

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
DİN EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**SİNEMADA DEĞERLER EĞİTİMİNİN İMKANI
(MAJİD MAJİDİ ÖRNEĞİ)**

ZEYNEP BİRCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
PROF. DR. MUSTAFA TAVUKÇUOĞLU**

KONYA-2020

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Zeynep BİRCAN		
	Numarası	118102081009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bili Dalı/ Din Eğitimi Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Sinemada Değerler Eğitiminin İmkanı (Majid Majidi Örneği)			

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.

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	--

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Zeynep BİRCAN		
	Numarası	118102081009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bili Dalı/ Din Eğitimi Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mustafa Tavukçuoğlu		
Tezin Adı	Sinemada Değerler Eğitiminin İmkamı (Majid Majidi Örneği)			

İnsanlık tarihinde ilk kez 21. yüzyılda insanlar bu kadar yoğun bilgi, haber ve iletişim imkanlarına sahip olmuş; bunun bizi ilgilendiren bir sonucu olarak din ve değerler de bu yüzyılın imkanları ile aktarılmaya başlanmıştır. Hatta kitle iletişim araçları bakış açılarını, ideolojileri, düşünüş biçimlerini, yaşayış tarzlarını belirlemek için büyük bir imkan olarak gündeme gelmiştir. Burada diğer her şeyle beraber din ve değerler de sunulmaktadır. Bu sunum biçimlerinden birisi ve belki de en etkilisi sinema olmuştur.

Biz bu çalışmada İran sinemasının önemli isimlerinden Majid Majidi'nin sahip olduğu dini hassasiyetlerle, bu gösteri çağında din ve değerlerin aktarımında farklı ufuklar açabileceği düşüncesinden hareketle sinemanın informal olarak değer eğitiminde kullanılmasının imkanlarını tartıştık.

Çalışmamızın ilk bölümünde din, değer, sinema ve eleştiri alanlarında kavramsal çerçeveyi oluşturduk. İkinci bölümde İran sinemasının tarihi seyrini araştırarak bugünün İran sinemasını ve özelde Majid Majidi'yi, kültürel arka planı da ihmal etmeden tanıdık.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fak. A1-Blok 42090 Meram Yeni Yol /Meram /KONYA
Tel: 0 332 201 0060 Faks: 0 332 201 0065 Web: www.konya.edu.tr E-posta: sosbil@konya.edu.tr

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	--

Çalışmamızın son bölümünde ise Majidi sinemasının özünü oluşturduğunu düşündüğümüz üç filmin kapsamlı analizlerini yaparak filmlerdeki değer unsurlarını Rokeach'ın değer envanterini esas alarak tespit ettik. Elde ettiğimiz verileri tablolar halinde sunarak sonuçları karşılaştırmaya olanak verecek şekilde gösterdik.

Anahtar Kelimeler: Din, Değerler, Değerler Eğitimi, Sinema, İran Sineması, Majid Majidi.

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	--

ABSTRACT

Author' s	Name and Surname	Zeynep BİRCAN		
	Student Number	118102081009		
	Department	Philosophy and Religious Sciences/ Religious Education		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	Study Programme
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Prof. Dr. Mustafa Tavukçuoğlu		
Title of the Thesis/Dissertation	Feasibility of Values Education in Cinema (A Study on Majid Majidi's Cinema)			

For the first time in human history, especially in the 21st century, people have had such intense information, news and communication opportunities; as a result of this that concerns us, religion and values have started to be transferred with the opportunities of this century. In fact, mass media have come to the fore as a great opportunity to determine their perspectives, ideologies, ways of thinking and lifestyles. Religion and values are presented here, among everything else. One of these forms of presentation, and perhaps the most effective, has been cinema.

In this study, we discussed the possibilities of using cinema informally in value education, based on the belief that it can open different horizons in the transfer of religion and values in this show age, with the religious sensitivities of Majid Majidi, one of the important names of Iranian cinema.

For the first part of our study, we created the conceptual framework in the fields of religion, value, cinema and criticism. In the second section, we investigated historical course of Iranian cinema, and we got to know today's Iranian cinema and especially Majid Majidi without neglecting the cultural background.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fak. A1-Blok 42090 Meram Yeni Yol /Meram /KONYA
Tel: 0 332 201 0060 Faks: 0 332 201 0065 Web: www.konya.edu.tr E-posta: sosbil@konya.edu.tr



In the last segment of our study, we determined the value elements of the films based on Rokeach's value scale by making comprehensive analyzes of three films that we think constitute the essence of Majidi cinema. We presented data we obtained in tables and showed the results in a way that allows comparison.

Keywords: Religion, Values, Values Education, Cinema, Iranian Cinema, Majid Majidi.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fak. A1-Blok 42090 Meram Yeni Yol /Meram /KONYA
Tel: 0 332 201 0060 Faks: 0 332 201 0065 Web: www.konya.edu.tr E-posta: sosbil@konya.edu.tr

ÖNSÖZ

Anlatmak, konuşmak, anlaşılmayı istemek, hikaye etmek, masal anlatmak, şiir söylemek ve bunun karşı tarafında dinlemek insanlığın varoluşundan itibaren ekmek ve su kadar ihtiyaç duyulan iletişim araçları olmuştur. İnsan, derdini anlattığında, anlaşıldığını hissettiğinde huzura erebilmektedir. Bu anlatım biçimleri zamanla değişmiş, çeşitlenmiş ama önemini hep muhafaza etmiştir.

Yaşadığımız çağda bu anlatım biçimlerinin en yenisi ve belki de en etkili olan sinema, tüm büyüleyiciliğiyle insanları cezbetmeye başlamış, adeta insanların hayatlarına dokunmuştur. Etkisi bu kadar geniş olan bu araca İslam dünyası bilhassa tasvir yasağı olmak üzere bazı İslami akideler gereği mesafeli kalmıştır. Ancak günümüzde gittikçe artan teknolojik gelişmeler ve değişen iletişim biçimleri, sinemaya mesafeli kalmayı artık neredeyse imkansız hale getirmiştir.

Böyle bir durumda sinemanın İslami kodlarla ele alınıp alınamayacağı, “değer”li olanın sinemada yer bulup bulamayacağı gibi konular gündeme gelmek durumundadır. Biz bu çalışmada, böyle bir imkanın varlığını Majid Majidi sineması üzerinden tartışmaya çalıştık.

Bu çalışmanın kendi din ve değerlerinin farkında olarak sinema alanında çalışmak isteyen, sinemanın hayal gücü kadar sonsuz anlatım olanaklarıyla kendi hikayesini anlatmak isteyen sinema sanatçılarına, çocuğunun ne izleyeceğini dert edinen ebeveynlere, gelecek nesillerin inşasına gönül veren, bunun için dertlenen eğitimcilere örneklik teşkil etmesini umuyorum.

Hem yüksek lisans eğitimimde hem de tez sürecimde bilgi, destek ve yardımlarını esirgemeyen kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa TAVUKÇUOĞLU’na; tezim için yol haritası oluşturan, ümitsizliğe kapıldığımda teşvikleri ile yeniden başlamama vesile olan kıymetli hocam Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR’a ve süreç içerisinde tezi tartıştığımız, tezle ilgili sorularımda yardımcı olan ve bu sayede tezle ilgili önemli gelişmeler kaydetmeme imkanı veren hocam Dr. M. Fatih TURANALP’e teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatımdaki en büyük değişimleri yaşadığım yüksek lisans sürecimde varlıklarıyla bana en büyük desteği sunan kıymetli annem Hacer ve merhum babam

Nurettin KÜÇÜKTENEKECİ'ye ve her zaman yanımda olan ama özellikle tez sürecinde desteklerini çokça hissettiğim BİRCAN ailesine sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum.

Tez süresince yaşadığım her zorlukta destekleriyle yanımda olan, varlığı ile hayatımı güzelleştiren sevgili eşim Ali BİRCAN'a ve dünya ferahlığı olan oğlum Yusuf Fazıl'a en kalbî duygularıyla teşekkür ediyorum.

Konya, 2020

Zeynep BİRCAN



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	VII
RESİMLER LİSTESİ.....	IX
TABLolar LİSTESİ	XII
KISALTMALAR	XIII
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN KONUSU	1
ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	2
ARAŞTIRMANIN AMACI.....	3
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	3
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	6
ARAŞTIRMANIN KAPSAMI ve SINIRLILIKLARI.....	8
BENZER ÇALIŞMALAR	10
BİRİNCİ BÖLÜM	11
DEĞER, SANAT ve SİNEMA.....	11
1.1. Değer Meselesi	11
1.1.1. Değer Kavramı.....	11
1.1.2. Değer Problemi.....	11
1.2. Sanat ve Değerler.....	15
1.2.1. Sanat Kavramı	15
1.2.2. Din, Değer ve Sanat	16
1.2.3. Değerlerin Sanat ile Öğretimi.....	22
1.2.3.1. Hangi Değerler Öğretilmeli	25
1.3. Sinema ve Değerler.....	30
1.3.1. Sinemadan Anlam Çıkarmak	30
1.3.2. Din ve Değer Anlatımında Sinemanın İmkanları.....	34
1.3.3. Değerlerin Sinema ile Aktarılmasının Zeminini Oluşturan Yöntem ve Teknikler	37
1.3.3.1. Görsel Materyallerin Önemi.....	37
1.3.3.2. Model Alma	38
1.3.3.3. Sosyal Öğrenme Teorisi	39
1.3.4. Sinemada Eleştiri	42
1.3.4.1. Auteur Eleştirisi	43
1.3.4.2. Göstergibilimsel Eleştiri	44
1.3.4.3. Sosyolojik Eleştiri	45
1.3.4.4. Psikanalitik Eleştiri	45
İKİNCİ BÖLÜM.....	47
İRAN SİNEMASI ve MAJİD MAJİDİ.....	47
2.1. İran Kültürünü Anlamak Üzerine	47
2.2. İran Sineması.....	50
2.2.1. Devrim Öncesi	58

2.2.2. Devrim Sonrası.....	62
2.3. Majid Majidi.....	72
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	77
FİLMLEİN DEĞER ODAKLI ÇÖZÜMLEMELERİ ve DEĞERLENDİRMELERİ	77
3.1. CENNETİN ÇOCUKLARI.....	82
3.1.1. Filmin Yapım Bilgisi.....	82
3.1.2. Filmin Konusu.....	82
3.1.3. Filmin Değerler Anlatısı.....	83
3.1.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme.....	83
3.1.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre	96
3.1.3.2.1. Amaç Değerlere Göre	96
4.1.3.2.1. Araç Değerlere Göre	108
3.2. CENNETİN RENGİ	131
3.2.1. Filmin Yapım Bilgisi.....	131
3.2.2. Filmin Konusu.....	131
3.2.3. Filmin Değerler Anlatısı	132
3.2.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme.....	132
3.2.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre	147
3.2.3.2.1. Amaç Değerlere Göre	147
3.2.3.2.2. Araç Değerlere Göre	162
3.3. BARAN.....	181
3.3.1. Filmin Yapım Bilgisi.....	181
3.3.2. Filmin Konusu.....	181
3.3.3. Filmin Değerler Anlatısı.....	181
3.3.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme.....	181
3.3.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre	193
3.3.3.2.1. Amaç Değerlere Göre	193
3.3.3.2.2. Araç Değerlere Göre	207
3.4. FİLMLEİN DEĞER ODAKLI ÇÖZÜMLEMELERİ İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME	226
3.5. MAJİD MAJİDİ FİLMOGRAFİSİ İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME	228
3.6. FİLMLEİNDE İŞLENEN DEĞERLER İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME	236
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	241
BİBLİYOGRAFYA	246

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: “Cennetin Çocukları” Film Afişi	95
Resim 2: Barış içinde bir dünya değeri ile ilgili görseller.....	96
Resim 3: Aile güvenliği değeri ile ilgili görseller.....	96
Resim 4: Eşitlik değeri ile ilgili görseller.....	97
Resim 5: Benlik saygısı değeri ile ilgili görseller.....	98
Resim 6: Mutluluk değeri ile ilgili görseller	100
Resim 7: Bilgelik değeri ile ilgili görseller	102
Resim 8: Kurtuluş değeri ile ilgili görseller	103
Resim 9: Gerçek dostluk değeri ile ilgili görseller	104
Resim 10: Başarı duygusu değeri ile ilgili görseller.....	104
Resim 11: İç uyum değeri ile ilgili görseller	105
Resim 12: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili görseller.....	105
Resim 13: Güzelliğin dünyası değeri ile ilgili görseller.....	106
Resim 14: Zevk değeri ile ilgili görseller.....	107
Resim 15: Hırslı olmak değeri ile ilgili görseller	108
Resim 16: Yeteneklilik değeri ile ilgili görseller.....	110
Resim 17: Neşeli olmak değeri ile ilgili görseller	110
Resim 18: Temizlik değeri ile ilgili görseller.....	111
Resim 19: Cesur olmak değeri ile ilgili görseller	112
Resim 20: Affedicilik değeri ile ilgili görseller.....	113
Resim 21: Yardımcı olmak değeri ile ilgili görseller.....	113
Resim 22: Dürüstlük değeri ile ilgili görseller	115
Resim 23: Hayal kurmak değeri ile ilgili görseller.....	117
Resim 24: Bağımsızlık değeri ile ilgili görseller	118
Resim 25: Entelektüellik değeri ile ilgili görseller	119
Resim 26: Mantıklı olmak değeri ile ilgili görseller.....	120
Resim 27: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili görseller.....	121
Resim 28: İtaatkar olmak değeri ile ilgili görseller	123
Resim 29: Kibarlık değeri ile ilgili görseller.....	124
Resim 30: Sorumluluk değeri ile ilgili görseller.....	125
Resim 31: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili görseller	126
Resim 32: “Cennetin Rengi” Film Afişi	146
Resim 33: Aile güvenliği değeri ile ilgili görseller.....	147
Resim 34: Eşitlik değeri ile ilgili görseller.....	147
Resim 35: Benlik saygısı değeri ile ilgili görseller.....	148
Resim 36: Mutluluk değeri ile ilgili görseller	149
Resim 37: Bilgelik değeri ile ilgili görseller	150
Resim 38: Kurtuluş değeri ile ilgili görseller	151
Resim 39: Gerçek dostluk değeri ile ilgili görseller	155
Resim 40: Başarı duygusu değeri ile ilgili görseller.....	156
Resim 41: İç uyum değeri ile ilgili görseller	156
Resim 42: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili görseller.....	158
Resim 43: Güzelliğin dünyası değeri ile ilgili görseller.....	159
Resim 44: Zevk değeri ile ilgili görseller.....	161

Resim 45: Hırslı olmak değeri ile ilgili gorseller	162
Resim 46: Geniş gorusluluk değeri ile ilgili gorseller	162
Resim 47: Yeteneklilik değeri ile ilgili gorseller.....	163
Resim 48: Neşeli olmak değeri ile ilgili gorseller	164
Resim 49: Temizlik değeri ile ilgili gorseller	165
Resim 50: Cesur olmak değeri ile ilgili gorseller	166
Resim 51: Affedicilik değeri ile ilgili gorseller.....	167
Resim 52: Yardımcı olmak değeri ile ilgili gorseller.....	168
Resim 53: Durustluk değeri ile ilgili gorseller	169
Resim 54: Hayal kurmak değeri ile ilgili gorseller.....	170
Resim 55: Bağımsızlık değeri ile ilgili gorseller	170
Resim 56: Entelektuellik değeri ile ilgili gorseller	171
Resim 57: Mantıklı olmak değeri ile ilgili gorseller.....	171
Resim 58: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili gorseller.....	173
Resim 59: İtaatkar olmak değeri ile ilgili gorseller	174
Resim 60: Kibarlık değeri ile ilgili gorseller.....	174
Resim 61: Sorumluluk değeri ile ilgili gorseller.....	175
Resim 62: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili gorseller	176
Resim 63: “Baran” Film Afışı	192
Resim 64: Barış içinde bir dünya değeri ile ilgili gorseller.....	193
Resim 65: Aile guvenliği değeri ile ilgili gorseller.....	194
Resim 66: Eşitlik değeri ile ilgili gorseller.....	194
Resim 67: Benlik saygısı değeri ile ilgili gorseller.....	195
Resim 68: Mutluluk değeri ile ilgili gorseller	197
Resim 69: Bilgelik değeri ile ilgili gorseller	198
Resim 70: Kurtuluş değeri ile ilgili gorseller	198
Resim 71: Gerçek dostluk değeri ile ilgili gorseller	199
Resim 72: İç uyum değeri ile ilgili gorseller	200
Resim 73: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili gorseller.....	201
Resim 74: Olgun aşk değeri ile ilgili gorseller	201
Resim 75: Guzelligin dünyası değeri ile ilgili gorseller.....	204
Resim 76: Zevk değeri ile ilgili gorseller.....	206
Resim 77: Hırslı olmak değeri ile ilgili gorseller	207
Resim 78: Geniş gorusluluk değeri ile ilgili gorseller	208
Resim 79: Yeteneklilik değeri ile ilgili gorseller.....	208
Resim 80: Neşeli olmak değeri ile ilgili gorseller	209
Resim 81: Temizlik değeri ile ilgili gorseller.....	209
Resim 82: Cesur olmak değeri ile ilgili gorseller	210
Resim 83: Affedicilik değeri ile ilgili gorseller.....	211
Resim 84: Yardımcı olmak değeri ile ilgili gorseller.....	212
Resim 85: Durustluk değeri ile ilgili gorseller	213
Resim 86: Hayal kurmak değeri ile ilgili gorseller.....	214
Resim 87: Bağımsızlık değeri ile ilgili gorseller	214
Resim 88: Mantıklı olmak değeri ile ilgili gorseller.....	215
Resim 89: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili gorseller.....	216
Resim 90: İtaatkar olmak değeri ile ilgili gorseller	217
Resim 91: Kibarlık değeri ile ilgili gorseller.....	217

Resim 92: Sorumluluk değeri ile ilgili görseller.....	219
Resim 93: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili görseller	220



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Film Değerlendirme Formu Örneği	79
Tablo 2: Film Kontrol Listesi	80
Tablo 3: Cennetin Çocukları Filmindeki Temel Karşıtlıklar	93
Tablo 4: Cennetin Çocukları Filmi Din ve Değerler Tablosu	93
Tablo 5: Cennetin Çocukları Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller	94
Tablo 6: Cennetin Çocukları Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	127
Tablo 7: Cennetin Çocukları Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	128
Tablo 8: Cennetin Çocukları Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	129
Tablo 9: Cennetin Çocukları Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	130
Tablo 10: Cennetin Rengi Filmindeki Temel Karşıtlıklar	144
Tablo 11: Cennetin Rengi Filminin Göstergibilimsel Analizi Tablosu	144
Tablo 12: Cennetin Rengi Filmi Din ve Değerler Tablosu	145
Tablo 13: Cennetin Rengi Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller	145
Tablo 14: Cennetin Rengi Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	177
Tablo 15: Cennetin Rengi Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	178
Tablo 16: Cennetin Rengi Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	179
Tablo 17: Cennetin Rengi Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	180
Tablo 18: Baran Filmindeki Temel Karşıtlıklar	191
Tablo 19: Baran Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller	191
Tablo 20: Baran Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	222
Tablo 21: Baran Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	223
Tablo 22: Baran Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açından İncelenmesi	224
Tablo 23: Baran Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi	225
Tablo 24: İncelenen Filmlerin Rokeach Değerler Envanterine Göre Karşılaştırmalı Olarak Olumlu Açından Değerlendirilmesi	237
Tablo 25: İncelenen Filmlerin Rokeach Değerler Envanterine Göre Karşılaştırmalı Olarak Olumsuz Açından Değerlendirilmesi	238

KISALTMALAR

Akt: Aktaran

b: Baskı

dk: Dakika

Dü: Düzenleyen

Çev: Çeviren/Çevirenler

s: Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

Vb: Ve benzeri

Vd: Ve diğerleri

Vs: Ve sair

Q: Kur'an-ı Kerim

GİRİŞ

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Yaşadığımız görsel çağda sinema her geçen gün daha da popüler hale gelirken din yahut değer ifadesi zamana, toplumsal algıya veya bireysel değerlendirmelere göre antipatik görülebilmekte, sinemanın güncelliği bir tarafta dururken din, modası geçmiş kabul edilebilmektedir. Bu durum, sinemanın henüz gelişmekte olduğu İslam dünyasında, sinemada din veya değer içeren unsurlardan kaçınılmasına, bunlara önyargı ile yaklaşılmasına, dindar insanlar olumsuz bir imajla sunulabilmesine, din adına doğruluğu yanlışlığı araştırılmayan bilgilerin hakikatmiş gibi sinema perdesinden yansıtılabilmesine sebep olmaktadır (Lüleci, 2007; Karakaya, 2008; Aksoy, 2010). Hem kendi sinemamızda hem diğer Müslüman ülkelerin sinemasında çokça karşılaştığımız, dine olumsuz bakış olarak ifade edebileceğimiz bu durumlar benzer şekilde Batı sinemalarında sözgelimi Hollywood sinemasında da çokça görülmektedir (Sarmış, 2016; Karataş, 2019). Ancak buna rağmen Batı toplumlarında din ile sinema birlikteliğini sağlamaya yönelik pek çok film de çekilmektedir. Hz. İsa'yı anlatan yüzlerce film yapılması (Yorulmaz, Popüler Filmlerde Din Popüler Filmlerin Dinî Alt Metin Okumaları, 2016, s. 7), pek çok filmde haç işareti, melek ikonu gibi dini argümanlara rastlanması, kiliselerde film çekimi yapılması, alt metninde Hristiyanlığa ait inançların anlatıldığı Matrix, Guguk Kuşu gibi gençlere yönelik (gişe rekortmeni) filmler çekilmesi (Blizek, 2014, s. 193) vb. adımlarla din ve dindar insan hayatın ve dolayısıyla sinemanın bir parçası haline gelmektedir.

Batı sineması örneğindeki gibi İslam dünyasındaki sinema faaliyetlerinde aksi yöndeki anlatımlar devam edecek olsa da İslam dünyasının da kendi dinini ve değerlerini sinema perdesinden aksettirmeye ihtiyacı vardır. Böylece sinemadan uzak kalmanın artık mümkün olmadığı günümüz dünyasında alternatif bir sinema söz konusu olabilecektir.

Sinema, birden fazla duyuyu aynı anda harekete geçirmesiyle etki gücü yüksek bir sanattır. Olumlanan ya da olumsuzlanan bir mesaj, sinema ile çok daha kalıcı etkiler bırakmaktadır. Bu durum sinemayı bir taraftan da güçlü bir propaganda aracı haline getirmektedir.

Sinemanın diğer etkileri yanında izleyicisine yüksek bir özdeşleşme imkanı sunduğu da hatırdadır tutulduğunda özellikle din ve değer anlatımında sinemanın imkanlarından yararlanmanın çokça fayda sağlayacağı görülecektir. İzleyicinin din ve değerleri sinema perdesinden görebilmesi için hem sinema sanatı ile ilgilenenlerin din ile ilgili görüşlerini revize etmeleri hem de dindarların sinema ile ilgili çekincelerini gözden geçirmeleri gerekmektedir.

İlk bakışta din hususunda pek çok olumsuz örneği ve etkisi ile akla gelen sinemada tam tersine pek çok örnek de mevcuttur. Bu kapsamda hemen tüm filmografisinde değerler eğitimi anlatısını şiirsel bir dille yapan, olumlu mesajlar veren, sanatsal anlamda da oldukça yetkin ürünler ortaya koyan İranlı yönetmen Majid Majidi'nin sineması; din ve değer ekseninde değerlendirilecek, film çözümlerinden hareketle alternatif sinema üzerinde durulacak ve böylece din eğitimi kapsamında kullanılabilir olumlu sinema modeli ortaya konulmaya çalışılacaktır.

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Bizim bu tezi hazırlamamızı sağlayan problem, modern ve popüler bir sanat olan sinema ile din ve değerlerin ayrışmasıdır. Oysa din ve değer unsurları, sinema konusunda yetkin, din alanında önyargısız ve bilgili sinemacıların eliyle sinema perdesinden yansıdığında, kalpleri ısıtmaktadır. İnsan ve toplum üzerinde büyük bir güce sahip olan sinema, bir anda değilse de uzun vadede kalıcı değişlikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum din ve değerler konusunda bir fırsata dönüştürülebileceği gibi konu hakkında kayıtsız ve bilgisiz kalmak, sinemayı din karşıtı, düşmanı ya da dine karşı büyük bir tehlike olarak da ortaya çıkarabilir. İşte tam da bu noktada “Sinema, değerleri nasıl öğretir?” sorusu çalışmamızın ana sorusu olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışma sürecinde bu ana sorunun cevaplanabilmesi için şu alt sorulara yanıt aranmıştır:

- a. Sinema bireyler ve toplumlar üzerinde gerçekten etkili midir?
- b. Din ve değerlerin aktarımında sinemadan nasıl bir fayda sağlanabilir?

- c. Anlatımda din ve değerlerin gözetilmesi filmin sinemasal başarısızlığı anlamına mı gelmektedir?
- d. İran sineması din ve değer anlatımında ne ölçüde imkan sunmaktadır?
- e. Majidi'nin filmlerinde din ve değerlerin sunumu nasıl yapılmıştır?
- f. Majidi sineması din ve değerlerin sunumunda bir imkan olarak görülebilir mi?

ARAŞTIRMANIN AMACI

Modern ve yaygın bir sanat olarak sinemanın biçim, içerik, anlatı, sinematografik dil özellikleri ve model almaya, özdeşim kurmaya imkan veren yapısıyla din ve değer aktarımında bir araç olarak kullanılabilirliğinin ortaya konulması, bu çalışmanın amacıdır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Yaşadığımız bilgi ve iletişim çağında her şey hızla değişip dönüşmekte, zaman hiç olmadığı kadar hızlı ilerlemekte ve insan hiç olmadığı kadar “modern” olmak zorunda kalmaktadır.

Bauman (Bauman, 2017, s. 12), modern çağın bugünkü durumunu “akışkan” olarak betimliyor. Ona göre bu akışkanlık, değişmeyen tek şeyin değişim olduğunu, kesin olan tek şeyin belirsizlik olduğunu ifade etmektedir.

Yaşanılan çağ, bu akışkanlıkla kültürünü de kendi hızına uyduracak şekilde değiştirdi. Böylece kültür de popüler olana evrildi. TDK (TDK, 2011, s. 1938) popüler kültürü “Belli bir dönem için geçerli olan, hızla üretilen ve hızla tüketilen kültürel özelliklerin bütünü” olarak tanımlamaktadır. Medya, televizyon, bilgisayar ve internet en önemli popüler kültür araçlarındandır. Sinema da bu araçların sunduğu en kapsamlı imkanlardan birisidir.

Zaten teknolojiyle beraber küreselleşen dünyada birbirinden habersiz insan topluluğu, yalın halini koruyan bir kültür biçimi kalmış değildir. Ama bu araçları iyi kullanan toplumların yaşayışı, kültürü, dini, inançları tüm dünya tarafından tanınım bilinmekte iken bu araçları iyi kullanamayan toplumlar kendi çocuklarına bile yaşayış, kültür, din ve inançlarını aktarmada, kabul ettirmede zorluklar yaşamaktadır.

Görsel kültürün imkanları dilin sınırlarını çoktan aşmıştır. Neil Postman (Postman, 2010, s. 27) araçların (medyum) zihinlerimizi düzenleyerek bazen dindarlık, fazilet ya da güzellik kavramlarımızı bile etkileyecek ölçüde güçlü olduğunu söyler. Böylece, bir adım daha ileri giderek medya araçlarının insanın var oluşunu güçlü biçimde etkilediğini savunur.

Feuerbach (Feuerbach, 2008, s. 25) çağımızı “imgeyi soruna, kopyayı özgün olana, tasarımı gerçekliğe, görünüşü öze yeğ tutan” diye tanımlarken, Baudrillard (Baudrillard, 1995, s. 143) “Yabanıl toplumun maskeleri vardı, burjuva toplumunun aynaları vardı, bizimse imgelerimiz var” derken, Debord (Debord, 1996, s. 13) “yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır” derken aslında aynı gerçeği vurguluyorlardı: Artık bu gösteri çağında gerçeğin yerini de imajlar almıştır. Gorki’nin ilk sinema deneyiminden sonra “dün gece gölgeler krallığını ziyaret ettim” dediği söylenir. Biz bu çağın insanları olarak her gün gölgeler krallığını ziyaret ediyoruz. Hatta artık bu krallıkta yaşıyoruz. Bu gösteri çağında var olmanın en büyük araçlarından birisi olan sinemanın önemi böylece daha belirginleşmektedir.

Majidi de bir röportajında:

“(…) bence günümüz dünyası tasvir, görüntü ve iletişim dünyasıdır ve bu yolu kullanarak dış dünya ile çok rahat iletişim kurulabilir. Düşünüyorum ki günümüzde eğer peygamberlerin silsilesi devam etmekte olsaydı, bugün risaletlerini medya ve sinemayı kullanarak yerine getirip, insanlarla iletişime geçerlerdi. Sinema İslam hakkındaki doğru düşünciyi dünyaya gösterebilecek medyanın, büyük bir parçasıdır. Ama bu gerçekten de zorlu bir yoldur” (<https://www.ntv.com.tr/> Akt: Bozdağ, 2019, s. 122) diyerek bir yönetmen ve senarist olarak bu konunun önemine işaret etmiştir.

Hangi amaçla ve kimler için üretilmiş olursa olsun ister üst sınıf ister kitsch olsun popüler kültürün ve bu kültürün en güçlü ürünlerinden birisi olan sinemanın din ve değerler üzerinde de son derece etkili olduğu böylece bir kere daha anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda İranlı yönetmenlerden Kemal Tebrizi’nin şu ifadelerini de kayda değer bulmaktayız: *“Devlet ve din adamları (...) halkla aralarında oluşmuş ayrılıkları bertaraf etmelidir. Din adamları bilmelidir ki, gençlerle iyi bir iletişim kurmak nasihatle veya Kur’an’dan ayetler okunarak halledilemez. Halkın ve gençlerin bakış*

açıları, istek ve görüşleri bu kadar basit ve sade değil” (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 153).

Mesela İslam dünyası görsel medyaya ve sinemaya mesafeli ve hatta tepkili geçirdiği bu yüzyılda kendi görüntüsüyle değil, gösterildiği şekliyle tanınmaya başlamıştır. Özellikle 11 Eylül’den sonra Batı medyasında ve sinemasında İslamofobik unsurlara çokça yer verilmesi, İslam dünyasını ve Müslümanları terörist imajıyla bilinir hale getirmiştir (Türkmen, 2018; Yıldızbakan, 2019). Günümüzde medya için “soft power (yumuşak güç)” ifadesi kullanılmaktadır. Yumuşak güç ifadesiyle gazete, televizyon, internet gibi iletişim araçlarının, onları takip edeneler üzerindeki etkisi kastedilmektedir. Bu etki günlük meselelerden toplumların düşünce ve inanışlarına kadar geniş bir alana sirayet edebilmektedir. İletişim araçlarının en etkililerinden birisi olan sinemada da durum aynıyla geçerlidir. İslamofobik bir anlatımda cami, namaz, dua, besmele, Kur’an okunması gibi İslam dinine ait argümanlar gösterilip ardından bu dini eylemde bulunan kişinin terör olayında yer aldığı görülebilmektedir. Uzun sürede bu bakış açısıyla çokça film yapılması Batı’da İslamofobiyi tetikleyen unsurlardan birisidir. Böylesine büyük bir güce sahip olan medya ve özelde sinema ile ilgili Müslümanların yeniden düşünmesi gerekmektedir. Sinema artık bu çağın kaçınılmaz gerçeğiysen bu gerçeğe hala uzak kalmak öyle sanıyoruz ki zarardan başka bir şey getirmeyecektir.

Majidi, din ve değerlerini sinemaya aksettirebilen ve bunu zorlamadan, sinemanın imkanlarını kullanarak yapabilen bir yönetmen olarak, bu alanda çalışmak isteyenlere sanatıyla örneklik teşkil etmektedir. Şii-Sünni tartışmalarını bir kenara bırakıp İslam dünyası olarak yetkin bir sinema anlayışı geliştirmenin zamanı çoktan gelmiştir. Bu anlamda sinemanın ve dinin imkan ve olanaklarının tartışılmasına çokça ihtiyaç vardır.

Sinemanın etki gücünün kitleleri zamanla dönüştürmesi, sinemayı aynı zamanda informal bit eğitim aracı olarak görmemizi sağlamaktadır. Biz de bu bakış açısıyla sinemanın informal bir din eğitimi aracı olarak kullanılması fikrinden yola çıkarak çalıştığımız tezimizde, sinema ve din eğitiminin imkanlarını da tartışarak din ve değerlerin varlığı ve aktarımı açısından sinemaya bakmaya gayret ettik.

Hem din hem sinema alanlarında yapılacak çalışmaların iki alanı uzlaştıracığını, olumlu gelişmelerin önünü açacağını, bizim de bu çalışma ile yeni çalışmalara öncülük edeceğimizi ümit ediyoruz.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Tezimiz nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma “sosyal ya da beşeri bir probleme bireylerin veya grupların attığı anlamları keşfetme ve anlamaya yönelik bir yaklaşımı” (Creswell, 2017, s. 4) ifade etmektedir.

Tezimiz, yapılandırmacı dünya görüşüne dayanmaktadır. Yapılandırmacılık ya da sosyal yapılandırmacılık Creswell’in (Creswell, 2017, s. 8) ifadesiyle “çoğu kez yorumculukla birleştirilen bir bakış açısıdır ve genel anlamda nitel araştırmaya yönelik bir yaklaşım tarzı olarak görülmektedir”.

Tezimizde nitel araştırma desenlerinden durum çalışması kullanılmıştır. Durum çalışması “özellikle değerlendirme süreçleri gibi birçok alanda kullanılan, araştırmacının bir durumu, sıklıkla da bir programı, olayı, eylemi, süreci ya da bir veya daha fazla bireyi derinlemesine analiz ettiği” bir araştırma desendir (Creswell, 2017, s. 14). Sinemada değerlerin sunumunu görmek için en ideal desen, bir filmi tekrar tekrar izlemeye, derinlemesine gözlem yapmaya imkan veren durum çalışması olduğu için araştırmada bu desen tercih edilmiştir.

Araştırmamızda öncelikle literatür taraması yapılarak konu ile ilgili kuramsal çerçeve belirlenmiştir. Bilindiği üzere literatür taraması, araştırmacının elde ettiği belgeleri belirli bir çerçevede incelemesini ve birbiri ile ilişkilendirerek bütüne ulaşmaya çalışmasını sağlamaktadır (Muşmal & Gürbüz, 2018, s. 217, 218). Literatür taraması işlevlerinde belirtildiği gibi (Balcı, 2004, s. 57) problemin tanımlanmasını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda çalışmamızla ilgili araştırmalara yine literatür tarama ile ulaşılmıştır. Bu çalışma için uygun yöntemlere de literatür tarama ile elde ettiğimiz bilgiler ışığında karar verilmiştir.

Bu çerçevede, tezimizde ilkin konuya teorik olarak hazırlanmamızı sağlayan kavram ve konulardan bahsedilmiştir. Sinema filmlerinin uzun vadede etkili bir eğitim

aracı olduğu fikri; görsel materyallerin öneminden, model alma davranışından ve sosyal öğrenme teorisinden bahsedilerek anlatılmıştır.

Çalışmamızda filmlerin anlamlandırılma aşamasında ise auteur eleştiri, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri ve psikanalitik eleştiri yöntemlerinden yararlanılmıştır. Farklı yöntemlerin bir arada kullanılmasının sebebi, film çözümleme sürecinin tek bir yönetime bağlı kalmayı çok da mümkün kılmamasıdır. Bu nedenle filmlerin gerektirdiği ölçüde bu yöntemlerden istifade edilmiştir. Felsefe ve din bilimleri alanında sinema eleştirisi pek kullanılmadığı için bu yöntemler, ilgili bölümde kısaca ele alınmıştır.

Filmlerin değerlendirilmesinde film eleştiri yöntemleri ile betimsel analiz ve içerik analizi yöntemlerini birlikte kullanılmıştır.

Betimsel analiz, elde edilen verilerin daha önce belirlenmiş temalar yoluyla yorumlanmasını mümkün kılmaktadır (Tanrıverdi & Köksal, 2018, s. 250; Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 239). Elde edilen veriler, daha önce belirlenen Rokeach'in envanterinde yer alan değerler baz alınarak yorumlanmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan içerik analizi, betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan verilerin daha kapsamlı şekilde incelenmesini mümkün kılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 242). İçerik analizi yalnızca yazılı belge türü için değil, sözlü ve görsel verilerin analizinde kullanılmakta ve bu yöntemde tümdengelimci bir metot izlenmektedir (Tanrıverdi & Köksal, 2018, s. 250; Muşmal & Gürbüz, 2018, s. 220-223). Bu nedenlerle filmlerin değerlendirilmesi sürecinde içerik analizi de kullanılmıştır.

Araştırmamızda film verilerinin toplanması sürecinde, veri toplama çeşitlerinden gözlem kullanılmıştır. Gözlem, konunun doğası gereği araştırmacının katılımcı olmadığı gözlem türü olan “tamamen gözlemci” (Creswell, 2017, s. 191) olarak gerçekleştirilmiştir.

Veri analiz sürecinde, Rokeach'in envanterinde yer alan değerler esas alınarak veriler buna göre kategorize edilip tekrar tekrar incelenmiş ve film replikleri ile film karakterlerinin ruh halleri, yüz ifadeleri en ince ayrıntısına kadar irdelenmiştir.

Bu nedenle çalışma bulguları nitel bir araştırmaya uygun şekilde betimsel bir formda sunulacaktır. Ayrıca bilgisayar destekli bir nitel veri analiz programı bu araştırmada kullanılmamıştır.

Rokeach, değerleri araştırdığı çalışmasında, kapsamı oldukça geniş olan amaç ve araç değerleri tespit etmiştir. Ancak bu envanterdeki tüm değerler olumlu ve istedik değerleri ifade etmektedir. Oysa filmlerde bunun aksine söylem ve davranışlar da bulunmaktadır. İlk bakışta bu çalışma için gerekli olmayan söylem ve davranışlar gibi düşünülse de bir insanın tüm davranışları ve sözleriyle bütün hayatı boyunca mükemmel olamayacağı düşünüldüğünde ve bazen olumlu bir duygu yahut düşüncenin aksinin gösterilmesiyle daha anlamlı hale geldiği hatıra getirildiğinde filmdeki olumsuz eylem ve söylemler de çalışma kapsamına alınmıştır. Bu nedenle filmlerin içeriği hem filmin genelindeki hem de karakterlerdeki olumlu eylem, söylem, durum ve hal için hem de bunların olumsuzları için ayrı ayrı ele alınmış, bunun sonucunda her film için dört tablo oluşturulmuştur. Ayrıca tabloların karşılaştırması yapılmış ve edinilen bulgular değerlendirilmiştir.

Nitel araştırmaların yorumlamaya dayalı olması, bu çalışmalarda araştırmacının rolünü daha belirgin hale getirmektedir (Creswell, 2017, s. 187). Ancak nesnelliği sağlayabilmek adına değer çalışmalarının önemli bir ismi olan Rokeach'ın değer envanterindeki değerler kullanılarak filmler, bu değerler üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca araştırmada nesnelliğin sağlanabilmesi için filmlerin izlenmesi sürecinde tutarlı olunmaya gayret edilmiş, bunun sağlanabilmesi için veri toplama süreci uzun bir zamana yayılmıştır. Filmlerdeki değerler tespit edildikten sonra bir süre filmler hiç izlenmeyerek konudan uzaklaşmıştır. Üç ay kadar sonra filmler tekrar izlenerek değerler yeniden tespit edilmiş; iki liste karşılaştırılarak listeye son hali verilmiştir. Bir alanın bakış açısıyla diğer bir alanı anlamlandırmak zor olsa da nesnelliği yakalayabilmek için çokça gayret edilmiştir.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI ve SINIRLILIKLARI

Sinemanın değerler eğitiminde nasıl bir imkan sunabileceği değerlendirilirken din ve değer eğitimi kapsamında kullanılacak bir içerik sunan Majid Majidi'nin

Cennetin Çocukları, Cennetin Rengi ve Baran filmleri çalışma amacına uygun bulunmuş, çalışmada bu filmlerin incelenmesinden hareket edilmiştir.

Din ve değer anlatısı noktasında Majidi'nin filmlerinin seçilme sebebi, yönetmen olarak Majidi'nin tüm filmlerinde din/değer içeren unsurlara rastlanması, aldığı ödüllerle sinema sektöründe ciddi bir yer edinmiş olması, filmlerinin sanatsal yönden doyurucu olması, filmlerinin içerik olarak İslam dini ve Türkiye sineması ile örtüşmesi ve bu filmlerin Türkiye'de de rağbet görmesidir.

Araştırmanın kapsamını Majid Majidi'nin konuya uygun olan ve kendisinin yazıp yönettiği Cennetin Çocukları, Cennetin Rengi ve Baran filmleri oluşturmaktadır. Pek çok filmi olan Majidi'nin tüm filmlerini bu çalışmada incelememiz mümkün olmayacağı için kapsamı daraltmamız gerekmektedir. Yaptığımız izleme ve inceleme çalışmalarından sonra Majidi sinematografisinin başat filmleri olan, bu sinematografinin özünü ifade ettiğini düşündüğümüz aynı zamanda Majidi sineması içinde en fazla değer barındıran bu filmleri çalışma bünyesinde ele almayı tercih ettik.

Son dönemde bilhassa İslam dünyasında çokça gündem olan Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filmi, Peygamber efendimizin çocukluk yıllarını anlatmaktadır. Biyografik bir yapı arz eden bu film bu çalışma kapsamına alınmamıştır.

İncelediğimiz filmlerde, asıl amacımız bu filmlerin sinemasal yetkinliklerini ortaya koymak ya da filmlerin sanatsal açıdan eleştirilmesi değildir. Çalışmamızda filmlerin informal bir eğitim aracı olmasından hareketle, değerlerin de bu informal eğitim aracıyla öğretilirliğini göstermeye çalıştık. Bu nedenle filmleri, değerleri tespit etmeye yönelik bir bakış açısıyla izledik ve değerlendirdik. Filmleri değerlendirme aşamasında sinema eleştiri yöntemlerine başvursak da çalışmanın amacı ve kapsamı gereği sinema eleştirisini tezin amacı olarak değil, konuya yardımcı bir yöntem olarak kullandık. Aynı şekilde sinematografik unsurları filmleri inceleme amacımıza uygun olduğu durumlarda ele aldık. Bu nedenle çalışmamızda filmlerin yalnızca değer odaklı incelenmesinin yapılmış olmasının bu araştırmanın sınırlılıkları içerisinde olduğunu belirtmememiz gerekmektedir.

Filmlerin orijinal dilinin değil, Türkçe ve İngilizce çevirilerinin kullanılacak olması ise araştırmanın bir diğer sınırlılığıdır.

BENZER ÇALIŞMALAR

Yalçın Lüleci'nin 2007'de "*Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*" isimli yüksek lisans çalışması ve Bilal Yorulmaz'ın 2010'da "*Sinema ve Din Eğitimi*" adlı doktora tezi sinema ile din ve din eğitiminin birlikteliğinin nasıl olacağına dair bir fikir oluşturmuştur.

Ayşe Zişan Furat'ın 2009'da "*Yaygın Din Eğitiminde Kitle İletişim Araçlarının Yeri: Televizyon Örneği*" isimli makalesi ve Nimet Üstündağ'ın 2012'de "*Bir Ders Materyali Olarak Belgesel Sinemanın Eğitim İşlevinin İncelenmesi*" isimli çalışmaları sinemanın hem formal hem informal eğitim için bir araç olduğunu gösterme noktasında çalışmamıza katkı sağlamıştır.

İran sineması ile ilgili ilk akademik çalışmalardan birisi Mahrokh Shirin Pour'un 2005'te yaptığı "*Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum*" isimli yüksek lisans çalışmasıdır. 2006'da Fatim Kanat'ın "*İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*", 2011'de Ayşe Çağlayan'ın "*Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*", 2012'de Monireh Nafeie'nin "*Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları*", 2013'te Abdolhossein Laleh'in "*Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*" çalışmaları, bizim çalışmamızda daha ziyade İran sinema tarihi ile ilgili içerdikleri bilgiler açısından faydalı olmuştur.

Majid Vahabi Yaghmooralı'nın 2013'te yaptığı "*Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı*" ve Abidin Bozdağ'ın 2019'da yaptığı "*Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı Ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi*" çalışmalarında ise Majidi sineması bizim çalışmamızdan farklı bakış açıları ile değerlendirilmiştir.

İsmail Acar'ın 2020'de "*Din Ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: Mejid Mejidi'nin Filmleri Örneği*" isimli çalışmasında ise Majidi sineması ilk kez din ve değerler açısından incelenmiştir. İlk çalışma olduğu için önemli olsa da çalışmadaki değerlerin seçiminin muğlaklığı, değer sıklıkları ile ilgili bir veriye yer verilmemesi gibi hususlar çalışmanın istenilen ölçüde olmasını engellemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEĞER, SANAT ve SİNEMA

1.1. Değer Meselesi

1.1.1. Değer Kavramı

Değer hakkında konuşabilmek için öncelikle değer kelimesinin anlamına bakmak faydalı olacaktır. Yunancada değer, vasıf, meziyet, fazilet anlamlarına gelen aretê kelimesi ile ifade edilmektedir. Kelimenin fiil hali aréskô ise iyi yapmak, halletmek, düzeltmek, iyi hale getirmek, beğenmek, hoşlanmak anlamlarında kullanılmıştır (Peters, 2004, s. 46).

Değer kelimesi, İngilizce value kelimesinin karşılığıdır. Value; değer, kıymet, önem, itibar anlamlarında kullanılmaktadır. Frenkana, value kelimesinin bir şeyin kıymetini ifade ettiğini, valuation kelimesinin ise o şeyin kıymetini takdir etmek anlamına geldiğini ifade etmiştir (Frenkana, 2006, s. 636; Akt: Tuğral, 2008, s. 21).

Türkçede değer kelimesi “değmek” fiilinden türemiştir. Değmek kelimesi “1. Değerinde olmak. 2. Karşılık olmak. 3. Zevk veren şeyler, hoş gitmek. 4. Herhangi bir nitelikte olmak. 5. Eş değerde olmak.” anlamlarında kullanılmaktadır (TDK, 2011, s. 612).

Felsefe terimleri sözlüğünde ise değer kelimesi şöyle ifade edilmiştir: “1. Kişinin, isteyen, gereksinme duyan, erek koyan bir varlık olarak, nesne ile bağlantısında beliren şey. 2. Her türlü deneysel yaşantının dışında, insanın isteme, duyma ve eğilimlerinden bağımsız olan, kendi başına var olan “kendinde değer”i kabul eden felsefe görüşüne göre, aralarında bir aşama düzeni olan bu değerler bir “değerler alanı” kurarlar. Max Scheler ve Nicolai Hartmann bu görüşü savunurlar. Değerler, biçimsel olarak: olumlu ve olumsuz, görelî ve salt, öznel ve nesnel değerler olarak ayrılırlar; içerik bakımından: nesne değerleri (hoş, yararlı, kullanışlı), mantıksal değerler (doğru), ahlaksal değerler (iyi), sanat değerleri (güzel) olarak ayrılırlar” (TDK, Büyük Türkçe Sözlük, tarih yok).

1.1.2. Değer Problemi

Değer, bilgi ve varlıkla beraber felsefenin üç esaslı probleminden biridir. Ülken’in (Ülken, Bilgi ve Değer, 2001, s. 193-195) ifade ettiği gibi bütün beşeri

etkinliklerimizde ya bir hakikati araştırırız ya bir şeyi değerlendiririz ya da bir şeyin yalnızca var oluşunu tespit ederiz. Ülken'e göre değer, varoluş alanına aittir ve her şeyden önce bir varlığın tespitine dayanır ve ancak sezgi ile kavranabilir. Güngör ise (Güngör E. , 2010, s. 27) “Değer hükmü bir şeyin arzu edilebilir veya edilemez olduğunu belirten ifade ise, o halde değer, bir şeyin arzu edilebilir veya edilemez olduğu hakkındaki inançtır” demektedir.

Değerlerle ilgili durumlardan birisi değerlerin sınıflandırılması problemidir. Felsefe tarihinde ortaya atılan ahlak kuramları farklı ölçütlere göre farklı şekillerde sınıflandırılabilir. Ahlak kuramlarını, iyinin nesnel veya öznel yapıda olduğuna göre nesnelci ve öznelci olarak sınıflandırmak mümkündür. Ahlaki iyinin ahlaki bir davranışta, bu davranışın niyetinde, sonucunda veya davranışın bizzat kendisinde bulunduğu görüşüne göre; niyetçi (motivist), sonuççu (consequence theories) veya ödevci (deontological) ahlak kuramları olarak sınıflandırmak mümkündür. Başka bir açıdan ahlak kuramlarını doğacı (naturalistic), doğacı olmayan (non-naturalistic) ve heyecancı/duygucu (emotionist) ahlak kuramları olarak ifade mümkündür (Arslan A. , 2015, s. 195, 196). Aydın (Aydın M. , 2011, s. 41) ise değerlerin toplumsal (profan) ve dini (kutsal), amaçsal (yüksek) ve araçsal (basit), evrensel ve yerel, modern ve geleneksel olarak da sınıflandırıldığını ifade etmektedir.

Değerler felsefesinin başlıca problemlerini şu şekilde özetlemek mümkün görünmektedir: Değerlerin var olup olmadıkları, eğer varlarsa ne tür bir varlığa sahip oldukları, değerlerin yapısı, öznel mi nesnel mi oldukları, değerlerin kaynağı veya bir değeri değer yapan şeyin ne olduğu türünden problemlerdir. Ahlak felsefesi (etik), ahlaki değerleri; sanat felsefesi (estetik), sanatsal değerleri, din felsefesi ise dini değerleri incelemektedir (Bircan, 2015, s. 13; Arslan A. , 2015, s. 165).

Aslında bu ayrımlar, ahlak felsefesindeki önemli konulardan biri olan amaç-araç konusu ile ilişkilidir. Bazı şeylere sahip olmak önemli veya değerli değildir. Onlar ancak başka şeylere, başka hedeflere ulaşmaya hizmet ettikleri, onlara aracılık ettikleri sürece değerli ve önemlidirler. Buna karşın bazı şeylerin bizzat kendileri önemli ve değerlidir. Bazı filozoflar daha çok amaçlar bazıları ise daha çok araçlar üzerinde durur. Ancak ideal olanı, muhtemelen doğru veya iyi araçlarla doğru veya iyi amaçların gerçekleştirilmesidir (Arslan A. , 2015, s. 194). Mesela Aydın (Aydın M. ,

2011, s. 41), aşkın değerlerin içkin değerlerden daha etkin olduğunu ifade etmektedir. Ona göre aşkın değerler vicdanen daha az ihlal edilmektedirler.

Diğer taraftan farklı değer tasnifleri, değerlerin toplumsal ve bireysel dayanakları konusunu gündeme getirmektedir. İlk ifade etmek gerekir ki bütün değerlerin bireysel ve toplumsal boyutu olduğu aşıkardır. Burada değerlerin yapısının belirlenmesi sorunu karşımıza çıkmaktadır. Felsefe tarihinde bu konuda iki ana yapı görülmektedir. Bunların ilkinde değerlerin rölatif olduğunu söyleyenler oluştururken ikincisini değerlerin mutlak olduğunu söyleyenler oluşturmaktadır. Değerlerin rölatif olduğunu söyleyenler fikirlerinin temeline değerlerin zaman ve mekâna göre değiştiği iddiasını koymuşlardır. Ancak bu görüş, değer yargıları ile değerlerin birbirine karıştığını bir değer anlayışıdır. Bu iddiaların aslında doğru bilginin imkanı ile ilgili septik bir tavra dayandığını söylemek de mümkündür. Değerlerin mutlak olduğunu düşünenler ise her türden değer, insan kanaatlerinden ya da eğilimlerinden bağımsız olarak, mutlak bir şekilde doğru veya yanlış olduğunu savunurlar. Onlara göre zamana ya da mekâna göre değişen şey değerler değil, onları algılayan gruplar ya da bireylerdir (Toku, 2002, s. 103).

Aydın (Aydın M. , 2011, s. 40) değerlerin ortak özelliklerini şu şekilde belirtmektedir:

- a) Değerler, fertlerin yapıp ettiklerini rasyonelleştirip içselleştirme imkanı veren olgulardır.
- b) Değerler, inanışlar ihtiva eden, dolayısıyla aşkınlıklar taşıyan olgulardır. Her değer inanç ya da inançlar taşır, yani değer olduğu her yerde bir kabul, bir benimseme vardır.
- c) Değer, ilgi gösterilen, arzu edilen şeydir. Arzu edilen şeyin negatif de olabileceği düşünülebilir ancak değerlerin, diğer özellikleri de göz önüne alındığında negatif özellikler taşıdığını söylemek mümkün olmayacaktır. Yani değer her halükârda olumluluk taşır.
- d) Değerler her alanla ilgilidirler. Yani ekonomik, dini, ailesel, siyasal vb her alanın değerleri vardır. Her alanı ilgilendiren üst ortak değerler olduğu gibi daha alt beşeri birimlerin de kendine has değerleri bulunmaktadır. Mesela adalet üst bir değerken ailesel değerler daha alt bir değer grubunu ifade etmektedir.

- e) Kaynağı ne olursa olsun değerler bir biçimde sosyaldirler ve değerler kişilerin kendi ürettikleri şeyler değildir, dışarıdan gelmektedirler. Ama tevhide dinlerin vazettiği ahlaki değerler ferdi de toplumu da aşan değerlerdir.

Fichter ise değerlerin bazı görevlerini şöyle sıralamıştır:

- a) Değerler, kişilerin ve birlikliklerin sosyal değerinin yargılanmasında birer araç olarak kullanılır.
- b) Kişilerin dikkatini istenen, yararlı ve önemli görülen kültür nesnelere üzerinde odaklaştırırlar.
- c) Değerler, her toplumdaki ideal düşünme ve davranma yollarını gösterirler. Sosyal olarak kabul edilebilir davranışın adeta şemasını çizerler. Böylece kişiler de hareket ve düşüncelerini en iyi hangi yolda gösterebileceklerini kavrayabilirler.
- d) Değerler, sosyal rollerin sevilmesinde ve gerçekleştirilmesinde rehberlik ederler.
- e) Değerler sosyal kontrol ve baskı araçlarıdır. Kişileri törelere uymaya yöneltir, doğru şeyleri yapmaya yüreklendirir.
- f) Dayanışma araçları olarak da devreye girerler. Ortak değerler sosyal dayanışmayı yaratan ve sürekli kılan en önemli faktörlerden biridir. (Aydın M. , 2011, s. 41, 42; Özensel, 2014, s. 27, 28).

İfade etmek gerekir ki her türlü sosyal alan için önemli olan değer; felsefe, antropoloji, psikoloji, sosyoloji, ilahiyat alanlarında farklı şekillerde tanımlanmıştır. İnce ayrımlar taşıyan bu tanımların ortak yönü ise tanımlarda değer mahiyetinden çok özelliğinin ne olduğu veya ne işe yaradığına dikkat çekilmesi ile insan eylemlerini seçme, meşrulaştırma ve olayları değerlendirmede bir ölçek olarak ele alınmış olmasıdır (Aydın M. , 2011, s. 39). Özensel (Özensel, 2014, s. 24) de benzer şekilde toplumsal yapıyı oluşturan ekonomi, siyaset, aile, hukuk, eğitim, din gibi temel kurumların hepsinin kendisine ait değerler içerdiğini ifade etmektedir. Bu kurumların işleyişi nasıl birbirinden bağımsız düşünüleliyorsa içerdikleri değerleri de birbirinden bağımsız düşünmek mümkün görünmemektedir. Değerler, kişilerin bilişsel

kurgulamalarının başlıca unsurlarıdır. Değerler arasında üst düzeyde bir ahengin olması bireylerin toplumsal uyumunu sağlamakta ve kendi davranışlarına tutarlılık kazandırmaktadır.

Her bir kişi ya da cemiyet, topluluk, kendine özgü değerler silsilesine sahiptir. Kişisel değerler, bireyin kendi çevresiyle olan etkileşimi neticesinde gelişir, dolayısıyla zamanla da değişir. Değerlerin uygulanışındaki tutarlılık, toplumsal ve bireysel devamlılığını belirler. Değerlerin geçerliliği üzerinde yapılan tartışmalar olumlu ya da olumsuz, ne şekilde sonuçlanırsa sonuçlansınlar kişiler, bu değerleri uygulamaya ve varlıklarını da kabul etmeye devam ediyorlarsa değerlerin geçerliliği pekişir (Öztekin, 2008, s. 8).

Değerlerle ilgili önemli bir konu da aslında değerlerin “olumsuz” da olabileceği meselesidir. Ancak Aydın’ın (Aydın M. , 2011, s. 39) belirttiği gibi değerler genelde inanılan, arzu edilen ve bir ölçü olarak kullanılan “olgular” olarak kabul edildiği için en azından saf halinde değerlerin olumlu anlamlar için kullanıldığı ön kabulüyle işe başlamak gerekmektedir. Sözgelimi “dürüstlük” bir değerdir. Sahtekarlık ise ancak dürüstlüğün olmayışını ifade eder. Geçmiş dönemlerde öyle kabul edilmese de modern dönemlerde “hırslı olmak” onaylanan bir şey olduğu için artık bir değer sayılır ve en azından bir yönünden hareketle olumlu kabul edilir.

1.2. Sanat ve Değerler

1.2.1. Sanat Kavramı

İlkin sanatı da kapsayan bir kavram olarak estetikten kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Grekçe aisthesis (duyum, duyular, algı) ya da aisthanesthai (duyu ile algılamak) sözcüklerinden gelen estetik kelimesi; “duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim”dir (Tunalı, Estetik, 2018, s. 13). Cevizci ise (Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 2017, s. 161) estetik kelimesinin İngilizce aesthetics kelimesi ile ifade edildiğini ve “felsefenin duyuusal değeri konu alan, güzellikle ilgili dalı ya da disiplini olarak” tanımlandığını belirtmektedir.

Arapça “sana’a” fiilinden türemiş bir kelime olan sanat kavramını, TDK (TDK, 2011, s. 2024) “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” ve “Belli bir

uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım” olarak tanımlamaktadır.

Sanat, insan ruhunda arınma duygusu (katharsis) oluşturmaktadır. Katharsis kavramı filozofların düşünce sistemleri içerisinde estetik ve ahlaki bir kavram olarak kullanılmaktadır. Pythagoras ve Pythagorasçuların kullandığı anlam katharsise özellikle dini bir anlam yüklemektedir. Onlar katharsisi özellikle müziğin etkisi altındaki ruhun arınışı olarak ifade etmektedirler. Yani bu bakış açında ruh, ahenkli bir hal içerisinde dini bir arınmaya ulaşmaktadır (Işık, 2013, s. 247). Aristo da “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” demektedir. Yani aslında trajedi arındırıcı (kathartik) bir sanat olarak düşünülmektedir. Asıl amacın etik olması, trajedinin özünün de etik olduğunu ortaya koymaktadır (Tunalı, Grek Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi, 1996, s. 116, 117).

1.2.2. Din, Değer ve Sanat

Yaşadığımız çağda sekülerleşme ile birlikte din ile sanat/estetik ve ahlak ile sanat/estetik arasındaki ilişki de gün geçtikçe yok sayılmaya devam etmektedir. Dini olan dünyadan tasfiye edilmeye çalışılsa da kutsal, yeni formlarla yeniden kendini göstermektedir. Görünüşte dini olmayan pek çok fenomenin geri planında dini kalıplar bulunmaktadır. Çünkü insan yalnızca aklı ile faaliyetlerde bulunmaz. Onun davranışlarında kalbin de önemli bir saik olduğu muhakkaktır. İnsan aşık olur, düş görür, hayal kurar, müzik dinler, film seyreder. Tüm bunlar modern insanın artık bağlı olmadığı düşünülen inanç ve eğilimlerinin dönüştürülerek ortaya çıkmasından başka bir şey değildir (Işık, 2013, s. 321, 322). İnsan hiçbir zaman duygularından tam anlamıyla arınamıyorsa her bir birey için bu duyguları yönlendirmenin, iyi ve güzel olanı yaşatmanın bir yolunu bulma zarureti ortaya çıkmaktadır. Biz bunun yolunu din, değer, sanat üçgeninde yeniden kurgulanan bir yapıda bulmaktayız. Bu nedenle burada zikrettiğimiz kavramlar üzerinde duracağız.

Değer kelimesinin gittikçe daha çok kullanılan bir anlamı daha vardır. Daha çok değerler şeklinde kullanılmakta olan bu yaklaşımda sosyal değerler, evrensel değerler, manevi, değerler, milli değerler, dini değerler gibi kavramların kullanılmakta olduğu görülecektir. Bu haliyle kelime, doğru bulunan, güzel olan, kabul edilen,

ulaşılmak istenilen ve savunulan anlamlarını da ihtiva etmektedir (Arslan & Yaşar, Yükselen "Değer" Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım, 2014, s. 7).

İslam literatüründe ise değer kavramına özgü bir tanım bulunmamaktadır. Bununla birlikte hem Kur'an-ı Kerim'in ve sünnetin içeriğinden hem de tüm değer tanımlarından hareketle şöyle bir tanım yapmak mümkün gözükmektedir: "Kur'an-ı Kerim'e uygun olmak koşuluyla, Müslümanların içselleştirip hayata aktardıkları ve bunlar aracılığıyla bir toplum tesis ettikleri her türlü duygu, düşünce, kural ve davranıştır" (Kara, 2016, s. 152). Elbette böyle bir tanımlamada Kur'an'ın değerler sisteminin kaynağı vahiy olacaktır. Yine Kara'nın (Kara, 2016, s. 154-158) ifadesi ile Kur'an'ın değerler sistemini; geçmişle bugünü buluşturan ve bugünü geleceğe taşıyan evrensel değerler sistemi, bu çerçevede tüm insanlar için bağlayıcılığı olan bir sistem ve yaşanabilir bir dünya için vazgeçilemez kabul edilen tevhit, adalet, ahlak, insan onuru, can ve mal güvenliği, iffet ve haya gibi temel değerler korunduğu sürece bireysel ve toplumsal özel koşulların ortaya çıkardığı değişikliklerin kabul edildiği bir sistem olarak tanımlamak mümkündür.

Din ve değer ilişkisini Aydın (Aydın M. , 2011, s. 45) "bütün değerler gibi ahlakın da önemli bir kaynağı aşkınlıktır, dindir" diyerek açıklamaktadır. Elbette dinin bütünü ahlaki değer yargılarından ibaret değildir. Yine de ahlaki ilkelerin büyük bir kısmının din kökenli olduğu bilinen bir gerçektir. Hem Kur'an'da doğrudan veya dolaylı olarak ahlak konularını içeren birçok ayet hem de ahlaka dair pek çok hadis vardır. Bu noktada Aydın'ın (Aydın M. , 2011, s. 45) değerlendirmesi din, değer ve ahlak alanlarının birbirine nasıl bağlı olduğunu ifade etmektedir: "Bir eylemin tutuma dönüşmesi, insanın bilincinde ve gönlünde kök salmasına bağlıdır ki bu alan dinin işlediği bir alandır".

Tolstoy (Tolstoy, 2000, s. 182, 183), her çağda her toplumda iyi ve kötünün bütün toplumun paylaştığı ortak dinsel bir anlamı olduğunu düşünmektedir. Ona göre sanat da bu kalıplar içinde değerlendirilmektedir. Söz gelimi din, Yahudilikte olduğu gibi, yaşamın anlamını Tanrı'ya tapmak ve onun emirlerini yerine getirmek olarak belirlemişse bu duyguların başarılı biçimde aktarıldığı sanat iyi, diğerleri kötü kabul edilecektir. Ya da Budistlerde olduğu gibi yaşamın anlamı insanın hayvani yönlerinden kurtulması olarak belirlenmişse ruhu yücelten, bedeni değersiz kılan ve

duyguları başarıyla aktaran sanatı iyi olarak kabul edilirken bedensel tutkuları güçlendiren her şey kötü sanat olarak ifade edilecektir.

Dinlerin sanata yaklaşımı noktasında ortak bazı hususlar bulunmaktadır. Teistik dinler, kendilerini tanımlarken inanç, ibadet ve ahlak alanlarından söz etmektedirler. Bu anlayış, üç büyük dinde ahlakın sadece dinin bir unsuru olarak görülmediğini aksine ahlakın kaynağının Tanrı olduğu düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Yine bu dinler, ahlakın motivasyon kaynağı olarak dini belirlemekte ve ahlak ile din arasında hem bireysel hem toplumsal ilişkiden sıklıkla söz etmektedirler. Ahlaklı bireyler yetiştirme gayesi de bu noktada ön plana çıkmaktadır. Hz. Peygamber'in "Ben güzel ahlakı tamamlamak için gönderildim" hadisi de bu gayeyi açıkça göstermektedir. Ancak bu hadisin sadece ahlakçılık olarak anlaşılması da manayı eksik kılacaktır. Burada güzel ile ifade edilen etik-estetik ilişkisi din adına hiç de ihmal edilecek bir boyut değildir. Aristoteles'in de ifade ettiği gibi yaşanabilir bir toplum için ahlaaktan daha fazlasına ihtiyaç vardır (Işık, 2013, s. 181, 182). İslam dini de bu açıdan düşünülerek İslam, iman ve ihsan kavramlarından oluşan bir bütün gibi ele alınacak olursa, bir Müslümanın herhangi bir davranışı İslam boyutuna, o hareketi neden yaptığı iman boyutuna, nasıl yaptığı ihsan boyutuna tekabül edecektir. Bu anlamda ihsan boyutunu, Müslümanlığın estetik bir dışavurumu olarak düşünmek mümkündür (Koç, 2018, s. 9). Böyle bir bakış açısından sanat, Koç'un (Koç, 2018, s. 36) deyişiyle "dinin çok önemli bir dili" olarak ifade edilmektedir.

Sanat konusuna İslam açısından bakıldığında sanatın önemli kavramlarından birisi olan trajedi söz konusu edilebilir. Diğer işlevleri ile beraber düşünüldüğünde farkındalık sağlama, arındırma, iyileştirme gibi özellikler taşımaya rağmen genellikle trajedinin İslam için çok uygun olmadığı söylenmektedir. Ancak Habil ve Kabil kıssası, Yusuf Peygamber'in hayat hikayesi, peygamberlerin mücadelesi, kavimlerin helakı, kıyamet sahnelerinin tasavvuru gibi pek çok konudaki Kur'an kıssaları ve anlatıları da trajik özellik taşımaktadır (Mutluel, 2017, s. 77-80).

Bu durumun yanı sıra Kur'an'ın ve dolayısıyla söz konusu kıssaların İslami eğitim metodu olduğu inkar edilemez bir gerçekliktir. Kur'an-ı Kerim'de bu kıssalardan söz gelimi Yusuf Peygamber kıssasının "en güzel kıssa" olarak ifade edilmesi yahut kıssalardan çıkarılacak hayat derslerine işaret edilmesi Kur'an kıssalarının hem eğitim için kullanıldığına hem güzeli, estetiği işaret ettiğine dair bir

delil olarak görülebilir. Esasen İslam sanatı, İslam'ın bütününde gözetilen ilkelerdeki gibi insan hayatını her açıdan yüceltmeyi amaç edinmektedir. Aynı şekilde, bu sanat İslam'ın gerçeklik ve hakikat anlayışıyla da çok sıkı bir ilişki içerisinde (Koç, 2018, s. 25, 33). “Allah güzeldir ve güzelliği sever” hadisi de bu kapsamda hatıra gelmelidir. Zira, gerçek sanatçı da böyledir (Âvânî, 1997, s. 225).

Bu düşünce şeklinde dinin güzellik anlayışı da oldukça etkilidir. Koç'un (Koç, 2018, s. 91) da ifade ettiği gibi İlahi güzellik; Kur'an'ın nazmında, Hz. Peygamberin hayatında ve mizacında, tabiatta, insan fitratında, insanlar arasındaki sevgi temelli ilişkilerde göz önüne serilir. Böylece her türlü sanat eserinde de güzellik daha çok önem kazanmaktadır.

Kur'an'ın sanata yaklaşımının temel noktasını oluşturan unsur tevhit inancıdır. Tevhit inancı tehlikeye girecekse ya da böyle bir tehlikeden söz edilebiliyorsa Kur'an buna karşı durmaktadır (Mutluel, 2017, s. 69). Bu bilgiyle beraber bugünün şartları açısından Müslüman'ın sanata yaklaşımı söz konusu edildiğinde, açıkça günaha, inkara, isyana götürmeyen sanat eserleri için daha serbest bir düşünce tarzının adeta zorunlu hale geldiği de görmezden gelinmemelidir (Mutluel, 2017, s. 71). Ya da diğer bir bakış açısıyla ifade edecek olursak, sanat ve estetik duyarlılıkla buluşan dil, dinin vazgeçemeyeceği bir ifade aracı olmaktadır (Koç, 2018, s. 10). Hz. İbrahim'in “Ben öyle batanları sevmem” (Q, En'âm, 6/76) ifadesi ve “Allah size imanı sevdirmiş” (Q, Hucurât, 49/7) ayetleri de imanın estetik bir konu olduğunun Kur'an tarafından dile getirilişi olarak değerlendirilebilir (Koç, 2018, s. 18).

Hz. Muhammed'in “İslam güzeldir, güzelliği sever”, “Kur'an'ı seslerinizle güzelleştiriniz”, (ezan okunmasını isteyerek) “Yâ Bilal, kalk da bizi ferahlandır” hadislerinin de İslam'ın estetik ufuklarını ve kaynaklarını göstermekte olduğunu ifade edebiliriz (Çam, 2012, s. 14, 15).

Aslında sanat, bir kültürü tanımanın en kolay yollarından biri olduğu gibi aynı zamanda dini ispat etmenin yollarından birisidir. Müezzinin okuduğu ezan, güzel bir sesle ve yorumla okunan Kur'an İslam için; bir kilisenin mimarisi yahut bir ikonografi de Hristiyanlık için birer delildir. Hakikat ve güzellik arasındaki birlik bu delili sağlamaktadır (Âvânî, 1997, s. 208).

Bu aşamada dini sanatla ilgili hatırdaki tutulması gereken bir noktayı Âvânî (Âvânî, 1997, s. 213, 217) dile getirmektedir: Dini sanatın bir önemli özelliği de

duyuları tahrik etmeyi amaçlamamasıdır. Aksine bu sanat, maneviyata ve ruhaniyete dayanmaktadır. Bir başka husus da bir sanat eserinin yalnızca dini bir konuyu işlemekle dini/kutsal kabul edilemeyeceği konusudur. O konunun ifade ediliş tarzının da tamamen dini olması gerekmektedir.

Din ve sanat ilişkisinde bir diğer husus soyut olanın somutlaştırılmak istenmesidir. Çünkü soyutu kavramakta zorlanan insan, onu kavrayabildiğine indirgemek istemiştir. Grek Tanrıları ya da Hristiyanların Tanrı algısı düşünüldüğünce somutlaştırma net bir şekilde görünecektir. Bu kapsamda Hristiyanlıkta resmin de Tanrı algısını desteklemek için kullanılabileceğini düşünülmüş ve 6. yüzyılda kutsal mesajın okuma yazma bilmeyenlere de ulaştırılması için resimli İncillerin oluşturulmasına fetva verilmiştir (Işık, 2013, s. 316). Ancak İslam'ın bu konudaki tavrı daha uzun bir incelemeyi gerektirmektedir. Bunun için tasvir yasağı olarak bilinen resmin yasak kabul edilmesi uygulamasına kısaca bakmakta fayda görüyoruz.

Tasvir yasağı İslam'da, Yahudilikte olduğu kadar şiddetle vurgulanmaz. Hatta Kur'an'da tasvir yasağını belirten herhangi bir ayet yoktur. Ancak tasvir yasağını Kur'an'ın genel ilkesi olarak putlaştırma yasağı ile ilişkili bir kavram olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Bu şekildeki bir değerlendirme, bu ilkeyi basit bir resim ve heykel yasağı olmaktan öteye taşıyıp putlaştırılan her şey için bir yasaklama haline getirecektir ki hem İslami öze sahip hem felsefi derinliği olan bakış açısı bu olsa gerektir. Ayvazoğlu (Ayvazoğlu, 2015, s. xx) bu şekildeki bir değerlendirmenin devamında resim, heykel gibi sanatların putlaştırılmadığı sürece yasak kapsamı dışında kalacağını belirtmektedir. Cündioğlu (Cündioğlu, 2012, s. 154) ise bugün hala plastik sanatlar konusunda bir sorun varsa, Doğu hafızası görsellikten çok işitselliğe yatkınlığını devam ettirdiği içindir, demektedir.

Bu konuda Hz. Muhammed'in Mekke'yi fethettiğinde Kabe'yi kuşatan 360 putu yıkması sırasındaki tutumu örnek olabilir. Hz. Peygamber putları "De ki: Hak geldi, batıl zail oldu, zaten batıl yok olmaya mahkumdur (Q, İsrâ, 17/81)" ayetini okuyarak devirirken Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın tasvir edildiği ikonu hariç tutarak Kabe'nin içindeki resimlerden de temizlenmesini istemiştir. Aslında bu tablo İslam'ın konu ile ilgili tavrını da açıkça göstermektedir ki bu tutum ikonculuğa karşı çıkma olarak isimlendirilebilir. Kabe insanın kalbini temsil ediyorsa, içindeki putlar da insanın kalbini meşgul eden her şeyi temsil etmektedir. Buna müteakip putların ve

putlaştırılma ihtimali olan her şeyin yasak edilmesi de tevhidin sağlanması için kalplerin temizlenmesi bilinciyle yapılmıştır (Burckhardt, 2013, s. 27, 28).

Bu nedenlerle tasvir yasağı çerçevesinden bakıldığında aslında dinsel otoritelerin sinemaya karşı çıkması basit bir fanatiklik olarak değerlendirilemez. Dabaşı'ye (Dabaşı, 2013, s. 4) göre Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsile karşı en az dört tane felsefi ve doktriner itirazda bulunmuşlardır. Bu itirazların ilki, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açabileceği varsayımdır. İkincisi, görsel temsillerle uğraşmanın onların ardındaki gerçeği görmemize engel olacağı düşüncesidir. Üçüncüsü, puta tapmanın İslam dininin en temel yasaklarından olduğu fikrine dayanmaktadır. Dördüncüsü, yaratma fiilinin sadece Allah'a mahsus olduğu inancı ve hiçbir şekilde taklit edilmemesi gerektiğine inanılmasıdır.

