyulmayan bir konuşma geçer aralarında.

⁴ Kökler Üçlemesi: *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), *Ve Yaşam Sürüyor* (1992), *Zeytin Ağaçlarının Altında* (1994). Bu üç film İran'ın Köker Köyü ve etrafında geçtiği için Köker Üçlemesi adını almıştır.



Fotoğraf 2. 3 Zeytin Ağaçları Altında (1994)⁵

Bir süre sonra Hossein sevinçli olarak betimleyebileceğimiz bir şekilde geri yönetmene doğru koşar ve film biter. Orada ne yaşandığını seyirciye bırakan Kiarostami, seyircinin zihninde devam eden bir anlatıyla şiirsel bir eser ortaya çıkarmıştır. Kiarostami, filmin çekim esnasında kameramanla ile kendisi arasında yaşanan bir süreci ve bu yaşanan duruma yaklaşım biçimini şu şekilde ifade eder:

Zeytin Ağaçları Altında'nın kameramanı, filmin iki baş karakteri kameradan çok uzakta olduğu için yüzlerini göremediğinden yakındı. Yakın çekim yapmak istedi. Ona, bunun gerekli olmadığını, seyircinin eğer isterse bunu kendi zihninde yapabileceğini söyledim. Kameradan ne denli uzak olursa olsun ilgi uyandıran durumlardaki ilgi uyandıran karakterle karşı karşıya kalan sezgisi kuvvetli seyirci, işi kendi başına halledecektir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 33, 34).

Kiarostami'nin bir sonraki filmi ise 1997 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü aldığı *Kirazın Tadı* (1997) olmuştur. *Kirazın Tadı* İran filmleri arasında Altın Palmiyeyi alan ilk film olması adına hem Kiarostami'nin filmografisinde hem de İran sineması adına önemli bir konuma sahiptir. Kiarostami'nin intihar olgusunu işlediği bu filmde, Tahran kırsalında aracıyla dolaşan bir adamın hikayesini anlatır. Badii Bey isimli bu adam intihar etmeye karar vermiştir. Bu intiharı biraz daha acısız veya sessiz olduğunu düşündüğü uyku ilacı içmekle gerçekleştirmek ister. Fakat ilaç içtikten belirli bir süre sonra onu toprağa gömecek

⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0111845/mediaviewer/rm1862172416> erişim tarihi: 25.02.2019

birini aramaktadır. Badii Bey, aracına aldığı birçok insanı ikna etmeye çalıştığı sahnelerde Kiarostami yaşam/ölüm, yaşamak/intihar etmek olgularına derin felsefi, sosyolojik, toplumsal incelemelerde ve çıkarımlarda bulunur. Aracına aldığı karakterlerden biri olan Bakari Bey Badii'ye “kirazların lezzetini bırakmak mı istiyorsunuz?” diye sorar. Bu soru Badii Bey için belki de yeni bir başlangıç olur. Ya da onun intihar kararını değiştirmesi yönünde etkili olur. Filmin sonunda Badii Bey'in intihar edip etmediği net değildir, ancak yönetmenin diğer çoğu filminde olduğu gibi bu filmde açık uçlu biter.

İnsanlar bana Badii'nin ölüp ölmediğini soruyor ve hatta neden intihar etmek istediğinin de belli olmadığından şikayet ediyor. Bildiğim kadarıyla, izleyicinin karakterin sıkıntılarının tam olarak ne olduğunu bilmelerine gerek yok, yalnızca bu adamın zor bir durumda olduğunu bilmeleri yeterli. Detayları belirlemek kendilerine kalmış. Filmin New York'taki gösteriminin ardından, bir kadın, Badii'nin kesinlikle aşktan dolayı mutsuz olduğunu söylerken kocası ise Badii'nin problemlerinin kaynağının borç alıp geri ödeyemediği para olduğu konusunda ısrarcıydı (Kiarostami'den akt Cronin, 2017: 29-31).



Fotoğraf 2. 4 Kirazın Tadı (1997)⁶

Filmin açık uçlu bitmesine karşın Kiarostami bu filmi hakkında vermiş olduğu röportajın da sonucu açıklar: “fikir gerçekten yaşadıklarına dayanıyor. Kırk sekiz yaşında, zor bir dönemden geçiyordum. Film Cioran'nın felsefesine dikkat çekiyor: ‘intihar ihtimali olmasaydı, kendimi yıllar önce öldürmüştüm.’ Benim gözümde bu, hayat güzeldir demek”

⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0120265/mediaviewer/rm3786364416> erişim tarihi: 25.02.2019

(Kiarostami akt. Dönmez-Colin, 2012: 64-65). Rumen yazar ve filozof Emil Cioran ise intihar olgusuyla ilgili şunlara değinir: “Benim için intihar olumsuz bir şey değil. Aksine. İntiharın olması fikri bana hayata tahammül etme ve kendimi özgür hissetme imkânı veriyordu. Bir köle gibi değil, özgür bir insan gibi yaşadım.” (Cioran, 2007: 27). Kiarostami’nin de üzerinde durduğu ve filmin temelini oluşturan, intihar ile ilgili bu söylemler; hayatına istediği vakit son verebilecek bir insanın, yaşamayı seçmiş olması ihtimalini güçlendirmiştir. Çünkü Ciaron (2007: 42), intihar üzerine yazan biri olduğunu ve böylelikle intihar düşüncesinden kurtulduğunu açıklar. Böylelikle Badii karakterinin hayatına son vermediği ve yaşamayı seçtiği fikri daha kuvvetli bir ihtimal olur. Yine de filmi izleyen her bir birey için farklı finaller olası bir durumdur.

Kiarostami “izleyicilerin yaratıcı ruhuyla tamamlanan bitmemiş sinemalardan” bahseder. Kirazın Tadı, Kiarostami’nin örneğini verdiği sinema filmleri biçimine eksiksiz uyan bir yapıttır. Seyirci ister istemez filmde kendini aktifleştirecek boşluklarla muhakkak kesişen bir yolculuktadır (Erelvanlı, 2014: 28).

RÜZGAR BİZİ GÖTÜRECEK

*“Benim küçük gecemde, ne yazık ki
Randevusu var rüzgarın ağaç yapraklarıyla
Bir yıkılmışlık kaygısı var benim küçük gecemde.*

*Dinle,
Duyuyor musun karanlığın esintisini?
Bir yabancı gibi bakıyorum bu mutluluğa
Alışmışım ben kendi ümitsizliğime.*

*Dinle,
Duyuyor musun karanlığın esintisini?
Bir şey geçiyor şu anda gecenin içinden
Kırmızı ve perişandır ay
Ve her an çökme korkusu içinde olan şu çatının üzerinde
Bulutlar, yas tutan bir topluluk misali
Bekliyorlar sanki yağış anını.*

Bir an

*Ve ondan sonra, hiç.
Titremektedir şu pencerenin ardında gece
Ve dünya aciz kalmakta
Kendi dönüşünden.
Şu pencerenin ardında belirsiz biri
Merak ediyor beni ve seni.*

*Ey tepeden tırnağa yeşil olan!
Yakıcı bir anı gibi bırak ellerini, aşık ellerimin içine.*

*Ve dudaklarını varlığın sıcak bir duygusu gibi
Teslim et aşık dudaklarımın okşayışlarına
Rüzgar götürecekt bizi
Rüzgar götürecekt bizi. '' (Ferruhzad, 2016: 27-28).*

Rüzgar Bizi Sürükleyecek Abbas Kiarostami'nin 1999 yapımı, çağdaş İran edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Furuğ Ferruhzad'ın şiiriyle aynı ismi taşıyan filmidir.



Fotoğraf 2. 5 Rüzgar Bizi Sürükleyecek (1999)⁷

⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0209463/mediaviewer/rm4190851584> erişim tarihi: 25.02.2019

Keza bu benzerlik tıpkı *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmindeki gibi tesadüfi değildir, şiirden beslenmiş ve filminde de bu şiiri kullanmıştır. Kiarostami şiiri ve sinemayı birleştiren, kamerayla şiirler yazan bir yönetmen olarak, hemen hemen tüm filmlerinde karşımıza çıkar. Hatta filmin başında, gidilecek adres tekrar edilirken, Sepehri'nin *Nişan* adlı şiiriyle benzerlikler taşır, bu şiiri andırır. Filmdeki Behzad karakteri dışında diğer karakterler filmin çekildiği köyden seçilmiş, amatör oyuncularlardır.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek filmi çektiğimiz köyün sakinlerinin sinemaya dair bir tek fikirleri dahi yoktu ve tamamen kendi işleriyle meşgul insanlardı. Genç oğlunun filmimizde yer almasını sağlamak için babayı ikna etmemiz çok uzun sürdü. Koyunları, otlaklarda tek başına bırakma düşüncesini akli almıyordu bir türlü adamın. Tüm bunlar bizim işimize yaradı çünkü ne kimse yaptığımızı tam olarak anladı ne de kameradan rahatsız oldu. Yerli halkın çoğunun fevkalade oyuncular olduğu ortaya çıktı. Aslında hiç rol yapmadılar. Doğallıklarıyla kusursuzlardı. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminde, kahvecideki kadının bulunduğu sahneleri iki gün çektikten sonra kadın ertesi gün gelebileceğini ama kendisinin yerine kızını yollayabileceğini söyledi. İhtiyacımız olan kişinin kendisi olduğunu anlatmamızın imkanı yoktu. Belki de anlasaydı böylesine görkemli bir performans sergileyemezdi. (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 110).

Behzad ve arkadaşları köye ölmekte olan Melek Hanım'ın ölümünü ve köydeki geleneksel ölüm ritüelini kayda almak için gelirler. Fakat Kiarostami bize bu yabancılardan sadece Behzad'ı gösterir, Behzad ile birlikte gelen diğer karakterleri hiç görmeyiz, sadece seslerini duyarız. Behzad ve arkadaşlarının köye niçin geldiğini bilmeyen köylüler, onları telekomünikasyon için gelmiş mühendisler olarak bilirler. Hatta Behzad'a 'Mühendis Bey' diye seslenirler. Köye geldiklerinde onları karşılayan Ferzad isimli çocuk karakter onlara hem mihmandarlık yapar hem de Behzad'la köyde olduğu süre içinde arkadaşlık eder. Behzad, Melek Hanım'ın durumunu sürekli Ferzad'tan öğrenir. Fakat bekledikleri ölüm bir türlü gerçekleşmez. Bu durum karşısında Behzad'ın arkadaşları sürekli şikayet etmeye başlar ve köyden ayrılmak isterler. Behzad'ın taze süt almak için uğradığı bir evde Zeynep karakteri elinde bir fenerle karanlığın içinden çıkıp gelir. Buradaki sahne hem filmin şiirsel anlatımına hem de Türkiye Sinemasına etkileri bağlamında önemlidir. Behzad burada Ferruhzad'ın filmin isim kaynağı da olan *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* adlı şiirini okur. Aynı zamanda bu sahne atmosfer ve duygu olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde geçen 'Muhtarın kızı' sahnesine esin kaynağı olduğu aşıkardır. Keza *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminde yuvarlanan elma sahnesini yine *Bir Zamanlar Anadolu'da* görmek mümkündür. Ceylan'ın, Kiarostami sinemasından etkilendiğini her iki yönetmenin diğer filmlerinde de görmek mümkündür.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek filminde bir sabah Melek Hanım'ın evinden ağlamalar duyulur ve bir hareketlilik vardır. Behzad çantasını alır ve aracına biner. O esnada toplaşmış Melek Hanım'ın evine giden kadınları görür. Fotoğraf makinasıyla birkaç kare çekmekle yetinir ve aracıyla uzaklaşır. Ölümü ve sonrasındaki ritüeli kayda almak için beklemez. Daha önce yer alan bir sahnede doktor ve Behzad arasında dünya ve ahiret konulu diyaloglar geçer. Bu arada şair Ömer Hayyam'dan da bir şiir okunur. Buradaki diyalogların ana teması ise şuan yaşanan hayatın daha önemli olduğu, ölümden sonra ne ile karşılaşacağını bilinmediği üzerinedir. Sırf bu ölümü belgelemek için köye gelen Behzad belki de doktorla aralarında geçen bu diyaloglardan sonra Melek Hanım'ın ölümüyle ilgilenmemiş, sadece birkaç fotoğraf çekmekle yetinerek, geri dönmüştür.

Kiarostami 2002 yılında sadece bir aracın içinde geçen, bir çocuğun ve annenin diyalogları üzerinden ilerleyen on farklı zamana tanık olunduğu filmi *10* ve 2008 yılında sinema salonunda Ferhat ile Şirin hikayesinin arka fonda duyulduğu, kadın yüzlerinde dolaşan bir kameradan kesitler sunan *Şirin*'i çeker. Alışagelmış güzellik kalıplarından sıyrılarak, güzelliğin farklı biçim ve yüzlerde olabileceğini hatırlatan *Şirin*, tüm duygu biçimlerini kadın yüzleri üzerinden okunmasına olanak sağlar.

Kiarostami 2008 yılında yapmış olduğu *Şirin* filmi, yönetmenin kendi toprakları olan İran'da çekmiş olduğu son kurmaca filmidir. Kiarostami'nin İran dışında yapmış olduğu filmler yönetmenin İran'da yapmış olduğu filmlere kıyasla daha fazla eleştirilir. Keza İran'da yapmış olduğu filmler kısmen daha başarılı bulunur. Kiarostami ise kendi kültüründen, kendi topraklarından beslenmekle ilgili şunları dile getirir:

Dünyadaki herkesin anlayabileceği bir iş ortaya çıkarmak istiyorsanız kendi kültürünüzün derinliklerine dalın. Tepeden tırnağa her şeyini öğrenin. Mekanları, fikirleri ve insanları, insanların aşklarını ve kaygılarını tanıyın. Bazı yönetmenler, dünyayı dolaşarak bilgi edinmek ister ancak dünyadaki bilginin tamamı kendi toplumunuzda bulunabilir. Etrafınızdaki her şeyle ilişki kurun ki işiniz evrensel olsun. Sohrab'ın yazdığı gibi 'Nerede olursam olayım gökyüzü benim.' Şiir, günlük yaşamda da karşımıza çıkar. Sadece gözlerinizi açın (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 49).

Kiarostami'nin bu sözleri yapılan eleştirileri kısmen de olsa haklı çıkarmaktadır. Ancak o *Aslı Gibidir* (2010) ve *Sevmek Gibi* (2012) filmlerinde evrensel bir tema olan aşk konusunu işler ve her iki film de yönetmenin kendi toprakları dışında gerçekleştirmiş olduğu başarılı ve evrensel kodlar taşıyan filmler olmuştur.

Aslı Gibidir (2010) Abbas Kiarostami'nin İran toprakları dışında çekmiş olduğu ilk filmidir. İtalya'da çekimleri tamamlanan film, Miller isimli yazarın kendi kitap tanıtım toplantısıyla başlar. Kitabın tanıtımı esnasında, kitabın konusu da olan sanat eserleriyle ilgili,

sanat eserlerinin kopyalarının bazen orijinalleri kadar değerli veya daha değerli olabileceği vurgusu yapılır. Elle isimli bir kadın ise kendi iletişim bilgilerini Miller'ın bir arkadaşına bırakarak salonu terk eder. Miller ve Elle'nin buluşmasıyla film içindeki gerçek ve kurmaca iç içe geçer. Miller ve Elle önceden karı-kocaymış gibi sohbet etmeye başlarlar. Fakat bunun bir oyun mu yoksa gerçek mi olduğunu ayırt etmek güçleşir. Elle misafir olan Miller'a bulunduğu çevreyi gezdirir. Bu gezi esnasında gidilen mekanlar ve tanışılan insanlar aracılığıyla yeni sohbetler ve tartışmalar başlar. Bu konuşmaların birçoğu geçmişe aittir ve gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğunu seyirci sorgulamaya başlar.

Sevmek Gibi (2012) Kiarostami'nin İran dışında çekmiş olduğu ikinci filmi olur. Film eskort olan üniversite öğrencisi Akiko'nun telefonda erkek arkadaşına “yalan söylemiyorum” sözüyle başlar. Bu söz filmin temelini oluşturur. Çünkü film yalan üzerine kurulan bir öykü üzerinden ilerler. Akiko'nun eskort olduğundan erkek arkadaşının haberi yoktur. Bir gece Akiko, Takashi adında yaşlı bir adamın evine gider, fakat aralarında cinsel bir birliktelik yaşanmaz. Orada uyuya kalır ve ertesi gün okula geç kalır. Takashi onu okula bırakır ve Akiko'nun erkek arkadaşı onları birlikte görür. Akiko yaşlı adamı dedesi olarak tanıştırır. Film bu yalan ekseninde ilerler. Aralarında farklı bir iletişim gerçekleşen Akiko ve Takashi'nin evde oldukları bir gün, Akiko'nun erkek arkadaşı gelir ve eve girmeye çalışır, etrafta bağırıp çağırır. Herhangi bir çatışma veya gerilim olmadan ilerleyen filmde, final sahnesiyle birlikte seyirci kendini bir gerilimin içinde bulur ve sonunda perdede bitmemiş bir final ile baş başa kalır. *Sevmek Gibi* ve *Aslı Gibidir* filmleriyle Kiarostami, İran dışında, oradaki yaşantıların ötesinde hikayeler anlatılır. Aşk gibi daha evrensel konulara değinmek ister. *Sevmek Gibi* filmi 2016 yılında hayata gözlerini yuman Kiarostami'nin hayattayken gerçekleştirmiş olduğu son filmidir. Ölümünden sonra, 2017 yılında tamamlanan *24 Kare* isimli bir filmi daha vardır.

Abbas Kiarostami, sinemaya başladığı 1970 yılından 2016 yılında ölümüne kadar belgesel, kısa ve uzun metrajlı olmak üzere yaklaşık 50 film çeker. Yönetmen uzun metraj filmlerinden sadece 2'si dışındakileri İran'da çekmiştir.

Bu çalışma kapsamında yönetmenin *Yakın Plan* (1990) ve *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filmleri araştırma örneklemini olarak seçilmiştir. Ancak araştırmanın ana tartışma konusu Kiarostami filmlerinde belgesel ve kurmacanın etkileşimi olması nedeniyle, buraya kadar yönetmenin genel bir değerlendirmesine yer verilmiştir. Bununla birlikte Kiarostami'nin, *Ben de Yapabilirim* (1975), *Bir Meselenin İki Çözümü* (1975), *Düğün Takımı* (1976), *Renkler* (1976), *Rapor* (1977), *Çözüm* (1978), *İki Yorum, İkinci Yorum* (1979), *Diş Ağrısı* (1980), *Tertipli veya Tertipsiz* (1981), *Koro* (1982), *Hemşeri* (1983), *Birinci Sınıflar* (1985), *ABC*

Afrika (2001), *Beş* (2003), *Kiarostami'nin Yolu* (2005), *24 Kare* (2017) gibi filmleri araştırmanın kapsamı dışında olduğundan dolayı bu çalışmada yer almamıştır.

Bu çalışmanın bundan sonraki bölümünde Abbas Kiarostami sinemasıyla nerdeyse örtüşmüş olan minimalist sinema konusuna değinilecek ve minimalizmin tarihsel gelişimi ve kavramsal boyutu incelenecektir. Minimalizmin var oluşu her ne kadar resim ve heykelde ortaya çıkmış olsa da, bu bölümde minimalizmin sinema sanatıyla etkileşimine değinilecektir.

2.3. Minimalizm ve Abbas Kiarostami

Sanat akımlarının hemen hemen birçoğu birbirinden etkilenerek veya bir başka akıma tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tıpkı diğer sanat akımları/dalları gibi minimalizm de kendinden önceki akımlardan beslenerek ortaya çıkmıştır. Minimalizmin var olmasında gerçekçilik, nesnelcilik, sadelik gibi kavramları özümseyen sanat dalları öncü olmuştur. Minimalizmin birçok kavram karşısında en çok beslendiği ve etkilendiği kavram sanatta gerçekçilik olmuştur. Sanat anlayışında özellikle 1960'lı yıllarda gerçekçiliğe yeniden başlayan dönüş ile birlikte, minimalizmin de beslendiği fikirler tekrar ortaya çıkmıştır. Özellikle görsel sanatlar üzerine çalışmalar yapmış İngiliz filozof Richard Wollheim, 'minimal sanat' kavramını 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' olarak açıklamıştır (Özdoğru, 2004: 48-49). Minimalizm kaynağını İngilizceden 'minimum' sözcüğünden alır. Türkçe de ise bu kelime 'en az' anlamına gelmektedir. Böylelikle 'minimal sanat'ı gereksiz, abartılı ve ihtiyaç fazlası birçok şeyden arındırılmış sanat olarak tanımlamak mümkündür.

2.3.1. Minimalist Sinema

Özdoğru minimalizmin sinema sanatına yansıma biçimini 'minimal film' üzerinden ortaya koymaktadır:

Minimal Film: Oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirildiği film türüdür. Minimal film, kamera hareketlerinden (Andy Warhol filmleri 'Sleep' ve 'Empire' gibi) sonradan düzeltmelerden ve yapımcının müdahalesinden kaçınmaya ya da bunları minimuma indirmeye eğilimindedir.

Bu tür, ilk örneklerini deneysel sinemada bulan yalın realizmin uç noktasıdır (Özdoğru, 2004: 67).

Film Eleştirmeni Kovacs ise, minimalizmin belirli ifade argümanlarını, sistematik bir şekilde azaltma yöntemi olduğunu söyler. Rastgele farklılıkları azaltmanın ötesinde, fazla olanı eleyen bir işlevi olduğunun da altını çizer (2010: 149):

Minimalizm 1950'lerde Dreyer'in, Bresson'un, Ozu'nun ve Antonioni'nin filmlerinde tanımlandı. Ancak 1959'dan itibaren stilistik sadelik ve indirgemecilik moda oldu ve minimalizm modern sinemanın en

güçlü ve etkili eğilimi haline geldi. 1990'larda modernizmin gerilemesinden uzun süre sonra bile Jilm Jarmush, Bela Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami ve bazen de Takeshi Kitano gibi auteurs modernist minimalizme uygun olarak film yapmaya devam ettiler. (Kovacs, 2010: 149).

