



ISSN 1304-8120 | e-ISSN 2149-2786

Araştırma Makalesi * Research Article

Dâryûş Mehrçûyî Filmlerinde Tahran'ın Temsili
Representation Of Tehran In Dariush Mehrjui Films

Aysel YILDIZ

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Mütercim ve Tercümanlık Bölümü
aysel_yildiz888@hotmail.com
Orcid ID: 0000-0002-5043-5753

Öz: Sinema ve kent ilişkisi sinemanın doğuşundan bu yana görülmektedir. Sinemada gösterilen bir kent ile izleyici, bu kentte yer alan simge mekânlar, kentlerin gündelik hâlleri, bireylerin yaşadıkları çevrede meydana gelen toplumsal, ekonomik ve kültürel olaylar hakkında bilgi edinebilmektedir. Başlarda stüdyolarda çekilen filmler yavaş yavaş sokaklara, doğal mekânlara yönelmiş ve bu sayede kent, sinemanın merkezi konumunda olmuştur. Dolayısıyla dünyada birçok kentin gelişim ve değişim sürecini filmler aracılığıyla gözlemlemek mümkündür. Bu çalışmada Tahran imgesinin, anlatı çözümlemesi yöntemi ile belirlenen yönetmenin filmlerinde temsiline dair analizler yapılmıştır. Çalışmada öncelikle sinema ve kent ilişkisine yer verilmiştir. Bu ilişki temellendirildikten sonra İran sinemasının merkezi hâlinde olup birçok filme mekân olarak seçilen başkent Tahran, hem sosyolojik hem kentsel gelişim süreci bağlamında incelenmiştir. Bu incelemeye örneklem olarak çalışmanın son bölümünde ülkemizde de oldukça tanınır olan yönetmen Dâryûş Mehrçûyî'ye ait Tahran'da çekilmiş *Kiracılar* (1986), *Annenin Misafiri* (2003), *Santurcu* (2006) ve *Tahran, Tahran* (2009) adlı dört film incelenmiştir. Bu filmlerde Tahran'ın kentsel gelişimi ile birlikte, başkente dönüş süreci filmlerde yer alan karşıtlıklar üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema-kent ilişkisi, İran Sineması, Tahran, Dâryûş Mehrçûyî.

Abstract: The relationship between cinema and the city has been observed since the birth of cinema. With a city shown in the cinema, the viewer can learn about the symbolic places in this city, the daily life of cities, and the social, economic and cultural events that take place in the environment where individuals live. Films that were initially shot in studios have gradually turned to the streets and natural spaces, and thus the city has become the center of cinema. Therefore, it is possible to observe the development and change process of many cities in the world through films. In this study, the representation of the image of Tehran in the films of the director determined by the method of narrative analysis has been analysed. In the study, firstly, the relationship between cinema and city is given. After grounding this relationship, the capital Tehran, which is the center of Iranian cinema and chosen as a location for many films, is examined in the context of both sociological and urban development process. As an example for this analysis, in the last part of the study, four films shot in Tehran by the director Dariush Mehrjui, who is also well-known in our country, were analyzed: *The Tenants* (1986), *Mum's Guest* (2003), *Santoori* (2006) and *Tehran, Tehran* (2009). In these films, the urban development of Tehran and the process of returning to the capital city are evaluated through the contrasts in the films. In the study, a cross-sectional comparative descriptive analysis was made on the representation of the image of Tehran in the films of the identified director.

Keywords: Cinema-city relationship, Iranian Cinema, Tehran, Dariush Mehrjui.

Geliş Tarihi:19.09.2023

Kabul Tarihi:17.05.2024

Yayın Tarihi:31.08.2024

Atıf: Yıldız, A. (2024). Dâryûş Mehrçûyî filmlerinde Tahran'ın Temsili. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 1021-1029. Doi: 10.33437/ksusbd.1362799