Peki tasvir yasağını nasıl değerlendirmek gerekmektedir? Yasağın sebeplerine bakıldığında Hz. Peygamber'in hadislerinden yola çıkılarak "Allah'ın yaratmasına benzemeye çalışmaktan kaçınmak" gayreti açıkça görülecektir. Ancak bununla beraber suret yasağının asıl sebebi Cahiliye dönemi adetleriydi, demek mümkündür. Cahiliye Arapları, putları kendi elleriyle tasvir edip sonra bunlara tapıyorlardı. İslamiyet ise putlara tapmaya vesile olan şeyleri kaldırmak suretiyle tevhit sisteminin korunmasında titizlik göstermiştir. Bundan dolayı, resim ve timsal hakkında geçerli olan yasaklamanın ana sebebinin, bunlara tapınma endişesi olduğu çıkarılabilir. Bir tevhit dini olan İslam'ın peygamberi Hz. Muhammed, Araplar yeniden eski alışkanlıklarına döner endişesiyle, bu alışkanlıkları hatırlatan resimleri ve suretleri de yasaklamayı uygun görmüştür. Resim yasağını da bu çerçevede değerlendirilmek ve bu yasakla tevhit inancını her ne suretle olursa olsun şirkten arındırma amacı güdüldüğünü düşünmek mümkündür. Bazı bilginlerin, resim hakkında şiddetli tehdit içeren yasaklamaların İslam'ın ilk dönemlerinde olduğu, sonra bu tehdidin gitgide hafiflediği şeklindeki açıklamaları da yasak sebebinin biraz önce bahsedilen endişe olduğu hususunu desteklemektedir (Karaman, 2008, s. 102, 103).

Kısaca ifade etmek gerekirse sanat faaliyetlerine İslami açıdan getirilebilecek ölçünün şu olduğu vurgulanmaktadır: Sanat ile inanç-ahlak prensipleri arasındaki denge korunduğu, dinin temel ilkeleri, inanç ve ahlak esasları ihlal edilmediği sürece sanat faaliyeti meşrudur. Hatta evrensel insani değerlerin ve ahlak prensiplerinin

anlatılmasına hizmet etmeyi hedefleyen ve tevhit inancına ters düşmeyen sanat faaliyetleri teşvik edilmeli ve özendirilmelidir (Karaman, 2008, s. 96).

Konuyu şu şekilde nihayete erdirmek mümkün görünmektedir: Massignon (Massignon, 2006, s. 15) İslam sanatının yabancı tesirlerle meydana gelmediğini, İslam metafiziğine dayanarak büyüüp geliştiğini ifade etmektedir. Ona göre İslam sanatı, bir kainat görüşünden ortaya çıkmıştır. Çünkü İslam ilahiyatında daim ve baki olan Allah dışında kendiliğinden oluşmuş, devam edip giden bir şey yoktur. Tokat (Tokat, 2005, s. 162) da sanatı, kutsalın bir tezahür biçimi olarak görmektedir. Ona göre din ve sanat arasındaki yakınlığın bir sebebi de kutsalı ifşa etme noktasında ikisinin yakınlığıdır. Her ikisi de semboller vasıtasıyla bir şeyler anlatmaktadır. Bu noktada denilebilir ki din-sanat buluşması anlatım gücünü katlayacaktır.

1.2.3. Değerlerin Sanat ile Öğretimi

Değer eğitimi, bireyin karakter inşasının temelidir. Denilebilir ki değerler, insanın en iyi tarafını ortaya çıkarmayı ve onun kişiliğini bütünüyle geliştirerek insani mükemmelliğe erişmesini sağlamayı amaçlamaktadır (Aydın & Gürler, 2012, s. 3, 4). Bu anlamda değerler, ideal davranış biçimlerini oluşturacak, hayatın amaçları hakkındaki inançlarımıza ve davranışlarımıza yön verecektir. Aslında değerler eğitimi bilginin yanında bireyin, kişilik gelişimini, topluma karşı sorumluluklarının bilincinde olmasını da kapsamaktadır.

Kale (Kale, 2007, s. 319) değerler eğitiminin hedefini kendini tanımlama, anlama ve tamamlama gibi pratik süreçlerden geçen insanın yetilerini en üst düzeye ulaştırarak iyi hayat yaşamasını sağlamak olarak belirlemektedir.

Değerler eğitiminin amacı ise çocuğun doğuştan getirdiği en iyi tarafı ortaya çıkarmak, kişiliğinin her yönüyle gelişmesini sağlamak, insani mükemmelliğe ulaşmasına yardımcı olmak, bireyi ve toplumu kötü ahlaktan korumak ve kurtarmak, bunun yanında iyi ahlakla donatmak ve devamını sağlamaktır (Aydın & Gürler, 2012, s. 16).

Günümüzde değerlere bu denli vurgu yapılması, değere verilen değer artması değil, değere duyulan ihtiyacın artması olarak da yorumlanabilir. Değerin çokça

konusuluyor olması aslında bu konudaki zafiyetin bir işareti sayılabilir (Arslan & Yaşar, Yükselen "Değer" Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım, 2007, s. 10, 11).

Etik kuralların bilgisine dayalı bir değerler eğitiminin en belirgin özelliklerini şöyle belirlemek mümkündür: Bireyleri evrensel ve kültürel değerlere ve bunların önemine ilişkin bilinçlendirmek, natüralistlik bir hümanizmi vurgulamak, tüm değerleri insanın varlık şartları ve olanaklarını geliştirme ölçütüyle değerlendirmek, etik değerlere ilişkin somut problemlerden hareketle hayatı bilgiye ve/veya bilgiyi hayata dönüştürmek (Kale, 2007, s. 319).

Sanat eğitimi ise bireyin sanat yoluyla eğitim sürecini kapsar ve genel eğitim içinde özel bir yere sahiptir. Sanat eğitimi, bireyin estetik yönünü ve yaratıcılığını geliştirerek kişilik gelişimine olumlu katkılar sağlayacaktır. Sanat eğitimi ile öğrenciler çevrelerini daha iyi algılayacak, yorumlayacak ve çevreleri ile daha sağlıklı etkileşimde bulunacaklardır. Böylece çocuklar, sanat eğitimi ile dengeli bir benlik inşa ederek, hoşgörülü, duyarlı, sorumluluk sahibi, paylaşımcı, diğerlerine saygılı, yapıcı, yaratıcı, problem çözebilen, uyumlu ve üretken olabileceklerdir (Dilmaç O. , 2015, s. 302, 303). Tüm bunlar aslında "Sanat eğitimi neden gereklidir?" sorusuna da cevap oluşturmaktadır. Sanat ile yapılacak eğitim de aynı çerçevede değerlendirilebilir. Zira Dilmaç'ın (Dilmaç O. , 2015, s. 304) ifade ettiği gibi sanat eğitimi, toplumsal değerleri, görsel kültür oluşturarak bireye aktarmayı amaçlayan bir disiplindir. Benzer şekilde değerlerin öğrenilmesi de rol öğrenmesi şeklinde gerçekleşen sosyal bir öğrenmedir (Dilmaç B. , 2012, s. 2).

Örgün ve yaygın eğitim kurumlarında var olan sanat eğitimi topluma katılımdan başlayarak yaşamın içinde sürmektedir. Böylece örgün eğitim kurumlarında sanat eğitimi alan ve yaygın eğitim sistemlerinde sanat eğitimi ile karşılaşan birey, sanat eğitimi yoluyla görsel düşünebilecek ve bilinçli bir algıya sahip olacaktır (Tan, 2011, s. 44).

Bu durumda sanat eğitimi kavramı bir yandan sanatçı yetiştiren öğretim programlarını ifade etmekteyken bir taraftan da boş vakitleri değerlendirmek için yapılan faaliyetleri ya da folklorik çalışmaları ifade edebilmektedir. Bu durum, sanat eğitimi ifadesinden ilk maksadın insanın eğitimi için sanatın araç olacağı mı yoksa sanatın mı öğretileceği sorularını karşımıza çıkarmaktadır (San, Sanat Eğitimi

Kuramları, 2010, s. 13). Ancak bizim bu tez içinde kast ettiğimiz anlam sanat yoluyla insanın eğitilmesi olarak anlaşılmalıdır.

Yine hatırlanması gereken bir unsur, tüm sanatın ruh eğitimi için bir araç olduğu meselesidir. Çünkü sanat, bireyi bir şey ile meşgul edecek, ona birtakım değerler kazandıracak ve hayal gücünün kendisini tanımlamasına yardımcı olacaktır. Sanat dili aynı zamanda şüphe ve tartışmaya da açıktır. Sanatın bu yönü eğitim için özellikle önemlidir. Sorgulamaya odaklanmış eğitim anlayışları, öğrencilerin, cehaletten, sığ düşüncelerden, kısıtlamalardan ve bilinmezliğin korkusundan kurtulması için çeşitli imkanlar sunmaktadır. Birçok eğitimci sanatı eğitim ile entegre etmenin hayal gücünü geliştirmeye sıkı bir ilişkisi olduğu konusunda ısrar etmektedir. Bu süreç ise katılımı (bir sanat ile isteyerek uğraşma), hayal gücünün zenginleştirilmesini (farklı anlama, görme, algılamayı da içine alan bir zenginlik) ve çağırışımı (bir şey sebebiyle zihinde oluşan şeylerin başka bir şeyi anımsatması/hatırlatması) kapsamaktadır. Bu süreçler değerleri netleştirerek seçim yapmayı sağladıkları ve değerleri geliştirmeye yardım ettikleri için değerlerle bağlantılıdır (Durka, 2015, s. 60-64).

Sanat eğitimi ile değerlerin öğretiminde; sanat eğitimcisinin iyi bir rol model olması, öğretilmek istenilen değerın sanat etkinliğinden önce anlatılması, ilgili değere sahip olmak ya da olmamak durumlarında neler olabileceğinin tartışılması, değerlerin emir kipi ile kazandırılmayacağıının bilinmesi gibi hususlara dikkat edilmesi halinde sanat eğitimi, değerlerin edinimini ve kalıcılığını artıracaktır (Dilmaç O. , 2015, s. 307).

İçinde bulunduğumuz çağda; aile kavramının gittikçe önemini kaybetmesi, hoşgörü ve saygının azalması, manevi boşluk hissinin artması, sistemin yozlaştığı yönündeki düşüncenin artması, ahlaki istismarlar gibi durumların örnek verilebileceği sosyal ve ahlaki değerler konusunda yaşanan bu ciddi sorunlara eğitimin kayıtsız kalması beklenemez. Bu anlamda okulların değerleri öğretme, bilişsel alanların yanında duyuşsal alanlarda da öğrencileri eğitime gibi önemli bir görevi ortaya çıkarmaktadır. Böylece öğrenci sadece bilgiyi depolayan konumunda olmayacak; okul da öğrencinin davranış değişikliği gösteren bireyler olmasına olanak sağlayacaktır (Dilmaç O. , 2015, s. 300, 301). Bu aşamada sanat eğitimi yahut sanatla eğitim de

öğrencinin duyuşsal motivasyonunu artıracak, değerler eğitimine yönelik öğrendiği bilgileri daha kalıcı hale getirecektir.

1.2.3.1. Hangi Değerler Öğretilmeli

Değer eğitiminin iki büyük sorusu vardır: “Hangi değerler kazandırılmalı?” ve “Değerler nasıl eğitilmeli?”. Bu sorulara elbette her yaklaşımda farklı birtakım değerler öncelenerek cevaplar verilmiştir.

Değerlerle ilgili araştırmalar ise genellikle Allport, Vernon ve Lindzey’in “Study of Values” adlı çalışmasına dayandırılır. Bu çalışmada değerler; teorik, ekonomik, estetik, sosyal, politik, dini olmak üzere altı türe ayrılmıştır. Milton Rokeach geliştirdiği değer envanterinde 18 araç ve 18 amaç değer olmak üzere 36 değer belirlemiştir. Bu çalışmayı geliştiren Shalom H. Schwartz, 10 evrensel değer olduğunu düşünmektedir: başarı, iyilikseverlik, uyum, haz, güç, güvenlik, özyönetim, uyarılma, gelenek, evrensellik. Bu değerler, Avrupa Değer Araştırması gibi uluslararası çalışmalarda da temel alınmaktadır. UNESCO’nun kabul ettiği 12 evrensel değer ise yardımlaşma, özgürlük, mutluluk, dürüstlük, alçakgönüllülük, sevgi, barış/huzur, saygı, sorumluluk, sadelik, tolerans ve birlikten oluşmaktadır (Bacanlı & Dombaycı, 2015, s. 890-899).

Değerleri öğretme noktasında UNESCO Learning to Be (Olmayı Öğrenmek) adlı çalışmasında Quisumbing’in dört adımlık sürecini benimsemiştir. Quisumbing’e göre değerler eğitimi önce eğiticinin birtakım değerleri ortaya koymasını, sonra öğrencilerin bu değerleri bilmesini, daha sonra anlamalarını, ardından kendi değerlendirmelerini yapmalarını ve en sonunda ona göre davranmalarını kapsamaktadır (Bacanlı & Dombaycı, 2015, s. 899).

Türkiye’de ilköğretim DKAB öğretim programında 61 değerin kazanımı hedeflenmiştir (Keskin, Din Eğitimi ve Değer Eğitimi İlişkisi, 2016, s. 247). MEB’in 2018’de yayımladığı öğretim programlarında ise adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik ve yardımseverlik kök değerler olarak belirlemiştir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2018).

İnsani Değerler Programı (İDE), bir çocuğun en iyi tarafını ortaya çıkarmayı onun kişiliğini tamamen geliştirerek insani mükemmelliğe erişmesini sağlamayı amaçlar. İDE’de sevgi, hakikat, iç huzur, doğru davranış ve şiddetten kaçınma beş

evrensel değer olarak belirlenmiştir. Elbette bu değerler, dürüstlük, umursama, paylaşma, mutluluk, sabır, cesaret, saygı, merhamet gibi diğer değerlerle ilişkilendirildiğinde somut hale gelecektir (Dilmaç B. , 2012, s. 5).

Tillman ve Hsu tarafından geliştirilen ve UNESCO tarafından da kabul gören Living Values Education (Yaşayan Değerler Eğitimi Programı-YDEP) 1995 yılında Birleşmiş Milletlerin 50. Yıl dönümü kutlamaları için Brahma Kumaris'in hazırladığı uluslar arası bir projeden gelişmiş; "Daha İyi Bir Dünya İçin Değerlerimizi Paylaşalım" isimli bu proje çeşitli evrensel değere odaklanmıştır. Program genel olarak kişilerin birbirlerine ve çevrelerine saygı eksikliğinin üstesinden gelmek gerekliliğinden ortaya çıkmıştır. YDEP'in üç temel öngörüsü vardır:

1. Evrensel değerler her bireye saygı duyulması gerektiğini ve onuru öğretirler. Bu değerlerden hoşlanmayı öğrenmek bireylerin ve daha geniş ölçüde toplumun iyileşmesini teşvik eder.
2. Her ğrenci değere önem verir. Eğer olanaklar sunulursa olumlu olarak yaratma ve öğrenme kapasitesini kullanabilirler.
3. Öğrenciler değerleri temel alan bir atmosferde sosyal açıdan bilinçli seçimler yapabilmeyi ğrenebilecek yetenekte kabul edildikleri karşılıklı saygı ve özene dayanan olumlu, güvenli bir çevrede g kazanarak büyürler (zer, 2015, s. 79-81).

YDEP temel değerleri "Barış, saygı, sevgi, işbirliği, mutluluk, dürüstlük, alçakgönüllülük, sorumluluk, sadelik, hoşgörü, özgürlük ve birlik" olarak belirlemiştir (Living Values Education, tarih yok, <http://www.livingvalues.net/values/>).

Rokeach (Rokeach, 1973, s. 359-361) alışmasında amaç değerler ve araç değerler olmak üzere iki değer kümesi belirlemiştir. Amaç değerler, bir insanın yaşamı boyunca ulaşmak istediği hedefleri ve varoluş durumlarını ifade etmektedir. Araç değerler ise tercih edilen davranış biçimlerini ifade eder. Bunlar tercih edilen davranış biçimleri veya amaç değerlere ulaşma araçlarıdır.

Amaç Değerler:

Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)

Aile güvenliği (sevdiklerimiz güvenliği)

Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)
Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)
Benlik saygısı (özgüven)
Mutluluk (memnuniyet)
Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)
Ulusal güvenlik (saldırımlara karşı koruma)
Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)
Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)
Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)
İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)
Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)
Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)
Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)
Zevk (keyifli bir yaşam)
Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)
Araç Değerler:
Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)
Geniş görüşlülük (açık fikirli)
Yeteneklilik (yetkin, etkili)
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)
Temizlik (tertipli, düzenli)
Cesur olmak (inançlarını savunan)
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)

Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)
Entelektüellik (akıllı, düşünür)
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)
Kibarlık (nazik, iyi huylu)
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)

Güngör (Güngör E. , 2010, s. 84-86), psikolojide değer testini ilk kez kullanan Spranger'in belirlediği altı değere ahlaki değerleri de ekleyerek yedili bir sınıflama geliştirmiştir. Bu değerler; estetik, teorik, iktisadi, siyasi, sosyal, dini ve ahlaki değerler olarak belirlenmiştir. Güngör bu değerleri kendi çalışmasında iki farklı şekilde ifade ederek düzenlemiştir:

Estetik değerler; Her şeyin ölçülü ve ahenkli olması/ Güzelliklerle dolu bir dünya
Dini değerler; Öbür dünyayı kazanmak/ Günahlardan arınmak
Ahlaki değerler; Yalansız bir dünya/ Vicdan huzuru
Ekonomik değerler; Ekonomik bağımsızlık/ Konforlu bir hayat
Teorik değerler; Bütün gerçeklerin bilinmesi/ Cahillikten arınmış bir dünya
Siyasi değerler; Eşitliğin sağlanması/ Hürriyet için mücadele
Sosyal değerler; Gerçek dostluk/ İnsanlara yardım.

Bilis'in (Bilis, 2014, s. 208, 209) ifade ettiğine göre Grimm ve Horstmeyer toplumsal değerleri yedi farklı grupta değerlendirmişlerdir. Buna göre değer grupları ve içerdikleri değerler şu şekilde sıralanabilmektedir:

- Toplumsal Yaşamı Sağlayan Değerler (dürüstlük, gerçeği söyleme, empati, arkadaşlık, barış, sevecenlik, özenlilik, dikkatlilik, yardımseverlik, nezaket, incelik, kibarlık, iletişim becerileri, ekip çalışması, katılımcılık, hoşgörü, sadakat, affedicilik)

- Toplumun Devamlılığını Güvence Altına Alan Değerler (uyum sağlama, tevazu gösterme, adalet, eşitlik, işine bağlılık, temizlik, özdenetim, güven duyma, sorumluluk)

- Hedonist Değerler (macera, değişkenlik, heyecan, haz alma, zevklenme, güzellik)

- Bireysel Gelişim Değerleri (özerklik, otoriteden kurtulma, özgürlük, bilgi, akıl, yaratıcılık/ fikir zenginliği, kendiliğindenlik, başarı, cesaret, özsaygınlık, kendini kanıtlama)

- Hegemonya Değerleri (mücadele, rekabet, egemenlik, güç, saygı, takdir, bağlılık)

- Ulusal Değerler (millet, devlet, vatan, ordu, cumhuriyet, ulusal marş, ulusal anıtlar, ulusal bayram, bayrak, kahramanlık, dil, gelenek ve görenekler)

- Soyut- Evrensel Değerler (yaşam, hayat, mutluluk, memnunluk, aile, sağlık, aşk, mal, mülk, kültür, kültürel bir edininim olarak teknolojik bilgi, tabiat).

Evrensel ahlak değerleri ise 1948 Birleşmiş Milletler tarafından hazırlanan İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde yaşama, özgürlük, kişisel baskı altında olmama, suç kanıtlanana kadar masum sayılma, işkenceye karşı olma, din ve vicdan özgürlüğü, ifade özgürlüğü, eğitim, sağlık ve mutluluğu sürdürmek için yeterli hayat standardı, mahremiyet, aile ve haberleşme, toplum hayatına serbestçe katılma özgürlüğü olarak belirlenmiştir. 1992 yılında yapılan Aspen Konferansında ise 6 evrensel temel değer: güvenilirlik, saygı, sorumluluk, adalet ve kurallara uygunluk, ilgilenme/ özen gösterme, yurttaşlık erdemi olarak ifade edilmiştir (Aydın & Gürler, 2012, s. 15).

Öne çıkan değer yaklaşımlarında yer alan değerleri ifade etmeye çalıştık. Bu çalışmalarda farklı değerler yer alsa da ortak bazı değerlerin olduğu da görülecektir. Toplumdan topluma yahut bakış açısına göre farklılık barındırabilen değer kümeleri içerisinde biz Rokeach'ın değer sınıflamasını bu çalışma içerisinde kullanmayı hem

oldukça kapsayıcı olması hem de değer denilince ilk akla gelen isimlerden birinin çalışması olması nedeniyle uygun bulduk.

1.3. Sinema ve Değerler

Fransızca cinéma kelimesinden dilimize geçen sinema sözlükte “1. Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi. 2. Film göstermeye yarayan özel bir makineyle görüntülerin beyaz perdeye yansıtıldığı salon veya yapı. 3. Güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat.” anlamlarına karşılık gelmektedir (TDK, 2011, s. 2116).

28 Aralık 1895 tarihinde Lumiere Kardeşler’in Paris Grand Cafe’de yaptıkları gösteri ile izleyici La Ciotat garına giren treni izlediğinde ilk sinema deneyimi de yaşamış oldu. Elbette pek çok şaşkınlık ve büyülenmişlikle beraber. Nitekim kinetoskopun icadının uyandırdığı şaşkınlık için Meksika’da yayımlanan El Monitor Republica gazetesindeki ifadelerle bakmak yeterli olacaktır. Buradaki yorumlarda, yaşanan bu göz illüzyonunun insanda fevkalade bir etki bıraktığı, resimlerin adeta ruha sahipmiş gibi canlı bir izlenim uyandırdığı ifade edilmiştir (Clarke, 2012, s. 16, 17). Benzer şekilde devinimli görüntüleri ilk kez izlediğinde Brander Matthews “aynadaki yaşam gibi” demekten, Maksim Gorki ise “bu, yaşamın kendisi değil ama göstergesi” demekten kendilerini alamamışlardır. Hareketli görüntülerle ilk kez karşılaşanların nesnel gerçeklik ile izlediklerinin ne kadar benzediğini ifade ettikleri, bu sözler üzerinden rahatlıkla görülebilir (Büker, 2012, s. 13). Andre Bazin de sinemayı bu minvalde tanımlamaktadır: “Sinema dünyanın belli bir görünümünün yansımasıdır ve insanoğlunun teknik uygarlığıyla doğrudan ilgili olarak gelişmektedir” (Karatay, 2014, s. 101).

1.3.1. Sinemadan Anlam Çıkarmak

Sinemayı da en nihayetinde bir hikaye anlatma biçimi olarak görmek mümkündür. Bu nedenle eğitimde hikayenin kullanımı ile ilgili bazı hususlara değinmekte fayda görmekteyiz. Hikaye, kişisel ve ruhsal gelişimde oldukça önemli bir

rol üstlenmektedir. Okumuşlar'ın (Okumuşlar, 2006, s. 237) belirttiği gibi hikayenin anlam ilemedeki rolü sosyoloji, edebiyat, tarih, antropoloji, teoloji ve dini öğretiler gibi sosyal bilimlerin hemen her alanında dikkate alınmaktadır.

Din eğitimi ve öğretiminde hikayenin kullanılması ilk başta Kur'an'ın bir yöntemi olması açısından çokça önemlidir. Diğer taraftan bu yöntem Müslüman-Türk geleneğinde kuşaklararası bir iletişim türü olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Hikaye, Özbek'in (Özbek, 1994, s. 189) de değindiği gibi, eğitimde çok önemli olan örnek alma ve özdeşleşmenin sağlanması için en uygun araçlardandır. Hikaye ile bireyi belli bir situasiyon karşısında tavır almaya yöneltme tekniği ise ilk kez Piaget tarafından kullanılmıştır (Güngör, 2000, s. 88). Bu durumda hikayenin çocuklar üzerindeki etkisinin, sadece dinleme ve anlatma ile de sınırlı olmadığı söylenebilir. Bunların devamı niteliğinde olan taklit de günlük hayatta hikayede öğrenilen söz, fiil ve davranışların yansması olarak görülecektir. Bu tutum çocuklar için daha belirgin olsa da hikaye yalnızca çocuk eğitiminde değil, yetişkin eğitiminde de önemlidir (Özbek, 1994, s. 188). Kur'an kıssaları bunun en güzel örneğidir. Yine Hz. Peygamber'in olayları anlatırken kullandığı kıssalar da yetişkin eğitiminde de kıssanın önemini göstermektedir.

Bir konunun soyut bir şekilde anlatımı ya da soyut bir kavramın anlatımı, özellikle gelişim dönemlerine göre henüz soyut işlemleri anlama kapasitesine gelmemiş kişiler için öğrenmeyi zorlaştıracaktır. Hikayenin bir diğer işlevi de bu soyut anlatımların somutlaştırılmasına ve dolayısıyla kolaylaştırılmasına yaptığı katkıdır (Okumuşlar, 2006, s. 237). Sözelimi Allah'ın varlığını tabiattan alınan örneklerle açıklayan hikayeler, çocukların bazı soyut konuları kavramalarına yardımcı olacaktır. Doğadaki güzellik, ahenk ve uyum Yaraticının varlığını hissetmeye, O'na yaklaşma ve Onunla iletişim kurma arzusuna sebep olacaktır (Pakdemirli, 2011, s. 166).

Edebi eserler yapısı gereği, özdeşleşme sağlamaktadır. Hikayeyi okuyan, dinleyen ya da seyreden kişi hikayedeki bir kahramanı da rol model olarak belirlemektedir. Hikayede rol model alınan kişinin davranışları, sözleri, yapıp etmeleri gündelik yaşamda da kişiye yol gösterebilmektedir (Okumuşlar, 2006, s. 240). Hikayelerde özdeşleşmenin sağladığı psikolojik yön de bazen teselli bulmanın bazen başarmanın bazen iyi olmaya çalışmanın imkanlarını sunacaktır. İnsan duygularının olumlu şekilde temsil edildiği her hikaye için bu durum geçerli olmaktadır. Hikayede

tahayyül gücünün beslenmesi de böyle bir eğitimin önemli olduğu bir diğer alandır (Özbek, 1994, s. 190).

Modelleyerek veya gözleyerek öğrenme en hızlı öğrenme şekillerindedir ve çocuk tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır. Ama burada çocuğun gördüğünü ayırt etmeden modelleyebileceği de unutulmamalıdır (Önder, 2013, s. 1295). Bu da başta aile olmak üzere tüm eğitimcilerin iyi rol model olma/sunma zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Aynı şekilde hikaye kahramanlarının da okuyan, dinleyen veya izleyene model teşkil ettiği unutulmamalıdır. Bu nedenle Fersahoğlu'nun (Fersahoğlu, Din Eğitimi ve Öğretiminde Bir İletişim Yöntemi Olarak Hikâye, 2003, s. 127) ifade ettiği gibi hikaye kahramanlarının gerçek hayattan alınmış olması, olağanüstülüklerden uzak olması, güncel olması, doğal olması, kültürel anlamda yerli olması ekstra önem arz etmektedir.

Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmaya ve onlar gibi olmaya, onları anlamaya hikayeden daha fazla imkan tanır. Hatta özdeşleşme, sinemanın ortaya çıkardığı ve teşvik ettiği en önemli fenomendir. Seyirci, kendisini karakterlere dahil etme eğilimindedir. Genelde erkekler erkek karakterle, kadınlar kadın karakterle yaşılar olgun karakterlerle özdeşim kurma eğilimindedir. İzleyicinin özdeşim kurduğu karakter bir fahişe yahut bir serseri de olabilir. Siyah beyazla, beyaz siyahla özdeşim kurabilir (Morin, 2005, s. 103-106).

Binlerce kelime kullanarak anlatacağımız bir kavramı, duyguyu, fikri belki anlatımın etki gücünden daha fazlasıyla bazen bir tek resim ifade edebilir. Bu anlamda bir resim bin kelimeye bedeldir. Peki, 24 kare fotoğraftan oluşan bir saniyelik görüntü kaç kelimeye bedeldir? Ya da insanın yüreğine dokunan birkaç saniyelik bir sahneyi anlatmak mümkün müdür? Bazen bir bakış, bir tavır, bir tebessüm davranış, duygu ve tutumlarımıza tesir edebilir. Bize tesir eden, bizi değiştiren kendisini unutup bize nasihat edenin nasihatı değil, bizi unutup erdemini yaşayan kahramanın davranışdır (Yorulmaz, Perdeden Gönüllere Din Eğitiminde Kullanılabilecek Seçme Videolar, 2013a, s. 11).

Günümüz şartlarında değerler eğitiminin sadece okul programları ile yürütülmesi mümkün görünmemektedir. Ailenin, arkadaş çevresinin, medyanın toplumsal değerlere sahip çıkması adeta bir zorunluluk halini almıştır. Kitle iletişim araçlarının arkadaş ve hatta zaman zaman ailenin yerini almaya başlaması medyanın

değerler eğitimindeki rolünü daha belirgin kılmaktadır (Yazıcı & Kubilay, 2016, s. 142). Bu noktada hem kitle iletişimi hem medya okuryazarlığı hem de dini medya okuryazarlığı kavramlarının din ve değer eğitimi için önemi ortaya çıkmaktadır.

İşte bu noktada, alternatif bir imkan da sinema olabilir. Sinema, modernleşme sürecinin bir parçası ama aynı zamanda bir tebliğ aracıdır (Yalsızuçanlar, Yeşilçam'dan Bugüne, 2008, s. 132). Filmler kitap gibi okunmaz. Görülür, duyulur, içe aktarılır. Görüntüler sadece akla değil duyulara da seslenir. Böylece filmdeki olaylarla sadece zihinsel değil duygusal olarak da bir bağ kurulur. Bu ise sinemanın insanlar üzerindeki etkisini artırmaktadır (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 107). Bu yönüyle sinema, insanı kolaylıkla kendi hakikatine, hata ve doğrularına iletebilir (Sargut, 2008, s. 86).

Medyanın etki gücüne rağmen yine de medyanın baştan sona iyi ve ahlaklı olduğu bir varsayımda bile izleyenlerini hemen ve kalıcı olarak iyi ve ahlaklı kılacağı elbette söylenemez. Işık'ın (Işık, 2013, s. 185) değindiği gibi doğada güzel ya da sanatta güzelin, bu güzeli temaşa etmenin, dinlemenin, okumanın her insanda çok iyi etkiler bırakacağı, o güzelle karşılaşan herkesin ahlakını güzelleştireceği ya da iyileştireceğini söylemek elbette mümkün değildir. Hatta bir kimse estetik bir değer uğruna ahlaki bir değeri yok sayabilir. Örneğin Benvenuto Cellini Davut ve Goliat'ın kavgalarından sonra Davut'un Goliat'ı öldürdüğü heykelini tamamlayabilmek için bir adam öldürmüştü. Bu davranışı, onun heykelini estetik açıdan mükemmel kılsa da ahlaki açıdan böyle bir şeyin kabul edilebilir olması mümkün değildir (Ülken, Bilgi ve Değer, 2001, s. 321). Ancak böyle bir örnek medyanın gücünü hafife almayı değil de iyi ya da kötü örneklerin bireysel olarak farklı etkilere sebep olabileceği şeklinde anlaşıldığında daha isabetli olacaktır. Nitekim peygamberlerin bile herkesi hidayete erdiremediği düşünülürse herhangi bir araçtan daha fazlasını beklemek de yersiz olacaktır.

Sinema, bireyler üzerindeki etkisinin yanı sıra toplum üzerinde de büyük bir güce sahiptir. Görsellikleri ile insanlar üzerinde gerçeklik duygusu uyandıran filmler, kişilerin davranışlarını yönlendirebilmektedirler. İnsanların giyim-kuşamlarını, dünyaya bakışlarını etkileyebilmekte, hatta zayıf karakterli insanları şiddete sevk edebilmektedirler. Filmlerden etkilenecek işlenen birçok cinayet bu durumu ortaya

koymaktadır. Sinema benzer şekilde toplumu da yavaş ama kalıcı bir şekilde yönlendirmektedir. Sinemanın insan ve toplum üzerindeki bu büyük etki gücü onu din eğitimi açısından hem büyük bir araç hem de büyük bir tehlike olarak ortaya koymaktadır. Bu bakımdan sinemanın insan ve toplum üzerindeki etki gücü iyi analiz edilmeli ve sinemayı din eğitimine yardımcı bir araç olarak kullanmanın yolları bulunmalıdır (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 105). Berger (Berger, 2018, s. 115) de insanların sahip oldukları değerler, davranışlarını etkilediği için kitle iletişimde canlandırılan karakterlerin gösterdikleri değerlerin farkında olmak ve bu değerlerin topluma ne sunduğuna bakmak gerektiğini ifade etmektedir.

Batı'nın Müslümanlara ve İslam dinine karşı duyduğu nefret ve düşmanlığın kökeni eski olsa da günümüzde medya aracılığı ile etkisi artırılarak devam etmektedir. Müslümanların kötü gösterildiği, terörist ilan edildiği İslamofobik filmlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Sinemaya bu kadar önem verilmesi onun diğer medya araçlarından daha kuvvetli olmasından kaynaklanmaktadır (Kutlu, 2019, s. 288). İslamofobinin artmasında sinemanın rolü aynı zamanda sinemanın toplum üzerindeki etki gücünü gösteren iyi bir örnektir.

Sinema filmleri insan psikolojisini yalnızca olumsuz yönde etkilememekte, onun büyüsü insanlara faydalı şekilde de kullanılabilir. Günümüzde “Sinema-terapi/Film-terapi” adı verilen yöntemlerle psikolojik rahatsızlıkları olan insanlar tedavi edilebilmektedir. Bu yöntemde psikolojik rahatsızlığı olan kişilere hastalıkları ile ilgili filmler izletip film üzerinde konuşarak terapi uygulanmakta ve olumlu sonuçlar elde edilebilmektedir (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 109, 110).

1.3.2. Din ve Değer Anlatımında Sinemanın İmkanları

Sinemayı ya da gerekliliğini tartışırken Aktaş'ın (Aktaş, 2005, s. ix, x) dile getirdiği şu soruları göz ardı etmemek gerektiği kanısındayız: “Modern bir çağda İslam'a göre yaşamak isteyen bir kimsenin hayatında tasvirin yeri ne olmalıdır? İslamiyet hayatın tamamını kapsıyor ise dini sinemadan söz etmek ne kadar anlamlı olur? Kadının sinemadaki varlığını dinî açıdan nasıl değerlendirmek gerekmektedir? Günümüzde sinemadan etkilenmeyen bir toplum ya da kültür yokken sinemanın bu etkisi yok sayılarak dinin evrensel idealleri gerçekleştirilebilir mi?”. Özellikle

1960'lerden itibaren, biraz da sinemanın kamuoyu üzerindeki etkisinin görülmesi ve sinemaya olan ilginin artması ile beraber dindar kesimlerde, "Sinemanın dini açıdan anlamı nedir?", "Sinema ile dini değerlerin iletilmesi mümkün müdür?", gibi sorular da sorulmaya başlanmıştır (Lüleci, 2007, s. 21). Bu bölümde tüm bu soruları referans olarak din ve değer eğitiminde sinemanın imkanlarını tartışmak istiyoruz.

İnsan, iç dünyası itibarıyla birisi sevgi, korku, heyecan, aşk, vicdan, nefret gibi hisleri ihtiva eden duygu dünyası diğeri ise fikir, tefekkür, kıyas, mantık, zihin, zeka gibi kavramları kapsayan akıl ve düşünce dünyasına sahiptir. İnsanın davranışlarıysa bu iki dünyanın birlikteliğinden ortaya çıkmaktadır. Esasında eğitimden beklenen de insandaki bu iki yönü birden geliştirmesidir. Nitekim İbrahim Hakkı İzmirli, İslam eğitim ve öğretiminin hem akli hem kalbi beslediğini söylerken; Hüseyin Atay, İslam eğitiminin duygu yoğunluklu bir eğitim olduğunu dile getirirken İslamî bir eğitimin her iki yönü de beslemesi gerektiğine dikkat çekmektedirler (Fersahoğlu, Din Eğitimi ve Öğretiminde Duyguların Transferi, 2000, s. 106, 107). Kalbi besleyen ve duygu ağırlıklı olan bir eğitim için yahut eğitimin etkisini artırmak için mümkün olduğunca fazla duyuya hitap etmek gerektiği bilinen bir gerçektir. Sinema bu noktada karşımıza çıkan büyük bir imkandır. Ancak İslam dünyasının bu imkanı iyi kullanamadığı da başka bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

Sinema tarihinde Hz. İsa hakkında 200, Hz. Musa hakkında 70, Buda hakkında 40 film çekilmişken (Yorulmaz, 2016, s. 7; Özel, 2016) Hz. Muhammed hakkında Çağrı filmi dışında kayda değer bir film yok gibidir. Oysa sözgelimi Hz. İsa hakkında çekilen filmlere bakılacak olursa bu filmlerin farklı yaş grupları için bile çekildiği görülecektir. Yüksek bütçelerle çekilen filmler, orta yaş Hristiyanlar tarafından ilgi ile izlense de bu yapımlar gençlere ya da diğer din mensuplarına hitap etmemektedir. Bu sorun ise Hz. İsa'nın hayatının alt metinlerde işlenmesi ile çözülmektedir (Yorulmaz, Popüler Filmlerde Din Popüler Filmlerin Dinî Alt Metin Okumaları, 2016, s. 7). Yaş gruplarına kadar düşünülüp çekilen filmler bir tarafta dururken İslam dünyası konuya bigane kalmıştır. Oysa ilgisiz kalmak sorunu çözmekte hatta belki çözümlerini zorlaştırmaktadır.

Bu noktada Fersahoğlu'nun (Fersahoğlu, Din Eğitimi ve Öğretiminde Bir İletişim Yöntemi Olarak Hikâye, 2003, s. 130) milli, dini, ahlaki, kültürel değerlerin yeni nesillere benimsetilmesi için destanlar, romanlar, tiyatro eserleri yazılmalı,

yayımlanmalı ve sahnelenmeli deyişini hatırlamakta yarar görüyoruz. Ama bu eserlere sinemanın da eklenmesini, sinemanın etki gücünü düşündüğümüzde acil ve zaruri bulmaktayız. Ancak bu aşamada sinemanın ve din ile değerin yapısından kaynaklanan bazı sorunların ele alınması gerekmektedir.

Din dilindeki bazı kavramların çocuk tarafından anlaşılması zordur. Bu nedenle dini konu ve kavramların çocukların gelişim özelliklerine dikkat edilerek verilmesi, çocukların dini metinlere ve dine olan ilgisini bile belirleyebilecektir. Bu noktada şiir, masal, hikaye gibi tekniklerle dini metinlerin anlaşılmasının sağlanması pratik ve faydalı bir çözüm sunacaktır (Önder, 2013, s. 1289). Burada sinemanın da bir hikaye anlatım biçimi olduğu unutulmamalıdır.

Hem hikaye için hem de asıl konumuz olan sinema ve değerler eğitimi için önemli olan bir diğer husus da hikayelerin içeriğidir. Hikayelerin içeriğinin dini doğru biçimde öğretmeye yardımcı olması gerekmektedir. Bunu sağlamak için içeriğinin dini olmasına, dini motifler barındırmasına gerek olmayabilir. Bu kapsamda bir hikaye yahut sinema; dini, ahlaki bir konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı oluyorsa onun işlevini yerine getirdiği rahatlıkla söylenebilir. Hikayeyi ya da sinemayı dini/ahlaki olarak tanımlamak yerine din ve ahlak eğitimini amaçlayan hikayeler şeklinde alanı genişletmek bu kapsamda daha faydalı olacaktır (Okumuşlar, 2006, s. 246-248).

Ahlaki konuların öğretilmesinde de hikayelerden yararlanmak mümkündür. Ahlak kurallarına uyma, temel hak ve özgürlüklere saygı duyma, vicdan sahibi olma gibi erdemler hikayeler aracılığıyla öğrenilebilir. Hikayeler, ahlaki ve gayri ahlaki davranışlar hakkında da fikir verecektir. Hikayelerde kötü örneklerin aşılacak bir engel olarak sunulması da önemlidir. İyiliklerin ve sevginin çocuğun gönlüne yerleşmesi için kötülüğün sunumu oldukça önemli olacaktır. İster iyiyi teşvik etsin ister kötüden sakındırsın ahlak eğitiminde model oldukça önemlidir (Pakdemirli, 2011, s. 167, 168).

Eğitimin amaçlarından birisi de çocuğun okul ortamında öğrendiği bilgileri hayatında da kullanabilmesidir. Kutlu'nun (Kutlu, 2019, s. 288) ifade ettiği gibi dini bir konunun sinema sanatıyla buluşması, birçok kavramın somutlaşması hem göze hem kulağa hem de duygulara hitap etmesi bakımından önemlidir.

Yorulmaz (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 139-171), din eğitimine yardımcı bir araç olarak sinema filmlerinin irşat ve tebliğ filmleri olmak üzere iki kategoride toplanabileceğini belirtmektedir. İrşat filmleri, mesajını açıkça

veren, konu edindiği dinin mensuplarınca heyecanla ve coşku ile karşılanan ancak diğer insanlar tarafından propaganda aracı olarak görülebilecek filmleri ifade etmektedir. Epik filmler, belgeseller ve eğitim filmleri bu kategoride değerlendirilebilir. Tebliğ filmleri ifadesi ise dini değer ve inançları didaktik bir söylem kullanmadan, mecaz ve semboller aracılığıyla aktaran filmler için kullanılmaktadır. Tebliğ filmleri; mesajını alt metinlerle ileten filmler, evrensel değerleri işleyen filmler ve yalnızca birkaç sahnede dini mesaj veren filmler olarak üç başlıkta ele alınabilir.

Sinema, insanın duygu, düşünce, davranış ve dürtülerini gerçeğe en yakın biçimiyle işlemektedir. Diğer taraftan hem genel eğitim hem de din eğitimi ve değerler eğitimi, sinemanın odaklandığı bu alanlarda insanın kendi davranışları yoluyla kalıcı değişiklik meydana getirebilmeyi hedeflemektedir. Bu nedenle sinema, arzu edilen olumlu değerlerin kazandırılmasında oldukça önemli bir araç olabilir (Coşkun, 2015, s. 178).

1.3.3. Değerlerin Sinema ile Aktarılmasının Zeminini Oluşturan Yöntem ve Teknikler

Sinemanın, nasıl bir eğitim materyaline dönüşebileceğini anlamak konusunda görüş yapmaya, özdeşleşmeye çokça önem veren yöntemlerden kısaca söz etmeyi uygun bulduk. Bu çerçevede ilkin eğitim sürecinde görsel materyallerin öneminden bahsettik. Model alma yöntemi ve sosyal öğrenme teorisinden bahsederek bireylerin toplum içinde ve toplumdaki öğrenme düzeylerini göstermeye çalıştık. Bu teorilerde model alınan, özdeşleşme kurulan kişi veya kişilerin canlı veya gerçek olması gerekmediği, böylece bir hikaye kahramanının yahut bir film karakterinin de özdeşleşme kişisi olabileceği, dolayısıyla sinemanın görselliğe dayalı doğasının model alarak, özdeşleşme sağlayarak öğretmek için oldukça elverişli olduğu gösterilecektir.

1.3.3.1. Görsel Materyallerin Önemi

Öğretme-öğrenme sürecinde materyaller, öğretimi desteklemek amacıyla kullanılmaktadır. Materyaller, öğretilen kavram ve ilkeleri somutlaştırma, duyuşsal ve psikomotor davranışların öğretimini gerçekleştirme, zamandan tasarruf sağlama,

bireysel öğrenme ihtiyacını karşılama, güvenli gözlem imkanı sunma, dikkat çekici ve hatırlamayı kolaylaştırma gibi niteliklerinden dolayı öğretim ortamlarında kullanılmaktadırlar (Üstündağ, 2012, s. 74).

Konumuz açısından önemli olan anlatma ve gösterme yöntemini Ünver (Ünver, 2002, s. 38), şu şekilde tanımlamaktadır: “Sese ve görüntüye dayalı bir yöntemdir. Röprodüksiyon, slayt, film gibi görüntü sunuşları ve anlatma yoluyla sanat tarihsel gerçeklerin yanında estetik ve eleştirel kaygıların öğretim yoluyla giderilmesidir”.

Sinema izleyicisi olan çocuk için, neyi, nerede, ne şekilde izlediği ve bu izlemin onu ne açıdan etkilediği önemlidir. Sinema izleyicisi çocuğun gördüğü filmlerden etkilenmesi, günlük yaşamında uygulaması demektir. Yani, filmdeki karakterle, kahramanla özdeşleşmesi ya da model alması anlamına gelmektedir. Örneğin, çocuk, filmdeki çocuk oyuncunun arkadaşına yardım ettiğini görür ve filmde de bunun iyi bir şey olduğu vurgulanır. Bunu gören çocuk arkadaşlarına iyi davranmaya başlar ya da zaten iyi davranıyorsa bu iyi davranış hali devam eder (Nafeie, 2012, s. 60).

Filmlerden din eğitimi etkinliği olarak faydalanmak da mümkündür. Yorulmaz’ın (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 270-277) ifade ettiği gibi bazı filmler tamamen ders içi etkinlik olarak kullanılabilirken bazı filmlerde de belirli bölümlerin izletilmesi bu amaç için yeterli olacaktır. Belgesel, biyografik ya da eğitsel filmlerin tamamı derste izletilebilir. Popüler filmlerin ve dini filmlerin de anlatılacak konuya uygun sahneleri kullanılabilir.

1.3.3.2. Model Alma

Rol modeli “Kişinin tutumlarını, hedeflerini, davranışlarını örnek aldığı, onlarla özdeşim kurduğu, onları taklit etmeye çalıştığı insanlar ya da gruplar” olarak ifade edilmektedir (Bakırcıoğlu, 2012, s. 1076). Aynı kavram sosyoloji sözlüğünde (Marshall, 2005, s. 626) “Bireyin, belirli bir toplumsal rol çerçevesindeki davranışını ona bakarak şekillendirdiği ve ona uygun, benzer tutumlar benimsediği bir anlamlı öteki” şeklinde tanımlanmaktadır. Buna göre bireyin rol modeli olarak benimsediği

kişiyi/kişileri bizzat tanınmasına gerek yoktur. Bazı insanlar bazı davranışlarını gerçek ya da efsanevi, tarihsel şahsiyetleri model alarak oluşturabilmektedir.

Bu durumda gözlem yoluyla öğrenmenin iki husus üzerine temellendirildiği söylenebilir:

- a. Modele bakarak yani taklit yoluyla öğrenme
- b. Kendisini bir başkası ile bir veya aynı tutarak onun davranışını benimseme yani özdeşleşme yoluyla öğrenme.

Eğitim hususunda bu kadar önemli ve içgüdüsel bir süreç olan model alma ve özdeşleşme başta çocuk olmak üzere, bir davranışın, değer, formun öğretilmeye çalışıldığı herkes için kullanılabilir, etkili bir yöntemdir. Değerlerin farklı modeller tarafından sürekli tekrarlanması, değer kazanılmasını ve karaktere yerleşmesini sağlayacaktır. Bu kapsamda tiyatro ve sinemanın kullanılması da oldukça etkili olacaktır.

Çünkü sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılmaktadır. Yani sinema ile başkalarının yaşamlarına katılmak ve onlarla özdeşleşmek mümkündür. Sinemanın imge kapasitesi, insan zihninin imge potansiyeline paraleldir. Diğer bir deyişle sinema, insanla yaşadığı dünya arasındaki etkileşim kapasitesini artırmaktadır (Diken & Laustsen, 2014, s. 19-29).

1.3.3.3. Sosyal Öğrenme Teorisi

Esasen insanların etkileşimle birbirlerinden bir şeyler öğrenmelerine, başkalarının davranışlarını gözlem yoluyla model almalarına ilişkin ilk açıklamalar Platon ve Aristo'ya kadar gitmektedir. John Dewey, bu konuda daha sistemli görüşler ortaya koymuştur. Daha sonraki dönemde Rus Psikolog Vygotsky öğrenmeyi, sosyal ortamda öğrenenin ilgisine bağlı olarak ve öğretmenlerin rehberliğinde gerçekleşen bir faaliyet olarak açıklamıştır. Bir kuram olarak sosyal öğrenme olgusu ilk kez 1947'de Julian Rotter tarafından geliştirilmiştir. Ancak günümüzde bu kuramın ilk akla gelen ismi Albert Bandura'dır (Gürel, 2014, s. 102; Korkmaz, 2014, s. 247, 248; Bayrakçı, 2007, s. 200).

Sosyal öğrenmede (modelleme yoluyla öğrenme) birey, başkalarının tecrübelerinden yararlanarak öğrenmektedir. İnsanlar bazı şeyleri deneme-yanılma yoluyla öğrenseler de bazı şeyler için bu mümkün değildir. Başkalarının başarı ve başarısızlıklarını gözlemleyerek öğrenme ile bir taraftan da zaman ve emek tasarrufu sağlanmış olmaktadır (Korkmaz, 2014, s. 246). Skinner'a göre bebekler yetişkinlere bakarak konuşmayı öğrenmektedirler. Freud ise kız çocuklarının anneyi, erkek çocukların babayı taklit ederek kendi cinsiyet rollerini öğrendiklerini söylemektedir. Benzer şekilde, özellikle ergenlikte ünlüler, beğenilen kişiler, popüler kimseler model alınmakta, birey onlarla özdeşleşmekte, onlar gibi davranmaya çalışmaktadır (Ülgen, 1995, s. 167).

Bandura'nın teorisinde taklit ve öğrenme oldukça önemlidir. Bandura'ya göre öğrenme süreci dikkat etme, hatırd tutma, yeniden ortaya koyma ve güdüleme süreçlerinden oluşmaktadır. Ona göre bir davranış, diğer bireylerin davranışlarının gözlemlenmesi sonucu öğrenilmektedir. Bandura'nın teorisindeki bir diğer önemli kavram gizli öğrenme kavramıdır. İnsanların bir konuda bilgi edinirken farkında olarak ya da olmayarak başka bilgiler de edindiği fikri gizli öğrenme kavramını ifade etmektedir. Bu durumda kişinin ne öğrenip ne öğrenmediği netlik kazanmamaktadır. Görsel medya aracılığıyla gerçekleşen öğrenmeler de bu kapsamdadır. Birey ekrandaki görüntülere tam olarak odaklanamasa da sonradan öğrenmenin gerçekleştiği anlaşılmaktadır (Furat, 2009, s. 57).

Bu durumda insanlar modellerden öğrenseler de herkes her gördüğünü de yapıyor değildir. Nitekim sosyal öğrenme kuramına göre gözlem yoluyla öğrenme, pekiştirilen bir davranışın taklit edilmesi kadar basit bir olgu da değildir (Bayrakçı, 2007, s. 199; Çakır, 2014, s. 200; Taşkın, 2018, s. 20, 21). Öte yandan bu durum sadece davranış sonuçlarına değil gözlemleyene de bağlıdır. Bandura'ya göre rol modeller bireyler tarafından oluşturulurken, modelin bireye uygunluğu önemli bir husustur. Yani model ile gözlemleyen arasındaki benzerlikler davranışın taklit edilme oranını artırmaktadır. Model ile gözlemleyen arasındaki yaşın yakın olması, aynı cinsiyetten olmak, statünün yüksek olması, modelin iyi karakterli olması, gözlemleyenin modeli kendine uygun bulması ve benzetmesi gibi hususlar model almayı olumlu şekilde etkilemektedir. Bireyin rol modelle kurduğu yakınlığın yanı sıra modellenen davranışı

ne kadar gözlemlendiği de davranışın benimsenme ve gerçekleştirilmesinde o kadar etkilidir (Korkmaz, 2014, s. 252, 253; Akkaya, 2016, s. 23).

Bu çerçevede ifade etmek gerekir ki model alma tek bir şekilde olmamaktadır. Bandura (Akt: Bayrakçı, 2007, s. 203) üç tür modelden bahsetmektedir:

1- Canlı model: Belirli bir davranışı sergileyen gerçek bir kişi.

2- Sembolik model: Bir filmde, televizyon şovunda, kitapta veya başka bir platformda tasvir edilen bir karakter veya kişi.

3- Sözlü direktifler: Nasıl davranılacağına ilişkin açıklamalar -canlı ya da sembolik bir insan tarafından gösterilmeyen-.

Bandura'nın teorisinde model almaya çok önem verdiği açıktır. Peygamber Efendimizin eğitim anlayışında da model olmak oldukça önemli görülmüştür. Hz. Peygamber'in dini sadece tebliğ etmediği, dinin en güzel yaşanışını da gösterdiği hatırdan tutulursa onun, eğitim sürecinde model olmaya ne kadar önem verdiği daha iyi anlaşılacaktır.

Günümüz eğitim anlayışları içinde de bu kurama yer vermek tüm bu nedenlerle isabetli olacaktır. Bir eğitim materyali olarak sinema filmleri için de bu durum aynıyla geçerlidir. Bu kuramı benimseyerek çekilen bir film, izleyicisi üzerinde güzel, olumlu etkilere sebep olabilecek bir materyale dönüşebilir. Nitekim Yorulmaz'a göre (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 801, 802) Majidi'nin filmleri Sosyal Öğrenme Kuramı ilkeleri doğrultusunda dini değerleri aktarmaktadır. O, Majidi sinemasını şu şekilde görmektedir: “Dinî ve ahlâkî değerler didaktik bir üslup yerine model davranışlar ve kahramanların örnek yaşayışları ile aktarılmaktadır. Bu durum da dinî ve ahlâkî değerlerin izleyiciler tarafından benimsenmesini ve örnek alınmasını kolaylaştırmaktadır. Majidi, filmlerinde genellikle doğrudan ayet ve hadislerle de yer vermemektedir. Fakat karakterlerin davranışları, karşılaştıkları olaylar ve hikâye örgüsü ayet ve hadislerle atıflarda bulunmaktadır. Majidi'nin bu şekilde ayet, hadis ve dinî değerlere alt metinlerde yer vermesi çektiği filmleri değerli birer din eğitimi materyaline dönüştürmektedir”.

1.3.4. Sinemada Eleştiri

Eleştiri kelimesi TDK'da (TDK, 2011, s. 786) "1. Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit, 2. Bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik, 3. Özellikle bilginin temelleri ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama" olarak tanımlanmaktadır.

"Film Eleştirisi" ise İngilizce'de "Film Criticism", Almanca'da "Filmkritik" isimleri altında tanımlanan sinema eleştirisi, bir film yapıtının estetik, teknik, ideolojik, sanatsal ve toplumbilimsel açılardan ele alınması, irdelenmesidir (Biryıldız, 2013, s. 13).

Filmlerin izlenmeye başlanması, insanların izledikleri filmler üzerine yorumlar yapmaya başlamasını da beraberinde getirmiştir. Böylece ilk sinema eleştirisinin doğduğunu söylenebilir. 28 Aralık 1895 tarihinde Lumiere Kardeşler'in Paris Grand Cafe'de yaptıkları ilk sinema gösterisi ile izleyici La Ciotat garına giren treni izleyip gördüklerini yorumlamaya başladıklarında ilk film eleştirisini de yapmış oldular.

Esasen eleştiri, çok yönlü, çok anlamlı filmleri ele alırken anlamlandırmaları, incelemeleri derinlemesine yapmaktadır. Bu nedenle film eleştirisi yapmak, filmde biraz uzaklaşarak, ama filmin öyküsüne duygusal açıdan mesafeli kalabilerek, öyküyü oluşturan bileşenlerin birlikte nasıl bir bütünlük arz ettiğini görerek incelenmesi demektir (Ryan & Lenos, 2014, s. 185)

Özden (Özden, 2014, s. 13, 14) film eleştirisi yöntemlerini 8 başlık altında incelemektedir; psikanalitik film eleştirisi, gazete eleştirisi, tarihsel film eleştirisi, auteur film eleştirisi, göstergebilimsel film eleştirisi, sosyolojik film eleştirisi, ideolojik film eleştirisi ve feminist film eleştirisi. Bir film; toplumsal ilişkileri bağlamında ele alındığında sosyolojik yaklaşımla, yönetmenin kişiliği bağlamında ele alındığında auteurist ya da psikanalitik yaklaşımla, film tarihi ya da toplumsal tarih içinde bir dönüm noktası bağlamında ele alındığında tarihsel yaklaşımla, bir dil sistemi olarak ele alındığında göstergebilimsel yaklaşımla, ideolojik açıdan ele alındığında ideolojik yaklaşımla, kadınla ilgili sorunlar açısından ele alındığında feminist bir yaklaşımla, belirli bir film türüne ait bir bağlamla ele alındığıdaysa türsel eleştiri yaklaşımıyla incelenmektedir.

Fakat bu yöntemlerden bahsederken tek bir eleştiri türüne bağlı kalmanın da pek mümkün olmadığını ifade etmek gerekmektedir. Eleştirel yöntemler, Kabadayı'nın (Kabadayı, 2014, s. 31) da değindi gibi birbirine geçişlidir ve bu durum her yaklaşım için geçerlidir. Bunun yanı sıra her eleştirel çözümleme filme ayrı bir anlam katmakta ve onun yapıt olma özelliğini tamamlamaktadır. Yani eleştirel yöntemler doğrultusunda gerçekleştirilen çözümler sayesinde, filmlerin iletilerini daha derin ve geniş bir perspektif ile kavrayabilmek mümkün olacaktır. Film eleştirisi tam da bu nedenle sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan bir değerlendirme ve çözümleme alanı içermektedir (Özden, 2014, s. 59).

Bu nedenlerle sinema filmi bilinçli bir tutumla izlenmeli ve çözümlenmelidir. Özön (Özön, 2008, s. 265), sinema sanatı üzerine yazılan kitapların da asıl amacının her şeyden önce sinema izleyicisini filmler karşısında etkin hale getirebilmek olduğunu belirtmiştir. Böyle bir bilinç aynı zamanda izleyicinin kötü filmlerden uzak kalmasına ve iyi filmlerden de zevk almasına yardımcı olacaktır. Benzer şekilde Clarke (Clarke, 2012, s. 209) da güzel bir filmi belirlemenin son derece net olduğunu söylemektedir. Ona göre, insanı, yine insana anlatırken büyüleyebilen ama bir taraftan da hayal gücüne ve çağrışım zenginliğine imkan veren film, güzel nitelenmesine layık olan filmidir.

Üçüncü bölümde inceleyeceğimiz filmler için en uygun eleştiri yöntemleri olarak değerlendirdiğimiz; auteur eleştirisi, sosyolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri ve göstergebilimsel eleştiri yaklaşımlarından hareket ederek bir analiz elde etmeye çalışacağız. Bu nedenle bu türlere ilişkin kısa bilgiler vermeyi uygun bulduk.

1.3.4.1. Auteur Eleştirisi

Fransızca “yazar” kavramından uyarlanan auteur yönetmen yaklaşımı, yönetmenin filmin her aşamasında etkin olduğunu ifade etmektedir (Kabadayı, 2014, s. 109). Bu eleştiri yönteminde amaç, film oluşturma sürecinin en büyük sorumluluğunu üstlenen kişi olarak yönetmenin söylemini anlama çabasıdır. Auteurist yaklaşım, yönetmenin temel kaygılarını, filmlerindeki tekrarlayan motifleri, karakteristik yapı ve temaları, yönetmenin zihinsel meşguliyetlerini ve bu bağlamda filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini, filmin diğer yapıtlarla ilişkisi içinde değerlendirmek ve açıklamak ister (Özden, 2014, s. 126-128).

Hangi yönetmenlerin auteur olduğu konusunda her zaman hemfikir olunmasa da auteur yaklaşım; “yönetmenin temel kaygılarını, filmlerde tekrarlayan motifleri, filmlerin içeriklerini ve biçimlerini, kişiliğin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarla ilişkisi içinde değerlendirip, açıklar. Sinema kolektif bir üretim sürecini gerektirse ve endüstriyel kimi kısıtlılıklar olsa bile, auteur yönetmenler bu tip sınırlılıkları aşarak filmlerine kendi imzalarını atabilmiş yönetmenlerdir” (Mirza, 2016, s. 46).

Majid Majidi de filmlerinde tekrarlayan motiflerle, film çekmesinin temel motivasyonu, salt eğlence ürünü filmler yapmamasıyla, senaryolarını yazmasıyla, kişisel bir tarz oluşturmuş olmasıyla, yıldız olmayan oyuncular kullanmasıyla ve genelde aynı kişilerle çalışmasıyla auteur yönetmen tanımlamasına uymaktadır.

1.3.4.2. Göstergebilimsel Eleştiri

Göstergebilim ilkin, göstergeleri inceleyen, bilim dalıdır (Erkman, 1987, s. 8) şeklinde tanımlansa da artık göstergebilimin günümüzdeki etki alanı, kendisini oluşturan “gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin anlamsal toplamından farklı bir boyut içermektedir (İkiz, 2015, s. 16).

Gösterge, bizi bir ölçümü doğrudan yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır. Otomobillerdeki benzin miktarını gördüğümüz ekran yahut ısıölçer birer göstergedir (Erkman, 1987, s. 8, 9). Saussure’a göre gösterge “bir kavram ile bir işitimi imgesini birleştirmektedir”. İşitimi imgesi göstergenin ses yapısını tanımlarken kavram ise anlamsal içeriği oluşturmaktadır (Guiraud, 2016, s. 8). Yani göstergebilim, anlam üretiminin analiz edilmesine dayanmaktadır, denilebilir (Kabadayı, 2014, s. 65). Bu bağlamda Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev, Saussure’un tanımını daha derinden ele almıştır. Ona göre gösterenin (anlatım) olduğu kadar gösterilenin (içeriğin) de bir tözü ve bir biçimi vardır (Guiraud, 2016, s. 11).

Göstergebilimsel çözümleme yaparken ele alınan metni meydana getiren göstergeler sistemi üzerinde durulmaktadır. Böylece bir filmde, bir afişte bir an için görünen lüks bir salon (koltuk, avize, tablolar) gösterenler olarak değil; sosyal durum (zenginlik-fakirlik), zevk, zarafet, incelik gibi anlamlar taşıyan göstergeler sistemi olarak algılanabilmektedir. Dolayısıyla anlam göstergelerden ve göstergeler arası ilişkilerden ortaya çıkmaktadır (Olgundeniz & Parsa, 2014, s. 98).

Bu yaklaşım belki tek başına bir filmin çözümlenme sürecinde yeterli olmayacaktır ama göstergebilim yaklaşımı kullanılmadan bir filmin tam olarak anlaşılması da eleştirilmesi de pek mümkün değildir (Özden, 2014, s. 142).

Bu nedenlerle göstergebilimsel yaklaşımı, film incelemelerimizde kullanmaya çalıştık.

1.3.4.3. Sosyolojik Eleştiri

Sosyolojik eleştirinin hareket noktası sanat olayının kendi başına var olamayacağı düşüncesidir. Sanat, toplum içinde doğar ve o toplumun bir ifadesi olarak anlam kazanır. Bu yöntemin öncüsü olan Taine'e göre ortam (sosyal ve fiziksel çevre), ırk ve dönem (sanat eserinin üretildiği tarihsel an) sanat ürününün ortaya çıkmasını sağlayan etmenlerdir (San, Sanat ve Eğitim, 1985, s. 43).

Sosyolojik yaklaşım sinemada bir eleştiri yöntemi olarak kullanıldığında aslında Kabadayı'nın (Kabadayı, 2014, s. 54) değindiği gibi "Filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?" sorusuna yanıt aramaktadır. Filmleri doğru eleştirebilmek için filmin, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylediğini iyi analiz edebilmek gerekmektedir.

Sosyolojik eleştiri, bir filmin üretilmiş olduğu dönem ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini kapsamaktadır. Hangi türden olursa olsun filmler; sınıf, ırk, cinsiyet, ulus gibi kavramlar ekseninde sosyolojik bir veri olarak değerlendirilir (Özden, 2014, s. 154). Bu eleştiri yaklaşımında, aynı zamanda, filme toplum tarafından gösterilen ilgi, etki ve tepkiler mercek altına alınır, yapıt ile seyirci arasındaki bağ değerlendirilir (Çal, 2016, s. 44).

Biz de Majidi'nin kamerasını çevirdiği insanları anlayabilmek için onların statüsü, sosyal ve fiziki çevreleri gibi sosyolojik eleştiri unsurlarından yararlanmaya çalıştık.

1.3.4.4. Psikanalitik Eleştiri

"Psikanaliz" kavramı, 1885 ve 1939 yılları arasında nörolog Sigmund Freud'un nevroz ve diğer zihinsel bozukluklar için geliştirdiği psikoloji kuramını ifade etmektedir (Ayaz, Kıvanççı, & Safarov, 2019, s. 77).

Psikanalitik eleştiri genelde sanatçının bilinçaltını, psikolojisini ortaya çıkarmak için, zaman zaman da bunlarla eseri yorumlamak için kullanılmıştır.

Psikanalizin asıl amacı esere yönelmektir denilebilir (Çal, 2016, s. 19). Freud, edebi eserleri yazarın yaratıcılığı kanalıyla incelemiştir. Yazarın yaratma sürecini ve yarattıklarını onun bilinçaltı, kişiliği ve nevrozları ile ilişkilendirmeye çalışmıştır. Ona göre bilinçdışı kendini en iyi sanat eserlerinde ortaya koymaktadır (Ergün, 2011, s. 120). Zaten sanat yapıtlarının psikanalitik eleştirisi de Freud'un çeşitli sanat dallarını bu yöntemle incelemesiyle ortaya çıkmıştır (Özden, 2014, s. 180).

Psikanalitik eleştiri yöntemi, sanatçının ruhsal yaşam öyküsü üzerine yoğunlaşarak, sanat eserine etki eden kaynaklara eğilir. Sanatçının anı ve mektuplarının büyük ölçüde yol gösterici olduğu bu eleştiri yönteminde, metne ışık tutacak ayrıntılar tespit edilerek, sanatçının bilinçaltının eser üzerindeki etkilerinin ortaya çıkarılması amaçlanır. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları ifadeler, ele aldıkları konular, eserlerine taşıdıkları kişiler ve nesnelere, bu tür araştırmalara veri oluşturur (Tiken, 2009, s. 49).

Psikanalitik eleştiri, filmlerin eleştirilmesinde özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının izlerini ya da toplumsal bilinçaltını anlama yolundaki çabadır. Bu çaba, filmlerin manifest (açık) içeriğinin ardındaki latent (örtük) içeriği ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Bu yöntemle filmlerin içerik ve karakter analizleri de yapılmaktadır (Özden, 2014, s. 179, 180).

Biz de inceleyeceğimiz filmlerde hem karakterleri daha iyi çözümleyebilmek hem de bu sayede yönetmenin dünyasını daha iyi anlayabilmek için psikanalitik eleştiriden faydalanmaya çalıştık.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI ve MAJİD MAJİDİ

2.1. İran Kültürünü Anlamak Üzerine

Bütün anlatılar, üretildikleri zamansal ve mekansal düzlemlerden doğrudan ya da dolaylı olarak belirli ölçülerde etkilenmektedir. Bu durumda filmleri daha iyi anlamak için üretildikleri coğrafi dünya ve o dünyanın kültürel gelenekleri hakkında bir şeyler bilinmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bilgi yeterli olmadığında, seyredilen bir filmi doğru alımlamak da pek mümkün olamamaktadır (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 42, 43). Bu nedenle İran sinemasından söz etmeden önce İran kültürüne dair en temel hususlardan kısaca bahsetmeyi uygun gördük.

İran, Ortadoğu'nun merkezinde yer almakta ve bir köprü gibi Hazar Denizini Fars Körfezine bağlamaktadır. 1.648.195 km² yüzölçümü ile Ortadoğu'da bulunan en büyük toprağa sahip devletlerden bir tanesidir. Kurak iklim kuşağında yer almasına rağmen geniş coğrafyasından ötürü farklı iklimsel özellikleri burada birçok devlet ve medeniyetin kurulmasına neden olmuştur. Kesin olmamakla birlikte İran'a ilk göçler M.Ö. 3000 yılında Ayai kavimleri tarafından gerçekleştirilmiştir ve ilk büyük imparatorluk M.Ö. 330 yılında Hehamenişiler tarafından kurulmuştur. Bundan sonra sırasıyla Sulikiler, Partlar, Sasaniler, Emeviler, Abbasiler, Safariler, Samaniler, Ali Buye, Gazneliler, Selçuklular, Harzemşahlılar, İlhanlılar, Muzafferiler, Timurlular, Türkmenler, Safeviler, Afşariler, Zendiler, Kaçarlar, Pehlevi Hanedanlığı ve son olarak 1979 yılında Şahlık Rejimi yıkılarak yerine İslam Cumhuriyeti kurulmuştur. Modern zamanda İran'ın şekillenmesini sağlayan en önemli olay ise Arapların Sasaniler'i yıkarak bu coğrafyaya egemen olmasıdır. Müslümanların İran'a karşı ilk askeri hareketi Hz. Ebu Bekir devrinde (632-634) başladıysa da Hz. Ömer (634-644) devrinde Kadisiye Savaşı'ndan (637) sonra Arap orduları Sasani başkenti Meda'in'i hiçbir ciddi direnişle karşılaşmaksızın fethederek İran'daki Sasani devletine son vermişlerdir. Bundan sonra İran'da İslam hakimiyeti dönemi başlamıştır. Bu dönem, Arap-İslam kültürünün yanında etkisi uzak coğrafyalara kadar yayılacak olan Fars-İslam kültürünü meydana getirmiştir. Araplardan sonra kurulan devletlerin merkeziyetçi olamayan yönetim anlayışları ve Fars-İslam kültürünü himaye eden

politikaları sonucunda, Fars-İslam kültürü İran'da süreklilik arz ederek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır (Güler H. , 2006, s. 5, 6).

Safevi Devleti'nin tarihi, bugünkü İran'ın siyasi ve sosyal bakımdan şekillendiği önemli bir tarihi süreci ifade etmektedir. Şah İsmail Safevi, 16. yüzyılın başında Tebriz'i aldıktan sonra Bağdat'tan Herat'a kadar geniş bir coğrafyayı egemenliği altına alacak olan ve uzun yıllar devam eden bir hanedanlık kurmuştur. Şiiliği ülkenin ve devletin resmi dini haline getiren Şah İsmail'in mezhep konusunda çok katı bir tutumu olduğu ve ülkenin tamamını zaman zaman zor da kullanarak Şiirleştirdiği bilinmektedir. Pek çok araştırmacı, bu katı tutumun ve Şiilik merkezli devlet kuruculuğunun gerisinde, Anadolu'daki Sünni Osmanlı Devleti'ne bir tepki olduğunu ifade eder (Sarıkaya, 2012, s. 6).

Şah İsmail, kökleşmiş bir Şiiliğin olmadığı İran'da başta Lübnan olmak üzere diğer Arap ülkelerinden getirdiği Şii alimler aracılığıyla devlete uygun bir Şii hukuk sistemi oluşturulmasını sağlamıştır (Güler H. , 2006, s. 7). Böylece Şiiliğin bir devlet dini haline geldiği Safevi devri, 1501'den 1760'a kadar sürmüştür. Safevi yönetiminin dış politikası, içeride ortak kimlik algılamasının gelişmesine neden olmuştur. Bu kimlik siyasi ve dini boyutları ağır basan bir kimliktir (Sarıkaya, 2012, s. 6, 7). Başka bir deyişle resmi mezhep haline gelen Şiilik günümüz İran'ının toplumsal yapısını oluşturan kurallar toplamının ana referans kaynağını oluşturmaktadır (Güler H. , 2006, s. 7).

Şiiliğin yanında İran denilince ilk akla gelenlerden birisi olan şiir aynı zamanda İran'ın kimliğinin en önemli unsurlarındandır. Laleh'in (Laleh, 2013, s. 137) de ifade ettiği gibi İran kültürünün alt yapısını oluşturan İran şiiri, bütün sanat ve edebiyat alanlarının temelini oluşturmaktadır. Örneğin klasik İran musikisindeki güftelerin çoğu Hafız, Sadi ve Mevlana gibi büyük şairlere aittir. Hat, minyatür ve orta oyunu gibi birçok sanat dalları da klasik İran şiiriyle kendilerini beslemiş ve geliştirmiştir.

Şiir ile tasvir etkileşimi, bugün tipoloji, teoloji, semiyoloji, dilbilgisi ve estetik gibi alanlarda ciddi bir konu olarak ele alınmakta ve yeni tartışmalara yol açmaktadır. Bu bağlamda teknik yöntem de dahil edilerek şair ile ressam karşılaştırılmakta ve ilham kaynakları incelenmektedir. Şiirdeki tasvir, şairin zihinsel duygularına ve sembolik algılarına işaret etmektedir. Çizilmiş bir resim göze hitap ederken, şiirdeki zihinsel görsellik, sadece şiirin okunmasıyla oluşmaktadır (Laleh, 2013, s. 155).

Aslında İran, eskiden beri bir kültür ve sanat merkezi olmuştur. Geleneksel klasik musiki, bazı gösteri sanatları (dini tiyatro (taziye), hazırlıksız oynanan ve renkli kişiliklerden oluşmuş oyunlar (meşkare), mizahi hikayeler (temaşa), Şahname okuyucuları, efsane anlatıcıları, kukla tiyatrosu), hat sanatı, minyatür, seramik ve halıcılık İran'ın geçmişten bugüne devam ettirdiği sanatlara örnek olarak söylenebilir (Djalili & Kellner, 2017, s. 149-151).

Ancak belirtmek gerekir ki İran'da modernleşme süreci başladıktan sonra edebiyat ve hatta felsefe alanında klasik tarzda yazılmış olan şiirlerin gerekli veya yararlı olup olmadığı konusundaki tartışmalar artarak devam etmiştir. 1970'lerden itibaren sanat ve edebiyat alanında İran kimliği tekrar gündeme gelerek önemsenmeye başlanmış, ardından tiyatro ve sinema gibi modern sanatlar da bu kimlikten etkilenmiştir. Modern çağda eski değerlerin yeniden ön plana çıkması ve özellikle toplumsal meselelerde gündeme gelmesiyle geçmişten devralınan her miras, bir katkı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Laleh, 2013, s. 137).

Bu çerçevede İran'da minyatürün de önemli bir konumda olduğunu ifade etmek gerekir. Esasen Âvânî'nin (Âvânî, 1997, s. 200-203) de değindiği gibi İran gibi Ârî kavimlerde resim yapmak son derece doğal bir eylemdir. Ancak Tanrı'yı taklide yeltenen sanatçı buna rağmen reddedilmektedir. Bu nedenle İran minyatürlerinde de üç boyutluluktan bilinçli şekilde kaçınılmıştır. Minyatür, aslında eşyanın Allah tarafından saptanmış şekillerini tasvir etmek amacındadır. Görünenin ötesine geçip eşyanın asıl mahiyetinin peşine düşen minyatür sanatının iyi icra edilmiş örnekleri bu nedenle adeta gönül nurundan doğmuş, şeffaf ve aydınlık bir rüya havasındadır.

