



**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

İRAN SİNEMASINDA BİR AUTEUR: CAFER PANAHI

ELİF ARSLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. SALİH GÜRBÜZ**

KONYA-2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif ARSLAN		
	Numarası	21813301009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı Sinema ve Televizyon Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	İRAN SİNEMASINDA BİR AUTEUR: CAFER PANAHI			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Elif ARSLAN



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif ARSLAN		
	Numarası	21813301009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı Sinema ve Televizyon Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Danışman	Doç. Dr. Salih Gürbüz		
Tezin Adı	İRAN SİNEMASINDA BİR AUTEUR: CAFER PANAHİ			

Bu çalışma, film çekmesi yasaklanan İranlı yönetmen Cafer Panahi'nin sinemasını, auteur kuram çerçevesinde incelemiştir. Çalışma yönetmenin senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini üstlendiği *Beyaz Balon (Badkonake Sefid, 1995)*, *Ayna (Ayneh, 1997)*, *Daire (Dayereh, 2000)*, *Ofsayt (Offside, 2006)*, *Bu Bir Film Değil (2011)*, *Kapalı Perde (Pardé, 2013)* *Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015)*, *Üç Hayat (Se Rokh, 2018)* ve *Ayı Yok (Khers Nist, 2022)* olmak üzere dokuz film ile sınırlandırılmıştır. İnceleme aşamasında filmler kronolojik sırayla izlenmiş, filmlerin konuları, filmlerin tematik ve biçimsel özelliklerine ulaşılmıştır. Panahi'nin sinemasında engel, baskı, direniş, arayış, özgürlük, intihar, suç, ceza, sınırlar, hapsedilme, evlilik, çatışma ve dayanışma gibi temaların sıklıkla tekrar ettiği tespit edilmiştir. Ayrıca yönetmenin filmlerinde kültürel miras ve batıl inançlara yer verdiği görülmüştür. Panahi'nin sinemasında şiddet unsurlarının yer aldığı, ancak bu şiddetin kapalı kapılar ardında işlendiği ve seyircilere sadece şiddetin izlerinin gösterildiği belirlenmiştir. Yönetmen, filmlerinde hem kendi eserlerine hem de dünya sinemasına çeşitli göndermeler yaparak zengin bir anlatı dünyası kurmuştur. Anlatı yapısında ise kurmaca ile belgesel arasındaki geçişken bir yapı dikkat çekmektedir. Panahi'nin filmlerinde süreklilik arz eden biçimsel özellikler arasında, açılış ve kapanış sahnelerindeki dairesel döngü yapısı, karanlık ekranla başlayan ve sesle ilerleyen anlatım biçimi, uzun plan kullanımı, gerçek zaman akışı, diegetik ses ve müzik tercihleri ile yasaklanma sürecinden önce ve sonra değişen tek mekan kullanımı yer almıştır. Çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda Cafer Panahi'nin, film çekmesinin yasaklanmasına rağmen filmlerinde sanatına ödün vermediği, biçimsel ve içeriksel açıdan estetik bir duruş sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda Panahi'nin, bir auteur yönetmen olarak kabul edilebileceği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Auteur Kuram, İran Sineması, Yasaklı Yönetmen, Cafer Panahi.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Elif ARSLAN		
	Student Number	21813301009		
	Department	Department of Cinema and Television Department of Cinema and Television		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Assoc. Prof. Dr. Salih Gürbüz		
Title of the Thesis/Dissertation	AN AUTEUR IN IRANIAN CINEMA: JAFAR PANAHI			

This study analyzes the cinema of Iranian director Jafar Panahi, who was banned from making films, within the framework of auteur theory. The study is limited to nine films written and directed by the director, including *White Balloon* (*Badkonake Sefid*, 1995), *Mirror* (*Ayneh*, 1997), *The Circle* (*Dayereh* 2000), *Offside* (2006), *This is Not a Film* (2011), *Closed Curtain* (*Pardé*, 2013), *Taxi Tahrán* (*Taksi Tehran*, 2015), *Three Lives* (*Se Rokh*, 2018) and *No Bears* (*Khers Nist*, 2022). In the analysis phase, the films were watched in chronological order and the subjects, thematic and stylistic features of the films were obtained. It was found that themes such as obstacle, oppression, resistance, search, freedom, suicide, crime, punishment, borders, imprisonment, marriage, conflict and solidarity recur frequently in Panahi's cinema. It was also observed that the director includes cultural heritage and superstitions in his films. It has been determined that Panahi's cinema contains elements of violence, but this violence is committed behind closed doors and only the traces of violence are shown to the audience. The director has built a rich narrative world by making various references to both his own works and world cinema in his films. The narrative structure is characterized by a transitional structure between fiction and documentary. Among the stylistic features that are continuous in Panahi's films are the circular loop structure in the opening and closing scenes, the narrative style that starts with a dark screen and progresses with sound, the use of long shots, real time flow, diegetic sound and music preferences, and the use of a single location that changed before and after the banning process. In line with the findings of the study, it was concluded that despite being banned from making films, Jafar Panahi did not compromise on his art in his films and displayed an aesthetic stance in terms of form and content. Accordingly, it has been determined that Panahi can be accepted as an auteur director.

Keywords: Auteur Theory, Iranian Cinema, Banned Director, Jafar Panahi.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER TABLOSU	vi
TABLolar LİSTESİ	vii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMADA AUTEUR KURAM

1.1. Auteur Kuramının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi	9
1.2. Fransız Yeni Dalgası ve Auteur Kuram.....	10
1.2.1. Yeni Dalga Akımı'nı Hazırlayan Koşullar	11
1.2.2. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi.....	13
1.2.3. Yeni Dalga'nın Auteur Kuram ile Etkileşimi	17
1.3. Kuramcıların Auteur Kuram Hakkındaki Görüşleri	21
1.3.1. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem.....	21
1.3.2. Andre Bazin ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası	24
1.3.3. François Truffaut ve Mise-En-Scene, Metteur-En-Scene Farkı	27
1.3.4. Andrew Sarris ve Çemberler Modeli	31
1.3.5. Peter Wollen ve Yapısalcı Yaklaşım	34
1.4. Auteur Kuramına Yönelik Yapılmış Araştırmalar.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

2. İRAN SİNEMASI VE CAFER PANAHI

2.1. Devrim Öncesi İran Sinemasına Genel Bakış.....	42
2.1.1. Sinemanın İran'a Gelişi (Sessiz Dönem: 1900-1930)	42
2.1.2. Sesli Dönem (1930-1960).....	49
2.1.3. Modern Dönem (1960-1978)	57
2.2. Devrim Sonrası İran Sinemasına Genel Bakış (1979-1989).....	63
2.2.1. Geçiş Dönemi (1978-1982)	63
2.2.2. Sağlamaştırma (Konsolidasyon) Dönemi (1983-1986).....	70
2.2.3. Olgunluğun Sancıları (1987-1994)	73

2.4. Cafer Panahi'nin Öz Yaşam Öyküsü ve Sinemasına Genel Bakış	84
2.5. Cafer Panahi Sinemasında Dönemler	97
2.5.1. Yasak Öncesi Dönem (1988-2010).....	97
2.5.2. Yasaklı Dönem (2011-sonrası)	104

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN CAFER PANAHİ SİNEMASININ ANALİZİ

3.1. Cafer Panahi Sinemasının Tematik ve Ortak Özellikleri.....	112
3.1.1. Bir Kadın Bir Engel	112
3.1.2. Baskı ve Direniş	119
3.1.3. Arayış: Özgürlük Arayışı.....	123
3.1.4. İntihar Olgusu	128
3.1.5. Suç ve Ceza.....	133
3.1.6. Sınırlar İçinde Hapsolmek	139
3.1.7. Evlilik/Yuva Kurma.....	143
3.1.8. Görünmeyen Şiddet (Şiddetin İzleri)	148
3.1.9. Kültürel Miras ve Batıl İnançlar	153
3.1.10. Çatışma ve Dayanışma (Yardımlaşma)	156
3.1.11. Filmlerarası ve Metinlerarası Göndermeler	158
3.2. Cafer Panahi Sinemasında Karakter	170
3.3. Oyuncu olarak Cafer Panahi	181
3.4. Kurmaca İçinde Belgesel	184
3.5. Toplumun Aynası mı, Politikanın Yansıması mı?.....	188
3.6. Cafer Panahi Sinemasının Biçimsel Özellikleri.....	193
3.6.1. Kamera Kullanımı.....	194
3.6.1.1. Karanlık Başlangıçlar	194
3.6.1.2. Uzun Planlar ve Plan-Sekanslar	195
3.6.1.3. Geriye Dönüşler (İlk Sahneye Dönüş/Döngü).....	197
3.6.2. Zaman	203
3.6.3. Mekan ve Yasaklı Dönemde Tek Mekan Kullanımı	206
3.6.4. Müzik ve Ses.....	212
SONUÇ	216
KAYNAKÇA.....	228
EKLER	252
ÖZ GEÇMİŞ	262

GÖRSELLER TABLOSU

Görsel 2.1. İslami İrşat Bakanlığının Film ve Video İçeriklerine Koyduğu Yasaklar (Naficy, 48-49).....	66
Görsel 2.2. Cafer Panahi'nin Ulusal Sinema Filmleri İnceleme Kurulu'na Gönderdiği Mektup (indiewire.com)	88
Görsel 2.3. Cafer Panahi'nin tutuklanma durumu ile ilgili başına gelen olay: ARTE'deki video açıklaması (bbc.com).....	91
Görsel 2.4. Cafer Panahi'nin 61. Berlin Uluslararası Film Festivaline Gönderdiği Açık Mektup 20.02.2011	93
Görsel 3.1. Üç Hayat Filminde Marziyeh'in İntihar Girişimi.....	129
Görsel 3.2. Kapalı Perde Filminde İntihar Girişimi.....	131
Görsel 3.3. Ayı Yok Filminden Zara ve Köydeki Çiftin Ölümü	132
Görsel 3.4. Daire Filminde Sınır ve Hapsedilme	141
Görsel 3.5. <i>Ofsayt</i> Filminde Sınırlar	141
Görsel 3.6. Kanlı Altın ve Üç Hayat Filmlerinde Sınırlar	142
Görsel 3.7. Saklı Filminde Görünmemeçlik	142
Görsel 3.8. Beyaz Balon ve Daire filmlerinde Şiddetin İzleri	149
Görsel 3.9. Daire ve Üç Hayat Filmlerinde Kapalı Kapılar Ardında Şiddet.....	151
Görsel 3.10. Kapalı Perde Filmindeki Afişler.....	160
Görsel 3.11. Ceci n'est pas une pipe ve Bu Bir Film Değil.....	161
Görsel 3.12. Bu Bir Film Değil Filminde Kameraya Bakış.....	162
Görsel 3.13. Üç Hayat Filminde İnek Filmine ve John Wayne Gönderme	163
Görsel 3.14. Zeytin Ağaçlarının Altında ve Üç Hayat Filmlerinde Mekan Benzerliği	166
Görsel 3.15. Ayna ve Ayı Yok Filmlerinde Mina ve Zara'nın İsyanı	169
Görsel 3.16. Taksi Tahran, Neredesin Cafer Panahi, Saklı Üç Hayat ve Ayı Yok Filmlerinde Panahi	182
Görsel 3.17. Ayna Filminde Mina'nın İsyanı	184
Görsel 3.18. Ayna Filminde Yönetmen Panahi ve Çekim Ekibi	185
Görsel 3.19. Dayereh Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü.....	199
Görsel 3.20. Kapalı Perde Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü	200
Görsel 3.21. Kanlı Altın Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Geriye Dönüş. 201	
Görsel 3.22. Neredesin Cafer Panahi? Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü.....	203
Görsel 3.23. Beyaz Balon Filminde Mekan	209
Görsel 3.24. Beyaz Balon, Ayna, Üç Hayat ve Dayereh Filmlerinde Kapı.....	210
Görsel 3.25. Üç Hayat Filminde Avlu	211

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Auteur Kuramı Çerçevesinde Yapılan Çalışmalar (Arslan ve Gürbüz, 2024: 1003-1004).....	40
Tablo 2.1. 1979-1982 Yıllarında Gösterim İzni Verilen ve Reddedilen İran Filmleri (Tapper, 2007: 43)	68
Tablo 2.2. Cafer Panahi'nin Filmografisi	97
Tablo 3.1. Cafer Panahi'nin Filmlerindeki Mekanlar.....	209



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bizi biz yapan şeyleri anlatma ihtiyacını çoğumuz hissederiz. Hikayelerimizin değerli olduğuna inanır ve bilinmesini isteriz. Varlığımızı hissedebilmek, ayakta kalabilmek için de anlatılar icat ederiz. Tıpkı Şehrazad'ın ölümü yenmek için her gece bir öykü anlatmak zorunda kalması gibi sürekli aktarılacak anlatıların peşine düşeriz. Paul Auster'in ifadesiyle *“kendimiz için bir anlatı inşa ederiz ve bir günden ötekine bu ipi takip ederek ilerleriz”*. İnşa edilen anlatı, takip edilen ip, büyük olasılıkla dilin kendisi kadar, ateş kadar eskidir. Peki *“İran Sinemasında Bir Auteur: Cafer Panahi”* adlı tezin anlatısı nedir, nerede başladı ve nasıl ilerledi dersiniz çok eskiye gitmeye gerek yok. Lisansta dersini dört gözle beklediğim Dünya Sinema Tarihi dersiyle sinemanın büyüğü anlatısını aktaran değerli hocam Prof. Dr. Meral Serarslan'a uzanmaktadır. Sinemanın büyüğü evrenine girmemi sağlayan hocamın bir diğer dersi olan Sinema Kuramları ile bu tezin anlatısının temelleri zihnimde inşa edilmeye başlamıştı. Sinema kuramlarından auteur kuramı işlediğimiz hafta verdiği ödev ile kuram dikkatimi çekmeye başlamıştı. O gün verdiği ödev hala aklımdadır:

“Arkadaşlar en sevdiğiniz yönetmeni seçin fakat seçtiğiniz yönetmenin en az beş filmi olsun. Yönetmenin filmlerini peş peşe izleyin. Filmleri izlerken sinematografisini detaylı olarak inceleyin ve notlar alın. Filmlerdeki tematik, biçimsel özellikleri ve içerdikleri simgesel anlatımları ortaya çıkarın. Son olarak da bu çıkarımları ortak özellikleri birleştirin ve bulduğunuz bütün bulgular sonucunda yönetmeninizin auteur bir yönetmen olup/olmadığını açıklayın. Bu sayede hem yönetmenin filmografisine hakim olacaksınız hem de yönetmen hakkında genel çıkarımlarda bulunacaksınız”.

O dersin sonrasında bir yönetmeni auteur kuram etrafında detaylı olarak inceleme fikrini aklıma kazıdım. Sinema üzerine düşünmemi sağlayan ve tezin inşa edilmesindeki ilk teşekkürü sevgili hocam Prof. Dr. Meral Serarslan hak ediyor. Meral hocamın inşa ettiği temelin etrafını saran lisans dönemimdeki değerli hocalarım, Doç. Dr. Hacer Aker'e; Doç. Dr. Sinem Evren Yüksel'e; Doç. Dr. Murat Aytaş'a ulaşamadığım filmleri bulmamda hızır gibi yetişen, tez konum hakkında tüm bilgilerini aktarmaktan esirgemeyen Dr. Hasan Hüseyin Toydemir'e ayrıca şu an adını zikredemediğim üzerimde emeği olan bütün hocalarıma teşekkürlerimi borç bilirim.

Yüksek lisans eğitimime başladığım andan itibaren konu arayışındaydım; bu süreç, Panah Panahi'nin *Hit the Road (2021)* filmini izlememle bir serüvene dönüştü. Bu film, beni Panahi'nin babası olan Cafer Panahi'nin sinemasını yeniden keşfetmeye

yönlendirdi. Cafer Panahi'nin, yasaklara, sınırlara, sansüre, tutuklanmalara ve film çekmesine getirilen engellere rağmen sinema tutkusunu ve yaratıcılığını asla kaybetmemesi beni derinden etkiledi ve bu konuyu araştırmaya iten temel motivasyonum oldu. Tezimin hazırlanması ve tamamlanması sürecinde, bilgi birikimini paylaşan, yol gösteren ve en önemlisi tezimi başarıyla tamamlayacağıma olan inancını daima hissettiren sevgili danışmanım Doç. Dr. Salih Gürbüz'e minnettarım. Kendisiyle çalışmak benim için son derece değerli bir deneyimdi. Doç. Dr. Mustafa Evren Berk hocama da teze kattığı bilgiler için teşekkür ederim.

Lisans döneminde başlayan arkadaşlıklarıyla hayatımda yer edinen, tabiri caizse iyi günümde kötü günümde her zaman yanımda olan Canan Davran ve Şerife Mahir'e sonsuz teşekkür ederim. İyi ki hayatımdalar. Her zaman var olsunlar. Nitekim iki arkadaşım farklı üniversitelerde yüksek lisans yapmamıza rağmen bir araya gelerek ilk akademik çalışmalarımı onlarla gerçekleştirdim. Canan Davran ile YouTube fenomenlerin peşine düştük. Şerife Mahir ile sinema fenerleri ve fener çığırtkanlarının peşine düştük. Yüksek Lisansın kattığı değerli arkadaşlarım Atakan Yapıcı ve Kader Eşiyok'a bana olan inançları ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Lise döneminden bugüne gelen dostlarım Ebru Gözde Kişi, Elif Nur Topbaş, Makbule Kuyucu ve Büşra Şener'e hem teşekkür ediyorum hem de sancılı geçen yazım aşaması yüzünden çoğu kez yanlarında olmadığım için özür diliyorum. Can dostlarım sabırlarını, anlayışlarını, desteklerini her zaman hissettirdiler. Elbette ki hayatımda yer edinen desteklerini, iyiliklerini gördüğüm kişiler yukarıda ismi geçenler ile sınırlı değil. Üstümde emeği olan ve hakkı geçtiği halde ismini zikretmediğim herkesten özür dilerim. Satırlarımı bitirirken en büyük teşekkürü aileme etmeliyim. Dört kız dört erkek kardeş olmak üzere 10 kişilik kocaman bir ailenin ferdi olduğum için ne kadar şükretsem azdır. Sanata destek veren annem ve babamın varlığı ile evimizin her köşesinde sanat her zaman var oldu. Sinema, resim, müzik, seramik ve spor... En önemlisi de sanatların aile fertleri tarafından birbirimize aktarımı ile geçirilen muhteşem zamanlar. Tez boyunca kalabalık yemek masalarında konuyu sürekli İran Sinemasına getirip, yeni öğrendiğim bilgilere maruz bıraktığım, oturma odasında hadi film izleyelim diyerek Panahi'nin bütün filmografisini benimle hatim eden, filmleri izlerken fikirlerini aktaran aileme sonsuz teşekkür ederim. Bu yolda her türlü nazımı

çektiler, tez yazım aşamasında çoğu zaman odama kapanarak ailemden soyutlandığım günlerde onlara vakit ayıramadım zamanlardaki anlayışlarından dolayı minnettarım. Bana olan güvenleri ve desteklerini tezin her satırında hissettirdiler.

Tezin odak noktası olan Cafer Panahi'ye de teşekkür borçluyum. Sinemaya olan aşkı ve sanatı ile geç karşılaştım. Umarım bir gün yüz yüze de karşılaşma şansına erişirim. Filmlerini analiz ederken aşırı yorumdan kaçınmaya çalışsam da biliyorum ki tam anlamıyla kurtulamadım. Dilerim ki Panahi sineması hakkında yapılacak çalışmalar da Panahi'nin sineması geniş kitlelere yayılır ve aşırı yorum yaptığım analizler yeni bilgilerle düzelir. Bütün çalışmaların temel gayesi de alanyazına yeni bulgular eklemek değil midir zaten...

Elif Arslan/Konya-2024

GİRİŞ

Sinema, birçok sanatı bir araya getiren kolektif bir disiplindir. Bir film, bir senaristin kelimelerinden, bir yönetmenin vizyonundan, bir sinematografinin estetiğinden ve oyuncuların performanslarından oluşur. Auteur kuram, bu unsurların arasında öne çıkan tek bir sebebin olduğunu öne sürer: *yönetmenin kişisel imzası ve yaratıcılığı*. Bu kurama göre bir filmi yaratırken en etkili kişi, onun yönetmenidir. Kurama göre yönetmenin, film üzerinde bireysel bir sanatsal kontrol ve vizyon sahibi olduğu ve bu sebeple film eserinin ‘auteur’ ya da ‘yazarı’ kabul edilebileceği önermesine dayanır. ‘Auteur’ kelimesi, Fransızca kökenli olup yazar ve yaratıcı anlamlarına gelir. Özellikle sinema terimi olarak kullanıldığında, bir yönetmenin film yapımıcılığında kendine özgü bir tarz ve vizyon geliştirerek, filmin yaratıcısı ve baş sorumlusu olarak kabul edilmesini ifade ederek ‘yaratıcı yönetmen’ olarak adlandırılır (Teksoy, 2012: 276). Auteur kuramı, 1950’lerde Fransız sinema eleştirmenleri tarafından özellikle de ‘Cahiers du Cinéma’ dergisinde yazarların çalışmalarıyla popüler hale gelmiştir (Monaco, 2000: 342). Fransız Yeni Dalga akımının yönetmenleri, kendi tarzlarını geliştirmeye ve bu konuya büyük önem vermeye başlamışlardır. François Truffaut, Alexandre Astruc’un ‘kamera-kalem’ düşüncesine atıfta bulunarak yönetmene eşsiz bir önem verilmesi gerektiğini savunmuştur. Astruc’a göre sinema, kendi özgün diline sahip olmalı ve kamera-kalem kuramıyla, sinemadaki klişeleşmiş anlatıların sona erdirilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Astruc’un vurguladığı gibi sinema da bir tür yazma eylemidir ve yönetmenin filmleri, bir yazarın kitap yazması veya bir bestecinin müzik parçası oluşturması gibi değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, yönetmenin kamerayı özgürce kullanması gerektiğini ve filmi kalemiyle yazdığı gibi bir sanat eseri olarak şekillendiğini ortaya koyar. Bu düşünce ‘Auteur Sineması’ olarak bilinen ve Fransız sinemasının belirgin özelliklerinden biri haline gelen bir yolun açılmasına neden olmuştur.

‘Yaratıcı Yönetmenler Politikası’nda Bazin, sanatsal yaratımda sanatçının kişisel etkisini bir referans standardı olarak görmekten ve bu etkinin bir filmde diğerine taşındığını, hatta geliştiğini varsaymaktan ibaret olduğunu belirterek, yönetmen artık sadece bir ressam veya oyun yazarının rakibi değil, aynı zamanda bir

romancı gibi düşünölmelidir fikrini ortaya atmıştır (1966: 376). Bu durum yönetmene film yapımında daha fazla yaratıcı kontrol ve özgürlük sağlar ve filmlerin daha kişisel ve derin anlamlar içermesine imkan tanır. Bazin'in görüşü, sinema dilindeki evrim ve değişimin önemli bir yansıması olarak kabul edilir. Auteur terimi, Bazin'e göre senaristler yerine yönetmenler için kullanılmalıdır. Çünkü senarist sadece yönetmene malzeme sağlayan bir kişidir (Özarlan, 2013: 223-224). Bazin, auteur kavramını dil ve yazar ilişkisini sinemaya aktararak açıklar. Ona göre yönetmenler belirli bir stilistik ve anlatı çözümü geliştiren değil, farklı seçenekler arasından seçim yapan özgür sanatçılardır. Bir yönetmen filmde kişisel bakış açısını ve teknik ustalığı başarıyla yansıtabilmesi durumunda, auteur olarak kabul edilebilir (Bazin, 1957: 255; Vincetti, 1993: 124). Bazin'in manifestosu, Fransız Yeni Dalga akımının temelini oluşturur. Genç sinemacılar, filmde yönetmenin hakimiyetini vurgularlar. Onlara göre film, senaryodan son montaja kadar tamamen yönetmenin kişisel üslubunu yansıtmalıdır (Uğur, 2017: 229).

François Truffaut, sinema literatürüne 'auteur' kelimesini kazandıran ilk sinema kuramcısıdır (Biryıldız, 2012: 106). Truffaut'nun 1954'te Cahiers du Cinéma dergisinde yayımladığı 'Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilim' makalesi, sinemada edebiyat uyarlamaları üzerine önemli eleştiriler getirir ve yönetmenin sahneye koyma ile sahneye koyan arasındaki ayrımı vurgular. Truffaut 'auteur' kavramını, filmlerine kendi içsel dünyasını yansıtan ve kişisel bir imza bırakan yönetmen olarak tanımlar. Ona göre auteur yönetmenler, kendi özgün senaryolarını kaleme alan ve dış etkilere karşı sinemanın özgürlüğünü ve özgünlüğünü koruyan yönetmenlerdir. Truffaut, auteur kavramını 'metteur en scène' ile ayırırken, birinin kişisel dokunuşunu ve benzersiz tarzını vurgularken diğerrinin ise daha çok başkalarının fikirlerini uygulayan ve görselleştiren ustayı ifade ettiğini belirtir (Bordwell ve Thompson, 2008: 112; Kablamacı, 2011: 65-66). Auteur kuramını benimseyen Truffaut, yönetmenin filmin başarısında büyük rol oynadığını ve senaryo kadar yönetmenin de önemli olduğunu vurgular. Ona göre film, yönetmenin kişisel yeteneği ve emeğiyle şekillenir. Truffaut'nun bu eleştirel bakış açısı, sinemanın özgünlüğünü ve yaratıcılığını auteur yönetmenler aracılığıyla ortaya çıkabileceği fikrini destekler (Uğur, 2017: 231-232).

Auteur politikasına katkı sağlayan bir diğer isim Andrew Sarris'tir. Sarris, yönetmenin filmin yaratımında belirleyici bir rol oynadığını ve onun kişisel tarzının filmlerinde açıkça görüldüğünü savunur. Ona göre auteur yaklaşımının üç ana önermesi bulunmaktadır: Yönetmenin teknik ustalığının bir değer kriteri olması; yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğinin bir değer kriteri olması ve içsel anlamın önemidir (1962: 312). Peter Wollen ise auteur kuramını yapısalcılıkla ilişkilendirerek teoriye farklı bir bakış açısı getirmiştir. Wollen, auteur yönetmenin genellikle Avrupalı olarak algılandığı ve bu algının hala varlığını sürdürdüğü bir dönemde, bu anlayışın sanat filmleri ile popüler filmler arasındaki ayrıma dayandığını belirtir. Wollen'a göre auteur eleştirmenleri arasında iki farklı eğilim bulunmaktadır: Birinci eğilim, tema ve anlam üzerine odaklanırken diğeri ise biçim mise en scene'i vurgulamaktadır. Bu farklılık, yeni dalga akımının temsilcilerinin senaryo yazarı/yönetmen ayrımını reddederek, auteur/metteur en scene ayrımını benimsemelerinden kaynaklanmaktadır. Ona göre auteur kendi düşünce ve duygularını filme yansıtırken, metteur en scene ise başkasının yani senaryo yazarının düşüncelerini görselleştirir. Ne kadar yetenekli olursa olsun başkasının düşüncesini görselleştirmek yönetmenin kendi fikri değildir. Gerçek auteur ise kendi yazdığını mizansene aktarandır. Çünkü Wollen'a göre mizansen de orada yönetmenin kişisel düşüncesi ön plandadır (2004:70-71). Auteur kuramı, eleştirmenler ve teorisyenler arasında farklı görüşleri teşvik etmiştir. Bazıları bu yaklaşımı, sinemanın sanatsal değerini ve yönetmenin yaratıcılığını vurgulamak için överken Pauline Kael başta olmak üzere kolektif bir süreci tek bir kişinin yönetimine indirgemenin haksızlık olduğunu savunarak kurama eleştiriler getirmiştir (Kael, 1971: 86).

Auteur kuramın ana ilkelerine bakıldığında; bir filmi yaratırken en etkili kişi yönetmendir. Yönetmen, senaryo seçiminden, kamera hareketlerine, oyuncu seçiminden, kurguya kadar her aşamada büyük bir rol oynar. Her yönetmenin kendine özgü bir tarzı vardır ve bu tarz, filmlerine yansır. Görsel motifler, tematik unsurlar, kurgu teknikleri ve hatta ses tasarımı gibi unsurlar, bir yönetmenin imzasını taşır. Bir film, yönetmenin kişisel imzasını taşımalıdır. Bu imza, film boyunca süzülen bir stil veya tema olabilir veya belirli bir estetik tercihi olabilir. Auteur kuramı, bir filmin anlamının, yönetmenin niyeti ve düşünceleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu

savunur. Bir film, yönetmenin bakış açısını ve duygularını izleyiciye aktarma aracıdır. Bu yaklaşım, sinema sanatının tanınmasına katkı sağlamıştır ve yönetmenlerin eserlerinin daha derinlemesine incelenmesine önemli bir yer tutar. Kuram sayesinde ele alınan yönetmenlerin öz yaşam öyküleri, filmografileri auteur kuram çerçevesinde derinlemesine incelenir ve çalışma sonunda yönetmenin yaratıcı yönetmen yani auteur olup/olmadığı nitelendirilir.

a) Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, İran Yeni Dalga sinemasının öne çıkan isimlerinden biri olarak kabul edilen, Cafer Panahi'nin yönetmenlik tarzını, auteur kuram ile derinlemesine incelemektir. Yapılacak analizde, Panahi'nin filmlerinin karakteristik özellikleri, sinematik tercihleri ve politik duruşu detaylı bir şekilde incelenerek yönetmenin filmleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar araştırılacaktır. Çalışma sürecinde, yönetmenin senaryolarını yazdığı, yönetmenliğini üstlendiği filmler tek tek değerlendirmeye alınacaktır. Panahi'nin uzun metrajlı filmleri detaylı bir şekilde değerlendirilirken filmler, kronolojik sırayla izlenecektir. Filmler arasında bir tutarlılık olup/olmadığı ve bu filmler arasında ortak tematik (içeriksel) ve biçimsel unsurların var olup/olmadığı üzerinde durulacaktır. Yönetmenin ilk filminden son filmine kadar nasıl dönüşüm geçirdiği ortaya çıkarılarak, elde edilen bulgular ışığında Cafer Panahi'nin bir auteur yönetmen olarak nitelendirilip/nitelendirilemeyeceği üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Çalışma kapsamında yanıtı aranacak 6 temel soru bulunmaktadır.

İlgili sorular şu şekildedir;

- Panahi'nin filmlerinde sürekli olarak yinelenen ortak temalar bulunmakta mıdır?
- Panahi'nin filmlerinde tekrar eden motifler veya belirli olay örgüleri mevcut mudur?
- Panahi'nin filmlerinde sürekli tekrar eden öğeler veya semboller bulunmakta mıdır? Eğer tekrar eden öğeler mevcutsa yönetmen bu öğeleri bilinçli bir şekilde eserlerine dahil etmekte midir?

- Panahi'nin ilk yönettiği filminden en son çektiği filme kadar olan süreçte sinematik yaklaşımında nasıl bir evrim veya değişim gözlemlenmektedir?
- Yönetmenin filmlerinde benzersiz ve tanınabilir (yönetmenin imzası) olarak nitelendirilebilecek özgün sinematik özellikleri veya imzaları bulunmakta mıdır?
- Panahi sansür ve baskı gibi zorlayıcı faktörlerle nasıl mücadele etmiştir? Bu mücadele eserlerine nasıl yansımıştır?

b) Çalışmanın Önemi

Cafer Panahi, İran sinemasının önemli yönetmenlerindedir. Panahi'nin filmleri uluslararası film festivallerinde (Cannes, Berlin ve Venedik gibi) geniş çapta takdir görmüş ve birçok prestijli ödül kazanmıştır. İran Sinemasında Altın Aslan, Altın Ayı, Altın Kamera, Altın Leopar ve Altın Lalesi olan tek yönetmendir.¹ Bu başarı, onun sanatının sadece İran sınırları içinde değil global bir düzeyde de önemli olduğunu göstermektedir. Elde ettiği başarıya rağmen Panahi, İran hükümetiyle yaşadığı uzun süreli anlaşmazlık sonrasında hükümete karşı propaganda yapmakla suçlanarak 2010 yılında tutuklanmıştır. Dünya genelindeki film yönetmenleri, film yapımcıları, film organizasyonları ve insan hakları gruplarının desteğine rağmen Aralık 2010'da Panahi altı yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Film yönetme, senaryo yazma, İran ve yabancı medyada röportaj yapması yasaklanmıştır. Ülkeyi terk etmesi de tıbbi tedavi veya Mekke'ye hac dışında, 20 yıl boyunca yasaklanmıştır. Panahi'nin cezası ev hapsine dönmüştür. Temyiz sürecini beklerken evinde 2011 yılında *Bu Bir Film Değil* adlı film çekmiştir. Film, bir pastanın içine gizlenmiş bir flash sürücü ile İran'dan kaçırılarak 2011 Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir (Brown, 2018: 35). Film yapması yasaklanması sık sık sansür ve siyasi baskılarla karşılaşmasına rağmen Panahi yaratıcılığını sürdürmüş ve sanatsal ifade özgürlüğü için direnmiştir. İran'daki sıkı sansür ortamında bile cesurca filmler çekmiştir. Panahi'nin tutumu, sanatın özgürlüğüne olan inancını ve cesaretini gösterir.

¹ Beyaz Balon filmiyle Altın Kamera, Ayna filmiyle Altın Leopar ve Altın Lale, Daire filmiyle Altın Aslan, Taksi Tahran filmiyle de Altın Ayı, ödülleri kazanmıştır.

Yukarıdaki bilgiler dahilinde alanyazın tarandığında Cafer Panahi sineması üzerine yapılmış dört adet çalışma ile karşılaşılmıştır. İlgili çalışmalar ve bu çalışmalarda örneklem olarak seçilen filmler şu şekildedir:

- Ulusay (2018), İran sinemasındaki kadını ön plana çıkaran filmleri bellek bağlamında ele alarak Panahi'nin *Daire* ve *Ofsayt* filmlerini örneklem olarak incelemiştir.
- Çaparlar (2021), İran sinemasında kadın temsilini ortaya çıkarmak amacıyla Panahi'nin *Ayna*, *Daire* ve *Ofsayt* filmlerini göstergebilim ile incelemiştir.
- Aydın (2017), Çalışmasında Panahi'nin *Ayna*, *Taksi Tahran*, *Bu Bir Film Değil* ve *Kapalı Perde* filmlerini örneklem olarak seçerek, Devrim Sonrası İran sinemasındaki düşünümsellik üzerine çalışma gerçekleştirmiştir.
- Çağlayan (2011), İran sinemasında anlatı yapısını incelemek amacıyla üç yönetmenin çocuk temalı filmlerini seçerek yönetmenlerin gerçekçi kuram çerçevesindeki konumlarını ortaya çıkarmıştır. Panahi'nin de *Beyaz Balon* ve *Ayna* filmlerini analiz etmiştir.

Panahi sineması üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, yönetmenin tüm filmlerini bir arada ele alarak derinlemesine inceleyen bir çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Yönetmenin auteur kuram² açısından çalışılmaması araştırmacıyı harekete geçirmiştir.

Çalışma Panahi'nin öz yaşam öyküsüne ve sinemaya bakışına yer verilerek, yönetmenin sinemasal gelişimi üzerinde durması bakımından önemlidir. Çalışmanın bir diğer önemli unsuru da Panahi'nin imzasını attığı unsurların derlemesini yapıp, yönetmenin sinema dilini ortaya çıkaran Türkçe bir kaynak ortaya çıkarmaktır. Araştırmacıyı çalışmaya iten en önemli neden ise sınırlara, engellere, yasaklara, sansürlere, tutuklanmalara ve film çekmesine ket vurulmasına rağmen Panahi'nin

² Alanyazında İran Sinemasındaki auteur yönetmenler araştırıldığında dört adet tez ile karşılaşılmıştır. Sarjadi (2016), yönetmen Abbas Kiarostami'yi, Uğur (2020), yönetmen Asgar Farhadi'yi, Cevheri (2021), yönetmen Mecid Mecidi'yi, Çaylı (2021) ise yönetmen Bahman Ghobadi'yi auteur kuram çerçevesinde incelemiştir.

engel tanımayan sinema aşkı ve yaratıcılığıdır. Yönetmenin sinemaya olan tutkusu literatüre aktarılmalıdır.

c) Çalışmanın Varsayımları

- İran sinemasının önde gelen temsilcilerinden biri olan Cafer Panahi bir auteur yönetmendir, her filmde kendi tarzını yansıtır, filmleri arasında güçlü bağlantılar bulunur.

- Cafer Panahi'nin filmlerinde ortak temalar bulunur.
- Cafer Panahi'nin filmlerinde biçimsel olarak benzerlikler bulunur.

d) Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışma Cafer Panahi'nin senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı uzun metraj filmleri ile sınırlandırılmıştır.

e) Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni, İran Yeni Dalga sinemasının öncülerinden biri olan Cafer Panahi'nin yaşamı, sanatçı kimliği ve film dilidir. Çalışmanın örneklemi ise Panahi'nin senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı, *Beyaz Balon (Badkonake Sefid, 1995)*, *Ayna (Ayneh, 1997)*, *Daire (Dayereh, 2000)*, *Ofsayt (Offside, 2006)*, *Bu Bir Film Değil (2011)*, *Kapalı Perde (Pardé, 2013)*, *Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015)*, *Üç Hayat (Se Rokh, 2018)*, *Ayı Yok (Khers Nist, 2022)* olmak üzere dokuz filmi kapsamaktadır.

f) Yöntem

Betimsel analiz, araştırmalarda elde edilen verilerin anlamlı bir şekilde yorumlanması ve düzenlenmesine olanak tanıyan bir nitel veri analiz yöntemidir. Bu yöntem, genellikle veri toplama sürecinde ortaya çıkan bilgilerin tema ve başlıklar çerçevesinde sınıflandırılarak sistematik bir şekilde ele alınmasını içerir. Veriler, önceden belirlenmiş temalar ışığında incelenir ve bulgular, araştırmanın temel sorularına yanıt olacak şekilde organize edilir. Bu yöntem, araştırmacıya verileri derinlemesine analiz etme, bağlamla ilişkilendirme ve bulguları daha kolay anlaşılır hale getirme fırsatı sunar. Ayrıca, elde edilen bulgular sonuç kısmında özetlenip

yorumlanarak araştırmanın genel çıkarımları ortaya konur (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224).

Auteur kuramı, bir yönetmenin filmlerinde kendine özgü bir tarz ve tekrar eden tematik unsurlar sergilediği görüşüne dayanır. Wollen, auteur kuramına eleştirel yaklaşımıyla, yapısal bir bakış açısıyla eserleri değerlendirir. Wollen'a göre zamanla iki auteur eleştirmen okulu ortaya çıkmıştır; biri tematik motiflere ve anlam odaklarına diğer i se biçem ve sahneleme üzerine odaklanmaktadır. Bu iki ekol, sırasıyla yapısalcı ve biçimsel yaklaşımları temsil eder (2008: 70). Sarris'in çemberler Modeli, bir yönetmenin auteur olarak değerlendirilmesi için üç temel öncüle dayanır: *Teknik Yeterlilik (Dış ember)*, bir yönetmenin sinema sanatında teknik beceriye sahip olması gereklidir. Kamera hareketleri, montaj, oyuncu yönetimi, ışık ve renk kullanımı gibi unsurlar, bir yönetmenin yetkinliğini gösterir. Teknik eksiklik, bir filmin sanatsal değerini düşürür. *Kişisel Stil (Orta ember)*, yönetmenin filmlerinde tekrar eden stilistik unsurlar ve görsel-işitsel motifler, onun bireysel imzasını oluşturur. Bu stil, yönetmenin sanatsal kimliğini ve kişisel anlatımını yansıtır. *İçsel Anlam (İ ember)*, yönetmenin filmlerindeki tematik derinlik ve duygusal yoğunluk, onun dünya görüşünü ve sanatsal vizyonunu ifade eder. İçsel anlam, bir yönetmenin eserlerinde kendine özgü bir düşünce yapısı ve duygusal bağ kurmasını sağlar. Bu model, bir yönetmenin filmlerini değerlendirirken teknik, stilistik ve tematik unsurları bütüncül bir yaklaşımla ele almayı amaçlar.

Bu çalışmada, betimsel analiz yöntemi kullanılarak Cafer Panahi'nin sineması, Andrew Sarris'in çemberler Modeli ve Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı çerçevesinde incelenecektir. Panahi'nin filmleri, teknik yeterlilik, kişisel stil ve içsel anlam bağlamında analiz edilerek, tematik ve biçimsel bütünlük açısından değerlendirilecektir. Bu analiz, Panahi'nin sinemasında zgn ve tekrar eden unsurları belirlemeyi ve onun bireysel sanatçı kimliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMADA AUTEUR KURAM

Çalışmanın birinci bölümü, sinemada auteur kuramını ele alarak, kuramın ortaya çıkışı, gelişimi, kökenleri ve Fransız Yeni Dalgası'yla ilişkisini incelemektedir. Bu doğrultuda, sinema teorisyenlerinin auteur kuramına yaklaşımları, kuram ile bağlantılı temel kavramlar ve teorik yaklaşımlar değerlendirilecektir. Bölümde öncelikle auteur kuramının tarihsel temellerine odaklanılarak, Alexandre Astruc'un "kamera-kalem" kavramı, François Truffaut'nun yaratıcı yönetmenler politikası, André Bazin'in auteurler konusundaki görüşleri, Andrew Sarris'in çember modeli ve Peter Wollen'in yapısalcı yaklaşımı gibi önemli teorisyenlerin katkıları ele alınacaktır. Yeni Dalga akımı ile auteur kuram arasındaki etkileşim ise akımı hazırlayan koşullar ve bu süreçte kuramın sinema pratiğine yansımaları üzerinden değerlendirilecektir. Ayrıca literatürde auteur kuram üzerine yapılan çalışmalara yer verilerek, kuramın sinema alanındaki konumu ve önemi tartışılacaktır.

1.1. Auteur Kuramının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Sinema 20. yüzyılın başından itibaren sanat, eğlence ve iletişim aracı olarak mühim bir yer tutmuştur. Sinema sanatının kendine has özellikleri ve yönetmenin eser üzerindeki yaratıcı kontrolü, Auteur Kuram'ın ortaya çıkışıyla ön plana çıkarılmıştır. Kuramın temelleri, 1950'lerin Fransa'sında özellikle 'Cahiers du Cinéma' dergisi çevresinde toplanan sinema eleştirmenleri ve yönetmenler tarafından atılmıştır (Monaco, 2000: 342; Wiegand, 2012: 12). André Bazin'in gerçekçi sinema anlayışı ve François Truffaut, Jean-Luc Godard gibi isimlerin yenilikçi yaklaşımları, bu kuramın oluşumunda kilit rol oynamıştır (Bazin, 1967: 92; Truffaut, 1954: 47). Bu kuram sinema yönetmenlerinin, eserlerine ait bireysel sanatçı olarak tanınabileceği fikrini savunur. O dönemde Amerikan ve Fransız sinemasındaki bazı yönetmenlerin eserlerinde görülen özgünlük ve kişisel üslup, yönetmenlerin bir 'auteur' olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Özellikle Truffaut'nun "*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*" başlıklı makalesi, Auteur Kuram'ın temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu makalede, Truffaut Fransız sinemasında belirginleşen 'yazar' yönetmenlerin

önemini vurgulayarak, yönetmenlerin eserlerindeki özgünlüğü ve kişisel ifadeyi öne çıkarır.

Auteur Kuram 1960'lar ve 1970'ler boyunca özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde geniş bir kabul görmüş, Andrew Sarris'in çalışmaları ile daha da popülerleşmiştir (1962: 312). Sarris, teoriyi Amerikan sinema eleştirisi bağlamında yeniden şekillendirerek, yönetmenlerin filmografileri arasında bir 'iç tutarlılık' arayışına girer. Yönetmenin eserlerindeki imzasını tanımlamaya yönelik bu çaba, sinemayı daha geniş bir sanatsal ifade biçimi olarak kabul eder. Auteur Kuram Pauline Kael gibi eleştirmenlerden gelen itirazlarla da karşı karşıya kalmıştır. Kael ve diğerleri kuramın film yapımının kolektif doğasını ve diğer katkıda bulunanların (örneğin, senarist, sinematograf) önemini göz ardı ettiğini savunmuşlardır (Kael, 1971: 86). Bu eleştirilere karşın auteur kuram sinema çalışmalarının bir alt dalı olarak kendini sürdürmüş ve dönüşüm geçirmiştir. Çağdaş tartışmalar, yönetmenin sanatsal katkısını ve film yapımındaki diğer önemli yaratıcı rolleri daha bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirme eğilimindedir. 21. yüzyılın başlarında Auteur Kuram yeni medya biçimleri ve dijital sinema alanındaki gelişmelerle birlikte evrimleşmeye devam etmiştir. Dijital teknolojilerin yükselişi ve bağımsız film yapımının kolaylaşması, yönetmenlerin kişisel vizyonlarını daha özgür bir şekilde ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Sonuç olarak Auteur Kuram, sinema tarihinin anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde önemli bir referans noktası oluşturur. Bu kuram bireysel yaratıcılığın ve kişisel vizyonun sinema sanatı üzerindeki etkisini vurgulayarak, filmleri ve yönetmenleri yeni bir perspektiften incelememizi sağlamaktadır.

1.2. Fransız Yeni Dalgası ve Auteur Kuram

Fransız sinemasında Amerikan filmlerinin yasaklarının kaldırılması, savaş sonrasında bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiştir. Fransız yönetmenler, Henri Langlois'in Sinematek'i aracılığıyla savaş yıllarında izleme fırsatı bulamadıkları Amerikan filmlerini keşfetme şansı yakalamışlardır. Bu yeni keşifleri '*Cahiers du Cinema*' dergisinde yazılarla paylaşarak film değerlendirmesi yapmışlardır. Bu süreç, Fransız sinemasında Yeni Dalga Akımının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Yeni Dalga Akımı, auteur kuramının önemli isimleri tarafından şekillendirilmiş ve bu düşünce

yapısı sinema dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Yönetmenlerin kişisel imzalarını filmlerinde hissettirmesi üzerine temellendirilen bu kuram, Fransız sinemasının gelecekteki gelişimini belirleyen önemli bir unsura dönüşmüştür.

1.2.1. Yeni Dalga Akımı'nı Hazırlayan Koşullar

Fransız Yeni Dalga Akımı, sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiş ve geleneksel sinema anlayışına meydan okuyan yenilikçi bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımı hazırlayan koşullar ise Fransa'daki sinema endüstrisinde ve kültürel yapıda yaşanan değişimlerle açıklanmaktadır. Fransız Yeni Dalga Akımının oluşumunda etkili olan birinci faktör, II. Dünya Savaşı sonrası Fransız toplumunda yaşanan dönüşümlerdir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman işgali altındaki Fransa'nın Vichy Hükümeti tarafından yönetilmesi, ülkede derin bir değişime neden olmuştur. Bu dönemde pek çok özgürlük kısıtlanmış, toplum günlük yaşamında ciddi zorluklarla karşılaşmıştır. Fransız sineması da bu zorlu süreçten etkilenecek yeni bir evreye girmiştir (Dickinson, 1986: 64; Neupert, 2007: 312). Hükümetin Amerikan filmlerini yasaklaması, Fransız sinemasının altın çağının sona erdiği bir dönemin başladığını göstermektedir. Sinema endüstrisinde gerileme yaşanırken, ilginç bir şekilde sinema salonlarına ilgi artmış ve seyirci sayısında belirgin bir artış gözlenmiştir. Bu artışın arkasında çeşitli sebepler bulunmaktadır. Nazilerin plajları kapatması ve restoranları kısıtlaması, halkın günlük aktivitelerinde sınırlamalara neden olmuştur. Aynı zamanda ekonomik zorluklarla boğuşan insanlar, sinema salonlarını tercih etmiş; sıcak ve ucuz bir kaçış noktası olarak görmüşlerdir. Enerji kesintileri ve kıtlıklarla mücadele eden halk, sinemanın sıcak, aydınlık atmosferinde rahatlamış, savaşın gerçekliklerinden uzaklaşma fırsatı bulmuştur. Bu durum, sinemanın toplumda önemli bir rol oynayarak insanlara moral ve keyif verdiğini göstermektedir (Ehrlich, 1985: 80-83 Akt. Akçora, 2015: 13).

Fransız Sineması, savaş sonrasında yaşadığı değişim sürecinde geriye düşmüş olan zamanı telafi etme çabası içerisine girmiştir. Teksoy'un belirttiği gibi Amerikan sinemasının ciddi rekabetine rağmen Fransız Sineması, derin kültürel birikimi sayesinde kısa bir süre içerisinde yerel piyasada tekrar öne çıkarak uluslararası alandaki ilgiyi üzerine çekmeyi başarmıştır. Savaş öncesinde Amerikan filmlerinin

Fransa'daki sinema salonlarında gösterimi 120 filmle sınırlandırılmışken, savaş sonrasında bu kota kaldırılarak, %37 oranında Fransız yapımı filmlerin salonlarda gösterilme zorunluluğu getirilmiştir (2014: 395). Fransız sinemasının eski parlak günlerine dönüşünde, sinemaya tutkuyla bağlı birçok kişi tarafından kurulan çeşitli oluşumlar ve devletin sağladığı destek büyük önem taşımıştır. Marcel Herbiere tarafından 1943 yılında kurulan Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü, Fransız Hükümeti tarafından sinema alanında eğitim ve araştırma faaliyetlerini teşvik etmek amacıyla hayata geçirilmiş bir sinema okuludur. Bu enstitü, genç yeteneklerin yetişmesine olanak tanımış ve dünya çapında tanınmış sinemacıların yetişmesine katkıda bulunarak uzun yıllar boyunca başarılı bir şekilde faaliyetlerini sürdürmüştür (Odabaş, 2006: 192).

Sinemanın gelişiminde siyasi faktörlerin önemli bir rol oynadığı da açıktır. Fransa'da Yeni Dalga sinemasının doğuşu sırasında ülkede önemli politik değişimler yaşanmaktaydı. 1958'de General De Gaulle'un iktidara gelmesi, Fransız sömürgelerinin bağımsızlığını savunan ve sol kanattan destek alan politik bir figürdü. De Gaulle hükümetinde kültür bakanı olan Andrea Malraux, ulusal sinemayı güçlendirmek için çeşitli politikalar geliştirmişti. Aynı dönemde Ulusal Sinema Merkezi'nin kuruluşu ve Film Yardım Yasası'nın yürürlüğe girmesi, devletin yeni filmlere destek verme niyetini gösteriyordu. Bu yasanın gereği, her türlü film yapımcısına %13 destek sağlanması ve belirli kalite standartlarına uyan projelere senaryo aşamasında maddi destek sunulması kararlaştırılmıştı (Derman, 1989: 48-49). 'Film Yardım Yasası' sayesinde Fransa'da film endüstrisi canlanmış, yönetmenlere film çekme olanağı genişlemiş ve genç yönetmenlerin sinemaya ilgisini artırmış ve yeni yeteneklerin sektöre adım atmasını sağlamıştır. Sinema stüdyolarında film yapma imkanı bulamayan genç yönetmenler, devletin sağladığı destekle kısa filmler ve belgeseller üreterek yeteneklerini sergileme fırsatı bulmuşlardır. Bu sayede Fransız sinemasına yeni ve çeşitli yönetmenler kazandırılmıştır. Öte yandan Ulusal Sinema Merkezi'nin kültür bakanlığına bağlı olarak kurulması, Fransa'nın sinema sektöründeki finansal destek politikalarının önemli adımlarından birini oluşturmuştur (Odabaş, 1994: 283; Coşkun, 2017: 200). Ulusal Sinema Merkezi yalnızca film prodüksiyonu, dağıtımını ve gösterimini organize etmekle kalmayıp aynı zamanda film

festivallerinin düzenlenmesinden sorumlu olup film teknisyenlerinin eğitimine de destek vermektedir (Biryıldız, 2002: 90-92).

Ulusal Sinema Merkezi, sinema alanındaki yenilikleri takip ederek sektörün gelişimine katkıda bulunmakta ve genç sinemacıların yetişmesini sağlayarak Fransız sinemasının uluslararası alandaki başarısını güçlendirmektedir. Sinemaya olan bu devlet destekleri, Fransız sinemasının canlanmasında önemli bir rol oynamış ve gelecekteki yetenekleri teşvik etmeye devam etmektedir.

1.2.2. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi

François Giroud'un 'Nouvelle Vague' olarak adlandırdığı Yeni Dalga Akımı (Coşkun, 2017: 199; Makal, 1996: 96), 1950'lerin başında Fransa'nın sinema alanında önemli bir dönüşüm yaşadığı bir zamanda ortaya çıkmıştır. Bu akımın temelleri, Cahiers du Cinema dergisinde yazılar kaleme alan genç eleştirmenlerin sinemaya olan tutkularını giderek yönetmenlikle birleştirmeye başlamalarıyla atılmıştır. Bu genç ve vizyoner eleştirmenler, film tarihine olan ilgi ve bilgilerini arttırmak amacıyla Fransız Sinematek'ten ilham almış ve sinema dünyasına bu şekilde adım atmışlardır. Aynı zamanda Cahiers du Cinema dergisinde yazdıkları teorik ve eleştirel yazılarla da sinemaya olan tutkularını derinleştirmişlerdir. Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri, sinemanın sadece yalnızca izleyiciyi eğlendiren bir araç olmadığını aynı zamanda derinlikli bir sanat olduğunu benimsemişlerdir. İlk filmlerini çekerken, film yapımcılığının ötesinde bir sanat eseri yaratma amacıyla sinema tarihini ve tekniklerini en ince ayrıntısına kadar öğrenmişlerdir. Bu şekilde Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri sadece filmlerini çekmekle kalmamış aynı zamanda sinema sanatının derinliklerine inerek bu alanda kendilerini geliştirmişlerdir (Çapan, 1963: 64).

Yeni Dalga'nın temellerini atan genç sinemacılar, filmlerinin yaratılmasını bir yazarın kitap yazması veya bestecinin müzik parçası oluşturması gibi kişisel bir ifade şekli olarak görmüşlerdir. Klasik Hollywood film yapımından farklı bir sinema dili geliştirmenin önemli olduğunu savunmuşlardır. Bu fikirler, o zamanlar Hollywood'un hakimiyetinde olduğu 1950'ler ortasında radikal bulunmuş olsa da bugün bu düşünceler daha da olgunlaşmış durumdadır. Bu genç sinemacılar yalnızca Fransız

film yapımcıları veya Hollywood yazarlarını eleştirmekle kalmayıp, film yapımında yeni yollar keşfetmeyi amaçlamışlardır. Film prodüksiyonunda deneyim eksiklikleri olmasına rağmen dünyanın en doğru yolunu keşfetmek için çaba sarf etmişler ve fon sağlamak adına Paris'te çekimler yapmışlardır (Neupert, 2016: 81; Biryıldız, 2002: 90-91).

1950'lerin sonları itibarıyla televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte dünya genelinde sinema salonlarının çekiciliği azalmaya başlamıştır. Ancak bu durum Fransa'da beklenmedik bir gelişmeye yol açmıştır. 1958 ile 1963 yılları arasında tam 170 kadar Fransız yönetmen ilk filmlerini üretmeye yönelik adımlar atıldı. Dönemin büyük bütçeli filmlerinin ünlü yönetmenleri örneğin Claude Autant-Lara gibi isimler artık seyircileri televizyon karşısından kaldırıp sinema salonlarına çekmekte zorlanıyordu. Bu değişimi fark eden ve sinema sektörün geleceğini düşünen yapımcılar, özellikle Braunberger gibi vizyon sahibi isimler, büyük yapımlara kaynak sağlama yerine daha düşük bütçeli ve yaratıcılıkla öne çıkan genç yönetmenlerin projelerine yatırım yapmayı tercih etmeye başladılar. Bu stratejiyle, genç yetenekler sinema dünyasına adım atma fırsatı buldular. Aynı zamanda Fransa'daki kamu ve özel sektörden gelen destekler, bu genç sinemacıların kendilerini ve vizyonlarını geliştirme sürecinde önemli bir rol oynadı. Bu yeni nesil yönetmenler, kısıtlı bütçelerine rağmen dönemin sinema anlayışını ve seyirci beklentilerini değiştiren, kalıcı eserler üretmeyi başardılar. Bu süreç, Fransa sinemasını canlandırarak, dünya sinemasına yeni bir yön veren Yeni Dalga hareketinin doğuşuna zemin hazırladı (Derman, 1994: 45-49).

Abisel ve Eryılmaz'ın 2011 yılında yaptıkları incelemede, Yeni Dalga'nın öncüleri üç farklı gruba ayrılarak detaylı bir şekilde ele almıştır. İlk grup, Sinema DeFTERleri dergisi etrafında bir araya gelen ve bu hareketin en tanınmış temsilcilerinden bazılarını içeren filmlerdir; bu grup Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Erich Rohmer gibi isimlerden oluşmaktadır. İkinci grup ise Seine Nehri'nin Sol Yaka'sında yer alan sinemacıları kapsamakta ve üçüncü grup ise Alexandre Astruc ve onun çevresindeki sanatçılardan oluşmaktadır. Bu çeşitlilik, Yeni Dalga'nın çok yönlü bir hareket olduğunu göstermektedir (Akçora, 2015: 15). Bu sinemacılar arasındaki temel ortak özellik, geleneksel sinema teknikleri ve anlatım

biçimlerine meydan okuyarak hemen ilk filmlerinden itibaren kendi kişisel stillerini ve vizyonlarını cesur bir şekilde ortaya koymalarıdır. Bu yönetmenler, sinema sektöründe belirli bir deneyim kazandıktan veya birkaç ticari film yaptıktan sonra değil, kariyerlerinin çok başında, kendi yaratıcı damgalarını vurmaya başlamışlardır. Kendilerine has yöntemler ve yeni anlatım biçimleri kullanarak, Yeni Dalga'nın sinemayı yeniden tanımlamasında kritik bir rol oynamışlardır. Bu öncüler, sinema sanatının sınırlarını zorlayarak, izleyicilere sunulan hikaye anlatımı ve görsel anlatım bakımından yenilikler getirmişlerdir.

Yeni Dalga'nın sinema dünyasına giriş kapılarını aralayan, bu akımın fitilini ateşleyen o önemli eser, Claude Chabrol'un 1958'de kendi olanaklarıyla hayata geçirdiği *Yakışıklı Serge* filmidir. Chabrol³, dergide eleştirel yazılar kaleme aldıktan sonra yönetmen koltuğuna geçmiş ve bu filmle birlikte, birçok sinema tarihçisi tarafından (Atilla Dorsay) Yeni Dalga'nın şafağını müjdeleyen bir başlangıç olarak anılır hale gelmiştir. Film, o dönemde sinema yapmak isteyen genç yönetmenlere ilham vermiş ve onlara cesaret kaynağı olmuştur (Coşkun, 2003: 150; Gökçe, 1967: 170). Atilla Dorsay, Yeni Dalga akımının kökenleri ve başlangıcıyla ilgili sorulara cevap verirken, belki de gerçekten bazıları tarafından ileri sürüldüğü gibi Yeni Dalga hareketinin Roger Vadim'in *Tanrı Kadını Yarattı* filmiyle başladığını ifade etmiştir (1988: 28-29). *Yakışıklı Serge* ve *Tanrı Kadını Yarattı* filmleri yeni dalga akımının adımlarını simgeleyen yapıtları olmuştur. 1959 yılı geldiğinde François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi isimler ilk uzun metrajlı filmlerini çekmiş ve Yeni Dalga'nın gelişiminde kritik bir rol oynamışlardır. Truffaut'nun *400 Darbe*, Godard'ın *Serseri Aşıklar*, Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*, Rohmer'in Aslan Burcu ve Rivette'nin *Paris Bizimdir* filmleri, Yeni Dalga'nın temel taşlarını oluşturmuş ve bu akımın karakteristik özelliklerini yansıtmıştır. Özellikle Truffaut'nun *400 Darbe* filmi, 1959 Nisan ayında Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanarak, Yeni Dalga yönetmenlerinin uluslararası arenada tanınmasını

³ Chabrol'un gençlik gruplarının farklı sınıflardan sorunlarını ele aldığı ilk filmleri, gelecekteki filmlerinin temelini oluşturacak burjuvazi eleştirisinin tohumlarını eker. *Geyikler* (1968), *Vefasız Kadın* (1968), *Kasap* (1969) ve *Kanlı Aşıklar* (1973) gibi filmler, Chabrol'un çağdaş Fransız toplumunu özellikle burjuva kesimini derinlemesine incelediği ve eleştirdiği önemli yapıtlardır.

sağlamıştır (Bordwell ve Thompson, 2012: 462). Yeni Dalga akımını belirleyen yönetmenlerin her biri, birbirinden farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu yaratıcı zihinler, eski sinema anlayışına karşı kendi manifestolarını, kendi bireysel sinema anlayışlarıyla ifade etmekten çekinmemişlerdir. Onların her biri, geleneksel yöntemlere meydan okuyarak sinemayı kendi perspektifleri üzerinden yeniden şekillendirmişler ve bu da Yeni Dalga akımının zengin ve çeşitliliğini ortaya koymuştur. Akımın temsilcileri arasında genel bir çizgide birleşme yerine, her biri kendi yoluyla sinema sanatına yenilikler getirmiş ve bu yenilikler, Yeni Dalga'nın eşsiz bir dönem olmasını sağlamıştır (Onaran, 1986: 146).

Atilla Dorsay, Yeni Dalga Akımının sinemaya getirdiği taze bakış açısının önemi konusunda İtalyan Yeni Gerçekçiliği kadar etkili olmadığını belirtir. Ona göre Yeni Dalga'nın odaklandığı daha çok biçimsel yenilikler aslında içerikten ziyade dışavurumu vurgulamaktadır. Dorsay'a göre Yeni Dalga'nın sunmadığı derinlik ve konu zenginliği dünya sinemasında devrim yaratmaya yetecek kadar güçlü ve etkili değildir. Yeni Dalga, daha önce ele alınmamış, sıra dışı yönleri ve yeni kodları sinemaya taşımıştır ancak bu unsurlar yine de insan yaşamının en temel kesitlerini ele almamıştır. Atilla Dorsay'ın Yeni Dalga hakkındaki bu tespiti, genel olarak Yeni Dalga'ya yöneltilen eleştirilerin bir yansıması niteliğindedir. Çoğu kişi, Yeni Dalga'nın yoğun biçimsel arayışlarına odaklanırken derinlikten ve insan, yaşam ve toplum odaklı konulardan uzak durduğunu belirtmiştir. Bu eleştiri, Yeni Dalga'nın temel sanatçılarından Godard'ın bile özellikle 'auteur' kavramı üzerinden bu akımın toplumsal boyutta zayıf olduğuna dair çekinceler taşınmasına sebep olmuştur (1988: 32). Yapılan eleştirilere rağmen Yeni Dalga'nın modern sinemanın ilerleyişinde kilit bir rol oynadığı ve sinemaya yeni estetik kapılar açtığı unutulmamalıdır. Yeni Dalga akımının etkileri aynı dönemlerde ortaya çıkan İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Underground hareketi gibi birçok sinemacıyı etkilemiş ve sinema sanatının standartlarını sorgulama ve yeniden tanımlama yolunda bir ilham kaynağı olmuştur (Coşkun, 2017: 236).

1.2.3. Yeni Dalga'nın Auteur Kuram ile Etkileşimi

Yeni Dalga, sinemanın tarihsel gelişiminde radikal bir döneme işaret ederek, geleneksel ve klasik gerçekçi anlatımın hâkim olduğu sinema dünyasında derin bir kırılma yaşanmasına neden olmuştur. Bu kırılma, sinemayı sadece bir eğlence aracı veya kitle iletişim aracı olmaktan çıkarıp, kendine has bir dil ve ifade biçimi arayışı içinde olan bir sanata dönüştürmüştür. Yeni Dalga'nın ortaya çıkışıyla birlikte sinema daha özgür, daha öznel ve daha yenilikçi bir yön kazanmış, filmler artık yalnızca hikayeyi anlatmanın ötesinde, yönetmenlerin kişisel vizyonlarını ve düşüncelerini ifade eden eserler haline gelmiştir. Bu akım, özellikle görsel dil kodlarının yeniden tanımlanması ve var olan sinema dilinin sınırlarını zorlamasıyla dikkat çeker.

Yeni Dalga yönetmenleri, kamera tekniklerinden anlatı yapılarına, karakter gelişiminden mekân kullanımına dek pek çok konuda yenilikler getirerek, sinemayı bir sanat olarak yeniden şekillendirmeye başlamışlardır. Bu süreçte, doğaçlama, el kamerası ile çekimler, doğal ışık kullanımı ve gerçek mekânlarda çekim yapma gibi teknikler, filmlere daha gerçekçi ve ham bir hava katmış, aynı zamanda anlatıyı güçlendiren unsurlar olarak öne çıkmıştır. Yeni Dalga, geleneksel anlatı tekniklerine meydan okuyarak, sinema dilinin sınırlarını genişletmiş ve böylece sinemacıların ifade biçimlerine yeni boyutlar kazandırmıştır (Derman, 1994: 51; Yıldırım ve Can, 2019: 167). Bu yenilikçi yaklaşım, günümüz sinemasının da temellerini atarken, Yeni Dalga akımının varlığı hâlâ sinema teorisi ve pratiğinde önemli bir referans noktası olarak kabul edilmektedir. Akım, sanatsal ifade özgürlüğün sinemadaki önemini vurgulayarak, sonraki nesil sinemacılara ilham vermiş ve onların da kendi yaratıcı ifadelerini, teknikleri ve anlatım tarzlarını keşfetmelerini sağlamıştır.

Yeni Dalga'nın, sinemada bambaşka bir dil anlayışını benimsemesinde auteur kuram belirleyici bir rol oynamıştır. Bu teori, Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerini şekillendirirken, iki temel sonuca yol açmıştır. İlk olarak, auteur teorisi, yönetmen ile filmin izleyicisi arasında daha derin ve kişisel bir ilişki kurulması gerektiğini vurgular. Böylece filmler, geniş kitlelere hitap eden, yüzeysel içeriklerden ziyade yönetmenin vizyonunu ve duygularını izleyiciyle paylaştığı, samimi bir iletişim aracına dönüşür. Sinema, kameranın ardındaki yaratıcı zihinlerle, beyaz perde karşısındaki izleyiciler

arasında gerçek ve anlamlı bir diyalog kurma mecrası haline gelir. İkincisi, auteur teorisi, film yapım sürecine yönelik diyalektik bir bakış açısını teşvik eder. Bir filmin yapısı artık, auteur ile tür arasındaki, yönetmen ile izleyici arasındaki, eleştirmen ile film arasındaki, teori ile pratik arasındaki ve Jean-Luc Godard'n ifade ettiği gibi Yöntem ile Duygu arasındaki karşıtlıkların birleşimi olarak ele alınır. Bu durum sinemayı sadece 'izlenen' veya 'tüketilen' bir ürün olmaktan çıkarıp, izleyicilerin aktif olarak katılım sağladığı, üzerinde düşünülen ve hissedilen bir süreç haline getir. Bu yaklaşımla, Yeni Dalga film yapım ve izleme deneyimini kökten dönüştürmüş, sinemayı, yönetmenlerin kişisel ifadelerini ve sanatsal niyetlerini izleyici ile paylaştığı, daha derin, daha karmaşık ve daha katılımcı bir sanata evirtmiştir. Yönetmenler, filmleri aracılığıyla izleyici ile aralarında var olan duvarları yıkarak, onlarla doğrudan ve anlamlı bir iletişim kurmayı başarmışlardır. Böylece Yeni Dalga, sinemayı sadece bir görsel şölen olmaktan çıkarıp, yönetmenin kişisel vizyonunu ve duygularını ifade etme, izleyiciyle bire bir iletişime geçme aracına dönüştürmüştür. Bu anlamda auteur kuram, Yeni Dalga'nın temel taşlarından biri olarak kabul edilir ve bugün dahi sinemayı şekillendirmeye devam etmektedir (Monaco, 2006: 15).

James Monaco 2006 yılında yaptığı bir değerlendirmede, Alexandre Astruc'un 1948'de kaleme aldığı ve sinemayı bir kamera-kalem olarak ele alan makalesinin, sinemayı stereotipik bir üretim biçiminden kişisel bir ifade aracına dönüştürme amacı taşıdığını belirtir. Astruc'un bu vizyonu, 1950'lerin sonlarında auteur (yaratıcı yönetmen) teorisini benimseyen Yeni Dalga akımıyla hayata geçirilmiştir. Bu esnek yaklaşımın, sinemada yeni bir gerçekçilik anlayışını doğurduğu ve Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema yaklaşımını şekillendirdiği görülür. Yeni Dalga, eskinin Fransız sinemasının kaliteye verdiği aşırı önemi ve bu döneme ait yönetmenlerin yaratıcılık eksikliğini eleştirmiştir. Bu akım, filmin yaratıcı sürecinde en önemli söz hakkının yönetmene ait olması gerektiğini savunmuştur. Senaryoları dikkatle işleyen ve filmlerinin hikayelerini yaratan Yeni Dalga yönetmenleri için senaristler, yönetmenin vizyonunu gerçekleştirmede yardımcı birer teknisyen olarak görülmüştür. Astruc'un kamera-kalem teorisinin, bu anlayışın benimsenmesinde ve yaratıcı yönetmen politikasının gelişiminde önemli bir etkisi olmuştur. Bu dönemde sinema, gerçekten de bir yazı aracı olarak, yani film şeridi yoluyla düşüncelerin ifade edilmesi

yoluyla kullanılmaya başlanmıştır. Yeni Dalga'nın önde gelen yönetmenleri François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi isimler, sinemanın bir sanat olarak değerini vurgulayan André Bazin'in teorilerinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Bu etkileşimle birlikte Yeni Dalga sineması, kendinden önce gelen dönemlere kıyasla daha derin anlamlar taşıyan, kişisel ve özgün eserler üretme yolunda ilerlemiştir (Monaco, 2006: 304-308).

Truffaut ve Godard, sinema teorisyeni André Bazin'den önemli bir ders almışlardır. Sinema doğal veya önceden var olan bir konsept değil insan eliyle şekillendirilen, yaratıcı bir çaba sonucu ortaya çıkan bir sanat eseridir. Bu öğretisi, her iki yönetmenin de kariyerlerinde derin bir iz bırakmış ve onların sinemaya bakış açılarını temelden şekillendirmiştir. Yeni Dalga'nın bu önemli yönetmenleri, sinemada belirli bir kalıba sığmayan, klasik öykü anlatımından uzak duran eserler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlarıyla, onlar modernist sinemanın kapılarını aralamışlar ve bir nevi bu alanda çığır açmışlardır. Filmleri, izleyicinin belleğini zorlayan, onları düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eden, aynı zamanda toplumsal ve bireysel farkındalığı artıran bir üslup arayışı içerisinde yönetilmiştir (Biryıldız, 2002: 95-97). Bu anlayış, Yeni Dalga yönetmenlerini, sinemayı sadece bir anlatı aracı olarak görmekten çıkarıp, izleyici üzerinde düşündürücü ve etkileyici bir etki yaratabilecek, katmanlı anlamlar içeren eserler yaratmaya yönlendirmiştir. Onların yaptığı filmler, izleyicilerin sadece hikayeleri takip etmelerinden ziyade, sunulan temaların ve karakterlerin derinliklerine inmelerini, farklı bakış açılarından olayları değerlendirmelerini ve kendi hayatlarındaki benzer durumlarla bağlantılar kurmalarını sağlamıştır. Bu yaklaşım, Yeni Dalga'nın sinema tarihindeki yenilikçi ve dönüştürücü rolünü pekiştirirken, izleyicilere de eserler üzerine daha derin düşünme ve anlam arayışı içinde olma imkanı tanımıştır.

Fransız Yeni Dalga Akımının estetik arayışı, sinema yapımlarında kullanılan çekim teknikleri ve kurgusal anlatım biçimleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu akım, geleneksel Fransız sinemasının kalitesinden farklı olarak zamansal tutarlıktan ve nedensel bağlantıdan ayrılarak yeni bir estetik arayış içerisine girmiştir. Hollywood'da yaygın olan dramatik yapıya karşı çıkararak, Yeni Dalga akımı kurguyu

kullanarak farklı bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Hikayenin kronolojik akışına meydan okunmuş ve karakterlerin iç dünyalarını anlatmak için görsel anlatım teknikleri ve deformasyonlar kullanılmıştır. Yeni Dalga sinemacılarına göre yaşam karmaşık ve anlaşılması kolay bir öykü değildir; bu nedenle filmlerinde olayların sıralanış biçimi her zaman geleneksel mantık çerçevesine uymayabilir (Lanzoni, 2011: 228). Özgün Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol gibi isimler, alışlagelmiş ünlü oyuncular yerine farklı ve canlı kişiliklere sahip oyuncuları tercih ederek film yapım maliyetlerini düşürmüş ve ticari anlamda başarılı filmler çekmişlerdir. Gerçek mekanlarda, özellikle Paris'in sokaklarında çekim yaparak stüdyo ortamlarından kaçınmış, doğal ışığı önemsemişlerdir. Yeni Dalga akımının bu yönetmenleri, film yapımındaki düşük bütçe zorunluluğu sebebiyle çekim tekniklerinde farklılıklara gitmişlerdir. El kamerası kullanımı ve hareketli mikrofonların tercih edilmesi gibi yenilikçi teknikler, bu akımın belirgin özelliklerinden biridir (Derman, 1989: 115). Ayrıca Yeni Dalga'nın filmlerine "*Bir...filmidir*" ifadesini ekleyerek, yönetmenin yaratıcı sürecindeki önemini vurgulamışlardır. Bu dönemin sinemasında seyirci için belirleyici olmayan bir yaklaşımken yönetmene bu denli önem verilmesi Fransız sineması ve genel olarak dünya sineması için önemli bir değişikliğe işaret etmiştir (İdrisoğlu, 1994: 94).

Yukarıdaki bilgilerden hareketle Yeni Dalga akımı ve auteur kuramı arasındaki ilişkiyi genel olarak şu şekilde özetleyebiliriz: Yeni Dalga, Fransız sinemasında 1950'ler ve 1960'lar boyunca ortaya çıkan ve büyük ölçüde genç, yenilikçi yönetmenlerden oluşan bir akımdır. Bu yönetmenler, auteur kuramını benimseyerek, film yapımlarında kendi kişisel imzalarını ve yönetmenlik tarzlarını ön plana çıkarmışlardır. Auteur kuram, bir film yönetmeninin filmlerinde kendine özgü bir imza bıraktığını ve bu nedenle yönetmenin asıl yaratıcı güç olduğunu savunur. Yönetmen, filmin gerçek 'auteur'u olarak kabul edilir ve filmin her yönünde belirleyici bir rol oynadığı düşünülür. Yeni Dalga yönetmenleri de auteur kuramını benimseyerek, filmlerinde kişisel tarzlarını, temalarını ve estetik tercihlerini açıkça yansıtmışlardır. Bu yönetmenler, film yapımcıları olarak kendi imzalarını taşıyan özgün eserler ortaya koymuşlar ve bu sayede auteur kuramının sinemadaki önemini daha da güçlendirmişlerdir. Sonuç olarak, Yeni Dalga Akımı ve auteur kuramı, yönetmenin

filmlerdeki yaratıcı rolünü vurgulayan ve kişisel tarzın önemini belirten ortak bir noktada buluşmaktadır. Bu nedenle, Yeni Dalga Akımı genellikle auteur kuramının sinemadaki uygulanışı ve etkisi üzerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

1.3. Kuramcıların Auteur Kuram Hakkındaki Görüşleri

Çalışmanın bu bölümünde Sinema Kuramcılarının auteur kuram hakkındaki görüşlerine yer verilecektir. Bu doğrultuda ilk olarak Alexandre Astruc'un Kamera-Kalem kavramı açıklanacak, Andre Bazin ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası'na yer verilecek, auteur kelimesini ilk kullanan François Truffaut'a giriş yapılarak; Mise-En-Scene, Metteur-En-Scene farkı ortaya konulacaktır. Ardından Andrew Sarris'in auteur kuramı görselleştirmek için geliştirdiği Çemberler Modeli'ne detaylı giriş yapılarak, auteur yönetmenin filmlerinde bulunması gereken içsel anlam, kişisel stil ve teknik yeterlik maddeleri açıklanacaktır. Son olarak auteur kuramına yapısalci eleştiri bakışıyla bakan Peter Wollen'dan söz edilerek çalışmanın bölümü sonlandırılacaktır.

1.3.1. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem

Sinema giderek bir anlatım aracı oluyor. Tıpkı kendisinden önceki sanatlar gibi özellikle resim ve roman gibi
Alexandre Astruc

Fransız film eleştirmeni ve yönetmen Alexandre Astruc'un 30 Mart 1948' de yayımladığı 'Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem' (*La Caméra-Stylo*) adlı makalesi, auteur teorisinin temel taşlarını oluşturur. Astruc, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmaktan öteye geçerek, yaratıcı bir ifade aracı olabileceğini öne sürmüştür (Buckland, 2018: 95). Astruc, Orson Welles'in filmlerine ve özellikle Renoir'ın 1939 yapımı *Oyunun Kuralı* ile Robert Bresson'un 1945 yapımı *Boulogne Ormanı Kadınları* gibi filmlere işaret ederek, bu eserlerin sinemanın yeni bir geleceğine öncülük ettiğini vurgular. Astruc, bu filmlerin sinemadaki dönüşümün habercisi olduğunu belirtir ve eleştirmenlerin bu eserleri gözden kaçırmalarını eleştiri konusu yapar. Ona göre diğer sanat dallarında (resim ve roman) olduğu gibi sinema da düşünceleri ifade etme aracı olarak özgün bir dil geliştirmektedir. O güne kadar sadece gerçeği kayıt altına alan teknolojik bir araç ya da bir eğlence vasıtası olarak görülen sinema artık yavaş yavaş bireyin düşüncelerini ifade edebileceği tıpkı bir edebi eser

gibi (roman-deneme) bir alan olmaktadır. Bu nedenle, bu yeni sinema çağı ‘kamera-kalem’ (camera-stylo) olarak adlandırılabilir. Bu tanımlama, sinemanın sadece fotoğrafların seçim alanı olmaktan çıktığı zaman görüntünün tiranlığından kurtulacağını belirtmektedir. Sinemanın sadece görsel unsurlardan ibaret olmadığını ve diğer unsurların da önemli olduğunu vurgulamaktadır (1948: 32-33).

Astruc, makalesinde ‘kamera-kalem’ kavramını ortaya koyarak bu sanatın ifade yeteneklerini açığa çıkarır. Manifesto niteliğindeki yazısında sinemanın bir dili olduğunu savunan Astruc, ‘yazar’ ve ‘yönetmen’ arasındaki ayrımın anlamını yitirmesine sebep olan bu yeni sinema dilinin başyazarını da yönetmen olarak ilan etmektedir. Astruc’un makalesi, sinemanın sanatsal potansiyelini vurgulayan ve yönetmenin kamerayı kullanarak kişisel ifadesini ortaya koymasını teşvik eden önemli bir sinema teorisi olarak kabul edilir. ‘Kamera-Kalem’ kavramı, sinemanın klasik yazarın kaleminden çıkan bir edebi eser gibi düşünülmesi gerektiğini ifade eder. Astruc’a göre sinema bir yazarın kaleminden çıkan bir eser gibi yönetmenin kameradan çıkan bir eser olmalıdır. Yönetmen, kamerayı kullanarak kendi düşüncelerini, duygularını ve hayal gücünü ifade etmelidir. Bu şekilde, sinema daha önce hiç görülmemiş duygusal ve estetik deneyimler sunabilir. (Neupert, 2007: 400; Stam, 2014: 93-94). Astruc, kamera-kalem teorisini geliştirirken, edebiyatı bir temel olarak kullanır. Ona göre tıpkı bir yazarın kalemi nasıl bir ifade aracıysa, bir yönetmen için de kamera aynı öneme sahiptir. Astruc, sinemada yönetmenin yetkinliğine özellikle dikkat çeker. Bir edebi eserin sinemaya uyarlanması sürecinde, yönetmenin sinemanın sunduğu tüm imkanlardan yararlanması ve yaratıcı metodlar uygulaması gerektiğini savunur. Astruc’un auteur kavramı, filmi edebiyat gibi sanatsal bir ifade aracı olarak kabullenmeyi temel alır. Astruc, film yapmak bir tür yazımdır ve bu yazım yöntemi sinemada kamera-kalem olarak tanımlanır. Dolayısıyla yazmakla film yapmak birbirine eşittir. Astruc’un savunduğu auteur yaklaşımı, Cahiers du Cinema dergisinin benimsediği auteur kavramına kıyasla daha disiplinli bir bakış açısı sunar (Kovacs, 2009: 229-232).

Astruc, sinemanın geleneksel hikaye anlatımı ve görsel estetik normlarından ayrılarak, yönetmenin kişisel vizyonunu öne çıkarır. Bu doğrultuda Astruc, sinemanın

bir sanat formu olarak kabul edilmesini teşvik eder ve yönetmene sanatçı olarak bir itibar kazandırır. Yönetmen, kamerayı kullanarak kendi dünya görüşünü ve sanat anlayışını seyirciye aktarır ve bu şekilde sinemada bir imza bırakır (Hayward, 1993: 45-46). Bu imza film yapımındaki rolünün önemine odaklanarak, yönetmenin özgün kişiliğini vurgulayan bir yaklaşımı benimseyerek sinema için yeni bir dönemin kapılarını aralar. Kamera-Kalem'i film yapım sürecine derinlik kazandırmıştır: Artık yönetmen, sadece önceden belirlenmiş bir metnin (roman, senaryo) hizmetkarı olmaktan öte, kendi adına yaratıcı bir sanatçıdır (Stam, 2021: 98-100).

Modern çağında sinema, sadece görsel bir sunum aracı olmaktan çıkıp, yönetmenin bir yazar gibi seyircisini doğrudan etkileyebileceği bir yaratım alanına dönüşmüştür. Kamera-Kalem kavramı, sadece edebiyat yazarının kalemiyle doğrudan ilişkilendirilmemelidir. Aynı zamanda diğer sanat formlarının sunduğu gibi sinemanın da ifade aracı olarak değerlendirilmelidir. Bu perspektiften bakıldığında, yönetmenin film yapımında kullanılan her unsuru, kendi düşünsel ve duygusal içeriğiyle şekillendirerek izleyiciye aktarma yeteneği, onu adeta bir 'film kalem'i haline getirir. Bu durum sinemanın salt bir seyir aracı olmaktan öte, izleyiciye derinlemesine düşünsel ve duygusal bir deneyim sunan bir sanat formuna dönüşmesini sağlar. Bu yönetmen-izleyici etkileşimi, sinemanın çağdaş bir ifade aracı olarak gelişimini ve evrimini sürdürmesini sağlar. Astruc, sinemanın sadece imgelerin gösterildiği bir araç olmaktan çıkıp, yazı dili kadar esnek ve incelikli bir ifade aracı haline geldiğini savunur. Ona göre çağdaş fikirler ve felsefeler sadece sinema aracılığıyla tam olarak ifade edilebilir. Örneğin Decartes'ın yaşasaydı düşüncelerini filme alacağını öne sürer. Astruc, sinemanın düşünceleri nasıl ifade edebileceğine odaklanılması gerektiğini ve bu sayede insanlar arasındaki ilişkileri ve insanın nesnelere olan ilişkilerini açığa çıkararak bir düşünce aracı haline gelebileceğini belirtir (2010: 24). Astruc, sinemanın her türlü gerçekliği ifade edebilme potansiyeline sahip olduğunu ancak asıl odaklanılması gerekenin yeni bir dilin yaratılması olduğunu vurgular. Bazı senaristlerin, psikolojik ve metafizik unsurları aktarmakta sinemanın zayıf olduğunu iddia etmesini eleştirir ve bu düşüncenin yazarların eserlerini sığ bir şekilde uyarlamasına yol açtığını savunur. Astruc'a göre senaryo yazarlarının kendi senaryolarını yönetmeleri veya varlıklarını sona erdirmeleri gerekmektedir.

Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme aracı olmaktan çıkıp gerçek bir yazma eylemine dönüşmüştür (2010: 26). Astruc'un 'Kamera-Kalem' kavramının sinemaya etkisi büyüktür. Bu kavram, Fransız Yeni Dalgası'nın ve diğer sinema akımlarının gelişiminde etkili olmuştur. Yeni Dalgacı yönetmenler, Astruc'un öne sürdüğü bu kavramı benimseyerek, sinemayı daha özgün ve kişisel bir sanat formu haline getirmişlerdir. Bu akımlar, geleneksel sinema normlarına meydan okuyarak, sinemayı yeni ve çığır açıcı bir yöne taşımışlardır (Nicolas, 2010: 408). Sonuç olarak, Alexandre Astruc'un 'Kamera-Kalem' kavramı, sinemanın sanatsal potansiyelini vurgulayan ve yönetmenin sanatçı olarak kabul edilmesini teşvik eden önemli bir sinema teorisidir. Bu kavram, sinema tarihindeki dönüşümlerde ve yeniliklerde önemli bir rol oynamış ve sinemanın evriminde belirleyici bir faktör olmuştur.

1.3.2. Andre Bazin ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası

Yönetmen artık sadece bir ressam ya da oyun yazarının rakibi değil aynı zamanda bir romancının da rakibidir.
Andre Bazin

Sinemada biçimci film kuram denilince nasıl ki diğer biçimci kuramcılardan sıyrılarak Sergei Eisenstein öne çıkılıyorsa, gerçekçilik kuram denilince de akla ilk gelen isim Fransız film eleştirmeni André Bazin'dir. Bazin, 1918 yılında Fransa'da doğmuş olup sinema dünyasına önemli katkılarda bulunan bir düşündürüdür. 1945 ile 1950 yılları arasında, André Bazin'in sesi kıta Avrupa film eleştirmenliğinde giderek daha belirgin hale gelmiştir. Gerçekçi sinemayı kuramsal olarak benimsemesi, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin yükselişiyle aynı döneme denk gelmiştir. Bazin'in kuramları, bu filmlerle popülerlik kazanırken, aynı zamanda geniş bir izleyici kitlesiyle buluşmuştur. 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte sinema tarihinde tek başına en etkili eleştirel yayın olan 'Cahiers du Cinéma'yı çıkarmaya başlamıştır (Özden, 2014: 126).

Cahiers du Cinéma dergisi sinemacılıkta bir eleştiri akımı oluşturmak için Bazin'in rehberliğine ihtiyaç duymuştur. Genç eleştirmenler, yeni ve canlı bir sinema arayışında Bazin'in etrafında toplandılar. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi isimler Bazin'in öğretileri altında yazdılar. Daha sonra Fransa'da etkileyici bir Yeni Dalga sinemasını yarattılar. Chabrol ve

Truffaut, 1958'in sonlarına doğru bu akımın öncü filmlerini hazırlarken, Bazin 40'lı yaşlarındayken vefat etmiştir (Odabaş, 2015: 155-157). Cahiers du Cinéma⁴ yazarları arasında yazmanın aslında sinema yapmak anlamına geldiği düşüncesini benimseyen birçok isim bulunmasına rağmen film yapma pratiği olmayan ve yalnızca bir eleştirmen olarak kariyerine devam eden tek kişi yazar Bazin'dir. Bazin, ömrü boyunca film üretimi yerine eleştiri ve kuramsal yazılar alanında faaliyet göstermiş ve sinema dünyasında kuramcı olarak öne çıkmıştır (Bickerton, 2012: 22). André Bazin, Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında ve Auteur Kuram'ının oluşmasında belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Cahiers du Cinema dergisinin ilk sayısında yönetmenin sinema üzerindeki önemine dair düşüncelerini paylaşan Bazin, auteur politikasının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Bazin, sinema ekranını sanki dünyanın içine açılan bir pencereymiş gibi algılar ve yorumlar (Özarslan, 2016: 153).

Bazin'e göre sessiz sinema döneminde yönetmen, filmin anlatmak istediği duyguları kurgu vasıtasıyla yansıtabilmiştir. Sinemanın evrimi içinde kurgun önemi artarken⁵ sesli sinemaya geçişle beraber auteur bir yönetmenin, senaryo ne olursa olsun kendi tarzını yansıtarak hikayeyi yorumladığını vurgular. Hikaye kavramının belirsizliğine rağmen Bazin'e göre auteur yönetmen, filmlerinde benzer ahlaki değerleri ve karakterler üzerindeki tutumunu sürdürmektedir (Karadoğan, 2016: 60; Esen, 2013: 35; Bazin, 2016: 61). Bazin'e göre yönetmen artık sadece bir ressam ya da oyun yazarının rakibi değil aynı zamanda bir romancı gibi düşünülmektedir. Bu durum, yönetmene film yapımında daha fazla yaratıcı kontrol ve özgürlük sağlamak ve filmlerin daha kişisel ve derin anlamlar içermesine olanak tanımaktadır (Bazin, 1966: 376). Bazin'in bu görüşü, yönetmenin sinema dilindeki evrim ve değişimin önemli bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Bazin, sinema alanında mizansene büyük önem atfetmiş ve kurgusal yapıya belli bir mesafeye yaklaşmıştır. O doğanın bütünsel imajının, uzun planlar ve derinlik hissi sağlayan çekimler aracılığıyla en iyi biçimde aktarılacağı görüşündedir. Alan derinliği ve ayırım çekimi kullanımını tercih etmesinin üç temel sebebi vardır: Bu

⁴ Derginin iki temel ilkesi vardır: Sahneye Koyma ve Yazarların Politikası

⁵ Orson Welles'in alan derinliği kullanımı ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın uzun plan sekansları gibi öğeler değişimin belirleyicileri olmuştur.

teknikler, sahnenin dramatik bütünlüğünü korur, nesnelere olay örgüsü içinde sadece birer aracı olmaktan öte kendi başlarına bir varlık olarak algılanmasını sağlar ve izleyiciye eylemleri izlerken kendi seçimlerini yapabilme özgürlüğü tanır. Bazin'e göre auteur terimi senaryo yazarları yerine yönetmenler için kullanılmalıdır çünkü ona göre senarist sadece yönetmene malzeme sağlayan bir kişidir (Özarslan, 2013: 223-224). Bazin, auteur kavramının içeriğini diğer auteuristler gibi dil ve yazar ilişkisini sinemaya yansıtarak açıklamıştır. Yönetmenin filmlerde belirli bir stilistik ve anlatı çözümü geliştiren kişi olmadığını, aksine farklı stilistik ve anlatı seçenekleri arasından seçim yapan özgür sanatçılar olduğunu öne süren Bazin, yönetmenin sinema endüstrisinin teknik ve estetik sınırlamalarından bağımsız olduğu düşüncesini desteklemiştir (Stam, 2014: 96). Ona göre bir yönetmenin film çekerken kişisel bakış açısını başarılı bir şekilde filme yansıtabiliyor ve teknik açıdan ustalık sergiliyorsa, o yönetmen auteur olarak kabul edilebilir. Auteur yönetmen olmak için yönetmenin filme yönelik teknik bilgiye hakim olması ve kendine özgü bir dil oluşturabilmesi gereklidir. Bazin, yönetmenin rolüne büyük bir önem vermesine rağmen filmin başarısında diğer unsurların da önemli olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca Bazin, sinemanın bir sanat formu olarak tanınmasında önemli yönetmenler ve sanatçıların etkisinin büyük olduğuna inanmaktadır (Kuyucak Esen, 2016: 35-36).

1957'de 'Yaratıcı Yazarlar Politikası' adlı makalesinde Bazin, auteur kavramını sanatsal üretim sürecindeki kişiselliği vurgulayarak, bir eserden diğerine ilerleme ve yapının kalıcılığı konusunda önemli bir açıklama yapmıştır. Ona göre yönetmenler, belirli bir tarzı ve anlatı özelliklerini bulan kişiler değil, olası çözümler arasından seçim yapan özgür sanatçılardır. Bazin, Yaratıcı Yönetmenler Politikasını takdir etmekle birlikte, yönetmenlerin estetik birer kült haline gelmesini eleştirmiştir. Auteur kavramını kullanarak yönetmenleri estetik tapınma yerine kişisel ve özgün bir yaklaşımla film yapmaya teşvik etmiş ve estetik yüceltmenin aşırılıklarını sorgulamıştır (Kovacs, 2009: 320). Bazin'e göre ise sanatsal yaratımda kişisellik faktörü referans olarak alınır. Yönetmen, farklı eserler üretse de bu kişisel devamlılığı sürdürerek auteur konumuna ulaşabilir (Bazin, 1957: 255; Vincetti, 1993: 124).