GİRİŞ

Kent, tarih boyunca var olan ve zamanla değişim ve gelişime uğrayarak bireylerin hem yaşamlarını hem de sosyalleşmesini sağlayan mekânlardır. Başlarda bireyler yalnızca barınmak için, sonrasında ise daha iyi bir eğitim ve iş imkânı gibi düşüncelerle kentlere göç etmişlerdir. Eski zamanlarda kent yerine *medine*, *cite*, *site* gibi kelimeler kullanılırken, günümüzde bu kelimelerin yerine *city*, *bourg*, *urban*, *ville* gibi kavramların kullanılması da kente ait tanımlamalar arasında tek bir tanımının olmadığını göstermektedir (Pekdemir, 2019: 3). Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde ise kent kavramı şehir kelimesi ile karşılık bulmakta ve anlamı "Nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent, site." şeklindedir (URL-1). Kentler ilk zamanlardan günümüze kadar süregelen bir değişim ve dönüşüm içinde olmuşlardır. Bu değişimler dönemin toplumsal ve sosyo-kültürel yapısı, ekonomik ve siyasi yapısı içinde gerçekleşmiştir. Yine bu değişimler her kentte farklı yansımaların sonucu ile oluşmuştur. Kentler, sinemada kimi zaman mekân olarak kimi zamansa o filmin kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır dolayısıyla kent kavramı yansıtıldığı sinemadan ayrı düşünülemez. Türk sinemasının mekânsal kahramanı İstanbul (Altınsay, 1996: 73). Çalışmanın odak noktası olan İran sinemasında ise İran'ın sinema ile tanışmasından itibaren Tahran, filmlerde ana mekân olarak kullanılmıştır (Kazımî ve Maħmudî, 2009: 94). Çalışmamızda İran sineması özelinde Tahran kenti üzerinden bir kentin, sinema mekân ilişkisi yanı sıra sosyolojik ve mekânsal yani toplumsal ve sinemasal açıdan nasıl yansıtıldığı da anlatı çözümleme yöntemi ile değerlendirilecektir. Bu bağlamda doğal mekânları seçmesi nedeniyle Dâryûş Mehrcûyî'nin yönetmenliğini yaptığı ve Tahran'da çekilmiş olan Kiracılar, Annenin Misafiri, Santurcu ve Tahran, Tahran filmleri seçilmiştir. Ayrıca bu filmler kent merkezini ve arka sokaklarını göstermeleri, kentte görülen mekânsal olarak tezatlıkları barındırması, kentle olay ve karakterlerin yeterince etkileşimlerinin bulunması sebebiyle bu örnekler değerlendirmeye alınmıştır. Bu örneklerle geçmeden önce başta da değinilen sinema ve kentin ayrılmaz ilişkisine bakmakta fayda vardır.

SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ

Sinemanın tarihsel gelişimine bakıldığında, resim sanatının sinema için bir esin kaynağı olduğu görülmektedir. Günümüz sinemasının çıkış noktası olan arka arkaya resim karelerinin hızlı bir şekilde döndürülmesi ile sinema kavramı fikri ortaya çıkmaya başlamıştır. 1877 ve 1880 yıllarında Eadweard Muybridge, kendi oluşturmuş olduğu büyük bir aletle bir atın hareketliliğini kaydetmiş ve ilk sinematografik çalışma bu şekilde ortaya çıkmıştır (Bazin, 2011: 23). Fransa'da Lumiere kardeşler olarak bilinen Auguste Lumiere ile Louis Lumiere, hem görüntüyü kaydedebilme hem de yansıtılabilme özelliği bulunan sinematograf ile ilk sinema gösterisini birlikte yapmışlardır. Lumiere Kardeşler, 13 Şubat 1895'te sinematograf için buluş belgesi aldıktan sonra, 22 Mart 1895 yılında Paris'te Ulusal Sanayi Destekleme Derneği'nde ilk kez sinematograf oynatmışlar ve Lyon'daki Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı adlı bir dakikadan biraz daha uzun süren filmi göstermişlerdir (Teksoy, 2009: 31). İlk seyir deneyimi ile ilgili olarak çeşitli tabirler kullanılmıştır. Bazen şaşırtıcı bazense korkutucu şeklinde yorumlar yapılmıştır (Yıldız Erol, 2022: 47).

Kent, sinemanın içinde var olan bir yapıdır. Başlangıçta dekor olarak kullanılırken sonraları sinemada bir mekân olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bazen kentin kuş bakışı açısıyla bazen ise kentin belirli noktaları kameraya yansıtılarak seyirciye o kent hakkında fikirler verilmiştir. Hemen hemen her filmde kent, bir şekilde kendini göstermektedir. Michel Marie, *Filmlerde Kentsel Tema* adlı çalışmasında sinemanın kentsel bir keşif olduğunu savunmuştur (2004: 59). Stüdyoda boyalı resimlerin önündeki çekimler dönemi çabucak kapanmış, prodüksiyona verilen ağırlık, ekiplerin yer değiştirme masraflarını azaltmak amacıyla senaryo, stüdyolara yakın caddelere yerleştirilmiştir (Marie, 2004: 59). Bu şekilde New York'un sokakları, Hollywood'un yakınları dekor olarak kullanılmış ve bu yerler filmlerde mekân olarak yerini almıştır. Daha genel olarak bakıldığında 1910'lu yılların filmlerinde Paris sokakları, büyük merkezleri, surları, binaların damları mekân olarak kullanılmıştır; bu konuda Louis Feuillade'ın *Les Vampires* filmi bir kentin (Paris) nasıl sinemasal bir kente dönüştüğüne örnek oluşturmaktadır (Marie, 2004: 59). William Wyler tarafından çekilen *Roma Tatili* filminde Roma'nın ünlü simgeleri bu filmde yer almaktadır. Billy Wilder'in *Öğleden Sonra Aşk* filmi Paris şehrinde geçmektedir ve bu yüzden filmde Eyfel Kulesi kaçınılmaz olarak bu filmde yer almaktadır. Alfred Hitchcock'un yönetmenliğini yaptığı *Vertigo* filminde ise ünlü Golden Gate Köprüsü filmin unsurları arasındadır. Bu da filmin Amerika'da geçtiği anlamına gelmektedir. Türk sinemasında sıkça gösterilen