Sinemada minimalizm, tıpkı minimalizmin diğer sanat dallarına yansması gibi kendini olabildiğince sadeliğe ve gerçeğe dayandırır. Hayatın içinden olabildiğince yalın unsurları kullanılır ve belgesele benzeyen anlatı türünün bir oluşumu olarak tanımlanabilir. Popüler sinemayı daha çok tercih eden bir sinemacının 'neden minimalist bir film seyrediyim ki? Pencereden dışarı bakarım, olur biter' söylemi minimalist sinema hakkında çok fazla ipucu barındırır. Sinema tarihi boyunca imkansızlıklar dahilinde, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde ortaya çıkmış filmleri göz ardı edersek, Minimalist Sinemanın II. Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında Avrupa'nın bazı ülkelerinde gelişim gösteren sinema anlayışları sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Dünya sinema piyasasının, özellikle ABD tarafından kontrol altına alınan dönemlerde (1930'lu yıllar) Fransa'da 'Şairane Gerçekçilik' akımı ortaya çıkar. Adından da anlaşılacağı üzere içinde gerçekçi argümanlar taşıyan bu akım, Minimalist Sinemanın da öncülerindedir. Şairane Gerçekçilik akımının yaratıcılarından olan Fransız film yapımcısı ve yönetmen Marcel Carne: "Stüdyolardaki dekorların ve türlü araçların yapaylığından uzak, sokağa çıkarak o anın gerçekliğinin peşinde koşan bir sinema istiyorum" diyerek akımın işlevini vurgular. Biçimsel bir anlatı olarak insancıl ve lirik bir anlatıyı benimser. Film tarzlarıyla Hollywood film tarzının çok dışında bir film biçimi olarak ilgiyi üstüne çekerek insanları bu türde film izlemeye teşvik eder (Özdoğru, 2004: 68-70).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan film yönetmenleri L. Visconti, R. Rossellini ve V. De Sica'nın yaratıcısı oldukları, daha öncede değindiğimiz 'İtalyan Yeni Gerçekçi' akımı ortaya çıkar. Kamera sokağa iner, doğal çevre ve doğal ışık kullanılır, oyuncular amatördür, klasik mutlu sonlar terkedilir ve tüm bunların sonucunda toplumsal gerçekçi filmler ortaya çıkar. İtalyan Yeni Gerçekçilikle ortak noktaları da paylaşan bir diğer akım ise: Fransız yönetmenler, J. Godard, F. Truffaut ve A. Resnais'in 1950'lilerin sonlarında temelini oluşturdukları 'Fransız Yeni Dalga' akımıdır. İngiltere'de ise 1930'larda başlayan belgesel hareketinin temelini oluşturduğu ve 1950'lerde ortaya çıkan 'Özgür Sinema' akımı önem taşır. Bu hareket hayatı olağan akışıyla kayda almayı amaçlar. Almanya'da ise 1960'lı yıllarda, oyunculuğun, dekorun ve ekipmanın en az kullanılmaya çalışıldığı 'Genç Alman Sineması' varlığını gösterir (Özdoğru, 2004: 71-72).

Dünya sinema tarihinde önemli dönüm noktaları ve yeni başlangıçların temelini oluşturan bu hareketlerin uygulayış biçimlerine bakıldığında hepsi birer Minimal Sinema Hareketi olarak değerlendirilebilir. Tüm hareketlerin buluşma noktaları hemen hemen aynıdır;

kamera sokağa çıkar, doğal çevre çekim platosunu oluşturur, amatör oyunculara yer verilir ve sokağın olağan akışı tüm çıplaklığıyla karşımıza çıkar. En az ekipmanla ve minimum kamera hareketleriyle toplumcu eserler ortaya konur. Minimal Sinemaya zemin hazırlayan tüm bu oluşumlara bakıldığında, Minimal Sinema şu başlıklar altında açıklanabilir:

- Profesyonel oyuncuların kaçınılması, amatör oyunculara daha sık yer verilir.
- Oyunculukta yapaylıktan ve bu yapaylığı destekleyecek aşırı mimiklerden kaçınılması.
- Oyunculara belirli bir özgürlük alanı bırakılarak, doğaçlamaya fırsat verilir.
- Bir karakteri bir oyuncu canlandırır, bir oyuncu birden fazla karakteri canlandırmaz.
- Çekim mekanları doğal ortamlar olur, doğal ışık kullanılır.
- Uzun plan çekimler ve sabit kamera açıları kullanılır.
- Çekimler sesli yapılır, dublaja başvurulmaz.
- Dış müzik ve benzeri öğelere yer verilmez.
- Gereksiz çeşitliliklere yer verilmez, anlatılmak istenen en sade şekilde verilir.

Tüm bu maddeler de göz önüne alındığında, minimal sinemayı ismindeki kelime anlamıyla ele aldığımızda, film yapım sürecinde senaryo ve oyunculuklar da dahil tüm filmsel materyallerin en az kullanıldığı türdür. Gerçekçi film biçimini benimseyen tüm akım ve tüm yönetmenler minimalizmin de tüm unsurlarını uygulamaktadırlar. Minimalizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Kiarostami'nin tüm filmlerinde gerçekçi ve minimal unsurlar en belirgin unsurlar olarak öne çıkar.

2.3.2 Abbas Kiarostami Sinemasında Minimalizm

İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga ekollerinden oldukça etkilenen 'İran Yeni Dalga' sineması minimalist sinema unsurlarını içinde barındırır. İran Yeni Dalgası'nın en büyük temsilcilerinden biri olan Abbas Kiarostami, aynı zamanda minimalizmin İran ve dünya sinemasındaki en büyük temsilcilerinden biridir. O'nun filmleri her zaman sokakta, kırsalda, tarlada, köylerde ve kıvrımlı yollarda, beşeri hikayeler ve yine beşeri manzaralarla yalın ve duru bir biçimde ortaya konulur. Abbas Kiarostami'nin filmleri, tıpkı filmlerinin geçtiği coğrafyalar gibi abartısız ve derinlikli yapısıyla minimal sinemanın güçlü örneklerini oluşturur. Abbas Kiarostami filmlerinde, minimalizmin neredeyse tüm unsurlarını bulmak mümkündür. Kiarostami'nin ilk dönem kısa metraj filmleri de minimalist çerçevede değerlendirilmelidir. Son dönem İran dışında çekmiş olduğu filmlerinin dışında, diğer tüm filmleri minimal çerçevede değerlendirilebilir. Örneğin onun filmlerinde yerel halkın oyuncu olarak kullanılması, tüm filmlerinde sahneyi etkileyecek ve dramatik bir yapı oluşturacak herhangi bir müzik kullanılmamış olması, müziklerin sadece filmin sonunda jeneriğe hizmet etmesi,

genellikle efekt kullanılmaması, doğal sesli çekimlere yer verilmesi, abartılı oyunculuklara yer verilmemiş olması, filmin oyuncularına bir metin dayandırmaktan öte, doğaçlama yapabilecek özgür bir alana olanak tanınması gibi bir çok özellik sıralanabilir. Minimalist film örneklerinde sıkça karşılaşılan uzun çekimler, hemen hemen Kiarostami'nin tüm filminde gözlemlenebilir. Bu sayılan tüm unsurlar, her bir filmi bir önceki filminin devamıymış hissiyatı veren tüm filmlerinde ortakır.

Minimalizmin temel felsefesini, en aza indirgeme, gereksiz olan her şeyden arınma ve abartıdan kaçma unsurları oluşturur. Abbas Kiarostami bir ustalık sınıfında kendisini dinleyen kursiyerlere şu açıklamalarda bulunur:

Gereksiz olan her şeyi atın. İlk fikrinizden sonra gelen ikincil fikirler saldırısına karşı koyun. Fikirlerinizin saflığını bozmayın. Çalışmanızı arındırmanın en iyi yolu kısa ve basit tutmaktır. “Pek de bir şey yapmadım,” diye açıklamış Michelangelo, Davut heykelini nasıl yaptığı sorulduğunda. “Heykel, zaten taş bloklar halindeydi. Tek yaptığım gereksiz olan her şeyi çıkarmak oldu.” Rumi, çok fazla konuşmamızı, olabilecek en az sayıdaki kelimelerle konuşmamızı salık verir. Hikayelerinizi anlatırken, filmlerinizi yaparken, görüntüleri seçerken ve yaşarken bu fikri aklınızın bir köşesinde bulundurun (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 98-99).

Yönetmen bir başka röportajında filmlerinde minimalist öğelerin başat olmasını “sadelik etkiliyor beni. Benim amacım, sadelik. Yalın iş, yalın insanlardan etkilenirim. Yaşadığımız bu karmaşık dünyada, basitlik en iyi çözüm (Kiarostami'den akt. Dönmez-Colin, 2012: 69) sözleriyle açıklar. Dolayısıyla Kiarostami'nin bu açıklamaları minimalizmin ne olduğunu adeta özetler niteliktedir.

Hamid Dabaşı ise Kiarostami sinemasındaki sadeliği şu ifadelerle ortaya koyar: “Kiyarüstemi'nin hayatı okuyuşunda, bütün felsefelere ve metafiziğe teğet geçen bir yan, açıkça ortaya konmuş bir sadelik vardır; kendisi hakkında fazlaca düşünmenin, kendine uzun uzadıya acımanın sonuçlarına tahammül edemeyecek bir sadeliktir bu” (2013: 72).

Minimalizm, Abbas Kiarostami'nin sadece filmlerine uyguladığı bir biçim değil, kendi yaşantısına da uygulamış olduğu bir biçimdir. Kiarostami, verdiği birçok röportajında veya söyleşilerinde bunu sık sık dile getirir. Gereksiz olan birçok unsurun, filmlerde olmaması gerektiğini ve kendi filmlerinde de gereksiz gördüğü hiçbir unsuru kullanmadığını belirtmektedir. Keza Kiarostami'nin hemen hemen tüm filmlerinde ortak olan birçok unsur vardır, bunlardan en göze çarpanı ise basit ve sade bir yapıya sahip olmalarıdır.

2.4 Auteur Kuramı ve Abbas Kiarostami

Kameranın tıpkı roman yazan bir kalem gibi kullanılabileceğini, yönetmenlerin dilerse bunu gerçekleştirebileceğini dile getiren Fransız yönetmen Alexandre Astruc'tan etkilenen bazı Fransız sinema eleştirmenleri yeni bir gündem oluştururlar. Fransa'ya giren çok sayıda Hollywood filmlerini görme şansı yakalayan bu eleştirmenler, izledikleri filmlerde olduğu gibi Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmenlerin alışagelmış türden farklı olarak kendi kişisel deneyimlerine dayanan bir sinema yaratabildiklerini görmüşlerdir. (Esen, 2016: 36-40). 1950'lerde François Truffaut, Jean Luc Godard, Erich Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol gibi Fransız eleştirmenler 'Chairs du Cinema' dergisinde yeni bir terimi tartışmaya başlarlar. Bu terim 'yaratıcı yönetmenler' kavramıdır ve yönetmenlerin film türlerine yaklaşımlarını konu edinir (Monaco, 2006: 14). 1954 yılında Truffaut'un 'A Certain Tendency In French Cinema' isimli makalesi önemli etkilerden birini oluşturur. Film yönetmeninin, senaryoya ve filmin bütününe yaratıcı unsurlar kattığı, sistemli bir yapının olduğu filmleri ayrı tutmuştur. Bu açıklamada önemli olan unsurun, yönetmenin film setinde sadece bir 'işçi' olması değil, aynı zamanda 'yaratıcı' olması vurgulanmıştır. Herhangi bir yönetmeni 'Auteur' sınıfına dahil edebilmemiz için, yönetmenin senaryo aşamasından kurgu aşamasına kadar olan tüm filmsel süreçte yaratıcı fikir ve unsurları en iyi biçimde kullanması gerekir (Butler, 2011: 39-40). Auteur kuramının açıklanmasında her ne kadar Truffaut'un ismi ön plana çıksa da 'Chairs du Cinema' dergisi etrafındaki eleştirmenlerin katkısıyla, kolektif bir biçimde oluşmuştur. İlk etapta eleştirmen olan bu isimler daha sonra kendi filmlerini çekmiş, her biri birbirinden farklı türde özgün eserler ortaya koymuşlardır.

Auteur kuramının oldukça düzensiz bir şekilde geliştiğini aktaran ve bu durumu eleştiren Peter Wollen bu durumu şu şekilde açıklar:

Bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildirimler yayınlamaya yönelik çalışmalar yapılmadı. Bunun sonucu olarak auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi; farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştirdiler (2004: 68-69).

Bir yönüyle auteur kuramını eleştiren Wollen, aynı zamanda auteur bir yönetmenin nasıl olması gerektiği konusuna da bazı açıklamalar getirir. Wollen yönetmenin sadece var olan bir metni yorumlamak zorunda olmadığını altını çizer. Yönetmen var olan bit metni, kendi metniyle, bilinçaltı-bilinçdışı süreçleriyle yorumlayabilir ve ortaya ilk metinden farklı bir melez metin ortaya çıkarabilir (2004: 101-102). Esen ise auteur yönetmenlere ilişkin tanımı şu şekilde ortaya koymaktadır:

Auteur yönetmenler anlatmak istedikleri düşünceleri, somut görüntülerle, ama kendi seçtikleri, düşüncelerini yansıttıklarına inandıkları somut görüntülerle; bu görüntüleri düşüncelerini yansıtılabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak (kurgulayarak); sinemanın kullanabildiği tüm olanaklardan, düşüncelerini aktardıklarına inandıkları biçimde yararlanarak; bir bütünlük içinde peliküle veya diskete veya ekrana veya perdeye aktarırlar. Hangi ortama aktarılmışsa, biz izleyiciler de kendi kapasitemiz ölçüsünde, kendi geçmiş birikimimizin bize sağladığı olanaklar ölçüsünde ve izlerken sağlanan koşullar ölçüsünde bu düşünceyi anlamaya, bu düşünceden ve görsellikten beslenmeye çalışırız. Kuramcılar hala, bu görüntüleri nasıl çözümleyeceğimizi, "auteur"lerin düşüncelerini, duygularını nasıl anlayabileceğimizi araştırmaktadırlar. Sinemayla, nasıl daha derin ve daha güzel iletişim kurabileceğimiz konusunda düşünceler üretmektedirler (Esen, 2016: 36).

Wollen ve diğer eleştirmen/yönetmenlerin de üzerinde durduğu nokta auteur kuramı; geleneksel yapıya bağlı kalmayıp, yeni bir dil, yeni bir arayış içinde olan ve en önemlisi filme/senaryoya kendinden bir şeyler katan ‘yaratıcı’ yönetmenleri kapsayan bir kuram olarak açıklamak mümkündür.

2.4.1 Auteur Bir Yönetmen Olarak Abbas Kiarostami

En yalın haliyle auteur kuramını ele aldığımızda yönetmenin herhangi bir metne bağlı kalmaması olduğunu söylemek mümkündür. Herhangi bir metne bağlı kalmamak yönetmene kısmen sınırsız bir alan ve özgür bir ortam yaratır. Auteur kuramının üzerinde durduğu ‘yaratıcılık’ kavramının işlevsellik kazanması da yönetmene tanınan bu özgürlüklerle doğrudan bağlantılıdır. Minimal bağlamda yapıtlarını hayata geçiren Kiarostami’nin tüm filmlerinde yaratıcı unsurlar görmek mümkündür. Keza bir şiirden, bir şiir isminden, gördüğü bir insanın yüzünden, doğadan ve hayatın içinde önemsiz görünen birçok küçük ayrıntıdan, dünya sinema tarihinde izler bırakacak eserler üretmeyi başarmıştır. Kendisini bir metne bağlı tutmayan Kiarostami, filmlerinde de doğaçlama unsurlara sıklıkla yer vermiştir.

Hatta filmlerinde oynattığı birçok karaktere senaryo metni ve diyaloglarını vermediğini belirtmiştir: “Her şey hakkında not tutarım ama çekim alanına kağıt götürmem ve oyunculara ezberlemeleri için senaryo vermem. Hiçbir şey okumazlar. Doğaçarlar.” (Kiarostami akt. Dönmez-Colin, 2012: 67). Film setlerine senaryosuz, sadece küçük notlarla giden Kiarostami aynı zamanda oyunculara da herhangi bir senaryo vermeyerek, onların yaratıcı olmalarına fırsat tanımış, bir nevi özgürleştirmiş ve kendilerinden bir şey katmalarına olanak tanımıştır. Auteur kuramının temelinde yatan ‘yaratıcılık’ Kiarostami’nin tüm filmlerinde, oyuncusuna kadar hissedilecek bir unsur olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL OLARAK BELGESEL FİLM VE KURMACA FİLM

Dünya sinema tarihinin ilk yıllarında filmler tür olarak sınıflandırılmamaktaydı. Daha sonraki zamanlarda teknolojideki gelişmeler, farklı anlatı türlerinin doğması, farklı konu, hikaye anlatma ihtiyacının oluşmasıyla birlikte belgesel film ve kurmaca film olarak iki ana farklı yapı öne çıkmıştır. Bir yandan hayatı olduğu gibi kayıt altına almaya çalışan belgesel film diyebileceğimiz bir tür ve diğer yandan hayatın ve insanların yaşantı, duygu, olay ve buna dair birçok unsuru yorumlayarak taklit eden kurmaca (fiction) türü olmak üzere. Rudolf Arnheim (2002: 41), sinemanın, doğası gereği yaşadığımız evrenle ilgili insanların merak ettiği farklı hikaye ve olaylara ilişkin olduğunu, ilk filmlerin ilgi uyandırmasındaki temel sebebin filmlerin birebir gerçek hayatı kayda alması olduğunu belirtmiştir. Lumiere Kardeşlere ait tarihteki ilk film olan *Trenin Gara Girişi* (1895) filmi, bir trenin gara girmesini ve yolcuların trene binip, inmelerini olduğu gibi kayda almıştır. İlk belgesel film olarak kabul edilen bu film, herhangi bir müdahale olmadan, her şeyi olağan akışı içinde ve tek parça halinde kayda almıştır.

Oğuz Makal, Lumiere Kardeşlerin kurgusallıkla ilgilenmediklerini, doğayı ve yaşananları kendi gerçekliğiyle yansıtmayı tercih ettiklerinin altını çizer. Makal'a göre onlar dönemin merak edilen Rusya, Osmanlı, Mısır gibi ülkelerini gezip, ilginç görüntüler saptadılar ve bu görüntüler gezi ya da haber türünün (Makal, 1996: 16) ilk örnekleri oldu. Bu yönüyle belgesel sinemaya, hayatı olduğu gibi kaydeden film türü olarak bakılsa da, zamanla bu anlatı türü de farklı anlatım biçimlerini denemiş ve bunu geliştirmiştir. Ayrıca Lumiere Kardeşler sinemanın doğası gereği tesadüfi de olsa ilk defa farklı türde yapıtlar da ortaya çıkarmışlardır. İlk öykülü tür olarak kabul edilen film Georges Melis'e ait *Aya Yolculuk* (1902) kabul edilir. Filmde aya yolculuk yapmak isteyen bir grup insanın öyküsünü anlatılır. Aynı zamanda Gerard Betton (1989: 7) *Aya Yolculuk* filmini gösterimleri yapılan ilk ticari sinema filmi olarak aktarır. *Trenin Gara Girişi*'nden farklı olarak, *Aya Yolculuk*'ta dekor, sahne, oyunculuk, filmde kesmeler ve önceden belirlenmiş bir akış vardır. Bu iki film üzerinden ilk dönem film örneklerine baktığımızda *Trenin Gara Girişi* ilk belgesel film, *Aya Yolculuk* filmini ise ilk kurmaca film olarak değerlendirmek mümkündür.

Tezin bu bölümünden itibaren belgesel film ve kurmaca film ayrımına dikkat çekilmesi ve bu iki türün birbiriyle etkileşimi ve ayrımlarının tartışılması hedeflenmektedir.

3.1 Belgesel Sinema

Belgesel sinema akımları ve türleri bağlamında değerlendirildiğinde çok kapsamlı bir alana işaret eder. Örneğin Amerikalı film eleştirmeni Bill Nichols, belgesel sinemanın keskin bir tanımının olmadığını belirtir. 1930'lu yıllarda İngiliz belgeselci John Grierson'un, belgesel sinemanın tanımı için kullandığı: "Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" sözleri hala belgesel sinemanın tanımı için en çok kullanılan referans tanımlardandır. (Nichols, 2017: 27). Keza net bir tanımını yapmanın zor olduğu belgeseller; sinema tarihi içinde, belirli çalışmalar, manifestolar vb. uğraşlar sonucunda ortaya çıkmamış aksine, amatör çalışmalar ve rastgele alınmış bazı kayıtlar sonucunda orta çıkmıştır (Rotha, 2000: 49). James Clarke ise belgesel sinemanın tanımı yapmanın çok zor ve katmanlı olduğunun altını çizerken, bu türe yaklaşımın nasıl olması gerektiğini şu şekilde açıklar: "Kısaca belgeselci yaklaşımı, kurgusunda yapay müdahalelerin minimum düzeyde kullanıldığı, gerçekçilik, dürüstlük ve mekana bağlılık itibarıyla doğrudanlığın söz konusu olduğu bir tür olarak özetlemek mümkündür"(Clarke, 2012: 121). Belgesel sinema gerçek ve doğrudan oluşuyla diğer tür filmlerinden ayrılır. Hareketli fotoğrafların kaydedilebilmesiyle birlikte var olmuş ve diğer türlerin ve filmlerin ana kaynağı olmuştur denilebilir.

Gerçeğin, yaratıcı bir anlatımla sunulduğu belgesel film: kısa süreli olması, gerçek ortamlarda çekilmesi, sorunlu kalınmadıkça dekor, kostüm, efekt gibi öğelerin kullanılmaması, o anda var olan bir olay, gerilim ya da sorundan kaynaklanarak çözüme gidilmesi, bütünlüğün sağlanması amacıyla müzik, ses ve kurgunun kullanılması gibi özellikler taşır (Gündeş, 1998: 119).

Fakat Nichols, birçok kurmaca filmin de gerçek olaylar ve kişiler hakkında olabileceğini söyler ve bunu bazı örnekler üzerinden somutlar:

Doğruyu Seç (Do the Right Thing, 1989) çok gerçek bir mesele olan ırkçılıktan bahseder; *Schindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) binin üzerinde Yahudinin hayatını kurtaran Nazi partisi üyesi Oscar Schindler'in gerçek yaşam öyküsünü anlatır ve *JFK* (1991), Abraham Zapruder'in başkanın vurulduğu anda çektiği belgesel görüntüleri kullanarak, John F. Kennedy suikastının perde arkasına bakar (Nichols, 2017: 27).