Bazin, yönetmenlerin henüz kariyerlerinin başında efsaneler haline getirilip alkışlanmasına karşı çıkmış ve auteur eleştirisinin esnekliğine ve tartışmaya açık yapısına dikkat çekmiştir (Özden, 2014: 130). Bazin, Andrew Sarris'in belirlediği üç ölçüt kriterinin tek başına yeterli olmadığını savunmuş ve bir filmin değerlendirilirken tarihsel, toplumsal, ekonomik ve üretimsel faktörlerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamıştır. Auteursun kişisel niteliklerinin önemli olduğunu kabul eden Bazin, ancak bu niteliklerin tek başına yeterli olmadığını ifade etmiştir. Film incelemelerindeki değer yanı sıra, bir filmin kültürel bir nesne olarak da değerlendirilmesinin önemli olduğunu belirtmiştir. Bazin, yönetmenlerin makbul eleştirilenler olmadığını ve bir filmi değerlendirirken çeşitli perspektiflerden bakılması gerektiğini savunmuştur (Güngör, 2014: 138).

1.3.3. François Truffaut ve Mise-En-Scene, Metteur-En-Scene Farkı

İyi ve kötü filmler yoktur, yalnızca iyi ya da kötü yönetmenler vardır.
François Truffaut

François Truffaut, auteur kelimesini sinema literatürüne kazandıran ilk sinema kuramcısıdır (Biryıldız, 2012: 106). 1954 yılında Cahiers du Cinéma dergisinde kaleme aldığı '*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilim*' makalesinde sinemada edebiyat uyarlamaları hakkındaki eleştirileri önemli bir dönüm noktasıdır. Truffaut, edebiyat uyarlamaları konusundaki eleştirilerini oldukça detaylı bir şekilde dile getirirken, sahneye koyma (mise-en-scene) ve sahneye koyan (metteur-en scene) arasındaki ayrımı vurgulayarak yönetmenin filmdeki detaylar üzerindeki kontrolünü ön plana çıkarmıştır (Bordwell ve Thompson, 2008: 112; Kablamacı, 2011: 65-66; Güngör, 2014: 83; Coşkun, 2017: 206). Mizansen terimi bir filmde dekor, ışıklandırma, kostüm, makyaj ve karakterlerin davranışları gibi görsel unsurları kapsayan bir kavramdır. Auteur ve metteur en scène arasındaki farkın irdelendiği makalesinde Truffaut, auteur kavramını kendi içsel dünyasını yansıtan ve kişisel bir imza bırakan yönetmen olarak tanımlar. Bu bakış açısı, yönetmenin filmlerdeki kişisel dokunuşunu ve benzersiz tarzını vurgular. Truffaut auteur yönetmenleri, filmlerinde kendi özgün senaryolarını kaleme alan ve dış etkilere karşı sinemanın özgürlüğünü ve özgünlüğünü koruyan yönetmenler olarak tanımlar. Ona göre sinema özgür bir sanat dalıdır ve bu özgürlük her türlü dış etkiden arınmalıdır. Truffaut'un belirlediği öncülere göre Pierre

Bost ve Jean Aurenche gibi senaristler ile Rene Clement, Marcel Pagliero, Jean Dellannoy, Yves Allegret ve Claude Autant-Lara gibi yönetmenlerin Fransız sinemasının değerini düşürdüğünü öne sürmesinin temel nedeni, bu isimlerin kalite geleneği anlayışını devam ettirmeleridir. Bu yönetmenlerin Hollywood sinemasını taklit etme ve ticari kaygılarla hareket etme eğiliminde olduklarını belirtir (Uğur, 2017: 231-232). Truffaut'a göre senaristlerin aynı kalıp öyküler üzerinden ilerlediği ve bu senaryoları uygulayan yönetmenlerin sadece mekanik bir şekilde filme aktardığı bir film yapım süreci, sinemanın özgünlüğünü zedeler. Bu nedenle Truffaut, bu tür yaklaşımları 'metteur en scène' olarak adlandırırken, auteur olarak değerlendirdiği yönetmenleri öne çıkarır. Truffaut'un ayırım yaptığı metteur en scène ve auteur kavramları arasındaki farkı ele alırken, asıl önem verdiği yönetmen tipini ortaya koyar. Auteur olarak nitelendirdiği yönetmenler, kendi senaryolarını yazan ve yaratıcılıklarını öne çıkaran isimlerdir. Bu kategoriye giren yönetmenler arasında Max Ophüls, Robert Bresson, Jean Renoir, Jean Cocteau ve Abel Gance gibi isimleri örnek gösterir. Truffaut, bu yönetmenlerin sinemada özgünlüğü ve yaratıcılığı en iyi şekilde temsil ettiklerine inanır ve onları auteur olarak değerlendirir (2010: 37). Seçil Bükler (1996:158) mise en scène ile metteur en scène arasındaki ayrımı özetlerken, auteur kavramını kendi düşüncelerini ve duygularını filme yansıtan yönetmen olarak tanımlar. Metteur en scène ise daha çok başkalarının fikirlerini uygulayan ve görselleştiren ustayı ifade eder. Metteur en scène'nin ustalığı ve yeteneği ön plana çıkarken, auteur'un filme kendi benliğini, kişiliğini ve tarzını yansıttığı belirtilir. Auteur, filme bireysel dokunuşunu koyan ve diğer auteur'lerden farklılaşan yönetmendir.

Truffaut'un makalesi, Fransız sinemasında o dönemde yükselen psikolojik gerçekçilik akımını anlamaya ve sınırlarını çizmeye yönelik iken auteur kavramına dikkat çekerek önemli fikirler ortaya koymuştur. Bu bakış açısı, sinema dünyasında auteur kavramının kuramlaşmasında büyük rol oynamıştır. Truffaut Amerikan sinemasındaki yönetmenleri araştırmış ve özellikle hayranı olduğu Alfred Hitchcock'un eserlerini derleyerek kapsamlı bir kitap ortaya çıkarmıştır. Truffaut'un çalışmaları sinema yönetmenliği ve estetiği üzerinde derin bir etki bırakmış ve gelecek nesillere ilham olmuştur (Atam, 2015: 61). François Truffaut'a göre bir filmin başarılı

senaryosu ve diyalogları sadece senaristin değil aynı zamanda yönetmenin de başarısıdır. Çünkü hem senaryonun hem de diyalogların yaratılmasında asıl sorumluluk yönetmene aittir. Truffaut, “*senaristler, senaryoyu teslim ettikten sonra film onlar için tamamdır. Yönetmen, senaristlerin gözünde sadece senaryoyu kadraja alan beyefendi*” şeklindeki ifadeleriyle bu yanlış anlayışı alaycı bir tavırla eleştirir. Truffaut’a göre film yapım sürecinde senaryo sadece bir adımı temsil eder ve asıl önemli olan bu senaryonun uygulanması ve hayata geçirilmesidir. Yönetmen, senaryonun ötesine geçerek onu görüntüye ve seslere dönüştürerek filme ruh katar. Bu nedenle bir film başarılıysa sadece senaryoya değil yönetmenin yeteneğine de bağlıdır. Truffaut’un bu eleştirel bakış açısı, senaristlerin emeğini küçümsemek ya da önemsizleştirmek değil aksine yönetmenin bu süreçteki önemini vurgulamaktadır. Yönetmen, senaryo oturduktan sonra sadece çekimleri yapmakla kalmaz aynı zamanda filmi bir bütün olarak şekillendirir ve izleyiciyle buluştur. Bu yüzden Truffaut’a göre başarılı bir filmde senaristin yanı sıra yönetmenin de emeği ve yeteneği büyük önem taşır (2010: 37).

François Truffaut, sinemanın edebiyatçılardan ziyade sinemacıların alanı olduğunu savunur ve bu alandaki özgünlüğün ve yaratıcılığın auteur yönetmenler aracılığıyla ortaya çıkabileceğine inanır. Ona göre filmlerin objektif olarak “*iyi ve kötü filmler yoktur, yalnızca iyi ya da kötü yönetmenler vardır*”. Auteur yönetmenler, filme derinlik ve özgünlük katan yaratıcı kişilerdir. Stam, Truffaut için yenilikçi bir film, yönetmenin kendi otobiyografik unsurları taşıyor olsa bile filmde yönetmenin kişiliğini yansıtan bir tarza sahip olmalı ve onu yaratan insanla paralellik göstermelidir. Truffaut, güçlü bir yönetmenin film yapma koşullarından bağımsız olarak fark edilebilir bir tarza ve belirgin bir tematik kişiliğe sahip olacağına inanır. Ona göre bir yönetmenin yeteneği, herhangi bir durumda kaybolmaz ve her zaman ortaya çıkabilecek bir potansiyele sahiptir. Bu nedenle Truffaut, yönetmenin tarzının ve kişiliğinin sürekli olarak filmlerinde kendini göstereceğine inanır (2014: 94).

Fransa Sineması’nda Andre Bazin ve Cahiers du Cinéma dergisi etrafında bir araya gelen genç sinemacılar ve Yeni Dalga hareketinin doğuşunu anlamak için, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Fransa’da meydana gelen değişimlere odaklanmak

önemlidir. Savaşın ardından şairane gerçekçilik akımı gerilerken, psikolojik gerçekçilik yükselişe geçti ve Fransız sinemasında edebiyatçılar ile senaristlerin etkisi arttı. Lanzoni'nin ifadelerine göre savaş sonrası Fransız sinemasında iki karşıt grup belirginleşmeye başladı: *sanatsal yaratıcı unsurları önemseyen bir azınlık ile geleneksel anlatı biçimlerini benimseyen ve ticari kaygılarla ilgili olanlar*. Fransız seyircisine çeşitli film türleri sunuldu; komedi, kostüm drama/edebi uyarlamalar ve heyecan filmleri vb. Fakat bu türler genellikle mevcut kalıplarla sınırlı kaldı ve akademik bir çerçevede gelişti. Ayrıca birçok yönetmen edebiyat uyarlamalarıyla sinematografik zorluklar arasında denge kurmakta zorlanırken, anlam karmaşası içeren uzun senaryolar ve anlaşılması güç filmler ortaya çıktı. Bu dönemde yaşanan bu gelişmeler, Fransız sinemasının evriminde önemli bir rol oynamış ve Yeni Dalga'nın doğuşuna zemin hazırlamıştır (2015: 168).

Truffaut, sinemanın geçmişten günümüze gelen geleneksel kalıplarının sıkıcı ve kısıtlayıcı olduğunu düşünmekte ve sanatçıların bu yapıyı değiştirmek için çaba gösterdiklerini belirtmektedir. Truffaut'a göre bu geleneksel yapının hakim olduğu 'kalite geleneği' adını verdiği yapı, kaliteye fazla vurgu yaparak seyirciyi pasif hale getirmekte ve ticari başarıya odaklanmaktadır (Teksoy, 2009: 483). Truffaut'un önerisi ise film yapım sürecinin sadece teknik açıdan işlerlik kazanması değil, aynı zamanda açık uçlu bir macera olarak görülmesi gerektiği yönündedir. Fransız sinemasının o dönemdeki durumunu değerlendirdiğimizde, tiyatro okullarında yetişmiş sanatçıların ihtişamlı ve özenli giyimleriyle, genellikle klasik edebiyat uyarlamaları, abartılı kostümler ve dramalar içeren filmlerin egemen olduğu görülmektedir. Bu durum sanatçı yönetmenlerin sık sık eleştirdiği, biçimsel olarak soyut ve aşırı kapsamlı bir sinema anlayışının varlığını açıkça göstermektedir. İkinci Dünya Savaşı dönemi ve sonrasında Fransız sinemasının dünya çapında yükselişi, genellikle sözde niteliğe odaklanarak gösterişli ve başarılı filmlerin yapılmasını teşvik etmiştir. Zamanla bu filmlerin çoğu yönetmeni, kendilerine özgü sanatsal vizyonlarını ve bir zamanlar sinemalarını belirleyen özgünlüğü kaybetmişlerdir (Lanzoni, 2015).

Yönetmen François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Etich Rohmer gibi diğer isimler, auteur kuramına katkı sağlayarak 'La

politique des auteurs' görüşü etrafında toplanmışlardır. Zamanla bu yönetmenler film yapmaya başlamış olup, film yapımları ve anlayışları farklı olsa da auteur kuramından etkilenecek hareket etmişlerdir. Bu yönetmenler, Yeni Dalga olarak bilinen dönemin önemli isimleri arasında yer almışlardır. Yeni Dalga yönetmenleri, auteur kuramını benimseyen ve geliştiren yönetmenler olarak öne çıkmışlardır. Yeni Dalga akımı yönetmenleri tartışmalar sunarak ve yeni bakış açıları getirerek bu kuramın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Truffaut auteur kuramına önemli katkılar sağlamış olup, *400 Darbe* adlı filmiyle auteur kuramının önemli bir taşıyıcısı olarak kabul edilir. Truffaut'un yazınsal ve sinematografik çalışmaları, auteur kuramının gelişimine önemli bir etki yapmış ve yönlendirmiştir (Diren, 2017: 11).

1.3.4. Andrew Sarris ve Çemberler Modeli

Auteur kuramı bir sinema kehanetinden çok sinema tarihi kuramıdır?
Andrew Sarris

Andrew Sarris, Amerikalı bir film eleştirmeni ve teorisyeni olarak tanınır. Hayatı boyunca sinema eleştirisi ve film teorisi alanındaki katkıları, özellikle auteur teorinin Amerikan sinemasına uyarlanması konusundaki önemli çalışmalarıyla tanınır. Özellikle 1968 yılında yayımladığı *'The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968'* adlı kitabı, sinema tarihine yön veren önemli bir çalışmadır. Bu kitapta Sarris, sinema yönetmenlerini değerlendirmek için kullandığı 'The Auteur Theory'yi tanıtmıştır. Sarris'in auteur teorisi bir film yönetmeninin filmlerinin kişisel bir imza taşıdığı ve bir sanatçının kendine özgü bir vizyon ve stil geliştirdiği fikrine dayanmaktadır (1968: 5). Sarris, auteur teoriiyi açıklarken bir yönetmenin 'çağrışımlı' (innate) bir stil ve tema içeren bir grup filminin olduğunu belirtir. Bu filmler, yönetmenin imzasını taşır ve onun sanatçı kimliğini yansıtır. Sarris, her yönetmenin bazı filmlerinin dışında kalan ve belirli bir stil veya tema içermeyen 'yıldız' filmleri olduğunu da kabul eder (Truffaut, 1954: 42). Bu iki kavramı açıklamak için Sarris, auteur teoriiyi görselleştirmek için bir model geliştirmiştir, bu model 'Çemberler Modeli' olarak adlandırılır. Bu modelde bir yönetmenin filmleri, iç içe geçmiş üç çemberde sınıflandırılır: *iç çember (içsel anlam)*, *orta çember (kişisel stil)* ve *dış çember (teknik yeterlik)*.



Şekil 1.1. Andrew Sarris- Auteur Teori Çemberler Modeli (1962)

Dış çember (teknik yeterlik): Sarris'e göre bir yönetmen eğer teknik anlamda yetkin değilse bu durum sinemada olması gereken temel bir özelliğin eksikliğini gösterir. Bu bağlamda yönetmenin çalışmaları da yaratıcı olmaktan uzaklaşır. Her sanat dalında olduğu gibi bir sanatçının alanında teknik olarak donanımlı olması zorunludur. Bu yüzden teknik yeterlilik, teori içinde en az tartışma gören ve en geniş fikir birliğine sahip konudur. Kötü yönetilmiş bir filmde kalite arayışı ise anlamsız bir çabaya dönüşür. Ancak bu kuralın istisnaları, araçların kullanımıyla ilişkili doğal durumlarla ortaya çıkabilir. Bu bağlamda etkileyici diyaloglar, senaryo, aktör yönetimi, montajın tarzı, renk seçimi, müzik, dekorasyon ve kostüm gibi unsurlar ön plana çıkar. Diğer bir deyişle bir yönetmenin film üretim sürecinde karşılaşılan çeşitli faktörleri yönetme kabiliyetidir. Sarris'in belirttiği gibi “*Kötü yönetilmiş veya yeterince iyi yönetilememiş bir film, eleştirel bir bakış açısından önemsizdir*” (2010: 42).

Orta çember (kişisel stil): Bir yönetmenin birden çok filmi incelendiğinde, tekrar eden karakteristik bir stilin olması önemlidir. Bu kişisel stil, yönetmenin farklı filmlerde belirgin bir biçimde görünür olmalı ve bir imza niteliği taşınmalıdır. Böylece yönetmen bu stil ile kendini yeniden ifade eder ve “*ben buradayım*” dercesine bir bireysellik sunar. Filmlerine özgün kişiliğini yansıtmaya yeteneği, yönetmen için kritik bir beceridir. Bu durum yönetmenin hem fark edilir olmasını hem de stilinde bir tutarlılık sergilemesini gerektir ki bu da yönetmenin benzersiz tarzının ortaya çıkmasında önemli bir faktördür. Sarris yönetmenin kişiliğinin fark edildiği anı şu cümlelerle ifade eder: “*Yönetmenin kişiliğinin en fazla farkında olduğumuz eserler sıklıkla onun en kötü filmleridir. Zaten tekrarlayıp durduğu araçlara geri döndükleri*

zaman. Ünlü bir yönetmen iyi bir film yaptığında, filme bakarız, yönetmenin kişiliği hakkında düşünmeyiz; sinir bozucu bir şey yaptığında yönetmenin tanıdık dokunuşlarını fark ederiz. Çünkü izleyecek daha fazla şey yoktur” (Kael, 2016: 76).

İç çember (içsel anlam): Auteur teorisinin üçüncü ve ön önemli önermesi içsel anlamdır. İç anlam sinemanın nihai zaferidir (Kael: 2016: 79). Çünkü içsel anlamın değeri, bir yönetmenin tutarlı bir dünya görüşünü ve mantıklı bir düşünce yapısını ortaya koyması ile ilgilidir (Kolker, 2010: 171). İçsel anlam, genellikle kişisel bir anlatı içerir ve yönetmenin kişiliği ile tercih ettiği malzemeler arasındaki etkileşimi açığa çıkarır. Bir yönetmenden auteur olarak beklendiği gibi eserindeki duygusal derinliği ve içsel coşkuyu görmeyi umarız. İçsel anlam kavramı, Astruc’un ‘mise en scene’ dediği şeye benzerdir. Fakat aralarında belli farklar bulunmaktadır ve sıklıkla belirsizlik içerir. Yönetmenin içsel anlamı, genellikle dünya görüşün ya da yaşam felsefesinin bir yansıması değildir. Bunun durumun nedeni, bu kavramın sinemaya özgü olması ve edebiyattan ya da başka alanlardan gelen tanımlardan oldukça farklı olmasıdır. Bu durum, içsel anlamın genellikle anlaşılması zor ve belirsiz bir kavram olmasının bir nedenidir (Sarris, 2010: 43-44).

Sarris’in Çemberler Modeli, film eleştirisinde ve sinema tarihinde yönetmenin rolünün önemini vurgular. Bu model, bir yönetmenin filmlerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi için kullanılan bir araç olarak yaygın bir şekilde kabul edilmiştir (Bordwell, 2008: 403). Sarris’in çemberler modeli, iyi yönetmenleri kötü yönetmenlerden ayırmak için bir ölçüt veya yöntem sunar. Bu yaklaşım, filmleri sadece içerikleriyle değil, aynı zamanda yönetmenin yeteneği, tarzı ve teknik becerileri gibi unsurlarla da değerlendirir. Bu, film eleştirmenlerinin ve izleyicilerin bir filmin kalitesini belirlemede daha derinlemesine bir anlayış geliştirmesine yardımcı olabilir (Büker, 2010: 278). Stam’e (2014: 100-103) göre Sarris’in auteur kuramına getirdiği çemberler modeli ile teorisinin farklı bir dönemece girmesine yol açmıştır. Sarris, film yapımında içerik ve biçimin bir arada ele alınması gerektiğini vurgulayarak, ‘ne’ ve ‘nasıl’ın önemine dikkat çekmiştir. Bu nedenle eleştirmenlerin, yönetmenin kişiliği ile çalıştığı malzeme arasındaki gerilime dikkat etmesi gerekmektedir. Auteur kuramının yükselişi, filmlerin yönetmenlerinin önemini artırmış, eleştiri odak noktasını

hikâyeden temaya, tarz ve tekniğe kaydırmıştır. Bu durum sinemanın edebiyatla olan ilişkisini güçlendirirken, sinema çalışmalarının akademik olarak kabul görmesine de büyük katkı sağlamıştır.

1.3.5. Peter Wollen ve Yapısalcı Yaklaşım

İngiliz film kuramcısı Peter Wollen, 1969'da yayımlanan '*Sinemada Göstergeler ve Anlam*' kitabı aracılığıyla auteur kuramına önemli katkılar yapmıştır. Wollen, auteur kuramının doğuşunu incelerken yönetmenlerin filmler üzerindeki etkilerini mercek altına almıştır (1969: 70). Wollen, auteur kuramının Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğunu düşünmektedir. Bu kuram, yalnızca ticari başarılar elde eden yönetmenlerin değil aksine eserleri dışlanmış ve unutulmuş olan yönetmenlerin eserlerinden doğmuştur (Büker, 1989: 40). Wollen, auteur kuramının Paris'te oluşumunu kolaylaştıran iki temel faktörü dile getirir. Bunlardan biri Vichy Hükümeti ve Alman işgali altında yasaklanan Amerikan filmlerinin, işgalin sona ermesiyle birlikte Fransa'da tekrar gösterime girmesi ve buna paralel olarak Anglosakson ülkelerde büyük bir ilgi uyandırmasıdır. Diğer önemli faktör ise Paris Sinematek'inin bu süreçte oynadığı roldür (2008: 68). Wollen, auteur kuramının bu şartlar altında herhangi bir programlı manifestoya ya da kolektif bildiriye dayanmadan, düzensiz bir şekilde geliştiğini ve bu sayede geniş bir yorum yelpazesi sunar hale geldiğini belirtir. Wollen, auteur kuramının bu dağınık gelişiminin, özellikle İngiltere ve Amerika'daki eleştirmenler arasında büyük yanlış anlaşılmalara ve yabancı düşüncelere karşı bir düşmanlığın kökleşmesine yol açtığını ifade eder. Bu olumsuzluklara karşın, Wollen kuramın olumlu sonuçlarının en umulmadık yerlerde dahi görülmeye başlandığını belirtir (2008: 65-73).

Wollen, auteur kuramına eleştirel yaklaşımıyla, yapısal bir bakış açısıyla eserleri değerlendirir. Wollen'a göre zamanla iki auteur eleştirmen okulu ortaya çıkmıştır; biri tematik motiflere ve anlam odaklarına diğeri ise biçem ve sahneleme üzerine odaklanmaktadır. Bu iki ekol, sırasıyla yapısalcı ve biçimsel yaklaşımları temsil eder (2008: 70).

Wollen ilk yaklaşımda, temaya ve filmdeki anlam yapılarına odaklanılırken, ikinci yaklaşımda ise filmin biçimine ve 'mise-en-scène'e (sahneye koyma) önem verilir. Wollen'a göre auteur bir yönetmenin yapıtı, anlam odaklarına sahiptir ve salt biçimle sınırlı değildir. 'Metteur-en-scène' (sahnelenen) kavramı ise filmdeki varlığı, yazılı metni sinemasal kodlar aracılığıyla sahneleme süreci olarak tanımlanır. Auteur kuramını ele alırken, yapıtın içindeki anlam odaklarına, kodlara, karşıt yapıların varlığına, yönetmenin müdahale edemediği öğelere ve bilinç dışının filme olan etkisine dikkat çekerek Geoffrey Nowell-Smith'ten bir alıntı yapar. Nowell-Smith'e göre bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri genellikle ilk bakışta göze çarpan özellikler değildir. Bu nedenle eleştirmenin asıl amacı, konun ve ele alınış biçiminin ötesinde yatan temel ve daha derin anlamları keşfetmektir. Bu anlamların oluşturduğu desen, bir yazarın yapıtını benzersiz kılan unsurlardır; eseri içsel olarak tanımlar ve diğer eserlerden ayırt etmeye yardımcı olur. Wollen'ın ifade ettiği gibi auteur kuramı incelenirken yapıtın içerdiği derinlik, anlam odakları, motifler ve yapıtın benzersizliği üzerinde durmak, yönetmenin kişisel imzasını ve farkını vurgulamanın önemli olduğunu gösterir. Bu yaklaşım, filmlerin yalnızca görsel yönlerinin ötesine geçerek, yapıtların içsel derinliklerine inerek anlamı açığa çıkarmanın ve yönetmenin özgün kimliğini öne çıkarmanın hedefini taşır (1969: 70).

Wollen, yönetmenlerin bilinçli olarak filmlerine kattıklarının yanı sıra bilinçsiz katkılarına da odaklanarak içsel, bilinçaltı temaları ele almıştır. Wollen'ın bu yaklaşımı, auteur kuramına yeni bir perspektif kazandırırken, filmlerin sadece ortak öğeler değil aynı zamanda farklılıklar ve benzeşmezlikler açısından da incelenmesi gerektiğini vurgular (Kuyucak Esen, 2013: 42). Wollen ayrıca bir filmin oluşumunda birçok faktörün rol oynadığını fakat yönetmenin katkısının bu faktörler arasında ağır basan bir yere sahip olduğunu belirtir. Yine de yönetmenin pozisyonun net olmadığını, tasarım ve yorum arasında bir köprü kurduğunu ve her iki alanda da çalıştığını ifade eder. 'Gürültü' kavramına atıfta bulunarak, filmlerin analiz edilmesinde yapımcı, kameraman ve oyuncuların kaynaklı gürültülerin önemli bir engel olabileceğine dikkat çeker. Bu durumda, filmlerin eleştirinin karmaşık bir hale dönüşebileceğini ifade eder (2008: 93-100).

Wollen, auteur kuramı bağlamında Howard Hawks'ın filmlerinin önemli bir materyal olduğunu belirtir. Hawks'ın Hollywood sistemi içinde uzun yıllar çalışmış olması ve farklı türlerde geniş bir filmografisine sahip olması, Wollen'in ilgisini çeken unsurlardan biridir. Hawks'ın filmografisine genel bir göz atıldığında, westernlerden gangster filmlerine, savaş filmlerinden korku, müzikal ve komedilere kadar uzanan geniş bir yelpazede eserler ürettiğini gözlenmektedir. Wollen bununla birlikte tüm bu farklı türlerdeki filmlerde ortak tematik ilgi alanları, tekrar eden motifler, olaylar, görsel tarz ve tempoların sürekli olarak karşımıza çıktığının altını çizer. Hawks, filmlerindeki bu ortak tematik yapıyı, genelde iki ana tür olan macera ve çılgın komediye indirgeyerek farklı bir bakış açısı sunar. Bu iki ana tür üzerinden Hawks'ın filmlerindeki kişisel imzasını ve yönetmenlik tarzını yansıttığına vurgu yapar. Auteur olarak Hawks'ın gerçek değerinin, macera türündeki filmlerinin, çılgın komediye zıt bir temayla bir arada var olmasında yattığını öne sürer. Hawks'ın sadece macera filmleri üzerinden ele alındığında, yapıtlarının zayıf algılanabileceğini belirtir; fakat çılgın komedilerle birlikte incelendiğinde filmlerin daha katmanlı ve zengin hale geldiğine dikkat çeker. Böylelikle, her macera kahramanının yanında, beceriksiz, aşağılanmış bir karakterin varlığının ön plana çıktığını ifade eder (2008: 70-84).

John Ford ve Howard Hawks'un yapıtlarını auteur kuramı çerçevesinde değerlendiren Wollen, anlam odakları ve temalardan yola çıkarak analizlerini yapar ve yapısalcı bir yaklaşımı benimsediği sonucuna varır. Bu yaklaşım, yönetmenin kişiliğinin yalnızca biçim ve görüntü düzenlemelerinden değil temaya özgü motiflerden de kaynaklandığını öne sürer. Wollen, analizin yanı sıra bir sentez noktasının da olması gerektiğini vurgulayarak, yapısalcı eleştirinin, yalnızca benzerlikler ve tekrarlar üzerine değil aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de içermesi gerektiğini ifade eder. Böylece metinler, evrensellikleri yanı sıra onları birbirinden ayıran özellikler bakımından da incelenebilir (2008: 84).

Wollen'a göre bir film, bir müzik eseri gibi düşünülebilir. Diğer auteuristlerden farklı olarak yönetmenin, filminin anlamını deneyimden sonra inşa ettiği ve film yapım sürecinde tasarım ve yorumu belirlediği üzerinde durmaktadır. Yönetmen, sadece senaryoyu yönlendiren değil, aynı zamanda oyunculuk, görüntü ve kurgu gibi unsurlar

arasında köprü kuran bir kişidir. Auteur olarak adlandırılan yönetmenler, filmlerini kişisel birikimleri ve bakış açılarıyla şekillendirirler. Bu nedenle yönetmenler, sadece metinleri yorumlamakla kalmaz aynı zamanda filmlerini kendi sanatsal bakış açılarıyla şekillendirirler (2004: 94-100). Wollen, yönetmenin veya yazarın, bir filmin yaratıcısı olarak değil onu yorumlayıp taşıyan bir figür olarak görülmesini savunmaktadır. Wollen, auteur teorisini yapısalcı metodolojiyle harmanlamaktadır. Buna göre yönetmenin özgün tarzı ve kişiliği yalnızca biçimsel veya görsel düzenlemelerden değil, filmin taşıdığı özgün temalar ve motiflerden kaynaklanır. Bu bakış açısı, Claude Levi-Strauss, Charles Peirce ve Ferdinand de Saussure gibi düşünürlerin tezlerine dayanmaktadır. Wollen'a göre, bir yönetmen auteur olarak kabul edilebilir, eğer karşıtlıkları ve çeşitli ilişkileri oluşturabilirse; bu durum onun filme özgü anlam katmanları oluşturma becerisine işaret eder.

Büker (2010: 222- 280) Wollen'un auteur kuramı ile yapısalcı metodolojiyi birleştirdiğini vurgulayarak, Wollen'un yönetmenin kişiliğinin biçim ve görüntü düzenlemesinden değil temaya özgü motiflerden kaynaklandığına inandığını belirtir. Wollen, değerlendirme yaparken analiz ve sentez noktalarının birlikte olması gerektiğini ifade ederek şunları söyler: Her analiz noktasının yanında bir sentez noktasının da olması gerekir. Farklılık ve karşıtlık sistemini kapsamayan bir eleştiri yapısalcı olmaktan ziyade biçimci bir yaklaşıma dönüşür. Yapısalcı eleştiri, benzerlikler kadar farklılıklar ve karşıtlıkları da içermelidir. Bu sayede metinler, sadece ortak özellikleriyle değil aynı zamanda ayırt edici özellikleriyle incelenebilir. Bu yaklaşım, metinlerin sadece genel yönleriyle değil aynı zamanda farklılıklar ve çatışmalar aracılığıyla anlaşılmasını sağlar (2008: 83). Genel olarak, Peter Wollen'un auteur kuramına getirdiği katkılar, yönetmenlerin filmlere olan etkilerini derinlemesine analiz ederken, yapısal ve bilinçaltı unsurları da ele alarak yeni bir perspektif sunar. Auteur kuramının geniş bir yorum spektrumuna açık olduğunu vurgulayarak, filmlerin sadece tematik ortaklıklar değil, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar açısından da incelenmesi gerektiğini ifade eder.

1.4. Auteur Kuramına Yönelik Yapılmış Araştırmalar

Auteur kuram, yönetmenlerin filmlerinde tekrar eden temaları ve tarzlarını belirleyerek diğer yönetmenlerden farklarını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılan bir yaklaşımı ifade eder. Bu kuram, bir yönetmenin tüm filmografisini değerlendirerek, kendine özgü bir imza bıraktığını, belirli temaları, tarzı ve estetiği sürekli olarak tekrarladığı fikrine dayanır. Araştırmacı, tez çalışmasına başlamadan önce alanyazında auteur kuramıyla ilgili çalışılmış yönetmenleri araştırmıştır. 2023 yılına kadar Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tez veri tabanında yapılan araştırmalara göre auteur kuramı bağlamında 48 tez çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmaların 27'si Türk Sineması yönetmenlerine, 4'ü Amerikan Sineması yönetmenlerine, 4'ü İran Sineması yönetmenlerine, 2'si Fransız Sineması yönetmenlerine, 2'si Kırgız Sineması yönetmenlerine, 2'si Meksika Sineması ve birer adet çalışma ise Japon Sineması, Kürt Sineması, İngiliz Sineması, Kanada Sineması, Avusturya Sineması ve Makedonya Sineması yönetmenlerine yöneliktir. Ayrıca, bir tez çalışması Rus Sineması ve Türk Sineması'ndan iki yönetmeni auteur teorisi bağlamında karşılaştırmıştır (Arslan ve Gürbüz, 2024: 1005-1007). Auteur teorisi çerçevesinde incelenen yönetmenler ve elde edilen sonuçlar aşağıda sunulmuştur:

<i>Yıl</i>	<i>Yazar</i>	<i>İncelenen Yönetmen</i>	<i>Yönetmenin Dahil Olduğu Ülke Sineması</i>
2002	Hıdıroğlu, İ.	Ertem Eğilmez	Türk Sineması
2009	Erçetingöz, A.	Reha Erdem	Türk Sineması
2010	Aslan, M.	Yeşim Ustaoğlu	Türk Sineması
2010	Madikova, A.	Marat Sarulu	Kırgız Sineması
2012	Demiray, B.	Yavuz Turgul	Türk Sineması
2014	Şahin, C.	Zeki Demirkubuz	Türk Sineması
2015	Yıldırım, E.	Fatih Akın	Türk Sineması
2015	Akçora, E.	Derviş Zaim	Türk Sineması
2016	Ertaş, R. M.	Çağan Irmak	Türk Sineması
2016	Sarjjadi, M.	Abbas Kiyarüstemi	İran Sineması

2017	Diren, F.	Michael Haneke	Avusturya Sineması
2018	Toydemir, H.	Semih Kaplanoğlu	Türk Sineması
2018	Kurt, C.	Ümit Ünal	Türk Sineması
2018	Kaymak, A.	Nuri Bilge Ceylan	Türk Sineması
2018	Mevlütöğlu, Z.	Onur Ünlü	Türk Sineması
2018	Gül, M. E.	Jean-Luc Godard	Fransız Sineması
2018	Kurtuluş, N. E.	Xavier Dolan	Kanada Sineması
2019	Boz, Ö.	Reha Erdem	Türk Sineması
2019	Çitoğlu, B. G.	Tayfun Pirselimioğlu	Türk Sineması
2019	Aşçı, G.	Ferzan Özpetek	Türk Sineması
2019	Demir, Y.	Alejandro Gonzalez İñárritu	Meksika Sineması
2019	Balcı, H. E.	Andei Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu	Rus Sineması/Türk Sineması
2019	Balak, M.M.	İrfan Tözüm	Türk Sineması
2019	Manav, A. H.	Ferzan Özpetek	Türk Sineması
2020	Barman, T.	Ali Özgentürk	Türk Sineması
2020	Uğur, İ.	Asgar Farhadi	İran Sineması
2020	Pehlivanoğlu, M. A.	Akira Kurosawa	Japon Sineması
2020	Huseini, A.	Milcho Manchevski	Makedonya Sineması
2020	Mammadova, U.	Tayfun Pirselimioğlu	Türk Sineması
2021	Daloğlu, S.	Selçuk Aydemir	Türk Sineması
2021	Çaylı, G.	Bahram Ghobadi	İran Sineması
2021	Cevheri, Ş.	Mecid Mecidi	İran Sineması
2021	Aliyeva, A.	Aktan Arym Kubat	Kırgız Sineması
2022	Kandemir, E.	Zülfi Livaneli	Türk Sineması

2022	Duğan, S. E.	Tolga Karaçelik	Türk Sineması
2022	Paftalı, E.	Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim	Türk Sineması
2022	Bakır, A.	Alfred Hitchcock	Amerikan Sineması
2022	Beyaz, E.	Wes Anderson	Amerikan Sineması
2022	Demirkan, F.	Tim Burton	Amerikan Sineması
2022	Taşan, H. G.	James Cameron ve Guillermo del Toro	Amerikan Sineması
2022	Esen, S.	Hiner Saleem	Kürt Sineması
2022	Emre, Ö.	Ken Loach	İngiliz Sineması
2023	Aydın, D.	Reha Erdem	Türk Sineması
2023	Aktoz, A.	Alfonso Cuaron	Meksika Sineması
2023	Gür, O.	Lütfi Ömer Akad	Türk Sineması
2023	Çakır, D.	Agnes Varda	Fransız Sineması
2023	Türküm, E.	Engin Ayça Sineması	Türk Sineması

Tablo 1.1. Auteur Kuramı Çerçevesinde Yapılan Çalışmalar (Arslan ve Gürbüz, 2024: 1003-1004).

Yukarıdaki Tablo 1.1. verilerine göre alanyazında, İran sinemasındaki auteur yönetmenler araştırıldığında dört adet tez ile karşılaşılmıştır. Sarjjadi (2016), yönetmen Abbas Kiarostami'yi, Uğur (2020), yönetmen Asgar Farhadi'yi, Cevheri (2021), yönetmen Mecid Mecidi'yi, Çaylı (2021) ise yönetmen Bahman Ghobadi'yi auteur kuram çerçevesinde incelemiştir. Yapılan çalışmalarda İran Sinemasının yönetmenlerinden Cafer Panahi'nin auteur kuram perspektifinden ele alınmadığı sonucuna erişilmiştir. Yapılacak çalışmanın alanyazındaki eksikliği kapatacağı düşünülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İRAN SİNEMASI VE CAFER PANAHI

Sinema köken aldığı coğrafya, toplumsal değerler, politik etkiler, kültürel zenginlik ve ekonomik koşullardan büyük ölçüde etkilenen bir sanattır. Bu etkileşim, tüm ülke sinemaları için geçerlidir. Her ülke, kendi özgün kimliğinden ilham alarak ürettiği filmler aracılığıyla aslında kendi toplumsal yansımalarını oluşturur. Doğal olarak toplumun geçirdiği tarih, siyasi ve ekonomik koşullar, toplumun normları ve değerlerini aktaran sinema, aslında bir toplumun kalbinin atışını yakalamak için güçlü bir araçtır. Yönetmenler de içinde bulunduğu coğrafyanın yansıtılmasında ayna görevi görür. Bu bilgiler ışığında Cafer Panahi'nin yaşamına ve sinemasına geçilmeden önce İran sinemasının tarihine göz atmak kaçınılmaz gerekliliktir. İran sinemasının tarihine geçilmeden önce de İran'ın toplumsal, kültürel ve siyasi yapısına bakılmalıdır. Bu doğrultuda İran Sinemasının tarihinden söz edilirken; Hamid Nafisi'nin bölümlendirilmesinden faydalanılacaktır. Bu bağlamda Devrim Öncesi İran Sineması ve Devrim Sonrası İran Sineması iki ana başlık altında tarihsel süreç açıklanacaktır. İran Sinemasının tarihsel sürecinin aktarılmasının ardından; İran Sinemasında gerçeklik ve yeni dalga akımından söz edilecektir. Bölümün sonunda da Cafer Panahi'nin öz yaşamına bakılarak, yönetmenin sineması hakkında genel bilgiler verilecektir.

İran'ın toplumsal, kültürel ve siyasi yapısı, Orta Doğu'nun en karmaşık ve derin köklere sahip tarihlerinden birine dayanır. İran, Pers İmparatorluğu gibi tarihi geçmişe sahip olmasının yanı sıra, İslam Devrimi sonrasında da önemli sosyal ve siyasi değişimlere sahne olmuştur. Bu değişimler, ülkenin toplumsal, kültürel ve siyasi kimliğini şekillendirmiş ve İran sinemasına da yansımıştır. İran'ın toplumsal yapısı, geleneksel ve modern unsurların karmaşık bir ilişkisini yansıtır. Geleneksel olarak, İran toplumu aile, din ve topluluk bağları üzerine kurulmuştur. Aile yapısı ve toplumsal normlar, İran halkının günlük yaşamını ve ilişkilerini derinden etkiler. Topluluk içinde dayanışma ve yardımlaşma önemli bir yer tutar ve toplumun değerlerine büyük önem verilir. Kültürel olarak, İran, geniş ve zengin bir kültürel mirasa sahiptir. İslam öncesi Pers uygarlıklarından günümüze uzanan edebiyat

geleneği, mimari yapıları, geleneksel sanat dalları ve müzik kültürü, İran'ın kültürel zenginliğini oluştur. Bu kültürel miras, İranlı sinemacıların filmlerinde sıkça izlerini bırakır ve eserlerini zenginleştirir. Siyasi olarak İran, İslam Devrimi sonrası 1979 yılında İslam Cumhuriyeti olarak kurulmuştur. İran'ın siyasi yapısı, dini liderlik ve Cumhurbaşkanı arasındaki karmaşık ilişki üzerine kurulmuştur. Din ve siyaset, İran'da sıkı bir şekilde kesişir ve toplumun günlük yaşamında büyük bir etkiye sahiptir. İran sineması, toplumsal, kültürel ve siyasi gerçekliklere ayna tutarak derin bir anlatı oluştur. Yaratıcı sinemacılar, filmlerinde genellikle toplumun geçirdiği tarihsel ve siyasi değişimleri ele alır ve toplumun duygusal ve entelektüel zenginliğini yansıtır (Ramin, 2014: 293-309).

2.1. Devrim Öncesi İran Sinemasına Genel Bakış

Hamid Nafisi, İran sinemasını *Devrim Öncesi İran Sineması* ve *Devrim Sonrası İran Sineması* olmak üzere iki döneme ayırmıştır. Bu doğrultuda, çalışmanın bu bölümünde *Devrim Öncesi İran Sinemasına Genel Bakış* başlığı altında, sırasıyla *Sinemanın İran'a Gelişi*, *Sesli Dönem* ve *Modern Dönem* ele alınacaktır.

2.1.1. Sinemanın İran'a Gelişi (Sessiz Dönem: 1900-1930)

İran sinemasının başlangıcı, sömürgeciliğin başlıca kollarından biri olan modernleşme projesi ile ortaya çıkmıştır (Dabaşı, 2001: 2). Kaçar Şahı Muzaffererüddin Şah, 1900 yılının başlarında özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı ile birlikte Avrupa ülkelerini geziye çıkar. Gezi sırasında Paris'in uluslararası fuarlarını ziyaret ederler (Teksoy, 2009: 747). Orada kendilerine 'Sinematograf' ve 'Büyülü Fener' makineleri tanıtılır. İlk defa film seyreden Şah, bu hareketli fotoğraflardan büyülenir ve filmleri çeken makinaların satın alınması için hemen talimat verir. İran sinemasının öyküsünü başlatacak kameralar, Gaumont şirketinden satın alınır (Yaghmooralı, 2013: 10) ve kurgusal olmayan ilk İran filmi Akkasbaşı, tarafından filme alınır. Film, 18 Ağustos 1900'de Belçika'nın Ostend şehrinde yapılan Çiçek Bayramı'na elliye yakın arabadan oluşan 'çiçek alayı'nı ziyarete gelen Şah'ı çiçek buketleriyle coşkulu karşılanmasını konu alır (Nafisi, 2003: 766). İran'a dönen Akkasbaşı, kamerayla günlük yaşamı sık sık filme alır ve Tahran sokaklarında çekimler yapar. Sinematograf, kısa bir süre içinde sadece sarayın değil

soyluların da ilgi gösterdiği bir eğlence olarak görülür (Teksoy, 2009: 747). Akkasbaşı, Muharrem törenleri, kraliyet ailelerinin bahçelerinde bulunan aslanları filme almıştır. Bu filmler düğünlerde, doğum ve sünnet törenlerinde Rus ve Fransız haberleriyle bir arada gösterilir ve filmler kraliyet sarayı ve soyluların evlerinde izlenirdi (Sadr, 2006: 8-10; Nafisi, 2003: 766). Rusya'dan getirilen komedi filmleri de düğünlerde ve toplantılarda gösterilmiştir. Akkasbaşı, ayrıca dükkanının arka bahçesinde zenginlere yönelik komedi filmleri de göstermiştir (Pour, 2007: 23).

Avrupa'da ilk sinema gösterimleriyle birlikte büyük kitlelerin ilgi odağı olmuş ve eğlence aracı olarak görülen sinema bilgilendirme aracına dönüşmüştür. Toplumun genelinin muhafazakâr olması nedeniyle İran'da ise sinema, dört yıl boyunca sadece sarayda içinde kalmış ve soylu kesimlerin zevki için kullanılmıştır (Omid, 1995: 22-26; Yaghmooral, 2013: 12). Soyluların yaşam tarzının bir parçası olarak algılanan sinema, İran halkının değer yargılarını ve geleneklerini altüst etmiş, bu durum dindar kesim ve ulemanın sinemaya eleştirel gözle bakmasına neden olmuştur. İran'ın ilk kameramanı Müslümandır fakat İran'da dinen uygun görülmediği için mesafeli duruş sergilenmiştir. İran'da sinemanın kurum olarak yayılmasını İranlı gayrimüslimler üstlenmiştir (Aktaş, 2015: 22). Romalı Tebriz kentinde 1900'lü yıllarda Katolik misyonerler tarafından halka açık ilk sinema salonu olan 'Soli Sineması' yapılmıştır (Dabaşı, 2001: 1).

1904 yılına gelindiğinde Tahran'ın merkezindeki antikacı dükkanının arka bahçesini halka açık film gösterileri için düzenleyen İbrahim Han Sahafbaşı ön plandadır. Sahafbaşı yalnızca erkeklerin gidebildiği ilk ticari sinema salonunu açar⁶. Salonun koltuksuz olmasından dolayı seyirciler yere serili halının üzerine oturarak, Avrupa'dan alınmış filmleri izlemektedir (Teksoy, 2009: 747). Bu filmler genelde Belçika ve Rusya'dan alınmış on dakikalık haber filmleridir (Aktaş, 2005: 9). Bu sinemanın ömrü kısadır. Sahafbaşı, Şah'a karşı komplo hazırlamakla suçlanmış ve sinemayı 'şeytan icadı' olarak gören tutucu çevrelerin baskılarıyla tutuklanmıştır. Salon açılışından bir ay sonra teknik donanımına el koyularak kapatılmıştır (Teksoy, 2009: 747). Soyluların sinemada gördükleri batılılara özenmeleri dini otoriteyi rahatsız

⁶ Kadın seyirciler için ancak 1917'de özel gösterile yapılmaya başlanmıştır.

etmiş ve sinemayı memnu (yasak) kabul etmiş ve reddetmişlerdir. Dini otoritenin sinemaya karşı çıkması, baskısı ve itirazlarına rağmen İran'da sinema gelişmeye ve canlanmaya devam etmiştir (Tapper, 2007: 2). Sahafbaşı'nın yabancı filmleri ülkede göstermesiyle birlikte İran'ın modernizme giriş yapmalarını mümkün kılmıştır. Tarihi kişilikleri perdede seyretmenin görsel bir ihmâl haine gelmesi, tartışılır olsa da yabancı filmler dış dünyaya yepyeni pencereler açmıştır (Dabaşı, 2001: 5). 1904 yılından önce sinema propaganda aracı olarak kullanılmış, filmlerden önce milli marşlar ve Şah'ı öven görüntüler seyircilere empoze edilmiştir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 13-14). Meşrutiyet yandaşları 1905 yılında Tahran'ı ele geçirince sinema salonlarını da eline alarak günümüze kadar film faaliyetlerine devam ettirir. O yıllardan bugüne kadar İran'da en kritik zor zamanlarda bile sinema faaliyetleri hiçbir zaman duraksamaya girmemiştir (Kuhestaninejad, 2004: 36). 1906'dan 1911'e kadar süren Anayasal devrim, İran'ın temellerini sarsmış, yüzyıllardır süren dış dünyadan gelen fikirlere maruz kalmıştır. Bunun sonucunda Burjuva devrimi başlamış, eski rejim yıkılarak yerini elit kesimim gücüne bırakmıştır (Dabaşı, 2001, 6). 1907 yılında sarayla yakınlığı olan Rus göçmeni Russi Han, Tahran'da sarayın desteğini alarak; 600 kişilik sinema salonu açar ve genellikle Max Linder'in güldürü filmleri oynatmış ve seyirciler tarafından büyük ilgi toplamıştır (Teksoy, 2009: 747). Han, Rusya'dan da filmler getirmiş; filmlere piyanist, kemancı ve violacı eşlik etmiştir (Aktaş, 2005: 10). Muhammed Ali Şah'ın iktidardan düşmesi sonucunda sarayda filmler çeken Han'ın sinema salonu ve fotoğraf atölyesi yağmalanmıştır (Teksoy, 2005: 606).

Ermeni kökenli Erdeşir Han ise 1912 yılında Tahran'da açtığı salonlarla sinema işletmeciliğinin kurucusu olmuştur. Başta kadınlar ve erkekler için ayrı saatlerde gösterimler yapılırken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında (tutucu ve baskıcı çevrelerin karşı çıkmalarına rağmen) kadınlar ve erkekler birlikte film seyretmeye başlamışlardır (Teksoy, 2009: 747). Han, Hurşid Sinemasında kadınlara özel programlar başlatmış ve açık hava sinemasında gösterimler yapmıştır. Başkentte tam teşekküllü sinema salonunun sahibi olan Ali Vekili, Paris'te tanınmış olan ayakkabı firmasının sahibidir. Vekili, kadınlara özel sinema açmıştır. Yeni sinema salonu Sipah'ta filmlerin aralarında İran musikisi icra etmesi için bir orkestra tutmuş ve İran'ın ilk sinema dergisi olan 'Sinema ve Gösteriler' yayın hakkını Maarif

Bakanlığı'ndan talep etmiştir. Ayrıca sinema oyuncularının eğitimi için merkezler kurmasına ön ayak olan Vekili, filmlerin altyazılarının Farsça 'ya çevrilmesi için Mutezedi ile çalışmalar da yapmıştır (Aktaş, 2015: 23). 1912 yılında coğrafi konum nedeniyle Rus ve Azerbaycan asıllı sinemacılar, İran'da sinemanın yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır (Yaghmooralı, 2013: 19-20). 1914 yılına gelindiğinde Birinci Dünya Savaşı'nın etkisi İran'ın dört bir yanına sıçrar ülke ekonomik ve siyasi krizlerle ister istemez etkilenir. O yıllarda Tahran'da yeni bir sinema salonu açılır. Dönemin film afişlerine bakıldığında savaşın durumu cephelerindeki acı verici olaylar, afişlere yansımıştır. Bu filmler aynı salonda gösterime girmiştir (Kuhestaninejad, 2004: 17). 1916 yılında Paris'te mühendislik eğitimi alan Han Mutezedi⁷ de Tahran'a döndüğünde sinema salonu açar ve güncel olayları gösterir. Kadınlara özel gösterimler düzenleyen Mutezedi, İran'da ilk kez yabancı filmlere Farsça ara yazı ekler. Mutezedi, atölyesinde kurduğu karanlık oda ve film laboratuvarı olan İran'ın ilk yönetmenlerinden sayılır. Çektiği filmlerin en önemli özelliği İran tarihini sinemaya aktarmasıdır. 1928 yılına gelindiğinde kadınlara özel açtığı sinema salonları yakılarak kapatılmıştır (Pour, 2007: 27-29).

1925 yılında İran sinemasında gelişmeler olmuştur. Tahran'da 'Parvareshe Artisi Sinema Okulu' kurulmuştur. Okulun amacı oyuncu yetiştirmektir (bu okulun mezunları, *Abi ve Rabi (1930)* filminde rol almışlardır). Aynı yıl Tahran'da Lalezar caddesinde vezir tarafından 'Sanati Sinema Salonu' kurulmuştur. Bu salon kadın seyircilere tahsis edilmiştir. 20'li yıllarda İran'ın ilk film stüdyosu kurulmuş *Şah'ın Atatürk'e Ziyareti, Taç Giyme Töreni* (Mutezedi filmlerin yönetmenidir) gibi filmler kameraya alınmış, sarayda yaşayış tarzları belgelenmiştir. Ayrıca Mutezedi'nin yabancı filmlere eklediği ara yazılar, kurulan film stüdyosunda da eklenmiştir. Fakat İran'da o yıllarda okuma-yazma oranının azlığı nedeniyle bu girişim halk tarafından beklenen etkiyi görmemiştir. Sanati Sinema salonunda çıkan yangından sonra Mutezedi, Peri Sineması'nı açar. Salonu ikiye bölen Mutezedi, sağ tarafı kadınlara, sol tarafı ise erkek izleyicilere özel olarak tasarlayarak; karışık bir sinema salonu oluşturur. Fakat bu ikili ayırım düzeni halk tarafından gerekli ilgiyi görmez. 1928'de

⁷ İran sinemasında Mutezedi, Mirza İbrahim Han ve Rusihan'ın ardından dördüncü kameraman olarak faaliyet göstermektedir (Aktaş, 2015: 24).

Arap, Mısır ve Hint sinemasının etkisinde olan İran sineması daha çok dans ve şarkı ağırlıklıdır ve özgün denebilecek önemli eser bulunmamaktadır (Aktaş, 2005: 6-11). 1929 yılında İbrahim Muradi, Hazar Denizi sahilinde film stüdyosu kurmuş ve stüdyoda *Beden ve Ruh (1931)* adıyla da bilinen *Kardeş İntikamı*'nı çekmiştir (Dabaşı, 2014: 11). 1930 yılında ise Tahran'da ilk sinema dergisi çıkarılmıştır (Aktaş, 2005: 11). 1930'a kadar İran Sinemasında kurgusal olamayan filmler egemendir. Kaçar kraliyet ailesi Birinci dünya savaşından önce özel sponsorlu bir sinema modeli yaratmıştır. Soylular ve kraliyet tarafından finanse edilen birçok belgesel yapılmıştır. Bu filmler daha çok uzun çekimlerle kraliyetle ilgili haberleri ve olayları kapsayan ilkel filmlerdir (Nafisi, 2003: 766).

İran sinemasının gelişiminde etnik ve dinsel azınlıklar etkili olmuştur. Birçok film yapımcısı, elit kesimle bağlantısı olan eğitilmiş kişilerdi. Sinema hem haber filmlerinin içeriği hem de gösterim alanları nedeniyle uzun süre soylulara hizmet etti. Özel ve sponsorlu sinemanın ısrarla varlığını devam ettirmesinin üç temel sebebi vardır: Birinci sebep, sinema saray ve hükümete özel olarak tasarlanarak; saray ve hükümet, film gösterimlerini elit kesimlere özel yaparlarsa sponsorluk desteği alabilmektedir. Belgesel filmlere destek, İslam Cumhuriyeti'nde devam etmektedir. İkinci sebep, film endüstrisinin teknik alt yapı olarak gelişimini tamamlamadığı için yerli filmlere ekonomik destek verilmemiştir. Üçüncü neden ise yerli üretimin karşısında duran ekonomik ve toplumsal tutumdur. Bu tutumlar daha çok okur yazarlık oranının düşüklüğü, film izlemenin dinden çıkmaya kadar halkı kötü yola sürükleyeceği, özellikle kadınların sinemaya gitmesi hatta oyuncu olmasına karşı dinsel tabuları içermektedir (Nafisi, 2003: 766). Han Babahan Mutezedi ve Ovans Oganyans yönetmenliğinde, İran'ın ilk uzun metrajlı kurgusal filmi olan *Abi ve Rabi*⁸ (1930) çekilmiştir. Biri uzun biri de kısa boylu olan iki adamın başına gelenlerini anlatan film, sessiz ve beyaz bir komedidir. Film⁹ sinemacılığı meslek olarak devlete kabul ettirmiştir (Aktaş, 2015: 24-25). Sinemanın meslek olarak görülmeye başlaması demek onun belli başlı kanunlara, yasalara ve vergilere bağlanması demektir.

⁸ Danimarka yapımı olan film, "*Pat ve Pataşun*" adlı eserden uyarlanmıştır (Yılmaz, 2018: 17).

⁹ *Abi ve Rabi* filmi İran'da vergi alınan ilk filmidir.

1930 yılında İran’da ilk ‘sinema yasası’ çıkar. İran sinemasının ilk yasasını iki temel bölüm içermektedir. Bu bölümler ve maddeler şu şekildedir: Birinci bölüm film yapım ve çekimini içeren dokuz maddeyi kapsamaktadır; *sinema işletmecileri sinema salonu açmak için devletten izin almalı, çekilen filmler ülkenin modernleşmesini anlatmalı, yerli ve yabancı filmler, sinema salonlarında gösterilmeden önce belediyenin kontrolünden geçmeli ve filmler için gösterim izin alınmalı, filmlerden elde edilen gelirlerden devlete vergi ödenmeli*. İkinci bölüm maddeleri ise sinema salonlarında film gösterim şartlarını içermektedir. Bu şartlar; *sinema salonlarında projeksiyon makinesi için özel bir oda olmalı, film makinelerinin boyutları ve perdelerin özellikleri, film gösterim odalarının özellikleri, seyirci koltukları ve sinema salonlarının giriş çıkışlarının standartları, sinema salonlarının emniyet kurallarını* içermektedir. İran hükümeti sinemanın gelir getiren bir meslek olduğunu anlayınca sinema salonlarında %10 vergi almaya başlamıştır. Bu vergi oranı ilerleyen yıllarda %15’e kadar yükseltilmiştir. Küçük şehir ve iller de ise %10 oranında vergi alınmış bu oran arttırılmamıştır (Berber, 2011: 36-37).

1930’lu yıllar, İran’ın modernleşme ve Batılılaşma sürecinde önemli bir dönemdir. Sinema, bu süreçte halkın günlük yaşamına yeni bir pencere açmıştır. Devlet, müzik okulları açarak (İslami yasaların müziği yasaklamasına rağmen) kültürel dönüşümü teşvik etmiş ve otomobillerin yaygınlaşması gibi modernleşme adımlarıyla halkın yaşam tarzını değiştirmiştir. Sinema da bu değişimin bir parçası olmuş, İranlılara hem eğlence hem de bilgi sunan bir araç haline gelmiştir. Bu süreçte sansür önemli bir tartışma konusu olmuştur. Halkın bir kısmı sansürü vazgeçilmez bir güvenlik ve ahlak mekanizması olarak görürken, diğer bir kesim sansürün ifade özgürlüğünü kısıtladığını savunmuştur. 1930 yılının haziran ayında, İran’ın önde gelen gazetelerinden Aiene İran’da yayımlanan bir makalede, yabancı filmlerin sadece siyasi nedenlerle değil, ahlaki gerekçelerle de sansürlenmediğinden şikâyet edilmiştir. Bu tartışmaların ardından, hükümet aşağıdaki yasa tasarısını onaylanmak üzere sunmuştur (Sadr, 2006: 15): *“Belediye meclisi, kamu ahlakını geliştirmek ve yolsuzlukla mücadele etmekle sorumlu olduğundan ve tüm tiyatroların, kulüplerin, halka açık müzik dinletilerinin, bahçe partilerinin vb. doğrudan kontrolü ve düzenlenmesi pratik olmadığından, hükümet aşağıdaki tasarıyı onay için önermektedir: Sinema*

yöneticileri, film gösterilmeden önce gösterim izni almakla yükümlüdür. Filmin, konsey tarafından genel ahlak ve adaba aykırı görülen kısımları çıkarılacaktır.”

Bu yasa, İran’da sinemanın hem bir sanat hem de bir endüstri olarak gelişimine yön vermiştir. Aynı zamanda, sinemanın kültürel hayatta giderek daha fazla yer edinmesine rağmen devlet kontrolünün sıkı bir şekilde sürdüğünü göstermektedir.

Sinemanın yasallaşmasıyla birlikte 1930 yılında Setare-i Cehan gazetesinde Abolgasem Etesamzade tarafından İran Sinemasında ilk film eleştirisi kaleme alınmıştır. İlk film eleştirisi yapılan film ise *Abi ve Rabi*’dir (Berber, 2011: 41). *Abi ve Rabi*’in ardından Ovans Oganyans, ikinci sessiz filmi olan *Hacı Ağa Aktor-i Sinema (Hacı Ağa Sinema Aktörü, 1932)*’ yı çeker. Film, sinemaya karşı duran dindar adamın fikir değiştirip film oyuncusuna dönüşümüne odaklanmaktadır (Dabaşı, 2001: 3-4). Film konusu ve verdiği mesaj ile Hacı Ağa karakteri üzerinden İran sinemasına geniş bir perspektif sunarak; toplumun çeşitli kesimlerine ayna tutmayı hedeflemiştir. Bu bakış açısıyla bakıldığında, İran’daki sinemanın, dini, siyasi ve kültürel otoritelerin etkisinde olduğu İran sinemasının başlangıcından itibaren ele aldığı konulara rağmen, azınlıklar tarafından yapılan filmlerle toplumsal bir dönüşüm yaratmayı amaçladığı sonucu ortaya çıkmaktadır (Günhan, 2019: 16). *Hacı Ağa Sinema Aktörü (1932)* filmi beraberinde İran sinemasında sadece ithal edilen filmlere değil yerli filmlere de sansür getirilmesi gerektiği tartışma konusu olmuştur (Nafisi, 2008: 208). İbrahim Moradi, İran sessiz sinemasının bir başka yönetmenidir. Rusya’dan eğitim alan Moradi, ülkesine dönünce kendi film stüdyosunu kurar ve ardından ilk filmi olan *Kardeşin İntikamı (1930)*’ nı çeker. Filmin en önemli özelliği ise İran Sinemasının ilk konulu filmi olmasıdır. Film, maddi yetersizlikten dolayı tamamlanamamış ilk elli beş dakikası çekilebilmiştir Muradi, 1933 yılında *Çok Hevesli* adlı ikinci filmini çeker. Film İran sinemasının ilk dramatik filmidir (Sever, 2010: 39).

İran sinemanın sessiz döneminde, Amerika, Fransa, İngiltere ve Rusya’dan sessiz filmler alınmıştır. Charlie Chaplin’in *Sirk*’i, Fritz Lang’in *Metropolis*’i, *Monto Kristo Kontu*, *Tarzan*, *Michel Strogoff*, *Fakirler*, *Yusuf ile Züleyha* gibi filmler satın alınan filmlerden bazılarıdır. Genelde aşk, heyecan, edebiyat ve tarih konularını içeren filmler, İran sinemasının gelişmesinde etkili olmuştur (Berber, 2011: 37).

2.1.2. Sesli Dönem (1930-1960)

1930'ların İran'ı Pehlevi'nin İran'ı baskı unsurlarıyla modernleşmeye başladığı yıllardır. İran'da yaşayan kadınların peçe takması yasaklanarak modern hayat devlet tarafından zorunlu bir alternatif olmuştur. Sinemanın da aynı yıllarda yükselmesi toplum tarafından modernizmin temsilcisi olarak görülmesine neden olmuştur. Şah ve modernizmin birlikte anılınca sinema da Şah yönetimiyle anılır olmuştur. Bu durum ilerleyen zamanlarda sinemanın başına dert açacak olsa da gelişmesini sağlayan unsurlardan biri olmuştur. Şah yönetimini dışa bağımlı siyaseti, yerli filmlerin desteklenmesi yerine dışardan film alınca yerli film üretiminde yavaşlama yaşanmıştır (Oylum, 2019: 10). İran'da 1930'ların başlarında sinemalarda yabancı sesli haber filmleri gösterimdedir. Batı eğitimi gören İran yönetmenleri, yalnızca etnik köklerinden ve göçlerden değil komşu ülkelerle de bilgi alışverişi yapmıştır. 1932 yılında İran'da Türk fotoğrafçısı tarafından çekilen ilk sesli haber filmi sinemalarda yaygın olarak gösterilmekteydi (Nafisi, 2003: 766). İran Başbakanı Muhammed Ali Faruki, Türkiye Cumhuriyeti'nin onuncu yıl dönümünü kutlamak için Türkiye'ye gider (Pour, 2007: 40). Faruki, Ankara'da Mustafa Kemal'i ziyaret eder ve Farsça konuşur. Bu haber filmini Türk fotoğrafçı çeker. Beyazperdede Farsça'yı ilk kez işiten İran izleyicisi şaşırmıştır. Bu haber filmi İran'da büyük ilgi görmüş ve defalarca gösterilmiştir (Teksoy, 2009: 748).

İran sinemasının ilk Farsça uzun metraj sesli filmi *Duhter-i Lor'u* (*Lor Kızı*, 1933) adlı filmidir. Filmin senaryosunu İranlı şair Abdül Hüseyin Sepenta¹⁰ yazmış ve Ardeşir İrani ile birlikte yönetmişlerdir. İran milliyetçiliğini öne çıkaran melodram film, İran sinemasında gişe rekoru kıran ilk filmidir (Nafisi, 2003: 766). Filmin yönetmeninin Müslüman olması ve Farsça çekilmesi bakımından daha önce film çekilmesine rağmen İran'ın ilk filmi sayılmaktadır (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 15). Filmin önemli özelliklerinden biri de İran'da ilk kadın¹¹ oyuncuların sinemada yer

¹⁰ *Duhter-i Lor'u* filmi seyirci tarafından büyük ilgi görünce yönetmen Sapenta, İran masallarını ve destanlarını peş peşe yönetip ihraç etmiştir. Filmlerini Farsça çeken yönetmen, İran kültürünü yansıtan konuları ön plana çıkarmıştır. Çektiği filmler sırasıyla; *Şirin ve Ferhad* (1934), *Firdevsi* (1934), *Çeşman-ı Siyah* (1935), *Leyla ve Mecnun* (1936)'dur (Teksoy, 2005: 748). *Firdevsi* (1934) filminin bazı sahneleri uygunsuz görülerek sansüre uğrar. Film sansürlenilen ilk İran filmi özelliği taşımaktadır (Bozbay, 2019: 18).

¹¹ Kadın oyuncular filmde rolleri gerektirmedikçe peçe takmamışlardır (Dabaşı, 2013: 12).

almasıdır (Aktaş, 2005: 13). Loristan aşiretindeki Gülnar adındaki kimsesiz bir kızın yaşamını konu edinen film, senaryosundaki hatalara rağmen filmin içeriğinin yerli malzemelerle bezeli olması nedeniyle seyirciler açısından dikkat çekmiştir. Filmin çekildiği yıllarda örtünme yasağı kanunlaştırılmıştır.¹² Örtülü kadınların yüzünün sinemada teşhiri geleneklere aykırıdır ancak film zahirde (görünüşte) büyük bir tepkiyle karşılaşmamıştır (Aktaş, 2015: 26). Film, İran'da değil Hindistan'da çekilmiştir. İran'da çekilmemesinin temel nedeni yetersiz film çekim ve yapım teknolojisinin mevcut olmamasıdır (Lahici, 2007: 272).

1937 ile 1948 yılları arasında İran'da film yapımı durmuştur¹³. Üretimin durmasında iki temel sebep vardır. Bunlardan ilki, İkinci Dünya Savaşı'nda İran'ın Amerikan, Rus ve İngiliz birliklerince işgale uğratılması, ikinci sebep ise sinema salonlarının Hollywood filmlerinin egemenliği altında olmasıdır (Kirel, 2007: 361-362). İkinci Dünya Savaşı sırasında tarafsız kalacağını ilan eden İran, müttefiklerinin Alman teknikerlerin sınır dışı edilmesi talebini kabul etmeyince, SSCB, ABD ve İngiliz birlikleri tarafından işgal edilmiştir. İşgale uğrayan İran'da 1940'lı yıllarda 200 film seyirciyle buluşurken, bu sayı 1950'lerde 400 filme ulaşmıştır. Gösterilen filmlerin tamamı, Amerikan, Rus ve İngiliz filmleridir. Yabancı filmlere maruz kalan İran toplumu bir bakıma da zengin film kültürüne de erişmişlerdir (Oylum, 2019: 10-11). Yabancı filmler ile batı kültürü İran seyircilerine sunulunca diğer sektörlerde İran'a gelmeye başlamıştır. Batılı tüketim kültürü, sinemayla birlikte İran toplumuna özellikle varlıklı çevrelere sunulmuştur. Batılı film oyuncularını, şık elbiseleri, çeşitli aksesuarlar ve kuaförde yapılmış saçlarla gören İranlı seyirciler, Paris'in modasını takip etmek için yeni açılan mağazalara ve salonlara akın etmiştir. İran'ın soyluları Batı'nın seçkin markalarını alıp-kullanmaya başlamıştır. Sinema, ticari bir reklam aracı görmüştür. Fransız sinema eserleri İran'da gösterime girdiğinde, Fransız modasına olan ilgi İran'da yükseliyordu. Bu dönemde İran'da sinemaya gitmek ve Fransız parfümlerini kullanmak, elit bir kimlik kazandırmıştır (Aktaş, 2005: 8-9). Ayrıca, o yıllarda gazete ilanlarından birinde şu ifadeler yer almaktadır: *"Bu önemli*

¹² Hicapla Mücadele adını taşıyan Örtünme Yasağı 1936 yılında çıkarılmıştır (Aktaş, 2015: 26).

¹³ İran Sinemasının 1937-1948 yıllarını kapsayan dönem, 'durgun dönem', 'sessizlik dönemi' y ada 'aralık dönem'i olarak da adlandırılır.

eğitici film, değerli hanımlara; Güzellik, Güzel Olmak ve Güzel Kalmak konularını öğretmeyi hedeflemektedir” (Aktaş, 2015: 21-22).

İran’da 1940 yılında İran sinemasında yerli filmler üretilmeye başlanmıştır. Yerli filmler teknik ve kalite açısından yetersiz olmalarına karşın İran toplumunun sorunlarını, hayatlarını ve duygularını konu alan filmlerdir. Farsi filmler¹⁴, çoğunlukla eğlenceli olan melodramlardır (Heydari, 2000: 60; Sarı, 2014: 252). 1940’ların başında yabancı filmlerin dağıtımına ket vuran sansür, İran’da film endüstrisinin gelişmesine yol açmıştır. Sansür uygulanan başlıca konular; devrim, grev, ayaklanma, İslam karşıtı filmler, miskinlik ve müstehcenliği barındıran filmlerdir. İran Sinemasının, ilk dublaj filmi 1945 yılında; ilk renkli film denemesi ise 1947 yılında yapıldı (Sever, 2010: 39). İran’da çekilen ilk sesli kurmaca film, Ali Deryabeyi tarafından çekilen *Tufan-ı Zindegi*¹⁵ (*Yaşam Tufanı, 1948*) adlı filmidir (Ejlali, 2016: 89). Bütün öğeleriyle ilk İran yapımı olan filmin konusu ise; sanatla uğraşan eğitilmiş genç kızın hayatının melodramını anlatır (Aktaş, 2015: 29). Bu filmde *Lor Kızı* filminin samimiyetiyle karşılaşılmalıdır (Lahici, 2007: 275). Çünkü filmde kulağa hitap etmeyen seslendirme hatası vardır (Aktaş, 2015: 29). Filmin yapımcısı İsmail Kuşan, bir yıl sonra *Zindani-i Emir (Emirin Mahkumu, 1949)* adlı filmi yönetmiştir. Tahran’da Pars Film Stüdyosuna sahip olan Kuşan, stüdyosunda yapılan filmlerin çoğalmasını destekleyerek, yerel endüstrinin canlanmasına ve yeni film stüdyolarının artmasında ön ayak olmuştur (Nafisi 2003: 767).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanlar, İngilizler ve Ruslar propaganda filmlerini İran’da göstermişlerdir. O yıllarda Kuşan, *Şermsar (Utangaç, 1950)* filmini çeker. Teknik ve kalite açısından gelişmiş olan film, uluslararası festivalde gösterilen ilk İran filmidir (Bozbay, 2019: 19). Dönemin ünlü şarkıcı Esmâ Dilkeş’in başrolü oynadığı film, kentte aldatılan köylü kızının yükselmesini konu almıştır (Laleh, 2015: 158). 102 gün boyunca gösterimde kalan film, sinema yatırımcılarını etkileyerek

¹⁴ Konu olarak aşk, melodram, yoksulların sınıf atlama çabaları, müzikaller ve dansları barındıran yabancı filmlerin estetik kaygı taşımayan, yerli ve ucuz uyarlamaya filmlerine Farsi film adı verilmektedir (Oylum, 2019: 12-13).

¹⁵ Film, *Hosrov ve Şirin* öyküsünden uyarlanmıştır.

harekete geçirmiştir. Kuşan'ın İran sinemasına katkılarından biri de sinemaskop ve renkli filmleri çekerek bu alanda öncülük etmesidir.

Utangaç (1950), Farsi Film¹⁶ türünün ilk örneklerindedir (Aktaş, 2015: 29). 1950 yılında çekilen filmlerden biri de Mehdi Reis Firuz tarafından çekilen *Serseri (1950)* adlı filmidir. Bu filmin en önemli özelliği ise Yeni Gerçekçi akımdan etkilenip çekilen ilk İran filmi olmasıdır (Teksoy, 2005: 748). 1950'li yıllar İran sineması ulusalcı yaklaşımı benimsemiştir. Golam Hüseyin Naghshineh'in *Vatansever (1953)* adlı filmi ulusalcı yaklaşıma örnek gösterilebilir (Dabaşı, 2005: 18). Film, Amerikan baskısına sanatsal bir devinim göstermiştir. Bu süreç uzun sürmemiş, millileşme dönemi Amerika'yı rahatsız etmiştir. Bu nedenle Amerikan destekleriyle Musaddık yönetimi darbeyle devrilerek yeniden Amerikan çıkarlarına uygun bir yönetim benimsenmiştir (Oylum, 2019: 11). 1950'li yıllarda İran sineması, modern filmlerde bireysel deneyimlere odaklanmıştır. Modernliği konu alan film sayısı yetersizdir ve bunun temel sebebi, İran'ın gelişmediği zamanda yeni döneme geçişinin sancılı olmasıdır (Laleh, 2015: 158). Bu dönemde burjuvayı konu alan melodramlar, alternatif ahlak anlayışının etkisindedir. Kuşan'ın cesur aşk üçgeninin konu aldığı *Aşk Sarhoşluğu (1951)* filmi; Pervez Katibi'nin baba ve oğul ilişkisini arzu nesnesi üzerinden ele alan *Beyaz Eldiven (1951)* filmleri örnek olarak gösterilebilir. Özden yoksun olan bu filmler, küçük burjuvaları ele alan İran filmlerinin ötesinde bir yaşam bilincini temsil etmektedir. İran sinemasının en zor mücadelelerinden biri de eğitimi orta sınıf ve entelektüellerin yaşamını anlatmaktır. Bu zorlu süreç on yıl sonra Daryuş Mehrcuyi ve Behram Beyzayı'nın katkılarıyla çözülmüştür (Dabaşı, 2013: 16).

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle küresel yükselişe geçen ABD, İran'da belgesel filmin gelişimini etkilemiştir. ABD'nin komünist olamayan ülkelerin kalplerini kazanmak adına büyük bir film yapım projesi başlatmıştır. Proje dahilinde 16 mm'lik filmlerin tabedildiği bir laboratuvar kurmak için İran'ı ziyaret ederler. İranlıları belgesel film ve eğitimsel film konusunda eğitmişlerdir. Ülkenin her kesiminde halka açık salonlarda Ahabar-i İran (İran Haberleri) adı verilen Şah ve ABD yanlısı

¹⁶ Avcı, Farsi filmleri genç kız/erkeğin kandırılması sonucu ya da kendi hatalarını sonucu çektiği acıların konu alındığı az masraflı, sınırlı mekanlarda çekilen "kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret" filmler olarak adlandırmaktadır (Günhan, 2019: 17).

bir haber filmi geliştirmişlerdir (Nafisi, 2003: 767). Bu çalışmalar sonucunda tanıtım ve belgesel filmleri ortaya çıkmıştır. Amerikalı ekip İranlı sinemacılara teknik eğitimin yanında ekipman desteği sağlayarak birçok propaganda filminin çekilmesini sağlamıştır. Batılı hayat tarzını İran'a benimsetmek adına yayınlar yapılmıştır. Bu yayınlar: *İran Şah'ının politikaları, Şah'ın İç ve Dış ziyaretleri, ABD'de yaşanan önemli olaylar, ABD'nin Orta Asya'daki politikaları, moda haberlerinin yanında sanat, spor ve müzik haberleri*'dir. Amerika, politika anlayışını İran'a empoze edebilmek için özellikle sinema sektörüne önem vermiştir (Oylum, 2019: 12).

1951 yılında Musaddık'ın önderliğindeki milliyetçi cephenin gücünü koyarak, İran petrollerinin millileştirmesi politikasının meclisten geçmesiyle beraber film endüstrisinin, Amerika'ya bağımlılığı politikalarının değiştirmesi amaçlandı. O yıllarda Tahran'da Amerika şirketlerinin büroları bulunmamaktadır. Fakat aracılarının sayısı gittikçe artmaktadır. Amerika'nın 1953 yılında Musaddık yönetimine darbesiyle beraber Sinema salonları ve tiyatrolar duraklama dönemine girmiştir. Tahran'ın başarısı tiyatroları geriletmiş ve sinema pazarına Amerikan filmlerinin egemen olmasına neden olmuştur (Aktaş, 2015: 31). Sinema sektörü, yabancı filmlerin (özellikle Amerikan filmlerinin) elinde olması İranlı yönetmenleri arayışa sürüklemiştir. Devlet desteğini alamayan sinemacılar, kendi imkanları dahilinde halkın ilgisini çekecek filmler yapmaya başlamışlardır. Bu filmler genelde izleyici tarafından ilgi görmüş, yabancı filmlerin yerli ve ucuz uyarlamalarıdır. Bu uyarlamalar zaman içinde sinemada kendine alan açmıştır. Konuları genelde aşk, melodram, alt kesimin sınıf atlama mücadeleleri ve müzikallerdir. Farsi film olarak tanımlanan bu filmler, danslar, müzikler ve kadın teşhiriyle doludur. Geniş kitleye hitap eden bu filmlerde, izleyici ne görmeyi arzu ediyorsa yönetmenler onları çekip göstermektedir. Bu filmlerde kadın her zaman merkezdedir ve filmlerde mutlaka şarkı söyleyen biri olur (Aktaş, 2005: 18). Toplumsal ve siyasi altyapıya sahip olmayan bu filmler estetik kaygılarla da çekilmemektedir. Dabaşi (2013, 18-19), farsî filmlere 'cahil filmler' olarak adlandırır. Ona göre bu filmler ortaçağdaki kahramanlık geleneğinin komik karikatürü gibi resmedilmiştir. Kadın akrabalarının namusundan sorumlu cahil ama onurlu erkek şovenizminin temsilidir. Lahici (2008, 275) ise farsî filmlerin toplumun estetik beğenisinin gelişimine ket vurduğunu, kadının rol ve statüsünü yıpratığını öne

sürerek; “*geleneksel kültür pratiklerinin cinsel açlığa mahkûm ettiği erkeklerin*” bu filmlerin daimî seyirci olduğunu vurgulamıştır (Aydın, 2017: 10). Film yapımcıları yaratıcı olmayan bu filmlerden hatırı sayılır ticari gelir elde etmişlerdir. Cinsel açlık içindeki erkek seyircilerin, perdede güzel kadınları görme arzusu seyircileri sinemaya çekmiştir. Bu durum farsî filmlerin ticari başarısının ardında yatan temel nedenlerdendir. Ayrıca seyirciler (erkek seyirciler) rol model olarak gördükleri maço erkek kahramanlarını görmek için de sinemaya gitmiştir (Lahici, 2008: 274).

En çok ticari gelir elde edilen farsî film, Kuşan’ın çektiği *Anne (1951)* adlı filmi olmuştur. Filmin başrolü şarkıcı Delkeş’tir. Köyde ağanın zulmüne uğrayan genç kızın kaçıp Tahran’a ulaşma çabası ve başına gelenler anlatılmaktadır. Genç kızın kamyon şoförü tarafından tecavüze uğrayıp ardından gazinoda şarkıcı olarak işe başlaması gibi unsurları içermektedir. Film, sinemada yüz günden fazla vizyonda kalmıştır (Oylum, 2019: 13). Farsî filmlerde konular değişse de eğlenceye düşkünlük, dans, gece hayatı, kumar, gençlik heyecanları, tecavüz vb. unsurlar değişmemektedir. Ucuz, basit ve estetik kaygı gütmeyen farsî filmler egemenliğini 1960’ların sonuna kadar devam ettirmişlerdir. Bu filmler yerli film sektörünü canlandırıp gelişmesine ön ayak olmuştur. Farsî filmlere halkın ilgisi artınca yeni yapımcılar ortaya çıkarak sinema sektörüne yatırım yapmıştır. Yatırımcılar, İran’a yeni sinema stüdyoları kurmuş ve gelişmiş teknik ekipmanlar getirmişlerdir. Farsî filmler, uzun yıllar yabancı filmlere maruz kalan İranlıların yerli yapımları keşfetmesini sağlayarak, toplum tarafından kabul görmüştür. Bunun sonucunda İran filmlerinin sayıları artmaya başlamıştır (Laleh, 2015: 160). Farsî filmlerin yaptığı ticari gelir, film ithalatçılarını rahatsız etmiştir. İthalatçılar, yabancı ortaklarını devreye sokarak Şah yönetiminin yerli üreticilere baskı kurmasını sağlamışlardır. Yönetim sinemaya uyguladığı vergiyi %25’ten %40’a yükseltince stüdyolar filmlerini göstermeyi keserek tepki göstermişlerdir. Bu durum yabancı filmlerin yeniden artmasına neden olmuştur (Oylum, 2019: 13-14).

1952 yılında Şah’ın yaptığı reformlardan sinemada nasibini almıştır. Reform konularını destekleyen filmlere yönetim tam destek vermiştir. 1940’lı yıllarda melodram filmler öne çıkarken 1950’li yıllarda acılı konular geride bırakılarak

izleyiciyi umutlandırmak hedef alınmıştır (Laleh, 2015: 150-151). Tuğrul Avşar, 1954 yılında İran sineması ile ilgili bir makale yazar ve yazdığı makale dergide yayınlanır. İran sinemasının ilk eleştirmeni olan Avşar, makalesinde İran Sinemasının sınırlı imkanlar ve düşük bütçeler sonucunda film çektiklerinden dolayı filmlerin sürelerinin kısa olduğu bu sorunu çözmek için stüdyolarda rastgele sahneler eklenerek sürelerinin arttırıldığından bahsetmiştir. Makalesinde öne çıkardığı bir başka gözlem ise, filmlerin benzer temaları işlediği ve benzer öğeler taşıdığı için birbirine çok benzediğinden yakındığını vurgulamıştır (Aktaş, 2005: 29-30). 1954 yılında petrol sorunu İngiliz Petrol Şirketler ile yapılan anlaşmayla neticelendi. Ardından İran-ABD arasında dostluk ve iş birliği bildirisi yayımlandı. Bildiriyle beraber, 1952'de İran-İngiliz petrol şirketine karşı yapılan *Son Nefese Kadar*¹⁷ adlı film depolara gönderilerek; Hazar Denizi'ndeki petrol madenlerini konu alan bir başka film anlaşmayla birlikte kutlama amacıyla 1954 yılında gösterilmiştir. *Tahran Geceleri (1954)* ve *Günahsız Mahkûm (1954)* adlı iki film de aynı yıl içinde çekilerek gösterime girmiştir. Bu iki filmin önemli özelliği teknik açıdan gelişmiş olmalarıdır. 1955 yılında Kuşan ve Yasemi, Emir *Arslan* adında efsaneyi konu olan filmi çekerler. Film bir fazla konuda eleştiri amasına karşın on yıl boyunca en çok izlenen film olmuştur (Aktaş, 2015: 31-32).

İran sinemasındaki gelişmelere tiyatro da eşlik etmiştir. Moliere'in Cömert oyununun tercümesi İran tiyatrosundaki ilk gelişmedir. *Cömert* oyunu İran sahnelerinde oynanmaya başlamıştır. Bu durum kültür sanat alanında birtakım tartışmalara neden olsa da öyküler, romanlar, oyunlar ve senaryolar artık İran tiyatrolarında boy göstermeye başlamıştır (Laleh, 2014: 106). Tiyatronun gelişimi İran sinemasını da etkilemiştir. 1956 yılında İran Sinemasında yönetmenler tiyatro oyunlarından ilham almışlardır. Moshegh Sarvari, *Cehennemde Gece Eğlencesi, (1956)* filminde Moliere'den ilham alarak çekmiştir. O yıllarda İran halkını konusuyula büyüleyen film, İran sinemasında yeni düşüncelere yol açmıştır. Film, sıradan insanın günlük yaşamından kopup yeni evrene adım atmasının zorluğunu, zenginleşmek için harcanan çabayı betimlerken dünya malına gereğinden fazla verilen sevdayı açgözlülükle birlikte eleştirerek gözler önüne sermiştir. Filmin önemli özelliklerinden

¹⁷ *Son Nefese Kadar* adlı film 1979 yılında devrimin ardından ismi *İhtiyar Şeytan* adıyla değiştirilerek gösterime girmiştir.

biri de İran sinemasında daha önce denenmeyen sinema hileleri ve yeni dekorları barındırması; Hitler, Napolyon ve Raj Kapoor gibi simaların cehenneme yolculuklarının tasviri, fantastik bir sinema atmosferi yaratılarak verilmesidir (Laleh, 2014: 107). İran sineması gelişmeye devam ederken toplumun çeşitli alanlarını da etkilemiştir. Kadınların sanat alanında yer almasına ve sanat çalışmalarına dahil olmalarına karşı olan İran toplumu, sinema ile birlikte kadınların sanat alanında varlığını kabul etmek zorunda kalmıştır. Örneğin 1956 yılında İran Sinemasının ilk kadın yönetmeni Şahla, *Marcan*¹⁸ (*Mercan, 1956*) adlı ilk filmi ile sinemada kadın varlığına ön ayak olmuştur (Teksoy, 2009: 749).

İran sineması 1958 yılında ilk toplumsal gerçekçi film çalışmalarını yapmıştır. İlk dönemlerde sinema sadece eğlence amaçlı iken elitlerin dikkatini çekmek için sinema toplumsal olaylara yer vermeye başlamıştır. Ezilen alt sınıfı konu alan toplumsal gerçekçi eserler, kahramanlarını İran edebiyatından alarak alagorik bir dille aktarılmıştır (Laleh, 2015: 137). Bu yıl Gaffari tarafından *Cenub-i Şehir* (*Şehrin Güneyi, 1958*) adlı filmi çeker. Bu filmin önemli özelliği halkın içinde geçen ilk film olmasıdır. Film sansür nedeniyle yasaklanmış, ardından toplatılarak negatifleri de yok edilmiştir (Aktaş, 2015: 32). 1941 yılından 1950'li yıllara kadar İran sinemasında önemli bir üretim olmamakla birlikte 1960'a kadar nispeten iyi filmler yapılmıştır (Aktaş, 2015: 1).

İran sinemasının sesli dönemini yukarıdaki bilgiler ışığında şu şekilde özetleyebiliriz: 1930'ların İran'ında, Pehlevi döneminde kadınların peçe takmasının yasaklanması modernleşmeyi teşvik etmiş, sinema da modernleşmenin bir simgesi olmuştur. Şah yönetimiyle bağdaştırılan sinema, dışa bağımlı politikalar ve yabancı film talepleri nedeniyle yerli film üretiminde yavaşlarken, yabancı filmler İran'da büyük ilgi görmüş ve varlıklı kesimler arasında batı kültürüne ilgi artmıştır. Fransız sinema eserlerinin girişiyle Fransız modasına olan ilgi yükselmiş ve İran'da kültürel ve ticari bir değişim yaşanmıştır.

¹⁸ Yönetmen filminde yazar Muhammed Asemi'nin öyküsünden bir alıntı ile başlamaktadır (Laleh, 2014: 105).

2.1.3. Modern Dönem (1960-1978)

İran'ın 1960'lı yılları toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yaşamda kökten değişikliklere sahne olan bir dönemdir. İran Şahı, yeniden kazandığı gücü toplumsal dönüşümler için kullanmaya başlamıştır. Bu amaçla 1963 yılında, tabandan gelen devrim girişimlerini engellemek gayesiyle 'Beyaz Devrim'i başlatmıştır. Devrimin merkezinde yer alan en kritik unsur Toprak Reformudur (Abrahamian, 2017: 173-175). Toprak reformu, İran'da toprak ağalarının toprak mülkiyetini satın almayı, bu arazileri daha varlıklı köylülere yeniden dağıtmayı ve köylülerin üzerinde bürokratik devlet denetimini genişletmeyi amaçlayan bir inisiyatifti. Ancak, kötü bir şekilde planlanan olan bu reform hareketi, tarım ekonomisini daha da fazla yoksullaştırmış ve milyonlarca yoksul köylünün şehirlere göç etmesine yol açmıştır. Bu süreç sonucunda İran'daki şehir nüfusu, devrim öncesi döneme kıyasla yaklaşık olarak %50 oranında artmıştır (Günhan, 2019: 19-20).

Toprak reformu, toprak sahiplerinin topraklarını satın almayı, bu arazileri daha varlıklı köylülere yeniden dağıtmayı ve köylüler arasında bürokratik devlet denetimini artırmayı amaçlamıştır. Ne var ki kötü bir biçimde uygulanan bu reform programı, tarım ekonomisini daha da yoksullaştırmış ve milyonlarca fakir köylünün şehirlere göç etmesine neden olmuştur. Sonuç olarak, İran'daki şehir nüfusu devrim öncesi nüfusa kıyasla yüzde elli artmıştır (Günhan, 2019: 19-20). Toprak Reformu¹⁹, büyük toprak sahiplerinin toprak mülkiyetine dayalı egemenliğini sona erdirdi ve siyasi düzeni temelden değiştirerek; köy ve kent ilişkilerinde derin etkilere yol açmıştır. Yükselen sanayi sektörü, kırsal alanlardan kente göç eden köylüler için daha yüksek gelir elde edebilecekleri geniş iş imkânları sunmuştur. Aynı dönemde gerçekleştirilen Toprak Reformu, İran'da yabancı şirketlerin aktivitelerini artırmış ve yabancı sermayenin ülkeye girişi yoğunlaşmıştır. Örneğin, Amerikan film şirketleri Metro Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox ve Columbia, filmlerinin İran'da gösterimi için şubeler ve temsilcilikler açılmıştır (Aktaş, 2005: 34).

¹⁹ 1962'de Ayetullah Humeyni liderliğinde başlatılan Toprak Reformu'na karşı yapılan isyan, genel olarak olumlu bulunan bu değişiklikleri destekleyen yeni orta sınıflar nedeniyle toplumu yeterince hareketlendiremedi ve kolayca bastırıldı (Khrosrokhavar ve Roy, 2013: 19).

Şah'ın İran'ı batılı tarzda modernleştirme arzusu, ABD merkezli film ve televizyon yapım şirketlerinin küresel pazarlarını genişletme hedefleriyle örtüşmektedir. Amerikan şirketleri, filmlerden televizyon programlarına, televizyon alıcılarından stüdyolarına kadar, bu alandaki her türlü ürün ve hizmeti İran'da pazarlamaya başlamışlardır. Bu sayede sadece tüketim ürünlerini değil, aynı zamanda tüketim ideolojisini de ihraç etmişlerdir. Bu durum, İran'ın yerel sinema endüstrisine daha fazla zarar vermiştir. Pehlevi rejimi, siyasi istikrarı sağlama çabasıyla devlet güvenlik aygıtlarını merkezileştirmiş ve Amerikan CIA ile İsrail Mossad'ının yardımıyla genişletmiş, aynı zamanda film endüstrisi üzerindeki kontrolünü artırmıştır. Genç sinemacılar tarafından üretilen toplumsal içerikli filmler, resmi makamlar tarafından pek hoş karşılanmamış ve ilgili filmler rejim tarafından toplatılmıştır²⁰(Nafisi, 2003: 767). İzleyici kitlesinin perspektifinde bölgesel etkiler hala İran sinemasında önemli bir rol oynamıştır. O yıllarda Mısır ve Hint melodramları, danslı ve şarkılı filmler oldukça popülerdi. Bu filmler, müzikleri sayesinde büyük bir izleyici kitlesi tarafından benimsenmiştir. Şarkıları tanıtmak için gelişen bir pazar, bu filmlerin kitlesel hayal gücü üzerindeki etkisini daha da güçlendirmiştir. Bu şarkıları tanıtan kayıt şirketleri ve radyo istasyonları, içerik bakımından batılı ürünlerden oldukça etkilenecek pazarda aktif rol oynamıştır (Nafisi, 2003: 767).