İran'ın taziye geleneği de burada değinilmesi gereken önemli bir husustur. İran'da kültürün en eski unsurlarından birisi olan taziye, kadim bir tiyatro olarak nitelendirilebilir. Taziye, İran oyun sanatının sembolüdür. Şiiler, Kerbala şehitlerinin yasını tutmak için Muharrem ayının başından onuncu günü olan Aşura'ya kadar törenler icra etmektedirler. Taziye törenleri, Kerbala'nın hatırasına oynanan kırk-elli bağımsız oyundan oluşmaktadır. Taziyeyi bütün halkın katıldığı bir tiyatro olarak değerlendirmek de mümkündür. Taziye, musikili bir dram oyunudur ve geleneksel İran müziğini de günümüze taşımıştır. Taziyelerde, Hz. Fatıma ve Hz. Zeynep'in Kerbala olayındaki rollerini temsil etmek için kadın kıyafeti giyinen erkeklere de yer verilmiştir. Taziyeler aynı zamanda itikadi bir yön taşımaktadır. Hatta Şiiliğin resmi

mezhep olarak kabul edildiği Kaçar Hanedanlığı döneminde taziyelerde rol almak kişinin imanının ve Ehl-i Beyt sevgisinin göstergesi olarak kabul edilmekteydi (Aktaş, 2005, s. 242-257).

İran oyun geleneği içerisindeki taziye, zamanla destansı bir nitelik kazanmıştır. Enayetullah Şehidi'ye göre taziye, bu destansı yönüyle halkın inancını güçlendirmiş, fedakarlık, yardımseverlik, doğruluk, kötülükten vazgeçme, pişmanlık duyma gibi kavramları toplumda yerleştirmiştir. Batılı araştırmacılar, onu, Şii trajedisi olarak isimlendirmektedirler. Hatta, taziyede dilin kullanım biçimi Yunan tiyatrosuna, Hz. Hüseyin'in şehit edilmesine tutulan yas ise Hz. İsa için düzenlenen törenlere benzetilmektedir (Aktaş, 2005, s. 257-269). Enayetullah Şehidi, taziyenin, İran'ın köklü oyun geleneğinin varlığına işaret ettiğini belirtmektedir. Cemal Ümid, taziye İran sinemasının temeli olarak görmektedir. Muhammed Azize, İslam dünyasında tiyatrunun yalnızca İran'da taziye formu ile meşru kabul edildiğini ifade etmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen taziye, bir oyun geleneği olarak sinemaya zemin hazırlamış olsa da sinemayı taziyenin devamı olarak görmek elbette mümkün değildir (Aktaş, 2005, s. 284, 285). İran sineması bu nedenle ayrıca ele alınmalıdır.

2.2. İran Sineması

Ortadoğu sinemaları içinde, sürekliliği ve sanayileşmesi ile İran sineması hemen kendini belli etmektedir. İran'da sinemanın diğer İslam ülkelerine nazaran daha erken başlaması ve iyi sinema ürünlerinin çok erken dönemlerde verilmeye başlanması aynı şekilde halkın sinemayı kabulünün de daha kolay olması aslında İran tarihinin ve kültürünün etkileri ile ifade edilebilir.

Aktaş (Aktaş, 2005, s. 286-288) bu konuda özellikle taziye üzerinde durmaktadır. Çünkü taziyedeki olayların çoğu, dini bir sinemanın imkanı olarak görülmüş ve sinemaya aktarılacak istenilmiştir. Ancak taziye merasimlerinde Hz. Hüseyin, Hz. Ali gibi isimlerin bir oyuncu tarafından canlandırılması caiz olarak değerlendirilirken, sinemada bu gösterimin caiz olup olmadığı tartışılmıştır. Pek çok alimin cevaz vermesi ile devrim sonrası dönemde taziye gelenekleri sinemaya örnek teşkil etmeye başlamıştır. Diğer taraftan sinemada kadın oyuncuların temsili gibi hususlar taziye geleneğini de etkilemiştir.

Ancak bu durum sadece taziye ile açıklanamaz. Sözen'e (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 43, 44) göre İran sinemasının özgünlüğünü yaratan kültürel dinamikleri anlamak için Fars edebiyatına ve şiirsel geleneklere bakmak gerekecektir. İran sanat formlarının zengin tarihini bir araya getiren sinema; şiir, drama (taziye) ve dil etkileşimleriyle oluşmuştur. Kendisi ile gerçekleştirilen bir söyleşide İran toplumunda sinemanın köklerine eğilen Aktaş da yaygın Şii kültürünün bir parçası olan Kerbela vakasının anlatıldığı tasvir geleneğinin ve gündelik yaşantının bir parçası olan şiirin İran sinemasının kültürel arka planını oluşturduğunu belirtmiştir. Aktaş, İran filmlerinin seyircide adeta "görsel bir gazel" etkisi yaratmasının sebebinin de şiirin toplumda bu denli yaygın bir kültürel kod haline gelmesine bağlamaktadır (Büyükcoşkun, İran Sineması Üzerine, 2005a, s. 28).

Söz edilmesi gereken bir başka boyut da İran'daki sansür uygulamalarıdır. Sansür, paradoksal olarak bu sinemaya kendine özgü estetik yaratım (yeni bir film grameri) imkanı sunmuştur. İranlı yönetmenler bu sansürü bir engel olarak görmemiş aksine ülkelerinin zengin kültürel kimliklerini yorumlayarak yeni anlatım biçimleri oluşturmaya çalışmışlardır. Böylece Hollywood'un klasik anlatı gramerine dayanmayan eşsiz bir şiirsel sinema dilinin örnekleri ortaya çıkmıştır (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 43, 44). Ömer Hayyam, Firdevsi veya Rumi gibi birçok erişilmez şaire sahip olan Fars kültürü, İran sinemasında sansür nedeniyle yasaklanabilecek anlam, fikir veya görüntülerin, yönetmenler tarafından başka şekilde ifade edilebilmesine olanak sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda sinemayı adeta görsel bir şiire dönüştürmektedir (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 51). Tapper (Tapper, 2007, s. 1-3) da sansürün İran sinemasının sonu olacağı şeklindeki beklentinin aksi yönde gerçekleşmesini ve hatta 1990'ların sonuna gelindiğinde İran sinemasının yalnızca özgün bir ulusal sinema değil, tüm dünyada heyecan uyandıran bir sinema haline gelmesini geleneksel İran şiiri, tiyatrosu ve görsel sanatları ile aktarılan engin mirasla ilişkilendirmektedir.

Her ne kadar Balazs (Balazs, 2013, s. 35), sinemanın edebiyatla birlikte yaratacağı bir şey yoktur dese de dünya sinemalarına bakıldığında edebiyat ile sinemanın birbirlerini etkilediği görülecektir. İran için de aynı durum fazlasıyla geçerlidir. Nitekim Laleh'in (Laleh, 2013, s. 254) de değindiği gibi her zaman şiir ve

roman, İran sinemasının ayrılmaz parçaları olmuştur. Yazar ve şair olarak tanınan sinema yönetmenlerinin yanı sıra, şiir ve edebiyatla ilgilenen, onunla beslenen ve ondan etkilenen yönetmenlerin sayısı da azımsanmayacak kadar çoktur. Edebiyat ve şiirden uzak sayılabilecek İranlı yönetmenler bile ince bir yolla onunla bağ kurmuşlardır. Şiir ve edebiyatla ciddi bir şekilde ilgilenen bazı yönetmenler, sinema şairi olarak adlandırılmaktadırlar. Belki bu yüzden uluslararası alanda İran sineması, şiirsel sinema olarak da tanınmaktadır. Yine belirtmek gerekir ki İran sinemasına dair ilk ürünler de genelde edebiyattan etkilenen tiyatro sanatçıları ve bazen de edebiyatçılar tarafından oluşturulmuştur (Laleh, 2013, s. 195).

Sinema ve edebiyat ilişkisinin başlangıcını Lumiere kardeşlerin sundukları ilk sinema deneyimi ile başlatmak mümkün görünmektedir. Sinema sanatı ilkin tiyatro, edebiyat ve şiirden beslenmiş sonrasında ancak yeni denemeler sayesinde özgün bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak yine de edebiyat sinema için çok önemli bir kaynak teşkil etmektedir. İran için de durum farklı değildir.

1934 yılında İran'ın büyük şairi Firdevsî'nin Meşhed şehrindeki 1000. doğum yılı kutlamalarında gösterime giren Firdevsî filmi İran sinemasının altıncı filmi ve aynı zamanda ikinci sesli filmidir. Ayrıca edebiyattan uyarlanan ilk film olma özelliğini de taşımaktadır. İran sinemasının ilk sesli filmi olan Erdeşir İrani'nin yönettiği Lor Kızı'nın da yazarı olan Abdülhüseyin Sepenta, 1934'te Firdevsî, 1935'te Nizami'nin Hamse'sinden uyarlanan Farhad ve Şirin, 1937'de de Leyli ve Mecnun filmlerini yönetmiştir. Bu filmlerden etkilenen İranlı sinema yönetmenleri; Yosef ve Zuleyha (Yusuf ile Züleyha, 1956, Siyamek Yasemi) gibi konularını Kur'an'dan alan; Şehr-i Kıssa (Öykü Şehri, 1972, Hamid Misdak) gibi dramatik edebiyattan beslenen; Abbas ve Cafer-i Bermeki (Abbas ve Cafer-i Bermeki, 1972, Emir Şirvan) gibi tarihsel metinlerden esinlenen ve Emir Arslan-i Namdar (Meşhur Emir Arslan, 1966, İsmail Kuşan) gibi temelini folklorik edebiyattan alan filmler çekmişlerdir. İran'ın önemli şairlerinden birisi olan Fırûğ Ferruhzâd, İran'ın ilk modern kadın şairi ve aynı zamanda İran sinemasının ilk modern kadın sinema yönetmenidir. Onun yönettiği Hâne Siyâh Est (Ev Siyahtır, 1963) isimli film, şiirsel diliyle İran sinemasının önemli eserlerinden biridir. Ferruhzâd'ın şiirleriyle İran'ın büyük şairi Hafız'ın şiirleri arasındaki benzerlikler, yönettiği sinema eserlerine de yansımaktadır (Laleh, 2013, s. 203-206).

İran şiirinde yapı, konu ve anlatı bakımından meydana gelen değişimler, öykü yazım tarzında da bir devrim yaratmıştır. Bu gelişmelerin hepsi sinema alanını etkilemiş ve sinema yönetmenleri hem eski klasik şiirsel öykülerden hem de modern tarzda yazılmış eserlerden etkilenerek İran sinemasının yeni akımını zenginleştirmişlerdir. Örneğin İran'ın büyük roman yazarı olan Sâdık Hidâyet'in (1903-1951) yazmış olduğu Daş Akol adlı kısa öykü, İran'ın mahalle kahramanı hikayelerinden birini anlatmaktadır. Onun bu eseri, İran'ın başka bir sanat tarzı olan taziye ile birleştirmiş durumdadır. 1971'de Mesud Kimyaî, Sâdık Hidâyet'in bu öyküsünü bir sinema eseri haline getirmiştir. Mesud Kimyaî'nin Gevezna (Geyikler, 1975) ve Kayser (1969) gibi eserleri, popüler filmleri geliştirmiş ve İran sinemasını 1971'den 1978'e kadar derinden etkilemiştir. 1975'ten itibaren İran sineması neredeyse bütün eserlerini İran'ın başarılı romanlarını uyarlayarak ortaya koymuştur. Aslında Majid Majidi'nin; "Devrimden önce İran, halısıyla, fıstığıyla ve petrolüyle tanınıyordu, ama devrimden sonra sinemasıyla tanındı. Sinema aracılığıyla dünya halkı İran kültürüyle tanıştı. Kendimize de bir şeyler kazandırdı. Biz sinemayla kendi edebiyatımızı ve kültürümüzü tanıdık. Şimdi Hayyâm, Hafız ve Sadi gibi şairler nasıl değer kazanıyor" ifadesi, İran sinemasında edebiyat eserlerinin ne kadar önemli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Laleh, 2013, s. 207-215).

İranlı sinemacılar, sansüre ve çeşitli zorluklara rağmen hayal gücü ve pek çok incelikle yasakların etrafından dolaşarak büyük filmler yapmayı başarmışlardır. Böylece İran sineması özgün bir ses bulabilmiştir. Geleneksel Fars şiirselliği ve savaş sonrası İtalyan yeni-gerçekçiliği sentezi olan bir sinema ortaya koyabilmişlerdir. Çoğunlukla basit senaryolar -tek bir amaca yönelmiş başrol-, art arda yapılan uzun konuşmalar gibi şekilsel çağrışımlar İran filminin ayırt edici unsurları olmuş onu tanınır hale getirmiştir (Djalili & Kellner, 2017, s. 138). Böylece İran sineması, Avusturya, Alman, Japon, Çin, Meksika ve Hint sinemaları gibi yıllar boyu kendisini güçlü bir şekilde ifade edebilmiş ulusal sinemalardan birisi haline gelmiştir (Clarke, 2012, s. 154).

İran filmlerinin stilistik yelpazesi geniş olmasına rağmen Sözen'e (Sözen, İran Sineması ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi, 2018b, s. 33) göre bu sinemanın belirgin özellikleri yahut ortak paydaları şu şekilde belirlenebilir: genellikle

profesyonel olmayan oyuncularla yapılmakta, stüdyolardan ziyade doğal mekanlarda çekilmekte, ses doğrudan kullanılmakta, çekim süreleri uzun tutulmakta ve final sık sık bir donma karesi çekimiyle sonlandırılmaktadır. Filmlerin çoğunu -genellikle denilebilir- İran'ın kırsal kesimlerinde yer alan ve alt sınıf karakterlerine odaklanan anlatılar oluşturmaktadır ve filmler yalın dramatik kurulumlar içinde, genellikle açık uçludurlar.

Çağlayan (Çağlayan, 2011, s. 70-72) ise İran sinemasının temel özelliklerini farklı başlıklar altında şu şekilde özetlemektedir:

Konu/Tema:

- Sıradan insanların yaşamını anlatan basit ve yalın temalar ele alınır.
- Direkt anlatımda politik konulara yer verilmemektedir.
- Fedakarlık, sevgi, dostluk gibi temalar işlenir.
- Fars edebiyat ve şiiriyle yakın bir ilişki içindedir.

Öykü:

- Müstehcenlik ve şiddet yer almaz.
- Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmez.
- Aşk, asıl hedef haline getirilmez.
- Karakterlerin ilişkileri rastlantısalıdır.

Karakterlerin Konumu:

- Star olgusu yoktur.
- Profesyonel oyuncu olmayan kişiler tercih edilir.
- “Kötü adam” karakterlerine yer verilmez.
- Kadın oyunculara az yer verilmekte ve bu ancak tesettürün gözetilmesi ile mümkün olmaktadır.
- Öyküler çocuk merkezlidir.
- Çocuk karakterler ağırlıklıdır.

Diyalog:

-Diyaloglar günlük konuşma dilinde yazılmaktadır. Anlatı, diyalogdan çok görüntüye dayalıdır.

Mekan:

- İran'ın gerçek mekanları kullanılır.
- Dış mekanlar ağırlıklı olarak tercih edilmektedir.

Aydınlatma:

-Doğal aydınlatma kullanılır.

Kurgu:

- Kurgu, olayların doğal akışını bozmaksızın yapılır.

- Özel efektler kullanılmaz.

Kamera Hareketleri:

- Kamera hareketleri sabittir.

- Uzun planlar kullanılır.

Zamanın Kullanımı:

-Zaman gerçek değerinde aktarılır.

Çok Anlamlılık:

- Anlatımda kesinlik yoktur.

- Çok anlamlı bir yapı kurulur.

İzleyicinin Konumu:

İzleyicinin filmi yorumlamasına imkan sağlanır.

Schrader'in filmlerde "Transcendental Style (transandantal/aşkın stil)" olarak isimlendirdiği şey İran Yeni Dalga sinemasının imgelerine özellikle durağanlığa oldukça yakındır. Bu aşkın stil gündelik hayat, farklılık ve durağanlık öğeleri ile kendisini göstermektedir:

Gündelik hayat: Abartısız bir oyunculuk ve dramtizasyondan kaçınmayı içeren günlük hayatın sıkıcı, sıradan klişelerinin özenli bir sunumudur.

Farklılık: Kesin bir aksiyonla sonuçlanan, insan ve çevresi arasındaki fiili ve potansiyel bir uyumsuzluğun ifadesidir.

Durağanlık: Sözü geçen uyumsuzluğu gidermeyen ama bunun ötesine geçen, hayatın donmuş bir görünümüdür.

Söz konusu olan İran sineması örneklerinde, durağanlık (tutuklu imgeler, sabit uzun çekimler, boşlukların imgeleri ya da donuk kareler) açık imgeler için her durumda olmasa da elverişli kabul edilecektir (Chaudhuri & Finn, 2016, s. 143, 144).

İran sinemasının anlatı içeriğini Khabibullin'in (Khabibullin, 2017) belirttiği özellikler bağlamında görmeyi de faydalı buluyoruz:

Şiddet ve kanın olmaması: Sinemanın temel anlatı özelliklerinden birisi olan şiddet İran sinemasında yer almaz. Kan da neredeyse hiç yoktur.

Profesyonel olmayan oyuncular: İranlı yönetmenler, profesyonel olmayan oyuncularını kullanmaktan çekinmediler ve bu durum zamanla İran filminin ayırt edici unsuru haline geldi.

Belgesel ile film arasındaki bulanık çizgiler: İranlı yönetmenler, birbiri ile uyumsuz görülebilecek bu iki tarz arasında ustaca bir denge kurmaktadır. Bu sayede seyirci adeta olayların bir parçası haline gelmektedir.

Duygusalılık: İran sineması, seyircinin oyuncularla içten bir bağ kurmasına imkan tanımaktadır. Bu noktada sinemada çocukların çokça kullanılması da bu samimi bağı sağlayan önemli bir özelliktir.

Yatak odası sahnelerinin olmaması: İran sinemasında her zaman cinsellik barındıracak sahnelerin olmaması için dikkat gösterilmiştir. Yönetmenler cinsiyet ilişkilerini işlerken incelikli fikirler üretmek durumunda kalmışlardır.

Sözen (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 219) Yeni İran Sineması'nda ele alınan konuların; hayat, ölüm, aşk, ayrılık ve yoksulluğa dair temalar üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Ona göre (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 232) düşünsel yoğunluğa sahip bu sinemada, sade ve gündelik hayattan konular vardır. İnsanı var eden, duygulara yönelen, hayata dair sorgulamalar geliştiren ve en sıradan yaşam kesitinin bile kıymetli görüldüğü bir dünya anlayışında sıradan görünen insanlar ve onların ilişkileri bile içtenlikli bir sinematografiye dönüştürülmektedir. Filmlerin birçoğunda, mesaj kaygısı taşımayan ama toplumsal etkileri olan, teknik atraksiyonlar yerine karakter çözümlemeleri üzerinde yoğunlaşan, insan ruhunun gizlerine ışık tutmaya dönük bir anlayış hakimdir.

Demir (Demir, 2017, s. 87) de bu minvalde İran'ın, kendi sineması üzerine sanatsal bir tül perde geçirerek en acı deneyimlerini bile bir tür hayal ya da rüya formu içinde aktarabildiğini belirtmektedir. Sansürlerin, kısıtlamaların ve maddi güçlüklerin gölgesinde İran sineması kendi derdini ifade etmenin yollarını üretmekte ve uzak coğrafyalara dahi bu yolla ulaşabilmektedir. Gerçeğin romantize edildiği bu düşsel

zeminde ikincil ilişkilerin, ikincil karakterlerin ve ikincil olayların, detayların, gölgede kalanların ve bastırılan sinik duyguların esaslı bir yeri vardır.

İran filmleri Batı'da, İran halkı ve kültürü hakkında biçimlenen yargıların değişmesini de etkilemiştir (Özen & Arpacı, 2018, s. 259). Sözen'e (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 52) göre İran sinemasında Batılı izleyiciyi çeken unsurların başında bu sinemanın Batı (Hollywood) dramalarının geleneksel anlatı biçim ve içeriğinden uzak düşen, muğlak anlatı yapısına sahip olması gelmektedir. İran filmlerinin estetik yapılanmasında, söylenmemesi gereken şeylerin nasıl söylendiği, gösterilmemesi gereken şeylerin nasıl gösterildiği problematiği başat öğeler konumundadır. Filmlerdeki anlatımın oluşturulmasında hikayenin çıkarımsal zeminler üzerine kurulması, anlam belirsizliği (ambiguity), açık uçlu sonlar gibi önemli biçimlenişlere sahip olması bu sinemanın temel belirleyicileri olarak öne çıkmaktadır.

Filmlerde çocukların oynatılması, İran sinemasının gelişimini ve İranlıları beyaz perdeye aksettirmede, yorumlamada ve hepsinden önemlisi temsil etmedeki rolünü pekiştirmiştir. Çocukları konu alan filmlerle çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet ve parçalanmış aileler gibi İran toplumunun yeni veçheleri de beyaz perdeye taşınırken, İran filmlerinde çocuklara kadın ve erkeğin görkemli yaratımları, bazen de herkesin ikinci benliği rolleri verilmiştir. İran filmlerinde sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirlerin gerçekçi bir biçimde yansıtılması çocukların yetişkinlere nazaran daha serbest roller oynamalarını sağlamıştır (Alicı, 2014, s. 147).

Sade öykülemenin gerektirdiği şekilde filmlerde; sıradan bir öykünün basit bir olay örgüsüyle az sayıda karakterle anlatılması, İran sinemasının gerçekçi anlatı yapısının temel karakteristik özellikleridir. Oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldıkları filmlerde İran'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekanlar kullanılmaktadır. Böylece gerçekçi sinemanın hedeflediği şekilde anlatı belgesele yaklaşmakta ve İran'ın yerleşim yerleri, doğası, mimarisi, kültürü, sosyo-politik koşulları ve yaşam biçimi hakkında veriler sunmaktadır (Çağlayan, 2011, s. 68).

Çocuklar da belgesele yakın bir gerçeklik ve ustaca konumlandırılmış sinematografik tekniklerle amatör oyunculuklarını sergilerken profesyonel oyunculara taş çıkartırcasına toplumun aynası olmakta ve İran sinemasında var olan kültürel ve

toplumsal değerleri, barışı, dostluğu, kardeşliği izleyiciye anımsatmaktadır (Alıcı, 2014, s. 148).

Entelektüel bir yapıda olması da bu sinema ile ilgili önemli hususlardan birisidir. Demir'in (Demir, 2017, s. 87) deyişiyle; korkutmak, güldürmek, ağlatmak gibi duygusal devinimleri kışkırtmak güç değildir; ne var ki korkuyu, sevinci ve dramı görüntünün, sesin ve kelimenin dilinde görünür kılmak esaslı entelektüel derinliği gerektirmektedir. İran sinemasının yapmaya çalıştığı şey tam da budur.

Bu özellikler ekseninde Yeni İran Sineması, bütüncül bir bakışla değerlendirildiğinde, bu sinemanın inşa ettiği sinema dilinin 'ana akım' sinemaya pek de benzemeyen, kültürel ve ahlaki olarak farklı bir yapı ortaya koyduğu görülmektedir. Bir başka deyişle bu sinemanın öykü anlatımı ve görüntü üretimi dünya sinemasının sinematografik anlatısından farklılıklar taşımaktadır. Genel anlamda bu sinema daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimlerini barındırmakta ve genel olarak da yanılısamacı olmayan bir anlayışa dayanmaktadır. Kuşkusuz ki bu yapılanmada Doğu ve İşlam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkimleri vardır (Sözen, İran Sineması ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi, 2018b, s. 25).

Özetle ifade etmek gerekirse İran'da sinemanın ortaya çıkmasından çok daha önce kukla gösterileri, gölge oyunları ve taziyeler gibi geleneksel gösteri sanatlarının varlığı, İran'ın sinema ile tanışmasını kolaylaştırmış, hatta insanlara geleneklerinden kopmadan kendilerini ifade etmenin farklı yollarını açmıştır. İlk sarayda başlayan sinema macerası da bu toplumsal altyapı ile zamanla saray dışında da yaygınlaşmış, karşılaştığı birçok imkansızlık, sansür ve baskı gibi engellemelere rağmen zaman zaman duraksayarak da olsa gelişimini sürdürmeyi ve kendi yolunu bulmayı başarmıştır. Bu süreçte İran'daki geleneksel yapı ve İşlami algının da sinema üzerinde etkili olduğunu hatırlamak gerekecektir (Dadak, 2019, s. 11).

2.2.1. Devrim Öncesi

Aydınlanma Çağı'nın fikirleri, sömürge Hindistan'dan Japonya'ya, Çin'e, 1905 Devrimi'yle köylülerin özgürlüğe kavuştuğu Rusya'dan, Osmanlı Hanedanlığını sarsan 1908 Jön-Türk hareketine kadar tüm Asya'yı etkisi altına almıştır. Aynı durum İran için de geçerlidir. Modernleşme projesinin en çarpıcı ürünü olan sinema ise din

ulemasının bütün karşı çıkışlarına rağmen halk tarafından ilgiyle karşılanmıştır (Kanat, 2006, s. 14, 15).

Esasen Ortadoğu’da ilk film gösterimlerinin çoğu yabancılar için ve yabancılar tarafından düzenlenmiştir. Bunda modernleşmeye karşı olan geleneksel yapıların sinemaya kuşku ile yaklaşmışları oldukça etkili olmuştur. Bundan dolayı yapılan ilk filmler genelde bu coğrafyadaki azınlıklar tarafından gerçekleştirilmiştir. İran sineması da bu şekilde başlamıştır (Güler H. , 2006, s. 46).

İran sinemasının ilk filmi konusunda çeşitli görüşler vardır. Kimileri Muzafferüddin Şah’ın fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı’nın 1900’de çektiği görüntülerin ilk film olduğunu söylese de kimileri 1930’da çekilen Ovanes Oganyan’ın kurgusal eseri Abi Rabi’yi başlangıç olarak kabul etmektedir (Tapper, 2007, s. 4). Aslında Akkasbaşı’nın gösterisinin, ilk film olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler’in gösterisinden çok da farklı olmadığı düşünülürse İran sinemasını Akkasbaşı ile başlatmak mümkün görünmektedir. Pour’a (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 28) göre ise Abi Rabi, İran’ın uzun metrajlı ilk filmi olarak kabul edilmelidir.

İran’da ilk film gösterimi ise 1904 yılı Eylül ayında, Antikacı İbrahim Han Sahhafbaşı’nın Hindistan’dan getirdiği sinematograf ve projektör makinesi ile dükkanının arka bahçesinde izlettiği komedi filmleri ile gerçekleşmiştir. Sahhafbaşı aynı yıl halka açık ilk sinema salonunu da kurmuştur (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 23).

Çekimleri 1933 yılının Mart ayında başlayan Dohter-e Lor (Lor Kızı) Sepenta’nın ilk filmidir. Sepenta, bu filmin senaryosunu kendisi yazmış, aynı zamanda sanat yönetmenliğini de yapmıştır. İran’ın ilk sesli filmi de bu filmidir (Pour, Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum, 2005, s. 20). Sepenta’nın bu filmi, Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle, İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmi olmuştur. Aynı zamanda bu filmde İranlı kadın oyuncular sinemada ilk kez yer almışlardır (Aktaş, 2005, s. 13).

İran sineması için pek çok açıdan önemli olan Lor Kızı gibi filmler halkta derin etkiler bırakmış olsa da İran sineması uzun dönem film üretmemiş, sinemada dublajlı ithal filmler gösterilmiştir. Bunda 1920’lerde devreye giren sansür yasağı da etkili olmuştur. Ayrıca hem hükümet hem dini çevreler gösterime girecek filmlerde denetim

kurmak arzusunda olmuştur. Ancak 1950 ve 1960'lı yıllarda özellikle belgesel sinema alanında bazı gelişmeler meydana gelmiştir (Tapper, 2007, s. 4-6).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise ithal filmler adeta ortalığı kaplarken yerli yapımlara da hareket alanı kalmamıştı. Sosyal gerçekçi filmlerin de sansür gibi engellere takılmasıyla 1970'lerin başındaki "Yeni Dalga" akımına kadar kaliteli yapımların ortaya çıkışı büyük oranda engellenmiş oldu. Ucuz, kalitesiz melodramlar, izleyicinin yerli film talebini karşılıyordu. Bu durum, Hollywood başta olmak üzere yabancı filmlerin etkisinin giderek artmasına sebep oldu. Bununla birlikte, 1950'lerde sinemanın, henüz yeterince ilgi görmediğini de belirtmek gerekmektedir (Kanat, 2006, s. 15; Dabaşı, 2013, s. 17).

1950'lerin sonlarına gelindiğinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ait filmlerin İran'da gösterime girmesi İran filmlerini bu yönde etkilemiş, bu etki ilerleyen yıllarda da gücünü yitirmemiştir (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 66). Bu gelişmelerin ardından 1969'da Daryuş Mehrcuyi'nin Gav (İnek) ve Mesud Kimyayi'nin Keyzar (Caesar) filmleri ile İran Yeni Dalga'sı adı verilen İran sanat sinemasının doğuşu gerçekleşmiştir. Furuğ Ferruhzad, İbrahim Gülistan, Beyzayi, Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat alanında öne çıkan kimselerin de desteklemesi ile auteur vasıflı yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır (Tapper, 2007, s. 4-6; Aktaş, 2005, s. 26).

"Yeni Akım" sinema, 1968-69 yıllarında 15 kadar yönetmenin, entelektüel ve ticari sinemayı birleştirerek ve İran edebiyatından destek alarak halkın görüşlerini de göz ardı etmeden oluşturdukları sinema olarak ifade etmektedir. "Yeni Akım" sinema ile film yapımında ve ticari sinemada olumlu gelişmeler meydana gelmeye başlamış ve devrimden önceki İran sinemasının belki de en parlak dönemi yaşanmıştır (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 84).

Öncülüklerinden dolayı Mehrcuyi ve Kimyayi, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin İranlı uygulayıcıları olarak da anılmaktadırlar. Aynı süreçte Emir Naderi'nin Tangsir (1973), Sohrab Şehide Sales'in Yek Ettafaq-e Sadeh (Basit Bir Hadise, 1973) ile birlikte Tabi'at-e bi-Jan (Cansız Tabiat, 1975) adlı filmleri de sosyal gerçekçi, düzen karşıtı özellikleriyle büyük ilgi uyandıran filmlerden olmuştur. Yine bu dönemde Behram Beyzayi'nin Garibeh va Meh (Yabancı ve Sis, 1974) ve Cherikeh Tara (Tara'nın Şarkısı, 1978) filmleri de İran mitolojisinin imgeleriyle günümüze

göndermelerde bulunan yetkin örnekler olarak dikkat çekmektedir (Kanat, 2006, s. 17).

1970'lerin ortasında genç sinemacıların oluşturdukları 'Sinema-yı Azad' (Özgür Sinema) ile Kültür Bakanlığı'nın gözetimindeki 'Kanun' diye de bilinen 'Encümen-i Sinemayı Civani' (Genç Sinema Kurulu) ve Şah'ın eşi Farah Diba'nın öncülüğünde düzenlenmeye başlanan Uluslararası Tahran Film Festivali (1972) İran sinemasının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Perviz Kimyavi, Behram Beyzai ve Abbas Kiarostami gibi devrim sonrasının da usta yönetmenleri ilk filmlerini bu yıllarda çekmişlerdir. İran sinemasını bu yıllarda farklı kılan diğer bir özellik ise, Hacı Deryus, Behman Fermani ve Ferruh Gaffari gibi yurtdışında eğitim görmüş sinemacıların, Sadık Çübek, Mahmud Devletabadi, Hüsenk Gülsiri ve Sa'idi gibi yazarlarla kurdukları entelektüel ilişkidir. Bu durum da İran sinemasının gelişimine olumlu katkılar yapmıştır (Güler H. , 2006, s. 55).

Bu tabloda İran'da devrim öncesi sinemayı (1948-1979) ticari filmler, entelektüel filmler ve yeni akım olmak üzere üç ana kolda değerlendirmek mümkündür. Ticari filmler, aşk, melodram, müzikal gibi konuları işleyen içinde açık sahnelerin de yer aldığı yerli yapımların Film Farsi olarak adlandırıldığı filmlerdi. Bu filmler siyasi ve toplumsal bir görüşe de sahip değildi. Entelektüel filmler, genelde akademik eğitim alan yönetmenler eliyle ortaya konmuş, iyi ve kaliteli filmlerdi. Stil sahibi olan bu filmlerin günlük dilden uzak, avangard yapısı filmleri yalnızca entelektüel kesime ait hale getirdi. Yeni akım filmlerse yaklaşık 15 yönetmenin (Daryuş Mehrcui, Mesut Kimiyai, Behram Beyzayi, Ali Hatemi, Emir Nadiri, Hosro Heritaş, Nusret Karimi, Nasır Tegvai, Hajir Daryuş, Kamran Şirdel, Arbi Avanesyan, Bahman Fermanara) ticari ve entelektüel sinemayı birleştirerek herkese hitap edecek bir sinema oluşturma gayretlerinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Pour, Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum, 2005, s. 28-40). Önemli bir veri olarak Aktaş (Aktaş, 2005, s. 6, 7), Devrim'e kadar olan elli yıllık sürede yaklaşık 1300 film üretilen İran Sineması'nda, yüzde üçlük bir dilimin kültürel, sanatsal ve tarihsel açıdan kayda değer bulunduğunu aktarmaktadır.

İran'da sinemayla ilgili önemli hususlardan birisi de din adamlarının sinemaya bakışıdır. Devrim öncesi sinema, din adamları tarafından haram olan sanatlardan birisi olarak görülmüştü. Bu nedenle dindar Müslümanlar sinemaya gitmeyi günah olarak

addedyorlardı. Devrimden hemen sonraki dönemde de bu anlayış devam etti (Dönmez-Colin, 2006, s. 57). Sinema Batı'dan gelen bir günah olarak değerlendiriliyor, "Sinema, diğer batılılaşma örnekleri gibi (tiyatro, dans ve aynı yerde kadın erkek birlikte yüzme) gençliğimizin ırzına geçiyor ve onların fazilet (erdem, namus) ve kahramanlıklarını boğuyor" diyerek reddediliyordu (Kanat, 2006, s. 18). Yine bu dönemde Müslümanlar sinemaya mesafeli durduğu için hatta sinema alimleri tarafından haram olarak nitelendiği için İran'da sinemanın yaygınlaşması gayrimüslimlerin çabaları ile olmuştur (Aktaş, 2005, s. 9). İslam Devrimi'ne doğru evrilen süreçte ise sinema, çalışanları, üretkenleri ve izleyenleriyle birlikte hedef alınmıştır. 1978'de, M. Kimyayi'nin Gaveznha (Geyikler, 1976) adlı filminin gösterildiği Rex Sineması'ndaki yangında 600 kişi ölmüş yine bu dönemde pek çok sinema salonu da yakılıp yıkılmıştır (Aktaş, 2005, s. 33).

Özetlemek gerekirse bu dönemde temalar klasik Fars şiirinden ödünç alınmaktaydı. Seyircide, modern bir toplum için bilinçaltı oluşturuluyordu. Nitekim İran sinemasının ilk yılları devlet destekli modernleşme projesi ile aynı döneme denk gelmektedir. Örneğin Lor Kızı filminin afişinde "Bu filmi gördüğünüzde, İran'ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir Hükümdar Şehinşah Pehlevi döneminde gerçekleşen muazzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edeceksiniz" ifadeleri yer almaktadır (Dabaşı, 2013, s. 13). Bu durumda İran sinemasının ilk yılları, bu sanatın İran bağlamına oturtulmaya çalışıldığı dönemler olarak da ifade edilebilir.

2.2.2. Devrim Sonrası

Devrimin ilk günlerinde sinema, Pehlevi rejiminin batılılaşma projelerinin kitlelere ulaştırılmasında etkin bir araç olarak algılandığı için yasaklanmıştır. Özellikle gelenekçiler sinemayı, batının İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olmakla suçlamış ve sinema devrimcilerin hedefi haline gelmiştir (Güler H. , 2006, s. 57). Ancak Humeyni yaptığı bir konuşmada Devrim'in sinemaya değil, müstehcenliğe karşı olduğunu ifade etmiştir. Ona göre devrim öncesi sinema, Batı zihniyetine hizmet etmiş ve gençleri köklerine yabancılaştırmıştı. Yozlaşmanın önüne geçilmesi için sinemanın denetim altına alınması gerekmektedir. Bunu sağlamak için daha önce

gösterime giren yerli ve yabancı 2200 kadar film yeniden incelenmiş ve yalnızca 200 kadarının tekrar gösterilmesi onaylanmıştır (Dönmez-Colin, 2006, s. 57).

Devrimden hemen sonraki dönemde sinemaların faaliyeti durdurulsa da yaklaşık bir ay kadar sonra Kültür Bakanlığı, sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının bir zaruret olduğunu düşünmüş ve sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit etmesi için dokuz kişiden oluşan Film ve Sinema Şurası'nı kurmuştur. Ancak yine de ilk yıllarda sinema adına bir belirsizlik devam etmiştir. Bu dönemde hem ithal filmlerin sayısı azaltılmış hem de yapımcılar ve yönetmenler normlardaki belirsizlik nedeniyle film yapmaya cesaret edememişlerdir. Yine bu dönemlerde filmlerde kadın oyuncu da pek yer almamıştır. 1984'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulması ve bu kurumdaki sinema planlamaları ile Devrim sonrası sinemasının ikinci dönemi başlamıştır (Aktaş, 2005, s. 35-38). Farabi Kurumu, örneğin istediği film ölçülerine uyan yönetmenler için uzun vadeli borçlar ve ekonomik destek sağlayarak film piyasasını hareketlendirmeyi amaçlamıştır (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 122). Cihan Aktaş'a (Aktaş, 2005, s. xiii, xiv) göre İran sineması devlet desteği ile gelişmiş olsa da gelişmesindeki en önemli etken devletin sinemayı bir propaganda aracı olarak görmemesidir. Ancak bu sinema hiçbir zaman siyasetten tamamen azade de olamamıştır.

Pour (Pour, Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum, 2005, s. 54-68), Devrim'den sonraki sinemayı beş döneme ayırmıştır. Bunlar: Belirsizlik Dönemi (1978-1982), Devlet Otoritesi Dönemi (1982-1987), Yenileme Dönemi (1985-1990), Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1996) ve Sosyal Sinema Dönemi (1996-2004)'dir. Belirsizlik dönemi, toplam film sayısı ve kalitesi (teknik, biçim, hikaye anlatımı ve oyunculuk) bakımından, İran sinema tarihinin en kötü dönemidir. Devlet otoritesi döneminde sinemaya daha bilimsel bir bakışla bakılmaya başlandı. Filmlerin denetiminde görev alan Farabi Sinema Kurumu İrşat Bakanlığı tarafından kurulmuştu. Burada çalışan eğitimli kişiler, sinemanın zamanın bir gereği olduğunun farkındaydı. Ancak bu dönem filmleri de teknik ve anlatı açısından halen zayıftı. Filmlerin siyasi konulardan uzaklaşıp aile içerikleri konuları ele almasıyla beraber başlayan yenilenme dönemi, oldukça parlak bir dönemdi. 1990-1996 yılları arasında devletin sinema sektörüne yaptığı ekonomik yardımlar azalmıştı. Sinemacılar, halkın dikkatini çekecek siyasi filmlere yöneldiler

ve böylece ticari sinema gelişmeye başladı. Ancak yine de çoğu film pek başarılı değildi. Sosyal sinema döneminde ise birey ve toplum problemleri ele alınmaya ve realist bir dünya görüşü çerçevesinde çağdaş insanın bunalımlarına değinen filmler yapılmaya başlandı.

Aslında din adamları da sinemanın yeni bir düzen getirmek ve eğitim vermek için kullanılabileceğinin bilincinde idiler. Ancak filmleri helal ve haram olarak belirlemek dışında yapılan bir faaliyet de yoktu. Bu nedenle hükümet İslami sinemayı desteklemeye başladı. Bu filmler, geleneksel değerlere önem veren ve mutlu sonla biten filmlerdi (Dönmez-Colin, 2006, s. 58). Böylece İslami rejimle beraber Humeyni'nin İslam kurallarını ülke geneline yaymak adına sinemayı kullanmaya başladığı da söylenebilir. Şah'ın yıllar önce siyasi alanda halkın sempatisini kazanmak adına muhalif yönetmenlerin film yapmasına izin vermesi gibi Humeyni de aynı amaçla muhalif yönetmenlerin film yapmasını engellememiş, aksine bu filmlerin yapımına destek vererek hem dünyayı şaşırtmış hem de kendine muhalif olan aydınların sempatisini kazanmıştır (Nafeie, 2012, s. 35, 36).

Devrim öncesi dönemde sansür yasağı gibi ilkeler için filmler haram ya da helal olarak fakihler tarafından nitelenmiş olsa da genelde sinema ulema tarafından ya reddedilmiş ya da görmezden gelinmiştir. İslam Devriminden sonra ise sinemanın gücünün yadsıyamayacağına farkında olan ulema, sinemayı denetim altında tutmak ve kendi amaçları için kullanmak istemişlerdir. Roy Armes'in Third World Film Making and the West'te yer verdiği Ayetullah Humeyni'nin şu ifadesi de durumun farkında olunduğunun göstergesidir: "Sinema kültürün tezahürlerinden biridir ve beşerin ve kültürün hizmetine konmalıdır". Devrim sonrası ilk dönemde İslami olmayan tüm unsurlar ya imha edilmiş ya da tashih edilmiştir. Bu dönemde kaliteli denilebilecek bir film de çekilmemiştir. Devrimi izleyen yıllarda sanat dalları ideolojinin tahakkümünden kurtulmaya başlamış, 1997'de Hatemi'nin cumhurbaşkanı olarak seçilmesinde sanat çevrelerinin rolü de etkili olunca, Hatemi'den sonra, önceki dönemin yasaklı filmleri gösterime girmeye (1998'de Rahşan Beni-İtimad'ın Mayıs Kadınları, 1999'da Temime Milani'nin İki Kadın'ının gösterime girmesi gibi) ve tabu olan konular işlenmeye başlamıştır. Bundan sonra Abbas Kiyarüstemi, Daryuş Mehrcuyi, Musin Mahmelbaf, Majid Majidi, Ebülfazl Celili, Semira Mahmelbaf,

Cafer Penahi ve Behmen Gobadi gibi yönetmenlerin filmleri ile İran sineması uluslararası düzeyde bir ilgiye mazhar olmuş ve büyük başarılar göstermeye başlamıştır (Tapper, 2007, s. 8-13). 1992 yılında New York Film Festivali direktörü İran sinemasını “Günümüz dünyasının en heyecan uyandırıcı sinemalarından biri” olarak değerlendirmiş (Miller, Judith, Movies on Iran Struggle for Acceptance, The New York Times, 19 Temmuz 1992, Akt: Nefisi, 2007, s. 74) yine Toronto Uluslararası Film Festivali’nde İran sineması “Günümüz dünyasının en seçkin ulusal sinemalarından biri” olarak nitelendirilmiştir (Toronto International Festival of Festivals Catalog, 4 Eylül 1992, s. 8, Akt: Nefisi, 2007, s. 74). Abbas Kiyarüstemi’nin 1997’de Kiraz’ın Tadı filmiyle Cannes’da sinema dünyasının en prestijli ödülü olan Altın Palmiye’yi kazanması İran sinemasının rüştünü ispat etmesi olarak yorumlanabilir (Ferahmend, 2007, s. 107, 108). Başarıların devamı gelmiş, Oscar’a katılmasına izin verilen Majid Majidi, Cennetin Çocukları (1998) filmiyle En İyi Yabancı Film sıralamasında ilk beşe girmiştir (Ferahmend, 2007, s. 122).

İran sineması 1980’lerin başından itibaren, yeni bir dünyayla karşılaşan genç neslin gözüyle temaları irdelemeye başlamış, bu da farklı bir gerçeklik anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni dönem sinemada, İran’ın başka veçheleri ele alınmıştır. Gerçekçi filmlerin tercih edilmesiyle hem köy yaşamını anlatan filmlerde hem kent yaşamını anlatan filmlerde çocuk tasvirleri belirginleşmeye başlamıştır. Çocukların filmlerde oynaması, İran sinemasının gelişimine ve İranlıların sinemadaki temsillerine büyük katkılar sağlamıştır. Nitekim bu gelişmeler eşliğinde 1980’lerin başlarında uluslararası festivallere katılan ilk İran filmi Emir Nadiri’nin Koşucu’su olmuştur. Film canını kurtarmak için kaçmak zorunda olan bir erkek çocuğun hikayesidir (Sadr, 2007, s. 289, 290).

Aslında 1987 yılına kadar İran sineması, farklı temalar üzerinde yoğunlaşmış ancak bir süre sonra seyirci bu konulara ilgi göstermemeye başlamıştır. İran sineması bu iflas döneminde çocuk filmlerine yönelmiş ve böylelikle seyircinin dikkatini çekebilmeyi ummuştur. Nitekim beklenenin ötesinde bir durum gelişmiş ve İran sineması bu filmler ile sadece ülke içerisinde değil, dünya çapında ismini duyurmayı başarmıştır. Tamamen doğal ortamlarda ve kendi hayatını oynayan oyuncuların

filmleri gündeme gelmiş ve bu filmler olanca çıplaklığıyla gerçekleri ortaya koymayı hedeflemiştir (Nafeie, 2012, s. 76).

Kabul etmek gerekir ki çoğu yönetmen için kahramanlarının çocuklar olduğu filmlere yönelmek, çocuklarla oluşturulan metaforik atmosferden büyüklere mesajlar vermek, seçilebilecek en zararsız ve tehlikesiz yol gibiydi. Ancak bu zorunluluk, İranlı çocuk sanatçıların olağanüstü performansı ile oldukça değerli eserlerin kapısını da aralamıştır (Kanat, 2006, s. 31, 32). Nitekim Devrim sonrası İran sineması Batı'da daha ziyade çocuk kahramanların rol aldığı filmlerle ünlü olmuştur. Bu hikayelerin çoğunluğu alegoriktir. Çocuk kahramanlar, insani değerlere ulaşmak için pek çok engeli aşmak durumunda kalırlar ve filmler genelde mutlu sonla biter (Dönmez-Colin, 2006, s. 100).

Sinema ekranında önceleri erkekler varken zamanla masum, çalışkan, meraklı çocuklar da büyüklerin yanında yer almaya başladı. Zamanla büyüklerin sorunları, çocukların dilinden anlatılmaya başlandı. Çocuklar barıştan, arkadaşlıktan, sevgiden bahsederek, teknoloji ve paradan uzakta kalarak sinemayı fethetmeye başladılar. Üstelik büyükler için yasak olan kıyafet serbestliği gibi ilkeler ve şarkı söyleme, hislerini belli etme gibi eylemler onlar için geçerli değildi. Bu nedenle bu dönemin gerçekçi İran sineması aslında idealist ve hayalperestti. Çocuklar, tüm güçsüzlüklerine rağmen iyiye ve güzele ulaşma iddiasına sahiptiler. Penahi'nin Beyaz Balon filminde bir akvaryum balığı almak, Kiyarüstemi'nin Dostun Evi Nerede filminde ödev defterini sahibine verebilmek için yollara düşmek, Majidi'nin Gökyüzü Çocukları filminde bir çift ayakkabı alabilmek gibi çok basit fakat çok çekici ve ulaşılması zor hedefleri olan çocuklar, aynı zamanda toplumun yapısını da sembolik olarak göstermekteydi (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 132-134).

İslami sinemada kadının durumu başka bir sorunu işaret etmekteydi. Bu filmlerde kadın, itaatkar eş, cefakar anne, alçakgönüllü ve namuslu kimseler olarak temsil edildiler. Yine bu sinemada belirgin olan bir diğer husus, kadın erkek temasının ve aşkın yasak olması idi (Dönmez-Colin, 2006, s. 59).

Bu nedenlerle Devrim'in ilk yıllarında Behram Beyzayi, Mesut Kimyayi ve Emir Nadiri dışında film yapmaya cesaret eden pek fazla yönetmen çıkmadı. Yapmaya yeltenenler de kadın karakersiz filmler çekmeye özen gösterdiler. Kimyayi'nin Hatt-

e Kırmızı (Kırmızı Çizgi, 1983), Beyzayi'nin Margh-e Yezdgerd (Yezdgerd'in Ölümü, 1983) gibi birkaç filmde görülen hicaba ve İslam'a uymayan kadın gösterimi, yeniden çekimler ve makaslamalarla düzeltildi (Kanat, 2006, s. 20; Aktaş, 2005, s. 544).

Müslüman kadınlar, iffetli, toplumsal hayatta önemli görevler yerine getiren, Allah korkusu taşıyan, iyi çocuklar yetiştiren portrelerle sunulmuştur. Bununla beraber kadın, bir meta gibi ya da cinsellik çağrıştırmacı bir konumda da asla görünmemiştir. Bunun devamı olarak, kadınlar için filmlerde, çadorla (çarşaf) ya da tam tesettürü sağlayacak bir kıyafetle olma zorunluluğu bulunmaktaydı (Nefisi, 2007, s. 63, 64).

Gösteriye dayalı bir sanat dalında gösterimi yasak olan pek fazla şey olması yönetmenleri başka türlü bir çözüm aramaya yöneltmiştir. Bir çözüm olarak Kiyarüstemi ve Beyzayi gibi yönetmenlerin filmlerinde çocuklara yer vermeleri ile yani 1960'lardan itibaren, çocuklar İran sinemasında özel bir konuma sahip olmuştur. Çocuk sineması denilebilecek bu durum bir yanıyla gerçek hayattan kopuş gibi gözükse de diğer taraftan İran'ı karakterize eden bir gerçekliğin ürünü olarak değerlendirilmelidir. Nitekim İran filmlerinin cazibesi biraz gerçekçiliği benimsemeleri ve toplumsal sorunları ele almalarından geliyorsa biraz da çocukların ikilemelerini temel almasından gelmektedir. Bu durum sinemada cinselliğe de yer bırakmamıştır (Tapper, 2007, s. 24, 25). Siyasal ve toplumsal temaları işleyen düşük bütçeli İran filmlerinin gerçekçi ve yalın hikayesi uluslararası arenada da beğeni toplamaktadır. Oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin rol aldığı bu filmler yine gerçek mekanlarda geçmektedir. İran'ın kentsel ve kırsal mimari yapısı, kültürel durumu, gelenekleri, sosyopolitik durumu, kamusal ve özel alanlardaki yaşantıların sunumu, Batılı seyircilerin ilgisini çekmektedir. Bu filmlerdeki minimal olay örgüleri de filmleri ilgi çekici kılmakta, seyirci bu minimalizm içinde günlük yaşamın zorluklarına, arka mahallelerdeki yaşam şartlarına tanık olmakta, bir yandan da bu manzaraların getirdiği bir tür politik sunuma tanık olmaktadır. Egzotik İran manzaraları sunan filmlerin de bu tür bir politika güttükleri söylenebilir (Said-Vefa, 2007, s. 253-256).

İran sinemasının tarihsel süreci düşünüldüğünde bu sinemanın kendine has bir üslup kazandığını söylemek abartı olmayacaktır. Böylece İran sineması adeta tek tipleşen bir dünyada farklı bir ses oluşturabilmiştir. Bu sinema, şiddet ve seks gibi alıcısı hazır olan içeriklerden kurtularak evrensel ve insani değerlere yönelmiştir.

Aktaş (Aktaş, 2005, s. xi) bu durumu sinemanın, modernizmin en iyi aracı olarak görülürken, İran Devrimi'nden sonra modernizmin değerlerine, Batı'nın kültürel baskınlığına karşı değerler üretmek için yol arayan bir sanat alanı olarak yeniden anlamlandırılmaya başlanmasının sonucu olarak değerlendirmektedir.

Sözen (Sözen, İran Sineması ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi, 2018b, s. 18, 19) de benzer şekilde 1979'da gerçekleşen devriminden sonra İranlı yönetmenlerin devletin sıkı sansür yasaları altında çalışırken estetik açıdan zengin bir sinema dili yarattıklarını belirtmektedir. Ona göre sansürün getirdiği kısıtlamalardan -veya yarattığı imkanlardan- dolayı, İran sineması hem görsel hem de anlatımsal olarak şiirsel dil oluşturmuş, bir başka deyişle sansürden kaçınmak için üslup özelliklerini geliştirmiştir. Böylece yönetmenler yasak konuları ifade etmenin yollarını alegorik biçimler üzerinden sunmayı başarmıştır. Bu anlatımsal yapılanmanın temelinde derin kültürel gelenekler (Fars şiiri ve sanatının uzun bir alegorik anlatım tarihine sahip olması) vardır. Sonuçta bu yönetmenler, fikirleri ifade etmek için açıklığa ihtiyacı duymayan, semboller ve metaforlar bakımından Batı sinemasına (özellikle de Hollywood anlatılarına) benzemeyen zengin bir karşı sinema estetiği yaratımını sinema tarihine armağan etmişlerdir.

Bu noktada tekrar belirtmek gerekir ki İran sinemasının nitelikli yapıtlarının pek çoğu İran edebiyatıyla ve İran şiiriyle doğrudan bir ilişki içindedir. İran sinema tarihinde adı geçen pek çok film ya bir öyküden ya bir romandan uyarlanmıştır. Aslında İran edebiyatı ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip oluşu ve sinemayı doğrudan etkilemesi İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durumdur (Kanat, 2006, s. 23). Yani bir bakıma sinemanın söz konusu anlatı becerisi İran edebiyatından güç almaktadır denilebilir.

Bu konuda önemli bir başka husus İslami sinemanın ne olduğuna dair yapılan tartışmalardır. Devrimden sonra da bu konuda pek çok tartışma yaşanmış, farklı pek çok görüş dile getirilmiştir. Ayetullah Hamaney'e göre, İslam mimarisi gibi belirgin bir İslam sineması oluşturulması gerekmektedir. Filmde telkin edilen değerlerin İslami olması -namaz gibi değerler yanında doğruluk, dürüstlük gibi değerler de İslami olarak kabul edilmelidir-, filmde gayri İslami sahnelere yer verilmemesi İslami bir sinema için önemlidir. Hüccetülislam Hüseyin Naşiri'ye göre, dini sinema, camiye gösteren

sinema olarak algılanmamalıdır ama sinemada sembollerin önemli olduğu da unutulmamalıdır. Nasır Şafak'a göre, önemli olan sinema tekniğini öğrenmek değil, entelektüel sinemadan ayrı bir tefekkür sineması oluşturabilmektir. Hüsrev Yahyai, sinema batının değerlerini taşıyan bir araç olduğu için, İslami değerler sinema ile verilememektedir. Hüccetülislam Kaymakami, sinemanın dinin hizmetinde kullanılabileceğini kabul etmektedir. Ataullah Muhacerani, sinemanın doğrudan vaaz ve irşat aracı olamayacağını düşünmektedir. Haddad Adil, din tarafından onaylanan sinemayı ve dini destekleyen sinemayı, dini sinema olarak ifade etmiştir. Nadir İbrahimi, seyirciye dini bakış açısı kazandıran sinemayı dini sinema olarak tanımlamıştır. Hüccetülislam Ali Efsahi, dini sinema ifadesinin yerine dinin ışığında sinema ifadesini kullanmayı tercih etmektedir. Ayetullah Haeri Şirazi'ye göre fıtratı ihya eden her film, yönetmeni Müslüman olmasa bile dini sayılabilir. Yönetmen Müçteba Rayi, dini duyarlılığın yansıtılabildiği sinemayı dini sinema olarak isimlendirmektedir (Aktaş, 2005, s. 107-127).

Bütün bu tartışmalardan sonra genel bir değerlendirme yapılacak olursa Devrim sonrası sinemayı genelleştirilmiş bir ahlak anlayışını temsil eden filmleriyle "ahlakçı sinema" olarak nitelendirmek mümkündür. Bu dönemde hem popülist filmler hem de sanatsal filmler ahlakçı idi. Ancak popülist sinema daha yüzeysel bir ahlak anlayışı benimsemişken, sanatsal filmler İslam ve İran kültüründeki ahlak değerleri üzerine yoğunlaşmıştır. Söz gelimi Abbas Kiyarüstemi'nin "Dostun Evi Nerede" filmindeki çocuğun yanlışlıkla aldığı arkadaşının defterini verme telaşı, dürüstlük, emanete dikkat etmek gibi temel ahlak anlayışları üzerinde durmaktadır (Nefisi, 2007, s. 60, 61). Aktaş (Aktaş, 2005, s. 298, 299) da devrimden sonraki sinema ile sinema diline uygun manevi ve ahlaki değerler anlatısı geliştirebildiğini düşünmektedir. Ona göre Kiyarüstemi'nin "Dostun Evi Nerede" yahut Majidi'nin "Gökyüzü Çocukları" filmleri gibi filmlerle evrensel bir anlatı formu yakalanabilmiştir.

Sinema, İslam kültürüyle çatışan bir konumdan Fars kültürünü temsil eden bir özelliğe kavuşmuş, şiir ve edebiyatın görkemli geçmişini gölgede bırakmıştır. İran sinemasının bütün bunları şeriat kodlarıyla önemli ölçüde sınırlanmış bir temsil ve sinema pratiğiyle gerçekleştirmiş olması, saygınlığını arttırdığı gibi, kendisine yönelen ilgiyi de çoğaltmıştır (Kanat, 2006, s. 145, 146).

Sinema, çoğunlukla modernizmin ürünü olan bir kurum olarak nitelendirilmiştir. Bu durum onun, modernizmin değerlerini taşıyan bir araç olarak nitelendirilmesini sağlamıştır. Tam da bu nedenle Müslüman dünyada sinemanın dinle bağdaşmayacağı inancı hakim olmuştur. Ancak bugün sinema hem Müslümanların hayatlarına hem de onların İslamiyet’i anlama ve anlatma çabalarına merkez teşkil eder hale gelmiştir. İran sinemasının dindar aktörleri ve yönetmenleri ise duruma bu şekilde bakmak yerine, sinemanın yeniden icat edilebileceği savı üzerinden hareket ettiler. Sinemanın, şiir ve felsefe yüklü bir tefekkür sineması olabileceği yahut sınırları aşabilen bir sanat olarak değerlendirilebileceğine inandılar (Aktaş, 2005, s. 289-291).

İran Sineması, Cihan Aktaş’ın ifade ettiği gibi Şark’ın şiiridir. İran sinemasının kalıcılığı ve etki alanı onu iki açıdan çok daha önemli kılmıştır. Bir yandan ülke içindeki milyonlarca İranlı tarafından kabul edilirken bir yandan da uluslararası bir seyirci kitlesi tarafından beğenilmiştir. Böylece aslında sözel olan İran kültürü sinemayı da güçlü bir sanat haline getiren bir görselliğe dönüşmüştür (Dabaşı, 2013, s. xii). Özellikle “devrim sonrası İran sineması ilişkisi arayışı içindeki bir sinemadır. İnsanın insanla, tabiatla, çevresiyle ilişkilerinin arayışı içindedir. Yeni ufuklara işaret eden bu sinema, hakikat arayışı içindeki her insana coşku vermekte, kalp gözlerini kaybolmuş değerlere yönelmektedir. Gündelik hayatın ve sıradan ihtiyaçların dağdağası, insanları bu değerleri fark etmektan mahrum bırakmaktadır. İran sineması, bu değerleri çok sade bir dille işleyerek seyirci ile başarılı bir ilişki kurabilmektedir” (Aktaş, 2005, s. 161).

İran sinemasında yaşanan topraklardan ayrılmak, arayışlar, evsizlik, sürgün gibi temalar sıklıkla işlenen konular içinde görülmektedir (Tapper, 2007, s. 22). Birçok Müslüman ülkede aile ekseni filmler çekilmektedir. Filmlerde ailenin kilit rol oynadığı da söylenebilir. Burada ulusal kimlik yaratma amacından söz etmek gerekecektir. Aile arası ilişkilerin temsil edilişi, dini, toplumsal, siyasi değerleri de yansıtmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. xiv). İran sinemasında da aile hep başroldedir.

Böylece Sözen’in (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 42) de değindiği gibi bu sinemada film eleştirmenlerinin ve entelektüellerin dikkatini çeken ilk şey, İran filmlerinin yalın anlatı biçimleri,

geleneksel olmayan sonları, şiirsel vizyonları, özellikle de kadın ve çocuklar başta olmak üzere insan meselelerine yaklaşımlarındaki incelik olmuştur.

Bu bağlamda Chaudhuri ve Finn'in (Chaudhuri & Finn, 2016, s. 160, 161) tespitleri de önem arz etmektedir. Onlara göre Yeni İran Sineması'ndaki bariz alegorik eğiliminin, filmin açık imgelerini anlatsal belirlenimciliğe çektiği ileri sürülebilir: "Muğlaklık ve belirlenemezliğin doğal olarak radikal olduklarını ileri sürmeyeceğiz - ters yollardan belirlenemezliğin kendisi politik anlamda belirli olabilir-. Ancak İranlı sinemacılar, sansürün özellikle toleranssız tarafından kurtulmak için açık imgeyi kullanmış ve devlet tarafından tek bir gerçek olduğu yönündeki baskıcı düşüncenin dayatıldığı bir politik bağlamda deneyimin ve gerçeğin çoğulluğunu göstermişlerdir. İran devleti ile ilişkili gerçeğin dogmatik yapısı, elbette, başka yerlerde de karşılık buluyordur. Yeni İran Sineması'nın Batı'daki cazibesi, baskı altındaki, yabancılaştırılmış 'öteki'ye duyulan 'sempati'den çok kendi kendini idrak etmesine bağlıdır. İran filminin açık imgeleri, birçok çağdaş sinemada bu tarz imgelerin kaybolduğunu, sinemanın yaratıcı yorum ve eleştirel yansıma için sahip olduğu özel alanın yitirildiğini bize hatırlatır".

İran sinemasında, genel olarak ticari (Farsî) filmler, entelektüel filmler ve yeni akım filmler üretilmektedir. Ticari filmler, seyircinin istek ve talepleri doğrultusunda çekilen konuları genelde aşk ve melodram olan, çoğu yabancı filmlerden uyarlanan filmlerdir. Bu filmler ticari açıdan başarılı olsa da İran sineması için kalıcı bir fayda sağlayamamıştır. Entelektüel sinema, ticari sinemanın ardından sinemacıların gerçekçi, ticari filmlerin aksine estetik kaygılar da taşıyan, hem sinemadaki kazançlarını arttırmak hem de dönemi daha iyi yansıtabilmek amacıyla çektikleri, akademik kökenli entelektüellerin sinemasını ifade etmektedir. Yeni akım sinema ise ticari sinemayla entelektüel sinemanın bir araya gelişini ifade etmektedir. Böylece halk tarafından anlaşılan aynı zamanda da entelektüel seviyesi yüksek filmler çekilmeye başlanmıştır (Dadak, 2019, s. 12, 13). Sözen (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 47) de İran Yeni Dalga sinemasının, temelde entelektüel/kültürel amacı hedeflediğini belirtmektedir. Bunun için "film-farsi" denilen devrim öncesi sinemanın banallığından ayrılmaya çalışan yeni dönem

sinemasının bu çabası düzgün bir şekilde kesintisiz olarak devam etmektedir. 1969'dan günümüze kadar bu kültürel eğilime bağlı olarak çok sayıda film yapılmıştır.

1990'ların sonunda İran sineması gözle görülür bir gelişme kaydederken, bu durum İran'ın kültürel ve sosyal hayatında kapsamlı değişimleri de beraberinde getirmiştir (Özen & Arpacı, 2018, s. 240). İran sineması, sadece özgün bir ulusal sinema olarak kalmamış, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalarından birisi olarak da öne çıkmıştır.

Özetle ifade etmek gerekirse İran sinemasının 1979 İslam devrimi sonrası süreçte sosyo-ekonomik, kültürel konuları da içine alan bir yelpaze sunduğunu ifade etmek mümkündür (Özen & Arpacı, 2018, s. 244). İnsanı merkeze alan İran sineması evrensel değerlere vurgu yapmaktadır. İran sinemasının çocuk masumiyetini keşfetmesi ya da İran'ın ve evrensel insani değerlerin çocuk bakış açısıyla anlatılması İran Yeni Dalga sinemasının en belirleyici özelliğini oluşturmaktadır. İran Yeni Dalga sineması çeşitli sınırlamalara rağmen hikaye anlatmanın sonsuz öyküleme biçimleri olduğunun açık bir kanıtı olarak durmaktadır (Uğur, 2017, s. 340).

2.3. Majid Majidi

Majid Majidi Tahran'da 1959 yılında orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarda Kur'an okumayı öğrenmiştir. Onlu yaşlarında gösteri sanatlarına ilgisi artmıştır. Tahran'da bir sanat merkezinde arkadaşlarıyla tiyatro yapmış, oyunculuğu bu merkezde öğrenmiştir. 1979 yılında Dramatik Sanatlar Fakültesi'ni kazanmıştır. Ancak bu iyi karşılanmayacağı için ailesine mühendislik okuduğunu söylemiştir. 1979 yılında devrimin gerçekleşmesiyle üniversiteler de kapanmıştır. Bu dönemde Majidi, bazı arkadaşlarıyla tiyatro oyunları yazmış ve oynamıştır (Yaghmooralı, 2013, s. 51).

Sanat faaliyetlerine 12-13 yaşlarında başlayan Majidi, tiyatro ve dramatik sanatlar alanında eğitim almıştır ancak uzmanlık alanı tiyatrodaki çocuk yönetmenliğidir. Sinemaya, devrimden sonra oyunculukla başlayan Majidi, yönetmen koltuğuna ilkin kısa filmlerle oturmuştur (Çağlayan, 2011, s. 77; Uygur, 2006). 1992'de Baduk filmi ile ilk kez uzun metrajlı film çekmiş ve sonrasında kariyerine uzun metraj filmlerle devam etmiştir.

İran sinemasının başarılı isimlerinden birisi olan Majidi neredeyse filmlerinin hepsinde, çocukların dünyasını ele almış ve filmlerini çocukların bakış açısından anlatmıştır. Sanat alanındaki faaliyetine tiyatroyla başlayan bir sinemacı olarak sanatı yaşayarak öğrenmiştir. Majid Majidi genelde filmlerini Kânûn-i Perverîş-i Fikrî-yi Kûdekân ve Novcevânan (Çocukların ve Gençlerin Düşünsel Eğitim Merkezi) isimli kurum aracılığıyla yapmıştır. Bu merkez 1969 yılında, çocuklarla ilgili öykü okuma-yazma kültürünün geliştirilmesi amacıyla kurulmuş ve bazı sinema ustaları bu merkezde faaliyete başlamışlardır. Majidi'nin filmlerinde çocukları ilgilendirmeyen konuların dahi onların gözünden seyirciye aktarılmasında Majidi'nin bu merkezde çocukça bir bakışı öğrenmesinin oldukça etkili olduğunu söylenebilir (Laleh, 2013, s. 279).

90'lı yıllar İran'da rejim baskılarının yumuşadığı, eleştirel seslerin yükseldiği, sinemacıların kendi öykülerini kısmen de olsa anlatabildiği ve “sosyal sinema” olarak adlandırılan daha özgürlükçü bir dönem olmuştur (Uğur, 2017, s. 338). Majidi'nin sinema faaliyetleri de bu döneme denk gelmektedir. Majidi, sinema kariyerine ilk olarak Muhsin Mahmelbaf'ın yönettiği “O'na Sığınıyorum” (1984) filminde oynayarak başlamıştır. Ardından yine Mahmelbaf'ın yönettiği “Boykot” (1985) filminde başrol oyuncusu olarak görevi almıştır (Bozdağ, 2019, s. 120).

Majidi'nin filmografisi ise şu şekildedir (www.imdb.com):

- 2020 - The Sun
- 2017 - Bulutların Ardında
- 2015 - Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi
- 2008 - Najva Ashorai (Belgesel)
- 2008 - Serçelerin Şarkısı
- 2007 - Persian Carpet (Belgesel)
- 2005 - Söğüt Ağacı
- 2003 - Olympik tu urdugah (Kısa Film)
- 2003 - Pa berahneh ta Herat (Belgesel)
- 2001 - Baran
- 1999 - Cennetin Rengi
- 1997 - Cennetin Çocukları
- 1996 - Baba

- 1995 - Khoda miad (Belgesel)
- 1993 - Akhareen abadeh (Belgesel)
- 1992 - Baduk
- 1989 - Yek rooz zendegi ba aseer (Kısa Belgsel Film)
- 1988 - Ruz-e emtehan
- 1984 - Hoodaj
- 1981 - Enfejar (Kısa Film)

Majidi'nin sanatını etkileyen unsurlardan bahsedilecek olursa akla ilk gelenlerden birisi muhakkak ki şiir olacaktır. Aslında Laleh'in (Laleh, 2013, s. 254) de değindiği gibi İran'da şiir, sanatçıları ve aydın insanları aşmış sıradan insanları bile etkilemiş durumdadır. Yönetmenler, İran sinemasının alt yapısını güçlendirmenin yanı sıra seyircinin dikkatini çekmek için, şiirin sunduğu olanaklardan faydalanmış ve böylece kendi eserlerini de zenginleştirmişlerdir. Bu anlamda Abbas Kiyarustemi, Daryuş Mehrcuî, Emir Naderî, Sohrab Şehid-sâlis, Majid Majidi, Müctaba Rayi, EbulFazl Celili, Mesud Kimyayi, Nâser Taghvaî, Parviz Kimyavî ve Rahşan Benî-itimâd gibi yönetmenleri araştırdığımızda, onların şiire ne kadar hayran oldukları ve dolaylı veya dolaysız şekilde şiirden etkilendikleri fark edilmektedir.

Majidi'nin iç dünyası, çektiği sinema eserlerine yansınca, Samed Behrengi gibi çocuk öykü yazarlarının, Sohrâb Sipehri gibi modern İran şairlerinin ve Mevlana gibi klasik İran şairlerinin izlerini açıkça görmek mümkündür. Sanat hayatına tiyatrodan başladığı için olsa gerek okuduğu ve oynadığı oyunlardan etkilenmiş, kendi oynadığı rollerde, kendi filmlerindeki oyuncuları yönlendirdiğinde ve genel olarak sahne anlayışında tiyatro tecrübeleri sahneye yansımıştır. Bir röportajda “Aşıkça tiyatroya hayranlık duyduğum günlerde Gulâm-Hüseyin Saîdi'nin oyunlarını hatırlıyorum. Ben onun oyunlarına bayılırdım. Pehlivan Ekber mî-Mîred (Pehlivan Ekber Ölüyor) isimli oyununun diyaloglarını ezberlemiştim” diyerek tiyatronun kendinde bıraktığı izleri dile getirmiştir (Laleh, 2013, s. 279, 280).

Sargut (Sargut, 2008, s. 85, 86), sinemanın her insanı kolaylıkla kendi hakikatine, hata ve doğrularına iletebileceğini düşünmektedir. Bu nedenle ona göre her filmde bir hikmet görmek mümkündür. Bu minvalde “Neden Majidi?” diye sorulacak olursa, tüm filmleri, ahlak ve değer inşası üzerine olduğu için diye cevap vermemiz mümkündür. Üstelik filmleri, sinematografik olarak da çok başarılı olan Majidi'nin

uluslararası arenada aldığı sayısız ödül vardır. Hem değerlerin inşasını dert eden hem sinema diline hakim bir yönetmen olduğu için bu çalışmayı onun filmleri üzerinden gerçekleştirmeyi tercih ettik.

Yalsuzuçanlar (Yalsuzuçanlar, Dünyanın Orta Yeri Sinema, 2008a, s. 9-11) dünyanın bir oyun ve oyalanma yeri olduğunu gösteren en iyi araçlardan birinin sinema olduğunu söylemektedir. Ona göre bu anlamda sinema dünyanın imgesidir. Her film, o filmi yazanın ve yapanın çaresi ve aynı zamanda çaresizliğidir. Bu nedenle yönetmen sayısınca film dili vardır. Majidi sinemasını çalışmamızın bir sebebi de onun dil seçimi olmuştur. Zira onun filmleri Kur'an'dan, Mesnevi'den, şiirden, öyküden, İran kültüründen beslenmektedir.

Önemli bir husus olarak sinemanın toplumsal, siyasal amaçlarla etkili bir araç hatta silah olarak kullanılabileceği gibi sinemayla tıpkı şiir gibi şahsi bir dil de kurmanın da mümkün olduğunu unutmamak faydalı olacaktır (Yalsuzuçanlar, Sinemaya Genel Bakış, 2008b, s. 96). Majidi böyle şahsi bir dil kurmayı da başarmış bir sinemacıdır.

İran sineması son dönemde salt otantik sinema olmaktan çıkarak dünya festivallerinde saygın ödüller kazanan, özgün filmler üretebilen başarılı bir ülke sinemasına dönüşmektedir. Aktaş da özellikle Majidi gibi genç kuşak yönetmenlerin toplumcu gerçekçilik ile irfani sinemayı özgün bir sentezle birleştirerek büyümlü gerçekçilik olarak adlandırılacak yapımlarla İran sinemasına yeni bir soluk getirdiğini düşünmektedir (Büyükcoşkun, İran Sineması Üzerine, 2005a, s. 27, 28). Majidi filmlerini tercih etme sebeplerimizden birisi de onun söz konusu yetkinliği olmuştur.

Sanatçının, yapıtı ile ilgili dikkat etmesi gereken noktalardan biri de bakış açısıdır. Çünkü sanatçının dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı bilimsel-içeriksel düzeyde yakalandıktan sonra, yapıt anlaşılmasına başlanacaktır. Bakış açısında ise tüm bir dünya görüşü, ahlaki ve ideolojik saplantılarla bunların doğrultusunda gelişmiş bir estetik dışavurum düzeyi vardır (Adanır, 2012, s. 56, 57). Majidi sinemasını değerlendirecek olmamızın bir sebebi de onun olaylara bakışının insan fitratı eksenli olmasıdır. Tüm filmleri, ahlak ve değer inşası üzerinedir.

Tüm bu sebeplerle bu çalışmada, din ve değer anlatımının Majid Majidi sineması üzerinden yapılmasına karar verilmiştir.

Bu aşamada Majidi'nin filmografisinde değerlerin işlenişi noktasında örnekleme oluşturabilecek başat filmleri belirledik. Öncelikle her bir filmi tek tek ele alıp değerlerin nasıl verildiğini değerlendirecek sonra Majidi sinemasına dair genel bir sonuca varmaya çalışacağız.