Dolayısıyla Nichols, kısmen gerçeğe dayalı bu tür filmlerin birer alegori olduğunun da altını çizer. Kurmaca filmler gerçek dünyadan farklı bir dünya yaratırlar. Bu alternatif kurgusal dünyada hikayenin gidişatına bağlı olarak değişimler gerçekleşir. Fakat belgesel bir film kaynağını direkt olarak yaşamdan ve tarihsel gelişmelerden alır. Belgeseller, kurmaca filmlerin

alegorik yapısına karşın, uydurulmuş bazı olay ve karakterler yerine, bu dünyada olan gerçek kişi ve olayları ele alırlar (2017: 28).

Belgesel terimi ilk defa J. Grierson tarafından kullanılır. Grierson'un kullandığı bu terim, Fransızların gezi filmleri için kullandığı 'documentaire' sözcüğünden gelir ve ilk defa Amerikalı belgesel film yönetmeni Robert Flaherty'in, *Moana* (1926) filmi değerlendirilirken kullanılır. Lumiere Kardeşlerin çektiği filmler biçimsel anlamda belgesel sinemanın ilk örnekleri sayılsa da modern anlamda belgesel sinema R. Flaherty'in filmleri ile başlar (Cereci, 1997: 31). Her ne kadar belgesel terimi ilk defa 1926 yapımı *Moana* üzerine yazılan bir makalede kullanılmış olsa da, modern anlamda belgesel sinemanın ilk örneği yine Robert Flaherty'in 1922 yılında çekmiş olduğu *Kuzeyli Nanook* filmidir.

Sinemaya ilk olarak araştırma gezilerinde yaptığı kayıtlarla başladığını aktaran Flaherty (1968: 404), daha sonra rastgele çekilmiş görüntülerden oluşan filmler yerine, bir öyküsü olan film yapmaya karar verir. Bu kararla birlikte *Kuzeyli Nanook* (1922) belgesel filmi ortaya çıkar. *Kuzeyli Nanook* belgeseli, Kanada'da bulunan bir Eskimo ailesinin zorlu doğa ve yaşam koşulları altında hayatlarını sürdürmelerini anlatır. *Kuzeyli Nanook* belgeseli, yönetmen Flaherty'in, Nanook ve ailesiyle yaklaşık iki yıl yaşaması sonucunda ortaya çıkmıştır. Gözlem yapmak, birlikte vakit geçirmek, uzun çekimler yapmak gibi daha önce kullanılmamış yöntemlerle gerçekleştirilen, *Kuzeyli Nanook* belgeselinin önemini Paul Rotha şu şekilde vurgular:

Nanook, eskimoların ilkel varlıklarının çok yalın bir şekilde ele alınması açısından, daha önceki çalışmalardan ayrılmaktadır. Ekranı mükemmel görüntüler yansıtılmaktadır. Pankronik emilimden önceki dönem için bunlar çok önemli görüntülerdir. Kameranın kullanımının arkasında hayal gücüne dayalı bir anlayış yatmaktadır. Yaşamın temel olgusu, bu kutup bölgesinde canlandırılmıştır –yiyecek için müthiş bir savaşım verilmektedir. Hayali olarak seçilen çekimler, bu kişilerin topluluk ilgilerinin içten duyguları ekrana yansıtılmaktadır. Büyük bir gözlemeleme gücünün sonucu olarak, doğalcı fotoğrafçılar tarafından ortaya konan bu film, önemli bir yapımdır. Filmde, yalnızca eskimo insanının yaşamlarını sürdürmek için yaptıkları günlük savaşımın açıklanmasıyla yetinilmez, ayrıca insanoğlunun uygarlaşmasının Doğa'ya karşı yaptığı mücadele ile belirlendiği ortaya konur. Ekranı artık basit görüntüler yetmez. Nanook'un igloosunu inşa etmesi gibi ilgi çekici görüntülerin kaydedilmesi gerekmektedir. Kısaca, canlı sahneler tamamen yeni bir yaklaşım uygulanır. Flaherty, bunu yaparken o zamana kadar geliştirilmiş olan çalışma yöntemleri temelini kullanarak, çabalarını sürdürecektir (Rotha, 2000:55).

Kuzeyli Nanook'un, çekim öncesine, çekim esnasına ve filmin kendisine bakıldığında bu filmin orjinal yapısı ortaya çıkar. *Kuzeyli Nanook*, Nichols'un (2017: 141) da değindiği gibi; film sinematik belgeden, belgesel filme geçiş noktasında önemli bir yapı taşı görevini görür.

Clarke (2012: 135) ise filmin yeniden üretilen bir ‘gerçeklikle’ yapıldığını, filmdeki çocukların Nanook’un gerçek çocukları olmadığını altını çizirken, Nanook’un filmin gösteriminden bir yıl sonra açlıktan öldüğünü belirtir. Filmde gösterilen avlanma biçiminin, çekim yapılan zamandan yaklaşık 30 yıl önceye ait olduğu, Nanook’un kendi hayatından kesitler sunmasından çok, yaratılan karaktere büründüğü gibi gerçekler filmin hem belgesel hem de kurmaca unsurlar içerdiğini gösterir (Nichols, 2017: 33). Grierson’un belgesel filmi tanımlarken ‘gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması’ yönündeki sözleri bu noktada önemlidir ve *Kuzeyli Nanook* gerçek bir yaşamın, ‘yaratıcısının’ gözüyle yeniden yorumlanması olarak okunabilir.

Dolayısıyla *Kuzeyli Nanook* belgeseli üzerinden bakıldığında, belgesel filmler için ‘gerçeği yeniden üreten filmler’ demek yanlış bir ifade olmayacaktır. Bu noktada ‘belge kayıt’ ve ‘belgesel film’ ayrımı yapmak gerekir. Doğrudan hiçbir müdahale etmeden yapılan çekimler için ‘belge kayıt’ kullanılabilir. Fakat yönetmenin/yaratıcısının hayal gücü ve kısmi müdahalesi sonucunda, var olan bir olayı/kişiyi gerçek verilere dayandırarak yeniden yorumlama/kayıt altına alma yöntemiyle yapılan çekimler için ‘belgesel film’ demek yerinde bir ifade olacaktır. Keza belge kayıt yönteminde kurgu neredeyse yok denilecek kadar azken, belgesel filmde kurgu aktif bir biçimde kullanılır.

Belgesel film temelde, kurduğu dil ve yapıyla insanları etkileyen, onların var olan bir gerçeğe inanmalarını sağlayan, yaşadığımız evrene dair filmlerdir. Savaşlar, toplumsal olaylar, cinsel yönelimler, kişisel ve toplumsal çatışmalar, coğrafya ve yaşam biçimi gibi farklı konuların, farklı yönlerine odaklanırlar. Kanıtlardan yararlanırlar fakat dramatize edilmiş bir yanı da vardır. İnsanlarla etkileşim kurmak için, özgün ve yaratıcı unsurlar içerirler. Aynı zamanda her belgesel filmde, birbirleriyle etkileşim kurmuş üç öykü bulunur. Bunlar; yönetmenin, film konusunun ve onu izleyen izleyicilerin hikayesidir (Nichols, 2017: 114-137-138). Keza belgesel filmler, izleyicilerin bir konu hakkındaki düşüncelerini etkiler, izleyicilerin farklı olaylara farklı yaklaşma biçimleri geliştirmelerini sağlar (Rotha, 2000: 95). Bu yönüyle belgesel filmler sadece yaratıcısını değil, izleyicisini de farklı dünyalarla, farklı yaşam biçimleriyle tanışmasını sağlayan, öğretici bir yapıya sahiptir. Belgesel filmin temel özelliklerine bakmak gerekirse, şu maddeleri sıralamak mümkündür:

- Temel başlangıç noktası ve ana kaynağı gerçeğe dayanır, gerçekçi unsurlardan beslenir veya gerçeği yeniden inşa eder.
- Toplumsal sorunlar, savaşlar, göçler, biyografiler, doğa, gibi çevreye ve insana duyarlı geniş bir perspektifte konuları araştırır, insanlara iletir.

- Filmler yaşadığımız evrenin sorunlarıyla ilgili, bilinmedik yerlerden, bilinmedik hayatlardan unsurlar içerir
- Farklı hayatlar ve durumlar göstermesinin yanında aynı zamanda öğreticidir.
- Aktardığı şeyleri doğrudan kayıt altına alır veya yönetmenin olaya bakışıyla ilgili dramatize edilmiş unsurlar da içerebilir.
- İnsanlara farklı bakış açısı kazandırır, bildikleri bir şeye daha farklı bir yaklaşım geliştirmelerini sağlar.

İngiliz belgesel film yönetmeni Paul Rotha ise belgesel film yönetmeninin ve belgesel filmin işlevini ve yapısını şu şekilde açıklamaktadır:

Benim inancım göre, belgecinin en başta gelen görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümlere getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır (Rotha, 1968: 342-343).

Lumiere Kardeşlerin doğrudan hiçbir müdahale yapmadan kayıt altına aldığı görüntülerle başlayan film ve belgesel film serüveni, zamanla daha farklı tür ve anlatım biçimleri geliştirmiştir. George Melies’le başlayan kurgusal anlatı yapısı, farklı anlatım biçimlerinin doğacağını haber veren bir gelişme olarak ele alınabilir. Belgesel filmde bir dönüm noktası olarak kabul edilen *Kuzeyli Nanook* filmi, belgesel filmlerde sadece doğrudan kayıt değil, bir öykü ve gerçek bir olayı yeniden canlandırmanın da yapılabileceğini göstermiştir. Teknolojinin gelişmesi ve farklı ülkelerdeki, farklı politik, sosyal ve toplumsal gelişmeler belgesel filmlerin kendi içlerinde farklılaşmasını da sağlamıştır.

Bu bölümden itibaren farklı ülkelerde gelişen belgesel tür ve akımlarına yer verilecektir.

3.1.1. Sine-Göz

Dziga Vertov, sanat akımlarındaki avant-garde unsurlarından etkilenecek, geleneksel yapıda olmayan yeni bir modelin ortaya çıkarılabileceğini görmüştür. Bu yeni modelle birlikte, Vertov seyircinin ‘uyuşmuş’ bilincine ulaşmayı hedeflemiş, onları hayatın gerçeklerine karşı uyandırmayı amaçlamıştır. Melodramlar ve yazınsal yapıtlar yerine, günlük hayatın içinden ‘devrimci’ belgesel filmler üretmeyi amaçlamıştır (Petric, 2000: 16). Vertov, geliştirdiği yeni türe ise Sine-Göz adını vermiştir.

Sine-Göz veya orijinal adıyla Kino-Pravda, Dziga Vertov tarafından geliştirilen bir belgesel film akımıdır. Sine-Göz, Vertov’un haber filmleri için çekmiş olduğu görüntüleri,

olduğu gibi kayıt altına almak yerine montajı da kullanarak farklı mekan ve zamanda kaydedilmiş başka görüntülerle harmanlayarak ortaya çıkardığı haber belgesellerini kapsamaktadır (Işıkman, 2015: 134). 1917 yılında Sovyet Devrimi sırasında başlayan bu akım, sadece haber filmlerini göstermek değil, bunlara Rus vatandaşların devrim hakkında bilgilenmelerini de sağlayacak toplumsal içerikli unsurları da barındırmıştır. Bu yönüyle belgesel filmin toplum yararına olan katkısı ilkesiyle de örtüşmektedir (Gündeş, 1998: 44-45). Simten Gündeş Vertov'un Sine-Göz kuramını şu şekilde açıklamaktadır:

Vertov bu çalışmalarında, stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri, makyajı, senaryoyu tümünden yadsıyor, bunların hepsini gerici, burjuva sapıklıkları olarak görüp, yalnızca ve yalnızca kaba gerçeği benimsiyordu. Seslerle eşleştirilmemiş görüntü kurgularını da düşünmeyen Vertov konuşmalar ya da gürültüleri filmlerine koyamadığı için bunları yazılarla yansıtıyor ve bu çok önemli öğeleri sessiz filmlerinde optik şiirler ya da görüntü alfabeleri olarak ele alıyordu (Gündeş, 1998: 46).

Vertov'un üzerinde durduğu temel nokta gerçekliğin ön plana çıkmasıydı. Bunu yaparken aynı zamanda toplumsal çıkarları göz ardı etmeden, toplumu bilgilendirici ve eğitici unsurları eklemeyi de ihmal etmemiştir.

Dziga Vertov, Sine-Gözü kullanarak sinemanın uluslararası dilini oluşturmayı hedeflemiştir. Etrafta olup biten her şeyin kaydedilmesi gerektiği vurgular, fakat bunların klasik haber filmi mantığıyla verilmemesinin de altını çizer. Sine-Göz ile ilgili en önemli noktalardan biri de kamera merceğinin insan gözünün yerine geçmesidir. Kamera merceği, tıpkı insan gözünün gidip görebileceği her yere gidebilir, tüm bunları kayıt altına alabilir. Zenginlerin-yoksulların evlerine girebilir, bir bacadan içeri girebilir, sokaklarda dolaşabilir, trenlerin üstünde seyahat edebilir, kısaca insan gözünün görebildiği ve insanın gerçekleştirebileceği her şeyi bir kamera merceği yapabilir. Bunun yanında Sine-Göz, sinemanın tüm olanaklarını kullanan bir akım olarak anlam taşır. Hareketli kamera, yavaş çekim, hızlı çekim, durağan fotoğraf görüntüsü, ekranda bölünmüş görüntüler ve o dönem var olan kurgu biçimlerinin kullanılması yaygınlaşır. Tüm bu unsurlara Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filminde rastlanılır (Rotha, 2000: 65-66).

Vertov'un Film Kameralı Adam filminde kamera adeta bir karaktere bürünmüştür. Sokaklarda, sinema salonlarında, maden ocaklarında, evlerde tıpkı bir insan gibi dolaşır. Film o güne kadar var olan sinema anlayışının dışında farklı bir anlatım türü geliştirmiştir. Sine-dram altyapılı filmlerin aksine, sine-göz kavramıyla senaryosuz, oyuncusuz, sahnesiz çekimlerin yanında deneysel unsurlar da kullanarak, yeni bir gerçeklik anlayışını doğurmuştur.

Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde. Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşırım, cisimlerden uzaklaşırım, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tüneryim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen kalkan vücutlarla düşüp kalkarım (Vertov, 1968: 297).

Vertov'un da belirttiği gibi sine-göz kavramı izleyiciye yaratıcısının gözünden belirli anlar sunmaktadır. Yine bu anlar, yaratıcısının yorumuyla birlikte kurgulanmakta, onun yaratmak istediği anlamlara bürünmektedir. Yakın çekimler, uzak çekimler, birbirinden bağımsız mekanlar, hızlı ve yavaş çekimler gibi kameranın ve kurgunun imkan verdiği tüm unsurları da kullanmaktadır.

Sine-Göz'ün çalışma tarzını ve belgesel filmlere yaklaşım biçimini manifestolarındaki şu maddelerle açıklamak mümkündür:

1. Drama halkın afyonudur
 2. Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri! Yaşasın sıradan günlük işçilerin başında kaydedilmiş ölümcül insanlar!
 3. Kahrolsun burjuva senaryoları!
 4. Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci günlük yaşamımızı sergileyerek bu silahı düşmanımızın elinden alacağız!
 5. Modern drama da eski dünyanın bir artığı, devrimci gerçeğimizi gerici şekillere sokma çabasıdır.
 6. Kahrolsun günlük yaşamımızın tiyatrodaki sahnelenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!
 7. Senaryo üzerinde uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi yaşamımızı yaşarken üzerimize biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz!
 8. Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin! Sinemacının işi bizi, işimizi engellemeyecek bir şekilde çekmektir.
 9. Yaşasın proletaryanın devrimci sinegözü!
- Kinoglaz Eğitim Programı, 1926 (Vertov'dan akt. Ulutak, 2007: 80).

Vertov'un manifestosunda ortaya koyduğu ve burjuvanın eğlence aracı olan sinema türünü reddeder, Sine-Pravda (gerçek) olarak ortaya koyduğu manifestosu belgesel sinema alanına yeni bir anlatım biçimini kazandırır ve eleştirel bir tavır ortaya koyar. Bu yeni gerçekçi yaklaşım özellikle İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız sinemasına da etki ederek, yeni akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

3.1.2. İngiliz Belge Okulu

Belgesel sinemanın en önemli öncülerinden biri John Grierson, belgesel film terimini ilk kullanan kişi olmasının yanında, İngiliz Belge Okulu'nun da kurucusudur. Ortaya koyduğu ilkeler, belgeselciler tarafından benimsenmiş ve birçok belgeselciyi derinden etkilemiştir (Rotha, 2000: 24). 1930'lu yılların başlarında John Grierson belgesel filmlere devlet desteğini almış, belgeselcilerin ve belgeselin gelişimi için önemli bir mesafe kat etmiştir. Bu yönetmenler filmlerinde İngiliz yaşam tarzına abartısız ve yeni bir bakış açısıyla bakmışlardır (Nichols, 2017: 49-50). Belgesel filmin temel gayesinin halka doğru bir biçimde ulaşmak olduğunu dile getiren Grierson, filmlerin bilgilendirici olmasının yanı sıra sanatsal yönden bir gelişimin de denemeler yoluyla filmlerde olması gerektiğini vurgulamıştır (Cereci, 1997: 33).

Grierson, 1930 yılında İmparatorluk Pazarlama Birimi ve 1933 yılında Genel Posta İdaresi kapsamında film birimleri kurmuştur. Film birimleri, belgesel filme hem kuramsal bir kimlik kazandırmış hem de izleyicilerin beklentilerini karşılamıştır. Grierson, belgesel filmleri kurmaca filmlere karşı daha üstün görmüş, kurmacalar kadar eğlenceli olmasa da insanlar için daha faydalı bir alan olduğunu belirtmiştir (Nichols, 2017: 237-240). 1931 yılında Flaherty de bu okulun bir parçası olmuş ve okulun yapmak istediği 'kamera-gözlem' tekniğinin yaratıcısı olarak bakılmıştır (Rotha, Griffith, 2001:191). Grierson İmparatorluk Pazarlama Birimi'nde kurmuş olduğu ekibe, belgesel filmler izleterek nelerin yapılabileceğini göstermiştir. Grierson, bu birimlerde hem düşünsel hem de kuramsal açıdan mesafeler kat etmiş aynı zamanda ekibinde olan insanları da eğitmiştir (Gündeş, 1998: 53). 1972 yılında hayata gözlerini yuman İngiliz Belge Okulu kurucusu, eğitmeni ve kuramcısı Grierson, hem belgesel filmlerin tarihsel süreç içindeki değişimi/gelişimi hem de İngiliz Belge Okulu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Belge filmciliğini araştırmaların yayılma sınırlarıyla değerlendirme isterdim. Çok çok iyi araştırmalar yapıldı, ancak bir zayıf nokta var. Belgeci yaklaşımın 30'larda bizimle birlikte başlayan şiirsel kullanılışı sürdürülemedi. Bizim (Basil Wright, Stuart Legg, Arthur Elton, Cavalcanti, Benjamin Britten ve ben) İngiltere'de bu işi tepe noktasını temsil ettiğimizi sanıyorum. Birlikte çalıştık ve şiirsel belge filminin gelişmesi için büyük umutlar veren bir film türü ürettik. Ama yakın zamanlarda, bazı nedenlerle bunda büyük gelişmeler olmadı. Bunun kısmen bizim toplumsal propagandaya kapılmamızdan ileri geldiğini sanıyorum. Biz, kendimiz konut ve sağlık sorunlarının, çevre kirlenmesi sorununun çekimine kapıldık. Dünyanın toplumsal sorunlarına girdik ve biz kendimiz şiirsel çizgiden saptık. Ama şiirsel çizgiyi kimse yüreklendirmedi. Hatta belge filmciliği alanının en büyük gücü ve şiirsel çizgiyi sürdürmüş olması gereken tek unsur BBC bile... (Grierson, akt. Gündeş, 1998: 57).

İngiliz Belge Okulu'nun hem devlet hem de sponsor destekli olması belgesellerin propaganda yapısında ilerlemesine sebep olmuştur. Fakat Grierson'un da belirttiği gibi (Gündeş, 1998: 54) bu filmler propaganda özelliği barındırmasına karşın, bilgilendirici, demokratik ve emekçi insanlara karşı olan inancı da taşımaktaydı.

John Grierson belgesel sinemanın ana ilkelerini şu şekilde belirtmiştir:

- “-Belgesel tüm gerçekliğiyle yaşanan sahneleri ve yaşam öyküsünü görüntülemelidir.
 - Gerçek dünya görüntülenirken doğal oyuncular ve doğal sahne bir yol gösterici olarak kullanılmalıdır.
 - Belgeselin gereçleri ve öyküleri de yaşamın içinden ve gerçek olurlarsa yaratıcılık ortaya çıkar.”
- (Grierson'dan aktaran Gündeş, 1998: 60).

İmparatorluk Pazarlama Birimi'nde kurulan, daha sonra İngiliz Belge Okulu olarak devam eden film birimi, Grierson'un öncülüğünde Basil Wright, Benjamin Britten, Harry Watt, Paul Rotha gibi yönetmenleri de kazandırmıştır. Temel de işçi sınıfı, İngiltere sosyal hayatı, çevre ve sosyal sorunlara odaklanan bu okulun yönetmenleri, önemli belgesel filmler üreterek, halkı hem bilinçlendirmiş hem de farklı türdeki film beklentilerine cevaplar vermiştir. Belgeseli tanımlarken var olan gerçekliği yorumlama ve yeniden üretme olarak tanımlayan Grierson, bu düşüncesini okulda da uygulamış, bilgilendirici/öğretici filmlerin yanında, sanatsal bir karşılığı da olan şiirsel belgeseller çekmeye özen göstermiştir.

3.1.3. Sine-Gerçek, Dolaysız Sinema, Özgür Sinema

İkinci Dünya Savaşı sonrası meydana gelen siyasi ve teknolojik gelişmeler sinemayı da etkilemiştir. Savaştan sonra özellikle 16 mm kameraların ve tek kişinin taşıyabileceği ses kayıt cihazlarının ortaya çıkması, daha rahat koşullarda çekim yapma olanağı sunmuştur. Özellikle kamera kaydıyla birlikte eş zamanlı olarak ses kaydının da alınması, farklı coğrafyalarda benzer akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Nichols, 2017: 190). Bu tür gelişmelerle birlikte İkinci Dünya Savaşı öncesindeki belgesel geleneğinden hızlı bir kopuş yaşanmış, belgesel filmler, daha çok arka planda kalmış konulara ve insanlara yönelmiştir. Bununla birlikte yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır (Yalın, Güngör, 2016: 79). Bu akımların yeni anlatım tarzı geliştirmesindeki en önemli etken ise: hafif taşınabilir kayıt cihazlarının olanak tanınmasıyla, stüdyo dışında özgürce çalışmak isteyen yönetmenlere sağlanan koşullar olmuştur. Keza teknolojideki bu gelişmeler aynı zamanda çekim olanaklarının da daha ucuz olmasını sağlamıştır (Gündeş, 1998: 88). Tüm bu gelişmelerin sonucunda ABD'de Dolaysız Sinema, Fransa'da Sinema-Gerçek ve İngiltere'de Özgür Sinema akımları ortaya çıkmıştır.

