

## KIAROSTAMI'NİN *ŞİRİN*'İ ÜZERİNDEN SEYİRCİ VE SİNEMA DİLİNİN ÖLÇÜLERİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

•••

Serpil Kırel  
Marmara Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışma, Abbas Kiarostami'nin yönettiği *Shirin* (*Şirin*, 2008) bağlamında sinema, seyirci ve sinema dilinin seyirci üzerindeki etkileri üzerine yoğunlaşmaktadır. Kiarostami'nin kamerası bu kez bir sinema salonunda çoğunluğunu kadın seyircilerin oluşturduğu bir topluluğun bir film izlerkenki deneyimlerine yakın çekimlerle, sesin olanaklarını ve alan dışını kullanarak odaklanmayı seçer. Filmin içinde görmediğimiz ama seslerine tanık olduğumuz bir film daha vardır. Bu anlamda *Şirin* alışılmadık bir film izleme deneyimi sunarken beraberinde sinemanın kültürel boyutları ve seyir deneyimi ile ilgili olduğu kadar Kiarostami'den hareket ederek İran'da üretilen filmlerin üretilme dinamikleri üzerine de bir yorum getirme olanağı sağlar.

**Anahtar Sözcükler:** Seyir, İzleyici, Bakış Açısı Çekimi, Seyir Deneyimi.

•••

Revisiting the Abbas Kiarostami's *Shirin* in the Context of the Cinema, the Audience and the Possibilities of Cinematography

**Abstract**

This article examines the ways in which Abbas Kiarostami used cinematographical techniques such as close-up, sound manipulation, and offscreen space to create a parallel "world" for the audience of *Şirin*, his last film. He placed the camera in a cinema, looking at the audience, and that is what Kiarostami's audience sees; one audience watches another audience while that other audience watches a film. A series of intense closeups reveal the effect that the film has on individuals in the audience. One never sees the film they are watching; one only hears the soundtrack. Kiarostami is a prestigious Iranian filmmaker, and this film also provides an opportunity to discuss the cultural and ideological dynamics of filmmaking style and production procedures in Iran.

**Keywords:** Audience, Spectatorship, Point of View Shot, Cinema Experience.

## Giriş

Bu makale, Abbas Kiarostami'nin son filmi *Shirin*'i (*Şirin*) (2008) merkezine alıp film dili, film izleme deneyimi ve seyirci üzerine üretilmiş temel kuram ve yaklaşımlar eşliğinde filmi yeniden düşünmek isteğiyle kaleme alınmıştır. *Şirin*'in, seyircinin bir tümleyici olarak film ile ilişkisindeki “aktif” konumunun, film dili oluşturulurken yönetmen tarafından yapılan kimi tercihlerin, perdede “gösterilen” ve “gösterilmeyen”lerin bir filmi nasıl oluşturduğunun ve film izlemenin kültürel boyutlarının yeniden tartışılmasına olanak veren önemli örneklerden biri olduğu açıktır.

Filmin jeneriğinden edinilen bilgiye göre, Genceli Nizami'nin (Hakim Nezami Ganjavi) *Hüsrev, Şirin ve Ferhat*<sup>1</sup> adlı eserinden bir uyarılma yapan yazar Farrideh Golbou'nun çalışmasını Muhammed Rahmanian senaryo haline getirmiştir. *Şirin*, bir sinema salonunda geçer. Karanlıktır. Perdede çoğunluğunu kadınların oluşturduğu seyirciler görünür. Bir “film”<sup>2</sup> izlemeye yeni başlamışlardır. Perdedeki seyircilerin izlediği “film” bittiğinde *Şirin* de son bulur. Bu kısa özetten de anlaşılacağı gibi, Kiarostami bu kez seyirci olarak bir deneyim yaşamamıza ön ayak olurken tüm dikkati ustalıklı seyircinin varlığına çekmeyi başarır. Film boyunca perdede bizim hiçbir zaman göremeyeceğimiz ama duyabileceğimiz ilgi çekici bir “film”in var olduğuna inandırılırız. Woody Allen'ın *The Purple Rose of Cairo (Kahire'nin Mor Gülü)*, (1985) filminde olduğu gibi kimi yönetmenlerin kurmaca filmlerinde seyirci üzerine odaklanıyor oluşuna daha önce rastlansa da, *Şirin*'in seyircisiyle kurmaya çalıştığı ilişki farklıdır. *Şirin*'i izleyen bizler için bir belgesel izliyormuş duygusu yaratan etkenin, filmin estetik yapılandırılmasında aranması gerekir. Kameranın mesafeyi koruyan gözlemci konumu bu duygunun bir nedeniyken, bir başka nedeni de sabit kamera kullanımının yarattığı etkiyle çerçeve içindeki en küçük hareketlerin ve yüz ifadelerinin bile önemli ve anlamlı hale gelmesidir. Aslında, filmin tekniği kendini çoğu zaman hissettirmezken, kullanılan sinema dilinin bilinçli bir biçimde inşa edildiği anlaşılır. *Şirin*'i izleme deneyimimiz boyunca kendimizi bir film seyretmekten çok, film seyretmeyle ilgili bir sürece dahil edilmiş gibi hissederken yakalayabiliriz.

Kısaca, *Şirin*, bizden sakladıkları ve açığa çıkardıkları, seyircisiyle kurduğu ve kurmak istediği ilişkiyle çok boyutlu bir biçimde ele alınabilecek özgün bir yapımdır. Seyirci olarak biz, “duyduklarımız” üzerinden hareket ederek bir yandan (gör(e)mediğimiz) bir filmin bütününe imgelememizde “görmeye/canlandırmaya” çalışırken, bir yandan da bir istisna dışında (Juliet

<sup>1</sup> Nizami'nin eserinin *Hüsrev ve Şirin* adıyla Şark-İslam Klasikleri başlığı altında, çevirisi Sabri Sevsevil tarafından yapılarak, 1955 yılında Maarif Basımevi tarafından basıldığı bilinmektedir.

<sup>2</sup> Burada ve daha sonra perdede biz seyirciye hiç gösterilmeyen film den söz edildiğinde ayrımı netleştirmek amacıyla “film” biçiminde söz edilecektir.

Binoche) İranlı olduklarından emin olduğumuz yakın çekim (close up) kadın portreleri geçidini seyredelim. Öyleyse, bu “film”i seyretmek “onlara” ve onların izlediği bu “film”i dinleyerek tahminler üstünden bütünlemeye çalışmak “bize” nasıl bir haz vermektedir? *Şirin*'in uyandırdığı soruları yanıtlayabilmek için kullanılan sinemasal dilin ayrıntılı bir biçimde ele alınmasının yanı sıra, yapım özellikleri ve seyirci tarafından algılanışındaki kültürel etkenler üzerinde durmak kaçınılmazdır.

## 1. Yönetmeni Anlamak: Abbas Kiarostami ve Filmi *Şirin*

### Abbas Kiarostami ve İran Sineması

Abbas Kiarostami, özellikle *Khane-ye Doust Kojast (Arkadaşımın Evi Nerede?)*, 1987) ile İran sinemasının uluslararası prestij kazanmasına neden olan önemli isimlerden biridir. Kiarostami'nin uluslararası alanda dikkat çekmesine, kendine ait sinema dili, görsel seçimleri ve filmlerinde gündeme getirdiği evrensel temalar neden olur. Yönetmenin sinema dilinin kültürel kaynakları üzerine Khatereh Sheibani'nin, “Kiarostami ve Modern Pers Şiir Estetiği” adlı çalışmasından yararlanılabilir.<sup>3</sup> Yönetmenin sineması ile Pers şiiri arasındaki bağları irdeleyen yazar, Kiarostami'nin sinemasal yaklaşımının, “kusursuz gerçeklik” anlayışına karşıt olarak “estetik gerçeklik” üzerine kurulu (Sheibani, 2006, s. 512) olduğunun altını çizer. Sheibani'ye<sup>4</sup> göre; Kiarostami'nin gerçekçiliği çoklu gerçeklikler üretir. Bu anlamda da seyircisine kendi anlamlarını çıkarmaları için boşluklar bırakır. Sheibani, evrensel yerel arasında Kiarostami'nin konumu ile ilgilenir ve onun filmlerinin İran'ın bir yerinde çekilmelerine rağmen evrensel ulaşan bir sorgulamaya varabildiğine dikkat çeker (2006 s. 513). Sinema anlayışı ile ilgili olarak kendisiyle 1995 yılında yapılan bir röportajda Kiarostami benzer bir şekilde film, gerçeklik ve seyirci ile ilgili önemli bir yorum yapar;

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

Kiarostami'nin seyircisi ile kurmak istediği ilişkinin temelinde düşünsel bir film izleme deneyimine dayandırılan bir beklentinin var olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenin bu yorumuna paralel olarak, *Şirin*'i izlerken

<sup>3</sup> Sheibani'nin adı geçen yazısı *sinecine*'nin bu sayısında Sevcan Sönmez'in çevirisiyle, “Kiarostami ve Pers Şiir Estetiği” başlığı ile yayınlanmıştır.

<sup>4</sup> Sheibani, bu yorumu yaparken, Sepehri ve Ferruhzad şiirine benzerliğe dikkat çeker (bkz. Sheibani, 2006, s. 509).

sinemanın seyirci üzerindeki etkisi ve sinema seyirciliğinin hem evrensel hem de yerel olanla ilişkisini kültürel açıdan da sorgulamaya olanak veren bir anlatının bilinçli bir biçimde inşa edildiği hemen fark edilir.

İran filmlerinden söz edildiğinde ulusal sinema, küresel/yerel çatışması, festivallerin üretime katkısı, film içeriklerine etkisi ve diğer pek çok ülkedekine benzemeyen katı sansür uygulamalarının söz konusu olduğu bir üretim tarzının sorgulanmasının gerekliliği gibi pek çok değişkenin birlikte düşünülmesi gerektiği (Kırel, 2006, s. 55-56) açıktır. Kısaca, İran'da film yapımı açısından doksanlı yıllarda uluslararası piyasanın önemli hale gelmesinde yaşanan ekonomik krizin etkisinin olduğu (Ferahmend, 2007, s. 108) eklenebilir. İran sineması ile ilgili birçok değerli çalışma yapılmıştır. Ancak, bu yazının kısıtlılıkları yüzünden İran sinemasının tarihsel gelişimi ve sektörel özellikleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmayacaktır.<sup>5</sup> İran sinemasının uluslararası kabulü pek çok araştırmacının dikkatini çeken bir olgudur. Örneğin, Laura Mulvey, İran filmlerinin uluslararası kabulünde egzotikliğin etkisini tartışır ve sadece egzotik olmanın bu ilginin devamına yetmeyeceğinin ve egzotikliğin sadece “üçüncü dünya sineması”na ait bir kavram olamayacağına altını çizer. Mulvey'e göre, yeni bir sinemanın uzun vadede ilgi çekiciliğini koruyabilmesi için, estetik önem taşıyan meseleleri ve problemleri dillendirmesi ve zihinlere nakşedebilmesi gerekir (2007, s. 320). İran sinemasına ait filmlerin ortak anlatısal özellikleri arasında kadının temsili ile ilgili düzenlemeler en çok dikkat çekenler arasındadır. Kadınların ve çocukların İran filmlerinde kullanım biçimlerinde rastlantısallıktan öte, kültürel koşulların etkisiyle üretime yansıyan zorunlu bir temsil düzeneğinin etkisi de söz konusudur. Bu anlamda, aşkın ve cinselliğin temsiline, İran filmlerinde en sorunlu alanlardan birini oluşturduğu bilinmektedir. İranlı senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin elini kolunu bağlayan sansür, film üretiminde yeni yaratıcı yöntemlerin kullanılmasına da neden olmuştur (Kırel, 2007, s. 374-375). Sayılan kısıtlılıklar, konu seçiminden, sinemasal dilin oluşturulmasında başvurulan yöntemlere kadar sinemanın her bir ögesinin kullanımını doğrudan etkilemektedir. Buna rağmen, İran sinemasında kadınların temsili açısından eli yüzü düzgün pek çok örneğin<sup>6</sup> de varlığı bilinmektedir. Örneğin, Kiarostami'nin öyküsünü yazdığı *Istgah-Matrouk* (*Deserted Station*, 2002) ya da yönetmenliğini yaptığı *10* (*On*, 2002) kadınların dünyasına kamerasını yönelttiği iyi örnekler arasında<sup>7</sup> hatırlanabilir.

<sup>5</sup> Bu konuda, Hamid Naficy'nin “İran'da İslamize Film Kültürü” (Naficy, 1997) adlı makalesinin İran'da sinema sektörü ile ilgili aktardığı bilgiler açısından önemli bir çalışma olduğu belirtilmelidir.

<sup>6</sup> *Elma*, *Ayna*, *On* ve *Ofsayt* gibi filmler ilk akla gelenler arasında sayılabilir.

<sup>7</sup> Kısaca, *On*'un sinema dili açısından *Şirin*'le benzerlikler taşıdığı söylenebilir. *On*'da mekansal birlik söz konusudur. Tahran sokaklarında arabasıyla dolaşan ana karakter ile birlikte İran'dan çok çeşitli kadın portreleri ile karşılaşma olanağı buluruz. Yine, *Şirin*'dekine benzer bir biçimde kamera sabittir. *On*'da kadınlar arabanın içinde dertleşirler. Biz, araba içine monte edilmiş kamera sayesinde onları “rahatsız edilmeden” izleyebiliriz. Kiarostami'nin kamerası bizi seyirci olarak onların sıkışmışlığına yaklaştırıyor gibidir. Uzun plan-sekanslardan oluşan filmin sade bir dili vardır. *Şirin*'de ise kadınlar bu kez seyircidirler, susarlar.

## Şirin'in Yapım Özellikleri

*Şirin*'in yapım özelliklerine değinmek, filmi anlamak için birçok ipucu sağlayacaktır. *Şirin*'e, *Chacun son Cinema ou Ce Petit Coup au Coeur Que le Film Commence* (*Herkesin Sineması Kendine*, 2007) antolojisi içinde Kiarostami'nin de üç dakikalık bir bölümü olan *Where is My Romeo? (Romeo'm Nerede?)* çalışmasının kaynaklık ettiği<sup>8</sup> söylenebilir. Çekimler sırasında boş bir uzama bakması istenen oyuncuların bunu yaparken bir olayı ya da bir filmi düşünmelerinin istendiği bilinmektedir (Scheib, 2008). *Şirin*, yüz on üç aktristin<sup>9</sup> yüzlerine yakın çekimler yapılarak gerçekleştirilir. Yönetmenin çekimler sırasında kullanacağı metnin ne olacağına henüz karar verememiş olduğunu belirtmesi de yapımla ilgili önemli bir başka nottur. Anlaşıldığı gibi, bizim film boyunca sadece sesini duyduğumuz “film”i gerçekte izlemeyen, sadece çekim için Kiarostami'nin direktifleri uyarınca sabit bir ışık ve sabit bir kameranın önünde bulunan oyuncuların yönetmenin doğaçlama teknikleri ile bir film izliyormuş gibi performansları kaydedilmiştir (Khodaei, 2008). Sinemanın ilk günlerinden itibaren bu yanılsamacı teknik kullanılarak filmler yapılmaktadır. Şaşırtıcı olan *Şirin*'de tüm filmin izleme pratikleri ve seyirci ile film ilişkisi üzerine odaklanılmasıdır. Bu yolla, aslında çok temel olarak izleyenlerin izlenmesi duygusu üzerinden bu film gerçekleştirilir. Bu doğaçlama tekniği ile kamera önünde bir performans sergileyen oyuncuların bizde ustalıklı bir kurgu ile aynı filmi izliyorlarmış ve filmin aynı yerlerinde birlikte duygulanıyorlarmış duygusunu yaratması, sinemanın yanılsamacı yapısı hakkında düşünmemize kaçınılmaz olarak neden olur.

