



İRAN SİNEMASINDA GÖÇ OLGUSUNUN TEMSİLİ: KİMLİK, AİDİYET VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

The Representation of Migration in Iranian Cinema: Identity, Belonging, and Social Transformation

Hülya ÖZKAN RIGIDERAKHSHAN *

ÖZ

Bu çalışma, İran sinemasında göç olgusunun temsiline odaklanmakta ve göçün bireysel, toplumsal ve kültürel boyutlarını tematik bir çerçevede incelemektedir. Araştırmacının amacı, İran sinemasında göç temasının farklı bağlamlarda nasıl ele alındığını ve bu temsillerin kimlik, aidiyet, toplumsal dönüşüm ve kültürel yabancılaşma gibi kavramlarla nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymaktır. Çalışma, nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Veriler, betimsel ve tematik film analizi yöntemiyle toplanmış; amaçlı örnekleme tekniği kullanılarak göç temasını temsil eden dört film seçilmiştir. Bu filmler arasında Bahram Beyzaie'nin *Bashu, the Little Stranger* (1986), Mohammad Hossein Mahdavian'ın *Lottery* (2018), Daryuş Mehrçuyi'nin *Îcâre-nişînâ* (1986) ve Majid Majidi'nin *Baran* (2001) adlı yapımları yer almaktadır. Analizler, 1979 İslam Devrimi sonrası yaşanan siyasi sürgünler, Irak-İran Savaşı dönemindeki zorunlu iç göçler, ekonomik göçler ve Afgan göçmen işçilerin yaşam koşulları üzerinden göçün farklı bağlamlarını ele almaktadır. Bulgular, İran sinemasının göçü yalnızca bir toplumsal gerçeklik olarak değil, aynı zamanda estetik, anlatısal ve politik bir ifade biçimi olarak işlediğini göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: İran sineması, göç, kimlik, toplumsal dönüşüm, diaspora.

ABSTRACT

This study focuses on the representation of migration in Iranian cinema and examines its individual, social, and cultural dimensions within a thematic framework. The primary aim of the research is to reveal how the theme of migration is addressed in various contexts of Iranian cinema and how these representations are intertwined with concepts such as identity, belonging, social transformation, and cultural alienation. The study employs a qualitative research design. Data were collected through descriptive and thematic film analysis, and purposeful sampling was used to select four films that prominently represent the theme of migration. These films include Bahram Beyzaie's *Bashu, the Little Stranger* (1986), Mohammad Hossein Mahdavi-

* Doç. Dr., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Ankara/Türkiye. E-posta: hulya.ozkan@asbu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4827-664X.

an's *Lottery* (2018), Daryush Mehrjui's *Ġjâre-nishinhâ* (1986), and Majid Majidi's *Baran* (2001). The analyses explore different contexts of migration, including political exiles following the 1979 Islamic Revolution, forced internal displacements during the Iraq-Iran War, economic migrations, and the living conditions of Afghan migrant workers. The findings indicate that Iranian cinema portrays migration not merely as a social reality but also as an aesthetic, narrative, and political mode of expression.

Keywords: Iranian cinema, migration, identity, social transformation, diaspora.

Giriş

Göç, yalnızca coğrafi bir yer değiştirme süreci değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, toplumsal dönüşüm ve bellekle yakından ilişkili olan çok katmanlı bir olgudur. İran toplumu bağlamında göç, tarihsel ve güncel birçok dinamikle şekillenmiş; politik, ekonomik ve kültürel faktörler göç hareketlerini tetiklemiştir. 1979 İslam Devrimi sonrası yaşanan siyasi sürgünler, birçok aydının ve muhalifin ülkeyi terk etmesine yol açmış, Irak-İran Savaşı döneminde ise özellikle sınır bölgelerden daha güvenli iç bölgelere yönelen iç göç hareketlerine neden olmuştur. Bunun yanında ekonomik ve politik nedenlerle yurtdışına yönelen göçler, bireylerin ve ailelerin hayatlarında köklü değişimlere yol açarken, iç göç ise kırsaldan kent merkezlerine, sınır bölgelerden ülkenin merkezine doğru yaşanan nüfus hareketleri üzerinden toplumsal ve kültürel dönüşümlere zemin hazırlamıştır.