Sinema-Gerçek, Dolaysız Sinema ve Özgür Sinema için de kullanabileceğimiz Jean Renoir'ın bu sözleri açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır:

Şimdi geçmişteki fikirlerimi geliştirmeye çalışarak diyorum ki, kameranın sadece bir görevi vardır, o da olan biteni kayıt etmek. İşte o kadar. Oyuncuların hareketlerinin kamera tarafından belirlenmesini istemiyorum, tam tersi kamera hareketleri oyuncu tarafından belirlenmelidir. Oyunu bizler için görünür kılmak kameranın görevidir, yoksa oyun kameranın hizmetinde değildir (Renoir'dan akt. Yalın-Güngör, 2016: 79).

Gerçek kişilerin olağan hayatını, herhangi hiçbir müdahalede bulunmadan, kendi akışı içinde kaydetmek ve buna herhangi bir yorum katmadan olduğu gibi seyirciye sunmak Sinema-Gerçek için açıklayıcı bir unsurdur (Gündeş, 1998: 89). Keza bu özellikleri Dolaysız Sinema ve Özgür Sinema için de söylemek mümkündür.

Dolaysız Sinema akımını benimseyen yönetmenler, önceden çalışılmış senaryo, oyuncular, dekor yerine, yine hayatın olağan akışı içinde gerçek kişi ve öyküleri içeren filmler ortaya çıkarmıştır. Bu akım insanları eğlendirmek yerine, onların düşüncelerini, var olan bazı durumların farkında olmalarını ve bir harekete geçmesini beklemektedir (Gündeş, 1998: 92-93).

Özgür Sinema ise film yönetmeninin bir kurgucudan ziyade, bir gözlemci olduğunu öne sürmüştür (Gündeş, 1998: 92) ve tıpkı ABD'deki Dolaysız Sinema ve Fransa'daki Sinema-Gerçek akımlarında olduğu gibi hayatın normal akışı herhangi bir müdahale olmadan kayıt altına alınmalıdır görüşünü benimsemiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan teknolojik gelişmelerin olanak sağladığı, basit ve rahat taşınabilir kayıt cihazlarının ortaya çıkması Fransa, ABD ve İngiltere'de belgesel sinema alanında bu gerçekçi akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Her üç akımda gerçeğin izinden gitmeyi ve var olan durumu seyirciye olduğu gibi aktarmayı hedeflemiştir. Aynı zamanda seyircinin filmleri izlerken pasif birer izleyici olmalarını değil, aktif bir şekilde düşüncelerini, izlenilen olayı veya kişiyi yorumlamalarını ve duyarlı olmalarını beklemiştir. Bu akımların özünde ise sade ve duru bir anlatım yatmaktadır.

3.2. Kurmaca Filmlerde Gerçekçi Yaklaşımlar

1985 yılında Lumiere Kardeşler ile başlayan sinema yolculuğu, 1905 yılına gelindiğinde tek plan ve sabit çekimlerden sıyrılarak, değişik sahne ve farklı kamera pozisyonları kullanılmaya başlanmıştır. Gerçeğin dışında bir öykü anlatmaya başlayan filmlerin süreleri de uzamış, 5 ile 10 dakika aralığına ulaşmıştır. Lumiere kardeşlerden farklı olarak bunları

gerçekleştiren George Melies, sinema tarihindeki ilk öykülü film yapan yönetmen ve yapımcı olmuştur. Özellikle 1903 ile 1907 yılları arasında, zamansal ve nedensel ilişkiler kurulan, farklı zaman ve farklı açılarla çekimler yapılan filmler, bu döneme egemen olmuştur. George Melies, Lumiere Kardeşlerden farklı olarak her zaman stüdyoyu kullanmış ve filmleri gerçek hayatta karşılaştırılması zor olan kurgusal bir dünyayı anlatmıştır (Pearson, 2008: 30-31-34-35).

Kurgusal filmlerde de tıpkı tiyatrodaki gibi olayları sahneleme ihtiyacı doğar. Eisenstein, sinema filmlerindeki aksiyonun farklı çerçevelere bölünmesi ve bunların belirli bir kurgu akışı içerisinde sahnelenmesi gerektiğini vurgular (Eisenstein, 1999: 32). Kurgusal filmlerin hemen hemen birçoğunda sahnenin senaryodaki gibi gerçekleşmesi için ön hazırlık ve tekrarlar yapılır. Çünkü filmde kayda alınacak olay veya durum önceden yaratıcısı tarafından belirlenmiştir.

Temelde kurmaca ve belgesel filmleri birbirinden ayıran çok temel bir yapı mevcuttur: Birinin hayal ürünleriyle beslenmesi ve diğerinin gerçek hayata dayandırılması noktasında birbirinden ayırmak mümkündür. Belgesel filmlerin çok fazla yapay unsurlara ihtiyaç duymamasına karşın, kurmaca unsurlar taşıyan öykülü filmler ise, stüdyoya, yapay ışıklara, profesyonel oyunculara, kostüme, dekora, önceden bir hazırlığa ihtiyaç duyar. Fakat tamamıyla bunlardan beslenmez, tıpkı belgesel filmler gibi kurmaca filmlerde sokağa, doğal ışığa, amatör oyunculara ve doğaçlamalara başvurduğu dönemler ve bu dönemlerde ortaya çıkmış akımlar da mevcuttur. Özellikle belgeselin ve kurmacanın etkileşimi olarak adlandırabilecek, belgesel filmlerin birçok unsurunu kullanan ve gerçeğin kurmacasını yapan İtalyan Yeni Gerçekçilik ve gerçekçiliğin bazı ülke sinemalarına yansımaları bu noktada önemlidir. Hem kurmaca filmlerin stüdyodan çıkıp sokağa inmesi, yapay unsurlardan olabildiğince az yararlanması hem de Abbas Kiarostami'nin en önemli temsilcisi olduğu İran Yeni Dalga akımına ve diğer ülkelerdeki gerçekçilik anlayışına esin kaynağı olması bakımından, İtalyan Yeni Gerçekçiliğe ve gerçekçi anlatı yapılarının ülkelere yansımalarına bakılacaktır.

3.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçilik

İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-1945) sona ermesi ve dönemim hükümet lideri Benito Mussolini hükümetinin faşist rejiminin yıkılmasıyla İtalya'da yeni bir siyasal ve sosyal yapılanma başlamıştır. Savaş sonrası İtalya'da sosyal bir çöküntünün yaşanmasının yanı sıra ekonomik alanlarda da büyük sorunlar yaşanmaya başlanmış, işsizlik ve işsizliğin doğal nedeni olarak gelen yoksulluk İtalya'da karşı karşıya kalınan iki büyük temel sorun olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçi akımı böyle bir sürecin sonunda şekillenmeye başlamıştır (Sivas, 2004: 39).

İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri, kurgusal bir senaryoya dayalı bir yapı üzerine inşa edilmesine karşın aynı zamanda olağanüstü bir belge değeri de taşır. Senaryolar günlük hayattan koptuğu anda bile filmler yeniden kurulmuş röportajlar değeri taşımaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin çok geniş seyirci kitlesi yakalaması, günlük hayattaki gerçeğin kazandırdığı farklı anlamların sonucunda olmuştur (Coşkun, 2017: 175).

Yeni Gerçekçilik dönemin savaş yorgunu İtalya'sına gerçekçi bir bakışın sonunda ortaya çıkmış, dönemin sorunlarını ve savaşın bıraktığı izleri sadece yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu sorunlara bir çözüm önerme ve bireyin davasını halkın davasıyla bir araya getirerek, birleştirici bir güce de sahipti. Yeni Gerçekçiliğin temelinde İtalya toplumunun yenilenmesini isteyen pozitif bir arzu barındırmıştır. Bu yüzden birçok kesim tarafından Yeni Gerçekçilik için 'hümanist bir sinema akımı' ifadeleri kullanılmıştır (Morandini, 2003: 411). Keza Andre Bazin de "İtalyan sineması hiç şüphesiz, doğrudan doğruya kendi çizdiği çağın içinde devrimci bir hümanizmayı kurtaran tek sinemadır" (1996:151) açıklamasıyla özellikle Yeni Gerçekçi sinemanın insancıl yanına vurgu yapmaktadır.

Sokaklarda dolaşan kameranın, profesyonel olmayan sıradan insanların başrollerde olduğu bir dönem yaşanmış ve bu tür oyunculukların olduğu film çalışmalarına genellikle 'gerçekçilik' denilmiştir (Bazin, 2011: 169). Yeni Gerçekçi akımının özelliklerinden biri de profesyonel olmayan oyuncuların filmlerde rol almasıdır. Oyuncu seçimleri rollere uygunlukla yakından ilişkilidir. Rollerini oynayacak insanlar, rollerinde canlandırdığı karakterin mesleğini yapan insanlardan seçilmiştir. Böylelikle oyuncular çok fazla rol yapmaya ihtiyaç duymadan kendilerine yakın rollerde daha rahat bir performans sergilemişlerdir (Coşkun, 2017: 175-176). Filmlerde amatör oyuncular çok fazla tercih edilmiş, filmler tıpkı gerçekçi belgesel akımlarda olduğu gibi stüdyolardan çıkarak sokaklarda, doğal çevrelerde, doğal ışıkta ve hayatın olağan akışında karşılaşılabilecek olaylar işlemiştir. Toplumsal gerçekçi konulara eğilip, geçim sıkıntısı, işsizlik, savaş, siyasi düzen gibi bireyi değil toplumu ilgilendiren meselelere odaklanmışlardır. Ağdalı bir dilden kaçınılmış, sadeliğe önem verilmiştir. Yönetmen ve yapımcılar, tüm bunları gerçekleştirirken siyah-beyaz filmin tüm olanaklarından ve etki gücünden de yararlanmışlardır. Tarkovsky, "İtalyan Yeni Gerçekçiliği yalnızca, gündelik hayatın sorunlarını incelediği için değil, esasen bunu siyah-beyaz yaptığı için sinemada yeni bir sayfa açmıştır" (2009: 97) der. Andre Bazin ise Yeni Gerçekçiliğin önemini şu şekilde aktarır:

İtalyan filmlerinin olgusu, Amerikan, Fransız ya da İngiliz sinemalarının sık sık çeşitli derecelerde olduğu gibi tarih yönünden yansız, tragedya dekorları gibi hemen hemen soyut herhangi bir toplumsal çerçevede geçmez. Bundan çıkan sonuç da şudur: İtalyan filmleri olağanüstü bir belge değeri taşır; senaryonun kok saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeyen senaryoyu bundan ayırmak mümkün değildir.

Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, içyapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme ile açıklanır ve kendini haklı kılar (Bazin, 2011: 199).

Andre Bazin (2011: 167), Visconti'nin İtalyan Yeni Gerçekçi akımının kapılarını açmıştır demesine karşın genellikle Roberto Rossellini'nin 1944 yılında yapımına başladığı *Roma Açık Şehir* (1945) filmi akımın başlangıcı olarak kabul edilir. *Roma Açık Şehir* gösterime girdiğinde İtalyan eleştirmen ve seyircilerden ilgi görmemiştir. Rossellini'nin 1946 yılında Yapmış olduğu *Hemşeri (Piasa)* filmi, *Roma Açık Şehir* ile birlikte Fransa'da gösterime girmiş ve bundan sonra hem İtalya'da hem de dünyada İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri ilgi görmeye başlamıştır (Coşkun, 2017: 178).

Roma Açık Şehir filmi, Roma şehrinin Nazi işgalinden kurtulmasından 2 ay sonra çekilmeye başlanmış, savaşın izlerinin sürdüğü şehirde sokakların hali tüm çıplaklığıyla verilmiştir. Filmde, Nazi işgalinin şehre ve insanlara verdiği zarar ve bu işgal sonucunda Roma halkının direnişi konu edinir. Günlük yaşamın da resmedildiği filmde, farklı inanç ve görüşteki tüm insanların birlikte faşizme karşı mücadelesi yüceltilir. Film dönemin İtalya'sını ve halkın gündelik yaşantısını gerçekçi bir tutumla verme konusunda da oldukça başarılı olmuştur. Roberto Rossellini ise *Roma Açık Şehir*'i çekerken İtalya'nın içinde bulunduğu durumu ve yaşadıklarını şu şekilde aktarır:

1944'te, Savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıktı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burda bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmayağa iteleyen de bu durum oldu. Zaten, çabukça anlaşıldı ki, bu filmler, görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır. *Roma Açık Şehir*'i çevirmeğe işte bu koşullar altında başladım. Filmin senaryosunu birkaç arkadaşımınla birlikte daha Almanların yurdumuzu ellerinde tuttukları sırada yazmıştım. *Roma Açık Şehir*'i çok az parayla, zaman zaman elime geçen beş on kuruşla çevirdim. Negatif alacak kadar param ya oluyor, ya olmuyordu. Laboratuvarların ücretlerini karşılayacak bir durumda bulunmadığım için de negatiflerin yıkanması ve basılması diye bir şey yoktu (Rossellini, 1968: 450).

Paul Rotha ve Richard Griffith ise “herkesin anlayabileceği terimlerle ifade etmek gerekirse, *Open City (Roma Açık Şehir)*, gösterdiği her yerde bir duygu seli yarattı. Bir film böylesine dürüst bir anlayış yaratarak dünya perdelerine ulaşmayalı uzun zaman olmuştur” (2001: 272) diye film üzerine görüş bildirmişlerdir. Dolayısıyla *Roma Açık Şehir* filmi, bazen bir çatı katından, bazen bir otomobilden, bazen de bir evden kaçak olarak sağlanan elektrikle ve kötü bir kamerayla çekilen Rossellini'nin ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğin en ünlü filmi

olmuştur (Gevgilili, 1989: 232). Dönemin içinde bulunduğu koşullar da göz önüne alındığında, Yeni Gerçekçi yönetmenler, var olan sinema anlayışı karşısında sadece yeni bir biçim geliştirmemiş aynı zamanda zor şartlarda, finansal sıkıntılar içerisinde de üretimler gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Akım, özellikle Amerikan burjuvazi filmlerinin hakim olduğu bu dönemde sinemaya yeni bir soluk getirmiştir.

Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının bir diğer önemli temsilcisi ise Vittorio de Sica'dır. *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi akımın önemli filmlerinden biridir. Andre Bazin (2011: 172), *Bisiklet Hırsızları* filminin Yeni Gerçekçi akımının önde gelen filmlerinden olduğunu belirtir ve filmin Yeni Gerçekçi akımının neredeyse tüm unsurlarını içinde barındırdığının altını çizer.

Bisiklet Hırsızları filmi sıradan bir işçinin başına gelen bir olayı konu edinir. Yeni bulduğu işinin bir parçası olan bisikletini çaldıran filmin karakteri Antonio, tüm gün Roma sokaklarında oğluyla birlikte bisikletini arar. Bisikletini bulamaması Antonio'nun tekrar işsiz kalacağı anlamına gelmektedir. Tüm aramalarına rağmen bisikletini bulamayan karakter çareyi farklı bir bisikleti çalmakta bulur. Fakat bunu başaramaz ve bu girişimini oğlu da görür. Antonio'nun bu girişimi onun bir hırsız konumuna düşmesine sebep olur. Film dönemin işsizlik, açlık ve yoksulluk gibi meseleleri tüm çıplaklığıyla beyaz perdeye taşımıştır.

Filmin yönetmeni Vittorio de Sica ise film ve filmdeki karakterle ilgili şunları söylemektedir:

Ama, filmin sonunda Antonio'nun kendisini yine bisikletsiz bulduğundan dolayı beni aşırı kötümserlikle suçlandıranlara da şunu sormak isterim: Acaba yaşamınızda kaç kez, bir günün sonunda kendinizi umutsuz bir durumda buldunuz? Ben bütün içtenliğimle şuna inanıyorum ki *Bisiklet Hırsızları*'nın perdedeki gerçekliğini filme "kara" ve "umutsuz" sıfatlarını takacak kadar insafsız bulanlar hiç bir vakit çetin bir yaşam geçirmemişler; yani milyonlarca Antonio'nun bütün dünyada her gün sürdükleri zahmetli yaşamı anlatmak istiyorum (Sica, 1968: 458).

Filmin finalini karamsar ve umutsuzluktan ziyade, gerçeğin bir yansıması olarak değerlendiren Sica, filmlerinde hayatın içinden gerçek öyküleri anlatmak istediğini vurgulamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi akımına dahil diğer filmlerin ve yönetmenlerin de yaptığı gibi.

Bisiklet Hırsızları dahil Vittorio de Sica'nın bir çok filminde senarist olan Cesare Zavattini ise Yeni Gerçekçilik ile ilgili şunları dile getirmektedir:

Kıscası, gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de bir takım değiştirmelere baş vurarak seyirciyi heyecanlandırmak veya tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana, hatta tiksine) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin,

bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi. Bu durum alış, tabiatıyla, gerçeği deşmek, gerçeğe yeni-gerçekçiliğe kadar sahip olabileceğine inanılmayan bu anlatım yeteneğinin, bu anlatım gücünün verilmesini zorunlu kıldı (Zavattini, 1968: 381).

Roberto Rossellini ve Vittorio de Sica dışında Federico Fellini, Cesare Zavattini, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Pietro Germi gibi isimler Yeni Gerçekçiliğin önemli temsilcilerindendir. Yeni Gerçekçilik akımı özellikle savaş sonrasında ortaya çıkması ve filmlerin İtalya halkının direniş, birlikteliği, bireyci değil toplumcu oluşu, hümanist yapısıyla pozitif bir etki yaratmıştır. Genel olarak çekimlerde dış mekan tercih edilmiş, doğal ışık kullanılmış, amatör oyuncular tercih edilmiş, doğaçlamalar ve serbest kamera hareketleri tercih edilmiş ve klasik melodramlar yerine toplumun gerçek sorunlarına eğilmiştir. Akım 1945 ile 1952 yıllarında etkisini sürdürmüştür. Akımın son filmi olarak Vittorio de Sica'nın *Umberto D.* (1952 kabul edilir).

3.2.2. Gerçekçiliğin ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğin Dünya Sinemasına Etkisi

Belgeselci bir tavrı da kendi içinde barındıran İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, oluşturduğu yapı itibarı ile insanlara farklı bir anlatımın mümkün olabileceğini göstermiş, onlara belgeselin sınırında dolaşan, gerçek hayattan gerçek öyküler aktarmıştır. Bu yeni anlatım tarzı sinema izleyici ve yapımcıları üzerinde izler bırakmış, film yönetmenlerini de etkilemiştir. Dolayısıyla bu akım sadece İtalya'da sınırlı kalmamış etkisi birçok ülke sinemasında hissedilmiştir.

3.2.2.1. Japonya

Japon sineması özellikle 1915-1920'li dönemlerde daha çok Amerika sinemasını örnek almış, filmleri için esin kaynağı olarak da batı edebiyatını ve özellikle Tostoy başta olmak üzere Rus klasiklerini benimsemişlerdir. Aynı dönemde gerçek ulusal sinema ise İto Daisuke, Kenji Mizoguchi gibi yönetmenlerin şiirsel gerçekçi filmleriyle varlığını sürdürmüştür. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) ve Pasifik Savaşı (1937-1945), savaşta olan diğer ülkelerin sinemaları gibi Japon sinemasını da derinden etkilemiştir. 1952 yılına kadar süren Amerika işgali ise sinema sektörünü tamamıyla Hollywood ve Avrupa filmlerinin etkisi altına almıştır. İşgalin kalkmasından sonra ise Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, ve Yasuhiro Ozu gibi isimlerle Japon sineması toparlanarak dünyaya açılmıştır (Scagnamillo, 1997: 166-167).

Savaştan sonra kuşkusuz en önemli Japon yönetmen Akira Kurosawa olmuştur. Batılı bir yaratma tarzını benimseyen Kurosawa filmleri, insan doğasını dramatik bir biçimde ele alır.

Akira Kurosawa filmlerinde hümanizm her zaman dikkat çeken bir unsur olmuştur. Toplumsal sorunlar ve insan doğası filmlerinin ana temalarını oluşturur. Kısıtlı bir romantizm ve gerçekçi bir aktarım filmlerinin gerçeklikle olan bağlarını kuvvetlendiren bir unsurdur. Kurosawa'nın 1950 yılında yaptığı *Rashomon* (1950) bir eşkıyanın bir soyluya saldırısını 'gerçeğin göreceli temasını kavramsallaştıran' film (Komatsu, 2003: 814), Japon sinemasının önemli filmlerinden biridir ve uluslararası başarılar elde etmiş, 1951 yılında Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünün de sahibi olmuştur.

Kurosawa dışında 1961 yılında karma belgesel ve kurgusal üslupları kullanan Susumu Hani, *Kötü Çocuklar* (1961) adlı filminde gerçekçi unsurları çok fazla kullanmıştır. Hani'nin profesyonel oyuncu kullanmaması, çocuklarla doğaçlama çekimler yapmış olması önemlidir. Susumu Hani, sonraki filmlerinde de belgesel çekim yöntemlerini sık sık kullanan bir yönetmen olmuştur. (Komatsu,2003: 480). Hani'nin filmlerinde kullandığı teknikler İtalyan Yeni Gerçekçi akımının etkisi olarak görülmektedir.

3.2.2.2. Türkiye

Türkiye sinemasındaki gerçekçi temelli gelişmelere bakıldığında ise: Ömer Lütfi Akad'ın ikinci uzun metraj filmi *Kanun Namına* (1952) sinematografisi, kurgusu ve anlatı yapısıyla yeni bir dönemin başlangıcının habercisi olmuştur. Akad'ın filmleri şiirsel-gercekçilik türünde yapıtlardı. Özellikle *Beyaz Mendil* (1955) filmi, köy yaşantısının problemlerini gerçekçi bir yaklaşımla ele alması noktasında Türkiye sineması açısından önemlidir. 1960 yılındaki askeri müdahale ile Türkiye'de kültürel, sosyal ve siyasal çalkantıların yaşandığı bir süreç başlamıştır. 1960'larda başlayan bu süreç 1970'lere kadar devam etmiştir. Bu durum sinemacıları da derinden etkilemiş, yeni ve ulusal bir sinema ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Metin Erksan'ın başlattığı toplumsal gerçekçilik tarzında filmler bu dönemde ortaya çıkmıştır. Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanan *Susuz Yaz* (1963) filmleri Türk filmlerinin anlatı yapısı dışında, kırsaldaki çatışmayı anlatmak için yarı-gerçekçi biçimler kullanmıştır. Metin Erksan'dan sonra Türkiye sineması için bir diğer önemli gelişme 1970 yılında yapılan *Umut* filmidir. Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği film, İtalyan yeni gerçekçiliğin izlerini taşımış, kendi şiirsel gerçekçi biçimini yaratmıştır (Kaplan, 2003: 741-742-744).