Filme kaynaklık eden en önemli nedenin çok kişisel bir açıklaması vardır; Kiarostami, seyirciyi izlemekten vazgeçememektedir. Ona göre insanları izlemek her şeyden daha ilginçtir ve bu filmin kendisi için en özel yanını, birinin yüzündeki tüm duyguları anlayacak kadar ona yakından bakabilmek oluşturur (Khodaei, 2009). *Şirin*'de seyircilerin ağırlıklı olarak kadınlardan oluşması dikkat çekici bir diğer özelliktir. Filmde, erkekleri ikincil konumda bırakmak üzere hazırlanmış bilinçli bir mizansenin söz konusu olduğu varsayılabılır. Kiarostami'ye neden kadınlar üzerine odaklandığı sorulduğunda cevabı, “Çünkü, kadınlar daha güzeller, daha karmaşıklar daha duygusallar. Bu üç niteliğin kombinasyonu onları filmler ve seyredilmek için mükemmel adaylar haline getiriyor. Bu karmaşıklığı kavrayabilmek için izlemekten başka bir yol kalmıyor. (...) Ayrıca, kadınlar daha tutkulular. Aşık olmak onların tariflerinin bir parçası” (Khodaei, 2009) biçiminde olur.

Kendisiyle yapılan “Legendary Filmmaker Abbas Kiarostami Tells *Time Out* about the Burden of Narratives” başlıklı bir diğer görüşmede, Kiarostami'nin gün geçtikçe filmlerinde anlatının rolünü azaltmaya çalıştığını belirtmesi filmin anlatsal tercihindeki bilinçliliğini gösterir. Yönetmen, bir

<sup>8</sup> Kiarostami, *Romeo'm Nerede?* adlı kısa filmini bu kez bir sinema salonunda *Romeo ve Jüilet*'i aynı duygularla izleyen aynı kadın seyircileri kullanarak gerçekleştirir. Sadece perdeden gelen İngilizce seslerin ünlü aşk öyküsüne ait olduğu anlaşılır. Bu çaba, kültürel olarak seyirci ve seyrettiği şey arasındaki ilişkiyi vurguladığı için önemli bir başka örnekten aynı zamanda da, sesin sinemadaki kullanımına ve önemine bir methiye gibidir.

<sup>9</sup> Bu sayı, [www.imdb.com](http://www.imdb.com) adlı sitenin filme ait sayfasında 114 olarak belirtilmektedir.

sanatsal çalışmanın anlatı ile ilgili katı kurallara karşı koyduğu ölçüde uzun ömürlü olacağı kanısındadır (Lord, 2009). Kiarostami, filmi gerçekleştirirkenki çalışma stiline; “*Şirin*'i yapmadım, sadece oyunculara kendi duygularını ifade etmeye yarayacak çevreyi hazırladım” (Pourmand, 2009) diyerek tarif eder. Filmin, Kiarostami'nin salonunda birkaç koltuk kullanılarak çekildiği bilinmektedir. Çekimler sırasında her bir oyuncuya boş bir perdeye bakmaları söylenmiştir. Bu açıdan çekimleri sesli bir Kuleşov Deneyi (Rosenbaum, 2009) olarak tanımlayanlar da vardır. Son olarak, yapım koşulları ile ilgili olarak Juliet Binoche'un deneyimi eklenebilir. Filmin doksan iki dakikalık süresi boyunca bir dakika görülen Binoche, filmin kendisiyle ilgili bölümünün çekilmesinin sadece 15 dakikasını aldığını belirtir (Calhoun). Filmin yapım özelliklerine kısaca değindikten sonra *Şirin*'i yaparken Kiarostami'nin kullandığı sinemasal dilin öğeleri üzerine yoğunlaşılabilir.

## 2. Filmin Dilini Anlamak

*Şirin*'de Kiarostami'nin sinema dili açısından alışılmadık bir sadelikle yakın çekimleri tek anlatım aracı olarak kullanması önemsenmesi gereken bir ayrıntıdır. Birbirleriyle ölçek açısından uyumlu çekimlerin ve benzer ışık tercihlerinin yan yana gelmesi, izleyende zamanda ve mekânda birlik duygusu yaratmak açısından başarılı bir tercih gibi görünmektedir.

### Yakın Çekim

*Şirin*'i tarif ederken yakın çekimin anlatım dilinin temelini oluşturduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, bu filmi pek çok diğer filmde ayıran temel özellik, sinemasal anlatımını yakın çekimlere dayanarak kotarmasıdır. Kiarostami'nin bu ısrarlı sinemasal tavrı bizi, çok bilindik olduğu düşünülen bu sinemasal kavramı yeniden düşünmeye iter. Ayrıca, yönetmenin *Name-ye Nazdik* (*Yakın Çekim*, 1990)<sup>10</sup> adlı bir filmi olduğu ve yönetmenin bu filmde kurgusal ile gerçek olan arasındaki sınırdan dolaştığı hatırlanmalıdır. Filmde, gerçek kişiler kendilerini oynarlar<sup>11</sup> (Vaziri, 2002, s. 53).

<sup>10</sup> Ayla Kanbur'un “Komşunun Evi Nerede? İranlı Yönetmenler ‘Dışarı’da Dolaşıyor” adlı makalesinde, Kiarostami'nin, *Yakın Çekim* filmi üzerinde yorumları burada aktarılabilir. Kanbur, filmin “(...) sanatsal aldatmacanın ne olduğuna, yönetmenle oyuncu arasındaki ilişkiye, rol yapmanın ne olduğuna, sanatın yaşamdan ne kadar kopuk olduğuna, sıradan denilen insanların sanatla ilişkisine, sinemanın gerçekliğinin insanlarda yarattığı etkiye, sinemanın parayla ilişkisine kadar hiçbir açıklama katmayan örgüsüyle tüm boyutlarda, çağrışımlar yaratan bir olayı sergileyerek izleyiciyi derinleştirir” sözleriyle yorumlar (bkz. Kanbur, 1999, s. 66).

<sup>11</sup> Persheng Vaziri “Iranian Documentary Cinema Between Reality and Fiction” adlı makalesinde, İran sinemasında belgesel filmler yoluyla yönetmenlerin gerçekliği iletebilmek için üzerlerine düşen görevi yerine getirmeye çalıştıklarının, ancak resmi makamlarla belgesel sinemacılar arasında bitmek bilmeyen bir kavganın sürdüğünün ve belgeselin ifade özgürlüğünün sınırlarını genişletmek için sanatçılar tarafından kullanılan bir araç olduğunun altını çizer (bkz. Vaziri, 2002, s. 53-54).

Sinema dilinin nasıl kurulduğunu anlayabilmek için tanımlardan başlanabilir. Nijat Özön'ün, “close-up” kavramını “omuz çekimi”, “omuz plan” olarak Türkçeleştirdiği ve “bir insanı omuzlarından yukarisına dek çerçeveleyen çekim çeşidi” (2000, s. 500) olarak tanımladığı görülür. Bu tanıma ek olarak bu kavramın sadece “omuz çekimi” anlamına gelmediğini de belirtmek gerekir. Bu açıdan, “close up” için “yakın çekim” karşılığını kullanmak daha doğrudur. Olası bir yanlış anlamayı önleyebilmek amacıyla, yakın çekimlerin kendi aralarında; “boy yakın çekim”, “baş ve omuz yakın çekimi”, “baş yakın çekimi”, “surat çekimi” ve “çok yakın çekim” (Mascelli, 2002, s. 182-183) olarak ayrıldığı da eklenebilir. Joseph V. Mascelli, *Sinemanın Beş Temel Ögesi* adlı kitabında “yakın çekim” üzerine özel bir bölüm ayırır. Ona göre, “yakın çekim filmlere özgü bir gereçtir. Yalnızca filmler bir devininim *bir parçasının* büyük ölçekli yansıtılmasını sağlarlar. Sahnenin bütününden bir surat, küçük bir nesne, küçük ölçekli bir devininim seçilebilir ve bir yakın çekimde tüm görüntüyü kaplayabilir” (2002, s. 181). Yazarın, bu değişisine “Normal olarak, bir oyun, opera ya da bale sabit bir uzaklıktan izlenmelidir. Film yakın çekimi bu tür sergilemelerin ayrıntılı parçalarının görüntülenmesine olanak sağlar” (Mascelli, 2002, s. 181) yorumunu ekleyip sinemanın bu özelliği ile diğer sanatlardan farkını ortaya koyduğu anlaşılır. Ayrıca, çekim ölçekleri kadar sinemada anlam yaratmada, kameranın uzaklığının, açısının, yüksekliğinin ve derecesinin de algımızı devamlı şekillendiren unsurlar (Bordwell, 1997, s. 143) olduğu hatırlanabilir. *Şirin*'de kullanılan tüm çekimlerin sadece benzer türden yakın çekimlerden oluşması filmin en dikkat çekici özelliklerinden birini oluşturmaktadır ve bunun rastlantısal bir tercih olmadığı çok açıktır. Son olarak, yakın çekimler söz konusu olduğunda, “nesnel” ve “öznel” çekimlerin yanı sıra, “omuz üzeri” ve “görüş noktası” çekimlerinin (Mascelli, 2002, s. 185-186) varlığının da dil yaratmada kullanılan diğer unsurlar olduğu hatırlanabilir. Bu hatırlatmadan hareketle, *Şirin*'de bu sayılan çekimler arasından “nesnel” çekimin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çünkü, “nesnel” çekimde; “Kamera yakın çekimi sahnede kişi olarak bulunmakta olan bir oyuncunun bakış açısından değil, görünmeyen bir gözlemcinin bakış açısından filme alır. Nesnel bir yakın çekim izleyiciyi –kişisel olarak katılım olmaksızın- oyuncuya, nesneye ya da devinime yaklaştırır” (Mascelli, 2002, s. 185). *Şirin*'de, kameranın yerleştiriliş biçimi açısından tutarlı bir dil gözetildiği görülmektedir. Burada “görünmeyen gözlemci” konumunda olan(lar) (önce yönetmen) ardından da biz, filmi izleyen seyircilerizdir. Bu açıdan filmin izleyicisini “görünmeyen gözlemci” konumuna yerleştirdiği eklenebilir. *Şirin*'de biz, filmi izleyen seyirciler klasik anlatıyı kullanan pek çok filmde olduğu gibi, “rahatsız edilmeden” perdedekileri seyretmekte özgür bırakılırız. Perdede gördüklerimiz sadece perdedeki “film”le ilgilendiklerinden bizim farkımızda değildir. Bu bağlamda daha sonra tartışılacağı gibi, seyirciler olarak karşılıklı bir biçimde birbirini rahatsız etmeyen bir konumlandırma içindeyizdir.

Seyirci olarak (perdede gördüğümüz film kişilerinin) bizim farkımızda olmadıkları duygusunu uyandıran nokta, görüntüsel düzenleme içinde oyuncuların bizle doğrudan göz teması kurmamalarıdır. Bu açıdan perdedekilerle göz temasına girmememiz bu dili yaratmada önemlidir. Mascelli, nesnel kamera kullanımını ayrıntılandırır :

Nesnel kamera *kenar* bakış açısından filme alır. Seyirci sahneyi, adeta kulak misafiri olur gibi görünmeyen bir gözlemcinin gözlerinden izler. Kameramanlar ve yönetmenler bazen bu tarafsız kamera uygulamasına seyirci görüş noktası adını verirler. Nesnel kamera açılı, sahneyi o sahne içinde yer alan herhangi bir kimsenin bakış açısına göre sunmadıkları için, kişisel değildir. Görüntülenen insanlar kameradan habersiz gibidir ve asla doğrudan objektife bakmazlar. Oyunculardan biri farkında olmadan merceğe bakacak olursa, sahnenin yeniden çekilmesi gerekir, eğer *nesnel* açı korunacaksa. Pek çok film sahnesi nesnel kamera açılı ile filme alınır (Mascelli, 2002, s. 15-16).

Yukarıda açıklanan ve klasik sinemanın temel anlatısal dayanağı olan görüntü düzenlemesi film dilinin kurulmasında en temel parçalardan birini oluşturmaktadır. Yönetmenin, kendini (kamera aracılığıyla), seyirciyi (gösterilen şeyler aracılığıyla) ve konusunu (gösteriliş şekli aracılığıyla) nasıl konumlandığı bu yorumlamada önemli seçimler haline gelir. Yönetmenin kamera yardımıyla yarattığı “seçilmiş/düzenlenmiş görüntü”nün özellikleri onun yaklaşımını ortaya koyan en önemli ipuçlarıdır. Sinemasal tercihlerin amacını anlayabilmek için, yönetmenin kamerasını, başka bir deyişle bir göz olarak kendisini ve dolayısıyla bu çekim düzeneği içinde seyircisini nasıl konumlandığını daima sorgulamak gereklidir. Daha da ötesi, “bu konumlandırma görüntüyü kimin gözünden aktarıyor gibidir?” ve “neden özellikle bu konumlandırma tercih edilmiştir?” gibi soruların yanıtlarının aranması kullanılan sinema dili ile ilgili önemli noktaları da aydınlığa çıkaracaktır. Burada Kiarostami'nin sinemasal tercihlerini ve filmini nasıl anlatmayı seçtiğini anlayabilmek için çerçevelemeden (*framing*) de sözedilebilir. “Her görüntüde çerçeve yalnızca nötr bir sınır değildir; çerçeve görüntü içindeki malzemeye *belirli bir bakış noktasını* dayatır. Sinemada çerçeve önemlidir, çünkü bizim için görüntüyü tanımlar” (Bordwell, 2008, s. 182). Bordwell, sinemasal anlatımda çerçevelemelerin başlı başına anlatıya görsel ilginçlik ekleyebileceğini ve yakın çekimlerin görmeyebileceğimiz dokuları ve ayrıntıları ortaya çıkarmaya yarayacağını (2008, s. 193) da vurgular. Kısaca, çerçevelemenin sorumluluk isteyen bir tercih olduğunu ve bir yönetmenin sinemasal tarzını yaratmasında çok önemli bir değişken olarak hesaba katılması gerektiğini ekleyebiliriz.<sup>12</sup> Konu ile ilgili tanımlardan ayrılarak bu kez yönetmene filmini izlerken ne düşündüğü sorulduğunda; “Bu filmi birçok nedenle çok sevdim. İlk olarak, kamera sabitti. İkincisi, bu kelimenin tam anlamıyla bir ‘yakın çekim’di. Yoksa, aslında uzun planları severim. Yakın çekimlerde kişilerin ne düşündüğü açıkça görülebilir” (Khodaei, 2008) yanıtı alınır. Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity* adlı kitabında yakın çekime ayrı bir bölüm ayırır. Mulvey, özellikle starların yakın-çekimlerinin sinemanın bir endüstri olarak gelişmesi ve bir takım geleneklerin oluşmasında rolü olduğunu hatırlatır. Ayrıca, yazarın yeni gelişmeye başlayan endüstride rakip kadın

