

PAPER DETAILS

TITLE: İran Yeni Dalga Sinemasi ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi

AUTHORS: Ufuk UĞUR

PAGES: 333-342

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/322826>



İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi

Iranian New Wave Movie and Majid Majidi's "Children of Paradise" Film Abstract

Ufuk UĞUR¹

Geliş Tarihi: 26.04.2017 / Düzenleme Tarihi: - / Kabul Tarihi: 18.05.2017

Özet

Sinema da diğer sanat disiplinleri gibi çağının ruhunu yansıtan öyküler anlatır. Modern dönem aygıtı olarak içinde bulunduğu toplumun değerlerinden etkilenen sinema politik, ekonomik ve kültürel değişimlerden bağımsız değildir. Her ülke sineması kendi kültüründen beslenerek ürettiği filmler ile bir tür toplumsal ayna görevi görür. Seyirci izlediği her filmde o ülkenin sosyal ve kültürel yapısına da tanıklık eder. Sinema ticari yapısının yanı sıra aynı zamanda hem bir kültür oluşturmaya hem de bir kültür aktarıcıdır. Kültür aktarıcısı olarak sinema oldukça güçlüdür ve aynı zamanda ülkelerin görsel hafızasını oluşturur. İran sineması da var olduğu toplumun değerlerinden yola çıkarak ticari ürünlerin yanı sıra Dünya'da kabul görmüş önemli sanatsal eserler vermiştir. İran sineması devrimden önce ticari ve aynı zamanda Yeni Dalga akımının ilk dönemini yaşamış devrimden sonra ise bu akımın en verimli dönemine tanıklık etmiştir. Yönetmenlerin kişisel dünyalarını görselleştirerek aktardıkları sinemasal ürünler aynı zamanda yaşadıkları toplumun yansımasıdır. Majid Majidi'de İran toplumunda yetişmiş ve İran Yeni Dalga sinemasının son kuşak temsilcileri arasındadır. Kendi coğrafyasında ülkesinin kültürel ve sosyal değerlerinden etkilenerek filmler üreten Majidi'nin anlatı dilindeki çok katmanlılık İran sanatlarındaki zenginlikten kaynaklanmaktadır. İslami görüşten yola çıkarak yaptığı filmleri genel insani değerlere vurgu yapmaktadır. Sinemada gerçekçilik yaklaşımını benimseyen Majidi cennetin çocukları filmi ile oldukça doğal ve yalın bir anlatım diliyle çocuk masumiyeti üzerinden insan doğasını yansıtan bir anlatı sunmuştur. Çocuk bakış açısıyla aktardığı ahlak ve erdem gibi unsurları işlediği 'Cennetin Çocukları' filmi dış gerçekliği olduğu gibi aktaran sade bir anlatı diline sahiptir. Filmde kamera kullanımının yanı sıra aydınlatma ve mekan unsuru da gözün algıladığı biçimde aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İran, Gerçekçilik, Majidi, Yeni Dalga.

Abstract

Cinema also tells the story that reflects the spirit of the age like other art disciplines. The cinema, influenced by the values of the society it is in as a modern era, is not independent of political, economic and cultural changes. Each country cinema serves as a kind of mirror with films produced by feeding it from its own culture. The audience witnesses the social and cultural structure of that country in every film they watch. In addition to being commercial, cinema is both a cultural creator and a cultural transporter. As a culturist, the cinema is quite powerful and at the same time constitutes the country's visual memory. Iranian cinema witnessed the most productive period of this movement after the revolution before the revolution and the commercial and at the same time the first wave of the New Wave movement Iranian cinema has given way to important artistic works accepted in the world as well as commercial products, starting from the values of the society where it exists. The cinematic products that the directors transmit by visualizing their personal world are the reflection of the society they live in at the same time. Majidi's multi-layered narrative language originates from the richness of Iranian art, producing films that are influenced by the cultural and social values of his country in his own geography. Majid Majidi is the last generation representative of the cinema, known in Iranian society and known as the Iranian New Wave. He emphasizes the general human values of the films he made by going out of his way to Islam. Adopting a realism approach in cinema, Majidi presented a narrative that reflects human nature through child innocence with a fairly natural and simple narrative language. It has a simple narrative language that conveys the elements of morality and virtue that children convey from a child's point of view as if it were the reality of the 'Children of Paradise' film. In addition to the use of the camera in the film, the lighting and the space are also conveyed in a way that they perceive.

Key Words: Cinema, Iran, Realizm, Majidi, New Wave.

Amaç

Çalışmanın temel amacı İran sinemasını başlangıcından itibaren, özellikle Yeni Dalga olarak bilinen modern sinema dönemini merkeze alarak incelemektir. Yaşanan tarihi ve toplumsal kırılmaların yarattığı sosyal ve kültürel şartların oluşturduğu dönemsel özelliklerin İran sinemasını nasıl etkilediği çalışmanın amaçları arasındadır. Özellikle İran Yeni

¹ Yrd. Doç. Dr. Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Ordu, Türkiye.
E-Posta: ugurufuk@myynet.com

Dalga sineması olarak bilinen yaklaşımın ikinci dönem yönetmenleri arasında sayılan Majid Majidi'nin anlatı dili ve onun etkilendiği referans noktalarını bulmak çalışmanın ana konusudur.

Önem

İran sineması son yılların yükselen değeri olarak ortaya çıkmaktadır. Batılılar tarafından özellikle içerik ve anlatım dili açısından önemsenen İran sineması festivallerde değerli ödüller kazanmaktadır. Çalışmanın önemi yeni dalga olarak bilinen modern İran sineması ile ilgili yeterince kaynak bulunamamasına dayanmaktadır. Literatür araştırmasında İran sinemasının yanı sıra İslami değerlerden yola çıkarak film yapan Majidi ile ilgili yayınlarda da eksiklik görülmüştür. Majidi ve öyküleme biçimini merkeze alan bu makale onun anlatı diline yoğunlaşarak bu boşluğu doldurmak açısından önemlidir.

Yöntem

İran ve Majidi sineması incelenirken tarihsel süreçler de dikkate alınarak oluşan koşulların sinemaya nasıl yansıdığı araştırılmaktadır. Yöntem olarak, Majidi ve Dünya sinemasını oldukça etkileyen İtalyan 'Bisiklet Hırsızları' filmi ile 'Cennetin Çocukları' filmi karşılaştırılmıştır. Bu yöntemle literatür taramasıyla birlikte karşılaştırmalı analiz yöntemi sayesinde çocuk bakış açısından öyküleme yapan Majidi sinemasının temaları belirlenmiştir.