1982 yapımı *Yol* filmi de Türkiye sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Yılmaz Güney'in hapisanedeyken yazdığı senaryoyu, Şerif Gören filme almıştır. Film, bir grup mahkumun bayram dolayısıyla hapisaneden izinli çıkmalarını ve hem fiziksel, hem sosyolojik hem de toplumsal bir yolculuk halini anlatır. Dönemin Türkiye'sine gerçekçi bir

panoramik bakış yapan *Yol* filmi, 1982 yılında 35. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi Costa Gavras'ın *Kayıp* (1982) filmiyle paylaşmıştır.

Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk ve Ömer Kavur'da geleneksel ana akım melodramlar dışında önemli toplumsal gerçekçi filmlere imza atmışlardır.

3.2.2.3. İspanya

1936 yılında başlayan İspanya iç savaşı yıllarında sinema piyasasında daha çok savaş belgeselleri yer almıştır. Savaş öncesinde ise İspanya sineması daha çok içe dönük ve bir özgünlüğü olmayan sinema izlenimi vermiştir. İç savaş sonrasında milliyetçi general Francisco Franco'nun iktidara gelmesiyle sinemada bir canlılık olmasına karşın, İspanya sineması bu dönemde özgürlüğünü tamamen kaybetmiştir. Tüm bu gelişmelere rağmen 1950'lilerde ülkenin gerçeklerini yansıtabilen özgün çalışmalar, Juan Antonio Bardem ve Luis Berlenga tarafından verilmiştir (Scognamillo, 1997: 96-97).

1955 yılında İspanya'nın Salamanca kasabasında düzenlenen sinema kongresinde, sağ ve sol görüşlü gruplar İtalyan yeni gerçekçi akımını kendilerine örnek alıp, Hollywood geleneklerine karşı koymuşlardır. Kongrenin düzenleyicilerinden biri olan Basilio Martin Patino 1971 yapımı *Bir Savaşın Sonrası İçin Şarkılar* filminde, Berlenga ve Bardem'i de çok etkileyen *Bisiklet Hırsızları*'ndan bir sahneyi kendi filminde canlandırmıştır. Bu görüntü İspanyol sinemacıların 1950'li yıllarda karşı karşıya oldukları bir seçeneğin izleği idi: Ya toplumsal sorunları dile getirecekleri yeni gerçekçi tarzda filmler üreteceklerdi ya da klasik Hollywood melodramlarına yöneleceklerdi. Keza Antonio Bardem'in *Bir Bisikletçinin Ölümü* (1955) filmi de İtalyan yeni gerçekçi akımının kodlarını barındırır. Filmin bir sahnesinde kırık bir bisikletin dönen tekerleği görünür sadece. Bu görüntü *Bisiklet Hırsızları*'ni çağrıştıran bir görüntüdür (Kinder, 2003: 674). Bardem, gerçeklik ve sinema üzerine olan düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır: “Ses, ışık ve görüntüler diliyle, günlük çevremizin, yaşadığımız ortamın asıl gerçeğini, ‘burada ve şu anda’ bugün yaşadığımız yerlerde göstermek, bir insan yaşamı anına tanık olmak: İşte bence bir tanıklık olacak ya da bunun ötesinde hiçbir anlam taşımayacak sinemanın asıl rolü, asıl görevi bu” (Bardem, 1968: 469).

3.2.2.4. Latin Amerika

1949 yılında Brezilyalı belgesel film yönetmeni Alberto Cavalcanti'nin ülkesine geri dönmesiyle, sinema için yeni bir hareketlilik başlamıştır. Bu hareketliliğin sonucunda ‘Yeni Sinema’ olgusunun temelleri atılmıştır. 1960'larda Yeni Sinema hareketi özellikle, Glauber Rocha, Nelson Pereira ve Guy Guerra'nın yapıtlarıyla güçlenmiş ve diğer Latin Amerika ülkelerindeki sinemayı da etkilemiştir (Scognamillo, 1997: 175). 1960'larda ortaya çıkan Yeni

Sinema hareketi ile, emperyalizmin ve eşitsizliğin hakim olduğu ülkenin gerçekliğini yine gerçekçi argümanlar kullanarak ulusal bir sinema yaratılmak istenmiştir (Coşkun, 2003: 228). Bu yönüyle Yeni Sinema hareketi tıpkı diğer ülkelerdeki etkilenme gibi İtalyan yeni gerçekçilikten etkilenmiş, toplumsal gerçekçi, kendi sorunlarına bakan bir film anlayışı olarak ortaya çıkmıştır.

Aynı zamanda ülkelerin siyasal, sosyal ve ekonomik anlamda en kötü koşullarında ortaya çıkan bu hareket, Arjantin’de Santa Fe Belgesel Film Okulu, Havana’da Film Enstitüsü olarak ortaya çıkmıştır (Chanan, 2003: 841). Latin Amerika’nın farklı ülkelerinde de ortaya çıkan bu harekete, tüm Latin Amerika ülkelerini kapsayacak şekilde ‘Yeni Latin Amerika Sineması’ olarak adlandırılmıştır. Fakat bu ülke sinemaları her zaman yanı başlarında duran Hollywood sinemasının gölgesinde kalmıştır. Scognamillo Latin Amerika sinemasının koşullarını şu şekilde değerlendirir:

Sinema ile tanıştıkları yıllardan itibaren Latin Amerika ülkeleri kendi ulusal sinemalarını –ve bunları ayakta tutabilecek altyapı- kurmakta her zaman engelleyici durumlarla karşılaştılar. Bir taraftan iktisadi şartlar ve siyasal çalkantılar, diğer taraftan komşu Amerikan Sineması’nın rekabet ve baskısı Latin Amerika Sinemasını yıllar boyunca arka plana itmiştir (Scognamillo, 1997: 174).

Yeni Latin Amerika Sinemasının birçok temsilcisi Roma’da film eğitimi görmüş genç yönetmenlerdir. Ülkelerine döndüklerinde ise, düşük maliyetli, dış çekimlerin çoğunlukta olduğu, amatör oyuncular kullanan bir sinemaya yönelmişlerdir. Latin Amerika ülkelerinin kendilerini bulduğu bu yeni sinema türünde, alt tabakanın, ezilmiş insanların, haksızlığa uğramış kesimin hayatlarını sinemaya aktarmak en önemli etkenler olmuştur. Nelson Pereira’nın gecekondu mahallelerine yeni gerçekçi bir yaklaşımla yaklaştığı *Rio, Kuzey Bölgesi* (1957) filmi, Brezilya’da Pereira’yı Yeni Sinemanın önemli bir temsilcisi yapmıştır. Santa Fe Belgesel Okulundan Fernando Birri ve öğrencileri tarafından gerçekleştirilen Santa Fe şehrindeki gece kondu mahalleleriyle ilgili *Biraz Bozuk Paran Var Mı?* (1958) filmi Arjantin’deki sinema hareketinin en önemli temsilcisi olur (Chanan, 2003: 841).

Latin Amerika Sineması’na, özet olarak bile baktığımızda hep benzer ve kaçınılmaz durumlarla karşılaşırız: zorunlu bir devlet desteği veya devlet sineması, dar bir iç pazar, televizyonun rekabeti, iktisadi ve siyasal krizler, seyircide bir azalma. Bir başka ortak nokta ise Amerikan Sineması’nın eksik olmayan baskısıdır: bir *Jurassic Park*’ın (Steven Spielberg, 1993) Arjantin, Brezilya, Meksika, Portoriko ve Şili’de listebaşı olması bunun bir göstergesidir (Scognamillo, 1997: 178).

Yaşanılan siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunlarla baş etmeye çalışan Latin Amerika Sineması, hem ayakta kalmaya çalışmış hem de ülkelerin ulusal sinema tarihleri üzerinden yıllar geçmesine rağmen Hollywood etkisi hep hissedilmiştir.

3.2.2.5. Hindistan

Hint Sinemasının temel özellikleri bol şarkılı, danslı ve mitolojik öğelerin bolca yer aldığı geleneksel yapıda filmlerden oluşur. Fakat 1947 yılında Hindistan'ın İngiltere'den bağımsızlığını kazanmasıyla ülkenin gerçeklerine odaklanan ve farklı türlerde filmler üretilmeye başlanmıştır. Eğitimini İngiltere'de tamamlamış Satyajit Ray, belgeselci bir yaklaşımla ülkenin gerçeklerine yönelmiştir (Scognamillo, 1997: 160). Satyajit Ray'ın İngiltere'de bulunduğu dönemde izlemiş olduğu, *Bisiklet Hırsızları* filmi onu sinemaya yönlendiren film olmuştur. *Küçük Yol Şarkısı* (1955) bir Bengal romanından uyarlanmış, yeni gerçekçi bir anlayışla yapılmış, dış çekimlerin ve gün ışığının yoğun kullanıldığı, Hindistan'ın alışagelmış sinema anlayışından farklı, gerçekçi bir üslup izleyen bir çalışmadır (Rajadhyaksha, 2003: 776).

Ray dışında onun çizgisini izleyen Khwaja Ahmad Abbas, 1943 yılında Hindistan yaşanan depremin verdiği şiddeti *Toprağın Çocukları* filmi ile gerçekçi bir üslupla işlemiştir (Scognamillo, 1997: 160). Özellikle 1960'larda hissedilen, Hindistan ticari sinemasının gelenekleri karşısında duran bu Yeni Sinema anlayışında, siyasi ve kuramsal bir bütünlük olmamasına rağmen, yapıtlarında klasik Hint filmleri geleneklerini reddetmeleri ve Hint toplumunu anlamaya ve pozitif anlamda değiştirmeye yönelik ortak tutumları yönetmenler arasında bir bağ oluşturmuştur. Yeni Sinema hareketini benimseyen yönetmenler auteur eğiliminden ve İtalyan yeni gerçekçi akımından oldukça etkilenmişlerdir. Bu hareketin yönetmenleri, yoksulluk ve eşitsizliğin baskın olduğu türde filmlere imza atmış, hem toplumsal hem de kültürel özgünlükler barındırmıştır (Binford, 2007: 284).

3.2.2.6. İran

İtalya'da başlayıp özellikle üçüncü dünya ülkeleri sinemasını etkileyen yeni gerçekçiliğin izleri özellikle 1960 sonrası İran sineması ve son dönem İran sinemasında görmek mümkündür. Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbah, Majid Majidi ve Abbas Kiarostami hem filmlerindeki kendilerine özgü sinema dilleriyle hem de filmlerinde işledikleri konularla minimal bir çerçevede, gerçek mekanlarda sıradan insanların sıradan hayatlarını mercek altına almayı başarmışlardır. Tezin bu aşamasından sonra özellikle bu çalışmanın ana araştırma konusunu oluşturan Kiarostami'nin filmlerinin çıkış noktaları, gerçekliğe yaklaşımı, gerçekliği filmlerinde yeniden yorumlama biçimi, oyuncu seçme biçimi ve çalışma disipliniyle ilgili

unsurlara değinilecektir. Öncelikle Kiarostami sinemasında belgesel ve kurmacanın etkileşimi sonucunda ortaya çıkmış *Yakın Plan* ve *Ve Yaşam Sürüyor* filmlerine geçmeden önce, gerçekliğin Kiarostami sinemasına yansıma şekline değinilecektir.

3.3. Abbas Kiarostami Sinemasında Gerçekçilik

Kurmaca filmlerde daha sık uygulanan çekim tekniklerini, öyküsünü gerçek yaşamdan alan belgesel filmler de daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmek için kullanır. Bu durum kurmaca ve belgesel filmlerin ayrımını söz konusu yapar. Fakat hep bir muğlaklık durumunda olan bu ayırım, film yapma tekniklerinin iç içe geçmesiyle daha da azalmaktadır. Bu noktada öyküsünü gerçek hayattan alan ekonomik, sosyal, politik ve doğal olaylardan beslenen filmler bu ayrımı en çok ortadan kaldıran film türleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Özdem, 2013: 99). Günümüzde teknik bağlamda bu ayırım tamamen ortadan kalkmış, filmlerdeki bu tür ayrımı daha çok senaryo üzerinden tartışılmaktadır. Keza gerçek hayattan beslenen bir çok belgesel film, öyküsünü gerçek hayattan alan kurmaca filmin prodüksiyon koşullarında hazırlanmakta, her ikisinin de çekim ve montaj tekniklerinde çok ayırt edici unsurlar bulunmamaktadır. Bu noktada ayırt edici unsur olarak filmin öyküsü önem kazanır. Bu bağlamda Abbas Kiarostami filmlerine bakıldığında, hem filmlerinin öyküsü hem de çekim teknikleri açısından yeniden yorumlanan belgesel filmlerin özelliklerini barındırır. Özellikle İtalyan yeni gerçekçilerin kullandığı birçok gerçekçi unsuru Kiarostami'nin de filmlerinde görmek mümkündür. Dış çekimler, doğal ışık, amatör oyuncular, doğaçlamalar gibi İtalyan yeni gerçekçiliğin en bariz örnekleri, Kiarostami'nin hemen hemen tüm filmlerinde tekrar hayat bulur. Filmlerinde kullandığı amatör oyuncular ve filmlerinin yapısına ilişkin bizlere ipuçları verecek bir konuşma esnasında Kiarostami şunları aktarır:

Gerçek bir kişiyi, esnetilmesi imkansız bir kurgusal karakter kavramına sıkıştırmayın. Bu işi tam tersi olacak şekilde yapın. Gerçek bir insanı, kafamda yarattığım görüntüye yaklaştırmak, gerçekliğin buna uyum sağlayacağını ummak yerine kendimi karşımda bulduğum gerçek kişiye ve duruma göre ayarlar, ona doğru kayarım. Esas fikrim, bir parça kıyafetin, bu kıyafeti giyecek olan oyuncunun üzerine göre ayarlanmasına benzer. Eğer ceket büyükse terzi ‘‘Evine git, kollarını uzat, sabah öyle gel. Ancak o şekilde ceket üzerine oturur,’’ demez. Ceketin kollarını ayarlar. Bununla beraber, profesyonel olmayan oyunculara karakterlerinin ne söylediğini ya da nasıl davrandığını tam olarak söylemesem de düşüncelerimi alttan alta kabul ettirmeye çalışıyorum, bu da fikirlerimin oyuncununkilerle belli bir dereceye kadar iç içe geçtiği anlamına geliyor. Aklımdaki sahneyi açıklıyorum, öykü, genel kanı ve ilerlemek istediğim yön konularında detayları sunuyorum (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 96-97).

Kiarostami de, tıpkı İtalyan yeni gerçekçi yönetmenler gibi amatör oyuncuların doğaçlama yapmalarına fırsat tanımış, film senaryolarını, karakterleri canlandıracak gerçek insanlar ekseninde esnetmiştir. Böylelikle karakterlerin olabildiğince kendilerinden bir şeyler katmalarına fırsat tanımış, gerçeklikle daha yakından bir bağ kurmuştur. Erelvanlı, Abbas Kiarostami sinemasının gerçek-hakikat bağlamında değerlendirirken şunları dile getirmektedir: “Doğrunun ne olduğunu ararken, kurmacanın gerçek hayatla ilişkisini veya görünürde asıl olan arasındaki farkı tartışır. Ulaştığı sonuç, genellikle değişmez: Hakikat, labirent gibi kıvrım kıvrım akan veya tırmanan yollara benzer: Kolayca keşfedilemez, çaba ister ve çetrefillidir.” (Erelvanlı, 2014: 33).

Flaherty’in *Kuzeyli Nanook* belgeseli, belgesel film için bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Fakat *Kuzeyli Nanook* belgeseli de yeniden canlandırmaları içeren çekimler barındırmaktadır. Bu yönüyle gerçeği yeniden inşa ederek hakikate ulaşmıştır. Kiarostami sinemasının en belirgin özelliği de tam olarak budur; gerçeği yeniden inşa ederek hakikate ulaşma çabası içindedir. Grierson belgeselin tanımını yaparken kullandığı ‘gerçeğin yeniden tasarlanması veya yorumlanması’ sözleri, Kiarostami’nin filmlerinde yaşanmış bir gerçekliğin yeniden tasarlanarak ortaya konulması ve gerçeklerden yola çıkarak hakikate ulaşmasını tanımlar niteliktedir. Kiarostami *10* (2002) filmini çekerken, anne ve oğlu oynayan kadın ve çocuk karakter gerçek hayatta da anne ve oğuldur. Kiarostami, filmin gerçekçi sahne ve diyaloglar içermesi açısından bazı teknikler kullanır. Bunlardan birini gerçekleştirmek için izlediği yöntemi şu şekilde açıklar:

Çocuk ve annesiyle vakit geçirdim, çocuğun sevdiği ve sevmediği şeyleri öğrendim. Kadının, oğlunu havuza götürdüğü sahnede, gerçekten havuza giden yoldan geçmesi önemliydi çünkü aksi takdirde çocuk inanmayacaktı. Hakikatle kurgu iç içe geçmeli ve oyunculara inanılır bir çevre sunulmalıdır.

10 filmindeki konuşmalara kılavuzluk ediyorsa dahi oyuncuların sözleriyle ifadeleri kendilerine ait. Hakikat, her zaman başlangıç noktası olmuştur (Kiarostami’den akt. Cronin, 2017: 111-112).

Kiarostami filmlerinin bazı biçimleri, belgeseli ve röportajları andıran niteliklerde olsalar dahi, filmleri hiçbir zaman belgesel sinemanın didaktikliğinde de olmamıştır (Nancy, 2013: 21). Kiarostami’nin filmleri belgesel ve kurmacanın kesiştiği noktada, her iki türden de imgeler barındıran melez bir tür olarak nitelemek mümkündür. Bu yönüyle Kiarostami filmleri, belge ve kurgunun nasıl iç içe geçebileceğini gösteren başarılı örneklerdir.

Jean-Luc Nancy, Kiarostami sinemasını değerlendirirken gerçeklik kavramı ile ilgili şunlara değinmektedir: “...gerçekleştirmek (realiser) üzere gerçeği yeniden canlandırmak (redonner), tam da gerçeğe bakmaktır” (2013: 29). Kiarostami’nin özellikle gerçek hayattan

beslendiği filmleri Nancy'nin de değindiği gibi gerçeğin ta kendisine odaklanmaktadır. Minimalist bir yönetmen olan ve hayatını da o şekilde yaşayan Kiarostami, filmlerinde abartılı oyunculuklar, aksiyonlu sahneler ve gösterişten olabildiğince uzak, doğanın ve gerçeğin bire bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kiarostami filmlerinin çıkış noktası ile ilgili şunları söylemektedir:

Bütün filmlerimin başlangıç noktası, bana anlatılan ya da bizzat şahit olduğum ve bunlardan yaratıcı bir iş çıkaran kadar içimde tuttuğum bir andır. Kafam, henüz boşaltmaya zaman bulamadığım hikayelerle dolu. Eninde sonunda, içlerinden biri uzaklardan yankılanır ve bazen de alışılmadık şekilde önem arz eder ve belki de filmin kaynağı haline gelir. (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 5).

Kiarostami filmlerini gerçeklerden yola çıkarak gerçekleştirir fakat filmler aynı zamanda yönetmenin yaratıcı bakış açısıyla şekillenir. Filmlerde olduğu gibi birçok sanat eserinde de salt bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Nancy: “sanat çıplak gerçekliğe makyaj yapar” (2013: 59) der. Gerçek hayattan alınan öyküler, daha estetik bir biçimde yönetmen tarafından yeniden şekillenir. Kiarostami sinemasında belgesel biçimli içerikler, kurmacanın estetiğiyle şekillenip yeni bir form olarak ortaya çıkar. Kiarostami filmlerinde imgeler ve mekanlar çoğunlukla şehrin dışına, kırsala ve köylere aittir. Aynı zamanda doğa bir sanat olarak filmlerinde yer bulur. Ancak doğa tek başına değil, insan hikayeleriyle birleşir. Bir anlamda yönetmen kadim ve insani bir durumu, çok doğal ve sıradan insanlar üzerinden sinemaya aktarır (Genç, 2016: 120). Gerçekçi sanat anlayışından beslenen, bunu kendine rehber edinmiş diğer yönetmen sinemaları gibi, Kiarostami sinemasının da odak noktası her zaman doğanın içindeki beşeri hikayeler olmuştur. Bu yönüyle gerçekçiliğinin yanında, insancıl bir sinema örneği olarak da nitelenmek mümkündür. Dabaşı, Kiarostami bakışını, “dünyanın gerçeklere dayanan tanıklıkları üzerinde öyle ısrarlı bir biçimde yoğunlaştırır ki, metafiziksel enerjinin her zerresi uçar gider. Gerçekliği çırılçıplak kalana kadar soyar, onu getirip gözlerimizin önüne koyar ve şöyle der: “İşte karşında! Ona bak!” (Dabaşı, 2013: 92). Kiarostami sineması bu çırılçıplak gerçekliği ortaya koymasına karşın, bunu her hangi bir şekilde seyirciye dayatmaz, sadece gösterir. Hatta bu gerçeklikler çoğu zaman herhangi bir duyguya veya duruma da bağlanmaz, filmler izleyicinin duygu ve zihinsel süreciyle tamamlanır.

Gerçekçi filmlerin, gerçekçi olaylardan beslenmesinin yanı sıra, duru ve sade bir anlatıma sahip olmaları da önemli özelliklerinden biridir. Stella Bruzi'nin (2000: 6. akt. Özen, 2013: 107) ifade ettiği gibi; bir film ne kadar az cilalanmışsa o kadar çok güvenilirliğe sahiptir ve sadeliği, duru anlatımı, gerçekçi bir yaklaşım için önemli kılar. Kiarostami de filmlerinde

yalınlıktan ve sadelikten yana olmuş, filmlerini olabildiğince gereksiz unsurlardan arındırmıştır. Keza Kiarostami sineması bir olayı anlatmaktan ziyade bir durumu anlatır. Bu durum ise genellikle sıradan insanların, farklı hayatlarından yola çıkar. Kiarostami: ‘‘Hikayelerimin temelini gerçek hayatın oluşturduğu ve filmlerimin itici gücünün de bu olduğu, sokaklarda yürüyen sıradan insanların bana ilham verdiği doğru’’ (2017: 19) diyerek, film öykülerinin gerçek hayatın içinde akıp giden insan hayatlarıyla ilgili olduğunu vurgulamaktadır.