İran sineması, bu tarihsel ve toplumsal gerçeklikleri hem doğrudan hem de dolaylı biçimlerde ele alarak göçün bireysel ve toplumsal boyutlarını görünür kılmıştır. Göç teması, sinemada yalnızca fiziksel bir yer değiştirme olarak değil; kimlik inşası, aidiyet, toplumsal dışlanma, kültürel uyumsuzluk ve bellekle kurulan ilişki bağlamında ele alınmıştır. Bu nedenle göç, İran sinemasında çoğu zaman “aidiyet ve yabancılaşma” ikiliği üzerinden temsil edilmekte; bireyin hem kendi kimliğiyle hem de toplumla kurduğu bağlar çerçevesinde dramatik bir anlatı zemini sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, İran sinemasında göç temasını farklı bağlamlarda ele alan filmleri tematik bir yaklaşımla incelemektir. Çalışma, göçün siyasi sürgün ve diaspora bağlamını inceledikten sonra, göçün çeşitli boyutlarını dört ana tema üzerinden analiz edecektir:

1. Zorunlu İç Göç ve Kimlik: Irak-İran Savaşı ve diğer zorunlu göç süreçleri bağlamında bireylerin kimlik ve aidiyet arayışları ele alınacaktır. Bu bağlamda Bahram Beyzaie'nin *Bashu, the Little Stranger* filmi, küçük yaşta başka bir bölgeye göç etmek zorunda kalan bir çocuğun deneyimleri üzerinden göçün psikolojik ve toplumsal etkilerini göstermektedir. 2. Ekonomik Göç ve

Umut Arayışı: Ekonomik nedenlerle yurt dışına gitme arzusunun ve bunun bireyler üzerindeki etkilerini ortaya koymak için Mohammad Hossein Mahdavian'ın *Lottery* filmi incelenecektir. Film, bireylerin daha iyi bir gelecek umuduyla gerçekleştirdiği göç girişimlerini ve bunun toplumsal yansımalarını ele almaktadır. 3. İç Göç ve Kentleşme: Kırsaldan kente veya sınır bölgelerden merkeze yönelen iç göçler, hem bireysel hem de toplumsal dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Daryuş Mehrcuyi'nin *Îcâre-nişînâ (Kıracılar)* filmi, kente göç eden bireylerin uyum çabalarını, sosyal ilişkilerdeki zorluklarını ve kent yaşamının sunduğu fırsatları dramatize etmektedir. 4. Mültecilik ve Göçmen İşçiler: Afgan göçmenlerin İran'daki varlığı ve toplumsal marjinalleşmeleri, göçün görünmeyen boyutlarını yansıtmaktadır. Bu tema, göçmen işçilerin ekonomik katkıları ile yaşadıkları sosyal dışlanmayı ve görünürlük sorunlarını tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda Majid Majidi'nin *Baran* filmi, Afgan göçmen işçilerin yaşam koşullarını, toplumsal marjinalleşmelerini ve aidiyet arayışlarını merkeze alarak mültecilik teması üzerinden önemli bir sinemasal örnek sunmaktadır.

Bu tematik sınıflandırma, göçün İran sinemasında nasıl çok boyutlu bir temsil alanı bulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, hem bireysel hikâyeler üzerinden göçün psikolojik ve kültürel etkilerini hem de toplumsal düzeyde değişen norm ve değerleri ele alarak sinemanın göç temsiline dair sunduğu kapsamlı perspektifi aktaracaktır.

1. İran Sinemasında Göç Teması: Tarihsel Bir İnceleme

Küresel göç hareketleri, 20. yüzyılın ortalarından itibaren önemli bir artış göstermiştir. İran bağlamında ise özellikle 1979 İslam Devrimi sonrasında kültürel ve politik faktörler ile bireysel motivasyonlar göç temalarının belirleyici unsurları olmuştur. Devrim sonrası yıllarda İranlı yönetmenler, göçü yalnızca bireysel deneyimler üzerinden değil, aynı zamanda toplumun dönüşümü, ideolojik baskılar ve modernleşme süreçleri bağlamında da ele almışlardır. 1980'ler, İran sinemasında göç temasının özellikle zorunlu iç göç ve savaş bağlamında işlendiği bir dönemdir. Bahram Beyzaie'nin *Bashu, the Little Stranger* (1986) filmi, Irak-İran Savaşı sırasında göç etmek zorunda kalan bir çocuğun deneyimleri üzerinden savaş travmasını ve iç göçün dramatik etkilerini anlatır. Film, çocuğun yeni çevresine adaptasyon sürecindeki kültürel ve duygusal çatışmaları detaylı biçimde gösterirken, savaşın birey ve aile üzerindeki kalıcı etkilerini de gözler önüne serer. 1990'lar, bireysel arzular ve toplumsal engeller arasındaki çatışmaya odaklanır. Davood Mirbagheri'nin *Kardan Adam* (1994) filmi, göç etme arzusu uğruna karakterlerin toplumsal sınırları zorlamalarını konu alır. 1995'te Jafar Panahi'nin *The*