Giriş

İran tarihsel bağlamda oldukça zengin bir geçmiş ve kültüre sahiptir. Bugünün İran Sineması da kuruluşundan itibaren bu zengin kültür birikiminin yansıtıcısı olmuştur. İçinde bulunduğu siyasal ekonomik ve sosyal iklimi aktaran sinema olgusu İran'da da benzer şekilde var olan gerçekliği yansıtmaktadır. İran Sinemasını anlamak için toplumsal olarak yaşananlar ve tarihsel süreçteki etmenler göz önünde tutulmalıdır. Sinema popüler kültürün aktarıcısı olarak ticari yapısı gereği İran'da diğer ülkelerde olduğu gibi gelişimini sürdürmüştür. İran'ın kadim kültürel mirası zamanla toplumsal hafızanın oluşumuna verdiği katkıyla kendi kültürel değerlerini yansıtan ve yerelden evrensele doğru evrilen bir yolculuk gerçekleştirmiştir. Sinema İran'da hem bir kültür oluşturu hem de bir kültür taşıyıcı olarak başlangıçtan itibaren önemsenmiş ve erken dönemde bir sinema okulu da açılmış ancak ekonomik dinamiklerini kendi izleyicisiyle kendine özgü üretim tarzı ile kendisi geliştirmiştir. İran'da sinema yaşanan radikal toplumsal değişimlere rağmen biçim ve içerik olarak kendi anlatı dilini bularak Dünya sinema entelektüelleri tarafından kabul görmüştür. Dünyada klasik geleneksel Hollywood sineması gerek teknoloji gerekse de yıldız oyuncu sistemiyle neredeyse tüm ülkelerde emperyalist bir kültür aracı olarak varlığını ezici biçimde kabul ettirirken İran yerel değerlerden yola çıkarak ürettiği ve insanı konu edinen temalı filmleriyle bu üstünlüğü kırmıştır. İran sineması diğer ülke sinemaları ile kıyaslandığında kendi kültüründen beslenen nadir sinemalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İran sineması'nın güçlü işlediği temalarda insan unsurunu ön plana çıkaran ve kendine özgü olan çok katmanlı anlatım yapısından gelmektedir. Sinema İran'da kitleleri eğlendirmenin yanı sıra insanı ve hayatı şekillendirerek hem yansıtan hem de yönlendiren bir pratik olmuştur. Ait olduğu toplum ve kültürden beslenen İran Sineması biçim ve içerik açısından genellikle tek düze olmadan ve nesneyi olduğu gibi yansıtan niteliktedir. Hayatı anlamlandırırken referans olan sinemanın İran'da propaganda aracı olarak kullanılması da diğer ülkelerde olduğu gibi kaçınılmaz sonudur. "Eğlendirirken klişe formülleri ile ideolojisini yayan, eğitici bir yan barındırırken sıkı bir propaganda aracı da olabilen güçlü ve tehlikeli bir araç olarak da konumlanabilir sinema" (Özüdoğru, 2004: 27). İlk dönemlerinde devlet desteği de gören İran Sineması kendi toplumsal izlerini taşıyan sanat yapıtları olarak çeşitli başarılar ile varlığını kabul ettirmiştir. İran sinemasının dikkat çeken simgesel anlatıma sahip ve ödüller alan önemli filmlerinde aynı zamanda İran edebiyatının etkileri de görülür. Ancak tarihsel süreçte saygın ve yenilikçi bir yapıya bürünen İran sineması eleştirilere de maruz kalmıştır. "İran filmlerinin birçok festivalde kazandığı başarıyı ülke içinde takdir edenler olduğu kadar, festivalde ödül kazanan filmlere itibar etmeyenler de var. Festivale katılan filmler halkın ilgisini çekmediği gibi filmlerin "Farsi (ticari) film" ve "Batıcı, avangard, festivallik" filmler şeklinde ayrılmasına da sebep olmuştur (Aktaş, 2005: 164). İlk film, ilk sesli film, imkansızlıklar ve sinemaya bakış açısı, sansür ve ekonomik sorunlar gibi açılardan değerlendirildiğinde İran Sineması ile Türk Sineması arasında tarihsel paralellikler gözlemlenmektedir. Tıpkı Enver Paşa'nın Almanya gezisinde sinematografinin farkına varıp onu ülkeye getirmesi gibi İran'da da Gacar Şahi sinemayı Avrupa gezisinde fark etmiş ve ülkesine götürmüştür. Osmanlıda sinema ilk yıllarını saray ve çevresinde geçirirken benzer şekilde İran'da da sinema ilk yıllar sarayda gösterilmiştir. Ticari olarak gelişmeye başladıkça tüccarların egemenliğine giren sinema İran'da önceleri kısa filmler ile halkın ilgisini çekmiş ve daha sonra taşraya kadar sinema salonları yayılmasıyla güçlenmiştir. İran'da başlangıçta sinemacı olarak anılanlar tüccarlar ile yabancı ve gayri Müslümlerdir. Genellikle yurt dışından ithal edilen filmler halkın geniş ilgisini çekmiş ve gişe başarısı sağlamıştır. Sinemanın bu ilk yıllarında dünyanın hemen her yerinde olduğu gibi yabancı film şirketlerinin egemenliği söz konusudur. Bu makale İran Sinemasını başlangıcından itibaren dönemler ve İran toplumunun yaşadığı tarihsel kırılmalar perspektifinde ele alarak İran Yeni Dalga yönetmenleri arasında görülen Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" filmi gerçekçilik kuramı üzerinden incelemektedir.

İlk Dönem

İran'ın sinema ile tanışması aşiretler aracılığıyla yönetimde olan Gacar sülalesi zamanında gerçekleşir. Gacar Şahi Muzafferüddin Şah 1900 yılında gezi için gittiği Avrupa'da Büyülü Fener'i görür ve ülkesine götürmek için Gaumont şirketinden Mirza İbrahim'in kullandığı bir kamera alır. İran'a dönerken Belçika'da çektiği Çiçek Bayramı görüntüleri ile çeşitli hareketli görüntüleri de yanında getirir. Bu görüntüleri ülkesinde izlettirir fakat bu sadece sarayın çevresinde kadın ve erkeklerin ayrı ayrı seyrettikleri bir seyirliktir. Halka yönelik bir sinema salonunun da açıldığı bu yıllarda sinema tüccarlar eliyle yürütülür ve Çiçek Bayramı'nı çeken sarayın fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han da İran'ın ilk kameramanı sayılır. İbrahim Han Sahhafbaşı mücevher almak için gittiği Avrupa'dan sinematograf ve Pathe'ye ait 10 dakikalık filmler getirir. Evinin arka bahçesinde gösterimlerini yapar ve böylelikle ilk sinema salonu açılır. Açılan ilk sinema salonlarında Rusya'dan getirilen kısa haber filmleri izlettirilmiştir. Fakat İmam Fazlullah Nuri bunun kafirlik olduğunu söyleyip salonları kapatır. Devlet

sempatizanlığıyla tanınan İbrahim Han da malzemelerini satar ve Kerbela'ya sürülür. Daha sonra ilk ciddi atılım 1925 yılında devlet eliyle bir sinema okulu açılmasıdır yani sıra sinema artık yaygınlaşmış ve sinema salonları da yeniden açılmaya başlamıştır. Bu salonlar bildiğimiz salonlara benzer kurulum, havalandırma getirilir, sandalyeler çoğalır, büfe açılır, müzisyen getirilip filmin yanında müzik çaldırılır. "Yaklaşık beş yıl sonra ise İran'da ilk sinema dergisi çıkartılır, 48 sayfa olan bu Sinema ve Nemayeşat adlı dergide film tanıtımları, Tahrir sinema programları vardır. Ohanes Oganyans, Moskova sinema okulundan sonra İran'a gelir. Oyunculuk okulu açar. Ülke sinemasının sessiz uzun metrajlı ilk filmi çıkar: Abi ve Rabi" (Gökçe, 2012: 39). Bu yıllarda İran Sineması artık sinema okulu, dergi ve diğer sinema meraklısı genç yönetmenler sayesinde gelir sağlayan bir sektör haline almaya başlamıştır. Bunlardan birisi de Moradi'dir, "İbrahim Moradi, Rusya'da eğitim aldıktan sonra, kamerayla ülkesine dönüp stüdyosunu kurar; iki erkek kardeşin bir kıza aşık olduğu Kardeşin İntikamı (Entegam-u Birader, 1930) filmi çıkar; bu film İran sinemasının ilk konulu filmi olur. 1933'te de geleneksel dramatik anlatımla çekilen ilk İran filmi yapar: Çok Hevesli" (Gökçe, 2012: 39). 30'lu yıllarda sinemanın hızla gelişmesi ve gelir getiren bir yatırım olması sonucu devlet bu sektörden vergi alarak sinema ile ilgili yasa çalışmalarına başlar. Buna göre; bir sinema salonu açılmadan önce devletten izin alınmalı, elde edilen gelirden devlete vergi ödenmeli ve sinema salonunun fiziki şartları da uygun hale getirilmelidir. Ancak ikinci dünya savaşının başlaması ve İran'ın işgal edilmesiyle birlikte sinema duraklama dönemine girer. Bu yıllarda İran'da sadece propaganda içerikli kısa haber ve belgesel filmler gösterilmekte 1950'li yıllara kadar yerli yapımlar sektöre uğramaktadır. Bu dönemde, İran sineması bir takım teknik sorunlar yaşamasına rağmen 'Utangaç' adlı film uluslararası alanda 1950 yılında ülkeyi başarılı bir şekilde temsil eder. İkinci Dünya savaşı sonrası İran'da yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Çoğunluğu İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımından etkilenen bir grup sinemacı tıpkı bu akımın özgün filmleri gibi gündelik insanların sorunlarını konu edinen, amatör oyuncuların kullanıldığı, doğal mekanlarda çekilen gerçekçi ve halkçı filmler üretmeye başlamıştır. "1950'lerin sonlarında ise İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin etkisi artmaktadır. Yani sıra 60'lı yıllarda İran'da gerçekleşen ve 'Beyaz Devrim' olarak anılan mülkiyet hareketi tıpkı Türkiye'deki toprak reformu gibi köylünün arazi ve toprak sahibi olmasını sağlayarak orta sınıfın oluşmasına neden olur. Bu dönemde kırsal alanda geçen, köylü-kentli tezatlığını konu edinen ve şehirlere doğru oluşan göç hareketinin sinemada yansımaları görülür. Kentleşme sürecinde özellikle şehirlerin banliyö kesimlerinde geçen hikayeler olumlu karakterler üzerinden anlatılır. Ticari sinemanın klasik dayatmalarından uzak duran bu yeni sinemacıların oluşturduğu anlatı dili Yeni İran Sineması, Özgür Sinema ya da Modern Sinema olarak adlandırılmış, makalede ise bu dönem İran Yeni Dalgası olarak tanımlanmıştır.