Ulusal burjuvazinin kuruluşu hem iç hem de dış etkenler tarafından engellenirken, İran monarşisinin çabaları, sinema dünyasında 'cahil filmi' olarak bilinen bir türde ifadesini bulmuştur. İsmail Kuşan gibi tanınmış bir İran sineması yönetmeninin 1962 yapımı *Kolah-Makhmalı* adlı filmiyle birlikte, lümpen proletaryanın veya 'lümpen küçük burjuva' karakterleri etrafında dönen ve 1960'ların devamında popülerlik kazanacak olan, cahil filmi akımı başlamıştır. Jahel, patriyarkanın en düşük niteliklerinin somutlaşmış hali olan lümpen davranışları temsil etmektedir. Cahil karakterleri, ortaçağdaki kahramanlık geleneğinin bir karikatürüdür ve erkek şovenizminin temel görüşlerinden biri olan erkek 'onurunun' kadın akrabaların namusuna bağlı olduğu anlayışıyla özdeşleştiriliyordu. Cahiller ise,

²⁰ Gaffari'nin *Şehrin Güneyi* (1938) adlı filmi rejim tarafından yasaklamış hatta filmin negatifi de yok edilmiştir (Nafisi, 2003: 767).

sürekli olarak geneleve giden ve oğlancılığı gurur kaynağı olarak benimseyen kişilerdir. Cahil filmi olgusu, 1960'ların İran sinemasını etkisi altına almıştır. İsmail Kuşan'ın *İbrahim Paris'te (1964)* adlı filmi cahil film olgusunun örneklerindedir. İranlı ve Avrupalı halk arasındaki kültürel ayrımlara odaklanan film, İranlı bir cahil karakterin portresini sunmaktadır. Bu belirgin karakteri canlandıran isim, cahil filmi türünün önde gelen isimlerinden ünlü oyuncu Nasır Melik Methi'dir (Dabaşı, 2013: 18-19). Bu dönemde, İran sinemasındaki kadın tasviri, geleneksel, kültürel ve dini değerlerle uyumlu olmayan bir role sahip gibi gösterilmiştir. Bu nedenle İran halkı, sinemaya pek ilgi göstermemiş ve bir süre boyunca sinemayı dışlamıştır. Bu durum, İran sinemasının karlı olabilmesi için yabancı yapımları taklit etme yoluna gitmesine neden olmuştur. Ancak bu taklitçilik, sadece bir kopya olmaktan öteye geçememiş ve halkın gözünde sinemanın saygınlığını daha da azaltmıştır. Çünkü yerel geleneklerden ve değerlerden uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma aynı zamanda sansür uygulamalarını da gündeme getirmiştir (Yılmaz, 2018: 43). Sansür uygulaması, sanatsal filmleri olumsuz etkilerken, ticari amaçlı filmler için faydalı olmuştur. Bu durum yerli sinemacılar, yetersiz izleyici kitlesi nedeniyle 1962 yılında 'Sinema Yapımcıları Derneği'ni kurma ihtiyacını doğurmuştur. Bu dernek, yabancı filmlerin sayısını sınırlama talebine yönelik bir girişimdi, ancak bu taleplere olumlu yanıt alınamamıştır²¹ (Aktaş, 2005: 33-34).

İran'da 1957-1963 yılları arasında, siyasi ve ekonomik dengelerin değişmesiyle yerel sinema sektöründe önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Ancak, bu dönemde hala yabancı filmlerin etkisi büyük bir yer tutmaktadır; özellikle Rus filmleri ön plandadır. Bu etkinin temelinde Sovyetlerin sinema politikasındaki değişikliklerde yatmaktadır. Yerel filmlerde bu dönemde gazino ve dans sahneleri oldukça yaygındı ve bu sahneler giderek artan eleştirilere maruz kalıyordu. Eleştiri noktasının temelinde, bu sahnelerin ülkenin dini yaşam tarzı ve gelenekleriyle uyumsuz olduğu savı bulunuyordu (Aktaş, 2015: 32-33). İranlı ünlü şair Furuğ Ferruhzad, 1962 yılında *Kara*

²¹ 1965 yılında vizyona giren *Genc-i Karun* adlı film, gösterime girdiği andan itibaren 345 gün boyunca seyirci ile buluşmuş ve yabancı filmlerle rekabet edebilecek kadar büyük bir izleyici kitlesi çekmeyi başarmıştır. Bu sıra dışı başarı, vasat bir film olarak düşünülen *Genc-i Karun*'un sinema eleştirmenlerini şaşırttı ve yerli film yapımcılarını, yabancı filmlerin hüküm sürdüğü film endüstrisinde rekabet etme cesareti bulmaları için teşvik etmiştir.

Ev adlı filme yönetmenlik yapmıştır. *Kara Ev* filmi, 1963 yılında Oberhausen Film Festivali'nde Genç Alman sinemasının manifestosunun yayınlandığı sırada en iyi belgesel ödülünü kazanmıştır. Aynı dönemde, yönetmen Gaffari tarafından önemli bir eser de üretilmiştir. Gaffari, 1964 yılında çektiği *Kamburun Gecesi*²² filmi ile beyaz perdede büyük bir başarı elde etmiştir (Batur, 2007: 62-63). 1963-1968 dönemlerinde üretilen filmler genellikle kader, gelenekler, tesadüf ve geleneksel örf ve adetler gibi konulara odaklanmıştır. Bu dönemde üretilen filmlerin ortak bir özelliği ise 'Fardin' adlı bir kahramanın sahneye çıkmasıdır. Bu kahraman, İranlılar arasında büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Fardin'e olan ilgiyi sinemaya yönlendirmek için kahraman filmlerde kullanılmıştır. Bu yaklaşım, izleyici kitlesi üzerinde olumlu bir etki yaratmış ve sinemalardaki izleyici sayısını artırmıştır (Berber, 2011: 65-66). Ayrıca bu dönemde yerel sinema endüstrisi düşük kaliteli melodramlar, komediler ve sert karakterli (luti) filmler üretiliyordur (Nafisi, 2003: 767-768).

1965 yılında yönetmen Siamak Yasami, tarafından çekilen *Karun'un Hazinesi* adlı film, toplumsal bir tema olan zengin-fakir ayrımına odaklanmış ve fakirlerin erdemli insanlar olduklarını vurgulamaya çalışmıştır. Film, gösterime girdiği andan itibaren izleyici tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Tarihi bir başarı elde eden film, İran Sinemasında hasılat rekoru kıran ilk film olarak kazanmıştır. Ayrıca, filmde başrol oynayan Muhemmed Ali Fardin, aynı yıllarda en çok aranan oyuncu haline gelerek; Olimpiyat gümüş madalyası kazanmış bir isimdir (Teksoy, 2005: 747). Bu dönemde İbrahim Gülistan tarafından 1966 yılında *Tuğla ve Ayna*, 1965 yılında ise *Balçık ve Ayna* filmlerin çekildiği, Feridun Rahnema 1967 yılında *Siyavuş Cemşit'in Tahtında* filmine imza attığını ve Mesut Kimyai ise 1968 yılında *Gel Yabancı* ile 1969 yılında *Kayser* filmleriyle İran sinema tarihine adlarını yazdığını da belirtmek önemlidir (Kanat, 2007: 31). Mesud Kimiya'nın *Kayser* (1969) adlı filmi, iyi ve kötü karakterler arasındaki ayrımı vurgulayarak İran gelenekleriyle kötülüğü ihlal eden bir şekilde ilişkilendirerek luti türünü çekici hale getirmiştir. Bu yaklaşım, bazı çevrelerde batılılaşma ve laikleşmeye gönderme olarak yorumlanmıştır. Bu dönemde, 'sert adam' türü genellikle kadınların savunulduğu bir intikam hikayesi olarak kabul edilirken,

²² Bu film, İran edebiyatının önemli eserlerinden biri olan Binbir Gece Masallarından bir öykünün uyarlamasıdır.

İran'ın otantik değerlerini savunan bir hikaye olarak kodlanmıştır. Ayrıca, aksiyon yönetimi, etkileyici kamera açıları ve heyecan verici müzik kullanarak, türün hızını arttıran bazı filmler ortaya çıkmıştır (Nafisi, 2003: 768).

Daryuş Mehrcuyi'nin *Gav (İnek, 1969)*²³ adlı filmi, İran Sinemasında önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu film, bir inek ile sahibi arasındaki ilişkinin öyküsünü sade bir anlatıyla birleştirerek, insanlığın içsel doğası ile hayvansal doğanın derinliklerinkilerini zengin bir şekilde inceleyen bir eser haline gelmiştir. Film, toplumsal gerçekçilik akımının temellerini atmış olan Gaffari'nin öncülük ettiği bir hareketi canlandırmıştır. *Gav (1969)* köylülere odaklandı, İran yaşamını dürüstçe ele aldı ve dağınık yapısıyla yeni bir soluk getirmiştir (Dabaşı, 2013: 19-20). *Gav (1969)* filmi, Yeni Dalga hareketinin önemli bir yönünü temsil etmektedir. Film, başlangıçta Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından finanse edilmiş, ancak aynı devlet (aynı bakanlık) tarafından sansürlenip bir yıl boyunca yasaklanmıştır. Bu durum, filmin uluslararası festivallerde beğeni kazanmasını ve eleştirmenlerden övgü almasını açıklayabilir. Hükümet, yurtdışında yükselen İranlı öğrenci hareketleri tarafından eleştirilirken, olumlu bir uluslararası imaj oluşturmak amacıyla bu tür sinemayı desteklemenin yolunu açmıştır. Bu karmaşık işbirliği sonucunda ardı ardına önemli filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmlere örnek vermek gerekirse, Davud Movlapur'dan *Ahu Hanımın Kocası (1966)*, Behram Beyzai'den *Sağanak (1970)* işbirliği ile yapılan filmlerdir.

Daryuş Mehrcuyi, ilk filmi olan *İnek*'ten sonra 1971'de Büchner'in Woyzeck adlı eserinden etkilenerek *Postacı (1971)* adlı bir film çekmiştir. Bu film, efendi-köle ilişkisinden nasıl kurtulabileceğini anlatmaktadır. 1975 yılında *Kısır Döngü* adlı başka bir eserini çekmiştir. Bu film ise Tahran'daki kan karaborsasını konu almaktadır. Film, üç yıl boyunca sansüre takılmış olsa da Tahran'da bir kan bankası açılmasının ardından gösterime girmiştir. Aynı zamanda Nasır Takval'ın rüşvet konusunu işlediği 1972 yapımı *Başkaları Karşısında Huzur* adlı filmi de uzun süre sansüre takılmıştır (Teksoy, 2005: 749-750).

²³ Film, Golam Hüseyin Saidi'nin kısa bir öyküsünden uyarlananmıştır.

İran sinemasının İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin uygulayıcıları olarak kabul edilen yönetmenler Mehrcui ve Kimyai'dir. Emir Naderi'nin 1973 yapımı *Tangsir* filmi, aynı yıl Sahrab Şehibe Sales'in *Basit Bir Hadise* ve 1975 yapımı *Cansız Tabiat* adlı filmleri, toplumun dikkatini çekmeleri nedeniyle sosyal gerçekçilik ve düzen karşıtlığıyla ön plana çıkmıştır. Bu dönemde, Behram Beyzai'nin 1974 yapımı *Yabancı* ve *Sis* ile 1978 yapımı *Tara'nın Şarkısı* filmleri ise İran mitolojisine dayalı olarak günümüze göndermelerde bulunmuştur (Kanat, 2007: 32). İran sineması 1960'ların sonları ile 1978-79 devrimi arasında evrim geçiren karmaşık bir film kültürüne ivme kazanarak, onun bir parçası haline gelmiştir. Hem MCA hem de Ulusal İran Radyo ve Televizyonu kuruldu ve güvenilir kraliyet mensupları tarafından yönetilmiştir. Artan ulusal petrol gelirleri ile belgesel ve kurgusal sinemayı desteklenerek, kültürel festivallere yatırım yapılmıştır. Devlet destekli ve öğrenciler tarafından yönetilen üniversite film kulüpleri, çok çeşitli filmleri izledi ve tartıştı. Birçok festival, yerel yetenekleri sergiledi ve ödüllendirdi, ayrıca seçkin yabancı büyükelçilik kültür kolları, kendi ülkelerinin önemli filmlerini gösterdi. İran hükümeti, sinemacılığa yatırım yaparak devlet yönetimli şirketler aracılığıyla sektöre dahil olmuştur. Bu dönemin en iyi filmlerinden bazılarının üretilmesine olanak sağlamıştır.²⁴ 'Telfilm ve Sinema Endüstrisini Geliştirme Şirketi' de birçok önemli uzun metrajlı filmi desteklemiştir (Nafisi, 2003: 769). Devlet kontrolündeki gelişmelerin yanı sıra, yurtdışında eğitim almış olan Daryuş Mehrcui, Behmen Fermanere, Ferruh Gaffari gibi sinemacılar, hükümet karşıtı saygın yazarlarla iş birliği yaparak kolektif bir güç oluşturarak İran sinema kültürüne destek sağlamışlardır. Bu sinemacıların filmleri, geleneksel türlerden saparak gerçekliği vurgulama, bireysel karakter psikolojisi ve daha yüksek teknik kalite arayışını yansıtmaktadır.

1970'lerin sonlarına doğru, İran yerli film endüstrisinde ithalat yasalarının film ithalatını yerli yapımlardan daha karlı hale getirmesi, gişe gelirlerinin büyük bir kısmının vergilerle kaybolması, enflasyon, ham film, donanım, hizmet ve ücret maliyetlerinin yüksekliği gibi faktörler nedeniyle pazar payını azaltmıştır. Bu

²⁴ Çocukların ve genç yetişkinlerin entelektüel gelişimine katkıda bulunan önemli kısa filmler çekilmiştir. İran'da yapılan en güzel canlandırma filmlerinin çoğunu üreten Amir Naderi'nin *Armonika* (1973) gibi önemli uzun metrajlı filmler bu dönemde üretilmiştir.

dönemde sinemacılar, ‘Sinema-yi Azad’ adını verdikleri bir girişimde bir araya gelmişlerdir. Ayrıca Kültür Bakanlığı’nın gözetiminde ‘Genç Sinema Kurulu’ ve Şah’ın eşi Farah Diba’nın liderliğinde başlatılan Uluslararası Tahran Sinema Film Festivali, İran sineması için büyük bir öneme sahiptir (Güler, 2006: 55).

2.2. Devrim Sonrası İran Sinemasına Genel Bakış (1979-1989)

Çalışmanın bu bölümünde, İran Sineması’nın *Geçiş Dönemi*, *Sağlamlaştırma (Konsolidasyon) Dönemi* ve *Olgunluğun Sancıları Dönemi* ele alınacak; ardından *İran Yeni Dalgası* incelenecektir. Bu bağlamda, Cafer Panahi’nin öz yaşam öyküsü ve sinemasına genel bir bakış sunulacak, yönetmenin filmografisine yer verilecektir. Cafer Panahi’nin sineması ise *Yasak Öncesi Dönem* ve *Yasaklı Dönem* olmak üzere iki dönemde incelenecektir.

2.2.1. Geçiş Dönemi (1978-1982)

Devrimin başlarında sinema, Pehlevi rejimin Batılaştırma projelerine yardım etme, suçlamasına maruz bırakılmıştır. Gelenekçiler sinemayı İran’ı kültürel açıdan sömürgeleştirme ve Batı kültürünü yayma nedeniyle suçlamıştır. Sinema, devrimci öfkenin kan kusma hedefi olmuştur. Bu dönemde sinema salonları kasıtlı olarak yakılmıştır (Nafisi, 2003: 769). 1978 yılında Abadan’dan Rex Sinemasında Masud Kimiyayi’nin *Geyik (1974)* isimli filmi gösterilirken rejime karşıt bir konu içerdiğinden dolayı filmin ortasında benzinlerle kasıtlı çıkarılan yangında 400 seyirci yanarak can vermiştir Yaşanan bu olayın ardında sinema yakmak, Şah rejimini yıkmanın bir parçası olarak görülmüştür (Nafisi, 2007: 32-33). Halk çıkan yangından devleti suçlarken hükümet ise yangının aşırı dinci kesimin yaptığını öne sürmüştür. Yangından sonra sinema işletmecileri salonlarının dış etkenlerden korumak için kapılarına tuğla örmüşlerdir (Yaghmooralı, 2013: 31). İslam hükümetinin kurulduğu 1979 yılına gelindiğinde ise 180 sinema salonu yıkılmıştır. Yıkılan sinema salonları nedeniyle, film gösterim alanlarının yetersizliğini de beraberinde getirmiştir. Sinema salonlarının yıkılmasının ardından film ithalatı sınırlandırılmış, ithal edilen filmler ise gözden geçirilmiştir. Denetimden geçen filmlerin büyük çoğunluğu İslami değerlere uygun görülmediğinden gösterimine izin verilmemiştir. Denetimden geçirilen 898 yabancı filmde 513’ü reddedilerek gösterilmemiştir (Nafisi, 1995: 60).

İthal edilen yeni filmler, devrim ruhuna uygun olmaları yanı sıra dini filmleri de kapsamaktaydı. Bu filmler Şah yönetimi zamanında yasaklanan tanınmış filmlerdir. Film isimleri şu şekildedir; Kurosawa'nın *7 Samuray*'ı, Guzman'ın *Şili Savaşı*, Gosta Gavras'ın *Devlet Kuşatılması* ve Z, Mustafa Akad'ın *Çağrı*, Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı*, *Muhammed Allah'ın Elçisi*, *Ben Hur* adlı filmlerdir. Bu filmler o kadar popülerdir ki Tahran'da 12 ve çeşitli illerde de 10 sinemada birden gösterilmiştir (Yaghmooralı, 2013: 31). Yerli filmlerde denetime tabi tutulmuş, 2208 film gözden geçirilmiş ve 1956 filmin gösterimi iptal edilmiştir. Birçok film, müstehcen ve iffetsizlik damgası vurularak, filmlerde tespit edilen sahneler kurgu teknikleri ile kesilmiştir. Kurgu sonucunda film anlatısı bozulduğu durumlarda ise uygunsuz vücut bölümlerin bulunduğu her kareye kalın kalemlerle tek tek karalanmıştır. Yeni çekilecek filmlerin senaryolarına da denetim yapılmış, senaryolar titizlikle incelenmiş ve onaylanan filmlerin sayısı %25'i geçmemiştir. Sinemacılar, oyuncular ve komedyenler, sansür türlerini kapsayan temizliğe dahil edilmiş; yasal suçlama nedeniyle hapsedilerek, mallarına el konulmuştur. Sinemaya yapılan sert vurgular, yapılacak filmlerin izinden geçip geçmeyeceğiyle ilgili belirsizlik, kadınların filmlerden çıkmasına yol açmıştır (Nafisi, 2003: 769).

1978 ve 1982 yıllarında İranlı yönetmenler açısından sinema 'belirsizlik dönemi' olarak adlandırılmaktadır. O yıllarda sinemaya katkı sağlamayan kurumlar kurulmuştur (Tapper, 2007: 9-10). Rejimin ilk yıllarında sinemacılar, sinemayla ilgilenmek konusunda çekimser davranmak durumunda kalmıştır. Bu durum sadece sinema için değil ülkedeki tüm kurumlar için geçerlidir. Bunun nedeni, dünya tarihinde hiçbir ülkenin hem bir Cumhuriyet hem de İslam rejimiyle yönetilmediği nadir bir durumu yaşamalarıdır. Bu durum ülkede iki farklı kutbun doğmasına neden olmuş, muhafazakârlar ve reformcular olarak ayrılan toplum, her alanda çift başlı hale gelmiştir (Yaghmooralı, 2013: 31).

1979 yılında İslam Devrimi gerçekleşmiştir. Devrim beraberinde birçok alanda radikal değişimlere neden olmuştur. Sinema da radikal değişimlerden nasibini almıştır. Yeni dönemin yöneticileri sinemayı Şah yönetimin temsilcisi olarak tanımlamışlardır. Sinema salonlarının yarısından fazlası kullanılamaz hale getirildiği dönemde Ayetullah

Humeyni, sinema ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur. Sinema salonlarının kapatılmayacağını ve gösterime devam edeceğini müjdelemiştir. Ona göre, “*sinema sanatı kötü değil, sadece kötü niyetle kullanılmıştır*” (Oylum, 2019: 21). Humeyni devrimden önce sinemayı; gençleri doğru yoldan çıkarmayı hedef alan ‘düşmanların sinci icadı’ olarak tanımlarken devrimden sonra radyo, sinema ve televizyona karşı olmadıklarını, sinemanın modern bir icat olduğunun altını çizerek; halkı eğitmek amacıyla doğru kullanılması gerektiğini vurgulamıştır (Mottahedeh, 2016, 270; Kırel, 2007: 363-364). Humeyni ayrıca bir konuşmasında da “*sinemaya karşı değil, fuhuşa karşı olması gerektiğinin*” altını çizmiştir (Khomeini, 1979). Humeyni sinemayı Pehlevi kültürünü empoze etmek yerine İslami kültürü yaymak için ideolojik bir araç olarak kullanılması gerektiğini vurgulamıştır. Bu doğrultuda sinemayı propagandasını yaymak için bir değerli bir araç olarak görmüştür (Tapper, 2007: 37; Devictor, 2006: 76).

İran yönetimi, iyi filmlerle anılmak istediklerinden dolayı 1980 yılında yerli filmlere destek vermiştir. Bu durum iyi gibi algılansa da aslında değişen bir şey olmamıştır. Devlet film yapımlarına destek vermiştir fakat hükümetin neye ne kadar dahil olup; neyin kadar çekilebileceği konusundaki belirsizlik devam etmiştir. Yönetmenler, bu sorunu çözmek adına Fars Edebiyatı’nın dilinden faydalanmış, filmde anlatmak istediklerini simgesel anlatımlar ve metaforlar aracılığıyla aktarmışlardır. Yönetmenler buldukları yöntemlerle Şah dönemindeki baskılardan ve sansürlerden kurtulmuşlardır. Yönetmenler, rejim değişikliğinden sonra da metaforlar ve simgesel anlatımı filmlerine yerleştirmişlerdir (Oylum ve Sivashoğlu, 2011: 26-27). 1980’lerin ortası itibariyle, İran sinemasındaki İslami ve ideolojik inşanın etkisiyle ortaya çıkan filmlerin başarısızlığı görünür hale gelmiştir. Laiklere karşı mücadelelerinden galip gelen kimi Müslüman, militan ve radikaller, sanatlarında kendilerini daha ılımlı ve özgürlükçü konumda sergilemişlerdir. Kültür ve İslami İrşat Bakanı ve bir grup Müslüman Entelektüelle ele ele verip mili sinemanın temelleri atmak için bir araya gelmiştir. Muhammed Hatemi, grubun kilit isimlerinden biridir (Tapper, 2007: 10-11). Hatemi sinema hakkında çarpıcı açıklamalarda bulunmuştur. Açıklamalarından biri de şu şekildedir: “*Sinemanın cami olmadığı kanaatindeyim... Eğer sinemayı doğal mekânından kopartırsak, sinemayı kaybetmiş oluruz... Eğer*

sinemayı, salona adını atan kimsede bir dayatmaya maruz kalma veya boş zamanının ev ödevi zamanına çevrildiği hissiyatı uyanacak raddede bir dönüşüme uğratacak olursak, bu vakit de toplumu sakatlamış oluruz” (Günhan, 2019: 36).

1981 yılına gelindiğinde ise senaryo yazmak için de devletten izin alınması zorunlu kılınmıştır. Bu olayı İran-İrak savaşı ve çeşitli ambargolar takip edince sinema tamamen hükümetin eline geçmiştir. Savaşın etkisiyle belgesel filmler artmıştır. Çekilen belgeseller de ise halkı cepheye davet eden temalar sık sık işlenmiştir (Pour, 2007: 119). Aynı yıl İran sinemasının ilk savaş filmi olan *Sınır (1981)*, Cemşit Haydan tarafından çekilmiştir. Filmin çekimleri özel sektör tarafından yapılmıştır. Savaş filmlerinin yapımları maliyetli olduğundan dolayı kamu sektörleriyle iş birliğine girilmiştir. Bu birliktelik beraberinde resmi bir sinemayı doğurmuştur (Günhan, 2019: 31). 1982 yılında hükümet tarafından sinema organları kurularak; İslami temalı propaganda filmleri çekilmeye ve gösterilmeye başlanmıştır (Tapper, 2007: 7-10). Aynı yıl, filmler ve videoların gösterimine ilişkin yeni düzenlemeler yapılmış ve yürütme yetkisi Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na verilmiştir. Bu düzenlemeye göre gösterilecek her içerik için izin alınma zorunluluğu getirilmiştir. İşte alınan karar maddeleri şu şekildedir:

- *“Tevhit ve diğer İslami ilkeleri zayıflatan veya bir biçimde küfreden,*
- *Doğrudan veya dolaylı olarak peygamberlere, imamlara, Velayet-i Fakih'e, yönetici Meclise veya müctehidlere küfreden,*
- *İslam'ın veya Anayasa'da bahsi geçen diğer dinlerin kutsal saydığı değerlere ve şahsiyetlere küfreden,*
- *Günahkârlığı, yozlaşmayı ve fahişeliği özendiren,*
- *Tehlikeli alışkanlıkları ve kaçakçılık gibi ahlaksız yollardan geçinmeyi özendiren veya yol gösteren,*
- *Rengi, ırkı, dili, kavmi ve inancına bakılmaksızın tüm insanların eşit olduğu ilkesini hiçe sayan,*
- *Hükümetin 'Ne Doğu ne de Batı' politikasına aykırı olarak, yabancıların kültürel, iktisadi ve siyasi nüfuzunu özendirmek,*
- *Ülkenin yabancılarca suiistimale açık çıkarlarına aykırı ifade ve ifşaatta bulunmak,*
- *Seyirciyi infiale sürükleyecek veya yanlış yola saptıracak biçimde teferruath şiddet ve işkence görüntüleri gösteren,*
- *Tarihî ve coğrafi gerçekleri saptıran,*
- *Bayağı filmler ve sanatsal değerler üreterek seyircilerin beğenisini düşüren,*
- *Kendi kendine yeterlik ve iktisadi ve toplumsal bağımsızlık değerlerini hiçe sayan film ve videolara yasak getirilmiştir”.*

Görsel 2.1. İslami İrşat Bakanlığının Film ve Video İçeriklerine Koyduğu Yasaklar (Naficy, 48-49)

Yukarıdaki görsel 2.1'de sayılan maddelerin ilk üç maddesi günümüz İran Sinemasının İslami kimliğini güçlendirme bakımından önemlidir. Sayılan maddelerle

ek olarak; “*Tevhit, Allah’a ve emir ve yasaklarına itaat, Kanunların tarifinde Vahyin rolü, Kıyamet inancı ve insanın Allah’a yönelmesindeki rolü, Allah’ın yaratılış ve yasa koymadaki adaleti, Dinî liderliğin devamlılığı (İmamet), Ayetullah Humeyni liderliğindeki İran İslam Cumhuriyeti’nin Müslümanları ve ezilenleri dünya emperyalizminin boyunduruğundan kurtarmada oynadığı rol*” (Günhan, 2019: 33)’den herhangi birini eleştiren, değiştirmeye kalkan ya da inkâr eden içerikler de yasaklanmıştır.

Devrim öncesinde sansüre uğrayan İran sineması, devrim sonrasında da dönüşüme girerek sansür geleneğine maruz kalmaya devam etmiştir. Yasaklar yalnızca filmlerle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda Batı kökenli isimlerin kullanılmasından kaynaklanan bir nedenle sinema salonlarının adları değiştirilmektedir. İran’daki sinema salonları, Pehlevi döneminde genellikle Batı popüler isimlerini seçerken, İslam döneminde daha çok ülkeye özgü isimler tercih etmektedirler. Sinema salonu sahipleri, yeni düzenlemelerden çekindikleri ve sinema salonlarının kapatılmasından endişe duydukları için kendilerince rejim yanlısı değişiklikler yapmaya çalışmakta, sinema salonlarının kapatılmasını önlemek amacıyla filmlerdeki çıplak vücutları ya boyama ya da kendi inisiyatiflerine göre sansürleme yoluna gitmektedirler.

1982 yılında sinemaların denetimi İslami Rehber ve Kültür Bakanlığı’na devredilmiş ve bu değişikliklerle birlikte daha disiplinli bir ortam oluşturulmuştur. Film yapım ve gösterim izni artık bakanlığın yetkisi altına alınmıştır. Bir film çekimine izin verilmesi için bir dizi komite kurulmuştur. Müdahale ve yasaklamalar, senaryo aşamasında başlayarak film gösterimi sırasına kadar devam etmiştir. Tüm gerekli izinleri almış olan bir film, beyaz perde ve sinema gösterimi için ayrıca onay almak zorundadır. Ancak birçok film, tüm izinleri elde etmesine rağmen sinema salonlarının sınırlı kapasitesi nedeniyle seyirciye ulaşmadan önce iflas etme riskiyle karşı karşıya kalmıştır.

Yıl	İncelenen Film Sayısı	İzin Verilen Film Sayısı	Reddedilen Film Sayısı
1979	2000	200	1800
1980	99	27	72
1981	83	18	65
1982	26	7	19
Toplam	2208	252	1956

Tablo 2.1. 1979-1982 Yıllarında Gösterim İzni Verilen ve Reddedilen İran Filmleri (Tapper, 2007: 43)

Tabloya (2.1.) bakıldığında, devrimin gerçekleştiği dönemde üretilen film sayısının fazlalığı göze çarpmaktadır. Ancak denetimlerin etkisiyle film gösterim izni alabilen film sayısında belirgin bir düşüş yaşanmıştır. Devrim sonrasında da denetimlerin ve koşulların sıkılaşması hem ithal edilen filmlerin sayısında hem de gösterim izni alan yerel filmlerin sayısında önemli bir azalmaya neden olmuştur.

1979-82 yılları arasında İran sineması en kötü dönemini yaşamıştır. Bu dönemde film üretimi sayıca en alt düzeye düşmüş, yapılan filmler ise teknik, biçim, hikâye anlatımı ve oyunculuk açısından kalitesiz anlatıya sahip olmuştur. Sabotajlar, sansürler ile ortaya çıkan görüntü, din ve sinemanın bir araya gelemeyeceğini ortaya çıkarmıştır. Bu durum sinemacılar film yapmaya kalkışsa bile “eğer, belki, olmalı veya olmamalı” gibi şart kelimelerle kendilerini sansürlemişlerdir. Ortaya çıkardıkları filmler de yaratıcı bakışlarına perde indirmek zorunda kalmışlardır (Yaghmooral, 2013: 31).

Devrimden sonra yapılan ilk İran filmi, Mehdi Madeniyan’ın *Mücahidin Feryadı* (1979) adlı filmidir. Kadın oyuncunun olduğu hiçbir sahne içermeyen film, Dine de yüzeysel bakmıştır. Düşük seviyeli film, uzmanlar tarafından şikâyet edildiği için vizyonda çok az kalmıştır (Yaghmooral, 2013: 34). Geçiş döneminde yapılan ve yönetimden gösterim izni alamayan kaliteli filmler de vardır. Bu filmler; Hosro Sinai’nin çektiği *Yaşaşın* (1979), Behram Beyzayi’nin *Tara’nın Gezintisi* (1979) ve Merg-i Yezd-i Gerd (*Yezd-i Ger’in Ölümü*, 1982) adlı filmleri Mesud Kimyayi’nin

Kırmızı Çizgi (1982) ve Ali Hatemi'nin *Hacı Washinton (1982)* adlı filmler gösterim izni alamayan İran filmleri olmuştur (Oylum, 2019: 21).

Devrimden sonra bazı yönetmenler İran'dan kaçmış ve 'İranlı Sinemacılar Topluluğu' kurmuşlardır. Farklı ülkelerde sinemalarına devam etseler de sinemanın 'sürgün türü' (yeniden olmanın travması ve trajedisıyla, kimlik oluşumu sorunsalıyla ilgilenen bir tür) adı verilen bir tür ortaya çıkmıştır (Nafisi, 2003: 769). Nafisi, devrim sonrasında iki farklı film biçimi olduğunu söyler: *Batıyı ve Şah'ı yeren, Devrimi öven, propaganda ağırlıklı savaş filmleri; popüler anlatılar (vurdulu kırdılı) ile Sanat filmleri*'dir (Kırel, 2007: 363). Savaş filmleri ve vahşet sahneleriyle dolu Devrim sinemasında Amerikan yanlısı sahtekâr zengin toprak ağalarına ve karşı duruş olarak devrimci karakterlerle sık sık karşılaşırız. İran'da devrim sonrasında mütalaa edildiği yıllarda sinema ortamları seyirciyi karamsarlığa sürükleyecek bir manzaraya sahiptir. Devrim sırasında sinemalarda kaçış olarak seks filmleri gösterilmektedir. Bu salonların yıkılışı, sinemacıları melekleri konusunda geleceğe dair karamsarlığa kapılmalarına yol açmıştır. İran Sinemasının usta yönetmenlerinin yarısı çözüm olarak Batı ülkelerine göç etmiş diğer yarısı da başka mesleklere yönelmişlerdir. Devrimden sonra sinema faaliyetlerini durduran hükümet, Kültür Bakanlığının kararıyla çok geçmeden sinemaların faaliyete geçmesinin zorunlu bir ihtiyaç olduğu gerekçesiyle sektör aktif olarak faaliyetlerine devam etmiştir (Aktaş, 1998: 60). Sinema sektöründeki durgunluk seyircileri alternatif arayışa sürüklemiştir. Bu dönemde sansüre takılan ve yasaklanan yerli ve yabancı filmleri seyirciler, video kaset veya bantlarla evlerinde kaçak olarak izlemişlerdir. Dijital olanakların gelişmesi, filmlere ulaşmayı kolaylaştırmıştır. İranlı seyirciler, rejimin katı kurallarını yıkarak filmlere erişmiştir. Sonuç olarak Dijital olanakların artmasıyla Amerikan Sineması yasaklı ülkelerde bile izleyicisine ulaşmıştır (Kırel, 2007: 365).

Geçiş dönemi yukarıdaki bilgiler ışığında özetle, baskı ve sansürün etkisiyle sinemacılar film çekmekte çekimser davranmışlardır. Eğitimsiz ve deneyimsiz olan yeni sinemacıların film çekmeye başlamıştır. Bu sinemacılar din merkezli ve gelenekçi düşüncelerle filmler çekerler. Genç sinemacıların tutucu yaklaşımları sinemayı krize sürüklemiştir. Sonuç olarak geçiş döneminde birkaç kaliteli film yapılmasına karşın,

devrim ile birlikte salonların yakılarak tahrip edilmesi, yasaklar nedeniyle yönetmenlerin yurt dışına kaçmak (sürgün edilmesi) zorunda olmasının yanısıra ekonomik koşullar, savaş halinin varlığını sürdürmesiyle sinemaya gerekli yatırımların yapılmaması film ithaline az da olsa devam edilmesi, İran sinemasının kaderi ulusal ve evrensel olarak tehlikeye atmıştır. Bu nedenlere ek olarak Devrim değerlerinin yeniden üretilmesi sinemayı denetleme ve fon sağlama konusunda kurumların oluşturmasını belirginleştirmiştir.

2.2.2. Sağlama (Konsolidasyon) Dönemi (1983-1986)

İran'da dinci liderler sinemaya karşı değildir; Humeyni'nin dediği gibi İranlıları yozlaştıran, köleleştiren Pehlevi rejimi tarafından 'kötüye kullanılması'na karşıdır. Kötü amaçla kullanılan sinemanın 'uygun kullanım'ı için 1982 yılında kabine üyeleri tarafından film ve video gösterimlerini kapsayan bir dizi yönetmelik imzalanmıştı (Nafisi, 2003: 769). 1983 yılında ise Bakanlık, film ithalat/ihracaatını düzenlemek, kontrol etmek ve yerli yapımları desteklemek için 'Farabi Sinema Vakfı'²⁵'ni; gençleri sinemaya teşvik edip ilgilerini çekmek için de 'Sinemayı Tecrübe'yi kurar

²⁵ Farabi Sinema Vakfı, uzman ekip ile sinemanın yapılanması hakkındaki planları üstlenir ve devrim sonrasında da etkisini devam ettirir. Ekip, altyapı planlamasını bitirdikten sonra filmlerin konusu ve filmlerin çekim aşamalarının nasıl oluşturulacağı hakkında yol göstererek; finansal aşamada da devletin rolünü bünyesine katmıştır. Vakıf sinemanın kalkınmasını üç aşamada gerçekleştirmiştir. Birinci aşamada; film çekimi için gerekli teknik malzeme ve konularda yardımcı olacak uzmanlar temin edilerek film kalitelerini arttırmaya çalışmak. Bu aşama çoğunlukla devletin içinde sinema politikaları üretenler ve sinema sektöründe çalışan kişilere yöneliktir. İkinci aşama; film prodüktörleri ile seyircilerin üzerine düşen aşamadır. Bu aşamada, sanatsal ve kaliteli filmlerin çekilmesi için planlar yapılırak; yeni bir sinema topluluğun kurulması için bir araya gelerek yapılabilecekler gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu uğurda devrim ile ters düşen yönetmenler dahil o yıllarda sinema konusunda fikir sahibi kimler varsa topluluğa davet edilerek temiz bir sayfa açılmaya çalışılmıştır. Bu aşamadaki temel amaç; sinemayı, sinemayı bilenlere devrederek; kültürel açıdan verimli ve yerel bir sinema kurmaktır. Üçüncü aşama ise; niteliksel gelişme dönemi olarak adlandırılır. Bu aşamanın temel gayesi, dönemin sinemasının içinde bulunduğu estetik tecrübeler, gelişen teknolojiler ve kültürel akımlar ile en iyi şekilde analizler yaparak özgün bir sinemanın temellerini oluşturmaktır. Bu aşamadaki önemli husus Batı'yı taklit etmeden sadece dini konularda film çekilmek değildir. Aynı zamanda da İran Sinemasını milli ve özgün bir sinema yapmaktır (Aktaş, 2015: 47-48-49).

²⁶ Farabi Sinema Vakfı, savaş temalı filmlerin yapılabilmesi için eğitim programları düzenlemiştir. Bu programlar, günümüz İran Sinemasının uluslararası ün kazanmış yönetmenlerinden bazıları olan Mohsen Makhmalbaf, Behram Beyzayi gibi isimlerin de dahil olduğu yaklaşık 70 amatör yönetmene savaş filmi yönetmenliği eğitimi sunmuştur. Projenin temel amacı, savaşın eleştirel bir bakış açısıyla dini bağlam içinde işlenmesi yoluyla savaşa dair yeni bir kimlik oluşturmaktır. Bu proje, İran sinemasında daha önce pek ele alınmamış toplumsal konuların sinema aracılığıyla ifade edilmesine olanak sağlayarak yeni bir perspektif sunmuştur (Günhan, 2019: 31).

(Devictor, 2007: 85-86). Aynı yıl İslami değerleri kodlayan yönetmenlere teşvik için birçok yönetmelik yürürlüğe sokulmuştur. Yönetmelikte alınan kararlardan bazıları şu şekildedir: *Yerli yapılardan alınan belediye vergisi azaltılmış ve sinema bilet ücretleri artırılmıştır. Ayrıca ham film ve kimyasal madde ithalatı devlet kontrolünde gerçekleştirilmiş ve döviz kuruyla sınırlanmıştır. Film yapımcıları ve gösterimcileri, filmlerinin salonlara tahsisinde söz sahibi olmuştur.* Alınan düzenlemeler ve kararlar sonucunda 1983 yılında çekilen uzun metraj film sayısı 22 iken 1986 yılında 57' e yükselmiştir (Nafisi, 2003: 769).

İran devrimiyle birlikte kaybolan melodramlar; 1983 yılına gelindiğinde yeni sinema koşullarına ayak uydurarak yeniden ortaya çıkmıştır. Muhammad Zadeh'nin *Korkuluk* (1983) filmi ve Amoli'nin *Kasımpatı Çiçekler* (1984) filmi öne çıkan başarılı melodramlardır (Laleh, 2015: 157).

Seksenli yılların ilk ses getiren filmi Emir Nadiri'nin yönettiği *Koşucu* (1984) adlı filmidir. *Koşucu*, İslam Devriminden sonra yurt dışında gösterilen ve tanınan ilk İran filmidir. Film, teknede yaşayan terk edilmiş bir çocuğun okuma-yazma öğrenmek için gösterdiği çabayı konu alır. Toplumsal eleştiri fark edilir düzeyde olan film; içinde barındırdığı evrensel temalar barındırdığı için bütün coğrafyalarda aynı duyarlılıkla izlenmiştir (Oylum, 2019: 22). *Koşucu*, 1987 yılında Nantes Film Festivali'nde büyük bir ödül kazanmış ve aynı yıl San Francisco Film Festivali'nde ise en seçkin on film arasına girmiştir (Günhan, 2019: 38).

Nantes Film Festivali'nde büyük ödülün sahibi olan film 1987 yılında ise San Francisco Film Festivali'nde en seçkin on film arasına girmiştir (Günhan, 2019: 38). Festivallere kabul edilen ve ödüllerin sahibi olan film batılılar için tartışma konusu olmuştur. *İslami yönetimde ve baskıcı unsurlarla dolu bir ülkede bu film nasıl yapılmıştır?* sorusu tartışmanın temel konusudur (Oylum, 2019: 22-23). Beyzayi'nin *Küçük Gariban* (1986) filmi hem İran içinde hem de uluslararası düzeyde dikkat çeken bir diğer başarılı filmidir. Filmde İran toplumu tek yönüyle değil geniş bir perspektiften gösterilmiştir (Azar, 2018: 61). Muhsin Makhmalbaf'ın *Seyyar Satıcı* (1986), Dariush Mehrjui'nin *Kiracılar* (1986) adlı filmler dönemin başarılı bir diğer filmleridir (Nafisi, 2003: 769). Komedi filmi olan *Kiracılar* (1986) gişede oldukça

büyük seyirciyle buluşmuştur. Filmin gişe başarısı, komedi filmlerinin de seyirci tarafından ilgiyle karşılandığının göstergesi olmuştur (Günhan, 2019: 36). Film, sembolik bir dil kullanarak İran rejimine eleştirel bir yaklaşım sunmasına rağmen hem İran içinde hem de uluslararası sinemalarda özgürce gösterilmiştir (Aktaş, 2005: 61). Bu dönemde İran sinemasında kadınların varlığı da artmıştır. Kadınların sinemada sunulma şekilleri basit ve tek boyutlu değildir. İdeolojik, siyasal, estetik düşüncelerle doludur. Sinemada kadınların varlığının artmasıyla yeni bir çekim grameri gelişmiştir. Kadınların çekim kompozisyonları, erkek oyuncularla aralarındaki bakışların artmasıyla özünde 'bakma ve oynama terbiyesi'ne teşvik edilmiştir. Bu doğrultuda oyuncuların özellikle cinsel arzuyla dolu bakışları 'ilgisiz bakış'a evrilmiştir (Nafisi, 2003: 770).

1986 yılında uluslararası festivallerde katılan İran filmleri sayısında artış söz konusudur. Artık İran filmleri festivallere kabul ediliyordur. Locarno Film Festivali'ne Naser Tavgai'nin Hurşit *Kaptan* (1986) filmi kabul edilmiştir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 26). Film festivalde bronz ödüle layık görülmüştür (Pour, 2007: 130). *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1986) adlı filmiyle Kiarostami de hem Cannes Film Festivalinde hem de Locarno Uluslararası Film Festivalinde iki büyük ödül almıştır (Oylum, 2019: 23; Alıcı, 2016: 143). İran sinemasının canlanmasıyla artan film sayıları, festivallere yolculuk İran'ın dünya genelinde tanınmasına yol açmıştır. Festivaller sayesinde uluslararası bağ kurulmuştur bu sonuç kuşkusuz sinemanın başarısıdır (Kanat, 2007: 158). Festivallere katılan İran filmleri ödüllerle taçlandırılmış, yeni yönetmenler varlığını göstermeye başlamamıştır. İran Sineması tüm gelişmelerle ulusal sinema olarak tanınmaya başlanmıştır (Kirel, 2007: 355).

Sonuç olarak sağlama dönemi geçiş dönemine kıyasla, devletin baskınlığı, denetleyici ve düzenleyici kurumların sinemada söz sahibi olmasıyla film endüstrisini düzenlenerek; Şah dönemine kıyasla yeniden üretilmiştir. Bu dönemde ulusal sinemacılar desteklenerek, film yapımcılarına ve yönetmenlerine ekonomik destek verilmiştir. Bu durum yönetmenlerin, uluslararası platformlarda üne kavuşmalarını sağlamıştır. Nafisi de bu durumu film sayısındaki artışın, denetleme unsurlarının oluşturmasının sonucu olarak İran sinemasının dilinin oluşmaya

başladığını kendine özgü anlatısının oluşmaya başlamasının göstergesi olarak betimlemiştir.

2.2.3. Olgunluğun Sancıları (1987-1994)

Bu dönemde yapılan kaliteli filmlerin elde ettiği ticari başarının sonucunda bankalar, film yapımcılarına uzun vadeli kredi vermesine neden olmuştur. Film endüstrisi elde ettiği mali güçle daha güvenli bir zemine oturmuştur. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı da yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık tanıyan ‘film derecelendirme sistemini’ 1987 yılında yürürlüğe koymuştur (Nafisi, 2003: 770).

Sinema sektörünün farklı meslek gruplarından 52 kişiden oluşan karma bir ekip; filmleri derecelendirmek için bir araya gelirler. Ekip tarafından filmler izlenir ve kalitelerine göre A, B, C veya D harflerinden biri verilir. A ve B harfi en iyi filmlere verilirken; C ve D harfi de kötü filmlere verilir. Dört harften oluşan ayrımlar ile filmlerin hem kalitesi belirlenir hem de iyi filmlerin gelirlerini arttırmak için planlar yapılır. Yapılan planlar ile A ve B kategorisindeki filmlerden fazlasıyla kar elde edilirken, C ve D kategorisindeki filmler ise kar edemezler. A ve B filmlerinin tanıtımları, gösterime girecekleri tarihler, hangi salonda izleneceğine kadar ayrıcalıklar verilir. C ve D kategorisindeki filmlere A ve B kategorisindeki filmlere tanınan olanaklar verilmediğinden dolayı düşük gelir elde ederler. Hatta filmlerin bilet fiyatları birbirinden farklıdır. Derecelendirmeye göre kaliteli A ve B filmlerinin biletleri de yüksek olmalıdır. Bu durum C ve D filmlerinin yönetmenlerini mali açıdan sıkıntıya sürüklemiştir. C kategorisindeki bir yönetmen yeni bir film yaparsa iki yıl destek alamamaktadır. D kategorisindeki filmler de genelde taşrada gösterildikleri için kar değil zarar elde etmişlerdir (Aktaş, 2015: 51). Derecelendirme sistemine ek olarak İran yöneticileri, senkronize sesle film almayı tercih eden sinemacılara üç de birden fazla ham filmi, yönetimin belirlediği daha düşük kurdan satarak; sinemacıları senkronize sesle filme almaya teşvik etmiştir. İran yönetimi bu yöntemi, film diyaloglarına düşük kalite dublaj yapılmasına önlemek için planlamıştır (Nafisi, 2003: 770).

1980 yılında başlayan İran-İrak savaşı ve 1900 yılındaki Körfez savaşının olumsuz etkilerinden İran sineması da nasibini almıştır. İran hükümeti filmlere verdikleri maddi destekleri geri çekerek; yurtdışından da alınan film makinelerine uygulanan indirimleri de kaldırmıştır. Amerika tarafından uygulanan ambargolar ile İran’ da ekonomi iyice kötüleşerek hem savaş yıllarında hem de sonrasında etkisi devam etmiştir (Batur, 2007: 140). İran Sineması 90’lı yıllara gelindiğinde, İran İslam Devrimi’nin sinemadaki etkisinin azalmaya başladığı önemli yıllardır. Kiarostami’nin ‘Kökler Üçlemesi’ olarak bilinen *Arkadaşımın Evi Nerede?*²⁷ (1986), *Hayat Devam Ediyor* (1992) ve *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) filmleri hem İran Sinemasında hem de Dünya Sinemasında yükselişe geçmiştir. *Yakın Plan* (1990) filmi ile de Oscar’a aday gösterilmiştir. Kiarostami, tarzı ve filmleriyle İran Sinemasını üst seviyelere taşıyarak; sinema tarihinde önemli konumda yer edinmiştir (Sadr, 2006: 217; Berber, 2011: 87).

İran sineması, kendi özgün yolunu çizme çabalarına rağmen uluslararası arenada bir dizi engelle karşı karşıya kalmıştır. Bu engeller arasında en büyük zorluk, Amerikan ambargosu olmuştur. ABD’nin uyguladığı ambargo, kağıt üzerinde belirtilen kültürel ambargodan farklı bir etkiye sahiptir. Resmi olarak kültürel ambargonun uygulanmayacağına dair kararlar alınsa da pratikte bu durum pek de gerçeği yansıtmamıştır. 1992 yılında, ABD Dışişleri Bakanlığı, New York’ta düzenlenmesi planlanan İran Film Festivali’nin iptali için açıkça baskı uygulamıştır (Aktaş 2015: 58).

Pehlevi dönemindeki sansür sorunu İran’da varlığını sürdürmektedir. Sinemacılar sansür sorunundan kurtulmak için zorlu süreçleri aşmaları gerekir. Her film, gösterim izni alabilmek için özet, senaryo, oyuncu kadrosu ve çalışanlar hakkında detaylı bilgiler içeren bir onay sürecinden geçmek zorundaydı. 1989 yılında, İran tarihinde ilk kez, senaryo onay aşaması özellikle daha önceki filmlerine yüksek kalite derecesi verilen sinemacılar için kaldırıldı. Kaliteli filmleri teşvik etmek amacıyla

²⁷ 1990’larda İran Sinemasında sistem eleştirisi ön plandadır. Dabaşı’ye göre 1970 yılında lise öğrencilerinin üniversiteye başvuruları oldukça yüksektir. Fakat 90’lara gelindiğinde bu oran oldukça azalmıştır. *Arkadaşımın Evi Nerede* filmi de önceki dönemin eğitim sistemine eleştirilerde bulunan ilk film olma özelliği taşır (Dabaşı, 2013: 12).

yapılan bu değişiklik, sinemacıları sansür prosedürlerini ve ideolojiyi benimsemeye zorlamak yerine, sansürü içeriğın dışında tutmayı amaçlıyordu. Bu yöntem, sözde özgürlüğü vaat ettiği halde, muhafazakarların eleştirileri nedeniyle 1992’de eski haline geri döndü. Filmlerde siyasi ve toplumsal eleştirilere izin verilmesine rağmen dini kuruluşlar, dini inançlar ve evliyaların incitilmemesine özen gösteriliyordu. Bu dönemde yüksek kaliteli filmler, resmi İslam’ın etkilerinin neredeyse tamamen kaldırılmasıyla mümkün kılındı (Nafisi, 2003: 771).

Bu dönemde yüksek kaliteli film üretimi için gerekli mali, yönetsel, teknik ve üretim altyapısı büyük ölçüde yerine oturmuştu. Ancak, bu altyapının başarısı, nüfusun hızla artması, 15 yılda iki katına çıkarak 56 milyonu aşması ve sinema biletlerinin diğer eğlence seçeneklerine göre görece uygun fiyatlı olması gibi faktörlerle birlikte sinemanın genel popülaritesi ve saygınlığı, endüstrinin diğer alanlarda mevcut yapısal eksiklikleri açığa çıkardı. Devrim sırasında zarar gören sinema salonlarının çoğu hala yeniden inşa edilmemişti. Yeniden inşa edilseler bile artan nüfusu karşılayacak kapasitede olmayabilirdi.

1993 yılında ülke genelinde sadece 168 sinema salonu bulunuyordu ve 209.000 kişiye bir sinema salonu düşmekteydi. Ayrıca mevcut salonların projeksiyon ve ses ekipmanları da yetersizdi. Endüstrinin bu yönü o kadar ihmal edilmişti ki hatta muhafazakâr dini liderler bile acil önlemler alınması gerektiğini vurgulamaktaydı. Ancak, mevcut salonları iyileştirmek ve yeni salonlar inşa etmek için gereken büyük miktardaki finansman, ulusal ekonominin yabancı hükümetlerden ve Dünya Bankası’ndan borç almaya başvurduğu dönemde ortaya çıktı. İran-İrak savaşı (1980-88) ve İran Körfez Savaşı’nın (1990-91) ardından hükümet, Kuzey Amerika öncülüğündeki bir boykotun devam ettiği bir sırada ekonomiyi yeniden inşa etmeye çalıştı. Bu çabalar özellikle hükümetin sinemaya verdiği kısmi destekle ilgili olan üç farklı döviz kuru politikasının birleştirilmesiyle film endüstrisinde kaygı ve belirsizlik yarattı. Bu politikanın uzun vadeli etkileri zaman içinde daha net bir şekilde görülecektir (Nafisi, 2003: 771). Ancak, krizin temel nedeni gösterim ve dağıtım sistemlerinin eksikliğinden daha derindir. Bu durumu daha da kötüleştiren faktörler arasında, komşu ülkelerden gelen bazı TV kanallarını (örneğin Türkiye gibi İslam

hükümetine karşı olanları) izlemeye olanak tanıyan küçük ve ucuz çanak antenlerin yaygın kullanımı bulunmaktadır. Bu durum, çeşitli çözüm önerilerini gündeme getirmiştir. Bu öneriler arasında yeni sinema ve video sinemalarının hızla inşası, mevcut sinema salonlarının çok katlı hale getirilmesi, filmlerin daha etkili bir şekilde tanıtılması, video kayıt cihazları ve videolar üzerindeki resmi yasağın kaldırılması yer almaktadır (bu yasağın kaldırılması, genellikle etkisiz olmuş ve yurtdışından gelen kötü kaliteli videoların yer aldığı bir karaborsaya yol açmıştır). Ayrıca televizyon ve radyo yayıncılığı yetkilileri, iletişim uydularının kullanılmasıyla ülke çapında (özellikle Orta Asya Cumhuriyetleri gibi komşu bölgelere) yayın kapsamını genişletmeyi, kanal kapasitelerini güçlendirmeyi ve kablolu televizyon sistemlerini başlatmayı önermişlerdir. Ülkenin mali zorluklarla boğuştuğu bir dönemde film, TV ve video içeriklerinin dağıtımını, gösterimi ve iletim sistemlerinde bu kadar büyük bir dönüşüm, sadece daha fazla izleyici kitlesine ulaşmakla kalmayıp aynı zamanda bu içeriklerin uluslararası bir pazar oluşturmasını gerektirir. Bu durum ticari film dağıtımını işine yurtdışında girmeyi de zorunlu hale getirir. Ancak böyle birçok yönlü değişim senaryosu, sadece hükümet ve sinema endüstrisi kendi kendine yeterli hale geldiğinde gerçekleştirilebilir. Ne var ki yakın tarih, İran'da siyasi irade ve toplumsal istikrarın kırılgan ve umutsuz olduğunu göstermiştir (Nafisi, 2003: 771-772).

2.3. İran Yeni Dalgası

Dünya sinema tarihine bakıldığında, her toplumun kendi içinde yaşadığı sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin, sanat ve sinema hareketlerinin doğuşunda büyük bir rol oynadığını görülmektedir. Bu bağlamda, İran Yeni Dalga Sineması da tıpkı diğer sinema akımları gibi kendi döneminin içinde bulunduğu koşulların bir yansıması olarak şekillenmiştir. İran'ın politik, sosyal ve ekonomik bağlamındaki değişimlerin yanı sıra kültürel ve entelektüel hareketler de bu sinema akımının ortaya çıkışında önemli bir etkidir. İran Yeni Dalga Sineması, 1960'lı yıllarda doğmuş ve hem ulusal hem de uluslararası düzeyde büyük bir etki yaratmıştır. Bu sinema akımının oluşumuna katkıda bulunan faktörler birden fazla boyutta ele alınabilir. Bu faktörler, dönemin politik istikrar arayışından entelektüel gelişmelere,

sosyal değişimden moderniteye geçiş sürecine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

İran sinemasının dönüşümüne ve bu yeni dalğanın ortaya çıkmasına neden olan temel faktörleri Talebinejad (1994: 80), yedi madde ile açıklamıştır:

İkinci Dünya Savaşı'nın Ardından İran'daki Müttefik Kuvvetlerin Çıkışı: II. Dünya Savaşı'nın ardından, İran'daki müttefik askeri güçlerin ülkeden ayrılması, ülkede yeni bir siyasi dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Bu gelişme, İran'ın iç politikalarını ve toplumsal yapısını doğrudan etkilemiş ve sanat dünyasında da yeni fikirlerin filizlenmesine olanak tanımıştır. Bu süreç, sinema gibi sanat dallarında daha özgür ve yenilikçi bir yaklaşımın benimsenmesine zemin hazırlamıştır.

Siyasi Protestoların Azalması ve Hükümetin Güçlenmesi: Savaş sonrası dönemde İran'daki siyasi protestoların sona ermesi ve hükümetin siyasi gücünü pekiştirmesi, ülkede göreceli bir istikrar ortamı yaratmıştır. Bu istikrar, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin gelişmesi için bir fırsat sunmuş, sinema alanında da daha derin ve toplumsal konuların ele alındığı eserlerin ortaya çıkmasına imkan tanımıştır.

Toplumsal Yapıda Değişim: Feodalizmden Moderniteye Geçiş: İran toplumu, savaş sonrası dönemde yarı feodal bir yapıdan moderniteye ve kentleşmeye doğru hızlı bir geçiş yaşamıştır. Bu sosyal dönüşüm, sinema da dahil olmak üzere tüm sanat dallarını derinden etkilemiştir. Kentleşme, bireylerin günlük yaşamlarına dair yeni hikayeler ve temalar sunmuş, bu da sinemada gerçekçi ve toplumsal meselelere odaklanan eserlerin artmasına yol açmıştır.

1950'lerde Entelektüel Akımın Doğuşu: 1950'li yıllar, İran'da entelektüel bir canlanma dönemidir. Bu dönemde, yazarlar, şairler ve sanatçılar, toplumsal meselelere daha eleştirel bir gözle bakmaya başlamış ve bu durum, sinema alanında da kendini göstermiştir. Entelektüel çevrelerin sinema ile daha fazla ilgilenmesi, sinemada yeni anlatım biçimlerinin ve temaların doğmasına öncülük etmiştir.

Edebiyatıta Yenilik: Klasik Şiirden Modern Şiire Geçiş: İran edebiyatında, klasik Pers şiirinin yerini modern şiir ve edebi eserler almaya başlamıştır. Bu yeni şiir

anlayışı, toplumsal gerçekliği ve bireysel duyguları daha güçlü bir şekilde ele almış, bu durumda sinema sanatında farklı hikaye anlatım yöntemlerine ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, yabancı edebi eserlerin çevrilmesi ve yayımlanması, İranlı sinemacıların uluslararası edebi akımlardan etkilenmesine olanak tanımıştır.

Dünya Sinema Akımlarına Aşinalık: İranlı genç sinemacıların dünya sinemasındaki yeni akımlara olan ilgisi, bu alandaki dönüşümün en önemli itici güçlerinden biri olmuştur. Avrupa'daki İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga ve diğer sinema hareketlerinden ilham alan İranlı yönetmenler, bu fikirleri kendi kültürel ve toplumsal bağlamlarına uyarlamışlardır.

Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçıların Etkisi: Görsel sanatlar ve drama alanında Avrupa'da eğitim gören İranlı sanatçılar, ülkelerine döndüklerinde bu alanda öğrendikleri yenilikçi fikirleri İran sinemasına taşımışlardır. Bu sanatçılar hem teknik hem de içerik açısından sinemaya yeni bir soluk getirmiş, modern sinemanın temelini atmışlardır.

İran Yeni Dalga Sineması, başlangıçta bu isimle anılmasa da²⁸ dönemin sinema eleştirmenleri tarafından farklı bir akımın doğmakta olduğu fark edilmiştir. Devrim öncesi dönemde İran'da popüler olan ana akım sinema yani Filmfarsi, genellikle ticari kaygılarla üretilen, klişelerle dolu ve sanatsal derinlikten yoksun filmlerden oluşuyordu. 1960'lı yılların sonlarına doğru, bu türden filmlere tamamen karşı çıkan ve sanatsal bir devrim başlatmayı amaçlayan bir grup yönetmen ortaya çıktı. Bu yönetmenlerin eserlerinde kullandıkları modern sinema formları ve Filmfarsi'den farklı temalara odaklanmaları, eleştirmenler tarafından bu akımın "Yeni Dalga" olarak adlandırılmasının temel sebebi olmuştur (Aktaş, 2015: 53-54; Yaghmooralı, 2013: 24). Sinema analisti ve eleştirmen Ahmed Talebinejad, bu akımın isimlendirilmesi konusunda şunları ifade eder: "1960'lı yılların sonunda İran Sineması'nda ortaya çıkan akıma Yeni Dalga adını veren ilk kişilerden oldum." (Gholamali, 2014: 80).

²⁸ İran Yeni Dalgası; Yeni İran Sineması, Üçüncü Cehpe Sineması, İran Üçüncü Sineması olarak da adlandırılır.

İran Yeni Dalga Sineması'nın dikkat çekici bir özelliği, bu hareketin herhangi bir resmi manifesto veya ortak bir yönetmelik ile ortaya çıkmamış olmasıdır. Fransız Yeni Dalga Sineması'nda olduğu gibi bu akımın yönetmenleri de önceki film yapım sistemine ve popüler sinema anlayışına karşı bir isyan başlatmışlardır. Ancak Fransız Yeni Dalga'nın yönetmen-eleştirmenleri gibi bir araya gelerek sinema üzerine toplu tartışmalar yapan veya bir dergi etrafında toplanan bir grup oluşturmamışlardır (Mirbaba, 2019: 6). İran Yeni Dalga yönetmenlerinin ortak noktası, Filmfarsi'ye karşı çıkmaları ve bu tür filmlerin basit, yüzeysel yapısını eleştirmeleriydi. Bu yönetmenlerin eserleri, bireysel ve entelektüel bir duruş sergileyerek, İran sinemasının o dönemdeki ana akımına meydan okuyordu. Filmfarsi'nin aksine İran Yeni Dalga filmleri toplumsal meseleleri, bireysel insan deneyimlerini ve daha derin felsefi temaları ele alıyordu. Bu, sinemada sanatsal bir dönüşümün başlangıcıydı (Foruzesh, 2015: 14). İran Yeni Dalga Sineması, doğası gereği Fransız Yeni Dalga'ya birçok yönden benzemektedir. Her iki akım da ana akım sinemaya karşı bir duruş sergilemiş ve yeni bir anlatı dili geliştirmeyi hedeflemiştir. Fransız Yeni Dalga'nın aksine, İran Yeni Dalga Sineması, dünya çapında bir etki yaratamamış ve uluslararası alanda Fransız Yeni Dalga veya İtalyan Neorealizm gibi bir karşılık bulamamıştır. Buna rağmen İran sinema tarihinde gerçek ve etkili bir dönüşüm yaratarak, bu ülkenin sinema kimliğinin yeniden şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Köklü bir kültürel mirasa sahip olan ve uluslararası alanda film ihraç eden İran Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımına benzer şekilde, dış mekan çekimleri, doğal oyunculuk ve ışık kullanımıyla düşük bütçeli, yıldız oyuncu sisteminden uzak bir anlayışla üretilmektedir. Toplumcu gerçekçi yaklaşımı ve özgün anlatım dili arayışıyla bu akım, İtalyan Yeni Gerçekçilik ile Fransız Yeni Dalga akımlarının adeta bir sentezini oluşturur. Yeni Akım olarak da anılan bu sinema dili, bazılarının göre "Üçüncü Cephe" olarak adlandırılmaktadır (Uğur, 2017: 236; Suner, 2015: 39).

İran Yeni Dalga Sineması, yalnızca bir sinema hareketi değil, aynı zamanda 1960'ların sosyo-politik değişimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan sosyal ve kültürel bir fenomendir. Bu dönemde İran'da modernleşme ve toplumsal dönüşüm

rüzgarları eserken, Yeni Dalga yönetmenleri bu değişimlerden etkilenmiş ve eserlerinde bu dönüşümlerin izlerini yansıtmışlardır. Bu akımın yönetmenleri, bireysel dünya görüşlerine dayanan, özgün eserler üretmişlerdir. Her biri, kişisel hikâyeler ve toplumsal eleştirilerle zenginleşmiş filmler ortaya koymuş, aynı zamanda entelektüel bir duruş sergilemiştir. Bu yönetmenler, yalnızca İran'ın sosyo-politik yapısına eleştiriler getirmekle kalmamış, aynı zamanda Filmfarsi'nin yüzeyselliğine karşı sanatsal bir alternatif sunmuşlardır (Abdi, 2019: 94-95).

İran Yeni Dalga Sineması, izleyiciyi peşinden sürükleyen aksiyonel yapılar ve özdeşleşmeye dayalı anlatılar yerine, günlük yaşamın ritmini yansıtan ve daha gerçekçi bir tempo benimseyen bir yaklaşım sergiler. Bu filmlerin belirgin özelliklerinden biri, sıradanlık içinde ilerleyen gündelik yaşamda gerçeğin, neredeyse belgesel bir anlayışla yakalanabiliyor olmasıdır. İran sinemasının ele alınan örneklerinin zaman zaman kurmacadan çok belgesel niteliğinde bir anlatım dili yakaladığı söylenebilir (Kırel, 2007: 385). Ancak, belgesel ve kurgusal biçimlerde üretilen filmlerin bazen oldukça şairane ve halkın dilinden uzak bir üsluba sahip olduğu da gözlemlenmektedir. İran Yeni Dalga Sineması'nın, dış dünyada İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımlarıyla ilişkilendirilmesi, özellikle maddi yetersizlikler nedeniyle düşük bütçelerle gerçekleştirilen filmlerin taşınabilir kameralarla doğal mekanlarda çekilmesi, doğal ışık ve sesin kullanımı, amatör oyuncularla çalışılması, uzun planlar ve ağır tempoya dayalı bir anlatım tercih edilmesi gibi özelliklere dayanmaktadır. Bu yapıım tarzı, sıradan insanların yaşamlarından kesitlerin, kurmaca ve belgesel arasında bir melezlik oluşturarak sunulmasıyla dikkat çeker.

Yeni Dalga'yı başlatan film olarak genellikle Daryuş Mehrcuyi'nin Avrupa'da da övgü toplayan *İnek* (1969) filmi kabul edilse de İran modern sinemasının ilk örneği ve sonraki kuşağa öncülük eden film olarak *Kara Ev* (1960) gösterilmektedir. *İnek*, feodalizme yönelik eleştirileriyle öne çıkarken, Kiarostami, Ferruhzad, Beyzai ve Kimyavi gibi yönetmenler uluslararası alanda ödülleri kazanarak dikkat çekmiştir. Tapper, İran Yeni Dalga Sineması'nın biçim ve içerik açısından Hollywood ya da diğer Batılı modellere fazla şey borçlu olmadığını ve Batı kültürel istilasından

bağımsız olduğunu belirtmiş, bu sinemanın şiirselliği, çocuklara ve sınıf meselelerine yaklaşımıyla dünyaya önemli katkılar sunabileceğini ifade etmiştir (Uğur, 2017: 338).

1960'ların sonlarında Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema gibi yönetmenler, toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle tasvir eden bir sinema hareketinin temellerini atmıştır. Bu dönemde bazı entelektüel sinemacılar, ticari sinemayla uzlaşarak seyircinin ilgisini çekecek filmler üretmeye çalışmıştır. Celal Mukaddem'in *Üç Divane (1968)* filmi bu çabaların ilk örneği olmasına rağmen başarılı olamamıştır. Mesud Kimyayi'nin *Gel Yabancı (1968)* filmi ise eleştirmenlere göre halkın beğenisini ve düşünce yapısını değiştirebilecek bir potansiyele sahipti. Ali Hatemi'nin folklor, efsane ve kadim İran kültüründen esinlenerek çektiği *Hasan Keçel (1970)*, güvercine dönüşen bir kızı anlatan hikayesiyle seyircinin ilgisini çekmiştir (Ümit akt. Aktaş, 2015: 35-36). Bu dönemde üretilen filmler, sanat değeri taşımanın yanı sıra seyirciyi de gözeten nitelikleriyle "Üçüncü Cephe" olarak adlandırılmıştır. Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe Sineması'nın şu özelliklere sahip olduğunu ifade etmiştir:

- "Estetik kurallara uygunluk,
- İnsani ve yapıcı içerik,
- Dramatik olarak çekici ve gerçekçi konular,
- Ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meseleleri yansıtmama,
- Hem entelektüel kesime hem de geniş kitlelere hitap etme" (Aktaş, 2015: 36-37).

Mesud Kimyayi'nin *Kayser (1969)* filmi de İran sinemasını dönüştüren ve yeni bir dönemin başlangıcını simgeleyen yapıdır. *Kayser*, intikam arayışı içinde trajik bir hikaye sunarak yerli bir Western atmosferi yaratmıştır. Bu filmde kadın karakterlerin temsili, sonraki yıllarda İran sinemasında kadınların yer alış biçimini de etkilemiştir (Lahici, 1976: 170).

Abdi (2013:103), Yeni Dalga olarak sınıflandırılan filmlerin özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- Yeni Dalga filmlerinin temel özelliği, İran Sineması'nın ana akımına, yani Filmfarsi'ye karşı bir duruş sergilemesidir.

- Bu filmler genellikle İran toplumunu ve rejimini eleştirel bir bakış açısıyla ele alır.

- Yeni Dalga yönetmenleri, genç ve 'auteur' niteliğinde olup, bu dönemde yaptıkları filmler genellikle ilk eserleridir.

- Yeni Dalga sinema sanatçıları ya bizzat yazarlık yapar ya da modern dünya edebiyatından etkilenen o dönemin edebi çevreleriyle ilişkilidir.

- Literatürle yakın bir bağları bulunan bu sinemacılar, modern ve klasik edebiyattan etkilenmiş, hatta bazı senaryolarını İranlı ve yabancı edebiyat eserlerinden uyarlamışlardır.

Füruğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Behram Beyzai ve Perviz Kimyavi gibi yönetmenler, İran Yeni Dalga Sineması'nın öncülleri olarak kabul edilir. Abbas Kiarostami, Majid Majidi, Cafer Panahi, Mohsen Mahmelbaf ve Samira Mahmelbaf gibi uluslararası başarılarıyla tanınan yönetmenler ise, şiirsel bir anlatım diliyle siyaset ve felsefeye dayalı konular işleyen yenilikçi sinemacılar olarak öne çıkmıştır. Bu isimler, İran Yeni Dalga Sineması'nın zengin ve çok yönlü yapısını temsil etmektedir.

Çalışmanın odak noktası olan Cafer Panahi'nin sinemasını hem İran Yeni Dalgası hem de evrensel Yeni Dalga bağlamında değerlendirdiğimizde, onun filmlerinin belirgin özellikleri dikkat çeker. Panahi, kendisinden önceki İran Yeni Dalga yönetmenlerinin (örneğin Abbas Kiarostami ve Muhsin Mahmelbaf) izinden giderek minimalist bir yapı benimsemiştir. Filmlerinde gerçek mekanları, kısıtlı mekan kullanımını ve doğal ışığı tercih eder. Diegetik ses ve müzik kullanımını, filmlerindeki doğal atmosferi güçlendirir. Panahi'nin film dili, toplumsal gerçekçi bir yaklaşıma dayanır. İran Yeni Dalgası'nın diğer temsilcileri gibi sıradan insanların hayatlarına dokunur ve hikayelerini kurmaca ile belgesel sınırlarında inşa eder. Çoğunlukla amatör

oyuncularla çalışır ve az sayıda filmde profesyonel oyunculara yer verir. Doğal sesler, doğal konuşmalar ve özel efektlerden arınmış sahnelerle, minimalist bir sinema anlayışıyla üretim yapar.

Panahi'nin diğer İranlı yönetmenlerden ayrılan en dikkat çekici özelliklerinden biri, ülkesindeki siyasi baskılar ve sansür nedeniyle yasaklı olmasına rağmen film üretmeye devam etmesi ve bu süreçte ülkesini terk etmeyi reddetmesidir. Bu direnişi hem sanatsal hem de politik açıdan onun özgün bir duruşa sahip olduğunu gösterir. Filmlerindeki bu özellikler, Panahi'nin sinemasını Yeni Dalga'nın temel prensipleriyle uyumlu hale getirirken, toplumsal eleştiri, bireysel özgürlük arayışı ve gerçekçiliği ön planda tutan bir yaklaşımı yansıtır. Örneğin, *Daire (2000)* filmde kadınların toplumsal baskılarla olan mücadelesini işlerken, *Taksi Tahran (2015)* filmde ifade özgürlüğü ve sansür konularına cesur bir şekilde değinir. Genel olarak Cafer Panahi'nin sineması hem yerel hem de evrensel bağlamda minimalist bir dil, gerçekçi bir yaklaşım ve dirençli bir sanatsal tavır sergileyerek, İran Yeni Dalgası'nın önemli bir temsilcisi olarak konumlanır.

2.4. Cafer Panahi'nin Öz Yaşam Öyküsü ve Sinemasına Genel Bakış



Ben bir sinemacıyım. Film yapmaktan başka bir şey yapamam. Sinema benim ifadem ve hayatımın anlamı. Hiçbir şey beni film yapmaktan alıkoyamaz, içsel benliğimle bağlantı kurduğum nihai köşelere itildiğimde ve bu tür özel alanlarda, tüm sınırlamalara rağmen yaratma gerekliliği daha da bir dürtü haline geliyor. Bir Sanat Olarak Sinema benim ana kaygım oluyor. İşte bu yüzden saygımı göstermek ve yaşadığımı hissetmek için her koşulda film yapmaya devam etmek zorundayım.²⁹

Cafer Panahi

Cafer Panahi, 11 Temmuz 1960 doğumlu, İranlı bir film yönetmeni ve senarist olup, genellikle İran Yeni Dalga film hareketiyle ilişkilendirilir. Panahi, İran'ın Miane kentinde İranlı-Azerbaycanlı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Dört kız kardeşi ve iki erkek kardeşiyle birlikte büyüyen Panahi, ailesini işçi sınıfından olarak tanımlar. Babası ev ressamıdır ve sinemaya ilgi duymaktadır³⁰ (Amaral, 2015: 35;

²⁹ (eastman.org) sitesinden alınmıştır.

³⁰ Sinemaya ilgili baba, oğlunun sinemaya gitmesine karşıdır. Panahi, "babam gerçekten bir film tutkunuydu. Sinemaya gitmek için deli olurdu. Yazın ya da tatillerde okula gitmediğim zamanlarda onunla birlikte işe giderdim. Babam onun izlediği filmleri benim izlememden hoşlanmazdı. Çünkü, ucuz, ünlü film yıldızlarının yer aldığı film farsileri severdi. Ama ben de en az onun kadar sinemaya gitmeye meraklıydım ve beni götürmediği için kendi başıma giderdim. Bazen sözleşmeli bir işte beni işçilerin başına geçirirdi. "Bir şey yapmam lazım, hemen döneceğim" derdi. O zamanlar on iki yaşındaydım. Yarım saat sonra geri gelmeyince sinemaya gitmiş olabileceğini anlardım. Bunu anladıktan sonra ben de işçileri bırakıp film izlemeye giderdim. Genellikle farklı bir filme gitmeye çalışırdım ama bazen babamla aynı filme gittiğim de olurdu. Bir gün işi bırakıp sinemaya gittim. Salonda babam da vardı. Beni gördüğünden de hiç hoşnut değildi. Eve gidip cezalandırır ve sinemaya gitmeyeceğime söz verirdi. Eskiden şikâyet ederdim: "Nasıl oluyor da onları görmeye gidiyorsun ama benim için iyi olmadıklarını söylüyorsun" diye serzenişte bulunurdum. Ama şimdi ortaya çıktı ki kendi oğlum Amerikan aksiyon macera filmlerine bayılıyor. Sadece karaborsada kalitesiz video kasetlerde bulunuyorlar. Ve ben ona sürekli onları izlememesini söylüyorum. Tıpkı babamın beni engellemeye çalıştığı gibi ben de onu bu tür filmleri izlemekten alıkoymaya çalışıyorum. Oğlumun tepkisi de tıpkı benimki gibi: "Sadece neden bunun benim için iyi olmadığını düşündüğünü öğrenmek istiyorum". (Bear, 1996). Panahi'nin oğlu Panah Panahi de yönetmendir. Panah'ın ilk filmi 2021 yılında çektiği

Drew, 2019: 28; Peter, 2009). 10 yaşındayken 8 mm film kamerasına filmler yazmıştır. Ayrıca bir filmde rol alan Panahi, Qanun'daki kütüphane yönetmenine çocuklara bir film kamerasını nasıl kullanacaklarını öğretmek için bir program yürütmede yardımcı olmuştur (Judy, 1997: 386). Panahi'nin küçük yaşlarda başlayan sinema sevgisi onu çalışmaya yönlendirmiştir. Sinemaya gitmek için okuldan sonra çalışmaya başlamıştır. Yoksul çocukluğu, filmlerinin hümanist dünya görüşünü şekillendirmeye yardımcı olmuştur (Deasy, 2010). Panahi 20 yaşına gelinde İran ordusuna alınarak, İran-İrak Savaşı'nda görev yapmıştır. Orduda iki yıl görüntü yönetmeni olarak çalışmıştır. 1981 yılında de isyancılar tarafından yakalanmış ve 76 gün boyunca esir alınmıştır. Savaş deneyimlerine dayanarak, televizyonda yayınlanan bir belgesel yapmıştır (Marty, 2012; Mehrabi, 2011). Askerlik hizmetini tamamladıktan sonra Panahi, özellikle Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Louis Bunuel ve Jean-Luc Godard'ın eserlerini takdir ederek film yapımı okuduğu Tahran Film ve Televizyon Koleji'ne kaydolmuştur (Kemp, 2004: 509; Teo, 2001; Mehrabi, 2006). Kolej eğitimi, İslam Cumhuriyeti'nin Kültürel Devrim bahanesiyle tüm üniversitelerin kapatıldığı döneme denk gelmiştir. Panahi birkaç arkadaşını yanına alarak okulun kapalı olduğu sırada kolej için film arşivi oluşturma talebinde bulunmuştur. Talepleri olumlu karşılınca Panahi için verimli bir dönem başlamıştır. Kolejin imkanlarından yararlanarak, İran'da gösterilen birçok Amerikan filmi ve dünya sineması klasiklerini bulup izleme şansına erişmiştir (Akrami, 2018). Okulda ilk olarak film yapımcısı Parviz Shahbaji ve Panahi'nin tüm ilk filmlerini çeken görüntü yönetmeni Farzad Jodat ile tanışmıştır.

Okuduğu üniversitede ücretsiz eğitim almak için mezuniyet sonrası bir TV istasyonunda çalışma taahhüdü vardır. Panahi de çalışma için Basra Körfezinde liman kenti olan Bandar Abbas'ı seçmiştir ve orada birkaç kısa film çekme fırsatı bulmuştur. Panahi, İran İslam Cumhuriyeti Yayıncılığı'nın ikinci kanalı aracılığıyla İran televizyonu için birkaç kısa belgesel film üretmiştir. İlk kısa filmi olan *Yaralı Başlar* (1988), kuzey İran'ın Azerbaycan bölgesinde yasadışı yas tutma geleneğini anlatan bir

Yola Devam'dır. *Yola Devam* 2021 yılında Cannes Film Festivalinde yönetmenlerin on beş günü bölümünde prömiyerini yapmıştır ve 2021 BFI Londra Film Festivali'nde En İyi Film olarak seçilmiştir (Ramachandran, 2018; Frater 2021).

belgeseldir. Film, üçüncü Şii imam olan İmam Hüseyin için bir anma töreninde kanayana kadar bıçakla kafalarını döven insanları konu almaktadır. Panahi mutlak gizlilik içinde çekim yapmak zorunda kaldı ve film birkaç yıl yasaklanmıştır. 1988’de Panahi, Cambusia Partovy’nin *Gornar (1988)* filminin yapımına perde arkası bir bakış olan *İkinci Bakış (Negah-e Dovvom)* adlı kısa bir belgesel çekmiştir. Film Pertovi’nin kuklacı filmi ile kuklaları arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Çalışma 1993 yılına kadar yayınlanmamıştır. 1990 yılında Partovy’nin *The Fish (1991)* filminde yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştır (Dönmez Colin, 2012: 226).

1992’de Panahi, Kiarostami’nin ilk kısa filmi olan *Ekmek ve Sokak*’tan esinlenerek yaptığı *Arkadaş* adlı filmidir. Kısa filmi ile Fecr Film Festivali’ne katılmıştır. Fakat çektiği iki filmi de reddedilmiştir. Bir gün festivalin ofislerinde elinde film ruloları ile beklerken, hayranı olduğu Kiarostami’yi görmüştür. Onu durdurarak hayranlığını dile getirmiş, “*Bay Kiarostami sizin ilk filminize duyduğum saygı duruşundan dolayı film çektim. Fakat festival maalesef reddetti*” demiştir. Kiarostami Panahi’nin elinde bulunan film rulolarının büyüklüğünü fark edince filmin kaç dakika olduğunu sormuş. Panahi, *40 dakika* yanıtını verince Kiarostami gülümsemiş ve “*Benim filmin sadece 10 dakika idi. Nasıl olur da senin saygı duruşun dört kat uzun olur?*” demiştir. Bu kısa sohbet, Panahi ve ustası Kiarostami’nin ilk karşılaşması olmuştur (Akrami, 2018). Panahi, *Arkadaş* filmiyle beraber *Son Sınav (1992)* filmini de çekmiştir. Filmleri ile İran Ulusal Televizyon Festivali’nde En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi ve En İyi Kurgu dallarını kazanmıştır. Genç bir Luis Buñuel’in film yapımcılığında bir iş için bir zamanlar başarılı olan film yönetmeni Jean Epstein ile iletişim kurmasının hikayesinden esinlenen Panahi, Kiarostami’nin telesekreterine mesaj bırakır. Mesaj şu şekildedir: “*Merhaba, Bay Kiarostami. Ben Cafer Panahi, bir televizyon yönetmeniyim. Bir zamanlar sizin Ekmek ve Sokak filminizden esinlenerek Arkadaş adlı bir kısa film yapmıştım. Film Monthly’de yeni bir film yapmaya başlamak istediğinizi okudum. Mümkün olan herhangi bir kapasitede sizinle birlikte çalışmayı gerçekten çok isterim...*” (Panahi, 1994). Mesajı alan Kiarostami, *Zeytin Ağaçları Altında (1994)* filmi için Panahi’yi yönetmen yardımcısı olarak işe almıştır. Panahi’nin kısa filmlerinden birkaçını gören Kiarostami, “*Panahi çok yetenekli film endüstrimizin geleceğinde umut verici bir figür*

olacağından şüphem yok” ifadelerini kullanmıştır. Yönetmen yardımcısı olarak çalıştığı sırada Kiarostami’ye kısa film olarak tasarladığı *Beyaz Balon* (1995) filminin senaryosunu okutmuştur. Senaryodan etkilenen Kiarostami, *Beyaz Balon*’un uzun metraj olarak çekilmeyi hakettiğini söyler ve filmin danışmanlığını üstlenir. Ayrıca Kiarostami, filmin senaryosunun genişlemesine yardımcı olmuştur. 1995 yılında çektiği film ile Panahi, uluslararası tanınırlık kazanır. Film, 1995 Cannes Film Festivali’nde Altın Kamera kazanarak İran sinemasının Cannes’da kazandığı ilk büyük ödül olmuştur (Bozar, 2016: 17-18; Dönmez Colin, 2012: 96-226; Mapes, 2012).

Panahi, İran’ın en etkili film yapımcılarından biri olarak hızla tanındı. Filmleri İran’da sık sık yasaklanmasına rağmen film teorisyenleri ve eleştirmenlerinden uluslararası beğeni almaya devam etmiştir. Locarno Uluslararası Ayna Film Festivali’nde (1997) ve Venedik Uluslararası Film Festivali’nde Altın Leopar Ödülü’nü kazanmıştır. Ayrıca Altın Aslan Ödülüne de dahil olmak üzere sayısız ödül almıştır. Berlin Film Festivali’nde *Daire* (2000) v *Ofsayt* (2006) filmleri ile Gümüş Ayı’yı kazanmıştır (Connolly, 2015). Filmlerinde genellikle çocukların, yoksulların ve kadınların zorluklarına odaklanan Panahi, İran yaşamına hümanist bakış açılarıyla tanınır. İran Sinema tarihçisi Hamid Dabashi, “*Panahi ona söyleneni yapmıyor. Kendisine söyleneni yapmayarak başarılı bir kariyer inşa etti*” sözlerini ifade etmiştir (2007: 420).

15 Nisan 2001’de Panahi, bir film festivaline katılmak için Hong Kong’an Buenos Aires’e giderken New York’taki JFK Uluslararası Havalimanı’nda durdurulmuştur. Parmak izi almak ve fotoğrafını çekmek isteyen polis memurları tarafından hemen gözaltına alınmıştır. Panahi, suçlu olmadığı gerekçesiyle her iki talebi de reddetmiştir. Panahi, hapisle tehdit edilmiştir. Kelepçelendikten ve ertesi sabaha kadar havaalanında gözaltına alındıktan sonra arkadaşı Profesör Jamsheed Akrami’yi telefon etmesine izin verilmiştir. Ardından fotoğrafları çekilerek, Hong Kong’ geri gönderilmiştir (Cathcart, 2014). 2003 yılında Panahi, İran’daki Bilgi Bakanlığı tarafından tutuklanmıştır. Dört saat süren sorgunun ardından İran’dan ayrılmaya teşvik edildikten sonra serbest bırakılmıştır (Saunders, 2007). Serbest bırakılmasının ardından Panahi, Ulusal Sinema Filmleri İnceleme Kurulu’na

yayınlanması için açık mektup göndermiştir. İlgili mektup Film İncelemenin Kıdemli Editörü Mohammad Atebbai tarafından indieWIRE'a gönderilir. Panahi'nin başına gelenler ve siteleri aşağıda yer almaktadır:

Ulusal Sinema Filmleri İnceleme Kurulu'na Sevgili Hanımlar ve Beyler

The Circle filmimle İfade Özgürlüğü Ödülü'nü kazanan kişi olarak, ülkenizde başıma gelen ve ABD'de her gün yaşanan bu olaya dikkatinizi çekmek ve bu insanlık dışı olaylara karşı tepkinizi görmek istiyorum. Bana böyle bir ödül veren Kurul'un tepkisini merak etmeye hakkım olduğuna inanıyorum; umarım bu tepki benim ve diğer pek çok insanın karşılaştığı ve şüphesiz karşılaşmaya devam edeceği muameleyle orantılı olur. Filmimi "harika ve cesur" olarak nitelendirmişsiniz; keşke Kurulunuz ve ABD medyası Amerikan polisinin/göçmenlik bürosu memurlarının vahşi eylemlerini kınamaya cesaret edebilse ve bu tür kınamalar insanları bu uygulamalardan haberdar edebilse. Aksi takdirde, böyle bir ödülü kazanmak benim için ne anlam ifade ederdi? Ve bunu saklamaktan ne gibi bir onur duyabilirim? Ödülünüzle birlikte bana gönderme nezaketinde bulunduğunuz kitapçıkta, saygın sinema insanı Orson Welles'in de daha önce bu ödülü aldığını okudum. Amerikan polisinin ülkenize giren film yapımcılarına ya da insanlara nasıl davrandığını duymak için bu büyük adamın şu anda aramızda olmamasına sevinmeli miyim? Toplumsal meselelere takıntılı bir sinemacı olarak filmlerim toplumsal sorunlar ve sınırlamalarla ilgileniyor ve doğal olarak dünyanın herhangi bir yerindeki ırkçı, şiddet içeren, aşağılayıcı ve insanlık dışı muamelelere kayıtsız kalamam. Bununla birlikte, ABD Gümrüğünün eylemlerini ABD'nin kültürel kurumları ve büyük insanlarından ayrı tutmaya özen gösteriyorum- gerçekten de filmimin ülkenizdeki film eleştirmenleri ve izleyiciler tarafından çok iyi karşılandığı bilgisini aldım. Yine de New York'ta yaşadığım tatsız deneyim hakkında dünya medyasını bilgilendireceğim ve umuyorum ki ifade özgürlüğü, bu konuda gereken tepkiyi gösterecektir.

15 Nisan'da United Airlines'ın 820 sefer sayılı uçuşuyla Montevideo ve Buenos Aires Festivallerine gitmek üzere Hong Kong Film Festivali'nden ayrıldım. Otuz saatlik bu yolculuk New York'un JFK havaalanı üzerinden gerçekleşti ve Montevideo'ya bir sonraki uçuşumdan önce iki saatlik bir aktarmam oldu. Talebim üzerine, her iki festivalin personeli de bu rota için transit vizeye gerek olmadığını teyit etmişti ve dahası havayolu şirketi bana New York için bilet vizesi verdi. United Airlines personeline Hong Kong havaalanı için transit vizeye ihtiyacım olup olmadığını sorduğumda da aynı yanıtı aldım. JFK havaalanına varır varmaz Amerikan gümrük polisi beni bir ofise götürdü ve uyuşum nedeniyle parmak izimi almak ve fotoğrafımı çekmek istedi. Bunu yapmayı reddettim ve onlara festival davetiyelerimi gösterdim. Parmak izi vermezsem beni hapse atmakla tehdit ettiler. Bir tercüman istedi ve telefon görüşmesi yapmak istedim. Reddettim. Sonra beni orta çağdan kalma bir mahkûm gibi zincirlediler ve bir polis devriyesine bindirerek havaalanının başka bir bölümüne götürdüler. Farklı ülkelerden kadın ve erkek birçok insan vardı. Beni yeni polislere teslim ettiler. Onlar da ayaklarımı zincirlediler ve zincirimi diğerlerine bağladılar, hepimiz çok kirli bir banka kilitlendik. On saat boyunca soru sormamıza izin verilmedi ve hiçbir cevap verilmedi. O bankta birbirimize bastırılmaya zorlandık. Hareket edemiyordum ve eski bir rahatsızlığımdan dolayı acı çekiyordum ama kimse bunu dikkate almadı. Tekrar New York'tan birini aramama izin vermelerini rica ettim ama reddettiler. Sadece benim isteğimi değil, annesini aramak isteyen Sri Lankalı bir çocuğun isteğini de görmezden geldiler. Çocuğun ağlaması herkesi duygulandırdı -Meksika, Peru, Doğu Avrupa, Hindistan, Pakistan, Bangladeş'ten insanlar- ve ben her ülkenin kendi yasaları olduğunu düşünüyordum ama bu barbarca muameleyle anlam veremiyordum. Nihayet ertesi sabah gördüm. Başka bir polis yanıma geldi ve fotoğrafımı çekmek zorunda olduklarını söyledi. Asla dedim ve onlara kişisel fotoğraflarımı gösterdim. Hayır dediler, fotoğrafımı çekmek (suçluların fotoğraflandığı şekilde) ve parmak izimi almak zorundalar. Ben reddettim. Bir saat sonra iki adam daha geldi. Bana gelip parmak izi alma ve fotoğraflama işlemlerini bilgisayarda yapmakla tehdit ettiler. Ben yine reddettim ve bu sefer bir telefon istedim. Sonunda kabul ettiler ve ben de Columbia Üniversitesi'nde İranlı sinema profesörü olan Dr. Jamsheed Akrami'yi aradım. Tüm hikâyeyi anlattım ve ondan gümrüğü -ki beni iyi tanıır- suçlu ya da aradıkları biri olmadığımı ikna etmesini istedim. İki saat sonra bir polis yanıma geldi ve kişisel fotoğraflarımı çekti. Beni tekrar zincirlediler ve bir uçağa götürdüler, Hong Kong'a geri dönecek bir uçağa. Uçağın içinde ve pencereden New York'u görebiliyordum. *The Circle* filmimin orada iki gün gösterime girdiğini ve çok iyi karşılandığını biliyordum. Ancak izleyiciler, yönetmenin o anda kendi ülkelerinde zincire vurulmuş olduğunu bilselerdi filmimi daha iyi anlayacaklardı. İnsan özgürlüklerini kısıtlayan çemberlerin dünyanın her yerinde farklı oranlarda da olsa var olduğuna olan inancımı takdir edeceklerdi. Pencerenin dışındaki Özgürlük Anıtı'nı gördüm ve farkında olmadan gülümsedim. Perdeyi çekmeye çalıştım ve elimde zincirin izleri vardı. Diğer yolcuların bana bakmasına dayanamadım ve ayağa kalkıp ağlamak istedim, "Ben hırsız değilim! Ben katil değilim! Uyuşturucu satıcısı değilim! Ben sadece bir İranlıyım, bir film yönetmeniyim." Ama bunu nasıl ve hangi dille ifade edebildim? Çince, Japonca ya da Meksika, Peru, Rusya, Hindistan, Pakistan, Bangladeş'ten gelen insanların ana dillerinde... ya da Sri Lanka'dan gelen o genç çocuğun dilinde? Gerçekten, hangi dille? On altı saattir uyumamıştım ve Hong Kong'a dönüş yolunda bir on beş saat daha geçirmem gerekiyordu. Tüm o izleyen gözlerin arasında tam bir işkenceydi. Gözlerimi kapattım ve uyumaya çalıştım. Ama uyuyamadım. Sadece hâlâ zincirlenmiş olan o uykusuz kadın ve erkeklerin görüntülerini görebiliyordum.