<sup>12</sup> Çerçevelemenin özellikle uzun plan-sekanslardan oluşan filmlerde ya da tümüyle plan-sekans olarak tasarlanmış *Russki Kovçbeg* (*Rus Hazine Sandığı*, Alexander Sokurov, 2002), *On* ve *Nokta* (Derviş Zaim, 2008) gibi filmlerde de çok önemli bir hale geldiği açıktır. Bu türden geleneksele başkaldıran, cesur biçimsel denemelerde anlam yaratırken kurgu yerini çerçeveleme ile sağlanan anlatım olanaklarına bırakır.



oyuncuların cazibelerinin şirketler arasındaki rekabette önemli bir faktör haline geldiğini belirtmesi anlamlıdır (Mulvey, 1996, s. 40). Mulvey'nin yorumu, kadınların perdedeki yakın çekim görüntüsünün anlamı üzerinden kadının sinemadaki “yerini” yeniden hatırlatan bir uyarı niteliğindedir. Sinemanın kadına yönelik bu “fetişistik” yaklaşımı ve kadının seyirlik hale getirilerek endüstrileşirken bu dili kullanması manidardır. Kadınların yüzünün fetişistik bir biçimde yakın-çekimlerle kullanılması ile ilgili *Şirin*'de de bir yandan bu geleneğin bozulmadığı varsayılabilir. Kadınların yüzlerinin sinemanın en eski geleneğine göre yakın-çekimlerle fetişistik bir biçimde kullanılmakta olması düşündürücüdür. Ancak, *Şirin*'de bu kullanımın sinemanın ne olduğunu sorgulatacak bir niyetle kurgulandığı da düşünülebilir. Yönetmenin iyi bildiği bir başka şey, sinema salonunun büyüü ve seyircinin bütün bir anlama varabilmek için mutlaka çaba göstereceğidir. Yakın çekimlere ve yüzlerdeki anlamı izlemeye düşkün olan yönetmenin bu konuda yanılmadığı ortadadır. Kendisiyle yapılan “Shirin as Described by Kiarostami” adlı görüşmede daha önce de değinildiği üzere yönetmen, bu filmi yapma nedenini çok eski bir alışkanlığına bağlar; seyircileri izlemeyi sevmesine. Ona göre, seyirci eğer filmde bir şeyden etkileniyorsa o bir “an”dır, yaratılan özel bir an, filmin kendisi değildir (Khodaei, 2008). Bu açıdan, gerçekten de *Şirin*, neredeyse seyircinin film izleme anında yaşadığı o “an”ları belgelemeye adanmış bir çalışma olarak da değerlendirilebilir.

Kiarostami, *Şirin*'de filminin “seslendiği” seyircisini daima belli bir uzaklıkta tutar. Bu anlamda baş-omuz yakın çekim kullanır ve bizi, (gördüğümüz) seyirci ile ölçülü bir mesafede bırakmayı tercih eder. Örneğin, “film”in (perdede bizim görmediğimiz) dramatik olarak yükselen tepe noktalarında kamerasını daha ayrıntı çekimler kullanarak oyuncularına daha fazla yaklaştırma yoluna gitmez. Böylece, filmi izleyen (biz) seyircilerin de perdede gördüğümüz filmi seyredenlerle (oyuncular) daha fazla yakınlaşma ve belki de giderek daha yoğun bir özdeşleşme olanağına sahip olmamız ustaca bir manevrayla bir kez daha engellenmiş olur. Diğer yandan yönetmen böyle bir anlatıma başvurmayarak perdede anlatılan öyküye de odaklanmamızı kolaylaştırmaktadır. Görüntünün sese göre daha cazip bir öge olduğu açıktır. Sinemada olmak, film boyunca bir seyretme ediminde olmak demektir. Ancak, biz, filmi bir sinema salonunda izleyen seyirciler, izlediklerimizle daima belli mesafelerde bırakılarak duygusal özdeşlikten öte, sorgulamacı, huzursuz ama bir yandan da tam da izlediklerimizle benzer bir seyir durumunda tutularak *Şirin*'i izlemeye mecbur bırakılırız.

Kiarostami'ye bu filmi ile seyircisinin imgelemine kısıtladığı ve alışkın olunmadık bir durum yarattığı konusunda bir eleştiri gelince yönetmen: “Yani diyorsunuz ki, ben birinin yüzüne baktığımda bir radyoyu dinlerken olduğu kadar özgür değilim?” der ve ekler; “Hayır, bu radyo değil. Her ne kadar istediğinizi düşünme hakkına sahipseniz de, benim gösterdiğimi görmek zorunda kalıyorsunuz. Aslında, bu özgürlükle, kısıtlılığın bir bileşimi” (Khodaei, 2008). Kısıtlılığı kabul eden yönetmen bu yorumundan sonra, “Ben size öyküden daha cazip bir başka dünyayı seyretmenizi öneriyorum. İnanıyorum ki, öyküden uzaklaşmaya cesaret ettiğinizde ‘Sinema’nın kendisiyle

karşılaşacaksınız. Gerçekte, öyküyü boşvermenizi ve sadece gözlerinizi perdede tutmanızı öneriyorum” (Khodaei, 2008) sözleriyle asıl niyetini açıklar. Sinema “aldanım” duygusu uyandıran bir deneyim ise, kullandığı tekniklerle *Şirin* bu anlamda üzerine düşeni yerine getiren bir seyir “deney”idir. Bu anlamda yönetmenin iddia ettiği gibi bir çok açıdan *Şirin*, sinemanın ne olduğunu sorgulatan bir filmidir.

## Sinema ve Gerçeklik Yanılsaması Üzerine

En başından başlanırsa, bilindiği gibi, sinema bir göz kusurundan kaynaklanan bir hareketli görüntü yanılsamasıdır. *Şirin*'de sinemanın olanakları bu yanılsamaya hizmet edecek denli yoğun kullanılırken göstermeyi seçtiği görüntülerinin sadeliği ve temposu ile de izleyenini düşünmeye davet eden bir yan vardır. Film, bize her an bir “sinema”da olduğumuzu ve perdeyi seyrettiğimizi hatırlatır. Aslında biz<sup>13</sup> de karanlık bir sinema salonundayız, izlediklerimiz de. Seyreden ile seyredilenin mekânsal bir birlik sağlanarak ele alınması benzerlik ve duygudaşlık duygusu yaratabilir. Çünkü, çok açıktır ki, seyirci olarak film izlerken her zaman seyrettiklerimizle aynı “konumda” olamayız. *Şirin*'de bu çok nadir rastlanan ortaklık kurulmuştur. Bu tarifler filmi izlemeyenler için *Şirin*'in deneysel bir sinema filmi örneği olduğunu düşündürtebilir. Oysa, yönetmen sıradan seyirciyi dışarıda bırakmadan bir aşk üçgenini anlatan “film”inin izlendiğine bizi inandırarak *Şirin*'e başladığı için bu “kaygı” ortadan kalkar. Böylece, mekânsal ve zamansal birlik sağlanmış olmasına rağmen seyredilenin özelliğine bağlı olarak büyük bir ayrılık da kendini dayatır. *Şirin*'de “konulu” bir “film” seyreden “sıradan” seyirciler (seyrettikleri itibarıyla bu şekilde değerlendirilebilir) ve onları seyreden biz öteki seyircilerin varlığı söz konusudur. Açık bir biçimde biz, *Şirin*'i izlerken daha çok düşünsel bir edim içindeyizdir. Onlarsa daha çok katılımcı, kendinden geçen ve duygusal bir edim içindedirler. *Şirin*, seyircisini konumlandırması açısından da özgün bir yapıdır. Ayrıca, erkeklerin, kadınların çoğunlukta olduğu bu sinema salonundaki konumlandırılmaları gözden kaçırılmaması gereken bir özelliktir.

Kiarostami'nin göz bağlayıcılığı, sinemanın geleneklerini, teknik olanaklarını ve seyircinin algısı ile ilgili içgüdülerini dikkatle kullanarak başka türden bir sinemasal deneyim sunmak noktasında başlar. Çok detaylı olarak gerçeklik yanılsaması konusuna girmemekle birlikte sinemanın en avantajlı yanının hareketli görüntüyü saptayabilme noktasında başladığını teslim etmek gerekir. Örneğin, Yuriy M. Lotman, hareketli görüntüye geçişle birlikte gerçeklik yanılsaması açısından görüntünün bir derinlik kazandığına dikkat çekmekte haklıdır (1999, s. 28). Bonitzer ise, bu etkinin sonunda düşünsel bir sorgulamaya varacağına değinir, “Ekranın sunduğu gerçeklik hiçbir zaman hakiki bir tatmin sağlamaz; afallatabilir, korkutabilir, ilk Lumiere

<sup>13</sup> Bu çalışmada, filmin sinema salonunda seyircilerle birlikte izlenme deneyimi üzerinden yorumlamalar yapılmıştır. Filmin bilgisayar ya da bir ekran yardımıyla sinema salonu dışında izlenme deneyiminin yarattığı etki, bu film bazında ayrıca tartışılmalıdır.

gösterimlerinin izleyicileri için olduğu gibi, ama kendi kendine yeterli değildir; şaşkınlık geçer geçmez insanlar nedenleri araştırmaya başlar” (1995, s. 10). Bonitzer’e göre aslında, seyirciyi şaşırtan, afallatan ya da korkutan şey perdede görülenlerin ‘gerçek’liğidir ya da başka bir deyişle gerçeğe benzerliğidir. Sinemada gerçekmişgibiliğin (*verisimilitude*) önemli bir olgu olduğu açıktır. İlk seyir deneyimleri bu anlamda bir kez daha hatırlanabilir. Artık, sinemanın en önemli gücünü, gösterilene inanmak için hazır, olası boşlukları doldurmak üzere hevesli ve sinema diline alışkın seyircisinin varlığının oluşturduğu açıktır. Bizim seyirci olarak geliştirmiş olduğumuz bazı “inanç”larımız ve “reflekslerimiz” arasında, gösterilmeyeni imgelemimizde yaratmak ya da filmsel çerçevenin dışında olan şeyleri de filmin uzayına dahil edebilmek vardır. Bonitzer, sinema, deneyim ve gerçek ilişkisi üzerine benzetmelere başvurarak bir başka yorum getirir:

Sinema ekranında, korunma nosyonuna ait bir şey varlığını sürdürüyorsa, demek ki, sinemanın işi gerçek-olan’lardır. Sinemanın işi kameranın ağzından, bir şeyi, rüyadan ibaret olmayan bir şeyi kendi içine almaktır. Pelikül uzun saydam bir bağırsaktır, hazmedilmiş bir gerçek’in dışkısal şerididir. Ekranı yansımasıyla belleği makaralarından boşaltan bir deneyin, bir karşılaşmanın, bir çarpışmanın, bir çeşit ölüm-kalım savaşının izini, kaydını içinde saklar. Öyleyse, sinema, bu anlamda, biri görünür biri de görünmez iki olay tipini kaydeder: “Yatay” diyebileceğimiz birincisi, filmin temsil ettiği, izleyicinin gördüğü olaylar dizisidir. İkincisi, “dikey” olanı, sinema deneyinin kendisidir, sinemanın ve gerçek’in karşılaşmasıdır (Bonitzer, 1995 , s. 42).

*Şirin*’den yola çıkıldığında Bonitzer’in yatay düzleme aldığı seyircinin gördüğü olaylar dizisi açısından burada iki ayrı seyirciden ve seyir deneyiminden söz edildiği için, sinema-gerçek ve deneyim ilişkisi yorumlanırken bu ikili yapı ve çoğalan katmanların varlığı açısından daha dikkatli olunmalıdır.

### **Bakış Açısı Çekimi (*Point of View Shot-POV*)**

*Şirin*’de eksik olanı, perdede film izlediklerini bildiğimiz seyircilerin baktıkları “şeyin” bizim tarafımızdan görül(e)memesi ancak, duyulabilmesi oluşturur. Seyirci olarak, klasik anlatıyı benimsemiş bir filmde, bir film kişinin bir şeye bakarken gösterilmesinin ardından gördüğü şeyin de gösterilmesi üzerine yapılandırılan bir çekim ve kurgu düzenlemesine alışılmıştır. Bu yüzden, filmde eksik olanın, daha doğrusu eksik bırakılanın ne olduğunu ortaya koyabilmek için sinema dilinin önemli bir ögesini daha hatırlamak gerekir: bakış açısı çekimi. *Şirin*’i çözümlerken bu filmdeki “yokluk”lar da başka varlıklara referans ettiği için önemli hale gelmektedir.

Genel özellikleriyle hatırlanırsa, bakış açısı çekimi, kameranın yaklaşık olarak bir karakterin gözlerinin olduğu yere konularak karakterin gördüğü şeyi gösteren çekimdir. Genellikle karakterin baktığı çekimden hemen önce ya da hemen sonraki kesmenin ardından kullanılır (Bordwell, 2008, s. 477). Branigan, benzer bir biçimde bakış açısı çekimini, kameranın bir kişinin durduğu pozisyonda durarak onun gördüğü şeyi göstermek amacını taşıyan çekim (1984, s. 103) olarak tanımlar. *Şirin*’deki çekimler düşünüldüğünde, bakışlar yardımıyla çerçeve dışındaki bir nesnenin oluşturulması söz konusudur ve bakış yardımıyla

sanki bir sinema salonunda bir film izleniyormuş duygusu yaratılmıştır. Seyircilerin baktıkları noktalar ve gözlerinin hareketleri kadar gözlerindeki değişen ışık izleri de “film”in orada “gerçekten” var olduğu konusunda seyircide bir yanılsama yaratmaya yetecek bir biçimde düzenlenmiştir.

