

YENİ İRAN SİNEMASI'NDA ÇOCUK

Birgül ALICI*

ÖZET

Yeni İran Sineması'nda çocuk temsili üzerine odaklanan çalışmada tarihsel gelişim süreci ışığında Yeni İran Sineması'nın geçirdiği evrelerin sinema üzerindeki yansımaları incelenmiştir ve çocuğun Yeni İran Sineması'nda sansüre ve baskı politikalarına karşı çok özel bir yeri olduğu anlaşılmıştır. Doküman tarama yöntemi kullanılan çalışmada belirlenen yönetmenlerin öncü filmleri de üslup, estetik ve teknik özellikler açısından incelenmiştir. Çalışmanın amacı İran Sineması'nda çocukların ulusal kimliğine sahip çıkıp çıkmadığının tespiti olarak belirlenmiş ve sıradan öykülerinde yoğun duyguları ve çarpıcı mesajları büyüğü ve gerçekçi bir şiirsellikle sunan çocukların, sinemalarında gösterim imkânı bulamayan aşk, cinsellik, savaş, toplumsal sorunlar gibi birçok konunun işlenişini sağladıkları ayrıca saf ve masum bakış açılarıyla kendi ulusal kimliklerini yansıtırken yetişkinlerine örnek bir duruş sergiledikleri bulgularına erişilmiştir. Çalışmada gerek şiirsel gerek sosyal gerçekçi izdüşümleri olan Yeni İran Sineması'nın çocuk temsili de ulusal kimliğe sahip çıktığı ve çocukların İran Sineması'nın farklı ülkelerde de tanınıp büyük başarılar elde etmesinde büyük katkıları olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni İran Sineması, Çocuk, Kimlik

CHILD IN THE NEW IRANIAN CINEMA

ABSTRACT

In this study that mainly focuses on representation of child in the New Iranian Cinema, traces of the stages that Iranian new wave has been through have been studied in the light of historical development and it's been understood that child has significant place against censorship and oppressive policies in The New Iranian Cinema. Document scanning method is used in this study and pioneer movies of specified directors is studied with respect to narrative style, aesthetic and technical specifications. Main purpose of this study is to assess whether the national identities of children have been adopted. And it came to a conclusion that children, who are able to express intense feelings and striking posts with such enchanting and realistic poetry, ensure the functioning of elements that cannot be shown on cinema, such as love, sexuality, war, social issues. Also with their pure and innocent perspective they reflect their national identities by setting an example for adults. And as a result it has been understood that representation of children in the New Iranian Cinema covers adopting the national identity and children have great effect and contribution on introduction of Iranian cinema in different countries and its great successes.

Key Words: The New Iranian Cinema, Child, Identity.

* Arş. Gör. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, e-mail:birgualici@hotmail.com

Giriş

İnan'da 1900 yılında "Mirza İbrahim Han Akkasbaşı"nın, Kaçar Şahı "Muzafferuddin Şah"ın emri üzerine film kamerasıyla Şah ve saray halkını eğlendirmek için çektiği görüntüler, İnan Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Belgesel tarzı, uzun çekimlerin yer aldığı İnan filmleri, ülkenin İkinci Dünya Savaşı'na girip, Rus, İngiliz ve Amerikan birlikleri tarafından işgal edilmesi ve sinema salonlarının Amerikan filmlerinin egemenliği altına girmesi nedeniyle sınırlı sayıda gösterilmeye başlanmıştır ve ülke zor günler geçirmiştir. Savaş sonrası on yıllık bir durgunluk döneminden sonra çekilen ilk sesli film olan "Hayat Fırtınası" filmiyle 1948 yılında yeniden sahnelere dönen İnan Sineması, 1979 yılında İslam Devrimi'nin gerçekleşmesiyle birlikte farklı bakış açılarını yansıtan ses getirici yapımlara imza attığı yeni bir döneme girmiştir (www.irankulturevi.com, 2012).

Genel bir ifadeyle devrimden sonraki bu dönemi ve sinemayı ifade eden Yeni İnan Sineması'nın günümüz örneklerinde önemli bir yere sahip olan ve sıkça rastladığımız çocuk oyuncuların ulusal sinema açısından konumlandırılışı bu çalışmanın konusudur. Çalışma kapsamında yaşanan tarihsel gelişimlerin sinemaya etkileri neler oldu? Yeni İnan sinemasının özellikleri nelerdir? Yeni İnan Sineması'nda çocuk neden tercih edilmektedir? Yeni İnan Sineması'nda çocuk nasıl konumlandırılıyor? gibi sorulara yanıt aranacaktır. Çalışmanın hipotezi, Yeni İnan Sineması'nın çocuk temsilde ulusal kimliğe sahip çıkılıp çıkılmadığı üzerine kurulmuştur. Devrim sonrası Yeni İnan Sineması'nda yer alan çocuk oyuncuların ulusal kimliğin inşasındaki rolünü tespit etmeyi amaçlayan çalışmanın sınırlılığını ise Yeni İnan Sineması'nda çocuğun temsilde ödül almış ünlü yönetmenlerin ödüllü ve en popüler iki filmi -*Cennetin Rengi*, *Cennetin Çocukları*, *Arkadaşımın Evi Nerede*, *Yaşam Sürüyor*, *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumbağalar da Uçar*, *Ayna*, *Beyaz Balon*-, ve yönetmenleri -*Majid Majidi*, *Abbas Kiarostami*, *Bahman Ghobadi*, *Cafer Panahi*- oluşturmaktadır.

1.Yeni İnan Sineması ve Tarihsel Gelişimi

1900 – 1979 yıllarını kapsayan ‘İslâm Devrimi’ öncesi İnan filmlerinin pek çoğu sinema dili ve tekniğinin çok basit bir şekilde kullanıldığı, yüzeysel ve özensiz melodramlardır. Komedi, aksiyon ve heyecana dayalı bir tür olan “Film Farsi” bu dönemde sinema sanayisinin bel kemiğidir. 1979 yılında İnan’da Muhammed Rıza Pehlevi liderliğindeki anayasal monarşi rejimi yıkılınca halkın referandum oyuyla seçilen Ayetullah Ruhullah Humeyni, İslam Cumhuriyeti'nin başına gelmiş ve İnan Sineması da yeni bir sürece girmiştir. Devrimin kendine özgü ideolojik, tematik ve üretimsel değerleri ile sını ve mali yapısı, aynı zamanda yeni, canlı bir sinemanın doğuşuna yol açmıştır (Nafisi, 2007: 38).

1.1.Yeni İnan Sineması

Devrimden sonra İnan sineması, ideolojik kaygıdan uzak olması, sanat sinemasını teşvik etmesi, yerli hikâyelerin ve duyarlıkların desteklenmesi, yönetmenleri farklı arayışlar için yüreklendiren gelişmelerin olması gibi nedenlerden dolayı Yeni İnan Sineması olarak adlandırılmaktadır.

Bu dönemde yeni bir sinema dili oluşturmaya yönelik politikaların geliştirilmesinin yanında, star sistemi yerine yönetmen sinemasının tercih edildiği ve özellikle ilk dönemlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğin örnek alındığı söylenilebilir. Bilindiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçi filmler, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik kargaşa ve belirsizlik ortamında ortaya çıkmış, yoksulluk, işsizlik, umutsuzluk ve ahlaki çöküş gibi temaları işleyen, salon filmlerinin aksine hayal kırıklığına uğramış çalışan insanların gündelik sorunlarına eğilen filmlerdir. Bu yönüyle bu filmlerin savaş ortamından çıkamayan İnan’ın ruhsal ve toplumsal yapısıyla örtüşmesi sinemada da etkilerini hissettirmiştir.

1.2.Tarihsel Gelişimi

Yeni İnan Sineması’nın şekillendiği devrimden sonraki dönemi, beş döneme ayırarak inceleyebiliriz:

1.2.1. Birinci Dönem: Belirsizlik Dönemi (1978-1982)

1978- 1982 yılları İnan Sineması'nın nicelik ve nitelik açısından en kötü yıllarıdır. Konulu filmler az sayıdadır. Bu dönemde belgesel tarzı filmlerin konulu filmlere oranla ağırlıkta olmasının nedeni, devrimci ve sol düşüncelerin yeni yeni özgür olmaya başlaması ve belgesel tarzı filmlerin konu ve oyuncu olarak daha az problemliliğidir. Bu dönemde sinemayla ilgili önemli gelişmelerden bazıları şunlardır (Pour, 2007:116-117):

- Sinema, Batı'nın İnan'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak görülürken; 180 tane sinema salonu yerle bir edilmiş, ithal edilmiş filmlerin yarısından fazlası reddedilmiş ve ithalata büyük çapta sınırlamalar getirilmiştir.
- Birçok film, çıplaklık veya iffetsizlik unsuru olarak görülerek makaslama tekniğiyle uygunsuz görülen sahneler karalanmıştır.
- Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilmek, mallarına el konulması, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi gibi çeşitli sansürlere tabi tutulmuştur.
- Neye izin verilip neye verilmediğiyle ilgili belirsizlik, kadınların filmlerden çıkarılmasına yol açmıştır
- Bazı sinemacılar ülkeden kaçmış ve kimlik oluşumu sorunsalıyla ilgilenen büyük bir "İranlı sinemacılar topluluğu" oluşmuştur (Nafisi, 2003:769).
- Filmlerin üretimi sayıca çok azdır.
- Filmler teknik, biçim, hikâye anlatımı ve oyunculuk açısından düşük bir yapıdadır.
- Devrimin ilk yıllarında yapılan filmler genellikle sanayi mahallelerinde yapılan, belgesel tarzda olan maden ve işçi filmleridir.
- Sinemada yabancılar, özellikle Amerika ve Sovyetler'e karşı sloganlar, Batı'ya karşı çıkış, kraliyet karşıtlığı hâkimdir
- Devrim sonrasında ilk İnan filmi Mehdi Madeniyan'ın *Feryad-e Mocahed (Mücahidin Feryadı, 1979)* olurken, *Zendeabad (Yaşasın, Hosro Sinai 1980)*, *Hane-e Agaye Hagdust (Hakdust Bey'in Evi, Mehmud Semii, 1980)*, *Kurepez Hane (Kiremit Ocağı, Muhammed Rıza Mugaddesiyen, 1981)* ve *Gal (Kale,*

Kamran Şirdel, 1981) filmleri bu dönemde uluslararası festivallerde başarılar kazanmıştır.