Bu tezin örneklemini oluşturan *Yakın Plan* (1990) ve *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filmleri Abbas Kiarostami’nin gerçeği yeniden imal ettiği filmlerdir. Her iki filmde de gerçek hayatta yaşanmış olaylara yeniden tanıklık edilir. *Yakın Plan* kişisel bir olayı anlatmasına karşın *Ve Yaşam Sürüyor* filmi doğal bir afet olan depremin sonucunda gelişen bir yolculuğu ve deprem sonrasındaki hayatı yeniden canlandırarak, yaşanmış olayları, yaratıcısının özgün bakışıyla tekrar sunar. Bu yönüyle Grierson’un (Nichols, 2017: 27) belgesel sinemayı tanımlarken kullandığı ifadeleri yeniden hatırlamakta fayda var: Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması, Kiarostami’nin bu her iki filmde de yapmış olduğu tam anlamıyla bu şekildedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ABBAS KIAROSTAMI SİNEMASINDA BELGESEL VE KURMACANIN ETKİLEŞİMİ: ‘YAKIN PLAN’(1990) VE ‘VE YAŞAM SÜRÜYOR’ (1992) FİLM ANALİZLERİ

Tezin bu bölümünde örneklem olarak seçilen *Yakın Plan* (1990) ve *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filmleri niteliksel içerik analizi yöntemi ile incelenecektir. Bu iki filmin seçilmesindeki en önemli etken, Kiarostami'nin her iki filmde de gerçek hayattan esinlenerek, gerçek kişiler ve gerçek mekanlar kullanarak gerçeği bir kurgusal dünyada işlemiş olmasıdır. (*Yakın Plan* film afişi⁸)

4.1. Yakın Plan

Senaryo ve Yönetmen: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Ali Reza Zarrindast

Kurgu: Abbas Kiarostami

Yapımcı: Hasan Agha Karimi, Ali Reza Zarrin

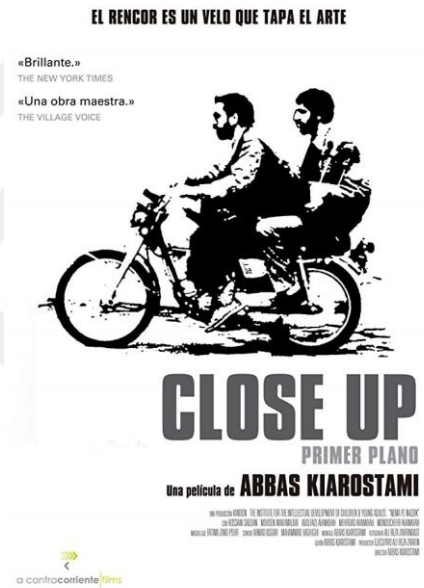
Oyuncular: Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf,

Abolfazl Ahankhah, Mehrdad Ahankhah,

Monoochehr Ahankhah, Mahrokh Ahankhah,

Nayer Mohseni Zonoozi, Abbas Kiarostami.

Hossain Farazmand.



Fotoğraf 4. 1 Yakın Plan Film Afişi (1990)

Yakın Plan, Abbas Kiarostami'nin 1990 yılında bir gazete haberinden yola çıkarak çekmiş olduğu yarı-belgesel nitelikte olan ve kariyerinde en önemli filmlerinden biridir. Kiarostami bu filmde hakikate ulaşmak için kurgusal nitelikler kullanarak gerçek bir olayı yeniden canlandırmıştır.

⁸ (<https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm2915894016>, Erişim Tarihi: 10.04.2019).

4.1.1. Filmin Öyküsü

Film, Hossain Farazmand adında bir gazetecinin karakoldan iki askerle birlikte bir adrese doğru yol almasıyla başlar. Çıkmaz bir sokakta olan eve varırlar. Önce gazeteci eve girer bir süre sonra ise iki asker ev sahibiyle eve girer. Askerler Hossain Sabzian isimli bir adamı tutuklarlar ve kollarında kelepçeyle hapishaneye götürürler. Filmde flashbackle olayın başlangıcına geçilir. Hossain Sabzian dolmuşta yolculuk yapmaktadır elinde ‘‘Bisikletçi’’ adlı kitap olan Sabzian, yanında oturan kadının kitabı sormasıyla birlikte kadınla konuşmaya başlar. Sabzian kadına bu kitabın kendisine ait olduğunu ve kendisinin ünlü İranlı yönetmen Makhmalbaf olduğunu söyler. Böylelikle Sabzian, Ahankhah ailesinin içine girer. Sinemaya ve sanata ilgi duyan bu aileye bir film çekeceğini, kendilerini oynatacağını ve mekan olarak da onların evini kullanacağını söyler.



Fotoğraf 4. 2 Kiarostami hapishanede Sabzian ile görüşürken. Yakın Plan⁹

Film’de sürekli Sabzian’ın mahkeme anına ve flashbacklerle olayın yaşandığı zaman arasında gelgitler yapılır. Sabzian’ın tutuklanma anından sonraya gittiğimizde ve gazeteci Farazmand’ın haberinin yayınlanmasından sonra Kiarostami hapishaneye giderek Sabzian’la görüşür ve onun için ne yapabileceğini sorar. Sabzian’ın cevabı ise yaşadıklarının film yapılması olur. Filmin yönetmeni ve film içinde filmi yapan Kiarostami mahkemeden ve aileden gerekli izinleri alarak çekim yapmaya başlar. Sabzian’ın mahkemeye getirildiğinde de Kiarostami, Sabzian’dan izin alarak savunma yaptığı esnasında çekimler yapar. Mahkemede aileyi temsilen evin büyük oğlu olan Mehrdad Ahankhah konuşmaya başlar ve Sabzian’ın Makhmalbaf taklidi yaparak kendilerini dolandırmaya çalıştığını, fakat babasını uyanık

⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm1346194176> erişim tarihi: 11.04.2019

davranmasıyla bunu engellediklerini aktarır. Sabzian, hukuken kendisini dolandırıcılıkla itham edebileceklerini fakat etik olarak bunu yapamayacaklarını söyler. Çünkü bu yaşanan olayın gerçekleşmesindeki en temel sebebin, içinde yatmakta olan sinema ve sanat aşkıyla olduğunu vurgular. Sorgulamanın sonunda hakim Sabzian'a ekleyeceği bir şeyin olup olmadığını sorar. Sabzian ise Ahankhah ailesinden ve mahkemenen kendisini affetmelerini ister. Hakim, Sabzian'dan bir daha böyle bir şey yapmayacağı yönünde sözünü alır ve aileden onu affetmelerini ister. Ahankhah ailesinin sözcülüğünü yapan Mehrdad Ahankhah ise Sabzian'ın yaptıklarının işsizlik ve toplumsal sıkıntılardan kaynaklandığını, salt suçun Sabzian'a ait olmadığını belirtir ve şikayetten vazgeçtiklerini söyler.

Filmin sonlarına doğru gerçek Makhmalbaf hapishanenin önüne gelerek Sabzian'ı karşılar. Sabzian, karşısında hayranı olduğu Makhmalbaf'ı görünce ona sarılır ve ağlamaya başlar. Sabzian, Makhmalbaf'ın motoruna binerek ailenin evine doğru yol alırlar. Bir çiçekçiye uğrarlar. Sabzian elinde bir çiçek saksısıyla gerçek Makhmalbaf'ın arkasında yolculuk ederek ailenin evine ulaşırlar. Kapıyı baba Ahankhah açar ve Makhmalbaf ondan Sabzian'ı bir kez daha affetmesini ister.



Fotoğraf 4. 3 Sabzian ve Makhmalbaf, Ahankhah ailesinin kapısında. Yakın Plan (1990)¹⁰

4.1.2. Filmin Mekanları

Yakın Plan filminin mekanları Kiarostami'nin diğer filmlerinde olduğu gibi yapaylıktan uzak, stüdyo dışında ve şehrin gerçek mekanlarında geçmektedir. Filmde çekim mekanı olarak araç içi sahneler onun diğer filmlerinde de çok önemli bir mekandır. Araç içi ve aynalardan

¹⁰<https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm2369604352> erişim tarihi: 12.04.2019

çekimlerin sık kullanılması Kiarostami'nin araçlarla olan yakın bağından kaynaklanır. Her ne kadar başkasının hikayesi anlatılıyor olsa da, aslında anlatıcının kendi deneyimleri ve bakış açısı da bu anlatıya dahil edilir. Kiarostami araç içi çekimlere ilişkin şu yorumu yapar: “Bu samimi mekan hem bir ev, hem çekim yeri hem de ofistir. Şoför koltuğunda, arabanın durmaksızın yeni görüntüler getiren ön camından bakarken, ben işlerimi hallederim. Her iki yanında duran küçük televizyonlar misali aynalarıyla sürekli bir takip çekimi gibidir”(2017: 58-59). Kiarostami'nin hemen hemen birçok filminde araçlar bir karakter gibi çok sık görülür. Keza *10* (2002) filminin hepsi bir aracın içinde geçer, *Kirazın Tadı* (1997) filminde olduğu gibi. Filmin diğer önemli mekanı ise mahkeme salonudur. Sabzian'ın belgesel niteliğinde çekimleri yapılan sorgu sahneleri, ortamı aydınlatmak için kullanılan ışıklar dışında tamamen doğal bir mahkeme salonu ortaya konulur. Bazı film eleştirmenleri ise bu görüntülerin gerçek sorgu sırasında çekildiğini iddia etmektedirler. Keza mikrofonun, klaketin ve ışıkların da filmde görünüyorsa bunu kuvvetlendirmektedir. Bir diğer çekim mekanı ise Ahankhah ailesinin evidir. Yine bu mekan yapaylıktan uzak, doğal bir ev ortamıdır. Film genel olarak bir şehir merkezinde geçmekte olup, İran'ın Tahran şehrinde çekilmiştir.

Filmin tüm mekanları, yaşanmış bir gerçekliği yeniden yaratma noktasında önem arz etmektedir. Bu gerçekliği yeniden canlandıran Kiarostami, mekan seçimlerinde gerçek hikayenin geçmiş olduğu mekanları yeniden kullanarak yapaylıktan uzak, doğal bir ortamı yeniden tasarlamıştır.

4.1.3. Filmin Karakterleri

Hossain Sabzian, filmde kendini gerçek ismiyle canlandırmaktadır. Filmde kendisini Makhmalbaf olarak tanıtan başkarakterdir. Yaptığı her şeyi, yönetmen Makhmalbaf'a olan hayranlığı ve sanata olan ilgisinden kaynaklandığını aktarır. Kendisini Makhmalbaf olarak tanıttıktan sonra, ona karşı olan tutumun değiştiğinin ve kendisine saygı duyulduğundan dolayı, bir süre sonra kendisini gerçekten yönetmen olarak gördüğünü aktarır. Sabzian, mahkemede Tolstoy'dan ve Kuran'dan alıntılar yaparak kendini zekice savunan bir karakterdir. Yaptığı konuşmaların birçoğu, içindeki sanat aşkını ortaya çıkarır.

Mohsen Makhmalbaf, Sabzian'ın kendisi olarak tanıttığı ünlü İranlı film yönetmenidir. Filmin finalinde Sabzian'ı hapisane çıkışında karşılar ve Ahankhah ailesine onu affetmesi için götürür.

Ahankhah Ailesi; otobüste anneleri Ahankhah ile tanışıp, evlerine gelen Sabzian'ın evlerinde çekilecek filmde oynayacaklarına ikna olurlar. Aile filmin sonunda Sabzian'ın söylediği yalandan tek başına sorunlu olmadığı gerekçesiyle şikayetlerini geri çekmişlerdir.

Nayer Mohseni Zonoozi, Sabzian'ın davasını yürüten mahkemenin hâkimidir.

Abbas Kiarostami, Filmde aynı adla kendisini canlandırmaktadır. Hem Sabzian'ın hikayesini film yapmak isteyen ve bu yönde çekimler yapan kişidir hem de *Yakın Plan* filminin yönetmenidir.

Hossain Farazmand, Sabzian'ın Makhmalbaf olmadığını teşhis eden ve gazetedeği haberi yapan gazetecidir.

Film karakterleri kendilerini canlandıran gerçek kişilerdir. Bu yönüyle de Kiarostami, amatör oyuncularını kullanmasının dışında, aynı zamanda filmde her bir kişinin kendi yaşamlarını canlandırmalarına olanak vermiş, bu haliyle de oyuncuların kendi deneyimlerini filmde ortaya koymalarına olanak tanımıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler de gerçeğe olabildiğince yaklaşmak adına filmlerinde yer alan kişilerin kendi yaşam koşullarına yakın rolleri oynamaları konusunda hassas davranmışlardır. Bu yönüyle de hakikate olabildiğince yaklaşma ve hakikati verme çabası içinde olan Kiarostami, bunu oyunculuklarla da gerçekleştirmeyi başarmıştır.

4.1.4. Filmin Gerçeklikle Olan Etkileşimi

Yakın Plan filmi, gerçek, yaşanmış bir olayın tekrar canlandırmasını da içeren yarı belgesel niteliktedir. Keza filmin başlangıcında “yaşanmış bir hikayeden alınmıştır” ibaresi yer almaktadır. Film karakterlerinin hepsi birebir kendisini gerçek isimleriyle canlandırmaktadırlar. Sabzian'ın tutuklandıktan sonra Kiarostami'nin cezaevine gelip askerlerle yaptığı görüşmeler, bir belgesel röportajı havasında geçmektedir. Hatta bir askerle olan sahnede tepe mikrofonu da perdede görülmektedir. Bunun bir set kazası olduğu çok küçük bir ihtimaldir. Aynı şekilde Kiarostami belgesel bir film yapan yönetmen gibi, Sabzian, hakim ve aileyle röportajlar yapar.

Kiarostami mahkemeden özel izin alarak sorgu esnasında çekimler yapar. Çekim esnasında klaket çakılır. Dolayısıyla filmin diğer sahnelerine oranla daha düşük çözünürlükte olan mahkeme salonu çekimleri, kurgusal olmaktan öte gerçek çekimler olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Mahkeme sahnelerinde klaketin yanı sıra mikrofon ve çekim ışıkları da görülmektedir. Sabzian mahkeme salonuna girdiğinde Kiarostami çekim için ondan da izin alır ve ona bu çekim hakkında bilgi verir. Böylelikle bu çekimlerin ve olayın kurgu mu yoksa gerçek mi düşüncesi akıllarda bir soru işareti olarak kalır. Gerçek veya kurgu olmasının ötesinde bu görüntüler ve olaylar hakikatin birebir işlenmesidir.

Mahkeme çekimlerinin ilerleyen zamanlarında Kiarostami ara ara sorgunun içine girerek Sabzian'a sorular sormaktadır. Bu yönüyle hakimin sorguyu yapması gibi Kiarostami

de filmini yönetmektedir. Burada sorgu mu yapılır yoksa bir belgesel filmin kayıtları mı yapılır düşüncesi içe içe geçer. Bir anlamda filmde, filmsel dünya ile gerçek dünya iç içe geçer.

Kiarostami mahkeme sahnesinde Sabzian'a şu anda kameraya rol yapıp yapmadığını sorar. Sabzian ise rol yapmadığını, yaşadıklarını anlattığını söyler. Yaşadığı acıların ve olayların ona bir altyapı hazırladığını ve bu yüzden iyi rol yapabileceğini söyler. Böylelikle buradaki gerçek Sabzian ile rol yapan Sabzian arasındaki mesafelerde kapanmış olur. Sabzian rolünün üzerinden de gerçek ve kurgu tekrar iç içe geçmiş olur.

Ahankhah ailesi Sabzian'ı affettikleri sırada suçun sadece Sabzian'da olmadığını, işsizliğin insanlara suç işletebileceğinin de altını çizerler. Gerçek bir hikaye olan bu olay aynı zamanda toplumsal ve politik bir eleştiri niteliği de kazanır. Ülkedeki toplumsal sıkıntılar ve işsizlik sorununu filmde dikkat çekmeden eleştirilir. Bu yönüyle de başlı başına gerçek olan bu hikayede, gerçekçilik akımı ve belgesel sinemanın gereği olan toplumsal sorunların göz ardı edilmemesi ve dönemin içinde bulunduğu sosyal durumun aktarılması da göz ardı edilmemiştir.

Makhmalbaf'ın Sabzian'ı hapisaneden almaya geldiği sahne yine gerçekçi bir mizansen içinde verilmiştir. Kiarostami ve film ekibi bir aracın içinde Makhmalbaf'ı çekmektedir. Onlar aralarında sesin duyulmadığı, Makhmalbaf'ın doğru yerde durmadığı, dolayısıyla bu çekimin tekrar edilemeyeceğini konuşmaktadırlar. O esnada Makhmalbaf'a takılan mikrofonun sesi sürekli kesilmektedir. Film ekibinin konuşmalarında bu bir set kazası olarak görülse de aslında durum çok daha farklıdır. Kiarostami bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Arkalarından arabayla takip ediyor ve konuşmalarını dinliyordum, konuştukları hiçbir şeyin filme uygun olmayacağını derhal anladım. Sorun, Makhmalbaf'ın kayıta olduğumuzu bilmesi Sabzian'ın ise bilmemesiydi. Konuşmaları, filmde kullanabileceğim bir diyalogdan ziyade iki farklı monolog gibiydi. Sahte yönetmen fazlasıyla gerçek, gerçek yönetmen ise fazlasıyla sahteydi. Dahası, filmi sonlandırıyorlardık ve bu ikili arasında düzenlenemeyecek bir diyalogu öylesine bırakmak filmi tamamen yeni bir yöne sürükleyecekti. Hikaye, ilerleyerek doruğa ulaşmalı, dağılmamalıydı. Ayrıca aralarında geçen diyalog Makhmalbaf'ı kahraman yapıyordu fakat ben filmin başından sonuna dek Sabzian'ın merkezde yer almasını istiyordum. Çözümün, mikrofonu arızalıymış gibi göstermek olduğunu fark edene dek filmin bu sekansını nasıl düzenleyeceğimi düşünerek geçirdim bütün geceyi. Editör, konuşmaları keseceğimi söylediğimde bana inanmayan gözlerle baktı. Böyle bir çılgınlığa dahil olmayı peşinen reddetti, ben de kendim yaptım. Sahne boyunca, arada sırada işitebiliyorsunuz sözcükleri. Diğer hiçbir şey anlaşılıyor. Bugün, o anı, çekmiş olduğum bütün filmler içindeki en önemli an olarak değerlendiriyorum, özellikle de ne zaman birileri Makhmalbaf ile Sabzian'ın birbirlerine ne söylediklerini bilmek istedikleri için yakınmaya başlarsa. Seyirci aydınlanıyor ve filmde gösterilenlerin dışındakileri düşünmeye zorluyor kendisini. Ekranın dışında olup biteni bilmek istiyor; bu da boşlukları kendilerinin doldurmaları gerektiği anlamına geliyor (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 36-37).



Fotoğraf 4. 4 Mahkmalbaf ve Sabzian'ın motosikletle yolculukları. Yakın Plan¹¹

Kiarostami, hakikati yakalamanın, o anın biricikliğinde saklı olduğunun farkındadır. Çekimde Sabzian'ın kayıt yapıldığının farkında dahi olmaması, Kiarostami'nin gerçeği yakalama çabasından kaynaklanır. Makhmalbaf'ın sözlerinin olabildiğince sahte, Sabzian'ınkiler ise olabildiğince gerçek olduğunu aktaran Kiarostami, gerçekliği verebilmek için, sahte olanı bertaraf eder. Bunu da filme bir teknik kusurmuş gibi aktarır, dahiyane bir fikirle başarır. Filmin anlamına katkı sunan bu fikir aynı zamanda izleyiciyi de filme dahil eder. Kiarostami'nin diğer filmlerinde olduğu gibi filmin sonu açık uçludur ve hikaye film bittikten sonra izleyicinin zihninde bitmez. Keza Kiarostami (2013: 98), Jean-Luc Nancy ile yaptığı bir röportajında “filmin boş bırakılan, zayıf yerleri en güçlü yerlerine dönüşür” der. Kiarostami'nin modern sinemadaki en önemli özelliği üretilen ile yaşanan arasındaki sınırları kaldırmasıdır. *Yakın Plan*'da Sabzian'la görüşen Kiarostami'den istenilen şey bir film yapmasıdır. Sabzian'ın da amacı bir film yapmaktır. Gerçek hayatta da Sabzian bunu istemektedir ve bunu ikinci kez istediğinde o olay zaten gerçekleşir (Erelvanlı, 2014: 34). Dabaşı Kiarostami'nin filminde gerçek hikayelerin hikayenin gerçek sahipleri tarafından canlandırmasına olanak tanınmasını şu şekilde açıklamaktadır:

Kiyarüstemi, olaya karışan gerçek insanlardan, olanları kendisi için ‘yeniden canlandırmaları’nı isteyerek herşeyi ikinci kez sıfırlamış olur. Fakat, gerçeği ikinci kez etkisiz duruma, kurmaca haline getirerek gerçeğin kendisini de doğrulamaktan geri kalmaz: Sebziyan şimdi gerçekten de Kiyarüstemi için

¹¹ <https://www.nytimes.com/watching/recommendations/close-up> erişim tarihi: 13.04.2019

oyunculuk ve yönetmenlik yapmakta, aile de gerçekten bir filmde rol almaktadır; Kiyarüstemi de bunun filmini yapmaktadır. Böylece, izleyici gerçek ile kurmacanın birbirini izlediği çok tuhaf bir durumda bulur kendini: İzleyici, bir kurmaca öykü izlediğini bilir (Kiyarüstemi'nin *Yakın Çekim*'i), ama bu kurmaca gerçeklerden uyarlanmıştır (Sebzian'ın gerçek öyküsü) ve bu gerçek hayat öyküsünün temelinde kurmaca öğeler vardır (Sebzian'ın Mahmelbaf rolüne bürünmesi). Tabii, bu kurmaca öğeler de gerçeğe dayanmaktadır (Mahmelbaf'ın ünlü bir İranlı film yönetmeni olması), ancak bu gerçekte kurmaca öğelerin rolü büyüktür (Mahmelbaf'ın sinemada kurmaca öyküler yapması) ve bu kurmaca öğeler de en nihayetinde gerçeklerden uyarlanır (Mahmelbaf'ın kurmacaya dönüştürdüğü gerçeklik) (Dabaşı, 2013: 64-65).

