

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ BİLİM DALI

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK
İMGESİ: DİN SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN BİR
İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatih Kemal YEGİN

İstanbul
Ocak-2025

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ BİLİM DALI

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK İMGESİ:
DİN SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatih Kemal YEGİN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. İzzet ER

İstanbul
Ocak-2025

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe ve Din Bilimleri Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman Prof. Dr. İzzet ER

Üye Dr. Öğr. Üyesi Abuzer DİŞKAYA

Üye Dr. Öğr. Üyesi Nesrin ÜNLÜ

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Erhan İÇENER

Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “**Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi: Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme**” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

Fatih Kemal YEGİN

ÖN SÖZ

Çalışmamda rehberlik eden tez danışmanım Kıymetli hocam Prof. Dr. İzzet Er'e, tez konusunu belirleme sürecinde izlediğim filmlerle bana yol açan İran sinemasına, çocukluk dönemimde bana okutmuş olduğu kitaplar için kıymetli babam Yunus Yegin'e, çocukluğumda bana anlatmış olduğu hikâyeler ile zihin dünyamın şekillenmesin de önemli bir paya sahip olan kıymetli annem Fatma Yegin'e, yüksek lisans sürecinde tanışmış olduğum kıymetli arkadaşlarım Arife Yılmaz, Halil İbrahim Dizman, Nurcan Doğan, Meryem Fehime Adalan, Gizem Elif Elmas Ceylan ve Büşra Genç'e sevgi ve saygılarımı sunarım.

Fatih Kemal YEGİN

İstanbul-2025

ÖZET
DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK İMGESİ:
DİN SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN BİR İNCELEME

Fatih Kemal YEGİN

Yüksek Lisans, Felsefe ve Din Bilimleri

Tez Danışmanı: Prof. Dr. İzzet ER

Ocak, 2025 - 83 + viii Sayfa

Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme adlı yüksek lisans tez çalışmasında, İran'da sinemanın tarihsel gelişimi ve kaynağı, sinema çocuk ilişkisi ve Devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesinin işlendiği örnekler izah edilmeye çalışılmıştır. İran sinemasını anlayabilmek için sinema tarihinin incelenmesinin yeterli olmaması ek olarak İran toplumunun kırk yılına etki etmiş olan Devrim sürecinin de incelenmesi gerekir. Devrimin siyasi sonuçları ile beraber getirilen yeni sistem sinemanın uygulama sahasına etki etmiş olsa da İran da sinemanın kaynaklarının çok eskilere dayandığı söylenebilir. Çalışmamız kapsamında İran'ın devrim öncesi sinema tarihi, devrim sonrası sinema tarihi, sinemanın kaynağı ve İran Edebiyatının İran sinemasının gelişimine katkısı incelenmiştir. İkinci bölümde sinema da çocuk imgesi, çocuk tanımları ve çocukluk kavramı ayrıca çocukların gelişim dönemleri de incelenmiştir. Son bölümde ise 2000 yılı sonrasında İran da çekilmiş ulusal ve uluslararası alanda ödül almış çocuk imgesinin başat faktör olduğu filmler analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Din Sosyolojisi, İran Devrimi, İran Sineması, Çocuk İmgesi.

ABSTRACT
THE IMAGE OF THE CHILD IN POST REVOLUTIONARY
IRANIAN CINEMA: AN EXAMINATION FROM THE ASPECT
OF SOCIOLOGY OF RELIGION

Fatih Kemal YEGİN

Master, Philosophy and Religious Studies

Thesis Advisor: Prof. Dr. İzzet ER

January, 2025 - 83 + vii Pages

This master's thesis, titled "An Examination of the Image of Children in Post-Revolutionary Iranian Cinema from the Perspective of the Sociology of Religion," explores the historical development and origins of cinema in Iran, the relationship between cinema and children, and examples of how the image of children is portrayed in post-revolutionary Iranian cinema. Understanding Iranian cinema requires more than just examining its history; it also involves studying the revolutionary process that has shaped Iranian society for forty years. While the political outcomes of the revolution significantly influenced the field of cinema, the origins of Iranian cinema date back much earlier. In this study, the pre-revolutionary and post-revolutionary history of Iranian cinema, its origins, and the contribution of Iranian literature to its development are examined. The second section focuses on the image of children in cinema, the concept of childhood, and the developmental stages of children. Finally, films made in Iran after 2000, where the image of children is a dominant factor and which have received national and international awards, are analyzed.

Keywords: Sociology of Religion, Iranian Revolution, Iranian Cinema, Child Imagery.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Tezin Problemlematik Yönü	1
1.2. Tezin Amaç	2
1.3. Literatür Taraması ve Tezin Önemi	2
1.4. Tezin Hipotezleri.....	4
1.5. Tezin Yöntemi ve Sınırlılıkları	4

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN'DA SİNEMANIN TARİHİ VE KAYNAĞI.....	8
2.1. İran Sineması Tarihi	8
2.1.1. Devrim Öncesi İran Sineması	9
2.1.2. Devrim Sonrası (Yeni Dönem) İran Sineması	13
2.1.2.1. Birinci Dönem: Belirsizlik Dönemi (1979-1982).....	14
2.1.2.2. İkinci Dönem: Devlet Otoritesi (1982-1987)	15
2.1.2.3. Üçüncü Dönem: Yenilenme Dönemi (1986-1990)	15
2.1.2.4. Dördüncü Dönem: Ticari Sinema Dönemi (1990-1997).....	16
2.1.2.5. Beşinci Dönem: Sosyal Sinema Dönemi (1997-2006).....	16
2.2. İran Sinemasının Kaynağı	18
2.2.1. İran'da Toplumsal Yapı ve Siyasi Gelişmeler	19
2.2.2. İran Edebiyatı	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA ÇOCUK İMGESİ VE ÇOCUK İMGESİ İLE İLGİLİ FİLMLER 27

3.1. Sinemada Çocuk İmgesi..... 27

3.1.1. Çocuk Tanımları ve Çocuk Aktörler..... 29

3.1.2. İran Sinemasında Çocuklar 35

3.1.2.1. Farabi Sinema Kurumu..... 38

3.1.2.2. Çocuklar ve Ergenler İçin Düşünsel Eğitim Merkezi (Kanun-e Parvareş Fekri-e Kudakan ve Nocavanann) 41

3.2. Analiz Edilecek Filmler (2000 Sonrası Ulusal ve Uluslararası Alanda Ödül Almış Çocuk Temalı Filmler)..... 43

3.2.1. Söğüt ve Rüzgar Filmi Analizi..... 44

3.2.2. Ötekinin Babası Filmi Analizi 47

3.2.3. Bir Ayrılık Filmi Analizi..... 51

3.2.4. Resim Havuzu Filmi Analizi..... 58

3.2.5. Serçelerin Şarkısı Filmi Analizi 63

3.3. Analiz Edilen Filmlerin Genel Değerlendirmesi..... 71

SONUÇ..... 75

KAYNAKÇA 76

ÖZGEÇMİŞ..... 83

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Filmler ve Künyeleri.....	43
Tablo 3.2. Söğüt ve Rüzgâr Filmi Göstergeleri	46
Tablo 3.3. Ötekinin Babası Filmi Göstergeleri	51
Tablo 3.4. Bir Ayrılık Filmi Göstergeleri	57
Tablo 3.5. Resim Havuzu Filmi Göstergeleri	63
Tablo 3.6. Serçelerin Şarkısı Filmi Göstergeleri.....	71



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Çocukluk, doğum ile ergenlik arasındaki dönemdir. Çocukluk dönemi, kişilik gelişiminde önemli bir evreyi oluşturmaktadır. Çocuklar, yeni tecrübeler elde etmek için öğrenmeye ve keşfetmeye isteklidirler. Bu dönemde çocukların zihinlerinde birçok kavram oluşmaya başlar. Bu yaşlarda etkili olan hayat tecrübeleri bireyin ileriye dönük hayallerini ve dünya görüşünü etkileyebilmektedir. Çocukluk döneminde yaşanan problem alanları yetişkinlik döneminde onarılmaya çalışılır.

Çocukluk dönemi başta kişilik olmak üzere insanın birçok yapısal fonksiyonunun oluşmasında etkili olur. Böylesine etkili bir dönem sinema filmlerine de konu edilmiştir. Çocukluk dönemlerinin çarpıcı şekilde işlendiği İran Sineması ortaya çıkardığı eserler ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Söz konusu eserlerde çocukların sosyalleşmeleri, arkadaşlık ilişkileri, ailelerine yardım etmek pahasına zorlu işler üstlenmesi, okul yaşamları ve özel gereksinimli çocukların verdiği mücadele konuları işlenmiştir. Devrim sonrasında İran Sineması, çocuk imgesinin yoğun olarak işlendiği ve filmlerde çocuklar tarafından net mesajların verildiği yapıtlara imza atmıştır. Bu filmlerde göze çarpan önemli hususlardan biri çocuğun çocuk olarak kalmamasıdır. İmkânsızlıklar içinde rol karmaşası yaşayan çocuk, zaman zaman kendi sınırlarını zorlayarak kendisine biçilen rolü oynamak zorunda kalır.

1.1. Tezin Problematik Yönü

Dijital içeriklerin teknolojinin gelişmesi ile birlikte hayatımızda daha aktif rol almaya başlaması sinema filmlerinin de etki alanını genişletmiş oldu. Tezimizde, İran'da Devrim sonrasında çekilen filmlerdeki "çocuk" imgesinin varlığı ve kullanım alanları incelenecektir. İran'da çekilen filmlerdeki çocuk imgesinin başat faktör olarak kullanıldığı filmlerin analizi yapılarak din sosyolojisi ile irtibatı kurulmaya çalışılacaktır.

1.2. Tezin Amacı

Çalışmanın amacı, İran'da çekilen filmlerde çocuk imgesinin başat faktör olarak kullanıldığı filmlerin analizini yaparak Din Sosyolojisi ile irtibatını kurmaya çalışmaktır. İzlenecek olan filmler hayal ürünü olmamakla beraber İran toplumunda yaşanmış olayların ya kendisi üzerinden ya da yaşanmış bir olaydan esinlenerek oluşturulmuştur. Bu sebeple filmlerde anlatılan olaylar üzerinden bir toplum okuması yapmak hedeflenmiştir. Çocukların film içindeki rolleri İran toplumunun aile yapısı, eğitim sistemi, dine bakışı, sosyal hayat standartları ve ekonomik durumları hakkında bilgi verecektir. İran toplumunda nüfusun genelini Müslümanlar oluşturur. İran toplumu Şia mezhebini benimsemiş olmakla beraber incelenecek filmlerde Şii unsurlar gözle görülür bir şekilde filmlere yerleştirilmemiştir. Daha çok verilmek istenen mesaj izleyicinin vicdanına seslenmek ve insanın 'Vicdani' yönünü ortaya çıkarmaya odaklıdır. Bu insani yön hangi süreçler etrafında şekillenmiştir? Çocuk imgesinin işlendiği sinema filmlerinde ortaya çıkan vicdani ve insani durum mezhebi kaygılardan ne kadar uzaktır? Sorularına cevap aranacaktır.

Filmlerin içeriklerinin din sosyolojisi açısından analize tabi tutulması izlenen görüntünün toplumsal anlamda neye tekabül ettiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Farkında olmadan sosyal yaşantımız içerisinde benzetme yapmak için ya da konuşulan konu ile alakalı örnek verirken daha spesifik hale getirmek için filmlerden aklımızda kalan bazı replikleri ifade ediyoruz. İzlenen filmlerin hayatımıza olan etkisi belli bir süreyle sınırlı değildir. Filmlerde karakterler üzerinden verilen mesajlar toplum üzerinde kalıcı etkiler bırakabilmektedir. Bu anlamda doğru bir film okuması hem film yapım sürecinde emek verenler hem de izleyici için değerlidir. Hayatın önemli bir dönemi olan çocukluk dönemini belli bir kültüre has şekilde inceleyeceğimiz bu çalışma ile benzer durumları kabul etmek yerine daha doğru okumalar yapmak amaçlanmıştır.

1.3. Literatür Taraması ve Tezin Önemi

Tezimizin konusu sinemada çocuk imgesinin nasıl işlendiğinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Yapılan literatür taraması sonucunda (Öcel, 2001; Nafeie, 2012; Terzi & Nuhoğlu, 2021; Bozbay, 2019; Sarmış, 2020; Aktaş, 1998; Mecidi, 1999; Acar, 2020; Erol, 2022; Shirin Pour, 2007; Laleh, 2023; Kanat, 2007; Güler, 2006;)

görüldü ki İran sinemasını konu edinen geniş çaplı çalışmalarda sinemada çocuk imgesi ön plana çıkmıştır. Sinemada kullanılan imgeler, sosyolojinin temel başlıklarında sekülerleşme bağlamında, çocuk imgesinin dünya ve Türk sinemasında incelenmesi, İranlı yönetmenler bağlamında yönetmen sinemasının genel karakteristiğinin incelenmesi gibi çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalar sanat, radyo-televizyon, sanat tarihi ve sosyoloji gibi alanlarda yapılmıştır. Bununla birlikte, İran sinemasında işlenen çocuk imgesinin din sosyolojisinin temel meseleleri bağlamında incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle araştırmamızın özgün değeri akademik alanda çok yer verilmeyen sinemada işlenen çocuk imgesinin İran sineması özelinde ve din sosyoloji bağlamında ilgili veriler ışığında incelenmesidir.

İran sineması ile ilgili yapılan araştırmalar incelendiğinde birçok çalışmaya ulaşılmıştır. Örneğin Adulhuseyin Laleh'e ait "Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri" isimli doktora tezi ve Hamid Dabaşı'nın "İran Sineması" isimli kitabının konuyla ilgili önemli detaylara değindiği görülmüştür. Fakat bahsettiğimiz çalışmalarda sinemada çocuk imgesi ile ilgili herhangi bir bakış açısı sunulmamıştır. Sinemada çocuk imgesi ile ilgili Monireh Nafeie'nin "Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede? Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları" doktora tezi ve Abidin Bozdağ'ın "Mecid Mecidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezi İran sinemasında çocuk imgesinin anlaşılması hususunda yol gösterici olmuştur. Sinemada çocuk tanımları ve kimliği ile ilgili olarak "Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları" makalesinin yazarları Mehmet Sağlam ve Neriman Aral'ın çalışması çocuk kavramının tanımlanması hususunda önemli çalışmalar arasındadır. Ayrıca Nilüfer Öcel'in "Türk Çocuk Sineması ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi" isimli doktora tezi de araştırmamız açısından faydalanılan kaynaklardandır.

Literatür taramasında, "İran sinemasının gelişim aşamaları", "İran sinemasının kaynağı", "sinemada çocuk imgesi" gibi alanların müstakil olarak incelendiği görülmüştür. Bakış açısı itibarıyla konumuza en yakın çalışmanın Monireh Nafeie'nin "Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede? Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı,

Cennetin Çocukları” isimli doktora tezi olduğu ve bu çalışmanın da radyo tv ve sinema alanında yapıldığı görülmüştür.

1.4. Tezin Hipotezleri

Tezimizin hipotezi, devrim sonrası İran Sinemasında çocuk imgesinin din sosyolojisi kapsamında incelenmediği görülmüştür. Bu nedenle tezimizin konusu devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesinin din sosyolojisi açısından incelenmesi problemi etrafında şekillenmiştir. Tezimiz de konunun incelenmesi yapılacak problemlerin birincil(ana) ve ikincil(tali) hipotezleri şu şekilde ifade edilebilir.

Tezimizin birincil hipotezleri şöyledir;

- İran’da sinema ile ilgili devlet politikası ve ilgili kurumların sinemaya dair çalışmaları nelerdir?
- Sinemada çocuk imgesi hangi mesajlar etrafında şekillenmiştir?
- Sinema filmleri aracılığı ile toplumsal dinamiklerin oluşum süreçleri anlaşılabilir mi?
- Çocuk imgesinin yoğun olarak işlendiği İran filmlerinin etki alanı nedir?

Tezimizin ikincil hipotezleri şöyledir;

- Sinema aracılığı ile dini mesajlar verilebilir mi?
- Film okuması ve eleştirisi nasıl yapılır?
- İran’da sinemanın gelişim serüveni nasıl başlamıştır?
- Film okuması ve analizi nasıl yapılır?

Bu sorular çerçevesinde İran sinemasında işlenen çocuk imgesi, İran’da sinemanın tarihsel serüveni ve çocuk imgesi olan filmlerin analizi nasıl yapılır gibi sorulara tezimiz aracılığı ile yanıt aranması amaçlanmıştır.

1.5. Tezin Yöntemi ve Sınırlılıkları

Tezin ana konusu sinemada kullanılan çocuk imgesi üzerine olduğu için sözel ve görsel analizin yapılabilmesi için “içerik analizi” ve “gösterge bilimsel analiz” yöntemi tercih edilmiştir. Konuyla ilgili tezlerin ve makalelerin incelenmesinin yanı sıra sinemada çocuk imgesi ile ilgili kitaplar, videolar ve akademik standartlara uygun internet kaynakları incelenecektir. Araştırmamızın örnekleme devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesi olduğu için ilgili filmler izlenecek ve kaydedilip saklanacaktır.

İçerik analizi yöntemi, sosyal bilimler alanında sık kullanılan yöntemlerden biridir. Bu yöntemin temelinde toplumsal anlamda geliştirilen iletişimin ölçülmesi amaçlanmaktadır. İçerik analizinde, gelişen iletişim sonucunda ortaya çıkan mesajlar sistemli olarak incelenir ve tarafsız bir şekilde analiz edilir (Hepkul, 2002: 2). İçerik analizi yöntemi kullanılırken şu ilkelere riayet edilir; tarafsızlık, sistematiklik ve genellik. Tarafsızlık ilkesi, incelemesi yapılan konunun her aşamasının açık bir şekilde ifade edilmesidir. Sistematiklik ilkesi, analiz edilecek konunun net olarak belirlenmesidir. Genellik ilkesi, araştırmaya konu edilen bulguların teorik bir temele dayanmasıdır. İçerik analizi yönteminin kullanımında dikkat edilmesi gereken üç ilkenin sonucunda bir çıkarım elde edilir (Hepkul, 2002: 11). Sonuç olarak, içerik analizi yöntemi iletişimin söz konusu olduğu durumlarda kullanılır. Konusu geçen durumun özelliklerinin tanımlanması ve nedenlerinin anlaşılması hususunda veri sağlar. Konumuz itibariyle çocuk imgesinin başat faktör olduğu filmlerde çocukların; öğretmenleri, ebeveynleri ve arkadaşlarıyla aralarında oluşan diyaloglar içerik analizi yöntemi kullanılarak filmlerin analizi yapılmıştır.

Gösterge bilimsel analiz yöntemi 20.yy'da sistemleşmeye başlasa da, göstergeler üzerinden bir anlam arayışına gitmek antik çağdan beri görülmektedir. Kısaca Göstergebilim, gösterilmek istenen öğelerin arasındaki bağı ifade etmeye çalıştığından oldukça geniş bir çalışma sahasına sahiptir (Erkman, 1987: 30). Genel anlamı itibariyle göstergebilim(Semiyoloji), anlam bilimidir. Göstergebilimi çok geniş bir anlam sahasına sahip olduğu için araştırmamız açısından sinema göstergebilimi üzerinden çalışmamızı yapmış olacağız. Sinema göstergebilimi ise filmin inşa etmeye çalıştığı anlamı ve izleyiciye izlenen şeyin ne ifade ettiğini izah eder (Andrew, 2010: 324). Sinema göstergebilimi, incelenecek filmler açısından iki soruya yanıt aramaktadır. Birinci soru: Göstergebilim, analiz edilecek filmin anlaşılmasında ne kadar yardım edebilir, ikinci soru: analiz edilecek film göstergebilimin sorularına ne kadar cevap verebilir (Özden, 2004:141-142). Gösterge bilimsel analiz, dil, kültür, medya vb. iletişim biçimlerinde kullanılan işaretlerin incelemesini yapan analiz yöntemidir. Gösterge bilimi Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından temelleri atılmış bir yöntemdir. Bu yöntem ile konumuz itibariyle filmlerde geçen mekânların ve oyuncu diyaloglarının analizi yapılarak verilmek istenen mesajların analizi yapılacaktır. Gösterge bilimsel analizi uygulayabilmek için bazı temel bileşenlerin varlığına ihtiyaç duyulur, bu bileşenler şöyle izah edilebilir;

Gösterge bilimi, temel olarak üç ana bileşenden oluşur:

1. Gösterge: Bir şeyin (örneğin, kelime, simge, resim) başka bir şeyi temsil eden işareti. Gösterge, iki bileşenden oluşur; işaret, Fiziksel işaret, örneğin bir kelime, bir ses veya bir simge diğeri ise gösterilen, İşaretin temsil ettiği anlam.
2. Denotasyon ve Konotasyon, bir göstergenin doğrudan, açık anlamı denotasyon. Konotasyon ise bir göstergenin taşıdığı daha derin, kültürel, duygusal ya da ideolojik anlamlar. Bu anlamlar, zamanla değişebilir ve bağlama göre farklılık gösterebilir.
3. Gösterge Sistemi: Göstergeler bir araya geldiğinde, anlam üreten bir sistem oluşturur. Bu sistemde anlam, sadece bireysel göstergelerden değil, bu göstergelerin birbirleriyle ilişkilerinden de kaynaklanır.

Gösterge bilimsel analiz yaparken aşağıdaki adımlar izlenebilir:

1. Metnin veya Görselin Seçimi: Analiz için bir metin, görsel, reklam, film, müzik parçası veya başka bir kültürel ürün seçilir. Bu ürün, anlam taşıyan bir dizi göstergeyi barındırır.
2. Gösterge Bileşenlerini İnceleme: Metindeki veya görseldeki her bir göstergeyi (kelimeler, imgeler, renkler, semboller) analiz edin. Bunların her birinin neyi temsil ettiği incelenir.
3. Denotasyon ve Konotasyon Analizi:
 - o Denotasyon: Göstergenin temel anlamını ortaya koyun. Örneğin, bir kelime ya da sembolün sözlük anlamını belirleyin.
 - o Konotasyon: Göstergenin taşıdığı kültürel, duygusal veya ideolojik anlamları çözümleyin. Bu anlamlar, toplumdan topluma farklılık gösterebilir.
4. Bağlam Analizi: Gösterge veya gösterge sistemi, belirli bir bağlam içinde anlam kazanır. Analiz edilen materyalin kültürel, tarihsel, sosyal ve politik bağlamını göz önünde bulundurarak göstergeyi anlamlandırır.
5. Gösterge İlişkileri: Göstergeler bir arada anlam üretir. Bu göstergeler arasındaki ilişkiyi çözümler.

6. İdeolojik ve Toplumsal Boyutların İncelenmesi: Gösterge bilimsel analiz, bazen toplumsal yapıların, ideolojilerin veya güç ilişkilerinin nasıl göstergeler aracılığıyla inşa edildiğini ortaya koymaya çalışır.

Tezimiz açısından gösterge bilimsel analiz yöntemi, analizini yapacağımız filmler de kullanılan mekân seçiminden, oyuncuların jest ve mimiklerine kadar birçok gösterge üzerinden filmlerin izah edilmesi hususunda araştırmamızda kullanılacaktır.

İnceleyeceğimiz filmler İran'ın içinde çekilmiş filmler olup daha muhafazakâr tavırlı içerikler ile oluşturulmuştur. İnceleyeceğimiz filmlerde siyasi, politik ve mezhebi kaygılardan uzak durulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızda İran sineması ile bağlantılı bütün filmleri inceleyememek çalışmamızın sınırlılıklarındandır. Örnek olarak kendi ülkelerinde muhalif, rejim karşıtı ve siyasi yasaklı olan bazı yönetmenler İran menşeli olmalarına rağmen kendi ülkelerinde çalışma imkânı bulamadıkları için yabancı ülkelerde film çekmişlerdir. İran dışında çekilen filmler çalışmamızın kapsamı dışındadır.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN'DA SİNEMANIN TARİHİ VE KAYNAĞI

2.1. İran Sineması Tarihi

İran siyasi tarihi içerisinde önemli bir yeri olan Kaçar hükümdarı Muzafferü'd-Din Şah'ın (1853-Tahran) İran'da yaşanan kültürel gelişmelere katkısı olmuştur. İran Meşrutiyet fermanına imza atmış ve sinema sanatı onun talimatlarıyla İran'a getirilmiştir. Hükümdar, 1900 yılında yapmış olduğu Paris ziyareti esnasında sinematografi görüp beğenmiş ve cihazın ülkeye getirilmesi talimatını vermiştir.

1904 yılında Tahran'da Çırağ-Gaz sokağında ilk sinema salonu açılmıştır. Meşrutiyet yandaşları 1905 yılından itibaren başkenti ele geçirmiş ve sinema faaliyetlerinin devamlılığını sağlamışlardır.

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı İran'ın dört bir yanına sıçramıştır. Savaş nedeniyle ülke birçok açıdan etkilenmiştir. Siyasi ve ekonomik krizlerle karşı karşıya kalmasına rağmen o yıllar içinde Tahran'ın Firdevsî caddesinde yeni bir sinema salonu açılmıştır. Savaş gündemi nedeniyle o dönem film afişleri cephelerde yaşanan dram ve kayıpları işlemiştir. Bu tarz filmler ilk kez sinema salonlarında gösterime girmiştir (A. Laleh, 2015: 134).

İran'da ticari amaçla kurulan ilk sinema salonu antika işleriyle uğraşan bir tacir olan İbrahim Han Sahhafbaşı tarafından hizmet vermeye başlamıştır. İbrahim Han dünya turuna çıktığı esnada 1897 yılında bir projektör ile ülkesine dönmüş ve 1904 yılında Pathe şirketine ait filmlerle Rusya'dan getirdiği on dakikalık haber filmlerini Tahran'daki Çerağ-gaz caddesindeki dükkanının arka bahçesinde halkın istifadesine sunmuştur. Daha sonraki süreçte Rusi Han, Ageyof ve George İsmailof gibi tüccar ve gayri Müslimlerin de aralarında bulunduğu kişiler tarafından sinema salonları kurulmaya başlanmıştır. Bu girişimler sinemanın İran'da gelişmesine katkıda bulunmuştur (Shirin Pour, 2007: 23-26). Muzaferü'd-Din Şah tarafından sinema ile tanışan İran halkı, dönemin şartları itibarıyla sinemanın halk için değil saray halkı ve

üst sınıf insanların yaşamının bir parçası olacağını düşünmüştür.

Sinema halkın inançlarını, geleneklerini ve değer yargılarını dikkate alan bir tarzda olmadığı için ülkedeki dindarların ve ulemanın bu kuruma karşı belli bir mesafe ile yaklaşmasına ve önyargıların oluşmasına neden olmuştur. İran’da ilk film kameramanı Müslümandır. Buna rağmen sinemaya olan olumsuz bakış açısı nedeniyle kimi ulema çevrelerince sinema ile uğraşmak haram sayılmış, mesafeli durulmuştur. İran’da sinemanın kurumsallaşması gayrimüslimlerin katkısıyla olmuştur. İlk dönemlerde Azerbaycan ve Rusya kökenli sinemacıların etkili olduğu söylenebilir (Aktaş, 1998: 22). Günümüze kadar İran’ın en çalkantılı dönemlerinde dahi sinema organizasyonu kesintisiz olarak devam etmiştir. Buna rağmen 1979 devrimi sonrasında sinemanın farklı bir anlayışla devam ettiğini söylemek mümkündür. O nedenle İran sineması tarihi incelenirken genelde devrim öncesi ve devrim sonrası ayrımının yapıldığı görülür. Şimdi bu dönemleri ayrı ayrı ele alalım.

2.1.1. Devrim Öncesi İran Sineması

İran sinemasının değişim dönemleri “devrim öncesi” ve “devrim sonrası” olmak üzere iki ana başlıkta değerlendirildiği görülür. Devrim öncesi dönemde İran’da sinemanın başlangıcı Kaçar Hanedanlığına denk gelmektedir. Kaçar Hanedanlığı döneminde sinema ile tanışan İran’da ilk sinema filmi örneğinin hangisi olduğu konusunda muhtelif görüşler olmakla beraber 1930 yılında uzun metrajlı ilk kurgusal filmin yapıldığı söylenebilir (Erol, 2023: 39).

Devrim öncesi 1900-1930 yılları arası, Hamid Nafisi tarafından “Sinemanın Sessiz Dönemi” olarak adlandırılmıştır. 1930’lu yıllara kadar yapılan filmler daha çok Kaçar Hanedanlığına mensup gruplar tarafından fonlandığı için kurgusal yanı zayıf olan, hanedanlıkla ilgili haberler ve gösterilerden ibaret kalmıştır. 1930-1960 yılları arasına denk gelen döneme “Sesli Dönem” adı verilmiştir. Bu dönemde, sinemanın gelişimi ile birlikte, İran’ın ilk uzun metrajlı filmi, Ovanes Ohanian tarafından yönetilen *Abi yu Rabi* çekilmiştir. Ayrıca bu filmin kopyası günümüze kadar ulaşamamıştır. Ovanes Ohanian’ın *Abi yu Rabi* adlı filmi kurgusal komedi örneklerindedir. (Dabashi, 2013: 42-45) Bu filmin ardından iki ay sonra, İbrahim Muradî’nin *İntikam-ı Berader* adlı filmi gösterime girmiştir. Ovanes Ohanian’ın ikinci filmi 1932 yılında gösterime giren *Hacı Aka Aktor-i Sinema* filmi ile modernleşmeye karşı çıkanlar eleştiriye tabi

tutulmuştur; ancak bu film izleyiciden beklenen ilgiyi bulamamıştır (Teksoy, 2014: 47-51).