1.2.2.İkinci Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987)

Ayetullah Humeyni, İnan'a döndüğünde İslâmi hükümetin sinemaya değil, yok edilmesi gereken ahlâki çürümeye karşı olduğunu ilân etmiştir. Aslında amaçlanan hedef, mevcut hükümete bağlı, saflaştırılmış / islâmileşmiş yeni bir ulusal stil yaratmaktır. Hedeflerini gerçekleştirmek için ahlâki denetim ve ekonomik destek müdahalelerini gerekli bulan devlet, 1983 yılında ülkeye Farabi Sinema Vakfı gibi islâmi bakış açısıyla işleyen pek çok kurum getirmiştir (Devictor, 2007: 84-85). Bu dönemdeki önemli gelişmeler ise şöyle sıralanabilir (Hüseyni, 2012; Nafisi, 2003:769; Batur, 2007: 117; Pour, 2007:121-129; Devictor, 2007:84-85):

- Bu dönemde yapılan yıllık film sayısı neredeyse üç kat artmıştır.
- Sinemada kadınların varlığı artmış, kadınların karmaşık, ideolojik, siyasi ve estetik düşünceleri ekranlara yansımıştır.
- Çekim kompozisyonu, oyunculuk, dokunma ve erkek ile kadın oyuncular arasında ilgisiz bakışların egemen olduğu yeni bir film çekme grameri gelişmiştir.
- Film Farsi'nin yasaklanması, yabancı filmlerin ithâli üzerine getirilen ağır kısıtlamalar ülkeyi ciddi bir mali krizin eşiğine getirmiştir.
- Kültür ve sanatı kendi kontrolüne almaya çalışan rejim, "Kültürel Devrim Komitesi" oluşturmuştur.
- Kültür ve Sanat Bakanlığı, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı (MCIG) halini almış, her türlü sanat ve kültürel aktiviteler islâmleştirilmiştir.
- Kısıtlamalardan dolayı sevgi ve insani duygular kadınlardan ziyade çocuklar tarafından verilmeye başlanmış, çocukların hikâyeleri ekranlara taşınmıştır.
- 1983 yılında kurulan Farabi Sinema Vakfı film ithalat ve ihracatını düzenlemek, yerli yapımları teşvik etmek ve filmlerin islâmi değerlere uygunluğunu kontrol etmek gibi görevleri üstlenirken, 1982 yılında kurulup 1983 yılında etkinleşmeye başlayan Fajr Film Festivali, hem yapımcılara hem de yönetmenlere destek sağlamıştır.

- Yerli filmlerden alınan belediye vergisi azaltılarak film yapımcılarına sübvansiyon uygulanmıştır.
- Sinema bilet fiyatları yükseltilmiştir.
- Sinema çalışanlarına ve yönetmenlere sağlık ve sosyal güvence için gişre gelirlerinden %2'lik kısım ayrılmıştır
- İthalata devlet kontrollü döviz kuru uygulanmıştır
- *Tobe-e Nesuh* (*Nesuh Tövbesi*, Muhsin Mahmelbaf, 1983), *Belemi Der Sahel* (*Sahilde Bir Gemi*, Resul Mollagoli Pur, 1985), *Milad* (*Milad*, Abulfazl Celili, 1984), *İcara Neşinha* (*Kiracılar*, Daryuş Mehrcui, 1986), *Şehr-e Muşha* (*Farelerin Şehri*, Merziye Bromend, 1984) *Davandeh* (*Koşucu*, Emir Naderi, 1984) gibi filmler dönemin önemli filmlerindendir.

1.2.3.Üçüncü Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990)

Humeyni 1986 yılında çıkardığı fermanla, “Tüm imkânlarınızı savaşa yardım için kullanın” çağrısı yapmış, değişik sinema grupları savaş alanında faaliyetlere başlamıştır. Bu dönemde hiçbir film yapımına izin verilmemiştir. 1988 yılının sonlarına doğru savaş bitince ülke derin bir nefes alırken sinemacılar da izleyiciyi çekmek amacıyla farklı girişimlerde bulunmuşlardır (Pour, 2007:131). Ayrıca bu dönemde İnan filmlerinin uluslararası festivallere kabulü yönünde çalışmalar da başlatılmıştır (Aktaş, 2005:46). Dönemin başlıca gelişmeleri şöyle ifade edilebilir (Nafisi, 2003: 770-771; Pour, 2007: 131-132; Gökçe, 2012:41) :

- 1988'in mart ayından itibaren Tahran ve büyük şehirlere Irak ordusunun bombardımanı nedeniyle bütün sinemalar halkın emniyetiyle kapatılmıştır.
- Aynı yıl içinde savaş bitmiş, ancak savaşın etkileri ve ülkenin ekonomik problemleri filmlerde kendini göstermiştir. Savaş döneminin kurmaca filmleri özellikle “cepheye davet” özelliğindedir.
- Yüksek kaliteli ürünlerin ticari başarısı bankaların film yapımına uzun vadeli borç vermesini sağlamıştır.
- 1989 yılında film yapımının ilk aşamalarında senaryonun onay alması şartı kaldırılmış (Ferahmend, 2007: 114) bunun yerine kısa bir süre sonra Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere derecelendirme

sistemi getirmiş, kaliteli filmler 1.nci sınıf salonlarda uzun süre gösterilebilmiştir.

- Yerli yapımlar uluslararası film festivallerine gönderilmiştir.
- Sinema ekranlarında çoğunlukla olgun erkek oyuncular, daha sonra da çocuk oyuncuların hâkimiyeti görülmeye başlanmıştır. Özellikle çocuklar bu dönemde savaşın şiddetini yok sayarak İnan kültüründe var olan barış, dostluk gibi değerleri izleyicilere hatırlatmışlardır.
- Kadınlar öykülerin ve çekimlerin ön planına geçmişlerdir.
- Kadın ve erkek arasındaki ilgisiz bakış daha odaklı ve doğrudan anlamlı bakış haline gelirken kadın yönetmenlerin sayısı artmıştır
- Bugünkü İnan sinemasının “Muhsin Makhmekbaf”, “Rakhsan Beni İtimad” gibi önemli yönetmenlerinden pek çoğu bu dönemde sanat ürünlerini vermeye başlamışlardır.
- *Khane-ye dust kodjast (Arkadaşının Evi Nerede, Abbas Kiarostami, 1987)*, *Bicycleran (Bisikletçi, Muhsin Mahmelbaf, 1987)*, *Zarde Qanarı (Kanarya Sarısı, Rahşen Beni İtimad, 1988)* *Farzandan-e Tallak (Boşanma Çocukları, Tahmineh Milani,1989)* gibi filmler dönemin önemli filmleri arasında yer almaktadır.

1.2.4.Dördüncü Dönem: Ticari Sinema Dönemi (1990-1997)

1990'larda İnan sinemasının uluslararası alanda takdir görmesi, İnan diasporasına, ayrıldıkları topraklarla ilişkileri yeniden gözden geçirme imkânı verirken, 1980'lerin başındaki radikal söylem, daha çoğulcu bir hâl olarak daha toleranslı bir politik atmosfer oluşmasını sağlamıştır (Hüseyni, 2012). Seyirciler gösterdikleri tepkilerle film yasalarının değiştirilmesini isteseler de sansür ve kültürel baskılar yine bu dönemde de etkilerini sürdürmüştür. Yine bu dönemde yaşanan gelişmeleri şöyle sıralamak mümkündür (Pour, 2007: 136-138):

- Bu dönemde İnan sinemasının uluslararası çapta kazandığı başarılarla karşı İnan'da negatif yönlü tartışmalar baş göstermiştir. Bu tartışmalarda “Yabancıların hoşuna giden konular işleniyor” diye sanatsal filmlerin

yapılmasına karşı çıkmış, ülkeye, devrime, İslam'a karşı İrşad Bakanlığı, Farabi Vakfı gibi kurumlar sorgulanmaya başlamıştır.

- Yaşanan gerginlik ve siyasi şartlar sonucunda 1992 yılında Hatemi'nin, İrşad Başkanlığı'ndan istifa etmesiyle birlikte devletin sinemaya verdiği ekonomik yardımlar kesilmiş, film yapma bütçesi yaklaşık dört kat yükselmiştir.
- Gelişmelere ilaveten çanak antenlerin, korsan CD ve bilgisayarların artması gibi nedenlerle izleyici sayısında düşme yaşanırken, maliyetlerin karşılanamaması izleyicinin dikkatini çekecek ticari filmler yapılmasına yol açmıştır. Ancak izleyicinin yabancı filmlere rağbet etmeyi sürdürmesi nedeniyle 1990'lı yılların sonlarına değin ekonomik kriz etkileri aynen devam etmiştir (Gaziyan, 2007:97).
- İnan-İrak Savaşı, devrim, Amerika'ya karşı mücadele gibi konuları içeren aksiyon tarzında filmler denenmiştir.
- Çocuklar isteklerini büyüklere göre daha açık ve güçlü seslendirebildiklerinden ticari sinemanın da vazgeçilmezi olmuştur.
- Orta yaşlı oyunculardan ziyade genç, yakışıklı zaman zaman asi gençler filmlerde boy göstermeye başlamıştır.
- Yasaklanan filmlerin bir kısmına gösterim izni verilmiştir.
- "Sinema Evi" 1992 yılında 19 cemiyet ile ilk toplantısını yapmıştır. Daha sonra düzenlenen Sinema Evi Film Festivali'yle İnan filmleri yarışmaya katılmaya başlamıştır.
- Hükümet desteğiyle sinema meslek örgütleri kurulmaya başlanmıştır.
- *Dige Çe Heber (Daha Ne Haber, Tehmine Milani, 1991)*, *Beduk (Beduk, Majid Majidi, 1992)*, *Zir-e Derehtan-e Zeytun (Zeytin Ağaçları Altında, Abbas Kiarostami, 1994)*, *Badkonake Sefid (Beyaz Balon, Cafer Panahi 1995)*, *Gabbeh (Gabbeh, Muhsin Mahmelbaf, 1995)* dönemin filmlerine örnek teşkil etmektedir.
- Uluslararası festivallere bu dönemde 4053 katılım gerçekleştirilmiş ve 235 uluslararası ödül kazanılmıştır (Aktaş, 2005: 49).

1.2.5.Beşinci Dönem: Sosyal Sinema Dönemi (1997-2006)

Bu dönemin en belirgin özelliği devletten bağımsız olarak çalışan bazı yönetmenler tarafından insan ve toplum problemlerine, çağdaş insanın sıkıntlarına değinen filmler yapılmasıdır (Pour, 2007: 142). Gökçe'ye göre (2012:41), devrimin hemen sonrasında belirsizlik yaşayan sinema, önce devlet kontrolüne girmiş, sonra ticari sinemaya sığınarak kurtulmayı denemiştir ve sonunda günümüzde de devam eden bir 'sosyal sinema' olarak (1978-...) kendini bulmuştur. Bu dönemde dijital olanakların artması, ekonomik zorluklardan kurtulamayan İnan Sineması'na kazanç sağlamış ve savaşta yaralananların kimse tarafından destek görmemesi, gençlerin eğilimleri ve cinsel ihtiyaçları, kadının konuşma özgürlüğü gibi konular –sansüre rağmen- anlatılmaya başlanmıştır. Bu dönemin diğer özellikleri ise şöyle sıralanabilir (Pour, 2007: 142-155):

- Realist dünya görüşüne yer verilmiştir.
- Bakış açısı sosyal tabuları yıkmaya yöneliktir.
- Devletin sinema kurumları bu tarz filmlere, ülkenin temel düşüncelerine ters olduğu gerekçesiyle karşı çıkmışlardır.
- Filmlerde toplumun sosyal ve kültürel değişimleri vardır
- Gençlerle ilgili konular, aile ile geçimsizlik, kanunlarla ilgili problemler, arkadaşlık kurma, zor evlilik gibi konular işlenmeye başlamıştır.
- Tesettürsüz, erkek kıyafetleri giyen kadınların gösterimi gibi sosyal tabuları yıkmaya çalışan filmler yapılmıştır.
- Özellikle günümüz İnan filmlerinde genellikle yakın tarihin hüznü ve karmaşık yapısı anlatılmaktadır
- *Do Zen (İki Kadın*, Tehmine Milani, 1999), *Zir-e Nur-e Mah (Aydın Işığı Altında*, Reza Mirkerimi, 2000), *Zenden-e Zenan (Kadınlar Cezaevi*, Menije Hekmet, 2002), *Yok Tekke Nan, (Bir Parça Ekmek*, Kemal Tabrizi, 2004), *Santurzen (Santuri*, Daryuş Mehrcui, 2006) gibi filmler dönemi yansıtan örnek filmler arasında sayılabilir.