kent ise İstanbul olmuştur. Türk sinemasında İstanbul'a filmlerinde yer veren ilk isimlerden biri 1922 yapımı *Bir Facia-ı Aşk* filmi ile Muhsin Ertuğrul olmuştur. Filmde İstanbul'dan oluşan kareler yer almaktadır. Galata Köprüsü bu kesitlere bir örnektir. "1950 yılından sonra Türk Sineması'nda İstanbul'daki çeşitli mekânlar filmlerin ana unsurunda yer almıştır. Siluetler, mahalle yaşamı, geleneksel ve modern yapı gibi simgeler ile İstanbul görülmektedir" (Pekdemir, 2019: 36). İstanbul'un sinemada mekân olarak kullanımına yönelik Altınsay, sinemanın ana mekânının İstanbul olduğunu, filmlerin İstanbul'da başlayıp İstanbul'da son bulduğunu, bunun nedeninin de hikâyenin ve kahramanlarının da İstanbullu olduğunu belirtmiştir (1996: 74).

İran sineması genel hatları ile devrim öncesi ve devrim sonrası olarak iki dönemde incelenmektedir. Bu doğrultuda İran'da yapılan bir çalışmada devrim öncesi sinemada kent tasviri birkaç başlıkta toplanmıştır: görünmeyen şehir, sınıflar şehri, gelenekselci ve yalnız şehir, görünen büyükşehir şeklinde (İclâfî, 2015: 243). İclâfî, aynı çalışmada İran devriminden sonra filmlerde yansıtılan kent tasvirini ise; savaşın izleri olan şehir, dev şehir, sınıfsal çatışma olan şehir başlıkları altında derlemiştir (2015: 263). Bu sınıflandırmalardan yola çıkarak devrim sonrası İran sinemasından örneklerle çalışma sınırlandırılmıştır. İran sinemasında genellikle ve öncelikle Tahran mekânsal olarak filmlerde görünmüştür. İran'da ilk sinema filmlerinden olan Ovanes Ohanian'ın 1932 yapımı *Hâcî Âkâ Âktor-i Sînemâ* filmi ile birlikte Tahran ilk kez modern anlamda; parklar, kafeler, otoyollar ile göze çarpılmaktadır (Kazımî ve Maḥmudî, 2009: 94). Sonraları İsfahan, Meşhed gibi şehirler de mekân olarak tercih edilen kentlerden olmuştur. Ancak sayı bakımından az da olsa Tahran dışında çekilen filmler vardır ve bunların izlenirliği ve İran sinema sektöründeki yeri azdır (Kazımî ve Maḥmudî, 2009: 111). Tahran'ın barındırdığı; modernlik, gelenekselcilik, zenginlik ve fakirlik ve şehrin dikkat çeken simgeleri filmler aracılığıyla sinemaya taşınmıştır. Kentsel yaşam, modern görünümlü ev ve apartmanlar zengin üst sınıfı gösterirken; gecekondu, eyvanlı müstakil evler, kırsal yaşam fakirliği ve gelenekselciliği yansıtmaktadır. Bu yansımaların ortaya çıkışını anlamak açısından Tahran'ın kentselleşme sürecine kısaca değinelim.