Görsel 2.2. Cafer Panahi'nin Ulusal Sinema Filmleri İnceleme Kurulu'na Gönderdiği Mektup (indiewire.com)

30 Temmuz 2009'da İranlı bir blog yazarı ve İran'dan yazan insan hakları aktivisti Mojtaba Saminejad, Panahi'nin Neda Agha-Soltan³¹'in mezarının yakınında yas tutanların toplandığı Tahran'daki mezarlıkta tutuklandığını bildirmiştir (Mackey, 2009). Panahi'nin tutuklanması hem İran'da hem de uluslararası alanda film endüstrisindeki arkadaşların desteğiyle haber medyası İran hükümetine onu serbest bırakması için baskı yapılmıştır. İran hükümeti sekiz saat gözaltı süresinin ardından Panahi'nin yanlışlıkla tutuklandığını iddia etmiştir. Eylül 2009'da Panahi, 2009 Montreal Dünya Film Festivali'nde Jüri Başkanı olarak hareket etmek için Montreal'e gitmiştir. Festivalde, İran'daki Yeşil Hareket ile dayanışma için açılış ve kapanış törenlerinde tüm jüriyi yeşil eşarp takmaya ikna etmiştir. Festivalde İran Yeşil Hareketi protestocularıyla destek veren Panahi'nin fotoğrafları çekilmiştir (Keough, 2009). Çekilen fotoğrafın basında yer almasının ardından Şubat 2010'da Panahi, 60. Berlin Film Festivali'ne gitmek için izin talebinde bulunmuştur. Talebi hükümet tarafından reddedilmiştir (berlinale.de). Panahi, Kasım ayında Tahran'daki duruşmasında konuşurken, *“Ben, Cafer Panahi, bir kez daha İranlı olduğumu, ülkemde kaldığımı ve kendi ülkemde çalışmayı sevdiğimi ilan ediyorum. Ben ülkemi seviyorum, bu sevginin bedelini de ödedim, gerekirse tekrar ödemeye razıyım”* demiştir.

İran hükümetiyle filmlerinin içeriği (birkaç film dahil) ve kısa bir tutuklama konusunda birkaç yıl süren çatışmadan sonra Panahi Mart 2010'da eşi, kızı ve 15 arkadaşıyla İran hükümetine karşı propaganda yaptığı sebebiyle tutulanmıştır³².

³¹ 2009 Cumhurbaşkanlığı seçim protestolarına katılan felsefe öğrencisi Neda Agha Soltan, protesto sırasında Basij paramiliter örgütüne ait milis tarafından göğsünden vurularak öldürülmüştür. Agha Soltan'ın ölüm videosu muhalefetler için toplanma noktası haline gelmiştir (amnestyusa.org).

³² Detaylı bilgi için; Mart 2010'da sivil giyimli polisler, eşi Tahere Saidi'yi, kızı Solmaz Panahi'yi ve 15 arkadaşını Evin Hapishanesine götürür. Grubun çoğu 48 saat sonra serbest bırakılır. Mohammad Rasoulof ve Mehdi Purmusa 17 Mart 2010'da serbest bırakılır. Panahi ise Evin Hapishanesi'nin 209. Bölümünde kalmak zorunda kalır. Hükümet tutuklanmasını doğrulamış fakat aleyhindeki suçlamaları açıklama yapmamıştır. 14 Nisan 2010'da İran Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, Panahi'nin *“ihtilaflı 2009 seçim sonrası huzursuzluk hakkında bir belgesel hazırlamaya çalıştığı”* için tutuklandığını duyurmuştur. 18 Mayıs'ta Panahi, Paris'teki bir İran-Fransız kültür örgütü olan Puya Kültür Merkezi'nin müdürü Abbas Bakhtiari'ye hapishanede istismar edildiğini ve ailesinin tehdit edildiğini söyleyen bir mesaj göndermesinin ardından açlık grevine başlamıştır. 25 Mayıs'ta, yargılanmayı beklerken 200.000 dolarlık kefaletle serbest bırakılmıştır. 20 Aralık 2010'da İslam Devrim Mahkemesi onu *“ulusal güvenliğe karşı bir suç işlemek ve İslam Cumhuriyeti'ne karşı propaganda yapmak amacıyla toplamak ve gizli anlaşma yapmak”* olmaktan mahkum ettikten sonra altı yıl hapis cezasına çarptırılacak ve Mekke'ye hac ve tıbbi tedavi dışında film yapmak veya yönetmek,

Dünyanın dört bir yanındaki film yapımcıları, film organizasyonları ve insan hakları gruplarının desteğine rağmen Aralık 2010 yılında Panahi altı yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Film yönetme, senaryo yazma ve İran ve yabancı medyada röportaj yapması, Tıbbi tedavi veya Mekke'ye hac dışında ülkeyi terk etmesi 20 yıl yasaklanmıştır (Amaral, 2014: 37; Albertoni, 2022: 102).

Film yönetmenleri Ken Loach, Dardenne kardeşler, John Jost, Walter Salles, Olivier Assayas, Tony Gatlif, Abbas Kiarostami, Kiomars Pouramad, Bahram Baizai, Asghar Farhadi, Nasser Tagbai, Kamran Silder, Tamine Milani, aktörler Brian Cox, Mehdi Hashemi, aktrisler Fateme Motamed-Aria, Golshifteh Farahani, Juliette Binoche, Film Eleştirmenleri Roger Ebert, Amy Tobin, David Denby, Kenneth Turan, David Ansen, Jonathan Rosenbaum, Jean-Michel Frodon Avrupa Film Yönetmenleri Birliği, Avrupa Film Akademisi, Asya-Pasifik Ekran Ödülleri, Asya Film Tanıtım Ağı, Berlin Film Festivali, Karlovy Dernek, Fransa Dışişleri, Kültür ve İletişim Bakanı, Frédéric Mitterrand, Almanya Dışişleri Bakanı Guido Westerwelle, Kanada hükümeti, Finlandiya Yeşiller Partisi milletvekili Rosa Melilainen ve İnsan Hakları İzleme Örgütü tutuklamaları kınamıştır. 8 Mart 2010'da bir grup önde gelen İranlı yapımcı, yönetmen ve oyuncu, desteklerini ifade etmek ve derhal serbest bırakılmasını talep etmek için Panahi'nin ailesini ziyaret etmiştir. Bir haftadan fazla esir tutulduktan sonra Panahi'nin sonunda ailesini aramasına izin verilmiştir. 18 Mart 2010'da ailesi ve avukatlar da dahil olmak üzere ziyaret etmiştir. İran kültür bakanı 14 Nisan 2010'da yaptığı açıklamada, Panahi'nin rejime karşı bir film yaptığı ve seçim sonrası olaylara dayandığı için tutuklandığını söylemiştir. Mart ayı ortasında AFP ile yaptığı röportajda Panahi'nin eşi Tahere Saidi, Panahi'nin seçim sonrası olaylar hakkında bir film yaptığını suçlamayı reddederek açıklamasında "*Film evin içinde çekildi ve yönetimle hiçbir ilgisi yoktur*" ifadesini kullanmıştır. Mart ortasında 50 İranlı yönetmen, aktör ve sanatçı, Panahi'nin serbest bırakılmasını isteyen bir dilekçe imzalamıştır. Amerikalı film yönetmenleri Paul Thomas Anderson, Joel & Ethan Coen, Francis Ford Coppola,

senaryo yazmak, medya röportajları vermek veya İran'dan 20 yıl ayrılması yasaklanmıştır. Panahi'nin meslektaşı Mohammad Rasoulof da altı yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Temyizden sonra ceza bir yıla indirilmiştir. 15 Ekim 2011'de bir Tahran mahkemesi Panahi'nin cezasını ve uzaklaştırmayı onamıştır. Kararın ardından Panahi ev hapsine alınmıştır.

Jonathan Demme, Robert De Niro, Curtis Hanson, Jim Jarmusch, Ang Lee, Richard Linklater, Terrence Malick, Michael Moore, Robert Redford, Martin Scorsese, James Sheamus, Paul Schrader, Steven Soderbergh, Steven Spielberg, Oliver Stone ve Frederick Wiseman. 30 Nisan 2010'da Panahi'nin serbest bırakılmasını isteyen bir mektup imzalamıştır. Dilekçenin ana mesajı: *Dünyanın dört bir yanındaki sanatçılar gibi İranlı film yapımcıları da kutlanmalı ve sansürlenmemeli, bastırılmamalı veya hapsedilmemelidir.* Panahi 2010 Cannes Film Festivali'nde jüriye seçilmiştir. Fakat hapis cezası nedeniyle festivale katılamamıştır. Panahi'ye ayrılan koltuk sembolik olarak boş bırakılmıştır (academic-accelerator.com).

Film yapma suçundan dolayı beni tutuklamaya geldikleri evde oturuyorum. Film yapmanın suç olup olmadığı ayrı bir konu. Ama görünen o ki asıl sorun benim film yapmamdan duydukları korku. Bu korku onları asla terk etmiyor, ben hapisteyken bile. Bir gün, aslında bir gece, hücreme gelip beni ve hücre arkadaşlarımı dışarı çıkardıklarını ve bizi çılgınca aramaya başladıklarını hatırlıyorum. Uzun bir süre, yaklaşık bir saat sürdü ve bunun neden olduğunu bilmiyordum. Ertesi sabah sorguya çağırıldım. Sorgucunun söylediği ilk şey şuydu: "Bunun adı ne?"

"Neden bahsediyorsun?"

"Filminizin adı," dedi.

"Filmimi bitirmeme izin vermediniz, bu bitmemiş bir çalışma. Bir film yaptığımda, başlangıçta bir isim seçerim ama bu değişebilir; filmi yaparken film hakkında yeni şeyler anlarım."

"Hayır, evde yaptığınız filmde bahsetmiyorum, burada yaptığınız filmde bahsediyorum."

"Nerede?" diye sordum.

"Hücrenin içinde."

"Bir hücrenin içinde film çekmek nasıl mümkün olabilir?"

Gerçekten de hücrede film çektiğime, kaçakçıların bana bir kamera ya da benzeri bir şey getirdiğine inaniyordum! Bu yüksek güvenlikli hapisin içinde nasıl bir şey sokulacağını hayal bile edemezsiniz. Yine de orada bir film çektiğime inandı ve tüm sorgulama bu şekilde devam etti. Tüm ailemi aynı hapisaneye koymakla tehdit edene kadar inkâr etmeye devam ettim. Paranoyalarının ailem için güvenlik sorunları yarattığını fark ettiğimde açlık grevine başlayacağımı duyurdum. Hücre arkadaşlarımdan biri ailesiyle telefonda konuştuğunda ve diğer şeylerin yanı sıra ona nasıl olduğumu sorduklarında, iyi olduğumu, böyle ve böyle bir şekilde davrandığımı ve hayatım hakkında bir film yaptığımı söyleyecekti! Görünüşe göre hücre arkadaşımın telefonu dinlenmiş. Yani gerçekten de hücreye bir kamera getirdiğimi ve hapisin içinde bir film çektiğimi hayal ettiler. Tüm bu etkileşimler ve sorgulamalar, film çektiğime dair hayalleri ve korkularıyla ilgiliydi.

Ama ne olursa olsun, film yapmak için çalışmamam, düşünmemem ya da hayal kurmamam mümkün değil. Bir şekilde devam etmek zorundasınız ve benim için hayat film yapmaktır. Sadece rüyalarımda ya da zihnimin içinde film yapmak zorunda kalabilirim. Ne olursa olsun, olacak.

Görsel 2.3. Cafer Panahi'nin tutuklanma durumu ile ilgili başına gelen olay: ARTE'deki video açıklaması (bbc.com)

2011 yılında 61. Düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivali'nin açılış töreninde, memleketinde altı yıl hapis cezasına çaptırılan İranlı yönetmen Cafer Panahi'ye güçlü bir destek mesajıyla festivale başlanmıştır. 20 yıl film yapma yasağına

çarpıtılan Panahi'yi festivale katılamamasına rağmen bir dayanışma jesti olarak jüri üyesi olarak atamışlardır. Festivalde direniş sembolü olarak Panahi'nin jüri koltuğu boş bırakılmıştır (spiegel.de).

Festival direktörü Dieter Kosslick, Panahi ile bir gün önce telefonla konuştuğunu söyleyerek, Panahi'nin mektubun yüksek sesle okunması yönündeki güçlü dileğini dile getirdiğini aktarmıştır. Panahi'nin isteğinin ilk adımını festivalin Jüri başkanı Isabella Rossellini gerçekleştirmiştir. Rossellini festivali Panahi'den gelen açık mektubu okuyarak başlatmıştır. Açılış törenindeki diğer konuklar da Panahi ile dayanışmalarını dile getirmiştir. Alman hükümetinin kültür komiseri olan Bernd Neumann, İran rejiminin Panahi'nin festivalde yer almasını engellemesinin üzücü olduğunu ve bunu özgürlüğe yönelik bir saldırı olarak nitelendirerek, "*Panahi, en derin dayanışmamızı hak ediyor*" ifadelerini kullanmıştır (berlinale.de). Festival direktörü Dieter Kosslick, Panahi ile bir gün önce telefonla konuştuğunu söyleyerek, Panahi'nin mektubun yüksek sesle okunması yönündeki güçlü dileğini dile getirdiğini aktarmıştır. Panahi'nin isteğinin ilk adımını festivalin Jüri başkanı Isabella Rossellini gerçekleştirmiştir. Rossellini festivali Panahi'den gelen açık mektubu okuyarak başlatmıştır. Açılış törenindeki diğer konuklar da Panahi ile dayanışmalarını dile getirmiştir. Alman hükümetinin kültür komiseri olan Bernd Neumann, İran rejiminin Panahi'nin festivalde yer almasını engellemesinin üzücü olduğunu ve bunu özgürlüğe yönelik bir saldırı olarak nitelendirerek, "*Panahi, en derin dayanışmamızı hak ediyor*" ifadelerini kullanmıştır (berlinale.de). Panahi'nin festivale gönderdiği açık mektubun içeriği şu şekildedir:

دنیای فینمساز، دنیای گذر بین واقعیت و خیال است. فینمساز از واقعیت الهام می‌گیرد، آن را به خیال خود در می‌آورد و در انجام این بازی واقعیت و خیال، فینمی می‌سازد که شاید تصویر آرزوهایش باشد.

واقعیت این است که مرا پنج سال گذشته بی حکم، و برای بیست سال آینده با حکم، از ساختن و کارگردانی هر نوع فینمی محروم کرده اند. اما می‌دانم در این بیست سال، با خیال خود آرزوهایم را خواهم ساخت.

اعتراف می‌کنم من به عنوان یک فینمساز که دغدغه‌های اجتماعی دارم، هر چند نمی‌توانم تصویرگر محدودیتها، معضلات و مشکلات روز مردم جامعه‌ام باشم، اما نمی‌توانم آرزو نکنم که پس از بیست سال تمامی این مسائل از جامعه‌ام رخت برتپسته باشد، تا آن گاه که مجال ساختن می‌یابم، تصویرگر رفاه، آرامش و آسایش مردم کشورم باشم.

واقعیت این است که مرا بیست سال از فکر کردن، اندیشیدن و نوشتن محروم کرده اند اما نمی‌توانم آرزو نکنم که پس از بیست سال کنکاش عقاید در فضای آزاد اندیشی محو شده باشد.

مرا بیست سال از دیدن جهان محروم کرده اند. آرزویم این است پس از بیست سال به جهانی سفر کنم که هیچ محدودیت جغرافیایی، تژادی، عقیدتی و حتی انسانی نداشته باشد و در آن جهان انسانها با هر عقیده و اندیشه و باور بتوانند آزادانه و به دور از خشونت در کنار هم زندگی کنند.

مرا بیست سال به سکوت محکوم کرده اند. با این حال در خیال خود زمانی را قریاد می‌زنم که تحمل یکدیگر را داشته باشیم و پذیرای سخن هم گردیم، با هم ببندیشیم و برای هم زندگی کنیم.

در نهایت، واقعیت حکم من این است که باید شش سال درون زندان بمانم. من در این شش سال با خیال خود و به امید تحقق آرزوهایم زنده خواهم ماند.

امیدوارم همکاران فینمسازم در تمامی نقاط این کره خاکی در این شش سال خالق آثاری باشند که پس از بازگشت از زندان، انگیزه زندگی در دنیای خیال آنها را داشته باشم.

پس از این لحظه به بعد مجبورم برای بیست سال سکوت کنم، مجبورم تیندیشم و مجبورم فینم نسازم.

به واقعیت زندان و زندانبان تن می‌سپارم تا شاید آرزوهایم را روزی روزگاری در خیال شما بیابم. پیام آنچه را که از من دریغ کرده اند.

Görsel 2.4. Cafer Panahi'nin 61. Berlin Uluslararası Film Festivaline Gönderdiği Açık Mektup
20.02.2011

“Bir film yönetmeninin dünyası, gerçeklik ve hayaller arasındaki etkileşimle belirlenir. Bu film yönetmeni gerçekliği ilham kaynağı olarak kullanır, onu hayal gücünün rengiyle boyar ve umutlarının ve hayallerinin bir izdüşümü olan bir film yaratır. Gerçek şu ki son beş yıldır film yapmam engellendi ve şimdi resmi olarak yirmi yıl daha bu haktan mahrum bırakılmaya mahkûm edildim. Ama biliyorum ki hayallerimi hayalimdeki filmlere dönüştürmeye devam edeceğim. Sosyal bilince sahip bir sinemacı olarak halkımın günlük sorunlarını ve kaygılarını yansıtamayacağımı kabul ediyorum. Ancak yirmi yıl sonra tüm sorunların ortadan kalkacağını ve tekrar bir şansım olduğunda ülkemdeki barış ve refah hakkında filmler yapacağımı hayal etmekten kendimi alıkoymayacağım.

Gerçek şu ki beni yirmi yıldır düşünmekten ve yazmaktan mahrum bıraktılar, ama yirmi yıl sonra engizisyon ve sindirmenin yerini özgürlük ve özgür düşüncenin alacağını hayal etmekten beni alıkoyamazlar. Beni yirmi yıl boyunca dünyayı görmekten mahrum bıraktılar. Özgür olduğumda, coğrafi, etnik ve ideolojik engellerin olmadığı, insanların inanç ve kanaatlerinden bağımsız olarak özgürce ve barış içinde bir arada yaşadığı bir dünyada seyahat edebileceğimi umuyorum.

Beni yirmi yıl sessizliğe mahkûm ettiler. Oysa ben rüyalarımın birbirimize tahammül edebileceğimiz, birbirimizin fikirlerine saygı duyabileceğimiz ve birbirimiz için yaşayabileceğimiz bir zaman için çığlık atıyorum. Nihayetinde hakkımdaki kararın gerçekliği altı yılımı hapiste geçirmem gerektiği yönünde. Önümüzdeki altı yıl

boyunca hayallerimin gerçeğe dönüşmesini umarak yaşayacağım. Dilerim dünyanın her köşesindeki sinemacı dostlarım öyle harika filmler yaparlar ki ben hapisten çıktığımda onların filmlerinde hayal ettikleri dünyada yaşamaya devam etmek için ilham alırım. Bu yüzden şu andan itibaren ve önümüzdeki yirmi yıl boyunca sessiz kalmak zorundayım. Görmemeye zorlanıyorum, düşünmemeye zorlanıyorum, film yapmamaya zorlanıyorum. Tutsaklığın ve tutsak edenlerin gerçekliğine boyun eğiyorum. Hayallerimin tezahürünü filmlerinizde arayacağım, onlarda mahrum bırakıldığım şeyi bulmayı umarak”.

Panahi'nin cezası ev hapisine dönmüştür. Temyizinin sonucunu beklerken, video günlüğü şeklinde *Bu Bir Film Değil (2011)* adlı bir belgesel film yapmıştır. Film, bir pastanın içine gizlenmiş bir flash sürücü ile İran'dan kaçırılarak 2011 Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir. 26 Ekim 2012'de Panahi, Avrupa Parlamentosu'nun Sakharov Ödülü'nün ortak galibi olarak açıklanmıştır. Panahi ödülü İranlı insan hakları avukatı Nasrin Sotoudeh ile paylaşmıştır. Avrupa Birliği'nin Dış İlişkiler ve Güvenlik Politikası Yüksek Temsilcisi Catherine Ashton, ödül hakkında şunları söylemiştir: “*Nasrin Sotoudeh ve diğer insan hakları savunucularının davasını büyük bir endişeyle takip ediyorum. Onlara yöneltilen suçlamaların düşürülmesi için kampanya yapmaya devam edeceğiz. İran'ın imzaladığı insan hakları yükümlülüklerine saygı göstermesini istiyoruz*” (Saeed Kamali, 2012). Ödülü Panahi'nin kızı Solmaz kabul etmiştir (Strasbourg, 2012).

Şubat 2013'te 63. Berlin Uluslararası Film Festivali'nde, Panahi ve Cambusia Partovy'nin yönettiği *Kapalı Perde* filmi yarışma bölümünde gösterilmiştir. Film, En İyi Senaryo dalında Gümüş Ayı Ödülü'nü kazanmıştır. Panahi'nin bir sonraki filmi *Taxi Tarhan* da Şubat 2015'te 65. Berlin Uluslararası Film Festivali'nin yarışma bölümünde prömiyerini yapar ve aynı film festivalinde en iyi filme verilen Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. 2018 yılında Cannes Film Festivali'nde *3 Hayat (2018)* filmi ile En İyi Orijinal Senaryo ödülünü kazanmıştır. İran'dan ayrılamadığı için festivale katılmak için kızı Solmaz Panahi katılır ve ödülü babası adına kabul eder.

11 Temmuz 2022'de Panahi, Mohammad Rasoulof'un durumunu takip etmek için savcılığa gittiğinde, rejime karşı propaganda suçlamasıyla yeniden tutuklanmıştır.

O hafta gözaltına alınan üçüncü yönetmen olmuştur. Panahi’ni tutuklu sürece girdiğinde son filmi *Ayı Yok* (2022) filmi festivalleri dolaşmaktadır (Sheilla, 2022a). *Ayı Yok* (2022) filmi New York Film Festivali’nde prömiyerini yapmıştır. Filmin başrol oyuncusu Mina Kavani, Panahi’den bir mektup okumuştur (filmlinc.org): “*Biz film yönetmeniyiz. Biz İran sinemasının bir parçasıyız. Bizim için yaşamak, yaratmaktır! Biz sipariş edilmeyen eserler yaratıyoruz. Bu nedenle, iktidardakiler bizi suçlu olarak görüyorlar. Bağımsız sinema kendi zamanlarını yansıtır. Toplumdan ilham alır ve ona kayıtsız olamaz. İran sinemasının tarihi, sansürü geri püskürtmek ve bu sanatın hayatta kalmasını sağlamak için mücadele eden bağımsız yönetmenlerin sürekli ve aktif varlığına tanıklık ediyor. Bu yolda bazılarının film yapması yasaklandı, bazıları sürgüne zorlandı ya da tecrit edildi. Yine de yeniden yaratma umudu varoluş için bir nedendir. Bağımsız bir sinemacı nerede, ne zaman ve hangi koşullar altında olursa olsun, bağımsız bir sinemacı ya yaratır ya da yaratmayı düşünür. Biz sinemacıyız, bağımsız sinemacılar*” (Sheila, 2022b).

Panahi ve yine Miami Film Festivali’ne de sesli mesaj göndermiştir. “*Beni bu ödülü almaya layık gören Miami Film Festivali’ne katılan tüm insanlara teşekkür ediyorum. Ama... dünyadaki tüm ödüllerin ötesine geçen hayallerim var. Ülkemin içinde bulunduğu mevcut durumda, halkımın yanında olabilmeyi ve onların özgürlük mücadelesini anlatabilmeyi hayal ediyorum. Hayal etmeye de devam edeceğim. Ayrıca ödül almak yerine film çekebilmeyi isterdim. Çünkü bir sinemacı film çekmek için yaşar. Umarım bir film yapabileceğim ve onunla festivalinize katılabileceğim bir gün gelir ve halkımın tüm isteklerinin gerçekleşmesini umuyorum*” (Roxborough, 2022).

1 Şubat 2023’te Panahi’nin eşi Tahereh Saeedi ve oğlu Panah Panahi, çarşamba akşamı sosyal medya hesaplarında yönetmenin yemek yemeyi bırakma niyetini açıklayan bir açıklama yayınlamışlardır. En sevdiği mülkü olan hayatıyla rejimin insanlık dışılığına karşı savaşmaktan başka seçeneği olmadığını aktaran Panahi “*Yargı ve güvenlik aygıtlarının yasadışı ve insanlık dışı davranışlarını ve rehin almalarını protesto etmek için [1 Şubat] sabahından bu yana açlık grevine başladığımı kesin olarak ilan ediyorum. Serbest bırakıldığım zamana kadar herhangi bir yiyecek ve ilaç*

yemeyi ve içmeyi reddedeceğim. Belki de cansız bedenim hapisten kurtulana kadar bu durumda kalacağım". 48 saatlik açlık grevinin ardından Panahi serbest bırakılmıştır (Wintour, 2023). Seyahat yasağı da 14 yıl sonra 20 Nisan 2023 yılında kaldırılmıştır (Vivarelli, 2023).

Cafer Panahi'nin Filmografisi

<i>Yıl</i>	<i>Filmin Adı</i>	<i>Filmin Kategorisi</i>
1988	İkinci Bakış	Kısa Film (Belgesel)
1988	Yaralı Başlar	Kısa Film (Belgesel)
1991	Kış	Kısa Film
1992	Arkadaş	Kısa Film
1992	Son Sınav	Kısa Film
1993	İkinci Bir Bakış	Kısa Film
1995	Beyaz Balon	Uzun Metraj
1997	Ayna	Uzun Metraj
1997	Ardekoul	Kısa Film (Belgesel)
2000	Daire	Uzun Metraj
2003	Kızıl Altın	Uzun Metraj
2006	Ofsayt	Uzun Metraj
2007	İran Halısı (Düğümü Çözmek)	Kısa Film (Belgesel)
2010	Akerdeon	Kısa Film
2011	Bu Bir Film Değil	Uzun Metraj
2013	Kapalı Perde	Uzun Metraj

2015	Taksi Tahran	Uzun Metraj
2016	Neredesin, Cafer Panahi?	Kısa Film (Belgesel)
2018	3 Hayat	Uzun Metraj
2020	Gizli	Kısa Film (Belgesel)
2021	Hayat	Kısa Film (Belgesel)
2021	Sonsuz Fırtına Yılı	Antoloji Filmi
2022	Ayı Yok	Uzun Metraj

Tablo 2.2. Cafer Panahi'nin Filmografisi

2.5. Cafer Panahi Sinemasında Dönemler

Cafer Panahi sinemasını iki döneme ayırmak mümkündür: *Yasak Öncesi Dönem* ve *Yasaklı Dönem*. Bu ayırım, Panahi'nin sinemasındaki yaratıcı evrimi ve toplumsal-siyasi koşulların film yapma sürecine etkisini anlamamıza olanak sağlar. *Yasak Öncesi Dönem*, Panahi'nin daha özgürce film yapabildiği, geleneksel anlatı yapılarına ve toplumsal eleştirilerine odaklandığı bir süreçtir. Bu dönemdeki yapımlarında, genellikle İran toplumunun içindeki eşitsizlikleri, kadın haklarını ve özgürlük mücadelesini dolaylı bir şekilde işler. *Yasaklı Dönem* ise Panahi'ye getirilen film yapma yasağı ve hapis cezası sonrası sinemasının daha minimalist ve doğrudan toplumsal eleştirilerle şekillendiği bir dönemi yansıtır. Yasakların ve baskıların, onun sinematik ifade biçiminde nasıl bir değişim yarattığını görmek, Panahi'nin sanatına olan bağlılığını ve İran'daki baskıcı rejime karşı geliştirdiği direnişi anlamamıza yardımcı olur. Bu iki dönem, Panahi'nin sinemasını ve politik mesajlarını derinlemesine kavrayabilmemiz için önemli bir çerçeve sunar. Bu doğrultuda aşağıda Panahi sinemasını iki döneme ayırarak; Yönetmenin dönem içerisindeki konumu, film çekme süreçleri ve film konularına değinilecektir.

2.5.1. Yasak Öncesi Dönem (1988-2010)

Cafer Panahi'nin sinemaya adım attığı ilk yıllar, kısa film ve belgesel çalışmalarından oluşur. 1988 yılında, *İkinci Bakış* ve *Yaralı Başlar* adlı belgeselleriyle

sinema dünyasına giriş yapmıştır. Bu filmler, toplumsal ve bireysel meseleleri ele alırken, Panahi'nin gözlemci bir bakış açısı geliştirdiğini ve sinemaya olan ilgisinin temellerini attığını gösterir. Bu dönemdeki belgesel tarzı, onun sinemada gerçekliği ve insan hikayelerini işleme biçimini daha sonraki yıllarda geliştireceği anlatı dilinin ilk izlerini taşır. 1991 ve 1992 yıllarında çektiği kısa filmler, Panahi'nin sinematik dilini oluşturma yolundaki adımlarını pekiştirmiştir. *Kış (1991)* ve *Arkadaş (1992)* gibi kısa filmler, Panahi'nin film yapma sürecine dair yeni deneyimlere girmesini sağlar. Bu kısa filmler, onun insan ilişkilerini ve toplumsal yapıdaki çatışmaları işler. 1992 yılında *Son Sınav* adlı kısa filmiyle, Panahi'nin sinemadaki yeteneklerini daha da geliştirip, geleneksel sinema anlayışının ötesine geçmeye başladığı gözlemlenir. 1993 yılında, *İkinci Bir Bakış* adlı kısa filmde, toplumsal eleştirileri daha belirgin bir şekilde işleyen Panahi, kısa film dilinde de belgesel ve dramatik öğeleri harmanlayarak toplumsal gerçekleri sinematik bir biçimde anlatmaya devam eder. Bu kısa filmler, onun insan odaklı sinema anlayışını oluşturduğu ve gelecekteki uzun metraj projeleri için bir temel hazırladığı dönemin önemli yapı taşlarıdır.

Panahi'nin sinemadaki çıkış noktası, 1995 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi olan *Beyaz Balon (Badkonake Sefid)* ile gerçekleşir. Bu film, onun uluslararası alanda tanınmasını sağlayan ilk büyük adımdır. Panahi *Beyaz Balon* filmi başta kısa film olarak çekmiştir. Çektiği filmi ustasına yani Abbas Kiarostami'ye göstererek, film hakkındaki yorumlarını almak istemiştir. Kiarostami filmin konusunu çok beğenmiştir. Panahi'ye “*bu film kısa filmde öte uzun metraj olmayı hak ediyor. Gel filmi uzun metraj yapalım. Sana yardımcı olacağım*” der ve filmin senaryosunun gelişmesinde yardımcı olur. Film böylece uzun metraja dönüşür. Panah'nin *Beyaz Balon* filmde, yedi yaşındaki Razieh'in, Nevruz Bayramı'nın arifesinde, İran'da gerçekleşen büyük bir kutlama gününde annesinden aldığı parayla akvaryum balığı almaya karar vermesiyle başlayan serüven anlatılmaktadır. Razieh, hiç olmadığı kadar büyük bir sorumlulukla ilk defa ailesinin gözetimi olmadan dışarı çıkar ve Tahran sokaklarında önem verdiği akvaryum balığını almaya kararlıdır. Ancak bu basit gibi görünen görev, Razieh'in beklenmedik engellerle ve insanlarla dolu bir yolculuğa dönüşmesine sebep olur. Film, küçük kızın cesareti, kararlılığı ve karşılaştığı zorluklar karşısındaki büyüme sürecini etkileyici bir şekilde ele almaktadır. Film, bir kız

çocuğunun balon almak için verdiği mücadeleyi konu alırken, sınıf farkları, toplumsal eşitsizlik ve yoksulluk gibi evrensel temaları işler. *Beyaz Balon*, aynı zamanda Panahi'nin sinemasında neorealist bir yaklaşım benimsediği ilk filmidir ve bu filmle Venedik Film Festivali'nde büyük ödül kazanarak dünya çapında tanınmaya başlamıştır.

Panahi, *Beyaz Balon* filminin ardından ikinci uzun metraj filmi olan *Ayna* (*Ayneh*, 1997)'yü çeker. Film, bir kız çocuğunun okuldan eve dönüş hikâyesini anlatırken, toplumsal normlar, bireysel özgürlük arayışı ve sinema sanatının sınırları gibi önemli temaları işler. Baş karakter, kolu alçılı ve başı örtülü küçük bir İranlı kız çocuğu olan Mina'dır. Mina, okul çıkışında annesiyle buluşmak için bekler, ancak annesi onu almaya gelmez. Tek başına kalan Mina, evine yalnız başına gitmek zorundadır. Evinin adresini tam bilmeyen Mina, yolculuğu sırasında birçok zorlukla karşılaşır. Başlangıçta, küçük kızın okuldan evine dönüşü üzerine kurulu olan hikâye, film ilerledikçe belgesel tarzına dönüşür ve Mina'yı canlandıran Mina Mohammad Khani'nin gerçek hikayesine odaklanır. Film, küçük kızın cesur macerası ile izleyicilere duygusal bir yolculuk yaşatırken, aynı zamanda Mina'nın hayatına dair güçlü bir portre çizer. *Ayna*, iki bölümden oluşan yapıyla dikkat çeker; ilk bölüm, gerçekçi bir kurmaca niteliği taşıırken, ikinci bölümde hikâye, belgesel benzeri bir yapıya evrilir. Bu ayırım, filmi bir meta-anlatıya dönüştürerek izleyiciyi gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları sorgulamaya davet eder. *Ayna*, içerdiği biçimsel yenilikler ve toplumsal eleştirilerle izleyiciyi alışılmış sinema anlatılarının dışına taşır.

Cafer Panahi'nin üçüncü uzun metraj filmi *Daire* (*Dayereh*, 200), İran'da geçen bir dram filmidir. Film, İranlı kadınların yaşadığı çeşitli zorlukları ve toplumdaki sınırlamaları ele alır. İç içe geçmiş hikayeler üzerinden anlatılan film; özgürlük, hamilelik, kürtaj gibi konuları cesurca ele alarak izleyiciye derin bir düşündürme ve duygusal bir deneyim sunar. Olaylar, İran'da bir günde karşılaşılan çeşitli sıradan ancak etkileyici olayların ardından dönerken, kadınların yaşadığı toplumsal baskılar ve sıkıntılar açısından güçlü bir mesaj iletmektedir. Güçlü bir mesaj

ile seyircisini düşündüren ve duygusal anlar yaşatan *Daire*, izleyicilere toplumsal adaletsizlikler hakkında derinlemesine bir bakış sunmaktadır.

Daire (Dayereh, 2000), Cafer Panahi'nin sinema kariyerinde *Daire* hem sanatsal hem de tematik açıdan bir dönüm noktası olarak öne çıkar. Bu film, Panahi'nin önceki iki filmi olan *Beyaz Balon* ve *Ayna* ile güçlü bir bağ kurar ve bu bağ, yönetmenin sinematik anlatımının gelişimini bir fotoğrafın yavaş yavaş netleşmesine benzetmek mümkündür. Görüntü ilk başta belirsiz ve silik bir şekilde ortaya çıkar; bu süreç içinde daha belirgin, derinlikli ve tanımlı bir hale gelir. Panahi'nin üç filmi bir bütün olarak, onun sinemasal vizyonunun olgunlaşmasını ve tematik derinliğini anlamak için bir yol haritası sunar. Her üç filmde de kadınlar, anlatının merkezinde yer alır. Filmler, İran toplumunda kadınların karşılaştığı zorlukları alegorik bir yaklaşımla ele alır. *Beyaz Balon* ve *Ayna* daha masum bir dünyayı, çocukların gözünden toplumun gerçekliğini yansıtırken; *Daire*, kadınların büyüdükçe içine hapsedildiği toplumsal çemberi doğrudan ve sert bir şekilde anlatır. Bu bağlamda, Panahi'nin şu sözleri, sinemasal gelişimindeki bu geçişi özetler: “Önceki filmlerde (*Ayna* ve *Beyaz Balon*) hala önemli zorlukları, çocukların sorunlarını göstermeye çalıştım. O filmler aynı zamanda benim olgunlaşmamı da temsil ediyordu. Onlar ev ödevleriydi. Ama asıl soru şu: [*Ayna* ve *Beyaz Balon*'da] peşinde oldukları şeyi elde etmek için çok uğraşan bu iki çocuk, büyüdüklerinde de aynı nezaketi sürdürecekler mi? Asıl sonuç, bildiğimiz gibi toplumun onları bir çemberin içine hapsetmesidir. Bu çemberin dışına çıkmaları için belli bir bedel ödemeleri gerekecek” (Kaufmann, 2001).

Panahi, *Beyaz Balon* ve *Ayna* için jeneriklerinde “Cafer Panahi'nin filmi” ifadesini kullanmamıştır. Bunun nedeni, bu filmleri kendi ideal filmi olarak gördüğü *Daire*'e bir hazırlık süreci olarak değerlendirmesidir. Mehrabi'ye verdiği bir röportajda bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “*Beyaz Balon* ve *Ayna*'nın jeneriklerinde ‘Cafer Panahi'nin filmi’ ibaresini kullanmadım; çünkü hala ilk filmimi yapmadığımı düşünüyordum. O filmler beni ideal filmime götürecek olan *Daire*'tir (Mehrabi, 2006). Bu bağlamda, Panahi'nin *Daire* filmi, sadece tematik olarak değil, sanatsal bir olgunluğun simgesi olarak da görülmelidir. *Beyaz Balon* ve *Ayna*'daki çocuklar, toplumun karmaşık yapısını anlamaya çalışan masum figürlerdir. *Daire* ise büyüyen bu kız çocuklarının toplumun katı normlarına ve baskılarına boyun eğmek

zorunda kaldıkları noktayı gözler önüne serer. Film, kadınların bu çemberin dışına çıkabilmek için ödemek zorunda oldukları bedelleri cesur bir şekilde ele alarak, İran toplumunun sosyopolitik gerçekliğini sert bir dille anlatır. Panahi'nin bu üç filmi, bireysel hikayeler üzerinden evrensel bir mesaj vererek, sinemada toplumsal eleştirinin ve sanatın gücünü göstermektedir. Hikaye, bir gün boyunca birbirinden kısa bölümler yayınlayan sekiz kadın karakterin hayatına değiniyor. Her biri, İran toplumundaki günümüz baskılarıyla acı ve başa çıkma içinde bir hikaye anlatıyor.

Panahi'nin İran'da sadece ilk iki uzun metraj filmi gösterme girmişti. *Daire* onun ilk sansürle karşılaştığı ve çekim izni olmadan çektiği ilk filmidir. Panahi senaryosunu çekim izni almak için gönderdiğinde reddedilmiştir. Yönetmen bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “*Senaryoda neyin yanlış olduğunu bize hiç söylemediler, sadece mevcut koşullar altında böyle bir senaryonun filme dönüştürülemeyeceğini söylediler. Normalde, bir senaryoya izin vermediklerinde, film yapımcısına özellikle neyin yanlış olduğunu söylerler, kesilmesi veya eklenmesi gerektiğini belirtirler ancak bizim durumumuzda, sadece zamanın böyle bir senaryo için doğru olmadığını söylediler (Merin, 2007). Pes etmedim ve yaklaşık bir yıl boyunca senaryoyu onaylamaları için baskı yapmaya devam ettim. Reformist gazeteler de sansürlerin, iki önemli uluslararası ödül kazanan bir yönetmeni başka bir film yapmasını engellemesi nedeniyle eleştirilmeye başladılar. Sonunda senaryoyu çekim izni almayı başardım. Ancak, ihtiyacım olduğunda hükümet kurumları bana yardımcı olmadılar. Bir sahne için gereken bir polis arabası bile alamadım. Sonunda, bir polis arabası olarak kullanmak için bir aracı boyamak zorunda kaldık, bu teknik olarak yasadışıydı ama başka seçeneğimiz yoktu” (Akrami 2018).*

Panahi'nin dördüncü uzun metraj filmi senaryosunun Kiarostami'nin yazdığı *Kanlı Altın (Taleye Sorkh, 2003)*'dir. Film, 2003 Cannes Film Festivali'nde *Belirli Bir Bakış* ödülünü kazanmış, ancak İran'da yasaklanmıştır. Toplumsal eşitsizlikler ve bireylerin bu eşitsizlikler karşısında yaşadığı zorlukları ele alan film, gerçek olaylardan esinlenmiştir. Film, Pizza kuryesi Hüseyin'in yaşamını merkezine alır. Hüseyin, günlük hayatında sık sık haksızlıklarla karşılaşan, ekonomik sıkıntılarla boğuşan bir bireydir. Arkadaşı Ali'nin bir faturada gördüğü pahalı bir kolye, Hüseyin'in zengin ve yoksul arasındaki farkı daha yakından fark etmesine neden olur.

Hüseyin, bir kuyumcuya girdiğinde dış görünüşü nedeniyle içeri alınmaz ve bu olay, onu giderek artan bir öfke ve çaresizlik duygusuyla baş başa bırakır. Film, Hüseyin'in bu koşullar altında bir gece olsun farklı bir hayatın tadını çıkarma arzusunu ve bunun sonuçlarını işler. *Kanlı Altın*, İran'daki sosyo-ekonomik uçurumu ve bireylerin bu koşullarda hissettiği çaresizliği anlatır. Aynı zamanda, toplumda var olan önyargılar ve ayrımcılıklar da olay örgüsünün önemli bir parçasını oluşturur. Hüseyin'in hikayesi, bireysel bir yaşam üzerinden daha geniş bir toplumsal durumu gözler önüne serer.

Panahi'nin beşinci filmi *Ofsayt 2006*, İran'da kadınların futbol maçlarını stadyumlarda izlemelerinin yasak olduğu bir dönemde geçen bir hikayeyi konu almaktadır. İran'da kadınlar için futbol stadyumlarına giriş yasaktır. Film bu yasağın absürtlüğünü ve kadınların bu yasağa karşı direnişini ele alır. Kadınların futbol maçlarını izlemek için stadyuma girmelerinin yasak olması, toplumdaki cinsiyet eşitsizliğine ve kadınların toplumda yaşadığı sınırlamalara dikkat çeker. Bu durum, kadınların toplum içindeki yerlerinin sorgulanmasına ve eşitlik taleplerinin dile getirilmesine bir örnek teşkil eder. Milli futbol takımının bir maçında kendi takımlarını desteklemek isteyen bir grup genç kızın, stadyuma girmeye çalışırken yaşadığı zorlukları, bu süreçte ortaya çıkan komik, dokunaklı ve güçlü anıları ele almaktadır. Kadınların tutkularını ve mücadelelerini konu alan bu film, cinsiyet eşitliğini savunur. İzleyicilere hem eğlenceli hem de düşündürücü bir deneyim sunmaktadır. Panahi *Ofsayt* filmi çekme fikrinin doğuşunu şu şekilde anlatır:

Bilirsiniz, ben bu toplumda yaşıyorum ve tüm konularım etrafımda gördüğüm ve beni kişisel olarak etkileyen şeylerden geliyor. Bu da kişisel olarak başıma gelen bir olaydan kaynaklandı. Her şey, kızımın bir futbol maçına gitmeye çalıştığımız gün başladı. Kızım o sırada 11 yaşındaydı ve aslında bir futbol hayranı değildi. Ancak, bir stadyuma neden alınamayacağını merak ediyordu. Onu durdurmaya çalıştım, "Belli ki seni içeri almayacaklar, neden zahmet ediyorsun?" dedim. Ama o ısrar etti. Sonunda birlikte stadyuma gittik. Beklediği gibi kapıda kızımı durdurdular ve içeri almadılar. Ama o, "Ben bir şeyler yaparım, siz içeri girin," dedi. On dakika sonra, bir şekilde yanıma gelmeyi başardı. Şaşkınlıkla "Nasıl girdin içeri?" diye sordum. "İstek varsa, yol da vardır," dedi ama detay vermedi. Bu olay beni çok etkiledi. Bir çocuğun

dahi, sırf bir futbol maçını izlemek için bu kadar çaba göstermek zorunda bırakılması, toplumsal olarak ne kadar yanlış bir yerde durduğumuzu gösteriyordu. Bu sadece bir çocuğun merakını bastırma meselesi değil; kadınların toplumda karşılaştığı kısıtlamaların bir yansımasıydı. Bir süre bu olay zihnimde dönüp durdu. Ardından İran milli takımının Dünya Kupası eleme maçını izlemek için stadyuma gitmiştik. O gün, kadınların büyük çoğunluğunun stadyuma alınmadığını ve bazı kadınların içeri girse de bir noktadan sonra tamamen yasaklandığını gördüm. Bu görüntü de hafzama kazındı. O gün yaşadığımız bu deneyimler ve kızımın gösterdiği kararlılık, bu filmi yapma fikrini netleştirdi. Ofsayt böyle doğdu; kadınların yaşamın her alanında karşılaştığı kısıtlamalara bir itiraz olarak (Mehrabi, 2006; Wisniewki, 2007).

Filmin oluşum aşamasından sonra, *Ofsayt*'in çekim süreci de bir o kadar dikkat çekicidir. Yönetmen Cafer Panahi, filmin çekimlerini gerçekleştirebilmek için İran'daki sansür ve bürokrasi engellerini aşmak adına yaratıcı yöntemler geliştirmek zorunda kalmıştır. Panahi, filmi çekebilmek için yetkililere gerçek hikâyeyi gizleyen bir senaryo sunmuştur. Film, resmi makamlara yalnızca bir grup çocuğun futbol maçına gitmesini anlatan basit bir hikâye olarak tanıtılmıştır. Bu senaryoyla izin alındıktan sonra, asıl film olan *Ofsayt*'in çekimlerine başlanmıştır. Panahi, İran sinemasında üretim yapmanın zorunlu kıldığı bu tür yaratıcı stratejileri Farsça'daki "Eğer kapıdan geçemiyorsan, pencereden tırman" deyişiyle açıklamıştır. Panahi, çekimler sırasında polisten kaynaklanan bir sorun yaşamadıklarını, ancak filmin tamamlanmasının ardından Rehberlik Bakanlığı'nın filmi gösterime sokmak için lisans vermeyi reddettiğini dile getirmiştir. Bakanlık, Panahi'den filmi değiştirmesini istemiş, aksi takdirde lisans sürecinin en az bir yıl süreceğini bildirmiştir. Panahi ise bu talepleri yerine getirmeyerek filmi Dünya Kupası öncesinde tamamlamayı başarmış, ancak sansürle karşı karşıya kalmıştır. Film İran'da gösterime girmemiştir (Maruf, 2006). Futbolda 'ofsayt' terimi, bir oyuncunun rakibin yarı sahasında, kuralların izin vermediği bir pozisyonda bulunmasıdır. Panahi'nin *Ofsayt* adlı filmi de bu kavramı toplumsal ve politik bir metafor olarak kullanır. Film, İran devrimi sonrasında getirilen yasaklar nedeniyle stadyuma girişleri engellenen bir grup kadın futbol taraftarını merkeze alır. Bu bağlamda, kadınların ofsayt pozisyonunda bulunması, yalnızca futbol sahasına erişimle sınırlı bir kısıtlamayı değil, aynı zamanda

toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve bireysel özgürlüklerin sistematik olarak sınırlandırılmasını sembolize eder. Film, sporun evrensel bir etkinlik olmasının ötesinde, İran toplumunda kadınların karşılaştığı engellerin bir eleştirisi niteliğindedir.

2.5.2. Yasaklı Dönem (2011-sonrası)

Yasaklı Dönem, Cafer Panahi'nin film yapma özgürlüğünün kısıtlandığı, İran hükümetinin ona film yapma yasağı getirdiği ve hapis cezasına çarptırıldığı bir dönemi kapsar. Bu dönemde Panahi, dışarıda ve evde hapsolmuş bir şekilde sinemasına devam etmeye çalıştı. Yasaklar, onun sinemasında bir yeniden doğuş yaratmış, daha yaratıcı ve yenilikçi bir sinema dili geliştirmesine neden olmuştur. Panahi, yasak ve baskılara rağmen film yapma tutkusunu sürdürmüş ve sinemanın gücünü bir 'direniş aracı' olarak kullanmıştır. Yasaklı dönemdeki filmler, daha minimalist bir yapıya bürünmüştür. Panahi, daha az mekan ve karakterle, sınırlı koşullarda film yapmaya başlamıştır. Bu dönemdeki yapımlar, film yapma sürecini ve sinema ile özgürlüğü sorgulayan bir yapıya sahiptir. Sinema, artık bir sanat olmanın ötesine geçmiş, bir direniş ve özgürlük mücadelesi aracı haline gelmiştir.

Panahi, sinemasında yenilikçi teknikler kullanarak, daha deneysel ve sinematik dilin sınırlarını zorlayan bir yaklaşım benimsemiştir. Örneğin, ev hapsindeyken çektiği filmlerde, dışarıya çıkamayan bir yönetmenin sinema yapma sürecini nasıl sürdürebileceği sorusunu sorgulamıştır. Bu bağlamda, sinemanın sadece bir görsel anlatım aracı olmadığını, aynı zamanda bir özgürlük mücadelesi olarak nasıl kullanılabileceğini de ortaya koymuştur. Yasaklı dönemdeki filmler, genellikle gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştıran, daha meta sinematik yani kurmaca ile belgesel arasında bir yaklaşım sergiler. Panahi, sinemanın gücünü ve yaratıcı sürecin önemini, sınırlı koşullarda bile hissettirmeye çalışmıştır. Bu dönemde, film yapmanın imkansız olduğu bir ortamda, sinemanın gücüne ve yaratıcılığa olan inancı daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu dönemin bir diğer özelliği, politik eleştirinin daha doğrudan yapılmasıdır. Yasaklı dönemdeki yapımlar, hem Panahi'nin kişisel olarak yaşadığı baskıların hem de toplumun genelindeki özgürlük kısıtlamalarının sinemaya yansımalarıdır. Bu filmler, bir direnişin ve toplumsal adalet arayışının simgesi haline gelmiştir. Yasaklı dönemin en belirgin özelliği, sinemanın

bir direniş biçimi olarak kullanılmasıdır. Panahi hem film yapmanın hem de sanatın gücünün, toplumsal baskılara karşı bir silah olabileceğini vurgulamış ve bu dönemde sinemanın sınırlarını zorlamıştır. Ayrıca, minimalist anlatım ve yaratıcı çözümler ile sınırlı koşullar altında bile güçlü bir anlatı kurmayı başarmıştır.

Panahi'nin yasaklı döneminde çektiği ilk film, *Bu Bir Film Değil (In Film Nist, 2011)*'dir. Film, Panahi'nin yönetmenlik yasağı ve sansürle mücadelesini belgeleyen, dokümanter tarzında bir yapımdır. Panahi'nin ev hapsinde olduğu dönemde çekilen bu film, bir sanatçının yaratıcı ifade özgürlüğünü savunma çabasını merkezine alır. Film, Panahi'nin bir film projesini yalnızca anlatarak aktarmaya çalıştığı, gösteri yapmadan fikirlerini ifade ettiği bir süreç sunar. Panahi, bu yapıtında, kısıtlamalar ve sansürle mücadele ederken bile sanatın yaratıcı gücüne vurgu yapar. Ev hapsinde geçen bir günü konu alan film, sanatçının gündelik yaşamına tanıklık ederken, sanat üretiminin fiziksel sınırları aşma potansiyelini gösterir. Gündelik anların sıradanlığıyla başlayan hikaye hem metaforik hem de gerçek anlamda hapsedilmiş bir bireyin, yaratıcılığı aracılığıyla özgürlüğe ulaşma çabasını işler. *Bu Bir Film Değil* Panahi'nin yönetmenlik yasağı sırasında çektiği ilk eser olma özelliğini taşır. Film, bir direniş manifestosu niteliğindedir hem kişisel hem de toplumsal düzeyde ifade özgürlüğünün önemini gözler önüne serer. Panahi'nin sinemayı yalnızca bir mekanik araç değil, temsili bir dil olarak kullanma gayreti, bu yapımda güçlü bir şekilde hissedilir.

Kapalı Perde (Parde, 2013), Panahi'nin sinema yapma yasağına rağmen çektiği ikinci film olarak hem kişisel hem de sanatsal bir başkaldırının ürünü olarak öne çıkar. Film, Panahi'nin yasaklı bir dönemde, deniz kenarındaki bir villada yaşadığı izolasyon ve belirsizlik duygularını yansıtarak gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır. *Kapalı Perde* deniz kenarındaki bir villada yalnız yaşayan bir yazarın hikayesini anlatır. Huzurlu ve sessiz bir yaşam süren yazarın hayatı, kaçak bir kadının ansızın kapısını çalmasıyla altüst olur. Kadın, gizemli bir şekilde evden ayrılmak istemez ve bu durum, yazarın günlük yaşamını karmaşaya sürükler. Villada yaşanan olaylar, yalnızca fiziksel bir mekâna sıkışmışlık hissini değil, aynı zamanda karakterlerin zihinlerinde yaşadığı tutsaklığı da gözler önüne serer. Yazarın köpeği ve

eve gelen diğer karakterler, hikayeye metaforik bir derinlik katar. Siyah perdelerle örtülmüş pencereler, dış dünyadan bir kopuşu ve karakterlerin iç dünyalarına sıkışmışlığını simgeler. Panahi, bir röportajında filmin yaratım sürecine dair şu sözleri dile getirir:

“Filmimde gördükleriniz, altında yaşadığım koşullardan doğuyor ve aynı zamanda ruh halimin ne kadar huzursuz olduğunu yansıtıyor. Senaryoyu yazarken kendimi hiç iyi hissetmiyordum. Oldukça depresyondaydım ve bu yüzden deniz kıyısındaki villaya gittim. Oradayken kendimi daha iyi hissediyordum ama hala aklımın bir arkasındaydı. Bazen neyin gerçek neyin gerçek olmadığını ayırt etmekte zorlandım ve bu da filme sızdı. Bazen hala aynı koşullar altında olduğumu hissediyorum. Geleceğinizin nasıl görüneceğine dair herhangi bir anlama sahip olmamak zor. Hapishanede, hiçbir şey yapamadığım için biraz rahattım. Hapishanenin sınırlarıyla sınırlıydım, ama dışarıdayken ve çalışmana izin verilmediğinde, sanki daha büyük bir hapishanedeymişsin gibisin. Farklı koşullar ve durumlar, ancak yine de çalışamadığınız için hapsedildiğinizi hissediyorsunuz. Uzun bir süre toplumun bir parçasıydım ve sosyal olarak bağlı ve gerçekçi filmler yapabiliyordum, ama şimdi kendimi izole hissediyorum ve eskiden çalıştığım gibi çalışmıyorum. Bu yüzden hayal gücüme başvurduğum ve her ne olduysa, sadece hayal gücümde oluyor. Düşündüğüm herhangi bir şeyi çekmekte zorlanıyorum çünkü film yapmama izin verilmiyor. Benim için yarattıkları dünya bu. Bazen kendi düşüncelerimin esiri olduğumu hissediyorum. Bu büyük hapishanede yaşamak zor. Her şeyin içselleştirilmiş gibi görüldüğü bir cehennem gibi. Her şeyi içselleştirmek zorunda kalıyorum ve hiçbir şey eskisi gibi kendini gösteremez” (Rizov, 2014).

Panahi'nin bu açıklamaları, filmin yalnızca bireysel bir sıkışmışlık öyküsü değil, aynı zamanda İran'daki sanatçılar üzerinde uygulanan toplumsal baskının bir ifadesi olduğunu ortaya koyar. *Kapalı Perde*, gerçeklik ve kurgu arasındaki ilişkiyi sorgulayan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Panahi'nin sinemayı bir ifade aracı olarak kullanma çabası hem sanatsal hem de politik bir duruş sergiler. Film, bir sanatçının özgürlük mücadelesini ve sinemanın yaratıcı gücünü güçlü bir şekilde vurgular.

Panahi'nin yasaklara rağmen film yapmayı sürdürmesi, yalnızca sanatsal bir eylem değil, aynı zamanda politik bir başkaldırı olarak da değerlendirilebilir.

Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015), Panahi'nin film çekmesi yasak olduğu halde çektiği üçüncü filmidir. Filmin konusuna geçmeden önce filmin anlatısının nasıl kurulduğunu anlamak, hem yapıtı hem de yönetmeni daha iyi kavramak açısından önemlidir. Panahi, filmi Berlin Film Festivali'ne gönderdiği dosyada şu şekilde anlatmıştır:

“Bu Bir Film Değil (2011) ve Kapalı Perde (2013) filmlerimden sonra ne pahasına olursa olsun kameramı evin sınırları dışına çıkarmam gerektiğini hissettim. Pencerelemi açtım, Tahran şehrine baktım ve bir alternatifler aradım. Kameramı herhangi bir sokağa yerleştirmek ekibi hemen tehlikeye atacak ve film durduracaktı. Gökyüzüne bakmaya devam ettim. Bulutlar güzel figürler oluşturuyordu. Kendi kendime film çekmemin yasak olduğunu ama fotoğraf çekmemin yasak olmadığını söyledim. Böylece ilk fotoğrafımı çektim. Bir yıl boyunca başım bulutlarda gökyüzünün fotoğrafını çektim. Sonra bütün laboratuvarları dolaştım. Resimlerimden bir seçkiyi büyütmek için gerekli teknik imkânlarla sahip bir sürü fotoğrafçı vardı ama hepsi de reddetmek için bahaneler buldu. Birgün cesaretim kırılmış bir halde eve gitmek için taksiye bindim. İki yolcu yüksek sesle konuşuyordu. Ben ise ne yapabileceğimi düşünüyordum. Film yok, fotoğraf yok. Belki de tek yapmam gereken bir taksi şoförü olmak ve yolcuların hikayelerini dinlemektir. O an beynimde bir kıvılcım çaktı. Buldum dedim. İlk filmlerimin hepsi şehirde geçtiyse artık şehri taksime sığdırmaya çalışabilirdim. Böylece her gün taksilere bindim ve yolcuların hikayelerini dinledim. Bazıları beni tanıdı, bazıları ise tanımadı. Günlük sorunlarından ve zorluklarından bahsettiler. Sonra cep telefonumu elime aldım ve çekmeye başladım. Hemen ortam değişti ve yolculardan biri bana şöyle dedi: “Lütfen cihazınızı kapat ki en azından burada rahatça konuşabilelim”. Yolcuları tehlikeye atmadan bir belgesel çekemeyeceğimi fark ettim. Filmim bir belgesel-kurmaca şeklinde olmalıydı. Bir senaryo yazdım ve sonra bunu ekrana nasıl taşıyacağımı düşündüm. İlk başta küçük GoPro kameralar kullanmayı düşündüm. Ancak sabit lensleri yönetmenlik ve kurgu olanaklarını azaltıyordu. Sonunda tek elde tutulabilen ve dikkat çekmeden bir kağıt

mendil kutusuna kolayca gizlenebilen Black Magic kamerayı tercih ettim. Bu bana arabanın dışındaki aksiyonun tüm belgesel boyutunu koruma fırsatı verirken, çekimi asla açığa çıkarmadı ve ekibin güvenliğini garanti altına aldı. Üç kameranın dar bir alana kurulmasıyla, ekip için çok az yer vardı: bu yüzden her şeyi kendi başıma yönetmek zorundaydım. Kadraji, sesi, oyunculuğu aynı zamanda kendi oyunculuğumu ve arabayı sürmeyi! Çok fazla dikkat çekmemek ve çekimi tehlikeye atmamak için uğraştım. Bu bakımdan aydınlatma için özel cihaz kullanamadım. Gün ışığında çalışabilmek için arabanın tavanını söktük. Daha sonra kurgu aşamasında, özel efektler kullanarak tavanı geri koyduk” (Golshini, 2015).

“Çekimler 27 Eylül 2014 tarihinde başladı ve iki hafta sürdü. Oyuncuların hepsi profesyonel olmayan, tanıdık ya da tanıdıkların tanıdıkları. Küçük Hana, avukat Nasrin Sotoudeh ve DVD satıcısı Omid hayattaki kendi rollerini oynuyorlar. Film aşığı öğrenci benim yeğenim. Öğretmen bir arkadaşımın eşi. Hırsız bir arkadaşımın arkadaşı. Yaralı adam taşradan. Görüntüleri her akşam evde kurguladım. Böylece çekimin sonunda elimde kaba bir kurgu vardı. Her günün çekiminin sonunda bir yedekleme yaptım ve farklı yerlerde güvenli bir yere koydum. Ayrıca ilk kurgumun farklı şehirlerde sakladığım birkaç yedeğini de yaptım. İşte o noktada, kimsenin eline geçme riski olmadan filmime sahip olduğumdan emin oldum. Rahatlamış bir şekilde kurguyu bitirebildim. Film toplam 100 milyon Tuman’a (yaklaşık 32.000 Euro) mal oldu. Tüm ekip düşük bir maaşı kabul etti ve oyuncularımın çoğu ödeme almayı reddetti” (memento-films).

Darren Aronofsky 2015 yılında Berlin Film Festivalinde Panahi’nin *Taksi Tarhan* filmi için “Kısıtlamalar çoğu zaman yazarlar için ilham vericidir, kendilerini aşmalarını sağlar. Ancak bazen bu kısıtlamalar o kadar boğucu olabilir ki bir projeyi yok eder ve çoğu zaman sanatçının ruhuna zarar verir. Cafer Panahi, ruhunun yok olmasına ve pes etmesine izin vermek yerine, öfke ve hayal kırıklığının onu ezmesine izin vermek yerine, sinemaya bir aşk mektubu yazdı. Filmi sanatına, toplumuna, ülkesine ve seyircisine duyduğu sevgiyle doludur...” (memento-films).

Taksi Tahran filminde, baş karakter (Panahi'nin canlandığı), Tahran sokaklarında farklı sosyal sınıflardan yolcuları aracına alan orta yaşlı bir taksi şoförüdür. Film, takside geçen sohbetler aracılığıyla yolcuların hikayelerini ve bakış açılarını ortaya koyarak İran'daki toplumsal yaşamın, modern siyasetin ve ülkedeki sosyal sorunların etkileyici bir portresini çizer. Taksinin yolcuları arasında; bir hırsız ve bir öğretmen, korsan DVD satıcısı Omid, yaralı bir adam ve eşi, bir sinema öğrencisi, batıl inançlara sahip iki kadın, sinema ödevi için fikir arayan yeğen Hana, evine hırsız giren ve darp edilen eski komşu Arash, filmde “Çiçekli Hanım” olarak anılan ünlü insan hakları avukatı Nasrin Sotoudeh ve taksideki kamerayı çalan bir hırsız yer alır.

Üç Hayat (*Se Rorkh*, 2018), Cafer Panahi'nin İran'da film yapma yasağı altındayken, *Bu Bir Film Değil*, *Kapalı Perde* ve *Taksi Tarhan*, filmlerinden sonra çektiği dördüncü filmidir. *Üç Hayat* filminin konusuna geçmeden önce Panahi'yi filmi çekmeye iten olaydan başlamak, filmi anlama noktasında fayda sağlayacaktır. Sosyal ağlar her ülkede yaygın olduğu gibi İran'da da son derece popülerdir ve birçok insan, sosyal ağlar üzerinden yönetmenlerle bağlantı kurmaktadır. Yönetmen Cafer Panahi de film çekmesi yasaklı olduğu halde ülkesinde birçok kişiden mesajlar almaktadır. Aldığı mesajların birçoğu film çekmek isteyen gençlerden gelmektedir. Panahi kendisine gelen mesajların birçoğunu silerken bazen de yazılan mesajların samimiyetinden etkilenmektedir. Yönetmene bir gün Instagram üzerinden bir mesaj gelir. Mesaj endişesini arttırır. Aynı dönemde gazeteler film çekmesi yasaklandığı için intihar eden bir genç kız hakkında haber yapmıştır. Bu durum üzerine Panahi, sosyal medya aracılığıyla bu intiharın videosunu aldığını hayal eder ve bu duruma nasıl tepki vereceğini düşünür. Panahi'nin hayali *Üç Hayat*'ta gerçekleşir ve ortaya yaratıcı bir film çıkar (newwavefilms.co.uk). Filmin konusu şu şekildedir:

Genç bir kız olan Marziyeh, oyuncu olmak ister ve konservatuvar sınavını kazanır. Fakat ailesi onun oyuncu olmasına karşı çıkar. Marziyeh, ünlü oyuncu Behnaz Jafari'den yardım istemek için defalarca uğraşır fakat ulaşamaz. İçinde bulunduğu durumu anlatarak Jafari'ye seslenen Marziyeh, çektiği video sonunda intihar eder. İntihar videosu izleyen Jafari, kızın ölüp/ölmediğini ve olup biteni öğrenmek için yönetmen Cafer Panahi ile birlikte Marziyeh'in yaşadığı köye giderler. Film, bu

yolculuk sırasında karşılaşılan çeşitli kişiler ve olaylar aracılığıyla geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışmayı, kadınların yaşadığı zorlukları, sinema ve sanatın gücü etrafında özgürlük kavramını inceler. *Üç Hayat* aynı zamanda Panahi'nin kendi yaşadığı yasaklar ve baskılarla olan bağlantısını da gözler önüne serer. Film, Panahi'nin sanat ve toplum arasındaki ilişkiye dair derin bir eleştiri sunar.

Yönetmenin yasaklı dönemde çektiği son filmi ise *Ayı Yok (2022)* Panahi'nin kendi hikayesinden ilham alarak oluşturduğu etkileyici bir yapıttır. Film, bir İran köyünde uzaktan bir belgesel çalışması yönetmeye çalışan Panahi'nin karşılaştığı zorlukları ve köyde yaşanan bir aşk hikayesinin fotoğrafının yarattığı kaosu konu alır. Panahi, otorite tarafından engellenen çiftlerin yaşadığı durumları, köydeki batıl inançların baskınlığını da yansıtarak paralel aşk hikayesini anlatmıştır. Panahi hem kendi sanatsal ifade özgürlüğüne yönelik kısıtlamalarla mücadele ederken hem de bu olaylar aracılığıyla toplumsal, psikolojik ve duygusal derinlikleri ekrana yansıtmıştır. *Ayı Yok (2022)*, Panahi'nin sanatsal yolculuğun, kişisel deneyimlerinin ve toplumsal eleştirisinin bir sentezi olarak görülebilir. Özellikle gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırması, fiziksel ve sosyal sınırlar üzerine yoğunlaşması ve kişisel hayatıyla yaratıcı bağlar kurması açısından dikkat çekicidir. Film bireysel özgürlük arayışını, toplumsal korkuların bireyler üzerindeki etkisini ve sanatın etik sorumluluklarını sorgulayan katmanlı bir anlatı sunar.

Ayı Yok, gizlice çekilmiştir. İran İslam Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı filmin festivallere gönderildiğini öğrenince *Ayı Yok* filmi “*yapım lisansı olmayan bir filmde ziyade siyasi bir oyun*” olarak nitelendirmiştir (Mosleh, 2022). Filmin oyuncusu Reza Heydari, Venedik Film Festivalinde filmin çekim aşamasını anlatmıştır: “*Filme İran'dan uzak bir köyde çekimlere başladık ve yetkililerin gelip bize sadece valizlerimizi toplayıp gitmemiz için bir ultimatoma verme şansı olabileceğini hiç fark etmedik. Ama bir şekilde bizi buldular ve altıncı günde bize toparlamamızı, gitmemizi ve her şeyi unutmamızı söylediler. Bize köyde çekim yapmaya devam edemeyeceğimizi söylediler, bu nedenle diğer sahneleri çekmek için diğer benzer köylere gitmek zorunda kaldık. Ancak zaten yarı yolda çekilmiş olan ardışık sahneler için, temelde yasak olan aynı köye geri dönmek zorunda kaldık. Bir cep telefonu aldık ve çekime devam etmek için oraya geri döndük. Ses mühendisi olarak, Bay Panahi'den sesi daha*

iyi kaydetmek için oraya bir kayıt cihazı almama izin vermesini istedim. Ama reddetti ve o 20 dakika içinde kaydedilen her şey için bir seslendirme eklemeye çalıştım. Orada ses kaydı yapmak imkansız olduğu için köylüleri gerçek bir stüdyoya götüremediğimiz için yerinde battaniyelerle derme çatma bir stüdyo yaptık. Çok zorlayıcıydı ama aynı zamanda çok ödüllendiriciydi” (Dickmans, 2022).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN CAFER PANAHI SİNEMASININ ANALİZİ

3.1. Cafer Panahi Sinemasının Tematik ve Ortak Özellikleri

Çalışmanın bu bölümünde Panahi'nin yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosunu yazdığı dokuz film incelenmiştir: *Beyaz Balon (Badkonake Sefid, 1995)*, *Ayna (Ayneh, 1997)*, *Daire, (2000)*, *Ofsayt (Offside, 2006)*, *Bu Bir Film Değil (2011)*, *Kapalı Perde (Pardé, 2013)*, *Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015)*, *Üç Hayat (Se Rokh, 2018)* ve *Ayı Yok (Khers Nist, 2022)*. Bu filmler, Andrew Sarris'in auteur kuramına dayalı üç öncülü (Teknik Yeterlilik, Kişisel Stil ve İç Anlam) ve Peter Wollen'in yapısalcı yaklaşımı doğrultusunda incelenmiştir. Filmlerin tematik ve biçimsel özellikleri üzerine odaklanılarak yönetmenin sinemasına dair bütünsel bir bakış açısı geliştirilmiştir. Yönetmenin filmleri analiz edildikten sonra ortaya çıkan karakteristik özellikler aşağıda sıralanmıştır.

3.1.1. Bir Kadın Bir Engel

Fransız Yeni Dalgası'nın en etkili isimlerinden Jean-Luc Godard, “*bir film için gerekli olan iki temel şey bir kadın ve bir silahtır*” (Schnakenberg, 2014: 157) diyerek sinema(sı)nın temel unsurlarını minimalist bir şekilde tanımlar. Bu tanım, sinema sanatının dramatik gerilim ve karakter odaklı hikaye anlatımına nasıl indirgenebileceğini gösterir. Godard'ın bu ifadesi ile sinemada gerilim, çatışma ve drama yaratmak için gerekli olan temel unsurları ortaya koyar. Benzer şekilde Cafer Panahi'nin filmlerini tanımlamak için “*bir kadın ve bir engel*” ifadesini kullanmak da oldukça yerinde bir benzetme olabilir. Panahi'nin sineması, toplumsal ve politik baskılara karşı direnişin sinematik bir portresi olarak öne çıkar. Özellikle İran toplumunda kadınların karşılaştığı zorluklar ve bu zorluklara karşı verdikleri direniş, Panahi'nin sinemasının merkezinde yer alır.

Panahi'nin filmlerinde, kadın karakterler genellikle katı toplumsal kurallar, hukuki engeller ve kültürel normlarla mücadele eden figürler olarak tasvir edilir. Bu

mücadele hem bir direniş biçimi hem de toplumsal değişim talebinin bir yansımasıdır. Panahi'nin sineması, güçlü kadın karakterlerin toplumsal ve politik engellerle mücadele ettiği hikayeler üzerine kuruludur. Onun filmleri, kadınların yaşadığı zorlukları ve direnişi cesurca ele alırken, yaratıcı yollarla ifade özgürlüğünü savunur. Panahi'nin anlatıları sadece bir direniş anlatısı değil, aynı zamanda bu engelleri zorlayan ve potansiyel olarak dönüştüren cesaretin bir ifadesidir. Panahi, kadın karakterleri aracılığıyla, toplumsal ve politik engellerin nasıl aşılabileceğini, bireysel mücadelenin ve direnişin önemini vurgular. Bu yaklaşım, onun sinemasını hem İran sinemasında hem de dünya sinemasında özgün ve etkileyici kılar. Panahi'nin filmlerinde 'bir kadın ve ona konulan engel' ikilisini neredeyse her yapımında görmek mümkündür. Kız çocuklarına odaklandığı ilk iki filmde (*Beyaz Balon* ve *Ayna*), Panahi, kız çocuklarına (Raziyeh ve Mina) istekleri ve hedefleri doğrultusunda mücadele etmeyi ve karşılıklarına çıkan engelleri aşmayı öğretirken, onları gelecekte karşılaşılabilecek zorluklarla savaşmaya hazırlamıştır. Bu iki filmde de kızlara konulan engeller vardır. Her iki karakterde küçük savaşçı ruhuyla her bir engeli aşmıştır.

Daire filmi baştan sona kadar, dokuz kadının karşılaştıkları ve içinden çıkamayacakları bir baskı/engel döngüsünü anlatır. Filmdeki kadınların karşılaştıkları engeller, Panahi'nin bütün filmlerindeki engellerin yegane birleşimidir. *Daire*'deki kadınların karşılaştıkları engeller şu şekildedir: 18 yaşını doldurmamış bekar bir kadın, yanında bir refakatçi (babası, abisi veya eşi) olmadan seyahat edemez hatta bilet bile alamaz. Bir erkek akrabası olmayan bir adamla aynı arabaya binmesi yasaktır. Babasının veya eşinin izni olmadan kürtaj yaptırması imkansızdır. Otellerde ya da kasabada tek başına kalamaz. Babası, abisi veya eşi olmayan bir erkekle sokakta yalnız yürüyemez. Hastanelerde çarşaf giymek zorundadır ve sokakta sigara içmesi bile suç sayılabilir; polis sigara içtiği için onu tutuklayabilir. Kısacası, kadının varlığı ve davranışları, erkek egemen bir toplumda en büyük suç olarak kabul edilir. Çünkü bu toplumda kadının kontrol dışı herhangi bir hareketi, en büyük suç olarak görülür. Ancak Panahi, bu kadınları pasif kurbanlar olarak değil, bulabildikleri sınırlı alanlarda direnen bireyler olarak tasvir eder. Filmdeki

kadınlar, hayatlarının her yönünü dikte eden bir toplumda sıkışıp kalmışlardır, ancak bu kısıtlamalara karşı direnç göstermeyi de ihmal etmezler.

İran’da kadınların stadyumlarda futbol maçlarını izlemelerinin yasak olduğu gerçeğini ele aldığı *Ofsayt* filminde Panahi, İran ile Bahreyn arasında oynanan bir Dünya Kupası eleme maçını izlemek isteyen birkaç genç kadının hikayesini anlatır. Kadınlar, maçı izlemek için erkek kılığına girip stadyuma girmeye çalışırken yakalanır ve stadyumun dışında, bir bekleme alanında gözaltına alınırlar. Filmdeki ana engel, kadınların stadyuma girme ve bir futbol maçını izleme haklarından mahrum edilmeleridir. Bu yasak, kadınların toplumsal hayata katılımını kısıtlayan daha geniş bir baskının simgesidir. Kadınlar, stadyumun dışındaki kapalı bir alanda tutulurken, maçı uzaktan dinlemek zorunda kalırlar. İran’daki toplumsal ve yasal kısıtlamalar, kadınların erkeklerle aynı kamusal alanlarda bulunmalarını engeller. Filmdeki kadınlar için stadyuma girmeye çalışmak bir tür direniş eylemidir. Ancak bu eylemleri sırasında toplumun katı kuralları ve bu kuralları uygulayan otoritelerle karşı karşıya kalırlar. Film, bu engelleri ele alırken, kadınların bu tür kısıtlamalara karşı verdikleri mücadeleyi ve azmi gözler önüne serer.

Ofsayt filminde, kadınların stadyumda futbol maçı izlemeleri yasaktır. Benzer bir durum, *Taksi Tahran* filminde bir voleybol maçı üzerinden ele alınır. Çiçekli Kadın (Avukat Nasrin), taksiye bindiğinde, Ghavami adındaki genç bir kızın yaşadıklarını anlatır. Ghavami, bir grup arkadaşıyla birlikte bir voleybol maçını izlemek için stadyuma gitmiştir. Ancak maçı izleyemeden tutuklanmışlardır. Arkadaşlarının hepsi serbest bırakılmış olmasına rağmen Ghavami 108 gündür hapistedir. Çiçekli Kadın, genç kadının 10 gündür açlık grevinde olduğunu belirtir ve yetkililerin ona, kameralara karşı açlık grevinde olmadığını söylemesi için baskı yaptıklarını ifade eder. *Taksi Tahran*’da başka bir engel anlatısını da Hana paylaşır. Hana, dayısına anneannesindeyken bir bağırışma sesi duyduğunu ve kamerasını alarak pencereden olup bitenleri kaydettiğini söyler. Karşılaştığı olayda, birbirine aşık iki genç vardır. Afgan genç, sevdiği kızı istemeye gider. Ancak kızın ailesi sırf onun Afgan olduğu için

genci evden kovar ve hatta kızın erkek kardeşleri onu döver. Aşık Afgan genç, canı pahasına da olsa kızla evlenmek istemektedir ve her gün kızın kapısında beklemektedir. Kızın abileri ise genci sürekli döver. Hana'nın anlattığı bu olayda, sevdiğiyle evlenmek isteyen bir kadın, sırf ırkından dolayı bu evliliğe mani olan bir aile engeliyle karşı karşıyadır. Filmdeki bir diğer engel ise kaza çiftidir. Kazazede adam öleceğini düşünmektedir. Eğer ölürse eşine bütün mal varlığını bıraktığını kayıt altına alır. Kayıtta ailesine seslenir: *eşimi rahat bırakın bütün mal varlığım onundur* der. Panahi, kadınların miras hakkına koyulan engeli adeta aşma derdindedir.

Panahi, *Bu Bir Film Değil* filminde çekmek için onaya gönderip, çekim onayı verilmeyen filmini sahne sahne betimleyerek anlatır. Bu filminde de genç bir kadın ve karşılaştığı engeller söz konusudur. Filmin anlatısı şu şekildedir: Geleneksel ve muhafazakar bir ailede yaşayan bir genç kız, üniversitenin sanat bölümüne kabul almıştır. Kızın sanat bölümüne kabul edilmesi, aile tarafından hoş karşılanmaz. Babası, kızının üniversiteye giriş sınavını başarıyla geçtiğini ve adının gazetelerde yer aldığını öğrendikten sonra ona kızına karşı sert önlemler alır. Kızı eve kilitler ve onun dış dünyayla bağlantısını keser. Ailesi şehir dışına bir yolculuğa çıktığında, kızı evde yalnız bırakır. Ancak eve kilitli halde bırakırlar. Bu süreçte kız, evin içinde sıkışıp kalmıştır. Hem fiziksel hem de psikolojik bir tutsaklık yaşar. Kızın tek amacı, Tahran'a gidip üniversiteye kayıt yaptırabilmektir. Ancak bu amaca ulaşmak için evden kaçmanın bir yolunu bulması gerekmektedir. Kayıt tarihini kaçırmak üzere olan kızın evde geçirdiği süre boyunca, içinde bulunduğu çaresizlik ve kısıtlamalar onu giderek daha karanlık düşüncelere sürükler. Evde tek başına kaldığı bu süreçte, kızın intihar düşünceleri oluşur. Filmde, kızın banyoda kendisini görmesi, tavanda asılı bir ip fark etmesi ve bu ipi kullanarak intihar etmeyi düşünmesi anlatılır. Kızın yalnızlığı, dış dünyadan tamamen kopuk oluşu ve ailesinin baskısı, onu giderek daha da umutsuz bir hale getirir. Ancak bu süre zarfında, evin dışındaki geçitte bekleyen bir oğlanla arasında bir bağ oluşur. Başta bu bağın bir kaçış yolu olabileceğini düşünse de zamanla oğlana karşı bir duygusal yakınlık hisseder. Bu hisler, kızın Tahran'a gitme arzusunu zayıflatır ve onu içinde bulunduğu çıkmazda daha da karmaşık bir duruma sokar. Kız

hem özgürlüğünü kazanmak hem de bu yeni gelişen ilişki arasında bir tercih yapma noktasına gelir.

Üç Hayat filminde, üç kadının (Marziyeh, Şahrazd, Jafari) hikayesi anlatılır ve her biri farklı engellerle karşılaşır. Bu engeller, toplumsal normlar, gelenekler ve bireysel özgürlükler arasındaki çatışmalardan kaynaklanır. Filmdeki kadınların karşılaştığı başlıca engeller: *Marziyeh*, filmdeki genç kadın karakter, oyuncu olma hayalini gerçekleştirmek için büyük bir mücadele verir. Ancak ailesi ve yaşadığı köyün geleneksel yapısı bu hayalini engeller. Ailesi, oyunculuğu ahlaki olmayan bir meslek olarak gördüğü için kızlarını bu yolda desteklemez. Genç kadının karşılaştığı en büyük engel, ailesinin ve toplumun baskısıdır. Ailesi eğer evlenirse dilediği her şeyi yapacaklarına, evlenirse özgürlüğe kavuşacak bahanesi ile kızı istemediği adamla nişanlandırırlar. Nişanlanmasına rağmen kız oyunculuk sınavını kazanınca karşı çıkarlar. Köylüler de onun oyuncu olmasını istememektedirler. Panahi ve Jafari Hanıma onu bu yoldan vazgeçirmelerini istiyorlar. Marziyeh'in sonunun Şahrazad gibi olacağına inanıyorlar. Köylüler Devrim öncesinde ünlü aktrist Şahrazd'ı dışlamaktadırlar. Köyün muhtarı onun evine ziyareti yasaklamıştır. Şahrazd'ın yaşadığı toplumsal baskılar ve mesleğinden dolayı maruz kaldığı dışlanma, onu toplumdan izole bir hayata itmiştir. Bu karakterin karşılaştığı engel, toplumun geleneksel ahlaki yargıları ve bu yargıların onun kişisel ve profesyonel hayatını nasıl şekillendirdiğidir. Elinde kazma-kürekle köyün yolunu genişletmeye giden Marziyeh, köylüler tarafından, bu kadınlara göre iş değil, kazma-kürek çiftçilerin onurudur. Bu onura dokunamazsın şeklindedir. Eril bakışlı köylüler kadının yapacağı her şeye cinsiyetinden dolayı engeller koyarlar. Onlara göre kadınlar evde oturmalı çocuğuna eşine bakmalıdır. Marziyeh'i aramaya gelen ünlü dizi oyuncusu *Jafari Hanım* ise Marziyeh ve Şahrazd'ın aksine köylüler tarafından sevgi ile karşılaşır. İki yüzlü köylülerin arasında yol bulmaya çalışan Jafari, bu süreçte hem kendi mesleki kimliğiyle ilgili sorgulamalara maruz kalır hem de köy halkının önyargılarıyla yüzleşir. Ünlü bir oyuncu olmasına rağmen kırsal bir bölgede ona duyulan güvensizlik ve farklı bir kültürel ortamın baskısı, onun da bir engelle karşılaşmasına neden olur. Üç kadının da her biri kendi

hayatlarında özgürlük ve kimlik mücadelesi verirken, toplumun dayattığı geleneksel normlar ve bireysel arzuları arasında sıkışmış durumdadır.

Panahi'nin *Saklı* adındaki kısa filmi de bir kadın bir engele örnek gösterilebilir. Filmde şarkı söylemesi yasaklanan daha doğrusu sesinin herkes tarafından duyulması yasaklanan genç kadın vardır. Filmin anlatısı kısaca şu şekildedir: Tiyatro oyunu yönetmeni kadın kadın odaklı bir oyun yapma gayesiyle genç kadınları oyunu için seçmeye başlamıştır. Oyun diyalogsuz olacağından ses ve müzik ile anlam bulacaktır. Yönetmen ses arayışında köyde yaşayan sesi Soprano olan yetenekli kız ile tanışır. Kız oyunda yer almak istese de ailesi hem oyunda görünmesine hem de şarkı söylemesine karşıdır. Onlara göre kadınlar, babası, erkek kardeşleri ile aynı sofrada yemek yiyemez. Kadınlar kahkaha atarcasına gülmemeleri, dişlerinin gözükmemesi ayıptır. Gülen kadın deli olarak nitelendirilir. Yönetmen, Panahi aracılığıyla hem kızın durumunu hem de ailesini ikna etmek için köye giderler. Eve girince genç kadın ve anne bir çarşafın arkasında bulunurlar. Görüntülerinin çekilmesine karşı olan anne kızın şarkı söylemesine izin verir. Genç kadının büyülu sesiyle (tabiri caizse müzik ile özgürlük arayışını duyuruz) film biter.

Ayı Yok filminde kadın karakterler, toplumsal ve bireysel engellerin sembolleridir. Gozal'ın beşik kertmesi ve Zara'nın kaçış hayali gibi durumlar, onların özgürlük arayışını ve toplumsal baskılara karşı mücadelelerini yansıtır. Gozal, geleneksel köy yapısı içinde Solduz ile birlikte olamazken; Zara, Bakhtiar'ın başarısızlığı nedeniyle özgürlüğe kavuşamaz. Bu kadınların karşılaştığı engeller, erkek egemen toplum ve geleneklerin dayattığı sınırları temsil eder ve onların hayatlarını şekillendirirken, aynı zamanda toplumsal baskıların ne denli yıkıcı olabileceğini gözler önüne serer. Gozal, küçük yaşta beşik kertmesi yapılmış ve gelenekler gereği Jacob ile evlenmesi beklenen bir kadındır. Ancak Gozal başka birine, Solduz'a âşıktır. Bu aşk, köyde büyük bir kargaşaya ve çatışmaya yol açar. Gozal'ın karşısındaki engel, köyün katı gelenekleri ve toplumun ona dayattığı evlilik zorunluluğudur. Panahi'nin çektiği bir fotoğraf, bu aşkın kanıtı olarak görülür ve olayların daha da

karişmasına neden olur. Bu hikâyede, Gozal'ın özgürce sevme ve seçim yapma hakkı, toplumun geleneksel değerleri ve kuralları tarafından kısıtlanır. Gozal'ın aşkı, sadece toplumsal baskılarla değil, fiziksel tehditlerle (kaçış sırasında öldürülmeleri) de engellenir. Zara, Bakhtiar ile birlikte Avrupa'ya kaçmak isteyen bir kadındır, ancak Bakhtiar'ın sahte pasaportlarla ilgili yalanları nedeniyle planları bozulur. Zara, daha önce yaşadığı baskı ve istismarların yanı sıra Bakhtiar'ın yalanlarıyla da yüzleşir. Bu hikâyede Zara'nın karşısındaki engel hem kişisel ilişkilerindeki güvensizlik hem de içinde buldukları siyasi ve toplumsal baskılarla örülü bir ortamdır. Zara'nın yaşadığı engeller, onun özgürce bir yaşam sürme hayalini gerçekleştirememesiyle sonuçlanır. Nihayetinde Zara'nın bu baskılara dayanamayarak intihar ettiği ima edilir. Her iki hikâyede de kadınlar, toplumsal normlar, gelenekler ve baskılar tarafından engellenmektedir. Gozal'ın aşkı geleneklere, Zara'nın özgürlüğü ise hem kişisel hem de toplumsal koşullara takılmaktadır. Bu kadınlar, kendi arzularını gerçekleştirmeye çalışırken karşılaştıkları engellerle baş edememekte ve trajik sonlara doğru sürüklenmektedir.

Panahi'nin ele alınan yukarıdaki filmlerinde kadınlar ve sorunları ele alınırken, yönetmen *Kanlı Altın (Talaye Sorkh)* filminde farklı bir odak noktası belirler. *Kanlı Altın*'ın ana karakteri Hüseyin, toplumsal sınıfın ve ekonomik adaletsizliğin mağduru olan düşük gelirli bir adamdır. Panahi, bu filmde Hüseyin'in toplumdan dışlanmışlığına ve ruhsal çöküntüsüne odaklanır. Diğer filmlerinde kadınların karşılaştığı engeller ve verdikleri mücadeleler ön plandayken, *Kanlı Altın*'da Hüseyin'in yaşadığı derin umutsuzluk ve toplumsal baskılar karşısındaki çaresizliği vurgulanır. Hüseyin'in kuyumcuya girememesi ve dışlanması, ekonomik sınıflar arasındaki sert ayrımın göstergesidir. Panahi, bu filmde toplumun alt sınıfında yer alan bir erkeğin yaşadığı trajediyi, ekonomik ve sosyal adaletsizliğin sonuçları üzerinden ele alır. Hüseyin'in umutsuzluğu ve psikolojik çöküşü, diğer filmlerindeki kadın karakterlerin direnişine karşı daha karanlık ve kaçışsız bir anlatı sunar.

Sonuç olarak, Cafer Panahi'nin sinemasında “bir kadın ve bir engel” kavramı, onun film yapımındaki temel temalardan biri olarak öne çıkar. Panahi, İran toplumundaki kadınların karşılaştığı zorlukları, toplumsal baskıları ve hukuki kısıtlamaları, kadın karakterler üzerinden sinematik bir dille anlatır. Bu engeller, Panahi'nin filmlerinde hem bir direnişin hem de toplumsal değişim arayışının simgesi olarak yer alır. Onun filmlerinde kadınlar, buldukları koşulların dayattığı sınırlamalara rağmen özgürlüklerini kazanma ve kendilerini ifade etme mücadelesi verirler. Panahi, kadın karakterlerini pasif kurbanlar olarak değil, direnen, karşı koyan ve engelleri aşmaya çalışan bireyler olarak tasvir eder. Bu yaklaşım, onun sinemasını hem İran hem de dünya sinemasında özgün kılan önemli bir unsurdur. Panahi'nin kadın karakterleri aracılığıyla toplumsal eleştirilerini ifade etme biçimi, sinemasının evrensel bir dil oluşturmasını sağlar ve izleyiciye kadınların yaşadığı zorlukları, direnişi ve cesareti güçlü bir şekilde aktarır. Bu nedenle “bir kadın ve bir engel” ifadesi, Panahi'nin sineması için yerinde bir tanım olarak değerlendirilebilir.

3.1.2. Baskı ve Direniş

Direniş, bireylerin ve grupların özgürlük, eşitlik ve adalet arayışında karşılarına çıkan baskıcı ve kısıtlayıcı güçlere karşı durmalarıdır. Sanat, bu direnişi görselleştirip geniş kitlelere ulaştırarak toplumsal bir bilinç yaratmada etkili bir araçtır. Sinemada direniş temasını işleyen eserler, izleyiciye hem bireysel hem de toplumsal bir karşı duruşun içsel dinamiklerini sunmaktadır. Bu anlamda İran sineması, sansür ve baskılar altında ifade özgürlüğünü korumak isteyen yönetmenlerin direnişi sinematografik bir araç olarak kullanmalarına sahne olur. Cafer Panahi de bu isimlerin başında gelir. 2010 yılında film yapması yasaklanan Panahi, sansüre rağmen filmlerini üretmeye devam etmiş; böylece onun tüm filmografisi, sadece toplumsal adaletsizlik ve bireysel özgürlükler adına değil, aynı zamanda bir sanatçının ifade özgürlüğü mücadelesi olarak bir direniş manifestosuna dönüşmüştür. Cafer Panahi'nin sinemasında direniş, yalnızca filmlerin içeriği ile değil, aynı zamanda bu filmlerin üretim koşulları ve yönetmenin kişisel mücadelesiyle de şekillenir. Yönetmenin filmlerinde yer alan bireyler, toplumsal baskılara, cinsiyet eşitsizliğine ve adaletsizliklere karşı dururken,

Panahi'nin kendisi de tüm yasaklara rağmen bir ifade alanı yaratmaya çalışmaktadır. Panahi'nin eserleri bu bakımdan, sanatçının yaşam pratiğinin sinemasına yansıyan birer direniş sembolüne dönüşmektedir.