İran'da gösterime giren ilk sesli film ise 1933 yılında Hindistan'da çekilen, senaryosunu Abdülhuseyn Sepenta'nın yazdığı ve yönetmenliğini Erdeşir-i İrani'nin yaptığı *Dohter-i Lor (İran-i Diruz u İmruz)* adlı filmidir. Sepenta, yapımı yedi ay süren bu filmde, Lor Kızı rolünü Ruhengiz Sami-Nejad isimli bir kadın oynamış ve böylece sesli filmde oynayan ilk İranlı kadın oyuncu olmuştur. Tahran'da farklı sinema salonlarında gösterime giren film izleyicinin ilgisini görmüştür (Aktaş, 1998: 42).

Devrim öncesi İran sineması için önemli sayılabilecek dönemlerden birisi de Pehlevi dönemidir (1925-1979). İran sineması kendini geliştirirken toplumun farklı alanlarının da gelişimine katkı sağlamıştır. Özellikle kadın sanatçıların bu alanda yaptıkları işlere tepkili olan İran toplumu, sonunda yapılan işleri kabul etmek zorunda kalmıştır. Örnek verecek olursak, Şehla Riyahi, ilk kadın yönetmen olarak 1956'da Marcan filmi Muhammet Asemi'nin yazmış olduğu bir öyküden uyarlayarak yönetmiştir. İran sinemasının temeli olarak kabul edilen bu önemli gelişmeler Pehlevi döneminde gerçekleşmesine rağmen bu dönem İran sineması ve İran sanatı için oldukça zorlayıcı bir dönem olmuştur. Bu dönemde şekillenen kültür ve sanat alanındaki gelişmeler modern ve çağdaş nitelikler taşıyordu. Bununla birlikte, mevcut yönetim tarafından çeşitli yollarla engellemelere ve sansüre maruz kalmıştı. Şah yönetimi mevcut kültürel ve sanatsal birikimi kendi menfaatleri doğrultusunda kullanmak isterken sanatçılar buna rağmen yeni stratejiler ortaya koymuş ve kendi gelişimine devam etmiştir (A. Laleh, 2015: 135).

Meşrutiyet devrimi ve Pehlevi idaresi dönemindeki gelişmeler kültür ve sanat başarıları üzerinde etkili olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda ufkunu her geçen gün biraz daha genişleten toplumsal çabalarla aynı döneme rastlar. İran'da önemli sayılabilecek kültürel, toplumsal, siyasal ve sanatsal gelişmeler ile değişim oluşturan roman, tiyatro, şiir ve sinema anlayışının artan ivmesi bu döneme denk gelmiştir (Dabashi, 2008: 130).

Devrim öncesi İran sinemasının gelişimini etkileyen bir diğer faktör olarak İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile İran sinema sektörü bir nevi duraklama dönemi yaşadı. 1937-1948 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı nedeniyle İran'da film üretimi durma noktasına geldi. Savaş yıllarının

en önemli siyasi hamlesi olarak gösterilebilecek ve İran'da çağdaşlaşmanın öncüsü olarak öne çıkan Rıza Şah dünya savaşı esnasında tarafsızlığını ilan etti. Buna rağmen, Almanlara yakın tavırlar sergilediği için 1941 yılında İran, SSCB, İngiltere ve ABD tarafından işgal edilmiştir. Bu gelişmeler yaşanırken Şah Rıza ülkeden ayrılmak ve tahtını oğlu Muhammet Rıza Şah'a teslim etmek durumunda kalmıştır (Nafeie, 2012: 28).

İran'da savaş sonrasında yabancı film şirketlerinin sayısında artış yaşanmıştır. Yerli üretimin talebi karşılayacak sayıda olmaması ve savaş nedeniyle teknik alt yapının yetersiz oluşu ithal filmlerin İran piyasasında varlığının artmasına neden olmuştur. Bu dönemde yapımcı İsmail Kuşan'ın yönetmen Ali Deryabeygi aracılığıyla 1948'de çekilen *Tufan-ı Zindegi* (Hayat Fırtınası), İran'da gösterime giren ilk sesli film olmakla birlikte orta sınıfa mensup sanatsal yönelimi ve ilgisi olan genç bir kızın hikâyesini anlatır (Aktaş, 1998: 34). Yapımcı Kuşan, sonra daha etkileyici bir film olan *Zindan-ı Emir'i* (Emir'in Hapishanesi) yönetmenliğini yapmıştır. Çekilen filmlerin ilgi toplaması, takdir edilmesi ve Kuşan'ın kuruculuğunu üstlendiği Pars Film Stüdyosunda üretilen filmlerin artması, yerel film stüdyolarının artmasına öncülük etmiştir (Smith, 2008: 767).

1950 yılında İsmail Kuşan'ın çekmiş olduğu *Şermsar* (Utangaç) isimli film ilerleyen yıllarda toplum nazarında "Fars Filmi" olarak değerlendirilen filmlerin başında gelmiştir. Filmin gelirinin rekor kıran rakamlara ulaşması yerli yapımcıların benzer içerikli filmler üretmesine sebep olmuştur (Aktaş, 1998: 34).

Devrim öncesi dönemde, 1950'den sonra ülkede 300'ün üzerinde yerli film üretimi yapıldı. Bu filmler genellikle benzer içeriklerden oluşuyordu. Bu tarz filmlerin ortak noktası şarkılı ve danslı melodramlar olmalarıdır. Filmlerin konuları Batı filmlerinde ilgi çeken konulardan uyarlanıyordu. Toplum ilgilendiren olaylara yer vermeye çalışan yönetmenler genelde engellemelere maruz kalıyordu. Örnek olarak Faruk Gaffari'nin Tahran'ın kenar mahallelerindeki yaşam standartlarını göstermeye çalışan filmine (*Kentin Güneyi*) 1958 yılında sansür uygulandı ve filmin negatifi yakıldı (Nafeie, 2012: 29).

"Sinema-ye Azad" (Özgür Sinema), genç sinemacılar tarafından 1970 yılının ortalarından itibaren çalışmalarına başladı. Perviz Kimyavi, Abbas Kiyarüstemi ve Behram Beyzai gibi yönetmenler ilk filmlerini bu senelerde çekti. "Encümeni

Sinemayı Cívani”nin (Genç Sinemacılar Kurulu) ve Şahın eşi Farah Diba’nın liderliğinde organize edilmeye başlanan Uluslararası Tahran Film Festivali (1972), İran sinemasının gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Bu dönemde, Daryuş Mehrcuyi, “Gav” (İnek) filmini, karakterin tek varlığı olan ineğinin ölümü sonrası yaşadığı bunalımları ve hayvanıyla kurmuş olduğu bağı anlatan hikâye tarzında bir film çekti. Bu film, Venedik Film Festivali’nde eleştirmenler ödülünü aldıktan sonra sansürü kaldırılarak İran’da gösterimi yapılmıştır (Nafeie, 2012: 30).

Devrim öncesi İran sinemasının gelişim serüveninin ele alındığı eserlerde, devrimden önceki takriben doksan yıllık bir zamanı inceledik. Kaçarlar döneminde sinema ile tanışan İran toplumu, dünya siyasetini etkileyen olaylardan kimi zaman doğrudan kimi zaman ise dolaylı yoldan etkilenmiştir. Kaçarlar dönemi ile başlayan bu süreç Pehlevi dönemi ile devrime giden sürece kadar devam etmiştir. İncelediğimiz kaynaklardan her iki dönemin (Kaçar-Pehlevi) ortak özelliği olarak şu çıkarımlar yapılabilir: Her dönemin kendine has şartları olmakla beraber, özellikle Kaçarlar döneminde, Kaçar ailesinin tarihi ve ailenin öne çıkan özelliklerini film veya belgesel olarak çeken yönetmenler hanedan ve hanedana yakın gruplar tarafından desteklenmiştir. Toplumun sorunlarına dikkat çeken yönetmenlerin filmleri sansüre uğrayıp gösterimden kaldırılmıştır.

Pehlevi dönemi, kültürel ve sanatsal anlamda verimli gelişmelerin olduğu bir dönem olarak adlandırılabilir. Özellikle kadın oyuncuların toplumun tepkilerine rağmen varlıklarını kabul ettirmeleri önemli bir gelişme olarak görülebilir. Modernleşme adına Pehlevi döneminde önemli açılımlar olurken, aynı zamanda sanatçılar için zor bir dönem de olduğu söylenebilir. Şah yönetimi, bu açılımları kendi lehine kullanmak isterken, sanatçılar daha farklı konulara değinen içerikler üretmek ve sansüre takılmamak için alternatif üretme çabasına girmişlerdir. Bu dönemi etkileyen bir diğer faktör de ikinci dünya savaşında Şah yönetiminin tarafsız kalacağını ilan etmesine rağmen Almanlara yakın tavırlar sergilemesi ve ülkenin işgal edilmiş olmasıdır. Bundan dolayı birçok sektörde olduğu gibi sinema sektörü de kendi payına düşeni alıp film üretimini durdurmuştur. Savaş sonrası, yabancı film şirketlerinin girişimleri ile yeniden film üretimi başlamış ama batı menşeli bir zihniyet ile varlığını sürdürmüştür. Sinema-ı Azad’ın kuruluşu ile 1970’li yıllarda çalışmalarına başlayan usta ve genç yönetmenler uluslararası alanda ödül alabilecek filmlere imza atmıştır.

2.1.2. Devrim Sonrası (Yeni Dönem) İran Sineması

Devrim birçok açıdan İran toplumunun değişmesine ve farklı bir yola girmesine neden olmuştur. Devrimin olumlu ve olumsuz değerlendirilecek yanları olmakla birlikte konumuz itibarıyla devrimin sinemaya olan etkilerini ve devrim sonrasında sinemanın gelişim sürecine değinmekle yetineceğiz.

İran İslam devrimi, otoritenin yalnızca dini ölçütler çerçevesinde kullanılabileceğini söyler. Kısmi olarak bu ifadenin doğruluğunu kabul etmekle birlikte devrimin altında yatan yegâne fikir siyasidir (Roy & Khosrokhavar, 2021: 41).

Devrimin ilk yılları belirsizlik ortamının hâkim olduğu dönemdir. Bu dönemde İslami söylemler toplumu yönlendiren ana etkenlerden biridir. Sinema da bu durumdan payını almıştır. Sinema, dini gruplar tarafından batılı normlarla tanımlanmıştır. Sinemanın cinsellik ve şiddet gibi konuları emperyal bir zihinle işleyeceği düşünülmüştür. Bunun yanı sıra sinemanın; toplumu ifsat etme, inançları bozma ve ahlaki yozlaşmaya katkı sağlayan bir araç olarak görülmesi devrimden sonraki gelişim sürecinin sansüre uğramasına sebep olmuştur. (Yaren, 2002: 41).

Devrimin ilk yıllarında sinema, Pehlevi yönetiminin batılılaşma projesi olarak anlaşılmıştır. Sinema, bu projenin topluma ulaştırılmasında kullanılan bir araç olarak görüldüğü için yasaklanmıştır. Gelenekçi gruplar, batının sinema ile İran'ı kültürel olarak sömürgeleştireceğini düşünmüştür. Bu yüzden sinemaya, devrim yanlılarının olumsuz değerlendirdiği bir kültürel faaliyet olarak bakılmıştır (Smith, 2008: 769).

Bu dönem, İran'ın uzun yıllardır örtülü bir gündemi olarak bilinçaltında sakladığı çağdaş ve geleneksel tartışması olarak düşünülebilir. Tek adam rejimi İran toplumuna ciddi anlamda bir bıkkınlık vermiş ve Şah'ın modernleşme projesi ile ilişkisi olduğu düşünülen sinema sektörü ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. 1978 Ağustos ayında Abadan'da bulunan Rex sinemasında bilerek çıkarılan yangında yaklaşık 400 seyirci vefat etmiştir. Bu olayla birlikte sinema yakmak adeta Şah rejimi ile mücadele etmenin başka bir yolu olarak anlaşılmaya başlamıştır (Tapper, 2007: 329). 1979'da yeni yönetim kurulduğunda ülke genelinde 180 sinema salonu yakılmıştır ve bugün dahi İran sineması bu durumun sonuçlarından etkilenmeye devam etmektedir. Devrim öncesi döneme göre sinema salonu sayılarında ciddi bir değişiklik gözlenmiş devrimden önce 450 salon bulunurken, sonrasında bu sayı 250'ye kadar düşmüştür (Nafeie, 2012: 33).

Devrim ile birlikte İslami değerlerin ön plana çıkarılmaya çalışılması ve toplumun geneline bu anlayışı yaymak için bazı önlemlerin alındığını söyleyebiliriz. Alınan bu önlemlerin sinemayı etkilediğini ifade edebiliriz. Ahlaki çözümlenin önüne geçmek ve dış etkenlerin varlığını sınırlamak için uygulanan engellemelerle devrim pekiştirilmeye çalışılmıştır (Nafeie, 2012: 34).

Devrim sonrasında yeni ve farklı bir sinema anlayışı oluşturmak amacıyla birçok çalışma yapılırken bu çalışmaların başlıca hedefi dini ve devrimci bir anlayışla sinema yapmaktır. Özellikle Farabi Sinema Enstitüsü'nün yapmış olduğu çalışmalar önemli iken birçok alanda eleştiriye tabi tutulduğunu da söyleyebiliriz. Bu eleştirilerden bazıları, yeterli sayıda devrimci, dini film yapımının olmadığı düşünülmesi ve savaş filmlerine yeteri kadar yer verilmediğinin düşünülmesidir. Eleştiriler yüzünden 1992 yılında kurumda kadro değişikliğine gidilmiştir. Lakin dini film üretimine ağırlık verilmek için yapılan bu değişimler, dini ve devrimci film üretimi hedefine ulaşılması konusunda başarılı olmamıştır (Aktaş, 1998: 47).

Devrim Sonrası İran sinemasını beş dönem olarak inceleyebiliriz:

2.1.2.1. Birinci Dönem: Belirsizlik Dönemi (1979-1982)

Bu dönem İran Sineması'nın en verimsiz yılları olarak düşünülebilir. Konulu filmlerin yetersiz olması ve belgesel tarzı film üretiminin ağırlıkta olduğu söylenebilir. Bunun nedeni ise devrimci ve sol görüşlü fikir sahiplerinin kendilerini ifade etmeye çalışmalarıdır. Bu dönemde sinema ile alakalı yaşanan gelişmeler özet olarak şöyle sıralanabilir (Shirin Pour, 2007: 116-117):

- İran'da sinema, Batı'nın sömürge araçlarından biri olarak anlaşılırken, 180 tane sinema salonu kapatılmış ve birçok ithal filmin ülkeye girişi engellenmiş, film ithalatına ciddi sınırlamalar getirilmiştir.
- Filmler denetime tabi tutularak uygunsuz görülen sahneler kesilmiştir.
- Sinemacılar ve oyuncular türlü engellerle sansüre tabi tutulmuştur.
- Sinemacıların bazıları ülkeden ayrılırken bazıları ise "İranlı Sinemacılar Topluluğu" kurmuştur (Smith, 2008: 769).
- Devrim sonrası dönemin ilk İran filmi Mehdi Madeniyan'ın Feryad-e Mocahead (Mücahidin Feryadı, 1979) olurken, Zendeabad (Yaşasın, Hosro Sinai, 1980), Hane-e Agaye Hagdust (Hakdust Bey'in Evi, Mehmet Semii, 1980) gibi filmler bu dönemde uluslararası festivallerde başarı göstermiştir.

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

Humeyni, İran'a geldiğinde hükümetin sinemaya değil, ahlaki yozlaşmaya karşı olduğunu belirtmiştir. Burada asıl amaç, hükumete bağlı İslami bir sinema stili oluşturma çabasıdır. Bu hedef doğrultusunda devlet, ahlaki denetim ve ekonomik destek amaçlı Farabi Sinema Kurumunu oluşturmuştur (Tapper, 2007: 84-85). Bu dönemdeki gelişmeler de şöyle sıralanabilir (Hüseyni, 2012), (Smith, 2008: 769):

- Film sayısında niceliksel olarak ciddi artış meydana gelmiştir.
- Kadınların estetik, siyasi ve fikirsel anlamda sinemaya katkıları artmıştır.
- Film Farsi'nin engellenmesi ile yabancı film ithaline getirilen uygulamalar ciddi bir mali kriz oluşturmuştur.
- Kısıtlamalardan dolayı insani duyguların aktarımı çocuk temsilleri üzerinden vermeye çalışılmış ve çocuk hikâyeleri filmlerde işlenmiştir.
- Tobe-e Nesuh (Nesuh Tövbesi, Muhsin Mahmelbaf, 1983), Belemi Der Sahal (Sahilde Bir Gemi, Resul Mollagoli Pur, 1985) Milad, (Abdulfazl Celili, 1984), İcara Neşinha (Kiracılar, Daryuş Mehrcui, 1986) gibi filmler bu dönemin önemli filmleri arasında yer alır.

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

Humeyni 1986 yılında yayınladığı kararla "Tüm imkânların savaşa destek vermek amacıyla kullanılması" yönünde halktan talepte bulunmuştur. Bununla beraber farklı sinema grupları savaş bölgelerinde faaliyet göstermişlerdir. 1988 yılının bitimine doğru savaş bitince ülkede ciddi bir rahatlama olurken sinemacılar da farklı alanlarda çalışmalar yürütmüşlerdir (Shirin Pour, 2007: 131). Ayrıca bu dönemde uluslararası festivallere film gönderebilmek amacıyla çalışmalar yapılmıştır (Aktaş, 1998: 46). Dönemin başlıca gelişmeleri şöyledir (Gökçe, 2010: 41; Smith, 2008: 771-711):

- 1988 yılının Mart ayı itibarıyla Tahran başta olmak üzere, büyük şehirlerde yaşanan bombardıman sebebiyle güvenlik amaçlı olarak sinema kurumları kapatılmıştır.
- Aynı yıl içinde savaşın sonlanması ile beraber, ülke ekonomik dar boğazdan geçerken, bu durum filmlere de yansımıştır. Filmlerin çoğu halkı cepheye çağırmak üzere kurgulanmıştır.
- Kaliteli film üretimleri ile ticari anlamda başarı sağlayan film yapımcılarına uzun vadeli kredi imkânı sağlanmıştır.

- Devrimden sonra yönetim tarafından çekimi planlanan senaryolar için onay alımı yasası getirilmiştir. 1989 yılında film yapımında senaryo onayı almak şartı kaldırılmış (Tapper, 2007: 114) onun yerine Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından derecelendirme sistemi getirilmiştir, bakanlık tarafından uygun görülen senaryoların çekimine izin verilmiştir.
- Khane-ye dost kocast (Arkadaşın Evi Nerede, Abbas Kiarostami, 1987), Bicycleran (Bisikletçi, Muhsin Mahmelbaf, 1987), Zarde Qanarı (Kanarya Sarısı, Rahşen Beni İtimad, 1988) gibi filmler bu dönemin önemli filmleri arasında yer alır.

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

1980'lerin başındaki radikal söylemlerden daha ziyade kapsayıcı bir anlayışın gelişmesi ile yumuşak bir politik ortam imkânı oluşmuştur. (Hüseyini, 2012). Seyirciler film yasalarının değiştirilmesi için tepkiler göstermiş ancak sansür uygulamaları yine devam etmiştir. Dönemin başlıca gelişmeleri aşağıda sıralanmıştır (Shirin Pour, 2007: 136-138):

- İran sinemasının uluslararası arenada kazanmış olduğu başarılarla karşı negatif yönlü tartışmalar ortaya çıkmıştır. Ayrıca İrşad Bakanlığı ve Farabi Kurumu sorgulanmaya başlamıştır.
- Yaşanan gelişmeler ve siyasi gerginlik nedeniyle 1992'de Hatemi'nin İrşad Bakanlığından istifa etmesi ile hükümetin sinemaya verdiği destek sonlanmış ve maliyetlerde ciddi artışlar meydana gelmiştir.
- Devlet desteği ile sinema meslek örgütleri kurulmaya başlamıştır.
- Dige Çe Haber (Daha Ne Haber, Tehmine Milani, 1991), Beduk (Beduk, Majid Majidi, 1992), Gabbeh (Gabbeh, Muhsin Mahmelbaf, 1995) gibi filmler bu dönemin önemli filmleri arasında yer alır.

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

Bu dönemin öne çıkan özelliği hükümetten bağımsız olarak çalışan yönetmenlerin sosyal problemlere değinmesi ve modern insanın çıkmazlarına dair filmler yapmasıdır. (Shirin Pour, 2007: 142). Devrimin hemen ardından, belirsizlik yaşayan sinema, önce devlet kontrolü ile daha sonra da ticari sinema faaliyetleri ile günümüze kadar gelmiştir. Bu dönemde dijital imkânların artması, ekonomik zorlukların olması ve savaşta gazi olanların kimse tarafından desteklenmemesi, gençlerin yönelimleri ve

kadının toplum içindeki rolü gibi konular engellemelere rağmen anlatılmıştır. Sosyal sinema döneminin diğer özellikleri şöyle sıralanabilir (Shirin Pour, 2007: 142-145):

- Gerçekçi dünya görüşü ön plana çıkmıştır.
- Sosyal tabular sorgulanmaya başlamıştır.
- Filmlerde toplumun değişimine vurgu yapılmıştır.
- Sinema kurumları bu tarzda yapılan filmlere, ülkenin temel felsefesine uygun düşmediği için karşı çıkmıştır.
- Güncel gençlik sorunları, ailenin geçimi, kanunların varlığı ve gerekçeleri gibi konular filmlerde işlenmiştir.
- Do Zen(İki Kadın, Tehmine Milani, 1999), Zir-e Nur-e Mah (Ayın Işığı Altında, Reza Mirkerimi, 2000), Zenden-e Zenan (Kadınlar Cezaevi, Menije Hekmet, 2002) gibi filmler bu dönemin özelliklerini yansıtan filmler arasında gösterilebilir.

1979 İran İslam devrimi ile birlikte İran sinemasının gidişatının büyük oranda değiştiği düşünülebilir. Devrim sineması olarak isimlendirilen bu dönem önemli sayılabilecek devrelerden oluşur. Bu devreleri şöyle sıralayabiliriz:

- a. Mücadeleyi içeren filmler: Devrimin ilk yıllarında, yeni yönetimin etkisinin yoğun olarak hissedildiği filmler. Bu filmlerde genellikle Şah'ın halka yapmış olduğu haksızlıklar karşısında devrimcilerin verdiği mücadeleler anlatılmaktadır. Bu dönem 1978-1981 arasını kapsar.
- b. Savaş içerikli filmler: 1980 yılında Irak devlet başkanı Saddam Hüseyin İran'a saldırmıştır. Bu saldırının etkisiyle beyaz perdeye aktarılan konular savaş durumu ve şehit düşenlerin cephede yaşadıkları olayları içerir. Bu dönem 1980-1990 yılları arasını kapsar.
- c. Devrimci sinemacıların filmleri: Devrime inanmış genç sinemacıların İslam düşüncesini merkeze alarak çektiği filmler. Bu dönem günümüze kadar süregelmiştir.
- d. Sanat içerikli filmler: Devrim öncesi dönemin sinemacılarının yaşadıkları duraklama döneminden sonra sinema faaliyetlerine başladıkları dönemdir. Böylece yeni İran sinemasının temeli atılır ve dünya çapında ilgi gören başarılı yapıtlar oluşturulur. Bu dönem 1983 yılından günümüze kadar gelen süreci kapsar (A. Laleh, 2015: 140-141).

Devrim öncesi süreçte çekilen İran filmlerinin genelinde sinema teknikleri profesyonel olarak kullanılmamıştır. Filmlerin içeriğinin yüzeysel olduğu söylenebilir. Komedi ve aksiyon türü filmleri içeren “ Film Farsi” bu dönemde önemli işler yapmıştır. Devrim sonrası İran’ın birçok kurumunda siyasi otorite değişikliği ile yönetsel farklılıklar olmuştur. Bu farklılıklardan sinema da payını almıştır. 1979 senesinde Muhammet Rıza Pehlevi liderliğindeki siyasi otorite yıkılınca yapılan referandum sonucunda Ayetullah Humeyni ile İslam Cumhuriyeti kurulmuştur. Bununla birlikte, İran Sineması için de yeni bir sayfa açılmıştır. Devrimin kendine has fikirler üretmesi ile aktif bir sinema anlayışının gelişmesine ortam hazırlamıştır (Tapper, 2007: 38).

Devrim sonrası İran sineması, kaygıdan uzak, sanat filmlerini teşvik eden, yerli hikâyeler çeken yönetmenleri destekleyen ve farklı arayışları olanlar için imkân oluşturması nedenlerinden dolayı “Yeni İran Sineması” olarak isimlendirilebilir. Bu dönemde yeni sinema dili oluşturma çabalarının yanında yönetmen sinemasını geliştirmek tercih edilmiştir. İlk zamanlarda “İtalyan Yeni Gerçekçilik” akımının örnek alındığı söylenebilir. İtalyan Yeni Gerçekçi filmler 2. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan maddi zorluklar ve kargaşa ortamından dolayı ortaya çıkan sorunlara değinmiştir. Fakirlik, işsizlik ve ahlaki yozlaşma gibi temaları işleyen filmlerin aksine halkın gündelik sorunlarını gündeme alan filmler de yapılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi sinema akımı İran toplumunun yaşadığı durumlarla benzeşir. Savaş atmosferinden çıkamayan İran için bunun yansımalarını sinemada görmek mümkündür (Alıcı, 2014: 120).

2.2. İran Sinemasının Kaynağı

İran’da sinemanın kaynağı olarak, en başta, bulunduğu coğrafya gösterilebilir. İran coğrafyasında ilk yerleşimler milattan önce 2500’lü yıllara kadar gitmektedir. Bu alanda geçmişten günümüze dek gelen en eski gelenek Pers İmparatorluğudur. İran’da gelişen türlü sanat dallarında özellikle edebiyat, tiyatro, el sanatları ve sinema başta olmak üzere bu kültürün izlerine rastlamak mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde İslam ile tanışan Pers kültürünün bütün halkların inancını ve sanatsal ifade biçimlerini etkilediği söylenebilir (A. Laleh, 2015: 67).

Bir ülkenin sineması, toplumsal yapısı ve siyasi gelişmeleri ile edebiyatından ayrı düşünülemez.

2.2.1. İran'da Toplumsal Yapı ve Siyasi Gelişmeler

Siyasi yapısı ve kadim kültürüyle birlikte İran'ın, günümüzde bulunduğu bölgede önemli bir aktör olduğu söylenebilir. Tarihi kaynaklara göre, Hint-Avrupa grubuna mensup olan İranlılar Aryan ırkından gelmektedir. Bu kavim 3500 yıl önce bu bölgeye gelerek yerleşik hayata geçmiştir. İran'ın en eski metni olan Avesta'da Ariyayiler Pehlevicede "İranvic" olarak adlandırılırlar. Soğuk iklim koşulları nedeniyle Azerbaycan'ın Karabağ bölgesinden İran coğrafyasına göç etmişlerdir. İran isminin menşei de Ariyayi kavminden gelmektedir (Bozbay, 2019: 6).

2017 yılı verilerine göre yaklaşık olarak İran İslam Cumhuriyeti'nin, 82 milyon nüfusa sahip olduğu söylenebilir. Coğrafi olarak ise kuzeyde Kafkasya doğuda Tibet güneyde Hint Okyanusu ve Arap Yarımadası, batıda Anadolu ve Mezopotamya ile komşudur. İran; Türk, Rus, Çin ve Arap medeniyeti ile çevrelenmiştir. Başkenti Tahran, resmi dili Farsça, dini İslam'dır. Halkın büyük çoğunluğu Şii mezhebine mensup olmakla beraber, Sünni olan halklar da bulunmaktadır. Etnik olarak nüfusunun %60'ı Farsi olmakla beraber, geri kalan %40'luk kesimini ise Azeri Türkleri, Kaşkaylar, Türkmenler, Beluciler ve Kürtler oluşturmaktadır (Bozbay, 2019: 8).

İran'da, hem bulunduğu coğrafya hem de uluslararası çapta yaşanan gelişmeler nedeniyle modernleşme etkilerinin görüldüğü söylenebilir. Modernleşme süreci Safevilere kadar götürülebilir. Safeviler, 1501-1722 yılları arasında İran ve çevresinde hüküm sürmüşlerdir. Osmanlı devleti ile yapılan muharebelerde ordularını daha modern bir hale getirmek için İngiltere'den askeri uzman getirmişlerdir. Bu gelişme, İran tarihinde modernleşmenin ilk adımı olarak kabul edilmiştir. Safevilerin yıkılması ile İran'da Kaçarlar dönemi başlamıştır (1796-1925). Bu dönemde Ruslar ile çatışmaya başlayan ordu ağır yenilgiler alarak büyük kayıplar vermeye başlar. Bu nedenle artık insan gücünün yetersiz olduğu ve top-tüfek gibi araçların kullanılmasının önemli olduğunun farkına varılır. Kaçarlar, Osmanlı Sultanı 3. Selim'i örnek alarak Azerbaycan eyaletinde büyük bir ordu kurmaya başlar. Askeri anlamda gelişmeler olurken İran'ın asıl modernleşme süreci, 1896'da Emir Kebir'in fermanıyla Avrupa'da eğitim almak amaçlı gönderilen öğrenciler ile başlar. Avrupa'ya giden öğrencilerin dönüşleri ile birlikte ülkede hukukun üstünlüğü, cehaletle savaşmak, toplumun özgürleştirilmesi ve toprak bütünlüğünün korunması gibi konular İran modernleşmesinin zihinsel arka planını oluşturmuştur (A. Laleh, 2015: 26-27).