Tahran, Kuzey İran'da Elburz sıradağlarının hemen güneyinde denizden ortalama 1150 m. yükseklikte kurulmuştur. Adı, Ortaçağ kaynaklarında genellikle Tihrân, Tehrân-Tahrân şeklinde kaydedilmiştir. Tahran, Rey'in Moğollar tarafından tahrip edilmesinden (617/1220) sonra şehir halkından bazılarının göç ederek buraya yerleşmesiyle daha çok gelişim göstermiş ve Safevîler döneminden itibaren gittikçe önem kazanmıştır. İran'ın merkezi Rey şehriyken Moğolların Rey'i istilasıyla Tahran merkez hâline gelmiş 1778'de başkent olmasıyla da ülkenin kültürel, ekonomik, siyasi ve ticari merkezi bu kent olmuştur. Tahran, Nâsırüddin Şah'ın tahta kaldığı zamanında (1848-1896) gelişme imkânı bulmuştur ancak genel olarak çehresi Rızâ Şah zamanında hızla değişmiştir. 1933 yılında büyük caddelerin inşası için yeni bir kanun çıkarılmış ve birbirini dikine kesen geniş ve iki tarafı ağaçlıklı caddeler açılarak Tahran'a modern bir görünüm kazandırılmıştır. Kısa bir süre sonra bakanlık ve hükümet binaları inşa edilmiştir (Naskali ve Özgüdenli, 2010: 418). Naskali ve Özgüdenli (2010:418) Tahran'ın şehirleşme sürecine dair verdikleri bilgilerde Tahran Üniversitesi (Kitâbhâne-i Millî), Mûze-i İrân-ı Bâstân, Tahran Demiryolu İstasyonu ve Mihrâbâd Havaalanı'nın Rıza Şah döneminde hizmete açıldığını belirtmiştir. Ayrıca 1979 yılındaki İslam devriminin de Tahran'ın fiziksel ve demografik yapısını önemli ölçüde etkilediğine de değinmiştir (2010:418). Tüm bu gelişmelerle birlikte Tahran yeni bir çehreye kavuşmuştur. Bu yenileşme ve gelişme sinemada gösterilen Tahran'a da yansımıştır. Sinemada Tahran izdüşümlerine geçmeden önce genel hatları ile İran sinemasından bahsetmek seçilen filmlerin konumunu anlamak açısından faydalı olacaktır.

İRAN SİNEMASI

İran sineması, zaman içinde geçirdiği değişim dikkate alındığında devrim öncesi ve devrim sonrası olmak üzere iki dönemde incelenmektedir. 1930'lu yıllara kadar yapılmış olan filmler genellikle kurgusal olmayan, Kaçar Hanedanlığı'na mensup bir sınıf tarafından finanse edilen belgeseller, hanedanlıkla ilgili gösteriler ve haberlerden oluşmaktadır. Kurgusal olmayan ilk İran filmi, Kaçar şahı Muzafferüddin Şah'ın dönemine denk gelmektedir. İran sinemasında 1930-1960 yıllarında İran'da sesli yabancı haber filmleri gösterime sunulmuştur. İran'ın ilk uzun metrajlı filmi, günümüzde hiçbir kopyası bulunmayan, Ovanes Ohanian'ın 1930 çektiği *Âbî-yu Râbî* adlı kurgusal filmidir (Dabaşı, 2013: 3). 1936-1948 yılları yerli İran sinemasının sakin ve sessiz geçtiği, yabancı film gösterimlerinin ise arttığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde, dublaj ile ilgili yaptığı girişimlerle öne çıkan İsmâil Kûşân, ilk filmi olan

Tûfân-i Zindegî'yi Mitrâ Film stüdyosunda çekmiştir (Bahârlû, 2010: 17). 1950'li yıllar İran sineması için hareketli geçmiş ve özellikle 1951 yılı, İran sineması açısından oldukça verimli bir yıl olmuştur. Bu yılda, yedi film gösterime girmiştir. İbrâhîm Murâdî tarafından *Kemer-şiken* filmi, İsmâil Kûşân tarafından *Mestî-yi 'İşk ve Mâder*, Pervîz Hâtîbî tarafından *Destkeş-i Sefîd*, 'Alî Deryâbigî tarafından *Şikâr-i Hânegi*, Reşîdîyân Kardeşler tarafından *Hâbhâ-yi Telâ* ve Fazlullâh Bâygân tarafından çekilmiş olan *Perîçeher* 1950-1951 yıllarında gösterime giren filmlerdendir (Omîd, 1995: 209-212). 1960'lı yıllara gelindiğinde İran'da çekilen filmlerin sayısı 161'e ulaşmıştır. Bu yıllarda, İranlı yazar ve yönetmenlerce yapılmış olan belgesel türünde filmlerde artış olmuş ve İran sineması daha da hareketlenmiştir. İbrâhîm Gulîstân'a ait olan ve Venedik Film Festivali'nde ödül kazanan, 1962 yapımı *Yek Âteş ve Movc u Mercân u Hârâ* adlı belgeseller İran'da da büyük beğeni ve ilgi görmüştür (Pour, 2007: 79). 1969-1978 yılları arasında İran sinemasında *Yeni Dalga* olarak adlandırılan dönemde, sanat filmleri açısından oldukça önemli bir yıl olmuştur. 1970'li yıllarda İran sinemasında açıkça bir yükseliş göze çarpmaktadır, Dâryûş Mehrcûyî, Nâşir-i Takvâyî, Emîr Nâdirî, 'Abbâs Kiyârustemî gibi yönetmenler bu dönemde öne çıkmaya başlamışlardır (Yıldız Erol, 2022: 55). Nafisî, İran İslam devrimi dönemine rastlayan 1978-1982 yıllarını, *Belirsizlik Dönemi* ya da *Geçiş Dönemi* olarak adlandırmıştır. Bu dönem İran sineması için, tarihinin en kötü dönemi olmuştur (Nafisi, 2008: 769). İran İslam Devrimi, İran'ın geleceği açısından önemli bir gelişmedir. Bu dönüm noktası 1979 yılında başlamış olsa da tarihsel altyapısı, 1890 Tütün İsyanı ve 1906 yılında ilan edilen meşrutiyete kadar uzanmaktadır (Cülük, 2018: 87). 1990'lı yıllara doğru dikkat çeken yerli filmler ortaya konulmuş ve bu filmler uluslararası film festivallerine de gönderilmiştir. 1979-1983 arasında ortaya konulan filmlerin birçoğunda senaryolarda kadın karakterlere mümkün olduğunca az yer verilmiş daha ziyade çocuklar üzerinden filmler çekilmiştir. Raşşân Benî-'îtimâd'ın 1987 yapımı *Hâric Ez Maḥdûde*, Tahmîne Mîlânî'nin *Dîge Çi Hâber*'i uzun metrajlı öne çıkan filmlerdendir.