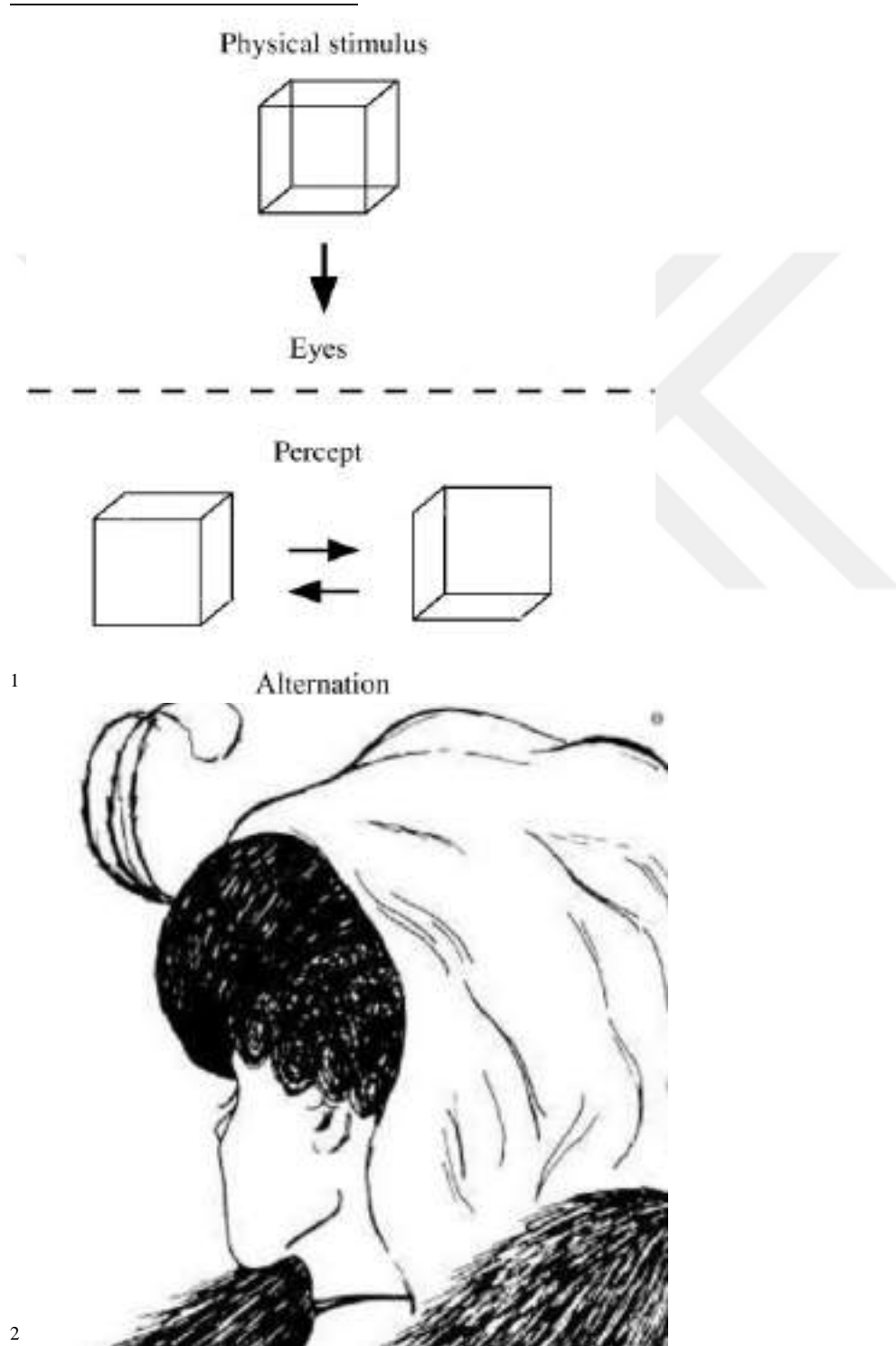


ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLMERİN DEĞER ODAKLI ÇÖZÜMLEMELERİ ve DEĞERLENDİRMELERİ

1920'lerde antropolog William Hudson, Batılı kültürlerle az da olsa iletişim kurmuş olan Afrikalılarla yaptığı deneyde onların iki boyutlu görüntülerdeki derinliği Avrupalılar gibi kavrayamadıklarını fark etti. Bu ve bunun gibi testler bir yandan her insanın bir görsel imgeyi idrak ve teşhis edebileceğini ama diğer yandan da en basit görsel imgelerin bile farklı kültürlerce farklı değerlendirilebileceğini göstermiştir. Bunun için bu görüntüleri izlemekten öteye geçip okumak gerekmektedir. Necker

küpünün¹ nasıl görüldüğüne karar vermek ya da W. E. Hill'in Karım ve Kaynanam² isimli çoklu figürünü görmek, gözlerin işlevine değil, beynin alınan enformasyonu değerlendirmesine bağlıdır. Burada değinmek gerekir ki, imge hem optik bir model hem de zihinsel bir deneyimdir. Görüntülerin zihinsel yaratımını ifade etmek için



tahayyül (imagine) kelimesinin kullanımı da imge ile ilişkili olsa gerektir (Monaco, 2014, s. 150, 151).

Bu nedenle görüntülerin okunması ve anlamlandırılması için çabalamak gerekecektir. Yine Monaco'nun (Monaco, 2014, s. 66) deyişiyile şiir, tercüme edilemeyen; sanat, tanımlanamayan; sinema ise açıklanamayıdır. Ama yine de açıklamaya gayret göstereceğiz.

Anlaşılamayanı anlamlı kılmak için ilkin detaylı bir izleme yapmak gerekecektir. Eğer izleme etkinliği küçük yaş grupları ile yapılacaksa bu husus daha da büyük bir önem kazanmaktadır. Bu aşamada Yorulmaz (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 289), din eğitimi materyali olarak kullanılacak filmler için örnek bir değerlendirme formu oluşturmuştur:

Tablo 1: Film Değerlendirme Formu Örneği

1	Filmin Adı	
2	Filmin Süresi	
3	Filmin Türü	
4	Film Yerli Yapım mı, Yabancı Yapım mı?	
5	Filmin görüntü ve renk kalitesi nasıl?	
6	Filmin ses ve müzik kalitesi nasıl?	
7	Filmin Konusu Nedir?	
8	Film alt metin ve bilinçaltı mesaj içeriyor mu?	
9	Filmde abartılı şiddet sahneleri var mı?	
10	Film ahlaka aykırı sahneler içeriyor mu?	
11	Filmde itikadi veya fihhi bir problem var mı?	
12	Film mesajını ilgi çekecek biçimde verebiliyor mu?	
13	Film hangi sınıf seviyesine uygundur?	
14	Film hangi üniteye kullanılabilir?	
15	Genel değerlendirme	

Kaynak: (Yorulmaz, Sinema ve Din Eğitimi, 2013b, s. 289).

Öztaş (Öztaş, 2017, s. 3089) ise tarihi filmlerin öğrencilere izlettirilmesinden önce öğretmenlerin göz önünde bulundurması gereken hususlara dair bir film kontrol ölçeği geliştirmiştir:

Tablo 2: Film Kontrol Listesi

		EYET	HAYIR
1	Film, Türk Milli Eğitimi'nin ve ilköğretimin/ortaöğretimin/yükseköğretimin genel amaç ve ilkelerine uygun mu?		
2	Filmin içeriği kazanımların edinilmesini destekliyor mu?		
3	Filmde yer alan sahneler, genel ahlâka uygun mu?		
4	Filmin dili genel ahlâka ve öğrencilerin yaş düzeylerine uygun mu?		
5	Filmde kullanılan dil, kostüm, dekor, aksesuar döneme uygun mu?		
6	Şiddet sahnelerinden kaçınılmış mı?		
7	Film tarihî gerçeklerle örtüşüyor mu?		
8	Filmdeki zaman, işlediğiniz konunun geçtiği zamanla örtüşüyor mu?		
9	Filmin süresine dikkat ettiniz mi? Süresi yapacağınız plana uygun mu?		
10	Filmde sebep-sonuç ilişkisi iyi işlenmiş mi?		
11	Film öğrencilerin seviyesine uygun mu?		
12	Film hakkında yazılan (gazete, dergi vb.) yazıları okudunuz mu?		
13	Adalet, ahlâk, erdem gibi kavramların önemi vurgulanıyor mu?		
14	Öğrencilerde konuyla ilgili merak duygusu uyandırıyor mu?		

Kaynak: (Öztaş, 2017, s. 3089).

Filmlerin öğrencilere izlettirilmesinden ya da değerler eğitiminde kullanılıp kullanılmayacağıının belirlenmesinden önce bu minvalde bir liste ile içerik kontrolü yapılması çıkacak sorunların büyük oranda önüne geçecektir. Uygun olmayan sahnelerin makaslanması, sadece konu ile ilgili bir bölümün izlenmesi gibi önlemlerle yahut filmin izlenmesinden sonra uygun olmayan sahnelere dair bir tartışma ortamı

hazırlamak gibi etkinliklerle filmlerde öğrencilerin yaşına uygun olmayan sahneler ekarte edilmiş olacaktır.

Film izlendikten sonra öğrencilerle film hakkında konuşmak hem filmin etkisini artıracak hem de öğrencilerin zihninde oluşabilecek sorunları tespit etme imkanı sunacağı için faydalı olacaktır. Diğer taraftan filmin mesajının öğrencilere etki edip etmediği, filme dair çıkarımları ve soruları ile belirginlik kazanacaktır. Filmlerde özellikle öğrenciye kazandırılması istenen hususlar da bu etkinlik sırasında dile getirilebilecek konu pekiştirilmiş olacaktır.

Filmlerin genel değerlendirilmesinde pek çok farklı değer/değer grubu söz konusu edilebilir. “Hangi Değerler Öğretilmeli” başlığında değer kümelerinin farklı bakış açıları ve önem sıraları ile hazırlandığına örnekleri ile temas etmiştik. Biz, bu çalışmada Rokeach’ın belirlediği kapsamı oldukça geniş olan değer gruplarını kullanmayı tercih ettik. Tekrar hatırlamak gerekirse Rokeach çalışmasında, amaç ve araç değerler şeklinde iki grupta toplam 36 değer belirlemiştir.

Majidi filmografisinden bu çalışmada incelemek üzere seçtiğimiz filmler, filmlerin yapım bilgisi ve konusu verildikten sonra bu değer envanterine göre incelenecektir.

3.1. CENNETİN ÇOCUKLARI

3.1.1. Filmin Yapım Bilgisi

Orijinal Adı: Bacheha-ye Aseman

Yapım Yılı: 1997

Yönetmeni: Majid Majidi

Senaryosu: Majid Majidi

Oyuncuları: Mohammad Amir Naji (Ali'nin Babası), Amir Farrokh Hashemian (Ali), Bahare Seddiqi (Zehra), Nafise Jafar Mohammadi (Abil), Fereshte Sarabandi (Ali'nin Annesi), Kemal Mir Karimi (Müdür), Bahzad Rafi (Beden Eğitimi Öğretmeni), Dariush Mokhtari (Ali'nin Öğretmeni), Mohammad Hasan Hosseinian (Abil'in Babası), Masume Dair (Abil'in Annesi)

Yapımcısı: Mohammed Esfandiyari, Amir Esfandiyari

Çekim Yeri: Tahran, İran

Türü: Aile/Dram

Süresi: 89 dk.

3.1.2. Filmin Konusu

Cennetin Çocukları adı ile tanınan film yoksul bir ailenin çocukları olan Ali ve Zehra isimli iki küçük kardeşin öyküsünü üzerine kuruludur. Kız kardeşinin ayakkabılarını tamirciden getirirken kaybeden Ali, tüm uğraşlarına rağmen ayakkabıyı bulamaz. Böylece kendi ayakkabısını kardeşi ile ortak kullanmak zorunda kalır. Onların bu küçük sırrı büyük ve zorlu bir serüvene kapı aralamaktadır.

Okula giden iki kardeş ayakkabılarını değiştirerek giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkar, koşarak Ali'nin beklediği sokak arasına gelir, ayakkabı ile terliği değiştirirler, bu kez Ali koşarak okula gider. Babalarının öfkesinden çekindikleri için ama en çok da babalarının yeni bir çift ayakkabı alamayacak kadar yoksul olduğunu bildikleri için durumu ona anlatamazlar. Ali, başka çözümler ararken karşısına, üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan bir yarışma çıkar. Bu andan itibaren Ali'nin amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Zehra'ya vermektir.

3.1.3. Filmin Değerler Anlatısı

3.1.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme

Öncelikle belirtmek gerekir ki filmin orijinal isminden yapılacak birebir çeviride Gökyüzü Çocukları olarak isimlendirilmesi daha uygun olabilirdi ancak film Türkiye’de Cennetin Çocukları olarak bilindiği için biz de bu kullanımı tercih ettik. Bu yaygın kullanımda filmin İngilizce afişindeki “Children of Heaven” ifadesi etkili olmuş gibi görünmektedir.

Cennetin Çocukları, Devrim sonrası sinemanın yeni dönemi olarak kabul edilmektedir. İki kardeş arasındaki ilişkinin gerçekçi ve sade bir tasviri olarak nitelendirilebilecek olan bu film, ayrıca İran çocuk sinemasını dünyaya kabul ettiren film olarak da değerlendirilmektedir (Aktaş, 2005, s. 179). Nitekim bu film 1999 yılında Oscar’a aday olan ikinci İran filmi olmuştur. Aynı zamanda Amerika’da en iyi satanlar listesine de girmiştir (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 149). İyi filmler yapmak için büyük bütçeler gerekmediği de bu filmin bütçesine bakılınca görülmektedir. Çekimleri İran’ın başkenti Tahran’da gerçekleştirilen bu film sadece 180.000 dolara mal olmuştur (Nafeie, 2012, s. 78).

Gerçek mekanların gerçekçi bir üslupla kullanılması, İran filmlerinde belgesel bir yön olduğu varsayımını haklı kılmaktadır. Filmlerde yer alan gerçek mekanlar, giysiler ve sahne dekorasyonu ile birleşince filme belirgin bir güç katmaktadır. Bu filmde çocuğun modern Tahran karşısında şaşkınlığını saklayamamasını seyirciyi filme çeken egzotik ve dekoratif unsurlara güzel bir örnek olarak ifade edebiliriz (Said-Vefa, 2007, s. 257). Ya da Ali’nin Kuzey Tahran’a şaşırdığı gibi Batılı seyirci de Güney Tahran karşısında şaşırmaktadır.

Ancak Tahran’ın içinde bambaşka yaşamlar gösterilirken Majidi klişeye ve kolayca kaçmamıştır. Aksoy’un (Aksoy, 2012) değindiği gibi bir yanda yoksulluğu imleyen her şeyin olduğu Güney Tahran varken diğer tarafta lüks bir yaşama dair her şeyi barındıran Kuzey Tahran’ı gördüğümüz filmde yönetmen bunu yaparken politik bir tavır almamakta, gerçekçi anlatımı bozacak bir ajitasyon da yapmamaktadır. Hatta Eski Tahran’ın yoksul ama tarihi yapısının harikulade manzaraları müzik eşliğinde gösterilmektedir. Bu durum, bu mekanlara duyulan yakınlığı göstermekte ve buraların kültürel temsillerinin de değerli görüldüğü izlenimini uyandırmaktadır (Said-Vefa, 2007, s. 268).

Film çoğunlukla ev ve evin çevresinde geçmektedir. Bu filmde ev fikri, çocukluğun yitik dünyasını anımsatmaktadır. Eski Tahran'da imkansızlıklar içinde yaşayan çocukların yüksek ahlaki değerleri apaçık görülmektedir. Sıcak topluluk ilişkileri, eski nesillerden kalma adetler burada halen yaşatılmaktadır. Eski Tahran'ın dar sokakları, eski evleri Yeni Tahran'ın geniş sokakları, üst sınıf binaları ile tezat teşkil etmekte; bu durum bir yandan da Kuzey Tahran'ın soğuk ve ruhsuz oluşunu ifade etmektedir (Said-Vefa, 2007, s. 263). Ali'nin evine bu sıcaklığı veren unsurlar olarak avludaki havuz ve içindeki balıklardan, kapı avluya açıldığında kulağımıza dolan kuş seslerinden söz etmek mümkün görünmektedir.

Filmin en belirgin özellikleri olarak şiirsel vurgulamalar ve hikayenin zarafeti söylenebilir. Majidi, seyircisine, bugün kaybolup giden değerleri göstermekte ve onların oluşturduğu boşluğu hissettirmektedir. Filmde, onca yoksulluğa rağmen asil kalabilen insanları ve bu insanların yetiştirdiği çocukların asaleti açıkça görülmektedir (Aktaş, 2005, s. 180).

Filmlerinin senaryosunu genellikle kendisi yazan Majidi karakterlerinin isimlerini de çoğunlukla peygamberlerden seçer (Uğur, 2017, s. 338). Film, Zargar'ın (Zargar, 2016, s. 3) da belirttiği gibi Hz. Muhammet'in aziz ve kutsal ailesinin imaları ile zenginleştirilmiştir. Şii yas törenlerinde sıkıntılarla anılan kızı Fatımatü'z-Zehra ve damadı Ali'nin isimleri, filmde de çeşitli sıkıntılarla karşılaşan karakterlere isim olarak verilmiştir. İki kardeşin dayanışmasını anlatan film, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i de akla getirmektedir. Bir sahnede babanın çay ocağında çay hazırlarken, camide okunan dualara ağlaması, Şii İslam inancına ve Kerbela vakasına bir göndermedir. Bununla birlikte Majidi; dürüstlük, vicdan, kardeşlik, yardımlaşma, dayanışma, sabır, helal-haram bilgisi gibi değerlerin yoksulluğu ve yoksunluğu nasıl yendiğini anlattığını belirtmektedir (Sağır, 2013, s. 135, 136).

Filmin genelinde karakterlerin konumu ve davranışlarında tevekkül ve kader inancı somutlaşmaktadır. Yönetmen, Ali ve Zehra'ya sahip oldukları yoksulluk sorununun üstesinden gelecek iradi bir konum atfetmemektedir. Ancak çocuklar içinde buldukları zor duruma rağmen, inanç değerlerine uygun bir irade göstermektedirler. Burada, inanç değerlerinin insan iradesini güçlendireceği mesajı verilmektedir (Çağlayan, 2011, s. 118, 119).

Ali sessiz, sakin, çalışkan, gayretli bir çocuk olarak resmedilmektedir. Ali, büyüklerine saygılı bir çocuktur. Aynı zamanda pek çok sahnede ailesine yardım ederken gösterilir. Filmde kız kardeşinin ayakkabısını kaybeden Ali, filmin genelinde endişeli ve üzüntülüdür. Bozdağ'ın (Bozdağ, 2019, s. 170) ifade ettiği gibi Ali'nin bu duygusal durumu, üstlendiği sorumluluğu yerine getirememesinden ziyade, ailesinin maddi imkanlarının yeni bir ayakkabı almaya yetmeyeceğini bilmesindedir.

Zehra da sessiz, sakin, çalışkan, gayretli, saygılı, yardımsever bir çocuktur. Zehra bir kız çocuğu olarak zaman zaman kırılğan ve nahif hallerle de görünmekte, duygusal açıdan abisinden daha hassas olduğuna ilişkin bir izlenim bırakmaktadır. Ali'nin evin ihtiyaçları için dışarıda alışveriş yaptığı, Zehra'nın küçük kardeşine baktığı sahneler toplumsal kültürü de yansıtmaktadır. Bu noktada Bozdağ'ın (Bozdağ, 2019, s. 173) da belirttiği gibi İran'da erkek çocukların belli bir yaştan sonra babalarının aile içerisindeki sosyal rollerini üstlendiği, aynı şekilde kız çocukların da annelerinin sosyal rollerini üstlendiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Uğur (Uğur, 2017, s. 338) filmi masum ve dokunaklı bir anlatı yapısına sahip olarak değerlendirmektedir. Öyküsünün temel malzemesi insan doğası olan film, sade ve akıcı bir dile sahiptir. Klasik anlatının aksine yıldız sistemine dayalı olmayan bu film, Majidi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi masalsı öğeler içermektedir. Dış gerçekliği olabildiğince yalın bir şekilde yansıtmayı amaçlayan Majidi dini kurallara da sıkı şekilde bağlıdır.

Nitekim Majidi, filmlerinin konusunu Kur'an ayetlerinden esinlenerek oluşturduğunu ifade etmiştir. İncelediğimiz filmde de Kur'an'da belirtilen iyi ve kötü davranış modelleri ele alınmıştır. Dürüstlük, merhamet, vicdan, helal-haram, ahlak, cennet, ilahi irade, kader gibi pek çok konuya ilişkin ayetlerin izleri filmdeki karakterlerin yaşamlarından kesitlerinde yansıtılmıştır (Sağır, 2013, s. 135).

Majidi, bu filmle ilgili olarak "Cennetin Çocukları'nın senaryosuna dışardan bakıldığında ayakkabısı olmayan iki kardeş görülüyor; çocukları için ayakkabı alamayan bir ailenin görüntüsü. Oysa filmin içerideki mesajı çocukların olgunluğa ve kemâle olan yolculuğunu anlatmak; bir ayakkabı ile başlayan manevî bir yolculuk. Batı inancında insan doğanın ve şartların esiridir, hareketleri zorunludur. Fakat bizim inancımızda insan şartları değiştirebilir, hatta kelâmdaki tabiriyle insan irade sahibidir. Batı anlayışlarında insan mecbur kaldığında her şeyi yapabilir, insan öldürebilir,

katliamlar yapabilir. Oysa bizde bu böyle değildir, her zaman manevi değerler daha üstündür. Dolayısıyla Cennetin Çocukları'nda gördüğünüz fakirlik utanç verici bir fakirlik değil aksine içinde izzet, onur, ihtişam barındıran bir fakirlik. Şüphesiz fakirliği övmek istemiyorum, fakirlik hoş olmayan bir olgu. Fakat biz insanın iradesinin ve manevî hislerinin bu zor şartlardan çok daha üstün olduğunu ortaya koyduk. Ali'nin camide ayakkabıları birleştirdiği sahnede fakirliğin kötü işler yaptırmadığını görürsünüz. Batı anlayışında o şartlarda çocuğun oradan ayakkabı çalması son derece doğaldır. Fakat o içindeki duygularla mücadele edebiliyor ve hislerine galip gelerek ayakkabıları almıyor” demektedir (Büyükcoşkun, İran ve Sinema, 2005b, s. 28, 29).

Filmde, ayakkabının kaybolması ile çocukların çıkar ve değer ikilemi ile karşı karşıya kaldıkları bir durum ortaya konulmuştur. Bu ikilemi şiddetlendiren, Zehra'nın arkadaşlarından utanması, Ali'nin okula geç kalması sebebiyle müdürün kızması, ayakkabının kirlenip eskiyerek giyilemeyecek hale gelmesi, Ali'nin Tahran'ın lüks semtlerindeki yaşam standardını görmesi gibi durumlar da olumsuz bir baskı unsuru olarak vurgulanmıştır. Çocuklar soruna çözüm olabilecek, gayr-ı meşru fırsatlarla karşılaştıkları halde, ayakkabıyı bulmak, ortak kullanım ve yarışma sonucu hak ederek bir ayakkabı alabilmek gibi meşru yöntemleri tercih etmişlerdir. Böylece film, fakirliğin baskı ve zorluklarına rağmen, manevi değerlerin insanı kötü davranışlardan korumasını ele almıştır (Sağır, 2013, s. 136).

Zehra'nın kaybolan ayakkabısını okulunda başka bir kızın ayağında gördüğü için kızı evine kadar takip ettiği sahne, Zehra'nın o kızın babasının kör olduğunu ve kendilerinden daha fazla ihtiyaç sahibi olduklarını görmesi ile ayakkabılarını istemeden geri dönmesi ile biter. Yorulmaz (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 804), burada diğerkamlık değerinin işlendiğini ve Haşr Suresi 9. ayette (Onlardan (muhacirlerden) önce o yurda (Medine'ye) yerleşmiş ve imanı da gönüllerine yerleştirmiş olanlar, hicret edenleri severler. Onlara verilenlerden dolayı içlerinde bir rahatsızlık duymazlar. Kendileri son derece ihtiyaç içinde bulunsalar bile onları kendilerine tercih ederler. Kim nefsinin cimriliğinden, hırsından korunursa, işte onlar kurtuluşa erenlerin ta kendileridir.) işaret edildiğini ifade etmektedir.

Tam da bu noktada filmin bazı eleştirmenler tarafından *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları, Vittorio de Sica, 1948) ile kıyaslandığı hatırlanabilir. Yoksulluk ve işsizlik üzerinden toplumsal değerlerin sorgulandığı de Sica'nın filmindeki yalın anlatım biçimi yıllar sonra Majidi'nin *Cennetin Çocukları*'nda yeniden ele alınmaktadır. Majidi, iki film arasındaki farkı şöyle anlatır: “Batı inancında insan doğanın ve şartların esiridir, hareketleri zorunludur. Fakat bizim inancımızda insan şartları değiştirebilir, hatta kelâmdaki tabiriyle insan irade sahibidir. Batı anlayışında insan mecbur kaldığında her şeyi yapabilir, insan öldürebilir, katliamlar yapabilir. Oysa bizde bu böyle değildir, her zaman manevî değerler daha üstündür. Dolayısıyla *Cennetin Çocukları*'nda gördüğünüz fakirlik utanç verici bir fakirlik değil aksine içinde izzet, onur, ihtişam barındıran bir fakirlik” (Gürata, 2010, s. 116; Akt: Uğur, 2017, s. 338).

Majidi, kendisi ile yapılan başka bir röportajda (TRTakademi, 2018, s. 376, 377) sorulan “*Cennetin Çocukları* filminiz, Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ile karşılaştırılıp Batı'nın “Çaresiz kalırsan hırsızlık yapabilirsin” bakışına “Aç kalabilirim ama kötülük yapamam” şeklinde verilmiş bir cevap olarak yorumlanıyor. Siz bu filminizi yaparken böyle bir hareket noktanız var mıydı? Doğu'nun Batı'ya verdiği bir cevap olduğu yönündeki yorumlar için neler söylersiniz?” sorusuna “*Bisiklet Hırsızları* çok sanatsal bir filmidir; ancak manevi ve ahlaki değerler açısından büyük sorunlar taşıyor. Batı bakışında insan cebir içinde doğmuştur. Bu cebir insanın hayatının tamamında görülür. Böyle baktığımızda toplumda insanın kendisinin seçimi ve iradesi yoktur ve hep dışarıda mevcut olan bir cebir, insanı yönlendirir. Ama bizim bakışımız Şark'tan ve Doğu'dan kaynaklıyor. Bizde cebrin açıklaması böyle değildir. Neden? Çünkü insan çok yüce bir makama sahiptir. İnsan fakir olabilir, birçok şeyden yoksun kalabilir ama kendi insani değerlerini koruması gerekir ve burada en büyük etken ve koruyucu “etik”tir. Ahlak diyor ki “Birisi sana karşı bir hırsızlık yaparsa sen ona karşı hırsızlık yapma, çünkü hırsızlık her zaman yanlıştır.” *Bisiklet Hırsızları*'nda toplum diyor ki: “Senin bisikletin çalınmışsa ve senin bir bisiklete çok ciddi ihtiyacın varsa, sen de git aynısını yap.” Ama bizim ve Doğu'nun bakışında insanın ne kadar zor hayatı veya ne kadar çok sıkıntısı olursa olsun, kendi değerlerini her zaman ve her yerde koruması gerekir. *Cennetin Çocukları*'nda da benzer karakter var. Aynı karakter Ali'de de gözüküyor ama ikisinin arasında önemli bir fark var. Ali kötülüğe doğru

gitmiyor ve daha çok çalışıyor ki kendi insani değerlerini çok ciddi bir şekilde korusun. Böylece Ali teslim olmuyor ve hep direniyor. Örneğin caminin ayakkabılar bölümünde ayakkabıları düzenliyor. Halbuki kendisinin ayakkabısı yok, ama buna rağmen o, ayakkabılara bir hırsız gözüyle bakmıyor. Benim açımdan Doğu ve Batı arasındaki fark budur.” cevabını vermektedir.

Filmde çocuklar, hayatlarını büyük bir olgunlukla kabullenip ebeveynlerine destek olmak için mücadele eder. Dramın en yoğun halini vermek için Majidi yağmuru, doğa olaylarını, coşkun nehri kullanırken simgesel anlatımın en efsanevi sınırlarını da zorlamaktadır. Yakın çekimleri yoğun kullanımı da yine şiirsel gerçekçiliğin duygusal boyutunu daha fazla öne çıkarmak istemesinden gelmektedir. Film, İran sinemasının şiirsel gerçekçi çizgisinin en belirgin örneklerindedir. Yoksulluk teması üzerinde dönen film basit gibi görünse de anlamlarla yüklüdür. Burada çocuklar yoksulluğun en zor, en acı sürecindeyken bile birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve asla isyan etmezler. Büyük bir olgunlukla hareket ederken umut içindedirler (Alıcı, 2014, s. 144).

Helal-haram bilgisine dayanan davranış modelleri de filmde vurgulanan unsurlardan biridir. Çocukların bu hassasiyetleri babalarından kaynaklanmaktadır. Camide dağıtılacak şekerleri kırmak için eve getiren baba, Zehra’dan bir bardak çay ister. Zehra çayı getirir. Baba çaya atacak şeker isteyince Zehra, önünde çokça şeker olduğunu söyler. Baba ise bu şekerlerin kendilerine ait olmadığını, caminin malı olduğunu, bu şekerlerden kullanamayacaklarını anlatır. Babanın bu tavrı, çocukların vicdan ve duyarlılıklarının kaynağına işaret etmektedir. Öte yandan, Zehra’nın düşürdüğü kalemi bularak, çok beğenmesine rağmen ertesi gün geri iade eden küçük kızın tavrı da bu helal-haram hassasiyetini göstermektedir. Ancak filmde bu hassasiyet zorlama bir mesaj gibi verilmemekte; hayatın olağan akışı içerisinde ve doğal bir davranış olarak sunulmaktadır (Çağlayan, 2011, s. 118). Yorulmaz (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 804) buradaki doğruluk değerini Peygamber Efendimiz’in (sav) el-Emîn lakabıyla ve “Aldatan bizden değildir. (Sahih-i Müslim, İman, 164)” hadisiyle bağdaştırmaktadır.

Film boyunca ele alınan çoğu meselede İslami temsil ve imalar çok fazladır. Ve filmin genel ekseni bunun üzerine kuruludur. Filmin ismindeki bu espriyi gerçeklik ve temsil ettiği kültürün duruşuyla ilişkilendirirsek şöyle bir netice ortaya çıkmaktadır:

Cennetin Çocukları olma payesi, iki küçük çocuğun ailesinin durumlarını bilerek hareket etmesiyle orantılıdır. Çocuklar babalarının, kendilerine ayakkabı alacak paraların olmadığını bilmektedirler. Belki ilk başta Ali'nin babasından korktuğu gibi bir izlenim olsa da devamında bulunulan "...hem babamın parası yok" yargısının filmin ismiyle birebir ilişkilidir. Birbirlerini idare eder durumda olmaları ve ayakkabıyı sırasıyla giymeleri ise ayrıca ele alınması gereken, başka bir kültürel-dinsel boyuttur (Karatay, 2014, s. 112).

Yorulmaz (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 802, 803), ayakkabıların kaybolması Ali'nin yarışmaya katılıp birinci olmasına sebep olduğu için, yarışmada üçüncülüğü istediği için birinciliğine üzülmelerini de babası kardeşine ayakkabı aldığı için; bu sahneleri "Savaş, hoşunuza gitmediği halde, size farz kılındı. Olur ki, bir şey sizin için hayırlı iken, siz onu hoş görmezsiniz. Yine olur ki, bir şey sizin için kötü iken, siz onu seversiniz. Allah bilir, siz bilmezsiniz. (Q, Bakara, 2/216)" ayetine bir atıf olarak değerlendirmektedir.

Film, İran sinemasının kendine mahsus özelliklerine uygun olarak, müstehcenlik ve şiddet içeren sahneler içermemektedir. Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmemiştir. Kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisi konu edilmemiştir. İran sinemasının kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, filmdeki diğer kadınlarda olduğu gibi Zehra'da da uygulanmıştır (Çağlayan, 2011, s. 111).

Filmde genel bir belirsizlik hakim değildir. Belirli bir anlatısı olan film, bir sonuca da ulaşmaktadır. Ancak, manevi açıdan sembolik anlatımlar mevcuttur (Sağır, 2013, s. 139).

Filmde evin avlusunda bulunan havuz, doğu kültüründe saflığı ve ulviliği temsil eden su imgesini çağrıştırmaktadır. Filmde yer alan havuz, cenneti anlatan ayetlerde vurgulanan ırmakları ve Kevser'i temsil etmektedir (Çağlayan, 2011, s. 118). Buna ilaveten Ali'nin çok yorulduğu, bunaldığı, sevindiği, umutlandığı anlardan sonra çeşme yahut havuz görüntüsünün verilmesi hem onu dinlendiren şeylere işaret ederken hem de sanki ulvi bir mükafata da sahip olduğu cenneti ve Kevser'i kazanacağı ya da filmin ismindeki gibi cennetin çocuğu olacağı iması barındırmaktadır.

Filmde, koşmak çok başat bir figür olarak yer almaktadır. Koşmak, dünya hayatında insanın mücadelesini; iş, okul, aile gibi meşguliyetler içindeki koşturmacasını çağrıştırmaktadır (Çağlayan, 2011, s. 118). Burada Ali'nin

koşuşturmacasında diğher her şeyi, arkadaşlarını, oyunu, diğher işlerini bırakıp hedefe kilitlendiğini hatırlamakta fayda var. Bununla sanki dünya meşgalesinden de ancak asıl hedefe odaklandığımızda kurtulabileceğimiz ifade edilmektedir.

Zehra ve Ali'nin Allah'ın gözetimi altında olduklarını hissettikleri sahnelerle Majidi, dünyayı bir imtihan yeri olarak gören insanların hayata tutunabilme sebebini de göstermektedir (Aktaş, 2005, s. 180). Çağlayan'ın (Çağlayan, 2011, s. 119) belirttiği gibi üst açılı çekimler, çocukların ve ailenin içinde bulunduğu durumu gören ilahi bir iradeye işaret etmektedir. Nitekim filmin sonunda Kerim'in, ayakkabı yoksunluğundan dolayı çocukların günlerdir yaşadıkları zorluklardan haberdar olmamasına rağmen, bahçıvanlıktan kazandığı parayla yeni ayakkabılar aldığı görünmektedir. Onlar henüz haberdar olmasa da ilahi irade bu çabanın karşılığını vermiştir.

Evin avlusundaki küçük havuz, etrafındaki ağaçlar, çocukların görüldüğü hemen hemen her sahnede bulunan balıklar ve güvercinler, masum, sevgi dolu karakterler olarak çocukların inşası için araçlara dönüştürülmüştür. Yönetmenin birçok filminde eşlik eden bir tema olarak, genellikle balıkları beslemek için havuzun etrafında olan ve su, bitkiler, kısacası, doğa ile yakın ilişki içinde gösterilen çocuklar, anlatıya, çocukları modernleşme ve doğa arasındaki gergin ilişkide doğaya ait varlıklar olarak tasvir etme konusunda yardımcı olmaktadır (Oktan, 2019, s. 15). Bunun sonucunda çocukların doğa ile olan iyi ilişkileri onları daha iyi bir insan kılmaktadır.

Aksoy (Aksoy, 2012) ise Majidi'nin küçük havuzları, sokaklardaki su arkalarını birer karakter olarak filme koyduğunu düşünmektedir. Filmde su, hayatın akışkanlığını ve devinimini hatırlatmaktadır. Zehra'nın ayakkabısını su arkına düşürdüğü sahnelerde zahiren Zehra'nın ayakkabıyı yakalamak için koşturması görünse de metaforik bağlamda yönetmen sanki insan hayatının kayıplarla, kazançlarla, sevinçlerle, kederlerle akıp gittiğini hatırlatmak istemektedir. Özellikle Ali ve su arasında bir bağlantı olduğu görülmektedir. Ali'nin nefessiz kaldığı her yerde bir yurdum su sunan çeşmeler, onun yorgunluğu ve koşuşturmacasını da dindirmektedir. Ali her koşuşturmacasından sonra bir mükafat olarak su ile ödüllendirilmekte, cennetteki ferahlık hatırlatılmaktadır sanki.

Filmin açılış sekansında zanaatını ibadet edermişçesine yapan yaşlı bir kunduracının elleri yakın planda gösterilmektedir. Yaghmooralı (Yaghmooralı, 2013,

s. 55) bu sekansla yönetmenin emekçiyi kutsadığını düşünmektedir. Ağır ağır geniş açığa geçen filmde ise, baş karakterlerden birisinin ayakkabı tamir ettirmekte olduğunu görünmektedir.

Yorulmaz (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 803, 804), filmde işlenen bir diğer değeri komşuluk olarak belirlemektedir. “Komşusu açken tok yatan bizden değildir. (Sahih-i Müslim, 15)” ve “Komşusu kendisinden emin olmayan kimse cennete giremez. (Hakim, II, 15)” hadisleri Ali’nin ailesinin maddi sıkıntılar içinde olmasına rağmen komşularına çorba götürdükleri sahnede işlenmektedir. Ayrıca bu sahnelerde komşularının oldukça yaşlı ve hasta olduğu görülmektedir. Bu sahneyi yalnızca komşuluk değeri açısından değil büyüklere hürmet, zorda olanlara yardım, hasta ile ilgilenmek/hasta ziyareti değerleri açısından da değerlendirmek gerekmektedir.

Filmin belirli bir sonu vardır. Filmin sonunda baba, yeni ayakkabılarla evlerinin yolunu tutar. Böylece, çocukların sabrının mükafatı olarak, sorun ortadan kalkar. Yitik nesne elde edilir. Karakterler her şeye rağmen değerlerini korumayı başarmışlardır (Çağlayan, 2011, s. 120, 121). Nitekim filmin son sahnesinde, iyi bir amaç için yaralanan Ali’nin ayakları, adeta balıklar tarafından kutsanmaktadır. Ali’nin kardeşi için kendini feda etmesi onu filmin isminde dile getirilen “cennetin çocuğu” yapmaktadır (Zargar, 2016, s. 13).

Majidi’nin dilinden son sahnelere bakacak olursak “Ali ayakkabıyı çalmıyor; çalışıyor çabalıyor. Ancak birinci olduğu için, ikincilik ödülü olan ayakkabıya ulaşamıyor. Benim vermek istediğim mesaj bütün insanların her toplumda, her alanda birinci olabileceği mesajıydı. Filmin final sahnesinde Ali hem zafer kazanmış hem de yenik durumda hem birinci oluyor hem de ayakkabıyı kazanamıyor. Son sahnelerde havuzun yanına gelip oturuyor, ayaklarını suya bırakıyor. Üst açıdan bir plan aşağı doğru kaydırma yapıyor. Orada vermek istediğimiz sanki o bakışın Allah’ın bir takdiri olmasıydı. Filmin sonunda ayaklarını suya daldırıldığında balıklar geliyor ve ayaklarının etrafında dolaşiyor. Burada anlatmak istediğimiz, sanki ayakların kemâle ermesi ve balıkların onların etrafında adeta tavaf etmesi. İfade etmek istediğimiz yerden göğe bir yükseliş, fakirliğe rağmen yapılan manevî yolculuk ve bütün mücadelelerin sonucunda manevî yükselişe ermek. Her filmimde bu tür insanî

mesajları vermeye çalışıyorum.” ifadelerine rastlamaktayız (Büyükcoşkun, İran ve Sinema, 2005b, s. 29).

Filmin belirli bir sonu olsa da Majidi'nin filmi mutlak bir çözüm sunarak bitirmekten kaçındığını yine de belirtmek gerekmektedir. Filmin sonunda babalarının bir çift ayakkabı aldığı görülür ancak Ali'nin havuzun başında gösterildiği son sahnede Ali'de mutlak bir hüznün hali vardır. Ayakkabı elde edilmiş olsa da Ali'nin yoksulluğunun en azından çocukluğu boyunca devam edeceği kesin gibidir (Zargar, 2016, s. 13). Ama Ali ve Zehra'nın çektiği sıkıntılar ve bu sıkıntılar karşısındaki erdemleri övgü gerektirecek düzeydedir ve balıklar da bu övgüyü sahibine bağışlamaktadırlar.

Bu filmdeki bazı sahnelerin teknik imkanların tanıdığı ölçüde masalımsı ve düşsel bir imge sıralamasıyla, gerçekliğin temsiline yaklaştırılma eylemidir. Hikayenin odak noktası ve çekim açıları vs. gibi teknik konuların ele alınış tarzı tamamen gerçekliği yakalamayı hedefleyen bir filme ait unsurlardır. Ancak içerisinde düşsel olan bazı güzellikler eklenince adeta görsel bir masal etkisi oluşmaktadır (Karatay, 2014, s. 110).

Bu masal etkisinin Majidi'nin kasıtlı bir seçimi olduğunu onun ifadelerinden anlayabiliyoruz. Majidi'nin “Cennetin Çocukları filminin son bir dakikalık heyecanlı koşu sahnesine dikkatinizi çekmek isterim. Klasik olarak baksak, bu sahnede heyecanı artırıcı, aksiyon yüklü bir müzik kullanmamız gerekirdi. Zira görüntüler son derece baskın ve etkin. Ancak biz tam tersi bir müzik seçtik. Müzik bu sahnede kavramsal bir etki gösteriyor ve dışarıdaki karmaşayı değil Ali'nin içindeki hisleri anlatıyor. Yalnızca üç telli bir saz tarafından kesik şekilde çalınan ve Ali'nin iç dünyasının sesini yansıtan bu müzik, bence orkestraların gürültülü müziğinden çok daha etkili oldu.” (Uygur, 2006) bu ifadeleri onun seçimini de açıkça göstermektedir.

Majidi bu filmde toplumun bütün kesimlerine ve tüm yaş gruplarına hitap etmek istediğini belirtmektedir. Bu nedenle filmin dilini sade kullandığını, filmde karmaşa olsa da sonucun bizi sadeliğe çıkardığını ifade etmektedir (Yalsızuçanlar, Mecid Mecidi "Doğulu Sanatçıların Bugünün Dünyasına Söyleyecek Çok Fazla Sözü Var", 2019, s. 36).

Cennetin Çocukları filmde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Yaghmoorala tarafından şu şekilde belirlenmiştir:

Tablo 3: Cennetin Çocukları Filmindeki Temel Karşıtlıklar

Fakirlik	Zenginlik
Fedakarlık	Bencilik
Merhamet	Zulüm
Medeniyet	Medeniyetsizlik
Gerçek	Yalan
Cesaret	Korkaklık
Sağlık	Hastalık
Helal	Haram

Kaynak: (Yaghmooral, 2013, s. 83).

“Din ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: Mejid Mejidi’nin Filmleri Örneği” isimli çalışmasında Acar, bu filmdeki değerleri şu şekilde belirlemiştir:

Tablo 4: Cennetin Çocukları Filmi Din ve Değerler Tablosu

CENNETİN ÇOCUKLARI FİLMİ	İMAN	İMANI YETİLERİ	İYİ KARAKTER	DÜŞMƏNLİK	İHLƏS	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	
DEĞERLENDİRİLMİŞ	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓													
CENNETİN ÇOCUKLARI FİLMİ	İHLƏS	İHLƏS YETİLERİ	İYİ KARAKTER	DÜŞMƏNLİK	İHLƏS	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	İHLƏS YETİLERİ	
DEĞERLENDİRİLMİŞ	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Kaynak: (Acar, 2020, s. 50).

Son olarak filmin aldığı uluslararası ödüller aşağıda verilmiştir.

Tablo 5: Cennetin Çocukları Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller

Location	Award	Name	Year	Event
Warsaw Poland	Best Film		1999	11th International Film Festival
Warsaw Poland	Audience Best Film		1999	11th International Film Festival
USA	Nomination		1999	Academy Awards for the Oscar for Best Foreign Film
Singapore	Best Asian Feature Film Silver Screen Award		1998	11th Singapore International Film Festival
Arfo Finland	Award from the International Society for Children & Youth Cinema		1998	16th International Film Festival for Children and Youth
Frankfurt Germany	Best Film		1998	23rd International Children Film Festival
Montreal Canada	Best Festival film		1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Occasional Award		1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Audience Best Film		1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Special Mention from the International Critic Federation		1997	21th Montreal Festival for World Films

Kaynak: (Majid Majidi Official Website, <http://www.cinemajidi.com/>).

Resim 1: “Cennetin Çocukları” Film Afişi



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0118849/mediaviewer/rm3010202112>

3.1.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre

3.1.3.2.1. Amaç Değerlere Göre

Resim 2: Barış içinde bir dünya değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 1:12:53 ve 55:08.

Filmin sonlarındaki yarış sahnesinden hemen önce yapılan sportmenlik vurgusu filmde barış içinde bir dünya değerine yer verildiğini göstermektedir.

Ali ve babası şehrin diğer yakasına iş aramak için gittiklerinde tüm çabalarına rağmen iş bulamazlar. Müstakil evlerin bulunduğu bir mevkide zillere basarak bir bahçivana ihtiyaçları olup olmadığını sormaktadırlar. Ali'nin zile bastığı bir evde küçük bir çocuğun zili cevaplaması sonucunda Ali ile konuşmaları ve bir arkadaşla oynamak isteyen çocuğun dedesine, Ali ve babasını çağırmaları için ısrar etmesi ile aranan iş bulunmuş olur. Sanki Majidi, çocukların o masumiyeti olduğunda dünyanın daha yaşanılabilir bir yer olduğunu anlatmaktadır. Hem Ali'nin babası için iş bulunmuş, hem de o evde oturan çocuk için arkadaş bulunmuş olur. Babanın iş yaptığı süre boyunca doyasıya oyun oynayan iki çocuk arasındaki tüm o farklar yine de barış içinde yaşamaya engel olmamıştır.

Resim 3: Aile güvenliği değeri ile ilgili görseller



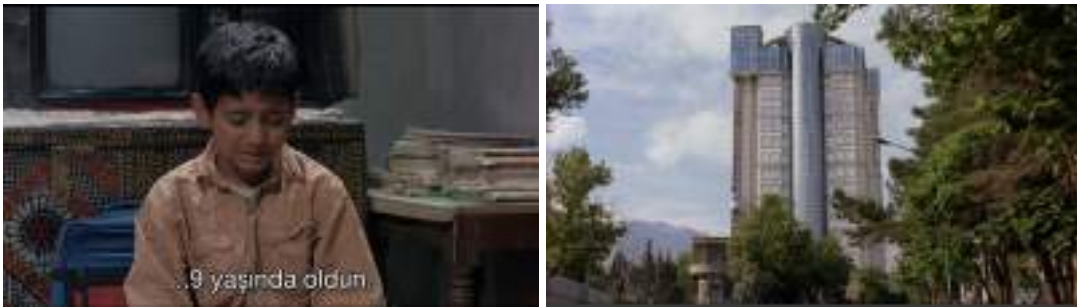


Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 50:52, 52:44 ve 1:16:24.

Şehrin diğer yakasına iş aramak için gittiklerinde hem Kerim'in kendisini düzgün ifade edemediği için yanlış anlaşıldığı ve kaçmak zorunda kaldıkları sekansta hem de yine aynı amaç için uğraşırken başka bir evin köpeğinin saldırısına uğradıkları sekansta Kerim Ali'yi de alarak hızla kaçmaktadır. Kerim'in hem bu işi aramaktaki amacı ailesinin mutluluğu ve refahıdır hem de karşılaştıkları engellerde çocuğuna sahip çıkması ailesinin güvenliğini sağlamaya çalışan bir baba figürünü göstermektedir. Her iki sekansta da açıkça aile güvenliği değeri vurgulanmaktadır.

Ali'nin yarış sahnesinde çok yorulduğunda kardeşinin ve kendisinin günlerdir süren telaşını ve sıkıntısını hatırlaması, kardeşine verdiği sözleri hatırlaması sevdiklerimizin güvenliğini sağlamak değeri ile ifade edilebilir.

Resim 4: Eşitlik değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 10:57, 48:02, 1:11:50 ve 1:12:08.

Ali ayakkabıları kaybettiğini fark ettikten sonra onları aramak için gitmiş, evde annesine yardımcı olamamıştır. Bu durumu öğrenen babası Ali'ye çıkmaktadır: “Sen, çocuk! Yemek, uyku ve oyun dışında bir şey bilmez misin? Artık küçük bir çocuk değilsin. 9 yaşındasın. Senin yaşındayken ben anne-babama yardım ederdim”. Kerim'in bu ifadeleri Ali ile Kerim'in benzer şartlardaki durumunu ve Kerim'in tepkisini göstermektedir. Kerim ile Ali'nin eşit şartlarda olduğuna dikkat çekilmektedir.

Ali ve babası şehrin diğer tarafına gittiklerinde görülen bambaşka İran manzaraları fırsat eşitliği olmadığını göstermektedir. Bu değer, yokluğu gösterilerek anlatılmıştır.

Yarış sahnesinden önce her okuldan ve dolayısıyla toplumun her kesiminden gelen öğrenciler fırsat eşitliğine dayalı bir yarış ortamı olduğunu göstermektedir. Kamera bir taraftan ailesiyle beraber gelen çocukları, adeta bayram havasında fotoğraf çekinip bu yarış bir anı olarak biriktiren aileleri, spor ayakkabısını, formasını giyen çocukları gösterirken diğer yanda kamyonet kasasında sadece müdürleri ve öğretmenleri ile gelen Ali ve arkadaşlarına çevrilmektedir. Ama her ne olursa olsun koşu başladığında tüm o sosyal imkanlar ve imkansızlıklar geride kalmıştır.

Resim 5: Benlik saygısı değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 17:32, 1:09:11, 1:10:51.

Zehra, abisinin ayakkabısını giymeye başladığı sahnelerde bir erkek ayakkabısı kullandığı için, yıpranmış bir ayakkabı kullandığı için ve zaman zaman ayakkabıyı kirli olarak kullanmak durumunda kaldığı için mahcup olarak görünür. Bu sahneler özgüven eksikliği olarak ifade edilebilir. Yine bu değer, tersinden bir anlatımla gösterildiğini söyleyebiliriz. Ancak burada kız çocuklarına mahsus bir nahiflikten de söz etmek gerekmektedir. Bu durumda baskın bir özgüven eksikliğinden söz etmek tam anlamıyla mümkün olmayacaktır.

Ali bu yarışmadan ilk kez söz edildiğinde yarışmaya katılmak için herhangi bir gayret göstermez. Katılmak isteyenler arasından yarışmacılar seçildiğinde yarışmacıların ismi ile birlikte büyük yarıştaki ödüllerin de yer aldığı afiş ilan panosuna asılır. Ali bu aşamada üçüncülük ödülünün bir spor ayakkabısı olduğunu öğrenecektir. Hemen beden eğitimi öğretmenin yanına giderek ısrarla bu yarışa katılmak istediğini söyler. Öğretmen elemelerin yapıldığını, başvuru için geç kaldığını söylese de ağlamaklı bir yüz ifadesiyle “Söz veriyorum kazanacağım efendim. Lütfen yarışmama izin verin. Herkesi yenebilirim. Kazanma sözü veriyorum. Lütfen yarışmama izin verin. Söz veriyorum birinci olacağım” diyerek isteğinde ısrarcı olur. Gönülsüz de olsa Ali’yi deneyen öğretmen sonuçtan oldukça memnun kalır ve Ali böylece yarışmaya katılmaya hak kazanır. Bu aşamadaki ısrarı Ali’nin özgüvenini açıkça göstermektedir.

Bu sekansın ardından Ali koşarak eve gelir. Zehra ile aralarındaki diyalog da aynı şekilde Ali'nin özgüvenini göstermektedir.

“-Zehra sana güzel haberlerim var.

-Ne oldu?

-Yarışmaya katılıyorum.

-Ne yarışı?

-Kısa mesafe koşusu. Yarından sonraki gün.

-En iyi üçüncü koşucu bir çift ayakkabı kazanıyor.

-Niçin üçüncü?

-Birincilik ve ikincilik ödülleri farklı. Eğer üçüncü bitirirsem ayakkabıları sana vereceğim.

-Ama onlar erkek ayakkabıları.

-Onları kız ayakkabısı ile değiştirebilirim.

-Eğer üçüncü bitiremezsen?

-Üçüncü bitireceğim”.

Resim 6: Mutluluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 12:28, 59:29, 45:19 ve 1:21:44.

Zehra, babası tarafından sevilmektedir. Bunu bir akşam babasının “Bütün gün iş yerinde çay servisi yapıyorum. Ama Zehra'nın elinden içtiğim çayın tadı bir başka”

diyerek göstermektedir. Bu iltifatla karışmış sevgi ifadeleri dışında ne annenin ne babanın çocuklarına can-ı gönülden sarıldığı, öpüp kokladığı sahnelere film boyu rastlamıyoruz. Aslında filmde Doğu toplumlarında hala genel geçer olan mesafeli sevgiyi görmekte olduğumuzu söyleyebiliriz. Benzer bir sekans Ali ve babasının şehrin diğer yakasına gittiklerini gördüğümüzde karşımıza çıkar. Zillere basıp bahçıvan lazım olup olmadığını sormayı planlamışlardır. Ancak Kerim bu esnada çokça heyecanlanır ve işi eline yüzüne bulaştırır. Ali'nin bu sırada devreye girmesi ile dertlerini anlatabilirler. Oğluyla gururlanan baba "Maşallahın vardı" diyerek onu taltif eder. Yine açık bir sevgi gösterisi ile karşılaşmayız. Sadece tek bir sekansta Kerim, Ali'yle fiziksel bir yakınlık kurmuştur. Kerim bu sekansta, şehrin diğer tarafından evlerine dönerken bir kamyonun kasasında kucağında uyuyakalan Ali'nin başını şefkatle okşarken gösterilir. Zaten Doğu toplumlarından babalar çocuklarını hep uyurken sever! Ancak artık alışılmış olan bu kadar sevgi de herkesi memnun etmeye yetmemektedir.

Rüya da aslında Zehra'nın ailesine benzer şartlarda yaşayan bir çocuktur. Hatta babasının görme engelli olması onların durumunun daha zor olduğunu göstermektedir. Ancak onun ailesi sıkıntılarla mücadeleyi daha güzel başarmış gibidir. Zehra yahut Ali'nin evde anne-babaları ile sarıldığını, okul dönüşü güler yüzle karşılandıklarını film boyu görmemekteyiz. Rüya'nın ailesini gördüğümüz sahneler ise açıkça aile mutluluğunu göstermektedir. Yine Rüya'nın babasından söz ettiği sahnede "Babam bana güzel şeyler alır. Onun biricik kızıyım" diyerek ondan gördüğü sevgiyi anlatması da ailesiyle sevgiye ve mutluluğa dayalı ilişkisini göstermektedir. Zehra uzaktan Rüya'yı gözlerken hem ayakkabılarına hem de kendisinin pek de görmediği o mutlu aile tablosuna sahip olan kıza biraz imrenerek ama asla kin ve nefret duymadan bakmaktadır. Nitekim maddi durumunun kendisinden kötü olduğunu gördüğünde gözyaşlarını içine akıtarak yahut dünyalıktan vazgeçerek geri dönmektedir.

Kerim'in şehrin diğer yakasında iş bulduğu sekansta o, iş bulduğu için mutlu olurken, ev sahibi artık o işleri yapamayacak kadar yaşlanmış olduğunu dile getirmekte ve bu işlerin bitmesinin mutluluğunu yaşamaktadır. O evin çocuğu arkadaş bulduğu için mutlu olmuştur. Ali hem babasına iş bulacak kapıyı çaldığı için hem kendi mahallesinde asla sahip olamayacağı imkanlara bir an olsun sahip olduğu için mutludur. Ali'nin yaşadığı yerlerde arkadaş bulmak gibi bir sıkıntı yoktur mesela.

Sokaklarda çocuk cıvıltıları eksik değildir. Oysa burada herkesin evinde çok pahalı oyuncaklar olsa da onları oynayabilecek arkadaşları yoktur. Korunaklı bahçelerde herkes müstakil hayatını yaşamaktadır. Majidi, herkesin yokluğunu, yoksunluğunu çektiği bir şeylerin olduğunu bu şekilde anlatmaktadır.

Ali'nin 1. olduğu sahnede de mutluluk değeri işlenmektedir. Ali'nin müdürü ve öğretmeni başta olmak üzere etraftaki herkes Ali'nin başarısı ile mutludur. Ancak Ali istediğini elde edememenin üzüntüsünden daha büyük bir başarıya sevinememiştir bile. Benzer şekilde 4. ve 5. olan çocuklar da o kadar büyük bir emeğe ve pek çok rakiplerini geride bırakmalarına rağmen ilk üçe girip ödül alamadıkları için üzgün olarak görünmektedir. Tüm bunlara rağmen filmde mutluluk değerini bu sahnede de görmekteyiz. Aslında burada anlatılan mutluluk sadece filmlerde olan şekliyle değil de gerçek hayatta hepimizin karşılaştığına benzer şekilde resmedilmiştir. Burada mutlak bir mutluluk imkansızdır. Çünkü burası dünya!

Resim 7: Bilgelik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 1:04:45.

Film boyu Ali ve Zehra'nın yaşlarının çok üstünde bir olgunlukla resmedildiklerini belirtmek gerekmektedir. Hayat onların çocuk kalmasına müsaade etmemektedir. Ancak onlar durum içinde memnun olmayı yahut bu durumla başa çıkmayı öğrenmişlerdir.

Rüya'nın annesi kızına yeni ayakkabılar alınca eskileri eskiciye vermiştir. Biriktirme hırsı olmadığını gördüğümüz bu sahnede de olgun bir yaşam tarzından söz etmemiz mümkün görünmektedir.

Resim 8: Kurtuluş değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 46:23, 35:57, 10:08, 46:56.

Filmin başrolünde Ali ve Zehra isimli iki kardeşin olması yönetmenin dini değerleri benimsemesine bir işarettir. Hz. Ali ve Fatımatü'z-Zehra'nın isimleri, bu çocukların erdemleri ile Hz. Peygamber'in ailesine olan sevgi ve hürmet ifade edilmektedir.

Kerim dindar olarak resmedilir. Hem camiden aldığı şekerleri kırarken gösterdiği dürüstlük hem dini bir törende içten bir şekilde ağlaması bunu göstermektedir. Bu durumda onun sonsuz bir yaşama inandığı, gerçek bir kurtuluş için çalıştığı çıkarımı yapılabilir.

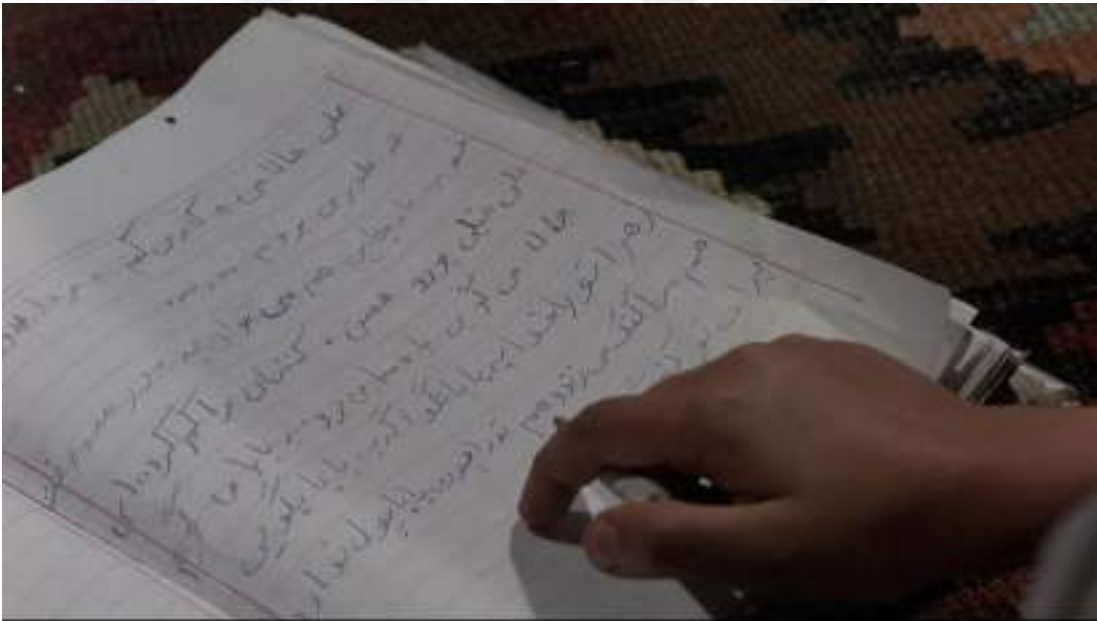
Ali'nin annesi hasta bir kadın olmasına rağmen kendisinden daha zor durumda olan yaşlı komşusuna bir tas çorba gönderme erdemine sahiptir. Bu da ancak sonsuz bir yaşama inanmak ile açıklanabilir.

Komşu kadın da yatakta, hastalıkla mücadele ederken görünmekte ancak elinde tespihi ile dua etmektedir. Onun da sonsuz bir yaşama olan inancını bu şekilde görmekteyiz.

Filmde yer yer karşımıza çıkan hat tabloları da dini estetik bir değeri işaret etmektedir.

Camide görevli bir kimse ile Ali arasında geçen diyaloglardan sonra at üzerinde resmedilmiş Hz. Ali tablosu, Hz. Fatıma eli ve dilek mumlarının görüldüğü bir sekans yine filmdeki dini değerlere işaret etmektedir. Üstelik bu sekanstaki diyaloglardan gelecek hafta gerçekleşecek matem günü için bir hazırlıktan söz edilmektedir. Bu durum da yine dini değerleri işaret etmektedir. Bir sonraki hafta camide gerçekleşen bu merasime insanların gösterdikleri ilgi ve buranın atmosferi de dini değerleri yansıtmaktadır. Bu tören sırasında çeşitli işlerde görev alan Ali ve arkadaşlarının da dini bir değer uğruna bu yardımları yaptıkları bellidir.

Resim 9: Gerçek dostluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 15:06.

Film boyunca Ali ile Zehra arasında gerçek bir dostluk olarak ifade edebileceğimiz bir bağ görmekteyiz. Özellikle ayakkabıların kaybolmasından sonra aileleri durumu anlamasın diye defterle yazıştıkları sahne ile Ali'nin ayakkabı kazanmak için bir yol bulduğunu kardeşine anlattığı sahneler bu dostluğu tüm sıcaklığı ile göstermektedir.

Resim 10: Başarı duygusu değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 1:10:36, 1:20:35.

Ali'nin ayakkabı kazanmak için bir yol bulduğunu kardeşine anlattığı sahneler aynı zamanda kalıcı bir katkı sunmak için Ali'nin motivasyonunu göstermektedir. Yarışmada birinci olmak her ne kadar Ali'nin istediğini elde edememesine sebep olsa da büyük bir başarı olarak başarı duygusu değerine işaret etmektedir.

Resim 11: İç uyum değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 18:20, 1:16:32.

Zehra, kardeşinin ayakkabılarını giymekten son derece rahatsız olsa ve bunu içsel olarak kabullenemese de duruma razı olmuştur. Ancak beden eğitimi dersinde öğretmen herkesin spor ayakkabı giymesi gerektiğini anlatırken Zehra'nın bu iç çatışması o an için durur. Çünkü Zehra ve bu ders için uygun bir seçim olabilecek ayakkabılar giymektedir. Eğer kendi ayakkabıları ile gelse spor ayakkabı alacak durumda olmadıkları için sporda kullanılmayacak bir ayakkabı ile derse katılmış olacaktı. Bazen şer gibi gözüken durumlarda da hayr olabileceği bu sahnede ifade edilmektedir.

Ali'nin yarış sahnesinde çok yorulduğunda kardeşiyle olan konuşmalarını flashback şeklinde hatırlaması hem dramatik etkiyi arttırmakta hem de iç çatışmadan kurtulması için onu motive etmektedir.

Resim 12: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 04:42, 06:20.

Filmde müreffeh bir yaşam şehrin diğer yakasındadır. Ali'nin ve ailesinin yaşadığı semt İran'ın en fakir mahallelerinden birisidir. Ali'nin ailesi de bu fakirlikten nasibini fazlaca almaktadır. Henüz filmin başında oldukça eski olan ayakkabının tamire verilmesi, manava borçlarının olduğunu görmemiz, ev sahibinin birikmiş kirayı istemeye gelmesi, Ali'nin annesinin ameliyat olmasını gerektiren bir rahatsızlığa sahip olması, Ali'nin henüz bebek olan küçük kardeşinin öksürdüğünü, ağladığını duymamız bu durumu gayet açık şekilde göstermektedir. Film süresince tüm karakterleri aynı kıyafetleri ile görmekteyiz. Bu da diğer her şeyle beraber söz konusu yoksulluğu desteklemektedir. Böylece bu değerlerin de yokluğu ile anlatıldığını ifade edebiliriz.

Resim 13: Güzelliğin dünyası değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 09:46, 1:14:53, 1:24:34.

Filmde yer yer hat sanatıyla işlenen tablolar gözükmemektedir. Cami kadrāja girdiğinde bu görüntüleri de görmekteyiz. Dini bir mekan sanatın güzelliği ile harmanlanmış olarak sunulmaktadır.

Yarış, göl kenarında yapılmaktadır. Çocuklar olanca gayretleri ile koşarken bizler de bir taraftan doğanın güzelliği ile karşılaşırız.

Evin bahçesindeki havuz ve içindeki balıklar doğanın güzelliğine pek de yakın olmayan bu mahallede insanı serinletecek bir iklim sunmaktadır. Filmin bitiş sekansında da Ali koşmaktan yaralanan ayaklarını bu havuza uzatır. Balıkların hepsi Ali'nin ayaklarını sanki iyileştirmeye çalışmış gibi oraya gelirler. Balıkların görüldüğü her sahne aynı zamanda yaratılanların güzelliğini hatırlatmaktadır.

Resim 14: Zevk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 22:02, 56:53.

Zehra evin bahçesinde bulaşık yıkarken Ali gelir. Söz dönüp dolaşp ayakkabılara gelince Ali'nin ayakkabısının çok kirli olduğunu fark edip yıkamaya başlarlar. Bu sırada Ali deterjandan köpükler yapmaya başlar. Bu oyun Zehra'nın da katılımıyla daha keyifli bir hal alır. Aslında hayatta zevk almanın durum ve şartlardan bağımsız olduğu ve çocuğun en nihayetinde dünyanın her yerinde çocuk olduğu bu sekansla gösterilmektedir.

Ali'nin babası ile çalışmaya gittikleri sekansta Ali Rıza ile zevkle oynaması her ikisinin de mutluluğu yine sosyal statüden ve şartlardan bağımsız olan keyifli bir yaşamı işaret etmektedir.

4.1.3.2.1. Araç Değerlere Göre

Resim 15: Hırslı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 40:12, 1:09:50, 1:18:18.

Zehra, ayakkabılarını Rüya’da gördüğünde ayakkabılara ulaşmak için hırslanmış olarak görünmektedir. Ayakkabılarını ilkin okul bahçesinde tüm öğrenciler sıraya girdiğinde fark eder Zehra. Bu esnada kendi ayakkabısından utanmakta, onu saklamaya çalışmakta ve herkesin nasıl bir ayakkabı giydiğini gözlemeye çalışmaktadır. O sırada ayakkabılarını görür. Ancak ayakkabılarının kimde olduğunu göremez. Teneffüste bahçeye çıkar ve adeta bir hafiyeye gibi herkesin ayakkabısına tek tek bakar. Ta ki kendi ayakkabısını buluncaya kadar! Ancak küçük hafiyenin işi henüz bitmiş değildir. Okul çıkışı ayakkabılarının peşine düşer ve Rüya’yı evine kadar takip eder. Tüm bu olanlar, Zehra’nın hırsını göstermektedir.

Ali de filmde çeşitli sahnelerde hırslı ve çalışkan olarak görünmektedir. Babası ile şehrin diğer yakasına çalışmak için gittiklerinde iş bulmak için oldukça hırslı davrandığını, epeyce iş bulamamalarına rağmen pes etmemeleri bunu göstermektedir. Ali ile beraber Kerim de bu sahnede hırslı olarak görülebilir.

Ali, üçüncülük ödülü ayakkabı olan bir yarışmadan haberdar olduğunda da oldukça hırslanacak ve bu yarışmaya katılacaklar için eleme yapıldığı halde imkanları zorlayacaktır. Beden eğitimi öğretmeni ile bu kapsamdaki konuşmaları onun çabasını ve hırsını göstermektedir. Israrları sonucu öğretmeni onu denemeye karar verdiğinde de olanca hırsı ile koşarak yarışmaya son anda dahil olmayı başaracaktır.

Yarış sahnesinde sonlara yaklaşırken Ali’nin hırsla yarışa devam etmekte olduğunu görürüz. Ancak bu sırada Ali ile çok yakın mesafede koşan başka bir çocuk Ali’yi kasıtlı olarak itekler. Ali düşer. Hızla koşmaktayken düşmesi ve rakipleri karşısında zaman kaybetmesi Ali’nin motivasyonunu bozmaz. Aksine daha iyi, daha hızlı koşması gerektiğini düşünür. Olumsuzluklara rağmen vazgeçmeyen, sonuna kadar devam eden kararlılığında kazanma hırsı oldukça belirgin haldedir.

Bu sekans aynı zamanda diğer yarışmacı çocuğun da hırsını göstermektedir. Ancak onunki Ali’nin tavrına benzemez. Ali’nin hırsı içsel bir anlam taşımaktadır. Diğer çocuk ise bir rakibini düşürüp kazanmaya bir adım daha yaklaşmayı düşünmektedir. Aslında aynı hizada koşarlarken böyle bir davranış Ali için de mümkündür. Ama o rakibini düşürmek değil daha hızlı koşmak konusunda kendini motive ediyordu. Bir taraftan da O çocuğun “fair play” olmayan hareketi Ali’nin yarışmadaki tavrını daha anlamlı kılmaktadır.

Resim 16: Yeteneklilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 00:32, 47:28.

Filmin giriş sekansı oldukça maharetli ellerde onarılmakta olan bir çift kız çocuğu ayakkabısının yakın plan çekimi ile başlamaktadır. Ellerin mahareti uzunca gösterildikten sonra geniş plana geçilir. Yakın plan çekim dikkat çekilmek istenen objeyi göstermek için kullanılır. Burada hem olayların tetikleyicisi olan ayakkabı görünürken hem de bu ayakkabı ile fakirlik, eşyanın uzun süre kullanılması, yetenek gibi hususlara dair bir anlatım oluşturulmaktadır.

Bir arkadaşı Kerim'e artık kendisine lazım olmayan bahçıvanlıkta işe yarayacak çeşitli aletleri verir. Evde bir yandan ailesine bu aletlerle ne yapmayı planladığını anlatan Kerim bir yandan da bu aletlerin bakımını yapmakta, onları onarmaktadır. Yönetmen, yine yakın plan çekimle bu maharetli ellere bir övgüde bulunmaktadır.

Ali'nin futbolda yetenekli olduğunu anlarız. Arkadaşları Ali'yi dışarda gördüklerinde onu maça çağırırlar. Sınıftaki arkadaşları da başka bir grupla yapılacak maça Ali'nin de oynamasını istemektedir.

Ali'nin yarıştığı sahnelerde de onun yeteneğine verilen değer açıkça gösterilmektedir.

Resim 17: Neşeli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 45:03, 21:48.

Rüya, görme engelli babasına satış yaparken yardım etmek için onunla dışarı çıkmaktadır. Babasından azıcık önce dışarıya çıkan Rüya ufak bir saklambaç oyunu oynar. Rüya'nın babası ile güzel vakit geçirdiğini ve ailece neşeli olduklarını görürüz bu sekansta.

Ali'nin Ali Rıza ile oynadığı sahnelerde de keyifle vakit geçiren çocukların neşesine şahit olmaktadır.

Ali ve Zehra ortak kullandıkları ayakkabının kirli olduğunu fark edince onu yıkamak isterler. Bu sahnede hem onların neşesine şahitlik ederiz hem de temizlik çabalarına.

Resim 18: Temizlik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 03:29, 46:37.

Filmin giriş sekansında önce yakın plan ayakkabının tamir edilmesini görürüz. Ardından geniş planda ayakkabıcının dükkanını. Bu küçük dükkan imkanlar çerçevesinde gayet tertipli ve düzenlidir. Manavda da benzer bir düzen görmekteyiz.

Ali ve arkadaşları yas töreni için camiye gelen kimselerin ayakkabılarını çevirip düzenlemektedir. Burada da yine tertip vurgusu yapılmaktadır.

Filmde sıklıkla gördüğümüz mekanlardan birisi okullardır. Filmde kız ve erkek öğrencilerin farklı okullarda okuduklarını görmekteyiz. Kız okullarında kadın öğretmenlerin ve erkek okullarında erkek öğretmenlerin ders verdiği görülmektedir. Okullar, katı bir disiplin anlayışı ile yönetilmektedirler. Ali'nin okul müdürünün elinde sopa ile koridorlarda gezmesi de bunu göstermektedir. Zehra'nın okulunda ise öğrencilerin bahçede sıraya girip öğretmenlerini dinlediklerini sekansta öğrenciler arasında adeta askeri bir disiplin görülmektedir. Öğrenci-öğretmen ilişkilerinin de bu

minvalde seyrettiğini, çok önemli olan hususlarda bile öğretmenden izin almayan öğrencinin söz alma hakkının olmadığını söylemek mümkündür. Burada tertip ve düzenden söz etmek mümkündür ama bu durumu daha ziyade katı bir disiplin olarak değerlendirmekteyiz.

Resim 19: Cesur olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 07:52.

Ali ve Zehra ayakkabıların kaybedilmesinden sonra anne-babalarına fark ettirmeden ne yapacaklarını konuşmaya başlarlar. Zehra'nın umutsuz, kızgın haline karşı Ali oldukça cesur davranır. Bu meselenin halledileceğine dair inancını savunmaktadır.

Ali, yarışmanın afişini gördüğünde artık yarışma başvuruları bitmiştir. Ancak üçüncülük ödülü olan bir çift ayakkabı, onu bu yarışa girmek için mücadeleye sevk edecektir. Böylece beden eğitimi öğretmenin yanına giderek ısrarla bu yarışa katılmak istediğini söyler. Öğretmenin de ısrarla bu teklifi reddetmesine rağmen Ali'nin çabası onu hem yukarıda söz ettiğimiz gibi özgüvenli kılarken hem de ne kadar cesur olduğunu göstermektedir.

Ali ve Zehra'nın aslında film boyunca cesur olduğunu söyleyebiliriz. Babalarına durumu söylememeleri, ayakkabıyı görüp izini sürmeleri, sır saklamaları ve bu durum için gereken gayreti göstermeleri cesaret olarak ifade edilebilir.