İran'ı toplumsal anlamda etkileyen ve dönüştüren bir diğer önemli gelişme ise 1906'da yaşanan "Meşrutiyet devrimi" idi. 1890 yılından itibaren yavaş yavaş edebi, kültürel ve sanatsal alanlarda yaşanan gelişmelerle birlikte halkın geleceğe dair umutlarının artması 1906 Meşrutiyet devrimine yol açmıştır. Bu devrim, İran için sömürgeci modernliğe karşı çıkışın en önemli adımıydı. Bu, milli bir zeminde karşılık bulmuş ve yabancı işgali ve kültürel zorbalığa karşı başlatılmış bir devrim oldu (Dabashi, 2008: 101).

İran siyasi tarihi içerisinde yaşanan önemli gelişmelerden bir diğeri ise 1924 yılında Kaçar hanedanlığının yıkılması ile Pehlevi ailesinin iktidara gelmesidir. Bu dönemde önemli çatışmalar yaşanmıştır. Modern ve geleneksel düşüncenin çatışması bu dönemde net olarak görünür. Önemli çatışma grupları arasında yöneticiler, aydınlar ve mollalar bulunur. Bu dönemde Atatürk'ü örnek alan Rıza Şah, İran'da bir cumhuriyet kurmayı ister. Mollalar ise cumhuriyet kurmak fikrinin Emperyalizmin bir parçası olduğunu düşünürler ve karşı çıkarlar, böylece monarşi yönetimi devam eder. Özellikle Kaçarlar döneminde başlayan yenilik ve reform hareketleri bu dönemde devam eder. Bu dönemin önemli gelişmeleri arasında demir yollarının yapımı, fabrikaların inşa edilmesi ve yeni eğitim sistemine geçilmesi gösterilebilir (A. Laleh, 2015: 30).

Kaçarlar döneminden sonra darbe ile Pehlevi hanedanlığı iktidara gelmiştir. Bu iktidara geliş şekli demokratik bir şekilde gerçekleşmemiştir. Slogan olarak, Fransız Devrimi'nin örnek alındığı söylene de, Pehlevi iktidarının yenilikleri sadece kılık kıyafet ve dış görünüşle ilgili değişimlerde etkili olmuştur. Topluma fikirsel anlamdaki etkisinin az olduğu söylenebilir. Modernlikle ilgili kabul edilen faktörler toplumsal nazarda kabul görmemiş ve alınan kararların siyasi iktidarın gölgesinde alındığını söylemek mümkündür (Dabashi, 2008: 128).

Pehlevi yönetimi ile idare edilen İran'da 1977 yılı itibarıyla Şah'a karşı eylemler düzenlenmeye başlar ve bu eylemlerin çapı hızla büyür. Bu eylemler kısa zamanda milli bir boyut kazanır ve zorlu çatışmalar neticesinde devrimcilerin zaferi ile sonuçlanır. Devrimin gerçekleştiği süreçte hem dini düşüncede olan gruplardan hem de daha seküler grupların desteğinden söz edilebilir. Ancak devrimin gerçekleşmesi ile birlikte bu devrime İslam Devrimi denilmiştir. Şah'a göre bu devrim, ülkenin modernleşmek için adımlar attığı bir sırada gerçekleşmişti. Bu süreçte, İslam adına yapılan bu devrim modernliğe bir karşı çıkış olarak değerlendirilmiştir. Şah, toplumu

modernleştirmek için yüklü miktarda harcama yaparak toplumu daha çağdaş bir şekle dönüştürmeye çalışmıştı. Bu değişim süreçleri halk nazarında tam karşılık bulamamış, özellikle de dini gruplarda tarafından yapılan bu reformlar Batı hayranlığı şeklinde anlaşılmıştır. Bu tepkilerin özde iki nedeni olduğu söylenebilir. İlki batılı normların topluma hâkim kılınmaya çalışılması, diğer bir husus ise Batı düşüncesinin topluma hâkim kılınarak dini normların toplum nazarında değersizleştirilmeye çalışılması, devrimin iki önemli ana nedenini oluşturduğu söylenebilir (A. Laleh, 2015: 31).

Şah rejiminin 1979 yılında yıkılması ile birlikte, İran'ın devrim öncesindeki nüfus yoğunluğu ve altyapı çalışmaları ülkenin değişken ekonomisi ile paralellik gösteriyordu. Ülke genelinde tüccar orta sınıf ile yönetici seçkin sınıf ayrımı net olarak görülürdü. Humeyni'nin siyasi görüşünün ülkenin genelinde devrim ile birlikte kabul görmesi, seküler ve sol grupların popülaritesinin düşmesine neden olmuştur. Bu da ülkenin karmaşık durumunu içinden çıkılmaz bir hale sürüklemişti (Dabashi, 2008: 134).

Devrim sonrası İran'da yaşanan olumlu gelişmeler, siyasi iktidarın gölgesi ve fikirleri etrafında şekillenmiştir. Bu durumda, toptan bir yenilenme yerine, bazı alanların güçlendirildiği bazı alanların kısıtlandığı söylenebilir. Örnek olarak, sanayileşme alanında ülke genelinde ciddi hamleler yapılmaya çalışılmış ve başarı elde edilmiştir. Bununla birlikte düşünce yapısı, gündelik sosyal yaşam ve eğitim sisteminde ciddi aksaklıklar görülmüştür. Bazı alanlarda ciddi ilerleme kaydettiği düşünülen İran'ın, modernleşmeye kontrollü bir şekilde izin vermesi, diğer alanların zamanında olgunlaşamamasına neden olmuştur denilebilir (A. Laleh, 2015: 35).

Devrim sonrasında İran'a hâkim olan bu siyasi fikir, kendi düşüncesinin varlığını daha kolay kabul ettirebilmek için hedefleri arasında öncelikle sanayileşmeye yer vermiştir. Teknolojik alandaki yenilikleri yakından takip etmişlerdir. Bunu iç meselelerin çözümünde ve sosyal yaşantıyı rahatlatmak için kullanmışlardır. Diğer yandan, devrim meşruluğunu göstermek çabasında ve bu fikri dünya kamuoyuna ispatlamak düşüncesindeydiler. İran devletinin fikir insanları dini inancı ile demokratik normları bir arada yürütebilecek bir sistem oluşturabilselerdi, İslam Cumhuriyeti bölgede siyasi anlamda örneklik teşkil edebilirdi (Takeyh, 2009: 71).

İlerleyen zamanda sanayi alanında yaşanan gelişmelerin, geçmiş yaşantıların varlığını önemsiz hale getirdiği ve metalaşmanın hızlanmasına neden olduğu söylenebilir.

Abdülkerim Suruş'un bakış açısı ile ifade edecek olursak, "Bir topluma sermaye sahipleri egemen olmaya başladığında onların ahlaki perspektifi de topluma yansır. Bir taraftan ahlaki değerlerin varlığı diğer taraftan kapitalizmin sözde ahlaki kanunları karşısında planınız nedir?" diye sormuştur. "Teknolojik gelişmelerden hoşnut oluyoruz lakin onun zararlı sonuçlarından hepimiz etkileniyoruz. Teknoloji uzun yıllar süren gelişimlerin sonucu iken, bir özelliği de tabiatı maddeleştirmesidir." (Shayegan, 2020: 46).

İran'ın toplumsal yapısı ile ilgili nüfus olarak 2024 itibarıyla yaklaşık 89 milyonluk nüfusa sahiptir. Nüfusun %75'i şehirlerde yaşarken, kırsal kesimdeki nüfus azalmakta ve kentleşme hızlanmaktadır. Bu durum, modernleşme ile geleneksel yapılar arasında bir gerilim yaratmaktadır. Eğitim ve Genç Nüfus açısından nüfusun önemli bir kısmını gençler oluşturur ve okur-yazarlık oranı %85'in üzerindedir. Üniversite eğitimi alan gençlerin oranı hızla artarken, bu durum geleneksel aile yapısında değişikliklere ve kadınların toplumsal hayatta daha fazla yer almasına yol açmaktadır. Toplumsal tabakaları açısından ise gelir dağılımında belirgin eşitsizlikler sergileyen bir ülkedir. Zengin ve yoksul kesim arasındaki fark, özellikle kentlerde belirginleşmekte, bu da toplumsal sınıflar arasında kültürel ve dini pratiklerin farklılaşmasına neden olmaktadır (Tıǧlı, 2006: 59).

Gelir ve İstihdam: İran, doğal gaz ve petrol gibi enerji kaynaklarına sahip olmasına rağmen, ekonomik yapısı büyük ölçüde yaptırımların etkisi altındadır. İşsizlik oranları, özellikle gençler arasında yüksektir ve bu durum, evlilik kararlarını ve aile yapısını doğrudan etkilemektedir. Ekonomik Zorluklar, ailelerin geleneksel dayanışma ağlarını daha da güçlendirmektedir.

Şii İslam'ın Rolü: İran'da Şii İslam, sadece bireysel bir inanç sistemi değil, aynı zamanda toplumsal ve ailevi ilişkilerin şekillenmesinde temel belirleyici bir unsurdur. Aile hukuku, dini normlara dayanmaktadır ve evlilik, boşanma gibi süreçler büyük ölçüde dini otoriteler tarafından düzenlenmektedir (Tıǧlı, 2006:34).

Dini Pratiklerin Aile Üzerindeki Etkisi: Ailevi ilişkiler, İslami normlar çerçevesinde şekillenir. Kadınların rolü, baba otoritesi ve çocuk yetiştirme konuları, dini referanslarla tanımlanır. Ancak modernleşme süreci, bu yapılar üzerinde dönüşüme neden olmaktadır. İran'ın toplumsal, ailevi ve ekonomik yapısı, geleneksel değerler ile modernleşme arasındaki dinamiklerin bir yansımasıdır. Dini normlar, toplumsal

ilişkilerde ve aile yapısında belirleyici olmaya devam etse de, kentleşme, genç nüfusun artışı ve ekonomik zorluklar, aile kurumunun ve toplumsal yapının dönüşümüne neden olmaktadır. Bu bağlamda, İran toplumundaki çocuk yetiştirme pratikleri, kadınların rolleri ve aile değerlerindeki değişimler, din sosyolojisi açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

2.2.2. İran Edebiyatı

Hint-Avrupa dil grubunun bir üyesi olan Fars dili, edebiyat ve kültür alanında hacimli eserlerin verildiği bir dil olmuştur. İran sineması da bu denli yüklü bir muhtevadan etkilenmiştir. Hem yazarlar hem de yönetmenler İran edebiyatından faydalanmışlardır. Bu nedenle, İran sinemasında klasik dönem ve modern dönem edebi ürünlerin etkisi görülmektedir. İslamiyet sonrasında Samaniler döneminde (874-999) *Şahname-yi Ebu Mansuri* ismiyle Ebu Mansur tarafından 957 yılında kaleme alınan bu eser, Firdevsi'nin meşhur eseri *Şahname*'nin temelini oluşturmuştur (Tokmak, 2000: 418). Fars edebiyatının önemli gelişmeler kaydettiği Gazneliler döneminde (962-1186) Firdevsi ünlü eseri *Şahname*'yi kaleme almıştır (Erol, 2023: 33). İran sinemasında Sohrab mahlasıyla meşhur olan bu karakter, *Şahname*'nin en acıklı öykülerinden olan Sohrab ve Rüstem'den esinlenerek oluşturulmuştur (A. Laleh, 2015: 188-189).

İran sinemasında yer alan ve klasik İran edebiyatının mihenk taşlarından olan eserler haricinde, sinemanın daha çok modern edebiyatla ilişkisinin olduğu söylenebilir. Kaçarlar hanedanlığının hüküm sürdüğü yıllarda, İranlı entelektüel gruplar özellikle Fransız ve Rus edebiyatçıların eserleriyle yeni edebi türlerle tanışma imkânı bulmuştur. Yazarlar, saray ve yönetici eşrafi için eserler üretmekten daha ziyade okuryazarlığı daha sınırlı olan halk için eserler üretmiştir. Daha çok gündelik yaşamın izlerinin görüleceği eserler üretmeye başlamışlardır. Böylece anlaşılması zor olan, klasik dönem İran nesrinden uzaklaşmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım ile üretilen eserlerin büyük çoğunluğu bireysel yaşantıları toplumsal olaylar üzerinden anlamaya çalışmıştır. Böylece, roman ve öykünün ortaya çıkışı önemli hale gelmiştir. Roman türüne, toplumsal olayları tanıma ve değerlendirme görevinin verildiği görülmüştür (Hasan-ı Mir: 2022: 4-6).

Kültürel zenginliği ile bilinen İran coğrafyasında, İran edebiyatının gelişmesine katkı sunan önemli bir etken de bu kültürel zenginliktir. İran romanı ve öykücülüğü 19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan gelişmelerden olumlu etkilenmiştir. Matbaanın

kurulması, çağdaş ilkokul ve liselerin açılması ve okuryazar sayısında yaşanan artışlar modernleşme yönünde atılan adımlar olarak değerlendirilebilir. Bu önemli değişiklikler İran edebiyatının gelişmesine katkı sağlamıştır (Anbarcıoğlu, 1985: 1-23).

Son yüz yıllık süreçte, İran edebiyatının geçtiği evrelere bakacak olursak, toplumsal gelişmelerden büyük ölçüde etkilendiği söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı ile beraber, tarihsel konuların işlendiği eserlere ilgi gösterilmiştir. Bu yıllarda, İran'ın düştüğü konumdan çıkarılmaya çalışılması fikri ile geçmişte yaşanan kahramanlık hikâyeleri tarzında taklit eserlerin üretilmeye başlandığı söylenebilir. Ayrıca tarihi eserlerin çevrilmesi ile İran'da tarihi romanın varlığı desteklenmiştir. Muhammed Tahir Mirza Kacar'ın (1834-1900) yapmış olduğu çeviriler önemlidir. Mirza Aka Han Kirmani (1854-1896) de İran'da ilk tarihi roman yazarı olmuştur. (Hasan-ı Mir, 2022: 15-16) Tarihi romana duyulan ilgi 1940'lı yıllardan sonra azalmaya başlamıştır. Toplumsal anlamdaki gelişmelerin öngörülemez biçimde hızlanması, yazarların geçmişte kullanılan yazı dilini devam ettirmelerine engel olmuştur. Zaman içerisinde şartların değişmesi ile tarihi roman yazıcılığı gündemden düşmüş ve yerini edebi türler almıştır (Hasan-ı Mir, 2022: 31).

Tarihi romanların önemini kaybetmesi ile İranlı yazarlar, dönemin sorunları ve toplumsal olayları eserlerinde işlemeye başlamışlardır. Böylece toplumsal anlamda yazılan ilk roman 1921 yılında Müşfik-i Kazımı'nın *Tahran-ı Mehuf* adlı eseridir. Bu gelişme diğer edebi türlere de etki etmiş ve ilk kısa hikâye yazımı, roman ile yakın tarihli olmuştur. Modern anlamda yazılan ilk hikâye *Farsi Şeker Est*, Muhammed Ali Cemalzade tarafından 1921'de yazılmıştır. Cemalzade'nin *Yeki Bud Yeki Nebud* adlı eseri ise batılı tarzda yazılmış ilk Farsça öykü kitabı olarak kabul edilir. Hızla gelişen öykücülük, roman türünü geride bırakmıştır. Muhammed Ali Cemalzade, Celal Al-i Ahmed, Bozorg-i Alevi, Samed Behrengi ve Sadık Hidayet gibi isimler modern İran öykücülüğünün öncüsü olmuştur (Erol, 2023: 36).

İran Edebiyatının sinemaya olan etkisine şöyle bir değerlendirme yapılabilir. İran sineması, uluslararası alanda saygın bir yer edinmekle beraber kültürel derinliği olan sanatsal bir yapıya sahiptir. Bu başarının temel kaynaklarından biri, zengin İran edebiyatıdır. İran edebiyatının tarihi, klasik dönemden modern döneme kadar derin felsefi, ahlaki ve toplumsal temaları içerir. Bu temalar, İran sinemasının kimliğini ve estetik yönelimini şekillendiren temel unsurlar olmuştur.

1. Şiirsel Anlatım ve Sinematografik Estetik

İran edebiyatı, özellikle Hafız, Sadi, Firdevsi, ve Rumi gibi klasik şairlerin eserleriyle, metaforik ve sembolik bir anlatım tarzını ön plana çıkarır. Bu şiirsel dil, İran sinemasının görsel anlatımına ve tematik derinliğine ilham kaynağı olmuştur. Yönetmenler, edebiyatın sembolik gücünden faydalanarak doğa, insan ilişkileri ve toplumsal meseleleri sinematik bir estetikle işler. Abbas Kiyarüstemi'nin filmlerinde şiirsel bir ritim ve sade bir anlatım gözlemlenir; bu, İran edebiyatının etkisinin en belirgin örneklerinden biridir. Örneğin, Kiyarüstemi'nin Rüzgâr Bizi Götürecek filmi, hem adını hem de içeriğini İran'ın klasik şiirinden alır.

2. Toplumsal ve Ahlaki Derinlik

İran edebiyatı, tarih boyunca insanın ahlaki ikilemlerini, adalet arayışını ve toplumsal sorunları işlemiştir. Bu temalar, İran sinemasının hikâyelerinin de temelini oluşturur. Asghar Farhadi gibi yönetmenlerin eserlerinde, İran edebiyatındaki ahlaki ikilemler ve insani çatışmaların modern bir yorumu görülür. Farhadi'nin Bir Ayrılık ve Satıcı gibi filmleri, bireysel ve toplumsal ahlaki sorumlulukları edebi bir derinlikle işler.

3. İnsan ve Doğa İlişkisi

İran edebiyatında doğa, insan ruhunu yansıtan bir metafor olarak sık sık kullanılır. Bu tema, İran sinemasında da güçlü bir şekilde hissedilir. Filmlerde sıkça rastlanan uzun doğa sahneleri, insanın içsel yolculuğunu ve yaşamın geçiciliğini vurgular. Majid Majidi'nin Cennetin Çocukları ve Serçelerin Şarkısı gibi filmleri, doğayı hem estetik bir unsur hem de anlatımın merkezindeki sembolik bir yapı taşı olarak kullanır.

4. Çocuk ve Masumiyet Teması

İran edebiyatı, özellikle modern dönemde, çocukluk ve masumiyet temalarını insanlığın saflığını ve umutlarını yansıtmak için kullanmıştır. Bu, İran sinemasında da kendine güçlü bir yer bulmuştur. Samet Behrengi'nin Küçük Kara Balık adlı çocuk hikâyesi, hem edebiyatta hem de sinemada çocukların toplumsal adalet ve özgürlük arayışını sembolize eder. Bu tema, birçok İran filminde tekrar eden bir motif olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak İran sineması, edebiyatın zengin temalarını ve estetik yapısını sinematik bir dile dönüştürmüştür. İran edebiyatındaki şiirsel anlatım, ahlaki derinlik, doğa-insan ilişkisi, toplumsal eleştiriler ve mitolojik öğeler, sinemanın estetik ve tematik evrenini

şekillendiren başlıca unsurlardır. Bu ilişki, İran sinemasını evrensel bir sanat formuna dönüştüren temel kaynaklardan biri olmuştur. Din sosyolojisi bağlamında, bu edebi ve sinematik etkileşim, İran toplumunun manevi, ahlaki ve kültürel değerlerini anlamak için güçlü bir araç sunar.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA ÇOCUK İMGESİ VE ÇOCUK İMGESİ İLE İLGİLİ FİLMLER

3.1. Sinemada Çocuk İmgesi

İmge, birçok tanımlama yapılmasına rağmen özündeki gizemi muhafaza eden bir kavramdır. İmgenin özünün ortaya çıkarılması ve niteliklerinin belirlenmesi, tanımının doğru bir şekilde yapılması izah edilecek olan konunun analizine katkıda bulunabilir. Bu bağlamda imge şöyle değerlendirilebilir (Işıldak, 2008: 65);

- Bir nesneyi doğru tanımlayabilmek için onunla ilgili tarifler yapmak, duygusal anlamda hissedilen şey somutlaştırmaya çalışmak.
- İmge, bir durumu kopya etmekten daha ziyade hayali bir durumun anlatılmaya çalışılmasıdır (Keser, 2005).
- Nesnel anlamda karşılığı olan bir duruma öznel bir yorum yapmaktır.

İmgenin tanımından sonra “çocuk” ve “çocukluk” kavramlarını incelemek faydalı olacaktır. Çocukluk dönemi, insan gelişiminin en önemli evrelerinden biri olarak görülen, üzerine araştırmaların yapıldığı, özel bir dönemdir. İnsanlığın gelişim süreçleri göz önüne alındığında, toplumsal yapı başta olmak üzere, farklı etkenlere bağlı olarak çocuk ve çocukluk tanımlarının farklılaştığı gözlemlenebilir. Bu nedenle, “çocuk” kavramını tek bir tanım üzerinden izah etmek zor görünmektedir. “Çocukluk” kavramına, 20. yüzyıldan sonra yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda, mevcut çocukluk kavramı çalışma tecrübeleri de göz ardı edilmeyerek, daha tutarlı bir tanım yapılmaya çalışıldığı söylenebilir. Günümüzde çocukluk dönemi tanımları farklı disiplinlerin ilgi alanına girerek psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik olarak birçok açıdan değerlendirilmeye tabi tutulmuştur (Sağlam & Aral, 2016: 44-45).

“Çocuk” kavramına dair başlangıç seviyesinde yapılan ilk bilimsel çalışmalar, çocukluk dönemini insanın yaşantısı içerisinde tamamladığı bir evre veya bir süreç olarak değerlendirir. Jean Piaget, Sigmund Freud ve Erik Erikson gibi meşhur fikir

adamlarının insanın kişilik gelişimine dair yapmış olduğu çalışmalar sonrasında çocukluk dönemine dair yapılan çalışmalar ortaya konulmuştur (Bozdağ, 2019: 27).

Jean Piaget “*Çocukta Zihinsel Gelişim*” isimli eserinde, çocukluk dönemlerini tanımlarken ilk olarak “Süt Çocuğu”, ikinci olarak “İki ile Yedi Yaş Arası” ve üçüncü dönem olarak da “Yedi ile On iki Yaş Arası” olarak çocukluğu evrelere ayırırken son evrenin 14-15 yaşlarına kadar devam edebileceğini ifade etmiştir (Piaget, 2004). Sigmund Freud, kişilik gelişimi ile alakalı geliştirdiği psikoseksüel kuram aracılığıyla kişiliğin beş evreden oluştuğu fikrini ileri sürmüştür. Bunlar; Oral Dönem (0-1), Anal Dönem (1-3), Fallik Dönem (3-6), Latens Dönem (6-11) ve Genital Dönem’dir (11 ve sonrası). Bu dönemlerin ilk dördü çocukluk süreci ile ilgiliyken son dönem ergenlik ve daha sonraki gelişim dönemiyle ilgilidir (Özdemir, Güzel, Özdemir, Kadak, & Nasıroğlu, 2012: 571). Çocukluk dönemine dair çalışma yapan bir diğer bilim insanı Erik Erikson insan gelişiminin hayat boyu devam ettiğini ifade eder. Bu düşüncesini “psiko-sosyal gelişim kuramı” üzerinden sekiz evre şeklinde tanımlamaya çalışmıştır. Bu evreler; Temel Güvene Karşı Güvensizlik (0-1 yaş), Özerkliğe Karşı Kuşku ve Utanç Duygusu (1-3 yaş), Girişimciliğe Karşı Suçluluk Duygusu (3-6 yaş), Başarılı Olmaya Karşı Yetersizlik Duygusu (7-11 yaş), Kimlik Kazanmaya Karşı Kimlik Kargaşası (7-11 yaş), Yakınlığa Karşı Yalıtılmışlık (17-30 yaş), Üretkenliğe Karşı Durgunluk (30-60 yaş), Benlik Bütünlüğüne Karşı Umutsuzluk (60+ yaş) evreleridir. Erikson ikinci, üçüncü ve dördüncü evrelerde bireyi çocuk olarak tanımlar (Gürses & Kılavuz, 2011: 155-158).

Teorisyenlerin kişilik gelişim alanları üzerine yapmış oldukları tanımlar sonucunda görülüyor ki, “çocukluk dönemi” olarak ifade edilen hayat evresi, kişinin doğumu veya doğumundan kısa bir süre sonra başlayıp ergenlik dönemine kadar olan süreci kapsamaktadır. Konumuz itibarıyla, İran sinemasında ele alınacak filmlerde 0-14 yaş aralığındaki bireylerin rolleri üzerinde durulacaktır.

İran sinemasında çocuk imgesinin anlaşılabilmesi için, sinema-çocuk ilişkisinin farklı yönleriyle incelenmesi gereklidir. Sinemanın, kendi iç planlaması ve birikimiyle birlikte, ailelerin yönlendirmesiyle çocukla çok yönlü bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Çocukları ailelerinden ve aileyi de çocuktan bağımsız düşünmek çok mümkün görünmemektedir. Ek olarak, aile çocuk ilişkisini ele aldığımızda aile fertlerini toplumsal olaylardan soyutlamak olası değildir. Dairesel bir değerlendirme yapacak olursak çocuğun bu dairenin merkezinde yer aldığı söylenebilir. Dikkat çekici

bir husus olarak, dairenin merkezinde yer almasına rağmen, üretici olarak değil de sadece tüketici konumunda olduğu için üretilen içeriklerden en fazla etkilenen konumdadır denilebilir. Çocuklar için üretilmiş her içerik yetişkinler tarafından yapılmakta ve çocuğu eğitsel ve duygusal anlamda etkilemektedir. Çocuklar görsel ve işitsel olarak karşı karşıya kaldıkları içeriklerin hem hedefi hem de aracısı olmak durumundadırlar (Öcel, 2001: 92).

Çocukların, çocuk-sinema ilişkisi oluşuncaya kadar farklı iletişim şekilleri ile karşılaştığı söylenebilir. Bu farklı iletişim biçimleri arasında bazı karşılaştırmalar yapılabilir. Çocuğun karşı karşıya olduğu iletişim biçimlerini ayrıntılı olarak tanıması yapacağı yorumları daha isabetli hale getirebilir. Sinema ile çocuk ilişkisinin oluşması biraz da çocuğun diğer kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisine bağlıdır. Sinemanın yakın olduğu diğer iletişim araçları, çocuğun zihin dünyasında sinema ile beraber var olabilir veya çocuk sinema ile daha sonradan tanışmış olabilir. Bu iletişim araçları çocuğun gelişimine önemli katkılar sunar. Özellikle okul öncesi dönemde oyuncaklarla oynamak çocuk için önemlidir. İlerleyen yaşlarda kitap ve dergi ile tanışan çocuğun, sinema ile kuracağı bağın pekişmesine katkı sunacağı söylenebilir. Bir diğer kitle iletişim aracı olan radyo, çocukların sinema ile kuracağı bağa çok etki etmezken, görsel materyalleri sunması açısından televizyon, çocuğun sinema ile kuracağı bağa daha çok katkı sunar (Öcel, 2001: 93). Günümüz şartlarında televizyon, radyo ve basılı materyallerden daha ziyade dijital içeriklerin daha çok ön plana çıktığı görülmektedir. Telefon kullanımının artması ve internet erişiminin her geçen gün daha kolay hale gelmesi, çocukların daha erken yaşlarda ekran ile tanışmalarına olanak sağlar. Yukarıda ifade edildiği gibi, çocuklar, kendileri için üretilen her içerikte dairenin merkezinde, yani tüketici konumundadır. Bununla beraber, çocuklar, yaşları gereği, şuurla tercihte bulunamayacakları için, ailelerin bu süreçte daha dikkatli olmaları gerekir.

3.1.1. Çocuk Tanımları ve Çocuk Aktörler

Sinemada çocuk imgesi başlığında çocukluk döneminin kişilik kuramcıları tarafından yapılan tanımlarını inceledik. Çocuk tanımları ve çocuk aktörler başlığında çocukluk döneminin karakter yapısı, dönemin ihtiyaçları ve çocuk kavramı tanımlanacaktır.

Malik Bedri'nin, öz güven ile ilgili sorulan bir soruya verdiği cevap, çocukluk döneminin önemine vurgu yapmaktadır. "İnsanın kendi hakkında geliştirdiği imaj

çocukluktan itibaren oluşmaya başlar. Anne-babalar çocuklarının toplumda hoş karşılanmadığı hissiyatının oluşmasına sebep olacak tutumlar geliştirir ve çocuklarına aşağılayıcı sözler ile hitap ederse bu sözler bilinçli ve bilinçsiz olarak çocuğun zihnine yerleşir. Bu olumsuz durum çocuğun gelecekte özgüven kaybı yaşamasına neden olabilir.” (Bedri, 2021: 18).

Çocukluk kavramı tarihsel süreç içerisinde farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu yorum farklılıklarının sebebi başta toplumların yaşam şeklidir. Aynı toplumun içindeki farklı bakış açılarından dolayı bile çocukluk kavramına dair çeşitli tanımlar yapılmıştır. Bilimsel alanda yapılan çalışmalar, insan hakları çalışmaları ve gelişimsel bakış açısının perspektifi sayesinde çocuk ve çocukluğa ait tanım ve kavramlarda değişiklikler görülmüştür. Çocukluk kavramı, uzunca bir süre yetişkin olamamış ve karar vermekte zorlanılan bir dönem olarak adlandırılmıştır. Çocukluk, yetersiz ve geçici bir dönemin ismi olarak adlandırılmıştır. Nitekim Orta Çağ’da çocuklara çok fazla ilgi gösterilmezken, burjuva sınıfının ortaya çıkışı ile bu durumun değişmeye başladığı söylenebilir. Bununla beraber, bilimsel çalışmalar ve hümanistik görüşün etkileri ile bugünkü anlamda çocukluk kavramının temelleri atılmıştır (Sağlam & Aral, 2016: 43).