İran Yeni Dalgası

İran'ın özellikle ticari dönemini kapsayan yıllarda sinema çoğunlukla halka hitap eden ve gişe başarısını amaçlayan öykülemeyi tercih etmiştir. Bu yıllarda klasik geleneksel konular işlenerek seyircinin hoşuna giden hikayeler anlatılmıştır. Filmler genellikle aşk, melodram ya da müzikallerden oluşmaktadır. Türk Sinemasındaki Yeşilçam klişelerini andıran bu filmlerde zengin-fakir, köylü-kentli kalıpları işlenmektedir. Bu yıllarda sinemadan elde edilen gelirden alınan vergilerin yüksek oranda artması ve iktidar baskısının sansüre dönüşmesi ile birlikte sinemacılar yeni arayışlara yönelmiştir. 1960'lı yılların sonuna doğru yeni dalga olarak anılan bir yaklaşım belirmiş ve yönetmenler daha entelektüel çalışmalara imza atmıştır. İran Sinemasındaki bu akım yerel değerlerden yola çıkarak evrenselleşen yalın ve sade öyküler sunan kültürel dinamikleri yansıtan bir yaklaşıma sahiptir. Oldukça yenilikçi sayılan bu filmler şiirsel bir anlatı dilini benimseyen sanatsal değeri yüksek ürünlerdir. Politik ve toplumsal hareketlere paralel özgürlükçü yaklaşım İran Yeni Dalga akımının da yükselmesine neden olmuştur. Bu yeni sinemasal yaklaşım aynı zamanda İran'ın uluslararası alanda sinema ve öyküleriyle dikkate alınmasını sağlamıştır, Majidi'nin belirttiğine göre "devrimden önce İran, halısıya, fıstığıyla ve petrolüyle tanınıyordu, ama devrimden sonra sinemasıyla tanındı. Sinema aracılığıyla dünya halkı İran kültürüyle tanıştı" (Laleh, 2013:215). Köklü bir kültürel geleneğe sahip ve yurt dışına film ihraç eden İran Yeni Dalga sineması İtalyan Yeni gerçekçilik akımında olduğu gibi dış mekan doğal oyunculuk ve doğal ışık kullanımıyla küçük bütçeli ve yıldız oyuncu sisteminden uzak bir yaklaşımla üretilmektedir. "1980'lerden beri Asya ülkelerinde yeni dalga sinemaların yükselişine tanıklık edilmektedir, Ortadoğu'da İran sineması bu dönemde uluslararası platformda parlayan ulusal sinema olmuştur. Bu sinemaların keşfedilmesi 'Yeni Dalga' olarak tanımlanması sürecinde özellikle Avrupa film festivalleri önemli rol üstlenir" (Suner, 2015: 39). Tematik olarak, uygulanan sansürden dolayı ilişkiler ve karakterler çoğunlukla kadın-erkek ya da aşk ilişkileri üzerine değil saf ve masum olduğu kabul edilen çocuk öykülemeleri üzerine kuruludur. "Erkek ve kadın arasındaki duygusal ilişkilerin anlatılamaması, şarkı söylenememesi gibi nedenler, ana karakterler olarak yetişkinlerin yerini çocuklara bırakmasına neden oldu. Çocuklar genelde abi-kız kardeş rolleriyle yer aldılar bu filmlerde. Şarkı da söylendiler. Örnek insan ilişkilerini temsil ettiler" (Kirel, 2007:384). Öyküleme yapısında simgesel anlatıma başvurulmuş şiirsel bir tarz yakalandığını ve özgün bir dil kullanıldığını söylemek mümkündür. "İran filmlerinin ortak özelliklerinden biri de filmlerin 'açık imge' ile son bulmasıdır. Kapanış sahnesinde kullanılan 'açık imge' anlatının kapanmaması, film bittikten sonra izleyenin düşüncesine açılarak süre gitmesini sağlar" (Suner, 2015:139). İzleyiciyi peşinden sürükleyen ve özdeşleşmeye dayalı aksiyonel yapının aksine İran Yeni Dalga sinemasındaki filmlerde günlük yaşam ritmi yansıtılarak daha gerçekçi bir temponun tercih edildiği görülür. Bu filmlerde belirgin bir özellik "sıradanlık içinde ilerleyen gündelik yaşamda 'gerçek'in neredeyse bir belgesel anlayışına göz kırpan bir yaklaşımla yakalanıyor/yakalanabiliyor olmasıdır. Sinema/Gerçek tartışmalarını hatırlayarak İran sinemasının ele alınan örneklerinin zaman zaman kurmacadan çok neredeyse belgesel niteliğinde bir anlatım dilini yakaladığı söylenebilir" (Kirel, 2007:385). Belgesel ve kurgusal biçimlerde üretilen filmlerin kimi zaman oldukça şairane ve halkın dilinden uzak olduğu da görülmektedir. Akımı başlatan film Avrupa'da da övgü alan Mehrjui'nin "İnek" adlı filmi kabul edilse de 60'da çekilmiş olan 'Kara Ev' adlı film aslında İran modern sinemasının ilk örneği ve kendinden sonra gelecek olan kuşağa öncülük edecek olan filmidir. İran Yeni Dalgasının bu çarpıcı feodalizm eleştirisi yapan filminin yanı sıra Kiarostami, Ferruhzad, Beyzai, ve Kimyavi gibi yönetmenler yurt dışında ödüller alarak öne çıkmaktadır. "Tapper, Yeni İran sinemasının ayırt edici biçim ve gelişmelerin Hollywood ya da diğer batılı modellere pek fazla şey borçlu olmadığını ve kültürel olarak sinemada bir Batı istilasından söz edilemeyeceğini dile getirmiş İran sinemasının şiirselliği çocuklara ve sınıf meselesine bakışı ile dünyaya çok şey verebileceğini ifade etmiştir" (Akt. Zıraman, 2014:65). Arka planında farklı