Panahi'nin filmlerinde direniş teması, karakterlerin özgürlük arayışlarını ve toplumsal baskılara karşı duruşlarını simgeler. İlk filmi olan *Beyaz Balon*'da küçük Raziye'nin balık alma arzusu etrafında şekillenen direnişi, topluma ve ailesine karşı verdiği bir mücadele olarak öne çıkar. Raziye, istediği balığı almak için parasını yılan oynatıcılarından korur, parasını mazgaldan kurtarmaya çalışırken çevresindeki engelleri aşmaya kararlıdır. Balığına kavuşması, azmi sayesinde elde ettiği anlamlı bir zaferdir. *Ayna* filminde ise küçük Mina'nın direnişi, annesinin onu okuldan almadığı bir günde, Tahran sokaklarında kendi başına evine ulaşmaya çalışmasıyla şekillenir. Yardım talebinde bulunduğu kişilerden istediği desteği göremeyince, kendi başına bir çözüm arar. Aynı zamanda filmde, kurmacaya karşı olan direnişini "*Bu filmde oynamak istemiyorum*" diyerek doğrudan yönetmen Panahi'ye yöneltir. Bu an, küçük kızın özgürlük ve bireysel irade konusundaki kararlılığını gözler önüne serer.

Ofsayt filminde, kadın karakterlerin futbol maçına gitme yasağına karşı gösterdikleri direniş mizahi bir üslupla işlenir. Kadınlar, erkek kılığında stadyuma girmeye çalışarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı sembolik bir başkaldırı sergilerler. Film boyunca bu karakterlerin özgürlük mücadelesi, Panahi'nin sansür ve toplumsal baskıya karşı verdiği sanatsal direnişi destekler niteliktedir. Chante, Panahi'nin *Ofsayt* filmindeki direnişi yeşil renk üzerinden ilişkilendirir ve filmi şu şekilde okur: Panahi'nin *Ofsayt* filminde, kadınların toplumsal sınırlara karşı verdikleri mücadele, yeşil otobüs ve stadyum sahneleri ile sembolik bir anlatı kazanır. Filmin başlangıcında, yeşil rengin soluk tonları kullanılırken, finalde kadınların otobüsü kendi alanlarına dönüştürmeleriyle yeşil daha canlı bir hal alır. Bu sembolik dönüşüm, kadınların küçük ama anlamlı bir zafer elde ettikleri mesajını verir. Yeşil renk, İslam'da manevi bir anlam taşıırken aynı zamanda büyümeyi, yeni başlangıçları ve değişimi de sembolize eder. Panahi'nin bu sembolik dili, kadınların özgürlük arayışını görselleştirirken izleyiciye toplumda yapılacak değişimlere dair umut aşılır (Chante, 2021: 9-10). *Daire* filmi, İran'daki kadınların hayatları boyunca

karşılaştıkları kısıtlamalara odaklanır. Kadın karakterlerin toplumsal sınırlarla yüzleşerek bireysel özgürlüklerini aramaları, ataerkil yapıya yönelik bir direnişin ifadesidir. Panahi, bu karakterler aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin derin köklerine işaret eder.

Panahi, 2010 yılında aldığı film yapma yasağına rağmen direnişine devam ederek sanatını sürdürür. *Bu Bir Film Değil*, yönetmenin ev hapsinde çektiği ve aslında “film yapamama” durumunu ironik bir biçimde ele aldığı bir yapımdır. Panahi, evde arkadaşına anlatımlar yaparak ve bir telefon kamerası kullanarak yasağa meydan okur. *Bu Bir Film Değil*, Panahi'nin sanatını kısıtlayan yasal engellere karşı yaptığı açık bir direniş manifestosudur. Yasaklı bir yönetmen olarak üretmeye devam eden Panahi, sansürün ötesine geçmeyi başararak film yapım sürecini bir direniş biçimine dönüştürür. *Bu Bir Film Değil* adeta Panahi'nin sinema yoluyla içinde bulunduğu durumu seyircilere şikayet direnişidir. *Taksi Tahran* filminde ise Panahi, Tahran sokaklarında taksi şoförü rolüne bürünerek çeşitli yolcularla etkileşime girer. Bu film, Panahi'nin toplumsal eleştirilerini özgürce dile getirdiği bir platform haline gelir. İnsan hakları avukatı Nasrin Sotoudeh'in filmde yer alması, İran'daki insan hakları ihlalleri ve ifade özgürlüğü mücadelesine bir gönderme olarak okunabilir. *Taksi Tahran*, Panahi'nin sansüre ve baskılara karşı olan direnişinin güçlü bir sembolüdür.

Kapalı Perde filminde direniş, sanatçının maruz kaldığı sansür ve baskılara karşı içsel bir mücadele ve varlığını sürdürebilme çabası olarak kendini gösterir. Panahi, yasaklar altında çalışmanın yarattığı psikolojik sınırları aşmak adına, sanatını icra etme tutkusunu ve özgürlüğe olan inancını ortaya koyar. Film boyunca direniş, fiziksel baskılara karşı zihinsel bir özgürlüğü koruma arzusuyla sembolleşir. Panahi, yaratıcı sürecine yönelik yasakların getirdiği sınırlamaları kabul etmeyerek, film yapma yasağına karşı kendi sanatını yeni biçimlerde ortaya koyar. İzolasyon ve sansüre rağmen anlatılarını devam ettirmesi, toplumsal baskılara ve kısıtlamalara doğrudan bir başkaldırı anlamı taşır. Filmdeki direniş, sadece Panahi'nin kendi durumuna karşı değil, otoritenin sanatsal ifadelerine getirdiği tüm kısıtlamalara karşı bir duruş sergiler. Bu, bireysel özgürlüğün sanat yoluyla savunulması ve yasaklara rağmen gerçekleri anlatma cesareti olarak tezahür eder.

Üç Hayat filminde oyuncu olma hayali kuran Marziyeh ve köyde dışlanmış bir figür olan Şahrazad, toplum ve geleneksel yapıya karşı verdikleri mücadele ile dikkat çeker. Marziyeh, ailesinin baskısına karşı direnerek hayallerinin peşinden gitmeye çalışırken, Şahrazad da köyde var olma mücadelesi içindedir. Bu iki kadının özgürlüğe kavuşma arzusu, baskıcı geleneklere karşı bir başkaldırıyı temsil eder. Panahi, film boyunca kadınların toplumdaki konumunu ve ataerkil yapıdaki çatışmalarını gözler önüne sererken, aynı zamanda kendisi de yasaklara rağmen bu hikayeyi anlatmaya devam ederek direnişini sürdürür. Filmde Panahi, genç bir kadının hikayesini kırsal kesimdeki ataerkil değerlerle karşılaştırarak toplumsal değişim için direnişin önemine vurgu yapar. *Ayı Yok* filminde ise köyün batıl geleneklerine ve baskıcı yapısına karşı direnen iki genç, özgürce evlenme arzularını hayata geçirmeye çalışır. Ancak köyden kaçma girişimleri trajik bir sonla noktalanır. Bu filmdeki hazin son, Panahi'nin sinemasında direnişin bedelini gözler önüne seren güçlü bir örnektir.

Sonuç olarak Panahi'nin sineması, toplumdaki bireylerin kendilerini sınırlayan yapısal baskılara ve adaletsizliklere karşı verdikleri mücadelenin simgesi haline gelirken, aynı zamanda sansüre ve baskılara karşı kendi sanatsal direnişini de yansıtır. Tüm filmografisi, bireysel ve toplumsal özgürlük arayışını sinematografik bir dille ifade eden kalıcı bir direniş manifestosuna dönüşmüştür. Panahi'nin filmlerinde direniş teması, sadece toplumsal adaletsizlikleri eleştirmekle kalmaz; yönetmenin sansüre rağmen üretmeye devam eden kişisel mücadelesini de içerir. İran toplumunun çelişkilerini gerçekçi bir üslupla ele alan Panahi, seyircisini yalnızca anlatılan hikâyelerin içine çekmekle kalmaz, aynı zamanda bu hikâyelerin anlatılma sürecindeki zorluklara da dikkat çeker. Kadınlara, yoksullara ve toplumda dışlanan bireylere odaklanarak işlediği hikâyelerle Panahi, bireysel özgürlük arayışlarını ve toplumsal adalet mücadelesini etkileyici bir biçimde sahneye taşır. Yasaklı bir yönetmen olmasına karşın film yapmayı sürdüren Panahi, sanatla direnmenin gücünü gözler önüne sererek sinemasını ifade özgürlüğü mücadelesinin kendisi haline getirir. Onun eserleri, İran toplumunun sancılı sorunlarına ışık tutarken sansüre rağmen sanat üretme iradesinin de zamansız bir örneği olarak gelecekte de hatırlanacaktır.

3.1.3. Arayış: Özgürlük Arayışı

“Ülkemin karşı karşıya olduğu mevcut durumda, halkımla birlikte olabileceğimi ve özgürlük mücadelelerini tasvir edebileceğimi hayal ediyorum ve her zaman hayal ettim”³³

Cafer Panahi

Sinema, insanın temel arayışlarını ve özgürlük özlemini görselleştirerek ifade eden güçlü bir anlatı aracıdır. Arayış, insanın kendini, amacını veya ulaşmak istediği hedefi keşfetme yolculuğunu anlatır. Bu yolculuk, bireyin varoluşsal sorularla yüzleşmesi, öz benliğini bulma çabası ya da hayata anlam katma girişimidir. Özgürlük ise, bireyin dışsal sınırlamalardan bağımsız, kendi kimliğini ve iradesini gerçekleştirme arzusunun ifadesidir. Toplumun getirdiği sınırlamalar, birey üzerinde baskı yaratırken, özgürlük özlemi her daim bir kurtuluş ve özgürleşme hayalini barındırır. Sinema, bu iki temayı iç içe geçirerek özgürlük arayışını sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bağlamda da ele alır. Yönetmenler, arayış ve özgürlük temalarını işleyerek karakterlerin içsel çatışmalarını, engellerle dolu yollarını ve özgürlüğe ulaşma mücadelelerini sahneye taşır. Bu mücadele, karakterlerin fiziksel veya ruhsal yolculukları üzerinden anlatılırken, izleyiciyi de bir sorgulama sürecine davet eder. Bireyin özgürlük arayışı, yalnızca kendi kimliğini inşa etme çabasını değil, aynı zamanda içinde yaşadığı toplumla kurduğu ilişkiyi de anlamlandırır. Bu bağlamda, incelenen yönetmenin filmlerinde tekrar eden özgürlük arayışı teması hem bireysel hem de toplumsal sınırları aşma çabasını, içsel bir özgürleşme arzusuyla yansıtır. Cafer Panahi de filmlerinde arayış ile özgürlük temalarını sıkça kullanır ve bu temaları, İran’daki toplumsal yapıya ayna tutarak işler. Panahi’nin karakterleri, bireysel özgürlüklerini kazanmak için yalnızca kendileriyle değil, toplumun onlara dayattığı kurallar ve sınırlamalarla da mücadele etmek zorundadır. Bu mücadele, kimi zaman kamusal alanda görünür bir direnç, kimi zamansa sessiz bir başkaldırı olarak ortaya çıkar.

Panahi’nin sineması, bireyin içsel özgürlük arayışını, özellikle kadın ve çocuk karakterler üzerinden etkileyici bir dille aktarır. Karakterleri, toplumun geleneksel ve otoriter baskılarına karşı kendi kimliklerini bulma, özgür iradelerini gerçekleştirme

³³ lecimaclub.com

çabası içindedir. Panahi'nin kamerası, bu özgürlük arayışını bazen belgesel tarzında, bazen de alegorik anlatımlarla destekleyerek izleyiciyi karakterlerin içsel dünyasına çeker ve onların yaşadığı çatışmalarla empati kurmaya davet eder. Panahi'nin sinematografisi, bireyin özgürlüğe ulaşma yolculuğunu toplumsal eleştirilerle harmanlayarak, özgürlük arayışının evrensel ve zamansız bir mesele olduğunu gözler önüne serer. Panahi'nin özgürlük ve arayış temalarını ön plana çıkardığı film *Daire*'dir. Filmdeki kadınlar, toplumun dayattığı baskılar ve kısıtlamalar nedeniyle sürekli bir kaçış ve saklanma halinde özgürlük arayışına girerler. Ancak karşılımları çıkan engeller, onları bir kapanın içine hapseder ve bu durum, Sisyphus'un kayayı zirveye taşıyıp yeniden başa dönmesi gibi umutsuz bir döngüyü çağırır. Panahi, dairesel kamera hareketleriyle bu döngüyü görsel olarak güçlendirirken, kadınların fiziksel kaçış çabalarını toplumla yüzleşme ve kimlik arayışı olarak işler. Film, özgürlüğün neredeyse imkânsız hale geldiği bir toplumda, kadınların hayatta kalma mücadelesini etkileyici bir şekilde yansıtır. Bu arayış, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir sorgulamanın da yansımasıdır ve kadınların özgürlüklerini elde etme çabaları, adeta imkânsız hale gelmiş bir toplumda şekillenir. Panahi, kadınların özgürlük arayışlarını içsel bir yolculuk ve toplumla yüzleşme olarak ele alır, böylece filmdeki her bir karakterin mücadelesi, toplumsal sınırlamalara karşı verdikleri bir karşı duruşu simgeler.

Panahi, ilk iki filminde arayış ve özgürlük temalarını çocuk karakterler üzerinden işler. *Beyaz Balon*'da, Raziye'nin istediği balığı almak için evden çıktığı yolculuk, aslında çocuğun kendi dünyasında ve özgürlük arayışında bir simgedir. Kız çocuğu, karşılaştığı her engelde sosyal çevresinin baskıları ve kısıtlamalarına karşı bir özgürlük mücadelesi verir. Masumane bir arzu peşinde koşarken hem fiziksel hem de duygusal olarak büyür ve bağımsızlığını kazanma yolunda ilk adımlarını atar. Film, çocuk gözüyle bir özgürlük arayışını anlatırken, toplumun görünmeyen kurallarını ve çocukların hayallerine konan sınırları eleştirir. Yönetmenin ikinci filmi *Ayna*, Panahi'nin özgürlük teması üzerinde en güçlü vurgulardan birini yaptığı yapımlardan biridir. Filmde, küçük bir kız çocuğu okuldan sonra eve dönmeye çalışırken kaybolur ve kendi yolunu bulmak zorunda kalır. Yolculuk sırasında yaşadığı zorluklar ve karşılaştığı engeller, çocuğun özgürlük arayışı ile toplumun kendisine dayattığı

kısıtlamalar arasındaki çatışmayı yansıtır. Hikâyenin ilerleyen kısmında, Mina, aniden rol yapmak istemediğini söyler ve filmde çıkar. Bu beklenmedik olay, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları silikleştirir. Panahi, bu filmde özgürlüğü sadece karakterin hikayesiyle değil, sinemanın kendi kurallarını kırarak da işler. *Ayna*, Mina'nın ve aynı zamanda yönetmen Panahi'nin sanatsal özgürlük arayışının bir ifadesidir. Her iki filmde de Panahi, çocuk karakterler üzerinden özgürlüğe ulaşma ve kendini keşfetme temalarını işler. Arayış ve özgürlük, bu karakterlerin toplumdaki yerlerini anlamaları ve bireysel alanlarını yaratmaları sürecinde temel bir yer tutar.

Ofsayt kadınların özgürlük arayışını kamusal alanda var olma mücadelesi üzerinden işler. Kadınların erkek kılığına girerek bir futbol maçına girmeye çalışması hem yasaklara hem de toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuma çabalarını temsil eder. Bu filmde Panahi, kadınların sıradan bir kamusal etkinliğe katılma özgürlüğünden bile mahrum bırakılmalarını eleştirirken, kadınların özgürlük arayışını mizahi ve aynı zamanda düşündürücü bir dille işler. Kadınların stadyuma girme mücadelesi, aslında toplumda kadınlara uygulanan ayrımcı kısıtlamalara karşı bir başkaldırı ve özgürlük arayışı olarak yansıtılır.

Yönetmenlik yasağı altında çekilen *Bu Bir Film Değil*, Panahi'nin kendi özgürlük arayışını yansıtır. Panahi, bu filmle sinemaya dönmenin bir yolunu arar ve yasaklara rağmen sanatsal ifadesini sürdürmeye çalışır. Film, onun sanatsal özgürlüğüne yönelik kısıtlamalara karşı bir başkaldırı ve arayış olarak yorumlanabilir. Panahi, ev hapsinde bile kendi hikayesini anlatma çabasını devam ettirerek, bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlar. Bu film, sanatsal ve kişisel özgürlük arayışının toplumun baskıcı yapısına karşı direncini simgeler.

Taksi Tahran filminde Panahi, arayış ve özgürlük temalarını arabada geçen bir hikâye üzerinden işler. Arabadaki sınırlı alanda hareket eden karakterler, özgürlüğe ulaşma çabalarını sürdürürken toplumsal baskılarla yüzleşir ve bu baskılarla mücadele ederler. Panahi, İran'daki sinema yasaklarına rağmen film yapmaya devam ederek, kendisi de özgürlüğü arayan bir karakter haline gelir. Bu durum, Panahi'nin sinemasının yalnızca karakterlerin değil, aynı zamanda kendisinin de bir özgürlük arayışını temsil ettiğini gösterir. Yeğen Hana, sinema öğretmenin verdiği kısa film

ödevini yapmak için kurallara uymak zorundadır. Ancak Hana, bu kuralları aşmanın bir yolunu aramaktadır. Panahi'nin arkadaşı Arash hem soyguna uğramış hem de darp edilmiştir; ancak soygunu yapanları tanmasına rağmen polise vermemek için çıkmaz bir durumda kalmıştır. Arash'ın yaşadığı bu çıkmaz, onun bir arayışa girmesine neden olur. Batıl inançlara sahip kadınlar, Chesmeh Ali'ye balıkları götürmezlerse öleceklerine inanırken, oraya vaktinde ulaşarak özgürlüklerini kazanacaklarına inanırlar. Voleybol maçına katıldığı için tutuklanan bir kız, açlık grevine girer; Avukat Nesrin ise onu bu durumdan kurtarmak için arayış içindedir. Ayrıca kazazede bir adam, ölüm korkusu ile tek başına kalacak olan eşine miras bırakma arayışına girer. Sinema öğrencisi genç ise film çekmek için bir konu arayışındadır. Panahi, bu karakterler aracılığıyla, her birinin toplumsal ve bireysel sınırlamaları aşarak özgürlük arayışlarını ve çıkmazlarla yüzleşmelerini etkileyici bir şekilde işler.

Kapalı Perde, Panahi'nin sinemaya getirilmiş yasaklarla yüzleştiği ve özgürlük arayışını en doğrudan ifade ettiği filmlerden biridir. Film, kendisini izole etmiş bir senaristin ve beklenmedik şekilde sığındığı evde bir kadının varlığını keşfetmesi üzerine kuruludur. Bu ev, aynı zamanda dış dünyadaki baskılardan bir kaçış ve kendini koruma alanı olarak kullanılır. Ancak bu kapalı mekân, karakterlerin özgürlükten mahrum bir yaşam sürdüğünü ve dış dünyaya olan özlemlerini de simgeler. Karakterlerin varoluşsal sıkışmışlığı, Panahi'nin kendi sanatsal özgürlüğüne yönelik yasaklara karşı duyduğu özlemi ve sınırlarla mücadele etme arayışını temsil eder. Bu filmde, özgürlük arayışı, bireyin içsel ve dışsal sınırlara karşı koyduğu bir başkaldırı olarak ele alınır. *Üç Hayat*, İran toplumunda bireysel özgürlüğün sınırlarını sorgulayan ve özellikle kadınların özgürlük arayışını merkeze alan bir hikaye sunar. Film, Panahi'nin kendisini de dahil ederek, ünlü bir aktrisin genç bir kızın yardım çağrısına yanıt verme sürecini konu alır. Genç kız, yaşadığı köyde ailesinin ve geleneklerin dayattığı kurallardan kurtulmak ister ve eğitim alma hayali için çareyi ünlü bir aktrise ulaşmakta bulur. Bu çerçevede, film hem kız çocuğunun hem de köyde yaşayan kadınların kendi kimliklerini keşfetme arayışlarını, özgürlük için mücadele etmelerini gözler önüne serer. Panahi, karakterlerin özgürlük arayışlarını ve toplumun katı geleneklerine karşı koyma mücadelelerini ortaya koyarken, bireysel özgürlük ile toplumsal baskıların iç içe geçmiş yapısını eleştirir.

Ayı Yok filminde de arayış ve özgürlük temaları güçlü bir şekilde işlenir. Cafer Panahi, bu filmde bir kez daha bireyin kendi yolunu bulma ve özgürlüğe ulaşma mücadelesini işler. Ancak *Ayı Yok*, Panahi'nin diğer filmlerine göre daha metaforik ve çok katmanlı bir yaklaşımla bu temaları ele alır. Filmde, Panahi kendisini yönetmen rolünde canlandırır ve kırsal bir bölgede gizlenmiş halde bir film yönetmeye çalışır. Panahi, bu izole mekânda bir yandan dış dünyadan soyutlanmışken, diğer yandan başkalarının hayatlarına uzaktan müdahale etmeye çalışır. Bu durum, onun özgürlüğe duyduğu özlemi, sınırlı hareket alanını ve kendisini kuşatan baskıcı ortamdaki kaçış arayışını simgeler. Filmin karakterleri, özgürlüklerini kısıtlayan sosyal ve politik baskılarla yüzleşirken, Panahi de bu kısıtlamalarla çevrelenmiş bir sanatçı olarak kendi özgürlüğünü sorgular. Film, aynı zamanda Panahi'nin gözünden toplumdaki geleneksel baskılara, özgürlüğe duyulan özleme ve sınırları aşma arayışına dair bir metafor olarak okunabilir. Ayı metaforu, köy halkını korkutmak için kullanılan, fakat gerçekliği olmayan bir tehdidi simgeler. Bu, toplumdaki hayali sınırların bireylerin özgürlüklerine nasıl ket vurduğuna dair güçlü bir göndermedir. Böylece Panahi hem karakterlerin hem de kendisinin bu hayali sınırları aşma arayışını ve özgürlüğe duydukları özlemi çarpıcı bir şekilde anlatır. *Ayı Yok*, Panahi'nin sadece bir birey olarak değil, bir sanatçı olarak da özgürlüğünü aradığı bir film olarak öne çıkar. Yönetmenin sanatsal ifade özgürlüğünü kısıtlayan yasaklara karşı direnişi ve yaratıcılığını sürdürebilme çabası, bu filmle kendine özgü bir dille yeniden sahnelenir.

Genel olarak Cafer Panahi'nin sineması, arayış ve özgürlük temalarını derinlemesine işleyerek bireylerin toplumsal ve kültürel kısıtlamalarla mücadelesini ele alır. Panahi, toplumun görünmeyen sınırları ve bireylerin bu sınırları aşma çabaları üzerinden evrensel bir özgürlük arayışını ortaya koyar. *Beyaz Balon* ve *Ayna* filmlerinde çocukların, masumane isteklerini gerçekleştirme yolunda toplumun baskılarından kaçamayışını gösterirken, *Daire* ve *Ofsayt* filmlerinde ise kadınların toplumsal cinsiyet normlarına karşı verdikleri özgürlük mücadelesini vurgular. Yönetmen, filmlerinde özgürlüğün yalnızca bireysel bir arayış değil, aynı zamanda toplumsal bir başkaldırı olduğunu gösterir. *Kapalı Perde*, *Bu Bir Film Değil*, *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde ise Panahi, hem sanatçı olarak kendi özgürlük arayışını hem de karakterlerinin özgürlüğe duydukları özlemi kişisel ve metaforik bir şekilde işler. Bu

filmler, Panahi'nin sinemasının toplumsal baskılara ve kısıtlamalara karşı bir direniş olarak şekillendiğini gösterir. Panahi'nin sineması, özgürlüğün asla kolay elde edilemeyeceğini, daima bir mücadele gerektirdiğini ve çoğu zaman bu mücadelenin bir döngüye dönüştüğünü anlatır. Filmlerindeki karakterlerin sosyal baskılar ve geleneklerle çevrili hayatlarında özgürlük arayışları, seyirciye güçlü bir şekilde aktarılır. Panahi, bu temalarla İran toplumundaki sınırların yarattığı ruhsal sıkışmışlığı sinemaya taşır, özgürlük mücadelesinin evrensel boyutunu hatırlatarak izleyiciyi de bu arayışa dahil eder.

3.1.4. İntihar Olgusu

Sinema, insanın en karanlık iç dünyasını yansıtabilen bir sanat olarak, intihar temasını hem bireysel hem de toplumsal bağlamda derinlemesine ele alır. İntihar, bir karakterin yaşadığı yoğun çaresizlik, umutsuzluk ve tükenmişliğin en uç ifadesi olarak sinemada yer bulur ve bu temayı işleyen filmler, izleyiciyi karakterin içsel dünyasına çeker. Böylece izleyici, karakterin yaşadığı duygusal çıkmazları anlamaya ve onun ruh haline empatiyle yaklaşmaya davet edilir. Sinemada intihar, yalnızca bir bireyin trajedisini değil aynı zamanda insan varoluşunun kırılganlığını ve toplumun bu trajedi karşısındaki tepkilerini de sorgulayan bir temadır. Bu temayı işleyen filmler, genellikle karanlık ve melankolik bir atmosferle örülür. Yönetmenler, uzun planlar, sessizlikler ve ağır tempolu müziklerle karakterlerin umutsuzluklarını ve çaresizliklerini derinlemesine hissettirme amacı güder. Bu tür filmler, izleyiciyi sadece bir hikayenin pasif takipçisi olmaktan çıkarıp, karakterin ruhsal bunalımına ortak eder. Sinema, bu şekilde intihar olgusunu yalnızca bir olay örgüsü olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve psikolojik bir mesele olarak ele alır. İntihar olgusu, sinema tarihinde farklı dönemlerde ve kültürel bağlamlarda ele alınmış ve her seferinde yeni bir anlam kazanmıştır. Sessiz sinema döneminden modern sinemaya kadar intihar teması bazen bir karakterin kaçış noktası, bazen de bir toplumsal eleştirinin aracı olarak kullanılmıştır. Yönetmenler, intiharı dramatik bir unsur olarak kullanırken, izleyiciye derin bir ahlaki ve felsefi soruşturma sunarlar. *Hayatın anlamı nedir? Yaşamla ölüm arasında ne tür bir sınır vardır?* İntihar eden karakterlerin hikayeleri, izleyiciyi bu

sorular üzerinde düşünmeye teşvik eder ve filmlerin sonunda kalan boşluk, bu soruların kesin bir cevabının olmadığını hatırlatır.

İran sinemasında ise intihar teması, bireyin toplumsal, kültürel ve manevi çatışmalarını derinlemesine irdeleyen bir anlatı unsuru olarak öne çıkar. İran sineması devrimden sonra sansür ve kısıtlamalar nedeniyle birçok konuyu dolaylı yoldan ele almak zorunda kalmış olsa da intihar teması bu engelleri aşarak karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal baskıları görünür kılma aracı olarak kullanılmıştır. Bu filmler, bireyin yaşamla olan mücadelesini ve toplumsal normlara karşı verdiği savaşı yansıtırken, izleyiciyi karakterlerin yaşadığı çıkmazlarla yüzleştirir. Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı*³⁴ filminde olduğu gibi intihar teması, hayatın anlamını sorgulayan bir yolculukla iç içe geçer. Bu filmde intihar, insanın varoluşsal sancılarını ve hayata dair sorgulamalarını derinlemesine araştırmak için bir araç haline gelir. İran sinemasında intihar, bireysel bir kararın ötesinde, toplumun içinde bulunduğu derin kırılmaların bir sembolü olarak kullanılır. Toplumsal eleştirinin bir parçası olarak, intihar olgusu İran sinemasında yalnızca dramatik bir unsur değil aynı zamanda toplumsal ve ahlaki sorunların da bir yansımasıdır. Bu sayede İran sineması intiharı, bireysel bir çıkmazın ötesinde, toplumun ruh hali ve sosyal yapısının bir yansıması olarak ele alır.



Görsel 3.1. Üç Hayat Filminde Marziyeh'in İntihar Girişimi

³⁴ Film, intihar etmeyi planlayan orta yaşlı Bay Badii'nin hikâyesini takip eder. Badii, Tahran'ın kırsal alanlarında, ölümü sonrasında cesedine 20 kürek toprak atacak birini aramaktadır. Çimento fabrikası çevresindeki çorak toprak yolda ilerlerken, karşılaştığı bir asker, bir Afgan ilahiyatçı ve yaşlı bir adamla konuşur ve onlara bu görevi üstlenmeleri için para teklif eder. Film, hayatın anlamı, ölüm ve kişisel özgürlük gibi derin felsefi temaları işler. Badii'nin karşılaştığı karakterlerin farklı bakış açıları, yaşamın değerini sorgulayan bir zemin oluşturur.

Cafer Panahi de filmlerinde intihar olgusunu işler. *Üç Hayat* filmi Marziyeh'in intihar girişimi videosu ile başlar. Filmin geri kalanı MaziyeH'in yaşayıp/yaşamadığı üzerinedir. Seyirci olarak bu sahnede oldukça geriliyoruz. Bu gerilme ve heyecan içerisinde filmin geri kalanına sürükleniyoruz. MaziyeH'in ölmediğini videonun kurgulandığı görünce rahatlıyoruz.

Kanlı Altın'ın açılış sahnesi, izleyiciyi anında bir gerilim atmosferine sokar. Film, bir kuyumcu soygunuyla başlar; saldırganın öfkesiyle bağırarak silahıyla tehditler savurmasıyla bir yoğunluk yaratılır. Bu noktada, dikkat Hüseyin'e kayar: soygunu gerçekleştiren Hüseyin, silahı başına dayar fakat tetiği çektiği an ekran kararır. İzleyici, silahın patlayıp patlamadığını görmez; film, şiddet anını fiziksel olarak göstermemeyi tercih eder. Bu belirsizlik, izleyiciyi olayın ardından gelecek olan anlatıya hazırlar. Filmin ilerleyişi, Hüseyin'in hayatına ve içsel çatışmalarına odaklanır. İlk sahnede belirsiz bırakılan intihar girişimi, bir tür gerilim unsuru olarak izleyicinin aklında kalır. Hüseyin'in hikayesi ilerledikçe, onun içinde bulunduğu zor koşullar ve çaresizlik giderek belirginleşir. Film, bu açılış sahnesinin duygusal ve psikolojik yankılarını filmin genel atmosferine yayar. Sonunda, film yine aynı intihar sahnesine geri döner ve Hüseyin'in yaşayıp yaşamayacağı sorusu bir kez daha izleyiciye yöneltilir. Bu defa da Hüseyin'in intiharının kesin sonucu açıkça gösterilmez; film, bu sahneyi bir belirsizlik içinde tamamlayarak izleyiciyi cevapsız bırakır. Böylece, film başında yaratılan gerilim ve merak, finalde de korunur ve Hüseyin'in kaderi izleyicinin yorumuna bırakılır.

Bu Bir Film Değil filminde Panahi, çekemediği filmini anlatırken genç kızın intihar girişimini anlatır. Kız ayağı kalkar, tavanda ip vardır. Kız sandalyeye oturur. Tavana bakar. İntihar öncesi derin düşüncelere daldığını söyler. Çekilmeyen filmde de intihar olgusu yer alır. Açlık grevi de intihar girişimidir. *Taksi Tahran* da voleybol maçına gittiği için tutuklanan kızın hapisanede açlık grevinde olduğundan bahsedilir.



Görsel 3.2. Kapalı Perde Filminde İntihar Girişimi

Kapalı Perde de evin içine giren gizemli genç kadın ve adam vardır. Adam filmde yer alan senariste, “yardım bulup kadını götüreceğim. Lütfen ona dikkat et kaç defa intihara girişti. Tekrar girişebilir” der. Kadının evde üst kattadır. Senarist kadının intihar edeceğinden korkar ve yukarı çıkar. Kadın sadece manzarayı seyrettiğini söyler. Filmin sonraki sahnelerinde kadının eve cep telefonu bıraktığı cep telefonu kayıt yapmıştır. Panahi filme dahil olduğunda telefondaki videoyu seyreder. Video da kadın denize doğru yürümektedir. Deniz kadınının boyunu aşmaya başlar ve kadın denizde yok olur. Bu videonun bir diğer versiyonu da yer alır. Bu sefer denizde doğru yürüyüp denizde kaybolan Panahi’nin kendisidir. Filmde ne kadın ne de yönetmen Panahi intihar etmiştir. Film gerçeküstü yanıyla gitgeller yapar. Yönetmen Panahi’ye filmin doğuşu sorunca: “Bu filmi yapmadan önce kendimi çok depresif hissediyordum ve bu yüzden Hazar Denizi’ndeki sahil evime gittim. Oraya vardığımda pencerelerin kırık olduğunu fark ettim ve onları tamir etmeye başladım ve evde başka değişiklikler yaptım. Yavaş yavaş sahil evimin bir film için güzel bir mekan olabileceğini hissettim. Bir kişiyi ve köpeğini içeren ve bir tehdit altındayken o köpeği nereye götüreceğini bilmeden bir fikrim vardı. Bu bana belki de uzun zamandır aklımda olan bu kişinin köpeğini buraya getirebileceği fikrini verdi. Yani gerçeklik ve hayal gücünün ve hatta bazı gerçeküstü unsurların bir kombinasyonuydu. Önemli olan çalışmaya başladığımda artık depresif hissetmiyor olmamdı. Ama aynı zamanda bu ruh halini filme de yansıtmak istedim, bu yüzden filmde bir tür melankoli var. Filmde orada burada gördüğünüz psikolojik dokunuşlar, filmi yapmadan hemen önceki ruh halimi yansıtıyor” (Kohn, 2014) cevabını verir.



Görsel 3.3. Ayı Yok Filminden Zara ve Köydeki Çiftin Ölümü

Ayı Yok filminde, Zara'nın gitmesinin ardından Bahtiyar derin bir pişmanlık ve perişanlık içinde barda içmektedir. Amin yanına gelip ona destek olmaya çalışır: "Kendine gel, biraz daha sabırlı ol, onu bulacağız. Her şey güzel olacak." Ancak Bahtiyar, gözyaşları içinde gerçeklerle yüzleşir: "Her şey güzel mi olacak? Ona yalan söyledim, artık hiçbir şey yoluna girmeyecek. Ona yalan söylememeliydim. Neden her zaman bileklik taktığımı biliyor musun? İki kez bileklerini keserek intihara teşebbüs etti. Hapis, işkence ve sürgün onun için benim yalanım kadar ağır değildi. Benim yalanım onu mahvetti. Tacizlerden daha fazla incitti" der. Ertesi gün Amin ve Bahtiyar kötü bir haber alırlar. Polise gelen bir ihbar üzerine, denize girip geri dönmeyen bir İranlı kadının bildirildiğini öğrenirler. Olay yerine gittiklerinde, Bahtiyar intihar eden kadının Zara olup olmadığını görmek için cesedin yanına gider. Üstü kapatılan kadın Zara'dır. Bu trajik sahneyle paralel olarak, köydeki çift Soldooz ve Gözal'ın sınırı geçmeye çalışırken vurularak öldürüldüğü haberi gelir. Panahi'nin genel olarak hiçbir filmde ölümü nihai bir sonuç olarak sunmazken *Ayı Yok* üç karakterin ölümüyle son bulur. Bu çarpıcı son hem Zara'nın hem de sınırı geçmeye çalışan çiftin trajik kaderiyle izleyiciye güçlü bir vurgu yapar.

Genel olarak sinemada intihar teması, bireysel trajedilerin ve toplumsal eleştirilerin güçlü bir aracı olarak karşımıza çıkar. İntiharın sinemada ele alınışı, karakterlerin içsel dünyalarına derinlemesine bir yolculuk sunarken, izleyiciyi de bu duygusal çalkantılara ortak eder. Cafer Panahi'nin filmleri bu temayı toplumsal, kültürel ve manevi çatışmaların bir yansıması olarak ele alarak, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde düşünmeye teşvik eder. Panahi'nin eserlerinde intihar, bir anlatı unsuru olmanın ötesinde, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi, varoluşsal

sorgulamaları ve toplumsal baskıların birey üzerindeki etkilerini derinlemesine irdeleyen bir tema olarak öne çıkar. Bu filmler, izleyiciyi yalnızca bir hikayeyi izleyen pasif bir katılımcı olmaktan çıkarıp, karakterlerin yaşadığı duygusal ve psikolojik çıkmazları hissetmeye, sorgulamaya ve anlamaya davet eder. Panahi'nin filmlerinde intihar, sadece bireysel bir dram değil, aynı zamanda toplumsal baskılar ve kırılganlıkların bir yansıması olarak kullanılır. Yönetmen *Üç Hayat* ve *Kanlı Altın* gibi filmlerinde intihar temasını, gerilim dolu anlar yaratarak izleyiciyi karakterlerin içsel mücadelelerine dahil eder. *Bu Bir Film Değil* ve *Kapalı Perde* gibi yapıtlarında ise intihar olgusu daha soyut bir düzlemde ele alınarak, gerçeklik ile hayal gücü arasındaki sınırları bulanıklaştıran, derin psikolojik temalar içerir. Panahi'nin intihar temasını işleyişindeki en belirgin özellik, izleyiciyi nihai bir sonuca ulaştırmadan, bu gerilim dolu belirsizlik içinde bırakmasıdır. Son olarak *Ayı Yok*, Panahi'nin sinematografik dünyasında bir istisna olarak öne çıkar. Film, Zara'nın intiharı ve Soldooz ile Gözal'ın sınırı geçerken öldürülmesiyle üç karakterin ölümüne tanık oluruz. Panahi'nin önceki filmlerinde ölümün kesin bir sonuç olarak sunulmaması dikkate alındığında, *Ayı Yok*'un bu keskin sonu, yönetmenin sinemasında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bu film, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal trajediler üzerine derinlemesine düşünmeye sevk ederken, karakterlerin ruhsal ve fiziksel çıkmazlarını çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer.

3.1.5. Suç ve Ceza

Suç ve ceza, yalnızca bireyin ahlaki ikileleriyle sınırlı kalmayan, toplumsal düzenin adaletle sınavını gözler önüne seren evrensel temalardır. Bu kavramlar, iktidar mekanizmalarının işleyişini, bireyin özgürlük arayışını ve toplumsal normlarla çatışmasını anlamak için güçlü bir çerçeve sunar. Sinemada ise suç ve ceza, bireyin kişisel hikayesiyle toplumsal gerçekliği buluşturan etkili bir anlatı aracı olarak karşımıza çıkar. Cafer Panahi'nin filmografisinde suç ve ceza temaları, özellikle Tahran'ın toplumsal ve siyasi dinamikleri bağlamında dikkat çeken bir yere sahiptir. Panahi'nin sineması, genellikle bireyin özgürlük arayışını veya mevcut sisteme karşı mücadele etmek zorunda kaldığı durumları işlerken suç ve ceza kavramlarını da derinlemesine ele alır. Bu temalar, yalnızca bireylerin bireysel ahlaki ikilemleri

üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal normlar, politik baskılar ve adalet sisteminin işleyişiyle ilişkili olarak da tekrar eden bir şekilde işlenir. Yönetmenin zihninde suç ve ceza, bireylerin yaşadığı adaletsizliklerin, otoriter düzenin yarattığı baskının ve bireyin bu düzenle baş etme yollarının metaforik bir uzantısıdır. *Taksi Tahrân* filmi suç temasının en derin bir şekilde işlendiği filmidir. Panahi filmde, suç temasını toplumsal ve bireysel boyutlarıyla çok yönlü bir şekilde ele alır. Her karakterin hikayesi, suçun farklı biçimlerini ve toplumdaki yansımalarını ortaya koyar. Panahi'nin kendisi de film çekme yasağına rağmen bu projeyi gerçekleştirerek, ifade özgürlüğü mücadelesi kapsamında suç temasının merkezine yerleşir.

Taksi Tahrân, şeriat yanlısı bir adam ve bir öğretmenin suç ve ceza üzerine tartışmalarıyla başlar. Şeriat yanlısı adam, suçluların ağır cezalarla caydırılabileceğini savunurken, öğretmen suçun kökenlerinde yoksulluk ve eşitsizlik gibi toplumsal nedenlerin yattığını öne sürer. Bu diyalog, İran'ın adalet sistemindeki sertlik ve toplumsal adalet kavramları arasındaki çelişkiyi gözler önüne serer. Şeriat yanlısının idamı çözüm olarak görmesi, bireysel ahlak anlayışındaki katılığı temsil ederken, öğretmen daha insancıl bir yaklaşım sunar. Korsan DVD satıcısı Omid, yasaklanmış filmleri halka ulaştırarak yasaları çiğner, ancak bu eylemi aynı zamanda bir kültürel direniş sembolüdür. Sanatı erişilebilir kılmak adına yasaları ihlal eden Omid, suçun bazen toplumsal bir başkaldırı biçimi olabileceğini gösterir. Omid'in sinema öğrencisiyle olan etkileşiminde, korsan filmler üzerinden bireysel yaratıcı süreçlerin nasıl etkilendiği de vurgulanır. Sinema öğrencisi hem suçlu bir figürdür hem de toplumsal baskıların bir sonucu olarak yasadışı yöntemlere başvuran genç bir bireyi temsil eder. Yaralı bir adam ve eşinin yer aldığı sahne, miras hukuku üzerinden suç temasını işler. Adam, ölmesi durumunda mal varlığını eşine bırakmak ister çünkü erkek kardeşlerinin bu hakka el koyacağını bilir. Bu durum, kadınların temel haklarının gasp edildiği bir toplumsal düzenin eleştirisi olarak öne çıkar. Bu sahne, İran'daki hukuki sistemin kadınlar üzerindeki ayrımcı yapısını ele alırken, ahlaki ve yasal suç kavramlarını bir araya getirir. Panahi'nin yeğeni Hana, filmde çirkin gerçeklik kavramını sorgulayan bir figürdür. Hana'nın çektiği filmde, kağıt toplayan bir çocuğun yere düşen parayı alması işlenir. Hana, çocuğu bu parayı geri vermeye zorlayarak gerçekliği manipüle eder. Bu durum, İran'da sansür mekanizmalarının

otorite tarafından nasıl şekillendirildiğine bir gönderme olarak okunabilir. Hana'nın gerçeği değiştirme çabası, otoritenin dayattığı kuralların bir yansımasıdır ve suç temasını bireysel etik açısından derinleştirir. Soyulup darp edilen Arash'ın hikayesi, suçluların idam edilmesini istememesiyle suç ve vicdan arasındaki dengeyi işler. Arash, bir mağdur olarak suçlulara karşı duyduğu empatiyle İran'ın ceza sisteminin adaletsizliğini sorgular. Bu karakter, bireylerin adalet arayışındaki ahlaki ikilemlerini temsil eder. Filmde insan hakları avukatı Nasrin Sotoudeh, politik suç kavramını gündeme taşır. Anlattığı hikayeler, İran'daki ifade özgürlüğü kısıtlamalarını ve rejim muhaliflerine yapılan baskıları gözler önüne serer. Sotoudeh'nin varlığı, suçun yalnızca bireysel bir eylem değil, aynı zamanda sistematik bir baskı aracı olduğunu gösterir.

Taksi Tahran, Panahi'nin aracına yerleştirdiği kameranın çalınmasıyla sona erer. Bu olay, suç temasını bir döngüye bağlayarak suçun toplumsal bir gerçeklik olarak kaçınılmazlığını vurgular. Kameranın çalınması, bir yandan İran'ın adalet sistemindeki eksikliklere bir gönderme, diğer yandan sinemanın gerçekliği yakalama çabasının kırılma noktasına bir işaretidir. Genel olarak, filmdeki her karakterin suçla bir şekilde bağlantılı olması, İran toplumundaki adalet, eşitlik ve insan hakları gibi temel meseleleri derinlemesine sorgular. Panahi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde suçun karmaşıklığını ele alarak, İran'daki otoriter sisteme karşı güçlü bir eleştiri sunar. Bu bağlamda *Taksi Tahran*, suç temasını toplumsal bir aynaya dönüştüren bir başyapıt olarak öne çıkar.

Cafer Panahi'nin sinemasında suç teması, yalnızca bireylerin yasa dışı eylemleriyle sınırlı kalmaz; aksine, suçun ortaya çıkmasına neden olan toplumsal, ekonomik ve politik koşullara odaklanır. *Ofsayt* filminde de kadınların stadyuma giriş yasağına karşı çıkmaları, yüzeyde bir yasa ihlali gibi görünse de aslında toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayalı bir yapının yarattığı baskıya karşı bir direniş eylemidir. Benzer şekilde, *Daire* filminde kadınların işlediği veya işlediği varsayılan suçlar (ki filmde kadınların somut bir şekilde işlediği suçları yoktur), bireysel eylemlerden çok, onları bu noktaya getiren cinsiyet ayrımcılığı ve ekonomik adaletsizliğin doğrudan bir sonucudur. Panahi, suçun kendisinden çok, suçun köklerinde yatan toplumsal

adaletsizlikleri gözler önüne serer. Bu yaklaşım, Panahi'nin sinemasını yalnızca bir birey anlatısı olmaktan çıkararak, derinlemesine bir toplumsal eleştiri mekanizmasına dönüştürür. Suç, bu bağlamda, bir sonuçtan ziyade bir neden-sonuç ilişkisinin tezahürü olarak ele alınır ve bireyin hikayesi aracılığıyla toplumsal yapının bozukluğunu ifşa eder. Her iki filmde de kadınların işlediği suç genel anlamda bir direniştir. *Ofsayt*'ta maç izlemek isteyen kadınlar, filmde yakalanarak stadyumda etrafı çevrili bir alanda bekletilerek cezalandırılırlar. *Daire* filminde hiçbir kadın, gerçek anlamda suçlu değildir. Yönetmen, kadınları, yaşadıkları ataerkil düzenin yarattığı toplumsal normlar doğrultusunda suçluymuş gibi gösterir. Hatta, dünyaya kadın olarak gelmeleri dahi onların en büyük suçlarıdır. Panahi, kadınları, toplumun dayattığı eşitsiz ve adaletsiz koşulların kurbanı olarak tasvir eder. Filmin son sahnesinde ise tüm kadınlar, birer mağdur olarak hapisanede gösterilir.

Cafer Panahi 2010 yılında çektiği *Akordeon* adlı kısa filminde de suç unsurunu çok katmanlı bir şekilde ele alır ve basit bir “suç-ceza” denkleminden uzaklaşarak, bireyin içinde bulunduğu koşulları ve toplumsal dinamikleri ön plana çıkarır. Suçu, ahlaki bir eksiklik ya da kötü bir niyet olarak değil, yoksulluğun ve çaresizliğin bir sonucu olarak gösterir. Filmde bir soygun olayı yaşanır, ancak soyguncunun portresi oldukça insancıl bir şekilde çizilir. Panahi, bu karakteri bir “kötü adam” olarak değil, hayatın zorlukları tarafından köşeye sıkıştırılmış biri olarak sunar. Bu yaklaşım, suçu bireysel bir eylemden ziyade toplumsal bir bağlamın sonucu olarak göstermeye hizmet eder. Soyguncunun çaresizliği, izleyiciyi suçun ardındaki insan hikâyesini sorgulamaya iter. Suçun etkileri, mağdurların (iki çocuk) bakış açısından ele alınır. Panahi, çocukların öfke ya da intikam duygusu yerine merhamet ve empati geliştirdiğini göstererek, suça alışılmış bir cezalandırma anlayışıyla yaklaşmaz. Çocuklar, soyguncuyu suçlamaktan çok, onun zor durumda olduğunu fark ederler. Bu yaklaşım, suçun insani ve ahlaki boyutunu vurgular. Filmde suç, yoksulluğun ve eşitsizliğin bir sonucu olarak sunulur. Panahi, İran toplumundaki ekonomik adaletsizliğe dikkat çeker. Soyguncunun çaldığı akordeon, çocuklar için bir geçim kaynağıdır, ancak soyguncunun durumu, bu eylemi onun hayatta kalma mücadelesinin bir parçası haline getirir. Böylece film, suçu sadece bireysel bir problem değil, sistemik bir sorun olarak ele alır. Film, suçu işleyen kişinin kötü bir insan olmadığı, aksine

koşulların bu eyleme zorladığı fikrini işler. Bu anlayış, suça karşı daha insancıl bir yaklaşım sergiler. Çocukların, soyguncuyu affetmesi ve onun durumunu anlamaya çalışması, suçun ötesinde bir insanlık dersine dönüşür. Panahi, suç unsurunu didaktik ya da yargılayıcı bir şekilde değil, toplumun yansıması olarak ele alır. Böylece izleyici, suçluya karşı öfke beslemek yerine onun hikâyesini anlamaya yönlendirilir. Bu durum Panahi'nin sinemasında sıkça görülen, ahlaki sorgulamayı tetikleyen ve izleyiciyi toplumsal meselelere duyarlı olmaya davet eden bir yaklaşımdır.

Üç Hayat filminde suç ve ceza teması, kadınların toplumsal normlarla ve ataerkil yapılarla çatışmalarından doğan bir dizi olayla şekillenir. Film, kadınların toplumsal hayatta sahip olamadıkları özgürlükler, bireysel arzularının ve hayallerinin bastırılması, bunun karşısında verdikleri mücadeleler ve nihayetinde cezalandırılmaları üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Bu bağlamda, suç, kadınların toplumsal normlara ve erkek egemen toplumun kurallarına uymamaları ya da bu kurallarla çatışmaya girmelerinden kaynaklanır. Marziyeh, oyuncu olma hayaliyle, geleneksel ve baskıcı toplum yapısına karşı koymaya çalışan genç bir kadındır. Ancak, ailesi (özellikle abisi) tarafından bu hayali hoş karşılanmaz. Ailesinin bakış açısına göre, kadınların televizyon gibi kamuya açık alanlarda yer alması, toplumsal ve ahlaki normlarla çatışır. Marziyeh'in oyuncu olma isteği, sadece ailesi tarafından değil, tüm köy halkı tarafından da reddedilir. Köydeki kadınların ve kızların televizyon veya sinema gibi medya alanlarında yer alması, toplumun değerleriyle örtüşmeyen bir davranış olarak görülür. Bu noktada, Marziyeh'in suçlu gösterilmesi, aslında toplumun ve ailesinin ona biçtiği rollerle çelişmesinden kaynaklanır. Toplum, Marziyeh'in bu hayalini bir tür suç olarak algılar ve ona karşı bir ceza olarak nişanlandırılmasını isterler. Şahrazad, eski bir ünlü oyuncu olarak, köydeki toplumsal yapıyla büyük bir çatışma içindedir. Onun durumu, geçmişteki bir başarıya rağmen, toplumsal kabulün nasıl değiştiğini ve bir kadının statüsünün nasıl çökebileceğini gösterir. Şahrazad, köy halkı tarafından dışlanmış ve cezalandırılmıştır. Köylüler, ona olan bu düşmanlıklarını açıkça ifade ederler; muhtar, köylülerin Şahrazad'ı ziyaret etmelerini yasaklamıştır. Şahrazad'ın yaşadığı bu dışlanma, onun geçmişteki başarısının bir sonuç değil, toplumsal normlarla uyumsuzluğunun cezasıdır. Eski ünlü bir oyuncu olmasına rağmen, kadın kimliği toplum tarafından bir tehdit olarak algılanmıştır. Onun suçlu

gösterilmesi, toplumsal normların kadınları nasıl bir kenara itip, onları cezalandırma yoluna gittiğini gösterir. Filmde suç, kadınların toplumda kendi kimliklerini inşa etmeye çalışırken karşılaştıkları zorluklar ve bunlarla başa çıkma çabalarıyla ilgilidir. Suç, dışarıdan bakıldığında, bir norm ihlali olarak görülse de gerçekte kadınların yalnızca kendilerini ifade etme haklarını savunmalarının bir sonucudur. Bu bağlamda, kadınlar toplumun kabul ettiği normlara uymadıkları için suçlu sayılır ve cezalandırılırlar.

Panahi 2010 yılında aldığı film çekme yasayı olduğu halde aslında *Bu Bir Film Değil* filmi çekerek de hükümetine karşı suç işlemiştir. Filminde de kendisine verilen cezayı seyircilere ‘içini dökerek’ yansıtır. Yönetmen filminde çekim izni alamadığı filmi betimlediğinde yine bir kadının engellendiği konuyu anlatır. Filmde suç ve ceza teması, bireyin özgürlük arayışı ile toplumsal normlar arasındaki çatışma üzerinden işlenir. Genç kızın ‘suçu’, sanat eğitimi alma hayalidir; ailesi ise bu kararı baskıyla cezalandırarak onu eve kilitler. Fiziksel hapis, psikolojik bir tutsaklığa dönüşür ve kızın çaresizliği intihar düşüncelerine yol açar. Evin dışındaki bir oğlanla gelişen bağ ise özgürlük arayışı ve duygusal bağlılık arasında yeni bir ikilem yaratır. Panahi, bu temayla bireysel özgürlüklerin baskıcı otoriteler tarafından nasıl engellendiğini ve bunun insan ruhunda yarattığı derin çatışmayı etkileyici şekilde betimler.

Ayı Yok filminde kadın karakterler, toplumsal baskıların ve geleneksel normların dayattığı suç ve ceza temalarını yansıtır. Gozal, beşik kurtmesi nedeniyle sevdiği Solduz ile birlikte olamaz, çünkü aşkı toplumsal normlara karşı bir suç olarak görülür. Toplumun ona dayattığı evlilik zorunluluğu, onu fiziksel ve psikolojik baskılara sokar. Benzer şekilde, Zara’nın özgürlük arayışı, Bakhtiar’ın yalanları ve siyasi baskılar nedeniyle engellenir. Zara, kişisel ve toplumsal engellerle yüzleşerek trajik bir sona yaklaşır. Her iki kadın da arzularını gerçekleştirmeye çalışırken, toplumsal ve bireysel engellerle ölümleriyle cezalandırılır.

Panahi’nin *Saklı* adlı kısa filminde de genç kadının şarkı söyleme yasağı, suç ve ceza temasını işler. Ailesi, kadının şarkı söylemesini, toplumun dayattığı geleneksel normlara aykırı bir suç olarak görür ve bu baskı, kadının özgürlüğünü kısıtlar. Kadın, sesini duyurma arzusuyla özgürlüğünü ararken, toplumun ona biçtiği rol ve ailevi

baskılar arasında sıkışır. Yönetmen, Panahi aracılığıyla kadının ailesini ikna etmeye çalışırken, şarkı söylemesi, toplumsal normlara karşı bir suçtan çok, bir özgürlük mücadelesine dönüşür. Filmde, kadının yüzünü dahi göstermemesi ve annesinin bir çarşafın arkasında gizlenmesi, kadına uygulanan cezanın bir başka boyutudur; bu, kadınların kimliklerini ve varlıklarını toplumdan gizleme zorunluluğunun bir yansımasıdır. Sonunda, kadının büyülu sesiyle özgürlüğünü bulması, toplumsal cezaların aşılması ve bireysel özgürlüğün kazanılması olarak okunur.

3.1.6. Sınırlarlar İçinde Hapsolmak

“Hapishanedeyken biraz huzurluydum çünkü hiçbir şey yapamıyordum. Cezaevinin sınırlarıyla sınırlıydım ama dışarı çıktığınızda ve çalışmanıza izin verilmediğinde, daha büyük bir cezaevindeymişsiniz gibi hissediyorsunuz. Farklı koşullar ve durumlar ama yine de çalışamadığınız için hapsedildiğinizi hissediyorsunuz. Uzun bir süre toplumun bir parçasıydım ve topluma bağlı ve gerçekçi filmler yapabiliyordum ama şimdi kendimi izole edilmiş hissediyorum ve eskiden çalıştığım gibi çalışmıyorum. Bu yüzden hayal gücümde başvurduğum ve her ne olduysa, sadece hayal gücümde oluyor. Düşündüğüm herhangi bir şeyi çekmekte zorlanıyorum çünkü film yapmama izin verilmiyor. Benim için yarattıkları dünya bu. Bazen kendi düşüncelerimin esiri olduğumu hissediyorum. Bu büyük hapishanede yaşamak zor. Her şeyin içselleştirilmiş gibi görüldüğü bir cehennem gibi. Her şeyi içselleştirmek zorunda kalıyorum ve hiçbir şey eskisi gibi kendini gösteremez” (Rizov, 2014).

Yukarıdaki sözleri Pahahi, *Kapalı Perde* filmi hakkında yapılan bir röportajda vermiştir. Bir başka röportajda Eric Kohn (2014) ise yönetmene, *“röportaj dahi vererek sizi zor duruma sürüklüyoruz. Sizi daha fazla belaya sokmak istemiyoruz ama burada ev hapsindesiniz ve film yapımından menedildiniz. Ancak yine de filmi tanıtıyorsunuz. Hükümet emirlerini ihlal ettiğiniz için karşılaştığınız riskleri göz önünde bulundurarak, tüm bunları neden yapıyorsunuz?”* sorusunu sorduğunda Panahi şunları söyler: *“Sadece film yapmaktan başka bir şey yapamayan ve başka bir şey yapmak istemeyen bir film yapımcısı olarak kendinizi benim yerime koymanızı istiyorum. Ne kadar zamanım kaldı? Yaşamak için 20 yılım kaldı mı? Boşta kalamam. Biliyorum istedikleri bu. Küçük bir hapishaneden çıkmama izin verdiler ve beni çok*

daha büyük bir hapisaneye bıraktılar. Küçük bir hapisanedeysen, orada yapabileceğim hiçbir şey olmadığını biliyordum. Her hareket izleniyordu. Sadece hapis cezamn bitmesini beklemek zorunda kaldım. Artık 'sözde özgür' olduğuma göre ancak gerçekte daha büyük bir hapisanede, sadece bir şeyler yapmam gerekiyor ve boşta kalamam ve hayatımın boşa harcanmasına izin veremem. Bu 20 yıllık yasakla beni tokatladılar, ama sadece 30 yıl veya 50 yıl yapabilirler ve bu benim için bir fark yaratmaz". Cafer Panahi'nin yukarıdaki ifadeleri, yalnızca bireysel deneyimlerini değil, aynı zamanda sanatına derinlemesine işleyen sınır ve hapsedilmişlik temalarını da gözler önüne sermektedir.

Panahi'nin sanatında sınırların, engellerin ve hapsolme hissini merkezi bir yer tuttuğunu söylemek yanlış olmaz. Panahi'nin film yapma özgürlüğünden mahrum bırakılması, onun hem fiziksel hem de manevi bir sınır deneyimi yaşamasına yol açmıştır. Panahi, bu deneyimlerini yalnızca kişisel bir direnişin ifadesi olarak değil, aynı zamanda sinemasına yansıttığı güçlü metaforlar aracılığıyla toplumsal bir sorgulamanın aracı olarak kullanır. Filmlerinde karakterler, fiziksel, toplumsal veya psikolojik sınırlarla çevrelenmiş bir dünyada yaşam mücadelesi verirken, özgürlük arayışlarının ve dayatılmış engellerle mücadelelerinin hikâyesini taşırlar. Yönetmenin yaşamında karşı karşıya kaldığı yasaklar ve sınırlandırmalar, düşünce özgürlüğünü kısıtlayan, yaratıcılığına ket vuran ve onu yalnızlaştıran bir cehennem duygusu yaratmıştır. Bu durum, filmlerindeki karakterlerin özgürleşme çabalarını ve sınırlarla olan mücadelesini doğrudan besler. Panahi de filmlerindeki karakterleri içindeki buldukları toplum baskısı ya da baskı kuvvetleri ile karakteri sınırlarla hapsedmektedir. Panahi'nin bireysel direnişi ile filmlerindeki karakterlerin karşılaştığı engeller ve özgürlük arayışları, birbirine paralel bir şekilde ilerleyerek, onun sanatı ve yaşamı arasındaki derin bağları açıkça ortaya koyar.



Görsel 3.4. Daire Filminde Sınır ve Hapsedilme

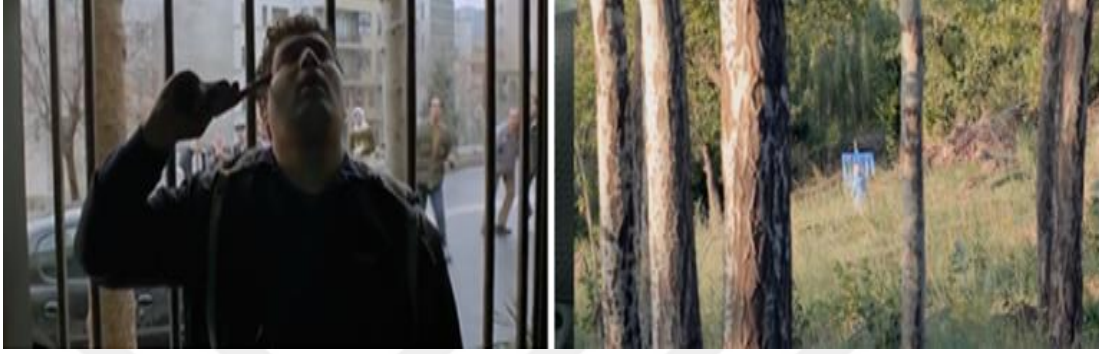
Daire filminde, sınırlar ve hapsedilme teması hem fiziksel mekânlar hem de görsel anlatım yoluyla güçlü bir şekilde işlenmektedir. Örneğin, Pari'nin hapisshaneden eski arkadaşı Münir'i ziyaret ettiği sahne, bu temanın etkileyici bir yansımasıdır. Sinema gişesinde çalışan Münir, yönetmenin çerçeveleme tercihleriyle adeta parmaklıklar ardında tasvir edilir. Bu sahne, Pari'nin arkadaşını bir hapisshane ziyaret ediyormuş gibi bir atmosfer yaratır. Böylece, Panahi, hapisshane ve sınır metaforlarını Münir ile Pari'nin buluşmasında çarpıcı bir şekilde somutlaştırır. Benzer şekilde, Nergis'in arkadaşını sokakta beklediği sahne, sınırlarla çevrili ve hapsedilmiş bir kadın figürü olarak yorumlanabilir. Filmdeki bu sınır kavramı, kadın karakterlerin içinde bulunduğu toplumsal ve bireysel tutsaklığı yansıtır. Filmin sonunda ise tüm kadın karakterlerin fiziksel bir hapisshane buluşması, bu metaforun nihai bir somutlanması olarak karşımıza çıkar. Panahi, bu son sahneyle izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki sınırların yarattığı fiziksel ve duygusal hapisshaneler üzerine düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 3.5. Ofsayt Filminde Sınırlar

Panahi, *Ofsayt* filminde de karakterlerini sınırlarla çevrili alanlarda konumlandırarak hapsedilme teması üzerinde durur. Maç izlemek için stadyuma gelen kızlar, askerler tarafından yakalanır ve çitlerle sınırları belirlenmiş bir bölgede tutulur.

Özellikle bir kız ile bir askerin konuştuğu sahnede, kız çitin arkasında parmaklıklar ardındaymış gibi gösterilir. Bu görsel düzenleme, askerin dışarıdan konuşuyor gibi resmedilmesiyle, aralarındaki fiziksel ve toplumsal sınırları belirgin bir şekilde vurgulamaktadır.



Görsel 3.6. Kanlı Altın ve Üç Hayat Filmlerinde Sınırlar

Kanlı Altın filminde, soygun yapmaya giden Hüseyin, yönetmenin görsel anlatımıyla adeta parmaklıklar ardında resmedilir. Benzer bir şekilde, *Üç Hayat* filminde Şahrazat karakteri, köylüler tarafından dışlanarak evinde yalnız bırakılmıştır. Muhtar tarafından kendisini ziyaret etmek yasaklanmış, bu durum Şahrazat'ı kendi evinde bir tür hapisaneye mahkûm etmiştir. Özellikle Şahrazat'ın resim yaptığı sahnede, yönetmen onu toplumsal izolasyonunu vurgulayacak şekilde parmaklıklar ardındaymış gibi göstermiştir. Bu görsel detaylar, bireylerin toplumsal ve fiziksel sınırlarla çevrili hapsedilmişliklerini etkileyici bir şekilde yansıtır.



Görsel 3.7. Saklı Filminde Görünmemezlik

Saklı filminde de şarkı söylenmesi yasaklanan genç kızını yönetmen Panahi ve oyun yönetmeni kadın ziyaret ettiğinde kızın annesi genç kızını bir çarşafın arkasında gizler. Genç kız çarşafın arkasında bulunması, ailesi ve toplum tarafından hapsedildiğine işarettir.

Cafer Panahi'nin yasaklandığı dönemden itibaren çektiği bütün filmler yönetmenin de dışarda hapisyanede yaşıyorum demesini doğrulamaktadır. Yönetmen bu dönemde çektiği *Bu Bir Film Değil*, *Kapalı Perde*, *Taksi Tahran*, *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde filmlerini gizli çekmek zorunda kalmıştır. Yönetmen, *Bu Bir Film Değil* filmini kendi evinde çekmiştir. *Kapalı Perde*'yi villasında çekmiştir. *Taksi Tahran* filmini arabasında çekmiştir. Her üç filmde de yönetmen mekânsal olarak da hapisyane içindedir. Nitekim üç filmde de tek mekanda çekmek zorunda kalmıştır. *Kapalı Perde* filmi bütünüyle sınırlar meselesine odaklanmaktadır. Film parmaklıklar ardında başlayıp, parmaklıklar ardında bitmektedir. Yönetmen hapisyane metaforunu filmde merkez konuma yaklaştırmıştır. *Ayı Yok* filmin de nasıl ki yönetmen ev hapisini vererek yönetmeni eve mahkum ettiyse *Ayı Yok* filmde de yönetmen kaldığı evde köylüler tarafından eve hapsedilmiştir.

3.1.7. Evlilik/Yuva Kurma

Cafer Panahi'nin filmleri, evlilik, yuva kurma ve ikinci eş durumunu sürekli olarak işleyen temalarla doludur. Bazı filmlerde evlilik, toplum tarafından kadınların özgürlüklerine kavuşmaları için bir araç olarak sunulurken bazılarında ise toplumsal baskıların ve geleneksel kalıpların bir engeli olarak karşımıza çıkar. Evlilik, bireylerin hayallerini gerçekleştirmeleri ya da özgürleşmeleri için bir kapı aralarken, aynı zamanda toplumun dayattığı normlar ve aile baskısı tarafından nasıl şekillendirildiğine dair derin bir sorgulama da içerir. Panahi'nin filmleri, bu ikili durumun çeşitli boyutlarını ele alarak, evliliğin hem olumlu hem de olumsuz yanlarını irdeler.

Ayna filmde düğün, evlilik ve kuma meselesi yer alır. Filmin ilk sahnesinde, Mina'nın okulda çalışan hademesi Sadeghi, kendisini bir 'general' gibi gören akrabası tarafından oğlunun düğününe davet edilir. Akriba, Sadeghi'ye oğlunun giymesini için ceket verir. Sadeghi, oğlunun bunu kabul etmeyeceğini söyler. Düğün davetinde Sadeghi'nin akrabası olan adamın, onu 'uygun' bir görüntüye sokma çabası, yüzeyde nezaket gibi görünse de aslında bir utanma ve statü kaygısını yansıtır. Adam, toplum içinde saygınlık kazanmak ve statüsünü göstermek için, düğüne katılacak olan Sadeghi ailesinin de "uygun kıyafetler" giymesini ister. "General" unvanını taşımadığı halde, bu unvanı ödünç almış gibi davranan adam, Sadeghi'nin ailesinin de bu gösterişli

imaja uymasını sağlamaya çalışır. Sadeghi'nin, *“Biz zaten uygun kıyafetler giyiyoruz; kendi elbiselerimiz bize daha çok yakışır,”* demesi ise onun kendi kimliğine duyduğu saygıyı ve toplumun dayattığı beklentilere boyun eğmeme direncini gösterir. Bu sahne aynı zamanda toplumdaki statü ve onur kaygılarının insanlar arası ilişkileri nasıl şekillendirdiğini açığa çıkarır. Adam hem kendi eksikliklerini örtmek hem de toplumun ona dayattığı saygınlık görüntüsünü korumak adına akrabasının hayatına bile müdahale eder. Ödünç aldığı unvanı sembolik olarak ödünç bir ceketle temsil eden adam, toplumun yüzeysel değerlerine nasıl hapsoldüğünü ortaya koyar. Otobüsteki iki kadın yolcudan biri diğerine el falı bakar ve ona üzerine kuma geleceğini söyleyerek öğütlerde bulunur. Otobüsteki falcı kadının bir yolcuya verdiği öğüt, sınıfsal ve cinsiyetçi öğelerle doludur. Kadına, *“Kocanı elinde tut, yoksa üzerine kuma gelir,”* diyerek bir kadın olarak toplumda güçlü olmanın, kocayı “elde tutmak” gibi dar kalıplara sığdırılmasını önerir. Kadının kocasına yönelik böyle bir güvence sağlamak için tüm maddi kaynaklarını harcaması gerektiğini söylemesi, sınırlı imkanlarla yaşayan kadının nelerden vazgeçmesi gerektiğini düşündürür. Falcı kadın küçük kızın falına bakarken ise umut dolu bir gelecekte söz eder. Küçük kıza yüklenen bu pozitif beklentiler, kadının kendi hayatındaki olumsuzlukların aksine, kızın gelecekte toplumun dayattığı kalıplardan sıyrılacağına dair bir umut taşır. Bu sahne, toplumun kadınlara biçtiği rollerin kuşaklar boyunca aktarılan bir kader olup olmadığını sorgular. Küçük kızın falında parlak bir gelecek görmesi, umutların yeni nesillere dair daha özgür bir yaşam beklentisini içerir.

Otobüste karşılaşılan yeni evlenecek çift, sınıfsal farkların ve toplumsal beklentilerin bir başka boyutunu açığa çıkarır. Çift, düğün ve çeyiz alışverişi gibi geleneksel bir hazırlığı otobüsle yaparken, gelinin annesi bu duruma tepki gösterir: *“Düğün alışverişine otobüsle mi gidilir?”* der. Bu isyan, annenin toplumdaki “doğru” ve “uygun” davranış kalıplarına olan bağlılığını, kızının bu kalıplardan uzak bir seçim yapmasına duyduğu hayal kırıklığını ifade eder. Ancak bu genç çiftin bakışları, birbirlerine olan sevgileri ve heyecanları ile annenin itirazlarının ötesine geçer. Bu an, sosyal sınıf ve geleneksel beklentilerin dışında, saf sevginin ön planda olduğu bir ilişkiyi gözler önüne serer. Gelinin annesinin aksine, genç kadın bu “uygun” görünümünden ve toplumun onayından bağımsız olarak sevdiği adamla mutlu görünmeyi

tercih eder. Onların arasındaki bakışlar, sosyal statünün, geleneklerin ve toplumun onayının ötesinde bir değer taşır. Bu sahne, toplumun üst sınıf ya da gelenek odaklı dayatmalarına karşı bireysel mutluluğu ve aşkı temsil eder. Her ne kadar otobüs gibi “alçakgönüllü” bir mekanda olsalar da onların sevgi dolu bakışmaları sınıfsal sınırların ve toplumun dayattığı ideallerin dışına çıkan bir özgürlüğün ifadesidir.

Daire filminde ise Nergis karakterinin nişanlı olup köyüne dönerek sevdiği kişiyle evlenme hayalleri kurduğu görülür. Pasajın önünde arkadaşı Arizu’yu beklerken, bir gelin arabasını umut dolu gözlerle izler. Bu an, Nergis’in kendi evlilik ve mutluluk hayallerini yansıtır. Ancak toplumsal gerçekler, onun bu hayallerini sarsacak başka örneklerle ortaya çıkar. Eski mahkum Münir’in hikayesi, toplumdaki evlilik ve kuma geleneğinin kadınlar üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Münir hapisteyken, eşi başka bir kadınla evlenmiştir. Bu durumu öğrenen Münir’in arkadaşı Pari, arkadaşının evine başka bir kadın gelmesinden dolayı üzülür. Ancak Münir, kumasıyla iyi anlaşmaktadır. Pari bu duruma şaşırırken, Münir’in “*Hapisteyken çocuklarıma çok iyi bakmış. Eşim şehir dışında çalışıyor. Birbirimize alışmaktan başka çaremiz yok*” demesi, onun içinde bulunduğu durumu kabul etmekten başka seçeneğinin kalmadığını ifade eder. Bu durum toplumun dayattığı koşulların bireyleri nasıl zorladığını ve ilişkileri beklenmedik şekillerde yeniden tanımladığını gösterir. Münir’in tavrı, toplumsal şartların bireyleri, kendi ihtiyaçları ve beklentileri dışında nasıl şekillendirdiğinin bir yansımasıdır.

Ofsayt filminde, nişanlı bir asker, görevden sonra sevdiği kişiyle evlenme hayali kurar. Askerin sevdiğiyle konuşması, uzaklığa rağmen bu hayali canlı tuttuğunu ve umut dolu bir bekleyiş içerisinde olduğunu gösterir. *Kanlı Altın* filminde ise Hüseyin, nişanlısına düğünde yüzük hediye etmek ister ve bunun için bir kuyumcuya gider. Ancak kuyumcu, Hüseyin’in kıyafetlerini beğenmeyerek onu küçümsercesine kendisine uygun yüzüklerin ‘burada’ olmadığını, ‘Kapalıçarşı gibi yerlere bakmasını’ söyler. Bu aşağılayıcı tavır, Hüseyin’in onurunu zedeler ve onun için kişisel bir mücadeleye dönüşür. Hüseyin, nişanlısıyla birlikte şık kıyafetler giyip aynı kuyumcuya tekrar gider. Kuyumcu, bu kez Hüseyin’i tanımadığı halde şık giyimleri nedeniyle onlara en değerli yüzüklerini sunar. Hüseyin, parasının yetmeyeceğini

bilmesine rağmen en lüks yüzüklere bakar ancak yine de almaz. Filmin sonunda, kuyumcunun bu kibirli tavrını kabul etmeyen Hüseyin, kuyumcuyu soymaya girişir. Bu sahne, toplumdaki görünüşe dayalı yargıların bireylerin onurunu nasıl yaraladığını ve bir bireyin, toplumun dışlayıcı davranışlarına karşı nasıl bir mücadeleye girişebileceğini anlatır.

Bu Bir Film Değil filminde Panahi çekmesine izin verilmeyen filminin senaryosunu anlatır. Hikaye, üniversitenin sanat bölümüne kabul edilen genç bir kızın etrafında döner. Geleneksel bir aileden gelen kız, ailesinin onun bu bölümde okumasına izin vermemesiyle karşılaşır. Üniversiteye giriş sınavını başarıyla geçip ismi gazetelerde yer aldıktan sonra babası durumu öğrenir ve aile ona kısıtlamalar getirmeye başlar. Ailesi bir yolculuğa çıktığında, kızını eve kilitlerler. Kilitli kapılarla çevrili kalan kız, zamanında Tahran'a ulaşamazsa üniversiteye gitme şansını kaybedecektir. Evde yalnız kalan kız, yaşlı bir kadından başka kimseyi ziyaret etmez. Yaşlı kadın, kızını uyandırmaya çalışırken, komşu oğlanın ona talip olduğunu belirtir. Bu durum, kızın hayatındaki kısıtlamaları ve geleneksel rollerin baskısını gözler önüne serer. Oğlan, kızını kaçırmamak için yanında olmayı sürdürürken, kız hayallerinin peşinden koşma çabası ve toplumun dayattığı kalıplarla yüzleşmek zorundadır. Kızın durumu, özgürlük ve kişisel hayalleri için verdiği mücadeleyi simgeler.

Taksi Tahran filminde evlilik, iki farklı anlatımla karşımıza çıkar. İlk olarak, yeğen Hana'nın dayısına anlattığı hikayede, Afgan genç bir adamın sevdiği kızını istemesi ve bunun önündeki engeller ele alınır. Genç adamın Argan olması, onların evlenmelerine engel teşkil eder. İkincisi ise Hana sinema ödevi için sokağı çekerken kadraja giren gelin ve damadın gelin arabasına bindikleri anlatıdır.

Üç Hayat filminde başrol oyuncusu Marziyeh'in, ailesinin hayallerini gerçekleştirmesi için sevmediği biriyle nişanlandığını intihar videosundan öğreniyoruz. Marziyeh, videoda şöyle der: “*Kendi ailem de nişanlımın ailesi de beni hayal kırıklığına uğrattı. Annem bana eğer evlenirsem her istediğimi yapabileceğimi söylemişti. Ben de kabul ettim. Ama bana ihanet ettiler. Hepsi bana ihanet etti.*” İntihar videosunu izleyen Panahi ve Jafari Hanım, Marziyeh'in durumunu öğrenmek için köye giderler. Köyde bir eğlenceye denk gelirler ve Jafari Hanım, düğünü görünce

Panahi'ye şöyle söyler: “*Marziyeh intihar etmiş olamaz; eğer ölüm olsaydı, köyde hemen düğün yapılmazdı. Üzerinden zaman geçmesini beklerlerdi.*” Bu filmde de evlilik kadının özgürlüğüne ulaşmada toplum tarafından araç olarak görülür.

Ayı Yok filminde Gozal ve Yakup, beşik kertmesi olan iki gençtir ve köydekiler, bu ikilinin evlenmesini beklemektedir. Ancak Yakup'un sevdiği bir kız vardır ve ailesi, bu ikilinin kavuşmasını istemez. Bu nedenle çift ayrılır. Başta Gozal'a ilgi duymayan Yakup, sonunda Gozal ile evlenmeyi kabul eder. Gozal ise Solduz adında bir gençle sevgilidir ve ikisi de evlenmek istemektedir. Yakup, beşik kertmesinin gereği olarak, “*Madem beşik kertmesiyiz, evlenmeliyiz*” der. Filmde, Solduz ve Gozal köyden kaçarak aşklarına kavuşmak için plan yaparlar. Ancak sınırda her iki genç de öldürülür. Sonuç olarak, filmdeki hiçbir çift bir araya gelemez ve aşkları, toplumsal ve bireysel baskılar tarafından engellenir.

Cafer Panahi'nin filmleri, evliliğin yalnızca bir toplumsal kurum değil, aynı zamanda bireylerin özgürlük arayışlarında karşılaştıkları engellerin ve baskıların bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır. Evlilik, kimi zaman kadınların hayallerine ulaşmaları için bir fırsat olarak sunulsa da çoğu zaman toplumsal normların ve aile baskılarının kurbanı haline gelmektedir. Panahi, eserlerinde bireylerin bu çelişkili durumla nasıl başa çıktığını derinlemesine inceler. *Ayna* filmindeki statü kaygıları ve *Daire* filmindeki hayal kırıklıkları, kadınların toplumdaki rollerinin nasıl belirlendiğini ve bu rollerle nasıl yüzleşmek zorunda kaldıklarını gözler önüne serer. Aynı zamanda, *Ayı Yok* ve *Taksi Tahran* gibi yapımlarda, bireysel aşk ve toplumsal beklentiler arasındaki çatışmalar, genç karakterlerin özgürlük arayışlarını zorlaştıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Sonuç olarak, Panahi'nin filmleri, evliliğin ve toplumsal normların bireylerin hayatlarını nasıl şekillendirdiğine dair çarpıcı bir eleştiri sunmakta ve bu alandaki derin sorunsalları sorgulamakta izleyiciyi cesaretlendirmektedir. Bu bağlamda, Panahi'nin sineması, evliliğin hem bir bağlayıcılık hem de özgürleşme aracı olarak iki yönlü doğasını aydınlatmaya devam etmektedir.

3.1.8. Görünmeyen Şiddet (Şiddetin İzleri)

Şiddet, insanlık tarihinin karanlık ve kaçınılmaz bir gerçeği olarak hem bireysel hem de toplumsal düzeyde varlığını sürdüren derin bir yaradır. İnsanın en temel içgüdülerinden biri olan bu olgu, kimi zaman bir savaşın patlama anında, kimi zaman bir sokağın karanlık köşesinde çıplak gözle görülse de en sinsi ve yıkıcı haliyle, sessizliğin ve görünmeyen sınırların arkasına saklanır. Asıl yıkıcılığı, bir bakışta, bir suskunlukta ya da toplumsal yapıların gizli katmanlarında gizlenen, varlığı fark edilmeden ruhu kemiren o örtük şiddettedir. Bu şiddet, bireylerin ve toplumların dokusunda derin izler bırakırken, hayatın her alanına sinsi sızar ve orada sessizce hüküm sürer. Sinemanın büyüdü dünyası, bu karmaşık ve çok katmanlı olguyu anlatmanın en güçlü yollarından biridir. Şiddet sadece bir fiziksel eylem olarak değil, karakterlerin derinlerde yatan içsel çatışmalarını, toplumsal yapının boğucu ağırlığını ve bireyin üzerinde kurulan görünmez baskıların izlerini de taşır. Cafer Panahi de filmlerinde bu görünmeyen şiddetin izlerini sürerken, izleyiciyi sahnenin ötesine, olayların görünmeyen sebeplerine ve sonuçlarına çekmeye çalışmaktadır.

Panahi'nin sinemasında şiddet, nadiren fiziksel olarak belirir; ama yine de karakterlerin hayatlarının her köşesinde, kaçınılmaz bir şekilde hissedilir. Ataerkil düzenin görünmez elleri, politik sınırlamaların ağır gölgesi ve toplumsal baskılar, şiddetin farklı yüzlerini şekillendirir. Panahi, doğrudan bir şiddet gösterisine başvurmak yerine, izleyiciyi derin bir yüzleşmeye davet eder. Onun sinemasında şiddet, sessizce karakterlerin yaşamlarını kuşatan bir 'hayalet gibidir'; görünmeyen ama her an orada olan, her hareketi ve her kararı gölgeleyen bir güçtür. İzleyici, fiziksel bir darbeye değil, o darbenin yankılarına, ruhlarda ve zihinlerde bıraktığı derin izlere tanık olur. Şiddet, sadece bir olay değil, hayatın her noktasına nüfuz eden bir hal, bir varoluş biçimi olarak ortaya çıkar. Bu bakış açısıyla Panahi, sinemayı sadece bir anlatı aracı olarak değil, şiddetin doğasını sorgulayan felsefi bir platforma dönüştürür. İzleyiciye fiziksel şiddeti değil, toplumsal ve bireysel baskıların ruhlarda açtığı derin yaraları gösterir. Sinemasının her karesinde, şiddetin sonuçlarına dair derin bir sorgulama yatar. Bu estetik ve anlatsal tercih, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, şiddetin ardındaki derin anlamları düşünmeye zorlar. Her sessizlikte, her sabit

planda, Panahi'nin yarattığı dünya, izleyiciyi şiddetin görünmeyen ama derinden hissedilen varlığına çekip sürükler. Bu anlamda Panahi'nin sineması, yalnızca şiddetin fiziksel boyutunu değil, onun toplumsal ve psikolojik katmanlarını da gözler önüne serer; izleyiciyi, gözünün önündeki gerçeklerle değil, zihninin derinlerinde yankılanan sorularla baş başa bırakır.

Bu görünmeyen şiddet teması, Panahi'nin *Beyaz Balon* filminde karakterlerin içsel çatışmaları ve dış dünyanın dayattığı sınırlamalarla açıkça kendini gösterir. Razieh'in küçük erkek kardeşi babası tarafından dövülür, ancak bu sahne izleyiciye doğrudan gösterilmez. Babasının otoritesi, sadece Razieh'in yüz ifadeleri ve sessizliğiyle hissedilir; şiddet fiziksel olarak görünmese de varlığı o denli güçlüdür. Filmdeki babanın fiziksel olarak yoksunluğu söz konusudur. Babayı görmeyiz ama konuşma tonundan şiddeti an ve an hissederiz. Bu durum İran'daki molla rejiminin toplumsal baskısını metaforik olarak temsil eden bir unsur olarak değerlendirilebilir. Rejimin, hayatın her alanına nüfuz eden görünmez baskısı, Panahi'nin şiddet tasvirlerinde sürekli olarak hissedilen, ancak fiziksel bir kaynağı olmayan bir varlık olarak işlenir.



Görsel 3.8. Beyaz Balon ve Daire filmlerinde Şiddetin İzleri

Daire filminde de görünmeyen şiddeti işleme tarzı dikkat çekicidir. Filmdeki kadın karakterler, toplumsal yapıların ve ataerkil sistemin baskıları altında sürekli bir kaçış ve saklanma halindedir. Dar sokaklar, kapalı kapılar, motosiklet gürültüleri ve polislerin her yerde varlığı, bu baskının ve görünmez şiddetin sembolleridir. Şiddet, sadece fiziksel bir darbe değil, karakterlerin hayatlarını şekillendiren, sürekli var olan ama fiziksel olarak görünmeyen bir tehdit olarak ortaya çıkar. Nargess'in yüzündeki yara izi, fiziksel şiddetin iziyken, Arizu'nun sigara içmesine izin vermeyen kaynağı

belirsiz ses, otoritenin her yere yayılan kontrol mekanizmasını gözler önüne serer. Bu durum Michel Foucault'nun *Panoptikon*³⁵ metaforunu çağırır; otorite her ne kadar görünmez olsa da varlığı her yerde hissedilir. Panahi, bu sahnelerle izleyiciyi şiddetin soyut ama somut etkileriyle yüzleştirirken, karakterlerin kaçışsız bir şiddet döngüsünde olduklarını açıkça gösterir.

Hamid Dabashi, Panahi'nin bu şiddet tasvirini "*kimin işlediğini göstermeden şiddet gösterme*" tarzı olarak tanımlar ve bunun Panahi'nin sinemasının bir ticari markası haline geldiğini söyler. Ona göre, Panahi'nin filmlerinde "*şiddet bir hayalet gibidir; varlığı hissedilir, ancak kaynağı ya da fiziksel olarak varlığı yoktur. Bu şiddet kasıtlı olarak biçimsizleştirilir. Sonuç olarak, izleyici film boyunca her sahnede bir korku ve endişe hisseder, ancak bu korkunun somut bir kaynağı yoktur*" (2007: 396). Bu yaklaşım, Panahi'nin şiddeti fiziksel bir saldırı olarak değil, karakterlerin ruhlarına ve zihinlerine zarar veren bir olgu olarak işleme biçimini güçlendirir.

Panahi'nin sinemasında şiddet, Batı sinemasındaki fiziksel ve kanlı şiddetten farklı olarak varlığın kendini açığa çıkarması olarak ele alınır. Bu şiddet, bir tür varoluş stratejisi olarak karşımıza çıkar ve sadece otoritenin uyguladığı baskı değil, aynı zamanda direnişin bir aracı olarak da işlev görür. *Daire* filminde, hayat kadını karakterinin polisle kurduğu diyaloglar ve sigara yasağına rağmen polis arabasında sigara içmesi, şiddetin tek yönlü olmadığını, aynı zamanda bir direnişi de içerdiğini gösterir. Panahi'nin sinemasında eğer iktidarın şiddeti her yerde ise, direniş de her yeredir. Bu bağlamda şiddet hem otoritenin baskısını hem de bireyin direnişini sembolize eden dinamik ve yaratıcı bir süreçtir. Bu süreç, bir yandan toplumun bastırıcı yapısını açığa çıkarırken, diğer yandan karakterlerin bu baskıya karşı geliştirdikleri direniş stratejilerini de görünür kılar. Aynı tema, *Ofsayt* filminde de görülür. Filmde kadınların futbol maçına girişlerinin yasaklanması, fiziksel bir şiddet içermese de toplumsal konumlarını sınırlayan bir baskı biçimi olarak öne çıkar.

³⁵ Michel Foucault'ya göre Panoptikon, bireylerin her an gözlemlendiklerini düşündükleri, bu yüzden sürekli olarak kendi davranışlarını denetledikleri bir iktidar mekanizmasını simgeler. Bu yapı, iktidarın doğrudan müdahalesi olmadan bile bireyler üzerinde sürekli bir kontrol ve disiplin sağlar (2015: 85-105).

Kadınların toplumsal alanlardan dışlanması, şiddetin farklı bir boyutu olarak ele alınır. Futbol maçını izleme haklarının ellerinden alınması, İran'daki ataerkil toplum yapısının yarattığı psikolojik ve sembolik şiddetin bir yansımasıdır. Panahi'nin sinemasında şiddet, Batı sinemasında sıkça görülen fiziksel saldırılar veya kanlı sahnelerle değil, bireylerin maruz kaldığı görünmez sosyal ve psikolojik baskılarla ifade edilir. Kadınların futbol izleme haklarından mahrum bırakılması, fiziksel şiddetin olmamasına rağmen, onların toplumsal dışlanmışlığını ve maruz kaldıkları sosyal şiddeti açıkça ortaya koyar. Panahi, şiddeti çok katmanlı bir şekilde ele alır; yalnızca fiziksel saldırılar üzerinden değil, bireylerin özgürlüklerinin kısıtlanması yoluyla bu baskıyı derinlemesine işler.

Panahi sinemasında şiddet, genellikle 'kapalı kapılar ardında gerçekleşir' ve izleyici bu sahnelere doğrudan tanık olmasa da bu anların gerilimini derinden hisseder. Bu yaklaşım, Panahi'nin karakterlerin yaşadığı travmayı, toplumsal baskıyı ve aile içi güç dinamiklerini göstermek için kullandığı önemli bir anlatım tekniğidir.



Görsel 3.9. Daire ve Üç Hayat Filmlerinde Kapalı Kapılar Ardında Şiddet

Özellikle *Daire* filminde bu tarz bir sahne dikkatimizi çeker. Filmin bir sahnesinde, Pari hapishaneden çıktıktan sonra evine döner. Ancak onun eve dönüşü, ailesi ve çevresi tarafından hoş karşılanmaz. Pari'nin hapishaneden çıktığını öğrenen erkek karakterler (ki bunlar muhtemelen kardeşleridir) büyük bir öfkeyle eve gelirler. Kapıda, Pari'nin babası onları karşılar ve sinirlerini yatıştırmaya çalışır. Baba, oğullarının öfkesini dindirmeye çabalasa da erkek karakterler öfkeyle eve zorla girerler. Seyirci olarak, bizler dışarıda bırakılırız; Panahi bizi evin içine sokmaz. Ancak içerideki gerilim ve bağırışlar, sesler aracılığıyla bize ulaşır. Sadece duyduğumuz bu sesler, şiddetin boyutunu anlamamıza yeter. Nitekim, kısa süre sonra

Pari kendisini zorla dışarı atar. Şiddetin kendisini görmeyiz ancak o anki duygusal yoğunluk ve baskıyı adeta iliklerimize kadar hissederiz.

Benzer bir dinamik, Panahi'nin *Üç Hayat* filminde de karşımıza çıkar. Bu filmde Marziyeh adlı genç bir kız, konservatuvarı kazanmış olmasına rağmen ailesinin baskısı ve özellikle erkek kardeşinin tepkisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Marziyeh'in erkek kardeşi, kız kardeşinin evden uzakta olmasını ve konservatuvarı kazanmasını kabullenemez. Filmdeki bir sahnede, erkek kardeş, Panahi'ye saldırmaya çalışırken, anne karakter oğlunu sakinleştirmeye çalışır. Marziyeh eve döndüğünde, 'dellenmiş erkek kardeşi' zorla içeri girip ona şiddet uygulamak ister. Ancak Panahi bu sahnede de benzer bir tutum sergiler; izleyiciyi yine evin içine sokmaz. Şiddetin gerçekleştiği anları doğrudan göstermez, ancak gerilimi bize başka yollarla aktarır. Sonrasında Marziyeh'in babası oğlunu evden kovar ve olay sona erer.