İnsanın, gelişim serüveni boyunca, en masum ve en özel döneminin çocukluk dönemi olduğu söylenebilir. Bu nedenle çocukluk dönemi, toplumun farklı kesimlerinin ilgisine mazhar olmuştur. Bilim insanları, fikir insanları, din adamları, siyasetçiler ve eğitimciler için çocukluk dönemi önemlidir. Çocuk ve çocukluk dönemi tanımlanırken birbirinden farklı alanların (Bilişsel yapı, cinsellik ve fiziksel gelişim) bakış açısı dikkate alınmıştır. Aynı zamanda, toplumların farklı özelliklerinden dolayı çocukluk kavramına değişik anlamlar yüklediği bilinmektedir (Tan, 1989: 71).

Tarihsel süreçte çağlara göre, “çocuk” kavramına farklı anlamlar verildiği söylenebilir. Antik dönemde çocuk ve çocukluk kavramına dair yeterli bilgi bulunmadığı için, insanın gelişim sürecinde önemli bir yeri olmasına rağmen bu döneme gerekli ilgi gösterilmemiş, ayrıca bebeklik ve yaşlılık arasındaki çağı içeren genel bir kavram olarak bakılmıştır (Postman, 1995: 16), (Akyüz, 2012: 19). Orta Çağ’da ise çocukluk kavramına ilişkin belirgin bir tanımın olmadığı görülür. Bu durumun nedeni olarak, çocukların sevilmemesi değil, çocukluk dönemine ait bir zihinsel tasavvurun olmaması gösterilebilir (Postman, 1995: 16-17), (Giddens, 2000: 68-69), (Sözer, 2003). Batı’da çocukluk kavramına dair fikirler 16. yüzyıl itibarıyla gelişim göstermeye başlamıştır. 17. yüzyıldan sonra çocukluk kavramına dair öne çıkan

fikirlerde çocuğun masumiyeti ve zayıflığına vurgu yapılmıştır. Önceki süreçte çocuğun masumiyeti ve zayıflığı fikri üzerinde çok fazla durulmamıştır (Özer Taşkın, 2006).

İkinci dünya savaşı, başta o dönemin çocukları olmak üzere, küresel çapta dünyanın birçok bölgesini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. Etkisi uzun yıllar devam etmiştir. Bu nedenle, yaşanan dramın ardından, çocukların mağduriyetlerinin giderilmesi gibi konular başta olmak üzere çocuklar konusunda daha hassas olunması gerektiği kanısına varılmıştır (Sağlam & Aral, 2016: 45). Süreç içerisinde çocuğa karşı oluşan hassas bakış açısı, “çocuk” kavramının gelişimsel özellikleri göz önünde bulundurularak tekrardan tanımlanmasına zemin oluşturmuştur. Bilimsel alanda yapılan çalışmalar ve insan hakları alanında yapılan çalışmalar ile çocuğa ait tanım ve kavramlar değişime uğramıştır. Bu anlamda 20. Yüzyıl, yaşanan gelişmeler göz önünde tutulacak olursa, çocuklar için önemli bir dönemdir (Gander & Gardiner, 2015: 33).

Önceleri, çocukluğun tanımı yetişkinler tarafından yapılır ve çocukluk yetişkin olmayan birey olarak anlaşılırdı. Bu yüzden çocuk kavramının tanımı sınırlı kalmıştır. Bu perspektifle çocuğa yetersiz, olgunlaşmamış ve eğitimsiz birey gibi yakıştırmalar yapılmıştır (Akbaş & Atasü Topçuoğlu, 2009). Günümüzde yapılan çalışmaların da etkisiyle çocuk ve çocukluk kavramlarına yüklenen anlam değişmiştir. Başta sosyologlar olmak üzere, çocuğun toplumsal yönüne dikkat çekilmiştir. Bu minvalde çocuğun biyolojik, fizyolojik ve psikolojik özelliklerinin dikkate alınarak çocuk kavramının yeniden düşünülmesi mevcut tanımların değişmesine neden olmuştur. Bugünün dünyasında, çocuk ve çocukluk kavramına ilişkin yapılan tanımlar sosyoloji, biyoloji ve psikoloji biliminin görüşlerini de dikkate alarak daha kapsamlı yapılmaktadır (Sağlam & Aral, 2016: 45).

Toplum, yapısı gereği belli bir insan grubunu içerisinde barındırır. Uzaktan bakıldığı zaman toplum olarak isimlendirilen grubun benzer yaşantılara sahip olduğunu düşünebiliriz. Toplumun üyelerinin benzer yaşantılara sahip olduğunu iddia edebilirken, benzer düşüncelere sahip olduğunu iddia etmek çok kolay olmayabilir. Toplumsal manada bu farklılık çocuk kavramı için de söylenebilir. İnsanların kendi aralarında birbirlerine takınmış oldukları tutumlar ve kültürel farklılıklardan dolayı çocuk kavramına genel bir tanımın yapılmasının zor olduğu söylenebilir (Öktem, 2012: 5).

Çocuk kavramının tanımlanması hususu başlı başına önemli bir konudur. Bu anlamda çocuk kavramı tanımlanırken hangi referansların dikkate alınacağı belirlenmelidir. Kavram tanımlanırken biyolojik ve sosyolojik verilere göre mi yoksa pozitif hukukun normlarına göre mi yapılacağına karar verilmelidir (Akyüz & Uluğtekin, 2003: 92-93). Bu nedenle yapılacak tanım çocuğa bakışı hem toplumsal hem de hukuki anlamda etkileyecektir. Örneğin, çocuk ve çocukluk kavramları modern çağda olduğu şekliyle ortaçağda görülmemektedir. Ortaçağda çocukluk, bebeklik ile ergenlik arasındaki yaşam döneminden ziyade, akraba olarak ifade edilen küçük yetişkinler olarak tanımlanır (Gander & Gardiner, 2015: 26). Çocuk kavramı, geçmiş yıllarda yetişkin olamamış, kendi başına karar almakta başarısızlıkların yaşandığı bir dönem olarak tanımlanır. Bu bakış açısının muhtemel sonucu olarak, çocukluk geçici, olumsuz ve yetersizlik durumlarıyla izah edilmeye çalışılmıştır. Kişiliği konusunda niteliksiz ve özgür olmadığı düşünülen çocuk için geçmiş dönemlerde kapsayıcı tanımların yapıldığı söylenemez. Bununla birlikte, kişilerin bu tanımlar nazarında çocuk ve çocukluğa bakışları çocuklara karşı takındıkları tavırları da etkilemektedir (Sağlam & Aral, 2016: 46).

Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde çocuğun tanımı yapılırken erken yaşta reşit olma durumu istisna tutularak on sekiz yaşına kadar her insan çocuk olarak tanımlanmıştır (Şirin, 2011: 21). Birleşmiş Milletler tarafından yapılan bu genel tanımla birlikte, farklı çocuk tanımları da ortaya çıkmıştır. Yörükoğlu, çocuğun kendine özgü bir takım özellikleri olmakla birlikte ani ve hayret uyandıracak değişimler gösterebileceğine vurgu yapmıştır (Yörükoğlu, 2011: 21). Farklı bir tanımda çocuk sürekli gelişim içinde olan bir varlık olarak ifade edilmiştir. Öte yandan kültürel mirasın aktarıcısı konumunda olduğu için değer görmüştür (Altınköprü, 2003: 12). Çocuk kavramını Türk Dil Kurumu küçük yaştaki kız ya da erkek olarak tanımlarken, genel anlamda insan yavrusu olarak da tanımlanmaktadır (Karadağ, 2013).

Çocuk ve çocukluk kavramları tarihsel süreç içinde zaman zaman farklı anlamlara gelecek şekilde ifade edilse de kavramsal olarak tarihin her döneminde varlığını göstermiştir. Tarihsel olarak kısaca değerlendirecek olursak ilk çağlarda çocukluk döneminin yeterince anlaşılmadığı ve ataerkil aile yapısının baskın olmasından dolayı babanın çocuk üzerinde mutlak anlamda etkisinin olduğu görülmüştür. Çocuğun duygusal ve sosyal ihtiyaçları göz ardı edilmiştir. Zaman içerisinde çocuk ve

çocukluğun varlığı kabul görmeye başlarken, çocuğun kendisinin önemsiz görülmesinden dolayı bu dönemde harcanan zamanın önemsiz olduğu düşünülmüştür. Ortaçağ'da çocuk küçük yetişkin olarak görülürdü. Bu yüzden dönemin zor yaşam koşulları ile birlikte aileler çocuk yetiştirme konusunda yeterli donanıma sahip değildi. Reform ve Rönesans hareketleri ile Avrupa toplumu karanlık bir dönemi geride bırakırken bu dönemin özelliklerinden de sıyrılmaya çalışmıştır. Özellikle batı toplumunun geliştirmiş olduğu yeni düşünce sistemi ile çocuk ve çocukluk kavramına olan bakışın da değiştiği söylenebilir. Batıda düşünce yapısı değişirken, diğer yanda Türk-İslam toplumlarında, çocuk ve çocukluk kavramları eğitim ve gelişim dönemleri dikkate alınarak incelenmiştir (Sağlam & Aral, 2016: 53).

19. ve 20. asırdaki gelişmelerden biri olan sanayi devrimi ve bu dönemde yaşanan savaşlar, çocuğa olan bakışın değişmesinde etkili olmuştur. Ancak gelinen noktada, çocuk kavramı ve çocukluk hususunda bir orta yolun bulunduğunu söylemek zordur. İfrat ve tefrite kaçan yaklaşımlar ile sunulan bakış açılarından birini benimsemek kolay görünmemektedir. Çocuk kavramının önemine binaen çocuk merkezli aile yapıları ile aşırı korumacı tutumlar geliştirilirken, diğer yandan çocuklarını başarı odaklı bir yarış ortamına sürükleyen aile tutumları çocukların gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir. Gelişimsel bakış açısının çocuk ve çocukluk kavramlarını olumlu yönde etkilediği söylenebilir. Günümüzde bilimin ve teknolojinin gelişmesi ile çocukların yalnızlaştığı ve sanal ortamlar haricinde çocuklara hareket alanı bırakmadığı söylenebilir. Çocuk ve çocukluk kavramının tarihsel süreç içerisindeki gelişim safhalarının incelenmesi ve çocukların gelişim dönemleri ihtiyaçlarının doğru tespit edilmesi önemlidir. Toplumsal ve bireysel anlamda, devletlerin dahi uyarılması sağlanarak, çocukların dijital platformların esiri olması engellenip gerçek dünyaya kazandırılması gerekmektedir (Sağlam & Aral, 2016: 53).

Konumuz gereği çocuk kavramının tanımı, gelişim dönemleri ve sinema alanında çocuğa olan bakışı ve verilen rolleri inceledik. Çocuk, gelişim dönemi itibarıyla yaş, boy, kilo ve gelişimsel görevleri yerine getirirken kimi zaman yetersiz, kimi zaman da nakisaları ile karşımıza çıkar. Çocuğun aldığı rolü yerine getirirken insani duyguları en saf hali ile yansıtmaya çalışması izleyicinin duygusal anlara şahitlik etmesine ortam hazırlar. Seyirci açısından duygusal durumlar oluşurken diğer yandan kamera arkasındaki çekim safhasının kolay olmadığını söylemek gerekir. Örneğin, Cafer Penahi yönetmenliğinde çekilen The Mirror (Ayna) (Panahi, 1997) filminde, okul

sonrasında annesini bekleyen bir çocuğun durumu anlatılır. Çocuk annesi gelmeyince huysuzlanır ve kendi başına çevresinden yardım alarak evine ulaşmaya çalışır. Kameranın odak noktası olan çocuk oyuncu aniden rol yapmak istemez ve reji ekibine sitem ederek seti terk eder. Çocuğu ikna etmeye çalışan reji ekibi ve yönetmen başarısız olur. Devamında ise ekip çekime ara vermez ve spontane olarak çocuğu evine ulaşana kadar takip ederler. Film arada reji ekibinin istişareleri ve çocuğun eve ulaşması ile son bulur. Bu nedenle, çocuk filmi çekmenin sadece çocuk oyuncu açısından değil, kamera arkası ekibi tarafından da zorluklarının olduğu söylenebilir.

Sinema ve televizyonda rol almaya başlayan çocuk, bir bakıma iş hayatına da atılmış demektir. Bu durum çocuğun zorlu ve yorucu bir sanat olan sinemada başarı için çaba sarf etmesi gerektiği anlamına gelir. Bununla beraber çevresinin çocuğa karşı olan bakışının farklılaşması ve beklentilerin çeşitlenmesi çocuğu olumsuz yönde etkiler (Pembecioğlu, 2007: 47). Çocuğun bu yoğunluğun içine girmesi ile elde ettiği maddi kazancın ön plana çıkarılması, bu bakış açısının bir nevi zorunlu sonucu olarak her fırsatta maddiyatın gündeme gelmesi kaçınılmaz görünmektedir. Çocuğun doğası itibarıyla kendi gelişim döneminin görevlerini ifa etmesi gerekirken (Çamurla, toprakla, doğayla ve arkadaşlarıyla olması) belki de tam olarak anlam veremediği bir sürecin içinde kendini bulmuş olur. Bir yandan büyüklerinin dediğini yapmaya çalışırken, diğer yandan kendi zihinsel dünyasında yeri olmayan birçok davranışı kameraya, yönetmenin istediği gibi yansıtılabilmek adına kendisi için çok da anlamı olmayan rolleri yapmak zorunda kalır (Öcel, 2001: 80). Çocuğun film çekiminde yer alması, çevresi tarafından genelde çocuğun geleceğinin kurtulması, yetenekli bir oyuncu olacağı düşünülmesi gibi fikirleri temelinde barındırır. Bu düşünceler başta iyi niyetli gibi görünse de uygulamada çocuğun bir işçi gibi çalıştırılmasına yol açmaktadır. Bu nedenle sinema, kendine mahsus özellikleri, yetenekleri ve kendisi olmak bakımından değer verilmesi gereken çocuğun tüm hak ve çıkarlarını maddi çıkarlar uğruna göz ardı etmeyerek çocuğa katkı sağlamalıdır. Çocuğun sinema alanındaki çalışma şartlarının zorluğu da dikkate alınarak UNICEF ve Uluslararası Çalışma Örgütü'nün bu minvalde yapmış olduğu katkılar, çocukların çalışma saatleri ile ilgili yapılan olumlu bir gelişmedir (Nafeie, 2012: 57).

Çocuk oyuncularını mevcut durumu ve hakları itibarıyla değerlendirmeye çalışırken diğer yandan izleyici olan çocuğun da haklarının bilinmesi ve korunması elzemdir. Oluşturulan içeriğin çocuk üzerinde olumsuz bir etkisi var mıdır, varsa nelerdir, gibi

soruların cevabının aranması önemlidir. Sinemada çocuk söz konusu olduğunda temelde karşımıza iki durumun çıktığını söyleyebiliriz. İlk olarak “izleyici çocuk” ikinci olarak da “rol yapan çocuk”. İzleyici pozisyonunda olan çocuk kendine uygun olsun ya da olmasın karşısına çıkan her türlü içeriği izlerken aynı zamanda davranış ve tutumları oluşum ve değişim içerisine girer. Rol alan çocuk açısından ise durumun daha farklı olduğu söylenebilir. Küçük yaşta kamera karşısına geçen çocukların bu durumdan olumsuz etkilendiğine dair veriler bulunmakla beraber dergi ve gazetelerde bu konu hakkında yazılar kaleme alınmıştır. Küçük yaşta aldıkları rolün etkisinden kurtulamayan çocuklarda ömür boyu bu etki devam etmektedir. Özellikle korku sinemasında rol alan çocuklar için bu durum önem arz etmektedir. İçinde çocuk imgesi bulunan ama çocuğa uygun olmayan yapımların da ciddi manada yüksek sayılara ulaştığını söyleyebiliriz. Oyuncu olan çocuk için rol yapmak ve kendisini başkası gibi göstermeye çalışmak yetişkinlere göre daha kolaydır çünkü çocuk için hayatın kendisi bir oyundur ve yaptığı iş de bu oyunun bir parçasıdır. Çocuk kendisinin oynadığı bir filmi izlerken heyecanlanır. Bu heyecanın oluşmasında almış olduğu rolün önemi büyüktür (Nafeie, 2012: 58).

Oyun, toplumsal anlamda çocuk ve çocukluk dönemi ile ilişkilendirilmiş olsa da tam olarak öyle değildir. Doğumla birlikte hayatın içinde olan bir olgudur. Hayvanlarda içgüdüsel olarak var olurken, yaşama yansıması ise güç savaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanda ise gelişim dönemlerinin tamamında oyunun varlığından bahsedebiliriz. İnsan çocukluk evresinde her şeyi oyun olarak algımlarken, düş gücü oldukça geniş ve yaratıcıdır. Oyun, yapısı itibarıyla zamana ve mekana çok bağlı olmadan oynanabilir. Ancak bu durum sinemada oynanan oyun için geçerli değildir (Huizinga, 2000: 17-19). Ancak hem yetişkinlerde hem de çocukların zihninde oyun yaratıcılık ve mutluluk verici bir durumdur. Sinema filmlerinde çekilecek olan oyun sahnesi çocuk tarafından da oyun olarak algılanmışsa rol yapmak çok da zor olmayabilir. İstenen rol çocuğun zihninde şekillenmiyorsa burada yetişkin desteği alınması zorunludur.

3.1.2. İran Sinemasında Çocuklar

İran sinemasının gelişim evrelerine bakıldığında, İslam devrimi ile birlikte, devlet politikaları gereği birçok alanda kısıtlamaya gidildiği görülür. Bu kısıtlamalardan sinema da etkilenmiştir. Çekilen filmlere getirilen sansür uygulamaları ile yönetmenler farklı arayışlara girmiştir. Bu arayışın bir sonucu olarak çocuk karakterlerin merkeze

alındığı ve örtük mesajların verildiği filmler çekilmiştir (Güler, 2006: 84-85). Sosyal hayatın zorlukları ile birlikte çocukların varlıklarını devam ettirebilmeleri yetişkinlere göre daha zor olabilir. Sinemaya da konu olan bu zor yaşam şartları, çekilen filmlerin sürükleyici yanını oluştururken, filmlerde çocukların özellikle abi kardeş rolleriyle sinemaya aktarıldığı görülmektedir. Devrim öncesi süreçte sinemada sansür uygulamalarının olmaması sebebiyle, erkek-kadın ilişkileri ve duygusal yakınlıkların beyaz perdeye aktarılmasının daha kolay olduğu söylenebilir. Devrimle birlikte sinemaya sansür uygulamalarının getirilmesi dans etmek, şarkı söylemek ve kadın erkek ilişkilerinin sinemaya aktarılmaması gibi nedenlerden dolayı filmlerde ana karakterlerin yerini büyük ölçüde çocuklar almıştır (Biryıldız&Erus, 2007: 384). İlk başlarda sinemada çocuk karakterlere yer verilirken başkarakter olarak genelde erkek çocukları seçilirdi. 1990'lerden itibaren, çekilen filmlerde çok sayıda kız çocuğuna rol verildiği görülmektedir. Önceki başlıklarda ifade ettiğimiz gibi, İran sinemasının en önemli kaynağı diyebileceğimiz alanların başında hiç şüphesiz İran edebiyatı ve İran şiiri gelmektedir. İran sinemasının İran şiirinden bağımsız geliştiğini düşünemeyiz. Bununla birlikte, sinemaya hâkim olan şiirsel gerçekçilik bakışı ile odağa alınan çocuk üzerinden toplum tasviri yapılmaya çalışıldığı görülür (Tapper, 2007: 25).

Bir devlet kurumu olarak hizmet veren, film çekimi ve kitap yayınlamak amacıyla 1969 yılında kurulan “Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi” tarafından çekilen filmler, sinema salonlarında Devrim sonrasında gösterime girmiştir. Bu filmlerin gösterime girmesi, özellikle Yeni İran Sinemasında çocuk karakterlerin daha fazla ön plana çıkmasını sağlamıştır. Kurum aracılığıyla çekilen filmler devlet kontrolünde olduğu için, film çekimi ve gösterime girmesi konusunda prosedürler hızlı tamamlanırdı. Gelişim Merkezi kurumunun Devrimden sonra çalışmalarına başlaması ve bu dönemde İran-İrak savaşının olmasıyla, sinemada işlenen temaların başında savaş ve kahramanlık konuları gelmiştir. Kurum öncülüğünde çekilen çocuk temalı filmlerin ön plana çıkması ile sinemanın odağının değiştiği söylenebilir. Çocuk temalı filmlerde daha çok gündelik hayatta karşımıza çıkabilecek küçük sorunlar işlenirken, diğer yandan seyircide toplumsal bir bilinç oluşturmak amaçlanmıştır. Çocuk karakterlerin, büyüklerin sahip olamayacağı romantizm ruhları bakış açısı olarak filmlere yansıtılmıştır. Filmlerde aile fertleri, çocukların gözüyle aktarılmaya çalışılmıştır. Bu tarz filmlerde aile içi durumlardan çokça örnekler verilirken, aileye sevgi ve ahlak odaklı bakılmamış, bilakis aile gerilim ve tartışmaların olduğu bir ortam

olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Bu gerilim ortamında hikâyenin vuruculuğu, çocuğun kendinden büyük aile bireylerine karşı direnmesi ve karşı koymaya çalıştığı anlarda ortaya çıkmıştır (Tapper, 2007: 287-292).

Çocukların başkarakter olduğu filmlerde, büyüklerin kendince sorunları olsa bile, kendi hikâyelerini hedef haline getirmiş İran çocukları güncel yaşam şartlarından, paradan ve teknolojiden uzak bir şekilde ideallerini sadakat ve masumiyet ile ortaya koymuşlardır. Çocukların, realist İran Sineması'na masalsi bir boyut getirdiği bu filmlerde bir akvaryum balığı almak (Beyaz Balon), arkadaşına defterini ulaştırmak (Arkadaşımın Evi Nerede), bir çift ayakkabı alabilmek (Cennetin Çocukları) gibi çok basit hedefler ile filmlerde toplumun yapısı sembolleştirilmeye çalışılmıştır. Bu istekler kimi zaman cazip, kimi zaman da zor isteklerdir. Buna rağmen, çekildikleri dönemde, savaşların kanlı yüzü bir tarafa, çocukların barış ve arkadaşlıktan yana olduklarını, hayat devam ederken bile insanın maddi dünyayı göz ardı edebileceğini göstermeye çalışmışlardır (Shirin Pour, 2007: 133-134).

Filmlerde çocuklara yer verilmesi, İran Sineması'nın gelişimine farklı açılardan katkı sunmuştur. İran toplumunun Beyaz perdeye yansıyan tarafları, toplumun yorumlanması ve uluslararası alanda temsil edilmesine olumlu katkı sağlamıştır. Çocukları merkeze alan filmlerle çocukların ve gençlerin kendi kültürüne yabancılaşması, işsizlik, şiddet ve parçalanmış aile yapıları gibi güncel sorunlar sinema aracılığıyla beyaz perdeye aktarılmaya çalışılmıştır. Son dönem İran'ın önemli yönetmenlerinden olan Macid Macidi'nin Güneşin Çocukları filmi, ailesinden kopuk çocukların sokakta nelerle karşılaşacağı, kendilerini yönlendirenler vasıtası ile nasıl dezavantajlı konuma düşebileceklerini anlatan önemli bir örnek olarak gösterilebilir. İran filmlerinde sembolik açıdan somut ama beyaz perdeye aktarılırken soyut fikirlerin gerçekçi bir şekilde anlatılmaya çalışılması, çocuklara yetişkinlere nazaran daha serbest bir alan oluşmasına ortam hazırlamıştır. Örneğin "Kaplumbağalar da Uçar" filminde Saron'un Agrin'e olan aşkı gibi, çocuklar platonik bir aşkı gösterebilmişlerdir. Ya da bazı hareketleri ile kabul görmüş sosyal normları eleştirebilmişlerdir. "Sarhoş Atlar Zaman"ında anne babası vefat eden Ayoub'un, ablası Rojin'in evlendirilmesi ile ilgili kararın amcası tarafından alınmasını onaylamaması, mevcutta egemen olan toplumsal kurallara bir karşı çıkış örneğidir. İran Sineması'ndaki şiirsel gerçekçilik bakış açısı çocukluk imgesiyle ifade edilirken

bazen de sosyal gerçekçi bir tavırla kabul görmüş toplumsal normlara da eleştiri getirmiştir (Tapper, 2007: 290-297).

İran sinemasında çocuklar ile ilgili özgün çalışmalar üreten bazı sivil toplum kuruluşları da bulunmaktadır. Bu kurumlardan Farabi Sinema Kurumu ve Çocuklar ve Ergenler İçin Düşünsel Eğitim Merkezi İran'da çocuklar için kültürel ve sanatsal içerikler üreten önemli kurumlar arasında bulunur. İnceleyeceğimiz bu iki kurum farklı faaliyet alanlarına sahiptir. Araştırmamız açısından bu kurumların sinema alanına sunmuş oldukları katkıları incelemiş olacağız.

3.1.2.1. Farabi Sinema Kurumu

1982 yılında İran Cumhurbaşkanı Hatemi tarafından İrsat Bakanlığı kuruldu. Bu bakanlık bünyesinde hizmet veren "Farabi Sinema Kurumu", ülkedeki sinema faaliyetlerini denetleme, yönlendirme ve sinemacılara danışmanlık hizmeti sunmakla sorumlu bir kurumdur. İran hükümeti, sinema sektörünü bu kurum aracılığıyla kontrol altına almayı başarmıştır. Aynı yıl Hatemi tarafından alınan bir karar ile video kulüplerinin faaliyetlerine ve özel sektör tarafından ithal edilen yabancı film alımına yasak getirildi. Hatemi, yerli üretim filmlere destek vermek amacıyla gişe hasılatından alınan vergileri %20'den %5'e indirdi. Farabi kurumu aracılığıyla alınan bu kararlar ile ülke sinemasının gelişimine katkı vermek amaçlandı. Ayrıca yapımcılara özel kredi imkânları oluşturularak sinema sektörünün krize girmesi engellenmeye çalışıldı (Talebi, 1998: 9).

Farabi kurumu, 1992 yılına kadar benimsemiş olduğu politika gereği, hidayet (öneride bulunma) ve himaye siyasetini şiar edinmiştir. Bu dönemde yapımcılara ve yönetmenlere uzun süreli kredi imkânı sağlanarak maddi destek sunulması amaçlanmıştı. Hidayet politikası gereği sinemacılara danışmanlık yapılır, hangi tür ve tarzda film yapılması konusunda öneride bulunulurdu. Himaye politikası gereği, sunulan koşulları kabul eden yapımcı ve yönetmenlere mali destek sözü verilirdi. Bu yüzden, bu dönemde yapılmış filmlerin birçoğu birbirine benzemektedir (Nafeie, 2012: 41).

Farabi kurumu, 1983-1985 yılları arasında sinema ile ilgili doğrudan ya da dolaylı olarak çalışma yapan tüm firmaları fesh etti. 1986'dan sonra Sinema Evi Kurumu ve bazı film şirketleri Farabi Kurumu'ndan izin alarak faaliyetlerine devam etmiştir (Aktaş, 1998: 66).

Devrim'den sonra, İnan'da film festivalleri, 1982 yılından itibaren yapılmaya başlandı. Farabi Sinema Kurumu, irfani bir sinema bakışı benimsediğinden, 1986'dan itibaren belgesel filmlerin öncüsü oldu. Bu durumun nedeni, belgesel tarzı içeriklerin sansür engeline takılmamasıydı. Farabi Sinema Kurumu'nun bünyesinde çekilen ilk filmlerde sinemacılar herkesin beklediği bir tutum olan, devrim ile alakalı filmler çekmediler. O dönemin Farabi Sinema Kurumu müdürü olan Muhammed Beheşti bu durumu şöyle ifade etti:

Sinema alanındaki yetersiz tecrübemizden dolayı geliştirmemiz gereken çok alan olduğu için kısa zamanda özgün bir sinema oluşturmak mümkün değildi. Dini referans alarak başarılı bir sinema kurabilmek için mevcut sinemacıların çok çaba harcaması ve gelecek nesillerin de gayret göstermesi gerekiyordu. Dini bir sinemayı oluşturmak için ithal fikirler alamayacağımıza göre, ihtiyaç duyduğumuz alanları oluşturmamız gerekiyordu (Nafeie, 2012: 42).

Geçmiş dönem sinemacılarının faaliyetleri azalmışken, Farabi Sinema Kurumu'nun desteği ile birçok genç sinema alanında kendine yer bulmuş oldu.

1984 yılında yirmi iki film çekildi. Bir sonraki sene bu sayı artarak elli yediye yükseldi. Farabi Kurumu yılda ortalama elli-altmış civarında film yapmayı hedefliyordu. Ayrıca özel sektörün film ithal etmesi yasaklanmıştı. Farabi Sinema Kurumu'nun izin verdiği belirli sayıdaki filmler gösterime girebiliyordu. Filmler dünya sinemasının en gözde yönetmen ve yapımcıların filmleri arasından seçiliyordu.

1986 sonrasında Farabi Sinema Kurumu'nun katkısı ile üretilen film sayısında artış oldu. Çekilen filmlerin niteliğine bu artışın etkisinin olduğu söylenebilir. Farabi Sinema Kurumu 1987'den sonra niteliksel olarak hedeflediği kaliteye ulaşmıştır. Farabi Sinema Kurumu'nun hedeflerine ulaşması hususunda şunlar yapıldı:

- 1983'ten sonra ithal film alımı engellendi.
- Yerel sinemacıların desteklenmesi politikası kapsamında, yerel öğeleri barındıran senaryolar teşvik edildi.
- Sinema alanına yatırım yapacak olan özel sermayeye güven ortamı oluşturuldu ve vergi indirimleri yapıldı.
- Sinema alanında gerek duyulan teçhizatın üretimine başlandı.