hikayelerin anlatıldığı filmlerde bu dönemde dolaysız ve yalın bir sinema dili görülmekle beraber “sade öykülemeye sahip filmlerin tümüyle İran Sinemasının temel özelliği olarak kabul edilmesi doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü İran’da film sektörünün genelinde egemen olan eğilimin bu olduğunu iddia etmek ve bunu ölçebilmek olanaklı değildir. Bu yargı yerine, festivaller yoluyla dolaşımda olan ve ödül kazanan birçok İran filminin içerik ve üretim biçimi açısından alternatif yapım özelliği taşıyan sade öykülemeli filmler olduğu iddia edilebilir. Bu özelliği tümüyle İran Sinemasına mal etmemek gerekir” (Kirel, 2007:376). İran’da Yeni Dalga Sineması olarak anılan bu dönem toplumsal gerçekçi yaklaşım ve anlatı dilindeki arayışlar neredeyse İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalganın karma biçimini oluşturmaktadır. Yeni akım olarak adlandırılan bu sinema dili kimilerince üçüncü cephe olarak da anılmaktadır. Geleneksel olanın aksine diğer sanat disiplinlerinden de beslenen İran sinemasının kadrajına nüfuz etmiş şiirsellikte İran şiirinin resimsel özellikleri de vardır; bu da daha geniş bir felsefi durumun, yani şiir ile filmin ontolojik birliğinin oluşmasına yol açmaktadır. Sözgelimi Behmen Fermanara’nın ‘Kafurun Kokusu, Yasemin Rayihası/Bu-ye Kafur, Atr-e Yas’ (2000) adlı filmi; edebiyat, şiir, görsel ve performans sanatları ilintileriyle İran kültürünün bütünlük arz eden bir temsili gibidir” (Dabaşı, 2004: 142). Bu sinemacılar “gerçekçi konuları ve sahneleriyle İtalyan neorealizmini hatırlatan filmlerinin, milli bir renk taşımasını önemsediler. Bu sinemaya dahil edilen yönetmen Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe’nin farklı sinema anlayışını şöyle tasvir etmektedir, bu filmler;

-Estetik kurallarına uygundur.

-İçerik olarak insani ve yapıcıdır.

-Konusu dramatik olarak çekici ve gerçekçidir.

-Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmaktadır (Yaghmoorala, 2013:23). Yeni Dalganın ikinci kuşak yönetmenleri olarak görülen Kiyarüstemi, Panahi, Majid Majidi gibi isimler yenilikçi bir yaklaşımla kendi sanatsal dillerini var olan ticari anlayışı reddederek geliştirmiş ve sinema entelektüelleri tarafından kabul görmüşlerdir. Yanı sıra yeni dalga olarak adlandırılan yaklaşımın kendine özgü değerleri ile biçim içerik açısından da yenilikçi unsurları olmalıdır. “Mulvey, egzotik olmanın tek başına bir yeni dalga oluşturmayaacağını, bir sinemaya ilginin ancak estetik önemi olan sorular doğuruyorsa süreceğini dile getirmiştir. Devrim sonrası İran sinemasında öne çıkan politik konular yurt içi ve yurt dışındaki eleştirmenlere ilginç gelen konular olmuştur, İran sinemasında neyin anlatıldığının yanı sıra, biçimcilik tehlikesi taşımakla birlikte, o konunun nasıl anlatıldığı da önemlidir” (Akt. Zıraman, 2014: 64). Yeni Dalga sinemacıları İran’da alışılmış kalıpların dışına çıkarak yenilikçi ve felsefi bir dil kullanmayı denemişlerdir. Modern sinema olarak da adlandırılan bu akım yalın, şiirsel ve özgün bir yaklaşımı benimsemektedir. Kendi seyircisinden de olumlu tepkiler alan bu anlatım dili yıllık film üretim sayılarında da artış göstermiştir. Yeni İran sinemasında öyküleme açısından da heyecan verici kurgulama biçimleri kullanılmıştır. “Bireyin hayata dair yaşadığı açmazları; insani bir refleks, aydın bir bilinç ve eleştirel yaklaşımlarla ele alan filmlerdeki kahramanların en önemli özelliği, kadeire ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmamalarıdır. Öykülemelerindeki ortak özelliklerinden bir diğeri ise, hayata dair anlamlar içerisinde, şiirsel diyaloglar ve çoğu kez de alegorik hikâyelerin anlatılmasıdır” (Sözen, 2012: 65). Yeni Dalgacı İranlı yönetmenler gündelik yaşamın sorunlarını sıradan insanların hayat hikayelerini yalın ve gerçekçi bir dille sinemalaştırmışlardır. Bu dönem dünyada toplumsal hareketlerin kitleselleştiği ve özgürlük akımlarının öne çıktığı yıllardır. Dünyanın çeşitli ülkeleri ve ülkemizde de görülen toplumsal gerçekçi filmlerin anlatı kodları imgesel bir kullanımla İran Yeni Dalgasında karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarda toplumsal muhalefet ve radikal hareketlerin yükseldiğini, ifade ve düşünce özgürlüğünün arttığını ve bu unsurların sanatsal alanda karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Sinemasal alanda dönemim bu başkaldıran muhalif ruhu filmsel anlatım dilinde kalıpların reddedildiği klişelerin yıkıldığı yenilikçi yaklaşım olarak karşılık bulmuştur. Din temelli olan İran toplumu da dünyadaki bu radikal hareketlerden etkilenmiş ancak Humeyni iktidarının ayak sesleri de 70’lerin sonunda kendini hissettirmiştir. 1979’daki İslam cumhuriyetinin kurulmasından sonra İran’da sinema ağır kısıtlamalara maruz kalmıştır. “Devrim’den sonra bütün sinemaların faaliyeti durdurulur. Zaten toplam 420 sinemadan neredeyse yarısı kullanılamaz hale gelmiştir. Fakat yaklaşık bir ay sonra Kültür Bakanlığı sinemaların yeniden açılışının bir zaruret olduğunu belirterek salonlarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit ederek bir film ve sinema şurası kurulduğunu ilan etmiştir” (Aktaş, 2005: 35). Bu döneme kadar entelektüel ya da yeni akım olarak adlandırılan ve yurt dışında ödüller alan İran Sineması ideolojik yapılar üzerine temellenmiştir. Sinemanın emperyalist burjuva bir pratik olduğunu düşünen Humeyni’nin baskıladığı toplum dinamikleri İran’da sanatsal alanda sansür ve gericilik oluşturmuş, sinema salonları bu dönemde kapanmış ya da yakılmış aynı zamanda filmler sıkı bir denetimden geçerek çoğunlukla yasaklanmıştır. Film yapma koşulları değişmiş, ideolojik ve din temelli kalıplara sığdırılmış öyküler sinemalaştırılarak yeni kurallar belirlenmiştir, Aktaş’ın aktardığına göre bu yıllarda İran sinemasında İslam ahlakına uygun konular teşvik edilmiştir, “İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namaz kılmayı öğretmek bir İslami değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir. Demek ki bu değerleri işleyen ve öven her film gerçekte İslami içeriğe sahiptir. Bu, meselenin bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır (Aktaş, 2005: 108). Bu yıllarda iktidar ile barışık ya da iktidarın istediği türden film yapan sinemacıların dışında kalanların çalışması mümkün olmamıştır. Filmler biçim ve içerik açısından sıkı denetimden geçip onay aldıktan sonra çekilebilmektedir. Daha çok İslam devrimi ile ilgili çalışmaların desteklendiği yıllarda kadınlar önce bol kıyafetler sonrasında örtüsüz gösterilemeyerek bazı kadın rolleri de erkekler tarafından oynanarak yok sayılmıştır. Senaryoların sıkı denetimden geçtiği ve sadece İslam politikasına uygun filmlerin desteklendiği bu dönemde din ve mezhep etkisinin arttığı görülmektedir. Bu görüşün yanı sıra İran Yeni dalgası olarak tanımlanan modern sinemanın İslam Cumhuriyeti kurulduktan sonra yükselişe geçtiğini ve dinle sinemanın uyum içinde olduğunu söyleyenler de vardır, Aktaş’tan aktaran Laleh’e göre “Sinema, modernliğin en belirgin olarak tezahür ettiği bir sanattır, din ise geleneğin en belirgin tezahürüdür; bu bakımdan, din ile sinemanın öyle kolayca uzlaşmayacağı düşünülebilirdi. Ancak sinema, İran’ın modern dünyada dini bir yaşam tarzı ve düzeni oluşturma tecrübesinin en problemlili dönemlerinden itibaren, sanatçıların kendilerini özgür hissettikleri bir estetik alan durumundadır” (Laleh, 2013: 77). Bu bağlamda İran İslam devriminin sinema üzerinde tek taraflı bir olumsuzluk yarattığını söylemek eksik olacaktır. Bu yaklaşıma göre İran sineması dünyadaki