Kurgu ve gerçeğin iç içe geçip saydamlaşmasıyla Kiarostami izleyicilere yeni bir görme metodu sunar. Gerçeğin doğasını aktaran Kiarostami'nin ilk dönem filmlerinde de bunu görmek mümkündür. Fakat *Yakın Plan*'da bu durum daha belirgin olur (Dabaşı, 2013: 65). Kiarostami, nihayetinde Sabzian'ın aileye verdiği sözü tuttuğunu belirtir. Sonuçta Sabzian, Ahankhah ailesinin evine bir film ekibi götürmüş ve kendilerinin de rol aldığı bir film yapmıştır. Kiarostami bu olay karşısında şaşkınlığını dile getirirken, aynı zamanda sinemanın insanlara başkaları olabilme şansı tanıdığını belirtir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 37). *Yakın Plan* bir anlamda kurgu ve gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırır ve neyin gerçek, neyin sahte olduğuna karar vermeyi güçleştirir. Bu durum Kiarostami'nin sinema dilinin özgünlüğüdür. Keza Kiarostami bir röportajında kendisini en çok etkileyen şeyin ne edebiyat ne sinema olduğundan bahseder. Ona göre kendisini etkileyen şey yaşamın kendisi ve etrafında olup bitenlerdir (<https://www.youtube.com/watch?v=W93h6SAZTHQ> erişim tarihi: 24.04.2019). Kiarostami'nin her röportajında veya yazılarında rastlanan bu söylem, onun filmlerinin ve düşüncelerinin gerçek hayat etrafında şekillendiği ve en büyük beslenme kaynağının hayatın ta kendisi olduğudur.

4.2. Ve Yaşam Sürüyor

Senaryo ve Yönetmen: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Homayun Payvar

Kurgu: Abbas Kiarostami, Changiz Sayad

Yapımcı: Ali Reza Zarrin

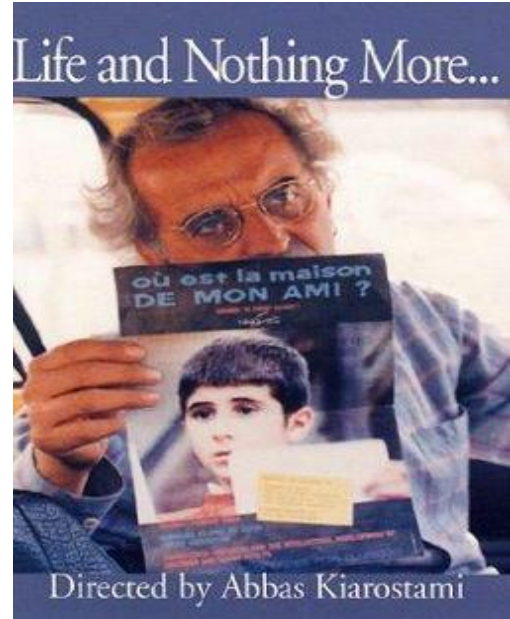
Yapım Yılı: 1992

Oyuncular: Farhad Kheradmand, Buba Bayour,

Hocine Rifahi, Ferhenderh Feydi,

Mahrem Feydi, Bahrovz Aydini, Mohammad Reza

Parvaneh



Fotoğraf 4. 5 Ve Yaşam Sürüyor Film Afışı

Ve Yaşam Sürüyor (1992) Kiarostami'nin *Yakın Plan*'dan (1990) sonra çekmiş olduğu bir diğer filmidir. Filmin öyküsü, 1990 yılında İran'da yaşanan 7.4 büyüklüğündeki yaklaşık 40 bin kişinin hayatını kaybettiği depremden kaynak bulmaktadır. (Ve Yaşam Sürüyor film afişi¹²)

4.2.1. Filmin Öyküsü

Film, bir otoyolun gişesi içinde başlar. Radyodan gelen yardım çağrıları ve evlat edinme anonsları ters giden bir durumun habercisidir. Sürücülerin gişe memuruna otoyolun açık veya kapalı olduğunu sormaları ve etraftan gelen siren sesleri de bu düşünceyi destekleyici bir etki sağlar. Gişeye ödeme yapmak için bir otomobil yanaşır, otomobilin içinde bir adam ve bir çocuk vardır. Bu kişiler filmin başkarakterleri Puya (çocuk) ve yönetmen olan babasıdır (babanın filmde ismi belirtilmez). Gişeye yanaşan bu otomobilden sonra kamera gişeden çıkarak, otomobili ve karakterleri takip etmeye başlar. Tüm bu anons, siren sesleri ve kargaşadan sonra, bölgede etkisi büyük bir depremin olduğu anlaşılır. Baba ve oğul ise Köker adında bir köye ulaşmaya çalışmaktadırlar. Otoyolda ilerlerken araç bir tünelden geçer ve tünelden sonra ortam ve sesler değişmeye başlar ve depremin yaşandığı bölge ekranda görülür. Depremde yıkılan evler, enkazlar üstünde eşya arayan, demir toplayan ve telaş içinde koşturan insanlar yer alır. Araç ilerlerken depremin insan hayatına ve doğaya verdiği tahribat tüm çıplaklığıyla resmedilir.

¹² <https://www.imdb.com/title/tt0105888/mediaviewer/rm2599918592> Erişim Tarihi: 25.04.19



Fotoğraf 4. 6 *Ve Yaşam Sürüyor* yol kenarları. (1992)¹³

Yolda ilerlerken yönetmen Kökerli olduğunu söyleyen bir adama bir film afişi gösterir, yönetmen bu adama film afişindeki çocuğu tanıyıp tanımadığını, çocuğun depremden kurtulup, kurtulmadığı yönünde sorular sorar. Yönetmenin gösterdiği film afişi Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmine aittir ve afişteki kişi ise filmin başkarakteri Ahmed'tir. Buradaki baba karakteri aynı zamanda filmin yönetmeni olan Kiarostami'yi canlandırmaktadır. Köker'e ulaşmaya çalışan yönetmen yol üstünde bulunan köylerde durur ve köyün durumuna bakar, insanlarla sohbet ederken, aynı zamanda Köker'e nasıl gidebileceğini sorar. *Ve Yaşam Sürüyor* filminden sonra Kiarostami'nin çektiği *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) filmde hikayelerine tanık olduğumuz Hossein ve Tahereh'in bu filmde de evlendikleri görülür. Dolayısıyla *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filminde, hem *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) hem de o dönemde henüz çekilmemiş olan *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) filmlerinin öyküleri iç içe geçer. Daha önce de belirtildiği gibi bu üç film Köker Köyü ve etrafında çekildiği için 'Köker Üçlemesi' olarak adlandırılır. Yönetmen ve oğlu yola devam ederken başka insanlarla da görüşmeler yaparlar. Köyde evinin çatısında anten ayarı yapan birine denk gelirler. Yönetmen, deprem olduğunu, her tarafın yerle bir olduğunu, insanların öldüğünü hatırlatıp TV izlemenin şuan çok mu önemli olduğunu sorar. Anteni ayarlayan kişi: "Dünya Kupası dört yılda bir oluyor, deprem kırk yılda bir. Yapacak bir şey yok" yanıtını verir. Yönetmen bu cevabın karşısında filmin ismine de ilham kaynağı olan şu cevabı verir: "Hayat devam ediyor". Film

¹³ <https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/06/iranian-sights/> erişim tarihi: 26.04.19

afişini bu kişiye de gösterir ve Ahmed'i sorar. Ahmed ve kardeşinin az önce geçtikleri cevabını alınca, hemen onlara yetişmek için hareket eder. Ancak yanlarına gittiği bu kişiler Ahmed ve kardeşi değildir.

Ardından yönetmen arabasıyla yokuş yolda kalır. Tüm denemelerine rağmen araç yokuş yolu çıkamaz ve geldiği yöne doğru geri döner. İzleyici yönetmenin geri döndüğünü düşünürken, araç bir süre sonra tekrar kadraja girer ve yokuşu bu kez çıkmayı başarır. Yokuşun sonunda Köker köyü vardır, araç zikzaklı patika yoldan ilerlerken kadrajdan çıkar. Ancak perdede patika yol gösterilmeye devam eder. Kiarostami'nin ısrarla izleyiciye göstermek istediği son sahne tam da budur. Film biter fakat izleyicinin zihninde yönetmenin Köker'e varıp varmadığı, Ahmed'i bulup bulmadığı, Ahmed'in yaşayıp yaşamadığı gibi sorular cevapsız kalır.

4.2.2. Filmin Mekanları

Ve Yaşam Sürüyor filminin çekim mekanları tamamen doğal ortamlardır. Tıpkı Kiarostami'nin diğer filmlerinde olduğu gibi stüdyo ve yapay çekim alanları kullanılmamıştır. Film de görülen ilk mekan bir otoyol gişesidir. Filmin tamamının bir yolculuk hali olduğu göz önünde tutulursa, filmin başlangıcı için bu mekanın hikayeye önemli katkı sağladığı düşünülebilir. Çünkü otoyol gişede başlamaktadır. Bir diğer mekan ise aracın içidir. Kiarostami'nin çok sık kullandığı araç filmin önemli bir figürü ve en sık kullanılan mekanıdır. Araçla seyahat halindeyken, aynı zamanda birden çok mekan ve insanlar da görülür. Bu yönüyle otomobil sadece bir mekan değil, aynı zamanda bir yer ve olay değiştirici bir araçtır.



Fotoğraf 4. 7 Ve Yaşam Sürüyor filminden bir köy¹⁴

Filmde amaç Köker Köyüne ulaşmaktır, fakat film boyunca Köker mekan olarak hiç yer almaz. Köker yolunda deprem olur, farklı köylerden geçilir, çadır alanları görülür. Buradaki mekanlar da depremin olduğu gerçek mekanlardır ve yapaylıktan uzaktır. Depremde yıkılmamış evlerde de çekimler yapılır, ama evlerin içi mekan olarak filmde yer almaz. Yönetmen genel olarak evlerin önünde insanlarla sohbet eder, evlerin önleri ve bahçeler sık sık filmde yer alır. Bu mekanlar kullanılırken depremin etkisi hem fiziksel olarak aktarılmış hem de deprem mekanlarının kullanılması filmin gerçekliğine katkı sunmuştur. Bu film, bir önceki *Yakın Plan* filminin aksine şehir merkezinde değil, taşrada geçer. Kiarostami'nin birçok filminde mekan olarak yer alan taşra ve köyler filmin en önemli mekanları olarak öne çıkar.

4.2.3. Filmin Karakterleri

Baba, filmde, *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmini çekmiş olan yönetmeni canlandırmaktadır. Yani filmin gerçek yönetmeni olan Abbas Kiarostami'yi canlandırmıştır. Film karakteri olan Ahmed'i ve diğer insanları merak ederek bir yolculuğa çıkar ve filmi çektiği köye ulaşmaya çalışır. Sabırlı ve sakin bir karaktere sahiptir. Tüm engellere rağmen köye ulaşmayı hedeflemektedir.

Puya, Yönetmenin oğludur. Meraklı bir yapıya sahiptir. Ugradıkları köylerde tıpkı babası gibi insanlarla sohbet eder ve *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminden dolayı karşılaştıkları insanları tanır ve onlarla film üzerinden iletişim kurar.

¹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0105888/mediaviewer/rm3266469120> erişim tarihi: 26.04.19

Ruhi Bey, yolda bir tuvalet taşı taşıırken, arabıyla geçen yönetmen onu arabasına alır ve köye kadar birlikte giderler. Ruhi Bey’de Kiarostami’nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde oynamıştır. *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde yaşlı görünmesi için sırtına kambur takıldığını, böylece filmde rolü gereği yaşlı görüldüğünü anlatır.

Ve Yaşam Sürüyor filmi, filmdeki karakterler üzerinden aynı zamanda *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin adeta kamera arkasını andırır niteliktedir. Çünkü karakterler üzerinden film hakkında çok fazla bilgi verilir.

Mohammad Reza Parvaneh, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde oynamış karakterlerden biridir. Filmde kendi ismiyle rol alır.

Filmde karakter isimlerinin olmadığı, köy halkından çok fazla amatör oyuncular bulunmaktadır. Her biri depremden, sıkıntılardan bahsederken aynı zamanda eski düzenlerini kurmak için çeşitli işler yapmaktadırlar. Onlar için yaşanan depreme rağmen hayat devam etmektedir.

Film karakterlerinin hepsi amatör oyunculardan oluşmakta ve birçoğu filmde kendi yaşamını canlandırmaktadır. Aynı şekilde filmdeki yönetmen, Kiarostami’nin kendisini, Puya karakteri ise kendi oğlunu canlandırmaktadır. Sonuç olarak filmde karakterler gerçeği yeniden yorumlamakta, ona tekrar hayat vermektedirler.

4.2.4. Filmin Gerçeklikle Olan Etkileşimi

Ve Yaşam Sürüyor (1992) filmi de *Yakın Plan*’da olduğu gibi Abbas Kiarostami’nin hayatının içinden, gerçekleşmiş olaylara dayanır. 1990 yılında Tahran kentinde gerçekleşen depremi konu edinen film, depremden sonra geride kalan insanların yaşam şartlarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Bir kurmaca filmde ziyade bir belgesel niteliğinde hazırlanmış olan bu film yine gerçek ve kurgunun iç içe girmesiyle sonuçlanır. Dolayısıyla filmin odak noktasında bulunan deprem gibi, mekanlar, insanlar, filmdeki kahramanlar da gerçektir.

Kiarostami, *Ve Yaşam Sürüyor* filminin depremden üç gün sonrasını anlatsa da aslında depremin verdiği hasar ve izlerin çoğunun ortadan kaldırılmasından sonra çekimlerin yapıldığını aktarır. Yönetmen depremden kurtulan insanlardan kurtarabildikleri eşyaları rastgele etrafa atmalarını istediğini, ancak insanların bu ricasını reddettiklerini, hatta çekimler için daha temiz giysilerini giyindiklerini belirtir.

Hayatta kalma güduları güçlüydü, tıpkı böyle zorlu koşulların arasında kendilerine olan saygılarını sürdürme arzuları gibi. Yakalamayı umduğum hakikatle uyuşmayan bir gösteri sergilemek istediler. Diğer pek çok filmim gibi *Ve Yaşam Sürüyor* da hem belgesel hem kurgusal özellikler taşır (Kiarostami’dan akt. Cronin, 2017: 10-11).

Kiarostami, Köker üçlemesinde kurgu ile gerçek arasındaki sınırları kaldırarak yeni bir biçim yaratır. Bu yeni olan biçim ile hakikatin belirli yönlerini yansıtmayı ister (Erelvanlı, 2014: 40). Filmde yer alan oyuncuların birçoğu yerel halktandır ve yönetmen bu tercihiyle gerçekle çok fazla etkileşim kurar. Dolayısıyla yönetmen Kiarostami önüne çıkan en kötü koşulları dahi fırsata çevirmeyi bilir. İran tarihinin en acımasız deprem koşulları onun doğal bir film platosu olur.

Filmde zaman zaman kullandığı aktüel kamera filmin gerçekçiliğine hizmet eder. Filmde yönetmeni canlandıran karakter, Kiarostami'nin aynı bölgede çekmiş olduğu *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filminin de yönetmenidir. Filmde yer alan yönetmen karakteri aslında Abbas Kiarostami'yi canlandırmaktadır ve filmde yönetmeni canlandıran karakterin adı yer almaz. Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmini gerçekten yapmış olması ve filmin bunun ekseninde gelişiyor olması, yaşanmış bir olayın yeniden yorumlanması olarak okunabilir. Burada özellikle belgesel filmlerde sık başvurulan yeniden canlandırma yöntemi kullanılmıştır. Yeniden canlandırma sadece bir kişi için değil, yaşanan olay ekseninde de gerçekleştirilmiştir. Tıpkı Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminde yaptığı gibi yeniden canlandırmalar içermektedir.

Film içindeki yönetmen yolda ilerlerken bir kadına “bu yol Köker’e gider mi?” diye sorar. Kadın hayır dedikten sonra tüm ailesinin kaybettiğini, ailesinden 16 kişinin öldüğünü söyler ve ağlamaya başlar. Burada sorulan sorunun hiçbir önemi yoktur, çünkü o kadın için gerçek olan tüm ailesini kaybetmiş olmasıdır. Kadının ailesi ile ilgili verdiği bilgiye ilişkin diyalog kurmaca da olsa, deprem bölgesindeki birçok insanın gerçekliğini yansıtmaktadır. Filmin bir başka sahnesinde yönetmen, Ruhi Bey isimli bir adamı arabasına alır ve onu evine bırakır. Bu kişi yönetmenin bir önceki filminde oynamıştır. Ruhi Bey’in evine doğru giderken yönetmen “bu ev miydi seninki” diye sorar. Ruhi Bey ise “hayır, o filmdeki evimdi gerçek evim değil” der. Aslında şuan gittikleri evin de gerçek evi olmadığını söyler. Gerçek evinin depremde yıkıldığını ve film için kullanılacak bu evin kendisinin olabileceğini söyler. Buradaki sahnede neyin gerçek neyin kurgu olduğu belli değildir. Bu ev Ruhi Bey’in gerçek evi mi yoksa filmdeki evi midir? Bu durumun Kiarostami için bir önemi yoktur, aksi takdirde bu sahneyi yönetmen çok daha net bir biçimde aktarabilirdi. Kiarostami'nin bu yöndeki tercihinin nedeni film içindeki kurgusal sahneleri de açığa çıkarmaktır. Bununla birlikte bu açıklık izleyiciyi Ruhi Bey’in depremde gerçekten evsiz kalmış olması gerçeği ile baş başa bırakır.

Köker’e gitmeden yol üstünde uğradıkları köyde yönetmen ve oğlu Puya köyün farklı yerlerinde bulunurlar. İnsanlarla sohbet ederler. Buradaki sahneler bir haber belgeseli biçimindedir. Yönetmen ve oğlunun aynı yerde değil, farklı yerlerde bulunması köy hakkında

daha fazla bilgi ve farklı insanların farklı koşullarını göstermek için daha fazla materyal sunmaktadır. Özellikle yönetmenin köyde dolaştığı zamanlarda köylülerle yaptığı görüşmeler, bir yönetmenin olay yerinde yapılan röportajlarını andırır. Kiarostami, bu yönüyle gerçekçi biçimi benimsemiştir. Aynı şekilde köyde röportaj ortamında geçen görüşmeleri, otomobiline aldığı kişilerle de sürdürür. Örneğin filmin bir sahnesinde yönetmen çeşme başında bulaşık yıkayan kızlarla sohbet eder ve onlara deprem anını sorar, kızlar önce cevap vermezler, sonra deprem anında tanık oldukları anları anlatmaya başlarlar. Filmin gerçek yönetmeni Kiarostami, bu ve buna benzer sahnelerde görüntüsel olmasa dahi sözlü olarak yaşanan gerçekleri yeniden inşa eder. Gerçeğin yeniden üretilip aktarılmasını sağlar. İnsanlarla diyalogun olmadığı sahnelerde ise bunu görüntüsel olarak gerçekleştirir.

Tüm sahnelerde her şeyi “olduğu haliyle” kayda almaya çalışır. Filmdeki her şey olabildiğince net ve çıplak olarak ortaya konulur. Bir anlamda Kiarostami kurmacanın belgeselini yapmaktadır. Çünkü olaya yaklaşım biçimi ve tekniği ile bir belgesel ortaya koysa da filmdeki birçok imge kurgusaldır (Nancy, 2013: 54). Ancak burada sözü edilen kurmaca imgeler gerçekliği yakalamak adına kurgulanmıştır. Sonuç olarak tüm bu imge ve sahneler gerçeğin yeniden inşa edilmesiyle yakından ilişkilidir.

Filmin odak noktasında her ne kadar deprem ve ölüm gibi konular ön plana çıksa da filmin izleyicilere aktardığı en temel düşünce yaşam ve yaşamın devam ettiğidir. Filmde buna ilişkin vurgular bazı sahnelerde çok fazla öne çıkar. Örneğin, deprem telaşının yaşandığı köyde sırtında tuvalet taşı taşıyan adamı arabasına alır ve ona neden tuvalet taşı taşıdığını sorar. Adamın verdiği yanıt “geride kalanların bu taşta ihtiyaç duydukları” olur. Bir diğer yaşamın devam ettiğine ilişkin vurgu ise maç izlemek için anten ayarının yapılması ile ilgili sahnedir. Depremdeki tüm kayıplarına rağmen Hossein ve Tahereh’in evlenmesi de yine bu konudaki önemli örneklerden biridir. Çünkü Kiarostami’nin tüm filmlerinde biricik olan şey, asıl olanın hayatın kendisi olduğu gerçeğidir. Bunun en çok hissedildiği filmleri; *Ve Yaşam Sürüyor* (1992), *Zeytin Ağaçları Altında* (1994), *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* (1999) ve *Kirazın Tadı* (1997)’dir.

Gerçekçi anlatıyı benimseyen filmlere bakıldığında genel olarak İtalyan Yeni Gerçekçilik ve belgesel sinemanın biçimlerini sentezleyen melez bir tür ortaya çıkar. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğin benimsediği birçok unsur belgesel sinema yaklaşımından gelmektedir. İran Yeni Dalga sinemasının en önemli öncülerinden biri olan Abbas Kiarostami filmlerinde bu akımın ve belgesel sinemanın etkileri görülür. Kiarostami’nin özellikle çıkış noktası minimalizm, gerçekçi bir akımla da birleştiğinde etkisi uzun soluklu olan filmler ortaya çıkmıştır. Kiarostami’nin özellikle *Yakın Plan* ve *Ve Yaşam Sürüyor* filmlerinde gerçekçiliğin

de en önemli unsurları olan; film mekanları yapaylıktan uzaktır ve doğal ortamlar mekan olarak kullanılır. Ayrıca kameranın stüdyodan ziyade, sokakta ve gerçek ortamlarda olması, gün ışığından olabildiğince yararlanması, gösterişsiz oyunculuklar ve amatör oyuncuların olması, oyunculara doğaçlama imkanı vermesi, basit ve hilesiz bir kurgu biçimini tercih etmesi, hikayenin çıkış noktaları gerçekten yaşanmış hikayelerin olması, filmin hikayesine uygun bir atmosferin yaratılması ve minimal düzeyde ekip, ekipman kullanılması bu filmlerin gerçeklikle olan bağına daha da kuvvetlendirmiştir.