- Sinema teçhizatlarının tedariki aşamasında ödeme kolaylıkları sağlanarak yatırımcılara olanak sağlandı (Talebi, 1998: 10-11).

Farabi Sinema Kurumu, ikinci döneminde, kendi görüş ve düşüncelerini sinema üzerinde etkin kılmaya çalışıyordu. Bu dönem bir nevi “devletin sineması” olarak görülebilir. Bu dönem filmlerinin kalitesinin ilk dönemde çekilen filmlere benzediği söylenebilir. Aynı zamanda eski yapımcılar ve entelektüel yönetmenler film üretiminden uzak tutulmaya çalışılmıştır. Çekilen filmlerde geçmiş dönemin etkilerini görmek mümkündür. Şah döneminde yaşanan adaletsizlikler, zenginlere tanınan imtiyazlar ve benzer konuların işlendiği söylenebilir. Örnek olarak Hosro Sinayi'nin “İçindeki” filmi verilebilir (Nafeie, 2012: 43).

Eski dönem sinemacıları, devrimden sonra geçen zamanla birlikte, eski bağlantılarını kullanarak kendilerine yeniden bir çalışma alanı buldular. Böylece İran Sinemasının değişmesine öncülük ettiler. Örnek olarak, Emir Naderi'nin *Koşucu* (1984) isimli filmi, uluslararası alanda düzenlenen birçok festivalde gösterime çıktı ve büyük ilgi gördü. Bu film, devrimden sonra çekilen ilk sinema filmiydi (Aktaş, 1998: 71).

Devrimden sonra İran'ın ilk müzikal filmi olan Marziye Burumand tarafından çekilen *Şahr-e Muş-ha* (Farelerin Şehri, 1984) kukla oyuncularıyla izleyicileri güldürürken çok alkış aldı. Filmde, kötü karakteri canlandıran siyah kedinin yapmış olduğu hamleyle korkmaya başlayan farelerin film sonunda tekrar birleşmeleri, izleyicileri güldürmüştür. İzleyicinin gülmesinde, özellikle, filmde kullanılan müziğin etkisinin olduğu söylenebilir. Bu tür kukla filmlerinin varlığı ile İran Sineması'nda çocuklara verilen roller ortaya çıkmaya başladı (Talebi, 1998: 12).

Farabi Sinema Kurumu'nun hedefleri şöyle sıralanabilir:

- Sinemacılara rehberlik edip onları ihtiyaç duydukları alanlarda desteklemek.
- İran kültürel misyonuna uygun filmler yapmak ve devrim sonrası geçiş sürecine katkı sağlamak.
- Vakfın senedinde belirtildiği gibi kurumun üstlendiği görevlerden birisi kültürel mirasa sahip çıkmak ve bu minvalde çalışma yürüten sinemacılara maddi anlamda destek sağlamak.
- Sinemacılara sunulan hizmetler çerçevesinde birimlerin ihtiyaçlarını karşılamak, ekipman tedariklerini sağlamak ve teknik açıdan İran sinemasının gelişimine katkı sunmak.

- Eski dönem sinema sanatçılarının görüşlerinin yeni döneme aktarılmasını sağlamak. (Batur, 2007: 112).

Farabi Sinema Kurumu, devrim sonrası oluşturulmuş bir yapıdır. Devrime giden süreçte, halkın rahatsızlık duyduğu önemli bir konu da batı modernliğinin şah yönetimi tarafından halka zorla kabul ettirilmeye çalışılmasıydı. Devrim sonrası devlet yapılanmasında birçok kurumun yapısında değişikliğe gidildi. Sinema alanında, ahlaki anlamda herhangi bir hassasiyet göz önünde bulundurulmadan yabancı yapımların halka izlettirilmesi bir sorun olarak görüldü. Bu nedenle ülke içinde izlenmeye uygun film çekmek amacıyla Farabi Sinema Kurumu oluşturuldu. Farabi Sinema Kurumu kendi özgünlüğünü muhafaza etmek ve özgün sinema dilini oluşturabilmek adına İran sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur. Farabi Sinema Kurumu, ilk zamanlarında daha devletçi bir anlayışla hareket etmiştir. Yoğun sansür uygulamaları yapıldığı için özgün eserler üretmek noktasında zorluk yaşanmıştır. Bu zorluklara rağmen, Farabi Sinema Kurumu İran sinemasının gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

3.1.2.2 Çocuklar ve Ergenler İçin Düşünsel Eğitim Merkezi (Kanun-e Parvareş Fekri-e Kudakan ve Nocavanan)

İran toplumsal hayatında çocuk, genel anlamıyla soyu devam ettiren kişi olarak algılanmıştır. Çocuğa verilen değer en önemli nedeni nesli devam ettirmesidir. Bu durum, sadece İran toplumu özelinde değil, yakın coğrafyada Arap ve Orta Doğu kültürlerinde de varlığını korur. İran toplumu, çocuk için yaptıklarıyla ona verdiği değeri hissettirir.

İran sosyal hayatı içerisinde çocuğun yeri Devrimden sonra daha önemli bir hale gelmiştir. Toplumsal anlamda, çocuğun varlığının önemi farklı alanlarda kendini gösterse bile, uygulamada istenen seviyeye ulaşamamıştır. Devrimden sonra devlet, geleceğin varisi olacak çocukların, kendi kültürlerine ve yeni yönetim anlayışına muhalif yetişmesini istememiştir. Bu anlamda, siyasal ve kültürel yapı devam ettirilirken, ülkenin çocuklarının bu yapıya muhalif olmaması amaçlanır. Çocukların yetiştirilmesi konusunda önemli kararlar alınmış ve ilgili kurumlar oluşturulmuştur (Wright, 2001: 120).

Kanun Parvareş Fekri Kudakan ve Nocavanan (Çocuk ve Ergenlerin Düşünsel Eğitim Merkezi), çocuk ve ergenlik dönemindeki bireylerin eğitimlerine katkı sunmak amacıyla kurulmuştur. Özellikle gençlerin sanatsal anlamdaki yeteneklerinin

geliştirilmesi ve boş vakitlerinin verimli geçirilmesi ve İslami bir eğitim ortamının oluşması açısından kurulan bu merkezin önemi büyüktür.

Kurumun görevleri şunlardır:

- Merkez ve merkeze bağlı şubelerde yayımlanan kitapları incelemek,
- Çocuk ve ergenler için sanat ve kültür içerikli sosyal aktiviteler düzenlemek,
- Yazarlardan destek alarak çocuk ve ergenlerin edebiyata ilgisini artırmak
- En önemli görevlerinden biriside film çekimi, tiyatro oyunları ve sanatsal sergiler düzenlemektir.

Çocuk ve ergenlerin düşünsel eğitim merkezi, 1965 yılında kurulmuştur. 45 seneyi aşkın bir zamandır çocuk ve ergenlere sanatsal ve kültürel alanlar başta olmak üzere çeşitli alanlarda hizmet vermektedir. Eğitim Merkezi, uluslararası ve ulusal alanda göstermiş olduğu gayretler neticesinde birçok başarıya imza atmış ve başarılarını artırmaya dönük çalışmalara devam etmektedir. Gelecekte daha başarılı işler yapmaya hevesli olan bu merkez, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak hizmet vermektedir. Kurumun yönetimi üç kişiden oluşmaktadır. Mühendis Mohsen Chini Furushan, yönetim kurulu başkanı ve genel müdür olarak 2001 yılından beri kurumun yöneticiliğini yapmaktadır.

Kurumun hizmet verdiği alanlar şöyledir.

- Sanatsal ve kültürel etkinlikler
- Fikir üretim faaliyetleri
- AR-GE faaliyetleri
- Ticari girişim faaliyetleri
- Sergi ve Festival organizasyonu

Kurumun faaliyet gösterdiği alanların her birisi için özel kurumlar ihdas edilmiştir. Kurumlar, kendi misyonlarına uygun üretimler yaparak çocuklara ve ergenlere ufuk açıcı olmuşlardır. Merkez birçok alanda hizmet gösterir. Bu anlamda farklı alanlar üzerine kurumlara sahiptir. Konumuz özelinde sinema alanında yapmış oldukları faaliyetlere yer verilecektir. Merkez sinema faaliyetleri kısa metraj, uzun metraj, animasyon ve senaryo yazımı gibi alanlardaki üretimleri inceler ve film çekimi için en uygun olanı seçmeye çalışır. Sinema faaliyetlerinin dışında, çocuklar ve yetişkinler için müzik üretimi, eğlenceli içerikler ve geleneksel öykülerin de içinde bulunduğu

kaset-CD hazırlanmasına destek verir. Ayrıca tiyatro salonlarından, kütüphanelere kadar birçok alanda hizmet verdiği de bilinmektedir.

3.2. Analiz Edilecek Filmler (2000 Sonrası Ulusal ve Uluslararası Alanda Ödül Almış Çocuk Temalı Filmler)

Aşağıdaki tabloda 2000 yılı ve sonrasında İran’da çekilen, ulusal ve uluslararası çapta ödül almış 5 filme yer verilmiştir. Çalışmamızda bu beş filmin incelenmesine yer verilecektir.

Tablo 3.1: Filmler ve Künyeleri

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
Sögüt ve Rüzgâr	2000	Muhammet Ali Talibi
Serçelerin Şarkısı	2008	Majid Majidi
Bir Ayrılık	2011	Asgar Farhadi
Resim Havuzu	2013	Maziar Miri
Ötekinin Babası	2015	Yadollah Samedi

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2.1. “Sögüt ve Rüzgâr” Filmi Analizi

Sögüt ve Rüzgâr filmi, Muhammed Ali Talebi’nin¹ yönetmenliğinde, senaryosu Abbas

¹ Filmin yönetmenliğini üstlenen Muhammed Ali Talebi, 1958 Tahran doğumludur. Çekmiş olduğu filmlerin geneli çocuklar ile ilgilidir. Talebi aynı zamanda senaristlik de yapmıştır. Çocukluğu Tahran’da geçmiş ve Tahran Üniversitesi Piyes Yazarlığı bölümünden mezun olmuştur. Mesleki kariyerine 1977 yılında Televizyon yardımcı yönetmeni ve belgesel yapımcısı olarak başlamıştır. 1985 yılında yayımlanan “*Fareler Şehri*” Talebi’nin ilk yapımlarından biridir. Kuklalı bir çocuk programı olan Fareler Şehri, ülke çapında beğeni toplamıştır. Bir diğer çalışması olan “*Çuha Çiçeği*”nde Fatıma Mutemet Arya ve Davut Raşidi rol almıştır. Bu çalışma ülke genelinde takdirle karşılanmıştır. Talebi’nin Televizyon yapımları daha başarılı olsa da film yapımcılığı alanına ilgi duymuştur. Çekmiş olduğu bazı filmler uluslararası alanda beğeni almıştır. “*Çizmeler*”, “*Rüzgâr ve Sis*”, “*Tik Tak*” ve “*Sen Özgürsün*” Talebi’nin ödül kazanan filmlerinden bazılarıdır. Kazandığı bazı ödüller şöyledir: Altın Kapı Ödülü, 37. SanFrancisco Uluslararası Film Festivali, “*Çizmeler*”, En iyi yönetmen dalında Altın Film Ödülü, Hindistan Uluslararası Çocuk Film

Kiyarüstemi tarafından kaleme alınan, İran-Japonya ortak yapımı çocuk-dram filmidir. Film 2000 yılında İran’da çekilmiştir. Farsça ismi (Beed-o Baad), İngilizce ismi (Willow and Wind) olarak seyirci ile buluşmuştur (“Willow and Wind”, 2022). Filmin dili Farsçadır, ayrıca filmin süresi 77 dakikadır.

İran filmlerinin başlangıcında genelde Besmele görülür. *Söğüt ve Rüzgâr* filmi de aynı şekilde besmele ile başlar. Ardından çekim ekibinin isimleri sırasıyla gösterilir. Filmin ilk sahnesi matematik dersi işlenen bir sınıfta geçer. Öğrenciler öğretmenlerini dikkatlice dinlerken başka bir öğretmen kapıyı çalar ve yeni öğrenci Rıza Erdekani’yi sınıfa getirir. Öğretmen, Erdekani için bir yer ayarlaması yaparken birden yağmur başlar ve Erdekani’nin dikkati dağılır. İstemsizce yağmuru izlemeye başlar. Öğretmen defalarca uyarıya da dikkatini derse veremez. Erdekani, ülkenin güneyinde büyümüş bir çocuktur. Babasının işi sebebiyle kuzeye taşınmışlardır. Ülkenin güneyinde kuzeyine göre daha az yağmur yağar. Erdekani o güne kadar yağmurun yağışına çok az şahit olduğu için yağın yağmura dikkat kesilmiştir. O, yağmura odaklanmışken sınıftaki öğrencilerin de başka bir sebeple dikkati dağılmıştır. Bir öğrenci top oynarken sınıfın camını kırdığı için içeriye yağmur suları gelir ve öğrenciler ıslanır. Dersin dikkatini dağıtan bu durumun önüne geçmek için öğretmen, öğrencilerin yerlerini değiştirir. Öğretmen derse devam ederken Erdekani tekrardan yağmuru izlemeye başlar ve bu durum öğretmen tarafından fark edilir. Öğretmen Erdekani’ye neden derse dinlemediğini sorar. O da, şaşkın bir ifadeyle, “Öğretmenim yağmur yağıyor.” diye cevap verir. Öğretmen ve öğrenciler gülüşürler. Öğretmen şaşkınlığının sebebini sorunca kendisinin ülkenin güneyinden geldiğini ve uzun süreli yağmuru ilk defa gördüğünü söyler. Öğretmen, Erdekani’nin derse devam edemeyeceğini anlar ve ona sınıftan çıkıp yağmuru izlemesini söyler. İlk başta dersten çıkmak istemediğini söyleyen Erdekani, öğretmenin uyarısıyla sınıftan çıkar. Öğrenciler derse devam ederken Erdekani bahçeye çıkıp yağmurda koşmaya başlar.

Filmin ilk 20 dakikası öğrenci-öğretmen ve yağmur üçlüsü arasında geçer. Sınıfın camını kıran Kuçekpur ise cezalı olduğu için öğretmen tarafından derse alınmaz. Bugün içinde sınıfın camını taktırmaz ise okuldan atılacağı öğretmen tarafından Kuçekpur’a söylenir. Çaresizce defterini alan Kuçekpur dışarıda bekleyen arkadaşı

Festivali, “Çizmeler”, Seyirci beğenisi ödülü, Viyana Uluslararası Çocuk Film Festivali, “Çizmeler”.¹

Erdekani ile beraber evin yolunu tutar. Erdekani, babasının tayini buraya çıktığı için geldiklerini arkadaşı Kuçekpur'a anlatırken Kuçekpur da arkadaşına camı nasıl kırdığını anlatır. Filmin ilk yirmi dakikasında, çocukların kendi aileleri hakkındaki değerlendirmelerine yer verilir.

Filmin ilk yirmi dakikası sinemada çocuk imgesi bağlamında değerlendirildiğinde, Erdekani ve Kuçekpur'un babaları ile ilgili benzer kanaatler belirttikleri görüldü. Erdekani'nin babası, Elektrik Mühendisi olarak, Kuçekpur'un babası da bir fabrika işçisi olarak çalışmaktadır. Farklı alanlar olmasına rağmen çocukların babaları hakkında yaptıkları değerlendirmeler ortaktır. İkisi de birbirlerine babalarını anlatırken "Babam çok yoğun." der. Kuçekpur top oynarken kırdığı sınıfın camını yaptırmak zorunda kaldığını, yaptırmazsa okuldan atılacağını babasına söylediği halde babası "yoğunum gelemem" der. Erdekani, yeni okulundaki ilk deneyimlerini babasına anlatmak istese de yoğun olduğu için buna fırsatı olmaz. İkisi de ihtiyaç duyduğu anlarda babalarına ulaşamaz.

Kuçekpur için yeni cam almak ve taktirmek maddi ve manevi anlamda çocuk olarak kaldırılabileceği bir yük değildir. Yapması gereken, gün içinde kırık camın yerine yenisini takmaktır. Aksi takdirde okula devam edemeyeceğini bilir. Kuçekpur, arkadaşı Erdekani ile istişare eder, camın parasını bulmaya karar verirler. Önce Erdekani'nin evine giderler, evden bir miktar para alabileceklerini düşünürken kapının kilitli olduğunu görürler. Erdekani'nin küçük kız kardeşi cama çıkıp annesinin evde olmadığını, annesi gelene kadar evde onu bekleyeceğini söyler. Küçük kız, kapıyı açmak ve evden para verebilmek için gayret gösterse de başaramaz. Vakitleri azaldığı için Erdekani'nin babasının yanına giderler ve camı takmak için bir miktar para isterler. Babası çok yoğun olduğunu söylerken bir miktar parayı oğluna verir ama bu miktar yeterli değildir. Ardından Kuçekpur'un babasının yanına gitmeye karar verirler ama hava kararmaya başladığı için Erdekani eve dönmesi gerektiğini söyler ve ayrılırlar. Uzunca bir süre koştuktan sonra Kuçekpur babasının çalıştığı fabrikaya gider ve babasını bulur. Durumu anlattıktan sonra babasının dolabından bir miktar para alır ve camcının yolunu tutar. Hava epey kararmıştır. Camcıya durumu izah eder. Camcı ise alacağı camın ölçülerini ister. Kuçekpur ölçüyü almıştır ama bir türlü sayıları kafasında netleştiremez. Yaşlı camcı bilge bir tavırla çocuğun acelesinin olduğunu fark etmiş ancak bu acele neticesinde onun da bir yanlış yapmasını istemeyerek verdiği ölçüden emin olup olmadığını tekrardan sormuştur. Rakamları

kariştiran Kuçekpur son kez dşnr ve ölüyü söyler. Camcı camı keser ve camı nasıl takacağını Kuçekpur'a anlatır. Cam ile birlikte Kuçekpur yola çıkar yolda çok şiddetli bir rüzgâr çıkar ve Kuçekpur'u savurmaya başlar. Biraz dinlenmek için yolda gördüğü söğüt ağacının altında dinlenir ve gücünü topladıktan sonra tekrar yola çıkar. Okula varır ve sıraları st üste koyup kırık camın yerini temizlemeye başlar. Diğer yandan rüzgâr şiddetini artırmıştır ve Kuçekpur'un sıranın üzerinde durmasını zorlaştırmıştır. Sıranın üzerinden iner ve yeni aldığı camı yerine takar. Verdiği ölünün doğru olmasına sevinir. Camı monte etmek için macun ve ekice ihtiyaı vardır. Camı yerine çok sağlam olmadan oturtmuş ardından çekici ve macunu almayı hesap etmiştir. Hızlıca sıradan inmiş tam çekici alacakken rzgrdan açılan sınıf kapısı camı düşürür ve cam kırılır. Oldukça çaresiz ve mahcup hisseden Kuçekpur sınıfın kapısını açar ve evin yolunu tutar. Filmin son sahnelerine denk gelen bu kısımda rüzgâr sesi izleyici tarafından net bir şekilde duyulur ve ekran kararır (Talibi, 2000).

Sonuç olarak film sonunda işlenen ocuk imgesi hakkında şunlar söylenebilir. Film iki ana karakter etrafında döner. Bu karakterler Rıza Erdekani ve Kuçekpur'dur. İki de film icabı on ya da on bir yaşlarındadır. Erdekani güneyden kuzey bölgeye taşınmış, anne ve babası çalışan bir aileye mensupken Kuçekpur'un babası fabrika işçisidir. İki ocuk da birbirlerine babalarının çok yoğun olduğunu aktarır. İki ocuğun da aileleri ile ilgili yapmış oldukları değerlendirmenin benzer oluşu, çocukların ihtiyaçlarının ailelerinin ekonomik durumları ile doğrudan ilgili olmadığını gösterir. Yaşları itibarıyla, çocukların kendi başlarına, altından kalkamayacakları durumlarda anne babalarının yardımına ihtiyaç duymaları son derece doğaldır. Anne babaların çocuklarının zor durumlarında yanlarında olmaları ve bu durumu onlara hissettirmeleri, çocukların kendilerini yetersiz hissetmelerinin önüne geçer. Filmde Kuçekpur'a ğretmeni tarafından kaldıramayacağı bir sorumluluk yüklenirken, anne babası bu sorumluluğu onun üzerinden alacak bir adım atmamıştır. Anne-babalar, yetişkinler çocukların yapıları itibarıyla gelişim dönemlerinden geçtiğini bilmeli ve bu dönemlerin yaş aralıklarının özelliklerini dikkate almalıdır.

Tablo 3.2: Söğüt ve Rüzgâr Filmi Göstergeleri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Pencere Camı	Cezanın bedeli.
Nesne	Yağmur	Sevinç ve şaşkınlık.

Canlı	Söğüt Ağacı	Soğuktan korunmak.
Canlı	Rüzgâr	Zorluğu temsil eder.
Kişi	Kuçekpur	Aldığı cezannın bedelini tek başına öder.
Nesne	Sınıfın kapısı	Kapı açılır, cam kırılır ve emekler zayi olur

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2.2. “Ötekinin Babası” Filmi Analizi

Ötekinin Babası, Yadullah Samedi² yönetmenliğinde senaryosu Perinuş Şani’e’nin aynı isimli romanından uyarlanmıştır. İran yapımı olan film 2015 yılında çekilmiştir. Farsça ismi Pederi Digeri, İngilizce ismi The Other One’s Dad, Türkçe ismi ise “Ötekinin Babası” olarak seyirci ile buluşmuştur. 103 dakika olan film Farsçadır.

Ötekinin Babası filminin jeneriği çocuk resimleri ve kulağa hoş gelen bir müzikle başlar. Bir evin içinde el ele tutuşmuş anne, baba ve çocuğun olduğu neşeli bir aile tablosuyla jenerik sonlanır. Gösterilen bu resimlerden her birinin filmin içeriği ile ilgili olduğu ancak film sonunda anlaşılır.

Filmin başlangıcında, ters görünüm açısıyla, bir çocuğun “6, 7, 8, 9, 10” diyerek sayı sayması ve yanında duran diğer 6 altı çocuğun görüntüsü ile başlar. Kamera açısı normale döndüğünde, baş aşağı amuda kalkmış pozisyonda görünen bir çocuğun görüntüsü kameraya yansır. Çocuk, bu hareketi yapabildiği için kendinden yaşça

² Yedellah Samedi, 1952 yılında İran’ın Doğu Azerbaycan eyaletinin Meraga şehrinde doğdu.

Yirmili yaşlarda iken Nusret Kerimi’ye yardımcı yönetmenlik yaparak sinema sektörüne başladı. Meslek hayatında yapımcı ve senaristlik de yapmıştır. Y “Uçuş Şevki” (2007-2011) ve “Yedi S” (2013) gibi televizyon dizilerinin yönetmenliğini yapmıştır. Yönetmenliğini yapmış olduğu filmler: Otobüs (1985), İstasyon (1987), Daire 13 (1990), İki Buçuk Kişi (1991), Dumrul (1993), Gülme Mucizesi (1996), Hanımefendi (2002), Kargaşa Şehri (2005), Özel Mülk (2008) ve Ötekinin Babası (2014). Çok Şey Bilen Adam (1984) filmi ile Fecr Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülü Billur Simurg’a layık görüldü. 1990 yılında “Daire 13” filmi ile en iyi senaryo dalında Billur Simurg’u kazandı. 1988-2001 yılları arasında İran Sinema Evi ve İranlı Yönetmenler Birliği Başkanlığı yaptı. Gayretlerinden ötürü İran İslami İrşad ve Kültür Bakanlığı tarafından Birinci Sanat Derecesi ödülüne layık görüldü. Yedullah Samedi 25 Eylül 2018’de vefat etti.

büyük olan diğer çocuklar tarafından takdir edilir. Ancak bu durum yine de çocuğun (Şahap) kendini ispatladığı anlamına gelmez ve diğer çocuklar tarafından yerdeki pis sudan içmesi istenir. Şahap pis sudan içmek istemez ama yaşça kendinden büyük olan Hüsrev tarafından suyu içmeye zorlanır. Bu arada Şahap'ın abisi olayı görür ve kardeşini bu durumdan kurtarır. Diğer çocuklar Şahap'a "aptal", abisine de "inek" diyerek dalga geçerler.

Şahap'ın annesi olanları fark edince bu işi kimin yaptığını öğrenmeye çalışır. Bunu yapan Şahap'ın kuzeni olan Hüsrev'dir. Şahap'ın annesi Meryem Hüsrev'i ona böyle davranmaması gerektiği hususunda uyarır. Ev ortamında akşam yemeği yenirken Meryem, büyük oğlu ve kocası masa da Şahap hakkında konuşurlar. Şahap ilkökul çağına gelmiş olmasına rağmen hala konuşamamaktadır. Şahap'ın bu durumu, abisi ve babasını utandırmakla beraber, öfkelenmektedir. Bu durumdan etkilenen Şahap, babasının kendisi hakkındaki düşüncelerinden dolayı sinirlenir ve bir bıçak ile babasının arabasının lastiklerini patlatır. Babası arabanın lastiklerinin patlatıldığını görünce çok sinirlenir ve Şahap'ı biraz hırpalalar. Ertesi gün aile içinde Şahap'ın durumu istişare edilirken Babaannesi Şahap konuşmadığı için aklının da yeterince gelişmediğini, bu durumundan Şahap'ın annesi Meryem'in sorumlu olduğunu söyler. Bu konuşmaları tavan arasından gizlice dinleyen Şahap babaannesinin üzerine çatıdan bir taş atar. Baba bu duruma çok sinirlenir ve Şahap'ı hırpalamak için harekete geçer. Annesi Şahap'ı korumak pahasına yalan söyler ve taşı atanın başkası olduğunu söyler.

Şahap'ın halasının düğün hazırlıkları için aile toplanmıştır. Halası gelinliği için çok titiz davranırken gelinliğe dokunan Şahap'a kızar. Meryem gelinliğin eksiklerini tamamlamak için evine gitmesi gerektiğini söyler Şahap'ı alıp evine gider. Şahap annesinin babaannesi ile telefonda konuşurlarken tartışıklarını görür. Bu duruma kızan Şahap eline makası alır ve gelinliğe zarar verir. Sonrada yaptığına pişman olur ve eline aldığı bant ile gelinliği düzeltmeye çalışır. Annesi Şahap'ın halini görür ve üzülür onunla konuşmaya çalışır. Bu esnada Şahap ilk defa "Anne" der. Meryem çok sevinir ve eşine arayıp durumu anlatır. Meryem, Şahap'ın konuştuğunu gösterebilmek için yakınlarının evine götürür ve ev halkı konuşması için ısrarcı olsalar da Şahap konuşmaz.

Ertesi gün Şahap'ın kuzeni Ferište, erkek arkadaşı ile buluşabilmek için Şahap'ı dışarı çıkarıp parka götürmek ister. Erkek arkadaşı İsmail, Ferište'yi evine götürür. Gittikleri yerde Şahap uyuya kalır ve gördüğü rüya ile uyanır. Meryem, Şahap'a nereye

gittiklerini sorar. Şahap durumu saklar ne yaptıklarını söylemez. Şahap'ı annesi ve babası doktora götürürler. Doktor görüşüne göre Şahap'ın alıştırma yapmasını talep eder. Evde babası Şahap'a "su" diyerek alıştırma yapmasını sağlar ama Şahap cevap vermez. Bu esnada Şahap'ın küçük kardeşi Arvend "su" der. Babası Şahap'ı zorlar ama sonuç alamaz.

Ertesi gün Ferište erkek arkadaşı ile buluşmak için evden çıkar bu arada bahanesi yine Şahap'ı parka götürmektir. Şahap parka gitmek istemez. Ferište tek başına gider ve akşam saatleri olmasına rağmen eve dönmez, ailesi endişelenir. Meryem, Şahap'tan yardım ister ve beraberce Ferište'nin kaldığı yere giderler ve O'nu bulurlar. Ailesi Ferište'ye çok kızgın olduğu için durumu gizler. Ferište'nin durumu aile içinde ciddi bir krize yol açacakken Meryem'in ifadesi ile olay büyümeden kapanır.

Birkaç gün sonra Hüsrev ve Areş evde gizlice sigara içerler, evde yemek saati olduğu için sofraya davet edilirler, aceleyle sigarayı çöpe atarlar. Yanan sigara ile evde ufak çaplı bir yangın çıkar. Suçlu olarak herkes Şahap'ı sorumlu tutar. Meryem ve kocası bu durumun üstesinden gelmek için doktora danışırlar. Doktor, Şahap'ın kliniğe yatarak tedavi olmasını önerir. Annesi Meryem razı gelmez ve eşi ile tartışmaya başlarlar, bu arada Şahap onların yanından kaçar. Sokakta yaşlı bir teyze Şahap'ı ağlarken görür ve evine götürür. Bu yaşlı çiftle evde güzel vakit geçiren Şahap evde yemek yer, bisiklet sürer ve oyun oynar. Ailesi Şahap'ı aramaya koyulur ve telaşlı bir aramadan sonra bulurlar. Ailesi O'nu bulduğu için sevinirken Şahap için aynı durum söz konusu değildir.

Meryem'in annesi il dışından misafir olarak gelmiştir. Gelirken yanında bir civciv getirmiş ve bunu Şahap'a vermiştir. Küçük çocuk bu küçük hediyeden çok mutlu olmuştur. Bir gün Meryem'in kocası, arkadaşlarıyla ailecek buluşma planı yapmıştır. Bunu duyan Şahap en güzel elbiselerini giyer ve arabaya biner. Babası Şahap'ı götürmek istemediği için Şahap çok üzülür ve arabadan iner. Anneanesi ile beraber evde kalırlar. Beraber akşam yemeği yerler ama Şahap çok üzgündür. Birden sinirlenir ve yemek tabağını yere döker. Anneanesi durumu görür ve Şahap'a engel olmaz, ona hak verdiğini söyler. Anneanne ile birlikte ortalığı dağıtmaya başlarlar. Anneanne ile zaman geçiren Şahap zamanla anneanne ile iletişim kurmaya başlar.