Boggs ve Petrie, sinemada bakış açısı çekimlerinin nasıl düzenlendiğini anlayabilmek için kameranın yerleştiriliş biçimine dikkat edilmesi gerektiğini belirtirler. Bu açıdan, kameranın eylemi görme biçimindeki pozisyonuna ve bakış açısındaki değişiklikler aracılığıyla nasıl etkilendiğimize dikkat edilmesi gerekir. Ayrıca Boggs ve Petrie; “nesnel” (*objective*): (kameranın bir kenarda gözlemci olması), “öznel” (*subjective*): (kameranın eylemin bir katılımcısı olması), “doğrudan olmayan öznel” (*indirect-subjective*) ve “yönetmenin yorumlayıcı” (*director's interpretive*) (2000, 113) bakış açısı olmak üzere dört çeşit bakış açısı çekiminin filmlerde kullanıldığını eklerler. Nesnel bakış açısı çekimi, kameranın bir pencere sayıldığı, seyircinin de bu pencerenin dışından insanları ve olayları izlediği varsayımı üzerinden tanımlanır. Bu anlatımda, olayların belirli bir mesafede olduğunu varsaymamız istenir, katılmamız değil. Daha çok sabit kamera kullanımını içerir. Kameraya dikkat çekilmeksizin olaylara ve oyunculara dikkat çekilmek amacına hizmet eder. Bu tür kamera kullanımında kamera ve özne arasında duygusal bir mesafe önerilir. Nesnel kameranın amacı eyleme karışmak ya da yorum yapmak değildir. Çoğunlukla yönetmen, bu çekim düzenlemesinde doğal, normal kamera yüksekliği ve açıları kullanmayı yeğler (Boggs ve Petrie, 2000, s. 113). Boggs ve Petrie'nin ayrımlarından yola çıkarak, “doğrudan olmayan öznel bakış açısı çekimi” kavramına da değinilebilir. Bu türden çekimlerde katılımcının bakış açısı verilmez, ancak bu bize eyleme daha çok yaklaşma olanağı verir. Böylece, kendimizi eylemin içinde hissederiz ve görsel deneyim daha yoğun hissedilir. Bir yakın çekimin bir karakterin duygusal tepkisini nasıl taşıdığı üzerinde düşünmek gerekir. O karakter olmadığımızı fark ederiz ancak, öznel bir biçimde o duygunun içine çekiliriz. Bir yakın çekim yüz planında yüzünü acıyla buran birini görünce o acıyı daha uzak bir nesnel çekimden daha fazla hissederiz. Doğrudan olmayan öznel bakış açısı çekimi, bize eyleme katılım duygusunu eyleme katılanların gözünden vererek göstermeden iletir (Boggs ve Petrie, 2000, s. 116-117). Son olarak, “yönetmenin yorumlayıcı bakış açısı”na da değinilmelidir. Yönetmenler daima bizim bakış açımızı ince bir şekilde manipüle ederler ve sadece neyi göreceğimizi değil, nasıl göreceğimizi de seçerler. Kimi zaman biz bu türden çekimler sayesinde yönetmenin olayları alışkın olunmadık kimi biçimlerde göstermeyi seçtiğini anlarız. Göz hizasının çok altında bir çekim ya da yavaşlatılmış çekim (*slow-motion*) kullanmak gibi yöntemler buna örnek olarak verilebilir (Boggs ve Petrie, 2000, s. 118-119). Öznel bakış açısı çekiminin düzenleniş biçimi ile ilgili küçük bir hatırlatma bu türden çekimlerin nasıl düzenlendiğini açıklamak açısından yararlı olabilir. Stanley'e göre, öznel bakış açısı çekimi, iki nesnel bakış açısı çekiminin bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Örneğin, bir karakterin bir şeye bakarken nesnel çekimi, karakterin gördüğü şeyi gösteren öznel çekim ve sonra nesnel bir çekimle karakterin gördüğü şeye verdiği tepkinin gösterilmesi gibi (Stanley, 2003, s. 64). Bir başka deyişle, “nesnel bakış açısını benimsememizin sinemadaki anlamı, anlatıcı olarak, aksiyonu dışarıdan gözlemleyen bir

kamerayı seçmiş olmamızdır” (Sözen, 2008: 580-581). *Şirin*'de bu türden çekim düzenlemeleri ve kombinasyonlarına rastlanmaz. Seyircinin alışkın olduğu “görme biçimi” bir tarafa bırakılır. Bu bilinçli seçim sayesinde seyirci olarak biz, nesnel bir çekim düzenlemesiyle bir salonda film izleyen seyircileri görürüz. *Şirin*'de kullanılan nesnel bakış açısı çekimdir.

Bu kez kurguyla yaratılan anlam ve izleme alışkanlıklarımız üzerine birkaç noktaya değinerek seyirci beklentisinin ana akım bir filmsel anlatıda nasıl ölçüldüğü hatırlanabilir. Edward Murch, gündelik yaşamda göz kırpmaya hızının dakikada dört ile kırk arasında olduğunu belirterek film kurgusu sırasında doğru kesmenin nasıl yapılacağı ile ilgili temel prensipleri ortaya koyar. Amerikan sinemasında ortalama bir diyalog sahnesi için dakikada altı kesme ya da azının (2005, s. 58) kullanıldığını açıklayan Murch'un uyarısı Hollywood filmleri için geçerlidir. Hollywood'un kullandığı sinemasal dili benimsendiği kabul edilirse bu bilgi küresel seyircilerinin beklentisini açıklar. Klasik sinemada kesmeler yardımıyla film kişilerinin baktıkları şeyin ve gördükleri şeyin peş peşe gösterilmesi seyircinin beklentisinin nasıl yapılandırıldığını da ortaya koyar. *Şirin*'e geri dönülürse, bu durumda, bizden film boyunca istenen, filmi seyreden perdedeki seyircilerin eksik bırakılan bakış açısı çekimlerini imgesel olarak tamamlamamızdır.<sup>14</sup> Chatman, bakış açısı çekimlerinde ses öğesinin etkisi üzerine bir hatırlatma yapar:

Filmler, bir değil iki eşzamanlı bilgi kanalına sahip oldukları için (görüntü kuşağı ve ses kuşağı: üstelik ses kuşağında sadece konuşma sesleri değil, müzik ve gürültü de yer alır) anlatıyı, bakış açısını yönlendirmeye yarayan yeni ve ilginç olanaklarla donatır. Bu kanallar birbirinden bağımsız olarak kullanılabilirdiği gibi (siyah ekran üzerinde ses kuşağı ya da bütünüyle sessiz görüntüler), türlü yollarla bir araya getirilebilirler (2008, s. 148).

*Şirin*'de daha sonra ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi, ses kuşağının üzerinde yönetmenin özenle durduğu anlaşılmaktadır. *Şirin*'i izleyen seyircilerin göremedikleri “film” ile ilgili tüm bilgileri ses kuşağında aktarılan bilgilerle kısıtlıdır.

Tüm bu tanımlardan yola çıkarak bir soru sorulabilir. Acaba, bakış açısı çekimi ve gerçeklik yanılması birlikte ele alındığında *Şirin*'de film dili nasıl kurulmuştur? *Şirin*'de perdede izlediğimiz seyirciler oturma pozisyonlarına göre

<sup>14</sup> Bakış açısı çekiminin seyirci üzerindeki olası etkileri ile ilgili kuramsal çalışmalar arasında Murray Smith'in “Altered States: Character and the Emotional Response in the Cinema” (1994) adlı çalışmasından söz edilebilir. Smith, “sempati yapısı (*sympathy structure*)” kavramını önerir. Kavramsal olarak karakterle özdeşleşme ve bakış açısı çekimi arasındaki bağı tartışır. Her düşlemsel edimin sınırlandırılmış olduğuna, bu sınırlandırmanın da belli kültüre ait kişinin deneyimleriyle ilgili olarak kurgusal olanla ilişkinin kendine özgü olduğuna değinir. Seyircinin düşlemsel eylemini yönlendiren rehberi ve kısıtlılıkları olduğunu hatırlatır (Smith, 1994, s. 34). Bu vurgu önemlidir. Smith'e göre, bakış açısı çekimleri, bizim bir karakterin düşüncelerine erişmemize olanak verir (1994, s. 50). Jinhee Choi ise, Smith'in çalışmasını ve bakış açısı çekimi ile ilgili diğer kuramsal tartışmaları sorguladığı “Leaving it up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the Inside” (2005) adlı çalışmasında, bakış açısı çekimlerinin nadir olarak merkezi imgelemeyi (*central imaging*) kullanmak için bir fırsat olduğunu varsayar. Choi'ye göre, onun yerine, karakterin deneyimi ya da davranışı üzerine kısıtlı bilgi, merkezi imgelemeyi ortaya çıkarmada daha önemli bir rol oynar (Choi, 2005: 17).

ayarlanmış bir biçimde sabit bir noktaya bakmaktadırlar. Yani, izlediğimiz filmin tamamını bu türden çekimler oluşturur. Onların bu bakışı bizde baktıkları yerde bir sinema perdesi varmış ve bu perdede de bir film oynuyormuş yanılsamasını yaratmaya yeter. Kiarostami, *Şirin*'de bilerek kurgu açısından klasik anlatımın sıralı işleyişini bozar. Eksik bıraktığı görüntü (onların gördüğü şey) ile bizim perdedeki seyirci ile bu yolla özdeşleşme olanağımızı ortadan kaldırır. Onların (gözlerinin) yerine geçemeyiz. Onun yerine tamamlayıcı olarak eksik bırakılan görüntüyü her seferinde biz yaratmaya çalışırız. Bu çaba, sestən yola çıkılarak eksik parçaların imgelemde kurgulanıp bir araya getirilmesidir. Kurgu açısından bakıldığında film, gözün alıştığı biçimde ilerlemez. Klasik sinemasal anlatımda bu bir kusur olarak algılanabilecekken burada bu yaklaşım yönetmenin sinemasal dilinin ve tercihinin bir kanıtı olarak kabul görür. Yönetmen, bu basit sinemasal kuralın alışıldık biçimde ilerlemesine izin vermeyerek tarzını ortaya koyar. Bu film bazında yoğun olarak yaşanan şey, yaratıcı kültürel kurgulama ve tamamlama diyebileceğimiz bir deneyime karşılık gelir. Filmin tamamında seyirciyi bu konumda tutan yönetmenin, seyircisinden filme tam katılım istediği ortadadır. Bu davet kabul edilirse nasılsa duyulanlara ait görüntüler her seyircinin filme katılımı oranında farklı biçim ve yoğunluklarda imgelemde tamamlanacaktır.

Tam da bu noktada imgelem yoluyla sinema dilinin boşluklarını doldurmak söz konusu olduğunda (ki, kimi *auteur* yönetmenler bu açıdan seyirciye daha fazla yüklenebilmektedirler) kültürel farklılıkların anlam oluşturulurken nasıl bir etkisi olduğu sorusu doğar. Naficy'nin kendi kişisel deneyiminden yola çıkarak<sup>15</sup> kavramlaştırdığı, “aksanlı” (*accented*) sinema tartışılabilir bir kavramdır. Farklı kültür ve dillerin karşılaştığı yerde bu türden bir sinemadan söz edilebilmektedir. Naficy, 3. Dünya ülkelerinin batıda ve Amerika'da üretilen filmlerin artık sadece tüketicisi olmadığını ve ulusal sınırların ötesinde gösterime çıkan ve beğenilen filmler ürettiklerini hatırlatır. Kişisel seyir deneyimi açısından bakıldığında da, bu türden bir filmi izlerken seyircinin edimleri izleme, dinleme, çevirme gibi çok farklı alanlarda birbirini tamamlaması gerekir (Naficy, 2001, s. 3-4). Naficy'nin dikkat çektiği nokta, kültürel açıdan çok değişkenli bir film okuma deneyimine de gönderme yapar niteliktedir.

### **Alan-dışı (*offscreen*), Çerçeveleme (*framing*), Alan-dışı Uzam (*offscreen space*) ve Alan Derinliği (*depth of field*)**

*Şirin*'de kullanılan sinemasal dile ait seçimleri daha iyi ortaya koyabilmek için bu kez “alan-dışı” (*offscreen*) kavramı üzerine

<sup>15</sup> Hamid Naficy, Paris'te Muhsin Mahmalbaf'ın *Nobat-e Asheghi (Aşk Nöbeti)*, 1990) filmini izlerken kültürlerarası bir deneyim yaşar. Film, İran filmidir ama sansür yüzünden Türkiye'de çekilmiştir. Diyalogları Türkçedir. O sırada Paris'te Fransızca altyazı ile gösterilmektedir.

yoğunlaşılabilir.<sup>16</sup> *Offscreen*, “alıcı dışı” olarak Türkçeleştirilmiştir (Özön, 2000, s. 992). “Alıcı dışı”, “Alıcının görüş alanı, dolayısıyla görüntü/görüntülük dışında kalan oyuncu ya da konu” ve “sesi işitilen ancak kendisi görüntüde olmayan öyküleyici, açıklayıcı” olarak da tanımlanmaktadır (Özön, 2000, s. 37). *Şirin*'deki görsel düzenlemede alan-dışı bırakılanların neler olduğu ve bunun ne anlama geldiği sorusunun yanıtı, filmin nasıl oluşturulduğunu çözebilmek açısından önemlidir. Aslında, kameranın konumu, çerçeveleme özelliği ve bakış noktası açısından dışarıda bırakılan, sinema salonunun geri kalan kısmı ve perdedir. Bu seçim de sorgulamacı bir dili ve deneyimi yerleşik kılar. Bordwell'in hatırlatmasıyla, her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın çerçeve, görüntüyü sınırlar (2008, s. 187). *Şirin*'de seyirci olarak gördüklerimizden ve duyduklarımızdan görmediklerimizi oluştururuz ve görsel olarak genel planda görmemiş olsak da sinema salonunun dolu olduğu yanılmasına kapılırız. Noel Burch, ekran dışı uzamın altı alanı olduğundan söz eder. Çerçevenin dört kenarının her birinin ötesindeki uzam, setin arkasındaki uzam ve kameranın arkasındaki uzam (Bordwell, 2008, s. 187) olmak üzere. Arka düzlemin ardında olan ekran dışı uzamın beşinci alanının kullanımı yaygındır. Altıncı alan, yani, kameranın ardındaki ya da yakınındaki ekran dışı uzam daha az kullanılır (Bordwell, 2008, s. 188). Noel Burch'un “iki uzay” olarak ayırdığı “*in*” ve “*off*” uzaylar arasındaki ilişkiye Bonitzer de değinir ve Burch'un, alan-dışı-uzay'ı; “somut” ve “imgesel uzaylar” olarak ikiye ayırdığını (1995, s. 14-15) aktarır. Bonitzer, Burch'e kadar sinemanın gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş gördüğünün fark edilmediğini, sinematografik bir alan-uzay ve alan-dışı-uzayla (izleyici tarafından) görülen ve görülmeyle eklemlendiğini, bu bölünmeden kaynaklanan “gerilim”in de izleyiciyi oyununa kattığını belirtir (1995, s. 16) ve ekler :

Önemli olan, sadece aygıtın görülmesi ya da görülmemesi değil (bunun için farketmez demiyorum), filmin kendi *alan-dışı şıyla nasıl oynadığıdır*. Önemli olan, alanın ve alan-dışı'nın, “*in*” uzayın ve “*off*” uzayın bu eklemlenmesidir: Ya “*off*” uzay sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır (çünkü “*in*” uzay denen şey, objektifin çerçevelediği, ekrana yansıtılan, izleyicinin gözüne sunulan uzay parçasıdır); ya da, tersine, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğüünün altını çizmek için “*off*” uzay vurgulanır. Bu son durumda, sinema, klasik sinema denen süreklilik sinemasındakinden çok farklı bir oyuna açılmış olur (Bonitzer, 1995, s. 19).