2. Yeni İnan Sineması'nın Ulusal Kimliği'nde Çocuk

Tarihsel süreçte, baskı dönemlerinin İnan sinemasına 'kazandırdığı' yetkinlik; onun imgelere ustaca ve kendine has bir üslupla yönelmesi, bunun sonucunda da dünya sinemalarında farklı bir ses yaratması olarak ifade edilebilir. Bugün İnan Sineması, minimalist yaklaşımla evrensel ve insani değerlere yönelirken, hayatın içinden kavramlarla; şiddet ve seks gibi 'müşterisi hazır' çekicilikleri reddederek yepyeni bir anlayışla yoluna devam etmektedir (Gökçe,2012: 42).

Gerek devrim öncesi gerek devrim sonrası İnan Sineması'nın ulusal kimliğini yansıtmada çocuk ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İnan Sineması'nda çocuk en saf haliyle görülmeyeni görüp duyulmayı duyarken gerçekliği masum bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaktadır. Aynı zamanda gişe başarılı ve ödüllü filmlerde özellikle çocukların temel alındığı düşünüldüğünde sansür engeli sorunları yaşayan İnan Sineması'nın özellikle devrimden sonra filmlerinin beyaz perdeye taşınmasında önemli rol oynadıkları da ifade edilebilir.

2.1. Yeni İnan Sineması'nda Ulusal Kimlik

Ulusal kimlik, ulusal kültürün yaratılmış olması ile ulusal devletin yönetiminde, belirli coğrafya sınırlarında yaşayan insanların ortaklaşa yaşadıkları, hissettikleri tarihsel/kültürel kimlik (bizlik) duygusudur (Güleç'ten Aktaran Mora, 2008: 4). Dolayısıyla İnan filmlerine bakıldığında bu bizlik duygusunun yoğun olarak işlendiği görülmektedir. Nitekim Andrew Higson'un (Aktaran Erdoğan, 1995:179), ulusal sinema kavramına ilişkin dört yaklaşımını hemen hemen -ulusal sinema ile yerli endüstri arasında kavramsal bir denklik kuran ekonomik yaklaşım, metne dayalı bir yaklaşım, gösterim veya tüketimi temel alan yaklaşım, ulusal bir sanat sinemasını öne çıkaran eleştiriyi temel alan yaklaşım- İnan sinemasında görebilmek mümkündür. Çünkü İnan hükümeti uyguladığı baskıcı uygulamalarına rağmen ekonomik açıdan yerli sinema endüstrisinden desteğini ihmâl etmemiş, İnan sineması da genel olarak hükümet karşıtı söylemler içermeyen ve kimliğine sahip çıkan bir duruş sergilemiştir. Nitekim Ticari İnan Sineması Dönemi'nden özellikle 2000'li yıllardan itibaren başlayan gişe kaygılı filmler her ne kadar bir takım Batı'ya özgü unsurlar içerdiği yönünde eleştiriler olsa da genel itibariyle İnan filmlerinin ülkesine kültürel ve siyasal bakımlardan bağlı olduğu görülmektedir. Örneğin aile ve gelenekleri korumak için ülkede kalmak vurgulanır. Hükümetin sıkıyönetiminden dolayı yapılan göçlerin

nedenleri filmlerde açıklanmaz (Pour, 2007: 135). Diğer yandan Gökçe (2010: 45), zaman ve mekânın parçalının aksine bütünlüklü olduğu, insan merkezli yerine, insanı ve eşyayı yan yana koyan sinema anlayışının İnan Sineması'nın manifestosu olarak kabul edilebileceğini ifade etmiştir.

Yaren (2002: 92), İnan Sineması'nın hem ideolojik hem de sanatsal olarak yerli kültürün yaratıcı kaynağını zenginleştiren bir gündemle ortaya çıktığını ifade ederken, Nafisi'ye göre, devrim sonrası İnan Sineması'nda iki ayrı film yapım biçimi hâkimdir. Bunlardan birincisi tema olarak Batı'yı yerip devrimi öven, İnan-İrak Savaşı'nı anlatan, Şah dönemini eleştiren, propagandist yanı ağır basan filmler ve vurdulu kırdılı popüler anlatılardır. Diğeri ise minimal anlayışın ürünü olan sanat yönü ağırlıklı olan filmlerdir (Nafisi'den aktaran Özen, 1999:67-68). Bunlardan "popülist sinema"da olay örgüsü, tema, kişileştirme, kadınların ve mizansenin sahneye yansıtılması açılarından devrim sonrası İslâmi değerlerin olumlanması ağır basarken, "sanat sineması"nda farklı olarak İslâmi yönetim altındaki toplumun içinde bulunduğu koşulların eleştirilmesi eğilimi de bulunmaktadır (Nafisi, 2007: 38).

Aktaş'a göre (2004: 250-256), İnan Sineması'nın gündelik hayatın incelikleri ve sıradan olarak yaşananın değerine dikkat çeken dili onun "üçüncü dünya sineması"ndan bağımsız olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Şahlık rejimi dönemi sinemasıyla araya bir sınır çizen yeni hükümetin gerçekçi, eğitici ve dini sinema ideali, İnan Sineması'nı da etkilemiş özellikle yeni gerçekçi yönelişin gelişimine yön vermiştir. Hükümetin devrim sonrası sinema üzerindeki ideallerine yönelik politikaları, sosyal gerçekçi, sanatsal ve öncü sinema çalışmalarını desteklerken Yeşilçam klişesine karşı gelen "Farsi" filmleri dışlamaktadır. Ancak 1990'lı yılların başından itibaren bu filmler sinemada büyük yer tutmaya devam ederken yönetmen sineması olarak kurgulanan İnan Sineması'nda star sisteminin gelişimine de ışık tutmuştur. Aktaş ayrıca Batı festivallerinde ödül almak için üretilen entelektüel filmlerde İnanlı yönetmenlerin kendi ülkeleri ve kültürleri özelinde film yapmaya çalıştıklarını ancak bu filmlerde Batılı gözüyle kendi kültürlerine bakmaya sevk edildiklerini ifade etmiştir. Aktaş, ödül alan İnan filmlerini ise iki şekilde gruplandırmaktadır: Bunlardan birincisi şiirsel sahneler içeren, büyümlü gerçekçi diye nitelendirilebilecek filmler, ikincisi ise zaman zaman belgesel nitelik de taşıyabilen,

çarpıcı ve şok uyandıran görüntüler içeren, filmin içeriği ve hedeflediği seyirci yönünden güdümlü olduğu izlenimi uyandıran sosyal gerçekçi filmlerdir. Abbas Kiarostami ve Majid Majidi'yi genel olarak ilk grupta gören Aktaş, Cafer Panahi ve Bahman Ghobadi'yi ikinci grupta değerlendirmiştir. Muhsin Mahmelbaf'ın filmlerini ise özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yarı belgesel, ucuza gelen, daha çok Batılı seyirciyi dikkate alan, seyircisinde turist bakışıyla baktığı izlenimi uyandıran güdümlü gerçekçi bir içerik yapısı olması nedeniyle bu değerlendirmenin dışında tutmuştur.

İnan filmleri genel olarak düşünülduğünde; cinsellikten ve şiddetten uzak, islâmı merkezine alan, düşük tempolu, yönetmen merkezli, oyuncularını daha çok gerçek hayatın amatör oyuncularından seçen, küçük bütçelerle yapılan, sabit kamera, uzun planlar, doğal ışık, doğal mekân, simgesel anlatım, doğaçlama ve az sayıda kişiyle oyunculuk, belgesele varan gerçekçilik ve şiirselliğin hâkim olduğu, genel olarak hayat, ölüm, aşk, ayrılık ve yoksulluk gibi temaları ve sıradan, gündelik konuları işleyen, sade öykülemeye sahip, sinematografik oyunlara başvurmeyen, kendi değerlerine ve kültürüne bağlı filmlerdir. Ayrıca oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldığı bu filmler İnan'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekânlarında geçmektedir (Vefa, 2007: 254). İnan filmlerinde genellikle "öteki" olarak konumlanan şehirdeki İranlıdır. Zaman zaman Amerika, Irak, kendi içindeki farklı etnik kökenler de bu konumlandırmaya tabi olmuştur.

Devrimden sonra Yeni İnan Sineması'nın tamamıyla yeni ve farklı bir sinema olmadığı farsî filmlerin gördüğü ilgiyle izah edilebilmektedir. Eleştirmen Huşenk Hüsami, 1991 yılında gişe rekoru kıran Efhami'nin *Gelin* filminin devrimden önceki farsî filmlerden bir farkı olmadığı görüşündedir. Hatta diğer bir eleştirmen Huşenk Kavvasi *Gelin*'in gördüğü ilgiyi ülkede sinema kültürünün gelişmemesine bağlamaktadır (Aktaş, 2005: 152). Genel olarak düşünülduğünde bugünkü İnan Sineması'nın göz kamaştırıcı ilerlemeleri, seslendirme, dekor ve kostüm hazırlanması, müzik, özel efektler gibi alanlarda üretim kalitesinin yükseltilmesiyle ilişkilidir. Diğer yandan şiirsel gerçekçilik yanında sosyal gerçekçilik de yerini almıştır. Ayrıca yönetmen sinemasının başlaması, kadın yönetmenlerin ve oyuncuların artması, çocuğun bakış açısına daha çok yer verilmesi, oyunculunun

geliştirilmesi, konulu filmlere yönelmesi, farklı anlatımların ve sinematografik tekniklerin kullanılması gibi gelişmeler ulusal kimliği zedelemeyen tam tersine zeminini sağlamlaştıran gelişmelerdir.

Elbette bazı İnan filmlerinin ulus aşırı ülkelerde gösterime girmesi birtakım meseleleri de beraberinde getirmiştir. Enflasyon ve riyalin değerindeki düşüş İnan Sineması'nı Avrupalı şirketler için bir kazanç kapısı haline getirirken bu durum uluslararası finans desteğiyle çıkan ürünlerin ulusallığına veya yerli seyircisine hitap edilebilirliğine yönelik sorunlara sebebiyet vermiştir. Örneğin Kiarostami'nin Rüzgar Bizi Götürecek adlı filminin Fransız ortak yapımcısı MK2 şirketi, filmin Grand Prix ödülünü alacağı 1992 Venedik Film Festivali'nden önce İnan'da gösterilmesine müsaade etmemiştir. Bu durum ulusal bir sinemanın ulus aşırı erişilirliği bağlamında ulusallığının korunması sorunsalının altını çizmektedir. Ayrıca uluslararası başarı elde etmek için belli başlı film yapımı formüllerinin benimsenmesi dolayısıyla film yapımcıları taklitten öte geçemeyen aynı tarz (Örneğin Kiarostami tarzı filmler) filmler yapmakla itham edilmişlerdir (Ferahmend,2007:134). Diğer yandan diasporada yaşayan yurtdışındaki İnanlılar ise, gördükleri yeni dönem İnan filmlerine politik ve sosyal eleştiri içermediği, gerçekleri tam yansıtmadığı yönünde eleştiriler getirmişlerdir (Tapper, 2007: 29)

2.2.İncelenen Yönetmenler ve Filmlerde Çocuk

Bu bölümde Yeni İnan Sineması'nda yenilenme döneminden itibaren çocuğun temsilinde ödül almış ünlü filmler; -*Cennetin Rengi*, *Cennetin Çocukları*, *Arkadaşımın Evi Nerede*, *Yaşam Sürüyor*, *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumbağalar da Uçar*, *Ayna*, *Beyaz Balon-*, ve yönetmenleri -*Majid Majidi*, *Abbas Kiarostami*, *Bahman Ghobadi*, *Cafer Panahi*- incelenecektir.