Kerim, şehrin diğer yakasına gittiklerinde biraz tedirgindir. İlk kez bir kapıyı çaldıklarında işler ters gider ve oradan kaçarlar. Başka bir kapıya geldiklerinde evin köpeğinin havlamaya başlaması ile oradan da kaçarlar. Ama belirtmek gerekir ki onun bu tavrında hem bilinmedik olanın cesaretini kırması hem de oğlunun güvenliğini sağlamaya çalışması da etkilidir.

Resim 20: Affedicilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 34:47, 1:03:37.

Ali sınavda başarılı olduğu için öğretmeni ona ödül olarak bir kalem hediye etmiştir. Ali koşarak Zehra'nın yanına gelir. Ancak öncesinde yaşadıkları bir tartışma nedeniyle Zehra, Ali ile konuşmak istemez. Ali olanca samimiyetiyle kalemi çıkarıp “Senin için. Al bunu” diyerek kalemi kardeşine uzatır. Zehra “Benim mi?” diye sevinirken bir yandan da söz konusu kırgınlığını unutup Ali’yi affettiğini göstermektedir.

Zehra abisinin hediye ettiği kalemi bir gün okul çıkışı düşürür. Kalemin düştüğünü gören Rüya seslense de Zehra’ya sesini duyuramaz. Ertesi gün okulda onu bularak kalemi verir. Zehra bir yandan Rüya’nın ayağındaki kendi ayakkabılarına bakmakta bir yandan da kaleme bakmaktadır. Sonunda kalemi alıp Rüya’ya gülümseyerek teşekkür eder. Sanki ayakkabı meselesini kapatmış gibidir.

Her iki sekansta da hem çocuk masumiyeti ve yetişkinlerin dünyasında değersiz olabilecek şeylerin çocukça bir bakışla ne kadar anlamlı olabileceği hatırlatılırken hem de Zehra’nın affetme becerisi övülmektedir.

Resim 21: Yardımcı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 28:55, 45:35, 1:03:57.

Filmde neredeyse herkes başkalarının refahı için çalışmakta ve birbirine yardımcı olmaktadır. Anne hastalığına rağmen çamaşırları yıkamakta, Zehra kendisi de bir çocuk olmasına rağmen kardeşine bakmakta, yemek için annesine yardım etmekte, Ali de ekmek almak, alışveriş yapmak gibi hususlarda ailesine yardımcı olmaktadır. Kerim'in başka işler araması da ailesinin refahı için çabalamasındandır. Komşuların arasında da bir dayanışma olduğu görülür. Birbirlerine yemek ikram eder, birbirlerinin durumunu gözetirler. Zehra ayakkabısını kanala düşürdüğünde ayakkabılarının peşinden hızla koşar ama yakalayamaz. Bu arada ayakkabı bir yere sıkışır ve Zehra'nın onu oradan çıkarması mümkün değildir. Bir esnaf ve bir temizlik görevlisinin yardımı ile ayakkabı sıkıştığı yerden kurtarılır.

Ali ve arkadaşları yas töreninde ayakkabıları düzenleyerek, çayları dağıtarak gelen cemaate yardımcı olmaktadır.

Ali ve Kerim şehrin diğer yakasına çalışmak için gitmiş ve iyi de para kazanmışlardır. Dönüş yolunda bu şekilde biraz daha çalışmaya devam edip biraz daha para kazandıklarını hayal etmeye başlarlar: Kerim “Bir motosiklet, bir gardırop, annen için bir ütü ve büyük bir buzdolabı. Büyük bir ev kiralayabiliriz” derken; Ali “Zehra için bir çift ayakkabı” diye ilave etmektedir. Her ikisinin istekleri de kendilerinden çok sevdiklerinin mutluluk ve refahı içindir.

Ali'nin yarışa katılması da kardeşinin mutluluğunu temin etmek ve onu bir sıkıntıdan kurtarmak içindir. Aynı zamanda yeni bir ayakkabı alamayacak durumda olan babasını da bu zor durumdan kurtarmayı hedeflemektedir. Ali'nin asıl hedefi olmasa da okulunun başarısı için koştuğunu da söyleyebiliriz.

Rüya'nın babası görme engellidir. Boynuna astığı bir tablada ufak tefek şeyler satmaktadır. Rüya okul çıkışında eve gitmiş ardından babasıyla beraber satış yapmak için çıkmıştır. Babasının elinden tutan Rüya, ona yardımcı olmaktadır.

Rüya'nın babası kızının ayakkabılarının eskidiğini bildiği için ona yeni bir ayakkabı almak ister. Boynuna astığı tablasında bir şeyler satmaya çalışan adamın durumunu gören ayakkabıcı hem ücret konusunda hem nasıl bir ayakkabı seçeceği konusunda bu engelli adama yardımcı olur.

Resim 22: Dürüstlük değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 07:37, 12:37, 50:40.

Ali ayakkabıları kaybettiğini Zehra'ya söylerken dürüst davranmakta ve ne olduysa onu anlatmaktadır.

Ali matem töreni için babasına yardım ederken camiye gelenlerin ayakkabısını düzenler. Bu esnada hırsızlık yapıp kendisine bir ayakkabı bulması için imkan vardır ancak bu aklına bile gelmez. Yaşadıkları tüm zorluklara rağmen dürüstlüğü tercih etmiştir.

Kerim'den caminin şekerlerini kırıp matem programı için hazırlaması istenir. Zehra evde bu işi yapmakla meşgul olan babasına bir bardak çay götürür:

“-Şekerliği getirmedi tatlım!

-Ama burada yeterince şeker var.

-Bunlar caminin. Bunlar bize güvenilerek verildi”. Bu diyalog hem babanın dürüstlüğüne gösterirken hem de çocuk eğitiminde ebeveyn davranışlarının önemine vurgu yapmaktadır.

Zehra, ayakkabıların kaybolduğunu anne ve babasına söylememe konusunda abisine söz verir ve bu sözüne sadık kalır. “Söz veriyorum, söylemedim, söylemeyeceğim” diyerek bu konudaki kararlılığını da göstermektedir. Zehra'nın dürüst olduğunu söyleyebiliriz.

Ali ve babası şehrin diğer tarafına gidip evlerin ziline bahçivana ihtiyaç duyup duymadıklarını öğrenmek için basarlar. Ancak ilk denemeler oldukça talihsiz geçer.

Bunda Kerim'in ne yapacağını bilemez halleri kadar safça dürüstlüğü de etkilidir.

Kerim zile basar: “-Kimsiniz?

-Benim.

-Kimsin?

-Kerim.

-Kerim mi? Ne istiyorsun?

-Hiçbir şey hanımefendi.

-Kimsin niçin insanları rahatsız ediyorsun?

-Affedersiniz!”

Aslında sadece bu diyalog ve hala neden sorun olduğunu anlamaması bile Kerim'in dürüstlüğünü göstermeye yetecektir.

Rüya, Zehra'nın düşürdüğü kalemi bulmuş, seslense de sesini duyuramamıştır. Ancak dürüstlüğünden ödün vermez ve ertesi gün Zehra'yı bularak ona kalemını verir.

Resim 23: Hayal kurmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 23:43, 25:33, 57:58.

Ali ve Zehra ortak kullandıkları ayakkabıyı temizleyip eve girmişlerdir. Bir yandan akşam yemeği yiyip sohbet ederlerken bir yandan da TV'nin sesi gelmektedir. Bu esnada bir ayakkabı reklamı görürüz. Sağlamlığına vurgu yapılan güzel ayakkabılar görünmektedir reklamlarda. Ali ve Zehra bu sırada göz göze gelirler. Hayal kurmaktadır. Ancak bu sırada yağmur başlar ve ekran karlama yapar. Belki de hayallerine kavuşmalarına daha çok olduğunun bir ifadesidir.

Zehra okula giderken bir ayakkabıcının önünde biraz durarak vitrine bakar. Bir kırmızı ve bir beyaz ayakkabıya gözü takılır. Onun bu ayakkabılara dair hayal kurduğunu anlarız.

Ali ve Kerim'in şehrin diğer tarafına gittikleri sekansta Ali'nin hem şaşırıldığını hem de hayal kurduğunu görürüz. Geniş ve güzel yollar, büyük ağaçlar, süs havuzları, yüksek binalar, lüks yapılarıdır, buna sebep olan.

Ali ve Kerim'in iş dönüşü hayal kurduklarına şahit oluruz. Daha güzel bir hayat için kurulan hayallere. Ali benzer bir hayali yarışma ilanını gördükten sonra kurmuştur. Henüz sadece okulu temsil edeceği belliyken adeta yarışı kazanmış gibi bir sevinçle Zehra'ya ayakkabıyı nasıl bulacağını anlatır.

Resim 24: Bağımsızlık değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 09:33, 29:55.

Ali, manavda sebze alırken ayakkabılar kaybolmuştur. Ali ayakkabıları ararken tezgahı devirmiş, manavın kendisini kovmasına aldırmadan yeniden gelip ayakkabıları bir kez daha aramıştır. Burada ayakkabı arama çabasını gördüğümüz Ali, kendine güvenen bir karakterdir.

Zehra ayakkabıyı su arkına düşürdüğü için Ali'ye ayakkabıları vermek için geç kalmıştır. Ali ona bu geç kalışından dolayı kızar. Bu sırada Zehra artık ayakkabıları

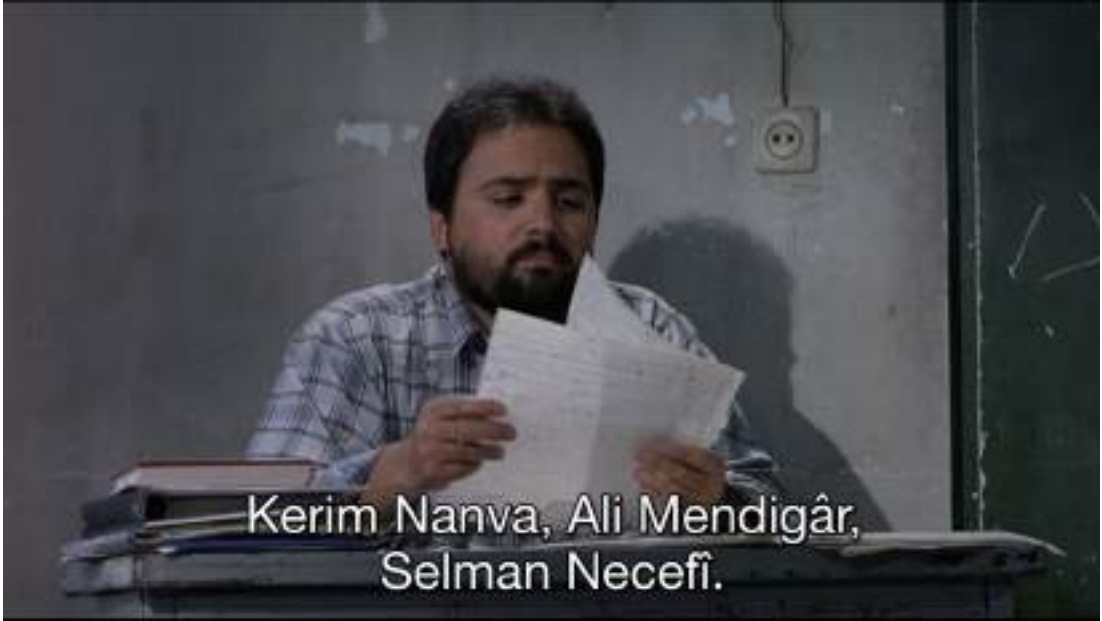
değiştirmek istemediğini dile getirir: “Ayakkabılarımı bul yoksa babama söylerim” diyerek kendine güvenen, kendi kararlarını verebilen bir karakter olarak görünür.

Okulda derse girmeden önce sıraya geçip bekledikleri sırada, Zehra herkesin ayakkabısına göz atarken kendi ayakkabısını gizleme ihtiyacı duymaktadır. Bu sekans kendine güveni olmayan bir Zehra’yı göstermektedir.

Kerim, bir arkadaşı kendisine bahçivanlık aletleri getirdikten sonra eve gelip bu aletlerle ne yapacağını anlattığı sahnelerde kendine güvenen bir portre sunmaktadır: “Birkaç ağaç ilaçlayıp bahçeyi sürmek çok zor bir iş değil”. Bu aletleri nasıl kullanacağını bildiğini, bu işi yapabileceğini ifade etmektedir.

Zehra, ayakkabısını başka bir kızda gördüğünde onu gizlice evine kadar takip etmiştir. Ancak onunla konuşacak cesareti yine de kendisinde bulamaz. Bunun için abisiyle Rüya’nın evine kadar gelirler. Ancak o sırada Rüya’nın evinin kapısı açılır. Ali ve Zehra bir yere gizlenerek Rüya’ya bakmaktadır. Rüya ve babasını görürler. Ancak babanın görme engelli olduğunu anladıkları anda ne kendi aralarında bu konuyu konuşurlar ne de başkalarıyla. Tüm bu sekansta bir taraftan safça iyilik görünürken bir taraftan da Zehra’nın kendine yeten bir çocuk olmadığı sonucu çıkarılabilir. Bu iş için abisinin yardımına ihtiyaç duymuştur.

Resim 25: Entelektüellik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 33:25.

Ali okulda başarılı bir öğrencidir. Derste sınav sonuçları açıklandığında Ali ilk üçtedir. Ali'nin entelektüel becerileri olduğunu ifade edebiliriz.

Resim 26: Mantıklı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 29:59, 41:51, 1:21:10.

Zehra'nın Rüya'yı takip ettiği sekans başka bir açıdan Zehra'nın mantıklı hareket etmesi olarak da yorumlanabilir. Gittiği yerde ne ile karşılaşacağını bilemeyen küçük bir kızın temkinli davranışı olarak düşünüldüğünde oldukça mantıklı bir tercih olabilir.

Ayakkabılar kaybolduktan sonra Zehra ve Ali'nin deftere yazışarak, yani ailelerine durumu hissettirmeden konuşmaları da her ikisinin mantıklı, rasyonel yönlerini ortaya koymaktadır. Babalarının ayakkabı alacak parası olmadığını bildikleri için durumu söylemek bir çözüm sunmayacaktır. Bu nedenle kendi aralarında konuşmayı tercih ederek kendilerine göre mantıklı hareket etmişlerdir.

Benzer bir sekansı Zehra'nın ayakkabıları su kanalına düşürüp hem bu ayakkabıyı da kaybetmekten korktuğu hem de artık bu yorucu durumdan sıkıldığı vakit görmekteyiz. Zehra artık bez ayakkabıları giymek istemediğini ve babasına bu durumu anlatacağını söyler. Ali "Söyle hadi! Dayak yiyecek olsam da umurumda değil! Ama ayakkabı alacak parası yok ve bu yüzden borç bulmak zorunda kalacak" diyerek durumu kardeşine hatırlatarak onu mantıklı davranmaya ikna etmeye çalışır. Zehra çok üzgün olsa da o an için doğru olanın söylememek olduğuna karar verir. Bu sebeple Ali ve Zehra'nın mantıklı ve rasyonel oldukları rahatça ifade edilebilir.

Rüya'nın babası kızına ayakkabı almaya gittiğinde uygun fiyatlı bir ayakkabı almak istediğini söyler. Maddi durumuna göre tercihlerde bulunan bu adamın rasyonel olduğunu ifade edebiliriz.

Ali'nin yarışta üçüncü gelmeye çalışması, önde olduğunu fark ettiği için birilerinin önüne geçmesine müsaade etmesi onun yarışma heyecanına kapılıp birinci olma hevesine kapılmadığını göstermektedir. Ali'nin son derece rasyonel olduğunu sadece bu sekansla bile anlamak mümkündür. Ancak son anda yarışmacıların beşi de birbirine çok yakın mesafede koşmakta ve hepsinin birinci olma ihtimali görünmektedir. Yine de Ali üçüncülük ister. Nitekim bitiş çizgisini geçtiğinde "Üçüncü mü geldim?" diye sormaktadır. Gözü de üçüncülük ödülü olan ayakkabıya takılır kalır.

Resim 27: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 36:30, 52:02, 57:35.

Kerim evde çalışırken Zehra'nın ona getirdiği bir bardak çayı alırken “Bütün gün iş yerinde çay servisi yapıyorum ama Zehra'nın elinden içtiğim çayın tadı bir başka” diyerek kızına sevgi dolu bir yakınlık göstermektedir. Kerim, Ali'yi de şefkatle sevmektedir. Şehrin diğer tarafından bir kamyonetin arkasında dönerken oğluna kendi ceketini giydirmiş, yorgunluktan uyuyakalan Ali'yi bağrına basmış başını okşarken görürüz. Kerim Ali'ye sevgi dolu şefkatle sarılmaktadır.

Şehrin diğer tarafına gidip iş aradıklarında Ali babasının ne yapacağını bilemediği anda devreye girerek dertlerini güzelce anlatır. “Maşallahın vardı” diyerek oğlunu öven Kerim aynı zamanda oğluna sevgi ile gülümsemektedir.

Zehra Ali'ye kırgın olduğu için Ali'nin kendisine seslendiğini duyduğu halde cevap vermez. Kardeşinin gönlünü almak için öğretmenin kendisine ödül olarak verdiği kalemi kardeşine verir. Bu diyaloglar sırasındaki yapıcı ve anlayışlı tavrı da eklenince Ali'nin kardeşine sevgi dolu yaklaşımı açıkça görülecektir. Benzer bir sekans ayakkabıların kaybolmasından hemen sonra gerçekleşir. Çözümsüz kaldıkları yerde Ali çantasından çıkardığı bir kalemi kardeşine vererek hem onu başka bir açıdan mutlu eder hem de çözüm bulacağına dair bir inanç oluşturur.

Ali, yaşlı komşularına çorba götürdüğünde onların Ali'ye sevgi dolu yaklaştıklarını görürüz. Hem ailesinin durumunu sormaları hem de Ali'ye verdikleri bir avuç kuruyemiş bu sevgiyi göstermektedir.

Ali, babasının bahçivanlık yaptığı evde evin oğlu Ali Rıza ile oyun oynar. Babasının işi bitinceye kadar çeşitli oyunlar oynamışlardır. Bu sırada yorulup uyuyakalan Ali Rıza'nın düşen oyuncuğunu sevgi dolu bir gülümseme ile yanına bırakır. Ali, kendinden küçüklere karşı güzel bir tutum benimsemiştir.

Resim 28: İtaatkar olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 03:37, 10:05, 44:26.

Öncelikle Ali ve Zehra'nın ailelerinin isteklerine karşı itaatkar davrandıklarını belirtmek gerekecektir.

Ali manava sebze almak için girdiğinde istediği bölümdekileri değil de manavın gösterdiği yerdeki sebzeleri almak zorunda kalır. Çünkü manava birikmiş borçları vardır. Manav oradan alma dediğinde Ali itiraz etmez, saygılı bir tutum benimser.

Ali, caminin oradan geçerken camideki görevli, şekerleri babasına götürmesini babasının da o şekerleri yas töreni için hazırlamasını ister. Ali, bu istek karşısında da itaatkar davranmaktadır.

Babası ile zilleri çalıp iş aradıkları sahnelerde Ali aslında babasının bu konuşmasında işlerin istedikleri gibi gitmeyeceğini anlamış ama yine de sessiz kalmıştır. Bu durumun da yetiştiği kültürdeki saygı anlayışının bir parçası olduğu anlaşılmaktadır.

Okul müdürü, birkaç kez geç kalan Ali'yi derse almadan, yarın babasıyla gelmesini isteyerek okuldan göndermek ister. Ali anne babasının gelemeyeceğini söylerken hem ağlamaklı bir haldedir hem de her şeye rağmen saygılı tavrını bırakmaz. Müdür, söylediklerine ikna olmayarak Ali'yi gönderir. Ali ağlayarak giderken öğretmeni ile karşılaşır. Durumu öğrenen öğretmen, Ali'nin iyi bir öğrenci olduğunu müdüre söyleyerek onu derse almasını ister. Müdür, bu rica üzerine Ali'nin derse girmesini kabul eder. Ali tüm sekans boyunca saygılıdır. Yine Ali'nin öğretmenleri ile olan diyaloglarının gösterildiği tüm sahnelerde Ali'nin saygılı tavrı göze çarpmaktadır.

Resim 29: Kibarlık değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 35:29, 1:23:31.

Rüya babasına yardımcı olarak, düşen kalemi sahibine iade ederek nazik ve iyi huylu bir karakter olarak görülmektedir.

Rüya'nın babası kızına ayakkabı almak için bir ayakkabıcıya girer. Ayakkabıcı kör olan bu adama gayet nazik şekilde yardımcı olmaktadır. Üstelik fiyat konusunda da bu nezaketini devam ettirir.

Ali ve Zehra'nın ayakkabının kaybolmasının ardından yazışarak konuşmaları ailelerinin durumunu gözettikleri içindir. İkisinin de iyi huylu çocuklar olduğunu söyleyebiliriz. Yine birbirlerine kızgın ve kırgın oldukları bir andan sonra birinin

nezaketi, diğ erinin affediciliğ i ile mevzuyu uzatmamaları da bu iyi huylu hallerini göstermektedir.

Zehra, bu sırlarını annesine söylemediğ ini ve söylemeyeceğ ini belirtirken son derece iyi huylu ve nazik bir çocuk olarak görünmektedir.

Ali'nin komşularına ç orba götürmesini isteyen annesinin de iyi huylu, nazik bir kimse olduğunu ifade edebiliriz. Üstelik hastayken başkalarını düşünmesi bu erdemini daha da değerli kılmaktadır. Ali ise komşularına ç orba götürdüğ ünde kapıyı ç alıp kendisini tanıtmaktadır. Toplumda nasıl davranacağını bilen Ali'nin aynı zamanda nazik olduğunu da görüyoruz bu sekansta.

Ali, iş aradıkları sahnede zilini ç aldığ ı kapıda kendisine cevap veren bir çocukla konudan bağımsız konuşmaya başlar. Ç oçuğ un ona sorduğ u sorular, onun arkadaşlık kurma ç abasının gösterirken Ali hem kendi sorusuna cevap almaya ç alışır hem de karşıdaki ç oçuğ un sorularına onu tanımasa da cevap verme gereğ i duyar. Ali'nin öylece çekip gidememesi hem duyarlı olduğunu göstermekte hem de nezaketini yansıtmaktadır.

Ali ve Zehra'nın film boyunca nazik tavırlarına şahitlik ederiz. Ama özellikle filmin final sekansında Ali'nin eve mahcupça geliş i Zehra ile avluda karşılaşmaları ve hiç konuşmadıkları halde birinin mahcubiyetine diğ erinin üzüntüsüne tanık oluruz. Bu sahnede Ali verdiğ i sözü tutamamanın mahcubiyetinde, Zehra ise Ali'nin halinden istenilenin olmadığ ının fehimindedir. Her ikisi de nezaketin diliyle hemhal olmaktadır.

Resim 30: Sorumluluk değ eri ile ilgili görseller

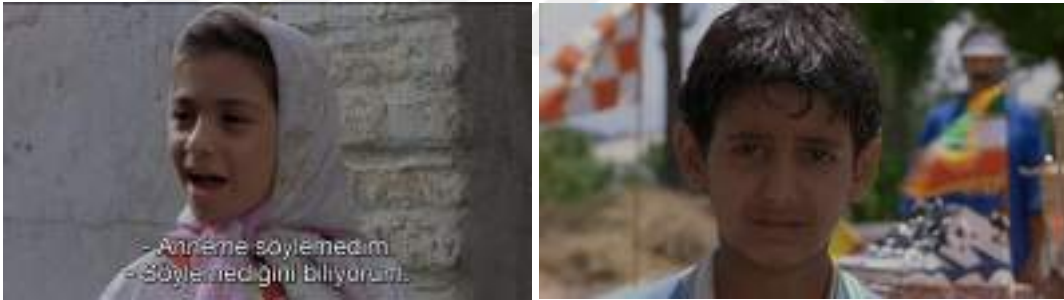


Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 06:39, 32:41.

Zehra ve Ali'nin bu tavırları aynı zamanda onların sorumluluklarına da iş aret etmektedir. Ali'nin birinciliğ ine sevinememesi hatta üzü lüp ağ laması bu sorumluluğ unu çokça göstermektedir. Zehra da Ali'nin yarışmadan sonra eve geldiğ i

sekansta bir şey deyip dememe noktasında tereddüt yaşarken kardeşinin ağlamasıyla koşarak oradan ayrılır. Hem kardeşine bakma noktasında kendisine görevler düşmesi hem de yırtılan ayakkabılarını gördüğü Ali'nin çabasını anlaması onun sorumluluğunu son derece iyi yansıtmaktadır. Nitekim filmin başından beri Ali'nin ayakkabı tamir ettirmek, ekmek almak, alışveriş yapmak, anne ve babasına yardım etmek gibi sorumluluklarını; Zehra'nın ise kardeşine bakma, yemek yapmaya ve diğer ev işlerine yardım etme gibi ev içinde pek çok sorumluluğu üstlendiklerini görmekteyiz. Zehra'nın ayakkabıları abisine yetiştirmek için her gün koşarak eve dönmesi, Ali'nin de koşarak okula gitmesi bunu göstermektedir. Hatta Zehra sınavdan hala vakti varken erken ayrılp abisine yetişmeye çalışmaktadır. Aynı şekilde ayakkabıyı ortak kullandıkları için Ali'nin arkadaşlarının çağırmasına rağmen maç oynamak için gitmemesi de sorumluluk bilincini göstermektedir. Ayrıca her ikisi de ödevlerini yapmakta, derslerine çalışmakta, sınavlarda iyi notlar almaktadır. Bu da aynı zamanda öz sorumluluk bilinçlerini göstermektedir.

Resim 31: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Çocukları, 34:50, 1:22:06.

Zehra'nın ayakkabısını başka bir kızda görüp onu evine kadar takip ettiği sekansta Zehra'nın özdenetime sahip olduğunu ifade edebiliriz. İsteddiği şeyin büyüüne kapılıp yüzleşmeyi tercih edebileceksen ne olacağını bilmediği bir duruma tek başına girmemeyi tercih etmiştir. Bunun küçük bir çocuk için disiplin isteyen bir durum olduğu açıktır.

Aslında Ali ve Zehra'nın film boyu özdisipline sahip olan ölçülü karakterler olduklarını görmekteyiz. Sırlarını saklama konusunda, durumu ailelerine hissettirmeden halletme noktasındaki tutumları bu özdenetimi iyi şekilde ortaya koymaktadır. Ali'nin birinciliğine sevinememesi de bu özdenetimin bir yansımasıdır.

Tablo 6: Cennetin Çocukları Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açıdan İncelenmesi

		CENNETİN ÇOCUKLARI						
		Ali	Zehra	Kerim	Ali'nin Annesi	Rüya	Rüya'nın Babası	Diğer
Amaç Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)							x ³
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	x		xx				
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)							
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xx		x				x
	Benlik saygısı (özgüven)	xx						
	Mutluluk (memnuniyet)	xxx	x	xxxx		x	x	xxxx
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	x	x					x
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)							
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	x		xxx	x			xxxx
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	xx	x					
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)	xx						
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	x	x					
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)							x
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)							
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)							
	Zevk (keyifli bir yaşam)	xx	x					x
	Araç Değerler	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)						
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)								
Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)		xxx	xx	x				
Geniş görüşlülük (açık fikirli)								
Yeteneklilik (yetkin, etkili)		xx		x				x
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)		xx	x			x	x	x
Temizlik (tertipli, düzenli)		x						xxx
Cesur olmak (inançlarını savunan)		xxx	x					
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)			xx					
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)		xxxx	x	xx	x	x		xxxxx
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)		xx	x	xx		x		
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)		xxxx	xx	x				
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)		x	x	x				
Entelektüellik (akıllı, düşünür)		x						
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)		xxxx	xxx				x	
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)		xxx		xxx				x
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)		xxxxx	x					
Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxxxx	xxxx		x	x		x	
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)	xxxxx	xxxxx						
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xx	xx						

³ Tablolardaki her "x" ifadesi, değer in filmde bir kez görülmesini ifade etmektedir.

Tablo 7: Cennetin Çocukları Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açıda İncelenmesi

		CENNETİN ÇOCUKLARI							
		Ali	Zehra	Kerim	Ali'nin Annesi	Rüya	Rüya'nın Babası	Diğer	
Amaç Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)								
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)								
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)								
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)								
	Benlik saygısı (özgüven)		xx						
	Mutluluk (memnuniyet)							xx	
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)								
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)								
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)								
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)								
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)								
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)		x						
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)							xxx x	
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)				x				
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)								
	Zevk (keyifli bir yaşam)								
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)								
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)								
	Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)							x
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)							
Yeteneklilik (yetkin, etkili)									
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)									
Temizlik (tertipli, düzenli)									
Cesur olmak (inançlarını savunan)				xx					
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)									
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)									
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)									
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)									
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)			xx						
Entelektüellik (akıllı, düşünür)									
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)									
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)									
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)									
Kibarlık (nazik, iyi huylu)									
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)									
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)									

Tablo 8: Cennetin Çocukları Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açidan İncelenmesi

CENNETİN ÇOCUKLARI			
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLMİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Amac Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)	xx
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	xxx
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)	
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xxxx
		Benlik saygısı (özgüven)	xx
		Mutluluk (memnuniyet)	xxxxxxxx xxxxxx
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	xxx
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)	
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	xxxxxxxx xxxxxx
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	xxx
		Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)	xx
		İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xx
		Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	xxxxxx
		Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)	
		Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	xxxxx
		Zevk (keyifli bir yaşam)	xxxx
		Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)	
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)			
Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxxxxx	
	Geniş görüşlülük (açık fikirli)		
	Yeteneklilik (yetkin, etkili)	xxxx	
	Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	xxxxxx	
	Temizlik (tertipli, düzenli)	xxxxxxx	
	Cesur olmak (inançlarını savunan)	xxxx	
	Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	xx	
	Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	xxxxxxxx xxxxxx	
	Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)	xxxxxx	
	Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	xxxxxxx	
	Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xxx	
	Entelektüellik (akıllı, düşünür)	x	
	Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	xxxxxxx	
	Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	xxxxxxx	
	İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	xxxxxx	
	Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxxxxxxx xxxx	
	Sorumluluk (güvenilebilir, emin)	xxxxxxxx xx	
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxxx		

Tablo 9: Cennetin Çocukları Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açıdan İncelenmesi

CENNETİN ÇOCUKLARI						
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLMİN İNCELENMESİ (OLUMSUZ)	Amaç Değerler	Bariş içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)		Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	x
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)		Geniş görüşlülük (açık fikirli)			
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)		Yeteneklilik (yetkin, etkili)			
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	x	Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)			
	Benlik saygısı (özgüven)	xx	Temizlik (tertipli, düzenli)			
	Mutluluk (memnuniyet)	xx	Cesur olmak (inançlarını savunan)	xx		
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)		Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)			
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)		Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)			
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)		Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)			
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)		Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)			
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)		Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xx		
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	x	Entelektüellik (akıllı, düşünür)			
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	x	Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)			
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)		Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)			
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)		İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)			
	Zevk (keyifli bir yaşam)		Kibarlık (nazik, iyi huylu)			
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)		Sorumluluk (güvenilebilir, emin)			
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)		Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)			

3.2. CENNETİN RENGİ

3.2.1. Filmin Yapım Bilgisi

Orijinal Adı: Rang-e Khoda

Yapım Yılı: 1999

Yönetmeni: Majid Majidi

Senaryosu: Majid Majidi

Oyuncuları: Hossein Mahjooob (Baba), Mohsen Ramezani (Muhammed), Salameh Feyzi (Büyük anne), Elham Sherifi (Haniye), Farahnaz Safari (Bahare), Behzad Rafi (Köy öğretmeni), Mohammed Rahmani (Öğretmen), Morteza Fatemi (Marangoz)

Yapımcısı: Mahdi Kerimi, Ali Ghaem Maghami, Mehdi Mahabadi, Mohsen Sarab

Çekim Yeri: İran

Türü: Aile/Dram

Süresi: 90 dk.

3.2.2. Filmin Konusu

Cennetin Rengi adı ile bilinen film, doğuştan görme engelli olan Muhammed'in yaşantısına odaklanmaktadır. Muhammed Tahran'da körler okulunda okumaktadır. Okul yaz tatiline girdiğinde babası Muhammed'i almaya gelir. Muhammed nenesine, kardeşlerine ve köyüne kavuşmayı heyecanla beklemektedir. Onlar da aynı heyecanla Muhammed'i beklerler.

Muhammed'in babası ise bu heyecandan oldukça uzaktır. Karısını daha önce kaybetmiş olan adam yeni bir evlilik planlamaktadır ve engelli olan Muhammed'in bu evliliğe engel olacağını düşünmektedir. Bu nedenle evleneceği kişinin ve ailesinin Muhammed'i görmesini istememekte ve Muhammed'i evden uzaklaştıracak çareler aramaktadır.

3.2.3. Filmin Değerler Anlatısı

3.2.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme

Orijinal ismi olan Rang-e Khoda'dan yapılacak birebir çeviride filmin "Tanrı'nın Rengi" olarak isimlendirilmesi daha uygun olabilirdi ancak film Türkiye'de Cennetin Rengi olarak bilindiği için biz de bu kullanımı tercih ettik. Bu yaygın kullanıma filmin İngilizce afişinde "The Color of Paradise" olarak isimlendirilmesinin sebep olduğunu düşünmekteyiz.

Cennetin Rengi filmi, ABD'de gişe rekorları kırmış, farklı yarışmalarda on defa ödül almış, sekiz defa da ödüle aday gösterilmiş, "Büyük Amerika Ödülü"nü de kazanmış bir filmidir (Alıcı, 2014, s. 144). Aynı zamanda bu filmle Majidi 2000'de yeniden Oscar'a aday olmuştur (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 149).

Film, gelişmiş teknik yapısı ve İran'ın kuzeyinin doğal güzelliklerinin yer aldığı uzun kadrajlarla yönetmenin şairane dünyasını yansıtmaktadır (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 149). Bununla birlikte filmin anlattığı öyküde doğanın güzelliğine yapılan vurgu daha anlamlı hale gelmektedir. Muhammed'in o muhteşem doğa içindeki bir köyde yaşaması tesadüf değildir. Sözen'in (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 228) değindiği gibi, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kurgunun niteliği ile olağanüstü doğa görüntüleri, kör çocuğun sanki bunları gördüğü ve değerinin farkında olduğu; gören insanların ise bir biçimde kendilerine verilen bu güzelliklere duyarsızca yaşadıkları gibi bir sunumla yansıtılmaktadır. Sözelimi bir otobüs yolculuğu yaparlarken otobüsteki herkes uyumakta ve güzel olanı görememektedir. Kör olan Muhammed ise güzeli aramaktadır. Bu görüntü izleyiciye gerçekte gören kim diye bir kez daha düşündürmektedir.

Majidi, klasik İran şirinin yanı sıra, modern İran şiirleri ile de ilgilenmektedir. Sohrâb Sipehrî'nin "Arkadaşımın Evi Nerede?" şiiri, Cennetin Rengi filminde, nerdeyse birebir tasvir edilmiştir: "Çam ağacından yukarı tırmanmış, ışın ovasından kuş yavrusunu almak için. Ve ona soruyorsun; Arkadaşımın Evi Nerede?" (Laleh, 2013, s. 280).

Majidi şiirlere yer verdiği gibi dini referanslara da önem vermektedir. Hatta hayatı bütün gerçekçiliğiyle aktarırken hem insani hem de İslami bir kimlik ve bu kimliğin getirdiği bir dünya görüşüyle hareket ettiğini belirtmekte; filmlerini yaparken Kur'an'ın dilini örnek aldığını ve bunu insan fıtratının gizleriyle biçimlendirdiğini söylemektedir (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 226). Yorulmaz (Yorulmaz, Perdeden Gönüllere Din Eğitiminde Kullanılabilecek Seçme Videolar, 2013a, s. 117) tam da bu minvalde, bu film sayesinde Semî, Basîr, Alîm gibi Allah'ın sıfatlarının öğretilbileceğini savunmaktadır. Aslında Majidi'nin diğer filmlerinde din ve inanç olgusu ikincil temalar olsa da bu filmde birinci öge konumundadır. Film sürekli olarak Tanrı'yı eksen alan bir öykülemeye sahiptir (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 65).

Bu nedenle film, başka bir açıdan bakıldığında, fiziksel olarak kör olan bir çocuğun kalben kör olan baba ile karşılaştırılması şeklinde de okunabilmektedir. Yorulmaz (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 806, 807), bu kurgunun Araf Suresi 179. ayeti "Ant olsun biz, cinler ve insanlardan, kalpleri olup da bunlarla anlamayan, gözleri olup da bunlarla görmeyen, kulakları olup da bunlarla işitmeyen birçoklarını cehennem için var ettik. İşte bunlar hayvanlar gibi, hatta daha da aşağıdadırlar. İşte bunlar gafillerin ta kendileridir." ve Hac Suresi 46. ayeti "Yeryüzünde gezip dolaşmadılar mı ki, düşünecek kalpleri, işitecek kulakları olsun? (Dolaştılar, ama ibret almadılar). Çünkü gerçekte gözler değil, göğüslerdeki kalpler (kalp gözleri) kör olur." anımsattığını belirtmektedir.

Zargar (Zargar, 2016, s. 9-11) ise filmin tematik olarak iki ayrı Kur'an ayetinin tasavvufi okumalarına dayandığını iddia etmektedir. Bunların ilki filmin ismine de köken oluşturan "Sebgatullah" (Q, Bakara, 2/138) ifadesidir. Bu ifade filmde Muhammed'in Tanrı'nın güzel niteliklerini görme eğilimine işaret etmektedir. İkinci Kur'anî referans ise İsra Suresi 44. ayette "Yedi gök, yer ve bunların içinde bulunanlar Allah'ı tespih ederler. Her şey O'nu hamd ile tespih eder. Ancak, siz onların tespihlerini anlamazsınız. O, halîm'dir (hemen cezalandırmaz, mühlet verir), çok bağışlayandır." ve diğer pek çok ayette tekrarlanan temadır. Bu temada, insanların tam olarak anlayamamasına rağmen vurgu, doğanın sesinedir.

Oktan (Oktan, 2019, s. 22) da Muhammed'in varlıklardaki bilgiyi ve doğadaki sesleri keşfetme gayretini, Bakara Suresi 138. ayette Tanrı'nın boyası ile boyanma ifadesi ile bağdaştırmaktadır. Ona göre Muhammed'in doğa arayışı, Tanrı'nın boyasını keşfetmeyi ve onunla bütünleşmeyi ve böylece filmin sonunda Muhammed'in parmaklarında görünen ışıqla gösterilen varoluşta birliğe ulaşmayı amaçlayan bir yaşam paradigmasına atıfta bulunmaktadır.

Film, derin hümanizma içinde sıradan insanların hayatlarını anlatırken, onların yaşama sevinçlerini, hayata direnişlerini sade bir görsellikle yansıtmakta; görmeyen bir çocuğun dünyasını duygu sömürsü yapmadan; hayatın getirdiği tüm zorluklara rağmen yaşama bağlılığın ne kadar güçlü olduğunu, baba-oğul arasındaki dram ekseninde öyküleştirmektedir (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 226).

Film, yatılı bir okulda başlar ve giriş teması olarak karşımıza yoksun çocuk imgesi çıkmaktadır. Bu yatılı okul görme engelli çocuklar için olan bir devlet okuludur ve ana karakter bu okul öğrencilerindedir. Bu öğrenciler, kendi aralarında oluşturdukları yaşam biçimi ile eğlenceleri ve ihtiyaçlarını birbirlerinin yardımıyla karşılamaktadırlar (Nafeie, 2012, s. 83). Karanlıkta sadece sesleri duyduğumuz bir giriş ve körlerin hayatı hakkında fikir veren okul sekansının ardından filmin asıl öyküsünü görmeye başlarız.

Bu öykü, yetenekli ve yaşama son derece bağlı fiziki kör bir çocuk ile manevi kör bir babanın karşılaştırılmasını ve aralarındaki ilişkiyi anlatırken, iyilik, sevgi, mutluluk, korku gibi duygularla yaşanan bir hayatın, kişinin kendi elleriyle cennet ya da cehenneme dönüştürmesini de betimlemektedir (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 227).

Muhammed'in etrafındaki nesne ve varlıklarla yaptığı temas, fiziksel iletişimin boyutlarını aşarak mistik imalar içeren bir anlama dönüşür. O, körlüğüne rağmen, her şeydeki güzelliği önemser ve her şeyin güzel olması için çabalar. Buna karşın babasının doğayla, hayatla olan ilişkisi ise dostça olmayan, güzellikleri göremeyen duygusal bir körlük içermektedir. Kör, masum çocuk Allah'ın rengini görebilirken; babası ise sadece sefaleti görmektedir (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 66).

Hatta Zargar'a (Zargar, 2016, s. 9) göre Muhammed, kör olmasına rağmen Tanrı'nın vahiylerini de görebilmektedir. Bu onu Hz. Peygamber'e alegorik olarak yaklaştırmaktadır. Hem peygambere hem de çocuğa verilen mesajlar Mülk Suresi 19. ayetteki (Üstlerinde kanat çırparak uçan kuşlara bakmazlar mı? Onları (havada) ancak Rahmân tutuyor. Şüphesiz O her şeyi hakkıyla görendir.) gibi Tanrı'nın doğal fenomenler içindeki içkinliğini vurgulamaktadır.

Majidi, bu filmde karakterlerin doğa ile kurduğu ilişkilere dayalı olarak bilginin ve varlığın özü hakkında felsefi bir tartışma yürütür. Majidi, Muhammed'in doğayı anlama ve onun sınırlarını metafizik tartışmalarla keşfetme arayışını ele alır. Bu noktada doğa hem anlatının bariz akışına hem de hikayeyi fantastik boyutlara taşıyan alegoriler aracılığıyla kurulan anlamın oluşmasına önemli katkılar yapmaktadır (Oktan, 2019, s. 16).

Görme duyusunun kaybı, kişinin başka becerilerini üst düzeyde geliştirmesine olanak sağlayabilir. Muhammed de sesleri çok iyi dinlemekte ve tüm dünyayı parmak uçları ile anlamaya çalışmaktadır. Sözelimi Muhammed, görememesine rağmen şeylerin güzelliğini takdir edebilmekte, doğa ile uyum yakalayabilmektedir. Bu uyum Zargar'a göre (Zargar, 2016, s. 12, 13), onun ilahi niteliklerle uyumunu da temsil etmektedir. Babası ise doğa ile düşmanca bir ilişki içindedir. Onun bu durumu filmde atından düşmesi, tıraş olurken yüzünü kesmesi gibi başarısızlıkla gösterilmektedir. Ayna motifi Fars şiirinde ve tasavvuf düşüncesinde ruhun kendisini temsil etmektedir. Babanın kırık bir aynaya bakması ruhunun parçalanmışlığına işaret etmektedir. Sözen (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 66) ise aynanın iki farklı anlamda metafor olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir. Haşim tıraş olurken kullandığı küçük el aynasını istemeden kırar. Parça şeklinde kırılan aynaya baktığında seyirci de onun yansımalarını deforme olmuş şekilde görür. Bu kırık ayna hem Muhammed'in babaya karşı ruhunun kırılmasını hem de babaya ait bu nesnenin onun hasarlı olan babalık duygusunu sembolize etmektedir.

Metaforik anlamda verilebilecek bir başka örnek ise gül sembolüdür. Muhammed'in, kız kardeşlerinden birine hediye olarak getirdiği kartta gül resmi vardır. Gül, sufi şiirlerin hepsinde metaforik anlamlar içinde kullanılmıştır (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 66). Ayrıca

tasavvufta gül Hz. Peygamber'i temsil etmektedir. Az önce sözünü ettiğimiz Hz. Peygamber'le kurulan alegorik yakınlık burada da kendini göstermektedir.

Muhammed'in babası ile olan olumsuz aile ilişkisi ise filmin başlarından itibaren görülmektedir. Haşim, oğlunu köye götürmek istemediği için okula geç gelmiştir. Diğer taraftan Muhammed'in de herkese hediye almışken babasına hediye vermemesi onun da babasına karşı eksik olan sevgisini göstermektedir. Baba, oğlunun engelini kabul etmek istemezken Muhammed de babasının kendisini ailesinden çok uzakta bir okula göndermesini ve hiç ziyaret etmemesini kabullenememektedir (Bozdağ, 2019, s. 196).

Filmin bu bağlamdaki en güzel ayrıntılardan biri de Muhammed ve babasının yolculukları sırasında kamera öznel çekimlere girdiğinde, her birinin duydukları çevre seslerinin farklılaşmasıdır. Aynı ormanda yürürlerken, olumsuz bir tip olarak yansıtılan babanın duyduğu sesler ile hayata ve varlığına dair umut yeşerten Muhammed'in duyduğu sesler başkalaşır. Muhammed ormanın neşeli, güzel seslerini duyarken baba insana çok da hoş gelmeyen seslerle eşleştirilmiştir. Burada kurulan karşıtlık, umut-umutsuzluk anlamında öyküyü metaforik olarak zenginleştirmektedir (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 226). Başka bir deyişle, filmdeki iyi-kötü karşıtlığı ses düzeyinde de kurulmuştur (Yaghmooralı, 2013, s. 76).

Doğa, Muhammed'in kardeşleri ve büyükannesi ile birlikte çayırarda, ekin tarlasında, tavukları beslerken ve belirgin aile bağlarının görüldüğü sahnelerde güneşli, sakin ve ferahlatıcı bir ortam olarak gösterilir. Filmin, karakterler arasındaki gerilimin arttığı sonraki bölümlerinde, bulutlu, sisli, yağmurlu hava, ağır rüzgarlar, akarsu taşkınları, köpüklü ve bulanık dalgalar ile huzursuz bir atmosfere yol açan bir doğa tasviri görülmektedir (Oktan, 2019, s. 16).

Haşim için doğa hep korkutucuyken Muhammed doğadan sadece bir tek ninesinin öldüğü vakitler tedirgin olmuştur. Bir koruyucusundan uzaklaşmanın, sevdiği birinin kara haberini almanın Muhammed'in içindeki yansıması böylece ifade edilmiştir. Ancak bu anda nine güzel kuş sesleri duymakta ve gülerken gökyüzüne bakmaktadır. Onun için vuslat gelmiştir.

Bu nedenle Majidi'nin karakterler ile kuşlar ve yağmur gibi doğanın unsurları arasında benzer kimlikler bulması ve doğanın, karakterlerin anlam dünyalarını açığa

çıkaran metaforlar olarak kullanılması, bu filmde daha belirgin hale gelmektedir (Oktan, 2019, s. 15).

Haşim, Muhammed'i kör bir marangoza çırak olarak verip, onu bırakıp gittiğinde, geleceği için hayırlı bir karar verdiği duygusu ile vicdanını rahatlattığı düşüncesindedir. Bu; onun kötü bir insan olmadığını, hatta onun da iç dünyasının derinliğinde çıkar yol bulamamış, hayatın acılarının üzerine yüklendiği birinin hayata dair tercihlerinin samimiyeti olduğunu göstermektedir. Onun bir sahnede Tanrı'ya olan isyanını dile getirmesi insanın kendi kaderi ve seçimleriyle olan ilişkisini hem yansıtır hem de izleyicisine de tekrar tekrar sorguladır. "Madem Allah'ın sevgili kullarıyız, nedendir bu çektiğimiz çile? Karım neden öldü? Neden bir ömür boyu kör bir çocuğa bakmak zorundayım?" derken, izleyici, onun oğlunun sıradan bir kör olmadığını bilmesine rağmen yine de ona çok da kızamaz. Babanın yaptığı seçim izleyiciyi, 'ben olsam ne yapardım?' sorusunu sorduran ahlaki bir denklemle karşı karşıya getirir. Böylece öykü, kontrol edilebilen ve edilemeyen olay ve olguların bireyi sürüklediği varoluşçu ikilemlerin eşliğinde izleyicisini pek çok konuyu sorgulamaya yöneltti bir anlatıya da dönüşür (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 228).

Majidi'nin filmlerinde görülen, kişilerin ve özellikle ebeveynlerin vicdanlarıyla baş başa kalıp Allah korkusuyla er geç hatalarını anlamaları durumu bu filmde de karşılığını bulur ve babası oğlu Muhammed'i marangozun yanından almaya karar verir (Alıcı, 2014, s. 145). Bunda ninenin ölmesi ve evliliğin iptal olması da etkilidir. Sonuçta ikilemlerinden kurtulup çocuğunu almaya gider ancak yine de sancılı bir süreçtir bu. Hatta almadan dönmeye karar vererek yoldan geçen bir aracı durdurur. Son anda tekrar vazgeçerek oğlunu almaya karar verir. Haşim'in bu dinmeyen tereddüdü onun yansıması görüldüğünde çoklu iken diğer kişilerin yansımalarının normal gözükmesiyle ifade edilmektedir. Bununla sanki diğer herkesin iç çatışmalarını dindirdiği gibi yahut en azından bunlarla yaşamayı öğrendikleri gibi bir izlenim oluşmaktadır.

Haşim, yağmurlu bir günde evi terk eden annesini almaya gittiğinde hemen üzerindeki çıkartıp onun üzerini örtmüştü. Benzer bir sekansta Muhammed için bunu yapmadığını görürüz. Üstelik bu an, onu marangozun yanından alıp eve getirmesi

esnasında olmaktadır. Ama Haşim, çocuğunu bir hayal kırıklığı olarak gördüğü için yanına alsa da onunla annesiyle ilgilendiği gibi ilgilenmemektedir.

Aslında Haşim'in korkularının, endişelerinin çocuktan dolayı gelecek olan maddi sıkıntılarla da ilgisi pek yoktur. Zengin olmasa da filmin başında müdürün dediği gibi hali vakti yerinde ve çalışabilecek durumdadır. Ancak yine de gelecek endişesi duymaktadır. Bu endişe onun anı kaçırmamasına sebep olmaktadır. Hatta yolda ters dönmüş kaplumbağayı görmemesi de biraz bununla ilgilidir.

Muhammed ise etrafındaki olumsuzluklara ve tüm imkansızlıklara rağmen kabuğuna çekilmemiş ve imkanlar üreten, kendisinin yardıma ihtiyacı olmasına rağmen başkalarına yardım etmek için uğraşan bir çocuk olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Muhammed, bahçede sesini duyduğu, yuvadan düşmüş bir kuşu kedinin yemesini önlemek için sesin yardımıyla kuşu bulup yuvasına koymuştur. Bu sahnede merhamet, zayıflara yardım, imkansızlıklara rağmen bir şeyler yapabilmek gibi birçok mesajdan söz etmek gerekir. Görme engelli bir çocuk için sesin önemi de çokça vurgulanmıştır (Nafeie, 2012, s. 84). Muhammed'in eve dönmesi bir taraftan da onun bu erdemli davranışına bağlanmış gibidir. Muhammed, yavru bir kuşu yuvasına kavuşturmuş, yavru bir kuş kadar çaresiz olan kendisi de bundan sonra yuvasına kavuşmuştur. Benzer bir sekans da ninenin suyun sığ bir yerinde kalıp akıntıya karışmayan balığı kurtarmasıyla gerçekleşir. O da balığı suya kavuşturunca eve dönmüştür. Ancak ters dönen kaplumbağayı göremeyen Haşim, bu sekanstan sonra oğlunu kaybeder. Kendisi evine dönebilecek olsa da bu eksik bir dönüş olacaktır.

Ayrıca filmin tamamının üzerine kurgulandığı ve Muhammed'in algılama biçimi olan Braille alfabesinden söz etmek gerekecektir. Çocuklar, Braille alfabesini yazabilmek için kullandıkları aletle harflere karşılık gelen sayıda kağıda vurmakta ve sonrasında yaptıkları kabartmaları el yordamı ile okumaktadırlar. Filmin genelinde bu iki temanın Muhammed'in dünyayı algılama şeklini ortaya koyduğu görülür. Muhammed, sesle, doğadan gelen tiktıkların sayısı ile ve parmakları ile hissederek harf anlamı yüklemeye çalıştığı nesnelere aracılığıyla doğayla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bunun temelinde Allah'ın kendisini özel yarattığını anlatan öğretmenin söylediğinin yattığını görüyoruz. Muhammed de bundan sonra her şeyi keşfetmeye ve Allah'ı bulmaya çabalamaktadır (Nafeie, 2012, s. 84).

Yahut Sözen'in (Sözen, İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler, 2012, s. 228) ifadesiyle Muhammed, Allah'ın 'hissedilebilir' olduğunu öğrendikten sonra hayata farklı bakmaya başlar. Kendi varlığını kabul etme sürecinin ardından parmak uçlarıyla her şeye dokunarak varoluşunu inşa etme sürecine girer. Başak tanelerinden, sudaki çakıl taşlarına, ağaç kabuklarına hatta insanların ellerine ve yüzlerine dek her şeye dokunarak Allah'ı duymaya, okumaya çabalar

“-Ellerin niye bu kadar beyaz nine?

-Öyle olduğunu kim söylüyor?

-Kendim anladım. Ellerin bembeyaz.

-Ömrüm boyunca tarlada çalıştığım için kapkara ve nasırlılar.

-Hayır, ellerin yumuşacık ve güzel.”

Muhammed bu sekansta babaannesinin ellerine adeta Braille alfabesiyle kitap okuyormuş gibi dokunmaktadır. Aynı şekilde duyduğu her sese kendince anlamlar yüklemekte, bir bakıma “kainat kitabını okumaktadır”.

Aslında Muhammed'in sözleriyle “Tanrı'yı bulana kadar her şeye ellerimle dokunacağım ve onu bulduğumda ona kalbimin tüm sırlarını anlatacağım” şeklinde özetlenen varoluşun tanımı Majidi sinemasının da özüdür (Oktan, 2019, s. 21).

Muhammed, görme engelinden dolayı hassas ve kırılabilir bir çocuktur. Olaylara bakışı, tutum ve davranışları onun iyi bir kişilik yapısına sahip olduğunu göstermektedir. Muhammed, engeline rağmen normal hayatın içinde olabildiğince var olmak ister lakin babasının ona olan tutumu Muhammed'i üzse de kişilik yapısı gereği ailesine olan bağlılığına zarar vermez (Bozdağ, 2019, s. 190).

Yaylalı (Yaylalı, 2009), bu noktada filmi Christano Borton'un Gökyüzü Kadar Kırmızı filmi ile karşılaştırmaktadır. Bu film ünlü İtalyan ses editörü Mirco Mensacci'nin 1970'lerin İtalya'sında geçen gerçek yaşam öyküsünü konu almaktadır. Borton'un filminde “Allah bir yerden aldığını başka bir yere verir” düşüncesi hakimdir. On yaşında kör olan sinema tutkunu Mirco'nun sesler hakkındaki enteresan hikayelendirmeleri onun yeteneğine işaret etmektedir. Fakat Mirco'nun kaldığı okulun görme engelli sahibi ve kurucusu Mirco ve arkadaşlarının kendi eğitimleri dışında bir şeyle uğraşmasını kabul etmemektedir. Bu filmde Mirco kulağını çok iyi kullanmaktadır. Cennetin Rengi'nde ise Muhammed hem ellerini hem de kulağını aktif biçimde kullanır. Kurguları birbirine oldukça benzeyen filmlerde aynı şartlarda fakat

farklı medeniyetlerinde yetişen çocukların ahlaki değerleri ve hayata bakışının birbirinden oldukça farklı resmedildiği görülmektedir. Mirco asi, küfürbaz, kurnaz, bencil, cesur, iradeli bir çocukken Muhammed sadık, hassas, anlayışlı, yardımsever, paylaşımcı bir karakterdir. Bu noktada, Muhammed'in Allah'ı arayışı filmi de daha felsefi temellere oturtmuştur denilebilir.

Cennetin Rengi'nde, çocuklar da doğa gibi masum, samimi ve şefkatlidir. Ama dünyevi imgelerin kirinden etkilenmeyen Muhammed'in olgunluğu diğer karakterlerde ve özellikle de babasında yoktur (Oktan, 2019, s. 22).

Muhammed'in kardeşleri Bahare ve Haniye filmde saygılı, yardımsever, hoşgörülü, sevecen karakterlerdir. Her ikisi de Muhammed'i çokça sevmekte, onunla vakit geçirmeyi istemektedirler. Ancak Muhammed bu sevgiden tam olarak emin değildir. Bu nedenle Muhammed'in büyükannesine ve kız kardeşlerine olan sevgisi filmde daha önemli bir konumdur. Zargar'ın (Zargar, 2016, s. 4) değindiği gibi böylece Muhammed'in sevilmediğine dair hislerine rağmen derin ve içten sevebilme yeteneğini vurgulanmaktadır.

Filmde nine, torunlarıyla topladığı çiçekleri kaynatır ve geleneksel İran halılarının güzelliğinin sırları olan renkli boyaları bu çiçeklerden elde eder. Büyükanne, doğanın gizlediği eski bilgilerin farkındadır. Bu anlamda Muhammed, İslami referanslar ve Sufizm ile kurulan bağlantıların arabulucusuyken, büyükanne de film ile eski İran kültürü arasında arabuluculuk vazifesi yapmaktadır (Oktan, 2019, s. 22).

Yani nine, geçmiş kadim bilgiyi, erdemi temsil etmektedir. Oğlunu yapmakta olduğu kötülükten vazgeçiremez ama bu olaylar onu hasta eder ve ölümüne sebep olur. Vefat ederken tebessümle göğe bakmaktadır. Bu sahne Yorulmaz'ın (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fıtrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 807) belirttiği gibi adeta Fussilet Suresi 30. ayete işaret etmektedir: “Şüphesiz “Rabbimiz Allah'tır” deyip de sonra dosdoğru olanlar var ya, onların üzerine akın akın melekler iner ve derler ki: “Korkmayın, üzülmeyin, size (dünyada iken) vaat edilmekte olan cennetle sevinin!”.

Burada nine ve Muhammed'in birbirlerini koşulsuz seven hallerinin de İslami bir karşılığı olduğunu düşünüyoruz. Hz. Muhammed'in yanında onu koruyup kollayan

dedesi vardı. Burada da o koruyuculuk nineye verilmiştir. Bu da Hz. Muhammed'le kurulan bir başka ilinti olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin sonunda eve dönmekte olan Haşim ve Muhammed köprüden geçerken köprü kırılır. Bu köprü sanki sırat köprüsüne alegorik olarak işaret etmektedir. Muhammed bu köprüden düşer ama düşüşü cennete gidişini imlemektedir. Haşim, köprünün yıkılmayan kısmındadır. Henüz onun için “son” gelmemiştir. Ancak oğlunun ardından suya atlar. Onu kurtarabilmeyi ummaktadır. En nihayetinde sahilde oğlunu bulduğunda kendisi de suyun içinde kıyafetlerini kaybetmiş ve bu suyun içinde yıkanmış, arınmıştır. Haşim, oğlunu gördüğünde ona doğru koşarak gider ve onu bağrına basar. Bu sırada kamera Muhammed'in ellerine odaklanmıştır.

Bu noktada Haşim ve Muhammed'in ilişkisine bütüncül bir gözle bakmak gerekmektedir. Haşim'in film boyu Muhammed'le ilişkisi ele alındığında ikisinin yakın olduğu sahnelerde, Haşim'in işlerinin yolunda gittiği; Haşim'in Muhammed'i uzaklaştırdığı sahnelerde başına kötülüklerin geldiği görülür.

Son sahnede olan her şeye rağmen gökyüzü güzel, sular dindir. Haşim için doğa şimdiye kadar hep ürkütücüyken ancak bu son sekansta, nehrin uğultusunu, kuşların cıvıltısını duyabilmektedir. Bu da Muhammed'in peşinden gitmesinin, arınmasının ve ona yakın olmasının bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Yine bu sahnede de Hz. Peygamber ile kurulan alegorik bağ devam etmektedir. Sanki Tanrı'nın renginin de ancak Hz. Peygamber'le kurulacak gerçek bir bağ ile görülebileceği, sadece onun peşinden gidildiğinde dünyanın kirinden arınılabileceği ifade edilmektedir.

Ancak yine de seyirci, son sahnede Muhammed'in ölüp ölmediğini tam olarak öğrenemez. Bu belirsizliği anlamlı hale getiren şey Muhammed'in boğulmasından sonra bir kuş sürüsünün ortaya çıkmasıdır. Kuş, Fars edebiyatında ruhun sembolü olarak kullanılır, burada da Muhammed'in ruhunu temsil etme bağlamında kullanılmış gibidir. Hem edebi hem de manevi okuma barındıran bu sahnenin hermeneutik niteliği kuşkusuz ki İslami bağlamın içindedir, çünkü Muhammed'in elindeki renk ve parlaklık, olağan gerçeğin dışındaki bir şeyleri tanımlar. Bu göz alıcı renk ve parlaklık Muhammed'in Allah'a kavuşmadaki mutluluğunu temsil eder gibidir (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 66).

Yine burada değinilmesi gereken bir diğer husus ninenin ölümü ile Muhammed'in ölümünün birbirine oldukça benzer şekilde gösterilmesidir. Bu da Muhammed'in de öldüğünü düşündürmektedir. Ninenin ölümünden önce her şey (sisler, bulutlar, ninenin beyazlı kıyafeti ve beyaz başörtüsü) beyazlamakta ve ölüm gerçekleştiğinde de ninenin yüzü parlamaktadır. Aynı şekilde Muhammed'in suya düşmesinden önce de her şeyin (gittikçe artan sis, coşarak akan nehir) beyazladığı görülmektedir. Ve son sahnede Muhammed'in eli parlamaktadır. Yine onların ikisinin de ölümünden sonra doğa güzel seslerle, güneşli ve parlak olarak temsil edilir. Ayrıca Muhammed, ninesinin elini okurken onun elinin beyaz olduğunu söylemişti. Marangozhanede inceledikleri kuş da beyazdı. Tüm bunlarla sanki Tanrı'nın renginin beyaz olduğu O'na kavuşanın da bu beyazlıkla parlayıp güzelleştiği anlatılmaktadır.

Aslında tasavvufta beyaz kelimesinin benzer bir çağrışımı vardır. Arapça'da beyaz anlamına gelen beyzâ “el-Aklü'l-Evvel yani ilk akıl demektir. “Zira, amâ'nın merkezi olup, gayb karanlığından ilk ayrılan şey beyzâ'dır. Feleğinin nuru en fazla olan yine odur. İlk aklın beyazlığı, gaybın siyahlığına tekabül eder. Varlığı yokluğuna tercih edildiği için ilk mevcut beyzâ'dır. Vücut (varlık) beyazdır, adem (yokluk) siyahtır. Ariflerin bir kısmı fakrı, kendinde her madumun tebeyyün ettiği beyaz olarak değerlendirirler. Her mevcut, siyahta ademe dönüşür. Onlar fakr'dan “fakrû'l-îmkân”ı kastederler. Melekler ve ruhlar âlemine de beyzâ denir” (Cebecioğlu, 2005, s. 101).

Filmde İran toplumuyla ilgili de bazı bilgiler edinmekteyiz. İlk diğer İran filmlerindeki gibi burada da kadınların ve kızların hep tesettürlü olduğu görülmektedir.

Muhammed'in ve marangozun gözündeki siyah gözlükler aynı zamanda toplumsal estetik algıyı da ifade etmektedir. Bu algıya göre sanki eksik(!) ve değişik olanın saklanması gerekmektedir.

Haşim'in kız isteme sekansında geleneklerin ve toplumsal yaptırımın gücünü görmekteyiz. İşin usulüne göre yapılması, hediyeler ve başlık parası verilmesi, bu süreçte dedikodu çıkmasından endişe edilmesi gibi hususlar bunu göstermektedir. Nişandan ayrılan bir kızın ancak yaşı büyük, daha önce evlilik yapmış kişiler tarafından istenmesi, hatta bunun bir umut olması da toplumsal bakışla ilgilidir.

Okulun gösterildiği sahnelerde gönderde İnan bayrağının dalgalandığını da görmekteyiz. Bu nedenle yönetmenin milli değerlere de yer verdiğini söylememiz gerekir.

Son olarak yönetmenin, bu filmle bir önceki filmi arasında bazı bağlar kurduğundan söz etmek istiyoruz. İsim seçimleri önceki filmde Hz. Peygamber'in ailesine duyulan muhabbeti göstermekteydi. Burada da doğrudan Muhammed ismi kullanılmıştır. Muhammed, babasının doğru yolu bulması için bir rehber gibidir. Haşim ismi ise Peygamberimizin soyu olan Haşimi'lere bir atıftır.

Filmde ninenin çocukları türbe ziyaretine götürdüğü sekans, Cennetin Çocukları filminde Kerim'in türbedeki yas töreninde ağlaması ile ilginç şekilde benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de diğer insanların katılımı ve karakterlerin huşusu birebir aynı gibidir.

Cennetin Çocukları filmi bir ayakkabı üzerineydi. Bu filmde de nehre düşen oğlunu bulmaktan yana ümidini artık kaybeden Haşim o anda Muhammed'in bir dala takılmış olan ayakkabısını görmekte ve bir kez daha nehre atlayıp oğlunu aramaya devam etmektedir.

Haşim filmde sürekli bir koşturma içindedir. Sürekli bir yere gidip gelmektedir. Cennetin Çocukları'nda bunu Ali karakteri ile görüyorduk. Her ikisinin de koşturmacası dünya telaşesini hatırlatmaktadır. Ancak bu telaşede hayır için çalışılsa da şer için çalışılsa da bu çaba elbet karşılığını bulacaktır. Nitekim Ali hem dünyada kazanır hem de filmin ismindeki gibi bir cennet çocuğu olurken; Haşim dünyada sevdiklerini ve kendisini sevenleri kaybetmekte, yine filmin isminde vurgulanan cennetin renklerini de görememektedir.

Cennetin Rengi filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Yaghmooral'a göre şu şekildedir:

Tablo 10: Cennetin Rengi Filmindeki Temel Karşıtlıklar

Birey	Aile
Modern yaşam	Geleneksel yaşam
Köy	Kent
Din	Dinsizlik
Geleneksel değerler	Modern değerler
Maneviyat	Maddiyat
Toprak	Su
Canlılar	Cansızlar
Sevgi	Düşmanlık
İyi	Kötü

Kaynak: (Yaghmooral, 2013, s. 75, 76).

Filmin göstergebilimsel analizi noktasında Yaghmooral şöyle bir tablo oluşturmuştur:

Tablo 11: Cennetin Rengi Filminin Göstergebilimsel Analizi Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Filmin Önemli Sahneleri	Ninenin yatakta tespih ile dua okuması	Ölüme ve sonraki hayata hazırlanmak
	Ormanda bilinmeyen bir hayvanın sesi	İçindeki kötülük
	Kargaların gökyüzünde uçuşu	Ölüm

Kaynak: (Yaghmooral, 2013, s. 77).

Acar ise bu filmdeki değerleri şu şekilde belirlemiştir:

Tablo 12: Cennetin Rengi Filmi Din ve Değerler Tablosu

CENNETİN RENGİ FİLMİ	İBADETLER	İNANÇ	KURAN AYETLERİ	DİNİ KARAKTER	DİNİ MEKÂNLAR	DİNİ İSİMLER	DİNİ KIYAFETLER	DEĞER İFADELERİ	DEĞER İFADE EDEN DAVRAŞIMLAR	KADER								
DEĞERLENDİRİLMESİ	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓									
CENNETİN RENGİ FİLMİ	SELAMLAŞMA	CÖMERTLİK	HOŞGÖRÜ	DOĞRULUK	DİBERGAMLIK	TEVAZU	İYİLİK	NEZAKET	SORUMLULUK	EMANET	SABIR	ADALET	PAYLAŞMAK	DÜRÜSTLÜK	SADAKAT	ÇALIŞKAN	DUYARLILIK	FEDKARLIK
DEĞERLENDİRİLMESİ	✓			✓			✓	✓	✓								✓	

Kaynak: (Acar, 2020, s. 58).

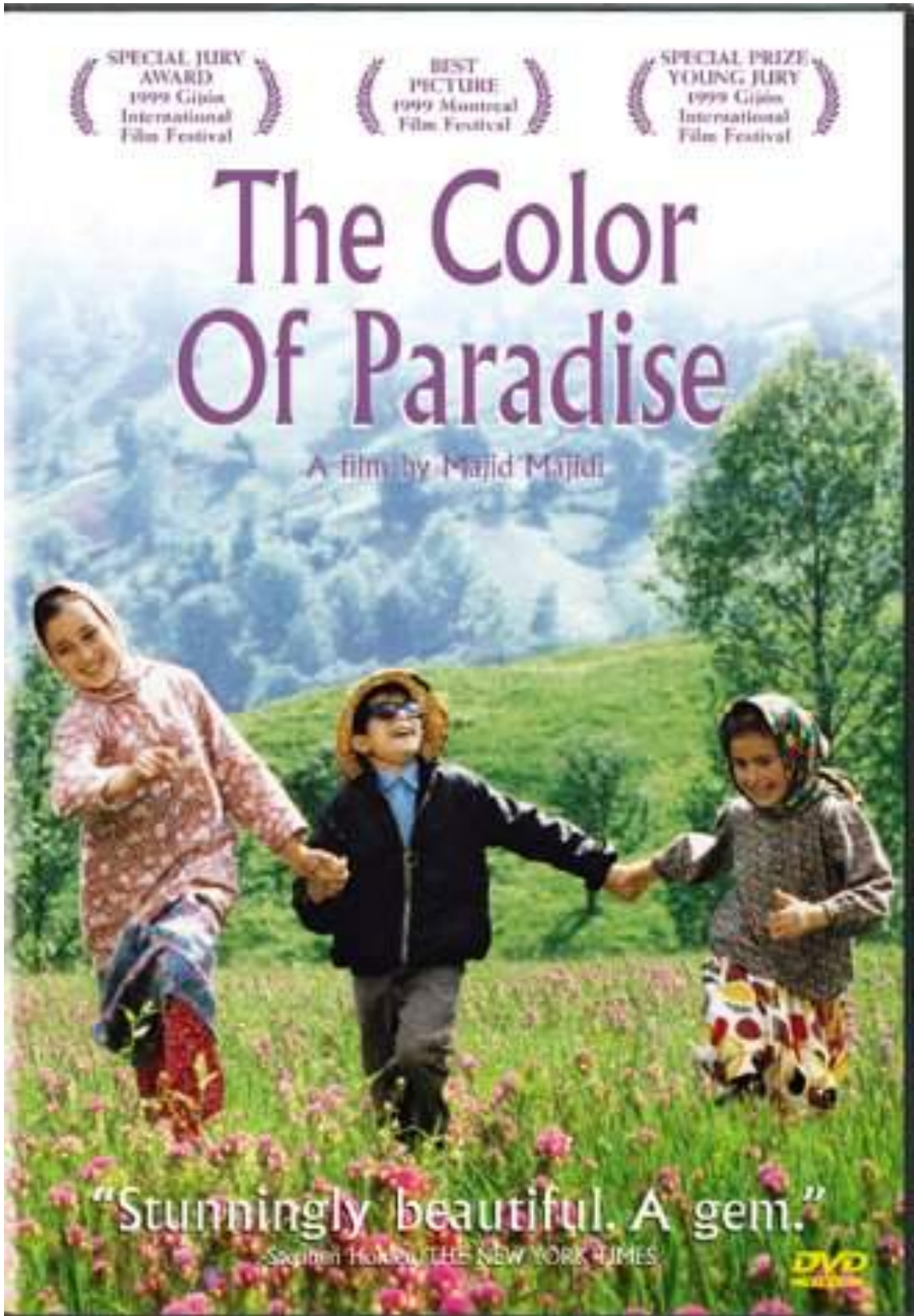
Cennetin Rengi filminin aldığı uluslararası ödüller ise şu şekildedir:

Tablo 13: Cennetin Rengi Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller

Ülke	Award	Yılı	Yaş	Festival
Malta Phlegosari	Best Film - Leo Brucka Award		2000	Cannara 3rd International Film Festival
Malta Phlegosari	Best Actor	European Market	2000	Cannara 3rd International Film Festival
Valladolid Franco	Best Film		2000	International Festival of Action and Adventure Film
Valladolid Franco	Director	Madrid Market	2000	International Festival of Action and Adventure Film
Valladolid Franco	Best Film		2000	International Festival of Action and Adventure Film
Valladolid Franco	Best Actor	European Market	2000	International Festival of Action and Adventure Film
Valladolid Franco	Radio Project Award		2000	International Festival of Action and Adventure Film
Valladolid Franco	Distribution Support Award		2000	International Festival of Action and Adventure Film
İtalya, İtalya	Special Jury Award		2000	29th Rome International Film Festival
Çin, Çin	Special Jury Award		2000	27th International Film Festival
Çin, Çin	Best Film Jury Award		2000	27th International Film Festival
İtalya, İtalya	Best Director	Madrid Market	2000	18th International Children and Young Adults Film Festival
Fransız, Fransız	Best Motion Film		1999	18th International Festival of Environment Film
Arjantin, Arjantin	Best Film		1999	5th International Film Festival
Montreal Kanada	Grand Prix of American Best Film		1999	23th Montreal Festival for World Film
Montreal Kanada	Second Best Film		1999	23th Montreal Festival for World Film
İtalya, İtalya	Best Film		1998	27th Fajr International Film Festival

Kaynak: (Official Website, <http://www.cinemajidi.com/>).

Resim 32: “Cennetin Rengi” Film Afişı



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0191043/mediaviewer/rm1326095872>

3.2.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre

3.2.3.2.1. Amaç Değerlere Göre

Resim 33: Aile güvenliği değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 20:46, 22:22.

Haşim'in, Muhammed'in varlığından rahatsız olsa da baba refleksiyle oğlunu korumaya çalıştığını görüyoruz. Görme engelli olduğu için başına bir şey gelmesinden korkarak koşarak gitmek istediği bir yolda oğlunu uyardığını görmekteyiz.

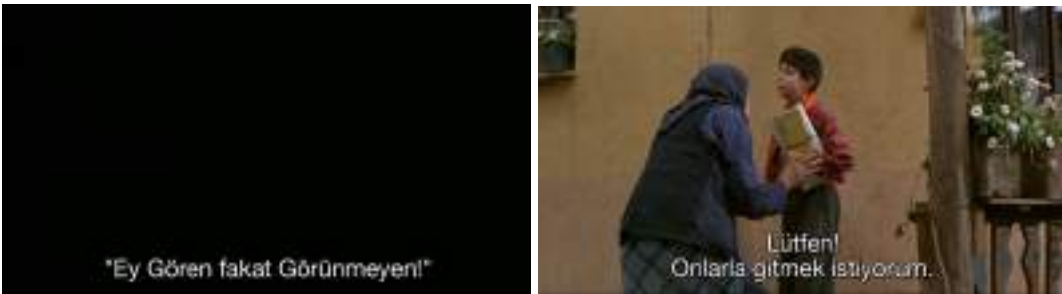
Bu sekansın devamında Haşim'in at aldığını görmekteyiz. Henüz köylerine gitmek için uzun bir yolları vardır ve bu yol küçük bir çocuk için yürünebilecek bir mesafe değildir. Haşim de bu nedenle at almaktadır. Nitekim at üzerinde olanın hep Muhammed olduğunu görürüz.