Bonitzer, sinematografik uzayın kullanımı yoluyla klasik ya da klasik olmayan anlatımın ayırdığına altını çizer ve “sinemada görsel alanın yanında bir de kör alan vardır” (2006, s. 70) hatırlatmasını yapar. Bonitzer, Bazin'in, “Bir film kişisi kameranın alanından çıktığında görsel alandan da çıktığını kabul ederiz, ama o, dekorun bizden saklanan bir başka yerinde,

<sup>16</sup> *Offscreen* ve *offscreen space* kavramlarının Türkçeye çeşitli kaynaklarda değişik çevirilerle aktarılmış olduğu görülmektedir. Bu konudaki olası karışıklığı önleyebilmek için burada kısaca nasıl ele alındığını belirtmek gerekir. Örneğin, David Bordwell'in *offscreen space*” olarak kullandığı kavram (Bordwell, 1997: 480) Türkçe çevirisinde “ekran dışı mekân” olarak ele alınır (Bordwell, 2008, s. 187). Bonitzer'de yer alan aynı kavramın “alan-dışı uzay” olarak (Bonitzer, 1995, s. 11) çevirildiği görülmektedir. Özön ise, *offscreen*'i, “alıcı dışı” olarak Türkçeleştirmeyi tercih etmiştir (Özön, 2000, s. 992).

kendine özdeş olarak var olmaya devam etmektedir” (2006, s. 71-72) sözleriyle bu durumu aktarır. Bonitzer, sinemanın tiyatrodan farkını, “alan-dışı'nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar- hatta bazen daha çok- önem taşımasıdır. Dramlaştırılan, görsel alanın tümüdür” (2006, s. 72) yorumuyla ortaya koyar. Sinemada “alan-dışı” denince, perdede/çerçevede görülenler dışında görülmeden sezdirilen bilgiler ve görmeden tahmin edilen görüntülerin varlığının anlaşılması gerekir. Sinema, çerçeve içine alınan/girenlerle girmeyenlerin tercihinin toplamından oluşan anlamlar bütünüdür. Kiarostami, bu kullanım ile ilgili *Zire Derakhtane Zeytoun* (*Zeytin Ağaçları Altında*, 1994) filmindeki seyircinin görmeden bir trafik kazası olduğunu anladığı sahneyi hatırlatır. Gerçek izdihamı göstermek yerine oyuncuların yüzlerinde tüm havanın hissedilmesine başvurduğunu ve bunu bir çok filmde kullandığını belirtir (Khodaei, 2008). Bu açıdan *Şirin*, öykülü/kurmaca filmlerde genellikle “seyirlik” haline getirmek için seçilen sürükleyici öyküyü göstermeden anlatmasıyla da öne çıkan bir filmidir. Filmin tamamı görmediğimiz/alan-dışı (filmin) bırakılan görüntüsü olmayan öykünün takip edilmesiyle bir araya getirilmesi/birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Bir başka kavram olan, “alan derinliği” (*depth of field / of focus*) de filmi tanımlarken açıcı olacaktır. Alan derinliği, “Üzerine odaklama yapılan konunun önünde ve ardında yer alan seçiklik alanının uzunluğu. Alıcının merceği bir konuya odaklandığında, görüntünün en seçik olduğu tek nokta vardır. Film bu noktadan ayrılınca seçiklik de azalmaya başlar” (Özön, 2000, s. 31) biçiminde tanımlanır. *Şirin*'de alan derinliği, anlam yaratmak için doğru ve etkili kullanılmış bir görsel öğedir. Neredeyse dolu bir sinema salonunda film seyrediliyormuş izlenimini yaratan sinemasal öğelerden bir diğerini, alan derinliğinin doğru kullanılması oluşturur. Bonitzer, alan derinliğinin gerçeklik etkisine değinir:

Sinema etkisi alan derinliğinin açılması, serilmesi ve aktedilmesidir. Bu alan derinliği bütün sinematografik yapıntuların gerçeklik etkisini sağlayan homojen ortamdır (esirdir). Sinema böyle bir etkiye dayanan tek sistem değildir; ama bu etkinin gücü, sinemada, bütün öteki temsil sistemlerinde (resim, fotoğraf, tiyatro, vs.) olduğundan daha kökten, daha mükemmel, daha derin algılanır. Yaşayan, canlı, hareket halindeki derinlik: İnsanı bayağı etkiler bu, efsanevi Lumiere gösterileri hatırlansın (1995, s. 9).

Kiarostami, anlatılan öyküyü bir yandan kelimenin tam anlamıyla “alan-dışı” bırakır, diğer yandan da sesin olanaklarını doğru kullanarak ve anlatılan olayların sürükleyiciliği ve imgelemede canlandırmaya yetecek bilgileri iletmesi sayesinde merkeze alabilmiştir. *Şirin*, yönetmenin öyküsünü anlatmak için seçtiği dil aracılığıyla sinemayla ilgili pek çok kavramı imlediği gibi *auteur* yönetmenin varlığını da sorgular. Kiarostami, en çok üç ya da dört kişinin bir araya geldiği neredeyse eş planlarla seyir halini parça parça kaydeder (ki daha sonra anlaşılacağı gibi bu aslında bu filmi seyredenleri kaydetme eylemi değil, birşey seyrediyormuş gibi yapan oyuncularını kaydedip ondan bir film çıkarma ve çekimleri sesli anlatılan öykü yardımıyla birleştirme deneyidir!). Kiarostami, sinema salonunda varolan seyirciyi hiçbir zaman geniş planda ve birlikte çoğul bir varlık olarak göstermeyi seçmez. Bu tercihin bir nedeni, bu planların ayrı ayrı zamanlarda çekilen planlar olmak zorunda oluşu olabilir. Fiziksel koşullar



dışında bu sinemasal anlatım dilinin seyircinin bir varlık olarak yan yana ve bir çoğunluk olarak değil, tekli veya en çok birkaç kişinin görüldüğü planlarla daha küçük kümeler halinde parçalanarak gösterilmek istenmesiyle de ilgisi olabilir. Ayrıca, özellikle erkek oyuncuların arka planda bırakılarak görüntülenmesi de *Şirin*'de alan derinliğinin toplumsal cinsiyet açısından özel ve bilinçli bir şekilde kullanımına işaret ettiği için önemsenmelidir.

## Ses Ögesinin Kullanımı Açısından *Şirin*

Sinemada sesin kullanımı ve anlama katkısı tartışılmalı olan önemli bir başka olgudur. David Bordwell, bir film söz konusu olduğunda bizim, filmi “izlemekten” ve bir filmin “seyircisi” olmaktan ya da “izleyicisi” olmaktan (2008, s. 264) söz ettiğimizi vurgulayarak, filmin görüntü ile olan “bağımlı” ilişkisine, seyircinin algısına ve bunun dile nasıl yerleştiğine dikkat çeker. Bordwell, sinemanın sessiz olduğu dönemde bile gösterim sırasında filme piyano ile eşlik edildiğini hatırlatarak sinemada ses ögesinin varlığının önemine değinir. Ayrıca, V.F. Perkins'in hatırlattığı gibi, sesin gelişi ile sessizliğe de yeni bir anlam katılmıştır. Sesli filmde yönetmenin sessizliği bir dramatik efekt olarak kullanması da söz konusu olur. Sessizlik böylece yeni bir işlev edinir (1997, s. 318). Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses* adlı çalışmasında sinemada sesi, görüntü ögesine etkisi açısından gündeme getirenler arasındadır. Bonitzer, özellikle Sidney Sokhona'nın *Göçmen Millet* adlı çalışmasından söz ederek sinemada sesin kullanımı yardımıyla yaratılan etki üzerine dikkat çeker:

Uzay-alan'ın *öteki*'si olarak alan-dışı'yı vurgulamak, gerçekten bakışın vurgusunu sese taşımak, sesi gözün gerçekçi sahnesinin köleliğinden kurtarmaktır. Ses de, bilindiği gibi, çoğu zaman hak arayıcıdır. Çünkü, alan-dışı'da yalnız kameranın göstermediği, Burch'ün imgesel uzayı, Baudry'nin etiyile kemiğiyle aygıtı yoktur: İşitilen de vardır, ses şeridi vardır: Bu unutulursa (“işitsel dünya görsel dünyadan daha genişdir”, der Straub), sinemayı küçük Platon'vari aygıtla (mağara efsanesi...) sınırlama tehlikesi belirir; bu aygıtın içinde görmek, ya da daha doğrusu onunla sınırlanmak öyle kolaydır ki! Çünkü, sinema pratiğinin alanını *açmak*, onun anamnez'ini yapmak değildir (1995, s. 20).

Bonitzer'in yorumunda sinema üzerine temel kuramsal tartışmalara gönderme yaptığı görülür. Alan-dışı'ndan söz edildiğinde sadece görüntüden değil, ses ögesinden de söz edildiğinin altını çizer. Bonitzer'in “Sesin Sessizlikleri” yazısında ise, bu kez sesin görüntü üzerindeki manipülatif etkisi üzerinde yoğunlaştığı görülür, “Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışardan, uzaydan (*off*), alan-dışı'ndan musallat olduğunda, işler değişir. Ses, bu durumda görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avucunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağzı da böylece kapanır” der ve sorar, “Merleau-Ponty boşuna mı ‘film düşünülmez, algılanır’ diye yazmıştı?” (Bonitzer, 1995, s. 26). Ponty'nin; “Film düşünülmez, algılanır” yorumundan hareketle, *Şirin*'de algılamanın nasıl işlediği konusunda ne söylenebilir? Acaba, Bonitzer'in yukarıda tartıştığı sesin görüntüyü avucunun içine alması durumu *Şirin*'de nasıl deneyimlenir? Her şeyden öte, ses olmasaydı

*Şirin*'deki çekimleri bir süreklilik duygusu içinde birleştirmek olası olmayacaktır.<sup>17</sup>

Sinemada sesin kullanımı ile ilgili bir başka kavram “dış-ses” kullanımıdır. Bonitzer, Antonioni'nin *Chung Kuo-Cina* (*Çin*, 1972) adlı belgesel filmine dayanarak, dış-ses ve iktidar ilişkisine değinir:

Dış sesin bir iktidarı, mutlak olarak *başka* (görüntü şeridinin kaydettiğinden başka) bir yerden gelip, görüntüye ve onun yansıttığına sahip olma iktidarını temsil ettiği. Evet, mutlak olarak başka ve *mutlak olarak belirsizdir* dış sesin geldiği yer. Ve, bu anlamda aşkıdır: Şu inkar edilemez, tartışılmaz sözde-bilgi de burdan kaynaklanır. Öteki'nin alanında ortaya çıkan bir şey olarak, dış ses, bilgi kabul edilir: İktidarın özü budur (1995: 28).

Burada sözü edilen iktidar ve bilgi ilişkisinin özellikle “gerçeği yansıttığını iddia eden” belgesel sinema açısından daha titiz irdelenmesi gerekir. Öyleyse, *Şirin*'de ses ögesi bu açıdan nasıl yorumlanabilir? Filmde ilk duyduğumuz ses, *Şirin*'in kendi sesidir ve *Şirin* kendi öyküsünü kendisi anlatır. Bu yüzden yukarıda tartışılan türden bir iktidar ya da başkasının yerine konuşma sorunu bu örnekte söz konusu değildir. Ayrıca, film boyunca sesin kaynağına ait görsel hiç bir bilgi yoktur. Ancak, sesin kaynağını perdede görülmeyen ama duyulan “film”deki kişilerin sesleri (film kişilerinin sesleri, efektler ve müzik) oluşturmaktadır.

Her ne kadar görmediğimiz filmin tam olarak nasıl sinemasallaştırıldığından hiçbir zaman emin olamasak da, *Şirin*'in konumunun “anlatıcı” konumu olduğu açıktır. *Şirin* söze şöyle başlar, “Kulak verin bana kardeşlerim, bir de benden dinleyin hikayemi, anlatayım sizlere. Burada, Hüsrev'in naaşı başında. Hüsrev ki, düne kadar sizin hükümdarınız, benimse kocamdı. Bugünse ölümün kollarında huzura kavuştu. Görüyor musunuz? Yüzündeki huzurlu ifadeyi görüyor musunuz? Onu ilk gördüğüm andaki gibi asude”.<sup>18</sup> Filmin sonunda öyküsünü anlatmış olan *Şirin*, etrafındakilere ve (sanki) kendisini seyredenlerden emin ve (belki salona da doğrudan gönderme yaparak?) hepimiz için çok kilit bir soru daha sorar, “İşte buradayız, Hüsrev ve ben. Ve sizler, acı içindeki kardeşlerim. Naaşına bakıp ağlıyorsunuz. Hikâyemi dinleyip ağlıyorsunuz. Döktüğünüz gözyaşlarından gözlerinizi görüyorum. Benim için mi döküyorsunuz o gözyaşlarını? Yoksa içinizdeki *Şirin* için mi? Tüm yaşamı boyunca ne bir lütuf ne de ihtimam görmüş *Şirin* için mi?” diyerek sözlerine devam eder:

Karşılığını göremeden sevdi. Yalnızdı. Lakin kimse onun yalnızlığına inanmadı. Ancak öldüğünde, ancak o zaman anımsayacaklar o genç kıızı. Oyunları, yağmuru, gün ışığını seven o genç kıızı. Gözlerinde gökkuşağı yanaklarından akan yedi renkli gözyaşlarıyla. O kadar bitkinim. O kadar bitkinim ki kardeşlerim. Bir hançer, ancak bir hançer kurtarabilir beni. Yıllar süren bu tükenmişlikten.

<sup>17</sup> Sesin görüntüyü anlamlı kılması açısından, Derek Jarman'ın *Blue (Mavi)*, 1993) filmi de hatırlanabilir. Jarman, tamamını mavi bir görüntünün oluşturduğu perdede sesi doğru kullanarak filmin dünyasını kurmayı başarır.

<sup>18</sup> Bu yazıda, İstanbul Film Festivali sırasında *Şirin* Baykan'ın gerçekleştirdiği çeviri kullanılmıştır.

*Şirin*'in kendisini, yaşadıklarını ve duygusal durumunu tarif ettiği yerler sanki filmde gördüğümüz kadın seyircilerin yüzlerini daha da anlamlı kılan bir etkiye yol açmaktadır. Sesin görüntüyle birlikte anlam yaratma etkisinin önemli olduğu düşünülürse, Bordwell'in sinemada ses üzerinde çalışmanın zorluğu konusunda uyarılarında haklı olduğu anlaşılır. Ses üzerinde çalışmak, mizansen ya da sinematografi çalışmaya benzemez. Sesleri yakalaması zordur. Bu açıdan ses, oldukça güçlü bir etki yaratabilmesine rağmen, hala yeterince önemsenmeyen bir öğedir (2008, s. 264). *Şirin* örneğinde filmin sadece diyaloglarının olduğu altyazı metni üzerinden çalışılarak “diegetik” (*diegetic*)<sup>19</sup> öğeleri üzerine bütünlüklü bir şeyler söylemek olanaklı değildir. Filmin tamamını anlamak için ayrıca efekt ve müziklerle nasıl bir anlam yaratıldığı da gözetilmelidir. Müziğin filmin dramatik anlatısına özellikle finalde yoğun biçimde etki ettiği ileri sürülebilir. Filmin finalinde de kullanılan şarkısında, aşk içinde yok olma duygusuna ağırlıklı bir vurgu yapıldığı anlaşılır.<sup>20</sup> Burada, belirli bir kaynaktan geldiği için sesin uzamsal boyutunun varlığı (Bordwell, 1997, s. 330) gündeme getirilmelidir. *Şirin*'de sesin kaynağını, salonda gösterilen (bizim görmediğimiz ama olduğunu varsaydığımız) “film”in sesleri oluşturur. Bu anlamda sesin kaynağı bize perdede bir film gösterildiği ve gördüğümüz tüm seyircilerin de ilgiyle bu filmi izledikleri yanılsamasını yaratmak için kullanılmıştır. *Şirin*'de sesin kullanımı, filmin temposunu korumasına yarar; bu sesin kullanımı *Şirin*'i izleyen seyircilerin de izlediğiyle zamansal bir birlik olduğu yanılsamasına kapılmasına neden olan bütünlüğe işaret eder. Kiarostami, filme sesle ilgili tüm öğeleri sonradan ekleyerek kurguladığı için çekimler arasında devamlılık ve zamansal bütünlük etkisi sonradan döşenen sesin olanakları ile sağlanmıştır. Bordwell'in hatırlattığı gibi ses, yönetmene zamanı çeşitli biçimlerde betimlemek için olanak sağlar (1997, s. 336). Böylece, görülen ve görülemeyen alanlarla birlikte filmin boşlukları tamamlanır. Anlatı biçimini anlayabilmek için öykü dünyasında yer alan olayların “diegetik” kavramıyla tanımlandığını hatırlayarak, diegetik/diegetic sesin öykü dünyasındaki bir kaynaktan yer alan ses olduğu da eklenebilir. Karakterlerin söylediği sözler, nesnelere gelen sesler ve öykü uzamındaki enstrümanlardan gelen müziğin hepsi “diegetik ses”tir (*diegetic sound*) (Bordwell, 1997, s. 330). Bu açıdan *Şirin*'de sesler, bizde yaratılmak istenen duygu gereğince “film”de anlatılan dünyaya aittir ve “diegetik” özelliktedir.