İran sineması özellikle 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası arenada adından söz ettirmiş ve önemli başarılar elde etmiştir. 'Abbâs Kiyârustemî'nin düşük bütçeyle çektiği ancak sinema alanında uluslararası festivallerde dikkatleri çeken filmleri, diğer genç yönetmenlere örnek olmuştur. Bunun nedeni Kiyârustemî'nin filmlerinde meşhur oyuncular yerine, daha sıradan oyunculara rol vermesi, çekimlerin birçoğunun pahalı dekorlar yerine doğada yapılmasıdır. *Zindegî ve Dîger Hîç*, *Zîr-i Diraḥtân-i Zeytûn*, bu türdeki başarılı filmlerine örnektir. Özellikle 1997'de *Ṭa'am-i Gîlâs* adlı filmiyle Cannes'da Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi İran sinemasının gücünü kanıtlar nitelikte olmuştur. *Ṭa'am-i Gîlâs* filmi dışında Kiyârustemî'nin 1999 yapımı *Bâd Mâ râ Hâhed Bord* filmi yine İran'da ses getiren ve sanatsal yönüyle oldukça başarılı filmlerden biri olmuştur. Kiyârustemî gibi doğal mekân kullanan, kent olarak da Tahran'ı tercih eden bir diğer yönetmen de Dâryûş Mehrcûyî olmuştur. Çalışmamızda bu sebeplerden ötürü Mehrcûyî'nin filmleri tercih edilmiştir.

DÂRYÛŞ MEHRCÛYÎ

İran'ın dünyaca ünlü yönetmeni Dâryûş Mehrcûyî 1939 yılında Tahran'da doğmuştur. 1960 yılında eğitim için Amerika'ya gitmiş ve orada felsefe lisansını tamamlamıştır (Zirâ'atî, 1997: 21). İlk filmi *Elmâs 33* adlı filminden sonra 1969 yılında Gulâm Hüseyn-i Sâ'idî'ye ait bir eser olan *Azâ-dârân-i Bayel* adlı kitabından beyaz perdeye uyarladığı filmi *Gâv* ile modern İran sinemasının adeta temellerini atmıştır. Mehrcûyî'nin, 'Alî Naşîryân tarafından yazılmış ve televizyonda da gösterilen bir oyundan uyarlama olan ikinci filmi *Âkâ-yi Hâlû* ise 1971 yılında çekilmiştir. Dâryûş Mehrcûyî ve Gulâm Hüseyn-i Sâ'idî'nin ortak çalışması olan ve 1978 yılında gösterime giren *Dâire-yi Mînâ* filmi, Sâ'idî'nin yazmış olduğu *Âşgâldûnî* adlı hikâyesinden uyarlamadır. Dâryûş Mehrcûyî'nin diğer bir uyarlama filmi olan *Diraḥt-i Golâbî*, Golî-yi Terakḳî'nin aynı isimli hikâyesinden uyarlanmış ve 1998 yılında gösterime girmiştir. Genç bir yazar ve onun gençlik sevdası ve anıları, geçmiş ve günümüz etrafında şekillenen film çeşitli ödüller almıştır (Hekîmî-zâde, 2010: 68-72). Mehrcûyî'nin bir diğer filmi, öykü yazarı olan Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin eseri *Mihmân-i Mâmân*, 2003 yılında seyirciyle buluşmuştur. Kirmânî'nin diyalog kullanarak yazmış olduğu eser bu diyaloglardan oluşması sebebiyle uyarlamayı da kolaylaştırmıştır. Dâryûş Mehrcûyî'nin İran edebiyatından yapmış olduğu uyarlamaların yanı sıra diğer ülke edebiyatlarından da esinlenerek filme aldığı eserleri olmuştur. *Postçî* (1972) Mehrcûyî'nin ünlü Alman oyun yazarı Georg Büchner'in ölümünden dolayı yarım kalmış oyunu *Woyzeck*'ten uyarladığı bir filmidir. Dâryûş Mehrcûyî'nin bahsi geçen eserleri dışında: *Medrese-yî kî mîreftîm*, *Îcâre-nişînâ*, *Şîrek*, *Hâmûn*, *Mîks*, *Bemânî*, *Santûrî*, *Âseman-i Maḥbûb*, *Heme Dâna*, *Nârencî-pûş*, *Tâhran*, *Tâhran* adlı filmleri de vardır.