Okul zamanı geldiği için annesi Şahap'ı okula kayıt ettirmeye götürür; ama konuşamadığı için Şahap'ın okula kaydı yapılmaz. Anneanesi konuya müdahil olur

ve Şahap ile konuşur, okula devam etmesi gerektiğini, ailesi ile konuşmak zorunda olmadığını ama okulda dilediği gibi konuşabileceğini söyler. Okula gidince okuma yazma öğrendiği takdirde kendisine bir mektup yazmasını ister.

Şahap okula başlar ve kısa sürede okuma yazmayı öğrenir, anneannesine mektup bile yazmıştır. Ailesi ile de iletişim kurmaya başlayan Şahap'ın hem kendisi hem de ailesi bu durumdan mutluluk duyar. Son olarak Şahap'a babası bisiklet alır ve barışırlar. Film Şahap'ın doğum günü kutlaması ile son bulur.

Sonuç olarak incelediğimiz “Peder-i An Digeri” filmi, merkezde Şahap'ın olduğu, yani çocuk merkezli bir yapımdır. Filmde merkez karakter olan Şahap üzerinden birçok imgeye yer verilmiştir. Öne çıkan en önemli husus ötekileştirilmiş çocuk imgesidir. Şahap, aile içerisinde annesi dışında abisi, babası ve aile büyükleri tarafından konuşamadığı için dışlanmak durumunda kalmıştır. Bu dışlanmanın yorumu olarak, filmin başlangıç sahnesinden itibaren işlenen, ötekileştirilmiş çocuk imgesinin varlığından söz edilebilir. Bu duruma örnek olarak, filmde bir akşam yemeği sahnesinde, tüm aile fertleri aynı masa etrafında toplanmışken Şahap'ın farklı bir odada yemek yediği verilebilir. Bu sahne ötekileştirilmiş ve kabul edilmemiş çocuk imgesini karşımıza çıkarır. Şahap'ın halası olan Ferište karakterinin ortadan kayboluşu, Şahap'ın yapmış olduğu şahitlik ile çözüme kavuşur. Burada ise Şahap'tan anahtar çocuk imgesi olarak bahsedilebilir. Şahap'ın hastaneye gitmemek için ailesinden kaçması ve onu bulan yaşlı çift ile mutlu zamanlar geçirmesi ayrıca bu mutluluğun anneannesine gelince de devam etmesi değişen-dönüşen çocuk imgesine örnektir. Bununla beraber, çocuklarla gelişim durumları göz önüne alınarak kurulan iletişimin, hayatları üzerinde ne denli etkili olduğunun göstergesidir. Farklı bir sahnede, aile fertlerinin birbirleriyle mutluluk içinde konuştuğu, hala karakterinin nişanlısı ile güldüğü ve küçük kardeş Arvend ile aile fertlerinin oyunlar oynadığı esnada, kamera, arkası dönük bir şekilde odasına giden Şahap'a yönelir. Bu sahnede ihmal edilen çocuk imgesinin ön plana çıktığı görülür. Başka sahnede, kaybolan Şahap için arama faaliyetleri başlayacaktır, bunun için Şahap'ın fotoğrafı gereklidir. Aile albümü karıştırılır ve çekilen fotoğraflar arasında Şahap'ın tek başına çekilmiş fotoğrafı zorlukla bulunur. Bu sahnede de aynı şekilde, ihmal edilen çocuk imgesinin açık bir şekilde işlendiği görülür.

İncelediğimiz filmin başrolünde bir çocuğa yer verilmiştir. Çocuğun film içerisinde nasıl konumlandırıldığı ve aile içindeki yerinin nasıl ifade edildiği önemlidir. Filmde

çocuk karakter başrol olsa da anne-babalara verilen mesajın önemi büyüktür. Film özelinde Şahap karakterinin farklı özelliklerle karşımıza çıktığı söylenebilir.

İran sinemasında işlenen çocuk rolleri şöyle sıralanabilir: yetişkin, güçlü, büyük bir sorumluluğu olan, maddi konuda zorluklar yaşayan. Özetle, filmlerde çocuktan bir yetişkin gibi davranması istenmektedir. Analizini yapmış olduğumuz Peder-i An Digeri filminde Şahap karakteri üzerinden ötekileştirilmiş, ihmal edilmiş ve kabul edilmemiş çocuk imgesi işlenirken diğer kardeşler üzerinden ise örnek çocuk ve erkek çocuk imgesinin işlendiği söylenebilir.

Tablo 3.3: Ötekinin Babası Filmi Göstergeleri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kişi	Şahap	Ebeveynleri tarafından anlaşılamayan çocuk.
Kişi	Meryem	Şahap'ın annesidir, onu anlamaya çalışır ve ailesine karşı Şahap'ı savunur.
Kişi	Anneanne	Şahap'ı anlar ve onun dünyasına ortak olmaya çalışır.
Nesne	Tuğla	Şahap kendisi için olumsuz düşünen Babaannesine zarar vermek için kullanır.

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2.3 “Bir Ayrılık Filmi” Analizi

Bir Ayrılık, Asghar Ferhadi³ yönetmenliğinde 2011 yılında çekilmiş bir dram filmidir. Filmde, İran sinemasının önemli aktör ve aktrislerinden Leyla Hatemi, Peyman,

³ Asghar Farhadi, 7 Mayıs 1972 tarihinde İshafan eyaletine bağlı Humeynişer’de doğdu. 1990 yılında evlendi. Tahran Üniversitesi ve Tarbiat Modares Üniversitesi’nden Dramatik sanatlar alanında lisans ve sahne yönetimi alanında yüksek lisans derecesine sahiptir. (“Asghar Farhadi”, 2024) Gençlik yıllarında sinemaya ilgi duyup İsfahan Gençlik Sinema

Muadi, Şahap Hüseyini, Sareh Bayat ile Sarina Farhadi rol almıştır. Filmin Farsça ismi “Cüdayi-i Nadir ez Simin” yani “Simin’in Nadir’den ayrılığı”, İngilizce “A Separation” ismiyle izleyicinin karşısına çıkmıştır. 123 dakika olan film, İran’da çekilmiştir ve dili Farsçadır. “Bir ayrılık” filminin genel teması, İran’da yaşayan orta gelirli, çağdaş ve şehirli bir çiftin boşanmasıdır. Filmde anlatılan girift ilişkilerin olduğu olaylar silsilesi nedeniyle tahmin edilebilir bir sinema anlayışından uzaktır. Her karakterin kendine has durumu ve farklı yanlarının keşfedildiği bir filmidir (Oylum, 2016: 43).

Film, Nadir ve Simin çiftinin boşanma üzerine yaptıkları bir tartışma ile başlar. Tartışma sırasındaki diyaloglardan anlaşılan, çiftin boşanma kararı almasının tek nedeni aile ilişkileri değildir. Kızları Termeh’in daha iyi bir eğitim alması için yurt dışına taşınma kararı alan çift, Nadir’in babasının hastalığından dolayı almış oldukları kararı yeniden gözden geçirmeye karar verir. Alınan kararı gözden geçirme sürecinde yaşananlar çiftin mahkeme salonuna gitmesiyle neticelenir. Nadir ve Simin’in büyük sorunları olmadığı halde Simin yurt dışına gitme konusunda kararlıdır. Nadir’in babasının hastalığı sebebiyle gitmek istememesi, Simin’in de kızının daha iyi bir eğitim alması için fikrinde kararlı olması işi çıkmaza sokmuştur. Boşanma sürecinde kızları Termeh’in kimde kalacağı konusu da belli değildir. Simin, kızıyla hayallerini gerçekleştirmek isterken, Nadir’in babasını bırakmaya niyeti yoktur.

Olaylar devam ederken Termeh tarafını seçemez. Çift de kızın kimde kalacağını netleştiremediği için boşanmaya gidemez. Bu süreçte Simin evinden ayrılır. Termeh babası ile birlikte kendi evlerinde kalır. Nadir, kızı ve babası ile ilgilenmek zorundadır. Çalıştığından dolayı babasının bakımını üstlenmek üzere eve bir yardımcı alır. Raziye

Topluluğuna üye olmuştur. Bu süre zarfında 6 kısa film ve 2 dizi çekti. 2009 yılında çekmiş olduğu “Elly Hakkında” filmi ile dikkatleri üzerine çekmeyi başardı. 2011 yılında çektiği “Bir Ayrılık” filmi ulusal ve uluslararası çapta büyük ödüllere layık görüldü. Bir Ayrılık filmi; Oscar, Golden Globe ve Bafta’da en iyi yabancı film ödüllerini aldı. Çekmiş olduğu filmler ile dünya çapında ün kazanan Farhadi, 2014 yılında düzenlenen İstanbul Film Festivali’nin uluslararası alanda jüri başkanı seçildi (Beyazperde, t.y.). Asghar Farhadi’nin “Bir Ayrılık” filmi özelinde kazandığı ödüller: Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ve Ekümenik Jüri Ödülü, Fajr Film Festivali’nde izleyici-en iyi film ödülü, Kristal Simurg Ödülü (“Bir Ayrılık”, 2024).

ismindeki kadın ev işlerine yardım etmek ve babanın hizmetini üstlenmek adına küçük kızı Sümeyye'yle beraber Nadir'in evine gelmeye başlar. Raziye'nin işe başlamasıyla farklı olaylar cereyan edecektir. Filmin başlangıç sahnesi ve son sahnesinin mahkemede geçmesi izleyiciyi film sonunda karar veren bir tarafa çekecektir (Babuççu, 2018: 69).

Filmde sadece boşanma kararı almış bir çiftin değil, aynı zamanda İran'daki sosyal yaşantının insanların hayatı üzerindeki etkisi de işlenir. Filmde yaşanan olaylar genellikle kapalı mekânlarda geçer. Bu sayede izleyici yaşanan olaylar karşısında ister istemez kendini bir taraf olmak zorunda hissedebilir. Nadir ve Simin çiftinin belirli bir sosyo-ekonomik durumun üstünde olması ve yaşanan olaylar karşısında üzerlerinde oluşan baskı nedeniyle izleyicide dürüstlük, merhamet ve vicdan gibi duygular ön plana çıkar. Bir Ayrılık filmindeki karakterlerin geneli kendi buldukları konum itibarıyla haklıdır. Gelecek hayatı için yurt dışında yaşamak isteyen Simin ne kadar haklıysa, babasını bırakamayacağı için eşiyle boşanma aşamasına gelen Nadir de o kadar haklıdır. Diğer taraftan sosyo-ekonomik durumu yetersiz olan Raziye'nin Nadir'i suçlaması da haklıdır.

Bir Ayrılık filmi senaryosu itibarıyla çocuk imgesinin yoğun olarak işlendiği bir film değildir. Filmin içeriği ve gelişen olaylar sonucunda, çocukların etkilenmesi ve çocukları etkileyen durumların varlığından söz edilebilir. İran sinemasında çocuk imgesinin yoğun olarak işlendiği filmlerde göze çarpan önemli bir faktör çocuğun çocuk olarak kalamamasıdır. Anne ve babasının desteğini hissetmek isteyen çocuk destekten ziyade anne-babası arasında tercih yapmak durumunda bırakılır. Filmden çıkarılabilecek muhtemel değerlendirmelerden biri tercih yapmanın uygulamada çok kolay olmadığıdır. Bunun küçük bir çocuğa yüklenmesi işleri daha da zorlaştırır. Son sahnede hâkim Termeh'e "Kararını verdin mi?" diye sorunca Termeh "Evet, kararımı verdim." der ve gözlerinden yaşlar süzülür.

"Bir Ayrılık" filminde gelişen olaylar çok boyutludur. Konumuz itibarıyla, film özelinde çocukların aldıkları roller ve filme katkıları incelenecektir. Filmin başlangıç sahnesi bir mahkeme salonunda geçer. Nadir ve Simin boşanma sebebiyle mahkemeye başvururlar. Mahkeme, Simin'in boşanmayı isteme nedenlerini dinler. Ardından, Nadir'in Simin'in talebini neden kabul edemeyeceğini dinler. Hâkim ikisini de dinledikten sonra Simin'in boşanmayı isteme taleplerinin çok önemli şeyler olmadığını söyler. İkisi de mahkeme tutanağını imzalayıp salondan ayrılır. Mahkeme,

ebeveynler anlaşmış olsa bile çocuğun rızasının olması gerektiğini belirtir. Babamın çocuk üzerindeki kararını sorar. Nadir, bu konuda çocuğundan ayrılmak istemediğini, ayrıca çocuğunun da kendisine çok düşkün olduğunu söyler.

Nadir ve Simin eve gelir. Simin hazırlık içerisinde. Eşyalarını valizine koyar kitaplarını ve bazı CD'leri yanına alır annesine taşınmak için evden ayrılır. Bu esnada evde bazı olaylar gelişir. Termeh odasında ders çalışırken anne babasının eve geldiğini duyar. Nadir hasta olan babasının bakımı ile ilgilenirken Simin annesine taşınmak üzere hazırlık yapıyordur. Bu sırada Termeh, ders çalıştığı masadan meraklı gözlerle anne ve babasını izlemektedir. Simin odasında para saydığı esnada şifonyer üzerinde duran çiftin fotoğrafı kadraja yansır. Termeh annesine “Gidiyor musun?” diye sorar. Annesine de “Sen gelmiyor musun?” diye soruya soru ile cevap verir. Bu soru karşısında Termeh sessiz kalır. Evden çıkarken Alzheimer hastası olan Nadir'in babası Simin'in elini tutar ve “Nereye gidiyorsun?” diye sorar. Yaşlı adamın elleri titriyordur. Simin evden çıkarken Termeh endişeli bakışlar içerisinde odasının camından annesini izler. Nadir eşine, “kal”, diyemez ama ev içinde ara ara kısa bakışlar ile eşini izler. Simin evden çıkar, arabasına biner ve taktığı güneş gözlüğünün altından gözyaşları süzülür. Büyükbabanın bakımının üstlenilmesi için Nadir eve bir bakıcı çağırır. Bakıcı kadının ismi Raziye'dir. Evde yapılacak işler eve gidiş geliş saatleri ve ücret hakkında Nadir ile istişare ederler. Raziye ücret konusunda tatmin olmasa da kabul eder. Evde yabancı bir erkekle kalacağı için küçük kızını da yanında götürmeye karar verir. Raziye, çalışmaya başlamak üzere sabah erkenden küçük kızı ile birlikte eve girer. Ortalığı toplamaya başlar. Büyükbaba odasında uyuyordur, rahatsız etmemek için kapısını yavaşça kapatırlar. Raziye mutfak işlerine bakarken birden büyükbabanın kapıya yöneldiğini görür. Ona nereye gitmek istediğini sorar, yaşlı adam da gazete almaya gitmek istediğini söyler. Raziye gazetenin odasında olduğunu hatırlatır. Yaşlı adam odasına doğru giderken küçük kız annesine yaşlı adamın pijamasını ıslattığını söyler. Raziye adamı yatağına oturtur. Yatağın büyük kısmının ıslak olduğunu görür. Yaşlı adamı temizlemek konusunda tereddüt eder, Simin'i arar yaşlı adamın tuvaletini tutup tutamadığını sorar. Simin bu konuda net bir şey söyleyemez ve “Kocamı arayın.” der. Bu sırada yaşlı adama yardım etmek isteyen Raziye de fetva hattını arayarak yaşlı bir adama fikhi anlamda dokunup dokunamayacağını sorar. Fetva hattından yaşlı adama yardım etmek suretiyle böyle bir durumun olabileceği cevabını aldıktan sonra endişeli gözlerle kızına bakar. Küçük

kız durumu anlar ve annesine “Babama söylemem.” der. Bu arada eve gelmek için yolda olan Nadir ve Termeh yakıt almak için istasyona girerler. Nadir kızına yakıtı doldurmasını talep eder. Termeh önce çekinse de babası, bunu öğrenmesi için yapması gerektiğini söyler. Nadir dikiz aynasından kızını izlemektedir. Yakıtı alan Termeh ödemeyi yapar ve arabaya gelir. Babası para üstünü sorar, Termeh de bahşış verdiğini söyler. Nadir yakıtı onlar doldurursa bahşış verileceğini kendilerinin doldurduğu takdirde bahşış verilmemesi gerektiğini söyler ve Termeh’e para üstünü almasını söyler. Termeh istasyon görevlisi ile konuşur ve para üstünü alır, para üstünü Nader’e uzatır. Nadir ise onda kalmasını söyler. Raziye, küçük kızı Sümeyye ile birlikte ev işlerine yardım etmeye devam eder. Yaşlı adam bir gün evin kapısını açıp dışarı çıkar. Yaşlı adamın bakımını üstlenen Raziye yaşlı adamı evde göremeyince çok endişelenir ve hızlıca dışarı çıkar. Onu aramak için etrafı kolaçan etmeye başlar, yaşlı adamı evin yakınlarındaki büfede gazete okurken bulur. Nadir kızı Termeh ile beraber eve gelmiştir. Yaşlı adam, Termeh, Sümeyye ve Nadir langırt oynarlar, oyun esnasında Nadir babasına da langırtın kollarından birisini verir ve onu da oyuna dâhil etmeye çalışır. O günkü işini bitiren Raziye hazırlıklarını yapar ve kızı Somayeh ile evden ayrılır. Raziye, gebe olduğu halde yaptığı iş ağır olduğu için eve dönüş yolunda otobüs içinde bayılır. Etrafındakiler tarafından koltuğa oturtulur ve kısa zaman içinde yorgunluktan uykuya geçer. Ertesi gün, Nadir ve Termeh eve gelirler. Kapıyı çalarlar ama kimse kapıyı açmaz. Üst komşuya Raziye’nin evde olup olmadığını sorar, komşu öğleden önce evde olduğunu söyler. Nadir kapıyı açar ve babasının kolundan koltuğa bağlanmış bir şekilde bulur. Babasına yardım etmeye çalışır, dedesini bu halde gören Termeh ağlamaya başlar. Yaşlı adamın hayatta olduğunu anlamaya çalışırlar ve yatağa otururlar. Nadir babasının üstünü başını kontrol eder, herhangi bir yarasının olup olmadığını anlamaya çalışır. Nadir, babasının üstünü kontrol ederken yaşlı adam pijamasını tutar ve bırakmaz. Durumu anlayan Nadir, kızı Termeh’in dışarı çıkmasını ister. Nadir babasını tekerlekli sandalye ile banyoya götürür. Ev işlerine yardım eden Raziye’nin evden ayrılarak çıkmasına çok sinirlenir. Geri döndüğünde ona kızar ve işine son verir. Babasını banyoya götürür ve temizler. Nadir banyoda babasını yıkarken gözyaşlarını tutamaz. Nadir, babasının temizliğini bitirdikten sonra Raziye eve gelir. Dışarıda işi olduğu için yaşlı adamı koltuğa bağladığını söyler. Nadir çok sinirlenir ve Raziye’yi evden kovar. Evde aynı zamanda bir miktar para kaybolmuştur, Nadir parayı Raziye’nin aldığını düşünür ve onu suçlar. Evde Nadir ve Raziye arasında

küçük bir tartışma çıkar. Nadir Raziye'yi kolundan tutar ve dışarı atar. Raziye merdivende düşer bina sakinleri ona yardım eder. Ertesi gün Simin, Nadir'i evine davet eder. Nadir yoğunluktan dolayı gelemeyeceğini söyler. Simin ısrar eder ve Nadir eve çıkar. Raziye ile olan tartışmalarını sorar. Nadir kısaca anlatır. Simin, Raziye'nin düşük yaptığını söyler. Nadir nasıl olduğunu anlamak için hastaneye gider ve Raziye'nin eşi ile hastanede karşılaşır, aralarında tartışma çıkar. Tartışma neticesinde mahkemeye giderler. Nadir, cinayet ile suçlandığı için kefalet yatırması ve o geceyi nezarete geçirmesi gerekir. Yaşlı adama bakması için kızı Termeh'e durumu izah eder. Termeh Simin'e evden ayrılmayı istemesi sebebiyle yardımcı bir kadının geldiği, bu yüzden babasının hapiste olduğunu söyler. Nadir yaşanan mahkeme durumu karşısında birçok defa yalan söyleyip söylemediği konusunda kızı Termeh tarafından sorguya çekilir. Akşamları kızının ödevleri için yardım eden Nadir'e Termeh mahkeme esnasında doğru ifade verip vermediğini sorar. Nadir yalan söylemediğini bildiklerini mahkemeye anlattığını söyler. Simin, Raziye'nin düşük yapmasının sebebinin, eşi Nadir'in Raziye'yi iteklemesi olduğunu düşünür. Nadir ve Raziye'nin tartıştıkları günün öncesinde, yaşlı adam dışarı çıktığı için onu aramaya giden Raziye'ye araba çarpar. Raziye davadan dönmesi adına yemin etmesi şart koşulduğunda içinde bir şüphe olduğu için yemin etmekten vazgeçer. Raziye'nin evine davadan çekilme karşılığında para teklif etmek için gelen Nadir ve Simin çifti, Raziye yemin edemediği için konuşmanın olduğu salondan ayrılmak zorunda kaldı. Bu durumda, Raziye'nin düşük yapmasının nedeni Nadir'in onu iteklemesi değil araba çarpmasıydı. Filmin son sahnesinde Nadir ve Simin tekrardan hâkim karşısındadır. İkisinin de kararından dönmeye niyeti olmadığı için hâkim, Termeh'in yapacağı tercihe göre Nadir ve Simin çiftinin boşanmasına karar verecektir. Hâkim, Termeh'i çağırır ve sorar. "Kararını verdin mi?" Termeh'in gözleri dolar ve "Evet kararımı verdim." der. Hâkim kararını tekrardan sorar ve Termeh cevap veremez. Hâkim, Nadir ve Simin'i dışarı çıkarır. İkisi de koridorda beklerler ve birbirlerine hiç bakmazlar. Film bu sahne ile sonlanır. Nadir ve Simin bu sahnede siyah giymişlerdir. Daha önce birbirleri ile az da olsa iletişim kuruyorken, bu esnada hiç konuşmazlar.

Sonuç olarak bu filmde boşanma aşamasında olan bir çiftin başına gelen olaylar silsilesi görülür. Filmde öne çıkan 3 çocuğun varlığından söz edilebilir. İlk çocuk Termeh'dir. Anne ve babasının ayrılma süreçlerine ve bu süreçte meydana gelen mahkeme olaylarının birçoğuna şahitlik etmiştir. İkinci çocuk Sümeyye'dir. Sümeyye,

Raziye'nin 4 yaşlarındaki kızıdır. Annesine ev işlerinde yardım eder. Babasının işsiz kalışı ve kullanmış olduğu depresyon ilaçlarına şahit olmuştur. Sümeyye aile içinde yaşanan durumları resim ile ifade eden bir çocuktur. Çizdiği resimlerde annesinin gebelik durumunu ve anne-baba arasındaki tartışmaları aktarmaya çalışmıştır. Üçüncü çocuk ise Nadir'dir. Gelişen olayların temeli Nadir'in babasını bırakmamak konusundaki kararlı duruşudur. Nadir'in babası Alzheimer olduğu için babasının bakımı hususunda hassas davranmaya çalışmıştır. Filmin can alıcı sahnelerinden birisi Nadir'in babasını yıkamasıdır. Sonradan yayınlanan kamera arkası görüntülerinde filmin çekim esnasında o sahneyi çeken kameramanın da gözyaşlarını tutamadığı aktarılır. Bir Ayrılık filmi özelinde 3 farklı karakterdeki çocuğun filme konu olan kısımları incelenmiştir. İki çocuğun hayatı, psikolojik durumu ve bunun dışı vurumu yetişkinlerin kontrol edemedikleri hayatlarının, üstesinden gelemedikleri sorunların yansımasıdır.

Tablo 3.4: Bir Ayrılık Filmî Göstergeleri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kişi	Nadir	Termeh'in babasıdır. Babasına bakımı için eşi ile arası açılmıştır. Mücadeleci bir kişiliğe sahiptir.
Kişi	Simin	Termeh'in annesidir. Ailesinin geleceği için kararlar almaktadır. Aldığı karardan dolayı ailesi ile arası açılmıştır. İnatçı bir kişiliğe sahiptir.
Kişi	Termeh	Anne-babasının bozulan ilişkisi nedeniyle arada kalmıştır. Karar vermekte zorlanmaktadır.
Kişi	Sümeyye	Raziye'nin Kızıdır.

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2.4. “Resim Havuzu” Filmi Analizi

Resim Havuzu filmi, Maziyar Miri⁴ yönetmenliğinde 2013 yılında vizyona girmiştir. Filmin Farsça ismi “Havz-ı Nakkaşı”dır. 90 dakika olan film İran’da çekilmiştir ve dili Farsçadır. Filmin başrolünde İran sineması açısından önemli aktörlerden Şahap Hüseyini ve Nigar Cevahiriyan rol almıştır. Filmde zihinsel engelli bir anne-baba ile çocuğu arasında yaşanan olaylar işlenmiştir. 2014 yılında, “Yabancı Dilde En İyi Film” dalında Oscar’a aday aday olarak gösterilmiş olsa da aday olarak seçilememiştir (“Resim Havuzu”, 2024).

Resim havuzu, zihinsel engelli bir çift olan Meryem ve Rıza’nın sağlıklı olan çocukları Süheyl’in yaşamını anlatır. Filmin ilk sahnesi hastanede geçer. Meryem görevlilerden imza almak için ısrar ederken bankta bekleyen eşi Rıza’yı görünce tebessüm eder ve intro sonlanır. Ev içinde Rıza ve Meryem işe gidebilmek için kahvaltı hazırlığı yaparken Süheyl uyuyordur. Rıza ve Meryem birbirlerine bakarak gülerler ve sessiz olmaları gerektiğini jest ve mimikler ile birbirlerine anlatırlar. Rıza uyuyan oğlu Süheyl’i uyandırmak için yavaşça yatağa yaklaşır ve birden onu gıdıklamaya başlar. Ev içinde oyun havası oluşur, oyuna Meryem de dâhil olur. Kısa gülüşmelerden sonra kahvaltı yapılır. Süheyl annesine “Siz çıkın, geç kalacaksınız, ben sofrayı toplarım.” der ve babası Rıza’dan okul harçlığı alır, evden çıkarlar. Meryem ve Rıza servise yetişebilmek için koşarlar, servis şoförü esprili bir şekilde “Her gün geç kalıyorsunuz.”

⁴ Maziar Miri, 1974 yılında Tahran’da doğmuş film yapımcısıdır. Editörlük eğitimi aldıktan sonra İran hakkında belgesel çekerek kariyerine başlamıştır. İlk kısa filmini 1996 yılında çekmiş ve İran TV kanallarında editörlük yapmıştır. 2000 yılında ilk uzun metraj filmi olan “The Unfinished Piece”i çekmiştir. Bu film ile uluslararası alanda birçok ödül kazanmıştır. İran’da kadınların şarkı söylemesinin yasak olduğunu konu alan film, İran’da gösterime girmemiştir. Yönetmen, 2002 ile 2004 yılları arasında “Red Migration” adlı bir belgesel dizisi yönetti. Maizar Miri, 2006 yılında “Graudallay” filmini çekti. “Reward of Silence” filmi ile İran-İrak savaşına farklı bir bakış açısı getirerek savaş karşıtı bir görüş benimsemiştir. “The Booj of Law” filminde, İran Kültürünün gelenek ve göreneklerini eleştirdiği için film 2 yıl boyunca gösterime giremedi, daha sonrasında filmin 9 dakikası kesilerek gösterime girdi. 2010 yılında “Felicity Land”i çekti son olarak 2013 yılında “Resim Havuzu” filmini çekmiştir. (“Maziar Miri”, 2024)

diyerek onları servisin arkasından biraz koşturur. Yolda giderken Rıza tek başına oturduğu koltuktan dışarıyı seyrederken Meryem de arka koltukta hamile olan bir arkadaşı ile sohbet etmektedir. Arkadaşının karnına kulağını dayayan Meryem, çocuğun hareket ettiğini söyleyerek evden bebek için getirdiği düğmeleri hamile arkadaşına hediye eder. Arkadaşı çocuk sahibi olmak konusunda Meryem'i uyarırken Meryem araya girer ve "Doktor bana, Süheyl senin tek çocuğun olacak, dedi. Allah böyle istedi" der.

Süheyl okula gitmiştir ve okulda istenmeyen bazı olaylar yaşanmıştır. Öğretmeni tarafından uyarılan Süheyl'in velisinin çağırılması istenmiştir. Süheyl kendini savunmaya çalışsa da öğretmeni küçük bir davet mektubu bile yazmıştır. Süheyl anne ve babasının okula gelmesinden endişelidir çünkü anne-babasının durumundan dolayı mahcup olacağını hisseder. Okuldan sonra, sınıftan bir arkadaşının evine gider. Arkadaşının annesi aynı zamanda okulda öğretmenidir ve velisini de okula çağıran kişidir. Süheyl, evden ayrılırken öğretmenine mahcup bir bakışla bakar, öğretmeni ise "Annen gelsin, onunla sadece sohbet edeceğiz." der. Aile fertleri akşam yemeğinde bir araya toplanır ve çizgi film eşliğinde yemek yerler. Rıza, eşi Meryem'e "Eline sağlık, yemekler çok güzel olmuş" der. Meryem tam tebessüm edecekken Süheyl araya girer ve "Bence herhangi bir değişiklik yok, çünkü dün akşam da hatta ondan önceki akşamda aynı yemeği yedik." der. Bu konuşma Meryem'i üzer. Yemek yenmeye devam edilirken elektrikler kesilir ve Rıza mutfığa gidip kibritle mumu yakar. Elinde iki mum ile salona giren Rıza şarkı söylemeye başlar ve ailecek şarkıya eşlik edip oynamaya başlarlar.