Bilindiği gibi, “*offscreen voice*”, “dıştan ses” olarak Türkçeleştirilmiştir. “Sesin, görüntüde bulunmayan bir kaynaktan çıkması durumu; içten (Ses)’in karşıtı” olarak (Özön, 2000, s. 204) tanımlanmaktadır. *Şirin*'deki sesin kaynağı biz gör(e)mememize rağmen, perdedeki filmde geldiği için zaman zaman yorumlamada karmaşıklık yaratacak bir niteliğe de bürünebilir. Sesin kaynağını

<sup>19</sup> “Diegetik” kavramı burada filmin dünyasına/evrenine ait şeyleri tanımlamak için kullanılmıştır. Benzer bir şekilde “diegesis” ise, Bordwell’in tanımladığı gibi, “bir anlatı filminde filmin öyküsünün geçtiği evren. Diegesis, gerçekleştiği varsayılan olayları ve görüntüde yer almayan eylemleri ve mekânları içerir” (Bordwell, 2008, s. 478).

<sup>20</sup> “Kayboldum, tüm benliğimle kayboldum. Yok oldum. / Oradan oraya savruluyordum. / Eridim denizlerde. / Bir gölgeyim ilk başta. / Yerde öylece yatan. / Güneş gökyüzünü gösterdiği an. / Yok oldum gittim.”

film boyunca görme şansımızın olmaması bir sorundur. Ama, sesin bizim için alan dışı bir yerden, perdedeki “film”den geldiğine de “görmüş kadar” emin oluşumuz, film ve seyirci arasındaki aldanımcı ilişkinin varlığına hem bir kanıt hem de sorgulamacı bir göndermedir.

Bu konuda, sinema ile ses ilişkisini irdeleyen bir başka kuramcı olan Christian Metz'in “Aural Objects” adlı çalışmasına başvurulabilir. Metz, sinemada “*offscreen sound*”u irdelerken birkaç kilit noktaya işaret eder. Bir filmde sesin “*off*” olarak düşünülmesi demek, gerçekte sesin kaynağının görüntü dışında olması demektir. *Offscreen voice* ise, (görsel olarak) perdede görünmeyen bir karaktere ait olan şeydir. Görsel bir öge söz konusu olduğunda çok bilinen bir örnek verilebilir. Eğer biz perdenin bir yerinde bir omuz ya da kol görürsek gerisinin de olacağını tahmin ederiz. Kısaca, sesin kullanımı düşünüldüğünde bir biçimde sesin varlığı sadece görüntü için bir anlam taşır. Metz'e göre biz, ses hakkında konuştuğumuzda aslında sesin kaynağına ait görsel imgeyi düşünürüz (1992, s. 314). Çerçeve dışında olduğunu varsaydığımız şeylere ait bütünleştirme ve ilişkilendirme duygumuz ses için de harekete geçtiğine göre, *Şirin*'de bu deneyimin yoğun olarak yaşandığı ileri sürülebilir mi? Filmdeki seslenişler ve görüntüye yapılan göndermeler arasında *Şirin*'in, “Görüyor musunuz, yüzündeki (Hüsrev'in cansız bedeni kastedilerek) huzurlu ifadeyi görüyor musunuz?” seslenişi sayılabilir. Biz, olanları “gör(e)-meyen” seyirciler düşünülerek yanıtı hemen kendisi verir, “Onu ilk gördüğüm andaki gibi asude”! Filmin en başında, *Şirin*'in anlatıcı olarak daha önce yer verilen giriş sözlerinden sonra benzer bir biçimde ses ve görüntü ile ilgili bir başka “oyun” daha kurgulanır. Duyulan seslerden, aralarında *Şirin*'in de olduğu kızlardan oluşan bir grubun birlikte kırdı oyun oynadıkları anlaşılır. Arkadaşları *Şirin*'e, “Madem gözlerin kapalı, o halde sen de aç iyice kulaklarını! Seslerimizi takip et” derler ve içinde buldukları ortamı ona (ve bize) açıklarlar, “Dört bir yanın çiçeklerle sarılmış. Ne duruyorsun seç birini, iç nektarını”. Bu zekice düzenlenmiş “körebe” oyunu, *Şirin*'in Hüsrev'in suretinin işlendiği tahta parçasını bulmasına kadar devam eder. Filmin öyküsel yapısında anlam oluşturmaya yardım edecek nitelikte birçok görmeye dair bilgi aktararak seyircideki bilgi boşlukları sözle doldurulmaya devam edilir.

Anlatıcı olarak *Şirin*'in müdahaleleri film boyunca devam eder. *Şirin*'in öykünün akışını durduran anlatıcı varlığı, aynı zamanda olayları (olacak olanları) kısaca yorumlaması ile zamanda geçişi de sağlamaya yarar. Genellikle karşılıklı konuşmalara başvurularak anlatılan öyküde anlatıcının, anlatılanları bizzat yaşayan kişi olarak yorumlaması ilgi çekicidir. Örneğin, “Tüm bu olanların bir oyun, garip, anlamsız bir vodvil olduğunu anlamam biraz zaman aldı. Beni bir türlü rahat bırakmayan suret, odama sızmayı başarmıştı. Elden ele geçmiş ve nihayetinde dadımın ellerine varmıştı. Ya o sahte bilge... Bütün kuklaların iplerini idare eden o sahtekâr?” sözlerinde olduğu gibi. Yine metnin bir yerinde *Şirin*, Hüsrev'in naaşı başında Ferhat'ın ona olan aşkını, “İnsan o bakışı nasıl unutabilir? O erdemli, hassas, yumuşak bakışı. Burada Hüsrev'in naaşı başındayken, Ferhat'ın sevgi dolu bakışlarını hatırladığım için kızmayın bana. Bu benim suçum değil. Aşıklara hep acımasız davranan şu alemin. O bakışı, sadece ve sadece Ferhat'a bahşeden âlemin suçu. Hüsrev'e bile

bahsetmemişken” sözleriyle tarif ederek anlaşılır kılar. *Şirin*'de ses ile yaratılan uzamı da örnekleyebiliriz. *Şirin*, Ferhat'ın yanına süt vermek için atıyla gittiğinde atı huzursuzlanır ve ardından sakatlanır. *Şirin*, “Yardım et Ferhat, yoksa kayaların arasından yuvarlanıyor olacağım, kanlar içinde” sözleriyle yaşanan tehlikeli durumu ve buldukları mekânı sözle tarif etmiş olur. Efektler yardımıyla atın huzursuzluğu daha iyi hissettirilir. Ferhat'ın, “Korkmayın... At ve sahibi artık rahat nefes alabilir omzumda (...) İnme atından, omuzlarımdaki atından. Kasrına götürürüm ben seni, inme sakın eğerinden, isminin kudreti olmadan Bi-Sütun Dağı bir harabeden başka bir şey değildir” sözlerinden Ferhat'ın *Şirin*'i ve atını omzuna alarak köşküne doğru götürdüğü de anlaşılır.

Ses ögesinin kullanımı ile ilgili son olarak *Şirin*'de kullanılan anlatsal tercihin ana kaynak olarak kabul edilecek Nizami'nin metniyle zaman zaman benzerlik gösterdiğine değinilebilir. *Şirin*'de Hüsrev'in Bahram ile savaşıması efektlerle başarıyla canlandırılmıştır. Nizami'nin de metninde savaş bölümünü görsel öğeleri tarif etmek yerine ses ögesinden yardım alarak,<sup>21</sup>

İki ordu kılıçlarını çekerek yüz yüze geldiler ve saflar halinde karşılaştılar. Okların vızlaması, kılıçların şakırdısı filin aklını başından almış, aslanın ödünü kopartmıştı. Büyük davulların güm güm edişi öbür dünyadaki ölümlerin kulağına erişiyor, dirileri çılgına döndürüyordu. Altın nalı atların eğerleri alkan içinde kalmıştı. Şahlanan Arap atlarının kişnemeleri ise zemini sağır ediyordu. Süvariler, şimşekler çaktıran kılıçlarını çekmişler, aslan piyadeler, yer yer diş gıcırdatıyorlardı” (Nizami, 1955, s. 134-135)

biçiminde anlattığı görülmektedir.

Nizami'nin eserinde anlatıcı ögesinin işleyişinin düzenlenişi üzerinde durulabilir. Nizami'nin kitapta çoğu yerde, “Nizami, tekrar hikâyenin başına dön, zira nasihat kuşu acı acı ötmeye başlar” ya da “Nizami! bu çeşit sözleri bırak ta hikâyeye dön, zira senden bu bahsi dinlemezler!” (1955, s. 42, 53) biçiminde kendine seslendiği anlaşılır. Nizami'nin kitabının sonunda okuyucusuna aşağıdaki gibi seslenir:

Sen ki, bu hikâyeden aldığın bunca ibretlerle baştan ayağa ibret kesildin, ne zannediyorsun? Yoksa efsane mi okudun zannediyorsun? Bu hikâyeyi okurken gözyaşı dökmek ve *Şirin* için acı acı ağlamak şarttır. Bu da az ömürlü olan o zavallının bir gül gibi mahvolup gitmesindedir. Dünyadan çabuk giden o güzel (1955, s. 354-355).

Kitabın başka bir yerinde Nizami'nin, *Şirin*'in güzelliğini tarif ederken (1955, s. 60) bedensel özelliklerinin üzerinde çok ayrıntılı bir biçimde durduğu da gözden kaçmaz. Metinde zaman zaman erotik bir biçimde arzuların dile getirilmesine (1955, s. 317) rastlanıldığı gibi, *Şirin*'in güzelliğinin akılları baştan alan bir güzellik<sup>22</sup> olarak tarif edildiği görülür. Kitapta adından da anlaşılacağı gibi Hüsrev ve *Şirin* üzerinde odaklanılır. *Şirin* ise, adından da anlaşılacağı gibi,

<sup>21</sup> Bu aynen alıntıda, Nizami'nin eserinin çevirisine sadık kalındığı için kaynaklanan kimi sözcüklerin Türkçe hataları gibi algılanmaması gerekir.

<sup>22</sup> “Dersin ki burun, gümüşten bir kılıçtır ve kılıç elmayı ortadan ikiye bölmüştür. Onun ay yüzünden ne kadar yürekler harap olmuştur. Ayda leke vardır, fakat onun yüzünde asla (...) iki meme, henüz bitmiş iki gümüş nar, meme başları ise onların üstlerine konurmuş birer kırmızı gonca!” (Nizami, 1955, s. 47). Filmde arzunun dile getirilişinin üstü örtülüdür. Metin kadar açık bir anlatıma başvurulmaz.

Şirin üzerinden yapılandırılmış bir esinlenmedir. Bu açıdan filmde sesin kullanımı ve görüntüdeki seyirciler arasında kadınların ağırlıklı varlığı düşünülürse, kadının merkezde olduğu bir anlatı kurulduğu ileri sürülebilir. Kiarostami, Nizami'nin eserini neden seçtiği sorulduğunda, “Benim için öykü önemli değildi. Yani, ümitlerimi öyküye bağlamamıştım. Sadece onların bir melodram filmi izlediklerini düşünmüştüm. Ama hangi film olduğu konusunda bir fikrim yoktu. Prodüksiyon sırasında uygun bir şeyle karşılaştım Nizami-neredeysse sekiz yüzyıl önce yaşamış- sadece bir drama yapmayı başarmamıştı” der ve devam eder, “Onun eserlerindeki dramatik özellikler Shakespeare’inkiler kadar iyidir. Ancak, Nizami aynı zamanda kadınları çok iyi anlamıştır. Yarattığı kadın imgeleri çok olumludur; kadınları kendine güvenen, muktedir varlıklar olarak betimler. Bu türden kişilikler bugün bile çok nadir görülmektedir” (Khodaei, 2009). Tüm bu bilgiler ışığında *Şirin*'in seyircisi ile kurduğu ve kurmak istediği ilişkii nasıl yorumlamak gerekir?

### 3. Filmin Seyircisi ile Kurduğu / Kurmak İsteddiği İlişkii Anlamak

*Şirin*, izlemekten alınan haz ve film izleme deneyimi üzerine yeniden düşünülmesi gerektiğini hatırlatan ayrıksı bir örnektir. *Şirin*'de görmekten alınan haz, duymaktan alınan hazla örtüşüp başka bir deneyime, sesle iletilen bilgi parçalarını birleştirerek olmayan görüntüye ulaşma oyununa dönüşmektedir. Sinema ve seyirci arasındaki ilişki birçok kuramsal çalışmaya kaynaklık etmektedir. Pascal Bonitzer'e göre, “Sinemanın neredeyse mekanik olarak benimsediği bir temsil (*representation*) ideolojisi varsa, bunun en kökten, aynı zamanda da en gözden kaçan semptomu, her bireyi bir izleyici yapan ve sinemada, her şeyden önce, ekranın yüzeyini yapıntısal bir derinlikle donatan temel düzenlemede bulunabilir” (1995, s. 9). Sinema salonunda, yani belli bir zaman ve belli bir yerde ya da artık gelişen teknoloji sayesinde günün her saatinde ve her yerde film izleyebilme olanaklarının gelişimi ile birlikte “seyirci olma” halinin gündelik hayatın her alanına yayıldığı görülmektedir. Bonitzer'in semptom dediği şey bu haldir, her bireyin “seyirci olma” hali. *Şirin*, seyirci olma halini tüm ayrıntılarıyla betimler. Bonitzer, “sinemada rüya görülmez” düşüncesinden hareketle sinemanın tüm aldatici görünümüne rağmen, seyircisinin sık sık film hileleri ya da perdede gördükleri ile ilgili sorular sordurduğunu (1995, s. 10) hatırlatır. Bu açıdan, seyircinin katılımı olmadan bir filmin varlığından söz edildiğinde aslında eksik bir tanım yapılmış olur. Filmin tamamlayıcısı seyircisidir. Başka bir deyişle film, seyircinin ilgisi ve tamamlayıcılığı ile her zaman doğru anlamlandırılmasa bile bütün bir film haline gelir. Film izlerken seyirciye ne olduğu sorusu üzerinden gidilerek de birkaç nokta açığa çıkarılabilir. Seyircinin film izlerken nasıl bir durum içinde olduğu ile ilgili yapılan çalışmalarda birçok kavram tartışılır. Murray Smith, kurmaca kavramı çerçevesinde seyircinin sinemasal bir anlatı karşısındaki durumunu analiz etmeyi seçer. Kurmaca filmlerde özellikle “ilüzyonistik” bir şeyler vardır. Smith, genel olarak kurmaca ile ilgili deneyimimizin kendine özgü olduğunu vurgular ve bu deneyimin (yanlış/hatalı) *inanç* yerine, imgelem

(*imagination*), algılama (*perception*) ve duygulanım (*sensation*) kavramlarıyla daha iyi anlaşılabilirliğini iddia eder (Smith, 1995, s. 117). Metz ise, seyirci ve perde ilişkisine başka bir boyut katar. Metz, sinema gösterenini görsel ve işitsel anlamda öncelikle algısal olarak değerlendirir. Sinema, bir yandan alışkın olmadığımız biçimde algıya dayalıdır diğer yandansa tuhaf derecede gerçeklikten uzaktır. Umut Tümay Arslan, Metz'in sinema-göstereninin temel işleyişinde varlık/yokluk diyalektiğini bulduğunu hatırlatarak, Metz'in seyirci-perde ilişkisi, aygıtın seyircide harekete geçirdiği hazlar ve fetişizmi bu diyalektikle işleyen üç düzey olarak özetler<sup>23</sup> (Arslan, 2009, s. 20).