DÂRYÛŞ MEHRCÛYÎ FİLMLERİ İLE TAHRAN

İran sinemasında Tahran'ın kentselleşme sürecinin, kentin içinde barındırdığı yoksulluk-zenginlik, köy-şehir gibi tezatlıkların, kentin simgesi hâline gelen yerlerin karakterler, olay örgüsü ve mekân bağlamında seçilen bu filmlerde nasıl yansıtıldığı çalışmanın bu kısmında yer almaktadır. Bu bağlamda ilk olarak 1986 yapımı İcâre-nişînâ (Kiracılar) filmi değerlendirilecektir.



Şekil 1: İcâre-nişînâ film afişi.

Dâryûş Mehrcûyî'nin yönetmenliğini yaptığı film 1986 yılında gösterime girmiştir. Filmde olaylar sahibinin arkasında varis bırakmadan öldüğü bir apartmanda geçmektedir. Apartman çok eski, yıkılmaya yüz tutmuştur. Apartman vekili konumunda olan başkarakter apartmanın yenilenmesine karşıdır. Kiracıların her biri kendi görüşüne göre apartmanı yenilemeyi önerir ve harekete geçer. Apartman vekili ve kiracılar arasında yaşanan trajikomik olaylar sonucunda apartman çöker ve belediye yetkilileri apartmanı kiracılardan uygun meblağa almaya gelir.

Mekânsal olarak değerlendirildiğinde filmin genel olarak Tahran'ın dış kesimlerinde çekildiği görülmektedir. Ancak filmin başlangıcında Tahran'ın iç kesimleri, yüksek binalar ile görüntüler başlamaktadır (Şekil 2). Bu yüksek binalar Tahran'a dev bir şehir görünümü vermektedir. Sonrasında kamera çekimleri ile yatay mimarînin başlangıcına tanıklık edilir (Şekil 3). Hafriyat kamyonlarından da anlaşılacağı üzere yeni yapılmakta olan evler görüntüye gelir. Bu da şehrin göç aldığına ve büyümeye ve dolayısıyla gelişmeye devam ettiğine dair bir işarettir. Yeni yapılmakta olan evler dağın eteklerinde olduğundan şehir bu dağ ile sınırdır denilebilir. Apartman sakinlerinin başına gelen olaylardan ve filmin sonunda şaşılacak bir şekilde sadece bir güvercinin konması ile yıkılan tankerin tüm apartmanı yerle bir etmesi sahnesinden çıkarımda bulunulduğunda meskenlerin sağlam olmadığı acı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Bu filmle birlikte yeni ve sağlam ile eski ve sağlam olmayan binalar tezatlığı, yatay ve dikey mimari tezatlığı verilirken bir taraftan da Tahran; gelişmekte olan bir şehir imajı yansıtılmaktadır.



Şekil 2



Şekil 3

İkinci örneğimiz 2003 yılında gösterime giren Mihmân-i Mâmân (Annenin Misafiri) filmidir.



Şekil 4: Mihmân-i Mâmân film afişi.

Film, 22. Uluslararası Fecr Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu, en iyi kadın oyuncu, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo dallarında ödül almıştır. Filmin olay örgüsü fakir bir ailenin evine aniden gelen misafirler ve bu misafirleri ağırlamak için ailenin ve komşularının verdiği uğraştır. Fakir aileye yardım etmek için herkes elinden gelenin fazlasının yapar ve filmin sonunda zorlukla hazırlanan bir sofraya ortaya çıkar ve hep birlikte yemekler yerir.