Evden ayrılan annesini döndürme çabası ile son sekansta Muhammed'i kurtarma gayreti de aile güvenliğini sağlamaya yöneliktir.

Ancak oğlunu evden uzaklaştırmaya çalışması Haşim'in ikilemelerinden birisidir ve bu değere de ters düşmektedir.

Ninenin Muhammed'in evden gönderilmesine engel olmaya çalışması da aile güvenliği kapsamındadır.

Resim 34: Eşitlik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 00:24, 44:34.

Filmin giriş sekansı yaklaşık iki dakika kadar süren bir karanlıkla başlamaktadır. Bu sürede sadece sesleri duymaktayız. Kör bir çocuğun hikayesini izlemek için seyircinin hazırlandığı bu süre aynı zamanda seyircinin empati kurmasını kolaylaştırmakta ve gördüğü için bu filmi izleyebilen seyirci ile Muhammed arasında kısacık süren bir eşitlik oluşturulmaktadır.

Nine, türbe ziyaretine giderken de çiçek toplayıp onlarla yün boyamak için kırlara giderken de hem Muhammed'i hem kız torunlarını götürmektedir. Nine, torunları için eşitliği gözetmektedir.

Ama aynı durum Haşim için geçerli değildir. Haşim, evlenmek istediği kızın ailesi ile konuşurken kızlarından ve annesinden bahsetmekte ama Muhammed'den söz etmemektedir. Benzer şekilde Muhammed'i körler okulundan getirirken kahvenin önünden değil diğer yönden gitmektedir. Aslında bu tercih bir noktada anlamsızdır. Küçük bir köyde Muhammed'in engelli olduğu zaten biliniyordur. Ancak Haşim yine de bunu unutturmak ister gibi davranmaktadır. Oğlunu uzak bir okula göndermesi de böyle bir amaca hizmet etmektedir.

Muhammed, köy okulunda okuyan ve derse gitmek için evden çıkmakta olan kız kardeşleriyle okula gitmek istemektedir. Ona bunun mümkün olmadığı söylense de bunu kabul etmez "Lütfen! Onlarla gitmek istiyorum" derken de eşit olmayan şartlara tepkisini ve karşı gelişini görmekteyiz.

Filmin başlarında Muhammed'in okulunu, sınıfını görmekteyiz. Onların sene sonunda sınavda okudukları bir metni de bu vesile ile duyarız: "Güneş dünyamıza doğar. Yükseldikçe gün boyunca dünyayı ısıtır. Güneşli günler sıcak ve aydınlıktır". Muhammed köy okuluna kardeşleri ile gidip onların sınıfına misafir olduğunda da aynı metin okunmaktadır. Müfredatın benzer olmasını fırsat eşitliği bağlamında değerlendirebiliriz.

Şehirdeki okulda sınıfların mevcudu az ve okulun şartları daha iyiyken, köy okulunda birleştirilmiş sınıflarda öğrenciler sıralara üçer üçer oturmuşlardır. Şartların farklılığına işaret edilmektedir.

Resim 35: Benlik saygısı değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 45:21, 46:31.

Film boyu çeşitli sekanslarda Muhammed'in özgüvenine şahitlik etmekteyiz. Ailesinden çok uzakta bir okulda okuması, işlerini kimseye ihtiyaç duymadan yapmaya çalışması, köy okuluna gitmek istemesi, istemediği, hoşlanmadığı durumlarda tepkisini göstermesi gibi hususlara özgüven olarak değerlendirebiliriz. Köy okuluna öğretmenin onu misafir öğrenci olarak kabul etmesinin ardından "Okumayı biliyorum efendim. Bütün dersleri bilirim" demesi ve misafir olarak katıldığı derste okunan metni kendi kitabından takip edip okuyan öğrencinin hatalarını düzeltmesi de bu özgüvenin bir göstergesidir.

Resim 36: Mutluluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 24:29, 35:19.

Filmde çeşitli sekanslarda mutluluk değeri de görülmektedir. Haşim de evlenmek istediği kız da bir evlilik yapacakları için mutludur.

Haşim'in evlenmek istediği kızın ailesiyle görüştüğü sekansta ailenin gerçekleşecek bu evlilik nedeniyle mutlu olduğu görülmektedir. Aslında Haşim evleneceği kişiden oldukça büyük görünmektedir. Üstelik daha önceki evliliğinden çocukları vardır. Ama nişanlısı öldüğü için bir daha evlilik yapamayan kızın ailesi Haşim'i kızın evlenmesi için son bir şans olarak görmektedir. Burada evlilik konusundaki toplumsal tavırdan söz etmek gerekecektir. Nişandan ölüm sebebiyle bile

olsa ayrılmak toplumda hoş karşılanmamaktadır. Daha önce nişanlandığı için kimse onunla evlenmek istememekte ancak yaşı geçkince çocukları olan bir adam evlilik talebine bulunmaktadır. Ve bu durum hem kız hem de ailesi için bir şans, bir umut olarak görülmektedir.

Muhammed, köye döndüğü ve ailesine kavuştuğu için oldukça mutludur. Aynı şekilde kardeşleri ve ninesi de Muhammed'in gelmesinden son derece mutlu olmuştur.

Muhammed, köy okulunda derse kabul edildiği için mutlu olmuştur. Tüm öğrencilerin "Muhammed benim yanıma otursun" şeklindeki ilgilerinde de Muhammed'in mutluluğunu görmekteyiz.

Haşim, annesinin evden ayrıldığını gördüğünde, annesi hastalandığında ve öldüğünde oldukça mutsuzdur. Annesinin ölümü nedeniyle kızın ailesi bu evliliğin hayırlı olmadığını düşünüp evlilikten vazgeçince yine oldukça mutsuzdur. Artık mutsuzluğunu hüngür hüngür ağlayarak gösterir. Muhammed'in ölümü de Haşim için büyük bir üzüntü ve mutsuzluk sebebi olmuştur.

Muhammed ise babası kendisini okuldan almaya geç geldiği için ve marangozun yanına gönderdiği için oldukça mutsuz olmuştur. Kardeşleriyle okula gitmek istediğinde kardeşleri bunun olmayacağını söylediği için de çok mutsuz olmuş, ağlayarak hislerini belli etmiştir.

Nine, Haşim'i Muhammed'e iyi davranması konusunda uyarmaktadır. Ancak onu evden göndermesine yine de engel olamaz. Bunun üzerine çok üzülen nine, mutsuzluğunu, memnuniyetsizliğini evden uzaklaşarak göstermektedir.

Resim 37: Bilgelik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 48:59.

Film boyunca nine üzerinden bilgelik ve olgun bir yaşam anlayışı vurgusu yapılmaktadır. Nine kadim bilgiye sahip, mutedil, saygın bir karakterdir. Oğluyla aralarında geçen bu konuşma ninenin bilgeliğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir: “-Muhammed için bir şeyler yamalımız.

-Ne gibi?

-Bilemiyorum. İnsanlar kör bir marangozdan bahsediyor. Muhammed’i onun yanına verirsek çok iyi olacaktır. Böylece kendi ayakları üzerinde durabilir. Çocuğun istikbali beni düşündürüyor.

-Onunki mi kendininki mi?”.

Nine, Haşim’in Muhammed’den kurtulmak istediğinin farkındadır. Muhammed için koruyucu, kollayıcı tavırlarıyla Haşim’e engel olmaktadır. Zaman zaman da bu şekilde sözlü uyarılarla oğlunu akl-ı selim davranmaya davet etmektedir. Bu tutum olgun bir yaşam anlayışının sonucudur.

Ninenin torunlarına yaklaşımı, oğlunu ikaz edişi yine bu olgunluğun sonucudur. Ninenin evlilik hazırlığındaki oğluna maddi destekte bulunması da olgun bir yaşam anlayışının sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Resim 38: Kurtuluş değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 1:01:13, 1:07:10, 1:27:30.

Film besmele ile başlamaktadır.

Filmde karakterlere verilen isimler, yönetmenin tercihi olması dolayısıyla bir değere işaret etmektedir. Cennetin Çocukları filminde Ali ve Zehra başkahramandı. Burada ise olay Muhammed'in çevresinde gerçekleşmektedir. Haşim de Hz. Peygamber'in soyunu ifade eden bir isimdir. Her iki filmde de Hz. Peygamber ve ailesine olan sevgi böylece ifade edilmektedir. Kör marangozun isminin Ali Fatımi olması da bu tercihin bir göstergesidir.

Ninenin torunlarını türbe ziyaretine götürürken "Muhammedciğim, türbeyi ziyaret ettikten sonra gidip kırlardan çiçek toplayalım. Sonra çiçeklerle yün boyayıp kilim dokur ve Allah rızası için fakirin birine sadaka olarak veririz" ifadeleri sonsuz bir yaşam değerini ifade etmektedir. Türbenin yanında akan su ile ellerini, yüzlerini yıkamaları, mum yakıp dilek dilemeleri, ellerini kalplerine koyarak dua etmeleri, türbenin kapısını öpmeleri de onların dini yaşantıları hakkında fikir vermektedir. Bu inançları sünni akidesinde batıl olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak filmin

çekildiği coğrafyada yahut filmin kahramanlarınca bunun manevi bir tatminle yapıldığı açıktır.

Nine, Haşim'in Muhammed'i evden uzaklaştırmasına engel olamadığı için kendisi de evden gitmeye karar vermiştir. Haşim'in ısrarlarıyla eve dönse de bu sırada hastalanmıştır. Sonraki sahnelerde yatağında tespih çeker, dua eder halde görüntülenmiştir. Bu da ninenin dini değerlerini göstermektedir.

Muhammed'in evden gönderilişi üzerinde nine de evden ayrılmaktadır. Bu sırada Haşim isyanını şöyle dile getirmektedir:

“-Bunu onun iyiliği için yaptım. Ne yapacaktım yani? Benim günahım nedir ki ömrümün sonuna kadar kör bir çocuğa bakmak zorunda kalayım? Elden ayaktan düştükten sonra bana kim bakacak? Senin şu yüce Allah'ın neden bu sefaletten kurtulmama yardım etmiyor? Niye ona minnet duymalıyım? Vermediği şeyler için mi? Sefaletim için mi? Kör bir çocuk için mi? Ölüp giden karım için mi? Tam beş yıldır bunlara sabrettim ben. Benim için bir şey yaptığını mı sanıyorsun sen. İşte ben buyum! Zavallı ve sefil bir adam! Babamı o kadar küçük yaşta kaybettim ki yüzünü zar zor hatırlıyorum. Kim bana yardım ediyor? Kim beni umursuyor?”

Burada hem artık sabrını tüketmiş, yeni ve güzel bir hayat bekleyen adamın isyanını hem de bunun olmayışından dolayı Tanrı'yı suçlayan ifadelerini görmekteyiz. Bu nedenle Haşim'in dini yaşantı konusunda en hafif ifadeyle kafasının karışık olduğunu belirtmek gerekir.

Babası Muhammed'i marangozun yanına bırakıp gittikten sonra Muhammed ağlamaya başlar. Ne olduğunu soran marangoza hiç kimseye söylemediği şeyleri söyleyerek içini döker:

“Kimse beni sevmiyor. Ninem bile! Kör olduğum için herkes benden kaçıyor. Eğer görebilseydim diğer çocuklarla beraber köy okuluna devam edebilirdim ama dünyanın ta öbür ucundaki körler okuluna gitmek zorundayım. Öğretmenimiz Allah'ın bizleri diğer kullarından daha çok sevdiğini söylüyor ama ben de diyorum ki madem öyle bizi kör yaratmazdı ki böylece O'nu görebilelim. Öğretmenimiz dedi ki ‘Allah görünmezdir. O her yeredir. O'nu hissedebilirsin. O'nu parmağının uçlarını kullanarak görebilirsin’. Allah'ı

bulana kadar ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da kalbimin bütün sırları dahil her şeyi anlatacağım”.

Bu sekansta hem elleriyle yaptığı şeyin ne olduğunu ve neden bunu yaptığını anlarız hem de Muhammed’i hayata karşı bu kadar güçlü kılan gücün ne olduğunu öğrenmiş oluruz. Muhammed sıkıntılardan kurtulacağı ve gerçek kurtuluşa ereceği günü beklemektedir.

Muhammed, marangoza içini açtığı vakit önce yakın plan çekimle ona odaklanmamız sağlanmıştır. Sonrasındaki üst açılı çekim ise Muhammed’in Allah’ın gözetimi altında olduğunu ifade etmektedir.

Filmin ana konusunun da kurtuluş değeri üzerine olduğunu düşünmekteyiz. Filmin sonunda da bu değer vurgulanmaktadır. Muhammed’i en son nehre düştüğünde görürüz. Babasının arayışlarına rağmen uzunca bir süre Muhammed’den haber alamayız. Ancak daha önce babasının Muhammed’i denize götürdüğünü ve bu sekansta Muhammed’in sadece ayaklarını suya soktuğunu görmüştük. Hatta babası bir sorun olmaması için sırlara ip geçirmiş ve Muhammed’in buradan tutunmasını istemiştir. Muhammed’in yüzme bilmediğini böylece anlarız. Son sekansta da kuvvetle akan suda Muhammed’in hayatta kalma ihtimali her geçen dakikada azalmaktadır. Babası da onu bulamaz. Yorgunluktan suyun kendisini attığı sahilde yarı baygın yatmaktadır. Biraz kendisine gelip etrafa baktığında başka birisini daha görür gibi olur. Koşarak gider. Oradaki Muhammed’dir. Haşim, oğluna sarılır, saçlarını okşar ve uzun uzun ağlar. Muhammed’in yüzünü görmeyiz. Sekans devam ederken Muhammed’in elinde belirgin bir parlama ve parmaklarında ufak bir hareketlenme olur. Ancak bu sahne bize göre Muhammed’in ölmediğini ifade biçimi yahut yeniden dirildiği gibi bir anlama gelmemektedir. Muhammed, hayatı dokunarak öğrenmiş ve dokunarak yaşamıştır. Ayrıca bir sekansta “Allah’ı bulana kadar ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da kalbimin bütün sırları dahil her şeyi anlatacağım” dediğini duymuştuk. Onun ellerindeki bu parlama ve hareketlenme sanki Tanrı’yı bulmasından kaynaklanmaktadır. O’nu bulmuş ve yüreğinin bütün sırlarını anlatmaya başlamış gibidir.

Muhammed’in karakteri, babası ile ilişkisi ve babanın iç çatışmaları sanki aynı zamanda Hz. Muhammed ve ona inanmayan kimselerin durumlarını metaforik olarak ifade etmektedir. Muhammed ve babası beraberlerken adamın işleri nispeten yolunda

gitmektedir. Ancak Muhammed'den uzaklaştığında, onu üzdüğünde işler sarpa sarmaktadır. Muhammed bilirse de bu onun Allah'ın koruması altında olduğunu da göstermektedir. Muhammed de aslında babası için bir koruma sağlamaktadır. Fakat babası da bunun farkında değildir. Bu durum Hz. Muhammed'in bir rahmet olarak gönderilmesini hatıra getirmektedir.

Son sekansta Haşim artık pişman olarak nehre atlaması, burada uzun uzun oğlunu araması ve bu arayışı sırasında üstünü başını nehirde bırakıp burada adeta arınması sonucunda Muhammed'i bulmuştur. Bu mutlak bir kaybediş olsa da Haşim'in kendisini bulmasını sağlamıştır. Muhammed'in parlayan eli bir taraftan da artık babasına doğru yolu göstermektedir.

Resim 39: Gerçek dostluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 02:44, 45:59.

Filmin başında Muhammed'in sınıfı ve okulu gösterildiğinde burada çocukların birbirlerine yardım ettiği sahneleri görmekteyiz. Bunu yakın arkadaşlık olarak ifade edebiliriz.

Okul tatile girmeden bir gece önce Muhammed'in yatakhane arkadaşlarının beraber bir şeyler yiyip, şarkı söyleyerek eğlendiklerini görmekteyiz. Bu sekans da yakın arkadaşlığı göstermektedir.

Muhammed köy okuluna misafir olarak gittiğinde buradaki çocukların Muhammed'e sıcak tavırlarını da yakın arkadaşlık olarak değerlendirmek mümkündür.

Muhammed'in de ablaları ile olan ilişkisi, ablaların onu koruyup gözetmesi gerçek dostluk olarak ifade edilebilir.

Resim 40: Başarı duygusu değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 42:29.

Nine, Muhammed'in başarılı olmasını istemekte ve buna inanmaktadır. "Benim oğlum her şeyi yapmalı. Tarlada çalışmalı, askere gitmeli, diploma almalı..." diye Muhammed'le sohbet ederken ona olan inancını da göstermektedir.

Resim 41: İç uyum değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 19:02, 33:05, 55:44, 55:52.

Haşim, kuyumcunun vitrine bakarken vitrin camında ikili yansımaları görür. Vitrine bakma sebebi evlenmek istediği kadına bilezik almaktır. Yanında ise bu evlilikte sorun olacağını düşündüğü oğlu Muhammed vardır. Bu ikilemi vitrin camından yansımaktadır. Bu sahnede Haşim'in iç uyumunun olmadığı dışarıya da yansımaktadır.

İlerleyen dakikalarda Haşim, su kenarında tıraş olurken kendisine korkutucu gelen sesler duyar, yüzünü keser, aynasını düşürür. Ayna paramparça olmuştur. Aynadaki görüntüsü de. Haşim içsel çatışmasını dindirmedikçe paramparça olmaya devam edecektir.

Haşim Muhammed'i alıp köye geldiğinde köy kahvesinin önünden geçmeyi değil diğer taraftan gitmeyi tercih ederken ondaki iç çatışmayı yine görmekteyiz.

Muhammed, pek çok sahnede iç çatışmadan kurtulmuş olarak görünür. Engelli oluşunu içinde halletmiş, bununla yaşamayı öğrenmiş gibidir. Örneğin okuldan eve dönerken bindikleri otobüste herkes uyurken ve o güzel manzaraları bu nedenle göremezken Muhammed görmediği halde elini camdan uzatıp orada ne olduğunu hissetmeye çalışmaktadır.

“-Muhammed için bir şeyler yamalıyız.

-Ne gibi?

-Bilemiyorum. İnsanlar kör bir marangozdan bahsediyor. Muhammed'i onun yanına verirsek çok iyi olacaktır. Böylece kendi ayakları üzerinde durabilir. Çocuğun istikbali beni düşündürüyor.

-Onunki mi kendininki mi?”.

Annesi ile yaptığı bu diyalogdan sonra Haşim konuyu daha fazla uzatmak istemeyerek atının yanına gider. Bu sırada içsel çatışması da görünmektedir. Kendisi de annesinin sorusuna iç huzuru ile net bir cevap verememektedir.

Nitekim gidip marangozla görüşür. Muhammed'i gönderip sorunsuzca düğün yapmak için şartlarını ayarlamaya çalışmakta yani iç uyumunu sağlamaya çalışmaktadır.

Haşim, odun kömürü yapımında çalışmaktadır. Bir gün yanında Muhammed'i de götürür. Haşim işe dalmışken Muhammed oradan biraz uzaklaşır. Babası biraz geç de olsa durumu fark eder. Muhammed ormanda yalpalayarak ilerlemektedir. Biraz daha gitse yuvarlanma tehlikesi ortaya çıkacaktır. Ama babası sadece izlemekle

yetinir. Ormanda odun taşıyan başka birisi son anda fark edip bağırarak Muhammed'i uyarır. Muhammed kurtulmuştur. Haşim ise yine içinin karmaşasında kalakalmıştır. Haşim'in bu çatışmaları genelde doğa sesleri ile daha etkileyici kılınmıştır.

Haşim, Muhammed'i marangozun yanına götürdükten sonra nine hastalanmıştır. Haşim ile annesi arasında şöyle bir diyalog geçer:

“- Anne, Muhammed'i getirmemi ister misin?

-

- Anne, yarın Muhammed'i getirmemi istiyor musun?

-

- Muhammed'i geri getirmeme ne dersin?

- Ben senin için endişeleniyorum, onun için değil.”

Bu diyalogdan sonra Haşim yine yoğun bir içsel çatışma yaşamakta, olan biteni düşünmektedir.

Resim 42: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 36:24.

Haşim, evlenmek istediği kızın ailesi ile görüşürken kızın babası “Buraya daha iki kere gelmiş olmana rağmen dedikodular aldı yürüdü bile!” diyerek toplumsal baskıdan söz etmektedir. Bu durum rahat bir yaşamın olmaması şeklinde ifade edilebilir.

Resim 43: Güzelliğin dünyası değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 13:48, 1:04:47, 18:07, 42:13, 27:21.

Muhammed, babasının gelip kendisini okuldan almasını beklerken yuvasından düşen bir yavru kuşun sesini fark eder. Sesi takip ederek kuşu bulan Muhammed, ağaca tırmanarak kuşu yuvasına yerleştirir. Bu sekans boyunca hem doğanın güzelliğine hem Muhammed'in ahlakının güzelliğine şahit oluruz.

Benzer bir olayı nine de yaşar. Nine evi terk edip yola düştüğünde aslında zorlu bir içsel durum yaşamaktadır. Ama çevresinin farkındadır ve doğaya saygılıdır. Sığ bir

yere takıldığı için yüzemeyen balığı fark eden nine onu kurtarıp akarsuya bırakmaktadır.

Muhammed ve ninesi için doğa hem saygı duydukları hem sevip korudukları bir arkadaş gibidir. Filmde doğanın seslerinin kişiler tarafında nasıl algılandığını sık sık duymaktayız. Muhammed için doğanın ürkütücü olduğu tek anın, ninesinin ölmek üzere olduğu vakitler olduğunu görürüz. Gün henüz doğmakta, baykuşlar kötü bir haberi verir gibi ötmektedirler. Ninesinden çok uzakta olan Muhammed bu ayrılışı hissetmiştir. Ancak bu anlar nine için doğa güzel seslerle, güzel bir gökyüzü ile gayet güzeldir. Nine ölürken de doğa ona güzelliklerle dolu olarak görünmektedir. Muhammed ve ninesi için dost olan doğa, Haşim için çoğu zaman korkutucudur.

Haşim, Tahran'da bir halıcıya uğrayıp elindeki kilimleri satar. Halıcının arkasında atının üzerindeyken ceylan avında olan bir adamın bulunduğu minyatür desenli bir halı durmaktadır. Haşim'in arkasında ise güzel bir kadının resmedildiği tablo halı bulunmaktadır. Dükkanda güzel bir İran müziği çalmaktadır. Sanatın güzelliği her yönden bu sahnede yer alır. Bu sekansta sanatın güzelliğini göremeyen Muhammed'in şehrin onca karmaşasına rağmen kuş seslerini duyduğunu görmekteyiz. Haşim için sanat, para kazanma aracıdır ve sanatın güzelliğini umursamamaktadır. Yahut kör olmadığı halde görmemektedir.

Haşim sanatın güzelliği ile para kazanıyor olsa da doğanın güzelliğinin pek farkında değildir. Zaman zaman kendisi için korkutucu olan doğayla bağ kuramamıştır. Su kenarında traş olurken duyduğu sesler nedeniyle yüzünü kesmesi, Muhammed'i marangozun yanından alıp eve getirirken hemen yanlarındaki ters dönmüş kaplumbağayı görmeyişi doğa ile hala bir bağ kuramadığını göstermektedir.

Muhammed ve babası köylerine giderken gördüğümüz manzaraları ve Muhammed'in köyünü, doğanın güzelliğinin çok güzel aksettirildiği sahneler olarak değerlendirmek mümkündür.

Yine Muhammed'in film boyunca suları, ağaçları, yaprakları, başakları okuma çabası onun güzelliğın dünyasını hissettiğini göstermektedir.

Ninenin, kırlardan topladıkları çiçeklerle yünleri rengarenk boyadığı sekans doğanın güzelliğinin sanata yansımısını ifade etmektedir.

Muhammed marangozun yanında önce bir kuşu eline alıp, gagasından kuyruğuna kadar ayrıntılı şekilde tanımaya çalışmaktadır, sonra marangozun yaptığı

kuşu aynı şekilde incelemektedir. Yine doğanın güzelliğinin sanatın güzelliğine sebep olduğu anlatılmaktadır.

Bu sekans Haşim'in evi sıvıdığı, boyadığı sekansla paralel anlatım yapılarak gösterilir. Muhammed görmediği halde çok ince işçilik isteyen bir şeyi yapmaya çalışmakta, babası kaba bir iş olan sıva yapmaktadır. Marangozun dediği gibi aslında "kalbiyle gören" en ince sanatı icra edebilir.

Resim 44: Zevk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 31:11, 49:31.

Muhammed'in ablalarına, ninesine hediye almasını, geçen yıl diktiği ağaçla boy ölçüşmesini, abları ile kırlarda koştuğu sahneleri keyifli bir yaşam olarak ifade edebiliriz. Yine kümeden tavukları çıkartıp yumurta topladıkları sahneyi de bu şekilde değerlendirebiliriz. Muhammed'in rüzgarı hissettiği, başaklarla konuştuğu, suyla konuştuğu, şehrin onca karmaşasına rağmen halıcıdayken kuş seslerini duyduğunu sahneler de onun her şeye rağmen hayattan zevk aldığını göstermektedir.

Haşim, evlenmek istediği kızın evine atıyla giderken kızın bahçede görür. Ona bakarken ingin olan bir ağaç dalını fark etmez ve dala takılır. Kız, o anda Haşim'i fark eder. İkisi de gülümsemektedir. Her ikisi için de yaşamdan keyif alınan bir an olur. Kızın evinde kendisine ikram edilen çayı içerken kızın görüp çayı dökecek gibi olması ve genzine kaçırması, o anın heyecanını göstermekte ve ortamdaki herkes için keyifli bir yaşam anına dönüşmektedir.

3.2.3.2. Araç Değerlere Göre

Resim 45: Hırslı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 03:40, 1:23:52.

Muhammed'in okulunda öğrencilerin sınav olduğu sekansta hepsinin yazmak için hevesli olduğu görülür.

Muhammed okul bahçesinde babasını beklerken yavru bir kuşun yuvadan düştüğünü fark eder. O kuşu bulmak ve yuvasına koymak için verdiği mücadele Muhammed'in azmini, hırsını göstermektedir. Muhammed'in tabiatı anlama gayretinde de bu hırsını görüyoruz.

Köy şartlarında herkes pek çok iş yapmaktadır. Haşim odun kömürü yaparak para kazanmakta ama bu iş dışında evi onardığı, sıvıdığı ve boyadığı da görülmektedir. Nine, hamur açıp ekmek yapmakta, yün boyayıp kilim dokumaktan söz etmektedir. Bahare ve Haniye ev işlerinde baba ve ninelerine yardım etmektedir. Onların gayretleri ve çalışkanlıkları bu sekanslarda görülmektedir.

Muhammed'in nehre düştüğü filmin son sekansında Haşim ilk başta tereddüt etse de sonra Muhammed'i kurtarmak için oldukça hırslı davranmaktadır. Hatta hayatını riske atarak bu çabasına devam etmektedir.

Resim 46: Geniş görüşlülük değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 39:20, 1:07:45.

Nine, pazara giderken Muhammed de onunla gitmek ister ancak ninesi pazar uzakta olduğu için onu götürmez. Muhammed'i marangozun yanına götürmek için annesinin evden uzaklaşmasını bekleyen Haşim, bu durumu fırsat bilerek Muhammed'i götürür. Eve geldiğinde bir terslik olduğunu hisseden nine kızlara Muhammed'in nerede olduğunu sorar. Haniye'den "Babam Muhammed'i denize götürdü" cevabını duyduğunda Muhammed'in gerçekte nereye gittiğini anlamıştır. Bu anlayışta bir annenin evladını tanıması da etkilidir ama kadının geniş görüşlü oluşu da etkilidir.

Haşim, Muhammed'i evden götürdükten sonra durumdan çok rahatsız olan annesiyle arasında geçen konuşmada annesi "Ben senin için endişeleniyorum, onun için değil." diyerek yine geniş görüşlü olduğunu göstermektedir.

Muhammed'in tabiatı okumaya çalıştığı tüm sekanslar onun geniş görüşlü olduğunu göstermektedir. Muhammed'in ninesinin ellerini okumaya çalıştığı sekansı da burada zikretmek gerekmektedir:

"- Ellerin niye bu kadar beyaz nine?

-Öyle olduğunu kim söylüyor?

-Kendim anladım. Ellerin bembeyaz.

-Ömrüm boyunca tarlada çalıştığım içim kapkara ve nasırlılar.

-Hayır ellerin yumuşacık ve güzel".

Muhammed burada görünenden ötesine geçmiş ve o ellerin manevi anlamına işaret etmiştir.

Haşim, Muhammed'in köy okuluna gittiğini görünce duruma çok sinirlenir. Bir daha Tahran'daki okula gitmek istemeyeceğini düşünmektedir. Onun geniş görüşlü olmadığı anlaşılmıştır.

Yolda gelirken ters dönmüş kaplumbağayı göremeyişi de geniş görüşlü olmamak olarak da değerlendirilebilir. Zira bu durum, etrafının bile farkında olmadığını bir gösterisidir.

Resim 47: Yeteneklilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 11:20, 1:08:36.

Muhammed okul bahçesinde babasını beklerken yere düşen bir kuşu da yuvasına yerleştirir. Sesleri dinleyerek kuşun düşmüş olduğunu anlar. Sesleri takip ederek kuşu bulmaya çalışır. Bu sırada bir kedinin kuşa doğru geldiğini fark ederek kediyi kovalar. Yine sesleri dinleyerek kuşun yuvasının olduğu ağacı bulup oraya tırmanır. Tüm sekans açıkça bir yeteneğe işaret etmektedir.

Muhammed'in tabiatı okuma çabasını bir yetenek olarak da değerlendirmek mümkündür. Özellikle sesleri dinleyerek, tabiatı hissederek köylerine geldiklerini anlaması onun ne kadar yetenekli olduğunu göstermektedir. Kardeşinin yüzüne dokunarak onun geçen yıla göre ne kadar büyüdüğünü anlaması, dokunarak geçen yıl diktiği ağacı tanması da onun yeteneklerini bize göstermektedir.

Marangoz da körken bu sanatı icra ederek zaten ne kadar yetenekli olduğunu ispatlamıştır. Muhammed'le tanıştığı anda onun ellerine, parmaklarına dokunup "Ellerin öğrenmeye yatkın olduğunu söylüyor" demesi yine marangozun becerisini göstermektedir. Ancak onun ahşaptan yaptığı kuşu gördüğümüzde gerçekten büyük bir yetenek olduğunu bir kez daha hayretle görmekteyiz.

Haşim, evleneceği için eve bakım yapmaktadır. Evin yeni düzenlemesini kendi başına yapar. Bu sekans onun yetenekli olduğunu göstermektedir.

Ninenin yün boyaması da ninenin yeteneklerini göstermektedir.

Muhammed ve arkadaşlarının okuldaki son günlerinde bir çocuğun org çaldığını görürüz. Eve gitmek için ailelerini bekledikleri sekansta da bir çocuk acapella yapmaktadır. Her ikisinin de yeteneklerini böylece söyleyebiliriz.

Resim 48: Neşeli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 05:40, 08:40.

Muhammed ve arkadaşları yatılı okuldaki son günlerini geçirmektedir. Hem eşyalarını toplar hem de bir şey çalıp söylerler. Bu hüzünlü şarkıyı öğretmenin “Eğlenceli bir şeyler çal” önerisi ile hem eğlenir hem öğretmenin ikramından yiyerek güzel vakit geçirirler.

Ailesinin gelip kendisini okuldan almasını beklerken acapella yapan çocuğun neşesine ailelerine kavuşan çocukların mutluluğu eşlik etmektedir.

Öğretmenin bahçede tek kalan Muhammed’in yanına giderek onu mutlu etmeye çalıştığı ve bu nedenle Muhammed’in babasıyla yaptığı hayali telefon konuşması da hem öğretmenin mesleğine duyduğu saygıyı göstermekte hem de her ikisini de neşelendirmektedir.

Muhammed hayattan şikayet etmek yerine, hayatın verdikleri ile mutlu olmayı öğrenmiştir. Nesnelere dokunurken, bir şeyleri tanımaya, öğrenmeye çalışırken, insanlarla konuşurken gösterdiği çaba ve mutluluk bize Muhammed’in ne kadar açık yürekli olduğunu da göstermektedir.

Muhammed’in köye geldiklerini anladığındaki neşesi, ablaların ve ninenin de onun geldiğine bir o kadar sevinmeleri hem aralarındaki sevgiyi hem de eğlenceli hallerini göstermektedir. Kıra çiçek toplamaya gittiklerinde de hepsinde benzer bir neşe görmekteyiz.

Resim 49: Temizlik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 59:31, 1:08:54.

Muhammed, filmde tertipli, düzenli olarak görünür. Engeli, bunu zorunlu kılsa da yine de bu değere sahip olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Körler okulundaki çocuklar ve marangoz için de aynı durum geçerlidir.

Ninenin ve Muhammed'in ablalarının da temiz ve düzenli olduklarını söyleyebiliriz.

Haşim de eve gelin geleceği için evi onarmakta, yeniden düzenlemektedir. Kızın ailesinin evinin de derli toplu ve temiz olduğu görülmektedir.

Öğretmen, Muhammed'in eşyalarını toplarken yatağının dağınıklığından rahatsız olup bu konuda uyarmaktadır. Onun tertip ve düzene verdiği önemi de böylece anlıyoruz.

Resim 50: Cesur olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 05:22, 50:21.

Muhammed, okuldan gitmek için hazırlanırken bütün eşyalarını yatağa koymuş, tek tek incelemektedir. Bunu gören öğretmeni “Muhammed bu ne? Burası yatak mı, dolap mı? Bütün bu ıvır zıvırlar da ne?” diye sorduğunda “Ne ıvır zıvır! Rahmani Efendi. Hepsi hatıra” diyerek kendine güvenen, bağımsızca dilediğini yapan bir görüntü vermektedir.

Muhammed kardeşleriyle köy okuluna gitmek istemekte, bu isteğini de ısrarla ve vazgeçmeden dile getirmektedir.

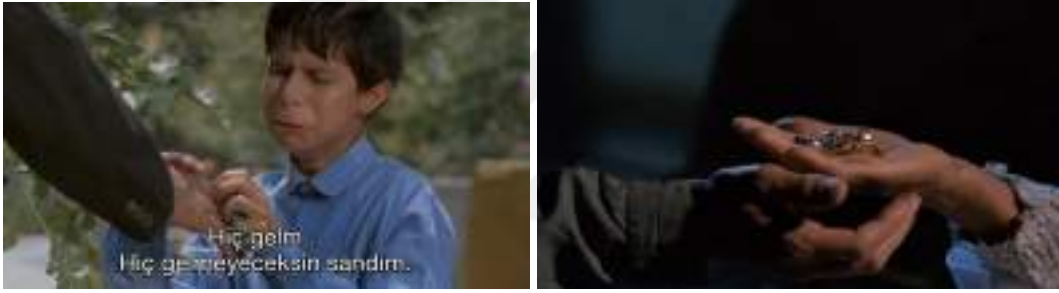
Muhammed babasının kendisini başka bir yere götürdüğünü anladığında gitmek istemediğini söyleyerek kaçmaya çalışır. Kaçamayacağını yahut bunun bir fayda sağlamayacağını bilse de isteklerini açıkça söylemektedir.

Haşim, annesinin olmadığı bir vakti gözeterek Muhammed'i evden götürmektedir. Onun inançlarını savunacak cesareti olmadığını anlarız.

Nine, inançlarını savunmakta, doğru bildiğini dillendirmektedir. Muhammed'i evden uzaklaştırmak isteyen oğluna karşı tavrı bunu göstermektedir.

Muhammed'in evden gönderilişi üzerine nine evi terk eder. Bu, yaşlı ve gidecek pek bir yeri olmayan bir kadın için oldukça cesur bir harekettir. Ama nine her zaman inançlarını savunmakta, bunun için şartları gözetmemektedir.

Resim 51: Affedicilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 16:52, 1:11:58.

Muhammed okul bahçesinde babasının gelmesini beklerken aslında ümidini yitirmiş gibidir. Tam o anda babası gelir. Ağlayarak “Hiç gelmeyeceksin sanmıştım” derken aslında babasını affettiğini de anlarız.

Haşim, Muhammed'i marangozun yanından almaya gittiğinde Muhammed bir kez daha babasıyla dönmek istemeyebilirdi. Onun babasıyla gitmesi babasını yine affettiği şeklinde yorumlanabilir.

Nine, Muhammed'in evden götürülmesinden dolayı oğluna kızmış ve evi terk etmiştir. Annesini geri getirmek için peşinden giden Haşim en nihayetinde annesini getirmeyi başarır. Kadının bayılır gibi olması ve çaresiz olması da göz önüne alınırsa oğlunu tam olarak affettiği söylenemese de affetmeye yönelik bir eylem olduğu da görülmektedir.

Haşim, düğün tarihini belirlemek için annesinden izin ister. Buna bir cevap vermeyen annesi, lazım olur diyerek takılarını oğlunun avucuna bırakır. Artık oğlunun durumuyla çok ilgilenmese de onu affetmiş görünmektedir.

Resim 52: Yardımcı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 1:07:00, 1:09:45.

Muhammed'in okulunda çocukların birbirlerine, öğretmenlerinin de hepsine yardımcı olduğunu görürüz.

Muhammed, yuvasından düşen kuşa yardım eder. Aslında kendisi de pek çok şey için ve evine gitmek için yardıma muhtaçtır. Ama ihtiyaçları, onun iyiliğine engel olmamıştır. Nine de benzer şekilde evinden ayrılmışken, yolunu şaşırın balığı suya bırakır. Her ikisinin de başka canlıları koruyup gözettiklerini anlarız. Muhammed'i başka bir sekansta marangozhanedeki ördeklere yem atarken görürüz. Bunu da başka canlıları düşündüğü için yapmaktadır.

Muhammed bahçede beklerken öğretmenin onu neşelendirmeye çalışması, çocuğa o zor durumda yalnız hissettirmemek ve yardım etmek içindir.

Haşim'in köye dönmek için at alması, ata hep Muhammed'i bindirmesi babasının oğluna yardımcı olduğunu göstermektedir.

Köprü kırılıp Muhammed nehre düştüğünde Haşim de nehre atlar. Canı pahasına oğluna yardım etmeye çalışmaktadır.

Nine, Muhammed'i kırlarda gezdirirken ona bir şeyler de öğretmektedir. Bu gayreti Muhammed'in refahı için gösterdiği açıktır.

Muhammed köy okuluna gitmeyi çok istediği için onu kıramayan ninesi kendi elleriyle okula kadar götürür. Muhammed'in mutluluğuna yardımcı olmak için bunu yapmıştır.

Muhammed'in köy okuluna gittiğini öğrenen Haşim ise onun bir daha Tahran'daki okula gitmeyeceğini düşündüğü için sinirlenmiştir. Bu sırada Muhammed'in pekiyi aldım diye bağırarak geldiğini duyarlar. Nine, "Allah'ımı seversen onu azarlama" diyerek Haşim'in öfkesinin önüne geçmekte, Muhammed'in mutluluğuna yardımcı olmaktadır.

Ninenin Haşim'e takılarını verdiği sekans da yeni bir evlilik hazırlığında olan oğluna maddi destek sağlayarak yardım etmek istemesinden kaynaklanmıştır.

Bahare ve Haniye de Muhammed'e, babalarına, ninelerine yardım ederken görüntülenmektedir.

Marangoz, Muhammed'e marangozhaneyi gezdirirken onun işine yarayacak bilgiler vermekte, ortamı tanıtmaktadır. Bu şekilde Muhammed'e yardımcı olmaktadır.

Ninenin ölümünde köylüler Haşim'i yalnız bırakmaz. Onun acısını paylaşır, defin işlerinde de ona yardımcı olurlar.

Haşim Muhammed'i okulda bırakmak isterken de marangozun yanına göndermek isterken de Muhammed'i değil kendisini düşünmekte, oğlunun refahını gözetmemektedir.

Resim 53: Dürüstlük değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 1:00:25, 1:03:31.

Haşim, evlenmek istediği kızın ailesiyle görüşürken kızlarından ve annesinden bahseder ancak oğlundan söz etmez. Onun hakikati saklamaya yönelik bu tavrının dürüstçe olmadığını görmekteyiz.

Ninenin evden ayrıldığı sekansta Haşim o an yaşadığı karmaşa ile annesine içini döker. Burada isyankar bir tavra sahip olsa da kendisinin de yardıma muhtaç olduğunun farkında oluşunun bir itirafı olduğu için aynı zamanda dürüsttür de.

Muhammed'in marangoza içini döktüğü sekansta bütün kalbiyle hissettiklerini, kendisini en çok anlayabilecek kişiye anlattığını görürüz. Muhammed'i güçlü kılan şeyin ne olduğunu öğrendiğimiz bu sekans aynı zamanda onun samimiyetini de görmemizi sağlamaktadır.

Resim 54: Hayal kurmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 43:34, 1:03:04.

Haşim, şehirde kuyumcunun vitrin camına bakarken hayal kurmaktadır. Yeni bir evlilik ve gelecek güzel günlere dair bir şeyler düşlediğini anlarız.

Nine, Muhammed'in geleceğine dair "Benim oğlum her şeyi yapmalı. Tarlada çalışmalı, askere gitmeli, diploma almalı..." derken ondan bir başarı beklemekte ve aynı zamanda hayal kurmaktadır.

Ninenin, Muhammed'in evden gönderilişi üzerine evi terk etmesinin, ninenin durumun düşünüldüğünde açık bir meydan okuma olduğu anlaşılacaktır.

Kör bir kimsenin marangozluk öğrenip bu işten para kazanacak kadar da ehil olması hayata karşı bir meydan okumadır.

Resim 55: Bağımsızlık değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 21:03, 47:28.

Muhammed tarlaların içinde babasının elini bırakıp koştururken kendine güvendiğini de ifade etmektedir.

Muhammed, köy okuluna kendisini kabul eden öğretmene “Okumayı biliyorum efendim. Bütün dersleri bilirim” derken, okuma parçasını okuyan öğrenciyi kendi kitabından takip edip hatalarını düzeltirken son derece kendine güvenen bir portre çizmektedir.

Resim 56: Entelektüellik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 04:29, 1:01:13.

Muhammed ve arkadaşlarının okuldaki çabaları onların akıllı, geleceklerini düşünen gençler olduğunu düşündürmektedir.

Muhammed'in marangoza içini döktüğü sekansta aynı zamanda entelektüel bir bakış açısını görmekteyiz. Nitekim film boyunca Muhammed'in tabiatı okuduğu, Allah'ı bulmaya çalıştığı tüm anlar bu entelektüel bu çabaya işaret etmektedir.

Resim 57: Mantıklı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 15:41, 56:52.

Muhammed okul bahçesinde babasını beklerken artık ümidini kestiği noktada öğretmeni ona yardımcı olur. Muhammed, kendisiyle şakalaşan öğretmenine durumun ciddiyetinin farkında olduğunu belli eder. Onun rasyonel yönünü bu şekilde görürüz.

Başka bir sekansta Muhammed, babası onu marangoza götürürken araba sesi duyar ve köy yolunda olmadıklarını anlar. Bu da onun mantıklı olduğunu göstermektedir.

Muhammed'in marangoza içini döktüğü sahnelerde "Eğer görebilseydim diğer çocuklarla beraber köy okuluna devam edebilirdim ama dünyanın ta öbür ucundaki körler okuluna gitmek zorundayım" deyişi de sebep ve sonuçları iyi kavrayabilen bir çocuğun varlığını göstermektedir.

Babası Muhammed'i almaya gelse de onu götürmek istemez. Müdürün yanına giderek çocuğunun okulda kalmasını istediğini belirtir. Müdürün sertçe çıkışması bir yandan Haşim'e henüz filmin başında yapılan ciddi bir uyarıken bir yandan da müdürün mantıklı davranan bir kimse olduğunu göstermektedir.

Kız istemeye giderken Haşim'in ufak hediyeler götürmesi, adetleri bildiğini, buna göre davrandığını, rasyonel olduğunu göstermektedir. Sekansın devamında düğün tarihini belirlemek için konuşurlarken kız evi bir an önce olmasını istediklerini belirttiğinde halletmem gereken birkaç mesele var diyerek biraz süre istemektedir. Bu da onun rasyonel oluşunun bir diğer göstergesidir. Bu çerçevede Muhammed'i evden göndermeye çalışmasının da temelde evliliğine engel olacağı düşüncesinden kaynaklandığını hatırlamakta fayda var. Bu çabası da onun bakış açısından mantıklı bir davranıştır.

Haşim Muhammed'i bir marangozun yanına vermekten söz eder ve "Çocuğun istikbali beni düşündürüyor" der. Ninenin "Onunki mi kendininki mi?" sorusu ninenin mantıklı, rasyonel yönünü de göstermektedir.

Ninenin "Benim oğlum her şeyi yapmalı. Tarlada çalışmalı, askere gitmeli, diploma almalı..." dediği sekansta Haşim bu konuşmayı duyar ve bunların olmayacak hayaller olduğunu, boşa ümit olduğunu düşünür. Aslında onun bu konuda kısmen de mantıklı olduğu görürüz. Nitekim mesela Muhammed'in askere gidemeyeceği bellidir.

Resim 58: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili gorseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 08:15, 1:25:54.

Muhammed'in bahçede babasını beklediği sekansta öğretmeninin çocuğa karşı sevgi dolu olduğu görölmektedir. Babasının geldiğini haber verirken de aynı sevgiyle Muhammed'in yanına gelmiştir. Geç gelen babasına karşı da nazik tavrını elden bırakmaz. Mesleğine ve diğer insanlara karşı da sevgi duyduğu anlaşılmaktadır.

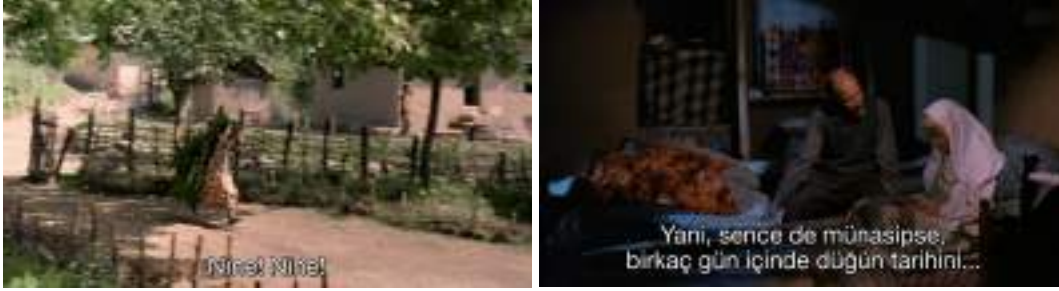
Muhammed, bahçedeyken sesini duyduğu yavru kuşu sevgiyle davranmakta, onu yuvasına kavuşturmaktadır. Bu sevgi kuşu hayatta tutar. Muhammed aslında tüm doğaya bir sevgi duymaktadır. Ninenin benzer şekilde balığı kurtarması da bir sevgi işaretidir.

Muhammed kardeşlerini ve ninesini de çokça sevmektedir. Sevinç çığlıkları ile köye girmesi, onları görünce sevinmesi, onlara ufak hediyeler almış olması bu sevgiyi göstermektedir. Onlar da Muhammed'i sevmektedirler. Muhammed'i karşılamalarından, ona karşı tutumlarından ve onunla ilgilenmelerinden bunu anlarız.

Ancak Muhammed'in babasına karşı olan sevgisi diğer aile üyelerine duyduğundan daha azdır. Ona hediye almamıştır mesela.

Haşim de kızlarına ve annesine gösterdiği sevgiyi Muhammed'den esirgemektedir. Onu okuldan almak istememesi, evleneceği kızın ailesine Muhammed'den bahsetmemesi, evden uzaklaştırmaya çalışması, köy okuluna gittiğini öğrenince kızması bu tutumunu göstermektedir. Ancak filmin sonunda, Muhammed'in nehre düştüğü sahnede, tereddüt etse de onu kurtarmak için nehre atlaması Muhammed'e karşı sorumluluğunu ve sevgisini göstermektedir. Yine son sahnede oğluna sarılıp ağlaması da pişmanlığıyla birlikte sevgisini de ifade etmektedir.

Resim 59: İtaatkar olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 25:20, 1:11:11.

Muhammed'in itaatkar ve saygılı bir çocuk olduğunu farklı sekanslarda babasına, öğretmenine, ninesine, marangoza karşı tutumlarından görmekteyiz. Örneğin istemese de marangozun yanına gitmiş ama babası kendisini oradan almaya geldiğinde ses çıkarmamıştır.

Aynı şekilde Bahare ve Haniye de büyüklerinin isteklerini karşı saygılı ve onlara itaatkar davranmaktadırlar. Çocuklar aynı zamanda görevlerini bilip ona göre davranmaktadır. Ev işlerinde büyüklerine yardım ederler, kardeşlerine yardımcı olurlar. Muhammed'i karşılamaya giderken bile önce taşıdıkları otları evlerine bırakıp ardından kardeşlerinin yanına giderler. Ev onarılırken, nine hastalandığında onların görevlerinin bilincinde olduğunu yine görürüz.

Haşim, Muhammed'i annesinin haberi olmadan evden uzaklaştırmak için fırsat kollamaktadır. Bu durum Haşim'in annesine saygılı davranmadığını ama ninenin otoritesini ve saygınlığı göstermektedir.

Haşim'in evi terk eden annesini geri getirme çabası, evlilik tarihi için onun iznini istemesi ise zaman zaman göstermese de aslında annesine karşı saygılı olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

Resim 60: Kibarlık değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 30:21, 1:05:42.

Haşim Muhammed'i almaya çok geç gelir. Muhammed'in endişeli ve hatta ümitsiz bekleyişi babası geldikten sonra ona olan davranışı ve döktüğü gözyaşları ile görünür hale gelir. Bu durum bir yandan onun çaresizliğini gösterirken bir yandan da iyi huylu karakterini göstermektedir. Hatıralara değer vermesi, kuşu kurtarması, köye giderken hediye alması, babası marangozun yanına kendisini almaya geldiğinde onunla dönmesi de iyi huylu oluşunu göstermektedir.

Haşim, okuldan almaya geç giderek, köye girdiklerinde peşlerine takılan çocukları kovarak, rızası olmadığı halde Muhammed'i marangozun yanına götürerek kabalıklar yapmaktadır. Ancak kız istemeye gittiğinde, evi terk eden annesini eve dönmeye ikna ederken, evlilik için annesinin onayını almaya çalışırken istediğinde nazik de olabildiğini görmekteyiz.

Bahare ve Haniye Muhammed'le ilgilenirken, onu kırmamaya çalışırken nazik tavırlarıyla görünmektedir. Nine de Muhammed'e karşı gayet naziktir. Çocuklar ve ninenin birbirlerine hitapları da aralarındaki bu nezaketi göstermektedir.

Öğretmen, Muhammed'in babasını gelmesini beklerken, Muhammed ile bu süreçte konuşup onu rahatlatmaya çalışırken son derece nazik davranmaktadır. Hatta Haşim'in Muhammed'in okulda kalmasını istediğini bildirmesinden sonra bile ona karşı nezaketini korumaya devam eder.

Marangoz, Muhammed'i çırak olarak kabul ederken, onun iç çatışmalarını dinlerken son derece nazik davranmaktadır.

Resim 61: Sorumluluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 14:59, 41:04.

Haşim'in oğlunu okuldan almamak için şartları zorladığını sonrasında da evden göndermeye çalıştığını görüyoruz. Onun bu konuda sorumluluk almak istemediğini

anlıyoruz. Ama yine de bu iç çatışmasına rağmen Muhammed'i okuldan almaya gelmiştir.

Nine zaman zaman oğlunu uyarırken, Muhammed'e çeşitli konularda destek olurken görünür. Onun sorumluluklarının farkında olduğunu böylece anlıyoruz. Ninenin kıra giderken yanına yiyecek bir şeyler alıp çocukları doyurması da bu sorumluluğunu göstermektedir.

Muhammed ninesine aldığı hediyeyi vermeden önce gözlerini kapatmasını ister. Aralarındaki güven ilişkisini bu sekansla anlamaktayız.

Kızlar da Muhammed'e karşı sorumlu olduklarını düşünmekte ve ona uygun davranmaktadırlar. Yine ev işlerine yardım etmeleri, nine hastalandığında ona bakmaları da bu sorumluluğun yansıması olarak görünmektedir.

Son sahnede Haşim, Muhammed'i kurtarmaya çalışırken bunu sorumluluk duygusuyla yapmaktadır.

Resim 62: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Cennetin Rengi, 1:01:36, 1:16:27.

Muhammed'in babasını beklerken gösterdiği sabrı ve babası marangozun yanından almaya geldiğinde itiraz etmeden kabul edişini özdenetim olarak değerlendirmekteyiz.

Marangoz, Muhammed'in iç döküşünü dinlerken; nine de de oğlunun kendini ifade edişini dinlerken özdenetim gösterebilmişlerdir.

Haşim, annesini kaybedip evlenmek istediği kızın ailesinin de evlilikten vazgeçiş üzerine hüngür hüngür ağlamaya başlar. Bu noktada özdenetimini kaybetmiştir. Aynı şekilde oğlunun ölümünde de özdenetimini kaybetmiştir.

Tablo 14: Cennetin Rengi Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açıdan İncelenmesi

		CENNETİN RENGİ							
		Muhammed	Haşim	Nine	Kızlar	Öğretmen	Marang	Diğer	
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLM KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Amaç Değerler	Bariş içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)							
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)		XXX X	X					
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)								
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)			X					
	Benlik saygısı (özgüven)	XXXXXX							
	Mutluluk (memnuniyet)	XXX	X	X	X			XX	
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)			XXXX XXXX					
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)								
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	XXXX	X	XXXX	X				
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)				X			XX X	
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)			X					
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	X							
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)								
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)								
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	XXXX		XXX			X	XX	
	Zevk (keyifli bir yaşam)	XXXXX	XX					XX	
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)								
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)								
	ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLM KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	XX	XXX	XX	X		X
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)	XX		XX				
Yeteneklilik (yetkin, etkili)		XXXXXX X	X	X			XX X	XX	
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)		XXXX		XX	XX	XX		XX	
Temizlik (tertipli, düzenli)		X	X	X	X	X	X	XX	
Cesur olmak (inançlarını savunan)		XXX		XX					
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)		XX		XX					
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)		XX	XXX	XXXX X	X	XX	X	XX	
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)		X	X						
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)			X	XX			X		
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)		XX							
Entelektüellik (akıllı, düşüncü)		XX						X	
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)		XXX	XXX X	X				X	
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)		XXXXXX	XXX	XX	X	XX			
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)		XX	XX		XX X				
Kibarlık (nazik, iyi huylu)		XXXXX	XXX	X	X	XX X	XX		
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)		X	XX	XXXX	XX				
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)		XX		X			X		

Tablo 15: Cennetin Rengi Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açıdan İncelenmesi

		CENNETİN RENGİ							
		Muhammed	Haşim	Nine	Bahare-Haniye	Öğretmen	Maraangoz	Diğer Karakterler	
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLM KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ (OLUMSUZ)	Amaç Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)							
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)		x					
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)							
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)		xx					
		Benlik saygısı (özgüven)							
		Mutluluk (memnuniyet)	xxx	xxxxx	x				
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)							
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)							
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)		x					
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)							
	Araç Değerler	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)							
		İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)		xxxxx xx					
		Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)							
		Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)							
		Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	x	xxxx					
		Zevk (keyifli bir yaşam)							
		Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)							
		Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)							
		Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)							
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)		xx					
Yeteneklilik (yetkin, etkili)									
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)									
Temizlik (tertipli, düzenli)									
Cesur olmak (inançlarını savunan)		x							
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)									
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)		xx							
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)		x							
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)									
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)									
Entelektüellik (akıllı, düşüncü)									
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)									
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	x	xxxx							
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)		x							
Kibarlık (nazik, iyi huylu)		xxx							
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)									
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)		xx							

Tablo 16: Cennetin Rengi Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açidan İncelenmesi

CENNETİN RENGİ			
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLMİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Amac Değerler	Bariş içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)	
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	xxxxx
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)	
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xxx
		Benlik saygısı (özgüven)	xxxxxx
		Mutluluk (memnuniyet)	xxxxxxxx
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	xxxxxxxx
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)	
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	xxxxxxxx xxxxxxxx
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	xxxx
		Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)	x
		İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	x
		Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	
		Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)	
		Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	xxxxxxxx xxxxxxxx
		Zevk (keyifli bir yaşam)	xxxxxxxx xx
Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)			
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)			
Arac Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxxxxxxx x	
	Geniş görüşlülük (açık fikirli)	xxxx	
	Yeteneklilik (yetkin, etkili)	xxxxxxxx xxxxxx	
	Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	xxxxxxxx xxxx	
	Temizlik (tertipli, düzenli)	xxxxxxxx	
	Cesur olmak (inançlarını savunan)	xxxxx	
	Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	xxxx	
	Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	xxxxxxxx xxxxxxxx	
	Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)	xx	
	Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	xxxx	
	Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xx	
	Entelektüellik (akıllı, düşünür)	xxx	
	Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	xxxxxxxx x	
	Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	xxxxxxxx xxxxxx	
	İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	xxxxxx	
	Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxxxxxxx xxxxxx	
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)	xxxxxxxx x		
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxxx		

Tablo 17: Cennetin Rengi Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açından İncelenmesi

CENNETİN RENGİ						
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FILMİN İNCELENMESİ (OLUMSUZ)	Amac Değerler	Bariş içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)		Arac Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	x		Geniş görüşlülük (açık fikirli)	xx
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)			Yeteneklilik (yetkin, etkili)	
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xxxx		Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	
		Benlik saygısı (özgüven)			Temizlik (tertipli, düzenli)	
		Mutluluk (memnuniyet)	xxxxx xxxx		Cesur olmak (inançlarını savunan)	x
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)			Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)			Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	xx
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	x		Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)	x
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)			Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	
		Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)			Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	
		İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xxxxx xx		Entelektüellik (akıllı, düşünür)	
		Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	x		Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	
		Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)			Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	xx xx x
		Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	xxxxx		İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	x
		Zevk (keyifli bir yaşam)			Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xx x
Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)		Sorumluluk (güvenilebilir, emin)				
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)		Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xx			

3.3. BARAN

3.3.1. Filmin Yapım Bilgisi

Orijinal Adı: Baran

Yapım Yılı: 2001

Yönetmeni: Majid Majidi

Senaryosu: Majid Majidi

Oyuncuları: Hossein Abedini (Latif), Mohammad Amir Naji (Memar), Zehra Bahrami (Rahmet/Baran), Hossein Rahimi (Sultan), Gholam Ali Bakhshi (Necef)

Yapımcısı: Majid Majidi, Fouad Nahas

Çekim Yeri: Tahran, İran

Türü: Aile/Dram

Süresi: 94 dk.

3.3.2. Filmin Konusu

Bir iş kazasında yaralanan Afgan işçinin yerine ailenin geçinmesi için para kazanmak zorunda olan oğlu Rahmet çalışmaya başlar. Ama Rahmet inşaatlarda çalışmak için yeterince güçlü değildir. İnşaatta yapılan bir görev değişikliğiyle Rahmet yapabileceği bir iş bulmuştur. Ancak Latif bu görev değişikliğinden asla memnun değildir.

Rahat işini elinden alan Rahmet'ten intikam almak istemekte ve bunun için fırsat kollamaktadır. Ancak Latif'in bu öfkesi ona bir sırrın kapısını aralayacak ve bu sır Latif'in hayatını dönüştürmeye başlayacaktır.

3.3.3. Filmin Değerler Anlatısı

3.3.3.1. Filmle İlgili Genel Bir Değerlendirme

Baran, bir aşk anlatısıdır. Ancak bu kurgu mültecilik üzerinden oluşturulmuştur. Filmin başında:

“1979’da Sovyetler Birliği Afganistan’ı işgal etti. Sovyetler 10 yıl sonra geri çekildiğinde ülkenin eski halinden eser kalmamıştı. Bu yıkımla birlikte sonrasında başlayan iç savaş, Taliban rejiminin zalim saltanatı ve 3 yıllık kuraklık, milyonlarca

Afgan'ın ülkelerinden kaçmasına yol açtı. Birleşmiş Milletler'in tahminine göre İran şu anda 1,5 milyon Afgan mülteciye ev sahipliği yapıyor. Yeni neslin büyük bir kısmı İran'da doğdu ve ülkelerini hiç görmediler” şeklinde bir bilgilendirme yapılmaktadır.

İlkin belirtmek gerekir ki Majidi, bir İranlı olarak mültecileri asla kötülemeden, ırkçılık yapmadan, durumu da dramatize etmeden bir mültecilik hikayesi anlatmıştır. Aslında savaşın ve göçün doğurduğu, hissettiğimiz ama görmediğimiz pek çok olumsuz, kötü, acı hikaye de vardır, bu anlatının içinde. Ancak bunları göstermeyi tercih etmez, yönetmen.

Bu filme dair en ilginç hususlardan bir tanesi de Majidi'nin aşktan hiç söz etmeden aşkı anlatmasıdır. Ancak elbette filmde aşkı gösteren pek çok işaret görmek mümkündür. Latif'in Baran'ın saç tokasını yanında taşıması, Baran'ın beslediği güvercinlere o yokken bakması gibi. Filmdeki başka ilginç bir özellik de Baran'ın, önemli bir rolde olmasına karşın filmde hiçbir şekilde konuşmaması herhangi bir diyalogda da yer almamasıdır. Bu aşamada da Majidi sanki maşukun adını, sesini, hayatını saklayarak aşkın maşuktan bağımsız bir şey olduğunu anlatıyor gibidir.

Baran'ın klasik Fars şiirlerinin aşk temasına olan yakınlığı onu Majidi filmografisinin en şiirsel ögesi yapmıştır (Zargar, 2016, s. 4). Nitekim bu başarı filmin, 2000 yılında İran Uluslararası Film Festivali'nde, yılın en iyi filmi seçilmesi ile de tescillenmiştir (Pour, Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, 2007, s. 149).

Filmin baş karakteri Latif, filmde bir dönüşüm yaşamaktadır. İlk karşımıza çıktığında kaba, kavgacı, alaycı, yalancı, işine gereken önemi vermeyen, kindar, menfaatperest, insanlarla iyi geçinemeyen olumsuz bir karakter olarak görürüz onu. Ancak yaşayacağı dönüşümle birlikte Latif, başkalarına yardım eden, sevgi dolu, merhametli, dürüst, anlayışlı, affedici gibi pek çok olumlu niteliğe sahip bir karakter haline gelmektedir.

Sözelimi Latif, üstüne alçı döküldüğü için bembeyaz olmuş bir ustaya “Kardan adama dönmüşsün bir çay al da buzların erisin”; Necef'in yerine oğlunun geldiğini öğrenince “Necef öldü mü?”; güçlülük taşıdığı yükün altında ezilen Rahmet'e “Hadi gayret! Alışınca katırdan bile iyi taşırsın” diyebilecek nobranlıkta, kuşları taş atarak kovalayacak merhametsizlikte biridir (Ramazanoğlu, 2018, s. 288).

Yine benzer şekilde Latif işini Rahmet'e kaptırınca bir fırsatını bulup mutfağı talan etmiştir. Latif'in bunu yaptığını gören Rahmet hiçbir şey söylemeden, şikayet

etmeden işe koyulmuş, kırık dökük mutfaktan kadın elinin değdiği belli olan bir mutfak oluşturmuştur. Mutfağın dağıtılması sekansında Rahmet'in hisleri sadece ufak bir kamera sallantısı ile ifade edilmektedir. Ramazanoğlu (Ramazanoğlu, 2018, s. 288), bu sahneler için “öfke ve intikamın yerine iyiliğin yolları döşeniyordu” demektedir. Ona göre Rahmet, Latif'in incinmişliklerini, küskünlüklerini örtmeye, küllenmiş letaiflerini ateşte pişirmeye başlamıştı. Çünkü “ancak iyilik insanın içindeki yaralara şifa verebilir”di, demektedir.

Nitekim Latif, gerçek kimliğini anladığında Baran'a aşık olur. Bu aşk beşeri bir aşktan ziyade ruhanidir. Karşılığında dünyevi bir mükafat ve beklenti hiçbir şekilde yoktur (Dönmez-Colin, 2006, s. 118). Latif'in aşık olunca yaşadığı değişim, kişinin aşk sayesinde benliğinden kurtulup hakikate nasıl ereceğini göstermektedir.

Yorulmaz'a (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 808, 809) göre Latif'in aşk sayesinde yaşadığı dönüşüm onu Haşr Suresi 9. Ayette (Onlardan (muhacirlerden) önce o yurda (Medine'ye) yerleşmiş ve imanı da gönüllerine yerleştirmiş olanlar, hicret edenleri severler. Onlara verilenlerden dolayı içlerinde bir rahatsızlık duymazlar. Kendileri son derece ihtiyaç içinde bulunsalar bile onları kendilerine tercih ederler. Kim nefsinin cimriliğinden, hırsından korunursa, işte onlar kurtuluşa erenlerin ta kendileridir.) söz edilen kimselere dönüştürmüştür.

Majidi'nin Latif'le ilgili düşünceleri ise şu şekildedir (Uygur, 2006): “Baran'daki ana kahraman Latif, son derece basit ve sıradan bir karakter. Maddi meselelere takılmış, adeta dünyanın esiri olmuş bir insan. Aşık olduğu kıza olan sevgisi, onu mecazî aşktan hakikî aşka ulaştırıyor. Baran'da Latif'in dünyevî bir aşktan metafizik aşka nasıl yolculuk yaptığını anlatıyoruz. Latif, aşkı sayesinde bir arife dönüşüyor ve bütün varlığını aşkı uğruna kaybediyor. Hatta kendi varlığı demek olan kimliğini dahi bu yolda yok ediyor. Sonunda Latif'in kendisi hakikî aşkın mazharı ve tecelligahı haline dönüşüyor”.

Latif'in çalışma ve sosyal yaşam şekli incelendiğinde Bozdağ'ın (Bozdağ, 2019, s. 213) da belirttiği gibi ailesinden uzakta, şehirde inşaat işinde çalışan ve yaşamını tek başına sürdüren birisi karşımıza çıkmaktadır. Latif'in inşaatta işçi olarak çalışması, toplumsal yaşamda alt sınıfa ait olduğunu göstermektedir. Onun bu durumu, bir taraftan henüz ergen bir çocuk olarak aile ekonomisine destek vermesi olarak

görülebileceği gibi bir taraftan da toplumsal yaşam şartları içinde hayatını idame ettirebilmek ve toplumda bir yer edinebilmekle ilgilidir.

Hatta Latif'in para biriktirmek için yaptığı ufak hesaplar bile bunu göstermektedir. Ancak aşkla beraber yaşadığı dönüşüm onu maddi hırslarından da arındırmaktadır. Böylece Necef'e tüm birikimi hiç tereddüt etmeden vermektedir.

Latif'in zorda kalan Necef'e borç vermesi Yorulmaz'a (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fıtrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 809) göre “Kimdir Allah'a güzel bir borç verecek o kimse ki, Allah da o borcu kendisine kat kat ödesin. (Rızkî) Allah daraltır ve genişletir. Ancak ona döndürüleceksiniz (Q, Bakara, 2/245) ayetini hatırlatmaktadır. Bu ayette güzel bir borç olarak ifade edilen kavram fıkıh literatüründe karz-ı hasen olarak geçmektedir ve faizsiz verilen ödünç için kullanılmaktadır. Latif'in verdiği emanet parayı kendisi için kullanan Sultan, borcunu muhakkak vereceğini bildiren bir pusula bırakır ama bu borcu ödeme ihtimali düşüktür. Latif o notu akarsuya bırakır. Yorulmaz bu durumu da “Eğer borçlu darlık içindeyse ona eli genişleyinceye kadar mühlet verin. Eğer bilerseniz, (borcu) sadaka olarak bağışlamanız, sizin için daha hayırlıdır (Q, Bakara, 2/280)” ayeti ile ilişkilendirmiştir.

Baran'ın sosyal şartlarına bakıldığında ise babasının geçirdiği kaza sebebiyle ailesine bakmak için inşaatta erkek kılığına girerek çalışmak zorunda kalan, zor şartlar altında hayata tutunma mücadelesi veren bir mülteci görülecektir. Tüm bu durum onu çekimser ve endişeli kılmaktadır. Ancak yaşadığı bu zorluklar onu iyilikten ayırmamakta, yardımseverlik, merhametli olmak gibi erdemleri film boyunca göstermeye devam etmektedir. Sözelimi evlerinde kuş beslediklerini görürüz, inşaatta da yemek kısıntıları ile kuş beslemektedir. Bu noktada güvercinin tasavvufta “gönül ve sır ulaşı” anlamında kullanıldığını hatırlamakta fayda var (Cebecioğlu, 2005, s. 236).

Oktan (Oktan, 2019, s. 22) bunu doğa ile kurulan bir ilinti olarak değerlendirmektedir. Ona göre Baran'da masumiyeti ve merhametiyle öne çıkan kadın/çocuk figürü, doğa ile dostça ilişkiler kurmaktadır. Baran, genellikle kendisiyle aynı çerçevede gösterilen güvercinleri beslemekte ve onlarla zaman geçirmektedir. Baran, kendisi ve güvercinler arasında kurulan analogi bağlamında güvercinler gibi saf, masum ve çekingen olarak gösterilmektedir. Baran'ın yalnızlığı, İran'da bir mülteci

olarak ve şantiyede bir kadın olarak karşılaştığı zorluklarla başa çıkması küçük bir sarmaşık fidanı ile ifade edilmektedir. Sarmaşık aynı zamanda, yönetmenin, filmin ana teması olan insani ve ilahi sevginin anlatımına atıfta bulunmaktadır. Baran ve sarmaşık arasındaki benzerlik sarmaşık ile aşk ilişkisini de vurgulamaktadır. Diğer taraftan doğa ile birlikte kadın da sevlmeyi hak eden, içinde derin bir şefkat ve güzellik barındıran ve ruhsal zenginliği kazandırabilecek bir unsur olarak betimlenmektedir.

Bozdağ (Bozdağ, 2019, s. 215) ise Baran'ın özellikle inşaat sahnelerindeki sessizliğini hem içinde bulunduğu çevreye aykırı bir durum teşkil etmesinden hem de aile geleneğinden edindiği ahlaki olgunluk ile açıklamaktadır. Latif ise filmde adeta hiç susmamaktadır. Bu da Latif'in ailesiyle ilişkilendirilebilir. Ancak cinsiyet rolleri üzerinden bir değerlendirme yapmak da mümkündür.

Rahmet'in Latif'e olan ilgisinin tek işareti küçük bir jest ile kendini göstermektedir: Latif orada değilken çalıştığı yere bırakılan bir çay ve birkaç şeker. Ramazanoğlu (Ramazanoğlu, 2018, s. 289), bu durumu aşkın karşılıksız olmadığını biricik iması olarak yorumlamaktadır. Çünkü ona göre bu jest, bilme, anma ve gözetmenin bir nişanesidir. Bu haklı bir yorum olmakla birlikte Rahmet'in bu anlamdaki sessizliğini de hem cinsiyet rolleri hem de kültürel faktörlerle açıklamak gerekecektir.

Latif, inşaat işçilerinin mutfak işlerine bakarken bir erkek olarak mutfakta başarılı olamamaktadır. Özellikle Baran'ın mutfak işlerine bakmaya başlamasından sonra onun yetersizliği daha da iyi anlaşılacaktır. Aynı şekilde Baran da inşaatta amele olarak çalışırken fiziksel olarak yeteri kadar güçlü olmadığı için başarılı olamamaktadır. Bu durum da Bozdağ'ın (Bozdağ, 2019, s. 214) da değindiği gibi aynı zamanda toplumsal rollerin cinsiyet üzerinden okunmasıdır.

Filmde Baran'ın kültürüne ilişkin edindiğimiz bilgilerden bir tanesi de onun dini bir ritüele katıldığı bölümde karşımıza çıkmaktadır. Burada kadınların kazanlarda kaynattıkları süt, buradaki diğer insanlara dağıtılmaktadır. Bu sahnede Baran'ı, bir genç kız güzelliğiyle görüyoruz. Ayrıca kıyafeti, buradaki tutumu, yaşanan zorlukların orada, o anda geride kaldığını ifade etmektedir. Hayat şartları ne olursa olsun yüce bir amaç için çalışan Baran'ın bu davranışına yönetmen tarafından yapılan övgü, Baran'ın bu sahnelerdeki sunumuyla açıkça gözükmemektedir.

Baran’da hikayenin sevgiye ve sevgiye dayalı olduğu gerçeğine uygun olarak görünüşü ve sesi ile birçok sahnede ateş, anlatıya dahil edilir. Ateşin sürekli gürültüsü, şantiye sahnelerinde sürekli olarak yüksek sesle ortaya çıkar. Yangın vurgusu, duman ve buhar gibi eşlik eden unsurlarla desteklenir (Oktan, 2019, s. 18). Bu noktada ateşin tasavvufta “muhabbet alevi, aşk ateşi” gibi anlamları ifade ettiğini hatırlamakta fayda var (Uludağ, 2005, s. 50).

Filmde bunun gibi metaforik ve tasavvufi anlamlara pek çok gönderme bulunmaktadır. Örneğin perdelerin özel bir önemi vardır. Perde, Farsçada hicap ve örtü anlamlarına gelirken, tasavvufta “Hak ile kulu arasındaki engel; aşığı maşukundan ayıran hususlar” anlamına gelmektedir (Uludağ, 2005, s. 285). Latif çay almak için mutfağa geldiğinde filmin kırılma noktası gerçekleşir. Mutfak perdesinin ardından çok ince bir ezgi ile kızın sesi duyulur. Rahmet sırları dökülmüş küçük bir aynaya bakarak saçını düzeltmekte ve yeniden kendini saklamaktadır. O andan itibaren Latif’in içinden başka bir Latif’in çıkacağı süreç de başlamış olur (Ramazanoğlu, 2018, s. 289). Benzer bir sekans da filmin sonlarında Latif’in, Baran’ın gideceğini öğrenmesinden sonra türbeye gelmesiyle gerçekleşir. Orada yüzünü yıkayıp ferahlamaya çalışan Latif, bir anda türbenin kapısındaki perdenin uçuşmasıyla içeriye görür. Sanki türbe onu çağırılmaktadır. İki sekans birbirinin aynısı gibidir. Rüzgar ilkinde perdeyi uçurduğunda sevgilinin kimliğini ortaya çıkarır ve aşk başlar. İkincisinde ise mutlak bir ayrılık belirlemiştir ama Latif bu aşk yolculuğunu artık daha üst bir noktaya taşımaktadır. Yine de burada Latif’in belirsiz bırakılan durumu ilerde biraz daha netleşecektir.