Film izlemenin haz ile ilişkisi düşünüldüğünde, Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesine değinmek gerekir. Mulvey'nin getirdiği eskimeyen açılımlar acaba bu filmde nasıl "çalıştırılabilir?" Mulvey bizi, film seyretmekten alınan hazzı düşünürken, seyircinin geniş anlamıyla karanlık salondaki "röntgenci/dikizci" pozisyonunu yeniden düşünmeye çağırır. Bunu yaparken de klasik/anaakım sinemanın kullandığı yöntemlere değinir. Mulvey, Hollywood stiline ve onun etki alanına giren tüm sinemanın büyüünün, "tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden" kaynaklandığını ileri sürer (1997, s. 39). Sinemanın sunduğu hazlardan biri "gözetlemecilik"dir (*scopophilia*). Freud'un yorumuyla skopofili, "öteki insanları nesnelere gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla" ilintilidir. Bir diğer bakış ise "dikizcilik"tir (*voyeurism*). Buradaki etkin duygu da "özel ve yasak olanı görmek"ten kaynaklanır (Mulvey, 1997, s. 40). Mulvey, sinema salonunda seyircinin yaşadığı yalıtılmışlığı aşağıdaki gibi yorumlar:

İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice görülmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen çok açıkça gösterilir. Ama anadamar filmler yığını ve bu yığının içinde bilinçle evrilmiş olduğu uyulaşmalar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve onların voyoristik fantazisinden yararlanan, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeder. Daha ötesi, izleyicileri bir diğerinden yalıtın salonun karanlığıyla, perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, voyoristik ayrılmışlık yanılısamasının derecesini yükseltir (1997, s. 40).

<sup>23</sup> Burada, Metz'in ayna ile kurulan ilişkiye gönderme yaparak seyirci ve film arasındaki ilişkiyi yorumladığı nokta yeniden gündeme getirilebilir. *Şirin*, kuşkusuz psikanalitik film çözümlenmesine dayandırılarak da çözümlenebilecek zengin bir kültürel malzeme sunar. Kısaca, Metz'in "seyircinin kendi bedeninin yansımaları perdede yoktur" (Arslan, 2009, s. 20) yorumundan hareketle *Şirin*'de, bu kez seyircinin perdede kendine benzeyen ve benzemeyen (kültürel farkları kast ediyorum) bir seyirciyle karşılaştığı hatırlanabilir. Perdede gördüğü kendisi değildir. Ancak, filmlerde yoğun olarak rastlanmayan bir düzenleme ile *Şirin*, seyirciyi perdede film boyunca göstermeyi seçtiği için bu tartışmada yorumlanırken seyircinin varlığı ve kültürel farklılıklar açısından yorumlanabilir. Doğu ve batılı seyirciler açısından perdede görülen "seyirci"lerin bir yandan da kültürel öteki olarak nasıl ele alındığı üzerinde durulabilir. Burada, bir de "yok" olan ama "var" olan bir "film" in varlığı da söz konusu olduğu için *Şirin*, seyircisini, çoğunluğu kendisine benzemeyen bir seyirci ile başbaşa bırakan bir film olarak bir kültürel karşılaşma olarak çok boyutlu incelenmelidir. *Şirin*, hem filmin kandırıcı, özdeşleştirici dilini kırar hem de seyirciyi kendine benzemeyen "öteki" ile film boyunca baş başa bırakır.

Öyleyse, *Şirin*'de sözü edilen mekanizma bu anlamda nasıl işlemektedir? Perdede sadece film izleyen çoğunluğunu kadınların oluşturduğu seyirciler vardır. Perdede görünenin -yani "film"ın- görüntülerine dair bize verilen -sesler dışında- en ufak bir görsel ipucu yoktur. Seyirci olarak, kadınların yüzlerine vuran ışık huzmeleri dışında hiçbir şeyi görme şansımız yoktur. Yönetmen, karanlığı ve izlemeyi seven biz izleyicileri çok farklı bir konuma -İran'da olduğunu düşündüğümüz bir sinema salonunun karanlığına- yerleştirir. Hiç rahatsız edilmeden onları çok yakından izleriz. Perdedeki seyircilerin tüm duygulanmalarına, meraklarına, tepkili duruşlarına dair mimiklerine ve gözyaşlarına şahit oluruz. Onlar büyük bir dikkatle "film"i izlemektedirler. Laura Mulvey'nin, Kiarostami'nin sinemanın yanılısma ve gerçeklik arasındaki ince çizginin izini hatırlatması bir katkı olabilir. Yönetmenin, "sinema nedir?" sorusunu filmlerinde canlı tutması seyircinin beyazperde ile olan ilişkisine de etki etmektedir. Mulvey, bu durumu görüş ve görme biçimlerine dair ideolojik meseleler yerine, görüntünün doğasının sorgulanması isteğine bağlar. Kiarostami'de bu tavrın, seyirciyi sinemasal temsilin sınırları ve olasılıkları üzerine düşünmeye davet eden sorgulamacı ve şüpheci bir seyircilik biçimi yaratmaya yönelik olduğunu ileri sürer. Bu açıdan, Mulvey'e göre, Kiarostami sineması belirsizlik ve merak estetiği üzerine kurulmaktadır (2007, s. 324-325). *Şirin*'i başka kültürlerden gelen seyircinin izlerken karşı karşıya kalacağı kültürel boşlukların neler olabileceği sorusu üzerinden de değerlendirmek olasıdır. Kültürel boşluklar film ile ilgili çalışma yapmak isteyen araştırmacıları da etkileyecek önemli bir unsurdur. Mulvey, Kiarostami sinemasının kültürel anlama ve yanlış anlama meselelerini öne çıkardığına değinir. Yönetmenin seyircilerini bıraktığı belirsizlik hali ve beyazperdedeki görüntülerin statülerini sorgulama gereksinimi beraberinde bu filmleri doğuran kültürü de anlamaya yönelik bir arzuyu getirmektedir. Mulvey, bunu kültürel homojenleştirmenin yoğunlaştığı bir süreçte kültürel bir özgüllük politikası olarak görür ve Kiarostami sinemasının tadının da, şifresinin çözülmesi sürecinde aranması gerektiğini ileri sürer (2007, s. 326). Mulvey'nin 2002 yılında basılan ve 1999 yılında düzenlenen bir konferanstaki konuşmasını yeniden düzenleyerek hazırladığı bu yazısındaki öngörüsü doğrulanmış görünmektedir. Kiarostami'nin, Mulvey'nin dikkat çektiği gibi yazının yayınlanmasından çok sonra çekilmiş olan *Şirin*'de de sinema ve gerçek ilişkisi bağlamında, sinemanın olanakları ile yine seyircisini belirsizlik içinde bırakıp anlama ve çözme arzusu duyuracak bir pozisyonda tuttuğu anlaşılır.

*Şirin*'i izleme deneyimi sırasında pek çok soruyla baş başa kalırız. Bunlardan biri, filmin bu dili ve anlatısal tercihini ne kadar ileri götüreceği sorusudur. Filmdeki seyircinin gördüğü perdedeki "film"ın bizim tarafımızdan görülüp görülmeyeceği konusundaki belirsizlik bir yandan da *Şirin*'in en önemli dayanak noktasıdır. Film boyunca süren bu merak adeta klasik anlatıdaki öykünün merak duygusunun yerini almaya başlar. Ancak, *Şirin*'in sonuna kadar perdede izlenen "film" hakkında en ufak bir görsel bilgi verilmez. Kamera (yani bizim gözümüz) tamamıyla "film"i dikkatle izleyen seyirciyi dönük bırakılır.

*Şirin* ile ilgili bir başka önemli anlatısal özellik de, filmdeki zaman ögesi ile ilintilidir. Film, onların seyrettiği "film"ın başladığı yerde başlar ve onların



seyrettiği filmin bitiminde biter. Böylece, zamanda birlik ilkesi işletilmiş olur. Biz, “film” süresi boyunca, bir film seyretmiş oluruz ama aynı filmi izlemeyiz. Sanki karanlık salonda kaldığımız süre onlarla aynı gibidir. Aslında izlediğimiz görüntülere benzer bir konumda gibiyizdir. Onlar gibi salonun dört bir yanında biz de perdeye yüzümüz dönük bir biçimdeyizdir ve bir film izleriz. Bu aynılık durumu, filmin önemsenmesi gereken özelliklerinden biridir.

*Şirin*'de çoğunluğunu kadın seyircilerin oluşturduğu sinema salonunda Juliet Binoche gibi bir batılı oyuncunun ayrık varlığı dikkat çekici bir başka öge olarak sorgulanmayı beklemektedir. Binoche, filmde diğerleri gibi bir İranlı kadın mıdır? Yoksa kendisi midir? Yani, tüm oyuncular aslında kendilerini mi canlandırmaktadırlar? Filmin bize ipucu vermeyen kapalı yapısı yorumlanırken bu faktör de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu seçim, bir yabancılaştırma efekti gibi işleyecek bir unsur olarak yorumlanabilir mi? Onların oyuncu olduğuna dair batılı gözü uyaran bir ayrıntı mıdır? Diğer yandan, görsel olarak Binoche'ü diğer kadınlardan ayırmak olası değildir. Çünkü, onun da tüm kadınlar gibi başı örtülüdür ve ilgiyle, zaman zaman onlar gibi ağlayarak “film” izlerken diğerlerine çok benzer.

Kadın bedeninin (popüler) sinemada kullanılışındaki sorunlu alan bu filmde kısmen aşılmış gibi görünürken yine “seyirlik” olanın, “seyirlik hale getirilen”in kadın bedeni oluşu düşündürücü bir unsurdur. Alışıldık anlamda olmasa da bu kez kadının duygusal olarak en mahrem sayılacak anlarında bu şekilde “yakından” izlenmesinden alınan görsel zevkin sorgulanması gerekmez mi? Film seyrederken otomatik bir biçimde bizim seyirci olarak “röntgenci” içgüdülerimizin harekete geçtiğini hatırlamak gerekmez mi? Bir yandan da, *Şirin*'de gerçekten olamayacağımız bir uzamdayızdır. Bu kez çoğunluğunu kadınların oluşturduğu İran'da bir sinema salonunda konumlandırılırız. Sinemanın seyircisini konumlandırma konusundaki etkisi bu açıdan dikkatle ele alınmalıdır. Öyleyse, *Şirin* örneğinde, bu sinemasallaştırmanın arkasında nasıl bir anlam saklıdır? Kiarostami, perdedeki filmi gizleyerek, bizi bilgi eksikliği içinde bırakarak kültürel boşlukların varlığına mı dikkat çekmektedir? Bu yaklaşım onun ürettiği filmleri paylaştığı küresel seyirciler ve “kendi” seyircileri arasında bir düşünme deneyimi ve davet olarak algılanabilir mi? Filmi yorumlamamıza yarayacak bir başka nokta ise, Kiarostami'nin filmlerinin uzun yıllardır kendi ülkesinde kendi seyircileri için gösterilme izni alamıyor oluşudur. Yönetmenin, “her zaman yabancı seyirciler için film yaptığım konusunda suçlandım. Yanıt verme şansım hiç olmadı” diyerek İran'da bağımsız film yapan sinemacılara bir ayrımcılık (Pourmand, 2009) uygulandığını belirtmesi filmi yorumlarken bir açılım sağlayabilir.

*Şirin*'i izlerken neler görürüz? Gördüğümüz kadınlar bakımlıdırlar. Saçlarının bir kısmı görünecek biçimde başları örtülüdür. Perdede bizim göremediğimiz bir “film”i ilgiyle izleyebildikleri için (bize göre) şanslı sayılabilirler! Çok dikkatlidirler. Neredeyse ezbere bildikleri bir öyküyü bir kez daha izlemekte oldukları varsayılırsa, hallerinden oldukça memnun görünmektedirler. Onları içine alan “film” sanki bizi içine almamakta, kendini saklamakta inatla direnir. Filmin hiç bir anını kaçırmamaktadırlar. Belki de burada “saklı” olan ama saklanamayacak olan kadının sinemada temsili ve aşkın

perdedeki sunumudur. *Şirin*, göstermeden bir kadının merkezde olduğu bir aşk üçgenini anlatmayı başarır. Aslında temel olarak filmin anlattığı öykü ve ilişkiler dünyasına kültürel olarak ne kadar yakınsanız o kadar çok imgelemenizde anlatılanların karşılık bulacağı kabul edildiğinde, bu filmi izlemek bir yandan da zihinsel olarak kültürel boşlukları doldurma deneyimi de sayılabilir.<sup>24</sup> *Şirin*, sadece aşk değil, aşkın iktidar ile olan ilişkisi üzerine de bizi düşünmeye davet eder. Filmde anlatılan *Şirin*, iktidar sahibi güçlü bir kadındır. Hüsrev ile yaşadığı eşitler arasında gerçekleştiği düşünülebilecek bir “aşk”tır. Ferhat’ın platonik aşkı bu denklemde dengeyi bozmayacak biçimde yerini alır. Filmde *Şirin*, “Aşka giden yol daima tehlike ve macera doludur” uyarısını yapar. Hüsrev, tacı ve tahtı için savaşmaya gittiğinde *Şirin*, “Demek Hüsrev savaşıyor, babası, tahtı ve ülkesi için. Ama aşkı için değil” diyerek hayal kırıklığını belirtir. Bir başka yerde *Şirin*, “Erkekler ne kadar da çocukça davranıyor. Oyunlarına razı olmayan oyuncağı kırıyorlar” sözleriyle arzu ve erdem arasında sıkışıp kalışının anlaşılmasından şikâyet eder. Film seyredenler açısından düşünüldüğünde ise, perdedeki kadınlar acaba kendilerinin iktidardan uzak oluşlarına mı ağlamaktadır (ve belki biz de?) yoksa sadece kırık bir aşk öyküsü müdür özdeşlik kurulan (kurduğumuz)? Kadınların bu türden duygusal bir öyküyü tüm katılmışlıklarıyla gözyaşlarıyla izliyor oluşları yine alışıldık anlamda kadının duyguya, erkeğin de iktidara ve akla “yatkinliği” konusunda bir başka hatırlatma mıdır? *Şirin*’in aşkı tercih etmesi, Hüsrev’in ise aşk karşısında akılcı bir yol izleyebilmesi bitmeyen evrensel çatışmanın bir kez daha alttan alta gündeme getirilmesi olarak yorumlanabilir mi? *Şirin*, seyircisi üzerindeki etkisi açısından ortaya koyduğu hepsi birbirinden önemli sorular eşliğinde tekrar tekrar analiz edilecek zengin malzemeler sunan sinema tarihinin kendine özgü önemli örneklerinden biri olarak tartışılmayı beklemektedir denebilir.