Ertesi gün sabah erkenden iş ve okul hazırlıkları yapılırken Meryem Süheyl'in çantasına bakar ve öğretmenin veliyi okula çağırdığı mektubu görür. Süheyl ısrarlı bir şekilde annesine "Okula gelmene gerek yok, para istemek için çağırıyorlar." dese de Meryem ikna olmaz ve Süheyl dersteyken camdan annesinin geldiğini görür. Hızlı bir şekilde öğretmeninden tuvalete gitmek için izin ister, öğretmeni diğer arkadaşın geldikten sonra dese de gitmekte ısrarını sürdürür. O sırada arkadaşı sınıfa girer girmez Süheyl koşarak sınıftan çıkar ve öğretmenler odasının önünde annesi ile sohbet eden öğretmenini gizlice izlemeye başlar. Öğretmenleri Süheyl'in bazı kelimeleri öğrenmesi hususunda çok zorlandığını söyler. Annesi de Süheyl'e yardımcı olmaya çalıştığını ama bazı dersleri kendisinin de anlamadığını ve matematiğin çok zor olduğunu söyler. Öğretmenlerden birisi Süheyl'in onları izlediğini görünce ayağa

kalkar ve odanın kapısını kapatır. Okul sonrasında Meryem ve Süheyl eve doğru giderlerken büyük bir caddeden karşıya geçmeleri gerekmektedir. Süheyl daha pratik bir şekilde karşıya geçerken Meryem geçememiştir.

Süheyl geri döner ve annesinin elinden tutarak karşıya geçirir. Meryem, Süheyl'e "Sen olmasaydın karşıya zor geçerdim." dedikten sonra, Süheyl birden sinirlenir ve annesine neden okula geldiğini sorar. Süheyl annesinin okula gelmesiyle küçük düşeceğini düşünmektedir. Meryem ve Süheyl eve geldikten sonra hafta sonu olduğu için Rıza oğlu Süheyl'i banyo yaptırmaktadır. Gözlerine sabun kaçan Süheyl babasına artık büyüdüğünü ve kendi banyosunu yapabileceğini söyler. Bu sırada havlu getirmek için kapıyı açan Meryem'i gören Süheyl birden babasının arkasına saklanır ve utanır. Ailecek Süheyl'e gözlük almak için evden çıkarlar, gittikleri dükkânda Süheyl'in beğendiği gözlük pahalı olduğu için babası arkasını dönerek cebindeki parayı saymaya başlar, Meryem "Tüm paramız bu kadar mı?" diye sorar. Rıza da, Süheyl fiyatı daha uygun olan gözlüğü seçerse paralarının yeteceğini söyler.

Bu sırada beğendiği gözlüğü alamayacağını anlayan Süheyl dükkânı terk eder. Dışarıda babası Süheyl'i ikna etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Süheyl, "İstediğim gözlüğü almadınız. Zaten geçen sefer de lunaparka gitmek istemiştiniz götürmediniz." diyerek somurtur. Bunun üzerine babası "Hadi lunaparka gidelim." der. Süheyl sevinçli bir şekilde koşarak ilerler. Arkadan seslenen anne ve babasının "Dikkat et!" ikazlarını duymazdan gelir.

Lunaparka giderken ailecek metroya binerler. Hem metrodan inerken hem de metro içindeki karanlık ortam Meryem'in ürkmesine neden olur. Lunaparka ulaştıklarında içerideki yüksek ses ve oyuncakların ışığından rahatsız olan Meryem büyük bir salıncağa binen Süheyl'in kolundan tutarak "Buradan gidiyoruz." der ve eve giderler. Evde oldukça gergin bir ortam vardır. Battaniyenin altına saklanan Süheyl ağlamaktadır. Meryem ve Rıza onu ikna etmeye çalışsalar da Süheyl ikna olmayacaktır. Meryem, Süheyl'e "Bak bugün hangi resimleri yaptım, bana istersen not verebilirsin." dedikten sonra Süheyl defteri eline alır ve annesinin yapmış olduğu resimleri yırtar.

Annesine ve babasına bağırma başlanan Süheyl annesine "Lunaparka gidemiyorsun, karşıdan karşıya geçemiyorsun, doğru dürüst yemek bile yapamıyorsun." der ve yatağına geçerken babası Süheyl'e bir tokat atar. Tokattan sonra ağlamaya başlayan

Süheyl yatağına gider ve Rıza hırkasını alarak evden dışarı çıkar. Rıza oğluna vurduktan sonra evin huzuru kaçacaktır. Eve geç gelen Rıza'nın çatıya çıktığını düşünen Meryem, merdivenle çatıya çıkmaya çalışır ama yükseklikten dolayı cesaret edemez. Ertesi gün Süheyl okula, Meryem ve Rıza da işe giderler. İş yerinde ikisi de çok dalgın bir şekilde çalışır. Akşam olunca Süheyl eve gelmemiştir. Öğretmeninin evinde kalmayı tercih etmiştir, hem öğretmenin oğlu da Süheyl'in arkadaşıdır. Ev içinde Rıza'yı suçlayan Meryem, yaptığı davranıştan dolayı eşine söylenir, Rıza da "Ben onun babasıyım." der. Meryem, evde kendi kendine söylenirken, çocukların akşamları aileleri ile beraber kalmaları gerektiğini söyleyerek öğretmeni arar ve Süheyl'i merak ettiğini söyler. Rıza'yla beraber Süheyl'i almak için evden çıkıp öğretmenin evine giderler. Süheyl gelmek istemediği için saklanır, öğretmen Meryem'i teskin etmeye çalışır, en sonunda ikna olmasa bile eve dönerler. Evde, Meryem Rıza'ya "Senin çocuğa vurman büyük bir hataydı. Sen ona vurduğun için Süheyl eve gelmek istemiyor." der. Rıza da "Asıl çocuk senin yüzünden gelmiyor." der. Aralarında kısa bir tartışma yaşanır.

Ertesi gün Meryem ve Rıza iş yerine giderler ama kapıda bir kalabalığın toplandığını görürler. Fabrika yetkilileri, ülkelerine uygulanan ambargo nedeniyle üretilen malların satılamayacağını, bundan dolayı işçi çıkaracaklarını ilan eder. Meryem çalışmaya devam ederken Rıza işsiz kalmıştır. Meryem kendisinin yerine Rıza'nın çalışmasını talep etse de talebi reddedilir. Ertesi gün, iş aramaya çıkan Rıza gezerek dükkânlara sorar, ama engel durumundan dolayı dükkân sahipleri Rıza'ya çok sıcak bakmazlar. Rıza yolda giderken bir pizzacıya girer ve iş sorar, pizzacı motosikleti olan bir kuryeye ihtiyaçları olduğunu söyler ama Rıza'nın ne motosikleti ne de motosikleti sürececek bir durumu vardır. Süheyl'in gitmesini biraz da pizza yiyememesine bağlayan Rıza Pizzacıya, nasıl pizza yaptığını ve içine neler koyduğunu sorarak öğrenmeye çalışır. Rıza, yardıma gittiği market sahibine depoda duran motorun çalışıp çalışmadığını sorarak kendisine vermesini ister. Dükkân sahibi motorun çalışmadığını ve motor kullanmanın çok tehlikeli olduğunu söyler. Rıza motoru almaya karar verirken diğer yandan Süheyl eve gelmemekte ve öğretmenin evinde kalmaktadır.

Süheyl'in kaldığı ev istediği yiyecekleri yiyebilme ve aile ortamı açısından daha güzel gelmektedir ama işin aslı tam olarak öyle değildir. Evin beyi işten ayrıldığı için ön tarafta yürüyen bir aile yapısı varmış gibi görünse de iş arayışında olan beyin durumundan dolayı arka taraftan ev içinde soğukluk yaşanmaktadır.

Sonraki günlerde Süheyl eve eşyalarını almak için gelir ve arkadaşına çatıda bulunan güvercinleri göstermek ister. Arkadaşıyla çatıya çıkan Süheyl tam aşağı inecekken birden evin kapısı açılır Rıza eve motosikletle gelir. Bahçe içinde motosikleti sürmeye çalışırken Rıza motordan düşer ve bu esnada babasının düştüğünü arkadaşının görmemesi için Süheyl arkadaşının gözlerini eliyle kapatır. Süheyl, öğretmeninin evine gider ve akşamüzeri annesinin buraya uğradığını kaldığı evin büyük kızından öğrenir. Meryem Süheyl'e sevdiği şekerlemelerden getirmiş ve sonrasında eve dönmüştür. Süheyl bunu duyunca çok endişelenir ve hemen ev telefonundan annesinin aranmasını ister. Eve ulaşıp ulaşmadığını öğrenmek ister ama ev telefonu borç nedeniyle çalmamaktadır.

Annesinin güvende olduğunu öğrenmek isteyen Süheyl öğretmeninin eve gitmesini ister. Gece vakti Meryem ve Rıza evde pizza yapmayı denemektedirler. Öğretmen kendisini Süheyl'in gönderdiğini söyler ve annesinin güvende olup olmadığını öğrenmek ister. Öğretmen mutfakta bir süre Meryem ve Rıza'nın nasıl pizza yaptığını izler. Onların mutluluğuna şahit olduğu için öğretmenin yüzü güler. Ardından odaya geçerler ve eski resimlere bakarlar. Meryem, Rıza ve Öğretmen Süheyl'in çocukluğu üzerinden geçmişi yâd ederler.

Ertesi gün çocuğuna mahcubiyetinden dolayı Rıza Meryem'le birlikte okula gelir. Süheyl derstedir, babasının geldiğini görünce biraz telaşlanır ayrıca babasının geldiğinin fark edilmemesini ister. Rıza cam kenarına saklanarak oğlundan özür dilemeye çalışır, anne ve babaların çok iyi olduklarını ve Süheyl'i karşılıksız olarak sevdiklerini ona iletir. Okul kapısında bekleyen Meryem, Rıza'ya el işareti yaparak hatırlatma yapar. Son olarak Rıza, Süheyl'e ayakkabılarının bağını sağlam bağlamasını tembihler ve okuldan ayrılırlar.

Akşam yemeğinde öğretmen kotlet (Köfteye benzer bir yiyecek) pişirmiştir, Süheyl annesinin yaptığı kotletlerin daha güzel olduğunu söyler. Yemekten sonra gözüne uyku girmeyen Süheyl'i fark eden öğretmenin eşi, Süheyl'le sohbet etmeye başlar. Süheyl artık evi özlemiştir ve çantasını toplayarak kendi evine gitmek üzere hazırlık yapmıştır. Öğretmen ve eşi Süheyl'i evine götürürler. Evde Meryem ve Rıza Süheyl'in yatağında uyuya kalmışlardır birden kapı çalar ve Süheyl'i karşılarında görünce çok sevinirler evin bahçesinde motosiklete binerler ve gülüşmeler eşliğinde film sonlanır.

Ailede yaşanan sorun ne denli büyük olursa olsun yetişkinlerin çocukların psikolojisini göz ardı etmeyip, onlara sevgilerini göstermekten vazgeçmemeleri, çocukları anlamaya çalışmaları, zorlamadan ve sıkmadan iletişim yolları aramaları gerekir. Filmdeki anne baba ve çocuk ilişkisi bu durumun örneğidir.

Tablo 3.5: Resim Havuzu Filmi Göstergeleri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kişi	Şahap	Anne-babasından utanmaktadır. Okul tarafından ailesinin bilinmemesini istemektedir. Ailesinin yetersiz olduğunu düşünmektedir.
Kişi	Meryem	Şahap'ın annesidir.
Kişi	Rıza	Şahap'ın babasıdır.
Kişi	Öğretmen	Şahap evden ayrıldığında ona yardımcı olmuştur. Ailevi sorunları için Meryem ve Rıza'nın ilişkisine imrenmektedir.
Nesne	Resim Defteri	Meryem'in çizdiği resimlerdir. Şahap annesine kızgın olduğu için defteri yırtar.

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2.5. “Serçelerin Şarkısı” Filmi Analizi

Serçelerin Şarkısı filmi, Mecid Mecidi⁵ yönetmenliğinde çekilmiştir. Film 2008 yılında İran'da gösterime girmiştir. Filmin dili Farsça ve Azericedir, süresi 96

⁵ Mecid Mecidi, 1959 yılında Tahran'da doğmuştur. İran'da orta halli bir ailede yetişen yönetmen 14 yaşına geldiğinde amatör tiyatro gruplarında görev aldı. Eğitimini Tahran Dramatik Sanatlar Enstitüsü'nde aldı. Devrimden sonra sinemaya olan ilgisinden dolayı Muhsin Makmalbaf'ın “Boykot” filminde yer aldı. 1998 yılında “Cennetin Çocukları” filmini çekti ve en iyi yabancı film alanında Oscar'a aday gösterildi. “Cennetin Rengi” dram türünde çekilmiştir, senaryosu da Mecid Mecidi'ye aittir. Filmde yoksul bir ailede

dakikadır. Farsça ismi “Avaze Gonceshk-ha” olan filmin Türkçe ismi “Serçelerin Şarkısıdır”. Filmin başrol oyuncusu Muhammed Amir Naci, İran sineması açısından önemli bir aktördür. Amir Naci filmde göstermiş olduğu performansından dolayı 2008 Berlin Film Festivali’nde “En İyi Erkek Oyuncu” kategorisinde Gümüş Ayı ödülünü almıştır (Mecidi, 2008).

Mecid Mecidi yönetmenliğinde çekilen “Serçelerin Şarkısı” filmi, deve kuşu çiftliğinde çalışmakta olan Kerim ve ailesi üzerinden İran’da toplumsal yaşam ve ekonomik duruma değinir. Film aile içi ilişkiler başta olmak üzere, günlük yaşam ve toplumsal meseleleri anlamaya imkân verir (Demirpolat & Şener, 2020: 427).

Filmde başkarakter olan Kerim, ailesi ile birlikte kırsal alanda yaşamını devam ettirirken aynı zamanda bir deve kuşu çiftliğinde çalışır. Kerim’in çalıştığı çiftlikte bakımından sorumlu olduğu deve kuşları vardır. Kendisinin ihmali sonucu deve kuşlarından birisi çiftlikten kaçar ve Kerim deve kuşunu aramaya çalışsa da bulamaz. Bu durum karşısında Kerim’in işine son verilir. Kerim’in kızı işitme cihazı kullanmaktadır ve cihazı tamir ettirmek için şehre gider. Geçim sıkıntısı nedeniyle şehirde taksicilik yapmaya başlayan kerim, şehirde gezerken birçok toplumsal olayın gerçekleşmesine şahitlik eder. Olaylar birbirini takip ederken Kerim bir sakatlık yaşar ve sağlığına uzun süre kavuşamaz. Filmde Kerim’in hastalığı döneminde geçim sıkıntısı ve yoksulluk temalarının ön plana çıktığı görülür. Film Kerim’in kaybolan deve kuşunun bulunması ile son bulur (Demirpolat & Şener, 2020: 428).

büyüyen iki küçük çocuğun hikâyesi anlatılmaktadır. “Cennetin çocukları”, İtalyan yönetmen Roberto Benigni’nin “Hayat Güzeldir” filmine yenilmesine rağmen, Oscar’a aday olarak gösterilen ilk İran filmi oldu. Mecid Mecidi, Müslüman olmakla birlikte Müslüman kimliğine vurgu yapmaktan çekinmeyen bir yönetmendir. 2006 yılında Danimarka’da Hz. Peygamber’e (sav) atfen yapılmış karikatür krizinden sonra film festivaline göndermiş olduğu filmi festivalden çekmiştir. Daha sonra yapmış olduğu röportajlarda Hz Peygamber’in (sav) hayatını yansıtan bir film çekeceğine dair açıklamalar yapmıştır. Mecidi yaklaşık 7 yıl süren bir çalışmanın ardından filmin çekimlerini tamamlamış ve film 2015 yılında gösterime girmiştir. “Muhammed: Allah’ın Elçisi” filmi İran sinemasının en yüksek bütçeli filmlerinden birisidir, bununla beraber ulusal ve uluslararası çapta büyük ses getirmiştir (“Mecid Mecidi”, 2024)

Film, besmeleden sonra reji ekibinin tanıtılması ile başlar. İlk sahne devekuşu çiftliğinde geçer.

Kerim devekuşlarını yemlerken çiftliğe malzeme bırakmaya gelen bir adam Azeri diliyle Kerim'e seslenir. Kerim koşarak adamın yanına gelir ne olduğunu sorar. Nakliyecisi "Yolda hanımını gördüm, hanımın eve gelmeni istiyor." deyince Kerim "Hayırdır inşallah." der ve yola çıkar. Evin yakınlarında bulunan bir kuyu vardır ve çocuklar kuyunun etrafında toplanmışlardır. Kerim'in kızı işitme cihazını kuyunun içine düşürmüştür. Çocuklar cihazı ararken Kerim gelir ve ne olduğunu anlamaya çalışır. Sonrasında cihazı aramak için üstünü çıkarır ve çamurlu kuyunun içine iner çocuklarla beraber cihazı aramaya başlarlar. Kerim başta kendi oğlu olmak üzere çocuklara kuyuya indikleri için kızar ama çocukların kuyu için düşündükleri bir fikir vardır. Çocuklar kuyunun içini temizleyip içine Japon balığı atmayı, bu kuyu aracılığıyla Japon balıklarını çoğaltıp para kazanmayı düşünmektedirler. Bu fikirlerini Kerim ile paylaşırlar, ancak kuyunun içi pis ve çamurlu olduğu için Kerim bu fikre sıcak bakmaz, konuşmalar devam ederken çocuklardan biri cihazı bulur ve kuyudan hep birlikte çıkarlar.

İşitme cihazı bulduktan sonra hep beraber eve geçerler. Kuyuda yapılan aramadan dolayı Kerim ve çocukların üstü başı çamur içinde kalmıştır. Evin avlusunda bulunan havuzda temizlendikten sonra eve geçerler. Kerim kızı Haniye ile birlikte işitme cihazını önce temizler daha sonra içini kurulamaya çalışır. Temizleme işi bittikten sonra Haniye cihazı kulağına takar ve Kerim kızına "Beni duyuyor musun?" diye sorar. Kardeşi yan taraftan işaret vererek Haniye'ye sufler verir. Kerim durumu fark eder, Haniye'nin uzaklaşarak arkasını dönmesini ister ve ona seslenir Haniye cevap veremeyince Kerim oğlunu cezalandırmak için onu kovalamaya başlar. Hanımın bahçe içinde koşan Kerim'i görünce onu durdurmaya çalışır.

Kerim ertesi gün medikale giderek cihazın çalışıp çalışmadığını öğrenmeye çalışır. Görevli cihazı inceledikten sonra bozuk olduğunu söyler ve yenisinin alınmasını teklif eder. Kerim cihazın tamir edilip edilmeyeceğini sorar. Görevli "Tahran'da bir adres var oraya gidebilirsin." der. Ardından "Sigortan var mı?" diye sorar, Kerim olmadığını söyleyince cihazın fiyatının artacağını söyler. Kerim daha sonra çiftliğe işinin başına döner ve devekuşlarının bakımına devam eder.

Çalıştığı yerde tesisin sorumlusu olan ihtiyar adama kızının işitme cihazının bozulduğunu, tamir etmesi gerektiğini, bunun için patrone avans almak istediğini söyler. İhtiyar Kerim'e "Sen geçen ay da avans talep etmiştin patron bu duruma sıcak bakmaz." deyince patronla kendisinin konuşacağını söyler ve çiftliğe döner. Çiftlikte bir kargaşa ortamı vardır. Bazı devekuşlarının yeri değiştirilmeye çalışılır. Bu esnada kapıda duran Kerim işçilerin devekuşlarına kötü davrandığını görünce olaya müdahale etmek ister ve kapıdan ayrılır. Kerim kapıdan ayrıldıktan sonra devekuşlarından birisi çiftlikten kaçmayı başarır. Bütün ekip deve kuşunu yakalamak için gayret gösterse de başarılı olamazlar. Tepelere doğru giden devekuşu gözden kaybolur.

Filmin ilk 20 dakikasında dikkat çeken önemli bir husus toplumun ekonomik koşullarıdır. Çocuklar ve babanın arasında geçen konuşmaların genel temasının para kazanmak üzerine olduğu görülür. Çocuklar evin yakınlarında bulunan kuyuyu temizleyip içine Japon balığı koyduktan sonra zengin olacaklarını düşünürler. Çocukların bu hayaline karşılık Kerim bu kadar balık almak için çok paraya ihtiyaç olduğunu söyleyerek çocukların hayallerinin imkânsız olduğunu vurgular. Ayrıca Kerim'in patronundan kızının işitme cihazı için avans talep etmesi ve sigortasının olmaması işçilerin ekonomik anlamda zor yaşantısını gösterir.

Kerim deve kuşu kaybolduktan sonra eve gelir ve dalgın bir hali vardır. Eşi durumu fark eder ama bir şey diyemez. Ertesi gün sabah erkenden uzun bir değnek ve devekuşu postuna benzer bir kamufle kıyafetini motoruna yükler, evden çıkar. Devekuşunun kaybolduğu arazide ondan bir iz bulabilmek için kamufle kıyafetiyle dolaşmaya başlar. Devekuşuna ait tüyler ve kırılmış bir yumurta bulur ardından devekuşunu bulamayacağını anlayınca çiftliğe geri döner. İhtiyarın kulübesine gitmek için yönelmişken birden kapıda kendisine ait çizme ve bazı şahsi eşyalarını görür.

İhtiyar Kerim'e kendi payına ayırmış olduğu devekuşunu verir ve işten kovulduğunu söyler. Kerim çiftliğe uzun uzun bakar ve bunun haksızlık olduğunu söyler. Eve giderken çocuklara bir şeyler almıştır. Çocuklar Kerim'i kapıda karşılarlar aldıkları şeyleri içeri taşırlarken Kerim'in eşi Nergis ne olduğunu sorar. Kerim de devekuşları ile uğraşmayı istemediğini ve bu işin kendisine göre olmadığını söyler. Ertesi gün kızı Haniye'yi okula bırakır ve onun ayak bağcıklarını bağlar. Kızına şehre gidip cihazı yaptıracağına dair söz verir. Şehre ulaşırdan sonra cihazı satın alacağı yere gider ve ismini sigorta sırasına yazdırmak ister. Görevli, cihazın 3 aydan önce gelmeyeceğini söyler. Kerim bu sürenin uzun olduğunu söyleyince görevli cihazı özel firmadan

alması gerektiğini söyler. Orada fiyatın yüksek olduğunu duyunca yüzü önüne düşer ve dükkândan ayrılır. Dükkânın önünde duran motoruna binerken arkasından gelen biri Kerim'i taksi sanarak ona gitmek istediği yeri tarif eder. Kerim adamı bıraktıktan sonra ücretini alır, böylece onun için yeni bir meslek kapısı açılmıştır.

Ertesi gün Kerim tekrar şehre gider ve taksiciliğe devam eder. Motor taksilerin mahalli kurallarını bilmediği için motorcuların sıra beklediği yerin ön tarafına geçer ve duraktakilerle taksi sırası yüzünden küçük bir tartışma yaşar. Tartışmadan sonra motorunu alarak farklı bir yere gitmeye çalışırken yolda takım elbiseli bir adam aceleyle motoru durdurur ve biner. Gideceği yeri tarif eden yolcuyla bırakırken, yolcu ne kadar ödeme yapması gerektiğini sorar. Kerim de "Sen nasıl uygun görürsen." der. Yolcu "Bin tümen yeter mi?" diye sorunca "Olur." der. Kerim bin yerine İki bin tümen aldığını fark edince adamın peşinden koşsa da yetişemez. Fazla parayı kendi şahsi paralarına karıştırmak istemeyerek farklı bir cebine koyar. Yolcuyla bıraktığı şantiyede gördüğü eski anteni de alarak eve doğru yola çıkar.

Yolda Pazar yerini görüp alışveriş yapmak ister. Eriğin kilosunu sorar. Satıcı bin tümen olduğunu söyler. Kerim önce bir kilo almayı düşünürken aklına aldığı fazla parayı kullanmak gelir ve iki kilo almak istediğini söyler. Erikleri aldıktan sonra yola çıkar. Yolda motorun kenarından poşetin delik kısmından eriklerin bazıları dökülür ve Kerim dökülen erikleri fark etmez.

Akşam getirmiş olduğu anteni evin çatısına takan Kerim mutluluk içinde almış olduğu eriklerin tadına bakar. Ardından çocukları ile birlikte taksi olarak kullandığı motoru yıkamaya başlarlar. Kerim, çocukları, motoru çok fazla ıslatmamaları konusunda uyarır. Ertesi gün sabahın erken saatlerinde şehre giderek taksicilik yapmaya devam eder. Farklı yolcu gruplarını taşıırken ineceğini söyleyen bir yolcuyla parasını ödemediğini söyler. Yolcu ısrarla parayı verdiğini söyleyerek itiraz eder ardından polis çağırmaya kalkar ve yolcu ile baş edemediğini anlayan Kerim oradan hızlıca uzaklaşır. Kerim namaz kılmak için mola vermiştir. Mola verdiği yer bir evin giriş kapısıdır. Kerim sermiş olduğu kartonun üzerinde namaz kılarken arkadan kapının açılma sesi gelir. Bir yandan Fatıha Suresini okurken diğer yandan gözleri ile arkada olup biteni tahmin etmeye çalışmaktadır. Garaj kapısı açıldığında arabadaki aile Kerim'in namazını bitirmesini bekler ve ona soğuk bir içecek ikram ederler. Kerim akşam eve dönerken şantiyeye tekrar uğrar ve pencere alır. Eve yaklaştığında çocukların kuyunun içindeki çamuru temizlediklerini görür. Sessizce çocuklara yaklaşır ve birden

bağırmağa başlar. Çocuklar hemen kaçışmağa başlarlar. Kerim motorla getirmiş olduğu pencereyi motordan indirirken küçük kıızı neden aldığını sorar. Boyayıp evin penceresi ile değiştireceğini söyler. Kuyuya inen oğlunu bir daha yapmaması konusunda uyarır. Küçük çocuk, ısrarla kuyuya balık koydukları zaman zengin olacaklarını babasına anlatmaya çalışsa da babası karşı çıkar. Ertesi gün Kerim tekrardan şehre gider ve taksicilik yapmağa devam eder. Acelesi olan ve elinde şamdan olan bir yolcu alır. Yolcu yeni bir eve taşınmıştır. Kerim'e şamdanları yukarı taşımasını söyler. Kerim "Ben hamal değilim ücretimi verin gideyim." der. Ev sahibi, yardımcı olursa ücretini vereceğini söyler. Kerim kolileri taşıırken birden gömleği yırtılır ev sahibi Kerim'e yeni bir gömlek verir, gömleği giyerken Kerim'in yüzü gülmektedir. Kerim akşam şantiyeden aldığı inşaat malzemeleri ile birlikte eve gelir. Bahçe içinde şantiyeden getirdiği malzemelerin oluşturmuş olduğu büyük bir yığın vardır. Çocukların burada oynadığını görünce sinirlenir ve oğlu Hüseyin'e kızar. Evde dolaşırken Nergis'e seslenen Kerim Nergis'in evde olmadığını anlayınca sorar. Hüseyin de annesinin komşuya kadar gittiğini söyler. Kerim gece yatmadan önce bahçede duran motorunu izler. Motorun arkasında bağlı olarak duran bir buzdolabı vardır. Anlaşmış olduğu bir firmanın yükünü taşıırken yolda motoru bozulmuş ve grubu kaybetmiştir. Sonradan motorunu tamir etse de gruba yetişememiştir. Ertesi gün çarşıda dolaşırken buzdolabını gören esnaf satın almak istemiştir. Kendisine ait olmayan bir malı satamayacağı endişesini yaşar. Kerim çarşıda dolaşırken gözüne kamyonda duran deve kuşu çarpar. Eski iş yerindeki anıları aklına gelir. Sonrasında buzdolabını satar ve dükkândan çıkar. Trafikte küçük çocukların bir şeyler sattığını görür. Su satan, çiçek satan ve araçlara tütsü yakan çocukları görür. Tütsü yakan kıza para vermeyi düşünür ama elindeki paranın fazla olduğunu düşünerek ışıktta bekleyen araçlardan parayı bozmalarını ister. Kimse yardımcı olamayınca Kerim küçük kıza para ödmeden oradan ayrılır. Kerim eve dönüş yolundadır. Yolda kendi çocuklarını çiçek satarken görür. Kıızı Haniye ve oğlu Hüseyin arkadaşları ile birlikte çiçek satmaktadır. Kerim bu durumu görünce motorundan iner ve çocuklarının çiçek tezgâhını dağıtır. Kıızının başka erkeklerle konuştugunu görünce Haniye'yi biraz hırpalar. Eve gediğinde Kerim çok sinirlidir çocuklarına vurmaya başlar. Nergis araya girmeye çalışsa da Kerim'in siniri yatışmaz. Eline kazmayı alarak kuyuyu yıkacağını söyleyerek evden çıkar. Kerim kuyuya yaklaştıkça siniri azalır, çünkü gördüğu manzara karşısında etkilenmiştir. Çocuklar kuyuyu tertemiz yapıp içine de temiz su