geleneksel sinema kodlarından da kopuk değildir, "Modern İran sinemasında egemen olan yapısal, görsel, anlatısal ve estetik görüşler, genelde batı kaynakları ve ondan verilen sinema örnekleri ile birlikte anlaşılır hale gelmiş, aynı zamanda özel bir atmosferi de oluşturmuştur" (Laleh, 2013: 78). Devrim sonrası 80'li yılların ikinci yarısına kadar devam eden bu süreç 'yenilenme' olarak adlandırılan dönemle birlikte Kiarostami, Penahi ve Majidi'nin de bulunduğu yönetmenlerle İran'da sinemanın parlak döneminin kapıları aralanmıştır. İran Yeni Dalgasının bu ikinci dönemindeki en önemli filmler gerçekçi bir bakış açısıyla öykülemde sade anlatım dili tercih edilerek üretilmiştir.

Sinemada Gerçekçilik Kuramı

Sinema ilk yıllardan itibaren yolculuğuna gerçekliği olduğu gibi aktararak başlamıştır. Melies Aya Yolculuk filmi ile fantastik bir hikaye anlatmaya başlayınca kadar Lumiere Kardeşler çeşitli kısa filmler ile belgesel tarzında çalışmalar üretmiştir. Günümüze kadar da sinema kendine özgü diliyle bir öyküleme aracı olmakla beraber aynı zamanda dış gerçekliği olduğu gibi aktaran gerçekçi yapıyı da kullanmıştır. Örneğin Eisenstein, Grierson gibi sinemacıların dili Rus Vertov'un kino-glas ve kino-pravda kuramı üzerine şekillenmiştir. "Dilimize Sinema-Gerçek olarak yerleşmiş bu tabirin aslı, felsefenin en zorlu meselelerinden biri olan hakikattir. Kuramcılar tarafından çoğunlukla kapsayıcı bir terim olarak kullanılan Sinema-Geçek, 'önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemini' tarif etmekte kullanılır" (Özarslan, 2013:77). Klasik konvansiyonel ticari sinema kodlarını reddeden "Vertov'un geleneksel sinemaya alternatif olarak geliştirdiği bu kuramlar senaryoyu, oyunculuğu, dekor ve kostümü, makyajı reddederek dayandığı miras bakımından binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan sinema-dramın dışına çıkmıştır" (Parkan, 1991:6). Sinema tarihi boyunca gerçekliği belgesel tarzda arayan yönetmenler olduğu kadar kurmaca içinde gerçek olgusunu yansıtabileceğini düşünenler de olmuştur. Sinemayı bir eğlence aracı ve düş makinası olarak gören Vertov'dan bu yana bir sektör ya da sanayi olarak sinemanın endüstriyel yapısı oldukça değişmiştir. Günümüzde büyük prodüksiyonlar ve bütçeli filmler ile insanlara görsel ticari hikayeler anlatılmakla beraber, geçmişte gerçekliği bozmadan dış dünyayı yansıtan filmler sinema tarihinin belleğine kazınmıştır. Bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biri 'Potemkin Zırhlısı' adlı filmidir. Kurmacanın yanı sıra belge sayılabilecek görüntüler de içeren sinema tarihinin bu en etkili filmi gerçekliğin aktarımında belgeci/belgesel yaklaşımın da başarılı olabileceğinin kanıtıdır. Bu dönemde tecimsel kaygıları olmayan sinemacılar toplumsal gerçekçi bir anlatı diliyle yapıntıya fazla yer vermeyerek başarılı örnekler sunmuştur. 20'li yıllarda beliren bu yaklaşımda kurgu en önemli unsurlardan biridir buna göre, "filmin ritmi de, şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin sıralanışıyla elde ediliyordu. İçerik çekimlerden doğar; çekimlerin montajı, bütün cümlelerin filmi inşa etmesi olanağını yaratırdı. Kuleshov'la sinemaya yansıyan montaj yöntemi, aslında bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmektir" (Abisel, 1989:117). Öncelikle Sovyet Rusya'da ortaya çıkan gerçeklik anlayışı sonrasında kendini ikinci dünya savaşı bitiminde İtalya'da göstermiştir. Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan bu sinemasal dil stüdyo tipi üretim tarzına karşıdır. Amatör oyunculukla Hollywood tarzı yıldız oyuncu sistemini de reddeden İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı doğal ışık kullanımı, dışarıda olan ve doğal mekanlarda geçen filmler üretmiştir. Savaş sonrası ortaya çıkan işsizlik, yoksulluk, yıkım ve ahlaki çöküntüyü dekor, kostüm ve makyajı reddeden biçimsel özellikleriyle en çarpıcı biçimde ortaya koyan akım filmlerinin başta geleni De Sica'nın 'Bisiklet Hırsızları' adlı filmidir.



Şekil 1. Bisiklet Hırsızları, De Sica, 1948.

Kendi dönemi ve sonrasında neredeyse bütün ülke sinemalarına esin kaynağı olan bu film İran Yeni Dalga akımını da derinden etkilemiştir. Bu akımla birlikte kamera sokağa inmiş, filmler stüdyo dışında gerçek mekanlarda çekilerek kitleleri

eğlendirip rahatlatmaktan çok günlük sorunlara dikkat çekilmeye başlanmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı özellikle ulusal sinemaların oluşmasında ana akım olarak bilinen konvansiyonel ticari sinemanın karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Savaş öncesi dönemde tarihsel ve müzikal filmler ile kitleleri eğlendirme amacıyla olan İtalyan sineması savaş sonrası dönemde sıradan insanların gündelik sorunlarını konu edinmiş ve dünya genelinde stüdyo karşıtı bir yaklaşım başlatmıştır. Katharsis ve özdeşleşme kavramıyla kitleleri peşinden sürükleyerek günlük politik oluşumlardan uzak tutmayı amaçlayan ticari sinemaya tepki olarak doğan yeni gerçekçilik akımı hayal kırıklığı uğramış insanların hikayelerini sade bir dille anlatmaktadır. Belgesel tarzda filmlerin üretildiği akımda kamera zaman zaman aktüel olarak da kullanılarak yönetmene alternatif sağlamıştır. Düşük bütçeli ve aksiyonel olmayan sade kurgu anlayışıyla İtalyan Yeni Gerçekçilik filmleri sinemacılara esneklik de sağlamıştır. Özel efekt kullanılmayan filmler doğaçlama ve diyalogların basit kullanımıyla birlikte halk tarafından kolayca benimsenmiştir. Biçimsel ve içerik olarak oldukça sade ve çarpıcı olan bu filmler kamera kullanımı, kurgu esnekliği ya da amatör oyunculuk tercihlerinden ziyade gücünü gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan almaktadır. Ülkemizde toplumsal gerçekçi sinema akımını da biçimleyen bu sinemasal yaklaşım Majidi'nin sinema dilinin oluşmasında olumlu katkılar sağlamıştır. Onun 'Cennetin Çocukları' adlı filmi yüzyıl şaheserlerinden olan 'Bisiklet Hırsızları' ile kıyaslanacak kadar etkili bir yapımdır.