## Sonuç

Sonuç olarak *Şirin*, bir film olmaktan çok bir izleme deneyimi olarak ele alınması gereken bir çalışmadır. *Şirin*, sinemanın sesin gelişi ile birlikte elde ettiği olanakları aslında çoğu zaman yeterince kullanmadığının bir kanıtı gibi sadece sese dayanan öğeleri (efekt, diyalog ve müzik) kullanarak “asıl” öyküsünü görsel öğeleri kullanmadan aktarmayı dener.

*Şirin* en temelinde büyük bir aşk destanını göstermeden anlatır. Bu destanı sinemada bir “film” olarak izleyen seyircileri bize göstermeyi seçerek *Şirin*, biz seyircilerin alışkın olduğumuz seyretme geleneğini pek çok anlamda kırar. Ancak, yönetmenin çağrısına çok kısa zamanda uyarız. Beklentilerimizi bir yana bırakıp azla yetiniriz ve perdede bize gösterilene rıza gösteririz. Herkesin dikkatini çekecek olan aşk destanının görsel öğelerinden bağımsız, ses öğeleri ile anlatılışına çaresizce kulak vermek zorunda bırakılırız. Bu sırada gözlerimiz bize verilen görüntüde, yani filmi seyreden seyircinin yüzlerinde gezer durur. Seyirci olarak yine meşgulüzdür ve yine “dikizci”yizdir. Üstelik bu

<sup>24</sup> Hamid Naficy’nin İran’da çocukluk yıllarındaki ilk sinema deneyimlerine kültürel olarak farklılığın yansımalarını anlamak için başvurulabilir (bkz. Naficy, 2006, s. 373).

kez, İran'da çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir sinema salonunda konumlandırılır.

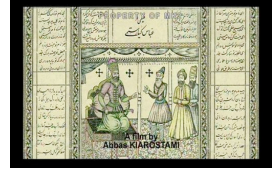
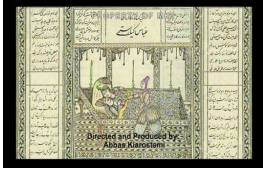
Sinema duygusunun seyir ediminden bağımsız düşünülemediği açıktır. Filmin anlatım dilindeki sadelik ve tekdüzeliğe düşmeyen tekrarlar bize kendi imgelemimizde yol almak olanağı verir. Zaman zaman temposu yükselen müzik ya da sesler daldığımız yerlerden bizi çekip çıkarır, filme katar. Perdedeki seyirciye benzeyen bir seyir pozisyonundayızdır. Onlar gibi, kimi zaman güleriz, kimi zaman endişeleniriz, kimi zaman ağlarız, kimi zamansa bir şeyler yeriz. Onlara çok benzememize rağmen, bilerek zaman zaman da kültürel bir duvarla ya da boşlukla baş başa bırakılırız. Anlatılan, doğuda çok bilindik bir aşk destanıdır. Kendi kültürlerine ait bir anlatıyı zevk içinde seyreden İranlı seyirciler (ki çoğunu İran filmlerinden tanıdığımız oyuncular oluşturur) ve parçaları bir araya getirmeye uğraşan zor durumdaki biz, diğerleri! *Şirin*'de, "seyirlik" (*spectacle*) olarak gözümüzle görmeye alıştığımız "görmekli" sahnelerin bu kez sadece efektlerle canlandırıldığını görürüz. Perdede gördüğümüz seyircilerin büyülenmiş bakışları bizi sinema salonunda onların bir "seyirlik" izlediğine hiç tereddütsüz inandırır. Müzik ve efektlerle yaratılan dünya içinde örneğin kanlı savaşlar (kılıç sesleri ve yaralananların sesleri ile) yaşandığına ikna oluruz. Ayrıca perdedeki seyircilerin zaman zaman gergin, zaman zaman gördüğünden hoşnut gözleri ve beden dilleri onların görmekli bir film izlediklerinin en büyük kanıtıdır. Her seferinde biz seyirci olarak ihtiyaç duyduğumuz görüntü düzenlemesini imgelemimizdeki benzer görüntülerle birleştirerek gidermeye çalışırken kendimizi yakalarız. Acaba farklı kültürlere ait seyirciler bu görsel boşlukları kültürel donanımlarına göre nasıl doldurmaktadırlar? *Şirin*, doğu ile batının anlatısal geleneklerinin yan yana geliş pratiği gibidir. Kuşkusuz anlatılan öyküleri dinlemek de haz verir! Kiarostami'nin yaklaşımı bir yandan da sözlü kültür dönemine bir göndermedir. Görüntünün egemenliğinden önce sözün egemenliğinin olduğu, hikâyelerin anlatıldığı döneme. Gördüklerimizle kısıtlanan seyir alışkanlığımız, bu filmle yeniden duyduğumuzla imgelemimizde şekillenen görüntüler yoluyla canlanır. Filmin üzerinde bulunduğu kaygan algısal zemin, aslında üzerinde var olduğuna inan(dır)ılan bir "yokluk"tur. Başka bir deyişle, üzerinde anlaşılmış bir "yok"luk ve buna bağlı olarak da anlaşılmış bir "var"lık söz konusudur. Bu yüzden, filmi çok sade bir sinemasal dili olmasına rağmen bilindik (yakın çekim, alan dışı, bakış açısı çekimi gibi) kavramların tek bir tanesi ile tanımlamaya çalışmak eksiltmek olur.

Son olarak, bir filmin oluşmasına etken olan çok fazla değişken olduğu açıktır. Filmi üreten sanatçının kişisel deneyimleri ve dünyasının nasıl şekillendiği kadar içinde yaşadığı ve üretim yaptığı ortamın sosyal, siyasal ve ideolojik koşul(lanma)ları da dikkate alınmalıdır. Bu açıdan İran sinemasından söz ederken "anlatısal pazarlık" kavramını ortaya atmak yerinde olacaktır. Bir film anlatısının oluşumundaki önemli öğeler burada sayıldığı gibi, film üretimine etkisi olan festivaller, fonlar ve küresel dağıtım olanaklarının yarattığı küresel seyirci ve küresel beğeninini kendini hatırlatma noktası olarak kabul edilebilir. Film üretim dinamiğinde festivallere bağımlı değişken olarak bakıldığında filmlerin "anlatısal pazarlık" kavramının çağrıştırdığı bir anlaşma

noktasında oluştuğunu hatırlamak gerekir. Bu dramatik oluşum aşamasındaki “pazarlık”, film dünyasından vazgeçilen ve vazgeçilemeyecek olan öğelerin varlığını çağrıştıran denge durumudur. Bu türden üretim dinamiklerinin oluşturduğu doygunluk ve beklentiler anlatıyı biçim, içerik ve temsiller açısından derinden etkilemektedir. Bu durum, festivallerin özellikle senaryo destek fonlarıyla işleyen yapısında daha dikkatle incelenmesi gereken bir özellik olarak filmsel anlatıların oluşumunda tartışılmayı beklemektedir. Ayrıca film üretim tarzlarındaki bağımlı ve bağımsız değişkenler yaratıcılığı ve üretilen filmi doğrudan etkileyecek unsurlardır. Buna, filmin yapım koşulları, sinemasal ortamın özellikleri ve yapım olanakları da eklendiğinde yaratıcılığın sadece kişisel bir dünya tasviri olarak açıklanmaması gerektiği net bir biçimde ortaya çıkar. Yaygın kanının aksine, yaratıcılığın doğuştan bir yetenek olmadığı çok açıktır. Tüm bu yorumlardan sonra, Kiarostami'nin her filmiyle seyircilerine sinemanın aslında “ne” olduğu üzerinde zekice sorular sordurmakta başarılı bir yönetmen olduğunun altının çizilmesi gerekir. Onun filmleri kısaca hayatın, aşkın, özgürlüğün, kadın olmanın, aydın olmanın “ne” olduğu üzerinde evrensel sorular sor(dur)mak üzere yoluna devam etmektedir.

## **Şirin Filminin Görsel Düzenlenişine Dair Örnek Çekimler**

### **Jenerik**



### **Alan Derinliği, Çerçeveleme ve Erkekler**

Filminden alınan karelerde görüldüğü gibi *Şirin*'deki erkekler daha az dikkat çekecek şekilde arka sıralara yerleştirilmiştir.



### Alan Derinliği ve Işık Kullanımı

Çekimler arasında kurgusal geçiş yapılırken sabit çekimler kullanılmakla birlikte çekim içinde ışık oyunları ile görüntüye hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca, filmi oturma pozisyonlarına göre dikkatli bakışlarla izleyen kadınların seyretme edimleri sıkıcı olmayan bir biçimde peşpeşe getirilmiştir. Kimi çekimlerde arka sıralar boş görünürken kimi zaman da salonun bazı yerlerinin dolu olduğu hissi yaratılmak üzere sahne yeniden düzenlenmiştir.



### Bakış Açısı

Görüldüğü gibi kamera yakın çekimle sabit bir mesafede kalarak filmi seyreden kadınları görüntülemiştir. Bakış boşlukları her seferinde oturma pozisyonlarına ve perdenin olası yerine göre değişik tutulmuştur. Yakın çekimlerin ölçüsü sabit kalmakla birlikte bakış açısı çekimlerinde alışıldık ilk çekim yapılıyor gibidir. Ancak, film boyunca karşı açığa geçilmemiş, karakterlerin gördükleri görüntü gösterilmemiştir. Bu seçim, biz filmi izleyen seyircilerin perdede oynayan filmi göremiyor oluşumuzun nedenidir.



### Alan-Dışı

Filmde sinema perdesi alan-dışında bırakılır, ama bakışlar ve ses yardımıyla hissettirilir. Ayrıca, arkada belli belirsiz bir biçimde seçilen izleyiciler vardır. Her çekimde sadece bir ya da iki kişi görmemize rağmen sinemada büyük bir izleyici kitlesi varmış hissi ediniriz. Kimi zaman kısmen gördüğümüz erkeklerin ve kadınların da salonda olduklarını düşünürüz. Ayrıca, benzer çekimlerin yanyana gelişi ile birlikte bunun tüm salonu parça parça gösteren yakın çekimler olduğuna inandığımız için alan-dışında kalan tüm parçaları biraraya getirip perdedeki göremediğimiz filmi ve salonun tamamını zihnimizde oluştururuz.



### Yıldız Oyuncular

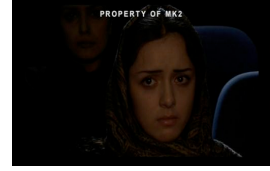
Seçilmiş görüntülerde filmin ünlü oyuncularından bazıları aşağıda görülmektedir. Filmin içerisinde, bizim göremediğimiz filmi izleyen, İranlı kadın ve erkek oyuncular ve Fransız oyuncu Juliet Binoche salondadır.



**Juliet Binoche**



**Niki Karimi**



**Taraneh Alidoosti**

## Kaynakça

- Arslan, U.T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Boggs, J. & Petrie, D.W. (2000). *The Art of Watching Films* (5. Baskı). USA: Mayfield.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: YKY.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bordwell, D. & Thomson, K. (1997). *An Introduction to Film Art*. USA: The McGraw-Hill.
- Bordwell, D. & Thomson, K. (2008). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onar, Çev.). Ankara: De Ki.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.
- Calhoun, D. (T.Y.). Binoche: Interview. <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/5589/juliette-binoche-interview.html>
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: DeKi.
- Choi, J. (2005). Leaving it up to the Imagination: POV Shots and Imaging from the Inside. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Kış, 6(1), 17-25.
- Ferahmend, A. (2007). Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler (K. Sarısözen, Çev.). R. Tapper (Ed.), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (s.107-135). İstanbul: Kapı.
- Kalari, M. (1999). Monsieur Kiarostami Siz Kimsiniz? Abbas Kiarostami'nin Dünyası. (M. Tatar, Çev.). 25. *Kare*, 29, 63-66.
- Kanbur, A. (1999). Komşunun Evi Nerede? İranlı Yönetmenler "Dışarı"da Dolaşıyor. 25. *Kare*, 28, 63-69.
- Khodaei, K. (2009). Shirin as Described by Kiarostami. *Offscreen* 13(1). [http://www.offscreen.com/biblio/pages/essays/shirin\\_kiarostami/](http://www.offscreen.com/biblio/pages/essays/shirin_kiarostami/)
- Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *İletişim - Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 51-69.
- Kırel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. (E. Biryıldız & Z. Ç. Erus, Ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s.355-417). İstanbul: Es.
- Lord, C (2009). Legendary Filmmaker Abbas Kiarostami Tells Time Out the Burden of Narratives. <http://www.timeoutdubai.com/art/features/7962-abbas-kiarostami>

- Lotman, M.Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiyotiğine Giriş* (2. Baskı, O. Özügül, Çev.). Ankara: Öteki.
- Mascelli, J. V. (2002). *Sinemanın Beş Temel Ögesi* (H. Gür, Çev.). Ankara: İmge.
- Metz, C. (1992). Aural Objects. G. Mast, L. Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (4. Baskı, s.313-316). NewYork: Oxford University.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. London: Indiana University.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, 21, 38-46.
- Mulvey, L. (2007). Sonsöz (K. Sarısözen, Çev.). R. Tapper (Ed.), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (s.317-326). İstanbul: Kapı.
- Murray, S. (1994). Altered States: Character and the Emotional Response in the Cinema. *Cinema Journal*, 33 (4), 34-56.
- Naficy, H. (1997). İran'da İslamize Film Kültürü. (E. Özen, Çev.). 25. *Kare*, 18, 58-69
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. USA: Princeton University.
- Naficy, H. (2006). Theorizing "Third World" Film Spectatorship: The Case of Iran and Iranian Cinema. J. Codell (Ed.), *Genre, Gender, Race and Global Cinema* (s.369-387). London: Blackwell.
- Nizami. (1955). *Hüsrev ve Şirin*. (S. Sevsevil, Çev.). İstanbul: Maarif.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Pourmand, A. (2009). Kiarostami Yearns for Iranian Premieres After 12 Years. <http://www.payvand.com/news/09/mar/1096.html>
- Rosenbaum, J. (2008). Kiarostami's Shirin: A Fiction. <http://www.jonathanrosenbaum.com/?m=200808>
- Scheib, R. (2008). Shirin. <http://www.variety.com/review/VE1117938104.html?categoryid=31&cs=1>
- Shirin (T.Y.). <http://www.imdb.com/title/tt1284587/>
- Sheibani, K. (2006). Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry. *Iranian Studies*. 39(4), 509-537.
- Smith, M. (1995). Film Spectatorship and the Institution of Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(2), 113-127.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlenmeler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, 577-596.
- Stanley, R.H. (2003). *Making Sense of Movies: Filmmaking in the Hollywood Style*. USA: McGraw Hill.
- Vaziri, P. (2002). Iranian Documentary Cinema Between Reality and Fiction. *Middle East Report*, 225, 53-54.