Filmde gölgeler, kandil ve ayna da metaforik bir anlam oluşturmanın aracı olarak kullanılmıştır. Gölge tasavvufta vahdet-i vücudu izah için kullanılır. Zıllı-ı ilah kavramı Tanrı’nın gölgesi demektir. Ama vahidiyet mertebesini kendi gerçeği haline getiren insan-ı kamil için de kullanılır (Uludağ, 2005, s. 392, 393). Mutfaktaki aynada ilkin Latif’in gölgesini/yansımasını görürüz. Ayna, tasavvufta, insan-ı kamilin kalbini temsil etmektedir. Bir diğer anlamı, “Mümin, müminin aynasıdır” hadisindeki manadır. Yani mümin, karşısındakinin hata ve eksiklerini görerek hem onu hem kendisini bu kusurlardan arındırır (Uludağ, 2005, s. 56, 57). Aynadaki çatlak aynayı ikiye bölmektedir. Aynanın hemen yanında da bir çerağ (kandil) vardır. Cebecioğlu (Cebecioğlu, 2005, s. 143) özellikle mutfakta kullanılan mum ve kandillere çerağ denildiğini belirtmektedir. Çerağ tasavvufta nur ve marifet anlamlarına gelmektedir.

Çerağ-ı dil ise gönül lambasını, marifet nuruyla aydınlanan kalbi ifade etmektedir (Uludağ, 2005, s. 94, 95). Latif'in gönül kandili henüz ışımamıştır.

Latif, Rahmet'in kız olduğunu kendi gölgesinin de düştüğü bu aynadan öğrenir. Rahmet, saçlarını taramaktadır. Bir önceki sekanstan farklı olarak ekranda bir de sarmaşığı görürüz. Sarmaşık ile aşkın kuvvetli bir anlam birliği vardır. Latif'i ilk gördüğümüzde sarmaşık yoktu. Bu sekansta Latif'in aşkı sarmaşıkla gösterilmektedir. Nitekim bundan hemen sonra Latif kırmızı gömleğini giymiş, eline aldığı ayna ve tarakla saçını düzeltirken görülmektedir. Aşk ilkin fiziki görünüşünü düzeltmesi şeklinde tezahür etmektedir.

Rahmet inşaattan ayrıldığında Latif, onun hatırasını yad etmek için mutfağa gider. Sarmaşık büyümüştür ancak kandil artık orada değildir. Sarmaşıkla kurulan anlam böylece daha belirgin hale gelmektedir. Sarmaşık aynaya doğru uzamış ve aynayı ikiye bölmektedir. Aynadaki çatlakla beraber sarmaşığın da aynayı bölmesi, işlerin zorlaştığını, durumun çetrefil halini göstermektedir.

Filmin dayandığı dünyevi aşk hikayesi de Latif'in Baran'a olan aşkının ilahi aşka dönüşmesi de doğa sayesinde bilinen bazı sırların keşfiyle gerçekleşir. Latif'in Baran'ın bir kız olduğunu fark etmesi şiddetli bir rüzgar tarafından sağlanırken son sahnede Baran'ın ayak izinin yağmur tarafından yavaşça silinmesi de Latif'in dünyevi aşktan İlahi aşka geçişini imlemektedir (Oktan, 2019, s. 19).

Ancak bu bir anda olmamaktadır. Bundan önce Latif'in bir aşık olarak kat etmesi gereken mesafeler vardır. Latif, otele girdiğinde başka bir kimse de bu otelde konaklamak istemektedir. Ancak kimliği yanında değildir ve otel sahibi bu nedenle onu kabul etmez. Bundan sonra Latif Baran'ın taş çıkarma işinde çalıştığını görecektir ona ve ailesine yardım edebilmek için kimliğini satacaktır. Böylece ilk sekans kimliğinin önemini göstermekte, neyin kaybedildiğini daha belirgin hale getirmektedir.

Zargar'ın (Zargar, 2016, s. 22, 23) değindiği gibi kimlik bir taraftan da Latif'i inşaatta kaçak çalışan yabancı uyruklu işçilerden ayırt eden ve üstün tutan unsurdu. Kimlik kaybı mevzuu Leyla ve Mecnun'dan Mesnevi'ye kadar Fars şiirinde sıklıkla kullanılan bir alegoridir. Burada Latif'in kimlik kaybı, mistik açıdan, onun ruhunun ilahi olanla birlikteliğinde sondan bir önceki aşamayı ifade etmektedir. Kimlik kaybı sosyal bağlamda değerlendirildiğinde ise Latif'in, ayrımcılığa ve adaletsizliğe sebep olan kimlik kartından kurtulduğunu söylemek mümkündür.

Filmin son sahnesinde Baran'ın çamura saplanan ayakkabısının izi yağmur ile dolmaktadır. Daha öncede türbede belirsiz bırakılan manevi aşk mefhumu burada daha açık şekilde ifade edilmektedir. Beşeri aşk (ayak izi) yerini manevi olana (yağmur) bırakmaktadır. Yorulmaz'ın da belirttiği gibi (Yorulmaz, Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği, 2015, s. 810), Baran'ın ayak izi beşeri aşkı işaret ederken, yağmurun o izi doldurması onun yerine geçen hakiki aşka yapılan latif bir gönderme olmaktadır. Ramazanoğlu (Ramazanoğlu, 2018, s. 290) ise filmin son sahnesi için “Aşk var evet, adı, hayali, izi veya gölgesi” yorumunu yapmaktadır.

Film karanlıkta başlar, bir fırında birbirine eşit hamur bezelerinin oluşturulduğu görüntü ile devam eder, oldukça güçlü bir imgeyle yani artık sonsuza kadar görülemeyecek sevgilin yağmurla eriyip giden çamurdaki ayak iziyle sona erer. Tofighian bu görüntüleri neoplatonik bir okumayla (yani ilahi olanla birlik arayışına giren ruhla ilgili) özellikle yaratılış bağlamında ele almıştır. Tofighian, ilk görüntüde hamura şekil verilmesini Hz. Adem'in Kur'an'da (Q, Rahman, 55/14) ifade edilen (Allah insanı, pişmiş çamur gibi bir balçıktan yarattı.) yaratılışına benzetmektedir. Burada insan potansiyel ve prototip olarak öbek öbek sıralanmıştır. Çamurdaki ayak izi ise, farklı özelliklerle bezeli bireysel bir insanın yaratılmasını temsil etmektedir. Ayak izi, tıpkı insan ruhu gibi bireysel yaratılışı ifade etmektedir. Açılıştaki fırın sahnesinde Latif kalabalıkların içindeyken, kapanıştaki ayak izi sahnesinde tek başına durmaktadır. Tofighian'a göre bu durum aşk sayesinde Latif'i herhangi biri olmaktan kurtarıp benzersiz bir kimseye dönüştüren, filmin temasını vurgulayan bir kontrast oluşturmaktadır (Zargar, 2016, s. 21).

Daha önceki filmlerde de tartıştığımız gibi Majidi karakterlerine rastgele isimler vermemektedir. Latif de kendisini tanıdığımız ilk bölümde isminin tam aksine nahoş bir karakter intibai bıraksa da aşkla beraber dönüşerek gerçekten latif olacaktır. Zargar da (Zargar, 2016, s. 22) Latif'in Baran ve ailesine yardım ederken ismini ima eden özelliklere büründüğünü, kibar ve ince bir karaktere dönüştüğünü belirtmektedir.

Baran Farsçada, Rahmet Arapçada yağmur anlamına gelmektedir. Majidi burada bir kişinin farklı kimliklerine rağmen özünü koruması gerektiğini metaforik olarak ifade etmektedir.

Baran kelimesi tasavvufta “a. Hak Teala'nın kapsamlı rahmeti ve feyzi ki gayb aleminden imkan alemine taşar, mümkün varlıklar yetenekleri ölçüsünde bundan

nasiplerini alır. b. İlahi inayetin salike galebe çalması ve onu etkisi altına alması” anlamlarına gelmektedir (Uludağ, 2005, s. 66). Yani yağmur Allah’ın bir hediyesi, merhametinin bir tecellisidir. Yani bu anlatımda Latif’in başına gelen aşk da Allah’ın bir hediyesi olarak görülmektedir. Nitekim bu anlatımı tamamlayacak şekilde Latif’i ilk başlarda nahoş bir kişi olarak görürüz. Çünkü onu “Latif” kılacak olan aşk henüz yaşanmamıştır.

Rahmet ve yağmur Kur’an’da da yakından ilişkilidir: “Allah’ın rahmetinin eserlerine bak! Yeryüzünü ölümünden sonra nasıl diriltiyor (Q, Rûm, 30/50)”. Ayete göre yağmur da Allah’ın rahmetinden olarak kabul edilebilir (Zargar, 2016, s. 23).

Said-Vefa (Said-Vefa, 2007, s. 257) İran filmlerinde, mekan olarak dış ve açık alanların kullanımına ağırlık verildiğini bunun en önemli sebebinin ise mahremiyet mefhumu olduğunu ifade etmektedir. Majidi’nin daha önce incelediğimiz filmleri ağırlıklı olarak evde geçmekteydi. Ancak bu filmde ev neredeyse hiç yoktur. Aşkın anlatıldığı bir filmde Majidi evi hiç kullanmayarak mahremiyeti korumuştur da denilebilir.

Majidi, önceki filmlerde sahne geçişlerini ekran karartarak yapmamıştı. Ancak burada üç kez ekran karartılmaktadır. Her birisi filmde bir geçişi, bir kırılmayı işaret etmektedir. İlk karartma 30. dakikada gerçekleşir. Bu vakte kadar Latif, işini aldığı gerekçesiyle Rahmet’e her türlü düşmanlığı göstermiştir. Bu kararma onun kötücüllüğünü göstermektedir. İkinci kararma 34:49’da gerçekleşir. Latif Rahmet’in kız olduğunu anlamıştır. Latif, büyük sır karşısında şaşkın ve pişmandır. Latif’in dönüşümü de böylece başlayacaktır. Rahmet, inşaattan ayrılmış, Latif için ayrılık acısı başlamıştır. Latif kendi başına yürürken, düşünürken karşımıza çıkmaktadır. 50.02’deki üçüncü kararma onun bu çaresizliğini göstermektedir. Bu kararmadan hemen önce inşaatın pencerelerinden karlar altındaki ağaçlar gösterilmektedir. Kamera, farklı pencerelerden dışarıyı göstermekte ve yavaşça Latif’e dönmektedir. Sanki Latif’in aşk yolunda atladığı engeller, geçtiği yollar böylece gösterilmektedir.

Majidi filmlerinde birbirlerine benzer unsurlar kullanmayı yahut önceki filmlerine atıfta bulunmayı sevmektedir. Örneğin Cennetin Çocukları filminde giriş sekansı bir ayakkabıcının tamir ettiği ayakkabıların gösterilmesi ile başlamakta ve hikaye de bu ayakkabı üzerinden anlatılmaktaydı. Cennetin Rengi filminde babası nehre düşen Muhammed’i kurtarmaktan artık ümidini kesmişken bir dala takılmış olan

ayakkabısını görür. Ve bir umutla yeniden aramaya koyulur. Baran filminde de ayakkabı önemli bir nesnedir. Latif bir ayakkabıcıya ayakkabısını tamir ettirir ve onunla dertleşir. Baran nehre düştüğünde ayakkabının teki sulara karışıp gitmektedir. Ama asıl önemi son sekanslarda görülür. Çamura saplandığı için ayakkabısı ayağından çıkan Baran'ın yardımına Latif yetişir, ayakkabıyı önce eliyle siler ve sonra Baran'ın ayağına giydirir. Bu sevgiliyi son görüşür. İlk ve tek temas da bu sahnede olur. Baran'ın ardından tek kalan çamura saplanmış ayakkabısının izidir. Latif, bu ize bakıp gülümserken birden şiddetli bir yağmur başlar ve ayakkabının izi de yavaş yavaş silinmeye başlar.

Cennetin Çocukları filminde Ali, yarış sahnesinde, geride kaldığında yaşadığı sıkıntıları hatırlayıp kendisini motive edip tekrar hızlanmaktaydı. Burada da Rahmet'in müfettişlerden kaçışında böyle bir motivasyon var.

Cennetin Çocuklarında Ali ve su arasında bir bağlantı kurulmuştu. Burada da Latif ve su arasında benzer bir ilişki vardır. Ancak Ali filmde pek çok kez su içip ferahlamaktaydı. Latif'in tek bir sekansta su içtiğini görüyoruz. Latif'i ferahlatacak olan su değildir. Ama geçtiği yollarda sular vardır. Kendisine yazılan bir notu suya bırakır. Baran'ın nehre düştüğünü gördüğünde kendisi de su kenarındadır. Son sekansta yağmurla ıslanmakta ve sevgilisinin son izini de kaybetmektedir.

Baran'da doğa en belirgin şekilde sahneye hakim olan hissi güçlendirmek için bir atmosfer yaratmanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Doğanın sesleri de filmdeki sahnelerin atmosferine bağlı olarak değişmektedir. Gergin sahnelerde, şiddetli yağmur sesi, rüzgar ve gök gürültüsünün kullanılması dikkat çekicidir (Oktan, 2019, s. 18). Doğanın bu şekilde hikayeye dahil edilmesi Cennetin Rengi'nde de sıklıkla kullanılmıştı.

Cennetin Rengi'nde Muhammed'in kuşların göç ettiklerini görmemiz belirgin olmayan ölümünü işaret etmekteydi. Baran'da ise sevgilinin bakıp beslediği kuşlar, onun gidişinde de görünmektedir. İlkinde ruhun göçtüğünü ifade eden kuşlar, ikincisinde bir daha görülemeyecek sevgilinin gidişini ifade etmektedir.

Baran filminde anlam üretim sürecinde kullanılan temel karşıtlıklar Yaghmooralara tarafından şu şekilde belirlenmiştir:

Tablo 18: Baran Filmindeki Temel Karşıtlıklar

Köy	Kent
Fakir	Zengin
Geleneksek	Modern
Fedakarlık	Bencilik
Savaş	Barış
Aşk	Nefret
Ölüm	Hayat
Paylaşmak	Cimrilik

Kaynak: (Yaghmooral, 2013, s. 105, 106).

Filmin aldığı uluslararası ödüller ise şu şekildedir:

Tablo 19: Baran Filminin Aldığı Uluslararası Ödüller

Location	Award	Name	Year	Event
New-York USA	Freedom Of Expression Award	Majid Majidi	2001	National Board of Review
Gijón Spain	Best Screenplay	Majid Majidi	2001	Gijón Film Festival
Gijón Spain	Best Director	Majid Majidi	2001	Gijón Film Festival
Oslo Denmark	The Oslo Films from the South Award (Best Film)	Majid Majidi	2001	Films from the South
Montreal Canada	Documental Special Award	Majid Majidi	2001	25th Montreal Film Festival
Montreal Canada	Grand Prix Des Amériques	Majid Majidi	2001	25th Montreal Film Festival
Teheran Iran	Best Director	Majid Majidi	2001	19th Fajr International Film Festival
Berlin Germany	Nomination Best Foreign Film	Majid Majidi	2001	European Film Awards
Los Angeles USA	Nomination Best Foreign Film	Majid Majidi	2001	Golden Satellite Award

Kaynak: (Official Website, <http://www.cinemajidi.com/>).

Resim 63: "Baran" Film Afişi



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0233841/mediaviewer/rm2016321024>

3.3.3.2. Rokeach'ın Değer Envanterine Göre

3.3.3.2.1. Amaç Değerlere Göre

Resim 64: Barış içinde bir dünya değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 05:15, 54:30.

Filmin açılışında Afgan göçmenlerle ilgili bazı bilgilere yer verilir:

“1979’da Sovyetler Birliği Afganistan’ı işgal etti. Sovyetler 10 yıl sonra geri çekildiğinde ülkenin eski halinden eser kalmamıştı. Bu yıkımla birlikte, sonrasında başlayan iç savaş, Taliban rejiminin zalim saltanatı ve 3 yıllık kuraklık, milyonlarca Afgan’ın ülkelerinden kaçmasına yol açtı. Birleşmiş Milletler’in tahminine göre İran şu anda 1,5 milyon Afgan mülteciye ev sahipliği yapıyor. Yeni neslin büyük bir kısmı İran’da doğdu ve ülkelerini hiç görmediler.”

Onların göç etme sebebi olan savaşın toplumsal etkilerinden filmde pek söz edilmese de dünyanın savaş ve çatışmadan arındırılmamasının bireysel sonuçlarına temas edilmiştir. Nitekim savaşın varlığı, yaşantılarına şahit olduğumuz Necef’in ailesinin mülteci olmasına, Necef’in inşaatlarda çalışırken ayağının kırılmasına, Rahmet’in babasının yerine pek çok ağır işte çalışmak mecburiyetinde kalmasına, Necef’in kardeşinin ölmesine ve kardeşinin ailesinin sahipsiz kalmasına, Sultan’ın ve diğer pek çok Afgan’ın da mülteci olarak göç etmelerine ve zor şartlardaki yaşamlarına sebep olmuştur. Hatta Latif’in tüm birikimini harcamasının da en temeldeki sebebi budur. Aslında filmde kötü giden her şeyin sebebi dünyanın barış içinde olmamasıdır. Filmdeki temel değerlerden birisi olarak çokça vurgulanmıştır.

Ayakkabıcının koltuk değneği kullandığı görülmektedir. Göç eden Afganların mahallesindeki bu ayakkabıcının koltuk değnekleri kullanması da muhtemelen savaştan kaynaklanmaktadır.

Resim 65: Aile güvenliği değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 37:41, 1:02:41.

Afganların birbirlerine yardımlarını gördüğümüz sekanslar, aynı zamanda sevdiklerinin güvenliğini sağlamaya çalışan kimselerin gayretini de göstermektedir. Başka bir ülkeye gelen ve birbirlerine ihtiyaç duyan Afganların bir aile gibi olup birbirlerine sahip çıkmalarından bunu anlıyoruz. Örneğin Sultan, Necef'e ve onun ailesine sahip çıkarken böyle bir sevki görmekteyiz. Filmin sonlarında Necef'in de Sultan'ı gözettiğini anladığımız sekansta bu durumu tekrar görmekteyiz. Aynı şekilde Afgan kadınların nehirden taş çıkardıkları sekansta birbirlerine yardımcı oldukları görülmektedir.

Rahmet'in getirdiği sigaranın yanlış olması nedeniyle onu azarlayan ustalardan biriyle ve çay almak için mutfağa giren bir işçiyle Latif'in kavga ettiği görülmektedir. Benzer bir sekans da Rahmet'in müfettişlerle inşaatın hemen önünde karşılaşması ve kaçmaya başlamasıyla görünür. Bu sırada Rahmet'in yolunu gözleyen Latif onun durumunu fark edince olanca hızıyla peşlerinden gider. Tam o sırada Rahmet'i yakalayan müfettişle kavgaya tutuşur. Bu arada Rahmet kaçmıştır. Sevdiği kızı korumaya çalışan bir gencin elinden gelen her şekilde gösterdiği gayretini böylece görmekteyiz.

Rahmet'in müfettişlerden kaçması da hem inşaattaki diğer Afganları korumak hem de orada çalışmaya devam ederek kendi ailesinin güvenliği sağlamaya yöneliktir.

Resim 66: Eşitlik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 07:25, 29:39.

Memar, ustalara parayı dağıtacak; onlar da çalıştırdıkları işçilere bunu bölüştürecektir. Ancak paranın dağıtımını konusunda anlaşılamamışlardır. Bu sırada ustalardan birisi “İranlı işçiler Afganlardan daha önemli değil mi?” diyerek paranın öncelikle İranlılara verilmesini ister. Burada usta, mültecilik aleyhinde ve ırkçılık temelli bir söylem benimsemektedir. Onun bu söylemi fırsat eşitliğine de aykırıdır. Ancak Memar’ın tutumu adaletten yana olmuştur.

Rahmet bulaşıkları yıkarken rüzgarın uçurduğu birkaç parça kıyafeti de yıkamaya başlar. Onun elinde kendi gömleğini gören Latif, kızarak gömleğini Rahmet’in elinden alır ve “Benim gömleğime dokunma. Pis ellerinle kirletiyorsun. Ben yıkarım” diyerek kızgınlığını ırkçılık yaparak göstermektedir.

İnşaat modern İran’dadır. Lüks yapılar, gökdelenler zaman zaman kadrāja girer. Bu binaları, sosyal şartları Latif, Rahmet, Sultan, Necef gibi olan kimseler inşa etmektedir. Ancak onların burada oturma imkanları bulunmamaktadır. Şehrin ışıkları onlar için değildir.

Afganların inşaat, nehirden taş çıkarmak gibi zor işlerde çalışması, ayakkabıcının ifadesiyle “şafakta giderler akşam olduğunda evlerine giderler” demesinden anladığımız uzun çalışma süreleri, şehrin çok uzağında oturmaları gibi hususlar da fırsat eşitliği olmadığını göstermektedir.

Resim 67: Benlik saygısı değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 24:55, 1:18:04.

Latif, inşaatteki diğer işçilerle iyi geçinmemekte, insanlara hadsiz şakalar yaparak herkesi sinirlendirmekte, kavgalar çıkarmaktadır. Memar, Latif'in kendisine çeki düzen vermesini istediği için inşaatteki en kolay iş olan çaycılık ve getir götür işlerini Latif'ten almakta onu ustalardan birisinin yanına vermektedir. Bu sırada Memar Latif'i azarlar ancak Latif burada kendisini savunmaktadır. Sekansın devamında Memar, Latif'in işini Rahmet'e verir. Latif'ten de ona işi öğretmesini, alışveriş yaptığı yerleri göstermesini ister. Alışverişler veresiye yapılmakta ve borçlar kimliğe yazılmaktadır. Latif, işi ben yapmayacaksam benim kimliğimi verin onunkini kullanın diyerek yine kendisi savunmaktadır. Böylece her iki sekansta da özgüvenli davrandığını görmekteyiz.

Latif böylece istemese de Rahmet'e alışveriş yaptığı yerleri göstermeye gider. Ancak çok kızgındır ve işini elinden aldığı gerekçesiyle Rahmet'e bir tokat atar. Rahmet hiçbir şey demez ama yerden aldığı bir taşla kendisini savunmaya çalışır. Benlik saygısını korumaya çalıştığını ifade edebiliriz.

Latif yine de öfkesine hakim olamamaktadır. İnşaat mutfağında kimsenin olmadığı bir vakit mutfaktaki her şeyi kırıp döker. Latif mutfaktayken Rahmet onu görür. Ancak hiçbir şey yapmadan öylece bekler. Bu sahnede Rahmet'in özgüvenin eksik olduğunu ifade edebiliriz.

Latif, Rahmet'in aslında kız olduğunu, çalışmak zorunda olduğu için erkek çocuğuymuş gibi görüldüğünü anladığında ne yapacağını bilemez. Eli ayağı birbirine dolaşır. Rahmet'le konuşacak cesareti de yoktur. Onun özgüven eksikliğinden söz etmek mümkündür.

Latif, Rahmet'i aramaya geldiği ilk seferde onu bulamaz. Bu sırada Afganların türbede bir tören yaptıklarını görür ve oradakilere Sultan'ı aradığını tanıyıp tanımadıklarını sorar. Rahmet de hazırlıklar yapan kadınlarla birlikte çalışmaktadır.

Latif'i görür ancak onunla konuşmak, görüşmek gibi bir çabası yoktur. Onda özgüven eksikliği olduğunu böylece ifade edebiliriz.

Latif, Rahmet'in nerede çalıştığını öğrenip oraya gider. Gizlice onu izler. Bu sırada Rahmet, nehirden taş çıkarırken nehre düşer. Latif gitmek ister ancak gidemez. O anda üzölmek dışında elinden bir şey gelmez. Burada da özgüveninin eksik olduğunu ifade edebiliriz.

Necef, Afganistan'a geri dönmek için para bulmak zorundadır. Para isteyebileceği tek kişi olan Memar'ın yanına bor. İstemeye gelir. Ancak Memar para veremez. Cebimdekileri vereyim dediğinde Necef "Ben dilenci değilim" diyerek oradan ayrılır. Necef'in benlik saygısını bu sekansta görmekteyiz.

Resim 68: Mutluluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 09:13, 1:03:09.

Memar, Latif'i koruyup gözetmekte, ona ihtiyaç duyacağından fazla para da vermemektedir. Parayı onun adına kendisi biriktirir. Ancak Latif, Memar'dan aldığı ufak harçlıkları saklamaktadır. Yine bir gün Memar'dan aldığı parayı önceden biriktirdiği paraların yanına saklarken oldukça mutlu görünmektedir.

Latif, Rahmet'i müfettişlerin elinden kurtarır ancak kendisi karakolluk olur. Memar, Latif'i oradan alır, olayı kapatır. Ancak artık Afganları çalıştırmaları mümkün değildir. Latif bu durumdan dolayı oldukça mutsuzdur. Hemen sonrasında onu kuşları beslerken görürüz. Ancak bu sekans da onun mutsuzluğunu açıkça göstermektedir.

Latif'in Rahmet'e yardım edemediği sekanlarda da çaresizliğine, ağlayışına, mutsuzluğuna şahit olmaktadır. Aynı şekilde Rahmet'in gideceğini öğrendiği sekansta da ağlamaklı haldedir.

Rahmet, inşaatta kuşları beslemektedir. Onun bunu yaparken son derece mutlu olduğunu görürüz.

Resim 69: Bilgelik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 49:19, 55:15.

Latif, Afganların yaşadığı şehirden uzak bölgeye Rahmet'i aramak için gider. Burada karşılaştığı bir ayakkabıcıya ayakkabısını tamir ettirirken sohbet de ederler. Latif'in yalnız mı yaşıyorsun sorusuna ayakkabıcı "Yalnız yaşayan Allah'a komşu olur" diye cevap verir. Bunun üzerine düşüncelere dalan Latif'in ıslandığı için ateşe tutup kurutmaya çalıştığı çorapları yanmaya başlar. Ayakkabıcı "Ayrılık öyle bir ateştir ki alevi yürek yakar" der hafif bir tebessümle. Latif bunun üzerine, "Amca, sende de güzel sözler varmış" diyerek ayakkabıcının konuşmasından etkilendiğini belli etmektedir. Ayakkabıcı ise "Bu yüreğimin dilidir" diyerek karşılık verir. Filmde ayakkabıcı, olgun bir yaşam anlayışını, bilgeliği temsil etmektedir.

Aşık olmasından ve özellikle de ayrılık acısı çekmeye başlamasından sonra Latif'in, olgun bir kimse olmaya başladığı görülmektedir. Hayalleri, kendi başına kalışları, uzun uzun yürüdüğü yollar, düşünceli hali, Rahmet'i aramak için katlandığı eziyetler, tüm parasını vermesi, hatta sonra kimliğini satıp oradan aldığı parayı da vermesi bunu göstermektedir.

Resim 70: Kurtuluş değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 00:46, 57:17.

Film, besmele ile başlamaktadır ki bu da yönetmenin dini değerlere olan bağlılığını göstermektedir. İslam'da her işe besmele ile başlanması prensibini yönetmenin bu tutumunda görmekteyiz.

Filmde Afganlar kendi yöresel kıyafetleri ile görülmektedir. Özellikle dini bir tören yaparken gördüğümüz Afganlar, güzel ve temiz giyimleri ile dikkat çekmektedir. Burada Rahmet'i ilk kez bir genç kız güzelliğiyle görürüz. Hem de onun dini bir amaç uğruna çalıştığını anlarız. Sanki bu anlatımda ilahi bir gaye için çalışan Rahmet, olduğundan da güzel gösterilerek onun bu davranışının kendisini daha da güzelleştirdiği ifade edilmektedir.

Sultan kendisine emanet edilen parayı alıp Afganistan'a gitmiştir. Ancak Latif'e parayı ödeyeceğine dair yemin ettiği bir not bırakmıştır. Yemin de dini bir değer ifade etmektedir.

Rahmet'in Shoeb türbesine yakın bir yerde çalıştığını öğrenmesi, Rahmet'in Latif'i burada bir tören yaptıkları sırada görmesi ancak ses etmemesi, Latif'in Necef'e gönderdiği parayı kabul edip etmediğini öğrenmek için Sultan'la buluşma yerleri olarak bu türbeyi belirlemeleri, onu beklerken türbeye ilgi duyarak içeriye bakması, paranın gittiğini bu türbedeyken öğrenmesi, Rahmet'in Afganistan'a gideceğini öğrenen Latif'in koşarak buraya gelip ferahlamaya çalışması dini bir değere işaret etmektedir. Olayların bir türbenin etrafında geçmesi türbeyi merkezi bir konuma getirmektedir. Ayrıca Latif o vakte kadar sadece bir yol tarifi için adından söz ettiği türbeyi Rahmet'in gidişini öğrenmesinin ardından acısını dindirecek, ona başka bir imkan sunacak, bir kurtuluş mekanı olarak görür. Sanki artık Latif Leyla'dan geçip Mevla'yı bulmuştur.

Resim 71: Gerçek dostluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 50:42, 1:16: 37.

Memar da Latif de Azeri'dir. Latif, Memar'a emanet edilmiştir. Memar da onu kollayıp gözetmektedir. Aralarında abi kardeş ilişkisi bir ilişki biçimi olduğu ifade edilebilir.

İnşaat işçilerinin akşamları türküler söyleyip eğlendikleri görülmektedir. Bu durum bir taraftan da yakın arkadaşlığı göstermektedir. Şartlar gereği birlikte olsalar da birlikte çalışmayı benimsemiş, vakitlerini güzel geçirmeye çalışmışlardır. Aslında bu anlar, zorlu şartlarda çalışan işçilerin, moralini yükseltmekte, birbirleriyle iyi geçindikleri de böylece anlatılmaktadır.

Necef, Memar ile görüşmek için inşaata geldiğinde orada beraber çalıştığı arkadaşlarının onu karşıladığını, hal hatır sorduklarını görürüz. Bu da işçilerin arasında samimi bir arkadaşlık olması şeklinde ifade edilebilir.

Resim 72: İç uyum değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 24:43, 33:46.

Latif işi değiştğinde bir çatışma yaşamaya başlar. Hem Rahmet'e kızıp onu tokatlarken hem de mutfağı dağıtırken kendisindeki bu iç çatışmayı gidermeye çalışmaktadır. Ancak burada iç uyumunu yakalamaya çalışırken olumsuz tavırlarını görmekteyiz.

Latif, Rahmet'in kız olduğunu öğrendikten sonra derin bir iç çatışma yaşamaya başlar. Bundan sonra iç çatışmasından kurtulmaya çalışmış ve bunu olumlu eylemlerde bulunarak yapma yoluna gitmiştir. Yaptığı şeylerden dolayı mahcup olmuştur. Böylece bu sır, onu değiştirmeye hemen o anda başlamıştır aslında. Latif, Rahmet'i ararken de iç çatışmasından kurtulmaya çalışmaktadır. Rahmet'i arayıp bulması, takip etmesi, onun ailesine para vermesi bu çatışmadan kurtulmak içindir. Rahmet'i aramak için gösterdiği çaba da aslında iç çatışmasının büyüklüğünü göstermektedir.

Resim 73: Rahat bir yaşam değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 46:42, 1:14:38.

Latif'in para biriktirmesini kendisine rahat bir yaşam temin etmek için yaptığını ifade edebiliriz. Böylece kendine iyi bir gelecek hazırlamayı planlamaktadır.

Müfettişlerin Rahmet'i yakalamaya çalıştığı sekansta Latif'in koşarak Rahmet'e yetişmeye çalışması, onun başına gelecek olumsuzlukları engellemek içindir. Onun yaşamının daha da zorlaşmaması için gösterilen bir çabadır.

Latif'in Rahmet'in ailesine yaptığı yardım da onların rahat bir yaşama kavuşması içindir.

Resim 74: Olgun aşk değeri ile ilgili görseller





Kaynak: Majidi, Baran, 32:31, 34:57, 48:53, 1:30:01.

Latif, inşaat için alışveriş yapmış dönerken, iki sevgilinin şakalaşmalarına tanık olur. Biraz imrenerek biraz alaycı onları gözler. Filmde aşkı ilk kez Latif'in gözlerinden bu şekilde görürüz.

Latif'in Rahmet'in kız olduğunu anladığı andan itibaren başlayan dönüşümünün tamamının olgun aşk çerçevesinde olduğunu belirtmek gerekmektedir. Latif'in sürekli Rahmet'i görmeye çalışması, Rahmet'i göreceği için güzel giyinmesi, saçını düzeltmesi, onu korumaya çalışması, sürekli gizlice takip etmesi, onun için kavgaya tutuşması bu aşkın göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnşaatta su kaynatıldığı anda Latif'in bu kaynayan suyla bir şeyler yaptığı görülür. Bu sekansta Latif'in ateş ve suyla aynı karede olması hem gönlünün ateşini göstermekte hem de bunu dindirmek için çabasına işaret etmektedir.

İşçilerin akşam türküler söyleyip eğlendikleri sekansta Latif derin düşüncelere dalmış ve yalnız olarak görünür. Latif bu aşkla olgunlaşmaya başlamıştır artık. Latif'in ayakkabıcı ile sohbetinde çoraplarının tutuşması da aşkın artık belirgin olarak ortaya çıkması olarak ifade edilebilir.

Rahmet'i müfettişlerin yakalamasına fırsat vermeyen Latif'in sevdiğini korumaya yönelik bu tutumun sebebi aşkıdır.

Filmin başında kuşlara taş attığını gördüğümüz Latif, Rahmet'in kuşları beslediğini görmüştür. Rahmet'in inşaattan ayrılışından sonra onun alıştırdığı kuşları sahipsiz bırakmadığı görülür. Tıpkı Rahmet gibi o da kuşları beslemeye başlamıştır. Aşkı, onu sevdiğine benzetmeye başlamıştır. Ayrıca Latif'in hayata bakışı da değişmiştir. Bu sırada Rahmet'in tokasını bulur, tokanın üzerindeki bir tane saç teli kalmıştır. Latif bununla sanki sevgilisini görmüş gibi olur. Üstelik ona olan özlemini bir kez daha fark eden Latif, bu sekanstan sonra onu aramaya karar verecektir.

Filmin ilerleyen dakikalarında Latif'in bu tokayı kendi şapkasının kenarına iliştiirdiğini görürüz. Bu aşka ve sevdiğine başının üzerinde yer verdiğini metaforik olarak böylece anlamış oluruz.

Latif'in yalnızlığını, değişimini, artık sıradan olmayan yaşamını anlatan bir çekim de otelde kalırken herkesin uyuduğu, onun yağmuru izlediği sekansta görölmektedir. Pencereden yansıyan ışıklar, onun bu yolculuğuna eşlik etmektedir.

Latif, sevgilisinin Afganistan'a döneceğini öğrendikten sonra koşarak oradan uzaklaşır. Artık vuslatın imkansız olduğu ortaya çıkmış, bir çözümün de olmadığı bu durumda aşık tamamen çaresiz kalmıştır.

Latif, tüm birikimini Necef'e gönderse de bu para ona ulaşmaz. Latif bu kez, kimliğini satarak elde ettiği parayı bizzat giderek Necef'e verir. Ancak yine de parayı kendisinin getirdiğini söylemez. Memar'ın gönderdiğini söyler. Burada sevgilisinin ailesini gözetmesi, onları mahcup etmemek istememesi gibi saikler söz konusudur. Bu aşamada Latif'in sevdiği için kendisinden geçtiğini, sevdiğini kendisinin önünde gördüğünü anlıyoruz. Hatta sevgilisinin refahı için kendisinden uzaklaşmasına da razı olmakta ve bunu temin etmek için tüm imkanlarını kullanmaktadır.

Latif, Rahmet ve ailesinin Afganistan'a giderken yaptıkları hazırlıklarda da onlara yardım etmektedir. Eşyaların yüklendiği kamyonu binmek için giderken Rahmet'in ayakkabısı çamura saplanır. Latif ayakkabıyı alır, eliyle temizler ve kızın ayağına giydirir. Latif'in aşkı her şekilde görünmektedir artık.

Kamyon uzaklaşmaya başlar, sanki giden sevgiliyi temsilen gökyüzünde gördüğümüz kuşlar da gider ve geride sadece Rahmet'in çamurdaki ayak izi kalmıştır. Ancak bu sırada başlayan yağmur da hızla bu ayak izini doldurmaktadır. Bu sekansla yârin son hatırası da silinirken ve Latif, Rahmet'i ilelebet kaybetmiştir. Ama artık Allah'ın rahmetinin tecellilerini göreceğimize ve gönle sahip olmuştur.

Filmde Baran'ın Latif'i sevip sevmediğiyle ilgili bir bilgi edinemiyoruz. Latif'in kendisi için yaptıklarının farkında olan Rahmet, mahcup ama naziktir. Onun Latif'e teşekkürünü Latif'in çalıştığı yere koyduğu bir bardak çayla görmekteyiz. Bir de Afganistan'a dönmelerinden hemen önce Latif'e bakışı, yarım yamalak gülüşü ve kamyonu binmiş giderken gözden kayboluncaya kadar onun Latif'e bakması dışında Rahmet'in sevgisi olarak ifade edebileceğimiz bir şeye rastlamıyoruz. Rahmet'in hissini de aşk olabileceğiyle ilgili belki en büyük gösterge Rahmet'in ayrılmadan

hemen önce çadorunu kapatmasıdır. Kız olduğunun anlaşılmasından sonraki sekanslarda hem Latif’le hem başka erkeklerle karşılaştığında bu şekilde giyindiğini hiç görmemiştik. Bu sekansda artık aralarındaki “şey”, onun yüzünü kapatmasının sebebi olabilir.

Aslında bu tutum ve aşkın belirsizliği bir açıdan Latif’in aşkını daha anlamlı hale getirmektedir. Sevginin, sevgiliden bağımsız bir husus olduğu bu şekilde ifade edilmektedir.

Filmin, bir aşk hikayesi olması nedeniyle, burada vurgulanan temel değerlerin aşk olduğunu düşünüyoruz. Yalnız bu sıradan, gündelik bir aşk değil, aşığı İlahi aşka götüren yüce bir aşktır. Bu noktada Majidi bir yerde doğunun “Külkedisi” masalını yazıyor gibi bir yerde de modern bir “Leyla ve Mecnun” hikayesi anlatıyor gibidir.

Resim 75: Güzelliğin dünyası değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 39:29, 53:19, 58:16, 1:31:53.

Film bir inşaat alanında geçmektedir. Yarım haldeki bir bina her türlü güzellikten uzaktadır aslında. Ama Majidi burada da güzeli aramaktadır. Zaman zaman kuşların kadrage girdiği görülmektedir.

Örneğin Rahmet, yemekten kalan artıkları toplayıp kuşlara yem olarak vermektedir. Bu sekans aynı zamanda Rahmet’in kuşlara duyduğu sevgiyle beraber

kuşların güzelliğine yapılan vurguyu da göstermektedir. Bu sırada Latif de hayranlıkla ve sevgiyle gizlice Rahmet'i izlemektedir. Aşkın güzelliği de böylece görünmektedir.

Rahmet'in artık inşaatta çalışmadığı zamanlarda da kuşları besleme işini Latif devralmıştır. Daha önce kuşlara taş attığını gördüğümüz Latif'in ahlaki değişimi ve güzelliğini de böylece görmekteyiz.

Latif'in mutfağı kırıp dökmesinin ardından Rahmet isyan etmemiş, şikayet etmemiş, işe koyulmuştur. Bu kötü olayı güzel bir mutfak yapmak için fırsata çevirmiştir. Yaptığı ufak değişikliklerle güzel bir mutfak ortaya çıkarmıştır. Önce mutfaktaki fazlalıkları atmış ve kendi istediği şekilde düzenlemiştir. Mutfağın girişinde kapı yerine duran perdeyi de değiştirip çiçekli daha güzel bir kumaşı oraya asmıştır. Son olarak bu mutfağı gaz lambasıyla ve köklenmesi için suya koyduğu sarmaşıkla güzelleştirmektedir. Tüm bunlar güzelliğin yaşadığımız yerle alakası olmadığını, bakış açımızın ortamı güzel yahut çirkin kıldığını göstermektedir.

Rahmet'in inşaattan ayrılmasından sonra Latif, mutfağa bakmaya gittiğinde sarmaşık büyümüştür. Ama hala suyun içindedir, toprağa ekilmemiştir. Bu haliyle uzun süre yaşaması mümkün değildir. Aşk, sarmaşık anlamına gelen aşeka kelimesiyle yakından ilgilidir. Sarmaşığın kuşattığı ağacın suyunu emmesi, onu soldurup zayıflatması ve bazen kurutması gibi aşırı sevgi de sevenin sevdiğinden başkasıyla ilgisini kestiği, onu sarartıp soldurduğu için bu duyguya aşk denilmiştir (Uludağ, Aşk, 1991, s. 11). Burada Rahmet'in ektiği sevgi, Latif için aşka dönüşmüştür. Sarmaşık yanı başındaki aynaya doğru büyümüş ve bu aynayı adeta ortadan ikiye bölmüştür. Ayna da tasavvufi anlamları oldukça geniş olan bir metafordur. Diğer pek çok anlamla birlikte mutasavvıflar kalbin tasavvufi bilgiye (irfan, marifet) hazırlanmak üzere temizlenip aydınlatılmasını açıklarken de ayna unsurundan faydalanmışlardır (Uludağ, Ayna, 1991, s. 262). Burada Latif'in kalbi adeta parçalanmıştır. Ama henüz yolun çok başındadır. Bu sekans hem doğanın güzelliğini hem aşkın güzelliğini ifade etmektedir.

Latif'in Rahmet'in tokasını bulup saklaması, yağın karın altında yürüdüğü yollar, inşaattan gösterilen karlar altındaki ağaçlar, Rahmet'i aramaya gittiğinde kenarında uzun ağaçların olduğu çok güzel bir yolda yürümesi gibi sekanslarda da güzellik vurgusu hakimdir. Hem yolun kendisi hem de Latif'in bu yolda yürüyüş amacı güzeldir. Yolun devamında da ağaçlar, sular ve kuş sesleriyle yolun güzelliği adeta övülmektedir.

Latif, Rahmet'i görmüş ancak hiç konuşamamışlardır. Şehre kaldığı otele dönen Latif, pencereden bakıp su içmektedir. Dışarıda yağmur yağdığı için camda ışık yansımaları oluşmuştur. Latif içtiği suyun kalanını pencere kenarındaki çiçeğe döker ve Rahmet'in tokasına sever gibi dokunur. Tüm sekans hem doğanın güzelliğine hem de Latif'in güzelliğine temas etmektedir.

Latif, Rahmet'in Afganistan'a döneceğini öğrenmiştir. Bunun ruhunda oluşturduğu depremlerle koşarak oradan ayrılır. Bu sekansta Latif'in koşuşu ve koştuğu yol da onun ruh haline uygun bir güzellikte verilmiştir. Latif önce ayakkabıcını arar ama yerinde yoktur. Bunun üzerine türbenin bahçesine gider. Bahçedeki havuzdan yüzüne su serperek ferahlamaya çalışır. Havuzun üzerinde iki saksı, içinde turuncu balıklar vardır. Hepsini yansıma olarak gördüğümüz bu sekansta da doğanın güzelliği vurgulanmaktadır.

Son sekansta Rahmet'in gidişinin ardından başlayan yağmur da hem aşkı hem doğanın güzelliğini vurgulamaktadır. Burada rahmet kelimesinin İman, İslam, nübüvvet, Kur'an, mağfiret ve cennet türünden olmak üzere mânevî; yağmur, rızık vb. maddi nimetleri ifade ettiğini hatırlamakta fayda var. Baran ise Farsça'da yağmur anlamına gelmektedir. Son sekansta Baran gitmiştir ama Latif'i kuşatan hakiki rahmet artık devreye girmiştir ki bir anda yağmaya başlayan yağmur da bunun göstergesidir.

Resim 76: Zevk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 41:51.

İnşaat işçilerinin akşamları türküler söyleyip eğlendikleri sekanslar aynı zamanda her şeye rağmen hayattan duydukları zevki de göstermektedir. Keyifli bir yaşam sürmek şartlardan bağımsız, insanın içsel yolculuğuyla alakalı bir durumdur.

3.3.3.2.2. Araç Değerlere Göre

Resim 77: Hırslı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 03:15, 1:01:01.

Latif'i, filmin başında para kazanma hırsıyla görürüz. Yolda bulduğu bir bozuk parayı almakta bir sorun görmemektedir. Aynı şekilde inşaat işçileri için alışveriş yaptığı yerden fazladan bir şeker almak onun için normal bir davranıştır.

Kendi işini Rahmet'e kaptırmamak için de oldukça hırslı davranmaktadır. İş Rahmet aldıktan sonra da hırsı artarak devam etmiştir. Ona kızması, onu tokatlaması, onun hazırladığı sofraya oturmaması, gömleğini yıkarken gördüğünde kızıp bağırması bu hırsının dinmediğini göstermektedir. Onun aşık olup olgunlaşmadan önce gösterdiği bu hırs, olumsuz şekilde ortaya çıkmaktadır. Aşık olduktan sonra bu aşkı için çabalaması onun hırsının güzel bir yöne, güzel bir amaca dönüşmesini sağlamıştır. Rahmeti koruma çabası, onu görme isteği, inşaattan ayrılmasından sonra arayıp bulmak için uzun uğraşlar vermesi, onun için tüm birikimini vermesi ve hatta kimliğini satması bu hırsının nasıl değiştiğini göstermektedir.

Rahmet'in inşaat işinde çalışırken, nehirden taş çıkarırken ne kadar çalışkan olduğunu da görmekteyiz. Kırılıp dökülen mutfağı onarırken de bulaşıkları yıkarken rüzgarın uçurduğu kıyafetleri de yıkamasıyla da Rahmet'in hırsını ve çalışkanlığını görmeye devam ederiz.

Erkekler inşaat işinde çalışırken kadınlar da başka işlerde çalışmaktadır. Filmde Afgan halkının çalışkanlığı da böylece vurgulanmaktadır.

Resim 78: Geniş görüşlülük değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 51:16, 55:34.

Latif, Rahmet'i aramaya gideceğinde “kardeşim hastalanmış, köye gitmem gerek” diyerek Memar’dan birkaç gün için izin ister. İlk başta pek oralı olmasa da Latif’in ısrarı ile ikna olan Memar, giderken para istememesine rağmen “ihtiyacın olur” diyerek Latif’e bira para vermektedir. “Yolcunun işini Allah bilir” şeklinde kalıplaşmış ifadeyi yaşı ve tecrübesi gereği biliyordur Memar. Onun bu durumunu geniş görüşlü olmak şeklinde değerlendiriyoruz.

Ayakkabıcının da bilgelikle birlikte geniş görüşlü olduğunu düşünüyoruz. Henüz Latif’in başına neler geleceği belli değilken “Ayrılık öyle bir ateştir ki alevi yürek yakar” demesi bu geniş görüşlülüğünü göstermektedir.

Resim 79: Yeteneklilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 01:04, 55:14.

Film, yakın planda bir ustanın ekmekler için beze yapışının gösterilmesiyle başlar. Plan biraz daha genişlediğinde başka birinin ekmekleri pişirdiğini görürüz. İlerleyen sekanslarda aynı yakın plan çekim bir ayakkabıcının ayakkabı onarmasını

göstermek için de kullanılacaktır. Bu sekanslar Majidi'nin yetenekliliğe, işçiye duyduğu bir saygı gibidir. İnşaatta bozulan bir aleti tamir ederken gördüğümüz Memar'ın da yetenekli olduğunu anlıyoruz.

Rahmet'in hazırladığı çay ve yemekler inşaat işçileri tarafından beğenilmektedir. Onun yetenekli olduğunu böylece anlıyoruz. Mutfağı yenilemesi, bu sırada bir duvarı sıvaması da onun yeteneklerini göstermektedir.

Resim 80: Neşeli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 04:54, 06:06.

Latif, veresiye alışveriş yaptığı bakkalla konuşurken, inşaattan düşen Necef için “Paraşütsüz mü atlamış” derken, inşaatta elektriği ayarlamaya çalışan mühendise “ışıklarla oynayıp durma” derken, işçilerle atışırken, müfettişe şaka yaparken aslında bir yandan patavatsızca davranmakta ama bir yandan da aslında çocuksu bir neşeye sahip gözükmektedir.

İnşaat işçilerinin inşaatta türküler söyleyip eğlenirken de neşeli oldukları görünmektedir.

Resim 81: Temizlik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 28:19, 29:02.

Latif'in yaptığı çayların beğenilmediği, mutfağı da çok düzensiz ve kirli kullandığını görmekteyiz. Latif önceleri bu değere sahip değildir. Ancak Rahmet'e aşık olmasından sonra beğenilmek için güzel giyinmesi, saçını taraması onun dönüşüm sürecinde bu konudaki durumunun da değiştiğini göstermektedir.

Rahmet'in yaptığı çayların beğenilmesi, kırılıp dökülen mutfağı onarması, inşaatta erkek kılığında olduğu için arada üzerini düzeltmesi Rahmet'in temiz, tertipli ve düzenli olduğunu göstermektedir. Rahmet'in evini gördüğümüzde bu evin de temiz olduğunu görmekteyiz.

Afganların tören yaptıkları sekansta onların temiz, güzel giyimli oldukları görünür.

Resim 82: Cesur olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 07:08, 1:05:05.

Memar'ın ustalara para dağıtması sekansında, ustalar paranın önce İranlılara kalırsa Afganlara dağıtılmasını istemektedir. Ancak Memar, onların zorlu yaşam koşullarından söz eder ve "İnsan her şeyde adil olmalı" diyerek ustaların tüm ısrarına rağmen inançlarını savunur ve doğru bildiğini yapar.

Bu sekansın hemen ardından Latif de kendi parasını ister ancak bunu isterken cesur davranamaz. Latif, Rahmet'in kız olduğunu öğrendikten sonra da gidip konuşacak cesarete sahip değildir.

Latif mutfağı dağıttığında Rahmet, ona tepkisini gösterecek kadar bile cesur değildir.

Rahmet yanlış sigara getirdiği için ustadan azar işitirken, durumu gören Latif kendisi için kavga ederken, Latif çay almak için mutfağa gelen işçiyle kavga ederken, inşaata denetlemeye gelen müfettişlerden kaçarken Latif kendisi için onlarla kavgaya

tutuştüğunda inançlarını savunmaktan oldukça uzaktadır. Bu sekanslar hem Latif'in cesaretini hem de Rahmet'in korku ve çekimsizliğini göstermektedir. Latif başka bir sekansta, Rahmet'i aramak için inşaattan ayrılmak durumundadır ve Memar'dan izin ister. İzin vermeye yanaşmayan Memar'a "O zaman hesabımı kapa babama ver. Ben çıkıyorum" diyerek cesurca davranmaktadır.

Rahmet'in çalışırken çok zorlandığını gören Latif, inşaatta çalıştığı süre boyunca kazandığı, Memar'da duran parasını kız kardeşinin hasta olması gerekçesiyle ister. Bu sekansta da inançlarını savunan, istediğini elde eden bir karakter görmekteyiz.

Resim 83: Affedicilik değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 23:31, 26:05.

İnşaattan düşerek çalışamaz hale gelen Nefes'in oğlu onun yerine çalışmaya gelmiştir. Ancak Memar, ufak, tefek ve çelimsiz olan bu çocuğun inşaatlarda çalışabileceğinden emin değildir. Yine de denemeye razı olur fakat çocuk bu işi beceremez. Babasının durumunu da göz önünde bulunduran Memar, çocuğu kovmaz. Ona başa bir iş vererek bir şans daha tanır. Bu sekansta Memar, affedicidir.

Latif, işini elinden aldığını düşündüğü Rahmet'i affetmeyi düşünmez bile. Hatta ona kin duymaktadır. Ona kızar, tokat atar, tehdit eder, Rahmet'in getirdiği çayı ona göstererek döker, onun kurduğu sofraya oturmaz, mutfağı kırıp döker, inşaatın üst katlarından Rahmet'in tepesine bir şeyler döker. Tüm bunlar onun kinini, öfkesini göstermektedir.

Latif, Nefes'e gönderdiği parayı Sultan'ın aldığını öğrenir. Adam parayı vereceğine dair bir not bırakır. Latif'in ona kızdığını hiç görmeyiz. Bir de bu notu suya bırakır. Bu davranışının affetmeyi de içerdiğini belirtmek gerekir.

Resim 84: Yardımcı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 19:42, 59:11.

Memar, para dağıtımını sırasında Afganları gözeterek onların refahı için çalışmaktadır. Memar, kendisine emanet edilen Latif'e sahip çıkmakta, kavgalarından geçimsizliklerinden sonra onu koruyarak ona yardım etmektedir. Latif birkaç gün izin istediğinde, eline biraz para vererek yine ona yardım etmektedir.

Müfettişlerin gelip Afgan işçi var mı diye kontrol ettikleri sekansta Latif onlara çay getirir. Müfettiş Latif'e burada Afgan işçi çalışıp çalışmadığını sorar. Latif, bir tane Afgan çalışıyor, o da benim diyerek aslında bir taraftan da durumu kurtarmaya, Memar'a yardımcı olmaya çalışmaktadır.

Latif, Rahmet inşaatta çalışmaya başladığında sırtına torbaları yüklerken ona yardımcı olmaktadır.

Sultan, Necef düştükten sonra onunla ilgilenirken, sonrasında da Necef'in oğluna sahip çıkarak onun inşaatta çalışmasını sağlayarak, her gün onunla işe gelip giderek, inşaattaki işinde onu gözeterek, hatta Rahmet'e kötü davranmaması için Latif'le iyi geçinmeye çalışarak, inşaattaki işi yapamadığında kovulmaması için Memar'la görüşerek Rahmet'e pek çok kez yardımcı olmuştur.

Rahmet, müfettişlere yakalandığında hem kendisi işinden olmamak için hem de inşaattaki diğer Afganların yakalanmaması için kaçmıştır.

Latif, Rahmet'in kız olduğunu öğrendikten sonra sürekli onun yakınlarında çalışarak, onu gözeterek, onun için kavgalar ederek Rahmet'i korumaya ve ona yardımcı olmaya çalışmıştır. Rahmet'i aramaya gitmesi, onun çalışırken çok zorlandığını görerek tüm birikimini vermesi de Rahmet'in zor olan şartlarını biraz daha iyi hale getirebilmek içindir. Rahmet'in ailesine yardımcı olması da bu nedenledir.

Necef inşaattan düştüğünde, çok uzaktan işe gidip gelirken, nehirden taş çıkarırken Afganların birbirine yardımcı olduğu görülmektedir.

Rahmet'i aramaya gittiğinde karşılaştığı ayakkabıcı "gel, ısın" diyerek, onunla sohbet ederek Latif'e yardımcı olmaktadır.

Afgan işçiler Sultan'ı yolda görüp yetişmek için koşan Latif'in gittikleri kamyonete binmesine yardım etmiştir.

Latif, Rahmet'in ailesine yardım etmek için tüm birikimini Sultan'la onlara göndermiştir. Bir gün sonra da Sultan'la buluşarak durumu konuşacaklardır. Ancak buluşma yerine Necef gelir. Necef, Sultan'ın verdiği parayı, onun daha çok ihtiyacı olduğu gerekçesiyle kabul etmemiştir. Parayı alan Sultan, Afganistan'daki hasta karısının yanına gitmiştir. Necef, başkasının refahını kendisinininkine öncelmiştir.

Latif, Necef'e koltuk değneği alarak ona yardımcı olmuştur.

Resim 85: Dürüstlük değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 15:29, 1:23:30.

Bir Afgan işçinin inşaattan düştüğünü duyan müfettişler, başka işçi çalışıyor mu diye kontrole gelirler. Onların geldiğini haber alan Memar, Afganlara saklanmalarını söyler. Müfettişlere de "Burada hiç Afgan yok" diyerek yalan söylemektedir.

Latif, "Kardeşim hasta onu doktora götürmem lazım" diyerek Rahmet'i aramaya gitmiştir. Bir yıllık birikimini de Memar'dan "Kız kardeşim hasta para göndermem gerekiyor" diyerek almıştır. Latif bu konuda Memar'a yalan söylemektedir.

Yolda Sultan'ı gören Latif, "Burada oturan bazı hemşerilerim var. Onlara görmeye gelmişim" diyerek doğruyu gizlemektedir.

Gönderdiği paranın Necef'e ulaşmadığını öğrenen Latif, kimliğini satarak elde ettiği parayı Necef'e getirir. Ancak adamın mahcup olmaması için parayı Memar'ın gönderdiğini söyler.

Burada Latif'in aslında karşıdakileri düşündüğü için yahut utandığı için yalan söylediğini ifade etmek gerekmektedir. Bu durum, Memar'ın kaçak işçi çalıştırması ile temelde oldukça farklıdır.

Resim 86: Hayal kurmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 41:56, 44:42.

Rahmet, Latif'in kırıp döktüğü mutfağı onarmaktadır. Onun dönüştürdüğü mutfağı önce hayal ettiğini söyleyebiliriz.

Latif, güzel olan gömleğini giyerken, eline bir ayna alıp saçını düzeltirken, Rahmet'in geldiğini göremeyince nerede olduğunu sorarken aslında hep hayal kurmaktadır. İşçiler akşam oynayıp eğlenirken onu kendi aleminde düşüncelere dalmış görürüz. Rahmet'in kendisine bir bardak çay bıraktığını gördüğünde yine sınırsız bir hayal kurmaktadır.

Rahmet'in tokasını ve bu tokada kalan bir tel saçını bulduğunda, onun düzelttiği mutfağa gittiğinde yine hayal kurmaktadır.

Rahmet ve ailesinin Afganistan'a gideceğini öğrendiğinde ise hayalleri yıkılmıştır.

Resim 87: Bağımsızlık değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 22:44, 23:30.

Rahmet, inşaatteki işleri yapamamıştır. Sultan onu kovmaması için Memar'a ricada bulunur. Ancak Memar'ın sert tavrı karşısında Sultan özgüvenini kaybetmiştir.

Rahmet, inşaatteki işçiler, Memar ve Latif kendisine kızdığına hiç sesini çıkarmamıştır. Kavga çıktığında hep saklanmıştır. Genel olarak onun kendine güvenmediğini söyleyebiliriz.

Latif, Memar'dan işten birkaç gün ayrılmak için izin isterken ve tüm birikimini vermesini isterken kendine güvenen, bağımsız bir karakter imajı sergilemektedir.

Resim 88: Mantıklı olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 12:47, 47:48.

Memar'ın Latif'e para vermemesi, onun parayı çarçur etmesinin önüne geçmek içindir. Memar, kendisine emanet edilen bu çocuğa her açıdan sahip çıkmakta ve bu konuda mantıklı davranmaktadır. Rahmet'in çok küçük olduğunu, inşaat işinin ona ağır geleceğini söyleyen Memar'ın bu ifadeleri de onun mantıklı oluşunu göstermektedir. Memar, Latif'e hem doğru düzgün iş yapmadığını hem de kavga çıkardığı için kızmış ve işini değiştirmiştir. Bu da onun tutarlı davranması olarak ifade edilebilir. Latif, Rahmet'i müfettişlerin yakalamaması için müfettişlerle kavga etmiş, kendisi karakolluk olmuştur. Memar onu kurtarsa da "niye kahramanlık yaptın"

diyerek kızmaktadır. Diğer türlü meselelerin daha kolay halledilebileceğini bilmektedir. Bu da onun mantıklı olduğunu göstermektedir.

Latif tüm birikimini bir başkası için harcamıştır. Aşkın sebep olduğu bu hareket erdemli bir tavır olsa da mantıklı olmaktan uzaktır. Aynı şekilde kimliğin satılması da mantıksızdır. Elbette bunlar filmde bir bağlam içine oturmakta ve metaforik olarak çok güçlü anlamlar içermektedir. Ancak yine de mantıklı değildir.

Latif'in Necef'e gönderdiği parayı Sultan almış ve bu parayla Afganistan'a gitmiştir. Latif'e "Yemin ederim ki bütün paramı geri vereceğim" yazan bir not bırakmıştır. Latif bu notu suya bırakır. Yani gelme ihtimali çok düşük olan bu paradan ümidini kesmiştir. Bu oldukça mantıklıdır aslında.

Latif, Necef için bir çift koltuk değneği almıştır. Onu vermeye geldiğinde Necef birisiyle konuşmaktadır. Bu konuşmadan Necef'in kardeşini kaybettiğini öğrenir. Aslında Necef'e hediyesini vermek için gelmiştir. Ancak bu durumda konuşulacak bir şey olmadığını farkında olduğu için koltuk değneklerini bir kenara koyarak hiç görünmeden oradan ayrılır. Bunu hem nazik hem de mantıklı bir hareket olarak değerlendirebiliriz.

Resim 89: Sevgi dolu olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 39:24, 44:41.

Rahmet, inşaat işçileri yemek yedikten sonra kırıntıları toplayıp çatıda kuşlara yem olarak vermektedir. Onun sevgi dolu olduğunu ifade edebiliriz.

Rahmet, Latif için bir bardak çay bırakırken ona yakın davranmaktadır.

Memar'ın Latif'i gözetmesi, koruması ona karşı yakınlığını da göstermektedir.

Latif'in Rahmet'in kız olduğunu anlamasından sonraki hislerini ve bu uğurda yaptığı şeyleri sevgi dolu olmak şeklinde ifade edebiliriz.

Resim 90: İtaatkar olmak değeri ile ilgili gorseller



Kaynak: Majidi, Baran,35:32, 1:03:33.

Rahmet inşaat işini becerememektedir. Ancak işi değiştikten sonra görevini layıkıyla yapmakta, herkes de onun yaptığı çayı ve yemekleri beğenmektedir. İşine karşı saygılı olduğunu söyleyebiliriz.

Latif de aslında kendisine söylenen işleri yapmaktadır. Ama yine de işine gereken önemi vermez. Rahmet'e aşık olduktan sonra da her fırsatta onu görmek istediği için zaman zaman işini düzgün yapmadığı bazen de işini hiç yapmadığı görülmektedir.

İnşaatı denetlemeye gelen mühendis eksik ve yanlış işler için Memar'a kızar. Memar ise bunları düzelteceklerini, sorunun halledileceğini söyler. Nitekim sonra o meselelerin halledildiğini öğreniriz. Aslında filmin başından itibaren Memar'ı hep inşaat alanında, işinin başında görürüz. İşçileri denetlemekte ve düzeni sağlamaktadır. Memar'ın genel olarak görevinin bilincinde olduğunu ifade edebiliriz.

Resim 91: Kibarlık değeri ile ilgili gorseller



Kaynak: Majidi, Baran, 22:04, 1:08:39.

İlk olarak Latif'in isminden söz etmek istiyoruz. Latif sözlükte (TDK, 2011, s. 1577) “Yumuşak, hoş, ince bir güzelliği olan” anlamlarına gelmektedir. Majidi'nin, karakterlerine verdiği isimleri özenle seçtiğini daha önceki filmlerde de görmüştük. Burada da ilkin kabalıklarıyla, nezaketsiz tavırlarıyla, patavatsızlığıyla tanıdığımız karakter, yaşadığı aşkla bir dönüşüm gerçekleştirmekte ve bu aşk onu, gerçekten “latif” kılmaktadır. Aşkın kişiyi olgunlaştırdığı ve her açıdan güzelleştirdiği böylece ifade edilmektedir.

Memar'ın ilk işini beceremeyen Rahmet'e ikinci bir şans vermesi aslında onun iyi huylu bir kimse olduğunu göstermektedir.

Latif'in Rahmet'e ilk önce oldukça kötü davrandığını görürüz. Onun tüm bu sekanslarda iyi huylu bir kimse olmadığını kin tuttuğunu söyleyebiliriz. Sadece Rahmet'e değil, beraber çalıştığı herkese karşı kaba ve hadsiz davranmaktadır. Hatta kuşlara taş attığını görürüz.

Ancak Rahmet'in kız olduğunu öğrendikten sonra önce derin bir pişmanlık yaşar. Ardından Latif için değişim başlar. Bu andan sonra Latif, herkese çok iyi davranmaktadır. Yine ondaki değişim kuşlar üzerinden anlatılmıştır. Önceden taş atıp kovduğu kuşları artık beslemeye başlamıştır. Başka bir sekansta kaldığı oteldeki bir çiçeğe su verdiğini görürüz, benzer şekilde.

Sultan kendisine emanet edilen parayı Necef'e götürmüştür. Ancak Sultan'ın bir yerden borç bulduğunu düşünen Necef, paraya kendisinden daha çok ihtiyaç duyduğunu düşünerek parayı Sultan'a vermiştir. Sultan, bunu Afganistan'daki hasta karısının yanına gitmek için yapmıştır. Ama durumdan memnun da değildir. Nitekim, pişmanlığını bir not ile Latif'e iletir: “Yemin ederim ki bütün paramı geri vereceğim”. Çaresizlikten parayı aldığını anlarız. Aslında iyi huylu bir kimse olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Sultan, Necef düştükten sonra onun ailesine elinden geldiğince sahip çıkmıştır.

Bu sekansta Latif'in Sultan'a kızdığını bile işitmeyiz. Necef'e de durumu anlatmaz. Latif'in de iyi huylu olduğunu ifade etmemiz gerekir. Aynı şekilde Necef de arkadaşını kendisine önceleyerek iyi huylu bir kimse olduğunu göstermiştir. Latif ikinci kez para getirdiğinde Necef de bu parayı ödeyeceğini ve teşekkürlerini Memar'a iletmesini ister. Hem Latif'in ikinci kez para getirmesi hem de Necef'in parayı ödeyeceğini söylemesi ikisinin de iyi niyetli olduğunu göstermektedir.

Usta yanlış sigara alan Rahmet'e bağıırıp çağırılmaktadır. Onun kaba olduğunu söylemek gerekir. Otel sahibinin de bir adama kötü davrandığı görülmektedir.

Resim 92: Sorumluluk değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 50:43, 1:13:13.

Memar, inşaatta işleri düzenlemekte, işçilerin yevmiyelerini vermekte, işi çekip çevirmektedir. Paranın ona emanet edilmesi ve kendisine verilen sorumluluk onun güvenilebilir bir kimse olduğunu ifade etmektedir.

Latif'i babası Memar'a emanet etmiştir. Latif'in parası Memar'da durmaktadır. Memar izin istediğinde adeta çocuğun babası gibi davranmaktadır. Latif, müfettişlerle kavga ettiği için karakolluk olduğunda onu Memar kurtarmaktadır. Bunlar da onun sorumlu, güvenilir olduğunu göstermektedir.

Rahmet, taşıdığı çimento torbası aşağıya düşürmüş, çimento torbası bir ustanın üzerine dökülmüştür. Bunun üzerine Rahmet işten kovulacaktır. Ama Sultan, Memar'dan ona bir şans daha vermesini ısrarla ister. Onun bu isteği sorumluluğundan kaynaklanmaktadır.

Rahmet, müfettişler kendisini gördüğünde olanca hızıyla koşmaya başlar. Bunu hem ailesine bakma sorumluluğu için yapar hem inşaattaki diğer işçilerin zarar görmesini önlemek için.

Necef, kardeşinin öldüğünü öğrenince onun ailesine bakmak için Afganistan'a dönmeye karar verir. Bu tavrı onun sorumluluğunu yansıtmaktadır. Ancak kırık bacağıyla iki aileyi nasıl geçindireceğini bilememektedir. Kendisine ölüm haberini getiren arkadaşına da bunu söyler. Buradaki kaygısı da sorumluluktandır aslında. Bu konuşmada şu an ayağından dolayı kendi ailesine bile bakamadığını "Hepimize kızım Baran bakıyor" diyerek söyler. Bu da Rahmet'in sorumluluğunu göstermektedir.

Rahmet'in aynı zamanda kardeşlerine baktığını görürüz. Bu da onun sorumluluğunu göstermektedir.

Latif, Necef'e Sultan aracılığıyla para gönderiyor. Bu da onun güvenilir bir kişi olduğunu göstermektedir. Ancak parayı alıp Afganistan'a gitmesi, hatasının farkında olsa da bu güveni yıkmıştır.

Latif'in gönderdiği para Necef'e ulaşmayınca Latif bu kez kimliğini satarak elde ettiği parayı getirir. Ancak Necef'e parayı Memar'ın gönderdiğini söyler. Necef şükranlarını bildirerek borcunu ödeyeceğini Memar'a iletmesini ister. Bu da onun güvenilirliğini göstermektedir.

Resim 93: Özdenetimli olmak değeri ile ilgili görseller



Kaynak: Majidi, Baran, 14:26, 1:12:06.

Filmin başlarında Latif'in para biriktirdiğini görürüz. Tutumlu bir kişi olan Latif için özdenetimli dememiz mümkündür. Ancak daha ziyade sıklıkla kavgalara karışan, insanlarla nasıl konuşacağını bilmeyen bir karakter olarak görülmektedir. Tutumluluk noktasında özdenetimli olsa da genel olarak ölçülü, özdenetimli olduğunu söylemek mümkün değildir.

Latif, Rahmet'i sürekli görmek istemekte ve bunun için zaman zaman işini ihmal etmektedir. Bu tavırlarında da özdenetime sahip olmadığını belirtmemiz gerekir. Yine Rahmet'i korumak için ettiği kavgalar da ölçülü davranmadığını göstermektedir. Sabırsız, aceleci bir karakterdir aslında. Sonradan bazı yönleri değişse de arada eskiye döndüğü görülür. Mesela Necef için bir çift koltuk değneği yaptırmış götürürken otostop çekmek ister. Ama onu alan olmaz. O da koltuk değnekleriyle yürüyormuş gibi yapar. Bir araba durur. Araba durunca Latif, araca binmek için koltuk değneklerini eline alıp koşmaya başlar. Hala bazı konularda özdenetim sahibi değildir.

Ancak Rahmet'i aramaya gittiğinde, onu nehirde taş taşıırken gördüğünde son derece ölçülü davranmakta, çaresizlikten ağlasa da Rahmet'i zor durumda bırakacak bir şey yapmamaktadır. Yine ilk gönderdiği paranın Necef'e ulaşmadığını öğrendiğinde ve Sultan'ın kendisine yazdığı notu okuduğunda da ölçülü davranmaktadır.

Rahmet en kötü durumlarda mesela ustalar kendisine kızdığında, Latif kötü davrandığında, müfettişlerden kaçarken, zor işlerde çalışırken, hatta sonrasında Latif'in ilgisini fark ettiğinde de hep özdenetime sahiptir. Hiçbir zaman ölçsüz, özdenetimsiz bir hareketine rastlamıyoruz.

Sultan, parayı Necef'e götürmüş, o almayınca kendisi o parayla Afganistan'a gitmiştir. Böyle bir durumda parayı sahibine geri getirmesi gerekirdi. Burada özdenetimli davranmadığını görmekteyiz.

Tablo 20: Baran Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açıdan İncelenmesi

		BARAN							
		Latif	Rahmet	Memar	Necet	Sultan	Aykıncı	Diğer	
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLM KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Amaç Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)							
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	xxx	xx		x	x		xx
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)							
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)			x				
		Benlik saygısı (özgüven)	xx	x		x			
		Mutluluk (memnuniyet)	x	x					
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	xxxxxxx					xxx	
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)							
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	x	x			x		
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	x		x				xx
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)								
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xxxxx							
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	xxx							
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)	xxxxxxx xxxxxxx xx	xx						
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	xx	xx						
	Zevk (keyifli bir yaşam)							x	
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)								
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)								
	Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxxxx	xxxx					x
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)			x			x	
Yeteneklilik (yetkin, etkili)			xxx	x				xxx	
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)		xxxxx						x	
Temizlik (tertipli, düzenli)		xx	xxxx					x	
Cesur olmak (inançlarını savunan)		xxxxx		x					
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)		x		x					
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)		xxxxxxx	x	xxxx	x	xxxx xxx	xx	xxx x	
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)									
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)		xxxxxxx	x						
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)		xx							
Entelektüellik (akıllı, düşünür)									
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)		xx		xxxx					
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)		xxxxxxx xxxxxxx xx	xx	x					
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)			x	xxx					
Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxxxx		x	xx	x				
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)		xxxx	x	xxx	xx				
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxxxx	x							

Tablo 21: Baran Filmi Karakterlerinin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açıdan İncelenmesi

		BARAN							
		Latif	Rah met	Mem ar	Nec ef	Sult an	Aykk bcı	Diğ er	
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLM KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ	Amaç Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)							
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)							
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)							
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	x						xx
		Benlik saygısı (özgüven)	xx	xx					
		Mutluluk (memnuniyet)	xxxxx						
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)							
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)							
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)							
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)							
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)								
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xx							
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)								
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)								
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)								
	Zevk (keyifli bir yaşam)								
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)								
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)								
	Araç Değerler	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxxxx x						
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)							
Yeteneklilik (yetkin, etkili)									
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)									
Temizlik (tertipli, düzenli)		xx							
Cesur olmak (inançlarını savunan)		xx	xxxx x						
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)		xxxxx xx							
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)									
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)		xxxx		x					
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)		x							
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)			xxxx x			x			
Entelektüellik (akıllı, düşünür)									
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)		xx							
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)									
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)		xxx							
Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxx						xx		
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)					x				
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxxxx				x				

Tablo 22: Baran Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumlu Açidan İncelenmesi

BARAN					
ROKEACH'UN DEĞERLER ENVANTERINE GÖRE FİLMİN İNCELENMESİ (OLUMLU)	Amac Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)		Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	XXXXXXXXXX
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	XXXXXXXXXX x	Geniş görüşlülük (açık fikirli)	xx	
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)		Yeteneklilik (yetkin, etkili)	XXXXXXXXXX	
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	x	Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	XXXXXXXXXX	
	Benlik saygısı (özgüven)	XXXX	Temizlik (tertipli, düzenli)	XXXXXXXXXX	
	Mutluluk (memnuniyet)	xx	Cesur olmak (inançlarını savunan)	XXXXXXXXXX	
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	XXXXXXXXXX x	Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	xx	
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)		Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	XXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXX xx	
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	XXXXXXXXXX	Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)		
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	XXXX	Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	XXXXXXXXXX	
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)		Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xx	
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	XXXXX	Entelektüellik (akıllı, düşünür)		
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	xxx	Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	XXXXXXXXXX	
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)	XXXXXXXXXX XXXXXXXXXX x	Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	XXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXX	
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	XXXXXXXXXX XXXXXXXXXX xx	İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	XXXX	
	Zevk (keyifli bir yaşam)	x	Kibarlık (nazik, iyi huylu)	XXXXXXXXXXXX	
Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)		Sorumluluk (güvenilebilir, emin)	XXXXXXXXXXXXXX xx		
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)		Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	XXXXXXXXXXXX		
Arac Değerler					

Tablo 23: Baran Filminin Rokeach Değerler Envanterine Göre Olumsuz Açıdan İncelenmesi

		BARAN			
ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTERİNE GÖRE FİLMİN İNCELENMESİ (OLUMSUZ)	Amac Değerler	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)	xxxxx xxxx	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxx xxx
		Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)		Geniş görüşlülük (açık fikirli)	
		Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)		Yeteneklilik (yetkin, etkili)	
		Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xxxx	Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	
		Benlik saygısı (özgüven)	xxxx	Temizlik (tertipli, düzenli)	xx
		Mutluluk (memnuniyet)	xxxxxx	Cesur olmak (inançlarını savunan)	xxx xxx x
		Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)		Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	xxx xxx x
		Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)		Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	
		Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)		Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)	xxx xx
		Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)		Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	x
		Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)		Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xxx xxx
		İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xx	Entelektüellik (akıllı, düşünür)	
		Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)		Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	xx
		Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)		Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	
		Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)		İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	xxx
		Zevk (keyifli bir yaşam)		Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxx xx
		Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)		Sorumlu olmak (güvenilebilir, emin)	x
		Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)		Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxx xxx

3.4. FİLMLERİN DEĞER ODAKLI ÇÖZÜMLEMELERİ İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Bir sanat eseri olarak her film, kendi toplumsal ağını, üretim ve alımlama koşullarını aşan belli bir fazlalığa, yoğunluğa sahiptir. Zaten sinemayı sanat yapan da bu yoğun fazlalığı, anlam yaratma kapasitesidir (Diken & Laustsen, 2014, s. 25).