SONUÇ

Diğer sanat dallarıyla mukayese edildiğinde çok daha kısa bir geçmişi olan sinema sanatı, günümüze kadar sayısız hikaye ve olay anlatmıştır. İlk film örneklerinin Lumiere Kardeşler tarafından verilmesinin ardından, kamera gibi teknik malzemelerin geliştirilip çoğaltılmasıyla farklı hikayeler ve hikaye anlatıcıları da ortaya çıkmıştır. Film yapan insanların farklılaşmasıyla hikayelerin aktarılmasında biçimsel ve içerik olarak da farklılaşmalar meydana gelmiştir. Bu tür farklılıklar sinemada türlerin oluşmasını sağlamış ve daha sonra bu türleri birbirinden ayırt eden kendine has özellikleriyle türler ve alt türler ortaya çıkmıştır. Sinemada bu tür ayrımlar ilk defa belgesel sinema ve kurmaca sinema olarak dillendirilmiştir. Belgesel sinemayı doğrudan kayıt yapan, en az müdahaleler içeren ve kaynağını yaşanmış gerçek bir olay veya kişilerden alan sinema türü olarak açıklamak mümkündür. Kurmaca film ise, daha çok plastik unsurları içeren, yapay dekorlar, profesyonel oyuncular, filmin yaratıcısının biçimlendirdiği ve bir hikaye etrafında gelişmektedir. Ancak sinemada gerçekçi akımların başlamasıyla bu her iki türün de kodlarını barındıran, amatör oyuncular, sokaklar ve dış çevreyi film mekanı olarak kullanan, yapay unsurların minimuma indiği ve anlatılan hikayenin gerçekçi bir biçimde aktarıldığı filmler ortaya çıkmıştır. Belgesel sinema dışında kurmaca filmlerdeki bu tür örnekler ilk defa etkili bir biçimde İtalya'da İtalyan Yeni Gerçekçi Akım adı altında ifade bulur. Bu akımı benimseyen yönetmenlerin filmleri dünya genelinde büyük bir yankı uyandırmış ve diğer ülke sinemalarını da etkileyen bir hareket olmuştur. Özellikle bu akımdan etkilenen ülkelerden biri de İran'dır ve İran Yeni Dalga hareketi bu akımdan kaynak bulur. İran Yeni Dalgası'nın en önemli yönetmenlerinden biri ise Abbas Kiarostami'dir.

Abbas Kiarostami sanat hayatına güzel sanatlar fakültesinde resim bölümü okuyarak başlamıştır. Fakat daha sonra grafik tasarımı ve reklam filmleri yönetmekle devam eden kariyeri onu kendi filmlerini çekmeye hazırlamıştır. Kiarostami sinemacı kimliği kadar edebiyatla da arası çok iyi olmuş, bu alanda da eserler vermiştir. Çok yönlü bir sinemacı olan Kiarostami'nin bu çok yönlülüğü Onun sinemasını da etkilemiş böylelikle kendine has bir sinema dili oluşturmuştur. Kiarostami sinemasını ve onu diğer İranlı yönetmenlerden ayıran en büyük özelliği, sinemasının sıradan olayları yalın ve basit bir dille aktarmasından kaynaklanmaktadır. Kiarostami'nin çok iyi bir gözlemci olması, olanı olduğu gibi vermeye çalışan bir sinema anlayışını benimsemesine neden olmuştur. Genel olarak tüm filmlerine bakıldığında, oyunculuk, sahneler, hikaye, yaklaşım biçimi, kurgu, yönetim gibi, bir filmi oluşturan tüm unsurlar hemen hemen değişmez. Kiarostami'nin bir diğer önemli özelliği

minimalist bir yönetmen olmasıdır. Filmleri fazla ve abartılı olan birçok unsurdan arındırılmış, salt gerçeklik içeren ve aksiyondan uzak yapıtlar olarak öne çıkar.

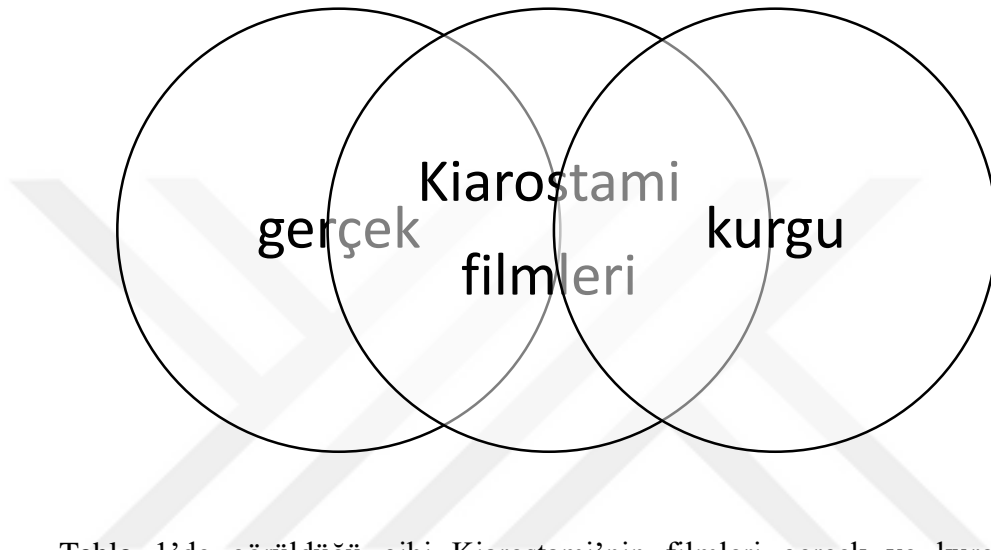
Kiarostami, kendisinin ve aynı zamanda filmlerinin minimalist bir çizgide olduğunu vurgularken, sadece filmlerini değil kendisini dahi olabildiğince en basit biçimde ifade etmek ve gereksiz gördüğü birçok unsuru saf dışı bırakmak için uğraştığını belirtir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 189). Aynı zamanda auteur bir yönetmen olan Kiarostami, tüm filmlerinde ağır basan basitliğe rağmen, özgün, yaratıcı içerik ve biçimleri olan filmler üretmiştir.

Kiarostami'nin filmleri gündelik hayattan ve o hayatın içinden sıradan olay ve insanlardan sıkça beslenen hatta temel kaynağı bu olan filmlerdir. Bu durum nerdeyse tüm filmlerinin ortak özelliğini oluşturur. Kiarostami'nin filmlerindeki bir diğer önemli nokta ise 'hayat' vurgusudur. Özellikle İran'da yapmış olduğu ve İran'dan kültürel ve sosyal kodlar taşıyan filmlerinde hayatı yüceltir ve yegane olan şeyin hayatın kendisi olduğuna sıkça vurgu yapar. Özellikle yönetmenin *Kirazın Tadı*, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, *Ve Yaşam Sürüyor* filmlerinde çok daha net bir biçimde görmek mümkündür. Kiarostami filmlerindeki bir başka göze çarpan unsur ise sürekli bir arayışın olmasıdır. Yol ise bunun açıklayıcı bir temsilidir. Çünkü yolda olan insan bir arayış içindedir. Özellikle filmlerinde otomobili çok sık kullanan Kiarostami, film karakterlerine sürekli otomobil kullanır ve onları somut veya soyut bir şeyi bulmakla görevlendirir. Çoğu zaman filmlerinde aranılan şeyin bulunup bulunmadığını göstermez. Bu noktada filmlerinin bir başka özelliği olan bilinmezlik devreye girer. Kiarostami filmlerinin sonu genellikle açık uçlu biter. Bir boşluk gibi görünen bu sonlar aslında filmlerinin en güçlü yanlarından biridir. Kiarostami, boşlukları ve bilinmezlikleri çok sıkça kullanan bir yönetmendir. Bu tür sonların ve boşlukların seyirciyi aktifleştirdiğini ve biten filmin insanların zihninde devam ettiğini vurgular. Böylelikle modern sinemanın da en önemli özelliklerinden biri olan seyirciyi aktif konuma düşürmeyi neredeyse tüm filmlerinde uygular. Kiarostami filmlerinde tüm bunları gerçekleştirirken onun esin kaynağı hayatın kendisi olur. Günlük hayatta karşılaştığımız birçok değersiz görünen hadise, onun filmlerinin temel dayanak noktasını oluşturur. Filmlerinde genellikle gerçekçi bir biçimi benimseyen Kiarostami, gerçeklere çok az müdahalede bulunarak, gerçeğe olabildiğince yakın filmler üretmiştir.

Kiarostami filmlerinin gerçeklerle olan etkileşimi tıpkı bir belgesel filmin gerçekle olan etkileşimi kadar yoğundur. Çünkü bu gerçekler Kiarostami'nin ilk çıkış noktasını oluşturur. Gerçekçi bir yaklaşımı benimsemesi şüphesiz hayatında da olabildiğince sade ve gösterişsiz bir biçimde yaşamasıyla yakından ilişkilidir. Bir belgesel filmin gerçekleri yakalayabilmesi ya olayın geçtiği anı kayıt altına almak ya da onu yeniden ve çok fazla müdahale etmeden çekmeyi gerektirir. Kiarostami bu çalışmanın örnekleme olan *Ve Yaşam Sürüyor* ve *Yakın Plan*

filmlerinde gerçeği yeniden yorumlayarak ve minimum ölçüde müdahale ederek, tıpkı bir belgesel film gibi gerçeği yeniden tasarlar. Belgesel filmler kaynağını gerçek yaşamdan alan ve gerçeği olabildiğince tüm çıplaklığıyla veren türler olarak kabul edilmektedir. Belgesel filmin tanımı yapılırken aynı zamanda gerçeği yeniden canlandırabileceği de vurgulanır. Bu yönüyle Kiarostami'nin *Ve Yaşam Sürüyor* ve *Yakın Plan* filmleri gerçeği yeniden canlandıran belgesel formunda, kurgu filmler olarak öne çıkmaktadır.

Tablo 1 Gerçek ve Kurgunun Abbas Kiarostami Filmlerinde İçe İçe Geçmesi



Tablo 1'de görüldüğü gibi Kiarostami'nin filmleri gerçek ve kurgunun içe içe geçmesiyle ortaya çıkmaktadır. *Ve Yaşam Sürüyor* ve *Yakın Plan* filmlerinde gerçeklik kurguya kıyasla çok daha baskın gelmektedir. Bunu gerçekleştirirken yönetmen gerçek görüntülerin yanında yeniden canlandırmalara da başvurmuştur. Özellikle *Yakın Plan*'daki Sabzian'ın mahkeme dışındaki sahneleri ve Ahankhah ailesinin sahneleri, aslına uygun bir biçimde yeniden canlandırmaları içermektedir. Bu canlandırmaları yaparken Kiarostami aynı zamanda hali hazırda amatör olan ve olayı yaşayan gerçek kişileri kullanmaktadır. Bu yönüyle Flaherty'in *Kuzeyli Nanook* filmindeki, Nanook'un bazı sahneleri yeniden yaşanmış gibi canlandırmasını anımsatmaktadır. Kiarostami *Ve Yaşam Sürüyor* filminde de belirli sahnelerde yeniden canlandırmalar yapmıştır. Özellikle deprem bölgesini olağan haliyle verirken, depremzedelerin eşyalarını toplamaları ve taşımaları yeniden canlandırmaları içermektedir. Ayrıca depremin yaşandığı köyden gerçek kişiler aynı zamanda filmin karakterleridir.

İtalyan Yeni Gerçekçi Akımı'ndan oldukça etkilenen Kiarostami'nin sadece *Ve Yaşam Sürüyor* ve *Yakın Plan* filmlerinde değil, diğer filmlerine bakıldığında bu akımın etkilerini görmek mümkündür. Kamerası stüdyoda değil, Tahran'ın sokaklarında, İran'ın köylerinde, evlerinde ve kırsalında kısaca toplumun içinde yer alır. Yine birçok filmde yapay ışıklar yerine doğal, gün ışığında çekimler yapmış, oyuncularını, hayatın içinden, oyunculukla

profesyonel bir ilişkisi olmayan erkek, kadın ve çocuklardan seçmiştir. Ayrıca filmlerinde sadece filmin konularının sade olmasına değil, aynı zamanda oyuncuların gösterişten uzak, basit ve yalın olmasına dikkat etmiştir. Filmlerinde gerçeklik olgularından biri de röportajları andıran birçok sahnelerin olmasıdır. Bu sahneler ise daha çok belgesel film tarzında ilerler. Keza kurgu biçimi de yapay efektler ve hile barındırmaz, klasik sade bir kurguyu tercih eder. Gerçeklikle hem hayatında hem de filmlerinde çok sıkı bağ kuran Kiarostami bu konuda şu açıklamayı yapar:

Gerçek hayatta var olmayan gerçek dışı şeyler yapan insanların olduğu bir film çok da ilgimi çekmez. Benim filmlerim gerçek insanları, gerçek karakterleri, gerçek kişilikleri gösterir. Dünyayı olduğu gibi göstermeye çalıştığım, sanki bir çiçeğin fotoğrafını çekiyormuş gibi kaleme aldığım şiirlerimde de aynı durum geçerlidir. Şiir benim için gerçek hayatın kelime ve imgelerle tercüme edilmesidir (Kiarostami'den akt. Cronin, 2017: 164).

Sadece bir yönetmen olmayan şair, yazar, fotoğrafçı, tasarımcı, kurgucu gibi sanatın birçok alanıyla ilgilenen Kiarostami, gerçeklikle olan bağını filmlerle sınırlı tutmamış, ilgilendiği tüm her şeye bu şekilde yaklaşmıştır. Çünkü o 'sinemanın gücünün inanılır yanılsamalar yaratma becerisinde olduğuna inanır'. Kiarostami'nin filmlerindeki tüm kurgusal anlar ve diyaloglar gerçekçi bir biçimde kurgulanır. Fantastik veya gerçekleşmesi pek mümkün olmayan durumlara filmlerinde nerdeyse hiç rastlanmaz. Çünkü gerçekçi yanılsamalar insanları asıl gerçeğe ulaştıracak araçlardır. Kiarostami'nin filmlerinin tümü gerçeğin izdüşümü gibidir ve onun filmlerindeki kıvrımlı yollar, otomobiller, doğa, çocuklar, kadınlar ve erkekler izleyicileri hakikate ulaştıracak unsurlardır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. R. Ünal), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Bardem, J. A. (1968). “Bir İnsan Yaşamına Tanık Olmak”, (Çev. T. Saraç), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 468-469.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener), Doruk Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A. (1996). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. N. Özön), Bilgi Yayınları, Ankara.
- Betton, G. (1989). *Sinema Tarihi*. (Çev. Ş. Tekeli), İletişim Yayınları ve Yeni Yüzyıl Kitaplığı, İstanbul.
- Binford, M. R. (2007). “Hindistan’ın İki Sineması”. E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (Ed.) *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. (Çev. D. Yurdesin), Es Yayınları, İstanbul.
- Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*. Şule Yayınları, İstanbul.
- Chanan, M. (2003). “Latin Amerika’da Yeni Sinemalar”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Chaudhuri, S. ve Finn, H. (2016). “Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik Ve Yeni İran Sineması”, (Çev. Tolga Toprak), *Sinecine*, 7(11): 139-161.
- Cioran, E. (2007). *Ezeli Mağlup*. (Çev. H. Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev. Ç. E. Babaoğlu), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Coşkun, E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Cronin, P.(2017). *Abbas Kiyariüstemi ile Sinema Dersleri*. (Çev. P. Arda), Redingot Kitap, İstanbul.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması*. (Çev. B. Aladağ ve B. Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Dönmez-Colin, G. (2012). *Ötekinin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*. (Çev. M. Jefroudi), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Eisenstein, S. (1999). *Eisenstein: Sinema Dersleri*. (Çev. E. Ayça), Hil Yayıncılık, Ankara.
- Erdoğan, Ş. (2004). *Fransız Sineması*. Es Yayınları, İstanbul.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki Bacaklı At Ya Da Dört Bacaklı İnsan: İran Yeni Sineması Üzerine Denemeler*. Evrensel Basım Yayım, İstanbul.
- Esen, Ş. (2016). “Sinemada Auteur Kuramı”. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, Su Yayınevi, İstanbul.

- Ferruhzad, F. (2016). *Bir Başka Koşuş*. (Çev. A. Güzelyüz), Demavend Yayınları, İstanbul
- Flaherty, R. (1968). “Flaherty / Konuşma”, (Çev. T. Arıburnu), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 404-408.
- Genç, S. (2016) “Bir Ağaç Gibi Yaşamak: Abbas Kiarostami” *Yeni Film Dergisi*, Sayı: 41-42, Kasım 2016-Ocak 2017, İstanbul.
- Gevgilili, A. (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Graham, P. (2003). “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi: Türkiye’ye Yansımaları*. Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Işıkman Gider N. (2015). “Dziga Vertov”. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları-1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yayınevi, İstanbul.
- Jenkins, D. (2014). “Zeytin Ağaçları Altında”. P. Kemp (Ed), *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Kaplan, Y. (2003). “Türk Sineması”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Kiarostami, A. (2011). *Rüzgarla Yoldaş*. (Çev. U. Yıldırım), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Kinder, M. (2003). “Franco’dan Sonra İspanya”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Komatsu, H. (2003). “Japonya’da Klasik Sinema”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Komatsu, H. (2003). “Japon Sinemasının Modernleşmesi”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Kovacs, A. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev. E. Yılmaz), De Ki Basım Yayın, Ankara.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Kitle Yayınları, Ankara
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev. E. Yılmaz), +1 Kitap, İstanbul.
- Morandini, M. (2003). “Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*, Sofos Yayınevi, Ankara.
- Nancy, J. (2013). *Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi*. (Çev. T. Ertuğrul), Küre Yayınları, İstanbul.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

- Özdem, Ö. (2013). “Belgesel ile Kurmacanın İç İçeliği Üzerine Bir Değerlendirme: The Cove (Koy) Film Çözümlemesi, *Sinecine Dergisi*, Sayı: 4(2), Ankara.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm Ve Sinema*. Es Yayınları, İstanbul.
- Pearson, R. (2008). “Sinemanın İlk Dönemi”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. (Çev. G. Yamaner), Öteki Ajans, Ankara.
- Pour, S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. U. Kutay (Ed.), Es Yayınları, İstanbul.
- Rajadhyaksha, A. (2003). “Hindistan: Ulusu Filmleştirme”. Nowell-Smith G. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Rossellini, R. (1968). “yeni-gerçekçilik”. (Çev. S. Birsell), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 450-453.
- Rotha, P. (1968). “Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri”, (Çev. A. Soley), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 341-343.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev. İ. Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Rotha, P. ve Griffith, R. (2001). *Sinema Yazıları*. (Çev. A. Ovatman), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. Timaş Yayınları, İstanbul.
- Sepehri, S. (2016). *Bütün Şiirleri: Sekiz Kitap*. (Çev. M. Kanar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sica, V. (1968). “Sinema Üzerine...”, (Çev. N. Özön), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı, Sayı*, 17(196): 456-459.
- Sivas, A. (2004). *İtalyan Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. (Çev. K. Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. J.Gianvito (Ed.), (Çev. E. Kılıç), Agora Kitaplığı, İstanbul
- Ulutak, N. (2007) “Dziga Vertov Dosyası”. E. Seyhan (Ed.), *Belgesel Sinema*. BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, İstanbul.
- Vertov, D. (1968). “Sinema-göz”cülerin devrimi, (Çev. N. Özön), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 295-298.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.

Yalın, C. ve Güngör, A. (2016). “Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması Ya Da Sinemanın Hakikatı”. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*. Su Yayınevi, İstanbul.

Zavattini, C. (1968). “Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler”. (Çev. N. Özön), *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, 17(196): 380-384.

İnternet Kaynakları

Abbas Kiarostami and Hossain Sabzian in Nema-ye Nazdik (1990) <https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm1346194176> (erişim tarihi: 11.04.2019)

Abbas Kiarostami <https://www.imdb.com/name/nm0452102/mediaviewer/rm3328213504> (erişim tarihi: 25.02.2019)

Babek Ahmed Poor in Khane-ye doust kodjast? (1987) <https://www.imdb.com/title/tt0093342/mediaviewer/rm863961344> (erişim tarihi: 25.02.2019)

Bad ma ra khahad bord (1999) <https://www.imdb.com/title/tt0209463/mediaviewer/rm4190851584> (erişim tarihi: 25.02.2019)

Farhad Kheradmand in Zendegi va digar hich (1992) <https://www.imdb.com/title/tt0105888/mediaviewer/rm3266469120> (erişim tarihi: 26.04.19)

Homayoun Ershadi in Ta'm e guilass (1997) <https://www.imdb.com/title/tt0120265/mediaviewer/rm3786364416> (erişim tarihi: 25.02.2019)

Mohsen Makhmalbaf and Hossain Sabzian in Nema-ye Nazdik (1990) <https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm2369604352> (erişim tarihi: 12.04.2019)

Mohsen Makhmalbaf, left, and Hossain Sabzian in “Close-Up.”. <https://www.nytimes.com/watching/recommendations/close-up> (erişim tarihi: 13.04.2019)

Nema-ye Nazdik (1990) <https://www.imdb.com/title/tt0100234/mediaviewer/rm2915894016> (erişim tarihi: 10.04.2019)

Rosenbaum, J. “Iranian Sights [LIFE AND NOTHING MORE]” <https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/06/iranian-sights/> (erişim tarihi: 26.04.19)

Toth, J. “Abbas Kiyerüstemi İle Yapılan Son Röportaj”

<https://www.youtube.com/watch?v=W93h6SAZTHQ> (erişim tarihi: 24.04.2019).

Zendegi va digar hich (1992)

<https://www.imdb.com/title/tt0105888/mediaviewer/rm2599918592> (erişim tarihi: 25.04.19)

Zire darakhatan zeyton (1994)

<https://www.imdb.com/title/tt0111845/mediaviewer/rm1862172416> (erişim tarihi: 25.02.2019)



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Muhammet BEYAZDAĞ
Doğum Yeri - Tarihi	Küçükçekmece/İSTANBUL – 13.01.1989
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Başakşehir Lisesi
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Yüksek Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Sinema Ana Bilim Dalı
Tez/ Dönem Projesi Konusu	Abbas Kiarostami Sinemasında Belgesel ve Kurmacanın Etkileşimi
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
İŞ DENEYİMİ	
Projeler	Zarok (Belgesel-2013) Çirok (Belgesel-2014) Minibüs (Belgesel-2015) Kentsel Suretler (Belgesel-2018)
Çalıştığı Kurumlar	
E-Posta	m.beyazdag@hotmail.com