Majidi Sineması ve Cennetin Çocukları Filmi

Majid Majidi sinemaya 90'lı yıllarda rejim baskılarının yumuşadığı eleştirel seslerin yükseldiği, sinemacıların kendi öykülerini kısmen de olsa anlatabildiği ve 'sosyal sinema' olarak adlandırılan önceye göre daha özgürlükçü bir dönemde başlamıştır. Bu yıllar kadınların erkek kıyafetleriyle afişlerde görülebildiği ve filmlerde rol alabildikleri, tabuların yıkılmaya başladığı bir atmosfere sahiptir ve hikayelerde çocuk bakış açısı egemendir. İncelenen yönetmen Majidi'nin ilk uzun metraj filmi 90 yapımı olan *Baduk'tur*. Afganistan Pakistan sınırında çekilen bu film Cannes film festivalinde de gösterilmiştir. Dış gerçekliğin olduğu gibi yarı belgesel tarzda aktarıldığı bu film çalışan çocukların yaşamını konu edinmiştir. Makalenin odaklandığı film ise 1997 yapımı 'Cennetin Çocukları' adlı çalışmadır. Film kız kardeşinin ayakkabılarını kaybeden fakir bir ailenin erkek çocuğu ile kardeşinin tek bir ayakkabıyı değiştirerek kullanmalarını masalsı bir şekilde anlatmaktadır. "Filmde, okula giden iki kardeş ayakkabılarını değiştirerek giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkar. Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını değiştirirler. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalır ve azar ıstır. Bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan yarımaya girmeye karar verir. Amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Zehra'ya vermektir. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ama ayakkabıyı alamadığı için çok üzgündür" (Nafeie, 2012:79). Oldukça masum ve dokunaklı bir anlatı yapısına sahip olan öykülemde temel malzeme insan doğasıdır, film sade ve akıcı bir dille sahiptir. Klasik anlatının aksine yıldız sistemine dayalı olmayan bu film Majidi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi masalsı öğeler içerir. Dış gerçekliği olabildiğince yalın bir şekilde yansıtmayı amaçlayan Majidi temelde dini kurallara sıkı şekilde bağlıdır. Güven'in aktardığına göre, "filmlerinde ayet ve hadislerden esinlenen Majidi, sinemayı insan fıtratı üzerine yaptığı sanatsal bir araştırma olarak görmektedir" (Akt. Çağlayan, 2011:78). Filmlerinin senaryosunu genellikle kendisi yazan Majidi karakterlerinin isimlerini de çoğunlukla peygamberlerden seçer. "Majidi filmlerinde en küçük ayrıntıları hiç kaçırmadan dramatik bir şekilde işlemektedir. Ahlakı ve düşündüğü bütün duyguları zekice bir kurguyla beyaz perdeye aktarmaktadır. Filmlerinde saklı kalmış duyguları, gizemi ve İran'ın bütün miterini kusursuzca düşündürmeye dayalı bir dille insan zihnine göndermede bulunmaktadır" (Yaghmooral, 2013:52). Anlattığı öykülerde İran edebiyatı etkisi de açıkça görülen "Majidi'nin çektiği irfan konulu filmlerin genel çerçevesi klasik İran edebiyatından alınmıştır. Örneğin o Bid-i Mecnûn (Ağlayan SöğütAğacı, 2005) isimli filminde Mevlânâ ile Şems-i Tebrizî arasında geçen ilişkiyi konu ederek irfani yaklaşımını ortaya koyar. Klasik İran şiirinin yanı sıra, modern İran şiirleri de Majidi'nin dikkatini çeker. Majidi, Reng-i Hodâ (Cennetin Rengi, 1999) isimli filminde, Sohrâb Sipehrî'nin Arkadaşımın Evi Nerede? isimli şu şiirini neredeyse birebir tasvir eder: "Çam ağacından yukarı tırmanmış, ışın ovasından kuş yavrusunu almak için. Ve ona soruyorsun; Arkadaşımın Evi Nerede?" (Laleh, 2013:280). Majidi klasik aksiyonel anlatım ya da sanat sineması olarak bilinen festivallik filmlerin aksine gerçekçi bir tarzla çektiği filmlerinde kendine özgü bir dil yakalamıştır. Özellikle 'Cennetin Çocukları' filmi Yeni Gerçekçi akımın tüm özelliklerini yansıtmaktadır, "Masumiyetin, kederin ve kararlılığın öyküsünü anlatan bu dokunaklı filmi, bazı eleştirmenler De Sica'nın 'Bisiklet Hırsızları' filmi ile kıyaslamışlar bu filmin çocuklar için neredeyse kusursuz bir seçim olduğunu, zira iyi niyetli bir saflıkla çekilmiş bu filmin birçok benzeri Amerikan çocuk filminde olduğu gibi ukalaca akıl vermeler, gizli alaycılık ve iğneleyici temalar içermediğini belirtmiştir" (www.beyazperde.com). Savaş sonrası İtalya'sında yaşanan ahlaki ve ekonomik çöküşü çarpıcı biçimde aktaran 'Bisiklet Hırsızları' burjuva sinemasına başkaldırı niteliğindedir. Kameranın sokaklarda dolaştığı ve dolaylımsız kurgu anlayışının benimsendiği film basit ama samimi bir anlatı diline sahiptir. "Majidi filmlerinde ortak bir özellik vardır o da insanın dönüşümüdür. Yönü ve akış hızı ne olursa olsun tüm hayatlar fıtrata doğru bir dönüş yapar ve doğal bir seyahate başlamaktadır. İşte yolculuk içe, fıtratın ta kendisine doğru yapılan bir güzergâh değişimidir" (Akt. Yaghmooral, 2013:113). Yoksulluk ve işsizlik üzerinden toplumsal değerlerin sorgulandığı De Sica'nın filmindeki yalın anlatım biçimi yıllar sonra Majidi'nin Cennetin Çocuklarında da karşımıza çıkar. Majidi, iki film arasındaki farkı şöyle anlatır: "Batı inancında insan doğanın ve şartların esiridir, hareketleri zorunludur. Fakat bizim inancımızda insan şartları değiştirebilir, hatta kâldındaki tabiriyle insan irade sahibidir. Batı anlayışında insan mecbur kaldığında her şeyi yapabilir, insan öldürebilir, katliamlar yapabilir. Oysa bizde bu böyle değildir, her zaman manevî değerler daha üstündür. Dolayısıyla Cennetin Çocuklarında gördüğünüz fakirlik utanç verici bir fakirlik değil aksine içinde izzet, onur, ihtiyaç barındıran bir fakirlik" (Gürata, 2010:116). İmgesel bir anlatı tarzını benimseyen Majidi'nin anti kahramanları dahil hiçbir karakteri tamamen kötü değildir. İran Yeni Dalga sinemasının ikinci kuşak yönetmeni olarak belgeseli andıran havada çektiği filmlerinde çoğunlukla yoksulluk hikayeleri anlatan Majidi bu filminde de şiirsel bir içerik biçim bütünlüğü yakalamıştır. Merkeze insan faktörünü alan yönetmen bu filmde öykülemesini çocuklar üzerine kurmuştur. İran Yeni dalgasında "Çocukların oyuncu olduğu, imge olarak yer aldığı, çocuklara yönelik filmler olduğu kadar, içinde çocuk imgesi bulunan fakat çocuklara hiç yönelik olmayan filmler de oldukça dikkat çekici sayıda karımıza çıkmaktadır. İran Sineması'nda erken ergenleşen ve sorumluluk üstlenen erkek çocuk imgesi, en belirgin imgelerden biri olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bir başka açıdan değerlendirilecek olursa, çocuk İran'ın yaşam kültürünü mekana bağlı olarak ortaya koymakta, birebir yansıtmaktadır" (Nafeie, 2012:61). Atmosferi bozacak biçimde müzik kullanımını reddeden Majidi'nin filmleri yapı olarak çok katmanlıdır. Oldukça samimi bir anlatı diline sahip olan cennetin çocukları da akıcı fakat aksiyonel yapıda değildir. Amatör oyuncular ve doğal mekan/ışık kullanan Majidi yapıntıya fazla yer vermeyen bir üsluba sahiptir. "Yönetmen bu ve diğer filmlerinde, izleyicinin hissettiği içtenlik öğesini, öykülerini 'fıtrat diliyle' anlatmaya çalışmasıyla açıklar. Onun filmlerindeki anlamlar, gündelik olanın dışına taşırılarak, daha derinde olan bir gerçekliğin motifleriyle yaratılmaktadır" (Sözen, 2012:228). O'nun filmlerinde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının etkisi açıkça görülür, anti Hollywood'çu tavrı en belirgin biçimsel özelliğidir. Majidi toplumsal sorunları ve gündelik yaşamın yükünü duygu sömürsü yapmadan sanatsal bir dille minimalist biçimde yansıtır. İslami değerler üzerinden inanç ve ahlak vurgusu yapan Majidi filmlerinde doğru-yanlış, helal-haram, iyi-kötü gibi unsurlara vurgu yapar. "Biçim olarak minimalizm tercih edilmişse de bu biçim insanlığın anlatılmasında en uygun görülen biçim olarak görüldüğü için seçilmiştir. Kız kardeşinin ayakkabısını tamirden aldıktan sonra kaybeden ve bundan dolayı derin ve samimi bir acı duyan Ali ile kız kardeşi Zehra filmin odağındaki Cennet Çocuklarıdır, çünkü insan tabiatının henüz bozulmamış ve saf hâlini temsil etmektedirler" (<http://www.magaradergisi.com>). Cennetin Çocukları filminde "Camide dağıtılacak şekerleri kırmak için eve getiren baba, Zehra'dan bir bardak çay ister. Zehra çayı getirir. Baba çaya atacak şeker isteyince Zehra, önünde yığınla şeker olduğunu söyler. Baba ise bu şekerlerin kendilerine ait olmadığını, vakıf malı olduğunu, bu şekerlerden kullanamayacaklarını anlatır. Babanın bu tavrı, çocukların vicdan ve duyarlılıklarının kaynağına işaret etmektedir. Öte yandan, Zehra'nın düşürdüğü kalemi bularak, çok beğenmesine rağmen ertesi gün geri iade eden küçük kızın tavrı da bu helal-haram hassasiyetini göstermektedir" (Çağlayan, 2011:118).