Her iki filmde de Panahi hatta *Ofsayt*³⁶ filmindeki baba karakterlerini, aile içinde şiddet uygulamak isteyen erkek kardeşleri yatıştırmak ve onları kontrol etmek için bir otorite figürü olarak kullanır. Bu babalar, toplumsal düzenin bekçisi gibi davranırken aynı zamanda geleneksel ataerkil yapı içinde bir denge unsuru olma rolü üstlenirler. Panahi, izleyiciyi şiddetin tam ortasına yerleştirmez. Fakat bu şiddeti gerek seslerle gerekse karakterlerin beden dili ve ruh haliyle bize derin bir şekilde hissettirir. Bu tercih, Panah'nin şiddetin sıradanlaştığı bir toplumda, şiddetin sadece fiziksel değil, psikolojik etkilerinin de altını çizmesine olanak tanır. Panahi'nin bu anlatım tarzı, seyirciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp aktif bir katılımcıya dönüştürür. Şiddetin görsel olarak gösterilmemesi, seyircinin kendi hayal gücüyle boşlukları doldurmasını sağlar ve bu da sahnelerin etkisini daha da derinleştirir. Bu yöntemiyle Panahi, şiddetin sadece fiziksel değil, toplumsal ve kültürel köklerine dair de önemli bir eleştiri sunar.

³⁶ *Ofsayt* filminde ilk sahnede kızının maçı seyretmeye gittiğini öğrenen baba karakterinin kızını bulmak için sarf ettiği çaba vardır. Baba ilk sahnede şoföre kızını abilerinden önce bulmalıyım yoksa onu döverler şeklinde diyalogları mevcuttur.

3.1.9. Kültürel Miras ve Batıl İnançlar

Cafer Panahi'nin sineması, İran toplumunun kültürel zenginliklerini ve geleneklerini yansıtan bir ayna niteliği taşır. Yönetmen, hikâyelerinde yalnızca bireylerin yaşam mücadelelerini değil, aynı zamanda toplumun derinliklerine kök salmış kültürel öğeleri ve batıl inançları ustalıkla işler. Bu unsurlar, karakterlerin dünyasını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapı ve inanç sistemleri üzerine düşündürür. Panahi'nin filmleri, nevrüz bayramı ve haftsin geleneği gibi kutlamalardan ayak yıkama töreni ve el falı gibi bireysel ritüellere kadar geniş bir yelpazede kültürel detaylar barındırır. Bunun yanı sıra, Cheshmeh Ali'deki kutsal su, damızlık boğa gibi yerel inanışlar ve sünnet derisi gibi geleneksel pratikler, Panahi'nin eserlerinde yalnızca birer dekor değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojisini ve toplumsal bağlarını şekillendiren unsurlar olarak öne çıkar.

Beyaz Balon filmi, yedi yaşındaki Razieh'in Nevruz Bayramı'ndaki haftsin sofrasına konulacak balık arzusunu konu alır. Haftsin, İran'ın milli bayramı olan Nevruz'un kutlandığı dönemde hazırlanan, önemli bir gelenektir. 'Haft' Farsça'da 'yedi' anlamına gelirken, 'sin' harfiyle başlayan yedi öğeyi temsil eder. Nevruz'un başlangıcına, 21 Mart'a yakın tarihlerde kurulan haftsin sofrası yaratılışın yedi gününü ve koruyucu "yedi ölümsüzleri" simgeler. Her bir malzeme İran kültüründe özel bir anlam taşır: Sabzeh (çimlendirilmiş buğday) baharı ve yenilenmeyi, Senced (iğde) düşünceyi ve sevgiyi, Samanu (buğday helvası) zenginlik ve adaleti, Somagh (sumak) yeni başlangıçları, Sîr (sarımsak) sağlığı, Sirke sabrı, Seeb (elma) ise güzellik ve canlılığı simgeler. Bu temel malzemelere ek olarak sofraya Kuran, sikke, ayna-mum, sümbül çiçeği ve bir balık da konur. Sofranın tek canlı ögesi olan balık, hayatı ve yaşam döngüsünü simgeler ve haftsinin vazgeçilmezidir (Campo, 2009: 524-525; Şahbazi, 2012: 524-526). Filmde de bu sofranın baş konusunu balık olduğundan filmdeki Raziye karakteri de istediği balığı sofrada yer almasını arzulamaktadır. İran yeni yılı olarak adlandırılan Nevruz bayramı *Bu Bir Film Değil* filminde de konu olur. Filmin başında Panahi eşi ile konuşur. Eşi Nevruz bayramı için sevdiklerine hediye alışverişine gittiğini söyler. Filmin sonunda da yeni yıla yani Nevruz Bayramına girilir. Kutlamalarla film biter.

Taksi Tahran filminde de balık farklı bir amaç için karşımıza çıkar. Panahi'nin taksisine binen iki yaşlı kadının batıl inançları söz konusudur. Bu kadınlar, ellerinde bir akvaryum ve içerisinde balıklar tutarak Panahi'nin yanına gelirler. İkisi de saat 12'de Cheshmeh Ali'de olmaları gerektiğini belirtirler; zamanında orada olmazlarsa öleceklerine inanmaktadırlar. Cheshmeh Ali, yerel halkın büyümlü güçlere sahip olduğuna inandığı kutsal bir su kaynağıdır. İnsanlar burada hac gezileri düzenler, kutsal suyla yıkanarak manevi bir temizlik sağlamak isterler. Hatta bazıları, bu kutsallığı evlerine taşımak için halılarını Cheshmeh Ali'nin suyunda yıkamaktadır. Tüm bu gelenekler göz önüne alındığında, bu sosyal merkezde kralın bir yazıt oluşturma kararı, baharın kutsallığını herkesin görebilmesi ve bu kutsallıktan etkilenmesi amacı taşımaktadır. Bu sahne, İran'da batıl inançların ne kadar yaygın olduğunu gözler önüne sererken, balıklar aynı zamanda Panahi'nin *Beyaz Balon* filminde Razieh'in arzuladığı balıklara da bir atıfta bulunur. Bu bağlamda, filmdeki balık motifleri hem geleneksel inanışların hem de insanların yaşamlarına dokunan manevi unsurların bir sembolü olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Ayna filminde otobüste yaşanan el falı mevzusu vardır. Filmindeki otobüs sahnesinde, falcı kadın önce annenin ardından küçük kızının falına bakar. Anne için olumsuz bir tablo çizen falcı, geçmişte yaşadığı zorluklardan, kocasıyla olan tartışmalardan ve kocasının başka planları olabileceğinden bahseder. Kaybettiği bir yakınından haber alacağını da ekler. Küçük kızın falında ise umut dolu bir gelecek çizer; başarılı olacağını, iyi bir iş sahibi olacağını ve annesine yaşlılığında destek olacağını söyler. Bu sahne, falın umut ve kaygılarla şekillenen toplumsal bir pratik olarak işlenişini yansıtır.

Üç Hayat filminde köydeki iki inanış olan sünnet derisi ve damızlık boğa konusu anlatılır. Filmde damızlık boğa ve sünnet derisiyle ilgili batıl inançlar, karakterlerin yaşamlarını ve toplumsal inançları şekillendiren önemli unsurlar olarak yer alır. Damızlık boğa, köylüler için sadece fiziksel olarak değerli bir hayvan değil, aynı zamanda özel bir soydan gelir ve köylüler için büyük bir sembol haline gelir. Bu boğa, bir gecede on dişi inek dölleyebilir ve her bir birleşme büyük kazançlar getirir. Boğanın kutsallığı, çevresindeki her şeyin onun varlığıyla bağlantılı olduğu inancıyla

güçlenir. Diğer taraftan, sünnet derisi batıl inancı, bir çocuğun kaderinin, sünnet derisinin gömüldüğü yere göre belirleneceğini savunur. Örneğin, sünnet derisi bir hapisanenin bahçesine gömülürse, o çocuğun suç işleyici olacağına, bir üniversite bahçesine gömülürse, başarılı bir doktor veya mühendis olacağına inanılır. Bu inançlar, karakterlerin gelecekteki yaşamlarını ve başarılarını yönlendiren mistik bir güç olarak işlev görür.

Ayı Yok filminde bir tür nişan merasimi olan ayak yıkama töreni ve beşik kertmesi gelenekleri vardır. Filmde Ghanbar, Panahi'ye "ayak yıkama törenine" gideceğini söyler. Panahi, işleri nedeniyle törene katılamayacağı için bu eski geleneği daha yakından tanımak amacıyla kamerasını Ghanbar'a verir ve töreni kaydetmesini rica eder. Panahi daha sonra yanında kaldığı yaşlı teyzenin yanına giderek ayak yıkama töreninin anlamını sorar. Yaşlı kadın, derin bir iç çekerek bu gelenek hakkında şunları anlatır: *"Ayak yıkama töreni, eskiden bir çeşit nişan merasimiydi. Gelin ve damat, ayaklarını yıkamak için bir nehrin kenarına götürülürdü. Rahmetli dedem anlatırdı; onun gençliğinde, bir erkek bir kıza gönül kaptırdığında, nehrin kenarında gizlenir, kız suya geldiğinde ise peçesine dokunmuş. Peçesine dokunulan kız, artık istemese de peçesini açanla evlenmek zorunda kalırmış. O kıza artık kimse talip olmamış. Zamanla bu gelenek değişti ve ayak yıkama törenine dönüştü."* Yaşlı kadın anlatmaya devam eder: *"Şimdilerde, gelinle damadı bir araya getirip nehrin kıyısına götürürler. Nehirde yan yana iki büyük taş vardır: Gelin sol taşta, damat ise sağ taşta oturtulur. Gelinin ayaklarını genç kızlar, damadın ayaklarını ise delikanlılar yıkar. Bu törende ayaklar, aydınlık bir geleceğe yolculuklarının saflığını temsil eder. Herkes en güzel kıyafetlerini giyip törende yerini alır, şarkılar eşliğinde ayaklar yıkanır. Tıpkı nişan törenlerinde olduğu gibi, yeni çifte bereketli bir ömür dileğiyle para da takılır."* Panahi, yaşlı kadının anlattıklarını dinlerken merakına yenik düşer ve sorar: *"Peki, gelin sağ taşta, damat da sol taşta otursa ne olur?"* Yaşlı kadın hafif bir tebessümle, *"Ben nereden bileyim, evladım?"* der. Sonra ekler: *"Öyle derler ki, kadınlar Adem'in sol tarafından geldiği için sol taş onlarıdır. Bu yüzden, gelinler hep sol taşta oturur. Başka soru sorma bende bu kadarını biliyorum"*

Filmdeki bir diğer olay ise beşik kertme olayıdır. Köylüler Panahi'ye ziyarete gelerek geleneklerinden şu şekilde bahsederler: *“Köyümüzde, bir kız çocuğu doğduğunda, göbek bağı gelecekteki kocası adına kesilir. Gözal kızımız doğduğunda da göbek bağı Yakup adına kesilmişti. Artık ikisi de büyüdüğüne göre evlenmeleri gerekiyor. Fakat bu defa bir engel çıktı. Soldooz. Soldooz, Gözal'a aşık olduğu için gençler bir türlü evlenemiyor.”*

3.1.10. Çatışma ve Dayanışma (Yardımlaşma)

Cafer Panahi'nin filmlerinde dikkat çeken unsurlardan biri, karakterlerin buldukları durumlarda çevreleriyle sürekli bir çatışma içinde olmalarıdır. Bu çatışmalar, bireyin toplumsal normlara, otoriteye ve hatta bazen kendi iç dünyasına karşı verdiği mücadeleyi yansıtır. Panahi'nin karakterleri, genellikle kendilerini sıkışmış, çaresiz ya da toplumun dayattığı sınırlar içinde hapsolmuş hisseder. Ancak bu çatışmalar, yalnızca bireysel mücadelelerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda daha geniş toplumsal ve politik meselelerle de doğrudan ilişkilidir. Örneğin, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine karşı direnişi ya da çocukların masumiyetle adaletsizlikler karşısındaki tepkileri, filmlerindeki çatışma temalarının merkezinde yer alır. Bununla birlikte, Panahi'nin sineması yalnızca çatışmaları vurgulamakla kalmaz; aynı zamanda karakterler arasındaki yardımlaşma ve dayanışmaya da önemli bir alan açar. Bu dayanışma, bireylerin birbirleriyle olan bağlarını güçlendiren ve onları çevrelerindeki baskıcı unsurlara karşı daha dirençli kılan bir unsur olarak öne çıkar. Örneğin, *Ofsayt* filminde kadın karakterlerin, erkek egemen bir alana giriş çabalarında birbirlerini desteklemeleri, yalnızca bir spor etkinliğine katılma arzusu değil, aynı zamanda daha geniş bir özgürlük mücadelesinin bir parçası olarak okunabilir. Bu tür yardımlaşma sahneleri, bireylerin toplumsal sınırlamaları aşma ve yeni bir dayanışma biçimi oluşturma potansiyelini ortaya koyar. Filmde sadece kadınların kadınlara dayanışması ön planda değildir. Askerler kadınlara yardımcı olma noktasında anlayışlıdır. Panahi filmdeki askerleri asla kötü göstermez. Ona göre askerler emir kulu altındadır. Ama insani duyguları her zaman vardır. Filmin sonunda İran'ın maçı kazanması sonucunda asker, kızlar ve dışardaki insanlar hep beraber kutlama yaparlar.

Panahi'nin sinemasında çatışma ve dayanışma, birbirine zıt kavramlar gibi görünse de aslında birbirini tamamlar. Çatışmalar, karakterlerin bireysel sınırlarını zorlayarak onları dayanışmaya yöneltirken, dayanışma da bu çatışmaları aşmanın bir yolu olarak sunulur. Örneğin, *Daire* filminde, toplumsal normlarla çatışma halinde olan kadın karakterler, karşılaştıkları zorluklar karşısında birbirlerine destek olarak hayatta kalmaya çalışır. Kadınlar arasında dayanışmanın koptuğu tek an Pari'nin hemşire arkadaşı Elham'dan kürtaj için yardıma gittiği andır. Elham eşinin geçmişini öğreneceği için Pari'ye yardım etmek istemez. Panahi iki kadını bankta arkalı önlü oturtarak ayrıca zıt kıyafetlerle aktarmıştır. Benzer şekilde, *Ayna* filminde, küçük bir çocuğun kendini toplumsal beklentilere karşı ifade etme çabası, çevresindeki insanlar tarafından desteklenerek farklı bir dayanışma biçimi yaratır. Filmdeki bütün karakterler Mina'ya yardım etmek ister ama kimse tam anlamıyla yardım edemez. Mina içinde bulunduğu durumdan dolayı da herkesle çatışma içindedir. İlk çatışması ise yönetmene yaptığı filminden çıkma isteğidir. Küçük Mina film ekibine adeta baş kaldırır. Mina'ya tam anlamıyla yardım eden kişi ise filmin sonunda karşılaştığı eski dublaj sanatçısı olan adamdır.

Beyaz Balon'da da küçük Raziye'ye istediği balığı almak için derdini anlatma noktasında annesine, abisine, balık satıcısına, yaşlı kadına, terziye ve asker ile çatışma içindedir. Raziye'ye ilk çare ilk yardım ise abisinden gelir. Abisi annesini para vermesi için ikna eder. Parayı alıp balığa koşan Raziye, parasını yılan oynatıcılarına kaptırdığında onu almak için direnir ve oradaki adamların desteği ile alır. Balık satıcısı ile istediği balığı alma noktasında çatışır. Parasını kaybettiğinde çevresindeki herkes yardım etmek ister. Para vermek isteyen olur. Balık almak isteyen olur. Küçük kızı mutlu etmek için toplum adeta birlik olur. Mazgala düşen parayı almak için başta abisi ile tartışan Afgan çocuk onlara yardım etmek için elinden geleni yapar. *Üç Hayat*'ta Marziye karakteri ailesi ve köyü ile çatışma halindedir. Kimse onun konservatuvara gitmesini istemez. Köye göre onun evlenip çocuk yapması ve evinde kalması beklenir. Marziye içinde bulunduğu durumu Jafari hanıma ulaştırmak ister. Bu noktada arkadaşı ilk destekçisidir. Annesi de kızının hayalini gerçekleştirmesi için sınava götürerek yardım etmiştir. Marziye'yi köydeki kimse sevmez. Onu dik başlı olarak tanımlayarak dışlarlar. Tıpkı eski aktör Şahrazat'a yaptıkları gibi

Marziyeh'i sevmezler. Her iki karakterde köylüler ile çatışma halindedir. Köye Jafari Hanım ve Panahi'nin gelmesi ile olaylar değişmeye başlar. Jafari hanım, Marziyeh ile ilk çatışır. Fakat kızın durumunu anlayınca ona yardım etmek için elinden geleni yapar.

Taksi Tahran filminde hırsız ile öğretmenin çatışması vardır. Her iki karakterde suçlular üzerine konuşarak tartışma içine girerler. *Bu Bir Film Değil* filminde yönetmenin anlattığı filmdeki sanat okumak için eve kitlenen kız ile ailesi arasında çatışması vardır. *Ayı Yok* filminde birbirini seven gençler ile beşik kertmesi olan gencin çatışması vardır. Köylüler beşik kertmesi olan gençlerin evlenmesini isterler ve diğer genci dışarda bırakırlar. Birbirini seven genç ise kaçarak mutlu sona erişmek isterken gölde öldürülürler. Panahi de filmde çekmediği fotoğraf üzerine köylüler ile çatışır.

Genel olarak Cafer Panahi'nin sineması, bireylerin toplumsal normlar, otorite ve bireysel sınırlarla çatışmalarını merkeze alırken, bu mücadeleleri dayanışma ile dengeleyen bir anlatı sunar. Kadınlar, çocuklar ve toplumun dışlanmış bireyleri üzerinden işlenen bu çatışmalar, yalnızca bireysel değil, toplumsal ve politik meseleleri de kapsar. Panahi'nin filmlerinde dayanışma, karakterlerin çatışmalardan doğan çıkmazları aşmasına yardımcı olur ve özgürleşme çabasının bir parçası haline gelir. Yönetmenin bu yaklaşımı, hem toplumsal eşitsizliklere karşı bir direniş hem de insani bağların gücüne dair bir umut sunar. Çatışma ve dayanışma, Panahi'nin sinemasında birbirini tamamlayan ve izleyicide derin bir sorgulama yaratan temel unsurlar olarak öne çıkar.

3.1.11. Filmlerarası ve Metinlerarası Göndermeler

Filmlerarasılık (interfilmicité), sinema dünyasında bir filmde yer alan bir görüntünün, karakterin veya başka bir unsurun, başka bir filmde alıntı, gönderme, anıştırma gibi yollarla yeniden ortaya çıkmasıdır. Bu kavram, bir filmdeki belirli bir unsuru başka bir filmde doğrudan ya da dolaylı olarak tekrarlama veya ona atıfta bulunma anlamına gelir. Filmlerarasılık, bir filmin diğer bir filmde somut bir şekilde varlık göstermesini ifade eder ve bu durum, genellikle gerçekçi bir anlatım çerçevesinde gelişir. Bu nedenle, filmlerarasılık göndergesel bir işlev taşır; yani bir

filmdeki öge, başka bir filmde ona yapılan gönderme yoluyla izleyicinin hafızasında yeniden canlanır (Aktulum, 2018: 23). Filmlerarasılık, sinemada metinlerarasılık teorisiyle yakından ilişkilidir. Metinlerarasılık, bir metnin (bu bağlamda film), başka metinlerle olan ilişkisi üzerinden anlam kazandığı fikrine dayanır. Sinemada filmlerarası göndermeler, bir filmin başka bir filmle kurduğu bağ sayesinde yeni anlam katmanları yaratır ve izleyicinin filmde aldığı deneyimi zenginleştirir.

Filmlerarasılığın, *Doğrudan alıntı*, *Tarz veya estetik*, *Parodi veya hiciv*, *bağlamsal gönderme* gibi çeşitli biçimleri vardır. Doğrudan alıntı, bir filmde başka bir filmin belirli bir sahnesinin, diyalogunun veya görüntüsünün birebir yeniden kullanılmasıdır. Bu, genellikle yönetmenlerin belirli bir filme veya yönetmene saygı duruşunda bulunmak istedikleri durumlarda görülür. Tarz veya estetik referans ise bir yönetmenin başka bir yönetmenin stilini veya estetiğini kasıtlı olarak taklit etmesi ya da bu tarza bir selam göndermesi durumunda ortaya çıkar. Bu tür göndermeler, sinema tarihinde belirli bir akımın veya yönetmenin etkisini göstermek için kullanılır. Parodi veya hiciv, bir filmde başka bir filmdeki unsurların mizahi veya eleştirel bir şekilde yeniden yorumlanmasıdır. Bu tür göndermeler, genellikle popüler kültürün veya sinema endüstrisinin eleştirildiği filmlerde görülür. Bağlamsal gönderme daha örtük ve izleyicinin dikkatini çeken bir başka filmlerarası gönderme türüdür. Bu tür gönderme, bir filmin belirli bir kültürel veya tarihsel bağlam içinde başka bir filme yaptığı ince bir atıfla izleyiciye iki film arasındaki ilişkiyi düşündürür. Filmlerarasılık, sinema sanatında hem estetik hem de anlatısal işlevler taşır. Yönetmenler, bu aracılığıyla diğer yönetmenlerle yaratıcı bir diyalog kurabilir ve sinema tarihinde bir 'konuşma' başlatabilir. Ayrıca filmlerarasılık izleyicinin filmle kurduğu bağı güçlendirir ve daha geniş bir sinemasal deneyim sunar.

Cafer Panahi de sinemasında hem kendi filmlerine hem de dünya sinemasına çeşitli referanslar yapar. Bu göndermeler, Panahi'nin filmlerinde yaratıcı bir derinlik katmanı oluşturur ve izleyicilere hem onun önceki eserleriyle hem de dünya sinema tarihinin önemli yapıtlarıyla bağlantılar kurma imkanı sağlar. Panahi'nin bu yöntemi, izleyicilere daha zengin ve anlamlı bir sinema deneyimi sunar.

Taksi Tahran'da Panahi hem kendi filmlerine hem de dünya sinemasından yönetmenlere göndermelerde bulunur. Panahi yeğeni Hana'yı almaya geç kaldığında, Hana ona 1997 tarihli *Ayna* filmine gönderme yaparak "*Ben de senin Ayna filmindeki kız gibi yolumu bulurdum*" der. Hırsız, taksiden indiğinde Korsan DVD satıcısı Omid Panahi'ye "*Son repliği Crimson Gold'daki kafeterya sahnesinde geçen olaylar silsilesi gibiydi değil mi?*" diye sorarak Panahi'nin 2003 yapımı, suça yönelen bir pizza dağıtıcısını konu alan filmini hatırlatır. Omid Panahi'ye karşılaşmalarını anlattığında "*Size eskiden filmler getiriyordum. Daha doğrusu oğlunuz için. Bir kere o sırada sizle denk gelmiştik hani. Size nasılsınız dedim. Siz de iyiyim dostum dediniz. Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filmini derhal getirmemi istemiştiniz. Başka ne filmi istediğinizi tahmin edin. Woody Allen'dan Paris'te Gece Yarısı'nı*" der. Omid taksiye binen sinema öğrencisi müşterisine elindeki filmleri sayar. "*CD'lerin srasında The Walking Dead'in sezon 5'i de var*". Öğrenci, popüler film istemediğini sanat filmi olarak elinde ne olduğunu sorduğunda Omid, Kim Kim-duk'un filmini Kurosawa'nın filmini uzatır. Panahi'nin avukat arkadaşı Nesrin (çiçekli kadın) taksiye bindiğinde, Panahi nereye gittiğini sorduğunda müvekkillerinden Ghocheh Ghavami'nin durumunu anlatırken, Panahi'nin 2006 yapımı, maç izlemeye çalışan kadın futbol taraftarları etrafında dönen *Ofsayt* filmiyle karşılaştırır. "*Tıpkı senin Offside adlı filmindeki gibi oldu*" der.



Görsel 3.10. Kapalı Perde Filmindeki Afişler

Kapalı Perde filminde *Beyaz Balon*, *Ayna*, *Daire* ve *Ofsayt* filmlerinin afişleri görünmektedir. Panahi'nin filmindeki bir başka duvarda da 1997 yılında düzenlenen

'42 Valladolid Uluslararası Film Haftası'nın posterleri yer almaktadır. Panahi'nin bu festivalde *Ayna* filmi gösterilmiştir.



Görsel 3.11. Ceci n'est pas une pipe ve Bu Bir Film Değil

Cafer Panahi'nin *Bu Bir Film Değil* adlı filmi, ismiyle Belçikalı ressam René Magritte'in ünlü tablosu 'İmgelerin İhaneti' arasında anlamlı bir ilişki kurar. Magritte'in bu tablosunda, bir pipo resmi altında Fransızca *Ceci n'est pas une pipe* (*Bu bir pipo değildir*) ifadesi yer alır. Bu yazı, resimdeki piponun gerçek bir pipo olmadığını sadece bir pipo imgesi olduğunu vurgular. Bu şekilde Magritte, sanatın gerçekliği yansıtmayı sorgular ve izleyiciyi imgeler ile gerçeklik arasındaki fark üzerine düşünmeye davet eder. Panahi'nin *Bu Bir Film Değil* filmi de benzer bir şekilde, sinemanın ve anlatımın doğasını sorgular. Panahi, ev hapsindeyken bu filmi yapar ve film, klasik anlamda bir film olup olmadığını tartışmaya açar. Bir yandan sansür ve yasaklara meydan okur diğer yandan da film yapma sürecinin kendisini ele alır. Filmin başlığı, izleyiciyi, yapılan işin teknik olarak bir film olup olmadığı konusunda düşünmeye teşvik eder. Magritte'nin tablosundaki gibi Panahi'nin filmi de sanatın, imgelerin ve anlatımın sınırlarını zorlar, gerçeklik ve temsil üzerine bir tartışma açar. Panahi'nin bu filmine seçtiği başlık, Magritte'nin eserine doğrudan bir gönderme yapar. Magritte'in eserinde "Bu bir pipo değildir" ifadesi, imge ile gerçeklik arasındaki farkı vurgularken, Panahi'nin filmi de başlığıyla benzer bir düşüncüyü sinematik düzlemde ifade eder. Bu isim hem Magritte'in eserine sanatsal bir saygı duruşu hem de filmin temasıyla ilgili derin bir yorum sunar. Magritte'in tablosunda nasıl bir pipo resmi var ama bu resim aslında bir pipo değilse, Panahi de bu filmi bir 'film' olarak sunar. Ancak başlığıyla bunun gerçekten bir film olmadığını iddia eder.

Bu tür sanatsal göndermeler, eserlerin daha geniş bir bağlamda okunmasını sağlar ve izleyiciyi daha derin bir anlam arayışına davet eder. Dolayısıyla Panahi'nin filmi hem Magritte'in eserine bir gönderme hem de sanat, gerçeklik ve ifade özgürlüğü arasındaki ilişkiyi vurgulayan bir unsur olarak karşımıza çıkar.



Görsel 3.12. Bu Bir Film Değil Filminde Kameraya Bakış

Bu Bir Film Değil filminde avukatı Gayret Hanım ile konuşmasının ardından durur bir süre sonra gülümsemeye başlar ve aniden kameraya bakar. Seyirciye yani bizlere bakan Panahi konuşmaya başlar: “Sanırım bu roli değiştirmeliyim? Ayna filmi hatırlıyor musunuz? Ayna benim ikinci filmimdi (Panahi konuştuğu sırada Ayna filmindeki ilgili sahne ekranda görünmektedir). Annesi okuldan almaya gelmediği için eve tek başına gitmeye ve yolu bulmaya çalışan küçük bir kız hakkındaydı. Otobüse biniyor ve otobüs giderken yanlış yoldan gittiğini fark ediyor. Sonunda kız daha fazla dayanamıyor. Rolünden çıktı ve oynamayı bıraktı. Kendisi olmak istediğini söyledi. Yaptığınız şey bir yalan. Ben evimin yolunu biliyorum. Benden ne istiyorsunuz, anlamıyorum. Sanırım şu anda tamamen Mina'yla aynı durumdayım. Bir şekilde rolümü değiştirmeliyim der ve ayağa kalkar. Ayna filmine gönderme yapan Panahi, ardından *Daire* filmindeki Narges'i, 2003 yılında çektiği *Kanlı Altın* filmini açar ve koltuğuna geçer. Filmi ileri doğru sarar ve kameraya bakarak: “Hüseyin'in kuyumcuya gittiği ve kuyumcunun onu aşağıladığı sahneyi arıyorum. Tamamen benim kontrolüm dışında rol yapmıştı” der ve iki filminde yer alan amatör oyunculara selam gönderir. *Daire* filminde Pari evden çıktığında taksiye bindiğinde şoför nereye gittiğini sorduğunda daireye cevabını vermişti. Panahi bu cevap ile karakterini de filme dahil ederek çembere girmesini sağlamıştı.

Ayna filminde Mina'nın bindiği taksinin adı Taksi Tahran'dır. *Ayna* Panahi'nin uzun metraj olan ikinci filmidir. Mina'nın bindiği taksi Panahi'nin altıncı filmi olacak olan *Taksi Tahran*'ın tohumlarının atıldığı yerdir denilebilir. Nitekim o takside de tıpkı *Taksi Tahran* da gerçekleşen tartışmalardan biri yaşanmıştır. O tartışmayı *Taksi Tahran* filmine dahil edersek kesinlikle yadırganmayacaktır. Panahi gerek *Ayna* filminde gerekse *Üç Hayat* filminde Devrim Öncesi İran Sinemasının ünlü oyuncularına göndermelerde bulunur. *Ayna* filminde Mina esrarengiz bir sesle yaşlı bir adamla karşılaştığını duyarız. Bu adam western filmlerinin yegâne oyuncularından olan John Wayne³⁷'nin Farsça dublajlarını seslendiren aktördür. Filmde adamın yüzünü görmeyiz. Yüzünü görmediğimiz aktör bir yandan, İran sinemasının geçmişine, 1979 devriminden sonra meydana gelen üretim kırılmasına bir selam olarak okuyabiliriz. Oyuncu, sonuçları öngörülemeyen bir siyasi proje nedeniyle artık tam da bu şekilde geçimini sağlayamamaktadır. Tıpkı *Üç Hayat* filminde yer alan Şahrzad gibi. Gerçek adı Kobra Saeedi olan Şahrzad 1960'lar ve 70'lerin başında İran sinemasının önemli oyuncularındandır. Fakat devrimle beraber İran'da oyunculuk yapması yasaklanmıştır. Filmde Şahrzad'ın da yüzünü görmeyiz. Sadece seslendirdiği şiirini duyarız. Saeedi filmde yönetmen Panahi'ye şiir kitabını hediye eder. Şiir kitabının filme dahil olmasıyla metinlerarası geçiş yapılır.



Görsel 3.13. Üç Hayat Filminde İnek Filmine ve John Wayne Gönderme

Üç Hayat filminde yol ortasında yatan damızlık boğa ile Panahi, İran Yeni Dalgasının öncü filmlerinden olan *Gav (İnek, 1969)* filmine atıfta bulunur. Bir başka

³⁷ John Wayne, Amerikalı aktör ve Western filmlerinin efsanevi yıldızıdır. Kariyeri boyunca 170'ten fazla filmde rol almıştır ve sert, dayanıklı kahraman rolleriyle tanınmıştır. Amerikan sinemasının ve kültürünün simge isimlerinden biridir.

atıfını da Jafari Hanıma oğlunun sünnet derisini Behruz Vossoughi³⁸'ye ulaştırmasını söyleyen adam ile Vossoughi'ye selam göndermiştir. Vossoughi Humeyni dönemi öncesi İran sinemasının önemli figürlerindedir. Amerika'da sürgün hayatı yaşayan aktörün İran'a girişi yasaktır. Sahnedeki konuşmayı hatırlayalım: *Acaba Zail'i tanıyor musunuz? Shir Mammad'i onu tanımayan yoktur siz tanııyor musunuz? Tam adı Behrouz Vossoughi.* Adam oyuncunun oynadığı filmlerinden birinin afişini çıkarır ve konuşmasına devam eder: *mert bir adam. Çok cesur ve dürüst. Bir bakışta adam gibi adam olduğu anlaşılıyor [...]. Oğlum Ayoub'un sünnet derisi. Lütfen bunu yanınızdaki (Panahi) beyefendiye verin. Onu alıp Behrouz Vossoughi'ye versin.* Jafari Hanım, "veremez ki Bay Vossoughi yurtdışında. Panahi de yurtdışına gidemiyor. Bay Vossoughi' de buraya geri dönemiyor". Bu sahne Cafer Panahi'nin yurtdışına çıkma yasağına da atıf yapmaktadır.

Cafer Panahi sinemaya ilgi duyduğu andan itibaren sinema tarihine ve yönetmen sinemalarını takip edip belli yönetmenlerden ilham almıştır. "Her sinemacı tüm sinema tarihinden etkilenir. Bir sinemacının Hitchcock'a, Ford'a ve onlar gibi diğerlerine aşık olmaması mümkün mü? Ama sonra onların filmleri sizin deneyimleriniz haline geliyor. O deneyimleri kendi bakış açınıza taşırsınız" (Merin, 2007) der Panahi. O Hitchcock, Bunuel, Godard, Ford hayranıdır. Üniversite yıllarında arkadaşlarıyla beraber okulun film arşivinde gönüllü olarak çalışmıştır. Üniversitenin arşivinde normalde sansür yüzünden erişemeyeceği her filmi kolaylıkla bulan Panahi, arşivi düzenlerken yüzlerce film izleme fırsatı bulmuştur. "Arşiv sayesinde hayranı olduğum Hitchcock'un bütün filmlerini izledim. Her filmini ince ayrıntısına kadar hala ezbere biliyorum. Ondan öğrendiğim en önemli şey ritim ve kurgudur Öğrendiklerimle çalışmaya başladım ve kendi yönetmenlik tarzım vardı. Her zaman öğretmenlerimin

³⁸ Behruz Vossoughi (Behrouz Vossoughi) İranlı ünlü bir aktördür. Vossoughi, kariyeri boyunca çok sayıda filmde yer almış ve geniş bir karakter yelpazesinde performans sergilemiştir. Özellikle, 1970'lerdeki İran sinemasının altın çağında, *Qeyzar* (1969) ve *Tughzan* gibi filmlerle tanınır. Bu filmlerdeki güçlü oyunculuğuyla dikkat çekmiş ve bir ikon haline gelmiştir. 1979 İran Devrimi'nden sonra İran'da sinema sektörü büyük değişiklikler yaşadı ve Vossoughi, devrim sonrası İran'da çalışmakta zorlandığı için Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Sürgünde olan oyuncunun İran'a girişi yasaktır. Göç ettikten sonra kariyerine Hollywood ve uluslararası sinemada devam etti. Ancak en çok İran'daki çalışmalarıyla hatırlanır. Vossoughi, sadece oyunculuğuyla değil aynı zamanda İran kültürüne ve sinemasına yaptığı katkılarla da tanınır ve sevilir. Kariyeri boyunca pek çok ödül kazanmış ve birçok uluslararası film festivalinde onurlandırılmıştır.

bu filmi görmek için beklediklerini düşünüyordum. Aklımın bir köşesinde de bir sınava hazırlanıyordum” (Mehrabi, 2006).

Film yapım temellerini Hitchcock’tan öğrenen Panahi, öğrendiklerini uyarlamaya ve uygulamaya çalışmıştır. *“Hitchcock’un kurgu tarzını köle gibi taklit ettim. Onun tarzında filmler yaptığımda, teknik olarak mükemmel göründüklerini ama ruhsuz ve insanlıktan yoksun olduklarını fark ettim. Belki de filmlerin gerçeklikten kopuk olduğunu hissediyordum. Daha sonra teknik mükemmellik arayışından uzaklaşıp gerçekliği yakalamaya çalıştım” (Khoshbakht, 2018; Porton, 2003).* *“Pol (Köprü) üzerinde çalıştığım ilk filmimdi. O sıralarda Alfred Hitchcock’un tüm filmlerini izlediğimi ve ondan etkilenerek filmimle ilgili her şeyi en ince ayrıntısına kadar planladığımı hatırlıyorum” (Todd, 2018).* Onu etkileyen en önemli film Vittorio De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları’dır. Daire* filmini de *Bisiklet Hırsızları* filminden etkilenerek yapmıştır: *“Üçüncü filmim Dayereh bir şekilde de Sica’nın Bisiklet Hırsızları’ndan alınmıştır. O filmi izlediğimde 15-16 yaşlarındaydım. Benim için çok ilginç bir şeydi. Özellikle de bisikleti çalınan adamın kendini bir bisiklet çalmak zorunda hissettiği nokta” (Rist, 2009).*

Hitchcock’u keşfettikten sonra birçok başka yönetmenden de ilham alan Panahi’nin sineması ustası Kiarostami ile tanıştıktan sonra iyice şekillenir. Massud Mehrabi (2006) ustasından ne öğrendiğini Panahi’ye sorduğunda şu sözleri söyler: *“Kiarostami ne istediğini arardı. Bu yüzden çok fazla performansa ihtiyaç duymazdı. Çalışmalarının en önemli özelliği görüntülere olan takıntısıydı. Bu her zaman görebileceğiniz bir şey değildi. Onun sinemasında, filmler bir senaryoya dayansa da kendi anlatımı vardı. Her ayrıntıyla nasıl ilgilendiğine dikkat ettim. Daha sonra kendi filmlerimi yapmaya başladığımda, oyunculara ve oyunculuğa başka bir şekilde yaklaştım ama onun bakışının beni etkilediğini biliyordum. Artık oyuncularım için rolleri canlandırıyor ve onlara ne istediğimi söylüyor olabilirim ama kesinlikle ilk etapta fiziksel olarak en uygun oyuncuları ararım. Kiarostami’nin işinde beni etkileyen şey imgelere verdiği önemdi. Görüntülerin senaryodan daha önemli olduğunu öğrendim. O kadar önemli ki bazen konuşan ve senaryoyu oluşturan görüntü oluyor. Partovi ile olan deneyimimde, bir gün oyuncuların ve kameranın hazır*

olduğunu ama kameramana nerede konumlanacağını söylemediğini fark ettim. Nedenini sorduğumda şöyle dedi: “Sorun değil. İki çocuklu bir hikayem var. Kamera pozisyonu gerçekten önemli değil.” Partovi o zamanlar olayları böyle görüyordu. Ama Kiarostami öyle değildi. Bana bir mekânı ilk kez göstermek istediğinde, mekâna varmadan bir kilometre önce gözlerimi bağlatırdı. Oraya vardığımızda gözlerimi açtı ve Zeytin Ağaçlarının Altında filminin finalinin çekildiği yeri gördüm. Bu güzel kareyi elde etmek kolay değildi. Kiarostami’nin bunun için birçok yeri gezdiğinden emindim. Kameranın belirlenmiş bir yeri vardır ve bir sinema karakteri gerçek rolünü orada yaratır”.



Görsel 3.14. Zeytin Ağaçlarının Altında ve Üç Hayat Filmlerinde Mekan Benzerliği

Panahi filmlerde doğrudan ya da dolaylı olarak ustasının sinemasına atıfta bulunur. Onu en çok etkileyen film asistanı olarak çalıştığı *Zeytin Ağaçlarının Altında* filmidir. Bu filmin izlerini Panahi’nin filmlerinde görmek mümkündür. *Üç Hayat* filminin açılışındaki intihar videosu akla *Kirazın Tadı*’nı; arabadaki Panahi ve Jafari Hanımın sahneleri Kiarostami’nin *On* filmine; Mianeh’in içindeki ve çevresindeki sahneler her ikisinin de *Arkadaşımın Evi Nerede?* ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filmlerine; Çekmeyen cep telefonları da *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filmine ve genişletilmiş son manzara çekimi, Kökler Üçlemesi olarak adlandırılan üç filmin sonlarından doğrudan çıkıyor. Üç filmin de ana teması intihardır. Filmlerde yaşam ve ölüm üzerine sorgulamalar yer alır. *Üç Hayat* filminde de intihar teması, ölüm üzerine düşünceler yer almaktadır. *Üç Hayat*’ta mezarını kazan yaşlı kadın ölüme hazırlanmak için sürekli mezarda yattığını söyler. Bu sahne akla *Kirazın Tadı* filmindeki intiharın eşliğinde olan Bedi’yi getiriyor. Onun tek derdi intihar ettikten sonra üzerine atılacak

olacak yirmi kürek topraktı. Yine Marziye'nin evine baktığımızda *Zeytin Ağaçlarının Altında* filmindeki eve görüntü olarak benzemektedir.

Elbette bütün benzetmeler seyirci olarak bizlere hissettirdiği anlardan ibarettir. Panahi'nin kasıtlı olarak *Üç Hayat*'ta ustasına göndermeler de bulunmuş olabilir. Filmi çekmeden iki yıl önce Kiarostami vefat etmiştir. Ustasına saygı ve özlemini dile getirmek için göndermeler de bulunduğu düşünülebilir. Panahi 2016 yılında *Neredesin Cafer Panahi?* adlı bir belgesel çeker. Belgeselde sinema aşkı ve film yapmadan konuşarak ilerler. Panahi'nin yolunun sonu o sene vefat eden ustasının (Kiarostami) mezarına çiçek bırakmada mezarlık girişinde biter.

Üç Hayat filminin açılış sahnesini Platon'un 'Mağara Alegorisi' ile bağdaştırmak oldukça anlamlı olabilir. Platon'un Mağara Alegorisinde, bir grup insan karanlık bir mağarada zincirlenmiş halde yaşamaktadır ve yalnızca mağaranın duvarına yansıyan gölgeleri görebilmektedirler. Bu insanlar, gölgeleri gerçeğin kendisi sanmaktadırlar çünkü dış dünyayı hiç deneyimlememişlerdir. Ancak bu zincirlerden kurtulan biri dışarı çıkıp gerçek dünyayı gördüğünde, diğerlerine geri dönüp gerçeği anlatmak ister ama onu anlayamazlar hatta ona inanmazlar. *Üç Hayat* filminde, Marziyeh'in cep telefonu ile çektiği video, mağaradaki gölgeler gibi düşünülebilir. Marziyeh, baskıcı bir çevrede yaşıyor ve onun hayalleri, umutları bu karanlık içinde sıkışmış durumda. Ailesi ve çevresi, onu kendi dar görüşlerine göre zincirlemiş, onun gerçek potansiyelini ve dış dünyayı görmesine izin vermemiştir. Marziyeh, oyuncu olma hayalini gerçekleştirememesinin baskısı altında yaşıyor ve bu çıkmazın içinde bir tür mağaraya hapsedilmiş durumda. Bu bağlamda, video bir tür 'gölge' gibi algılanabilir; Behnaz Jafari ve Cafer Panahi'nin bu videoyu izleyip Marziyeh'i kurtarma çabası ise Platon'un mağara alegorisindeki kurtuluş ve gerçeği arama süreciyle paralel olarak düşünülebilir. Marziyeh'in durumu, mağaradaki birinin zincirlerinden kurtulup gerçek dünyaya adım atma mücadelesi olarak yorumlanabilir. Behnaz ve Panahi'nin Marziyeh'i bulmak için yaptığı yolculuk onu bu mağaradan çıkarma ve ona gerçeği yani kendi hayatını özgürce yaşama şansını verme çabasıdır.

Saklı kısa filmde oyun yönetmeni Cafer Panahi ile konuşurken; *tıpkı senin Üç Hayat filmindeki gibi bir olay, sen orada oyuncu olmak isteyen kızın çığlığını*

duyurmuştun. Belki de bu konuda yardımcı olabilirsin der. Panahi de ama biliyorsunuz o bir senaryolu bir film. Gerçeklik farklıdır cevabını verir. Oyun yönetmeni de bunun bir film olduğunu ve gerçek olduğunu biliyorum. Ama Üç Hayat'taki hikaye de gerçektir. Film Azeri köyünde geçiyor, Türkçe konuşuyorlar. Köylüler gerçek, yollar gerçek. Bu sesin medyaya duyurulması lazım. Yönetmen olarak bunu sen yapabilirsin der. Bu sahne hem Üç Hayat filmine hem de Panahi'nin gerçek sinemasına göndermedir.

Üç Hayat'ta Marziyeh, bir gün bir kazma ve kürek alıp iki araba rahatça geçebilsin diye yolu genişletmeye gitmişim. Onu elimden alıp "bu kadınlara göre iş değil" dediler. "Bu aletler çiftçilerin onurudur" dediler. Köylüler (erkek) kazma ve küreği şeref meselesi haline getirmişlerdi. Ayı Yok filminde de Panahi, ayak yıkama törenine giden Ghanbar'dan töreni kameraya almasını ister. Ghanbar, ben yapamam, bununla köyün aptalı olacağım der. Panahi kamerayı nasıl kullanacağını basitçe anlatır. Kamerayı alan Ghanbar çekime başlar ve yolda kuzenleri ile karşılaşır. Kuzeni Ghanbar'a kazma ve küreği bununla mı değiştirdin? diyerek küçük görür. Tören anında da çekim yaptığı sırada köylülerden biri Ghanbar'a bakın kazma ve küreği kamera ile değiştirmiş der ve gülmeye başlarlar. İki filmde de köylülerin kazma ve küreği diğer her şeyden üstün tuttıkları görünmektedir.

Ayna filminde kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaştırılması, Kiarostami'nin Yakın Plan ve Ve Yaşam Sürüyor gibi eserlerindeki tekniklerle paralellik gösterir. Bir arabayı tek mekan olarak kullanmak İran sinemasında daha önce Abbas Kiarostami'nin dönüm noktası olan On filminde de ilk defa kullanılmıştı; bir kadın sürücünün yolcuları harika bir şekilde parçalanmış bir hikaye oluşturuyordu. Bu yönden bakılınca Taksi Tarhan filmi de biçimsel ve içeriksel olarak On filmine benzemektedir. Ancak Kiarostami'nin filmi sahnelenmiş bir tiyatro prodüksiyonuyken, Panahi'nin Taksisi esasen bir belgesel film. Gerçekten de Taksii, Panahi'nin taksisine binen ve küçük endişelerini dile getiren görünüşte rastgele bir yolcu akışıyla bir cinématé vérité belgeselinin görünümüne ve hissine sahip. Ama burada ilk bakışta görüldüğünden daha fazlası vardır.



Görsel 3.15. Ayna ve Ayı Yok Filmlerinde Mina ve Zara'nın İsyanı

Ayna filminde Mina, kameraya bakarak yönetmen Panahi'ye “*artık oynamıyorum*” diyerek isyan etmiş ve kolundaki alçıyı ve başörtüsünü çıkarmıştı. Filmde oynanmasının temel nedeni de gerçekliği yansıtmadığıydı. *Ayı Yok* filminde de Zara ve Bahtiyar arkadaşları ile vedalaşırken Zara kameraya bakarak yönetmen Panahi'ye seslenir: *Bay Panahi, üzgünüm ama hayatlarımız hakkında film yapacağınızı ve gerçekliğe dayandıracağınızı söylemiştiniz değil mi? o halde bu kadar maskaralık neden? Bunların hiçbiri gerçek değil* der ve başındaki peruğu çıkararak filmi çıkar. Her iki filmde adeta yönetmene gerçekliği yansıtmadığına dair bir başkaldırıdır. *Ayı Yok* filmindeki Zara, *Ayna* filmindeki Mina'ya gönderme yapar.

Cafer Panahi'nin sinemasında filmlerarasılık/metinlerarasılık, zengin bir yaratıcı diyalog ve derin anlam katmanları oluşturur. Kendi filmlerine ve dünya sinemasına yaptığı göndermeler, izleyicilere hem Panahi'nin sanatsal yolculuğunu hem de sinema tarihindeki önemli yapıtlara olan bağı keşfetme fırsatı sunar. Bu göndermeler, izleyicilerin film deneyimini zenginleştirirken, aynı zamanda Panahi'nin sanatsal ifade biçimini derinleştirir. Panahi'nin, Hitchcock, Kiarostami ve Magritte gibi isimlerden aldığı ilham, onun sinemasını şekillendiren temel unsurlar arasında yer alır ve bu unsurlar, filmlerarasılık aracılığıyla izleyicilere aktarılır. Filmlerarasılık, Panahi'nin eserlerinde yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda politik ve kültürel bir ifade biçimi olarak da karşımıza çıkar. Magritte'in *İmgelerin İhaneti* tablosuna yapılan gönderme gibi Panahi'nin filmlerindeki sanatsal referanslar, izleyiciyi sanat, gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi sorgulamaya davet eder. Bu durum Panahi'nin sinemasının entelektüel derinliğini artırırken aynı zamanda izleyicinin filmle kurduğu bağı güçlendirir. Sonuç olarak, Cafer Panahi'nin sinemasında filmlerarasılık, onun sinema tarihine ve kendi filmografisine olan derin

bağlılığını yansıtır. Bu göndermeler hem sanatsal bir saygı duruşu hem de izleyiciyi daha derin bir sinemasal deneyime davet eden bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Panahi'nin filmlerinde yer alan bu çok katmanlı yapı, onun sinemasının evrenselliğini ve zamansızlığını pekiştirir.

3.2. Cafer Panahi Sinemasında Karakter

Karakterler, bir filmin temel yapı taşlarından biridir ve hikâyenin can damarı olarak filme yaşam ve derinlik katar. Karakterlerin inandırıcı ve derinlikli olmadığı durumlarda, film yüzeysel ve etkisiz hale gelebilir. Bu nedenle, hikâye yazımına başlamadan önce karakterlerin detaylı bir şekilde geliştirilmesi, başarılı bir anlatı için kritik öneme sahiptir. Karakterler, filmin konusu ve teması gibi unsurları taşır ve bu unsurları daha anlamlı hale getirir (Çakır, 2015: 61). Oyuncular, görüntünün en canlı ögesi olarak, karakterin düşüncelerini, kararlarını, tepkilerini ve diğer insanlarla olan ilişkilerini canlandırarak, karakterin yaşam mücadelesini yansıtır. Yıldız oyunculuğa dayalı klasik anlatılarda olaylar genellikle başrol oyuncusu etrafında şekillenirken, modern anlatılarda dramatik yapıların sağlamlığı sayesinde karakterler arasında bir denge sağlanır (Özön, 2011: 110-111). Filmlerde karakterlerin kullanımı, hikâyenin inşasında ve izleyiciyle kurulan duygusal bağın derinleşmesinde merkezi bir rol oynar. Karakterler hem hikâyeyi ilerletme de hem de tematik ve duygusal katmanları derinleştiren unsurlar olarak işlev görür. Karakterlerin eylemleri, diyalogları ve gelişimleri, filmin anlatısını şekillendirir ve izleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi belirler. Bu süreçte, izleyici karakterlerle empati kurar ve bu empati, filmin duygusal etkisini artırır (Bordwell & Thompson, 2010: 112). Karakterlerin gelişimi, film boyunca izleyicinin ilgisini canlı tutar ve karakterlerin içsel yolculukları, filmin ana temasının daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar (Smith, 1995: 73). Özellikle kompleks karakterler, izleyicinin duygusal katılımını derinleştirir ve filmdeki çatışmaları daha etkili hale getirir (Branigan, 1992: 98). Bu bağlamda, çok boyutlu ve iyi geliştirilmiş karakterler, filmin dramatik yapısını güçlendirir ve izleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakır. Karakterler aynı zamanda, filmlerde toplumsal ve kültürel normların temsili ve ideolojik yapıların inşasında da kritik bir role sahiptir. Ana akım sinemada,

karakterler aracılığıyla belirli toplumsal cinsiyet rolleri, sınıfsal yapılar ve kültürel kimlikler yeniden üretilir (Dyer, 1993: 54).

Cafer Panahi'nin filmleri, karakter gelişiminin yanı sıra, toplumsal ve kültürel meseleleri işleyiş biçimiyle dikkat çeker. Panahi, karakterlerini genellikle karmaşık ve çok boyutlu bir şekilde tasvir eder, bu da izleyicinin onlarla empati kurmasını sağlar. Onun sineması, bireylerin toplum içindeki yerlerini sorgularken, karakterlerinin içsel çatışmalarını da ön plana çıkarır. Panahi'nin karakterleri genellikle baskı altında yaşayan, toplumun normlarına meydan okuyan figürlerdir. Bu karakterler hem Panahi'nin kişisel yaşamında yaşadığı zorlukları hem de İran toplumundaki geniş sosyal sorunları yansıtır. Panahi'nin çalışmaları, karakterlerin yaşam mücadeleleri üzerinden, toplumsal eleştiriyi ve insanlık hallerini derinlemesine keşfeder. Onun sinemasındaki karakterler, çoğu zaman statükoyu sorgulayan ve özgürlük arayışı içinde olan bireylerdir. Bu bağlamda, Panahi'nin karakter gelişimi ve anlatım tarzı, izleyicilere yalnızca bir hikâye sunmaktan öte, düşünsel bir yolculuğa çıkartır ve izleyicinin toplumsal meseleler hakkında daha derin bir farkındalık kazanmasını sağlar. Cafer Panahi filmlerinde öne çıkan ana karakterler; *kız çocukları, kadınlar, fedakâr anneler, görünmeyen babalar, askerler, polisler, köylüler ve satıcılarıdır*. Bu karakterlerin özelliklerine ve yönetmenin karakter yaratım süreçlerine odaklanmak gerekir.

Çocuk oyuncularla çalışma, Panahi'nin sinemasında önemli bir yer tutar. O uzun metraj filmlerine kız çocukları ile başlamıştır. *Beyaz Balon* filmindeki Raziye, *Ayna*'daki Mina, *Taksi Tahran*'daki yeğen Hana, onun sinemasındaki kız çocuklarıdır. Kız çocuklarıyla (çocuklarla) çalışmak elbette İran Sinemasında bütün yönetmenlerin başvurduğu bir yoldur. Yönetmenlerin çocuklarla çalışma tercih etmelerindeki önemli sebeplerden biri sansüre takılmamak, kadın oyunculara yönelik sansürü kız çocuklarıyla aşmak ve çocukların masumiyetinden faydalanıp, onlar aracılığıyla büyüklerin sözlerini onlardan duymaktadır. Panahi'ye ilk filmlerinin kahramanları neden çocuk sorusu sorulduğunda: *Bildiğiniz gibi en iyi İran filmleri çocuklarla ilgili olanlardır. Bu aynı zamanda toplumsal koşulların da bir sonucudur. Demek istediğim, sansür nedeniyle sözlerinizi yetişkinler aracılığıyla ifade edemediğinizde, onları*

çocuklara aktarır ve onların diliyle konuşursunuz. Toplumsal koşulların değişeceği ve İranlı sinemacıların çocukların dilini ve dünyasını seçmek zorunda kalmayacağı günler de gelebilir. Çocuklar hakkında çok fazla İran filmi varken, çocuklar için neredeyse hiç film yok. Ne yazık ki başka bir seçenek yoktu. Çocukların bizim bahanemiz olduğu gerçeğini kabul ediyorum. İlk iki filmim çocuklar hakkındaydı ama çocuklara hitap etmezler (Talebinejad, 1997) cevabını verir.

Panahi, çocuk karakterlerin masumiyetini ve samimiyetini yansıtmak için titiz bir seçim süreci izler. Omid Rouhani'ye (1995) verdiği röportajda Panahi, çocuk oyuncularla çalışmanın zorluklarını ve avantajlarını anlatır. Panahi, çocukların kamera karşısında ilk çekimlerde en iyi performansı verdiklerine inanır ve bu nedenle genellikle çekim sürecini provalar yerine doğrudan başlatır. *“Çocuklarla çalışırken pratik yapmanın bir anlamı yok. Mümkün olduğunca filmin hikayesini bilmelerine bile izin vermiyorum,”* diyerek çocuk oyuncuların filmi sahne sahne, doğal tepkilerle deneyimlemelerini sağlamayı tercih ettiğini ifade eder. Bu sayede çocuk oyuncular, sahnelerde sahici ve içgüdüsel tepkiler verirler. Panahi, oyunculara senaryoyu tam olarak vermez; ona göre oyuncu, hikayeyi sahne sahne gören ve içselleştirerek ilerleyen ilk kişidir. Rolünü oynarken hikayenin içinde ilerler ve her sahnede doğal olarak duruma tepki verir. Sahne sıralarının önceden çalışılmaması, çocuğun tüm deneyimi gerçek bir yaşantı gibi yaşamasına olanak tanır. Bu süreçte, her şey onun için yeni olduğundan hem ilerlemek hem de sekansın nerede bittiğini görmek konusunda büyük bir istek duyar. Ancak oyuncular provalardan geçerse, doğal tepkiler yerine sadece rol taklidi yapmaya başlarlar. Panahi, bu yüzden çocuk oyuncuların doğal anlarını yakalayabilmek adına onlara hiçbir zaman senaryoyu tam olarak vermez. Yönetmenin tercihi sahnelerdeki doğallığı ve gerçekliği koruma amacının bir parçası olarak, çocuk oyuncuların içgüdüsel tepkilerini en iyi şekilde yansıtabilmesine olanak sağlar.

Panahi için doğru çocuk oyuncuyu seçmek, filmin başarısı için kritik bir süreçtir. *Ayna* filmi için yapılan oyuncu seçim süreci, Panahi'nin titizliğini gösteren örneklerden biridir. Okulları gezip yedi bin çocukla görüşme yaparak, filme uygun olan kişiyi aramıştır. David Walsh'ın (1997) bir röportajında *“Ayna filmindeki küçük*

kızı hangi süreçle seçtiniz?” sorusuna Panahi şöyle cevap verir: “Okullara gidiyoruz, çocuklarla konuşuyoruz. Bazı seçmeler yapıyoruz. Onlara kendileri ve aileleri hakkında sorular soruyoruz. Ardından onlardan bir kitaptan bir şeyler okumalarını istiyoruz. Çocuk sonunda rahatlıyor ve normal davranışlarını göstermeye başlıyor. Bunu kendi zihnimizdeki karakter imajıyla karşılaştırıyoruz. Bu filmin oyuncusunu bulmak için yaklaşık iki ay boyunca yedi bin kişiyle seçmelere katıldım. Sonunda küçük bir kızda karar kıldım. Geldi ve ilk çekimde oynadı. İkinci çekimde ona üzgün oynaması gerektiğini söyledim. “*Neden?*” diye sordu. “*Çünkü annen burada değil*” dedim. “*Annem gelmezse üzülmem*”. “*Annesi gelmediğinde üzülen biri rolünü oynuyorsun*” dedim. O da “*o zaman git ve annesi gelmediğinde üzülen birini bul*” dedi. Dolayısıyla ikinci çekimden itibaren filmde devam eden başka bir oyuncu var. Filmin merkezindeki büyük geçişin nerede olacağı konusunda biraz kararsızdım ama bu olay gerçekleşince filmin yapısıyla ilgili kararımın doğru olduğuna ikna oldum”.

Çocuk oyuncularını doğru duyguyu vermeleri için yönlendirme konusunda Panahi, set ortamında az insan olmasına özen gösterir. Liza Béar’a (1996) verdiği röportajda, film setindeki fazla kişinin çocukların rahat bir şekilde rol yapmasını engellediğini ifade eder: “*Sette ne kadar çok insan varsa, çocuk onların varlığından o kadar rahatsız olabilir.*” Dolayısıyla çocuk oyuncuların çekim sürecinde gereksiz baskı hissetmemeleri için senaryo süpervizörü ya da diğer figürlere gerek kalmadan, oyuncunun doğal bir şekilde role girmesini sağlar. Panahi, çocuğun role adaptasyonunu kolaylaştırmak adına göz kontağı kurmanın önemine de değinir ve *Beyaz Balon* filminde Aida ile kurduğu bağı şöyle anlatır: “*Ondan ne zaman ağlamasını istesem, gözlerimin içine bakıp ağlaması yeterliydi. İlk günlerde birbirimize baktık ve ikimiz de ağladık. Daha sonra bana bakması ve tek başına ağlaması yeterli oldu.*” Bu yöntemle Panahi, oyuncularının içsel bir bağı hissederek sahnede etkileyici bir performans göstermelerini sağlar.

Panahi, oyuncu seçiminde çevresindeki kişilerden faydalanarak seçer. Örneğin *Ayna* filmindeki Mina, gerçek adı Mina Mohammadkhani, *Beyaz Balon* filmindeki Raziye karakterini canlandıran Aida Mohammadkhani’nin kız kardeşidir. Panahi, Mina’yı seçme nedeninde, “*onun içinde bir boşluk hissi ve kendini dünyaya kanıtlama*

kararlılığı sezdim. Bu yüzden kişiliğinin olumsuz yönünü olumlu bir noktaya çevirdim ve Aida'nın kız kardeşini seçtim (Rist, 2009) cevabını verir.

Panahi, ilk iki filminde kız çocuklarını başrolde seçmiştir. Bu karakterler, inatçı, hedefleri uğruna cesur ve özgürlüklerinin peşinde koşan bireyler olarak dikkat çeker. Ancak yönetmen, üçüncü filmi olan *Daire*'de, çocuk karakterlerden yetişkin karakterlere geçiş yapar. Bu geçişin nedeni olarak, çocuk filmi geleneğinin zayıfladığını ve toplum olarak üstesinden gelinmesi gereken sorunları ele almak için artık yetişkin karakterlerin daha uygun olduğunu düşünmesidir. Panahi, *Daire* için şöyle der: “Yetişkin karakterleri dahil ettim çünkü yalnızca onlar aracılığıyla keşfedebileceğim sosyal konular vardı. Çocuk filmi geleneğinin zayıfladığını düşündüm ve toplum olarak başa çıkmakta olduğumuz sorunlarla daha doğrudan ilgilenmenin zamanının geldiğine inandım” (Akrami, 2000).

Jamsheed Akrami 2000 yılında yönetmene umut dolu çocuk filmlerinden kasvetli ve öfkeli ve umutsuz kadın dünyasına geçişini sorduğunda Panahi bu durumu şöyle açıklar: *Daire filmi, önceki işlerimden farklı olarak daha öfkeli ve cesur bir tona sahip olabilir. Bunda hem İran'daki durumun gidişatının hem de benim kişisel olgunlaşmamın etkisi var. Önceki filmlerimde çocukların masum dünyasını, onların karşılaştığı zorlukları göstermeye çalıştım. Bu filmler aynı zamanda benim sinemada gelişme yolculuğumu da temsil ediyordu; adeta sinemasal ev ödevlerimdi. Ancak Daire ile çocukların yumuşattığı dünyadan çıkıp, yetişkinlerin sert, karanlık ve kasvetli dünyasına adım attım. Bu değişim kaçınılmazdı. Çocukların masumiyetinin varlığı acı gerçekleri bile yumuşatabiliyor ama yetişkin gerçekleri daha acımasız bir şekilde gözler önüne seriliyor. Sosyal konulara duyarlı bir yönetmen olarak, ne kadar karanlık olursa olsun yetişkin dünyasının gerçeklerine sırt çeviremem. Ben bu gerçekleri yaratmıyorum; yalnızca onları aydınlatıyorum. Beyaz Balon ve Ayna gibi filmlerimde, peşinde oldukları şeyi elde etmek için çabalayan o iki çocuğun büyüdülerinde aynı nezaketi sürdürebilecekleri mi sorusunu soruyordum. Ama biliyoruz ki toplum, onları bir çemberin içine hapsedecek. Bu çemberin dışına çıkmak istediklerinde, belirli bir bedel ödemeleri gerekecek. Dayereh'de gördüğümüz öfke, toplumun içindeki bu kızgınlığın yansıması; benim kişisel olarak öfkeli olmam değil.”*

Daire filmi ile başlayan kadın karakterlere geçiş, Panahi'nin sinemasının odak noktasını değiştirdiği geçiştir. Yönetmen artık kadın karakterlerle beraber onların sorunlarına, toplumunun kadın bakışına döndürür. Bu kadın karakterler, toplumun onlara biçtiği engellere rağmen direnişçi, özgürlüklerini arayan karakterlerdir. Panahi'nin filmlerindeki kadın karakterler ve direnişleri şu şekildedir: *sevdiği takımın futbol maçını izlemek için direnen kadınlar, voleybol maçını tutuklanmak engeline karşı izlemek isteyen kadınlar, mirastan eşit pay almak isteyen kadınlar, konservatuvar okumak isteyen kadınlar, toplum tarafından dışlanmış fakat özgürlüğünü devam ettiren kadınlar, şarkı söylemek isteyen kadınlar, istediği filmi çekmek isteyen kadınlar, sevdiği ile evlenmek isteyen kadınlar, partilerde evlenmek isteyen kadınlar..*

Panahi'nin sinemasında anne karakterler, ataerkil topluma karşı direnişin birer sembolü olarak öne çıkarken, aynı zamanda çocuklarının özgürlük arayışlarında onları destekleyen, koruyucu figürler olarak karşımıza çıkar. Bu anneler, içinde yaşadıkları baskıcı ve geleneksel toplum yapısına rağmen çocuklarının hayallerini gerçekleştirebilmeleri için çaba sarf ederler ve onların en büyük destekçisi olurlar. Örneğin: *Beyaz Balon* filminde, annenin ekonomik özgürlüğü olmamasına rağmen eşinin verdiği paraları çocukları için biriktirmesi, onun ailedeki güçlü anne figürünü ve çocuğuna karşı duyduğu sevgiyi simgeler. Annenin kendi ihtiyaçlarını arka planda bırakıp çocuğuna öncelik vermesi, bir yandan ataerkil düzene sessiz bir başkaldırıyken bir yandan da annelik sevgisinin bir göstergesidir. *Üç Hayat* filminde anne, kızının oyuncu olma isteğini desteklemek için onu gizlice sınava götürür. Bu durum, annenin geleneksel toplumsal sınırları zorlayan bir figür olduğunu ve kızının hayallerini gerçekleştirebilmesi için risk almaktan çekinmediğini gösterir. Panahi'nin sinemasında bu tür anne figürleri, sadece çocuklarına rehberlik eden ebeveynler değil, aynı zamanda toplumsal yapıya meydan okuyan karakterler olarak dikkat çeker. *Kapalı Perde* filminde ise kızının bir partiye gitmesine sessizce onay veren anne figürü, İran toplumunda gençlerin üzerindeki baskıya rağmen anne-baba desteğinin sembolü olarak öne çıkar. Annenin bu tutumu, kızının özgürlüğünü koruma isteğini yansıtır ve toplumun beklentilerine karşı bireysel özgürlüğe olan inancını gösterir. *Saklı* adlı kısa filmde, annesi tarafından şarkı söylemesi yasaklanan kızın, annesi

tarafından desteklenmesi ise kadının sanat ve ifade özgürlüğüne dair mücadeleyi simgeler. Anne, baskıcı bir çevrede bile kızının hayallerine inanmaktan vazgeçmez ve bu uğurda ona rehberlik eder. *Ofsayt* filminde, annesi tarafından futbol sevgisi desteklenen bir kız, sadece sportif bir alanda değil, aynı zamanda toplumda kendine yer bulma arayışında da önemli bir adım atar. Anne burada, kızının sevdiği alanı keşfetmesine ve ona dair tutkularını geliştirmesine olanak tanır; bu, kadınların futbol gibi genelde erkek egemenliğinde olan bir alanda varlık göstermelerine dolaylı bir destektir. *Taksi Tahran* filminde, kızının voleybol maçına gitmesi nedeniyle tutuklanması üzerine annesinin onu özgürlüğüne kavuşturma mücadelesi, annenin cesur duruşunu gösterir. Bu anneler, hem çocuğunun yanında durarak onu toplumun baskılarından koruma çabasıdadır hem de otoritenin dayattığı sınırlamalara karşı sessiz bir direniş sergilerler. Panahi'nin filmlerindeki anne karakterleri böylece bireysel özgürlüklerin ve anne şefkatinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Panahi'nin sinemasında, fiziksel olarak görünmeyen fakat varlığı hissedilen baba karakterler de önemli bir yere sahiptir. Bu babalar, her ne kadar ekranda bulunmasalar da otoriteleri ve etkileri hikâyenin gidişatına yön verir. Çocuklarının özgürlüğüne ve hayallerine engel olabilecek bir engel gibi görülürler: *Beyaz Balon* filminde, yalnızca sesi duyulan baba karakteri, çocukları üzerinde sürekli bir denetim kurar. Yer altından gelen emirler, babanın varlığını somutlaştırmasa da onun baskın otoritesini hissettirir. Bu sessiz ama güçlü varlık, aile içinde bir baskı unsuru olarak durur ve babanın ataerkil rolünü derinlemesine hissettirir. *Daire* filminde, Pari'nin erkek kardeşlerine karşı onu koruyan ama hiç görünmeyen baba figürü, sessiz bir koruyucudur. Babanın kapıdaki direnişi bu durumu destekler. Babanın varlığı, Pari'nin özgürlüğünü koruma yolunda bir sığınak gibidir. Bu durumda baba hem toplumsal baskının bir sembolü hem de kızı için destekleyici bir unsur olarak konumlanır. *Üç Hayat* filminde, Marziyeh'in hırçın abisine karşı kızı koruyan baba, fiziksel olarak yer almamakla birlikte toplumsal normların üzerindeki etkisi ile kendini gösterir. Bu baba, çocuğunu aşırı korumacı bir çerçeveye hapsedme de toplumsal otoritenin bir temsilcisi olarak izleyiciye aktarılır. *Ofsayt* filminde, filmin başında kızını arayan baba, ilk etapta kızını toplumun dayattığı sınırların dışında görmek istemese de kızının kişisel arayışını sürdürebileceği bir özgürlük alanı yaratır. Bu baba karakterleri, Panahi

sinemasında otoritenin görünmez varlıklar olarak yer aldığı, çocukları üzerindeki gölgeleri ile etkilerini hissettirdiği karakterler olarak dikkat çeker. Hem toplumsal düzenin temsili hem de bireyin özgürlük arayışında karşılaştığı zorlukların kaynağıdır.

Askerler ve polisler de Panahi'nin filmlerindeki öne çıkan karakterlerdir. *Beyaz Balon*'daki Raziye ile arkadaş olan asker, *Ayna*'daki Mina ile ilgilenen (daha doğrusu başından savmaya çalışan) polis, *Daire*'deki kadınları yakalayan polisler, etraflarında kol gezen askerler, *Ofsayt*'ta stadyum girişinde yakalayan askerler, *Taksi Tahran*'da voleybol maçına girmeyen çalışan kızları yakalayan polisler, *Kapalı Perde*'deki eğlenceden kaçanları arayan polisler, *Kanlı Altın*'daki parti yapan gençleri bekleyen askerler, *Ayı Yok* 'ta sürekli zikredilen polisler, *Bu Bir Film Değil* de dışarda varlıkları hissedilen polisler, Panahi sinemasındaki karakterlerdir. Panahi, filmlerindeki askerleri ve polisleri tam anlamıyla kötü karakter olarak göstermez. Ona göre polisler ve askerler emir altındaki insanlardır. Haushang Golmakani ile 1996 yılında yaptığı röportajda şunları söyler: “*Askerlik insanın hayatında bir sürgün dönemidir. Başka birini seçmiş olsaydım, sürgün duygusu bu kadar büyük olmazdı. Askerlik genellikle bir insanın hayatında yaşadığı ilk sürgün duygusudur ve sıradan insanlar için ailelerinden ilk kez uzakta oldukları bir dönemdir. Askerler, emir komutası altındadırlar*”.

Panahi sinemasında ön plana çıkan diğer karakterler ise köylülerdir. *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde köylüleri ana karakterlere karşı otorite olarak işler. *Üç Hayat*'taki köylülerin Marziyeh ve Şehrazat üzerindeki baskıları, *Ayı Yok*'ta yönetmen Panahi ve köydeki gençlere karşı köylülerin baskıları ön plandadır. Yönetmen her iki filminde de köylüleri 'iki yüzlü' olarak göstermiştir. *Üç Hayat*'ta köylerindeki eski yıldız oyuncu Şehrazat ve yeni oyuncu adayı Marziyeh'e kötü davranan köylüler, köylerine gelen dizi yıldızı Jafari Hanıma oldukça sevecen tavırlar sergilerler. *Ayı Yok*'ta oyuncu olarak Panahi, köylerine gittiğinde ona karşı başta sevecen tavırlar sergileyen köylüler bir anda ona karşı cephe alırlar. Panahi her iki filminde de köylülere 'küçük burjuva' olarak konumlandırır. İki filmde de muhtarlar tam anlamıyla otoritedir.

Panahi filmlerinde farklı etnik kökeni bir araya getirmeyi sever. Örneğin, *Beyaz Balon* filmindeki Polonyalı yaşlı kadın, Nişaburlu asker, Afgan balon satıcısı, Türk terzi, Balık satıcısı İran'ın Hazar Denizi kıyısında yer alan ve kendine has bir lehçesi olan şehirdendir. *Üç Hayat* filmini Azeri köyde çekmiştir. O filmde de hem Azerice hem de Farsça dilini duyarız.

Panahi'nin sinemasında karakterler iyi veya kötü olarak kategorize edilmez; onları siyah-beyaz bir çerçevede sunmak yerine çok katmanlı bir şekilde işler. Toplumsal baskılar, cinsiyet rolleri ve bireysel seçimler, karakterlerin eylemlerini ve içsel dünyalarını şekillendiren unsurlar olarak öne çıkar. Panahi, İran toplumunda erkeklerin, kadınlara kıyasla daha geniş bir hareket alanına sahip olduklarını belirterek, toplumsal cinsiyetin yarattığı eşitsizlikleri vurgulasa da bu durumu ahlaki bir yargıya dönüştürmez. Onun yaklaşımı, insanları yargılamaktan ziyade anlamaya ve toplumsal zorlukların insanlık üzerindeki etkisini ortaya koymaya yöneliktir. Bir röportajında *Daire* filmi için şöyle der: “*Bu film erkeklere karşı ya da feminist bir film değil; insanlık hakkında bir film. Erkekler ve kadınlar, insanlığın bir parçasıdır. Filmde hiçbir zaman erkeklerin kötü muamelesini ya da öfkesini göstermedim*” (Walsh, 2000). Bu açıklama, Panahi'nin sinemasında karakterlerin insanlıkla olan bağını ortaya koyar. Onun filmlerinde karakterler, belli bir cinsiyetin veya grubun temsilcisi olarak değil, bireysel hikayeleriyle insanlığın ortak deneyimlerinin bir parçası olarak sunulurlar. Panahi'nin, erkek karakterleri kötü bir ışık altında göstermeme çabası, ahlaki bir üstünlük mesajı verme amacından uzak, aksine insan doğasının çok katmanlılığına vurgu yapan bir yaklaşımdır. Örneğin, *Daire* filminde kadınların polisten korktukları anlar, uzun çekimlerle tehditkâr bir atmosfer yaratarak izleyiciye yansıtılır. Ancak aynı polis, orta çekimlerde nazik bir ifadeyle kadına “*Yardıma ihtiyacınız var mı?*” diye sorar. Bu sahne, toplumsal kurumlar ve bireylerin çok yönlü doğasını, iyilik ve kötülüğün net çizgilerle ayrılmadığı bir bakış açısıyla sunar.

Panahi, insanlığın doğasında iyi ve kötü arasında keskin sınırların olmadığını vurgular. Röportajında, her bireyin içsel bir iyiliğe sahip olduğunu, ancak sosyal koşulların ve zorlukların bu içsel iyiliği gölgede bırakabileceğini belirtir: “*Tüm filmlerimde, kadın ya da erkek, asla kötü bir karakter görmezsiniz. Ben herkesin iyi*

bir insan olduğuna inanıyorum. Bu, sosyal zorlukların bir sonucu olabilir. En tehlikeli suçluda bile insanlık duygusu vardır. En dipte bile hala bir insandır” (Laurier, 2000). Bu yaklaşım, Panahi'nin karakter yaratımında sosyal koşulları, insan davranışlarının ardındaki esas belirleyici faktör olarak ele aldığını gösterir. O, bir suçlunun dahi içsel bir insanlık kırıntısına sahip olduğuna inanır; zira toplumun dayattığı koşullar, bireylerin sınırlarını belirleyen başlıca etkendir. Panahi'ye göre toplumsal baskılar bireyin sınırlarını daraltırken, kişinin sınırlarını genişletme ve bu sınırlamalardan kurtulma çabası, insanın özünde var olan iyilikle bağlantılıdır. Ancak, karakterlerin bu sınırları aşmaya çaba göstermemesi, onları suçlu yapar.

Panahi'nin karakterleri sosyal yapıların sıkışıklığı içinde sıkışıp kalmıştır. Kadın karakterlerin, toplumsal ve yasal baskılardan kaçmak için sürekli bir “dairesel” döngüde olmaları, İran toplumunun sıkı denetim ve kurallarının bireyler üzerindeki etkilerini gösterir. Ancak bu döngüdeki karakterler, nihai olarak “kötü” olarak değerlendirilmezler; aksine, toplumun dayattığı koşullar altında kalmış bireyler olarak görülürler. Örneğin, kadınların bir çeltik arabasında toplanıp rahat bir nefes alabildikleri sahne, bu karakterlerin baskıcı ortamdan geçici bir çıkış buldukları tek an olarak bir “insani atmosfer” sunar. Panahi'nin, *“Bir suçlu, sosyal zorluklar onu bu yola itti diye cezalandırılmamalıdır. Suçludur çünkü çevresinin yarıçapını genişletmeye çalışmamıştır”* ifadesi de (Laurier, 2000), suç ve sorumluluk arasındaki ince çizgiyi gözler önüne serer. Panahi, karakterlerin sorumluluklarını reddetmese de onların içinde buldukları toplumsal sınırlara rağmen kendilerini geliştirme ve çevrelerini genişletme çabasının eksikliğini suç olarak değerlendirir. Bu durum, Panahi'nin karakter analizinde, bireylerin topluma ve sosyal zorluklara karşı verdikleri mücadeleyi vurgulayan bir bakış açısını yansıtır. O, karakter tasvirinde izleyiciye, her bireyin içsel iyiliğine ulaşabilme olasılığını hatırlatan, toplumsal koşulların yarattığı karmaşık bir dünyada bu iyiliğin var olabileceği düşüncesini sunar. Bu yaklaşımıyla, Panahi'nin sinemasında karakterler, ahlaki açıdan net sınırlarla ayrılmış değil, çok katmanlı, zorluklarla ve seçimlerle dolu bir varoluş içinde betimlenir.

Panahi, filmlerinde amatör oyuncularla çalışmayı tercih eden bir yönetmendir. Liza Béar'a (1996) verdiği röportajda, oyuncularına senaryo vermeden yalnızca

durumlar ve duygular üzerine talimatlar sunduğunu ifade eder. Panahi, “*Onlara sadece bir durumu açıklar ve onun hakkında konuşurduk*” diyerek doğaçlamanın oyuncular üzerindeki etkisini vurgular. Oyunculara metin ezberletmek yerine, içinde buldukları duruma uygun bir hissiyat kazanmalarını sağlar ve onlardan duyguyu kendi kelimeleriyle yansıtmasını ister. Bu, durum filmlerinde gerçekçi bir atmosfer yaratarak izleyiciye de samimi bir duygu aktarır. Panahi, profesyonel oyuncuların doğrudan replik talep etmelerine kıyasla amatör oyuncuların içtenliğini şu sözlerle açıklar: “*Bu durumda böyle ve böyle bir duyguyu ifade etmek zorundasınız... kendi kelimelerinizle ifade edin.*” Böylece doğaçlama üzerinden doğal ve etkileyici performanslar elde eder. Panahi, amatör oyuncuların bir diğer avantajını ise filmin yapım sürecine getirdikleri saflık olarak tanımlar. Profesyonel olmayanlarla çalışmanın güzelliği olarak, onların sinemaya dair fazla bir bilgiye sahip olmamalarını ve geçmiş tecrübelerden etkilenmemelerini gösterir. Ona göre bu durum oyuncuların içsel bir bağlılıkla rol yapmalarına olanak tanır ve filmi bir kolektif deneyim haline getirir. Panahi, amatör oyuncularla çalışmanın getirdiği doğallığın, film yapım sürecine hem oyuncu hem de yönetmen açısından bir zenginlik kattığına inanır. Röportajında, “*Profesyonel bir oyuncunun ‘repliklerimi istiyorum, başka türlü çalışmam’ demesine kıyasla amatör oyuncularla çalışmak beni her seferinde şaşırtıyor*” (Bear, 1996) der.

Yönetmene film çekme yasağı konulduktan sonra filmlerindeki karakter sayısı da azalmaya ve tanıdık çevrelerini dahil etmeye başlamıştır. *Taksi Tahran* filmine baktığımızda yönetmen oyuncu seçimi ile ilgili şöyle konuşur: “*oyuncuların hepsi profesyonel olmayan, tanıdık ya da tanıdıkların tanıdıkları. Küçük Hana, avukat Nasrin Sotoudeh ve DVD satıcısı Omid hayattaki kendi rollerini oynuyorlar. Film aşığı öğrenci benim yeğenim. Öğretmen bir arkadaşımın eşi. Hırsız bir arkadaşımın arkadaşı. Yaralı adam taşradan*” (memonto-films). Panahi filminde oyuncuları riske sokmamak için jenerikte isimlerine yer vermemiştir.

3.3. Oyuncu olarak Cafer Panahi

Yolları değil ama sinemayı avucunun içi gibi bilen bir taksicidir Cafer Panahi

Gülcan Beyaz

Cafer Panahi, 2010 yılında İran hükümeti tarafından film yapma yasağına uğradıktan sonra, sinema kariyerinin en önemli dönüm noktalarından birine girmiştir. Bu yasak, Panahi'nin sinemasını hem içerik hem de biçim açısından dönüştürmeye zorlamıştır. Film çekemediği dönemde, kendisini bir oyuncu olarak gösterme ve filmlerinde kendi varlığını sinemanın merkezine yerleştirme yolunu seçmiştir. Bu dönüşüm, Panahi'nin hem yaratıcılığını hem de toplumsal ve kişisel varlığını film dünyasında ifade etme biçimini değiştirmiştir. Panahi'nin yasaklı dönemdeki filmleri *Bu Bir Film Değil, Kapalı Perde, Taksi Tahran, Üç Hayat, Ayı Yok* onun yasaklamalar altındaki deneyimlerinin ve İran toplumunun yansımasıdır. Bu yapımlar, Panahi'nin toplumsal eleştirilerini daha kişisel bir düzeyde sunmasına imkan vermiştir. Panahi, yasaklarla mücadele ederken sinemasını bir direniş aracına dönüştürmüş, yasaklanmış bir yönetmenin en önemli özgürlük alanı olan “kendini anlatma” hakkını kullanarak, film yapmayı sürdürmüştür. Kamera önüne geçerek, toplumunun gerçeklerini ve kendi hayatının içinden bulunduğu öğeleri birleştirerek sinema üretmiştir. Bu süreç, Panahi'nin sinemasında özne ve nesne olma durumlarının iç içe geçtiği, derin bir dönüşümü ortaya çıkarmıştır.

Yönetmene yasaklı döneme girdiğinden itibaren neden oyuncu kadrosu bu kadar az diye sorulduğunda, *“Çalışırken dikkat çekmemeye ve kimseyi tehlikeye atmamaya dikkat etmem gerekiyor ve kimseyle çalışmanın sonucunda kimseyi riske atmamak istemiyorum. Bu yüzden, oyuncu kadrosunu ve ekibi çok sınırlı tutmak zorundayım ve oynayabileceğim bir rol varsa sadece kendim oynuyorum”* yanıtını vermiştir (Akrami, 2018). Yasaklardan sonra, Panahi'nin sineması daha kişisel ve özne merkezli bir hale gelmiştir. Panahi, filmlerinde hem yaratıcı bir güç olarak (yönetmen, senarist) hem de filmlerinin içerik ve anlatısının kaynağı olarak aktif bir özneye dönüşür. *Bu Bir Film Değil*'de, ev hapsinde geçirdiği süreyi izleyiciye açarken, film boyunca hem yönetmen olarak sanatsal vizyonunu sergiler hem de bir “film nesnesi” olarak kendi hayatını gözler önüne serer. Bu, Panahi'nin hem yaratıcı bir özne hem de

kendi yaşamını anlatan bir nesne olarak filmde varlık göstermesi anlamına gelir. Panahi'nin kamerası, yaşadığı koşulları ve toplumsal baskıyı bir tür içsel dünyası olarak filme aktarırken, izleyiciyi yalnızca dışarıdan bakan bir gözlemci değil, bir parçası gibi hissettirir.

Panahi'nin filmde kendini bir özne olarak göstermesinin yanı sıra, yasaklardan sonra film yapmanın zorlukları onu bir tür nesneye dönüştürmüştür. *Taksi Tahran*'da, Panahi'nin taksi şoförü rolü, sadece bir karakter olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal eleştirmen ve gözlemci olarak varlık gösterir. Panahi, burada hem kendi hayatını hem de ülkesindeki sosyal ve politik durumları film aracılığıyla aktarır. Tahran sokaklarında bir taksi şoförü olarak, yolcularıyla konuşarak halkın sıkıntılılarına, kadınların yaşadığı zorluklara ve toplumdaki eşitsizliğe dair izlenimler toplar. Ancak bu durum, Panahi'nin dışarıdan gözlemiyle sınırlı kalmaz; kendisi de bu hikayenin parçası olarak, yasaklı bir sanatçının gözünden toplumun gerçeklerini sunar.

Taksi Tahran, Panahi'nin sanatını ve toplumsal eleştirilerini sunmanın ötesinde, onun içsel dünyasını ve yaratıcılığını da ortaya koyar. Panahi, filmde yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda bir anlatıcı olarak da yer alır. Yollarını bilmeyen yolcuları ve sokakları yönlendiren bir taksi şoförü olarak, Panahi bir anlamda izleyiciye toplumsal eleştirisini sunarken, aynı zamanda kendisinin de bu toplumun bir parçası olduğunu hatırlatır. Kendisini bir anlatı aracına dönüştürerek, toplumun gerçeklerini ve kendi özgürlüğü üzerindeki baskıyı, film diliyle aktarır. Bu durum, Panahi'nin sinemasındaki özne ve nesne arasındaki geçişkenliği gösteren önemli bir örnektir. Panahi, *Taksi Tahran*, *Neredesin Cafer Panahi*, *Saklı*, *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde oyuncu olarak kendini şoför koltuğuna oturtur.



Görsel 3.16. *Taksi Tahran*, *Neredesin Cafer Panahi*, *Saklı Üç Hayat* ve *Ayı Yok* Filmlerinde Panahi

Panahi, yasaklı olduğu dönemde hem toplumu hem de kendisini sinematik bir şekilde ifade ederek hem özne hem de nesne olma pozisyonunda film yapmaya devam etmiştir. Yasaklarının getirdiği kısıtlamalar, onun sinemasını hem içerik hem de biçim açısından zenginleştirerek, izleyiciye sadece bir hikaye sunmakla kalmamış, aynı zamanda toplumun içindeki zorlayıcı güçleri de görünür kılmayı başarmıştır. Panahi'nin sineması, izleyiciyle film ya da yönetmenle izleyici arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Panahi, izleyiciyi yalnızca eğlendiren ya da ona mesaj veren bir figür olarak değil, izleyiciyi filmdeki olayların içine çeken bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Onun sinemasında, izleyici yalnızca ekranda gördüklerine bakmakla kalmaz, aynı zamanda onların bir parçasıymış gibi hissettirir.

Panahi'nin sinemasında önceki filmlerinden gelen temel özelliklerinden biri, oynadığı karakterin sessizliğidir. Olayların içine girmez ve politik görüşlerinden asla bahsetmez. Filmlerinde diyaloglar, mesaj veren konuşmalar ya da açıklamalar yoktur. Panahi, her zaman pasif bir gözlemci olarak yer alır. Sessizliği ve pasifliği, Panahi'nin sinemasındaki en belirgin özelliklerden biridir. Ancak, sessiz olduğu halde vermek istediği mesajlar son derece nettir. Örneğin, *Üç Hayat* filminde, Panahi'nin karakteri sessiz olsa da film izleyiciye şu mesajı verir: “*Gençleri dinleyin, kadınları dinleyin, hayatta size açılan yolları genişletin.*” Bu mesaj, feminist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, kadınlara dayatılan dar alanların ya genişletilmesi ya da oradan çıkılması gerektiğini ifade eder. Panahi, kendi filmlerinde kendisini oynayan bir aktör olarak, her zaman aldattıcı bir varlık, saf bir bilgelik ve sakinlik figürüdür. O, filmdeki karakterlerin baskılara karşı mücadele ederken, izleyiciye sessiz ama derin bir yol göstericilik sunar. Panahi'nin sineması bazen umutsuzca aceleyle yönetilmesi gereken bir kaçış olarak görülse de yine de bir umutla sona erer. Onun kamerası, insan etkileşiminin telaşından çok, sade ve değişmeyen manzaralar üzerinde durarak, bu küçük ama ödüllendirici anların değerini vurgular. Panahi'nin sineması, dramayı yalnızca olaylarla değil, aynı zamanda sessizliğin, gözlemin ve insan etkileşimlerinin incelenmesiyle kurar. Bu tarz, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci olarak değil, aynı zamanda bu duygusal yolculuğun bir parçası olarak katılmaya davet eder.

Cafer Panahi'nin sineması, yasakların ve kısıtlamaların ötesinde bir özgürlük ve ifade mücadelesinin sembolüdür. Kamera önünde ve arkasında varlık göstererek hem kendisini bir özne olarak hem de toplumun gerçekliklerine dair bir nesne olarak sinematik bir ifade bulmuş, izleyicisini yalnızca dışarıdan bakan bir gözlemci olmaktan öte, onun dünya görüşüne dahil olan bir parçası gibi hissettirmeyi başarmıştır. Bu durum, Panahi'nin sinemasındaki en temel özelliklerden biri haline gelmiş ve onun yasaklar altında bile yaratıcı gücünü sürdürmesini sağlamıştır.

3.4. Kurmaca İçinde Belgesel

Cafer Panahi sinemasını “*belgesel haline gelen kurmaca*” olarak tanımlar (Teo, 2001). Panahi'nin sineması kurmaca içinde belgesel bir sinemadır. Temel olarak baktığımızda böyle bir anlayışı olduğunu görülmektedir. Her ne kadar *Beyaz Balon* ve *Daire* filmlerinde bu duruma rastlanmasa da genel olarak filmlerinde birazda mecburi olarak bu anlayışı ön plandadır. O filmlerinde belgesel çeker gibi yaparak, filmlerini fiziksel gerçekçiye yakınlaştırır.



Görsel 3.17. Ayna Filminde Mina'nın İsyanı

Panahi, *Ayna* filmiyle bu tarza başlamıştır. *Ayna* geleneksel sinema kalıplarını ters-yüz eder ve kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları ustalıkla bulanıklaştırır. Hikaye, küçük bir kız çocuğunun okuldan sonra eve gitme çabasını konu alırken, sıradan bir kurmaca film gibi başlar. Ancak çekimler sırasında, küçük oyuncu Mina aniden filmde oynamaktan vazgeçer ve eve gitmek istediğini söyler. Bu beklenmedik durum, yönetmeni ve ekibi yeni bir yaratıcı sürece iter. Yönetmen, bu durumu hikâyeye dahil ederek, Mina'nın eve dönüş yolculuğunu doğal akışında izlemeye karar verir. Kamera, Mina'yı kalabalık bir şehirde otobüslere binip yolunu bulmaya

çalışırken izlerken, film bir anda kurgusal bir yapıdan çıkar ve belgesel unsurları kazanan bir anlatıya dönüşür. Yönetmen, bu yaklaşımıyla tam da yapmak istediği filmi gerçekleştirmiş olur ve filminde kurmacanın içinde belgesel çekerek (çeker gibi) yapıyor. *Ayna*, geleneksel “film içinde film” anlayışını bambaşka bir boyuta taşır; kurmacanın içine belgesel unsurlar ekleyerek benzersiz bir tarz ortaya koyar. Mina’nın beklenmedik çıkışı, seyircide şok etkisi yaratır ve filmin yapısına dair algıyı tamamen değiştirir. İzleyici, Mina’nın sonraki adımlarını izlerken gördüklerinin kurmaca mı yoksa belgesel mi olduğunu sorgulamaya başlar. Bu belirsizlik, filmi yalnızca bir hikaye anlatımı olmaktan çıkarır; seyirciyi de anlam üretme sürecine aktif bir katılımcı olarak dahil eder.