White Balloon filmi, iç göç ve kentleşme sürecinde bireylerin sınıfsal görünüşünü ve büyük şehirlerdeki sosyal dinamikleri ön plana çıkarır; özellikle çocuk karakterler üzerinden şehir yaşamının getirdiği sosyo-ekonomik sorunlara göndermede bulunur. 2000'li yıllarda göç teması, ekonomik motivasyonlar, toplumsal dışlanma ve kültürel kimlik sorunlarıyla daha kapsamlı şekilde ele alınmıştır. Majid Majidi'nin *Baran* (2001) filmi, Afgan mülteciler ve göçmen işçilerin toplumsal dışlanma, emek ve kimlik sorunlarını merkeze alır. İbrahim Hatemikiya'nın *Alçak İrtifa* (2002) filmi ise maddi ve iş sorunları nedeniyle göç etmeyi planlayan bir çiftin trajik deneyimlerini aktarır. Hamid Nematollah'ın *Butik* (2003) filmi, orta ve alt sınıfın yoksulluk, hayal kırıklıkları ve göç arzusunu işler.

Asghar Farhadi'nin *About Elly* (2009) filmi ekonomik göç ve daha iyi bir yaşam umudunun toplumsal ilişkilerde yarattığı gerilimleri dolaylı olarak izleyiciye aktarır. Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) filmi ise, göç kararının yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda köklü bir içsel dönüşüm ve sosyal bağlardan kopuş anlamına geldiğini inceler. Nader ve Simin karakterleri, göç ve yerleşik yaşam arasındaki tercihlerin farklı toplumsal ve bireysel değerleri yansıttığını gösterir (Ashena, 2024). 2010'larda ise İran sineması göç temasını daha çeşitli perspektiflerle ele alır. Mustafa Kiaei'nin *Kirli İş* (2010) filmi, devrim sonrası müzik kariyerini bırakan bir kahraman ve kızının göç deneyimi üzerinden vatan ve kişisel arzular arasındaki çatışmayı gösterir. Ramtin Lavafipour'un *Berlin Minus 7* (2010) Orta Doğulu göçmenlerin Avrupa'daki yabancılaşıma ve kimlik krizlerini işler. Reza Dormishian'ın *Öfke* (2010) filmi ise hayallerinden uzaklaşmış genç göçmenleri merkeze alır. Nima Javidi'nin *Melbourne* (2014) filmi bireylerin yurt dışına çıkarken yaşadığı psikolojik ve sosyal zorlukları dramatik bir eksen olarak sunar. Cemşid Mahmudi'nin *Birkaç Metreküp Aşk* (2014) ve *Aynı Anda Yirmi Kemiğin Kırılması* (2018) filmleri, Afgan göçmenlerin İran'daki yaşam koşullarını ve karşılaştıkları ayrımcılığı konu edinir. 2017 sonrasında çekilen pek çok film ise, göç motivasyonlarının ekonomik ve toplumsal engellerle ilişkili olduğunu gösterir. Mustafa Taghizadeh'in *Sarı* (2017) filmi, yurt dışına gitmek isteyen genç mucitlerin mücadelelerini anlatır. Mohammad Hossein Mahdavian'ın *Lottery – Piyango* (2018) filmi ABD'ye göç ve Green Card hayalini işlerken, Parviz Shahbazi'nin *Altın* (2019) filmi, ekonomik ve toplumsal engelleri vurgular.