Şekil 2. Majidi, Cennetin Çocukları, 1997.

Sıradan insanların günlük sorunlarına odaklanan Majidi ana akım sinema kodlarını kullanmadan da iyi film yapılabileceğini kamerasıyla şiir yazarak göstermektedir. İnsan doğasıyla ilgilendiğini söyleyen Majidi "hayatı bütün gerçekçiliğiyle aktarırken, hem insani hem de İslami bir kimlik ve bu kimliğin getirdiği bir dünya görüşüyle hareket ettiğini belirtmekte; filmlerini yaparken Kuran'ın dilini örnek aldığını ve insan fıtratının gizleriyle biçimlendiğini söylemektedir" (Sözen, 2012:226). Kurandaki ayetlerden esinlenen Majidi "sıradan insanların Allah'ı hissetme anlarına, o aydınlanma anlarına bakan bir yönetmendir. Kamerası ilahi parıltılarla ışıldayan bu anların peşinde, ilahi olanı gündeliğin içindeki ufak ayrıntılarda bulmakta, aşkın olanı orada tecrübe etmektedir" (<http://www.kafaayari.com>). Majidi'nin sinema dili samimi ve yalın olduğu kadar klasik anlatı kodlarına da karşıdır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi filmleri belgesel havasında, amatör oyunculu ve düşük bütçelidir. Alıcının göz hizasında konumlandırıldığı sinemasal dilinde hayatın gerçek ritmini yansıtan yavaş bir tempo vardır ve aşırı müzik kullanımı yerine ortam seslerini tercih etmiştir. İran sinemasını ya da İran'ı çocuk bakış açısıyla başarılı bir şekilde aktaran Majidi'nin karakterleri saf ve masumdur. "Majidi'nin filmlerinde çocuklar, omuzlarındaki boylarından büyük yükleri boylarından büyük yürekleriyle zor ama yine de çocukluklarını unutmadan taşırlar. Zamanından önce büyümek zorunda kalmanın sancısını yetişkinlere nispet olgunluklarıyla dindirmeye çalışırlar" (Yaghmooral, 2013:111). İslami referanslar ve Kuran'dan yola çıkarak insani değerler üzerinden iyilik, ahlak ve erdem arayışında olan Majidi hayatı sorgulayan, yerel değerlerden yola çıkarak kendi kültürünü yansıtan evrenselleşmiş bir yönetmendir. De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filmini andıran 'Cennetin Çocukları' filminin hem senaryosunu yazan hem de yöneten Majidi bu çalışmasıyla masalsi bir atmosfer yakalayarak Montreal film festivalinde de dört dalda ödül kazanmıştır.

Sonuç

İran Yeni Dalga sineması da her ülke sinemasında olduğu gibi içinde bulunduğu toplumun siyasal ve kültürel yapısından etkilenmiştir. İran 20. Yüzyılın başından bu yana oldukça radikal toplumsal değişimlere tanıklık etmiştir. Yaşanan rejim değişikliği ve toplumsal kırılmalar İran'da diğer sanat disiplinleri gibi sinemayı da sert biçimde etkilemiştir. Önceleri ticari olarak biçimlenen İran Sineması sonraları İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarından etkilenerek yeni, modern, entelektüel ya da Yeni Dalga olarak adlandırılan bir anlatı biçimi geliştirmiştir. İlk dönem ve devrim sonrası ikinci kuşak yönetmenlerden oluşan İran Yeni Dalgası yerel değerlerden yola çıkarak evrensel unsurlara vurgu yapan sanatsal değeri yüksek bir sinema diline sahiptir. Kiyarüstami, Panahi ve Majid Majidi gibi dünya sinema entelektüelleri tarafından kabul gören ve ödüllendirilen yönetmenler kendi iç dünyalarını var oldukları toplumun değerlerini de göz önüne alarak sade ve yalın bir dille aktarmayı başarmışlardır. Bir dönem sinemanın ahlakı bozan bir aygıt olarak yasaklandığı, kadının yok sayıldığı ve afişlerde bile gösterilmediği kısıtlamalardan geçen İran sineması yurt dışında uluslararası festivallere katılarak sinemanın evrensel bir dil olduğunu kanıtlayan saygın filmler üretmiştir. Ancak devrim ile birlikte sanat ve sinemaya bakış