2.2.1.Abbas Kiarostami

Abbas Kiarostami, 22 Haziran 1940 yılında, Dabaşı'nin tabiriyle (2004: 26) Fars şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğmuştur. 1970'ten bu yana sinema alanında çalışmakta olan, kullandığı şiirsel sinema diliyle "İnan Yeni Dalgası'nın en önemli yönetmenlerinden birisi olarak akımın önde gelen Fransız temsilcisi Jean-Luc Godard'ın adından övgüyle bahsettiği Kiarostami, kısa film ve

belgeseller de dâhil olmak üzere, 40'tan fazla filmde çalışmış, özellikle Köker Üçlemesi, Kirazın Tadı ve Rüzgâr Bizi Sürükleyecek filmleriyle dikkatleri üzerine çekmiş ve dünya sinemasının tanınmış isimlerinden Kurosawa ve Ray ile mukeyese edilen uluslararası bir şöhret konumuna erişmiş bir yönetmendir (Ferahmend, 2007: 108).

Abbas Kiarostami'nin film yönetimi, modern Fars şiiri estetiğine, özellikle de etkilendiği Fürûğ Ferruhzad ve Söhrab Sepehri'nin şiirlerine benzemektedir. Şiirsel söylemle film duyarlılığını ustaca birleştiren Kiarostami, hümanist bir yaklaşımla, gerçekliğin yapılandırılışındaki yapaylığı izleyiciye hatırlatmak için gerçekliği ve kurmacayı kasten birleştirme konusunda çekinmemektedir. Amacına ulaşmak için ise zaman zaman sertçe özeleştirel ve özdüşünümsel ironik, nükteli bir sinema dilini kullanmaktadır (Sheibani,2010:97-120). Minimalist yaklaşımı ve şiirselliği filmlerinde sıklıkla kullanan Kiarostami'nin en belirgin özellikleri, çocuk kahramanlar kullanmak, belgesel tarzı hikâye anlatımı, kırsal bölgelerde geçen filmler, arabaların içinde geçen diyalogların yoğunluğu ve genelde sabit kamera-uzun plan kullanımı olarak sıralanabilir. Kiarostami'nin İnan Sineması'ndaki çocuk temsili üzerine odağı kentli orta ve alt sınıf çocukları ve köylü çocuklarıdır (Ferahmend, 2007: 128). Bir röportajında filmlerinde çocukları kullanımıyla ilgili de şunları ifade etmiştir:

Önceleri, çocuklar için film çekmeye hiç ilgim yoktu. Çocuklar için film çekmeye, 'Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Kurumu'nda işe başladığım dönemde başladım. Meslek yaşantıma, televizyon reklamları çekerek başladım. Eğer hala reklam filmi çekiyor olsaydım, onlara neden ilgi duyduğumuzu soracaktınız. Çocuklar için film yaparken, yavaş yavaş onları keşfettim. 20 yılı aşkın bir süre boyunca, çocuklarla çalışınca, onların ne kadar tatlı ve uyumlu (uysal) olduklarını fark ettim. Dahası, onların bakış açısı yetişkinlerden daha doğru ve daha ilginçtir. Çocuklar, kitaplarda okuduğumuz bilgiler gibiler. Onlar gibi yaşıyorlar. Tıpkı onlar gibi, olumlu anlamda fırsatçılar. Onlarda en çok gıpta ettiğim şey budur. Artık, çocuklar için ya da onlar hakkında film çekmememe rağmen, sanırım, yıllar boyunca çocuklarla birlikte çalıştığım için onlardan etkilendim. Filmlerimde, bir tür çocuksu şakacılık vardır. Filmlerim, oldukça basit ve neredeyse çocuksu bir hayat felsefesini yansıtır (Sever, 2012).

Kiarostami sadece 2007 yılına kadar 78 adet uluslararası ödülün sahibi olan ve İnan Sineması'nın bugünkü prestijini kazanmasını sağlayan en önemli yönetmenlerin başında gelmektedir. Kırel (2010: 47), Kiarostami'nin uluslararası alanda dikkat çekmesine kendine ait sinema dilinin, görsel seçimlerinin ve

filmlerinde gündeme getirdiği evrensel temaların neden olduğunu ifade etmektedir. Kiarostami daha sonraki filmlerinde yeni film yapım tarzları ve yöntemleri denemiş, örneğin insanları günlük rutinleri içinde, seri halinde yakın çekimlerle filme almış ama bu, kendi çizgisinden büyük bir ayrılışa neden olmamıştır. Nitekim kendisi de kısıtlamalar olmasa da yine aynı filmleri çekeceği iddiasındadır (Tapper, 2007: 30). Kendi ülkesinde ve uluslararası arenada birçok başarılı filme imza atan ve çok sayıda ödülü bulunan yönetmenin Yeni İnan Sineması açısından önemli filmleri arasında *Zir-e Derehtan-e Zeytun* (*Zeytin Ağaçları Altında*, 1994), *Nema-ye Nazdik* (*Yakın Plan*, 1990), *Ta'm-e Gilass* (*Kirazın Tadı*, 1997), *Bād Mā Rā Khāhad Bord* (*Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*, 1999), *On* (*Dah*, 2002), *Roonevesht Barabar Asl Ast* (*Aslı Gibidir*, 2008) sayılabilir. Çalışmada Yeni İnan Sineması'nın yenilenme döneminden itibaren çocuğu ele aldığı ödüllü iki filmine -Arkadaşımın Evi Nerede ve Yaşam Sürüyor - yer verilecektir.

2.2.1.1. Arkadaşımın Evi Nerede

Abbas Kiarostami'nin ilk başyapıtlarından biri olarak kabul edilen 1987 yılı yapımı, Arkadaşımın Evi Nerede, yönetmenin Koker üçlemesinin ilk filmidir. Filmde Ahmet adında bir çocuğun, komşu köyde oturan sınıf arkadaşı olan Nematzade'nin defterini yanlışlıkla kendi çantasına koyduğunu farkettiği anda, arkadaşını bulmak için verdiği mücadele konu edilir.

Fotoğraf 1. Arkadaşımın Evi Nerede (1987)



Basit gibi görünen öykü, Kiarostami'nin yönetmenliğinde insanların bireysel yükümlülüğü, vicdanı, sadakati gibi temel insani değerlerin sembolize edilip yoğrulduğu sanatsal bir anlatıma dönüşmüştür. Film aynı yıl Tahran Fajr Uluslararası Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen

Gümüş Plaket Ödülü", "Jüri Özel Ödülü" alırken 2 yıl sonra Locarno Uluslararası Film Festivali'nde altı ödül daha kazanmıştır.

Filmin kahramanı olan Ahmet karakterinin en önemli özelliği yalnızlığı ve inatçılığıdır. Ahmet, otoriter buyrukları ve kurallarıyla öğretmeninden, bıkkınlık

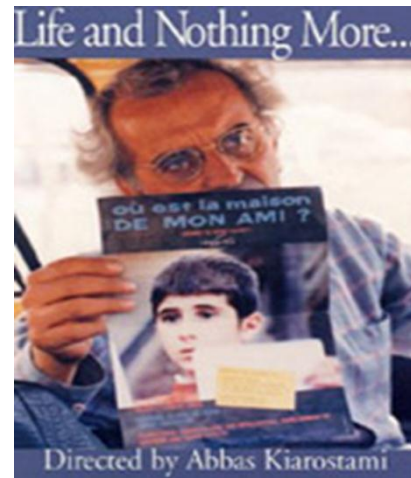
veren ısrarlarıyla annesinden, aptalca görgü kuralları ve ahlakçılığıyla dedesinden farklıdır ve onlara başkaldırmak yerine onları görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Kiarostami'de doğruluktan önce gerçeklik, erdemden önce davranış biçimi gelir. Ahmet doğası gereği asildir, ancak bunun sebebi doğruluktan ziyade arkadaşının defterini ona ulaştırmak zorunda olmasında, defteri geri götürme çabaları da metafizik bir kibre bürünen iyilikten ziyade yapılan bir eylem şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Dabaşı, 2004: 57-58). Filmin oyuncularını gerçek yaşamlarında da aynı çevrede yaşayan amatör oyuncularlardır. Nitekim bu Koker Üçlemesi'nin ikinci filmi *Zendegi Va Digar Hich (Yaşam Sürüyor, 1992)*'dan da anlaşılmaktadır. İnan Sineması'nın uzun planlar, doğal ışık, doğal mekân, simgesel anlatım, doğaçlama oyunculuk, belgesel varan gerçekçilik ve şiirsellik gibi birçok unsurunu içeren filmde yine bu özelliklerinden dolayı kısmen de olsa İtalyan Yeni Gerçekçilik izleri de bulunmaktadır.

2.2.1.2.Yaşam Sürüyor

Kiarostami, Arkadaşımın Evi Nerede'yi çektikten 3 yıl sonra İnan'ın kuzeyi büyük bir depremle sarsılmıştır. Depremden etkilenen bölgeler arasında Rüstemabad'daki Koker köyü de bulunmaktadır. İşte Yaşam Sürüyor filmi (1992), bir baba oğulun 1990 İnan depreminin ardından Tahran'dan Köker'e, hayatlarından endişe ettikleri Arkadaşımın Evi Nerede oyuncusu iki çocuğu aramak üzere yaptığı yolculuğu anlatmaktadır.

Film boyunca yıkıntıların arasında yol alan baba- oğul, yaşadıkları trajediye rağmen hayatlarına devam eden kişileri ve bazen de hikâyelerini dinlerler. Belgesel varan gerçekçiliği ve diğer – sabit kamera, uzun planlar, doğal mekan vb.- İnan filmi özelliklerini gördüğümüz film, yarı kurgusal bir anlatıma sahiptir. Kiarostami, profesyonel sinema yaşamının ilk ödülü olan Roberto Rossellini Ödülü'nü, aynı yıl bu filmle almıştır.

Fotoğraf 2. Yaşam Sürüyor (1992)



Filmde hayat o kadar düzensiz, karmaşık aynı zamanda sevinç ve neşe doludur ki depremler, devrimler, sürgünler, kâbuslara dönüşen rüyaların ıstırabı, karamsarlığa dönüşen umut ışıkları kısacası hiçbir şey onun büyüsunü değiştirmeyiz. Kiarostami, hayat ve doğanın en feci yıkımının ortasında dünya kupası hakkında konuşurken kendinden geçen çocukları, düğün gecesi için hazırlanan genç çiftleri, damlara televizyon antenleri takan yaşlı adamları göstermektedir (Dabaşı, 2004: 64)

Assman (Aktaran Akbulut, 2005: 110-111) belleğin mekâna ihtiyacı olduğunu belirtirken, Sturken kültürel belleğin nesnelere, imgeler ve temsiller aracılığıyla üretildiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda düşündüğümüzde Yaşam Sürüyor, Arkadaşımın Evi Nerede'nin devamı olarak kültürel geçmişi anımsatan görüntüleri bize sunarken, aynı zamanda anlamlarla yüklü kültürü farklı bir boyutta irdelemeyi de sağlamaktadır.