Özetle, İran sinemasında göç teması dönemsel olarak farklı biçimlerde işlenmiştir: 1980'ler zorunlu iç göç ve savaş travmalarıyla; 1990'lar bireysel arzular ve toplumsal gerçekler arasındaki çatışmayla; 2000'ler ve sonrası

ise ekonomik, sosyal ve kültürel boyutlarla daha kapsamlı bir perspektif sunar. Filmlerin çoğunda göçmenlerin varış noktasına dair genel bakış olumsuzdur; göçmenler çoğunlukla başarısız ve hayal kırıklığına uğramış bireyler olarak tasvir edilir. Çıkış şehirleri incelendiğinde, göç edilen şehir genellikle Tahran'dır ve güvenlik ile barış içinde sunulur (Farasahi, 2019). Bu yapımlar, yalnızca göç deneyimlerini aktarmakla kalmayıp, İran toplumunun ideolojik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerini anlamak için önemli kültürel metinlerdir.

2. Sinema, Siyasi Sürgün ve Diaspora

İran sinemasında yönetmenlerin göç etmek zorunda kalmaları, doğrudan siyasal baskılar, sansür mekanizmaları ve ifade özgürlüğünün sistematik biçimde kısıtlanmasıyla ilişkilidir. İran İslam Devrimi'nden sonra sinema, rejimin ideolojik aygıtlarından biri olarak konumlandırılmış; üretim süreçlerinde ahlaki, dini ve politik normların belirleyici olduğu katı bir sansür düzeni inşa edilmiştir (Devictor, 2008; Özkan, 2020). Bu bağlamda özellikle toplumsal eleştiri, kadınların kamusal alandaki temsili, etnik kimlikler, göç ve özgürlük talepleri gibi temaları sinemasına taşıyan yönetmenler doğrudan baskı, yasaklama ve yargı süreçleriyle karşılaşmışlardır. Ortaya çıkan bu baskıcı atmosfer, birçok yönetmeni ülke dışında film üretmeye veya sürgünde yaşamaya zorlamış, böylece İran sineması ulusal sınırların ötesine taşan bir üretim pratiğine dönüşmüştür. Bu sürecin somut örnekleri arasında Mohsen Makhmalbaf, Marzieh Meshkini, Bahman Ghobadi, Behram Beyzaie, Mohammad Rasoulof, Jafar Panahi ve Shirin Neshat gibi yönetmenler yer almaktadır. Makhmalbaf, 1990'ların sonlarından itibaren sansür baskıları nedeniyle üretimini Avrupa ve Orta Doğu'ya kaydırmış; özellikle *Kandahar* (2001) filmiyle uluslararası ölçekte tanınırlık kazanmıştır. Meshkini, kadınların gündelik yaşamını ve ataerkil yapılarla mücadelesini odağa alan *The Day I Became a Woman* (2000) filmiyle İran'da yoğun sansüre maruz kalmış, üretimini Makhmalbaf Film House aracılığıyla sürgünde devam ettirmiştir. Ghobadi ise, Kürt kimliğini ve sınır bölgelerindeki toplumsal gerçekliği işlediği *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) ve *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) filmleriyle hem uluslararası alanda ses getirmiş hem de devletin baskısına maruz kalmıştır; 2009 sonrasında yurtdışına göç etmiş ve *Gergedan Mevsimi*'ni (2012) Türkiye'de çekmiştir.

Rasoulof, otoriter devlet yapısını eleştiren filmleri nedeniyle defalarca film yapma yasağı almış; buna rağmen İran'da gizlice çektiği filmleriyle uluslararası festivallerde ödüller kazanmış ve ardından İran'ı terk etmek zorunda kalmıştır. Rasoulof, İran'daki teokratik baskı ve otoriter rejimlerin

toplumsal etkilerini derinlemesine işleyen bir yönetmendir. Film ve anlatıların, bireylerin devletle sadakat ve kişisel ahlak arasındaki çatışmalarını işlerken, aynı zamanda direniş, patriyarka ve toplumdaki baskılar gibi temaları da vurgular. Rasoulof, sinemayı sanatsal özgürlük ve kişisel direnişin bir aracı olarak kullanırken, zorlayıcı koşullar altında bile sinemasını yaratmayı sürdürmektedir (Feldberg, 2025). Jafar Panahi, resmi olarak ülke dışına çıkarmasa da ev hapsi ve çekim yasağına rağmen ürettiği *This Is Not a Film* (2011) ve *Taxi* (2015) gibi yapıtlarla, uluslararası festival ağları üzerinden diaspora sinemasıyla doğrudan ilişki kurmuştur. Shirin Neshat ise devrim sırasında ABD’de bulunduğu İran’a dönememiş, New York’ta sürdürdüğü sanatsal üretiminde özellikle kadınların özgürlük mücadelesini konu edinmiş, *Women Without Men* (2009) filmiyle bu yaklaşımını sinema diline taşımıştır.