Filmin genel mekânı Tahran'dır. Tahran'ın avluları ortak olan küçük ve bitişik evleridir ve konu genel itibarıyla küçük ve fakir evlerdeki yardımlaşma üzerine kurulmuştur. Bu film bize kente sosyolojik açıdan bakılabileceğini de göstermektedir. Filmin başlangıç görüntüsü yüksek binalar, lüks mağazalar şeklindedir (Şekil 5). Yönetmen bu göstergeler ile yine bir tezatlığa dikkat çekmektedir. Bu çelişkiyi göstermek için görüntü yüksek binalardan bir anda gecekondu tarzı, mahalle evlerine yöneltilir (Şekil 6). Bu filmde şehrin güneyindeki yoksulların tasvir edilmesine ek olarak sosyolojik olarak sınıfsal uçurumdan da bahsedebiliriz. Film, şehrin güneyinde küçük bir evde yaşanan sıcak bir olay üzerinden mahalleye olan aidiyet duygusunu vurgulamaktadır. Tüm sakinler birbirini tanımakta ve kendilerini oraya ait hissetmektedir dolayısıyla bu filmde gelenekselcilik ve samimiyet gözlemlenmektedir (Şekil 7).



Şekil 5



Şekil 6



Şekil 7

Üçüncü örneklem filmimiz 2006 yılında kameraya alınan Santûrî (Santurcu) filmidir. Bu film, İran'da yalnızca bir kez gösterilmiş ve sonrasında sansüre uğramıştır.



Şekil 8: Santûrî film afişi.

Santur çalan Ali adında genç bir müzisyenin hayatını konu alınmaktadır. Ali santur çaldığı için ailesi tarafından dışlanır. Ancak müzik konusunda başarılı olur ve ünlenir. Hâniye adında bir kadınla evlenir. Sonrasında konserlerin kısıtlanması ile birlikte geçim derdine düşer, yaşam şartları kötüleşir ve uyuşturucu bağımlısı olur. Eşi, Ali'yi terk eder. Ali çadırlarda, evsizlerle birlikte yaşamaya başlar. En sonunda ailesi Ali'yi bulur ve tedavi için hastaneye yatırır.

Uyuşturucu bağımlılığı şehirlerin başlıca sorunlarından biri olmuştur. Genellikle orta sınıf ve üst sınıfın bir sorunu olarak uyuşturucu bağımlılığı filmlerde işlenmiştir. Santûrî filmi de bağımlıların şehri gösteren bir film olarak karşımıza çıkmakta ve mekânsal olarak çeşitlilikler içermektedir. Sınıf çatışması ve tezatlıklar bu filmde de görülmektedir. Kamera, bağımlıların çadırlarını yoksulluk, bağımlılığı (şekil 9) gösterdikten sonra tüm bunlardan uzak duran ışıklı Tahran'ı da gösterir (Şekil 10). Birbirinden bağımsız ve habersiz, adeta şehir içinde şehir olgusu izleyiciye bu iki görsel ile sunulur.



Şekil 9



Şekil 10

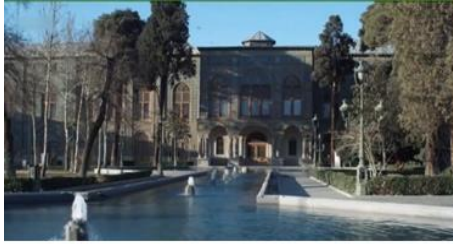
2009 yılı yapımı Tâhran, Tâhran (Tahran, Tahran) filmi son örneklemimizdir. İki çocuklu bir aile yılbaşı sofrasında yeni yıl için geri sayım yapmaktadır. Bu esnada tavandan yağmur suları sızar ve evin çatısı biranda ailenin başına çöker. Yılbaşı olduğundan aile, tamirat için işçi bulamaz. Birkaç gün çadırda kalmayı planlarlar. Gündüz Tahran belediyesinin düzenlediği ücretsiz turla şehri gezecekler, akşamda çadırlarında yatacaklardır. Ertesi gün belediyenin tur otobüsünü kaçırdıklarını ve yanlışlıkla özel bir tur otobüsüne bindiklerini öğrenirler. Otobüstekiler kendilerini misafir eder ve tüm gün otobüsle Tahran'ı gezerler. Akşam da otobüstekilerin kaldığı pansiyonsa konaklarlar. Ertesi gün tekrar şehri gezerler ve sonrasında otobüstekilerin yardımıyla evleri tamir edilir.

Bu filmde mekân olarak Tahran'ın tüm güzel yerleri, simge mekânları kullanılmıştır. Ancak bu filmin detaylarında da sosyolojik açıdan bakıldığında sınıf çatışması bulunmaktadır. Kamera çatıyı yakın çekimle göstererek ailenin içinde bulunduğu sefaleti gözler önüne serer (Şekil 11). Önceki akşam evleri başına yıkılan aile sonraki akşam ışıklarla bezeli, şık bir pansiyonda kalır.



Şekil 11

Sınıf çatışması filmlerin sıkça işlediği bir konu olmuştur. Ancak yönetmen bu filmde, kötü bir olayı adeta şehrin büyüğü ile örtmeye çalışmaktadır. Kaçar hanedanlığına ait Gülistan Sarayı ailenin ilk durağıdır (Şekil 12). Sonrasında ise dünyanın en yüksek dördüncü gökdeleni olan Milâd Kulesi'ne giderler (Şekil 13). Tahran'da çatısı çöken eski bir ev varken öte taraftan çiçekler içinde şaşalı bir saray da vardır.