Yorum sorunu Terbaş'ın (Terbaş, 2013, s. 1) ifade ettiği gibi çiftanlamlılığın gösterme ve gizleme özelliklerini göz önüne getirecektir. Çünkü yorumlamak her iki anlamı birden kavramayı gerektirmektedir. Bu nedenle film çözümleme yöntemlerinden yararlanmak, yorumlamayı kolaylaştıracaktır.

Tarihsel, sosyolojik, ideolojik ya da psikanalitik eleştiri gibi eleştirel yöntemler doğrultusunda gerçekleştirilen çözümler, filmin iletmiş olduğu mesajların daha derin ve geniş bir perspektif içinde kavranabilmesini sağlamaktadır. Film eleştirisinin amaçlarından birisi de sinema seyircisine bu anlamda yol göstermektir. Bir filmin incelenmesinde birden fazla eleştirel yaklaşımın kullanılması da elbette daha faydalı olacaktır (Özden, 2014, s. 58-70). Biz auteur, sosyolojik ve psikanalitik eleştiri yöntemleri doğrultusunda filmleri değerlendirmeye çalıştık. Çıkış noktamız, bu yöntemlere bağlı kalmak değil, değerleri işleyiş bakımından filmleri yorumlamaktır.

İran sineması Dabaşı'nın (Dabaşı, 2013, s. xviii) deyişiyle, nativizm (doğuşancılık) mantığına karşı koyan ve küreselleşme sorunlarına meydan okuyan bir kültürel akımın başlıca anlatım formu olarak ön plana çıkmış durumdadır. Bu durum bizim başka türlü bir sinemanın imkanlarını tartışmamızı mümkün kılmaktadır. İlk belirtmek gerekir ki sinema, yönetmenlerin sayısınca imkan barındırmaktadır.

Yaghmooralı (Yaghmooralı, 2013, s. 57) da aynı gerçeğe "Yönetmenin filmsel anlamı kurarken seçtiği dünya görüşü, çevresine ve olaylara nasıl baktığı, filmsel anlatımı kurarken seçtiği konu, kamera, ses, renk ve aydınlatma düzenlemeleri, simgesel anlatımları öznel ve dolayısıyla ideolojiktir. Sinema böylece bir kültürdeki egemen ideolojiyi sürdürebilir ya da tam karşısında eleştirel durabilir." diyerek temas etmektedir.

Bu durumda filmler, yönetmenin seçimi doğrultusunda iyiyi, güzeli, hayrı ve hayırlıyı, değeri ve değerliyi de gösterebilir.

Genelde İran sinemasında örneklerini gördüğümüz bu durum, auteur yönetmenlerden Majid Majidi sineması için de tam anlamı ile doğrudur. Bu anlamda Majidi sineması için bir inanç ve keskinlik sineması demek de mümkündür (Mulvey, 2007, s. 325).



3.5. MAJİD MAJİDİ FİLMOGRAFİSİ İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME

İranlı yönetmen, yapımcı ve senarist Majid Majidi, farklı temaları işlediği Cennetin Çocukları (1997), Cennetin Rengi (1999), Baran (2001), Söğüt Ağacı (2005), Serçelerin Şarkısı (2008) gibi filmlerle ulusal ve uluslararası pek çok başarı elde etmiştir.

İran sinematografisinin klasikleri olan Cennetin Çocukları ve Cennetin Rengi ile 90'lı yıllarda popüler olan Majidi, sanatında çocukluk konusunu en başından günümüze değin incelikle işlemiştir. Bu tarzı sayesinde sansürlerden gelen ilave sorunlardan kurtulan Majidi'nin filmleri ilk bakışta bir çocuk oyunu gibi görünen hikayelerin derin anlamlarını görme olanağı da sağlamıştır (Khabibullin, 2017).

Majidi de bu derin anlamlara temas ederken, kendi filmlerinin bir bulmacanın parçaları gibi olduğunu; Cennetin Çocukları'nda Ali'nin üçüncülük isteğinin, Cennetin Rengi'nde görme-görmeme meselesinin, Baran'da mecazi aşkın ilahi olana dönüşmesinin bu parçaları tamamladığını dile getirmektedir (Yalsızuçanlar, Mecid Mecidi "Doğulu Sanatçıların Bugünün Dünyasına Söyleyecek Çok Fazla Sözü Var", 2019, s. 37).

Nitekim İran filmlerini ele aldığı çalışmasında Sözen (Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 56-64) auteur bir yönetmen olan Majidi'nin filmografisinin tasavvuf sineması denilebilecek içerik yapılanmalarına sahip olduğunu belirtmiştir. Onun filmlerinin ortak paydasını çocukların yaşamları, köleleştirilenlerin mücadeleleri, etnik azınlıkların durumları, engelliler, fakirler gibi sosyal kümelere ait insanların hayal kırıklıkları ya da yoksulluktan kaçışa yönelik iç burkucu öykülerinin anlatıldığı bazı temalar oluşturmaktadır. Ancak bu anlatı biçimleri asla ajitasyon için değildir. Bu tarz, insanın özüne yönelik bir anlamı barındırmaktadır.

Majidi de kendisi ile yapılan bir söyleşide sanata bakış açısının insanın özüne yönelik bir çabayla alakalı olduğunu "Filmlerimde daha çok dıştan içeriye doğru bir bakış açısını yansıtmaya çalışıyorum. Konularımın merkezinde insan var; insanın düşüncelerini, dramını, hayatını anlatıyorum" diyerek ifade etmektedir (Büyükcoşkun, İran ve Sinema, 2005b, s. 28).

Majidi'nin filmleri gerçekçi bir üsluba sahiptir. En başat özelliği filmlerinin yavaş ritmidir. Gerçek kişilerle, gerçek mekanlarda çektiği filmleri, biçimsel özellikleri açısından da gerçekçi akımın özelliklerini taşımaktadır (Çağlayan, 2011, s. 78). Ancak Majidi bu gerçekçi kurguya rağmen masalsi bir anlatı oluşturabilmektedir. Masalsi unsurların hem Majidi sinemasında hem de genel olarak İran sinemasında önemli bir yeri vardır. Bu durum şiirsel gerçeklik olarak da ifade edilebilir. Kültür birikimlerinin gölgesi altında daha rahat nefes alan Majidi, filmlerindeki işleyişi de bu mihenk üzerine inşa etmektedir. Sıradan ve gerçekliğin birebir yansıması olan herhangi bir sahnede çekim açıları ve hareketiyle olayı düşselleştirme, Majidi'nin aşikar bir özelliğidir (Karatay, 2014, s. 111).

Majidi'nin toplumsal gerçekçi bakışını metafizikle ilişkilendirme kaygısı Majidi sinemasındaki hüznü yer yer melodrama yaklaştırmaktadır. Ama yönetmenin toplumsal gerçekçi tavrı bu hüznün melodrama kaymasını engellemektedir. Filmler daha dikkatli seyredildiğinde Majidi sinemasındaki hüznün taziye geleneğiyle birlikte filmin metafizik zemininden de beslendiği fark edilebilir (Pay, 2010).

Majidi'nin filmleri acı ve anlamın bir araya gelmesiyle sadece çağdaş sinemanın olasılıklarına alternatif bir bakış değil aynı zamanda modern yaşama da alternatif bir bakış sunmaktadır (Zargar, 2016, s. 25).

Majidi'nin sinemasal üslubuna dair önemli bir ayrıntı da onun sinemasında çocukların nasıl temsil edildiğinde gizlidir. Aslında genel olarak İran sinemasında şiirsel gerçeklik, çocukluk imgesi ile inşa edilmiştir (Sadr, 2007, s. 297). Ancak diğer taraftan Alıcı'nın (Alıcı, 2014, s. 144) da ifade ettiği gibi çocuklar, yetişkinlerin bile örnek alabileceği bir olgunlukta resmedilmektedir. Majidi'nin de uyguladığı bu yöntemle mesajlar çocukların gözünden verilirken mesajın etkisi de artmaktadır.

Majidi, günlük yaşamdan alınan hikayeleri eğitimsiz aktörlerle özellikle de çocuklarla anlatmaktadır. Basit bir sinematografi ile ele aldığı filmlerde kullandığı dil ise şiirselidir. Doğanın öğeleri ise mecazi anlam sunmakta, filmin entelektüel dayanağını oluşturmaktadır. Kur'an, Şii anlayış ve tasavvuf düşüncesi; filmlerin isimlerinden karakterlere kadar etki etmektedir. Günlük eşyalara atfedilen mecazi anlamlar ve doğal fenomenler de bu entelektüel arka plandan beslenmektedir (Oktan, 2019, s. 13).

Majidi'nin kendine has yerel paradigma ile evrensel söz söyleme alanı olarak sinema ve sinemaya şiirsel dille sosyal sorunların serzenişini söyletmesi; onu doğunun mümessili konumuna getirmiştir. Daha çok çocuklar ve kadınlar üzerinden fitrat temelinde kurguladığı karakterler, doğunun mistik öyküleri içinden, estetik bir sanat diliyle hayat bulmaktadır (Gökçe, 2017, s. 323). Bu nedenle Majidi'nin klasik aksiyoner anlatım ya da sanat sineması olarak bilinen festivallik filmlerin aksine gerçekçi bir tarzla çektiği filmlerinde kendine özgü bir dil yakaladığı rahatlıkla ifade edilebilir (Uğur, 2017, s. 338).

Majidi'nin alegorileri, çağdaş sanatın muğlak ve sembolik niteliğini paylaşmasının yanı sıra geleneksel İslami çerçeveye de sahiptir. Onun filmlerinde çokça rastlanılan balık, kuş, yağmur ve bulut gibi görüntüler, bu dini alegoriye işaret etmektedir. Nitekim karakterlerinin isimleri de bazen Şii Müslüman tarihinden, bazen de Kur'an veya Fars şiirinin sufi okumalarına ait kutsal anlatılarda yer alan isimleridir. Karakterler genel olarak ne zorluklarla amansız bir mücadeleye girmeye ne de onlara teslim olmaya eğilimlidir. Onlar, hayatın getirdiklerine karşı mücadele etme anlayışından daha çok, erdemli ve faziletli insan olmaya doğru bir gelişim içindedirler. Bu nedenle zorlu yaşam koşulları onların erdemlerini vurgulamaktadır. Aslında Majidi'nin karakterleri acı ve ıstırapla olgunlaşıyor değildir. Onlar, seyirciye, güzel insani nitelikleri hatırlatmaktadırlar (Zargar, 2016, s. 1; Sözen, İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik, 2018a, s. 65).

Zargar, Majid Majidi'nin filmlerindeki alegorilerin ve belirsizliklerin anlamı oluşturduğunu belirtmektedir. Gerçekten de Majidi'nin neredeyse tüm filmografisinde metafizik alana açılan öyküler bulunmaktadır. İran'ın zor yaşam koşullarıyla yüzleşen ve günlük yaşamlarını sürdürmek için bu zorluklarla başa çıkmak zorunda kalan karakterler, neo-Platonist bir varlık anlayışı çerçevesinde bazı zorluklarla karşılaşmaktadır. Kur'an-ı Kerim ve tasavvuf çerçevesinde varoluşun anlamını tanımlayan yönetmen, karakterlerin eylemlerini de anlam arayışı doğrultusunda inşa etmektedir. Bu bağlamda doğa, gerçekçi hikayelerin bağlamını oluşturan yerler olmanın ötesinde de anlam kazanmaktadır (Oktan, 2019, s. 21).

Majidi'ye "Filmlerinizde gerçekçi bir yaklaşım var. Bu açıdan sinemayla gerçeklik arasındaki ilişki hakkında görüşlerinizi alabilir miyiz?" diye sorulduğunda (Yüksel, 2012) "Sadece gerçeği anlatmıyorum. Filmlerde bu gerçekçiliğin arkasında

insanla tabiat arasındaki latif ilişki anlatılmaktadır. Her zaman gerçekliğin arkasındaki güzelliği, inceliği, insanlığı göstermeye çalışıyorum. Cennetin Rengi gibi. Muhammed kör bir çocuk ama tabiat ile o kadar iyi bir ilişki kuruyor ki, güzelliği o kadar iyi hissediyor ki. O gerçekçiliğin arkasında da bu güzelliği iletme istiyorum.” diyerek verdiği cevap hem onun sembolik anlatımının nedenlerinden birisini gösterirken hem de filmlerinde doğa unsurunun özellikle kullanıldığını ortaya çıkarmaktadır.

Majidi filmlerinde tabiata bir dekor olarak değil bir karakter olarak yer verir. Akarsular, ağaçlar, kuşlar, balıklar filmin önemli bir unsurudur. Aksoy’a göre (Aksoy, 2012) “Akarsular hayatı ve canlılığı, ağaçlar sabit olmayı, ululuğu ve yalnızlığı, kuşlarla balıklar umudu ve neşveyi temsil ederler”.

Bu nedenle Majidi’nin, doğa olaylarını kullanırken adeta simgesel anlatımın sınırlarını zorladığını ifade etmek abartı olmayacaktır. Aynı şekilde yakın çekimleri yoğun kullanması da şiirsel üslubunu yansıtmaktadır (Alıcı, 2014, s. 144). Majidi’nin bu şiirsel ve sanatsal dili, Hollywood’un göz kamaştırıcı özel efektlerinden ve karmaşık temalarından farklı olarak her zaman gerçek yaşam anlarını ve orijinal doğa sahnelerini göstermektedir (Sun, 2018, s. 109).

Sinema-tasavvuf ilişkisi anlamında verilebilecek iyi örneklerden biri Majidi Majidi sinemasıdır. Majidi’nin sufi kozmolojisinden devşirdiği alegorik anlatıları filmlerinde -değişim ve dönüşüm içinde- temsil etme konusundaki başarıları özellikle övgüye değerdir. Majidi’nin özel yeteneği, tarihsel ve ebedi insan tipolojisini bir araya getirmesinde yatar. Onun filmlerindeki karakterler içkin bir aşkınlığı temsil ederler. Bu karakterler gerçek bir dünyada yaşarlar, acı çekerler ama yine de göksel bir zenginliğin iç dünyasına sahiptirler. Majidi, özellikle bir sufi şairi olan Mevlana Celaleddin Rumi’nin şiirlerinde merkezi bir tema olan ruhsal yoksulluk olarak tanımlanabilecek bir öğeyi filmlerinde ana eksen olarak sürekli olarak yansıtmaktadır (Sözen, İran Sineması ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi, 2018b, s. 32).

Yönetmenin filmlerindeki önemli meselelerden birisi de güzelliğin keşfedilmesi ile ilgilidir. Tasavvufta insanın olgunlaşma süreci, fiziksel dünyada saklı olan Tanrı’nın bilgisine ulaşmak ve güzelliğin keşfedilmesi ile yakından ilişkilidir. Majidi’de de hikayenin ilerlemesi karakterlerin bu olgunluğa erişmesi ile ilerlemektedir (Oktan, 2019, s. 13).

Fars şiir geleneğindeki sufi temalar da bu sinemada öne çıkmaktadır. Majidi sineması genel anlamda, manevi açıdan temizlenmek ve ruhsal bakımdan olgunlaşmak şeklinde ifade edilebilecek sufizmin şiirsel soluğu gibidir (Nuyan, 2014, s. 45; Akt: Bozdağ, 2019, s. 122). Majidi, İran edebiyatı ve kültürünün Hazreti Mevlana'nın düşünceleri ve öğretilerinden büyük ölçüde etkilendiğini dile getirirken nadide eserlerin tasavvufa dayalı zengin kültürlerden çıktığına inandığını da ifade etmiştir (www.dunyabizim.com, 2019). Onun şiirsel dilinin temelleri böylece daha aşık olmaktadır.

Majidi, İran kültürünün kendisini derinden etkilediğini ifade etmektedir (Uygur, 2006): "İran kültürü, bir hikâye kültürüdür; biz ailelerimizin anlattığı hikayelerle büyüdük. Anneler çocuklarına, nineler torunlarına hikayeler anlatır. Bunların çoğu efsanevi hikayelerdir. İran'da şiir geleneği de çok güçlü. Her evde bir Kur'an, yanı başında da Hafız'ın divanı vardır. İran'ın en ücra köylerine gitseniz bile insanların Hafız'ı tanıdığını ve şiirlerini bildiğini görürsünüz. Bu nedenle öykü ve şiir insanlarımızı da sanatımızı da çok etkilemiştir. Dünyanın birçok ülkesinde İran sineması "şiirsel sinema" olarak tanımlanır. Ben de muhakkak bu öykülerden etkilendim. İran halk kültürünün etkilerini filmlerimde açık bir şekilde görebilirsiniz".

Gerçi Majidi sadece kendi sanatının değil İran'ın bütün sanatının Mevlana, Hafız ve Sâdi'ye dayandığını ifade etmektedir (Yalsızuçanlar, Mecid Mecidi "Doğulu Sanatçıların Bugünün Dünyasına Söyleyecek Çok Fazla Sözü Var", 2019, s. 31). Ancak bu aşamada bu sinemayı sadece doğunun "gizem"inin var etmediği de bir gerçektir. Mulvey (Mulvey, 2007, s. 320) de "egzotik olan, tek başına yeni bir akımı ayakta tutamaz", demektedir. Uzun süre ilgi çekici olarak kalabilen sinemanın kendi problemleri ve estetik bir yönü olmak zorundadır. Kültüründen yoğun şekilde faydalanan İran sineması da sözü edilen sanatsal yöne zaman içinde kavuşabilmiştir.

Bu noktada önemle belirtmek gerekir ki Fars kültüründen beslenme yahut alegorik anlatımda Majid Majidi'nin diğer İranlı meslektaşlarından en önemli farkı net bir İslami bakışa sahip olmasıdır (Çağlayan, 2011, s. 78).

Majidi, İslam temelli ve Kur'an'dan yola çıkarak ürettiği filmlerinde insan fitratı üzerine en etkili görsel hikayeleri anlatmıştır. Resmin ve resmedilmenin bile neredeyse yasaklanması ve günah sayılmasına rağmen evrensel bir sinema dili oluşturmanın mümkün olduğu, Majidi'nin ahlakçı ve sorgulamacı sinemasal dili

sayesinde ortaya konulmuştur (Uğur, 2017, s. 340). Bu anlamda onun sinemasının bir fitrat sineması olduğunu hatırlamakta fayda var.

Majidi de filmlerini yaparken Kur'an'ın dilini örnek aldığını ve insan fitratını konuşturmaya çalıştığını ifade eder. Peki Kur'an'ın dili nedir? Çelik (Çelik, 2010, s. 12) “Kur'an, bütün sanat eserlerini ve bütün ilmi eserleri kapsayıcı bir enginliğe sahiptir; hepsine yol gösterici olmuştur ve olmaya da devam edecektir. Majidi'nin, hayatı bütün gerçekçiliğiyle beyaz perdeye aktarması, onun eserlerine hem insani hem de İslami bir kimlik katıyor. Esasında bu ikisi bir değil midir? Kur'an-ı Kerim insan hakkında ne demişe, en büyük bilim adamları ve en büyük filozoflar da onu demeye çalışmışlar, ona yaklaşmaya yeltenmişlerdir. Şöyle de diyebiliriz: Kur'an'dan haberdar olmayan bir sanatçı, siyasal ve sosyal hiçbir etki altında kalmadan insanı ve çevreyi iyice araştırıp sonra da eserine aktarsa, ortaya çıkacak tablo Kur'an'a uyumsuz olmayacaktır. İşte fitratın dili budur.” diyerek Majidi sinemasına dair en çok kullanılan ifadelerden birisi olan fitrat sinemasının ne demek olduğunu izah etmiştir.

Aslında Majidi kendi sinemasının fitrat sineması olduğunu söylerken siyasal ve popülist söylemlerden uzak durduğunu da anlatmak istediği şeyi gazeteci bakışına ve ajitatif yaklaşımlara bulaşmadan anlatmayı yeğlediğini de vurgulamaktadır. Bu ifadeler, Majidi'nin insan fitratı üzerine birer tefekkür çabası olarak da değerlendirilen filmlerinin sanatsal değerini ve yönetmenin sanata yaklaşımını ortaya koymasından önemlidir (Aksoy, 2012).

İslami değerler üzerinden inanç ve ahlak vurgusu yapan Majidi, filmlerinde doğru-yanlış, helal-haram, iyi-kötü gibi unsurlara temas etmektedir. İslami referanslar ve Kur'an'dan yola çıkarak insani değerler üzerinden iyilik, ahlak ve erdem arayışında olan Majidi hayatı sorgulayan, yerel değerlerden yola çıkarak kendi kültürünü yansıtan evrenselleşmiş bir yönetmendir (Uğur, 2017, s. 339). Aldığı ödüllere baktığımızda bu evrensellik vurgusu daha sağlam bir zemine oturmaktadır.

Majidi sinemasında, sıklıkla vurgulanan bir diğer konu, kaderin küçümsenemeyecek kadar önemli olduğunun ve yoksulluğun kader olamayacağını her fırsatta dile getirilmesidir. Karakterler her şeye boyun eğebilirler ama yoksulluk karşısında hep dik dururlar. Bununla birlikte, yönetmen sistemin yol açtığı gelir adaletsizliğine de dikkat çekmekten de imtina etmez (Yaghmooralı, 2013, s. 56).

Majidi, kendisiyle yapılan bir röportajda (Yüksel, 2012) sorulan “Filmlerinizin tamamında yoksunluk (fakriyat) temasının öne çıkmasının sebeplerini konuşabilir miyiz?” sorusuna “Filmlerin ortak paydası olan yoksulluk bir tür teslimiyet içermektedir. Materyalistlerin iddia ettiği gibi her şeyin temeli ekonomi değil her şeyin temeli ahlâktır. Ahlak olmazsa toplum ayakta duramaz. Ortak bir şey var filmlerimde, belki insanlar ekonomik olarak çok düşük bir durumdadır; ama şeref ve haysiyet olarak çok yüksek kişilerdir. Daha iyi kalmak ve daha iyi olmak için mücadele ediyorlar. Filmlerde bu mesajları verebilmek çok önemlidir. Tamam, ekonomi önemli ama temel değildir, temel olan ahlâktır. Ahlak kâmil bir şekilde kendini gösterirse insanîyet de hakkıyla ortaya çıkar. Ahlak sahibi olunmazsa hiçbir şeye sahip değiliz demektir. Peygamberlerin yaşamına da bakarsan onların hepsi de alt tabakadan insanlar. Hiçbirisini zenginlik içinde görmezsin. Zenginliğin önemli olmadığını bilakis önemli olanın ahlak olduğunu gösterdiler. Yaşamlarında da sadelik ve gösterişten uzak olanı tercih ettiler. Bakarsan Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. İsa hep çobandır. Çok basit bir işleri vardır. Marangozluk gibi. İnsan maddi gücün esiri olmamalıdır. İnsan ruhunu ancak maneviyat yüceltebilir. Ama onların ruhu çok büyüktür. Allah’ın takdiri de böyleydi. Allah’ın seçtiği peygamberler hep alt tabakadan, üst sınıftan değil. Halkın içinden o peygamberi seçmiş, çıkarmış. Ben de kasıtlı olarak oyuncularımı toplumun en aşağı tabakasından seçiyorum. Onlar o yaşamı yaşayabilirler. Zengin bir oyuncu onu yaşayamaz; çünkü çekmemiş, o derdi dert edinmemiş.” demektedir.

Hatta aslında Majidi’nin filmleri savaş, modernleşme, ekonomik eşitsizlik ve milliyetçilik tarafından değiştirilmiş olan dünyada geleneksel teolojik yaklaşımların yeniden uygulanmasının yolunu aramaktadır da denilebilir (Zargar, 2016, s. 1).

Majidi bu arayış sürecinde yaptığı filmlerden pişmanlık duymadığını ifade etmiş; bazı filmlerinin daha başarılı, daha güçlü ya da daha zayıf olarak nitelenebileceğini ama kendisi için pişmanlık vesilesi olacak bir film yapmamış olmasını Allah’ın lütfu olarak gördüğünü dile getirmiştir (Yalsızuçanlar, Mecid Mecidi "Doğulu Sanatçıların Bugünün Dünyasına Söyleyecek Çok Fazla Sözü Var", 2019, s. 37).

Majidi filmlerinde tekrar eden temalar için Pay (Pay, 2010) “Majidi’nin filmlerinde tekrar eden özel sanatçı duyarlılığından/tavrından kaynaklanan izlekler, içerik ve biçim çerçevesinde ikiye ayrılabilir” demektedir. Ona göre bu izlekler:

“İçerik, fikri düzlemde “umut” ve “manevi yükselme”; tematik düzlemde “sosyal içerikli meselelere duyarlılık: fakirlik, göçmenlik (hüzün)” ve “emek vurgusu” olarak tasnif edilebilir. Biçim ise İran sinemasının genel karakterine yansıyan minimal tercihlerin dışında çekim planında “yavaşlatılmış çekim” ve “üst açı ölçekli çekim” olarak ifade edilebilir”.

Majidi'nin sinema çizgisini ise kendisinin şu sözlerinden anlamak mümkündür (www.dunyahizim.com, 2019): “Maalesef hepimiz şahit olduk ki son senelerde bu coğrafya içindeki marjinal gruplar, Müslümanlığı yanlış temsil etmektedir. İslam'ın gerçekleri gösterilmemektedir. Batı'da ise görüyoruz ki neyi sahnelemek istiyorlarsa onu seyrediyorsunuz. Marjinal gruplar dediğimiz, örneğin DEAŞ gibi birtakım gruplar asıl İslam'ı rehin almaktadır, onların gerçek İslam ile işleri yok ve maalesef Batı'da da İslam'ın şefkatli yüzü, kucaklayıcı, güzel mesajlarını göstermiyorlar. Maalesef, İslam kendi ümmetinde de çok mazlum kalmıştır”. Ona göre sinema, İslam'ı anlatmak ya da İslam'ın ifade ettiklerini anlatmak için kullanılacak oldukça etkin bir araçtır.

Bu minvalde Zargar'ın (Zargar, 2016, s. 15) “İslam metafiziğinin çağdaş sanatta yeri var mıdır?” diye sorduğunu ve Majidi sinemasının bu soruya olumlu bir cevap olduğunu belirtmekte fayda görüyoruz.

Majidi, her filminde ilahi olanı, gündeliğin içindeki ufak ayrıntılarda buluyor ve gündelik gerçekliğe, derinden derine ilerleyen motiflerle anlam kazandırıyor. Motiflerse sanki Allah'ı hissetme çabasının eseri. Onun sineması tam da bu noktada başka türlü bir sinemanın imkanlarını ve bu sinemanın güzelliklerini göz önüne seriyor. Bu noktada Cemalnur Sargut'un (Sargut, 2008, s. 85, 86) dediği gibi iş, biraz da izleyiciye düşmektedir. Nasıl ki gülün güzelliğini aşık eden gülü görmeyi becerebilen göz ise her filmde bir hikmet görebilmek de arifin işidir.

3.6. FİLMLERDE İŞLENEN DEĞERLER İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Filmleri incelerken öncelikle filmlerin yapım bilgisi, konusu ve genel değerlendirmesine yer verdik. Son olarak Rokeach'ın değerler envanterindeki 36 değeri temel alarak filmleri bu değerler üzerinden analiz etmeye gayret ettik. Filmlerde değerlerin sadece var olup olmamasını değil, kaç kez tekrarlandığını da belirlemeye çalışarak filmlerde ağırlıklı olarak yer verilen değerleri tespit etmek için uğraştık. Değerlerin, filmlerde olumlu ve olumsuz şekilde kullanımlarını ve bu değerlerin kullanım sıklığını topluca görmenin faydalı olacağını düşünüyoruz.

Tablo 24: İncelenen Filmlerin Rokeach Değerler Envanterine Göre Karşılaştırmalı Olarak Olumlu Açıdan Değerlendirilmesi

	ROKEACH'IN DEĞERLER ENVANTRINE GÖRE FİLMERİN KARŞILAŞTIRILMASI (OLUMLU)			
	Amaç Değerler	CENNETİN ÇOCUKLARI	CENNETİN RENGİ	BARAN
Bariş içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)	xx			
Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)	xxx	xxxxx	xxxxxxxxx	
Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)				
Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	xxxx	xxx	x	
Benlik saygısı (özgüven)	xx	xxxxxx	xxxx	
Mutluluk (memnuniyet)	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxx	xx	
Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)	xxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	
Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)				
Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx x	xxxxxxxx	
Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)	xxx	xxxx	xxxx	
Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)	xx	x		
İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	xx	x	xxxxx	
Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	xxxxxx		xxx	
Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)			xxxxxxxx xxxxxxxx	
Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)	xxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx xx	xxxxxxxx xxxxxxxx	
Zevk (keyifli bir yaşam)	xxxx	xxxxxxxx	x	
Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)				
Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)				
Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	xxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	
Geniş görüşlülük (açık fikirli)		xxxx	xx	
Yeteneklilik (yetkin, etkili)	xxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxx	
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)	xxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxx	
Temizlik (tertipli, düzenli)	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	
Cesur olmak (inançlarını savunan)	xxxx	xxxxx	xxxxxx	
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)	xx	xxxx	xx	
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx xx	xxxxxxxx xxxxxxxx	
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)	xxxxxx	xx		
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)	xxxxxx	xxxx	xxxxxx	
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)	xxx	xx	xx	
Entelektüellik (akıllı, düşünür)	x	xxx		
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)	xxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxx xxxxx	
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)	xxxxxx	xxxxxx	xxxx	
Kibarlık (nazik, iyi huylu)	xxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxx x	xxxxxxxx	
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)	xxxxxxxx	xxxxxx	xxxxxxxx	
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)	xxxx	xxxx	xxxxxxxx	

Tablo 25: İncelenen Filmlerin Rokeach Değerler Envanterine Göre Karşılaştırmalı Olarak Olumsuz Açıdan Değerlendirilmesi

		CENNETİN	CENNETİN	BARAN	
		ÇOCUKLARI	RENGİ		
AMAÇ DEĞERLERİ	Barış içinde bir dünya (savaş ve çatışmadan arındırılmış)			XXXXXXXXXX	
	Aile güvenliği (sevdiklerimizin güvenliği)		X		
	Özgürlük (bağımsızlık, özgür seçim)				
	Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği)	X	XXXX	XXXX	
	Benlik saygısı (özgüven)	XX		XXXX	
	Mutluluk (memnuniyet)	XXX	XXXXXXXXXX	XXXXX	
	Bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı)				
	Ulusal güvenlik (saldırlara karşı koruma)				
	Kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam)		X		
	Gerçek dostluk (yakın arkadaşlık)				
	Başarı duygusu (kalıcı bir katkı)				
	İç uyum (iç çatışmadan kurtulma)	X	XXXXXXXX	XX	
	Rahat bir yaşam (müreffeh bir yaşam)	XXXXXX	X		
	Olgun aşk (cinsel ve manevi yakınlık)				
	Güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği)		XXXXX		
	Zevk (keyifli bir yaşam)				
	Toplumsal bilinirlik (saygı, hayranlık)				
	Heyecan verici bir yaşam (ufuk açıcı aktif bir yaşam)				
	ARAÇ DEĞERLERİ	Hırslı olmak (çalışkan, hevesli)	X		XXXXXX
		Geniş görüşlülük (açık fikirli)		XX	
Yeteneklilik (yetkin, etkili)					
Neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli)					
Temizlik (tertipli, düzenli)				XX	
Cesur olmak (inançlarını savunan)		XX	X	XXXXXXXX	
Affedicilik (başkalarını affetmeye istekli)				XXXXXXXX	
Yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan)			XX		
Dürüstlük (samimi, doğruyu söyleyen)			X	XXXXX	
Hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı)				X	
Bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten)		XX		XXXXXX	
Entelektüellik (akıllı, düşünür)					
Mantıklı olmak (tutarlı, rasyonel)				XX	
Sevgi dolu olmak (sevecen, yakın)			XXXXX		
İtaatkar olmak (görevini bilen, saygılı)			X	XXX	
Kibarlık (nazik, iyi huylu)			XXX	XXXXX	
Sorumluluk (güvenilebilir, emin)				X	
Özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip)			XX	XXXXXX	

Tablolara baktığımızda filmlerde olumlu, özendirici, örneklik teşkil eden davranışların, durumların, hislerin varlığının açıkça önde olduğu görülmektedir. Özellikle her filmde çokça yer alan değerler olarak aile güvenliği (sevdiklerimizin

güvenliği), mutluluk (memnuniyet), bilgelik (olgun bir yaşam anlayışı), kurtuluş (kurtarılmış, sonsuz yaşam), güzelliğin dünyası (doğanın ve sanatın güzelliği), hırslı olmak (çalışkan, hevesli), yeteneklilik (yetkin, etkili), neşeli olmak (açık yürekli, eğlenceli), temizlik (tertipli, düzenli), cesur olmak (inançlarını savunan), yardımcı olmak (başkalarının refahı için çalışan), hayal kurmak (meydan okuyan, yaratıcı), mantıklı (tutarlı, rasyonel), sevgi dolu olmak (sevecen, yakın), itaatkar olmak (görevini bilen, saygılı), kibarlık (nazik, iyi huylu), sorumluluk (güvenilebilir, emin), özdenetimli olmak (ölçülü, öz disipline sahip) değerlerinin öne çıktığı görülmektedir.

Majidi, anlatmak istediği meseleyi, vurgulamak istediği değerleri bazen o değer yokluğuyla yahut o değere sahip olmayan karakterler üzerinden anlatmaktadır. Eşitlik (kardeşlik, fırsat eşitliği), mutluluk (memnuniyet), iç uyum (iç çatışmadan kurtulma), cesur olmak (inançlarını savunan), bağımsızlık (kendine güvenen, kendine yeten) değerlerini anlatırken böyle bir anlatım tarzını da zaman zaman kullanmıştır.

Bu aşamada Majidi'nin günlük telaşları içindeki sıradan insanları anlattığı öykülerde tamamen kötü bir karaktere yer vermediğini hatırlamak yerinde olacaktır. Menfaatçi, bencil, vefasız, düşüncesiz karakterler bu sinemada yer alsalar da onların yaşadığı/yaşayacağı şeyler bu kötü özellikleri değiştirecek, pişmanlık ve gayret bu özelliklerin yerini alacaktır. Bu anlamda Majidi sinemasında antikahramanlar yoktur. Yer alan olumsuz değerler de çoğunlukla karakterlerin iç çatışma yaşarken, duygusal gel-git süreçleri içinde hissettikleri, yaptıkları, düşündükleri üzerinedir. Aslında Majidi fakir, ihtiyaç sahibi, zor durumda, alt sınıf, dezavantajlı kimselerin hayatlarını anlatmaktadır. Buna rağmen karakterler, ahlaki tavrından ödün vermez, harama tevessül etmez yahut en nihayetinde büyük bir pişmanlıkla tövbe eder.

Majidi'nin sanat tarzında kamera hep vicdandan yana çevrilmiştir. Bu nedenle ele aldığı konulara çok nahif bakmış, hep insani özü yakalamaya çalışmıştır. Onun bu sanatsal tutumu, evrensel değer arayışında müstesna bir yerde durmaktadır. Sinema dilini muhafaza ederek vicdanı, irfanı, insani özü göstermekte, "değer"i yitip gitmekte olanları anlatmakta, hatırlatmaktadır. Majidi, insanın kendine doğru yaptığı yolculukları anlatarak yitirdiklerimizi yine kendimizde, yaratılışımıza saklanan özde bulacağımızı imlemektedir. Majidi, İslami bakış açısından taviz vermeden ama sinemasını da didaktik bir söyleme indirgemeden sahip olduğu değerleri anlatabilmiş bir sinemacıdır.

Majidi'nin ifadelerinden kendisinin de bu misyonu üstlendiğini anlıyoruz. O bu misyonunu Şii akide içinde kalarak ama bunu en başta Sünnilikle olmak üzere diğer din ve inanışlarla bir mücadele olarak görmeden yapabilmektedir. Hikaye devam ederken, bu hikayenin başka şekilde değil de bu şekilde ilerlemesini sağlayan aslında söz konusu inançtır. Ama bu durum olayların doğal akışı içinde gerçekleştiği için izleyicide rahatsızlık duygusu oluşturmamaktadır.

Majidi filmlerine besmele ile başlar. Filmlerinde kadınlar hep tesettürlüdür. Karakterlerin dua ettiği görülür. Aynı şekilde dini anlam ifade eden Kur'an-ı Kerim, cami, tespih, matem töreni, hat sanatı, türbe, sadaka gibi kavramlar bu sinemada yer bulabilmektedir. Karakterlerin hatta filmlerin isimleri çoğu zaman dini/tasavvufi bir anlam içermektedir. Onun İslami bakış açısını ısrarla tercih etmesi, filmlerinin başarıya ulaşmasına engel teşkil etmemiştir. Nitekim hem ulusal hem uluslararası arenada sayısız ödül almıştır.

Filmlerde çoğunlukla dünyaya bir çocuğun gözünden bakılmaktadır. Aslında devrim sonrası İran sinemasının yasakları bu sinemayı zorunlu bir çocuk sinemasına dönüştürmüştür. Majidi de filmlerinde kameraya çocukların dünyasından bakmaktadır. Ancak buradaki çocuklar, büyüklere bile bir şeyler anlatabilme, günümüz dünyasında kaybolan, değişen, unutulmuş değerleri hatırlatabilmekte ve bu çağda da bu değerlerin varlığını gösterebilmektedir.

Majidi'nin sinemasında özellikle doğa ve doğaya ait olan unsurlar sıklıkla kullanılmıştır. Tabiat ile iyi ilişkiler kurabilen karakterlerin genel olarak iyiliği benimsemesi söz konusudur. Bu anlamda filmlerde, yönetmenin "Yaratılanı Yaratan'dan ötürü sevmek" şeklindeki düşüncesinin hakim olduğu söylenebilir.

Böylece bu sinema, şiirsel bir anlatı içinde din ve değerlerin sunumuna imkan sağlamaktadır. Hatta günümüz meselelerine bir çözüm olarak din ve değerleri bu sunumla aktarmaktadır.

Bu anlamda, Majidi sinemasını özgün kılan unsur, bu sinemada vicdanın, umudun, güzel duyguların, insana dair iyi hasletlerin bir şekilde öne çıkması olarak ifade edilebilir. Majidi, iyi insan, olumlu davranış, faydalı amel gibi konularda Cennetin Çocukları (1997), Cennetin Rengi (1999), Baran (2001) gibi filmleriyle güzel bir örneklik oluşturmaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada, hemen tüm filmografisinde değerler eğitimi anlatısını şiirsel bir dille yapan, olumlu mesajlar veren, sanatsal anlamda da oldukça yetkin ürünler ortaya koyan Majid Majidi sineması; din ve değerler baz alınarak değerlendirilmiştir. Böylece alternatif sinema üzerinde durulmuş ve din ve değerler eğitimi kapsamında kullanılabilir olumlu sinema modeli ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezimizde öncelikle değer kavramı üzerinde durarak çalışmanın ana eksenini oluşturan değerler hakkında fikir sahibi olduk. Değerlerin din ve sanatla ilişkisini inceleyerek, özellikle İslam'ın sanata bakışını anlamaya gayret ettik. Böylece din, değer ve sanat kavramlarının bir araya gelip gelemeyeceği konusunda fikir edindik. Kanaatimizce, böyle bir birlikteliğin elzem olduğunu ortaya koyduk.

Gerek geniş çerçevede felsefe ve din bilimleri alanında gerekse daha özelde din eğitimi alanında sinema konusu pek çalışılmadığı için sinema ve sinemanın imkanlarından söz ettik. Bu çerçevede model alma yönteminden ve sosyal öğrenme teorisinden söz ederek, sinemanın bireyin seçimleri, davranışları hatta inançları konusunda nasıl rol oynayabileceğini ortaya koyduk. Filmleri incelemeye önce bilim dalımızda sinema eleştiri yöntemleri pek kullanılmadığı için film değerlendirmelerinde ağırlıklı olarak kullandığımız yöntemlerden söz ettik.

Çalıştığımız filmlerin coğrafyasına ait özellikleri ve bu ülkedeki sinema tarihini bilmeden doğru sonuçlara ulaşamayacağımızı düşündüğümüz için İran kültüründen ve sinemasından bahsettik. Aynı şekilde filmlerini ele aldığımız yönetmenin hayatı, düşünceleri ve yaşam tarzından söz ederek, filmlerin arka planındaki temaları anlamaya gayret ettik. Film incelemeleri sırasında hem sinema eleştirilerinden hem betimsel analiz ve içerik analizi yöntemlerinden istifade ederek filmleri anlamlandırdık.

Araştırmamızın teorik yönü sırasında edindiğimiz bilgiler ve yaptığımız film çözümlenmeleri sonunda elde ettiğimiz bulgular ışığında konuya dair sonuç ve önerilerimiz şu şekildedir:

İlkin ifade etmemiz gerekir ki sinemanın ülkemize Batı etkisiyle girmesinden ve ilk örneklerin de çoğunlukla Müslüman bilinç için sorun teşkil etmesinden kaynaklanan önyargının artık kırılması gerekmektedir.

Bugün hem genel olarak medyanın hem özelde sinemanın geniş kapsamı ve kitlelere etki gücü pek çok örneğiyle ortaya çıkmaktadır. Artık açıkça bilinmektedir ki sinema iki saatlik bir eğlence değildir, sinema pasif bir eylem değildir hatta sinema sadece sinema değildir. Diğer tüm araçlardan farklı olarak sinema, Mulvey'in ifadesiyle seyircisinin, yansıttığı imgelerle ilişkiye geçme biçimini inşa etme ve bunu empoze etme becerisine sahiptir. Sahip olduğu bu güçle sinema, din ve değerlerin benimsetilmesinde de bir araç ve hatta ehil kimselerce yapıldığında güçlü bir araçtır. Bu nedenle denilebilir ki, Müslümanlar sinemayı kullanmadığı için İslam, kuvvetli bir ifade biçiminden mahrum kalmaktadır.

İslam dininde, dinin temel ilkelerine aykırı olmamak, ahlaki zafiyet oluşturacak unsurlardan kaçınmak, cinselliğin öne çıkarılmasından sakınmak, insanların kötüye yöneltilmesine sebep olmamak gibi temel özelliklere dikkat edildiği sürece sanatın yasaklanmadığı hatırd tutulmalıdır.

Hz. Peygamber'in döneminin önemli bir iletişim biçimi olan şiire ve şairlere uzak kalmaması hatta şairlere destek vermesi, sinema konusunda günümüz Müslümanlarına yol göstermelidir.

Geleneksel İslam sanatları, tarihsel süreçte sanat alanında ihtiyacı görecekt şekilde bir gelişim izleyebilmiştir. Söz gelimi İslam sanatları içinde resmin ikamesi olarak minyatür üretilmiştir. Sinemanın yerine bir şey üretilemiyorsa bile sinema içerikleri noktasında yeni bir bakış acil ve zaruridir.

İslam'ın tasvir yasağı ile farklılıklar taşısa da Yahudilikte de tasvir yasağı bulunmaktadır. Bu çerçevede Yahudilikte de putlaştırma ve Tanrı tasvirinin yasak olduğunu hatırlamakta fayda var. Ancak bu durum Yahudileri sinema sektörüne mesafeli kılmamıştır. Aksine onlar, sinemayı kendi inanç ve değerlerini aktarmanın bir imkanı olarak görmüşlerdir. Benzer şekilde İslam'ın tasvir yasağının sınırlarının tartışılması bu yasağın kapsamı dışında tutulan konularda ise dini konularda bilgi sahibi ve dine karşı olumlu tutumu olan sanatçılar tarafından filmler, animasyonlar ve çizgi filmler yapılması gerekmektedir. Bu bakış açısı, sanatın zarafetiyle din ve değerlerin sunumuna olanak sağlayacağı için başta çocuklar olmak üzere tüm sinema izleyicileri için güzel bir deneyim olacaktır.

İran filmlerinin ayırt edici bir unsuru olarak sembolik anlatımlar ve gerçekçi bir dünya tasvirinden söz edilebilir. Bu anlatım tarzı da İslam'ın tasvir yasağı

karşısında geleneksel İslam sanatının bir kaçıışı ve aslında varoluşunu borçlu olduğu sembolik anlatımın ufuklarının sinemada nasıl tezahür edebileceğini göstermektedir.

Popüler sinema anlatı biçimleri dışında alternatif sinema olarak ifade edilebilecek anlatı tarzları, aslında dindarların sinemaya dair çekincelerini bertaraf edecek bir anlatı imkanına kapı aralamaktadır. Manevi temelli bir sinema anlayışı, sinemanın büyüsunü güzel bir hakikate çevirebilir.

Sinemada bir kötülük varsa bunun sinemanın kendisinden değil bazı filmlerin ideolojisinden kaynaklandığını hatırlamak gerekir. Bu, sinemanın istendiğinde iyiye sevk eden bir araç olarak da kullanılabilceğinin göstergesidir. Dindar izleyicinin de bu hususu anlaması gerekmektedir.

Hem model alma teorisi hem sosyal öğrenme teorisi, öğrenmede çevresel faktörlerin önemini ısrarla vurgulamaktadır. “Görgülü kuşlar gördüğünü işler” atasözünde bahsedilen hakikat de Krzysztof Kieslowski’ye atfedilen “Sinema hiçbir şeyi değıştirmez ama insanların birçok şeyi anlamalarını sağlar. Dünyayı değıştirecek olan şey filmler değil, o filmleri izleyen insanlardır” sözü de aynı yönü göstermektedir. Bütün sinema seyircilerinin ama özellikle de çocukların gördüklerinden ve izlediklerinden ne denli etkilendikleri ortadadır. Çocuk bir işin nasıl yapıldığını görürse o işi öyle yapmaya çalışacaktır. Bu anlamda sinemada, televizyonda çocuğun ne gördüğü bir kez daha önem kazanmaktadır. Çocuk, Noel ağacı, yılbaşı kutlaması görürse onu yapmak isteyecektir; bayram ziyareti, kandil kutlaması görürse de onu. Bu nedenle dini, kültürel, tasavvufi sembol ve içerikler, kendi kültürümüzü öğretmeye ve benimsetmeye yarayacak bütün argümanlar didaktik bir tavra da kaçmadan, sözünü ettiğimiz sinema anlayışı içerisinde kendisine yer bulmalıdır.

Film karakterleri İslam dini açısından güzel rol model olacak şekilde tasarlanmalıdır. Özellikle dindarlık yönü belirgin olan karakterlerin temsil ettikleri roller ve bu karakterlerin değerleri daha önemli bir hal arz etmektedir. Senaryoların bu durum göz önünde bulundurularak hazırlanması olumlu rol model teşkil edecek karakterler ve dindar karakterler ortaya çıkartacaktır.

Dini unsurların sinemada yer alışı, iyi niyetli de olsa din konusunda bilgisiz kimseler tarafından yapıldığında yanlış anlatımlar ortaya çıkabilmektedir. Bu konuda danışman olarak bir din görevlisinden destek istenmelidir.

Bu hususların hepsi bir taraftan da sinemanın imkanlarını düşünmeyi gerektirmektedir. Majidi'nin çizgisi bu anlamda örneklilik teşkil edebilecek bir konumdadır.

İranlı bir yönetmenin filmlerini incelediğimiz çalışmamızda, İran'a ait kültürel kodların da fazlasıyla bu sinemada kendisine yer bulduğunu gördük. Bu husus, Türkiye'de yapılacak çalışmalar için de yol gösterici olmalıdır. Türk düşüncesi ve kimliği bu yapımlarda muhakkak yer almalıdır.

Sadece filmler için değil diziler için de harekete geçilmesi gerekmektedir. Bugün özellikle gençlerin Kore, Hint, Amerikan ve İngiliz dizilerinin sıkı takipçisi olduğu bir gerçektir. Bu yapımlarda gençlerin ilgisini çeken hususlar araştırılmalı ve benzeri yapımlar için harekete geçilmelidir.

Ailece oturup izlenebilecek, üzerine sohbet edilebilecek yapımlara yer verilmesi, bu görsel çağ çocuğunun ve ailesinin çokça ihtiyaç duyduğu bir alanda çalışılması demek olacaktır.

Dini içerikli filmler üretilmesi ve bu alanda çalışılabilmesi için ilahiyat, din kültürü ve ahlak bilgisi öğretmenliği alanlarında medya çalışmaları en azından seçmeli ders olarak verilmelidir.

Öğretmenlere hem görsel okuryazarlık hem de derslerde film kullanımının önemini anlatan eğitimler verilmelidir.

Görsel anlatımların etkisini öğretebilmek, bu alanda bilinçli "tüketici" yetiştirebilmek için görsel okuryazarlık eğitimlerine küçük yaştan başlanmalıdır. En azından çocuğun ailesiyle izlediği bir yapıyı değerlendirmesine izin verilmeli, izlenen filmlerdeki güzel, doğru, ahlaklı unsurlar da yanlış, hatalı, eksik, bayağı, kötü yönler de çocukla beraber değerlendirilmelidir.

Sinemada Şii-Sünni ayrımı gibi hususlardan kurtulup İslam dünyasında ulusal ve uluslararası arenada senaryo, kısa film, uzun metraj film yarışmaları düzenlenerek evrensel meselelere yönelmek için çaba harcanması gerekmektedir.

Bu noktada filmler sözcüğü Rokeach'ın gruplandırmasında olduğu gibi evrensel bir değer skalasında ele alındığında bu eserlerin değerler eğitimi için kullanılabilir evrensel bir anlatıya kavuşma imkanı artacaktır.

Filmlerin, film karakterlerinin, filmde olumlu ve olumsuz olarak yer alan karakterlerin izleyicilere etkisini görebilmek için saha araştırması yapılmalı, buradan elde edilen sonuçlarla yeni bir yol haritası çizilmelidir.

Sinema ile ilgili yapılan bir din araştırmasında filmlerin içeriği, karakterleri, karakterlerin ismi, yaşantısı, dini duygu, düşünce ve fiilleri, kıyafetleri, film mekanları, filmde yer alan semboller, film müzikleri, filmin amacı, mesajı ve en nihayetinde seyircinin bunları alımlama ve yaşantısına aktarma durumu söz konusu edilebilir. Bu alanlarda yapılacak çalışmaların yaygınlaşması dinin sinema ile ifade edilmesinde, değerlerin sinema ile aktarılmasında önemli bir bakış açısı oluşturacak ve farkındalık sağlayacaktır.



BİBLİYOGRAFYA

- Acar, İ. (2020). *Din Ve Değerler Eğitimi Açısından İran Sineması: Mejid Mejidi'nin Filmleri Örneği*. İzmir: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akkaya, G. (2016). *Rol Model İçerikli Animasyonların Üstün Yetenekli 4. Sınıf Öğrencilerinin Fen Bilimleri Dersinde Zihinsel Risk Alma Davranışları Ve Öğrenmelerine Etkisi*. Malatya: Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Aksoy, A. (2010). *Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*. Konya: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aksoy, A. (2012, 03 01). *Fıtratı Temel Alan Bir Dil Arayışı: Mecid Mecidi Sineması*. 03 05, 2020 tarihinde www.hayatedebiyat.com:2020 tarihinde <http://www.hayatedebiyat.com/ahmet-aksoy-fitrati-temel-alan-bir-dil-arayisi-mecid-mecidi-sinemasi/> adresinden alındı
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması* (2 b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alıcı, B. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk. *e-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 118-151.
- Arslan, A. (2015). *Felsefeye Giriş* (22 b.). Ankara: Liberte Yayın Grubu.
- Arslan, Z. Ş., & Yaşar, F. T. (2007). Yükselen "Değer" Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım. *DEM Dergi*(1), 8-11.
- Arslan, Z. Ş., & Yaşar, F. T. (2014). Yükselen "Değer" Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım. Y. S. Zavalısız (Dü.) içinde, *Değerler Eğitimi* (s. 7-13). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Âvânî, G. (1997). *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*. (M. Kanar, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ayaz, Y. Y., Kıvanççı, G., & Safarov, A. (2019). Psikanalitik Kuram Ve Reklamda Yaratıcılık Yeliz Yapıcıoğlu Ayaz 1 Gülce Kıvanççı2 Alisher Safarov3 . *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi*, 2(2), 75-92.
- Aydın, M. (2011). Değerler, İşlevleri ve Ahlak. *Eğitime Bakış*(19), 39-45.
- Aydın, M. Z., & Gürler, Ş. A. (2012). *Okulda Değerler Eğitimi Yöntemler, Etkinlikler, Kaynaklar*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ayvazoğlu, B. (2015). *Aşk Estetiği İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme* (2. b.). İstanbul: Kapı Yayınları.

- Bacanlı, H., & Dombaycı, M. A. (2015). Değer Eğitimde Değer Boyutlandırma Yaklaşımı. R. Kaymakcan içinde, *Değerler ve Eğitimi - II*. Ankara: Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (O. Kasap, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Balcı, A. (2004). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler* (4. b.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (E. Abora, & I. Ergüden, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (S. O. Çavuş, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Bayrakçı, M. (2007). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması. *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*(14), 198-210.
- Berger, A. A. (2018). Toplumbilimsel Çözümleme. N. Pembecioğlu (Dü.) içinde, *Medya Çözümleme Teknikleri* (N. Pembecioğlu, Çev., s. 99-132). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bilis, P. Ö. (2014). Rol Modelleri Ve Toplumsal Değerler Açısından “Uçaklar” Adlı Animasyon Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk İletişim*, 8(3), 201-227.
- Bircan, H. H. (2015). Felsefede Değer(ler) Problemi. H. H. Bircan, & B. Dilmaç içinde, *Değerler Bilançosu Felsefe, Sosyoloji, Kamu, Eğitim*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)* (2. Baskı b.). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Blizek, W. L. (2014). Sinema Filmleri ve Din. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 47, 193-202.
- Bozdağ, A. (2019). *Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı Ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi*. Ordu: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Burckhardt, T. (2013). *İslam Sanatı Dil ve Anlam* (2. b.). (T. Koç, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma* (2. b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Büyükcoşkun, M. E. (2005a). İran Sineması Üzerine. *Bilim ve Sanat Vakfı Bülten*(59), 26-28.
- Büyükcoşkun, M. E. (2005b). İran ve Sinema. *Bilim ve Sanat Vakfı Bülten*(59), 28-29.
- Cebecioğlu, E. (2005). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (3. b.). İstanbul: Anka Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Sözlüğü* (6. b.). İstanbul: Say Yayınları.

- Chaudhuri, S., & Finn, H. (2016). Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması. (T. Toprak, Çev.) *Sinecine*, 7(1), 139-161.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Ç. E. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Coşkun, M. K. (2015). Değerler Eğitiminde Sinematerapinin İmkânı ve Gücü. B. Yorulmaz, & vd. (Dü) içinde, *Sinema ve Din* (s. 175-192). İstanbul: DEM Yayınları.
- Creswell, J. W. (2017). *Araştırma Deseni (Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları)* (3. b.). (S. B. Demir, Çev.) Ankara: Eğiten Kitap.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çağlayan, A. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çakır, M. A. (2014). Eğitimin Psikolojik Temelleri. K. Keskinliç içinde, *Eğitim Bilimine Giriş* (8. b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Çal, M. A. (2016). *Yeni Medyada Sinema ve Tiyatro Eleştirisi*. Kocaeli: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çam, N. (2012). *İslamda Sanat Sanatta İslam* (5. b.). Ankara: Akçağ.
- Çelik, M. (2010). Bir Sinema Yönetmeni Olarak Mecid Mecidi Ve Onun Özgün Sanat Dilinde İnsan. *Şehrengiz Edebiyat ve Düşünce Dergisi*(5), 11-14.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması Geçmişi, Bugünü ve Geleceği* (2. b.). (B. Aladağ, & Kovulmaz, Begüm, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dadak, M. U. (2019). İbrahim Gülistan ve 1979 Devrimine Kadar İran Sinemasına Kısa Bir Bakış. *Doğu Araştırmaları*, 2(20), 10-16.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, S. T. (2017). İran Sineması: Radikalizmin Gölgesinde Romantizm. *Ortadoğu Analiz*, 9(80), 84-87.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji* (3. b.). (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dilmaç, B. (2012). *İnsanca Değerler Eğitimi* (2. b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Dilmaç, O. (2015). Değerlerin Kazandırılmasında Sanat Eğitiminin Rolü. H. H. Bircan, & B. Dilmaç içinde, *Değerler Bilançosu Felsefe, Sosyoloji, Kamu, Eğitim*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Djalili, M.-R., & Kellner, T. (2017). *100 Soruda İran*. (R. Uzmen, Çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Durka, G. (2015). Değerleri Sanat Aracılığıyla Öğretmek. R. Kaymakcan, & vd. içinde, *Değerler ve Eğitimi - II* (H. K. Kula, Çev.). Ankara: DEM Yayınları.
- Ergün, N. (2011). Ölü Bir Deniz Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(14), 119-135.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ferahmend, A. (2007). Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Fersahoğlu, Y. (2000). Din Eğitim ve Öğretiminde Duyguların Transferi. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*(19), 105-122.
- Fersahoğlu, Y. (2003). Din Eğitimi ve Öğretiminde Bir İletişim Yöntemi Olarak Hikâye. *EKEV Akademi Dergisi*(16), 121-130.
- Feuerbach, L. (2008). *Hristiyanlığın Özü*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Say.
- Furat, A. Z. (2009). Yaygın Din Eğitiminde Kitle İletişim Araçlarının Yeri: Televizyon Örneği. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(19), 37-62.
- Gökçe, H. (2017). Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi Filminin Mecidi Sineması Bağlamında Analizi. *Intermedia International e-Journal*, 4(7), 317-329.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (3. b.). (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Güler, H. (2006). *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın*. İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güngör, E. (2010). *Değerler Psikolojisi Üzerine Araştırmalar Ahlak Psikolojisi, Ahlaki Değerler ve Ahlaki Gelişme* (4. b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gürel, R. (2014). Sosyal Pekiştiricilerin ve Model Davranışlarının, Çocukların Ahlaki Yargılarının Şekillenmesindeki Etkisi (Bandura Örneği). *Değerler Eğitimi Dergisi*, 12(28), 101-119.
- IMDb. (tarih yok). *Baran Photo Gallery*. 11 1, 2020 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt0233841/mediaviewer/rm2016321024> adresinden alındı
- IMDb. (tarih yok). *Cennetin Çocukları Photo Gallery*. 11 1, 2020 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt0118849/mediaviewer/rm3010202112> adresinden alındı

- IMDb. (tarih yok). *Rang-e Khoda Photo Gallery*. 11 1, 2020 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt0191043/mediaviewer/rm1326095872> adresinden alındı
- Işık, A. (2013). *Din ve Estetik Felsefi Bir İnceleme* (2. b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- İkiz, A. (2015). *Zeki Demirkubuz "Masumiyet" Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (2. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kale, N. (2007). Nasıl Bir Değerler Eğitimi? R. Kaymakcan, S. Kenan, H. Hökelekli, Z. Ş. Arslan, & M. Zengin içinde, *Değerler ve Eğitimi Uluslararası Sempozyumu*. İstanbul: DEM Yayınları.
- Kanat, F. (2006). *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kara, M. (2016). Kur'ân'ın Değerleri İnşası. H. H. Bircan, & B. Dilmaç içinde, *Değerler Bilançosu - Sarı Kitap*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Karakaya, H. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*. Elazığ: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karaman, H. vd. (2008). *İlmihal II İslam ve Toplum* (15. b.). Ankara: TDV.
- Karataş, İ. (2019). *Sinema Ve Din Arasındaki Paradoksal İlişkinin Örnek Filmlerle İncelenmesi*. Erzurum: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karatay, A. (2014). Cennetin Çocukları Ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik. *İdil Dergisi*, 3(11), 99-114.
- Keskin, Y. (2016). Din Eğitimi ve Değer Eğitimi İlişkisi. H. H. Bircan, & B. Dilmaç içinde, *Değerler Bilançosu Dil, Din, Eğitim, Edebiyat, İktisat, İletişim, Kamu*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Khabibullin, R. (2017, 08 22). *Iranian Cinema: Iranian Heritage and Sentimental Self-Censorship in the Country of Ayatollahs*. 03 24, 2019 tarihinde <https://realnoevremya.com/articles/1731-iranian-cinema-iranian-heritage-and-sentimental-self-censorship-in-the-country-of-ayatollahs> adresinden alındı
- Koç, T. (2018). *İslâm Estetiği* (8. b.). Ankara: İSAM.
- Korkmaz, İ. (2014). Sosyal Öğrenme Kuramı. B. Yeşilyaprak içinde, *Eğitim Psikolojisi Gelişim-Öğrenme-Öğretim* (12. b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Kutlu, M. (2019). 'Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi' Filminin Söylem Çözümlemesi. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 2(2), 287-305.
- Laleh, A. (2013). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- Living Values Education. (tarih yok). *Values Education for Children and Young Adults, Morals, Character | Living Values*. 03 15, 2019 tarihinde <http://www.livingvalues.net/values/> adresinden alındı
- Lüleci, Y. (2007). *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Majidi, M. (Yöneten). (1997). *Cennetin Çocukları* [Sinema Filmi].
- Majidi, M. (Yöneten). (1999). *Cennetin Rengi* [Sinema Filmi].
- Majidi, M. (Yöneten). (2001). *Baran* [Sinema Filmi].
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (2. b.). (O. Akinhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Massignon, L. (2006). İslam Sanatlarının Felsefesi. B. Toprak içinde, *Din ve Sanat* (2. b.). Ankara: Hece Yayınları.
- Mirza, A. (2016). Sinemada Uyarlama Sorunsalı ve Auteur Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismaki. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(1), 40-57.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?* (16. b.). (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Morin, E. (2005). *The Cinema or The Imaginary Man*. (L. Mortimer, Çev.) Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Mulvey, L. (2007). Sonsöz. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Muşmal, H., & Gürbüz, İ. (2018). Döküman İncelemesi. Ş. Aslan içinde, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (s. 217-243). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Mutluel, O. (2017). *Güzelin Dile Geldiği Alan İslam Sanatı*. Ankara: OTTO.
- Nafeie, M. (2012). *Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları*. İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Nefisi, H. (2007). İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Official Website, M. M. (tarih yok). *Majid Majidi Iranian Film Director*. 02 20, 2019 tarihinde <http://www.cinemajidi.com/> adresinden alındı
- Oktan, A. (2019). Nature as a Builder of Meaning in Majid Majidi's Films. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1(9), 11-27.
- Okumuşlar, M. (2006). Din Eğitiminde Etkin Bir Yöntem Olarak Hikaye. *SÜİFD*(21), 237-252.

- Olgundeniz, S. S., & Parsa, A. F. (2014). Reklam Dünyasında İmgenin Gücü “Arçelik Ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren”. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 2(9), 95-106.
- Önder, M. (2013). Sevgi, Din Dili ve Hikâyelerin Çocukların Din Eğitimindeki Yeri ve Önemi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(3), 1285-1298.
- Özbek, A. (1994). *Bir Eğitimci Olarak Hz. Muhammed* (3. b.). İstanbul: Esra Yayınları.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (3. b.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özel, Z. (2016, 05 12). 07 24, 2018 tarihinde Dünya Bizim: <http://www.dunyabizim.com/etkinlik/24078/mecid-mecidi-hz-muhammed-filmi-hakkinda-konustu> adresinden alındı
- Özen, F., & Arpacı, M. (2018). İran’da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. *TRT Akademi*, 3(5), 238-260.
- Özensel, E. (2014). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Değer. Y. S. Zavalısız (Dü.) içinde, *Değerler Eğitimi* (s. 14-37). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Özer, Ö. (2015). *İkibin Sonrası Sinemalarda Gösterilen Çizgi Filmlerin Okul Öncesinde Kazandırılması Gereken Değerler Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztaş, S. (2017). Ortaöğretim Tarih Derslerinde Tarihî Filmlerin Değer Eğitiminde Kullanımı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, 6(5), 3076-3099.
- Öztekin, M. K. (2008). *Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı (Manga)’nın İncelenmesi*. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Pakdemirli, M. N. (2011). İlköğretim Çağı Çocuklarının Din Eğitiminde Kullanılabilecek Hikayelerin Özellikleri ve Kaynakları. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*(21), 153-175.
- Pay, M. (2010). *Mecid Mecidi: Dilde Yetkinliğin ve Özgünlüğün Arayışı*. 03 04, 2020 tarihinde www.hayalperdesi.net: <https://www.hayalperdesi.net/dosya/54-mecid-mecidi-dilde-yetkinligin-ve-ozgunlugun-arayisi.aspx> adresinden alındı
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Postman, N. (2010). *Televizyon Öldüren Eğlence* (3. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pour, M. S. (2005). *Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler ve Günümüzdeki Durum*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

- Ramazanoğlu, Y. (2018). *Gerçek ve Büyü Arasında Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Rokeach, M. (1973). *The Nature of Human Values*. New York: The Free Press.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sadr, H. R. (2007). Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sağır, T. D. (2013). *Doğu ve Batı Sineması Karşılaştırması: İran ve Hollywood Sineması Üzerinden*. Erzurum: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Said-Vefa, M. (2007). İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- San, İ. (1985). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- San, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları* (3. b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sargut, C. (2008). Bir İbret ve Hikmet Öğretisinin Perdesi Olarak Sinema. S. Yalsızuçanlar içinde, *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Sarıkaya, Y. (2012). *Geçmişten Günümüze İran: Tarih, Siyaset, Toplum ve Kültür*. Türk Akademisi Siyasi Sosyal Stratejik Araştırmalar Vakfı (TASAV).
- Sarmış, M. (2016). *Sinema ve Din (Sekülerleşme Bağlamında Hollywood Sineması Örneği)*. Konya: Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Sözen, M. (2012). İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. *Selçuk İletişim*, 7(3), 218-233.
- Sözen, M. (2018a). İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik. *The Journal of Academic Social Science*(81), 41-70.
- Sözen, M. (2018b). İran Sineması ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(6, 79), 16-38.
- Sun, W. (2018). Shallow Analysis about Majid Majidi's Film Artistic Style. *Art and Design Review*(6), 108-114.
- Tan, E. (2011). *Günümüz Sanat Eğitimi Anlayışının Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarına Yansımaları (Selçuk Üniversitesi Örneği)*. Konya: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tanrıverdi, H., & Köksal, G. (2018). Etnografik Araştırma. Ş. Aslan içinde, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (s. 245-255). Konya: Eğitim Yayınevi.

- Tapper, R. (2007). Giriş. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Taşkın, O. (2018). *Ortaokul Ve Lise Öğrencilerine Göre Din Kültürü Ve Ahlak Bilgisi Öğretmenlerinin Rol Modelliği*. Samsun: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı. (2018). *Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programı*. 03 24, 2020 tarihinde <http://mufredat.meb.gov.tr: http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=318> adresinden alındı
- TDK. (2011). *Türkçe Sözlük* (11 b.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK. (tarih yok). *Büyük Türkçe Sözlük*. 01 26, 2018 tarihinde www.tdk.gov.tr: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c9a8b42509690.48975885 adresinden alındı
- Terbaş, Ö. (2013). Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Ö. Terbaş içinde, *Sinema ve Psikanaliz Filmler ve Bilinçdişi* (2. b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Tiken, S. (2009). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki 'Ayna' İmgisine Psikanalitik Bir Yaklaşım. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(41), 47-60.
- Tokat, L. (2005). Sanat Kutsalın İfşası Mıdır? *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(29), 137-163.
- Toku, N. (2002). Değerlerin Dilemması: Subjektiflik ve Objektiflik. Ş. Yalçın içinde, *Bilgi ve Değer Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2000). *Sanat Nedir?* (K. Demirkıran, Çev.) İstanbul: Şule Yayınları.
- TRTakademi. (2018). "Kendi Festivallerimizi Üretmemiz Gerekıyor". 3(5), 374-382. (F. Samadli, Çev.)
- Tuğral, S. (2008). *Kur'an'da Değerler Sistemi*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Tunalı, İ. (1996). *Grek Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi* (4. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2018). *Estetik* (18. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkmen, M. Y. (2018). *Hollywood Sineması Ve İslamofobi: 11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasında İslamofobinin Yeniden Üretimi*. Uşak: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2(7), 333-342.
- Uludağ, S. (1991). Aşk. TDV içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uludağ, S. (1991). Ayna. TDV içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (2. b.). İstanbul: Kabcacı.

- Uygur, H. (2006, 01). *Mecid Mecidi: "Sanatın Amacı İnsanı Yüceltmektir"*. 03 04, 2020 tarihinde [www.anlayis.net: http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=32&makaleid=4748](http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=32&makaleid=4748) adresinden alındı
- Ülgen, G. (1995). *Eğitim Psikolojisi Birey ve Öğrenme* (2. b.). Ankara: Bilim Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2001). *Bilgi ve Değer* (2. b.). İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ünver, E. (2002). *Sanat Eğitimi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Üstündağ, N. (2012). *Bir Ders Materyali Olarak Belgesel Sinemanın Eğitim İşlevinin İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- [www.cinemajidi.com.](http://www.cinemajidi.com/) (tarih yok). *Majid Majidi Iranian Film Director*. 03 24, 2019 tarihinde Official Website: <http://www.cinemajidi.com/> adresinden alındı
- [www.dunyabizim.com.](http://www.dunyabizim.com/) (2019, 05 05). *İranlı Yönetmen Mecidi'den Erdoğan'a Teşekkür*. 03 05, 2020 tarihinde [www.dunyabizim.com: https://www.dunyabizim.com/havadis/iranli-yonetmen-mecidi-den-erdogan-a-tesekkur-h35071.html](http://www.dunyabizim.com/havadis/iranli-yonetmen-mecidi-den-erdogan-a-tesekkur-h35071.html) adresinden alındı
- [www.imdb.com.](https://www.imdb.com/name/nm0006498/?ref_=nmbio_bio_nm) (tarih yok). *IMDb*. 03 03, 2020 tarihinde https://www.imdb.com/name/nm0006498/?ref_=nmbio_bio_nm adresinden alındı
- Yaghmoorala, M. V. (2013). *Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı*. İzmir: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yalsızuçanlar, S. (2008). Yeşilçam'dan Bugüne. S. Yalsızuçanlar içinde, *Dünyanın Orta Yeri Sinema* (s. 131-133). İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2008a). Dünyanın Orta Yeri Sinema. S. Yalsızuçanlar içinde, *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2008b). Sinemaya Genel Bakış. S. Yalsızuçanlar içinde, *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2019). Mecid Mecidi "Doğulu Sanatçıların Bugünün Dünyasına Söyleyecek Çok Fazla Sözü Var". *Mahalle Mektebi*(49), 30-37.
- Yaylalı, S. (2009, 03 04). *Cennetin Rengi Gökyüzü Kadar Kırmızı Değil!* 03 04, 2020 tarihinde [www.dunyabizim.com: https://www.dunyabizim.com/sinema/iki-filmi-karsilastirdik-mecidi-yendi-h713.html](https://www.dunyabizim.com/sinema/iki-filmi-karsilastirdik-mecidi-yendi-h713.html) adresinden alındı
- Yazıcı, K. (2016). Medya ve Değerler. R. Turan, & K. Ulusoy (Dü) içinde, *Farklı Yönleriyle Değerler Eğitimi* (2. b.), (s. 141-190). İstanbul: Pegem Akademi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10. b.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Yıldızbakan, T. D. (2019). *Toplumsal Bellek Bağlamında 11 Eylül Sinemasında İslamafobi*. İstanbul: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Yorulmaz, B. (2013a). *Perdeden Gönüllere Din Eğitiminde Kullanılabilecek Seçme Videolar*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Yorulmaz, B. (2013b). *Sinema ve Din Eğitimi*. İzmir: Işık Akademi Yayınları.
- Yorulmaz, B. (2015). Sinemada Dinî Mesajların Fitrî Sunumu: Mecid Mecidî Örneği. *İslâm ve Sanat*. İstanbul: İSAV.
- Yorulmaz, B. (2016). *Popüler Filmlerde Din Popüler Filmlerin Dinî Alt Metin Okumaları*. İstanbul: İstanbul Tasarım Yayınları.
- Yüksel, A. H. (2012, 08 29). "Gerçekliğin Arkasındaki Güzelliği Göstermek İstiyorum". 03 04, 2020 tarihinde Hayalperdesi: <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/70-gercekligin-arkasindaki-guzelligi-gostermek-istiyorum.aspx> adresinden alındı
- Zargar, C. A. (2016). Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: A Theodicy of Meaning. *Journal of Religion & Film*, 20(I).

 KONYA	<p>T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</p>	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	---	---

Öz Geçmiş

Adı Soyadı	Zeynep BİRCAN
Medeni Durumu	Evli
Öğrenim Durumu	
Derece	Okulun Adı
İlköğretim	Mehmet Şükriye Sert İlköğretim Okulu
Ortaöğretim	Mehmet Şükriye Sert İlköğretim Okulu
Lise	Mahmut Sami Ramazanoğlu AİHL
Lisans	Selçuk Üniversitesi/ İlahiyat Fakültesi
Yüksek Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi/ Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı/ Din Eğitimi Bilim Dalı
İlgi Alanları	Edebiyat, Sanat, Sinema, Fotoğrafçılık, Gezi
İş Deneyimi	Sivas Yıldızeli AİHL- İHL Meslek Dersleri Öğretmeni Ali Rıza Bahadır AİHL- İHL Meslek Dersleri Öğretmeni Yıldız Kız AİHL- İHL Meslek Dersleri Öğretmeni Selçuklu Mahmut Sami Ramazanoğlu AİHL- İHL Meslek Dersleri Öğretmeni