İran dışına yönelen bu üretimler, güçlü bir diaspora sinemasının oluşumuna zemin hazırlamıştır. İran diaspora sineması, yalnızca göç etmiş yönetmenlerin bireysel sürgün deneyimlerini görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda İran toplumunun özgürlük, kimlik ve eşitlik arayışlarını evrensel bir sinema dili aracılığıyla uluslararası kamuoyuna taşır. Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Türkiye gibi farklı coğrafyalarda üretilen bu filmler, kimlik ve aidiyet sorunlarını, sürgün psikolojisini, kadınların özgürlük mücadelesini ve otoriter rejim eleştirisini merkezi temalar olarak işlemektedir. Bu noktada Hamid Naficy’nin “accented cinema” tanımlaması, İran diaspora sinemasını anlamada önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Naficy’ye göre sürgün, göçmen veya diasporik yönetmenlerin filmleri, ulusal sinemanın homojen anlatılarından ayrılır; parçalı, çokdilli, hibrit anlatılar kurar ve göçün getirdiği kimlik karmaşasını sinema diliyle görünür kılar (Naficy, 2001). İran diaspora sineması da bu anlamda “accented” bir sinema pratiği olarak, hem üretim koşulları hem de tematik yapısı itibarıyla ulusötesi bir kimliğe sahiptir.

Bu yönüyle diaspora sineması, bir yandan İran’daki toplumsal sorunları küresel ölçekte görünür kılarken, diğer yandan ev sahibi toplumlarla kültürel bir müzakere alanı yaratmaktadır. Ayrıca İran içinde üretim yapan yönetmenlerle dayanışma ilişkileri kurarak sansür ve baskılara karşı direnişin ulusötesi bir boyut kazanmasına da katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla İran sineması, yalnızca ulusal bir sinema alanı değil, aynı zamanda göç ve diaspora aracılığıyla uluslararası ölçekte varlığını sürdüren bir kültürel üretim pratiğidir. Göç etmek zorunda kalan yönetmenler hem kişisel sürgün deneyimlerini hem de İran toplumunun özgürlük mücadelesini filmlerine taşımış;

böylece sinemayı ulusal sınırların ötesinde evrensel bir anlatı ve direniş alanına dönüştürmüşlerdir.

3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde tasarlanmıştır ve özellikle tematik film analizi yaklaşımını temel almaktadır. Betimsel içerik analizi, sinema ürünlerini yalnızca estetik metinler olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla kurdukları ilişki üzerinden incelemeyi mümkün kılar (Stam, 2000; Bordwell & Thompson, 2012). Göç gibi çok katmanlı ve toplumsal gerçekliklerle derinden ilişkili bir olgunun sinemadaki temsillerini incelemek için bu yaklaşım uygun bir çerçeve sunmaktadır. Çalışma, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen filmler üzerinden yürütülmektedir. Amaçlı örnekleme, araştırma konusunu en iyi temsil edecek örneklerin seçilmesine olanak tanır (Patton, 2002). Bu doğrultuda, İran sinemasında göçün farklı boyutlarını yansıtan ve gerek eleştirmenler gerekse akademik literatürde göç bağlamında tartışmalara konu olmuş filmler seçilmiştir. Filmler, yalnızca sinemasal değerleriyle değil, aynı zamanda göçün farklı alt temalarını görünür kılmaları bakımından incelemeye dahil edilmiştir. Filmlerin seçiminde şu ölçütler dikkate alınmıştır: 1. Göç temasının anlatının merkezinde yer alması veya göç deneyimini doğrudan görünür kılması. 2. Farklı dönemsel bağlamlarda (savaş sonrası, ekonomik kriz, kentleşme süreci, mültecilik vb.) üretilmiş olmaları. 3. Göçün yalnızca fiziksel hareketliliğini değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, bellek ve toplumsal dönüşüm boyutlarını da yansıtabilmeleri. İncelenecek filmler ve temsil ettikleri alt temalar ise şunlardır:

Bashu, the Little Stranger (1986, Bahram Beyzaie): Irak-İran Savaşı bağlamında zorunlu iç göç ve savaş travmalarının özellikle çocuk karakterler üzerinden temsil edilmesi.