Şekil 12



Şekil 13

SONUÇ

Sinema, toplumu ve şehirleri kültürel ve sosyal olarak yansıması bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Bu rolü itibarıyla da sinema ile kent arasında yadsınamaz bir ilişki vardır. Sinemanın başlangıcında sınırlı teknik imkânlarla sokağı gösteren kamera kentin görüntülerini kısa çekimlerle kaydetmiştir. Sonrasında yaşanan teknik gelişmeler ile birlikte kent, fon olmaktan çıkıp filmin bir parçası hâline dönüşmüştür. İran sineması özelinde sinemasal kent olarak kullanılan Tahran'da, ünlü yönetmen Dâryûş Mehrçûyî'nin 1986, 2003, 2006, 2009 yıllarında çektiği dört film üzerinden, şehrin yaşadığı kentsel değişim ve barındırdığı karşıtlıklar sosyolojik açıdan göz önüne getirilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak yakın dönem İran sinemasından dört film ile Tahran kentine ait mekânsal, toplumsal ve kültürel açıdan var olan imgeler gözlemlenmiştir. Başlarda gecekondular ve yatay mimari dikkat çekerken (İcâre-nişînâ) sonlarda şehrin tarihî ve turistik yerleri kamera önüne getirilmiştir (Tâhran, Tâhran). Kenar mahallelerin yıpranmışlığı kentin sakinlerinin fakirliği toplumsal gerçekçilikle filmlere yansıtılmıştır. Santûrî filmi ile tekinsiz ve güvensiz bir şehir imajı çizilirken aynı yönetmen tarafından Mihmân-i Mâmân filminde alt sınıf insanların samimiyetle birbirlerine yardımcı olması bu imajı sonlandırır niteliktedir. Filmlerde yer alan karşıtlıklar ve sınıf çatışması elde edilen bulgulardandır. Filmlere genel olarak bakıldığında Tahran; göçmen şehri, bağımlıların, sınıf çatışmalarının olduğu kadar yatay ve dikey mimarinin olduğu, gelişen, sarayları, kuleleri olan bir şehir durumundadır. Tahran, filmlerde bir fon olmaktan öte, hikâyelerin tamamlayıcısı ve de ana unsuru olmuştur.

KAYNAKÇA

(URL-1) <https://sozluk.gov.tr/> (t.y.)

Altınsay, İ. (1996). Sinemanın orta yeri İstanbul'du. İstanbul Dergisi, (18), 73- 75.

Bahârlû, 'A. (2010). Târihçe-yi İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân, Fârâbî, (64).

Bazin, A. 2011. What is Cinema? (Sinema Nedir?) (Çev. İbrahim Şener), Doruk Yayınları.

Cülük, A. (2018). "İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi", Güvenlik Çalışmaları Dergisi, 20(1), 87-103.

Dabaşı, D. (2013). İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği (Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz), Agora Kitaplığı.

İclâlî, P. (2015). Taşvirha-yi Şehr der Filmha-yi Sînemâ-yi Îrânî: 1309-1390, Ülum-î İctimâ'i, (68), 229-276.

Kazımî, A. & Mahmudî, B. (2009). Problemâtikî Modernîte-yi Şehrî: Tâhran der Sînemâ-yi Gabl ez İnqilâbî İslâmî, Faşlnâme-yi Encumenî Îrânî Muţâalâtî Ferhengî ve İrtbâtât, 4(12), 89-114.

Marie, M. (2004). Filmlerde Kentsel Tema. İçinde Türkoğlu N. vd. (Haz.) Kentte Sinema Sinemada Kent, Yenihayat Yayıncılık.

Nafisi, H. (2008). İran Sineması (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi.

Naskali, E. & Özgüdenli, O. G. (2020). "Tahran", DİA, (39), 416-419.

Nastaran Hekîmî-zâde, N. (2010). Diraht-i Golâbî, Kitâb-i Mâh-i Honer, (134), 68-72.

Omîd, C. (1995). Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357 (hş.). Rûzene.

Pekdemir, Ş. (2019). Türk Sinemasında Kent Simgelerinin Gösterimi "İstanbul Üzerinden Bir Değerlendirme", [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Maltepe Üniversitesi.

Pour, M. P. (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, Es Yayınları.

Teksoy, R. (2009). Sinema Tarihi, Cilt 1, Oğlak Yayıncılık.

Yıldız Erol, A. (2023). Göstergelerarası Çeviri Bağlamında İran Uyarlama Sineması, Pegem Akademi Yayınları.