2.2.2. Bahman Ghobadi

1969 yılında İnan'ın Bane kentinde doğan Bahman Ghobadi, sinema yaşamında kendini 1990 yılından itibaren çekimine başladığı kısa filmlerle duyurmuştur. *Kasi Az Gorbehaye İrani Khabar Nadareh (Kimse İnan Kedilerinden Bahsetmiyor, 2009)* filmi dışında, filmlerinde Kürt kültürünü uluslararası arenada tanıtmak ve Kürtlerin kendi topraklarında mülteci olarak yaşamalarına dikkat çekmek isteyen Ghobadi, 1999 yılında, Abbas Kiarostami'nin "Rüzgâr Bizi Götürecek" filminin çekimlerinde baş asistan olarak da çalışmıştır. İnan Sineması'nda ve uluslararası alanda özellikle sosyal gerçekçi çizgisi ve eğildiği konular nedeniyle diğer birçok yönetmenden farklı bir duruş sergileyen Ghobadi'nin, "Kimse İnan Kedilerinden Bahsetmiyor" filminde mevcut baskıcı rejimin yasaklarını eleştirdiği düşüncesiyle İnan'da film çekmesine yasak getirilmiştir. Yönetmen sinemasına ilişkin şu sözleri sarf etmektedir (Demir, 2012): "Ben Kürt sineması olarak adlandırılabilir filmler yapmak istiyorum ki bu sinema temel özelliklerini Kürtlerin hayatıyla kültüründen alır. Senaryoyu ve filmlerimi kurgularken kompozisyon olarak Kürtlerin hayatını gerçekçi olarak yansıtmaya çalışıyorum."

Dabaşı (2004:268-269) ulusal orijinallik iddiasına meydan okuyan Ghobadi'yi kastettiği yazısında şöyle söylemektedir:

Yaratıcı egonun şiirsel biçimde parçalanışı estetik dürtüyü parçalarına ayırır ve onu belirsiz yönere doğru savurur. Yaratıcı bakışın doğruluğunu belgeleyen bir geçiştir bu. Nihayetinde egoistik düzeyde tatmin edici olmaktan çok toplumsal düzeyde hissedilen bir sonuç elde edilir. Toplumsal olarak şeyler kendi dünyalarında kendini yaratıcı ego olarak göstermeye çalışan metafizik sınırların aracılığı olmadan gelişmeye başlarlar. Özellikle tam tersiymiş gibi görüldüğü zaman gerçeğin metafizik düzenlemesinin sağlanmasında işlev gören asıl güç yaratıcı egodur. Demokratik ruhun yükselişe geçişinin ilk işareti yaratıcı egonun sözselleştirilmesi ve parçalanmasından ibaret değildir. O aynı zamanda zorbalığı sürdüren metafiziğin yok edilmesinin habercisidir.

Çalışmada yönetmenin uluslararası başarısına ve popülerliğine en büyük katkıyı sağlayan çocuğun bakış açısını yansıttığı filmlerden *Zamānī Barāyē Mastī Asbhā* (*Sarhoş Atlar Zamanı*, 2000) ve *Lakpošt-Ha Hem Pervaz Mi-Konend* (*Kaplumbağalar da Uçar*, 2004) filmleri ele alınacaktır. Yönetmenin Yeni İnan Sineması'nın sosyal gerçekçi yönelişini temsil ettiği diğer önemli filmleri arasında *Gomgashtei dar Aragh* (*Vatanımın Şarkıları*, 2002) ve *Niwemang* (*Yarım Ay*, 2006) gibi filmler sayılabilir.

2.2.2.1.Sarhoş Atlar Zamanı

Kürtlerle ilgili çekmiş olduğu her filmde öncelikle sınır sorununa değinen Bahman Ghobadi, 2000 yapımı *Sarhoş Atlar Zamanı* filminde de İnan-İrak sınırında yaşayan Kürtlerin kaçakçılık yaparak geçimlerini sürdürmelerini ve karşılaştıkları sorunları ön plana taşımıştır. Aynı dili ve benzer hayatları paylaşan İnan ve Irak Kürtlerinin sınıra rağmen bağlarını koparmayan birliktelikleri ve evlilik de dâhil olmak üzere aralarındaki ticaret, filmde kendini göstermektedir. Yönetmen yapımcıdan istediği parayı alamadığından büyük zorluklarla ve köydeki insanlardan aldığı borçlarla bu filmi çekmiştir (Berber, 2011: 105)

Fotoğraf 3. Sarhoş Atlar Zamanı (2000)



Anne ve babasının ölümünden sonra Ayoup, ailenin reisliği görevini üstlenmiştir. Kız kardeşi Amaneh, engelli ağabeyi Madi'yle ilgilenirken, Ayoub da Madi'nin tedavisi için katır sırtında İnan'a yük taşımaya başlar. Soğuktan donmamaları için yük taşımacılığında kullanılan atlara ya da

katırlara viski içirilirken yük taşıyan insanlar soğuktan donma tehlikesiyle karşı

karşıyadır. Ayoup, Madi'nin ameliyatı için daha fazla kazanmak zorundadır. Kaçakçılığa başlar. Ayoup'un ablası da, Madi'nin tedavisi için kendinden yaşça büyük bir Iraklı ile evlenmeyi göze alır. Ancak planlar bozulur. Irak'ta Ayoup'un eline bir katır tutuşturularak Madi ile birlikte İnan'a gönderilir. Filmde yük hayvanlarına gösterilen özenin, insanlara gösterilmemesi, savaşın ve yoksulluğun izlerinin görülmesi Ghobadi'nin de simgesel anlatımdan uzak olmadığını kanıtıdır. Film savaşın izlerini taşıırken, yaşanan konusu ve kişileri gerçek bir hikâyedir. Oyuncular amatördür. Olayların gelişimi Amaneh'in ağzından verilir. Konuşmalardan ziyade görsellik ön plandadır. Şiirsel gerçekçilikten ziyade daha belgesel bir üslup ve Dabaşı'nın de ifade ettiği gibi toplumsal bir sonuç elde edilmiştir. Sinematografik imkânlar da bu amaca hizmet eder şekilde kullanılmıştır. Örneğin kameranın genellikle Madi'yi kendi göz seviyesi açısından bizlere sunması kendimizi var olan gerçekliğe daha yakın hissetmemizi sağlamaktadır. Ghobadi filminden sonra çocukların, karın yağmasıyla birlikte kapanan yollarda tekrar katır taşımacılığına başlayacaklarını, engelli Madi'nin gerçek hayatta tedavi için hâlâ para bulamadığını ifade etmiştir. Film Cannes Film Festivali başta olmak üzere, ABD, İskoçya, Kanada, Brezilya, İspanya ve İnan olmak üzere festivallerden aynı yıl içinde sekiz ödül almıştır.

2.2.2.2.Kaplumbağalar da Uçar

Yönetmenin en çok ses getirmiş olan 2004 yapımı "Kaplumbağalar da Uçar" filmi, Saddam döneminden sonra sınır bölgesinde çekilen ilk filmidir. Filmde Irak'ın Türkiye'ye yakın bir sınır kasabasında ebeveynlerini kaybetmiş, Amerikan işgali altında Kürt mülteci kamplarında yaşayan Kürt çocuklarının mayın toplayarak hayatta kalma çabaları yer almaktadır. Mayın toplayarak hayatlarını sürdürmeye çalışan çocukların büyük bir kısmı mayınlar yüzünden sakat kalmıştır. Buna rağmen yoksulluk onları aynı işi yapmaya zorlamaktadır. Filmde arkadaşları tarafından Uydu diye isimlendirilen Soran, bir yandan çat pat bildiği İngilizcesi ile uydudan duyduğu haberleri köylülere tercüme ederken, diğer yandan patlamamış olan kara mayınlarını toplayarak geçinmeye çalışan diğer çocukların liderliğini yapmaktadır. Soran aynı kampta yaşayan 14 yaşındaki Agrin'e aşiktir. Ancak Agrin için Soran'ın umutsuz aşkının ve hayatta kalmanın bir anlamı yoktur. Çünkü Saddam'ın Halepçe

katliamında onun askerlerince tecavüze uğramıştır ve kardeşim diye yalan söylediği bir çocuğu vardır. Ölüm onun için en iyi çözümdür.

Uçmak isteyen kaplumbağanın uçamayacağıyla ilgili eski bir Kürt hikâyesini, filmde sığındıkları sınır bölgesinden başka bir yere gidemeyecek olan çaresiz çocuklar üzerine uyarlayan simgesel anlatım ve bunu destekleyen etkileyici müzik, doğaçlama oyunculuk vb. diğer öğeler, çocukların bakış açısıyla bize savaşın gerçek yüzünü göstermektedir. Agrin burda tecavüze uğrayan Iraklı kadınların evrensel bir sembolüdür. Filmde bu tarzda simgesel anlatım, bölgede yaşayan amatör oyuncuların kullanımı, belgesel yakın gerçeklik, yalın kurgu gibi İnan Sineması'na özgü öğelerin Ghobadi'ce sosyal gerçekçi bir çizgide yorumlanması görülmektedir. Ghobadi diğer incelediğimiz yönetmenlerde de olduğu gibi mekân ve oyuncu seçiminde gerçekliğe büyük önem verir. Hatta onda bu gerçekliğin daha ileri boyutu olduğu söylenebilir. Nitekim film mekân olarak Güney Kürdistan'ın Akre ve Duhok kentleriyle Türkiye sınırı arasındaki bölgede kurulmuş bir Kürt mülteci kampında çekilmiştir ve oyuncuları da bu kamptaki çocuklardır. Çocuklar bir nevi yaşamlarını oynamaktadır denilebilir. Çadırları, oyuncakları hep savaş hurdasıdır. Çocuklar savaşın en masum ve en acı sonuçlarına katlanan tanıkları olduğundan bu kanayan yarayı en iyi, en gerçekçi onlar bilebilir. Bahsedilen İnan Sineması'nda çocukların, anlatılması güç olan ve sansür engeline takılan anlam yüklü çarpıcı mesajları vermekte ustalıkları bu örnekte çarpıcı biçimde görülmektedir. Filmde sosyal gerçekçi çizginin doğasının getirdiği emperyalizm karşıtı toplumsal eleştiri içeren göndermeler vardır. Örneğin Soran (Uydu), ABD'yi "öteki" konumunda örnek olarak gösterir. "Bir kürt olarak çocuklarımıza yardım edebiliriz" diyerek en anlamlı mesajı verir ve hâkim güçlerin ezici yönüne bir gönderme yapar. Bahman Ghobadi, Yeni İnan Sineması'nda Kürt kimliği üzerinden yaptığı göndermelerle diğer yönetmenlerden ayrı bir kimlik duruşu sergilemektedir. Çekim esnasında Amerikan işgal kuvvetlerinin de desteğini alan filmin Amerika yanlısı olduğu yönünde görüşler vardır. Nitekim Soran karakterinin Amerika yanlısı olduğu ve filmde Saddam'ın zulmüne karşı Amerika'nın kurtarıcı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

**Fotoğraf 4. Kaplumbağalar da Uçar
(2004)**



Ghobadi, filmin başında intihara gidişini gördüğümüz Agrin'in hikâyesini, zaman zaman geri dönüşlerin de – İntihara gidişi, tecavüzü yaşadığı sahne gibi- olduğu doğrusal olmayan bir anlatımla verir. Dabaşı'nın yukarıda bahsettiğimiz sözlerinde ifade ettiği gibi estetik dürtü parçalara ayrılmıştır ama

bu yaratıcı bakışın doğruluğuna –Agrin'in intihar nedenini görürüz- bir geçiştir. Kiarostami gerçekliğe, olana (Yani doğruluktan ziyade eyleme ne olup bittiğine ve olması gerekene odaklanır. Nedeni detaylarıyla irdelemek yerine eylem ön plandadır. Arkadaşımın Evi Nerede'de Ahmet defteri arkadaşına vermelidir. Yapması gereken eylem budur. Film boyunca da bu eylemi yapar), Ghobadi ise doğruluğa (Agrin'in intiharının altında bir neden vardır. Bu neden onu yaşadığı travmanın git gide derinleşmesiyle adım adım intihara götürür) yönelmektedir. Bu da şiirsel ve sosyal gerçekçi çizgilerinin sonucudur. Film 55. Berlin Uluslararası Film Festivali En İyi İstikbali ve Barış film ödülü (2005) başta olmak üzere uluslararası festivallerden toplam on adet ödül almıştır.