Lottery (2018, Mohammad Hossein Mahdavian): Ekonomik göç ve daha iyi bir yaşam umudunun toplumsal ilişkilerde yarattığı gerilimler.

Îcâre-nişînâ (1986, Daryuş Mehrçuyi): İç göç, kentleşme ve büyük şehirlerdeki sınıfsal görünürlük.

Baran (2001, Majid Majidi): Afgan mülteciler ve göçmen işçilerin toplumsal dışlanma, emek ve kimlik sorunları üzerinden sinematik temsili.

Bu filmler, İran sinemasında göç olgusunun dönemsel çeşitliliğini ve tematik zenginliğini yansıtacak şekilde seçilmiştir. Analiz sürecinde her film, kendi bağlamı içinde şu boyutlar üzerinden çözümlenecektir: 1. Göçün nedeni ve biçimi (zorunlu/ekonomik/iç göç/mültecilik). 2. Göçmen karakter-

lerin temsili (mağduriyet, direnç, umut, yabancılaşma vb.). 3. Aidiyet, kimlik ve toplumsal dışlanma ekseninde ortaya çıkan çatışmalar. 4. Anlatı stratejileri ve sinematografik tercihlerin (mekân kullanımı, karakter inşası, metaforlar) göç olgusunu nasıl görünür kıldığı.

Bu yaklaşım sayesinde, göçün İran sinemasında yalnızca toplumsal bir gerçeklik olarak değil, aynı zamanda estetik ve anlatısal bir olgu olarak nasıl işlendiği ortaya konulacaktır. Analiz iki aşamada yürütülmüştür: 1. Öncelikle her film, konusu, karakterler, mekan kullanımı ve olay örgüsü açısından ayrıntılı biçimde betimlenmiştir. Bu aşama, göçün hangi biçimde (zorunlu, ekonomik, iç göç, mültecilik) ele alındığının netleştirilmesini sağlamıştır. 2. Bu aşamada, her filmde ortaya çıkan temalar tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamıyla ilişkilendirilmiştir. Böylece göçün sinemada yalnızca bireysel hikâyeler aracılığıyla değil, aynı zamanda İran'ın toplumsal dönüşümlerini yansıtan bir anlatı stratejisi olarak nasıl işlendiği ortaya konulmuştur. Seçilen yöntem, göçün İran sinemasındaki temsillerini disiplinlerarası bir perspektiften hem kültürel çalışmalar hem de film incelemeleri bağlamında değerlendirmeye imkan tanımaktadır. Böylelikle göç, yalnızca sinemada temsil edilen bir tema olarak değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal hafıza ekseninde yeniden üretilen bir deneyim alanı olarak da kavramsallaştırılmaktadır.

4. Filmlerin Tematik Analizi

4.1. Savaş ve Zorunlu İç Göç

Irak-İran Savaşı (1980-1988) sırasında birçok aile ve çocuk, çatışmaların doğrudan yarattığı güvenlik sorunları ve ekonomik nedenlerle zorunlu göçe maruz kalmıştır. Bu süreç, yalnızca mekansal bir yer değiştirme değil, aynı zamanda bireyler ve topluluklar için derin fiziksel ve psikolojik etkiler doğuran bir toplumsal travma olarak sinemada da yansımalarını bulmuştur. İç göçün sinemadaki temsilleri, savaşın bireyler üzerindeki etkilerini, aile yapısında meydana gelen kırılmaları ve göç sürecinde karşılaşılan belirsizlikleri görünür kılar. Bu bağlamda, sinemada kullanılan mekanlar çoğunlukla savaşın izlerini taşıyan köyler, şehirler ya da transit bölgeler olarak tasvir edilmekte, böylece zorunlu göçün gündelik hayatı nasıl dönüştürdüğü izleyiciye aktarılmaktadır.