Görsel 3.18. *Ayna* Filminde Yönetmen Panahi ve Çekim Ekibi

Panahi *Ayna* filmini gerçekliğe o kadar yakınlaştırmıştır ki yönetmene Locarno Film Festivali’nde, *Ayna* filmindeki Mina’nın onunla barışıp/barışmadığını sormuşlardır: “*Ayna*’daki bir sahnede küçük kız duygusal bir durumda ve artık rol yapmayı reddediyor. Locarno Festivali’nde birçok kişi bana kızla barışıp barışmadığımı sordu. Bunun gerçekten yaşandığını düşündüler. Onlara bunun sadece filmde senaryolaştırılmış bir performans olduğunu açıkladığımda, muhtemelen sekansın sadece bir günde çekilmesini bekledikleri için bana inanmadılar. Bu yeni bir belgesel tarzıdır ve gerçeklikten ayrılamaz. Böyle bir sinemaya olan bu eğilim benim belgeselle ilgili niyetlerimi ortaya koyuyor” (Talebinejad, 1997).

Panahi’nin sineması, kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları bulanıklaştırmanın ötesine geçerek, bu sınırları tamamen ortadan kaldırır. *Ofsayt* filmi, bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biridir. Filmin başlangıcında verilen bilgiler, izleyicide hem bir bağlam hem de bir belirsizlik hissi yaratır: “*Kadınların erkek spor*

etkinliklerinden resmi olarak yasaklanması yasalaştırıldı. 2005 yılının haziran ayında İran, Bahreyn'i yenerek Dünya Kupası'na katılmaya hak kazandı. Bu filmin büyük bölümü o maç sırasında çekildi.” Bu bilgilendirme, izleyicinin gördüklerinin gerçeklik mi yoksa kurmaca mı olduğu konusunda bir tereddüt yaratır. Film boyunca, sahneler ve karakterler doğal bir gerçeklik algısı oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Profesyonel aktörlerin yer almadığı yapımda, futbol maçına gitme tutkusu taşıyan gerçek genç kadınlar rol alır ve bu tercih, filmin otantik havasını güçlendirir. Panahi, bu belirsizlik atmosferini daha da derinleştirmek için filmle ilgili önceden herhangi bir açıklama yapmaz. Bu yaklaşımıyla, izleyiciyi yalnızca bir hikâye izlemekten öte, gerçeklik ve kurmaca arasındaki ince çizgiyi sorgulamaya davet eder. Panahi'nin sineması, İran'daki özgürlükler ve yasaklar arasındaki bulanık sınırları da yansıtarak, gerçeklik ile hayalin, kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği düşünsel bir zemin sunar.

Cafer Panahi, film çekme yasağı sonrasında sinemasını kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği bir anlatıya dönüştürür. Filmlerinde kendisine de yer vererek izleyiciyi ikilemler etrafında düşünmeye teşvik eder: *Cafer Panahi bir oyuncu mudur, yoksa bir yönetmen mi? İzlediğimiz film bir belgesel mi yoksa bir kurmaca mı?*

Taksi Tahran, belgesel tarzında bir yapıya sahip görünür; kamera varlığı hem seyirciler hem de filmdeki karakterler tarafından açıkça bilinir. Ancak Lumière Kardeşler'in klasik belgesel yöntemlerinden farklı olarak Panahi, belgeselin içine kurmacayı ustalıkla yerleştirir. Filmde Panahi, bir taksi şoförü gibi davranır ve araç içindeki güvenlik kamerası üzerinden bir gününü kaydettiğini ima eder. Film boyunca, Panahi'nin birkaç kez kamerayı elle çevirdiğine şahit oluruz. Ancak hikâye ilerledikçe, tüm olayların tesadüfi değil, baştan sona bir mizansen olduğu anlaşılır. Belgeselvari görünen tek unsur Tahran sokaklarının doğal görüntüsüdür. Bunun dışında kalan her şey, Panahi'nin kurmacaya dayalı bir yapısının parçasıdır. Filmde, herkes kendisini canlandırır ve Panahi, bir yandan kendi hikayesini anlatırken diğer yandan film yapma sürecine dair özgün bir eleştiri sunar. İzleyiciye, *“Yasaklı bir yönetmen olarak durumum beni böyle film çekmeye zorladı. Taksici kılığına girdim ve başımdan geçenleri anlattım”* der gibidir. Araçta yer alan üç farklı kamera ve ses tasarımı, bu hikâyeyi tamamlayan detaylardır. Örneğin, Panahi dışarı çıktığında dış seslerin

duyulmaması, mikrofonların yalnızca aracın içinde olduğunu hissettirir. Tüm sahneler doğal ve kendiliğinden gibi görünse de film bütünüyle detaylı bir mizansenin ürünüdür.

Bu Bir Film Değil, Panahi'nin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları sorgulayan eserlerinden bir diğeridir. Ancak bu yapıt, belgesel içinde kurmaca olarak değil, belgeselin kendisi olup olmadığını sorgulatan bir anlatı olarak değerlendirilir.

Film, Panahi'nin ev hapsindeyken günlük yaşamını kaydetmesiyle şekillenir. Belgesel unsurları, yönetmenin gerçek yaşamından görüntüler, samimi anlatımı ve ev ortamında geçen doğal anlarla kendini gösterir. Ancak film, aynı zamanda bir performans ve kurmaca bir altyapı taşır. Panahi'nin kendi hayatını çerçeveleme ve bunu sinemasal bir dile dönüştürme şekli, izleyicinin gerçeklik algısını sürekli olarak sorgulamasına neden olur. *Bu Bir Film Değil* belgesel ile kurmaca arasında açık bir sınıflandırmaya izin vermeyen, sinema sanatının sınırlarını yeniden düşünmeye davet eden bir başkaldırıdır. Panahi hem bireysel bir direnişi hem de sinemanın anlatım olanaklarına yönelik cesur bir sorgulamayı aynı anda sunar.

Üç Hayat filmi de kurmaca içinde belgesel tarzdadır. Panahi, filmde kendisini oynar ve hikaye boyunca hem bir yönetmen hem de bir karakter olarak yer alır. Filmdeki tüm karakterler, Panahi'nin bir yönetmen olduğunun farkındadır. Bu farkındalık, hikayeye katmanlı bir yapı kazandırır ve izleyiciyi gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları sorgulamaya iter. Panahi'nin gerçekçi sinemasına dair bu bilinç, film başında kullanılan bir diyalogda da açıkça hissedilir. Gerçek hayatta tanınmış bir dizi oyuncusu olan Jafari Hanım, Panahi'ye dönerek, “*Yoksa bu da filmin bir parçası mı?*” diye sorar. Bu ifade, film içinde Panahi'nin sinemasal tarzına bir gönderme olarak dikkat çeker. Belgeselvari unsurlar, filmin doğal mekanlarda çekilmiş olması, profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı ve karakterlerin gündelik yaşamlarına dair gerçekçi anlatımlarla kendini gösterir. Filmdeki açılış sahnesi, bir yardım çağrısı videosuyla başlar ve izleyiciye “gerçek bir durum” izliyormuş hissi verir. Ancak ilerleyen bölümlerde, film boyunca yaşanan olayların baştan sona kurgulanmış olduğu anlaşılır.

Panahi'nin *Ayı Yok* filmi de kurmaca ile belgesel yapısının iç içe geçtiği bir sinema örneğidir. Film, İstanbul'un hareketli sokaklarında Zara ve Bakhtiar'ın hikâyesiyle başlar. Seyirci, bu açılış sahnesinin gerçek mi yoksa bir filmin parçası mı olduğunu anlamakta zorlanır. Bu belirsizlik, Panahi'nin gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırma ustalığını bir kez daha ortaya koyar.

Filmde Panahi, uzaktan yönetmenlik yaparak rejisörlüğünü sürdürürken hikaye içinde de kendi rolünü üstlenir. Bu metafimsel yaklaşım, filmin hem hikayesini hem de Panahi'nin sanatçılık mücadelesini yansıtan önemli bir yapı taşıdır. Panahi'nin sahneleri uzaktan yönetmesi, rejim baskısı altında yaratıcılığını ve sinemaya olan bağlılığını sürdürme çabasını sembolize eder. Film boyunca gerçeklikle kurmacanın sürekli iç içe geçtiği sahneler, seyirciyi hem hikayeye hem de Panahi'nin içinde bulunduğu koşullara dair derin bir sorgulamaya davet eder. *Ayı Yok*, sinemanın yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda toplumsal ve kişisel gerçekliklerin ifade edilmesi için bir direniş biçimi olduğunu güçlü bir şekilde vurgular.

3.5. Toplumun Aynası mı, Politikanın Yansıması mı?

Cafer Panahi, filmleriyle ilgili verdiği her röportajda sıklıkla 'politik filmler yapmadığını, filmlerinde toplumunun yaşadığı sorunları yansıttığını' dile getirir:

“Tekrar söylemeliyim ki, ben politik bir insan değilim ve politik filmlerden hoşlanmam. Ancak sosyal meseleler hakkında yorum yapmayı bir sorumluluk olarak görüyorum. Filmlerimde güncel konuları ele alıyor ve bu sorunların kaynağının ne olduğuna fazla takılmadan, insanların yaşamlarını nasıl etkilediğini gösteriyorum. Benim için önemli olan, insanlığın içinde bulunduğu kötü durumu anlatmak. Politik bir mesaj vermek veya bir savaşı başlatmak gibi bir amacım yok; sanatçının bu tür meselelerin üzerine çıkması gerektiğine inanıyorum. Politik filmler sınırlı bir ömre sahiptir. Zamanla etkilerini yitirirler çünkü belirli bir döneme veya ideolojiye hitap ederler. Ancak sanatsal bir yaklaşımla anlatılan hikayeler evrenseldir, zamana meydan okuyabilirler. Eğer bir filmi sadece politik bir bakış açısıyla izlerseniz, o film sizin için tamamen politik olacaktır. Ama bir sanatçı veya şairseniz, daha derin anlamlar ve farklı perspektifler bulabilirsiniz. Benim filmlerimde polis gibi karakterler

bile insani yönleriyle ele alınır. Politik bir film yapmış olsaydım, onları her zaman kötü ve tehlikeli olarak gösterirdim. Ama ben, karakterleri olduğu gibi, insani yanlarıyla yansıtarak toplumu düşündürmeyi tercih ediyorum. Politik bir film yapımcısı değilim; filmlerimde toplumsal meseleleri insani bir bakış açısıyla ele alıyorum. Bu nedenle, karakterlerimde mutlak iyi ya da kötü insanlar görmezsiniz. Her bireyin insani bir niteliği vardır, bu da filmlerimdeki temel yaklaşımlardan biridir. Bağımsız bir film yapımcısı olarak, hiçbir politik ya da ideolojik gruba bağlı değilim. Sanatın siyasetten daha üstün olduğuna inanıyorum ve bu nedenle filmlerimde neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair bir hüküm vermiyorum. Sorunları gösteriyorum ve izleyiciyi kendi kararlarını vermeye davet ediyorum. Sanatsal bir film eskimez, her zaman taze ve geçerli kalır. Bağımsız olmamın anlamı, hiçbir otoriteden emir almadan, kendi inandığım doğrultuda hareket etmektir. İşte bu nedenle, filmlerim uluslararası bir ses taşır ve her zaman bağımsız bir perspektiften bakarak yapıyorum (Teo, 2001; Wisniewski, 2007; Rahbaran, 2012).

Panahi her ne kadar kendisini politik bir sinemacı olarak tanımlamasa da onun filmleri kasıtlı olarak politiktir. Hamid Dabashi, Panahi'nin sinemasını çağdaşlarıyla karşılaştırarak “en politik sinema” olarak nitelendirir. Ancak Panahi'nin politik yaklaşımı biçimsel değil, tematik bir derinlik taşır. Onun filmleri, yaşam ile politika arasındaki yapay sınırları ortadan kaldırır ve toplumsal yaşamı politik bir boyuta taşır. Bu yaklaşım, bireylerin tutumlarını, direnişlerini ve hayatta kalma stratejilerini politik bir çerçeveye oturtur. Dabashi, bu durumu şöyle ifade eder: “Panahi'nin sineması, hayatı politik hale getirir ve bu yüzden otoriteler tarafından hedef alınır. Onun sinemasında politika, geleneksel temsil ilişkilerinin ötesine geçerek hayatın en ince detaylarına kadar işler” (Dabashi, 2019). Bu durum, filmlerini hem politik hem de sanatsal açıdan güçlü birer eser haline getirir.

Ayı Yok filmi bize sanatın politik olduğunu ve Panahi'nin durumunda bir zorunluluk olduğunu hatırlatır. Rıza'ya Venedik film festivalinde Panahi neden diğer siyasi görüşlü yönetmenlere kıyasla devletten daha fazla baskı görüyor sorusunu sorarlar: o da şöyle açıklama yapar: *Bu filmin (Ayı Yok) kendisi bir cevaptır ve Panahi'nin diğer filmleri, sadece İran devletine yöneltilmiş siyasi eleştiriler değil.*

Bunlar aynı zamanda sinemanın bu eleştirileri yapma gücünü gözler önüne seren eserler. Panahi'nin filmleri, sanatın sadece bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda bir eylem biçimi olduğunu gösteriyor. Bu filmler, toplumu ve onun ruhunu başka hiçbir şeyin yapamayacağı şekilde yakalar. Ama bunu sadece yakalamakla kalmaz, o ruhu analiz eder, işler ve yeniden aydınlanmış bir şekilde geri verir. Sinemanın doğasındaki zarafeti, temsilin, belgelemenin ve özgünlüğün nasıl iç içe geçtiğini mükemmel bir şekilde ortaya koyar. Ayı Yok, bu anlamda, sadece bir film değil; bir yolculuk. Aynı anda hem belgeleme hem anlatma sürecinin sonsuz bir döngüsünü temsil ediyor. Panahi'nin filmleri hem sanatsal hem de siyasi bir güç. İşte bu yüzden onlar bu kadar tehlikeli bulunuyor. Çünkü sadece mesaj değil, mesajın nasıl verildiğini de sorguluyor ve değişim için bir rehber sunuyor” (Heydari, 2022).

Panahi, rejime yönelik eleştirilerinde asla oryantalist bir tutuma düşmez; yani, Batı'ya kendini açıklama kaygısıyla kendi kültürünü çarpıtan bir yaklaşımı benimsemez. Filmlerinde, otoritenin temsili olan askerler ve polisler gibi karakterlere sıkça yer verir ve onları insanileştirerek ele alır. Onları yalnızca katı bir düzenin temsilcileri olarak değil, uygun koşullarda bu otoriter yapıyı sorgulayıp yıkabilecek bireyler olarak tasvir eder. Örneğin, *Ofsayt* filminde stadyumda maçı izlemeye çalışan genç kızlarla askerler arasındaki samimi sohbetler veya *Dayereh* filminde bir askerin, “*Bu telefonu benim için sen açıp konuşur musun?*” şeklindeki ricası, otoritenin insani yönlerini öne çıkarır. Panahi'nin genel yaklaşımı, eleştirilerinde İran toplumunu birleştirici bir tutum sergilemek ve bireylerin sistem içindeki insani mücadelelerine dikkat çekmektir.

Panahi'nin filmleri, İran hükümeti tarafından defalarca yasaklanmış ve kendisi de çeşitli zamanlarda tutuklanmış olmasına rağmen, sanatıyla politik duruşunu sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle, *Bu Bir Film Değil* ve *Taksi Tahran* filmleri İran'daki baskıcı rejime karşı bir direniş olarak kabul edilir. Bu filmler, minimalist yapıları ve belgesel tarzlarıyla, yönetmenin politik mesajlarını daha da güçlendiren yapımlardır. Bu nedenle, Panahi'nin çalışmaları yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda derin bir politik duruşun yansıması olarak da görülür. Filmleri, toplumsal değişim için

bir araç olarak kullanılır ve bu yüzden Cafer Panahi, politik bir yönetmen olarak kabul edilir.

Cafer Panahi'nin *Bu Bir Film Değil* filmi hem kendi sinema kariyerine hem de İran'daki sansür uygulamalarına doğrudan bir gönderme olarak kabul edilir. Panahi hem daha önceki eserlerine hem de İran sinemasının sansürle mücadele tarihine açık göndermeler içerir. Filmin sonunda Hasan, Panahi'ye seslenir: “*Bay Panahi, lütfen dışarı çıkmayın. Sizi kamerayla görecekler*”. Bu sözlerle film sona ererken ekran kararır, fakat dışarıdaki kutlama sesleri duyulmaya devam eder. “Sizi kamerayla görecekler” ifadesi, filmin en politik cümlesi olarak öne çıkar ve hem sansürün yarattığı baskıyı hem de bu baskıya karşı sanatsal direnişi güçlü bir şekilde simgeler. *Bu Bir Film Değil* Panahi'nin bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda birey olarak hükümete karşı gösterdiği direnişin bir yansımasıdır. Film, Panahi'nin yaratıcı sürecinin, hükümetin baskıları ve yasakları altında nasıl şekillendiğini net bir şekilde ortaya koyar. Yönetmenin yasaklarla mücadele etme biçimi, onun sinemaya olan tutkusunu ve ifade özgürlüğüne olan inancını gözler önüne sererken, sanatın politik baskılar karşısında nasıl bir direniş aracı olabileceğini de gösterir. Panahi'nin bu yasaklar karşısındaki direnişi, yalnızca bir sanatçının hayatta kalma mücadelesi değil, aynı zamanda toplumsal ve politik koşullara karşı verilen bir savaş olarak anlam kazanır.

Taksi Tahran'da Panahi'nin avukat arkadaşı Nesrin (çiçekli kadın) taksiye bindiğinde, Çiçekli Kadın, müvekkillerinden Ghocheh Ghavami³⁹'nin durumunu

³⁹ 20 Haziran 2014'te Ghoncheh Ghavami, Tahran'daki Azadi Kapalı Stadyumu'nda düzenlenen bir Voleybol Dünya Ligi maçı (İran ve İtalya) için stadyuma girmeye çalıştı. Ghavami, diğer kadın hakları savunucularıyla birlikte, kadınların spor etkinliklerine eşit erişim sağlaması için stadyumun dışında protesto ediyordu (web.arshive.org). Ancak kadınların 1979'dan beri erkek futbol maçlarına, 2012'den itibaren ise voleybol maçlarına katılmalarının yasak olduğu İran'da, Ghavami bu girişimi nedeniyle gözaltına alındı (bbc.com). Aynı gün serbest bırakılmasına rağmen günler sonra eşyalarını almak için stadyuma döndüğünde yeniden tutuklandı ve Evin Hapishanesine götürüldü (Rush, 2014). Tutuklanması uluslararası protestolara yol açtı Ancak İranlı yetkililer, tutuklanmasının voleybol maçıyla bağlantılı olduğunu reddetti ve Ghavami, İran yargısının ikinci sıradaki üyesi Gholamhossein Mohseni-Ejeie'ye göre 'rejime karşı propaganda' yapmakla suçlandı. İran'da kadınların spor tesislerinde erkek seyircilerle etkileşime girmesi yasaktır ve bu yasağın, kadınları diğer seyircilerin müstehcen davranışlarından korumak için çıkarıldığı iddia edilmektedir (Vahdat, 2014).

anlatırken- voleybol maçına girmeye çalıştığı için tutuklanan bir kadın- durumu Panahi' nin 2006 yapımı, maç izlemeye çalışan kadın futbol taraftarları etrafında dönen *Ofsayt* filmiyle karşılaştırır:

*“Tıpkı senin Offside adlı filmindeki gibi oldu. Ghavami, bir voleybol maçını izlemeye stadyuma gitmiş. Bir grup kadınlarmış ve tutuklanmışlar. Ama onun dışındaki herkes salındı. 108 günden beri tutuklu”. 10 gündür açlık grevi yapıyor [...]. Ama onu bir sürü kamera ile dolu odayı sokup konuşturmaya çalışıyorlar [...] kameramanlara kızının hiç açlık grevi yapmadığını söylemesini istemişler [...]. Hücresinde Ghoncheh'in kendisinden kağıda şunu yazmasını istemişler: hiç açlık grevi yapmadım sonra reddedip kağıdı yırtmış ve o da ziyaretçi hakkından feragat etmiş. Hikaye böyle işte” der. [...] Çiçekli kadın kameraya işaret ederek, “onu oraya sakın ne yaptığını anlamadığımı sanma diye koydum. Biliyorsun Cafer izlendiğimiz farkında olalım diye bazen kasıtlı olarak böyle yapıyorlar. Onların taktikleri belli önce siyasi bir dava oluştururlar ve Mossad'ın CIA'nın, MI5'in bir ajanı haline geliyorsun. Sonra bir de ahlaksızlık suçu çıkarıyorlar ve hayatını hapisaneye çeviriyorlar. Sonunda serbest bırakıldığında dışarıdaki dünya daha büyük bir hapisane haline bürünüyor. En iyi arkadaşlarını en kötü düşmanların yapıyorlar. Demem o ki ya ülkeyi terk edeceksin ya da tekrar hapisaneye dönmek için dua edeceksin. Bana fikrimi soracak olursan. Aldırma bunlara derim. Pekâlâ en iyisi az önce söylediklerimi filminden çıkar. Şayet çıkarmazsan anlam giydirmek ile suçlanırsın. Sorunlarının üstüne sorun eklersin” der. Çiçekli kadın gerçekte de tutuklanan Ghavami Ghavami'nin durumunu anlatarak İran'daki politik durumu da gözler önüne serer. *Ofsayt* filminin açılış sahnesinde ekrana gelen bilgiler; “kadınların erkek spor etkinliklerinden resmi olarak yasaklanması yasalaştırıldı. 2005 yılının haziran ayında İran, Bahreyn'i yenerek Dünya Kupasına katılmaya hak kazandı. Bu filmin büyük bölümü o maç sırasında çekildi”. İran toplumunda kadınlara getirilen gerçek bir engelin sinemaya yansımadır.*

İran İslam Cumhuriyeti'nin hukuk sistemi şeriata dayanmaktadır. Her ne kadar klasik şeriata uygulanmadığı söylene de İran İnsan Hakları Örgütü tarafından

hazırlanan raporda, İran’da idam cezalarının geçen yıllara göre yüzde 43 oranında arttığı belirtilmiştir. 2023 yılında İran’da 834 kişi idam edilmiştir. 2023 yılı, İran’da 2015’ten bu yana en yüksek idam oranına sahip yıl oldu ve 20 yıl içinde ilk kez idam edilen kişi sayısı 800’ü aşmıştır (rudaw.net). 2022 yılındaki veriye göre idam cezasının en çok uygulandığı ülkeler arasında Çin’den sonra İran gelmektedir (amnesty.org). Verilen bilgiler doğrultusunda Panahi’nin *Taksi Tahran* filmindeki hırsız ve öğretmenin şeriatın gelip/gelmemesi hakkındaki tartışması İran hakkındaki politik durumu sergiler niteliktedir. Filmdeki sahne şu şekildedir: Hırsız, *geçenlerde iki kişi haraç kesmekten asıldı. Öğretmen, bu durumun hiçbir şeyi çözmediğini sorunların köküne bakmalıyız. Hiçbirimiz suçlu olarak doğmayız. Suç koşulların etkisiyle oluşur. Kimse iki lastik çaldı diye asılmamalı der. Hırsız, buna karar veren şeriat kanunudur. Sorunlar çözülmediyse yasa yeterince iyi uygulanmadığındandır. Öğretmen, size göre yasayı düzgünce uygulayabilmek için idam sayısını arttırmalıyız. Çin’den sonra idam etme rekoru zaten bizde peki bu bir ders verdi mi?*

3.6. Cafer Panahi Sinemasının Biçimsel Özellikleri

Cafer Panahi’nin filmlerinde biçimsel devamlılık arz eden özellikler bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde de Panahi’nin sinemasındaki biçimsel özellikleri ele alarak; yönetmenin filmlerinde süreklilik arz eden estetik ve anlatsal tercihlerini incelemektedir. Bu doğrultuda, Panahi’nin filmlerinde kamera kullanımı, açılış ve kapanış sahnelerindeki dairesel döngü yapısı, karanlık ekran ile başlayan ve ses ile ilerleyen anlatım biçimi, uzun plan kullanımı, diegetik ses ve müzik tercihleri gibi temel biçimsel unsurlar değerlendirilecektir. Bölümde öncelikle Panahi’nin biçimsel üslubunun, filmlerinin tematik ve anlatsal yapısıyla olan ilişkisi ele alınacaktır. Gerçekçi zaman ve mekân kullanımı, yönetmenin toplumsal gerçekliği yansıtmadaki rolü çerçevesinde incelenecektir.

3.6.1. Kamera Kullanımı

Cafer Panahi'nin sinemasında, kamera kullanımına ilişkin tercihleri, hikaye anlatımını daha etkili kılmak ve izleyiciyi doğrudan filmin içine çekmek amacı taşımaktadır. Panahi, birçok filminde el kamerası ve omuz kamerası gibi dinamik araçları kullanarak izleyiciye hareketli ve spontane bir atmosfer sunar. El kamerası, sahnelerde bir belgesel gerçekliği yaratırken, karakterlerin duygusal durumlarına daha yakın bir deneyim sağlar. Omuz kamerası ise karakterlerin hareketlerine ve sahnenin dramatik akışına uyum sağlayarak mekansal bütünlük yaratır. Bu teknikler, Panahi'nin sinema dilinde gerçekçi ve samimi bir atmosfer oluşturmasının temel araçlarıdır. Panahi'nin *Beyaz Balon* ve *Ayna* gibi çocuk karakterlerin merkezde olduğu filmlerinde kamera, çocukların göz hizasına indirilmiştir. Bu tercih, izleyicinin çocukların dünyasını ve onların bakış açılarını anlamasına olanak tanır. *Beyaz Balon* filminde, kameranın çocukların algılayış seviyesinden hareket etmesi, hikayeyi onların bakış açısından izleyiciye aktarmayı hedefler. Çocukların göz hizasındaki bu çerçeveleme, özellikle onların "küçük" dünyasındaki büyük mücadeleleri dramatik bir şekilde sunar. Bu filmlerde kullanılan kamera hareketleri, çocukların duygusal deneyimlerini ve çevrelerindeki karmaşıklığı daha etkili bir şekilde vurgular.

3.6.1.1. Karanlık Başlangıçlar

Panahi'nin filmlerinde sıkça görülen bir diğer teknik, 'karanlık başlangıçlar'dır. Bu yöntem, filmlerin atmosferini daha yoğun bir şekilde hissettirmek ve seyirciyi hikayeye derinlemesine çekmek için kullanılır. Örneğin, *Beyaz Balon* filminde açılış sahnesi, ekran karanlıkken duyulan dış seslerle başlar. Trafik sesleri, araba kornaları ve çevresel sesler, filmin dünyasına işitsel bir giriş yapmayı sağlar. Yaklaşık bir dakika boyunca bu seslere maruz kalan izleyici, ardından bir kadının (Raziyeh'in annesi) sesini duyar ve nihayet karanlık ekran yerini görsel bir dünyaya bırakır. Biçimsel benzer teknik *Ayna* filminde de karşımıza çıkar. Karanlık ekranda önce trafik sesleri ve çevresel sesler duyulur. Otuz saniyenin ardından bir okulun zil sesi de gelmeye başlar. Belli ki ders bitmiştir çocuk sesleri yükselmeye başlar. Bir dakikalık süren karanlık ekran yerini açık görüntülere bırakır. Panahi'nin bu teknik tercihi, *Daire Ofsayt*, *Kanlı Altın* ve *Ayı Yok* gibi filmlerinde de belirgin bir

şekilde görülür. *Daire* filminin açılış sahnesi karanlık ekran ile başlar. Bir kadının doğum esnasında ıkınma seslerini ve ona destek olan başka bir kadının sesleri duyulur. İki dakikalık bir sessel gerilimin ardından bebeğin dünyaya gelip ağlamasıyla filmin görüntüsü açılır. *Ofsayt* filminin de açılış sahnesi ekran karanlıkken ses ile başlar. Ekranda “kadınların erkek spor etkinliklerinden resmi olarak yasaklanması yasalaştırıldı. 2005 yılının haziran ayında İran, Bahreyn’i yenerek Dünya Kupasına katılmaya hak kazandı. Bu filmin büyük bölümü o maç sırasında çekildi” bilgileri yazar ve trafikte yolda olan bir aracın dış sesi duyulur. Bir dakika boyunca dış sesler devam eder. Dış sese siren sesleri eşlik eder ve karanlık ekranda bir taksinin içindeki telaşlı baba ile filme giriş yapılır. *Kanlı Altın* filminde de güvercin sesleriyle başlayan karanlık ekran, bağırışlar ve tehditkâr diyaloglarla gerilim dolu bir atmosfer yaratır. Bu karanlık başlangıçlar, filmlerin görsel anlatıdan önce işitsel bir bağ kurmasını sağlayarak izleyiciyi hikâyeye hazırlayan güçlü bir yöntemdir. Panahi *Ayı Yok* filminde de aynı tekniği kullanmıştır. Film ekranla ses ile giriş yapılarak başlar. Bir simit satıcısının “simittt, simittt taze simittt” şeklinde bağırmasıyla ekran açılır.

3.6.1.2. Uzun Planlar ve Plan-Sekanslar

Panahi, uzun planlar ve plan-sekansları hem estetik hem de anlatısal bir araç olarak kullanır. Kesintisiz çekimler, izleyiciyi sahnenin içine çekerken, karakterlerin duygusal dünyasını ve çevreyle olan ilişkilerini daha derinlemesine hissettirir. Yönetmen, filmlerine genellikle uzun plan-sekanslarla başlamayı tercih ederek izleyiciyi tek bir çekimle yakalamayı hedefler. Bu yaklaşım, aynı zamanda filmlerinde gerçekçi bir anlatı dili oluşturmak için kesmelere minimal düzeyde yer verilmesini sağlar. Örneğin, *Beyaz Balon* filmin açılış sahnesi 10 dakikalık uzun plan-sekanstan oluşur. Çarşıdan başlayan uzun çekim Raziye’ın evinin avlusuna kadar devam eder. Benzer şekilde, *Ayna* filminin açılış sahnesi de altı dakikalık bir plan-sekanstan oluşur. Bu teknik filmin gerçekçi anlatımını güçlendirirken, karakterlerin yaşadığı mekanları hikayenin bir parçası haline getirir.

Daire filminin açılış sahnesi de beş dakikalık uzun plan sekansla hastaneden dışarıya tek çekim ile başlar. Filmin tamamı neredeyse dairesel bir kamera kullanarak hareketli omuz kamerasıyla uzun planlardan oluşmaktadır. Panahi’nin *Daire* filminde

uzun çekimlerin kullanımı, filmin döngüsel temasıyla doğrudan ilişkilidir. Açılış sahnesindeki dairesel merdivenler ve hapisane hücreesindeki uzun çekimler hem mekanların hem de hikayenin hapsolmuşlüğü ve tekrarını vurgular. Panahi, uzun planları kullanırken mekanları da anlatının bir parçası haline getirir. Bu durum, izleyicinin sadece karakterlerle değil, mekanlarla da bir bağ kurmasını sağlar. Panahi, bu uzun çekimleri belgesel benzeri bir doğallıkla sunarak, izleyicinin olayları kesintisiz bir akışta deneyimlemesini sağlar. Panahi filmin açılış sahnesindeki beş dakikalık uzun plan-sekansı 13 kez tekrarlamak zorunda kalmıştır. Yönetmen filmdeki uzun çekimleri şu şekilde anlatmıştır: *“Uzun çekimler yapmaya karar verdiğimde çok bilinçliydim ve aslında bir nevi içini kesmeye çalıştım. Çekimler bu tempo yerini bulduğunda artık fazla kasıtlı ya da rahatsız edici gelmiyordu. Kameranızı yerleştirip çekiyormuşsunuz gibi kapalı değildi. Herhangi bir anda farklı çekimler izliyorsunuz ama size aynı kamera bakış açısından önceki çekime bağlantı gibi geliyordu. Yani izin veren bir belgesel yaklaşımı kullanıyordum. Ama uzun çekimler kullanmalı ve plan sayısını en aza indirmeliyim. Kesintilerden kaçınarak sahnelerin hissini korunmasını sağlamaya çalıştım. Olan şeyleri doğal bir şekilde ortaya çıkartmaya çalıştım. İzleyiciler bu şekilde kendilerini belgesel benzeri bir ortamda hissediyorlar. Açılış sahnesini 13 kez denedik. Orada eğer çekimleri bölersek 8 veya 9 plana bölebilirdik. Bunu tercih etmedim. Uzun plan beni zorladı çünkü çekime üst katta başladım ne olduğunu bilmiyordum aşağıda devam ettik ve sonunda kamerayı dışarıya taşıdık. Bu tek çekim altı günümüzü aldı. Eğer onu kırmaya plan plan çekmeye karar vermeydim o çekim yarım günümüzü bile almazdı”* (Akrami, 2018). *Taksi Tahran* filmin açılış sahnesi trafik lambalarında duran taksinin yoldaki insanları çekme ardından yeşilin yanmasıyla yol almasıyla devam eder. İlk ilki yolcu taksiye biner ve 3 dakikalık uzun plan yerini yeni bir plana bırakır. *Kanlı Altın*'ın dört dakikalık açılış sahnesi ve *Kapalı Perde* filminin yedi dakikalık plan-sekansı, olayların akışını bölmeden izleyiciyi karakterlerin dünyasına çeker. *Üç Hayat* filminin açılış sahnesi de 4 buçuk dakikalık uzun bir plan sekansla başlar. Sahnede sözde intihar edecek olan Marziyeh'in veda videosu yer almaktadır.

Cafer Panahi'nin kamera kullanımı, filmlerinde yalnızca bir görsel estetik unsuru değil, aynı zamanda anlatının temel bir yapı taşıdır. El kamerası ve omuz

kamerasının yarattığı spontane atmosfer, karanlık başlangıçların işitsel gerilimi ve uzun planların sağladığı kesintisiz akış, Panahi'nin minimalist ama etkileyici sinema dilinin temel unsurlarını oluşturur. Bu teknikler, izleyiciyi karakterlerin dünyasına derinlemesine çekerken, mekanların baskıcılığını ve hikayelerin yoğunluğunu güçlü bir şekilde hissettirir. Panahi'nin yenilikçi kamera kullanımı, onun sinemasını uluslararası alanda benzersiz ve unutulmaz kılan en önemli unsurlardan biridir.

3.6.1.3. Geriye Dönüşler (İlk Sahneye Dönüş/Döngü)

Bir filmin ilk sahnesi ve son sahnesi, hikaye anlatımı ve izleyici üzerinde bırakılan etki açısından oldukça önemlidir. İlk sahne, izleyiciyi filme çekmek, dikkatini hemen yakalamak ve filmin tonunu, tarzını belirlemek için kritik bir fırsattır. Bu sahne aynı zamanda filmin temel konusunu, karakterlerini ve ana temalarını tanıtarak izleyicinin filmde ne bekleyeceği hakkında bir fikir sahibi olmasını sağlar. Anlatının başlangıcını oluşturan ilk sahne, olay örgüsünün temellerini atar ve izleyiciyi anlatının içine sokar. Son sahne ise anlatının nasıl sonuçlandığını gösterir ve olay örgüsünü sonlandırarak izleyicinin anlatıdan tatmin olmasını sağlar. Ayrıca son sahne izleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakır ve filmin vermek istediği mesajı pekiştirir. Eğer filmde ilk ve son sahneler arasında bir bağlantı kurulmuşsa (bu iki sahne arasındaki paralellikler veya zıtlıklar) hikayenin derinliğini artırarak izleyicinin anlatıyı daha iyi kavramasını sağlar. Bu nedenle, bir filmin ilk ve son sahneleri, izleyicinin filmle kurduğu bağı oluşturan ve bu bağın nasıl tamamlanacağını belirleyen kilit unsurlardır.

Cafer Panahi, filmlerinde ilk ve son sahnelere büyük önem veren bir yönetmendir. Panahi, izleyicinin dikkatini çekmek ve filmde sonra kalıcı bir etki bırakabilmek adına şunları söyler: *“Ne zaman yeni bir film yazmaya ya da geliştirmeye başlasam, ilk düşündüğüm şey filmin ‘başı’ ve ‘sonu’dur. Her filmin başlangıcının seyircinin dikkatini ilk on beş dakika boyunca çekecek ve onları izlemeye devam etmeye zorlayacak kadar güçlü olması gerektiğine inanıyorum. Film bu ilk on beş dakika boyunca kendini sağlam bir şekilde ortaya koymalıdır. Aksi takdirde seyirci ilgisini kaybedecektir. Filmin sonu da izleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakacak kadar güçlü olmalıdır. Eğer filmin sonu zayıfsa, seyirci filmi unutacaktır. Oysa filmin hem başı hem de sonu güçlüyse, seyirci sinema salonundan çıktıktan sonra bile film*

hakkında düşünmeye devam edecek; film seyircinin aklında kalacak ve bilinçaltında film üzerine düşünecektir. Ancak filmin sonu zayıf ya da akılda kalıcı değilse, film çabucak unutulacaktır” (Todd, 2018). Panahi, bu düşüncesini filmlerine de yansıtır. Filmlerinde genellikle ilk sahneyi nasıl başlattıysa final sahnesini de o başlangıca geri dönerek tamamlar. Bu döngüsel yapı, izleyiciye güçlü bir anlatı deneyimi sunarken, filmin temalarının derinlemesine işlenmesine olanak tanır ve izleyiciye filmin anlamını yeniden değerlendirme fırsatı verir. Bu dairesel döngü Panahi sinemasında hemen hemen her filmde sık sık tekrarlanan bir leitmotif özelliği taşır.

Cafer Panahi'nin ilk filmi *Beyaz Balon*, Tarhan sokaklarından duyulan şu radyo anonsuyla başlar: “*Sevgili dinleyiciler, hepinize güzel bir gün dileriz! Saat beşi yedi geçiyor, bir saat yirmi dakika otuz saniye sonra yeni yıla girmiş olacağız*” anonsuyla başlayan film, “*yeni yıla girilmiştir*” anonsuyla biter. Panahi, final sahnesini açılış sahnesiyle bağlantılı hale getirerek, filmi başladığı noktaya geri döndürür. Açılış sahnesinde görülen bütün karakterler son sahnede yeniden görünür. Filmin başında, hemen bir berber dükkanının içinde buluruz kendimizi. Bu dükkanın önünden çıkan adam, ilerleyen sahnelerde gömlek satıcısıyla tartışan kişi ve yılandılardan kibrit isteyen aynı kişidir. Ardından asker taşıyan bir araba gelir ve asker görünür. Askerin kaybolduğu yerden baloncu ortaya çıkar. Filmin açılışındaki çarşı sahnesinde baloncu, asker, berberdeki adam ve filmde daha sonra yer alacak tüm karakterler gözükür. Filmde, anne ilk olarak kızının yerini Afgan bir çocuğa sorar. Panahi, bu yöntemle seyirciye tanıdık bir atmosfer sunar ve karakterleri birer birer tanıtır. Küçük bir çarşı, esnaf ve askerlerin bulunduğu bir yer burası. Razieh'in evi de bu çarşıya yakındır ve burada herkes birbirini tanır. Bu bilindik ve küçük mekan, Razieh'in büyük dünyasını oluşturur.



Görsel 3.19. Dayereh Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü

Daire filmi gerek ismiyle gerekse biçim ve içerik olarak her haliyle döngüsellik içindedir. Film geometrik bir şekilden ziyade bir döngüyü anlatmaktadır. Bir şeyin başladığı yere dönmesi yani hayat döngüsünden bahsetmektedir. Filmin final sahnesinin seyircileri ilk sahneye göndermesi bu döngüyü doğrulamaktadır. Film bu döngüyü çok yönlü olarak kullanmaktadır. Filmdeki kadınlar, çıkamayacakları bir çemberdeler. Bir yörünge içindeki döngüdeleler. Filmin kendisi de hikaye olarak bir döngüyü anlatmaktadır. Hatta filmin üslubunun da bir döngüyü anlattığı söylenebilir. Filmin anlatısına ve çözümlemesine başladığımızda karanlık bir çerçeve ile karşı karşıyayız. Son sahnede hapishaneye girildiği zaman, kamera hareket etmeye başlıyor. Filmdeki bütün kadın karakterlerin tutuklandığını görürüz. Kamera filmin başındaki sahneye kilitleniyor. Filmin anlatımı da kamerası, kadrajıyla da bir dairedir. Çember başından sonuna bu şekilde tamamlanmış oluyor. Filmin başlangıç sahnesinde gerek kapı gerekse ışık aydınlıktır. Final sahnesinde de aynı açılı bir hapishanenin hücre kapısı açılmaktadır. İki sahnede de aynı Solmaz adındaki kadın ile ilgili bağlantılar bulunmaktadır. İlk sahnede doğum yapan olan Solmaz'ın annesine kız çocuğu doğurduğu bilgisi veriliyor. Son sahnede ise doğum yapan Solmaz'ın isminden bahsediliyor. Bu durum ilk sahnenin sıradan bir hastane değil hapishanenin hastanesi olduğunu göstermektedir. Film kadının bir gün içerisindeki macerasını anlatmaktadır. Devlet kurumunda başlayan film yine bir devlet kurumunda son bulur (hastane/hapishane). Filmdeki bütün kahramanlar bu döngünün içindedirler. Filmde adeta biçim ve içerik birbirine karışmıştır.



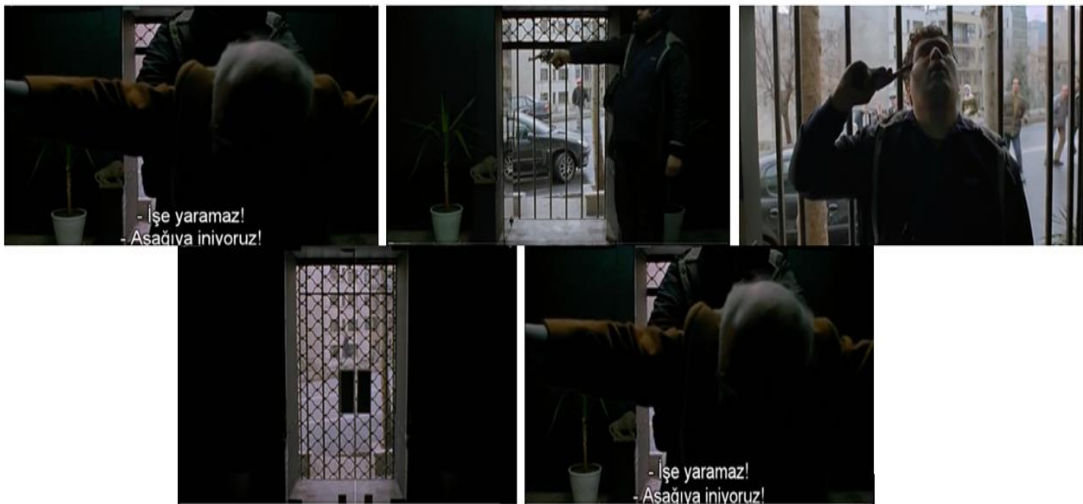
Görsel 3.20. Kapalı Perde Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü

Cafer Panahi'nin *Kapalı Perde* filminde de açılış ve kapanış sahnelerindeki görsel ve tematik döngüsellik ile dikkat çekici bir yapısal bütünlük sunar. Film, denize bakan bir evin iç mekanından başlayan uzun bir planla açılır. Bu sabit plan, geniş bir pencere aracılığıyla bahçe, yol ve denizin bir bölümünü seyirciye gösterir. Ancak, pencerenin önüne çekilmiş metal bir güvenlik ızgarası, dış dünyayla olan görüşü kısmen engeller. Burada devreye giren görsel metafor, hapsedilme ve sınırlanma hissini güçlü bir biçimde sahnenin merkezine yerleştirir. Panahi'nin sabit kamera kullanımı ve uzun planlar, izleyiciyi adeta bu kısıtlı manzaranın içine hapseder. Bu açılış sahnesi, izleyiciyi dış dünyayı bir çerçeve içinden izlemeye zorlar, ancak aynı zamanda dışarı çıkamamanın, sınırlandırılmanın gerilimini de hissettirir. Dış dünyaya dair manzaranın kısmen engellenmiş olması, yalnızca fiziksel bir sınırlamayı değil, aynı zamanda karakterlerin ve yönetmenin de baskı altında olduğu bir metaforik durumu temsil eder. Filmin açılış sahnesinde bu sabitlik, karakterin sahneye girişiyle kırılır. Ana karakter sahneye girdikten sonra pencerenin önündeki perdeyi kapatarak hem mekanı karartır hem de dış dünyayla olan bağlantıyı tamamen keser. Bu eylem hem karakterin kendi içine kapanışını hem de dış dünyanın tehlikelerinden korunma ya da dışlanma hissini sembolize eder. Perdelerin kapanması, bir nevi içsel ve dışsal dünya arasındaki mesafenin, hatta kopuşun fiziksel bir göstergesi haline gelir. Bu bağlamda film, sansür, baskı ve kişisel özgürlüğün sınırlanması temalarını görsel olarak sunar.

Filmin kapanış sahnesi ise açılış sahnesiyle doğrudan bir paralellik kurar. Yine aynı sabit kamera açısı ve uzun plan kullanılarak, Panahi bu kez kendisi sahneye girer. Ancak bu kez perde yerine metal parmaklık kapatılır. Açılış ve kapanış sahneleri

arasında kurulan bu döngüsel yapı, filmin merkezindeki temaların sürekliliğini vurgular. Her iki sahnede de izleyicinin dış dünyaya bakışı engellenir ve karakterlerin dünya ile kurduğu ilişki kesintiye uğrar. İlk sahnede perde, son sahnede ise metal parmaklık ile bu engellenme durumu fiziksel olarak somutlaştırılır. Bu döngüsellik, filmin anlatısal ve tematik çerçevesine önemli bir katkı sağlar. Panahi, bir yandan karakterin (ve dolayısıyla kendisinin) dış dünyaya olan erişiminin kesildiği bir yapıyı açılış ve kapanış sahneleriyle net bir biçimde ortaya koyar. Film, izleyiciyi dış dünyayı yalnızca kısıtlı bir çerçeveden görebilecek şekilde konumlandırır ve bu çerçevenin de kapanmasıyla beraber özgürlük fikrinin imkansızlığını derinleştirir. Perdelerin ve kapıların kapanması hem karakterlerin içsel durumunu hem de yönetmenin içinde bulunduğu sosyo-politik bağlamı sembolize eder. Panahi'nin uzun çekimler ve sabit kamera kullanımı, hem karakterin içinde bulunduğu sınırlı dünyayı vurgular hem de izleyicinin filmdeki sınırlı bakış açısını deneyimlemesini sağlar. Bu döngüsel yapı, filmdeki kapanma ve hapsolme temalarının izleyiciye görsel ve anlatısal olarak sürekli hatırlatılmasını sağlar. Film, açılış sahnesindeki izole edilmiş dünyaya geri dönerek, özgürlüğün yalnızca bir hayal olduğu ve her seferinde bir şekilde engellendiği bir anlatı sunar. Bu anlamda, *Kapalı Perde*'nin açılış ve kapanış sahneleri, filmin merkezindeki baskı, sansür ve içsel sıkışmışlık temalarını döngüsel bir yapı içinde başarılı bir şekilde sunar.

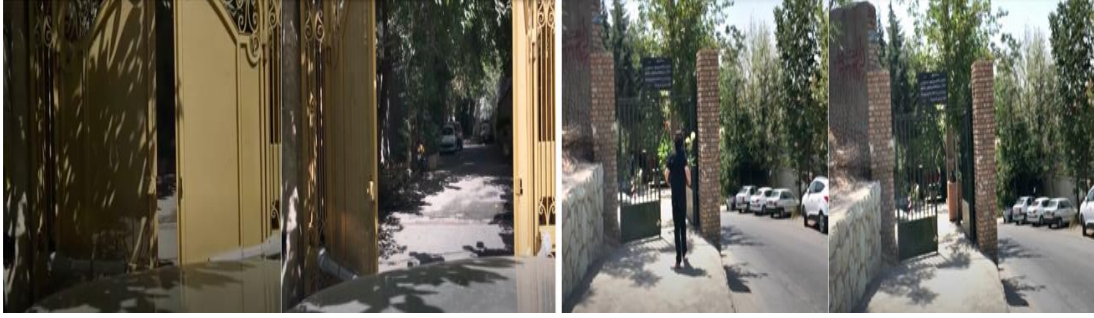
İlk sahne



Son sahne

Görsel 3.21. Kanlı Altın Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Geriye Dönüş

Panahi *Kanlı Altın* filminin açılış ve kapanış sahneleri arasındaki döngüsel yapısıyla, bireysel ve toplumsal çaresizliği derin bir şekilde irdeleyen bir anlatı sunar. Film, bir kuyumcu soygununun başarısızlıkla sonuçlandığı bir sekans ile başlar. Ana karakter Hüseyin, soygun esnasında kuyumcu ile çatışmaya girer. Çatışmanın ardından Hüseyin, kafasına silahı yerleştirir ve tetiğe basması ile sahne kararır. Açılış sahnesi, klasik anlatı yapısına ters düşecek şekilde, izleyiciye filmin sonunu baştan sunar. Bu yöntem, izleyiciyi yalnızca olayların gelişimiyle değil, karakterin içinde bulunduğu psikolojik durum ve toplumsal baskılarla da ilgilenmeye yönlendirir. Görsel olarak, Hüseyin'in soygun öncesinde kuyumcu dükkanının önündeki demir parmaklıkları açmaya çalışırken sergilediği çaresizlik hem fiziksel hem de metaforik bir kapana kısılmışlık hissi yaratır. Filmin kapanış sahnesi, açılış sahnesine geri dönerek, Hüseyin'in kuyumcu dükkanına girdiği anı yeniden gösterir. Ancak bu kez izleyici, Hüseyin'in yaşamındaki trajik olayları bildiği için sahnenin etkisi çok daha güçlü ve ağırdır. Film boyunca Hüseyin'in deneyimlediği küçük düşürücü olaylar, sınıfsal eşitsizlikler ve toplumsal baskılar, bu sahneyi daha anlamlı kılar. Hüseyin'in kuyumcu soygunu, sadece bireysel bir başarısızlık değil, aynı zamanda İran toplumunda var olan daha geniş toplumsal ve sınıfsal adaletsizliklerin bir yansıması olarak sunulur. Panahi'nin tercih ettiği döngüsel yapı, filmin temel toplumsal eleştirisini daha da güçlendirir. Özellikle kapanış sahnesinde, Hüseyin'in kuyumcu dükkanına yeniden girişi, onun sadece bireysel bir çöküşün değil, aynı zamanda baskıcı bir toplumsal yapının kurbanı olduğunu ortaya koyar. Bu döngü, karakterin kaçınılmaz kaderini vurgularken, seyirciyi toplumsal koşulları daha derinlemesine sorgulamaya davet eder. Filmin açılış ve kapanış sahneleri arasındaki döngüsel yapı, Panahi'nin sinematografik tercihleriyle karakterin içinde bulunduğu sınıfsal ve toplumsal kapanmışlığı güçlü bir şekilde yansıtır. Film boyunca tekrarlayan demir parmaklıklar, kapılar ve fiziksel engeller, Hüseyin'in hem fiziksel hem de psikolojik anlamda bir kapana kısılmışlık hissi yaşadığını sürekli hatırlatır. Bu görsel motifler, karakterin toplumsal çıkmazını somutlaştırırken, Panahi'nin toplumsal eleştirisinin ana unsurlarını oluşturur. Hüseyin'in toplumsal sınıf çemberinde sıkışmışlığı, Panahi'nin *Dayereh* filmindeki kadın karakterlerin yaşadığı toplumsal kapanmışlık ile paralel bir şekilde işlenir. Bu kapana kısılmışlık, bireysel mücadelelerin daha büyük bir toplumsal yapı içinde nasıl çaresizliğe dönüşebileceğini ortaya koyar.



Görsel 3.22. Neredesin Cafer Panahi? Filminin Açılış ve Kapanış Sahnelerinde Döngü

Panahi'nin *Neredesin, Cafer Panahi?* adlı kısa filmi, kapalı bir bahçe kapısının açılmasıyla başlar. Bu açılış sahnesi, bir geçişin, değişimin ve yeni bir başlangıcın işareti olarak yorumlanabilir. Kapının açılması, gizli bir alanın dış dünyaya açılmasını ve dolayısıyla bir yolculuğun başladığını simgeler. Ardından, bir arabanın bu kapıdan geçişi, hareketin ve ilerlemenin sembolü olarak ortaya çıkar. Filmin son sahnesi ise Panahi'nin ustası Abbas Kiarostami'nin mezarlığının kapısından geçişiyle tamamlanır. Bu geçiş, bir anlamda filmin başındaki kapının açılmasıyla kurulan tematik bağlantıyı pekiştirir ve bir döngüsellik hissi yaratır. Kiarostami'nin mezarlığına yapılan bu son yolculuk, hayatın ve sanatın döngüselliklerini vurgular, Panahi'nin ustasına olan derin saygısını ifade eder. Kapılar arasındaki geçişler hem fiziksel hem de metaforik anlamda bir döngü oluşturur. Bahçe kapısının açılması yeni bir başlangıç, mezarlık kapısından geçiş ise bir sonu veya tamamlanmayı simgeler. Bu yapısal döngüsellik, Panahi'nin sinemasındaki tematik döngülerle de paralellik taşır. Kapılar, yaşam ve ölüm, başlangıç ve bitiş arasındaki ince çizgiyi ustalıkla işler ve izleyiciyi derin düşüncelere sevk eder.

Ofsayt, Taksi Tahran, Üç Hayat filmleri de tıpkı *Neredesin Cafer Panahi?* filmi gibi arabada başlar. Üç filmde de arabaya yerleştirilen kameralar ile yol ve araç içleri gösterilir. Her birinin kapanış sahnesi araç dışında son bulur.

3.6.2. Zaman

Zaman kullanımı, sinema anlatısında hikâye yapısı, karakter gelişimi ve izleyici üzerindeki etkisi açısından temel bir unsurdur. Filmde zamanın nasıl işlendiği, anlatının temposunu, dramatik yapısını ve duygusal yoğunluğunu doğrudan etkiler. Anlatının kronolojik bir sırada ilerlediği filmler, izleyicinin olayları daha rahat takip

etmesini sağlarken, zaman akışının kesintiye uğradığı yapılar (geri dönüşler veya ileri sıçramalar), hikâyenin çok katmanlı doğasını vurgular (Bordwell & Thompson, 2010: 82). Zamanın hızlandırılması veya yavaşlatılması ise izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirmede etkili bir araçtır. Örneğin, yavaş çekim sahneler, bir anın önemini pekiştirirken, hızlandırılmış zaman akışı gerilim ve dinamizmi artırabilir (Smith, 2003: 115). Zaman aynı zamanda, karakter gelişimi ve dönüşümünün izleyiciye aktarılmasında da kritik bir rol oynar; bu sayede, karakterlerin içsel yolculukları ve tematik derinlikleri izleyiciye daha etkili bir şekilde sunulabilir (Thompson, 1999: 146). Zamanın döngüsel olarak kullanıldığı filmler ise izleyicinin zaman algısını sorgulamasına neden olarak, film deneyimini farklı bir boyuta taşır (Mulvey, 2006: 57). Ayrıca filmin ritmi ve temposu da zaman kullanımıyla yakından ilişkilidir. Hızlı kurgu, izleyiciyi sürekli tetikte tutarken, uzun çekimler sahnenin doğal akışını koruyarak daha gerçekçi ve yoğun bir atmosfer yaratır. Bir film hem gerçek zamanı hem de kurmaca zamanı kullanarak izleyiciyi hikâyenin içine çekmeyi amaçlar. Zaman, filmdeki olayların örgüsünü belirleyen, karakterlerin gelişimini ve dönüşümünü sağlayan bir faktördür. Jakob'un (1994: 149) da belirttiği gibi zaman ögesi, perdede etkin ve anlaşılır bir anlatımın başarılabilmesi için kritik bir öneme sahiptir.

Bir filmin zaman yapısı, hikâyenin ritmini, temposunu ve duygusal yoğunluğunu doğrudan etkiler. Bu nedenle zamanın nasıl kullanıldığı, bir filmin başarısında belirleyici bir rol oynar. Cafer Panahi'nin filmleri, zamanın hem sinematik bir araç hem de tematik bir unsur olarak etkili bir şekilde kullanıldığı örneklerdir. Panahi, zamanın doğasını ve işleyişini filmlerinin merkezine yerleştirerek, izleyiciyi gerçek zamanın içinde bir yolculuğa çıkarır. Zamanı gerçek zamana mümkün olduğunca yaklaştırma çabası, onun hem estetik hem de anlatsal tercihlerini şekillendirir. Filmlerinde zaman, yalnızca bir akışın temsilcisi değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumun yapısal sorunlarını anlamaya yönelik bir kapıdır. Panahi ilk filminden son filmine kadar zaman olgusunu gerçek zamana yakınlaştırmayı hedeflemiştir. Filmlerinin kurulma aşamasında sinematik zamanı gerçek zamanla paralel tutmaya özen göstermiştir.

Panahi'nin ilk filmi *Beyaz Balon*, bu yaklaşımın belirgin bir örneğidir. Filmin süresi 1 saat 20 dakikadır ve filmin açılış sahnesinde radyodaki spikerin: “*Sevgili dinleyiciler, hepinize güzel bir gün dileriz! Saat beşi yedi geçiyor, bir saat yirmi dakika otuz saniye sonra yeni yıla girmiş olacağız*” anonsuyla başlar ve film spikerin de söylediği süre tamamlanınca biter. Panahi, bu yapıyı kurgularken spikerin sesini eski radyo kayıtlarından almış ve zamanın bu doğrusal akışını desteklemek için filmin her anını dikkatle planlamıştır. Bu tür bir zaman kurgusu, yalnızca izleyicinin zaman algısını güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda filmin gerçeklik duygusunu da artırır.

Panahi'nin filmlerinde sıklıkla sokaklardan anons sesleri duyarız. Ya bir futbol maçını dinleriz ya da Tahran sokaklarından duyulan satıcıların seslerini duyarız. *Ayna* da zamanın gerçekçilikle nasıl harmanlanabileceğini gösteren bir diğer önemli eserdir. *Ayna* filminde de filmin zamanını gerçek zamana yakınlaştırmak için yönetmen Mina'nın eve gitme serüvenini seyircilere gösterirken, sokaklarda duyulan radyo anonsunda Bahren ve Kore maçını ses ile takip ederiz. Filmin sonunda da anonstan duyduğumuz üzere Bahren Kore'yi 6 sıfırlık bir skorla yenmiştir. Panahi Mina'nın yolculuğunda otobüsteki sesleri de gerçek zamana uygun bir şekilde aktarmıştır. Mina otobüse ilk bindiğinde duyduğumuz falcı kadının sesi ve yaşlı teyzenin konuşmasını Mina aynı otobüse yeniden bindiğinde kadınların seslerine yeniden ortak oluruz. *Daire*, Panahi'nin zaman kullanımını konusundaki ustalığını sergileyen bir başka örnektir. *Dairee* filmi Solmaz'ın doğumu ile başlar. Solmaz'dan hikayesi ile başlayan film diğer sekiz kadının hikayesine tek tek aktarılarak anlatı tamamlanır. Filmin zaman olarak sabah başlar ve akşam tüm kadınların tutuklanması ile son bulur. İlk sahnede doğum yapan Solmaz'ın gardiyan tarafından burada değil demesi ile (adeta kadının hastanede olduğunu belirtilir) film gerçek zamana yakınlaştırılmıştır. *Ofsayt* filminin süresi 90 dakikadır. Filmin süresi bir futbol maçının süresi ile eş değerdir. Panahi futbol üzerine inşa ettiği filmde maçın süresi ile filmin anlatısını paralel kurarak; filmin zamanını gerçek zamana yakınlaştırmıştır. Futbol maçına gitme ile başlayan film, futbol maçının bitmesi ile son bulur. Panahi, futbol maçının belirli bir zaman dilimine bağlı yapısını kullanarak, filmi hem tematik hem de dramatik açıdan bu çerçeveye yerleştirir.

Bu Bir Film Değil, Panahi'nin ev hapsi sırasında çektiği bir film olup, zamanın izlenebilirliğini en saf haliyle sunar. Film, Panahi'nin evde geçirdiği bir günü belgesel bir tarzda kayda alır. Eşinin Nevruz Bayramı için alışverişe çıkacağını öğrenmemizle başlayan film, yılbaşı kutlamalarıyla sona erer. Günlük yaşamın rutinleri ve Panahi'nin bu rutinler içindeki varoluş mücadelesi, zamanın doğal bir akış içinde ele alınmasıyla izleyiciye sunulur. *Taksi Tahran* da Panahi'nin gerçek zaman yaklaşımını sokaklara taşıdığı bir filmidir. Film, Tahran sokaklarında geçen 80 dakikalık bir taksi yolculuğunu konu alır. Panahi, taksideki yolcuların hikayeleri aracılığıyla toplumsal eleştirilerini dile getirirken, zamanın akışını doğal bir seyirle izleyiciye aktarır. *Kapalı Perde* ise zaman kavramına daha karmaşık bir yaklaşım sergiler. Filmde, gerçeküstü bir zaman anlayışı hakimdir. Zamanın döngüsel bir şekilde kullanıldığı bu filmde, açılış ve kapanış sahnelerinin uyumu dikkat çeker. Bu döngüsel yapı, izleyiciyi bir zaman paradoksunun içine çekerken, filmin dramatik yapısına da katkıda bulunur.

Yönetmenin son filmleri *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* da ise daha klasik bir zaman anlayışıyla yapılandırılmıştır. Bu filmlerde, ileri sıçramalar ya da geri dönüşler kullanılmaz; olaylar kronolojik bir sırayla ilerler. Panahi, bu filmlerde de zamanı gerçek zamana mümkün olduğunca yakın tutarak, izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmayı sürdürür. Panahi'nin zaman kullanımı, onun sinemasında hem estetik bir tercih hem de toplumsal gerçekliği vurgulayan bir araçtır. Zamanın dikkatle kurgulanması, filmlerine hem anlatsal bir bütünlük kazandırır hem de izleyiciyi hikayenin içine çekerek, karakterlerin ve olayların daha etkileyici bir şekilde deneyimlenmesini sağlar.

3.6.3. Mekan ve Yasaklı Dönemde Tek Mekan Kullanımı

Sinemada mekân, zaman ile birlikte anlatının hem fiziksel hem de toplumsal bağlamını şekillendiren iki temel unsurdandır. Sinemasal gerçeklik, mekânın öyküye uygun biçimde yeniden tasarlanması ya da mevcut mekânların etkin kullanımıyla inşa edilir. Mekân, hikâyenin geçtiği çevreyi tanımlamakla kalmaz; karakterlerin gelişimini, olayların akışını ve filmin atmosferini doğrudan etkiler. Örneğin, dar bir apartman dairesi kısıtlanmış bir yaşamı simgelerken, karanlık bir orman veya boş bir hastane koridoru gerilim ve korku duygusunu artırabilir (Hayward, 2000: 112; Cohen,

2004: 67). Mekân, yalnızca fiziksel bir ortam değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal anlamlar taşıyan bir simgedir. Belirli bir bölge ya da şehir, karakterlerin sosyal statüsünü veya toplumsal ilişkilerini temsil ederken, mekânın dramatik işlevi de anlatının ritmini ve temposunu belirler (Mulvey, 1975: 23; Travis, 2010: 55). Yönetmenler, dar alanlar ve hızlı kurgu ile gerilim yaratabilir ya da geniş çekimlerle derinlik ve dinginlik sağlayabilir. Tüm bu unsurlar, sinemasal gerçekliğin oluşumunda ve izleyiciye sunulan duygusal deneyimin biçimlenmesinde kritik rol oynar (Bordwell & Thompson, 2010: 145). Mekânın anlatıya katkısı, yalnızca bir arka plan olarak değil, aynı zamanda hikâyeye, karakter ve temaların anlam bulduğu bir yapı taşı olarak ön plana çıkar. Mekanın sinemadaki çok yönlü işlevi, yalnızca fiziksel bir arka plan oluşturmanın ötesine geçer; aynı zamanda karakterlerin gelişimini, sosyal bağlamı ve anlatının ritmini şekillendirir. Sinema tarihinin pek çok örneğinde olduğu gibi, mekân sadece bir dekor değil, aynı zamanda duygusal, kültürel ve toplumsal anlamlar taşıyan bir araçtır. Cafer Panahi'nin sinemasında da mekân, bu katmanlı işlevlerle belirginleşir. Yönetmen, mekânları yalnızca karakterlerin hareket ettiği alanlar olarak kullanmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapıları, kültürel dinamikleri ve bireylerin toplum içindeki konumlarını yansıtan birer sembolik unsura dönüştürür. Bu bağlamda, Panahi'nin filmlerindeki mekân kullanımı hem estetik hem de toplumsal bir ifade biçimi olarak dikkat çeker. Cafer Panahi, sinema dünyasında gerçek mekân kullanımı ve sahne inşasında yarattığı benzersizlikle öne çıkan bir yönetmendir. Panahi'nin eserleri, kamusal alanların ağırlıklı kullanımıyla dikkat çekerken, özel alanlara sınırlı erişim sağlamasıyla da belirgin bir karakter taşır. Bu yaklaşım, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda İran'daki sosyo-kültürel ve politik gerçekliklerin yönetmen üzerindeki etkisinin bir yansımasıdır.

Panahi'nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Beyaz Balon*'un mekanların belirlenmesinde ve birleştirilmesinde yönetmenin çarpıcı bir çaba sarf ettiğini görürüz. Örneğin, filmde Raziye'nin evi Tahran'da bulunurken, kapısını açtığına gördüğümüz sokak bir başka şehirde çekilmiştir. Bu durum, Panahi'nin mekânsal süreklilik sağlamak adına gerçek mekanları kendine özgü bir mimariyle birleştirdiğini ortaya koyar. Panahi bu süreci şu sözlerle açıklar: "*Mekanları eşleştirmede inanılmaz bir zaman harcadım. Örneğin Raziye'nin evi Tahran'da ama kapıyı bir sokağa açtığına*

orası başka bir şehir oluyor. O tür bir evin nasıl bir geçidin parçası olması gerektiğini biliyorum. Bir anlamda farklı mekanları bir araya getirerek kendi mimarimi yarattım” (Bear, 1996). Panahi'nin mekanlar üzerindeki bu titiz çalışmasının en çarpıcı örneklerinden biri, bir sahnenin çekimi sırasında istediği görselliği elde etmek için bir evin mutfak duvarını yıkma kararıdır.

1996 yılında Majid Eslami'ye verdiği bir röportajda yönetmen bu olayı şu şekilde anlatır: *“Bu çekimleri yapmak için ya kamerayı kaydırmam gerekiyordu ki bunu yapmak istemedim ya da 35mm lens kullanmam gerekiyordu ki bu durumda görüntü bozulacaktı. Bu yüzden 50mm lens kullanarak çekim yapabilmek için evlerden birinin mutfak duvarını yıkmak zorunda kaldık. Ekip farklı bir lens kullanabilmek için duvarı yıktığımı görünce ne kadar ciddi olduğumuzu anladılar!”* Bu yaklaşım, Panahi'nin filmlerindeki gerçeklik arayışının bir parçasıdır. Ancak aynı zamanda mekânlar arasında bir bağ kurarak izleyiciye, fiziksel olarak uzak olan yerleri birbirine bağlamış gibi hissettirme amacı güder.

Panahi'nin filmlerinde mekânların kullanım biçimi hem tematik hem de estetik olarak bir bütünlük oluşturur. Tablo 3.1, yönetmenin filmlerindeki belirgin mekânları göstermektedir:

Filmler	Filmdeki Mekanlar
<i>Beyaz Balon</i>	Tahran Sokakları, Evin Avlusu, Balık Satıcısı, Terzi Dükkânı
<i>Ayna</i>	Tahran Sokakları, Otobüs, Taksi, Mina'nın evinin önü
<i>Daire</i>	Hastane, Tahran Sokakları, Pasaj, Otogar, Pari'nin Evinin Önü, Taksi, Sinema bilet gişesi, Polis Arabası, Hapishane
<i>Ofsayt</i>	Taksi, Taraftar Minibüsü, Tahran sokakları, Stadyum, Asker minibüsü
<i>Bu Bir Film Değil</i>	Cafer Panahi'nin apartmandaki evi
<i>Taksi Tahran</i>	Cafer Panahi'nin taksisi
<i>Kapalı Perde</i>	Cafer Panahi'nin villası
<i>Üç Hayat</i>	Cafer Panahi'nin arabası, Marziyeh'in evinin avlusu, Köy kahvehanesi, Şahrazad'ın Evinin önü, Sunnet derisi veren adamın evinin avlusu

<i>Ayı Yok</i>	Kadıköy, Cafer Panahi'nin sınırda konakladığı ev, Cafer Panahi'nin arabası, Köy çevresi, Muhtarlık Binası,
----------------	--

Tablo 3.1. Cafer Panahi'nin Filmlerindeki Mekanlar

Yönetmen, *Beyaz Balon* filminde Tahran sokaklarını, evin avlusunu, balık satıcısını ve terzi dükkânını içeren mekânları kullanmıştır. Filmdeki balık satıcısı ve terzi dükkânı kamuya açık alanlar olduğu için Panahi bu mekanların içini gösterir. Ancak film boyunca evin içi gibi özel alanlara nadiren girilir. *Beyaz Balon* filminde özel alanlara erişim sınırlıdır. Raziye'nin annesinin mutfakta ya da babasının banyoda olduğu anlarda kamera bu mekânların içine girmemekte, yalnızca sesleri iletmektedir. Benzer şekilde Ali'nin eve girdiği sahnede sadece dışarıdan pencereden konuştuklarını görürüz. Bu yaklaşım, izleyicinin mahrem alanla ilişkisinin sınırlarını belirler. Buna karşılık balık satıcısı ve terzi dükkânı gibi kamusal mekânlarda ise kameranın mekâna tamamen girdiğini görürüz. Bu tercih, Panahi'nin kamusal ve özel alan ayırımına dair tutumunu ilk filminde dahi güçlü bir şekilde ortaya koyar.



Görsel 3.23. Beyaz Balon Filminde Mekan

Panahi'nin sonraki filmleri de mekân kullanımı açısından benzer bir dinamik taşır. *Ayna*'da Tahran sokakları, otobüs, taksi ve Mina'nın evinin önü gibi mekânlar yer alır. Bu filmde de kamusal mekan kullanımı ön plandadır. Mina'nın evine (özel alana) vardığımızda kamera yine içeri girmez ve dışarıda kalırız. Bu tutum, yönetmenin kamusal alanları anlatısının merkezine yerleştirme eğilimini sürdürdüğünü gösterir. *Daire* filminde hastane, Tahran sokakları, pasaj, otogar, taksi gibi mekânlar, hikâyenin geçtiği kamusal alanları oluşturur. Nergis'in Pari'nin evine gittiği sahnede de benzer bir anlatım tercih edilmiştir; Nergis eve giremez ve tartışmaları yalnızca dışarıdan duyarız. Bu mekânsal yaklaşım, filmin karakterlerin hem fiziksel hem de toplumsal kısıtlamalarını vurgulamak için kullanılan bir anlatım

aracı haline gelir. *Ofsayt* ise tamamen kamusal alanlarda geçmektedir. Stadyum, taksi, taraftar minibüsü, asker minibüsü gibi mekânların yoğunluğu, yönetmenin dış mekânlara olan bağlılığını bir kez daha ortaya koyar.



Görsel 3.24. Beyaz Balon, Ayna, Üç Hayat ve Dayereh Filmlerinde Kapı

Panahi'nin kamusal ve özel alanlar arasında yaptığı bu ayırım, temelde İran kültüründeki mahremiyet algısıyla ilişkilidir. Filmlerde oyuncu kadınların ev içinde örtünme zorunluluğu bulunması, yönetmenin özel alanlara kamerasını sokmamasının önemli bir nedenidir. Bu durumu Panahi, *Bu Bir Film Değil* filminde açıkça ifade etmektedir: *Son beş filmimde olaylar hep sokakta geçiyordu ve kadın oyuncuların örtülü olma zorunluluğundan dolayı hiç ev içinde çekim yapamadım. Bakanlığa 'Dönüş' adında bir senaryo sundum ama çekmem için izin bahsetmediler.* Bu anlayış, Panahi'nin kamusal alana olan ilgisini açıklar. Yönetmen, kamusal mekânların doğal gerçekliğini vurgulayarak, izleyiciyi bu mekânların içinde bir gözlemci konumuna yerleştirir. Ancak filmlerinde özel alanları sadece avlular, kapı önleri veya pencereler aracılığıyla gözlemleriz. Bu durum da izleyiciye mekânların sınırlarını hissettirir ve onları mahremiyetin dışında tutar.

Yasaklı Dönemde Tek Mekan Kullanımı: Panahi'nin 20 yıl boyunca film yapma yasağı aldığı dönemde, sinematografik mekân kullanımı zorunlu bir değişime uğramıştır. Yönetmen filmlerini genellikle sınırlı alanlarda, tek bir mekânda çekmek zorunda kalmıştır. Bu dönemdeki filmleri, yalnızca birer anlatı aracı değil, aynı zamanda onun fiziksel ve sembolik olarak sınırlanmış özgürlük alanlarını yansıtan birer sanatla-direnış haline gelmiştir. Örneğin, *Bu Bir Film Değil* tamamen Panahi'nin apartmanındaki evinde çekilmiştir. *Taksi Tahran* bir takside geçerken, *Kapalı Perde* yönetmenin villasında çekilmiştir. Bu filmlerde mekân, yalnızca bir çekim alanı değil, aynı zamanda Panahi'nin içinde bulunduğu koşulların fiziksel ve sembolik bir

yansımasıdır. Her üç film de yönetmenin özgürlük alanının hem fiziksel hem de metaforik olarak sınırlandığını açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 3.25. Üç Hayat Filminde Avlu

Bu duruma karşı yönetmen *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* gibi filmlerin de bu sınırlamaların dışına çıkarak daha geniş mekânlar kullanır. Ancak yine de yönetmenin özel alan ve kamusal alan arasında kurduğu dengeden vazgeçilmez. Bu durumu şu şekilde ifade etmek mümkündür: Panahi, seyirciye kendi özel alanını göstermekten çekinmez; ancak, filmdeki evlerin ya da karakterlerin mahremiyetini koruyarak, kamerayı ve dolayısıyla izleyiciyi filmdeki özel alanlara sokmaz. *Ayı Yok*'ta Panahi'nin kaldığı ev, ona tahsis edilen bir alan olduğu için gösterilir; ancak diğer evlerin içi izleyicilere açılmaz. *Üç Hayat*'ta köydeki kahvehaneler, muhtarlık binası ve evlerin avluları, kamusal alan olarak sunulurken, özel alanlar izleyicinin erişimine kapalıdır. Bu filmlerde filmdeki oyuncuların evine ne kamera girer ne de oyuncular girmektedir. Evlerin avlularında ya da pencerelerinden olayları gözlemleriz.

Genel olarak, Cafer Panahi'nin sinemasında mekân hem anlatsal hem de tematik bir derinlik yaratarak onun estetik anlayışını şekillendiren temel unsurlardan biri olarak öne çıkar. Yönetmen, kamusal alanları hikâyenin dramatik potansiyelini güçlendiren bir araç olarak kullanırken, özel alanlara erişimi sınırlayarak İran toplumunun mahremiyet algısını ve bu algıyla olan yaratıcı ilişkisini yansıtır. Bu tercih, izleyiciyi bir gözlemci konumuna yerleştirerek hikâyeyi fiziksel ve duygusal boyutlarıyla derinleştirir. Özellikle yasaklı döneminde, özgürlük sınırlarının daraldığı koşullarda bile Panahi, mekânı yalnızca bir çekim alanı olarak değil, aynı zamanda karakterlerin yaşadığı baskı ve sınırlamaların görünür kılındığı bir anlatı aracı olarak kullanmayı başarmıştır. Yönetmenin bu yaklaşımı hem toplumsal gerçeklikleri hem de bireysel deneyimleri görünür kılarak sinemasal anlatıya özgün bir katkı sağlar.

3.6.4. Müzik ve Ses

Ses ve müziğin film yapımındaki rolü, sinematografik anlatının derinliğini ve etkisini artıran kritik bir unsurdur. Ses, anlatının hem teknik hem de estetik yönlerini zenginleştiren kritik bir bileşendir. Konuşma ve diyalog, karakterler arası ilişkileri ve ruhsal durumları yansıtmak için kullanılırken, müzik ve efektler, filmdeki atmosferi ve duygusal tonu şekillendirmede önemli bir rol oynar. Ses, yalnızca görüntüleri tamamlamakla kalmaz aynı zamanda izleyiciye duygu ve düşünce yönlendirmesi sağlar. Böylece filmin anlatımını güçlendirir. Ses ve görüntü arasındaki ilişki, seyircinin algısını şekillendirir ve filmin ritmini oluşturur. Örneğin sesin ritmi, müzikle uyumlu olabileceği gibi diyaloglar ve ses efektleriyle de senkronize edilebilir. Seslerin ve müziklerin filmdeki işlevleri geniş bir yelpazeyi kapsar. Ses, izleyiciye hangi duyguları hissetmeleri gerektiği konusunda ipuçları verir. Sahneler arasında köprü işlevi görür ve hatalı çekimleri veya zayıf oyunculuğu gizlemeye yardımcı olabilir (Chion, 1994: 78; Altman, 1980: 132).

Filmde sesler iki ana kategoride incelenir: diegetic (öykü evreninde yer alan) ve non-diegetic (öykü evreninin dışında kalan) sesler. Diegetic sesler, öykü evreninin içinde var olan ve karakterlerin duyduğu seslerdir. Bunlar, filmdeki diyaloglar, ortam sesleri, nesne ve hayvan sesleri gibi unsurları içerir. Örneğin, bir karakterin kapı açarken çıkardığı gıcırta, arka plandaki kuş cıvıltıları ya da karakterler arasında geçen konuşmalar diegetic seslerdir. Bu tür sesler, sahnelere derinlik ve gerçeklik kazandırarak izleyiciyi film dünyasına daha fazla dahil eder ve anlatıya estetik bir boyut ekler. Diegetic sesler, izleyicinin filmde olup bitenleri daha gerçekçi ve inandırıcı bulmasına katkıda bulunur (Bordwell ve Thompson, 2009: 278). Non-diegetic sesler ise, öykü evreninin dışında kalan, yani karakterlerin duyduğu seslerin ötesinde, film anlatısının dış kaynaklarından gelen seslerdir. Bu tür sesler, karakterler tarafından işitilmez; bu nedenle doğrudan izleyiciye hitap eder. Non-diegetic seslerin en yaygın örneği film müziğidir. Örneğin, bir sahnenin dramatik etkisini artırmak için eklenen orkestra müziği ya da gerilim yaratmak için kullanılan ses efektleri, karakterler tarafından duyulmasa da izleyiciyi yönlendirir ve sahnenin duygusal tonunu belirler (Sözen, 2015:6). Dış sesler (voice-over), görüntüde yer almayan veya

o anda konuşmayan kişilerin sesleridir ve çeşitli işlevlere hizmet eder: filmi yorumlayan bir anlatıcı, bir karakterin aklından geçenler veya bir mektubun okunması gibi. Non-diegetic sesler, film anlatısında önemli bir rol oynar; izleyicinin duygusal tepkilerini şekillendirir, sahnelerin ritmini ve temposunu ayarlar ve hatta bazen filmdeki olayların veya temaların altını çizer (Altman, 1980: 132).

Cafer Panahi filmlerinde diegetic ses ve müzik kullanımı yer almaktadır. Panahi, filmlerinde klasik sinemanın büyülü atmosferine eleştirel bir duruş sergileyerek seyirciyi filmin üretim sürecine dahil eder. Ses ve müziği yalnızca bir anlatı aracı olarak değil, aynı zamanda sinemanın yapısal unsurlarını ifşa eden bir araç olarak kullanır. Özellikle kamera ve mikrofonun varlığını açıkça göstermekten çekinmeyen Panahi, seyirciye şu mesajı verir: *Bu bir film. Kamerayla görüntü, mikrofonla ses alıyoruz. Bazen görüntü bozuluyor, bazen ses tamamen kayboluyor. Klasik sinemanın sunduğu büyülü evren aslında bundan ibaret.*

Panahi'nin bu yaklaşımı, özellikle *Ayna* ve *Taksi Tahran* gibi filmlerinde belirginleşir. *Ayna* filminde, küçük bir kız çocuğu olan Mina, filmin ortasında oynadığı karakteri terk eder ve artık filmde yer almak istemediğini söyler. Bu noktadan itibaren film, belgesele dönüşür. Yönetmen, seyirciye film ekibini ve ekipmanlarını açıkça gösterir. Mikrofonun Mina'ya takılması ve onun gizlice takip edilmesi, sesin sahnelerdeki varlığını daha belirgin hale getirir. Ancak bu süreçte mikrofonun kaydettiği seslerde zaman zaman bozulmalar veya tamamen sessizleşmeler yaşanır. Bu kesintiler hem teknik gerçekliği vurgular hem de seyircinin filmdeki yapaylığa olan farkındalığını artırır. *Taksi Tahran* filminde de benzer bir yöntem izlenir. Panahi'nin, filmin büyük bir kısmını takside çekmesi hem diegetik hem de çevresel seslerin öne çıkmasını sağlar. Panahi, taksiden indiğinde, mikrofonun da uzaklaşmasıyla birlikte dış sesler kaybolur. Bu durum, yalnızca sesin değil, sessizliğin de sinematografik bir araç olarak kullanılabileceğini gösterir.

Panahi, filmlerinde tamamen diegetik bir ses ve müzik anlayışını benimser. Non-diegetik ses ve müzik kullanımına yer vermez. Seslerin kaynağı her zaman film evreni içindedir ve bu durum filmlerinin gerçekçiliğini artırır. Çevresel sesler, trafik gürültüleri, insan konuşmaları, anonslar, sokak satıcılarının sesleri ve diğer doğal

sesler, filmlerinin atmosferini oluşturur. *Beyaz Balon* filminde, açılış sahnesinde geleneksel kıyafetler içinde iki Afgan adamın ellerindeki deflerle şarkı söyleyerek bir berbere girdiklerini görürüz. Bu sahne hem filmin çokkültürlü yapısını vurgular hem de İran'daki günlük yaşamın ritmini izleyiciye taşır. Nevruz Bayramı hazırlıkları sırasında çarşıda çeşitli müzikler ve eğlenceler duyulur. Sokaktan geçen bir radyonun anonsları da filmde yer alır. Filmin açılışı ve kapanışı müzikle yapılır. Açılıшта geleneksel ezgiler, kapanışta ise *Nevruz girilmiştir* anonsuna eşlik eden eğlenceli bir müzik duyulur. *Ayna* filminde, Mina'nın Tahran sokaklarında dolaştığı sahnelerde duyulan çevresel sesler, şehrin canlılığını hissettirir. Sokak satıcılarının bağırıları, bir radyodan yayılan futbol maçı yayını ve çarşıda çalan İbrahim Tatlıses'in *Haydi Söyle* şarkısı, filmin hem mekansal hem de kültürel atmosferini güçlendirir. Otobüsteki bir baba ve oğulun birlikte çaldığı ve söylediği İran Avcı Türküsü olan *The Hunt*, filmin gerçekçi anlatısını destekler.

Daire filminde, dış sesler ve anonslar, filmin sıkışmışlık temasıyla uyumlu bir atmosfer yaratır. Müjgan karakteri hapisaneye götürülürken, otobüsün arka koltuğundaki bir başka mahkumun şarkı söylediği duyulur. Bunun dışında filmde başka bir müzik kullanımına yer verilmez. *Ofsayt* filminde, bir futbol maçını izlemeye çalışan genç kadınların hikayesi anlatılırken, dış sesler ve tezahüratlar, filmin anlatısını destekler. Otobüste maça giden gençlerin tezahüratları, maç sırasında duyulan coşkulu sesler ve eğlence atmosferi, filmin gerçeğe dayalı yapısını güçlendirir. Film, İran'ın geleneksel milli marşı olan 'Ey İran' ile sona erer. *Kapalı Perde* filminde müzik kullanılmaz. Bu durum, filmin minimalist yapısıyla örtüşür. *Üç Hayat* filminde müzik, yalnızca Panahi'nin arabasında çaldığı şarkılardan ibarettir. Filmde yüzünü görmediğimiz ancak sesini duyduğumuz Şahrazat karakteri, kaydettiği bir şiir DVD'sini Panahi'ye hediye eder. Panahi, bu DVD'yi arabasının teybine takar ve Şahrazat'ın sesini duyurur. Filmin sonunda Jafari Hanım'ın arabadan inip yolda yürüdüğü sahnede, Panahi'nin açtığı arabasında açtığı Sarı Gelin türküsüyle film biter. *Ayı Yok* filminde ise köylülerin bir nişan töreninde (ayak yıkama töreninde) çaldıkları müzikler ve şarkılar yer alır. Bu sahne, yerel halkın yaşamına dair bir kesit sunar.

Panahi, filmlerinde İran'ın çokkültürlü yapısını ses ve müzik aracılığıyla yansıtır. Geleneksel ezgiler, sokak müzikleri ve yerel melodiler, filmlerinde sıkça yer bulur. Bu öğeler hem filmlerinin kültürel derinliğini artırır hem de izleyiciyi İran'ın zengin müzik mirasıyla buluşturur. Genel olarak Panahi'nin ses ve müzik kullanımı, filmlerinin estetik ve gerçekçi yapısını güçlendiren temel unsurlardandır. Diegetik seslere odaklanması, sinemasını hem teknik hem de tematik anlamda özgün bir konuma taşır. Sesin zaman zaman bozulması veya kaybolması gibi teknik kesintiler bile Panahi'nin filmlerinde anlatının bir parçası haline gelir.



SONUÇ

Cafer Panahi, dünya sinemasında kendine özgü bir yer edinmiş, İran Sineması'nın önemli isimlerinden biri olarak tanınmaktadır. Ancak onun ismi, yalnızca sanatsal başarılarıyla değil, aynı zamanda yaşadığı sansür ve baskılarla da anılmaktadır. Panahi, 20 yıl boyunca film çekme yasağıyla karşı karşıya kalan tek yönetmen olarak tarihe geçmiştir. Bu yasağın, İran rejiminin sinema üzerindeki baskıcı politikalarının bir yansımasıdır. Sınırlara rağmen Panahi, sanatsal üretimini sürdürmekte kararlılık göstermiş ve yasağın getirdiği engelleri yaratıcı yollarla aşmayı başarmıştır. Bu nedenle kendisine “yasaklı yönetmen” unvanı verilmesi oldukça yerinde bir tanımlama olacaktır. Yönetmenin sinemasını iki dönemde incelemek mümkündür: *Yasak Öncesi Dönem ve Yasaklı Dönem*. Yasak Öncesi Dönem’de yönetmen, sırasıyla *Beyaz Balon (Badkonake Sefid, 1995)*, *Ayna (Ayneh, 1997)*, *Daire (2000)*, *Kanlı Altın (Talaye Sorkh, 2003)* ve *Ofsayt (Offside, 2006)* filmlerini çekmiştir. 2010 yılında başlayan Yasaklı Dönem’de ise yönetmen, baskılara rağmen beş uzun metraj filme imza atmıştır. Bu dönemde çektiği filmler sırasıyla *Bu Bir Film Değil (In Film Nist, 2011)*, *Kapalı Perde (Pardé, 2013)*, *Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015)*, *Üç Hayat (Se Rokh, 2018)* ve *Ayı Yok (Khers Nist, 2022)* olmuştur.

Panahi'nin filmlerinin anlamlandırılmasında ve sinemasının daha derinlemesine incelenmesinde auteur kuramı yöntemi uygundur. Bu çalışmada, yönetmenin filmleri, auteur teorisinin temel ilkeleri çerçevesinde ele alınmıştır. Auteur kuramına göre bir yönetmen, filmlerinde kendi kişisel stilini, düşünce yapısını ve temalarını ortaya koyan bir “yaratıcı sanatçı”dır. Panahi'nin sineması, bu bağlamda İran Sineması'nın Yeni Dalga akımı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yeni Dalga, toplumsal gerçekçilik ve metaforik anlatım biçimlerini öne çıkaran bir sinema akımıdır. Bu çalışmada, Panahi'nin yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosunu yazdığı dokuz film incelenmiştir: *Beyaz Balon (Badkonake Sefid, 1995)*, *Ayna (Ayneh, 1997)*, *Daire (2000)*, *Ofsayt (Offside, 2006)*, *Bu Bir Film Değil (2011)*, *Kapalı Perde (Pardé, 2013)*, *Taksi Tahran (Taxi Tehran, 2015)*, *Üç Hayat (Se Rokh, 2018)* ve *Ayı Yok (Khers Nist, 2022)*. Bu filmler, Andrew Sarris'in auteur kuramına dayalı üç öncülü (Teknik Yeterlilik, Kişisel Stil ve İç Anlam) ve Peter Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı

doğrultusunda incelenmiştir. İnceleme sürecinde filmler kronolojik bir sırayla izlenmiş; her bir filmin konusu, genel çözümlemesi ve yapısal şemaları detaylandırılmıştır. Filmlerin tematik ve biçimsel özellikleri üzerine odaklanılarak yönetmenin sinemasına dair bütünsel bir bakış açısı geliştirilmiştir. Yönetmenin filmleri analiz edildikten sonra ortaya çıkan karakteristik özellikler aşağıda sıralanmıştır.

Panahi'nin sinemasının temel taşları, “bir kadın ve bir engel”dir. Yönetmen bu anlayışı tüm filmlerinde işleyerek, toplumsal ve bireysel sorunları sinemasal bir dille ortaya koymuştur. Panahi'nin filmlerinde sıkça karşılaşılan ve yinelenen ortak temalar arasında engel, baskı, direniş, arayış, özgürlük, intihar, suç, ceza, sınırlar, yasaklar, hapsedilme, evlilik, çatışma, dayanışma ve şiddet öne çıkmaktadır. Bu temalar, yönetmenin sinemasının derinliğini ve toplumsal eleştirisini yansıtan önemli unsurlardır. Panahi'nin incelenen bütün filmlerinde bir kadın karakter bulunur. Bu kadının bir isteği vardır fakat bu istek, aile ve toplum tarafından engellenir. Kadın, arzusunu gerçekleştirmek için özgürlük arayışına girer. Bu arayış, toplum tarafından fark edildiğinde, kadına “sözde işlediği suç” nedeniyle ceza verilir ve sınırlar çizilerek hapsedilir. Kadın, bu baskılara karşı direnmeye devam eder. Bazen bu direniş, kadını yıpratır ve intihar düşüncelerine sevk eder. Diğer zamanlarda ise kadın, ona biçilen ataerkil kodlara boyun eğerek yoluna devam eder. Bazen de kadın, bu direnişi kazanır ve özgürlüğüne kavuşur.

Cafer Panahi'nin filmlerinde şiddet, genellikle fiziksel olarak gösterilmeden, izleyiciye gerilim, sesler ve karakterlerin ruh halleri aracılığıyla aktarılır. Bu yaklaşım, toplumsal baskılar ve görünmeyen güç dinamikleriyle ilişkilidir. Panahi'nin *Beyaz Balon* filminde, Razieh'in küçük erkek kardeşi babası tarafından şiddete maruz kalır, ancak bu sahne izleyiciye doğrudan gösterilmez. Babasının otoritesi, sadece Razieh'in yüz ifadeleri ve sessizliğiyle hissedilir; şiddet fiziksel olarak görünmese de varlığı o denli güçlüdür. Filmdeki babanın fiziksel olarak yoksunluğu söz konusudur. Babayı görmeyiz ama konuşma tonundan şiddeti an ve an hissederiz. *Daire* filminde Şiddet, fiziksel bir darbe olmaktan çok, toplumun ve ataerkil sistemin baskıları altında sürekli bir tehdit olarak kendini gösterir. Örneğin, Nargess'in yara izi ve Arizu'nun sigara

yasağı, görünmeyen otoritenin baskısını simgeler. Foucault'nun Panoptikon metaforu ile ilişkilendirilir; otorite görünmez olsa da her yerde hissedilir. Dabashi, Panahi'nin şiddet tasvirini, "kim işlediğini göstermeden şiddet gösterme" olarak tanımlar ve şiddetin izleyicide korku ve endişe yarattığını, ancak kaynağının görünmediğini belirtir. *Üç Hayat*'ta Marziyeh'in, ailesinin ve erkek kardeşinin baskısına maruz kaldığı bir sahne üzerinden şiddet tasvir edilir. Bu filmde de şiddet, doğrudan gösterilmez, ancak gerilim ve karakterlerin ruh haliyle aktarılır. *Ofsayt*'ta adınların futbol izleme hakkının engellenmesi, fiziksel şiddet olmasa da toplumsal baskıyı ve kadınların dışlanmasını simgeler.