doldurmuşlardır. Kerim kuyunun bu durumu karşısında çok etkilenir. Kuyunun içindeki serçe yuvasına dikkat kesilir. Kuyunun yanında biriken çamura bakar. Çamur birikintisinin üzerindeki ayak izlerine dikkatle bakar. Ardından eve döner siniri geçmiştir. Bahçede bulunan eski malzemeleri düzenlemeye koyulur. Bu düzenleme esnasında bir aksilik yaşanır, Kerim yere düşer. Malzemeler üzerine düştüğü için ailesi çok endişelenir. Kerim'i oradan çıkarırlar ve yaralarını sararlar. Komşuları geçmiş olsun dileklerini iletmek için eve gelip giderler. Diğer yandan Kerim yaralandıktan sonra evin bahçesinde bulunan malzemelerden kurtulmak için komşular işlerine yarayan malzemeleri alıp götürürler. Özellikle Kerim'in komşudan alıp getirdiği mavi kapının götürülüşü de kadraja yansır. Kerim yaralı olduğu için evde dinlenirken komşulardan birisi evlerinin arkasında devekuşu yumurtası gördüğünü söyler. Kerim bunu duyunca yerinden irkilir. Ertesi gün Haniye babasının koluna merhem sürerken, babası “İyileşince sana, parası ne kadar olursa olsun, yeni bir işitme cihazı alacağım.” der. Haniye de eski cihazın içine yeni bir pil taktığını ve cihazın çalıştığını söyler. Kerim bu duruma tam sevinecekken kızı arkası döndüğünde seslenir ve cevap alamaz. Kerim kızının kendisi üzülmesin diye böyle bir yola başvurmasından dolayı üzülür gözleri dolar. Kerim'in hastalığında ev halkının tamamı tarlalarda çalışırlar. Sabah saatlerinde Nergis, Hüseyin'i uyandırması için babası Kerim'e seslenir. Kerim Hüseyin'e yaklaşarak onu uyandırmaya çalışacakken birden Hüseyin'in ellerine bakar. Elleri çalışmaktan su toplamıştır. Hüseyin uyandıktan sonra kapıda kendisini bekleyen kamyonete atlar ve şehre çalışmaya gider. Akşam annesi ile konuşan Hüseyin, “Yarın mesaiye kalırsam 700 tümen alabilirim, kısa zamanda hem borçlarımızı öderiz hem de balık almak için gerekli parayı biriktirmiş olurum.” der. Annesi “Balıkları dert etme, iki tane elbise dikiyorum, balıklar için para ayıracağım der. Hüseyin duyduğu bu haber ile çok sevinir, annesini öper ve uyumaya gider. Ertesi gün Kerim'in hastane randevusu olduğu için şehre gelirler. Doktor biraz gecikeceğini söylediği için Hüseyin ve Kerim hastane bahçesinde beklemektedirler. Bu sırada Hüseyin büfeye gider ve meyve suyu almak ister. 2 tane meyve suyunun fiyatını sorar büfeci 400 tümen deyince Hüseyin “350 olur mu?” diye sorar. Büfeci kabul etmez. Bir tane portakal suyu alır ve babasının yanına gelir. “Portakal suyunu senin için aldım.” der. Kerim kendine neden almadığını sorunca portakal suyunu sevmediğini söyler. Kerim içmeye başlar, portakal suyunun kalan kısmını oğluna verir. Kerim ve çocuklar hastaneye komşularının kamyoneti ile gelmişlerdir. Hastane işini hallettikten sonra çocuklar dönüş yolunda

aldıkları balıklar hakkında konuşuyorlardır. Aldıkları ringa balığı ile çocuklar milyoner olacaklarını düşünmektedirler. Yolculuk yaptıkları kamyonetin arkasında saksı yüklüdür. Çocuklar balık parasını kazanabilmek için saksıları kamyonetin kasasından indireceklerdir. Saksıları taşımaya başlarlar. Çocukların iştiyakla saksı taşımalarını Kerim tebessümle izler. Balık kamyonetin kasasında durur. Çocuklardan birisi balıkların olduğu kovanın delik olduğunu söyler. Suyu azalan balıkları gören çocuklar endişelenir. Balıkları kurtarabilmek için birden kamyonetin kasasındaki saksıları yere atmaya başlarlar. Kerim çocukları durdurmaya çalışsa da başarılı olamaz. Balıkların olduğu varili çocuklar kamyonetten aşağı indirmeye başlamışlardır. Çocuklar varili alır almaz ekip halinde varile su doldurmak için taşımaya başlarlar. Taşıma esnasında ayakları takılan çocuklarla birlikte varil de yere düşünce içindeki balıklar dökülür. Bu sahnede Kerim ve çocuklar balıkların dökülüşünü gözyaşları içinde izlerler. Balıkların döküldüğü yerde bulunan su kanalına düşen balıkları önce yakalamayı düşünseler de bu çok parlak bir fikir değildi. Çocuklar balıkları koyacakları varilin kırıldığını görünce balıkları ölmesinler diye su kanalına atmak zorunda kaldılar. Ağlayarak kamyonete binen çocuklar köye dönerken poşete koydukları bir balık kalır. Kamyonetin arka kısmına Kerim de binmiştir. Üzgün havanın bir nebze dağılması için şarkı söylemeye başlar. Çocukların yüzünde tebessüm oluşur. Kamyonet eve varınca çocuklar koşarak kuyunun başına giderler ve poşetin içinde tuttıkları balığı kuyuya bırakırlar. Nergis akşam evde çocukları ile beraber odanın ortasına serdikleri yorgana işleme yaparken çocuklar Kerim'in alçıda olan ayağını boyamak için toplanırlar. Çocuklar alçılı ayağın neresini boyayacakları hususunda anlaşmazlığa düşünce kerim ayağın alçılı kısmını çocuklar arasında pay eder. Ertesi sabah Kerim tebessümle uyanır odanın içinde dolaşan bir serçe vardır. Serçenin uçuşunu izler. Evin içinden çıkamayan serçeye yardım etmek için kapıyı açar ve serçe dışarı çıkar. Evin kapısı açıldıktan sonra Kerim'in eski iş yerinde çalışan arkadaşı evin bahçe kapısından geçmiş olsun dileklerini iletir ve bir haber verir. Çiftlikten kaçan deve kuşunun geri geldiğini söyler. Kerim bu haber karşısında sessiz kalır ve bir şey diyemez. Birden gözü ayağındaki alçıya takılır. Çocukları dün gece Kerim'in ayağına kaybolan deve kuşunu aradığı yeri resmetmişlerdir. Resmedilen yer eski çalıştığı çiftliktir. Kerim motoruna atlar ve devekuşlarını izlemek için çiftliğe gider. Film deve kuşu dansı ile sonlanır. Bu filmde öne çıkan en önemli husus, yetişkinlerin çocuklarla kurduğu olumlu iletişimin, alınan kararlarda ortak hareket

etmenin, çocukların dünyasına dâhil olmanın onlar için de yetişkinler için de ne kadar değerli olduğudur.

Tablo 3.6: Serçelerin Şarkısı Filmi Göstergeleri

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	İşitme cihazı	Kerim kızının işitme cihazını tamire götürür ve kızına yenisini alacağına dair söz verir.
Canlı	Deve kuşu	Kerim devekuşu çiftliğinde çalışmaktadır. Ailesinin geçimini buradan sağlamaktadır.
Canlı	Balık	Çocukların para kazanma hayalini temsil eder.
Nesne	Havuz	Çocukların balık üretim tesisi kuracakları yerdir.
Canlı	Çiçek	Çocuklar alacakları balıkların parasını bulabilmek için yol kenarında çiçek satarlar.

Kaynak: Tablo yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.3. Analiz Edilen Filmlerin Genel Değerlendirmesi

İnceleme alanı olarak seçtiğimiz devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesinin başat faktör olduğu 5 filmin analizini yaptık. Bu filmler gösterge bilimsel ve içerik analizi yöntemi kullanılarak 2 aşamalı olarak incelendi. İlk aşama olarak film hakkında bilgi verilip ve filmi çeken yönetmenin hayatından kısaca bahsedilmiştir. İkinci aşamada ise filmin başından başlayarak film tamamlanana kadar olay örgüsü içerisinde çocuk imgesi üzerinden verilmeye çalışılan mesajlar içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Film tamamlandıktan sonra film içerisinde çocuk

imgesini öne çıkararak göstergeler tablo halinde filmin analizinin sonunda verilmiştir. Analizini yaptığımız filmlerde öne çıkan çocuk imgelerinden şöyle bahsedilebilir; Söğüt ve Rüzgâr; doğa ve çocuk arasındaki ilişkiyi merkeze alır. Çocuğun, sınıf penceresindeki camı onarma çabası, hem dayanışma hem de sorumluluk duygusunu temsil eder. Çocuklar, burada yetişkinlerin aksine, çözüm odaklı ve umut dolu bir bakış açısına sahiptir. Söğüt ve rüzgâr gibi doğa metaforları, çocuğun içsel gücü ve saflığı ile dış dünyanın zorlukları arasındaki çatışmayı simgeler. Film, çocukların yetişkinlerden bağımsız olarak nasıl cesaret ve azim gösterebileceğini gözler önüne serer.

Ötekinin Babası filminde, Şahap karakterini canlandıran çocuk geç konuştuğundan dolayı aile fertleri tarafından dışlanmış ve bu süreçte içine kapanık tavırlar sergilemiştir. Şahap annesi tarafından desteklenirken, babasının Şahap'ın bu durumundan utanması ve diğer kardeşleri arasında kıyas yapması olayların gidişatını olumsuz etkilemiştir. Aslında konuşabilecek bir potansiyele sahip olan Şahap ailesi tarafından anlaşılmayınca kendisini kapatmıştır. Bu süreçte Şahapların evine misafir olan anneanesi ile pozitif bir ilişki geliştiren Şahap kısa sürede konuşmaya başlamış ve anneannesine mektup bile yazmıştır. Şahap'ın bu süreçte en çok desteğini yanına görmek istediği yakınları tarafından anlaşılmayıp çevresindeki diğer çocuklarla kıyaslanması neticesinde kendi performansını gecikmeli bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Film sonunda çocuğun ailesi tarafından desteklenip ve yeterli zamanın kendisine verildiği takdirde potansiyelini ortaya çıkarabileceğinden bahsedilmiştir.

Bir Ayrılık 'ta Filmin merkezindeki çocuk, çiftin 11 yaşındaki kızı Termeh, ebeveynlerinin ayrılığıyla başlayan ve giderek karmaşıklaşan olaylar zincirinin tam ortasında yer alır. Termeh, hem anne hem de babasını kaybetme korkusuyla, olaylara bir çözüm arayışı içindedir. Çocuk imgesi, burada yetişkinlerin çıkar çatışmaları arasında sıkışmış bir masumiyeti temsil eder. Termeh, büyüklere ait sorunlarla erken yaşta yüzleşmek zorunda kalır, bu da onun yaşadığı duygusal yükü vurgular. Film boyunca Termeh, doğruluk ve sadakat arasında seçim yapmak zorunda kalır. Babasının eylemleri ve annesinin kararlılığı arasında bir denge kurmaya çalışırken, ahlaki olarak doğru olan ile ailesine olan sevgisi arasında bir çatışma yaşar. Filmin bir diğer çocuğu ise hamile bakıcı Raziye'nin küçük kızı Sümeyye'dir. Sümeyye, sessizliğiyle yetişkinlerin dünyasında bir tanıklık figürü olarak yer alır. Anne-babasının içinde bulunduğu ekonomik ve duygusal zorluklar onun geleceğini de

şekillendirecek güçtedir. Filmde çocuklar, aktif olarak olaylara müdahil olmasalar da, yetişkinlerin kararlarının sonuçlarına en fazla maruz kalanlardır. "Bir Ayrılık," çocuk imgesini hem bir masumiyet hem de bir sorumluluk figürü olarak ele alır. Film, çocukların yetişkin çatışmalarından nasıl etkilendiğini, masumiyetlerinin bu süreçte nasıl yara aldığını ama aynı zamanda onlara nasıl bir büyüme ve öğrenme fırsatı sunduğunu da gösterir. Termeh ve Sümeyye üzerinden, izleyici, çocukların duygusal ve ahlaki yüklerini daha derinden hissederek ve onların geleceğine dair bir kaygı taşır.

Resim Havuzunda çocuk, zihinsel engelli ebeveynlerinin arasında bir köprü görevi görür. Bu, çocukların dünyasında bile yetişkinlerin sorunlarına çözüm arama sorumluluğunu taşıyabildiklerini gösterir. Çocuk, sevgi, bağlılık ve aile içindeki yerini sorgularken, kendi masum bakışıyla aile dinamiklerini anlamlandırmaya çalışır. Masumiyetin kırılma noktasına rağmen, çocukların sevgi dolu doğası, aile içindeki gerilimleri hafifletme gücüne sahiptir. Çocuk imgesi, ailedeki eksikliklere rağmen birleştirici ve umut verici bir unsur olarak resmedilir.

Serçelerin Şarkısında çocuklar, doğaya uyumlu yaşamları ve umut dolu hayal dünyalarıyla yetişkinlerin karmaşık dünyasına bir tezat oluşturur. Hüseyin'in su tankından balık çiftliği kurma hayali, çocukların yaratıcı bakış açısını ve gelecek inşa etme çabalarını simgeler. Masumiyet ve saflık, kırsal yaşamın doğal unsurlarıyla birleşerek, çocukların yetişkinlere bir denge unsuru sağladığını gösterir. Filmde çocuklar, modern dünyanın ekonomik kaygılarına rağmen hayatın basit güzelliklerini hatırlatır.

Analizini yaptığımız filmler bağlamında, çocuk imgeleri genellikle masumiyet, çatışmanın ortasında kalan arabulucu figürler ve toplumun ahlaki ikilemlerini yansıtan semboller olarak öne çıkar. Bu bağlamda belirgin olan çocuk imgelerini daha açık bir şekilde şöyle sıralamak mümkündür:

1. Masumiyet ve Saflık

Çocuklar genellikle toplumdaki karmaşık, bazen de sert gerçekliklere karşı masumiyeti temsil eder. Örneğin, Bir Ayrılık filmindeki çocuk karakter, ebeveynleri arasındaki çatışmalara rağmen saf ve koşulsuz bir sevgi sunar.

2. Çatışmanın Ortasında Kalma

Çocuklar, yetişkinlerin problemleri ve çatışmaları arasında kalan mağdur figürler olarak resmedilir. Örneğin, ebeveynlerin boşanma sürecinde çocuk, iki taraf arasında bir denge unsuru olarak kullanılır ve bu, çocuk üzerinde psikolojik bir yük yaratır.

3. Ahlaki İkilemleri Yansıtma

Çocuklar, yetişkinlerin ahlaki kararlarını sorgulayan bir ayna görevi görür. Onların gözünden, doğru ve yanlış kavramları izleyiciye daha net ve duygusal bir şekilde aktarılır. Bir Ayrılık filmindeki çocuk karakterin ebeveynlerine olan soruları ve gözlemleri, bu ahlaki çatışmaları daha görünür hale getirir.

4. Toplumsal Baskıların Sembolü

Çocuklar aynı zamanda toplumun geleceğini ve baskılar altında büyüyen yeni nesli temsil eder. İran sinemasında çocuk imgeleri, toplumsal normların ve geleneklerin çocuklar üzerindeki etkilerini göstermek için kullanılır.

5. Seyircide Empati Yaratma

Çocuk imgeleri, seyircinin duygusal bağ kurmasını sağlamak için güçlü bir araçtır. Masumiyetleri ve savunmasızlıkları, filmin dramatik etkisini artırır.

SONUÇ

Teknolojinin gelişimiyle birlikte hayatımızın birçok alanı değişmeye başlamıştır. Geçmiş dönemlerde yaşanan tecrübelerin birçoğunun günümüzde uygulama alanı kalmamış ya da çok sınırlı bir hale gelmiştir. Yaşanan bu gelişmelere paralel olarak toplumsal yaşantımız da etkisi görölen sinema da birtakım değişimler meydana gelmiştir.

Sinema filmleri yapısı itibarıyla bir olay örgüsü etrafında şekillenir. Televizyon ve sinema salonlarında izlenen filmler ile farklı duğu durumları yaşanır. Sinemanın insanın duğularına temas eden bir tarafı vardır. İzleyici kendini, güldüren, duğulandıran ve düşündüren bir ruh hali içinde bulabilir. İzlenen film, o an için sona ermiş olsa bile, vermiş olduğu duğu insan yaşantısında varlığını devam ettirir. Örneğin, Çağrı filminde Hz. Hamza rolünü canlandıran Anthony Quinn, izleyici nezdinde Hz. Hamza'yı sembolleştirmiş, onunla bütünleşmiştir. İncelediğimiz filmlerden Söğüt ve Rüzgâr'da Kuçekpur rolünü oynayan çocuk yaptığı hata için tek başına mücadele etmiş ve sonunda başarısız olmuştur. İzleyici, kendi hayatındaki mücadelelerin sonunda başarısız olduğu durumlarla Kuçekpur'un durumunu ilişkilendirir ve kendine pay çıkarır.

Sinema filmleri genelde yapılış itibarıyla ikiye ayrılır: "seyirci sineması" ve "yüksek sinema". Seyirci sinemasında amaç, film süresi boyunca izleyiciyi düşündürmekten ziyade duğusal anlamda kuşatmak ve etki altına almaktır. Bu tür filmler, genelde ekonomik çıkarlar nedeniyle yapılır. Yüksek sinema, diğer bir ifade ile sanat sinemasında ekonomik çıkarlardan daha farklı bir amaç güdüdür; bu amaçla yapılan filmlerde anlatılmak istenen direkt olarak verilmez. Bu tarz filmlerde mesaj imgeler üzerinden verilir. Tezimizde, sanat sineması kategorisinde yer alan imgesel yoğunluğu olan filmlere yer verdik.

Filmlerde kullanılan imgeler çocukların düşünce dünyalarını anlamak adına önemlidir. Bu imgelerin filmler üzerinden incelenip bir araştırma konusu olarak literatüre kazandırılması önemlidir. Söz konusu filmlerde kullanılan imgeler çocukların düşünce dünyalarını anlamak bakımından önemli olduğu için bunu bir tez konusu yaparak gösterge bilimsel ve içerik analizi yöntemi ile konuyu inceledik.

Din sosyolojisi açısından sinema filmlerinin incelenmesi, toplumsal hafızanın görülebilmesi için bir araçtır. Dönemin siyasal, dini ve sosyolojik durumunu yansıtan filmlerde yer alan çocuk imgesi, tezimizin ana konusunu teşkil etmektedir.

Toplumsal değerler, kurumlar ve yapılar ülke içi siyasi hareketlerden bağımsız düşünülemez. İran'da sinemada bu siyasi hareketlerden etkilenmiştir. Nitekim İran sineması, toplum adına olumsuz siyasi gelişmelere rağmen olumlu anlamda değişime uğramıştır. Sinemanın İran'da gelişimi, çekilen filmlerin konusunun belirlenmesi, oyuncu kadrosunun seçimi yönetimin belirlediği şartlar çerçevesinde oluşmuştur. Din merkezli yönetim sistemi, sinemada yetişkinlerden ziyade çocuklarla ilgili film yapımını zorunlu kılmıştır. Bu durumun tabii sonucu olarak, İran'da yapılan filmlerde başat aktör çocuklar olmuş ve yoğun olarak çocuk imgeleri kullanılmıştır.

Yaptığımız çalışmanın özgün bir çalışma olduğunu ve alana katkı sağlayacağını ümit ediyoruz.

KAYNAKÇA

- Acar, İ. (2020). *Din ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: Mejiid Mejidi'nin Filmleri Örneği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Akbaş, E. & Atasü Topçuoğlu, R. (2009). Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 20(1): 95-104.
- Akkoyunlu, E. N. (2009). *İslam Devrimi'nin İran Siyasal Hayatı Üzerindeki Etkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Aktaş, C. (1998). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, (1. bs.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aktaş, C. (2004). *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri: İran'da Siyasal, Kültürel ve Toplumsal Değişim*, (1. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Akyüz, E. (2012). *Çocuk Hukuku Çocukların Hakları ve Korunması*, (2. bs.). İstanbul: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Akyüz, E., Uluğtekin, vd., (2003). *II. Ulusal Çocuk ve Suç Sempozyumu "Yargı Öncesi ve Yargılama Süreci"* Ankara: Avrupa Komisyonu Türkiye Temsilciliği.
- Alıcı, B. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3): 118-151.
- Altınköprü, T. (2003). *Çocuğun Başarısı Nasıl Sağlanır?*, İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Anbarcıoğlu, M. (1985). Çağdaş İran Edebiyatında Nesir. *Doğu Dilleri Dergisi*, 4(1): 1-23.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arı, T. (2004). *Geçmişten Günümüze Orta Doğu Siyaset, Savaş ve Diplomasi* (3. bs.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wikipedi. (2024). Asghar Farhadi. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Asghar Farhadi&oldid=1252410062](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Asghar_Farhadi&oldid=1252410062) [23 Ekim 2024].

- Babuu, R. (2018). *Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: aramba Atefi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bayat, A. (2006). *Ortadoğu'da Maduniyet* (Ö. Gökmen, S. Deren, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bedir, U. (2019). Pierre Bourdie'nün 'Dilsel Habitus' Kuramı Çerçevesinde Asghar Farhadi'nin 'Bir Ayrılık' (A Separation) Filminin İncelenmesi. *İletişim ve Kuram Araştırma Dergisi*, (48): 135-152.
- Bedri, M. (2021). *Müslüman Bir Psikolog'tan Psikososyal Çözümlemeler* (2. bs.). (O. Nuriler, Çev.). İstanbul: Mahya Yayınları.
- Beyazperde. (t.y.). Asghar Farhadi. <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-104291/> [23 Ekim 2024].
- Biryıldız, E., & Erus, Z. Ç. (2007). *İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (E. Yılmaz, E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bozbay, Z. (2019). *Bahman Ghobadi Sinemasında Çocuk* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bozdağ, A. (2019). *Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Cülük, A. (2018). İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi. *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, 20(1), 87-103.
- Çevik, H. (2005). *Kadim Toprakların Trajedisi-Ortadoğu* (1. bs.). Konya: Nüve Kültür Merkezi.

- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş Halk* (2. bs.). (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dabashi, H. (2013). *İran Sineması* (B. Kovulmaz, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Demirpolat, A., & Şener, E. (2020). İran’da Toplumsal Gerçeklik ve Sinema İlişkisi Üzerine Dönemsel Bir Karşılaştırma: Sohrab Şehide Sales’in “Cansız Tabiat” ve Mecid Mecidi’nin “Serçelerin Şarkısı”. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(3): 415-433.
- Duran, E. Cengiz, Ş. (2013). Türkiye Türkçesi Atasözlerinde Çocuk ve Çocukluk. *Milli Folklor Dergisi*, (98): 109-124.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*, 1. bs. İstanbul: Alan Yayınları.
- Erol, A. Y. (2023). *Göstergelerarası Çeviri Bağlamında İran Uyarlama Sineması*. İstanbul: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gardiner, H. W. & Gander, M. J. (2015). *Çocuk ve Ergen Gelişimi*, 8. bs. (A. Dönmez, N. Çelen, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Aydın: Ayraç Yayınları.
- Gökçe, Ö. (2010). Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim-Sonrası İran Sinemasında Anlatım. *BSV Bülten*, (72): 44-45.
- Güler, H. (2006). *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Gürses, İ., & Kılavuz, M. A. (2011). Erikson’un Psiko-Sosyal Gelişim Dönemleri Teorisi Açısından Kuşaklararası Din Eğitimi ve İletişiminin Önemi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 20(2), 153-166.
- Hasan-ı Mir, A. (2022). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı* (D. Örs, Çev.). Ankara: Nüsha Yayınları.
- Hepkul, A. (2002). Bir Sosyal Bilim Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18(1): 1-12.

- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens* (2. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hüseyini, Z. M. (2012). *İran Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet* (E. Senai, Çev.). <https://www.derindusunce.org/2008/10/18/iran-sineması-sanat-toplum-ve-devlet/> [23 Ekim 2024].
- Kanat, F. (2007). *İran Sinemasında Kadın; Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, (1. bs.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kartal, F. (2016). İran İslam Devrimi:Aykırı Bir Devrimin Arka Planı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 20(79): 161-182.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kongar, E. (2002). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* (19. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köse, H. (2014). *Kara Perde*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. İstanbul: Dört Mevsim Kitap.
- Laleh, N. (2023). *İran'da Çocuk Sineması Kavramına Bakış: Yadu Filmi Örneği* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mecidi, M. (2008). *Serçelerin Şarkısı*. <https://kultfilmler.com/the-song-of-sparrows-sercelerin-sarkisi/> [23 Ekim 2024].
- Nafeie, M. (2012). *Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Niray, N., & Deniz, D. (2010). İran İslam Cumhuriyeti: Tarihi, Siyaseti ve Demokrasisi. *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 6(2): 1-32.
- Oylum, R. (2016). Orta Sınıfın Görsel Sancıları: Asghar Farhadi Sineması. *Film Arası Dergisi*, (61): 42-44.
- Öcel, N. (2001). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi.

- Öktem, D. (2012). Türkiye'deki Çocuk Adalet Sisteminin Yönetimi ve Yaş Ayrımcılığına İlişkin Paradigmanın İncelenmesi (Literatür Taraması). İHOP (Der.), *Türkiye'de Çocuk Adalet Sisteminin Yönetimi*. Ankara: İnsan Hakları Ortak Platformu, 1-20.
- Özdemir, O., Güzel, Özdemir, P., Kadak, T. M., ve Nasıroğlu, S. (2012). Kişilik Gelişimi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(4): 567-589.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özer Taşkın, Ö. (2006). *Velayette Çocuğun Yüksek Yararı İlkesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Panahi, C. (1997). *The Mirror*. <https://ugurfilm7.com/ayneh/> [23 Eylül 2024].
- Pembecioğlu, N. (2007). *İletişim ve Çocuk: İletişim Ortamlarında Çocuk ve Reklam Etkileşimi* (1. bs.). İstanbul: Ebabil Yayınları.
- Piaget, J. (2004). *Çocukta Zihinsel Gelişim* (H. Portakal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yokluğu* (K. İnal, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Roy, O., & Khosrokhavar, F. (2021). *İran: Bir Devrimin Tükenişi* (4.bs.). (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sadidi Heris, A. (2012). *Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Filmi Örneği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sağlam, M., & Aral, N. (2016). Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları. *Çocuk ve Medeniyet*, 1(1), 43-56.
- Sarmış, M. (2020). *Filmlerle Din Sosyolojisi: Hollywood Sineması, Sekülerleşme ve Hipergerçek Yaşam*, 1. bs. Ankara: Eskiyeeni Yayınları.
- Shayegan, D. (2020). *Yaralı Bilinç* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shirin Pour, M. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması* (1. bs.). İstanbul: Es Yayınları.

- Smith, G. N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sözer, M. A. (2003). Çocukluk ve Çocuk Haklarının Tarihsel Gelişimi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3): 179.
- Suat, R. & Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1): 64-69.
- Şirin, M. R. (2011). *BM Çocuk Hakları Sözleşmesi Kitabı*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Takeyh, R. (2009). *Gizli Devrimler Ülkesi İran* (C. Küçük, Çev.). İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Talebi, N. A. (1998). *Der Huzur-e Sinema*, Tahran: Entesharat-e Bonyad-e Sinemaiye Farabi.
- Talibi, M. A. (2000). *Willow and Wind*. Geliş tarihi gönderen <http://www.yenikaynak.com/sogut-ve-ruzgar.html> [23 Eylül 2024].
- Talibi, M. A. (t.y.). Muhammet Ali Talibi. <http://www.yenikaynak.com/yonetmen/muhammed-ali-talibi> [29 Eylül 2024].
- Tan, M. (1989). Çağlar Boyunca Çocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 22(1): 71-88.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Teksoy, R. (2014). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Teriz, Ö. & Nuhoglu, M. (2021). İran Sinemasında Çocuğun İnşası: Bu Bağlamda Mecid Mecidi Sinemasında Cennetin Çocukları ve Cennetin Rengi Filminin İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Alan Araştırmaları Dergisi*, 10(1): 137-152.
- Tıgılı, İ. (2006). *Dinin Siyasallaşması ve Sosyolojik Etkileri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Tokmak, N. (2000). *Fars Edebiyatı*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi içinde. (C.22, 416-424). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.

Vikipedi. (2024). Bir Ayrılık. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Bir_Ayr%C4%B1%C4%B1k&oldid=33596633 [23 Ekim 2024].

Vikipedi. (2024). Maziar Miri. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Maziar_Miri&oldid=1227925912 [23 Ekim 2024].

Vikipedi. (2024). Mecid Mecidi. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mecid_Mecidi&oldid=32951675 [23 Ekim 2024].

Vikipedi. (2024). Resim Havuzu. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Resim_Havuzu&oldid=33069437 [23 Ekim 2024].

Vikipedi. (2022). Willow and Wind. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Willow_and_Wind&oldid=1106218613 [29 Eylül 2024].

Wright, R. (2001). *The Last Great Revolution: Turmoil and Transformation in Iran*, (Ş. Türkömer, Çev.). İstanbul: Doğan Yayınları.

Yaren, Ö. (2002). *Devrim Sonrası İran Sineması* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yeni Kaynak. (t.y.). Yedullah Samedi. <http://www.yenikaynak.com/yonetmen/yedullah-samedi> [29 Eylül 2024].

Yörükoğlu, A. (2011). *Çocuk Ruh Sağlığı*, İstanbul: Özgür Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Fatih Kemal YEGİN

A. EĞİTİM

Yüksek Lisans: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, 2025, İstanbul

Lisans: Aksaray Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, 2020, Aksaray

B. YAYINLARI

Kongre- İzu Sosyal Lisansüstü Öğrenci Kongresi ‘On Emir’den Kadraja Yansıyanlar: Dekalog 1 (Jeden) İncelemesi’