Bu temanın en çarpıcı örneklerinden biri Bahram Beyzaie'nin *Bashu, the Little Stranger* (1986) filmidir. Film, İran'ın güneyinden kuzeyine göç etmek zorunda kalan küçük bir çocuğun öyküsü üzerinden, savaşın yarattığı travmayı ve farklı kültürel kimlikler arasında uyum sağlama çabasını anlatır.

Bashu karakteri aracılığıyla, hem savaşın çocuklar üzerindeki yıkıcı etkileri hem de göçün beraberinde getirdiği kültürel çatışma ve uyum süreçleri sinemasal bir dille aktarılmaktadır. Böylece İran sineması, savaş ve zorunlu iç göçün toplumsal hafızadaki yerini güçlü bir görsellik ve anlatı aracılığıyla ortaya koymaktadır.

Bahram Beyzai'nin 1986 yapımı *Bashu, the Little Stranger* (Bashu, Gharibeh Koochak) filmi, İran sinemasında göç, kimlik, aidiyet ve kültürel karşılaşma temalarını derinlemesine ele alan önemli bir yapıttır. Film, yalnızca bireysel bir çocuğun hikâyesi üzerinden değil, aynı zamanda İran toplumunun etnik, dilsel ve kültürel çeşitliliği bağlamında göçün yarattığı kırılmaları, çatışmaları ve dönüşüm olanaklarını görünür kılar. Göç, yalnızca mekansal bir yer değiştirme olgusuna indirgenmez; kimliğin yeniden inşası, ötekilikle yüzleşme ve yeni aidiyet alanlarının kurulması süreci olarak da karşımıza çıkar. Filmin merkezinde, savaş nedeniyle evini kaybeden ve ailesini yitiren Arap kökenli küçük bir çocuk olan Bashu vardır. Huzistan'dan kuzeye, Gilan bölgesine yaptığı yolculuk yalnızca savaşın zorunlu kıldığı bir göç hikâyesi değil, aynı zamanda bir kimlik mücadelesidir. Beyzai, Bashu'nun kuzeydeki farklı kültürel kodlarla ve toplumsal önyargılarla karşılaşmasını hem bireysel hem toplumsal bir sınav olarak sunar ve göçün İran içindeki etnik ve kültürel çeşitliliği nasıl açığa çıkardığını gösterir.

Bu bağlamda filmin en dikkat çekici boyutlarından biri, Bashu'nun yeni çevresinde uğradığı dışlanmadır. Köy halkı, onun farklı ten rengini, Arapça konuşmasını ve yabancılığını “öteki” olarak kodlar. Bu durum, göçmenlik deneyiminin merkezinde yer alan yabancılaştırma ve ötekileştirme süreçlerinin güçlü bir sinemasal yansımasıdır. Edward Said'in Oryantalizm yaklaşımıyla düşünüldüğünde, Bashu'nun maruz kaldığı bu bakış, İran içindeki mikro-oryantalist tavırların bir örneği olarak değerlendirilebilir; farklı olan ötekileştirilir, yabancı olarak konumlandırılır ve toplumsal aidiyet alanının dışında tutulur. Bashu, yalnızca fiziksel olarak yer değiştirmiş bir çocuk değil, aynı zamanda savaşın bıraktığı psikolojik kopuşu yaşayan bir karakterdir. Filmin erken sahneleri (kaçış ve tesadüfi yolculuk) trajik bir başlangıcı ve travmatik geçmişin gölgesini kurar. Travma, doğrudan ifade edilmekten çok çocuğun suskunluğu, tepkileri, anı kırıntıları ve davranışlarında açığa çıkar. Sessizlik ve anlatı temposundaki duraklamalar, bu travmanın dili olur. Film, Bashu'nun “konuşamayan” hallerini (dil bariyeri, çocuk-beden) temsile çekerek subaltern deneyimi sahneye taşır (Spivak, 1988). Dil farkı da filmin merkezi motiflerinden biridir. Bashu, köy halkının konuştuğu dilden farklı bir dil konuşur ve bu durum onun “göçmen/öteki” olarak algılanmasına neden

olur. Dil engeli dramatik gerilim kaynağıdır (yanlış anlamalar, kuşku), aynı zamanda karakterler arası bağların kurulmasında aşılması gereken bir eşiği temsil eder. Zamanla gelişen iletişim ve karşılıklı yakınlaşma entegrasyonun somut göstergesidir.