2.2.3. Cafer Panahi

1960 yılında İnan Miyana'da doğan Cafer Panahi, Abbas Kiarostami, Bahman Ghobadi ve Majid Majidi gibi ustalarda olduğu gibi ciddi anlamda sinema yaşamına (*Yaralı Başlar, Yaralı Başlar*, 1988) kısa filmlerle başlamıştır. İnan Yeni Dalgası'nın önemli isimlerindedir. Daha sonra Abbas Kiarostami'nin *Zeytin Ağaçları Altında* filminde yardımcı yönetmenlik yapan Panahi'nin ilk uzun metrajlı filminin senaryosunu da (*Badkonake Sefid, Beyaz Balon*, 1995) Abbas Kiarostami yazmıştır. Panahi'nin sineması, Kiarostami'nin ilk dönem çocuğu merkez aldığı filmleriyle içerik ve biçim olarak benzerlik gösterse de sinemasında sosyal gerçekçilik ve deneysel yönler de mevcuttur. Panahi'nin sinema dili de Ghobadi gibi, mevcut rejime karşı eleştirel ve propagandist bulunmuştur. Daha sonra açlık grevine varan cezaevi sürecinde 2010 yılında 2 milyon riyal (yaklaşık 320 bin TL) kefaletle

serbest bırakılsa da ülkesi dışına seyahat etmesi, film çekmesi, uluslararası film festivallerine katılması yasağı hâlen sürmektedir. ABD'de aldığı Konuşma Özgürlüğü Ödülü'nden sonra Panahi duygularını: “Ben siyasi film yapmam çünkü bir partinin ya da grubun üyesi değilim. Sosyal bir sinemacı olarak toplumun çelişkilerine tepki gösteriyorum” şeklinde ifade etmiştir.

Üçüncü filmi *Dayre'de (Daire, 2000)*, toplumca dışlanmış kadınları ele alarak doğrudan kadın sorunlarına yönelen yönetmenin, diğer önemli filmlerinde de sosyal gerçekçi çizgisinden ayrılmadığı görülür: *Talaye Sorkh (Kanlı Altın, 2003)*, *Ofsayt (Ofsayt, 2006)*. *Daire*'de filmin tamamına sahip olan her bir karakterin aynı gün içinde yaşadıklarının plan sekans anlatımla birbirine bağlanması ve dairesel anlatımla dönüp dolaşıp aynı yere çıkılmasıdır. Panahi bu dairesel hareketi diğer filmlerinde de sıklıkla kullanmıştır. Örneğin *Kanlı Altın* filmi, Hüseyin'in intiharıyla sonuçlanan mücevher dükkânındaki soygunla başlar ve filmin sonunda aynı sahneye geri dönülür (Baskın, 2012).

Panahi, *Beyaz Balon* ve *Ayna*'dan *Daire*'ye uzanan filmsel sürecini ise şöyle yorumlamaktadır (Kanat, 2006: 47):

Önceki filmlerimde, çok önemli olduğunu düşündüğüm çocukların sorunlarına eğildim ve bu filmlerin benim olgunlaşmamı temsil ettiğini söyleyebilirim, bir tür ev ödeviydi onlar. Ama asıl soru şu: *Ayna* ve *Beyaz Balon* filmlerinde, peşlerine düştükleri şeyi başarmak için inanılmaz bir çaba gösteren o iki çocuk büyüdükleri zaman aynı hassasiyetlerini ve inceliklerini koruyabilecekler mi? Aslında, hepimizin çok iyi bildiği gibi, toplum onları belirli bir çember içinde tutacak ve eğer bu çemberi kırıp dışarı çıkmak isterlerse bunun için belirli bir bedel ödemeleri gerekecek. Gerçekte olan bu ve ben bu duruma öfkeyle yaklaşmıyorum. Filmlerimde var olan öfke, bu durumu anlatış biçimimden kaynaklanmıyor, durumun kendisinde. Toplumda bir öfke var ve perdeye yansıyan bu; yoksa ben hiç öfkeli değilim.

Yönetmenin ses getiren filmleri Kiarostami de olduğu gibi çocuğu merkeze alan filmlerdir. *Beyaz Balon* ve *Ayna* filmleri Cannes ve Berlin Film Festivali'nden ödül alırken, *Daire* filmiyle de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan'ın sahibi olur. Çocuk temsilinde ödül aldığı *Beyaz Balon* ve *Daire* filmleri yönetmenin aynı zamanda ilk uzun metrajlı filmleridir.

2.2.3.1. Beyaz Balon

Beyaz Balon, yedi yaşındaki Raziye'nin yılbaşı hediyesi için almak istediği büyük Japon balığına ulaşma öyküsünü anlatmaktadır.

Fotoğraf 5. Beyaz Balon (1995)



Küçük kız annesinin akvaryum balığı alması için verdiği parayı yolda kaybetmiştir. Onu bulmak için çaba sarfeder. En sonunda paranın bir dükkânın içindeki mazgalın önüne düştüğünü görür. Dükkânı açtırabilmek için sahibini bulmaya çalışırlar ancak sahibi çok uzak bir yerdedir. Daha sonra ona yardımcı olabilmek için erkek kardeşi gelir. Küçük kız ve erkek kardeşi paraya ulaşabilmek için uzun bir sopanın gerekli olduğunu düşünür ve küçük kızın erkek kardeşi oradan geçen balon satıcısı bir çocuğun balonlarını sattığı sopayı hızla elinden alır. Daha sonra kavgaya tutuşurlar. Ardından balon satan çocuk, onların gerçek niyetini anlayınca bir beyaz balon dışında tüm balonlarını sattıktan sonra yardıma gelir. Yağmura rağmen çiğnenen sakızlar sopanın ucuna yapıştırılır ve para mazgaldan nihayet çıkartılır. Bu arada dükkân sahibi de gelmiştir ancak onun dükkânı açmasına gerek kalmamıştır çünkü çocuklar parayı çıkartmışlardır. En sonunda iki kardeş paralarını bulma sevinciyle giderler. Bu sırada daha önce filmde izlediğimiz kişiler tek tek görüntüye gelirler. Balon satıcısı çocuk kalır sadece ekranda ve sopasının ucunda sadece bir beyaz balon vardır.

Cafer Panahi'nin Cannes'dan Altın Kamera ödülüyle dönen filmi Beyaz Balon, İnan filmlerindeki şiirsel gerçekçilik etkilerini ve simgesel anlatımı sunması gibi nedenlerden dolayı Kiarostami, Majid Majidi gibi yönetmenleri anımsatır. Film Panahi'nin Abbas Kiarostami'nin üslubuna en yakın olduğu filmidir. Yönetmen beyaz balonu saflığı, temizliği temsil etmesi yönünden sembolik olarak kullanmıştır. Yine burada da Kiarostami'nin Arkadaşımın Evi Nerede filminde Ahmet'in bir türlü dinlenmediği gibi küçük kız da kendi dertlerine düşen insanlara bir türlü derdini anlatamaz. Gerçek zamanla paralel olarak ilerleyen süreç, sıradan öyküleme ve diğer klasik İnan Sineması özelliklerini taşıyan film, çocuğun gözüyle İnan şehrinin karmaşık, toplumsal yapısını yansıtmaktadır. Diğer yandan Kiarostami, Majidi, ve

Panahi bu filmlerde öteki olarak şehir yaşamını konumlandırırken, Ghobadi etnik olarak Kürt kimliğinin karşısında gördüğü ABD, Irak gibi sınır ötesi ülkeleri de buna dâhil etmektedir.

2.2.3.2.Ayna

Ayneh (Ayna, 1997) Panahi'nin Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar ödülü aldığı filmidir. Bu kez Beyaz Balon'daki Tahran sokaklarından Tahran şehrinin meydanlarına geçilmiştir. Mina isimli küçük bir kız çocuğu okul çıkışı kendisini her zaman almaya gelen annesini beklemektedir. Annesi bir türlü gelmeyince, evinin yolunu kendisi bulmaya çalışır.

Jafar Panahi'nin filmlerinde slogan atmayan, şakalaşmayan, sakin, kendilerini bulmaya çalışan çocukların öyküsü anlatılmaktadır (Gökçe, 2012:42). Ayna yine Kiarostami sinemasında sık sık vurgulanan bir durumu; çocuklar vesilesiyle çocuk doğasının evrensel bütünleştiriciliğinin sembolizmini taşır.

Ayna, sadece İnan sinemasının değil sinema tarihinin en deneysel örneklerinden biridir. Buna sebep olan gelişme, Mina'nın filmin ortasındaki "Ben artık oynamak istemiyorum, sıkıldım üstümdeki kıyafetlerden, bu kolumdaki alçıdan..." sözleridir. Mina filmi terk eder. Filmin geri kalanında onu, üzerindeki mikrofon sayesinde sesini duyarak ve gizliden gizliye takip edildiği kameranın

Fotoğraf 6. Ayna (1997)



gözüyle 'film içinde film' şeklinde izleriz. Yaratılan kurmaca gerçeklik filmin yarısından itibaren gerçekliğin kayıt altına alınmasına dönüşür. Kurmacanın doğasına doğru yapılan bu ani hamle bize farklı 'görme biçimleri' sunarken, Mina bu kez gerçek kimliğiyle evini bulmaya çalışır. Her iki durumda da -gerek gerçek gerekse kurmaca düzlemde- nihai amaç eve varmaktır. Her iki durumda da Tahran caddeleri aşırı kalabalıktır, bu kalabalığın içinde evini bulmaya çalışan Mina yetişkinlerin dünyasında bir türlü derdini anlatmayı beceremez (Baskın, 2012).

Mina'nın yaptığı aslında doğal olmayana tepkidir. "Ben bu şekilde eşarbımı bağlamıyorum. Kolumda alçı yok" derken İnan Sineması'nda deneysel bir yaklaşımla doğal oyunculuğun belgesele dönüşümünü izletir bizlere. Ancak elde ettiğimiz sonuç şiirsel gerçekliğe çok da uzak değildir. Bu da çocuk temsilinde hayatın içinden amatör oyuncuların seçilmesiyle doğru orantılıdır. Mina gerçek hayatta da şehrin meydanına bırakıldığında evini bulmakta zorlanacaktır ve çocuk saflığıyla olaya yaklaşarak hiç onu tanımayan büyüklerine "Siz evimin yolunu söyleyin ben kendim giderim" diyecektir. Film, farklılıklarına rağmen genel olarak gerçek zamanı kullanımı, doğal mekân, doğal ışık seçimi vb ile gerek biçimsel yönden, gerek içerik yönünde ele aldığı konu yönünden İnan Sineması'nın tipik özelliklerini taşımaktadır.