Cafer Panahi'nin sineması, İran toplumunun kültürel zenginliklerini, geleneklerini, batıl inançlarını yansıtan bir ayna niteliği taşımaktadır. Filmlerinde karşılaşılan kültürel öğeler ve batıl inançlar: Nevruz Bayramı, haftsin sofrası, el falı, sünnet derisi inanışı, damızlık boğa, ayak yıkama töreni, beşik kertmesi, Cheshmeh Ali'deki kutsal sudur. *Beyaz Balon* ve *Bu Bir Film Değil* filmlerinde, haftsin sofrasının önemli bir parçası olan balık, Nevruz Bayramı ile birlikte yaşam döngüsünü ve yenilenmeyi simgeler. *Taksi Tahran* filminde, Cheshmeh Ali'nin kutsal suyu ve batıl inançlar, halkın manevi ritüellerini ve bu ritüellerin günlük hayattaki etkisini gözler önüne serer. *Ayna* filmindeki el falı sahnesi, toplumsal kaygılar ve umutlarla dolu bireysel inanışları işler. *Üç Hayat*'ta sünnet derisi ve damızlık boğa inanışları, karakterlerin kaderlerini ve toplumun inanç sistemlerini yansıtır. *Ayl Yok* filminde, nişan töreni olarak uygulanan ayak yıkama ve beşik kertmesi gelenekleri, toplumun geçmişten gelen ritüellerini modern yaşamla nasıl harmanladığını ortaya koyar.

Cafer Panahi, filmlerinde hem kendi yapıtlarına hem de dünya sinemasına filmsel göndermeler yaparak derin bir anlam katmanı yaratır. *Taksi Tahran*'da, Panahi, eski filmlerine ve diğer yönetmenlere referanslar verir. Örneğin, yeğeni Hana, *Ayna* filmine gönderme yapar; hırsız, *Kanlı Altın*'a ve avukatı Nesrin, *Ofsayt* filmine atıfta bulunur. Ayrıca, *Kapalı Perde* filminde Panahi'nin önceki filmlerinin afişleri ve bir festivalin posterini yer alır. *Bu Bir Film Değil* filminde, Panahi, Magritte'in "*Bu bir pipo değildir*" tablosuyla benzer şekilde, sanatın ve gerçekliğin sınırlarını sorgular. Filmin başlığı, sinemanın doğasını tartışmaya açar. Panahi'nin *Ayna* filmine yaptığı

göndermede, filmdeki bir sahneyi tekrar hatırlatır ve oyunculuğa dair eleştirilerde bulunur. *Ayna* filmindeki taksi, *Taksi Tahran* filminin temellerini atar. Panahi'nin sineması, Hitchcock ve De Sica gibi yönetmenlerden etkilenmiştir. Dayereh filmi, Bisiklet Hırsızları filminden esinlenmiştir. Kiarostami ile çalıştıktan sonra, Panahi, imgelere ve gerçekliğe verdiği önemin farkına varmıştır ve onun sinemasını kendi filmlerinde yansıtmıştır. *Üç Hayat* filminde, Kiarostami'nin etkisi açıkça görülür. Panahi, bu etkileşimlerle sinemasını daha da derinleştirir ve sinema tarihine, önemli yönetmenlere saygı duruşunda bulunur.

Cafer Panahi'nin sineması, kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, izleyiciyi gerçeklik ve hayal arasındaki farkları sorgulamaya teşvik eder. Panahi'nin sinema tarzı, kurmacanın içinde belgesel unsurlarını kullanarak, gerçekliği sinemanın bir parçası haline getirir. Bu yaklaşım, filmlerinin anlatsal yapısına ve sinemasal diline derinlik katar. Panahi'nin sinemasının belgesel özellikleri, özellikle filmdeki karakterlerin ve olayların gerçekçi bir şekilde işlenmesiyle öne çıkar. *Ayna* filmi, Panahi'nin bu tarzını somutlaştırdığı bir yapıt olarak dikkat çeker. Filmde, küçük bir kız çocuğu Mina'nın okuldan eve gitme çabası anlatılırken, geleneksel sinema kalıplarına uyan bir kurmaca ile başlar. Mina'nın filmde oynamaktan vazgeçmesi ve eve gitme isteğini dile getirmesi, filmin yapısında büyük bir değişikliğe yol açar. Bu beklenmedik durum, Panahi'nin kurmaca içinde belgesel unsurlarını kullanma biçimini ortaya koyar. Mina'nın o anki doğal hali, filmdeki kurmaca yapıyı kırarak, izleyiciyi doğal bir gerçeklikle karşı karşıya bırakır. Kamera, Mina'yı sokakta kalabalık bir şehirde yalnız başına izlerken, film bir anda belgesel tarzında bir anlatıya dönüşür. Bu durum, seyircinin kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları sorgulamasına neden olur.

Panahi, *Ayna* filminde yaptığı bu yaratıcı hamleyi daha sonraki filmlerinde de sürdürür. *Ofsayt* filminde, kurmaca ile gerçeklik arasındaki belirsizlik atmosferi daha da derinleşir. Film, İran'da kadınların futbol maçlarına gitmelerinin yasaklanmasının ardından yaşananları anlatır. Panahi, filmdeki genç kadınların gerçek hayatlarında da futbol maçlarına gitmeye çalışan gerçek kişiler olmalarını tercih ederek, belgesel havası yaratır. Bu durum, izleyiciyi filmdeki gerçeklik ve kurmacanın hangisinin hangi

sınırdaki olduğunu sorgulamaya iter. Filmdeki bilgi notları ve doğal oyunculuk, seyirciye gerçek bir durumu izliyor gibi hissettirir, ancak bunun bir kurmaca olduğunu hissettiren unsurlar da mevcuttur. Panahi, bu belirsizlikle, izleyiciyi yalnızca bir hikâye izlemekten öte, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ince çizgiyi keşfetmeye davet eder. *Taksi Tahran* filminde de benzer bir yöntem izlenir. Burada, Panahi kendisini bir taksi şoförü olarak gösterir ve filmdeki olaylar, bir taksi şoförünün gözünden anlatılır. Ancak, filmdeki kamera varlığı ve Panahi'nin karakteri üzerinden seyirciye, tüm olayların bir mizansen olduğu izlenimi verilir. Kamera, taksi içindeki güvenlik kamerası gibi davranarak, doğal bir belgesel havası yaratır, ancak filmdeki olaylar ve karakterler, belirli bir amaca hizmet eder ve önceden planlanmıştır. Bu durum, Panahi'nin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli bir şekilde sorgulamasının bir örneğidir.

Bu Bir Film Değil filmi ise Panahi'nin ev hapsindeyken kendi yaşamını kaydettiği bir belgesel gibi başlar. Film, gerçek yaşamdan kesitler sunarak, seyirciyi doğrudan gerçeklik ile tanıştır. Film ilerledikçe, Panahi'nin yaşadığı gerçeklik ile kurmacanın iç içe geçtiği bir yapı ortaya çıkar. Bu film, belgesel ve kurmaca arasındaki net sınırları sorgulayan bir yapıya sahiptir. Panahi hem bireysel bir direnişi hem de sinemanın anlatım olanaklarına yönelik cesur bir sorgulamayı sunar. Film, gerçeklik ile kurmacayı sürekli olarak iç içe geçirir, bu da izleyiciyi hem sinemaya hem de toplumsal gerçeklere dair derin bir düşünmeye sevk eder. *Üç Hayat* filmi, Panahi'nin kurmaca ve belgesel arasındaki sınırları sorgulayan bir diğer örneğidir. Filmde, Panahi hem bir yönetmen hem de bir karakter olarak yer alır. Filmdeki karakterlerin Panahi'nin bir yönetmen olduğunu bilmeleri, izleyicinin filmdeki gerçeklik ile kurmaca arasındaki farkı sorgulamasına yol açar. Film, doğal mekanlarda çekilmiş olup, profesyonel olmayan oyuncular kullanılarak gerçekçi bir hava yaratılmıştır. Filmdeki olaylar, baştan sona kurmaca unsurlar içerir. Bu, seyirciyi hem Panahi'nin sanatsal tarzını hem de filmdeki gerçeklik algısını sorgulamaya iter. Panahi'nin sineması, genellikle kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyiciye gerçeklik ile hayal arasındaki farkları sorgulatır. Bu yaklaşım, Panahi'nin kişisel ve toplumsal direnişini sinemaya yansıttığı bir dil oluşturur. Her bir filmi, izleyiciyi sadece bir hikaye izlemekten öte, film yapım sürecine ve sinemanın anlatım

olanaklarına dair derin düşüncelere sevk eder. Panahi'nin sineması, sinema sanatının sınırlarını zorlayan, toplumsal ve kişisel gerçekliklerin anlatılmasında bir direniş biçimi olarak da okunabilir.

Cafer Panahi filmlerinde öne çıkan ana karakterler; kız çocukları, kadınlar, fedakâr anneler, görünmeyen babalar, askerler, polisler, köylüler ve satıcılardır. İlk iki filmde kız çocuklarını filmlerde ana karakter olarak seçmiştir. Kız çocuklarıyla çalışmak elbette İran Sinemasında bütün yönetmenlerin başvurduğu bir yoldur. Yönetmenlerin çocuklarla çalışma tercih etmelerindeki önemli sebeplerden biri sansüre takılmamak, kadın oyunculara yönelik sansürü kız çocuklarıyla aşmak ve çocukların masumiyetinden faydalanıp, onlar aracılığıyla büyüklerin sözlerini onlardan duymaktır. Panahi de sansüre takılmamak için hikayelerine kız çocuklarıyla başlamıştır. Panahi'nin kız karakterleri, inatçı, hedefleri uğruna cesur ve özgürlüklerinin peşinde koşan bireyler olarak dikkat çeker. Yönetmen bu kızların büyüdülerinde peşinde oldukları özgürlükleri elde etmek için aynı nezaketi sürdürebilecekleri mi sorusunu öne alarak, *Daire* filmiyle beraber çocuk karakterlerden yetişkin karakterlere geçiş yapar. Bu geçişin nedeni olarak, çocuk filmi geleneğinin zayıfladığını ve toplum olarak üstesinden gelinmesi gereken sorunları ele almak için artık yetişkin karakterlerin daha uygun olduğunu düşünmesidir.

Daire filmi ile başlayan kadın karakterlere geçiş, Panahi'nin sinemasının odak noktasını değiştirdiği geçiştir. Yönetmen artık kadın karakterlerle beraber onların sorunlarına, toplumunun kadın bakışına döndürür. Bu kadın karakterler, toplumun onlara biçtiği engellere rağmen direnişçi, özgürlüklerini arayan karakterlerdir. Panahi'nin sinemasında anne karakterler, ataerkil topluma karşı direnişin birer sembolü olarak öne çıkarken, aynı zamanda çocuklarının özgürlük arayışlarında onları destekleyen, koruyucu figürler olarak karşımıza çıkar. Panahi'nin sinemasında, fiziksel olarak görünmeyen fakat varlığı hissedilen baba karakterler de önemli bir yere sahiptir. Bu babalar, her ne kadar ekranda bulunmasalar da otoriteleri ve etkileri hikâyenin gidişatına yön verir. Çocuklarının özgürlüğüne ve hayallerine engel olabilecek bir engel gibi görülürler. Askerler ve polisler de Panahi'nin filmlerindeki öne çıkan karakterlerdir. Panahi, filmlerindeki askerleri ve polisleri tam

anlamıyla kötü karakter olarak göstermez. Ona göre polisler ve askerler emir altındaki insanlardır. Panahi'nin sinemasında karakterler iyi veya kötü olarak kategorize edilmez; onları siyah-beyaz bir çerçevede sunmak yerine çok katmanlı bir şekilde işler. Toplumsal baskılar, cinsiyet rolleri ve bireysel seçimler, karakterlerin eylemlerini ve içsel dünyalarını şekillendiren unsurlar olarak öne çıkar. Panahi, İran toplumunda erkeklerin, kadınlara kıyasla daha geniş bir hareket alanına sahip olduklarını belirterek, toplumsal cinsiyetin yarattığı eşitsizlikleri vurgulasa da bu durumu ahlaki bir yargıya dönüştürmez. Onun yaklaşımı, insanları yargılamaktan ziyade anlamaya ve toplumsal zorlukların insanlık üzerindeki etkisini ortaya koymaya yöneliktir. Panahi, filmlerinde amatör oyuncularla çalışmayı tercih eden bir yönetmendir. Yönetmene film çekme yasağı konulduktan sonra filmlerindeki karakter sayısı da azalmaya ve tanıdık çevrelerini dahil etmeye başlamıştır.

Cafer Panahi, 2010 yılında İran hükümeti tarafından film yapma yasağına uğradıktan sonra sinemasında önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Yasaklar, Panahi'yi hem içerik hem de biçim açısından değişime zorlamış, filmlerinde kendisini bir oyuncu ve anlatıcı olarak merkeze almasını sağlamıştır. Bu süreçte geliştirdiği yaratıcı ifade biçimi, toplumsal eleştirilerini ve kişisel varlığını sinemada derinlemesine yansıtmaya olanak tanımıştır. Yasaklı dönemde çektiği *Bu Bir Film Değil*, *Kapalı Perde*, *Taksi Tahran*, *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde, sınırlı oyuncu kadrosuyla çalışmayı tercih eden Panahi'nin hem toplumsal baskıları hem de bireysel deneyimlerini gözler önüne sermiştir. Özellikle *Taksi Tahran* ve *Neredesin Cafer Panahi?* filmlerinde Panahi hem bir gözlemci hem de anlatıcı olarak varlık göstermiş; toplumun zorluklarını ve kendi içsel dünyasını izleyiciye sunmuştur. Panahi, sadece bir yönetmen değil, aynı zamanda kendi filmlerinin bir öznesi ve nesnesi olarak yaratıcılığını ve toplumsal eleştiriciliğini bir araya getirmiştir. Sessizlik ve gözlem, Panahi'nin sinemasında önemli bir yer tutmuş; mesajları genellikle dolaylı bir şekilde iletilmiş olsa da izleyicide derin etkiler yaratmıştır. *Üç Hayat* filmindeki sessiz karakteri, gençlerin ve kadınların sesini duyma çağrısı yaparken; *Taksi Tahran* filmindeki taksi şoförü karakteri, toplumsal sorunlara dair bir gözlemci ve anlatıcı rolü üstlenmiştir. Panahi'nin sineması, izleyiciyi sadece bir gözlemci olarak değil, olayların

bir parçası gibi hissettirerek, ifade özgürlüğü mücadelesinin bir sembolü haline gelmiştir.

Cafer Panahi, filmlerinde biçimsel olarak tekrar eden unsurlar; karanlık başlangıçlar, uzun planlar ve plan-sekanslardır. Panahi karanlık başlangıçlar, izleyiciyi sesler aracılığıyla atmosferin içine çekmeyi amaçlar. Örneğin, *Beyaz Balon* ve *Ayna* filmlerinin açılış sahnelerinde ekran karanlıkken dış sesler (trafik, çevre sesleri, çocuk sesleri) duyulur, ardından görsel dünyaya geçiş yapılır. *Daire*, *Ofsayt*, *Kanlı Altın* ve *Ayı Yok* filmleri de benzer tekniklerle başlar, sesler ve gerilim yaratılarak izleyiciye hikayeye dair derin bir hazırlık sunulur. Bu teknik, izleyiciyi kesintisiz bir şekilde olayların içine çeker ve karakterlerin duygusal dünyasını daha derinlemesine hissettirir. *Beyaz Balon*'un 10 dakikalık açılış sahnesi ve *Ayna*'nın 6 dakikalık plan-sekansı gibi örneklerde karakterler ve mekanlar bir bütün olarak hikayenin parçası haline gelir. *Daire*'deki uzun çekimler ise filmin döngüsel temasını vurgular. Panahi, bu uzun çekimleri doğal bir belgesel yaklaşımıyla sunarak izleyiciyi olayların içine çeker. *Taksi Tahran* ve *Kanlı Altın* filmlerinin açılış sahnelerinde de uzun planlar kullanılarak olayların kesintisiz akışı sağlanır. Panahi'nin kamera kullanımı, sadece görsel bir estetik değil, anlatıyı güçlendiren bir araçtır. El kamerası ve omuz kamerası gibi tekniklerle yaratılan spontane atmosfer, karanlık başlangıçların işitsel gerilimi ve uzun planların kesintisiz akışı, Panahi'nin sinemasını benzersiz ve unutulmaz kılar. Bu teknikler, izleyiciyi karakterlerin dünyasına derinlemesine çeker ve mekanların baskıcılığını etkili bir şekilde vurgular.

Cafer Panahi, sinemasında ilk ve son sahnelere özel bir önem veren bir yönetmendir. Bu sahneler, izleyiciyi filme çekmek ve kalıcı bir etki bırakmak amacıyla döngüsel bir yapı içinde kurgulanır. Panahi'nin filmleri genellikle başladığı noktaya geri döner ve bu anlatı tekniği hem tematik derinlik hem de bütünlük sağlar. *Beyaz Balon* filmi, yeni yıl anonslarıyla açılır ve yine yeni yılın gelişini bildiren bir anonsla sona erer. Çarşı mekanında geçen ilk ve son sahnelerde aynı karakterlerin görünmesi, hikayeye tanıdık bir atmosfer ve döngüsellik kazandırır. *Daire* ise ismi gibi tamamen döngüsellik üzerine kuruludur. Film, hastanede doğum yapan bir kadınla başlar ve finalde hapisanenin hüccresine döner. Bu çember yapısı, kadınların içinde bulunduğu

çaresizliği ve toplumsal kapanmışlığı güçlü bir şekilde simgeler. *Kapalı Perde* filminde açılış, denize bakan bir evin sabit bir planıyla yapılır ve pencerenin önüne çekilen perde ile dış dünyadan kopuş anlatılır. Kapanış sahnesinde ise perde yerine metal parmaklıklar görünür ve bu görsel döngü, sansür ve baskı temalarını derinleştirir. *Kanlı Altın* filmi, bir kuyumcu soygununun başarısızlığıyla başlar ve aynı sahneyle son bulur. *Neredesin Cafer Panahi?* adlı kısa filmde ise bir bahçe kapısının açılmasıyla başlayan anlatı, Abbas Kiarostami'nin mezarlık kapısından geçişle sonlanır. Bu geçişler, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsellığı simgeler. *Ofsayt*, *Taksi Tahran* ve *Üç Hayat* filmleri ise arabada başlar ve araç dışında son bulur. Yolculuk temasıyla hareket ve değişimi işlerken, finalde araçtan çıkışla bir tamamlanma sunar. Panahi'nin bu filmlerindeki döngüsel yapı ve anlatım teknikleri, bireylerin özgürlük arayışı, toplumsal baskılar ve sınırların kaçınılmazlığı gibi temaları etkileyici bir şekilde izleyiciye aktarır. İlk ve son sahneler, Panahi sinemasında görsel ve tematik bütünlüğün anahtarlarıdır.

Cafer Panahi, sinemasında zamanı gerçek zamana yaklaştırma hedefine sadık kalarak filmlerinde estetik ve gerçekçilik arasında güçlü bir bağ kurar. İlk filmi *Beyaz Balon*, radyoda duyulan zaman anonsuyla başlar ve film süresi, gerçek zamanla tamamen örtüşerek biter. Benzer şekilde *Ayna* filminde Mina'nın eve dönüş serüveni, sokakta duyulan radyo anonsları ve otobüste yinelenen seslerle zamanın doğal akışını yansıtır. *Daire*, sabah başlayıp akşam sonlanan bir zaman diliminde kadınların hikayelerini birbirine bağlarken, *Ofsayt* ise 90 dakikalık bir futbol maçının süresiyle filmin süresini paralel şekilde işler. *Bu Bir Film Değil*, Panahi'nin ev hapsinde geçen bir günü belgesel tarzında aktararak, zamanı en doğal haliyle izleyiciye sunar. *Taksi Tahran* 80 dakikalık bir taksi yolculuğunda yolcuların hikayeleri üzerinden toplumsal eleştiriler yaparken, *Kapalı Perde* ise döngüsel zaman yapısıyla daha karmaşık bir anlatı sunar. *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* filmlerinde, olayları kronolojik bir sırayla işleyerek klasik bir zaman anlayışını benimser. Panahi, zamanı bir anlatı aracı ve toplumsal gerçeklik aracı olarak kurgular; bu yaklaşımı, filmlerinin dramatik yapısını güçlendirdiği gibi izleyiciyi hikayenin içine çekerek daha etkileyici bir deneyim sunar.

Cafer Panahi, sinemasında mekan kullanımını özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımı belirginleştirerek şekillendirirken, bu tercih onun estetik anlayışını ve toplumsal eleştirisini yansıtan önemli bir araçtır. *Beyaz Balon* ve *Ayna* gibi filmlerinde kamusal alanlar (Tahran sokakları, balıkçılar, terzi dükkânları, otobüs, taksi) hikâyenin merkezinde yer alırken, özel alanlara erişim genellikle sınırlıdır; kamera evlerin içine girmek yerine pencereler, avlular veya kapı eşiğinden gözlem yapar. Bu yaklaşım, İran toplumundaki mahremiyet algısını yansıtırken, kadın oyuncuların ev içindeki örtünme zorunluluğu gibi kültürel faktörlerin de etkisiyle şekillenmiştir. *Daire* ve *Ofsayt* gibi sonraki filmlerinde de kamusal alanlar ön plandadır; stadyum, otogar, taksiler ve sokaklar izleyiciyi gerçeklik duygusuyla çevreleyen bir anlatım oluşturur. Panahi'nin film yapma yasağı aldığı dönemde, sinematografik mekân kullanımı zorunlu olarak tek mekâna indirgenmiştir. *Bu Bir Film Değil*, yönetmenin evinde çekilmiş ve onun fiziksel sınırlandırmalarını doğrudan görünür kılmıştır. *Taksi Tahran* bir takside, *Kapalı Perde* ise bir yönetmenin villasında geçerken, bu filmler hem Panahi'nin sanatsal direnişinin hem de bireysel özgürlüklerinin fiziksel ve metaforik sınırlarını gözler önüne sermiştir. Yasaklı dönemdeki bu zorunlu mekansal daralma, onun filmlerini yalnızca birer anlatı değil, aynı zamanda baskılara karşı birer direniş aracı haline getirmiştir. *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* gibi daha sonraki filmlerinde mekânsal özgürlük genişlese de özel alanların erişilmezliği korunmuş, kameranın bakışı kamusal alanlarda kalmayı sürdürmüştür. Panahi'nin mekân kullanımı, toplumsal gerçeklikleri görünür kılmanın yanı sıra bireysel ve fiziksel sınırlandırmaların etkilerini derinleştiren güçlü bir sinematografik ifade biçimi sunar.

Cafer Panahi'nin sinemasında ses ve müzik kullanımı, filmlerinin gerçekçi ve estetik yapısını güçlendiren temel bir unsurdur. Yönetmen, diegetik sesleri ön plana çıkararak klasik sinemanın büyülü atmosferine eleştirel bir duruş sergiler ve seyirciyi filmin üretim sürecine dahil eder. Ses ve müziği yalnızca bir anlatı aracı değil, sinemanın yapısal unsurlarını ifşa eden bir araç olarak kullanır. *Ayna* ve *Taksi Tahran* gibi filmlerde mikrofon ve kameranın varlığı açıkça gösterilir, sesin bozulması ya da kaybolması gibi teknik kesintiler dahi anlatının parçası haline gelir. Panahi'nin filmlerinde sesler her zaman film evreni içinde bir kaynağa sahiptir. *Beyaz Balon* ve

Ayna gibi yapımlarda sokak satıcılarının bağırışları, radyodan yayılan şarkılar ve çevresel sesler, filmin mekânsal ve kültürel atmosferini güçlendirir. *Dayereh* ve *Ofsayt* filmlerinde dış sesler, tezahüratlar ve anonslar karakterlerin toplumsal sıkışmışlık hissini yansıtır. *Kapalı Perde* filminde müzik tamamen dışlanırken, *Üç Hayat* ve *Ayı Yok* gibi yapımlarda yerel halkın müzikleri ya da araç radyosundan duyulan melodiler kullanılır. Panahi, geleneksel ezgiler ve yerel melodilerle İran'ın çokkültürlü yapısını işlerken, non-diegetik müziğe yer vermeyerek gerçekçilik anlayışını pekiştirir. Bu yaklaşım, seyirciyi bir gözlemci konumuna yerleştirerek, filmlerinde sesin estetik ve biçimsel derinliğini vurgular.

Yukarıda Cafer Panahi sineması hakkında elde edilen bilgilerden anlaşılacağı üzere Panahi'nin sineması, yasaklar ve kısıtlamaların ötesine geçerek hem tematik hem de biçimsel anlamda son derece yaratıcı bir dil ortaya koymaktadır. Panahi'nin filmlerinde, toplumun çelişkileri ve bireylerin yaşadığı baskılar işlenirken, film dili de sürekli olarak yenilik arayışında olur. Her bir yapımında, kendisini yeni bir sinematik ifade biçimiyle var eder. Panahi, sadece bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda bir oyuncu, senarist ve toplumsal eleştirmen olarak da sinemada kendine özgün bir yer edinmiştir. Bu durum, onun hem auteur bir yönetmen olarak hem de toplumsal ve bireysel özgürlük mücadelesinin simgesi haline gelmesini sağlar. Panahi film dilini oluştururken kişiliğini de sinemasına yansıtmayı başarmıştır. Filmlerinde içinde yaşadığı toplumdan ve hayat hikayesinden izleri yapıtlarında yansıtmıştır.

Tüm bilgilerden hareketle Cafer Panahi'nin sinemasını diğer yönetmenlerden ayıran özellikler ve yönetmeni auteur yapan unsurlar şu şekilde sayılabilir:

- **Yaratıcıdır:** Yasaklara ve sınırlamalara rağmen özgün çözümler geliştirerek filmler üretir.
- **Özgündür:** İran toplumunun gerçeklerini işlerken kendi sinema dilini oluşturur.
- **Filmlerine duygularını ve kişisel deneyimlerini aktarır:** Yaşadığı baskılar ve kişisel mücadeleler, filmlerinin temeline yansır.
- **Kişisel üslup oluşturmuştur:** Her filminde kendine özgü bir estetik ve anlatım tarzı vardır.

- **Filmlerinde temasal bütünlük ve tekrarlanan motifler kullanır:** Kadınların özgürlük arayışı, toplumsal baskılar ve direniş gibi temalar sıklıkla yer alır.
- **Özgürdür:** Sansür ve baskılara rağmen kendi sanatsal çizgisinden ödün vermez.
- **İzleyiciye aktarmak istediği farklı düşünceleri vardır:** Toplumsal eleştiri ve bireysel direniş temalarını işler.
- **Kullandığı materyali (ekipmanları) tanır:** Mekan, ses ve görüntü unsurlarını bilinçli bir şekilde kullanır.
- **Sinema diline hakimdir:** Belgesel ve kurmaca arasındaki sınırları ustalikle bulanıklaştırır.
- **Biçimsel öğeleri yerinde ve tamamlayıcı bir unsur olarak kullanır:** Uzun planlar, karanlık başlangıçlar ve döngüsel yapılarla estetik bir bütünlük sağlar.
- **Filmlerine kendi damgasını vurur:** Hem içerik hem de biçim açısından filmleri onun imzasını taşır.
- **Kadın karakterleri merkeze alır:** Kadınların toplumsal mücadelelerini özgün bir bakış açısıyla işler.
- **Belgesel ve kurmaca unsurlarını harmanlar:** Gerçekliği ve hayali bir araya getirerek izleyiciyi sorgulamaya teşvik eder.
- **Toplumsal eleştiriye ön planda tutar:** İran toplumunun kültürel, siyasi ve sosyal yapısını ele alır.
- **Doğal sesler ve çevresel unsurları kullanır:** Diegetik seslere öncelik vererek gerçekçi bir atmosfer yaratır.
- **Amatör oyuncularla çalışır:** Gerçekçi performanslarla filmlerine doğallık katar.
- **Sinemasında görsel ve tematik bütünlüğü sağlar:** Döngüsel yapılar ve tekrarlanan imgelerle bütünlük oluşturur.
- **Mekan kullanımında özgündür:** Özel ve kamusal alanları toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanır.
- **İzleyiciyi düşünmeye teşvik eder:** Gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları sorgulatarak derinlemesine bir sinema deneyimi sunar.

KAYNAKÇA

ABDİ, Arezou. (2019). İran Yeni Dalga Sineması'nda Dariuş Mehrcui Filmlerinin Sosyolojik Analizi. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ABRAHAMİAN, Ervand. (2017). **Modern İran Tarihi**. (Çev.: D. Şendil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AİTKEN, Ian. (2015) **Avrupa Sinema Kuramları**. (Çev.: Z. Atam ve S. Akgül, B. Erzi), İstanbul: Doruk Yayıncılık

AKÇORA, E. (2015). Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Ordu: Ordu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AKTAŞ, Cihan. (2015). **Şark'ın Şiiri İran Sineması**. İstanbul: İz Yayıncılık.

AKTAŞ, Cihan. (2004). **Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri**. İstanbul: Kapı Yayınları.

AKTAŞ, Cihan. (2005). **Bacı'dan Bayan'a**. İstanbul: Yapı Yayınları.

AKTAŞ, Murat. (2007). **Bahman Ghobadi: Filmleri Gibi Bir Adam, Kaplumbağalar da Uçar**. (Ed.: Abdullah Keskin). İstanbul: Avesta.

AKTAŞ, Murat. (2009). **Bahman Ghobadi İran'ı Terk Ediyor, Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır**. (Der.: Müjde Arslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

AKTOZ, Aslıhan. (2023). Ülke Sinemasından Hollywood'a Auteurün İmzası: Alfonso Cuarón Sinemasında Görsel Stil. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Yaşar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

AKTULUM, Kubilay (2018). **Sinema ve Metinlerarasılık. Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarmalar**. Ankara: Çizgi Kitapevi.

ALBERTONİ, Ramses. (2022). Cinema And Repression: Jafar Panahi's Will To Truth. *Margens*, 16 (27), 97-112. <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11884>.

ALICI, Birgül. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk. **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 2(3), 119-151. <https://doi.org/10.19145/guifd.27592>

ALICI, Birgül. (2016) Muhsin Mahmelbaf Ekseninde Devrim Sonrası İnan Sineması. **Van. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 33, 125-160.

ALİYEVA, Ayzada. (2021). Bir Auteur Yönetmen Olarak Aktan Arıym Kubat Sineması ve İdeoloji. Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ARI, Tayyar. (2004). **Ortadoğu**. İstanbul: Alfa Yayınları.

ARSLAN, Elif ve **GÜRBÜZ**, Salih. (2024). A Systematic Analysis of Auteur Theory In Cinema In Graduate Theses In Turkey. **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**. 12(3), 980-1016. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1504837>.

ARSLAN, Müjde. (2010). Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuram Açısından İncelenmesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ASTRUC, Alexandra. (1948). **The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo**. L'Écran français.

ASTRUC, Alexandre (2010). **Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-Stylo)**. (Ed.: Ali Karadoğan). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, İçinde ss.21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım.

AŞCI, Gökhan. (2019). Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle. **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ATAM, Zahit. (2015). **Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler**. Avrupa Sinema Kuramları. İçinde (ss. 9-34). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

AYDIN, Doğukan. (2023). Auteur Teori Bağlamında Reha Erdem Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)** İstanbul: Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AYDIN, Murat. Yağız (2017). Sinemaya Sinemayla Bakmak: Devrim Sonrası İnan Sinemasında Düşünümsellik. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AZAR, F. S. (2018). Gerçekçilik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BAKIR, A. (2021). Auteur Kuramı Açısından Alfred Hitchcock Sinemasının İncelenmesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BAKIR, Burak. (2014). **Yeni İran Sinemasının Estetik ve Sosyal Oluşumu: Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar** içinde. (Der.: H. Köse). İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.

BAKİ, Zeynep (2020). Auteur Sinemasında Oyun İmgesi Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Örneği. **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

BALAK, Müfit, Mert. (2019). 'İlkbaharın' Yönetmeni: İrfan Tözüm, Sinemasının Analizi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BALCI, Hüseyin. Enes. (2019). Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Karşılaştırmalı Analiz. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İzmir: Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BARMAN, Tolga. (2020). Ali Özgentürk. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BATUR, Sabire. (2007). Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması. **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

BAZİN, Andre. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çev.: Nijat Özön) Ankara: Bilgi Yayınevi.

BAZİN, Andre. (1967). **What is Cinema? Vol.1**. Berkeley: University of California Press.

BAZİN, Andre. (2012). Politique Auteurs Üzerine. des (Çev.: A. Yeşilyurt). **sinecine**, 3(1), 93- 103.

BAZİN, Andre. (2013). **Sinema Nedir?** (Çev.: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

BAZİN, Andre. (2016). **Politiques des Auteurs**. (Editor: Ali Karadoğan). Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine (51-64). Deki Yayınları.

BERBER, Fatma. (2011). Devrim Sonrası İnan'da Sinema Endüstrisi. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.

BEYAZ, Eda. (2022). Bir Sinema Dilinin Oluşturulmasında Auteur Kavramının İncelenmesi: Wes Anderson Filmlerinin Ontolojik Çözümlemesi. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü.

BICKERTON, Emilie. (2012). **Cahiers Du Cinema'nın Kısa Tarihi**. (Çev.: Selim Özgöl). İstanbul: Agora Kitaplığı.

BİRYILDIZ, Esra. (2002). **Sinemada Akımlar**. İstanbul: Beta Yayınları.

BİRYILDIZ, Esra. (2011). **Sinemada Akımlar**. İstanbul: Beta Yayınları.

BORDWELL, David ve **THOMPSON**, Kristin (2010). **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill.

BORDWELL, David. (2008). **Poetics of Cinema**. New York: Routledge.

BORDWELL, David. **THOMPSON**, Kristin. (2008). **Film Sanatı**. (Çev.: Ertan Yılmaz ve E. Onat). Ankara: De Ki Yayınları.

BOZ, Özge. (2019). Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BOZBAY, Zuhâl. (2019). Bahman Ghobadi Sinemasında Çocuk. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BRANİGAN, Edward. (1992). **Narrative Comprehension and Film**. London&New York: Routledge.

BROWN, William. (2018). **Non-Cinema: Global Digital Film-making and the Multitude**. New York: Bloomsbury Academic.

BÜKER, Seçil (1989). **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları.

- BÜKER**, Seçil. (1985a). **Film ve Gerçek**. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BÜKER**, Seçil. (1985b). **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Yayınları.
- BÜKER**, Seçil. (1996). **Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**. İstanbul: Kavram Yayınları.
- BÜKER**, Seçil. (2010). **Auteur Kurama Giriş Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, (Der. M. İri). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- CAMPBELL**, Joseph (2015). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. İstanbul: İthaki Yayınları
- CAMPO**, Juan Eduardo (2009). **Nawruz**. İslam Ansiklopedisi: Infobase Yayıncılık.
- CEVHERİ**, Şükran. (2021). İran Sinemasında Bir Auteur: Mecid Mecidi Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Gaziantep: Hasan Kalyocu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- CHANTE**, Jennifer. (2021). For Us, Heaven is Green?: Resistance Symbolism in Wajda and Offside. **Essex Student Journal**, 13(1).
- CHION**, Michel, (1987). **Bir Senaryo Yazmak**. (Çev.: N. T. Öztokat). İstanbul: Afa Yayınları.
- COŞKUN**, ESEN, Esin. (2017). **Dünya Sinemasında Akımlar**. Ankara: Phoenix Yayınları.
- COŞKUN**, Esin. (2003). **Dünya Sinemasında Akımlar**. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- ÇAĞLAYAN**, Ayşe. (2011). Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAKIR**, Dilek. (2023). Feminist Auteur Yönetmen: Agnès Varda. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ÇAKIR**, Gülden (2015). **Senaryo Kuramı, Pratik ve Deneyimler**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÇAPAN**, Sungu. (1963). Underground Cinema ve Uzantıları, **...Ve Sinema**. İstanbul: Hil Yayın, Kitap 6.

ÇAPARLAR, Alihan. Yiğit (2021). İran İslam Devrimi Sonrası İran Sineması ve Cafer Panahi Sinemasında Kadın Temsili. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

ÇARPARLAR, A. Y. (2021). İran İslam Devrimi sonrası İran Sineması ve Cafer Panahi Sinemasında Kadın Temsili. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇAYLI, Güzide. (2021). Auteur Kuram Perspektifinden Bahman Ghobadi Sineması. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Arel Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

ÇİTOĞLU, Burcu, Güven. (2019). Auteur Teori Açısından Pirselimoglu Sineması'nın İncelenmesi. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DABASHİ, Hamid. (2007). **İran Sinemasının Ustaları ve Başyapıtları**. Washington D.C.: Büyücü Yayıncılar.

DABASHİ, Hamid. (2007). **Masters & Masterpieces Of Iranian Cinema**. Washington DC: Mage Publishers.

DABAŞİ Hamid. (2009). **Kürt Sineması Üzerine, Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır**. (Der.: Müjde Aslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

DABAŞİ, Hamid. (2008). **İran: Ketlenmiş Halk**. (Çev.: Ayhan, E.). İstanbul: Metis Yayınevi.

DABAŞİ, Hamid. (2013). **İran Sineması, Yakın Çekim: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği**. (Çev.: Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

DALOĞLU, Serkan. (2021). Auteur Kuram Perspektifinden Selçuk Aydemir Sineması Analizi. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Yalova: Yalova Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

DEMİR, Yılmaz. (2019). Alejandro González İñárritu Filmlerinin Auteur Kuramı Çerçevesinde Analizi. **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ordu: Ordu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DEMİRAY, B. (2012). Geleneksel Auteurizm ve Yakın Dönem Türk Sineması: Yavuz Turgul Auteur müdür? **(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DEMİRKAN, Ferza, (2021). Auteur Kuram Çerçevesinde Tim Burton Sinemasındaki Dışavurumculuk İzleri. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

DERMAN, Deniz. (1989) Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden. **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**. Eskişehir Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DERMAN, Deniz. (1994). **Jean – Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**. Ankara: Değişim Ajans

DEVİCTOR, Agnes. (2007). Klasik Araçlar, Özgün Jedefler: İran İslam Cumhuriyetinde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997). Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* İçinde (82-95). (Çev.: K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

DİCKINSON, Thorold. (1986). **Sinemanın Evrimi**. (Çev.: Nurçay Türkoğlu). İstanbul: Çizgi Yayınları.

DİREN, F. (2017). Michael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi. **(Yayınlanmamış Yüksek Tezi)**. Ordu: Ordu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

DORSAY, Atilla. (1988). **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2**, İstanbul: Varlık Yayınları.

DÖNMEZ-COLİN, Gönül. (2005). **Kadın, İslam ve Sinema**. (Çev.: Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

DÖNMEZ-COLİN, Gönül. (2012). **Öteki'nin Sinemaları**. İstanbul: Agora Kitaplığı

DUGAN, Selvi. Ece. (2022). Auteur Kuram Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EHRLİCH, Evelyn. (1985). **Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation**. New York: Colombia University Press.

EİVAZİ, Farhad. (2014). **Zamanın Furuğ'u: Rakshan Bani Etemad: Kara Perde İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar**. (Der: H. Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ejlali, Parviz (2016). **Degargunihaye Ejtema'ei va Filmhaye Sinemayi Dar İran: Jame'e**

EMRE, Özkan (2023). Auteur Kuramı Bağlamında Ken Loach Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İzmir: Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ERÇETİNGÖZ, Alper. (2009). Çağdaş Türk Sinemasında Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sinemasının Anlamı ve Estetiği. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İzmir: Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ERDUR, Gülşah. & **SUNAL**, Gözde. (2021). İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi. **Türkiye Film Araştırmaları Dergisi** 1(2). 142-151.

ERTAŞ, Rıfat, Murat. (2016). Auteur bir yönetmen olarak Çağan Irmak. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ESEN, Sinan. (2022). Auteur Kuramı Perspektifinden Hiner Saleem Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi. Yaşayan Diller Enstitüsü.

FORUZANDEH, İman (2015). Tahlile Mohtavaye Payamhaye Farhangiye Filmhaye Dariuş Mehrcui, Motaleye Moredi: Ejare Neshinha, Leyla, Santuri, Narenji Poush. **Yüksek Lisans Tezi**. Esfehan, Esfehan Azad Üniversitesi İnsani Bilimler Enstitüsü

FOUCAULT, Michel. (2010). **Bu Bir Pipo Değildir**. (Çev.: S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FOUCAULT, Michel. (2015). **İktidarın Gözü**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GEOFFREY, Nowell. Smith (2008). **Dünya Sinema Tarihi**. (Çev.: A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GHOLAMALİ, Asadolah (2014). **Revayate Modern va Moje Noye Sinemaye İran**. Tehran: Rasm

GOLMAKANI, Houshang ve **ESLAMI**, Majid (1996). **A Conversation with Jafar Panahi: Cinema without Emphasis**. From Film Monthly (Tehran) 13.181 (ss. 44-47)

GÖKÇE, Fethi. (1997). **Yeni Dalga Sinema Akımları**. (Der.: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam ve Oğuz Onaran, Med- Campus) Ankara: Proje Yayınları.

GÜL, M. E. (2018). Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler ve Yenilikçi Arayışlar. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Antalya: Akdeniz Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜLER, H. (2006). Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.

GÜLER, H. (2006). Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.

GÜNGÖR Can. Arif. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması, **The Journal of Academic Social Science Studies**, (30), 79-100.

GÜNHAN, M. (2019). İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜR, Oğuzhan. (2023). Auteur Kuram Bağlamında Lütfi Ömer Akad Sinemasında Dil ve Üslup Özellikleri. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Maltepe Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

GÜRKAN, Hasan. (2014). 1990 Sonrası Dönemde Peter Wollen'in Karşı Sinema Anlatısının Hollywood Sinemasında Değişimi. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜRKAN, Hasan. (2015). **Karşı Sinema**. İstanbul: Es Yayınları.

HAFEZİNİYA, Muhammed. R. (2007). **İran Jeopolitiği ve Siyasi Coğrafyası**. Ankara: İraniyat Yayınları.

HAYWARD, Susan. (1993). **French National Cinema**. Londra: Routledge.

HAYWARD, Susan. (2000). **Key Concept in Cinema Studies**. London&New York: Routledge.

HEYDARİ, Gholam. (2000). **Tarikhe Tahliliye Sad Sal Sinemaye İran** Tehran: Daftar'e Pajouhesh'haye Farhangi

HIDIROĞLU, İrfan. (2002). Ertem Eğilmez Sineması. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Ankara: Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

HIDIROĞLU, İrfan. (2011). Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur, **Atatürk İletişim Dergisi**, (1), 25-44.

HUSEİNİ, Ava. (2020). Milcho Manchevski Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ankara: Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

İDRİSOĞLU, D. Alev. (1994). **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları**. İstanbul: Engin Baskı.

JACOBS, Lewis (1994). **Zaman ve Mekânın Anlatımı: Filmde Zaman ve Mekan**. Eskişehir: Turkuaz.

JUDY, Stone (1997). **Dünyaya Göz: Uluslararası Film Yapımcıları ile Sohbetler**. Los Angeles: Silman-James Press.

JUNG, Carl. Gustav (2001). **Dört Arketip**. İstanbul: Metis Yayınları.

KABLAMACI, Deniz. Morva. (2011). **Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri**. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (Der.: Murat İri). İstanbul: Derin Yayınları.

KAEL, Pauline. (1963). **Circles and Squares**. The New York.

KAEL, Pauline. (1971). **Raising Kane**. The New Yorker.

KAEL, Pauline. (2016). **Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)**. (Ed.: Ali Karadoğan). (Çev.: Ertan Yılmaz). Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar ve Tartışmalar) içinde (s. 71-95). Ankara: De Ki Basım Yayım.

KANAT, Fatih. (2007). **İran Sinemasında Kadın**. Ankara: Dipnot Yayınları.

KANDEMİR, Ege. (2022). Zülfü Livaneli Filmlerinin Auteur Kuram ve Transaksiyonel Yaklaşımla Analizi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KAYMAK, Ali. (2018). Auteur bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KEMP, Philip. (2004). **Sinemanın Tüm Öyküsü** (Çev. E. Yılmaz, & N. Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Kitap.

KHOSROKHAVAR, Farhad ve **ROY**, Olivier. (2013). **İran: Bir Devrimin Tükenişi**. (2. Baskı). (Çev.: İsmail Yergüz). İstanbul: Metis Yayınları.

KILIÇ, Levent, (1994). **Görüntü Estetiği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

KIREL, Serpil. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme: **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** içinde. (Der.: E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus). İstanbul: ES Yayınları.

KIREL, Serpil. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**. İstanbul: Es Yayınları

KIREL, Serpil. (2012). **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

KOLKER, Phillip. Robert. (2010). **Değişen Bakış (Çağdaş Uluslararası Sinema)**. (Çev.: Ertan Yılmaz). (1. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.

KOVACS Balint. Andras. (2009). **Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980**. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De ki Basım Yayım.

KUHESTANİNEJAD, Mesud. (2004). **Sinema Der Asrı Meşrutiyet Meşrutiyet Döneminde İran Sineması**. Tahran: Namak Yayınevi.

KURT, Can. (2018). Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteurizm ve Ümit Ünal Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KURTULUŞ, N. E. (2018). Xavier Dolan Sinemasında Auteur Kuram İzlerinin 'Yaratıcılık' Bağlamında İncelenmesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Maltepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuyucak Esen, Şükran (2015). **Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

KUYUCAK ESEN. Şükran. (2016). **Sinemada Auteur Kuramı**. Zeynep Özarslan (ed.), Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar (ss. 33-50) içinde. İstanbul: Su Yayınevi.

LAHİCİ, Şehla. (2007). İffetli Taş Bebekler ve İffetsiz Taş Bebekler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar. Richard Tapper (Ed.), **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik** içinde (270-284). (Çev.: K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

LALEH, Abdolhossein. (2014). Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri. **Yayınlanmış Doktora Tezi**. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

LALEH, Abdolhossein. (2015). **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**. İstanbul: Dört Mevsim Kitap Yayınları.

LANZONİ, Remi, Fournier. (2011). **Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması**. (Çeviri.: Ertan Yılmaz). İstanbul: Hayal Perdesi Kitaplığı.

LANZONİ, Remi. Fournier. (2015). **Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması**. (Çev.: Ertan. Yılmaz), İstanbul: Küre Yayınları

MAKAL, Oğuz (1996). **Fransız Sineması**. Ankara: Kitle Yayınları.

MAMMADOVA, Ulviyya. (2020). Tayfun Pirselimoğlu'nun Sinemasını Okumak. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Ankara: Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MANAV, Ahmet. Haluk. (2019). Auteur Yönetmen Yaklaşımıyla Ferzan Özpetek Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İzmit: Kocaeli Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MEVLÜTOĞLU, Zela. (2018). Onur Ünlü Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde İncelenmesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MONACO, James. (2000). **How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond**. Oxford: University Press.

MONACO, James. (2006a). **Bir Film Nasıl Okunur**. (Çev.: Ertan Yılmaz) İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

MONACO, James. (2006b). **Yeni Dalga**. (Çev.: E. Yılmaz). İstanbul: PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. AŞ.

MULVEY, Laura (2006). **Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image**. London: Reaktion Books.

MULVEY, Laura. (2013). Visual Pleasure and Narrative Cinema. **In: Feminism and film theory. Routledge, 57-68.**

NAFİCİ, Hamid. (2003). **İran Sineması, Dünya Sinema Tarihi**. (ed.) Nowell-Smith, Geoffrey, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

NAFİSİ, Hamid. (1995). İran'da İslamize Film Kültürü. (Çev.: Özen, E.). **25. Kare**, 18, 58-69.

NAFİSİ, Hamid. (2007). İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri: **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**. (ss. 32-81) Richard, Tapper, (1. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.

NAFİSİ, Hamid. (2007). İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri. Richard Tapper (Ed.), **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik** İçinde (32-38). (Çev.: K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.

NAFİSİ, Hamid. (2008). İran Sineması. (Der: Geoffrey Nowell-Smith). **Dünya Sinema Tarihi**. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

NEUPERT, Richard (2010). A History of the French New Wave Cinema. **Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature**, 34(2), 325.

NEUPERT, Richard (2016). Fransız Yeni Dalgası Yeni Anlatılar, Biçimler ve Auterler. Badley Linda, R, Barton Palmer, Steven Jay Schneider (Der.), **Dünya Sinemasında Akımlar** İçinde (80-95). İstanbul: Doruk Yayınları.

NEUPERT, Richard. (2007). **A History of the French New Wave Cinema**. University of Wisconsin Press.

ODABAŞ, Battal. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga, **Marmara İletişim**. Sayı no 5: 281-288.

ODABAŞ, Battal. (2006). Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema, **İstanbul: Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Sayı no 24: 187-197.

OMİD, Jamal. (1995). **The History of Iranian Cinema 1900–1978**. Tahran: Rozaneh Publication.

ONARAN, Alim. Şerif. (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi.

OYLUM, Rıza ve **SİVASLIOĞLU**, Kemal. (2011). **Ortadoğu Sineması**. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

OYLUM, Rıza. (2019). **İran Sineması**. İstanbul: Seyyah Kitap.

ÖZARSLAN, Zeynep. (2013). **Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**. İstanbul: Su Yayınevi.

ÖZDEN, Zafer. (2014). **Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

ÖZEN, Fatma ve **ARPACI**, Murat. (2018). İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. **TRT Akademi** 5: 238-360.

PAFTALI, Emin. (2022). Türk Sinemasında Auteur ve İdeoloji: Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim Örnekleri. **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

PANAHI. Jafar. (1994). Notes from the Assistant Director: Kiarostami Has Location Cancer! **From Film Monthly (Tehran)**. 12.168 (December 1994): 108–9.

PEHLİVANOĞLU, Mehmet. Ali. (2020). Akira Kurosawa Sinemasında Uyarlama Filmler: Auteur Kuramı Çerçevesinde Rashōmon, Hakuchi ve Ran Örnekleri. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. Kayseri: Erciyes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

POUR, M. S. (2005). Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

POUR, Mahrokh. Shirin. (2007). **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**. İstanbul: Es Yayınları.

PROPP, Vlademir (1985). **Masalın Biçimbilimi**. İstanbul: B/F/S Yayınları

RAMİN, Abdi. (2014). Iran's Cinema and Cultural Transformation. **Middle East Journal of Culture and Communication**, 7(3), 293-309.

s. 164-185

SADR, Hamid Reza, (2006). **Iranian Cinema a Political History**. New York: I. B. Tauris.

SAJJADİ, M. (2016). İran Sinemasında Auteur Kuram Çerçevesinde Abbas Kiyarüstemi Sinemasının İncelenmesi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SARI, Ahmet. (2014). Asghar Farhadi Düğümü: **Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar** içinde. (Der.: H. Köse). İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.

SARRİS, Andrew. (2010). **Auteur Kuramı Üzerine Notlar**. (Ed. Ali Karadoğan), (Çev.: Ertan Yılmaz). Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar ve Tartışmalar) içinde (s. 41-45). Ankara: De Ki Basım Yayım.

SARRİS, Andrew. (1962). **Notes on the Auteur Theory in 1962**. Film Culture,

SARRİS, Andrew. (1968). **The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968**. New York: Dutton.

SARRİS, Andrew. (2010). Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**. (Çev. N. H. Tuğan). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi (281-295).

SARRİS, Andrew. (2014). “**Godard ve Devrim**”, Jean-Luc Godard. Ed. David Steritt (Çev. S. Özgül), İstanbul: Agora Yayınları (65-77).

SCHNAKENBERG, Robert. (2014). **Büyük Yönetmenlerin Gizli Hayatları**. İstanbul: Domingo Yayınları.

SCOCNAMİLLO, Giovanni. (1998). **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SERRİCAN, Ece (2015). Carl Gustav Jung’un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması. **International Journal of Social Sciences and Education Research**, 1 (4), 1205-1215.

Shenasiye Filmhaye Amme Pasand Dar İnan (1309-1357). Tehran: Agah.

SMİTH, Greg. M. (2003). **Film Structure and the Emotion System**. Cambridge University Press.

SÖZEN, Mustafa. (2013). İnan Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. **Selçuk İletişim**, 7(3), 218-233. <https://doi.org/10.18094/si.48489>

SÖZEN, Mustafa. (2015). Sinemasal Anlatılarda Özne Ses Tasarımı ve Örnek Filmler. **Asos Journal**, 15, 1-20.

STAM, Robert ve **BURGOYNE**, R., **FLİTTERMAN-LEWİS**, S. (1992b). **New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond**. New York/London: Routledge.

STAM, Robert. (1992a). **Reflexivity İn Film And Literature: From Don Quixote To Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press.

STAM, Robert. (2000). **Film Theory: An Introduction.** Maiden: Blackwell Publishers Inc.

STAM, Robert. (2014). **Sinema Teorisine Giriş.** (Çev.: Selda Salman & Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SUNER, Asuman. (2015). **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek.** İstanbul: Metis Yayınları.

ŞAHBAZİ, A. Shapur (2012). **Haft Günahı.** Ansiklopedi Iranica. Cilt. XI.

TALEBİNEJAD, Ahmad. (1994). **Yek Ettefaghe Sadeh: Barresiye Jaryane Moje No Dar Sinemaye İran.** Tehran: Sheyda

TAPPER, Richard. (2007). **Yeni İnan Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik.** İstanbul: Kapı Yayınları.

TAŞAN, Handenur. Gözde. (2022). James Cameron ile Guillermo Del Toro Sinemasının Auteur Kuramı Perspektifinde Karşılaştırmalı Analizi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).** İstanbul: Maltepe Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

TEKSOY, Rekin. (2005). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. II. Cilt.** İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

TEKSOY, Rekin. (2009). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. II. Cilt. (3. Baskı).** İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

TODD, Drew (20 Mayıs 2019). **Jafar Panahi: Röportajlar.** Univ. Mississippi'nin Basını.

TOPTAŞ, Şehriban. (2020). İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu Sineması. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).** İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TOYDEMİR, Hasan, Hüseyin. (2018). Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi. **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).** Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TRUFFAUT, François. (1954a). **A Certain Tendency of the French Cinema,** Cahiers du Cinéma.

TRUFFAUT, François. (1954b). **The Films in My Life.** New York: Da Capo Press.

TRUFFAUT, François. (2010). **Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim, Sanat Sineması Üzerine**. İçinde (ss.27-40). (Ed.: Ali Karadoğan). İstanbul: De Ki Yayınları:

TUNALI, Dilek. (2010). “Yeni Roman- Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film”, **Sanat Dergisi**. Sayı no 18: 27- 36.

TÜRKÜM, Erhan. (2023). Engin Ayça Sineması. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

UĞUR, İlknur. (2020). Auteur Kuram Açısından Asgar Farhadi Sineması. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Giresun: Giresun Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

UĞUR, Ufuk. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” Filmi. **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 7(2), 333-342.

UĞUR, Ufuk. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” Filmi. **Ordu University Journal of Social Science Research**, 7(2), 333-342,

ULUÇAY, Yeşim. (2021). Türkiye Sinemasının Geçiş Döneminde Bir Yönetmen: Bilet İlhan. (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Giresun: Giresun Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ULUSAY, Dilek (2018). Bellek Bağlamında İran Sinemasında Kadın. (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**). Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

VİNCENTİ, Giorgio. (2008). **Sinemanın Yüzyılı**. (Çev.: Ayça Engin). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

WIEGAND, Chris. (2012). **French New Wave**. Pocket Essentials: Croydon.

WOLLEN, Peter (2004). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. (Çev.: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

WOLLEN, Peter. (1969). **Signs and Meaning in the Cinema**. London: British Film Institute, Bloomsbury Collections.

WOLLEN, Peter. (2008) **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. (Çev.: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan) İstanbul: Metis Yayınları. Yayınevi.

YAGHMOORALA, M. V. (2013). Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan. (2008). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayınevi.

YILDIRIM, Elif. (2015). Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması. (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**). Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YILDIRIM, Erhan ve CAN, Aytekin (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu. **Selçuk İletişim**, 2019, 12 (1),

YILMAZ, Ertan. (2008). **68 ve Sinema**. İstanbul: Hayal'et Kitaplığı.

ZEYDABADI-NEJAD, Sadeed. (2010). **The Politics Of Iranian Cinema: Film And Society İn The Islamic Republic**. New York: Routledge.

Elektronik Kaynaklar

AKRAMİ, Jamsheed (6 Mayıs 2018). **Jafar Panahi Interview on The Circle (2000)**. [video].<https://www.youtube.com/watch?v=QsqZbf3or68&list=LL&index=7&t=66s>. Erişim Tarihi: 10.09.2023.

AMNESTY (16 Mayıs 2023). **Death sentences and executions 2022**. [web site]. <https://www.amnesty.org/en/documents/act50/6548/2023/en/>. Erişim Tarihi: 05.06.2024.

AMNESTYUSA. Cafer Panahi. [web Sitesi]. <https://www.amnestyusa.org/cases/jafar-panahi/> Erişim Tarihi: 04.04.2024.

BBC. (23 Kasım 2014). **Volleyball woman Ghoncheh Ghavami out of Iran prison**. [web sitesi]. <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-30170752>. Erişim Tarihi: 12.04.2024.

BEHROOZ, Anahit (15 Temmuz 2022). **A Brief Introduction to the Subversive Cinema of Jafar Panahi**. [web site]. <https://www.anothermag.com/design-living/14350/a-guide-to-the-rebellious-political-cinema-of-jafar-panahi>. Erişim Tarihi: 05.05.2024.

BERLINALE, (10. 02. 2011). **61st Berlin International Film Festival**. [Web Site]. <https://www.berlinale.de/en/archive/yearbooks/2011.html>. Erişim Tarihi: 12.06.2023

BERLINALE, (11.02. 2011). **Open Letter from Jafar Panahi On the Occasion of the Opening of the 61st Berlinale**. https://www.berlinale.de/en/2011/topics/berlinale-topics-detail_79560.html. [Web Site]. Erişim Tarihi: 12.06.2023.

BEYAZ, Gülcan. (7 Temmuz 2015). **Yolları Değil Ama Sinemayı Avucunun İçi Gibi Bilen Bir Taksici: Cafer Panahi**. [web site]. <https://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/gulcan-beyaz/yollari-degil-ama-sinemayi-avucunun-ici-gibi-bilen-bir-taksici>. Erişim Tarihi: 12.11.2023.

BYINDIEWIRE. (27 Mart 2001). **Letter to The National Board of Review of Motion Pictures by Jafar Panahi**. [Web Site]. <https://www.indiewire.com/news/general-news/letter-to-the-national-board-of-review-of-motion-pictures-by-jafar-panahi-81049/>. Erişim Tarihi: 27.09.2023.

CONNOLLY, Kate (15 Şubat 2015). **Yasaklı İranlı yönetmen Jafar Panahi, Berlin film festivalinin Altın Ayı'sını kazandı** [web site]. <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/15/berlin-film-festival-golden-bear-jafar-panahi>. Erişim tarihi: 29.11.2023.

DEASY, Kristin (22 Aralık 2010). **Hapsedilmiş İranlı Film Yapımcısı Jafar Panahi'nin Oğlu, Babasının Hala Güzeli Gördüğünü Söylüyor**. [web site]. Özgür Avrupa Radyosu/Özgürlük Radyosu. rferl.org. Erişim tarihi: 09.11.2023

DICKMANS, Giulia. (7 October 2022). **Venice Film Festival 2022 | Interview with cast members of Jafar Panahi's No Bears**. [Röportaj]. <https://universalcinema.ca/interview-with-cast-members-of-jafar-panahis-no-bears/>. Erişim Tarihi: 14.02.2024.

FRATER, Patrick (4 Aralık 2021). **Panah Panahi'nin 'Hit The Road'u Singapur Film Festivali'nin Gümüş Ekran Ödülünü Kazandı**. [web sitesi]. <https://variety.com/2021/film/asia/hit-the-road-singapore-film-festivals-silver-screen-award-1235126485/>. Erişim Tarihi: 21.07. 2023.

GOLSİRİ, Ghazal. (14 Nisan 2015). **Jafar Panahi Goes Through Red Lights**. [web site]. http://www.newwavefilms.co.uk/assets/1143/Jafar_Panahi_goes_through_red_lights.pdf. Erişim Tarihi: 12.12.2023.

<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/jafar-panahi>. Erişim Tarihi: 26.10.2023.

<https://web.archive.org/web/20101224090016/http://en.irangreenvoice.com/article/2010/dec/20/2581>. Erişim Tarihi: 20. 11. 2023.

<https://www.eastman.org/jafar-panahis-taxi> Erişim Tarihi: 12.12.2023.

İRAN TOURİSM. Cheshmeh Ali of Shahr-e-Rey [web sitesi].<https://irantourism.travel/en/cheshmeh-ali-of-shahr-e-rey/>. Erişim Tarihi: 04.05.2024.

KAUFMAN, Anthony. (12 Nisan 2001). **INTERVIEW: The Dark Balloon; Jafar Panahi's Vicious 'Circle'**. [Röportaj]. <https://www.indiewire.com/features/interviews/worst-person-reunion-reenate-reinsveanders-danielsen-lie-handling-the-undead-1234945221/>. Erişim Tarihi: 11.12.2023

KEENAN, Jack (3 Mart 2013). **Cinema and Society - Counter Cinema** [Prezi]. <https://prezi.com/ga2zvt81drap/cinema-and-society-counter-cinema/> Erişim Tarihi: 23.07.2023

KEOUGH, Peter (25 Eylül 2009). **Interview with Jafar Panahi, part one** [web site].<https://blog.thephoenix.com/blogs/outsidetheframe/archive/2009/09/25/interview-with-jafar-panahi-part-one.aspx>. Erişim Tarihi: 19.10.2023.

KOHN, Erich. (1 Temmuz 2014). **Closed Curtain' Director Jafar Panahi Talks About Making Movies Under House Arrest: 'Put Yourself in My Shoes'** [Röportaj]. <https://www.indiewire.com/features/general/closed-curtain-director-jafar-panahi-talks-about-making-movies-under-house-arrest-put-yourself-in-my-shoes-24727/>. Erişim Tarihi: 18.03.2024.

LAREGLEDUJEU. (18 Mayıs 2010). **The message from Jafar Panahi.** [web sitesi]. <https://laregledujeu.org/2010/05/18/1564/the-message-from-jafar-panahi/>. Erişim Tarihi: 26.04.2024.

LAURIER, Joanne. (2 Ekim 2000). **An interview with Jafar Panahi, director of The Circle** [web sitesi]. <https://www.wsws.org/en/articles/2000/10/pan-o02.shtml>. Erişim Tarihi: 19.04.2024.

LECİNEMA CLUB. (2020). **HIDDEN a film by JAFAR PANAHI. 2020. Iran/France.** [web site]. <https://www.lecinemaclub.com/archives/hidden/> Erişim tarihi: 28.03.2024.

LEVINE, Matt. (12 Temmuz 2012). **The Cameras Must Stay On: Censorship, Jafar Panahi, and This Is Not a Film.** [web

sie].<https://walkerart.org/magazine/cameras-must-stay-jafar-panahi-censorship-and/>.

Erişim Tarihi: 17.04.2024.

MACKKEY, Robert (30 Temmuz 2009). **July 30: Updates on Post-Election Protests in Iran** [web site].

<https://archive.nytimes.com/thelede.blogs.nytimes.com/2009/07/30/updates-on-new-post-election-protests-in-iran/?hp>. Erişim Tarihi: 12.12.2023.

MAPES, Marty (2012). **Jafar Panahi: Bağımsız Bir Film Yapımcısı**. [web site].<http://www.menggang.com/movie/iran/panahi/e-panahi-a.html>. Erişim Tarihi: 25.08.2023.

MARUF, Maryam. (6 Haziran 2006). **Offside rules: an interview with Jafar Panahi**. [Röportaj]. https://www.opendemocracy.net/en/offside_3620jsp/. Erişim Tarihi: 29.10.2023

MEHRABİ, Massoud. (2006). **An Interview With Jafar Panahi On The Occasion Of The Screening Of His Latest Movie, Offside**. [Röportaj]. <http://www.massoudmehrabi.com/articles.asp?id=-1914865286>. Erişim Tarihi: 29.10.2023.

Mementofilms (https://www.memento-films.com/assets/epk/press/taxi-teheran_press.pdf). Erişim Tarihi: 02.01.2024.

MERİN, Jenifer. (11 Mart 2007). **Jafar Panahi chats with Jennifer Merin re "Offside"**. [Röportaj]. <https://awfj.org/blog/2007/03/11/jennifer-merin-interviews-jafar-panahi-re-offside/>. Erişim Tarihi: 29.10.2023.

MİRBAHA, Mohammad Hossein (2019). **Moje Noye Sinemaye Ghabl Az Enghelabe İnan: Nafye Sinemaye Hakem**. [web site]. <http://problematicaa.com/cinema-before-revolution/> Erişim Tarihi: 06.09.2024.

MOSLEH, Ali. (28 Temmuz 2022). **İnan Filmlerinin Venedik Festivalinde Varlığı ve Rehberlik Bakanlığı'nın Devam Eden Kabusu**. [web site]. <https://www.independentpersian.com/node/256801>. Erişim Tarihi: 04.04.2024.

NEWWAVEFILMS. (29 mart 2019). **3 FACES (Se Rokh) A film by Jafar Panahi**. [festival kataloğu].http://www.newwavefilms.co.uk/assets/1387/3_faces_Pressbook.pdf

PANAHI, Jafar (27 Mayıs 2010). **Jafar Panahi's Video Statement on ARTE** [web site]. https://www.bbc.com/persian/arts/2010/06/100603_u03-aa-panahi. Erişim Tarihi: 18. 12.2023.

PATRICK Wintour, (2 Şubat 2023). **Film-maker Jafar Panahi begins hunger strike in Iranian prison** [Gazete Haberi]. <https://www.theguardian.com/world/2023/feb/02/film-maker-jafar-panahi-begins-hunger-strike-in-iranian-prison>. Erişim Tarihi: 15.07.2023.

PEN AMERİKA. **Nasrin Sotoudeh Iran**. [web sitesi]. <https://rightlivelikelihood.org/the-change-makers/find-a-laureate/nasrin-sotoudeh/> <https://pen.org/advocacy-case/nasrin-sotoudeh/> Erişim Tarihi: 12.12.2023.

RAGEL, Philippe (2007). **Le Cercle de Jafar Panahi, ou la figure infernale**. [web site]. <https://www.fabula.org/colloques/document832.php>. Erişim Tarihi: 03.04. 2024.

RAMACHANDRAN, Naman (17 Ekim 2021). **Hit the Road, 'Playground', 'Becoming Cousteau' BFI Londra Film Festivali Ödüllerini Kazandı**. [web sitesi]. <https://variety.com/2021/film/global/bfi-london-film-festival-2021-awards-1235091210/>. Erişim Tarihi: 21.07. 2023.

RİST, Peter. (Kasım 2009). **In Real Time: An Interview with Jafar Panahi**. [Röportaj]. https://offscreen.com/view/interview_panahi. Erişim Tarihi: 14.09.2023

RİZOV, Vadim. (9 Temmuz 2014). **"In Prison, I Had Some Peace of Mind": Jafar Panahi on Closed Curtain**. [Röportaj]. <https://filmmakermagazine.com/86582-in-prison-i-had-some-peace-of-mind-jafar-panahi-on-closed-curtain/>. Erişim Tarihi: 18.03.2024.

ROXBOROUGH, Scott (3 Eylül 2022). **Venice: Festival Reads Statement From Imprisoned Iranian Director Jafar Panahi**. [haber sitesi]. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/jafar-panahi-message-to-venice-festival-1235211676/>. Erişim Tarihi: 21.10.2023

RUDAW (6 Mart 2024). **İran'da idam cezası son sekiz yılın en yüksek seviyesini gördü**. [web site]. <https://www.rudaw.net/turkish/middleeast/iran/06032024>. Erişim Tarihi: 25. 04. 2024.

RUSH James. (12 Ekim 2014). **Ghoncheh Ghavami: British-Iranian woman detained in Tehran for watching men's volleyball match goes on hunger strike**. [web sitesi]. <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/ghoncheh-ghavami-britishiranian-woman-detained-in-tehran-for-watching-men-s-volleyball-match-goes-on-hunger-strike-9778160.html>. Erişim Tarihi: 12.04.2024.

SAEED KAMALİ, Dehghan (26 Ekim 2012). **Nasrin Sotoudeh ve yönetmen Jafar Panahi en büyük insan hakları ödülünü paylaşıyor.** [web sitesi]. <https://web.archive.org/web/20121030150823/http://www.guardian.co.uk/world/2012/oct/26/nasrin-sotoudeh-jafar-panahi-sakharov-prize>. Erişim tarihi: 26 Ekim 2012.

SAUNDERS, Doug (23 Mayıs 2007). **Jafar Panahi ile Röportajım.** [web site]. <https://web.archive.org/web/20151109044032/http://dougsaunders.tumblr.com/post/624553436/jafar-panahi-iranian-director-interview>. Erişim Tarihi: 19.12.2023

SEVER, C. (2010). **İran Sinema Tarihi Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine.** [web sitesi] (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf/. Erişim Tarihi: 09.09.2023.

SHEİLA (10 Ekim 2022b). **“And yet, the hope of creating again is a reason for existence.” — hero Jafar Panahi, from prison** [web sitesi]. <https://www.sheilaomalley.com/?p=179312>. Erişim Tarihi: 19.10.2023.

SHEİLLA (4 Kasım 2022a). **“I hope a day will come when I can make a film, and attend your festival with it.” — Jafar Panahi to the Miami Film Festival.** [web sitesi]. <https://www.sheilaomalley.com/?p=183029>. Erişim Tarihi: 19.10.2023.

SPİEGEL, (11.02.2011). **Emotional Plea from Iranian Director Berlinale Opens with Strong Political Message.** <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/emotional-plea-from-iranian-director-berlinale-opens-with-strong-political-message-a-744983.html>. Erişim Tarihi: 10.10.2023

STRASBOURG (12 Aralık 2012). **Sakharov Prize: a cry for justice and freedom in Iran** [basın bülteni]. https://web.archive.org/web/20130520111552/http://www.europarl.europa.eu/the-president/en/press/press_release_speeches/press_release/2012/2012-december/press_release-2012-december-4.html. Erişim Tarihi: 29.11.2023.

TEO, Stephen. (Temmuz 2001). **The Case of Jafar Panahi – An Interview with the Iranian Director of The Circle.** [Röportaj]. http://www.sensesofcinema.com/2001/jafar-panahi/panahi_interview/. Erişim Tarihi: 15.10.2023

VAHDAT Ahmed. (5 Ekim 2014). **British-Iranian woman goes on hunger strike after arrest for attending men's volleyball match.** [web sitesi]. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/iran/11141928/British->

Iranian-woman-goes-on-hunger-strike-after-arrest-for-attending-mens-volleyball-match.html. Erişim Tarihi: 12.04.2024.

VIVARELLI, Nick. (26 Nisan 2023). **Jafar Panahi Travel Ban Lifted, Iranian Auteur Leaves Iran For Undisclosed Location For First Time in 14 Years.** [web sitesi]. <https://variety.com/2023/film/global/jafar-panahi-travel-ban-lifted-iranian-auteur-leaves-iran-first-time-in-14-years-1235595097/>. Erişim Tarihi: 14.04. 2024.

WALSH, David. (2 Ekim 2000). **An interview with Jafar Panahi, director of The Circle.** [Röportaj]. <https://www.wsws.org/en/articles/2000/10/pan-o02.html>. Erişim Tarihi: 19.11.2023

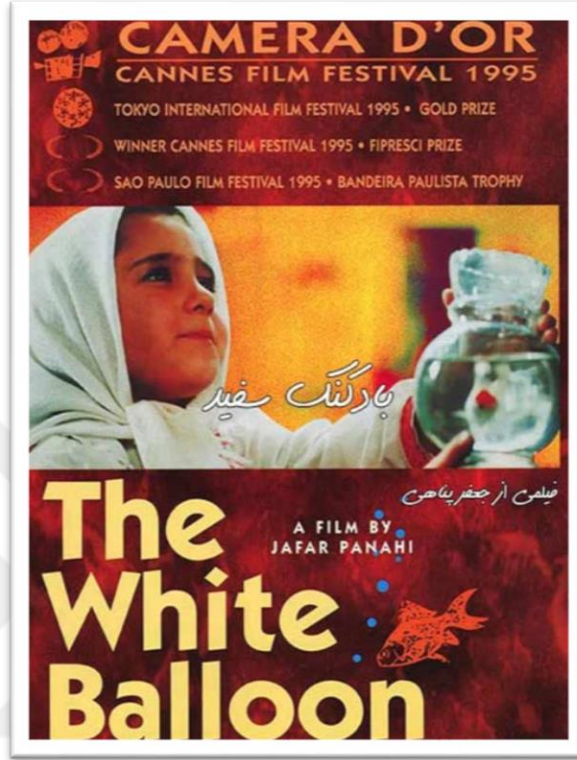
WALSH, David. (6 Ekim 1997). **Interview with Jafar Panahi, director of The Mirror.** [Röportaj]. <https://www.wsws.org/francais/hiscul/1997/automne/jafar.shtml>. Erişim Tarihi: 12.10.2023

WEBARAHİVE. (12 Ekim 2014). **Iran: Free Ghoncheh, Jailed For Wanting To Watch Volleyball.** [web sitesi]. <https://web.archive.org/web/20141012110019/https://www.amnesty.org.uk/actions/iran-free-ghoncheh-jailed-wanting-watch-volleyball?gclid=CMfy-8e0mMECFQoMaQodFA4AZA>. Erişim Tarihi: 12.04.2024.

WISNIEWSKI, Chris. (26 Mart 2007). **AN INTERVIEW WITH JAFAR PANAHI.** [Röportaj]. <https://reverseshot.org/interviews/entry/1704/jafar-panahi>. Erişim Tarihi: 21.02. 2024.

EKLER

EK-1: Film Künyeleri



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Görüntü Yönetmeni: Farzad Jadat

Senarist: Cafer Panahi, Abbas Kiarostami

Oyuncular: Aida Mohammadkhani, Mohsen Kafilli, Feresteh Sadre Orafiay, Anna Bourkowska, Mohammad Shahani, Mohammad Bahktiari

Renk: Renkli

Tür: Dram, Aile

Yapım Yılı: 1995

Süre: 85 dakika

Ülke: İran

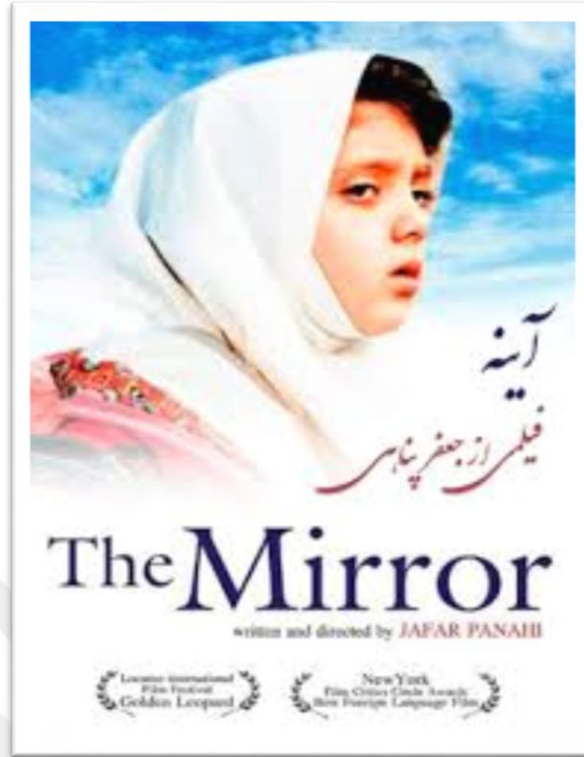
Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Cannes Film Festivali, Altın Kamera (1995)

Tokyo Uluslararası Film Festivali, Altın Ödül (1995)

Sudbury Cinéfest, En İyi Uluslararası Film (1995)

São Paulo Uluslararası Film Festivali, Uluslararası Jüri Ödülü (1995)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Görüntü Yönetmeni: Farzad Jadat

Senarist: Cafer Panahi

Oyuncular: Mina Mohammad Khani Kazem Mojdehi, Naser Omouni, M. Shirzad,
T. Samadpour

Kurgu: Cafer Panahi

Renk: renkli

Tür: Dram

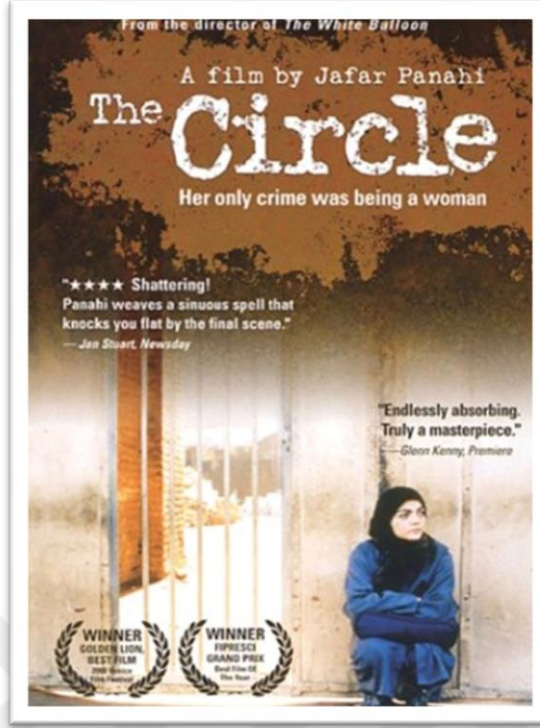
Yapım Yılı: 1997

Süre: 95 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Locarno Film Festivali, Altın Leopar (1997). İstanbul Uluslararası Film Festivali, Altın Lale (1997). Singapur Uluslararası Film Festivali, Gümüş Ekran (En İyi Asyalı Yönetmen dalında), (1998)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Cafer Panahi, Kambuzia Partovi

Oyuncular: Maryiam Palvin Almani, Nargess Mamizadeh ve Mojgan Faramarzi

Renk: Renkli

Tür: Dram

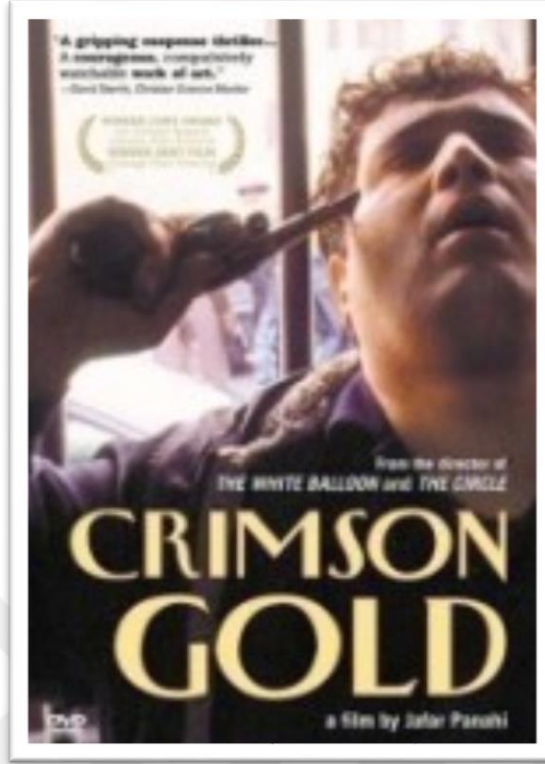
Yapım Yılı: 2000

Süre: 90 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Altın Aslan (2000)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Abbas Kiarostami

Oyuncular: Hossain Emadeddin, Kamyar Sheisi, Azita Rayeji, Shahram Vaziri, Ehsan Amani, Pourang Nakhael, Kaveh Najmabadi, Saber Safael, Yousef Panahi, Kova Tilavour, Ramin Rastad, Mehran Rajabi, Vadollah Samadian

Renk: Renkli

Tür: Dram, Polisiye

Yapım Yılı: 2003

Süre: 95 dakika

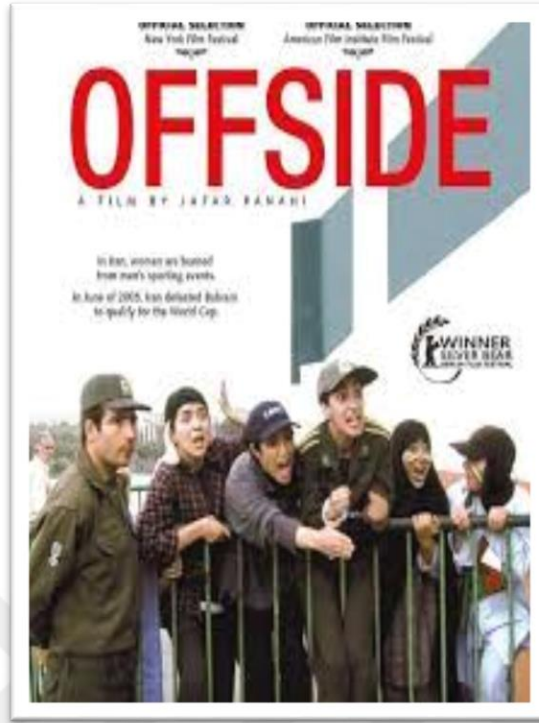
Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Locarno Film Festivali, Altın Leopar, 1997.

İstanbul Uluslararası Film Festivali, Altın Lale, 1997.

Singapur Uluslararası Film Festivali, Gümüş Ekran (En İyi Asyalı Yönetmen dalında), 1998



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Cafer Panahi, Sahadmehr Rastin

Oyuncular: Shayesteh Irani, Ayda Sadeqi, Golnaz Farmani, Mahraz Zabihi, Melika Shahi, Ayda Sadeqi.

Renk: renkli

Tür: Dram, Komedi

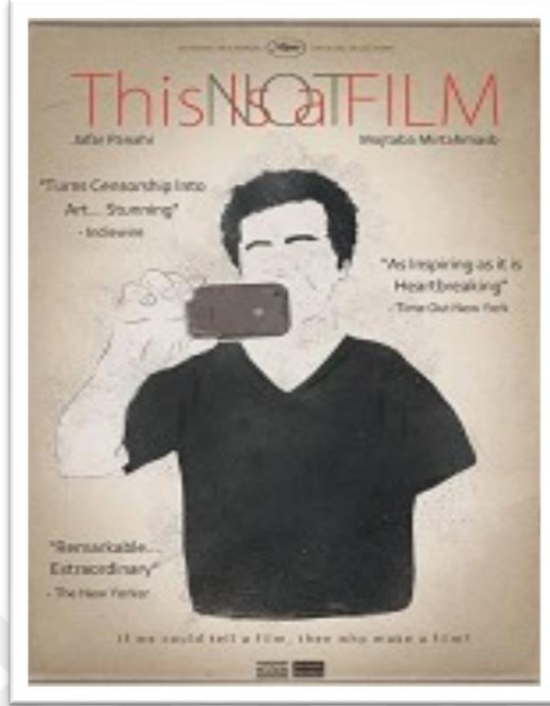
Yapım Yılı: 2006

Süre: 93 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Berlin Film Festivali Jüri Büyük Ödülü



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi, Mojtaba Mirtahmasb

Senarist: Cafer Panahi

Oyuncular: Cafer Panahi, Mojtaba Mirtahrasb

Renk: Renkli

Tür: Dram, Komedi

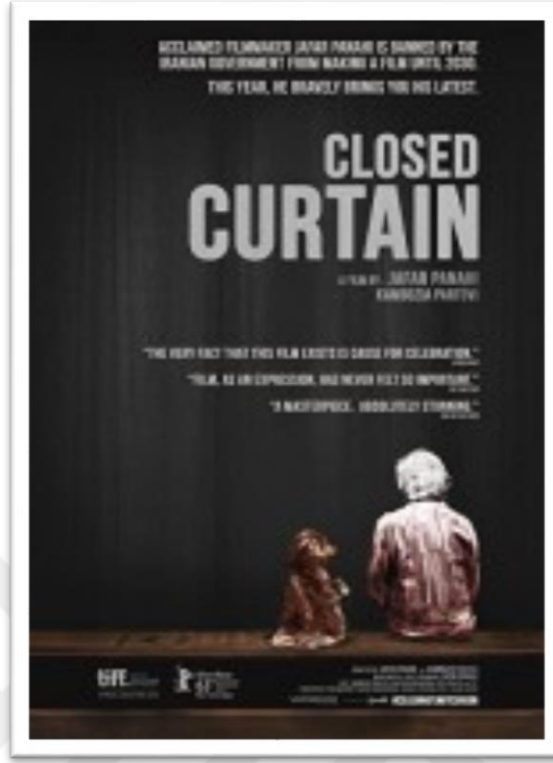
Yapım Yılı: 2011

Süre: 75 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: ABD Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği En İyi Film Ödülü (2013)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Görüntü Yönetmeni: Kambuzia Partovi

Senarist: Cafer Panahi

Oyuncular: Kambuzia Partovi, Cafer Panahi, Moghadam

Tür: Dram

Renk: renkli

Yapım Yılı: 2013

Süre: 106 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Berlin Film Festivali En İyi Senaryo



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Cafer Panahi

Yapımcı: Cafer Panahi, Film Productions

Oyuncular: Cafer Panahi, Hana Saeidi, Nesrin Sutude

Taksi Tarhan filminin jeneriği bulunmamaktadır. Bu durumun iki temel sebebi vardır. Birincisi Panahi'nin film çekme yasağı bulunduğu için filmde oynayan oyuncuların hayatını da riske atmama isteği ikinci sebep ise İslami İrşad Bakanlığının sadece 'yayınlanabilir' filmlerin jeneriğini onayladıkları içindir. Panahi film ekibini ve oyuncularına teşekkürleri şu şekilde ifade etmiştir: "İslami İrşad Bakanlığı 'yayınlanabilir' filmlerin jeneriğini onaylamaktadır. Büyük bir üzüntüyle söylüyorum ki bu filmin jeneriği yok. Beni destekleyen herkese minnettarlığımı ifade etmek isterim. Onların değerli işbirlikleri olmasaydı bu film gün ışığına çıkamazdı" (memontofilms.org).

Renk: Renkli

Türü: Belgesel, Dram, Komedi

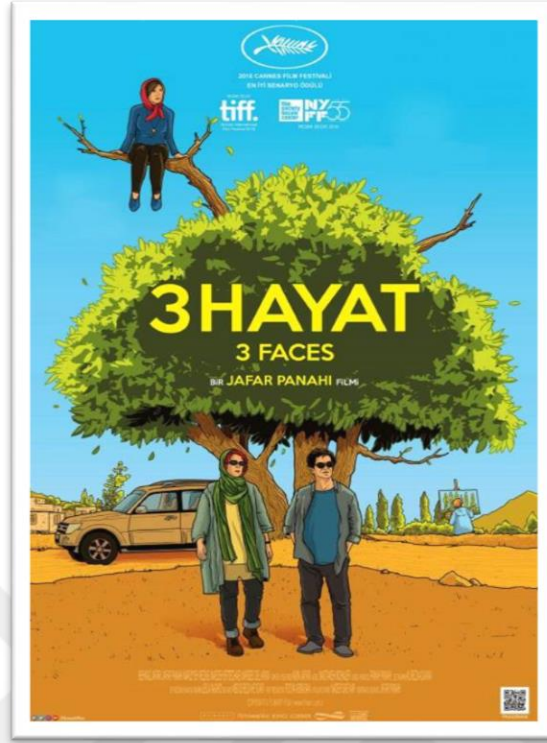
Yapım Yılı: 2015

Süre: 82 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: En iyi film (Altın Ayı)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Cafer Panahi

Oyuncular: Behnaz Jafari, Cafer Panahi, Marziyeh Rezaei, Maedeh Erteghaei,

Nargas Delarah

Renk: Renkli

Tür: Dram

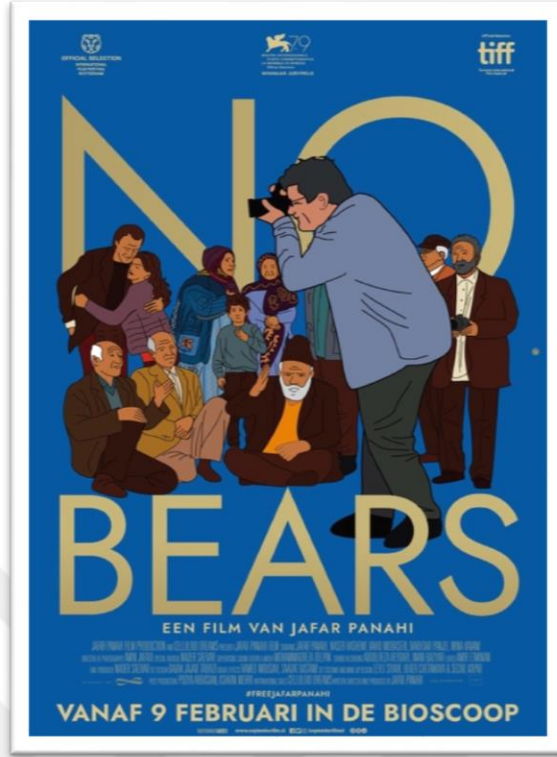
Yapım yılı: 2018

Süre: 100 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller: Cannes Film Festivali En İyi Senaryo Ödülü, Altın Portakal Uluslararası Film Yarışması En İyi Film Ödülü, Türkiye’de de Altın Lale almıştır.



Filmin Künyesi

Yönetmen: Cafer Panahi

Senarist: Cafer Panahi

Oyuncular: Cafer Panahi, Naser Hashemi, Vahid Mobasheri, Bakhtiyar Panjeei,

Mina Kavani

Renk: Renkli

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2022

Süre: 107 dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Aldığı Ödüller:

Venedik Film Festivali' in Özel Jüri Ödülü

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Elif ARSLAN

EĞİTİM

Derece	Bitirme Yılı
Lise : Cumhuriyet Anadolu Lisesi, Selçuklu/Konya	2014
Üniversite : Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema	2020
Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik	2020

BİLİMSEL YAYINLAR

Davran, C., & Arslan, E. (2022). Nasıl Fenomen Olunur? Youtube Türkiye Örneği. *Uluslararası Sosyal Medya ve İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 101-133. <http://doi.org/10.29228/smacjournal.66360>.

Arslan, E., & Mahir, Ş. (2023). Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtkanları. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 71-96. <https://doi.org/10.59280/film.1273394>.

Gürbüz, S., & Arslan, E. (2024). Korkunun Göstergelerinde Ölümün Mutlakliyetini Araştırmak: Kızıl Ölümün Maskesi Filmine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (53), 86-108. <https://doi.org/10.52642/susbed.1352117>.

Arslan, E., & Gürbüz, S. (2024). A Systematic Analysis Of Auteur Theory In Cinema In Graduate Theses In Turkey. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 12(3), 980-1016. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1504837>.

Arslan, E., (2024). Çemberin Dışında Olmak: Sisifos'un Laneti ve Cafer Panahi'nin Çember'indeki Kadınlar. *International Women's Studies Conference*. 232-234. <https://womenstudies2024.org/wp-content/uploads/Women-Studies-Conference-2024-Ozet-Metin-Kitabi.pdf>.

Gürbüz, S., Arslan, E., & Berk, M. E. (2024). Folklorik Unsurlar Olarak Mabel Matiz Kliplerinde Aşk ve Hakikat Kavramları Göstergebilimsel Bir Çalışma. *Art-E Sanat Dergisi*. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1469757>.

Arslan, Elif vd. "İstem Dergisinin Bibliyometrik Analizi". *İSTEM 44* (Aralık 2024), 1-20. <https://doi.org/10.31591/istem.1507977>.

Ereser, R., Gürbüz, S., & Arslan, E. (2024). 31 Mart 2024 Yerel Seçimlerinde Afişlerin Siyasal İletişim ve İkna Amaçlı Kullanımı: Ekrem İmamoğlu Afişleri Örneğinde Göstergebilimsel Bir Analiz. *SDÜ İFADE*, 6(2), 64-83. <https://doi.org/10.70627/sduifade.1597308>

Arslan, E., Gürbüz, S., & Aydın, B. O. (2024). "2000 Sonrası Sinemada Yapay Zekanın Temsili", *Dijital İletişimi Anlamak 5*, (ss. 72-87). Konya: Palet Yayınları.