açısı da değişmiştir. Ahlakı kurtarma ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, oyuncu ve yapımcının sürgüne gönderilmesiyle de üretim zinciri paramparça edilmiştir. Neyin makul neyin yasak olduğu konusundaki belirsizlik yaratıcılığı sekteye uğratmıştır” (Tapper, 2007:2). Ağır sansür dönemlerinden geçen İran sineması yapım ve üretim koşullarının neredeyse imkansızlaşmasına rağmen 80’lerin ikinci yarısından itibaren sinemanın güçlü bir öyküleme olduğunu kararlı bir şekilde göstermiştir. Bu zorlu dönemi yaşayan yönetmenlerden biri olan Majidi İslam temelli ve Kuran’dan yola çıkarak ürettiği filmlerinde insan fıtratı üzerine en etkili görsel hikayeleri anlatmıştır. Resmin ve resmedilmenin bile neredeyse yasaklanması ve günah sayılmasına rağmen evrensel bir sinema dili oluşturma mümkün olduğunu İran coğrafyası Majidi’nin ahlakçı ve sorgulamacı sinemasal dili sayesinde görmüştür. Onun film dili genellikle dış gerçekliği olduğu gibi aktaran, yapıntıya fazla yer vermeyen, yarı belgesel bir havaya sahip ve yıldız oyuncu sistemini reddeden düşük bütçeli anlatılardan oluşmaktadır. Çocuk saflığı ve masumluğunda ama oldukça estetik ve sürükleyici bir sinemasal aktarıma sahip olan Majidi hem melodramatik öğeleri hem de sanatsal anlayışın getirdiği anti sinema yaklaşımını başarıyla harmanlayabilmiştir. Filmlerinde müzik kullanımına fazla yer vermeyerek dış gerçekliği bozmaktan kaçınan Majidi aksiyonel kurgulama ve dramatik öykülemekten uzak durarak filmsel olay örgüsünü insanların duygularını sömürmeden aktarabilmiştir. Majidi İran Yeni Dalga sineması içerisinde diğer başat yönetmenler ile birlikte dünya da kabul gören alışılmış İran ve İslam algısını sorgulatan bir sinema üretmiştir. Modern İran sineması olarak da adlandırılan İran Yeni dalga sineması yeni gerçekçilik akımının yanı sıra ülkemiz toplumcu gerçekçi sinemasının da etkisinde kalmıştır. Neredeyse bütün dünya ülkelerini etkisi altına alan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının biçimsel özelliklerini Majidi sinemasında görmek mümkündür. Kurgulamada efekt kullanmadan akıcı bir dil yakalayan Majidi tıpkı yeni gerçekçilikte olduğu gibi kamerasını sokağa çıkarmış ve doğal mekanlar kullanmıştır. Oyuncu seçiminde de profesyoneller yerine çocuk ve amatörleri tercih eden Majidi yıldız oyuncu sisteminin yarattığı etkiyi ortadan kaldırmıştır. Bu yaklaşımın kendi kültürü ve ülkenin kendi sanatsal birikiminden etkilendiğini söylemek de mümkündür. Majidi yakaladığı şiirsel anlatım biçimi ve imgelem gücünü kendi topraklarının şair ve edebiyatçılarından aldığını belirtir. Yurt dışındaki festival ve film organizasyonlarının da İran Yeni Dalgasının tanınırlığına katkı sağladığı açıktır. Biçim ve içerik olarak Avrupalılara farklı gelen İran filmlerinin konuları simgesel olmakla beraber günlük toplumsal sorunlara dikkat çekmektedir. “Evrensel insani değerlerin sanat diliyle anlatılmasına gönül veren ve sinemaseverlere saygısından ötürü değersiz, yüzeysel duygu ve heyecanlardan kaçınan İran sineması, kendine özgü nitelikleri ve yapımlarıyla sinema dili ve ahengini koruyarak, insani ilişkiler, savaşı bir dünya, doğayla uyumlu yaşam gibi kavramları yaygınlaştırıp yerleştirmeyi, sonuçta ruhsal güzellikleri dünyaya yaymayı amaçlamaktadır” (Yaghmoorala, 2013:111). Aynı zamanda insanı merkeze alan İran sineması evrensel değerlere vurgu yapmakta, Majidi de filmlerinde özellikle insan fıtratıyla ilgilendiğini söylemektedir. İran sinemasının çocuk masumiyetini keşfetmesi ya da İran’ın ve evrensel insani değerlerin çocuk bakış açısıyla anlatılması İran Yeni Dalga sinemasının en belirleyici özelliğini oluşturmaktadır. İran Yeni Dalga sineması çeşitli sınırlamalara rağmen hikaye anlatmanın sonsuz öyküleme biçimleri olduğunu açık bir kanıtı olarak durmaktadır.

Kaynakça

- Abisel N. (1989). “Sessiz Sinema” Ankara Üni. Basın Yayın Y.O. Yayınları, Ankara
Aktaş C. (2005). “Şark’ın Şiiri: İran Sineması”, Kapı yayınları, İstanbul
Özüdoğru P. (2004). “Minimalizm ve Sinema”, Es Yayınları, İstanbul
Dabaşı H. (2004). “İran Sineması”, Çev. B. Aladağ/B. Kovulmaz Agora kitaplığı, İstanbul
Gökçe Ö. (2012). “İran Sineması Üzerine Söyleşi”, İstanbul.
Gürata A. (2010). “Gerçekçi ve Duygusal”, Altyazı Dergisi, İstanbul
Kirel S. (2007). “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme” Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Es Yayınları, İstanbul
Özarslan Z. (2013). “Sinema Kuramları” Su Yayınları, İstanbul
Parkan M. (1991). “Brecht Estetiği ve Sinema” Dost Kitabevi, İzmir
Sözen M. (2012). Selçuk İletişim Dergisi, “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler”, Konya
Suner A. (2015). “Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek” Metis yay. İstanbul
Tapper, R.(2007). “Yeni İran Sineması”, Kapı Yayınları, İstanbul.

Tezler

- Çağlayan A. (2011). “Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Zıraman Z. (2014). “Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
Laleh A.(2013). “Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
Nafeie M. (2012). “Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi” Yayınlanmamış Doktora Tezi.
Yaghmoorala V. (2013). “Majid Majidi Filmlerinde Sosyal Ve Kültürel Anlatı Yapısı” İzmir.

Summary

Cinema also tells the story that reflects the spirit of the age like other art disciplines. The cinema, influenced by the values of the society it is in as a modern era, is not independent of political, economic and cultural changes. Each country cinema serves as a kind of mirror with films produced by feeding it from its own culture. The audience witnesses the social and cultural structure of that country in every film they watch. In addition to being commercial, cinema is both a cultural creator and a cultural transporter. As a culturist, the cinema is quite powerful and at the same time constitutes the country's visual memory. Iranian cinema witnessed the most productive period of this movement after the revolution before the revolution and the commercial and at the same time the first wave of the New Wave movement Iranian cinema has given way to important artistic works accepted in the world as well as commercial products, starting from the values of the society where it exists. The cinematic products that the directors transmit by visualizing their personal world are the reflection of the society they live in at the same time. Majidi's multi-layered narrative language originates from the richness of Iranian art, producing films that are influenced by the cultural and social values of his country in his own geography. Majid Majidi is the last generation representative of the cinema, known in Iranian society and known as the Iranian New Wave. He emphasizes the general human values of the films he made by going out of his way to Islam. Adopting a realism approach in cinema, Majidi presented a narrative that reflects human nature through child innocence with a fairly natural and simple narrative language. It has a simple narrative language that conveys the elements of morality and virtue that children convey from a child's point of view as if it were the reality of the 'Children of Paradise' film. In addition to the use of the camera in the film, the lighting and the space are also conveyed in a way that they perceive. Majidi is also measured in the use of music with acting. In the film, the use of limited music is seen in order to increase the dramatization towards the final stage of the shoe or the running of the shoe. The film, based on a poor family, highlights values such as morality and virtue. Majidi's narrative style does not include classical cinema codes. He does not prefer a cinematic language that arouses sensational fiction or curiosity in his cinema, and that seeks to identify. In order to understand the multi-layer structure of Iranian cinema, it is necessary to understand its background and the multicultural structure of Iran. Iran the culture that forms the new wave theater and the story that characterizes this culture is also the past. The modern cinema approach, accepted as a new wave in Iran, is a mixture of Italian New Realism and French New Wave trends. The effect of realism is evident in movies with the transfer of natural acting and everyday life. At the same time, Iranian New Wave directors are evaluated within the scope of auteur. Having a language and narrative structure that is unique to them, these directors also have an internal subject matter integrity. Iranian cinema has occasionally passed through difficult times, but it has received works that received prizes at festivals, which are considered very valuable abroad. Iranian cinema has described the narratives in terms of the child's point of view because of the restrictions imposed on a woman. Especially after the revolution, they used the dramatic items effectively by emphasizing universal values in the language of expression that they formed in the Majidi group among them. Majidi's poetic and poignant film 'Child of Paradise' is like Vertov's application of cinema-real cinema-eye theory. This essay examines Iranian cinema, which exports movies abroad with its majestic and original structure, which has transformed its camera through realism theory.