2.2.4. Majid Majidi

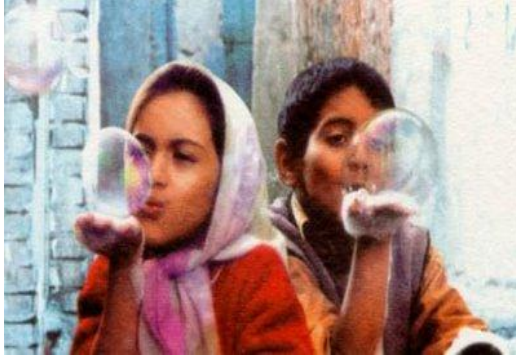
İnan'da orta sınıflı bir ailenin çocuğu olarak 1959 yılında dünyaya gelen Majid Majidi, özellikle İnan Devrimi'nden sonra sinemaya yoğun bir ilgi duyarak 1981 yılında çektiği Enfejar isimli kısa filmiyle sinema kariyerine başlamıştır. Özellikle taşrada yaşayan insanlara yönelik yönetmenlerden biri olan Majidi, çocuk filmlerine de ayrıcalıklı bir yer ayırmıştır: *Baduk* (*Baduk*, 1992), *Pedar* (*Baba*, 1996), *Bacheha Ye Aseman* (*Cennetin Çocukları*, 1997), *Rang e Khoda* (*Cennetin Rengi*, 1999). Diğer önemli filmleri arasında *Avaze Gonjeshk-Ha* (*Serçelerin Şarkısı*, 2008), *The Willow Tree* (*Söğüt Ağacı*, 2005) ve *Baran* (*Baran*, 2001) sayılabilir.

Majidi filmlerinde diğer İnan filmlerinde gördüğümüz simgesel anlatımlara ilâveten farklı olarak çay ve nehir imgelemine hareketlilik unsuru olarak sıklıkla kullanması, islâmi kültürün öğelerini daha derin işleme; özellikle ebeveynlerin zaman yaman yanlışlıklar yapmalarına rağmen filmin sonunda Allah korkusuyla doğru yolu bulmaları, çocuğu daha fazla merkeze koyması ve daha fazla dramatize etme, sinematografik olanaklarda havadan çekimleri kullanması, daha masalsı anlatım sunması vb. görülmektedir. Filmlerinde çocukların hayallerini gerçekleştirmek için verdikleri uğraş ve sonunda dökülen gözyaşları çok duygusal sahnelerle verilmektedir. *Cennetin Çocukları* ve *Cennetin Rengi* filmleri bunun en çarpıcı örneğini sunmaktadır.

2.2.4.1.Cennetin Çocukları

"Cennetin Çocukları" masal tadında bir şiirsel gerçekçi filmidir. Yoksul bir ailenin çocukları olan Ali ve Zehra isimli iki küçük kardeşin öyküsünü anlatmaktadır.

Fotoğraf 7. Cennetin Çocukları (1997)



Kız kardeşinin ayakkabılarını tamirciden getirirken kaybeden Ali, kendi ayakkabısını onunla ortak kullanmak zorunda kalır. Çünkü yoksuldurlar ve maddi gücü iyi olmayan babalarının öfkesinden çekindiklerinden durumu ona anlatamazlar. Zehra, dersten erken çıkar. Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını

değiştirir. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalır ve azar işitir. Bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan bir yarışma düzenleneceği haberini alan Ali yarışmaya katılmaya karar verir. Amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Ayşe'ye vermektir. Yarışmada birinci olan Ali, ayakkabıyı alamadığı için çok üzgündür ve ağlamaya başlar. Bu sırada babasının iki çift ayakkabı aldığını görürüz. Eve döndüğünde kız kardeşine durumu anlatan Ali, yarışmadan sonra şişmiş ve yaralanmış ayaklarını bahçedeki havuza sokar ve film biter yani babaları ayakkabıları henüz onlara vermeden film biter. Bu da Majidi'nin, gösteriştan uzak, sade ve gerçekçi duruşuyla filmlerinde Kiarostami'nin minimalist yaklaşımının en belirgin örneklerini verdiği söylenebilir.

Film 1999 yılında Oscar'da Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'ne aday gösterilen ilk İnan filmi olarak 'En İyi Yabancı Film Sıralaması'nda ilk beşe girmiştir. Film çeşitli yarışma ve festivallerde toplam 10 ödül kazanmıştır. Masumiyetin, kararlılığın ve hüznün öyküsünü anlatan bu dramatik filmi, bazı eleştirilenler Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, Vittorio de Sica, 1948) ile kıyaslamışlardır.

Majidi'de çocuk, Abbas Kiarostami'nin şiirselliğinin izinde, daha masalsı bir üslupla karşımıza çıkar. Çünkü Arkadaşımın Evi Nerede, Sarhoş Atlar Zamanı,

Beyaz Balon'da derdini ifade etmek için çabalayan çocuk tüm uğraşlarına rağmen kayda değer bir gelişme elde edemezken, Majidi'de "*Cennetin Çocukları*" örneğinde olduğu gibi olayları büyük bir olgunlukla kabullenip ebeveynlerine destek olmak için mücadele eder. Dramın en yoğun halini vermek için Majidi yağmuru, doğa olaylarını, coşkun nehri kullanırken simgesel anlatımın en efsanevi sınırlarını da zorlamaktadır. Yakın çekimleri yoğun kullanımı da yine şiirsel gerçekçiliğin duygusal boyutunu daha fazla öne çıkarmak istemesinden gelmektedir. Film İnan Sineması'nın şiirsel gerçekçi çizgisinin en belirgin örneklerindedir. Yoksulluk teması üzerinde dönen film basit gibi görünse de anlamlarla yüklüdür. Burada çocuklar yoksulluğun en zor, en acı sürecindeyken bile birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve asla isyan etmezler. Büyük bir olgunlukla hareket ederken umut içindedirler. Onların hayalleri asla büyük değildir. Ali birinciliğine sevinmemekte, ağlamaktadır. Çünkü birincilik kendisine eşofman verecektir ama kız kardeşinin ayakkabısı yoktur, kendisi değil o önemlidir. Çocuk temsilinde Majidi, çocukları örnek olarak ve olgunluklarına yetişkinlerin bile erişemediği bir seviyede konumlandırırken çarpıcı mesajları da etkileyici bir şekilde onların bakış açısından bizlere vermektedir.

2.2.4.2.Cennetin Rengi

"Cennetin Rengi" İnan yapımı, ABD'de gişe rekoru kıran ve çeşitli yarışmalarda 10 kez ödül alan ve 8 kez de ödüle aday gösterilen "Büyük Amerika Ödülü" ne sahip bir Majidi filmidir. Filmdeki çocuk oyuncu Mohsen Ramezani (Muhammed) gerçek hayatta da görme özürdür. Film, çevresini sadece dokunarak ve duyarak anlamaya çalışan görme engelli küçük bir çocuğun dünyasını masalsi bir üslupla anlatır.

Muhammed yatılı bir görme engelliler okulundadır. Babasından, ninesinden, iki kız kardeşinden ve köyünden uzaktadır. Muhammed, görmediği halde kör bir çocuktan beklenmeyecek bir beceri ve duyarlılığa sahiptir. Ancak babası yine de yeni yapacağı evlilik arifesinde Muhammed'i kendi hayatında bir ayak bağı olarak görmektedir. Küçük Muhammed'i yine doğuştan görme engelli bir marangozun yanına verir. Bunu duyan ve Muhammed'e çok düşkün olan ninesi çok üzülür ve çok

geçmeden ölür. Babasının da daha sonra evlilik planları suya düşer. Muhammed de çok üzgündür. İsteddiği, görebilen çocuklarla bir arada okumak, dünyayı okumaya ve anlamlandırmaya çalışarak Allah'a ulaşmaktır. Majidi'nin filmlerinde görülen özellikle ebeveynlerin vicdanlarıyla baş başa kalıp Allah korkusuyla er geç hatalarını anlamaları filmde karşılığını bulur ve babası oğlu Muhammed'i marangozun yanından almaya karar verir. Ancak dönüşte köprü yıkılır ve Muhammed nehir akıntısında sürüklenmeye başlar. Baba da onunla beraber nehre atlar ve oğlunu kurtarmaya çalışır. Nehir hareketlilik ögesi olarak bizi olayların akışının içine daha çok çeker. Filmin sonunda baba, Muhammed'in cansız bedenine sarılarak ağlar. Muhammed'in dünyayı anlamak ve Allah'a ulaşmak için kullandığı elleri yönetmenin metaforik anlatımında canlanmaya başlar ve film biter.

Film yine geleneksel İnan Sineması'nın özelliklerine sıkı sıkıya bağlı, şiirsel gerçeklikle, doğallığın eşsiz uyumunu yansıtan üst düzey Majidi filmlerindedir. Majidi'nin diğer çocuk temsillerinde de aynı durum söz konusudur. Örneğin Serçelerin Şarkısı



filminde en çarpıcı ve etkileyici sahnelerinden biri çocuklar tarafından japon balıklarının yere saçıldığı sahne ve Kerim'in çorak bir tarlayı sırtında mavi bir kapı ile taşıyarak geçtiği sahnedir. Yönetmen burada da simgesel anlatıma ve şiire bütünlükçü bir bakış açısıyla yaklaşır ve çocuğu bu yaklaşımda en önemli merkezde konumlandırır. Yönetmen, devekuşu ve yumurtasının özellikle filmin arka planı olarak seçilmesinde, devekuşunun çok büyük kanatları olduğu halde uçamadığını, insanların da uçabilmek için maddi dünyanın yüklerinden kurtulması gerektiğini ifade ettiği bir röportajında Ghobadi'nin Kaplumbağalar da Uçar'ının simgesel anlatımını bize anımsatır. Yine *Baba* filminde çocuk karakter Mehrullah'ın, üvey babasının cebinden düşen aile fotoğrafını görmesiyle film biter. Yani Kiarostami'de olduğu gibi film finalini metaforik anlatımı güçlü tutacak şekilde yapar. Genel olarak Aktaş'ın yukarıda da ifade ettiğimiz görüşünde olduğu gibi Majidi'nin İnan Sineması'nın şiirsel sahneler içeren büyümlü gerçekçi boyutunu temsil ettiği, çocuğu

İnan Sineması'nda var olan temsil öğeleri çerçevesinde gerçekliğin en merkezinde daha masalsi bir yaklaşımla konumlandırıldığı söylenebilir.

2.3. Ulusal Kimliğin Temsilinde Çocuk

Sansür ve film üretimindeki çeşitli kısıtlılıkların etkisi ile yeni arayışlara giren yönetmenler çocuk karakterlerin merkezde olduğu simgesel göndermelerle yüklü bir anlatım oluşturmuşlardır (Güler, 2006, 84-85). Çocuk karakterlerin zor bir dünyada ayakta kalmaya çalışmaları filmlerin sürükleyici yanını oluştururken bu filmlerde özellikle çocukların ağabey kız kardeş gibi rolleriyle resmedildiği görülmektedir. Star sisteminin, ünlü aktörlerin İslâm Devrimi'ni izleyen yıllar boyunca olmamasının da etkisiyle sınırlandırılmış konular, devrim öncesi aktör ve aktristlerinin çoğunluğunun mesleği bırakmaları, erkek ve kadın arasındaki duygusal ilişkilerin anlatılamaması, şarkı söylenememesi gibi nedenlerden dolayı ana karakterler olarak yetişkinlerin yerini alan çocuklar örnek insan ilişkilerini temsil etmişlerdir (Genco'dan aktaran Kirel, 2007:384; Sadr, 2007: 286). Çocuk temsilinde ilk önceleri baş karakterler erkek çocuklardan seçilmekteyken 1990'larda giderek artan sayıda kız çocuğu ekranlarda boy göstermeye başlamıştır. İnan Sineması'na hâkim olan şiirsel gerçekçilik aslında odaktaki çocukluk imgesi etrafında inşa edilmiş kaçınılmaz bir toplum tasviridir (Sadr'den aktaran Tapper, 2007:25).

Bir hükümet teşkilatı olarak film yapma ve kitap yayınlama amacıyla 1969 yılında kurulan Çocuk ve Ergen Entellektüel Gelişim Merkezi filmlerinin sinema salonlarında gösterilmeye başlanmasının *Devrim* sonrası bulması özellikle Yeni İnan Sineması'nda çocuk karakterlerin daha fazla izleyiciyle buluşmasını sağlamıştır. Onlarla birlikte 1980'li yılların filmlerine hâkim olan kahramanlık temaları, yerini gündelik yaşantıların ufak tefek problemlerine bırakmıştır. Çocuklar gerçek karakterler gibi, sıradan insanı temsil ederken, seyircide kitlesel bir bilinçlenmeyi de öne çıkartmaktadır. Büyüklerinin asla sahip olmadıkları raddede bir romantizm ruhları vardır. Anne, baba ve çevrenin görüntüleri sıklıkla çocukların bakış açısından yansıtılmaktadır. Bu filmlerde aile üzerine çokça odaklanılmış olsa da ona toplumun temel taşı, mutlak sevgi, destek ve ahlak odağı olma vasfı yüklenmemekte, aksine aile bir gerilim ve çatışma yumağı olarak resmedilmektedir. Özellikle sosyal gerçekçi

İnan Sineması'nda çocukların söylemi, öykünün yetişkin karakterlerine direndikleri ve karşı koydukları esnada kendini göstermektedir (Sadr, 2007, 287-292)

Büyüklerin sorunlarını hikâye edip sade bir şekilde dile getiren İnan çocukları teknoloji, para ve bugünkü yaşam şartlarından uzak bir şekilde ideallerini sadakat ve masumiyetle koymuşlardır. Çocukların, gerçekçi İnan Sineması'na idealci ve masalsı bir boyut getirdiği bu filmlerde bir akvaryum balığı almak (Beyaz Balon), ödev defterini sahibine vermek için yollara düşmek (Arkadaşımın Evi Nerede), bir çift ayakkabı alabilmek (Cennetin Çocukları) gibi son derece basit hedefler toplumun yapısını sembolik olarak ortaya koymaktadır. Bu basit istekler hem cazip, hem ulaşılması zor istekler olsa da savaşın kanlı dönemlerinde bile çocuklar barış ve dostluktan, İnan şiirlerinde her İranlının içinde olması gereken aşk, maddi dünyayı göz ardı etmek gibi değerlerden bahsetmekten geri kalmamışlardır (Pour, 2007:133-134).

Filmlerde çocukların oynatılması, İnan Sineması'nın gelişimini ve İranlıları beyaz perdeye aksettirmede, yorumlamada ve hepsinden önemlisi temsil etmedeki rolünü pekiştirmiştir. Çocukları konu alan filmlerle çocukların ve gençliğin yabancılaşması işsizlik, şiddet ve parçalanmış aileler gibi İnan toplumunun yeni veçheleri de beyaz perdeye taşınırken, İnan filmlerinde çocuklara kadın ve erkeğin görkemli yaratımları, bazen de herkesin ikinci benliği rolleri verilmiştir. İnan filmlerinde sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirlerin gerçekçi bir biçimde yansıtılması çocukların yetişkinlere nazaran daha serbest roller oynamalarını sağlamıştır. Örneğin çocuklar platonik bir aşkı sergileyebilmişler -Kaplumbağalar Da Uçar'da Saron'un Agrin'e platonik aşkı gibi- ya da bazı eylemleriyle egemen, sosyal değerlere bir eleştiri getirebilmişlerdir. Örneğin Sarhoş Atlar Zamanı'nda ebeveynlerini kaybeden Ayoub'un, ablası Rojin'in evlilik kararını amcasının onaylamasına tepkisi aslında mevcut egemen, sosyal değerlere bir tepkidir. İnan Sineması'ndaki şiirsel gerçekçilik çocukluk imgesi etrafında inşa edilirken zaman zaman sosyal gerçekçi bir boyut olarak toplumsal eleştiriye de bizlere sunmaktadır (Sadr, 2007: 290-297).

Sonuç

Yeni İnan Sineması döneminde özellikle Hatemi'yle başlayan ılımlı politikaların sonucu olarak sinemada görülen olumlu gelişmelere rağmen sansürün ve baskıcı politikaların sürmesi yönetmenlerin ve yapımcıların yeni sinema arayışlarına girmesine neden olmuştur. Bunlardan özellikle son yıllarda en gözde olanı sinemada anlatılmak isteneni masumane bir şekilde çocuk karakterlerin bakış açısıyla vermektir. Çocuklar, hem sansürle mücadelede hem de İnan Sineması'nın anlatı yapısına uygun şekilde en yalın dille ve en etkileyici yolla gerçeği sunmada biçilmiş kaftandırlar.

Genel itibariyle ulusal kimliğine sahip çıkan Yeni İnan Sineması'nın çocuk temsillerinde de bu bağın korunduğu söylenebilir. Gerek sinematografik tekniklerin abartıya kaçmadan sade kullanımı, gerek anlamlarla yüklü şiirsel-sembolik anlatımın toplumsal ve kültürel değerlere direk başkaldırı niteliğinde bir yapı sunmaması ve çocukların bu temsilde ulusal kimliğine sahip çıkan konumlandırılışı ulusal kimlik inşasına en büyük hizmetlerden birini vermektedir.

Çocuklar belgesele yakın bir gerçeklik ve ustaca konumlandırılmış sinematografik tekniklerle amatör oyunculuklarını sergilerken profesyonel oyunculara taş çıkartırcasına toplumun aynası olmakta ve İnan Sineması'nda var olan kültürel ve toplumsal değerleri, barışı, dostluğu, kardeşliği izleyiciye anımsatmaktadır. Çocuklar toplumda var olan yoksulluk, işsizlik, ezilmişlik gibi olgulara kendilerince masum çözümler üretip kaybolan umutları yeşertmektedir. Çocuklar kendi aralarında da dayanışma içindedir, çıkar gözetmeden birlik olarak sorunlarını hallederler. Gururludurlar ve asla olumsuzluklara karşı pes etmeyerek topluma örnek bir duruş sergilerler.

İzlediğimiz film örneklerinde de görüldüğü gibi basit sıradan öykülerinde bile çok çarpıcı ve net mesajlar vererek anlatılması güç konuları en güzel şekilde izleyiciye sunmuşlar ve sansür sorunuyla boğuşan İnan Sineması'nın dış dünyaya kapılarının açılması ve uluslararası büyük ödüllerin kazanılmasında büyük katkılar sağlamışlardır. Ayrıca Yeni İnan Sineması'nda çocuklar, genel olarak batılı çocuklara

ya da “öteki” konumuna özenici eylemlerde bulunmayarak da ulusal kimliğin temsilinde büyük rol oynamışlardır.

KAYNAKÇA

- AKBULUT, Hasan (2005). “Anlatı bizi Nasıl Kurar? Ararat’ ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik”, *Kültür ve İletişim Dergisi*, Sayı:8, 91–124.
- AKTAŞ, Cihan (2004). *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri*, 1. Basım. İstanbul: Kapı Yayınları.
- AKTAŞ, Cihan (2005). *Şarkın Şiiri İnan Sineması*. 2. Basım. İstanbul: Kapı Yayınları.
- BASKIN, Çetin (2012). “Cafer Panahi Sineması Vakur ve Soğukkanlı”, *Altyazı*, <http://www.altyazi.net/makale/cafer-panahi-sinemas%C4%B1-8-164.aspx>, Erişim Tarihi: 13.06.2012.
- BATUR, Sabire (2007), *Siyasal İslâm Sineması Örneğinde İnan Sineması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- BERBER, Fatma (2011). *Devrim Sonrası İnan’da Sinema Endüstrisi*, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- DABAŞI, Hamid (2004). *İnan Sineması*, (Çev. Begum Kovulmaz, Barış Aladağ), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- DEMİR, M. (2012). “Bahman Ghobadi: Kürt Sineması’nda Zirve”, *İpekyol*, http://ipekyolhaber.com/Kose_Yazisi.php?column_id=747, Erişim Tarihi: 17.06.2012.
- DEVICTOR, Agnes (2007). *Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İnan İslâm Cumhuriyeti’nde Sinema ve Kamu Politikası*, (Editör) Richard Tapper. (Çev. K. Sarısözen), *Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 82-96.
- ERDOĞAN, Nezih (1995). “Ulusal kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, *Toplum ve Bilim*, Güz, Sayı: 67,178-197.

- FERAHMEND, Azade (2007). Son Dönem İnan Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler, (Editör) Richard Tapper, (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 107-135.
- GAZİYAN, Hüseyin (2007). İnan Sinema Sanayiinde Kriz ve Hükümetin Rolü. (Editör) Richard Tapper, (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 96-106.
- GÖKÇE, Övgü (2010). “Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim-Sonrası İnan Sineması'nda Anlatım”, BSV Bülten, Ocak-Nisan, Yıl:21, Sayı: 72, 44-45.
- GÖKÇE, Övgü (2012). “Övgü Gökçe ile İnan Sineması Toplu Gösterimi Üzerine”, Sinefil, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf, Erişim Tarihi: 01.07.2012.
- GÜLER, Hasan (2006). Humeyni Sonrası İnan Sineması'nda Kadın, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- HÜSEYİNİ, Ziba Mir (2012). “İnan Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet”, (Çev. Ekrem Senai), Derin Düşünce, <http://www.derindusunce.org/2008/10/18/iran-sinemasi-sanat-toplum-ve-devlet/>, Erişim Tarihi: 04.07.2012.
- İRAN KÜLTÜR EVİ (2012). “İnan Sinema Tarihi'ne Kısa Bir Bakış”, <http://www.irankulturevi.com/turkce/tarih/sinema.htm>, Erişim Tarihi: 20.05.2012.
- KANAT, Fatim (2006). İnan Sineması'nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- KIREL, Serpil (2007). İnan'da Sinema: İnan Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, (Derleyenler), Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, İstanbul: Es Yayınları, s. 355-417.
- KIREL, Serpil (2010). “Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek”, Sinecine, Bahar Yıl:1, Cilt:1, 45-75.
- MORA, Necla (2008). Medya ve Kültürel Kimlik, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Yıl:1, Cilt:5: 1-14 .

- NAFİSİ, Hamid (2003). İnan Sineması, (Editör), Geoffray Nowell Smith. (Çev. A. Fethi), Dünya Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları, s.766-772.
- NAFİSİ, Hamid (2007). İnan'da Film Kùltürünün İslâmileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri, (Editör) Richard Tapper, (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları,s.32-81.
- ÖZEN, Emrah (1999). "İnan Sineması'nda Modernist Karşı Sinema Eğilimi ve Bir Örnek: Ayna", 25. Kare, Sayı:29,67-72 .
- POUR, M. Shirin (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İnan Sineması. İstanbul: Es Yayınları..
- SADR, H. Rıza (2007). Çağdaş İnan Sineması'nda Çocuklar: Biz Çocukken. (Editör) Richard Tapper, (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 285-316.
- SEVER, Hasan (2012). "Abbas Kiarostami Röportajı", Hayalet, <http://www.e-hayalet.net/index.php/haberduyuru-v15-657/183-haber/14254-abbas-kiarostami-roportaji>, Erişim Tarihi. 16.05.2012.
- SHEIBANI, Khatereh (2010). "Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği", Sinecine, Bahar, Yıl:1, Cilt:1, 97-122.
- TAPPER, Richard (2007). Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik. (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 1-31.
- VEFA, Mihrnaz Said (2007). İnan Filmlerinde Fiziksel Mekân ve Kültürel Kimlik. (Editör) Richard Tapper, (Çev. K. Sarısözen), Yeni İnan Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul:Kapı Yayınları, s. 251-269.
- YAREN, Özgür (2002) Devrim Sonrası İnan Sineması: Muhsin Mahmelbaf Örneği, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.