“Dışlayıcı” (outsider) kavramı burada Bashu’nun Arapça konuşan siyah bir İranlı olarak ırksal ve etnik kimliğine odaklanır. Onun Gilan’a gelişi, köylülerin “İranlı olmak” kavramının dışında kalan bir ötekilikle yüzleşmeye zorlar; çünkü hiçbiri daha önce siyahi bir İranlı görmemiştir. Böylece film, kültürel, dilsel, etnik ve cinsiyete dayalı fark temaları etrafında şekillenir. Başlangıçta iletişim kuramayan Bashu, zamanla Na’i’nin ailesinin bir parçası haline gelir; çiftlikte çalışır ve kocası yokken Na’i’ye yardım eder (Nooshin, 2019). Bashu’nun fiziksel görünüşü (ten rengi ve bedensel işaretler), ötekileştirme düzlemini güçlendirir. Toplumun ilk tepkileri korku, kuşku ve çekingenliktir; fakat bireysel düzeyde şefkat ve empati aracılığıyla bu bariyerler aşılar. Film, ırksal ve etnik ayrımı doğrudan polemik konusu yapmaktan ziyade gündelik önyargıların nasıl kırıldığını göstererek toplumsal eleştirisini daha etkili biçimde kurar.



Görsel 1. Bashu karakteri (Beyzai, 1986)

1986’da, Irak-İran Savaşı’nın doruk noktasında çekilen *Bashu*, savaş karşıtı mesajları ve Arapça konuşan baş karaktere gösterilen empati nedeniyle, savaş sona erene kadar gösterime girememiştir. Film ayrıca Na’i karakteri üzerinden geleneksel cinsiyet hiyerarşilerini de sorgulamaktadır. Sansür yetkilileri, özellikle Na’i’nin bazı sahnelerde doğrudan kameraya bakmasından rahatsız olmuştur (Naficy, 2012: 38). Film, yalnızca dışlanmayı değil, kabulün ve birlikte yaşamanın imkanlarını da ele almaktadır. Bu noktada Na’i ile Bashu arasında gelişen ilişki önemlidir. Na’i, başlangıçta çekinceler taşısa da Bashu’yu kucaklayan, ona anne şefkati gösteren ve onunla dayanışma geliştiren karakterdir. Bu ilişki, göçmenlik bağlamında “yeni aidiyet”in oluşum sürecini sembolize eder. Toplum düzeyinde dışlayıcı

pratikler sürse de bireysel düzeyde empati ve kabul, göçmen ile ev sahibi topluluk arasında köprüler kurabilmektedir.

Bashu'nun köyde kurduğu yeni aidiyet, Homi Bhabha'nın ifadesiyle bir "üçüncü mekân"ı işaret eder; ne tamamen eski vatan ne de tamamen yeni toplum, ikisinin arasında üretilen hibrit bir aidiyet (Bhabha, 1994). Bu süreçte Na'i'nin günlük bakım pratikleri (yemek, temizlik, koruma) birer sosyal entegrasyon ritüeli olarak okunabilir. Na'i'nin tek başına koruyucu bir kadın olması, cinsiyet ve toplumsal rol tartışmalarını açar; devletin ve patriyarkal yapının eksikliğinde kadın aracılığıyla kurulan alternatif bir sosyal dayanışma görülür. Film, göçün psikolojik boyutlarını da görünür kılar. Bashu'nun savaş travması, aile kaybı ve sürekli tehdit hissi, zorunlu göçün bireyde yarattığı derin izleri temsil eder. Beyzai, bu anlatı üzerinden İran'ın çokkültürlü yapısını öne çıkarır. Huzistan'dan Gilan'a uzanan yolculuk, ülkenin farklı bölgeleri arasındaki kültürel farklılıkları görünür kılar ve göçün ulusal düzeyde bir yüzleşme aracı olduğunu ortaya koyar. Böylece göç, ulus-devletin homojen kimlik inşa çabalarına karşı, heterojenliği ve çeşitliliği hatırlatan bir pratik olarak sahnelenir. Film, göçün üç düzeyde ele alınmasına olanak tanır: 1. Mekânsal Düzey: Bashu'nun savaş bölgesinden uzaklaşarak yeni bir coğrafyaya sığınması. 2. Toplumsal Düzey: Ev sahibi toplum tarafından dışlanması ve kabul görme mücadelesi. 3. Psikolojik Düzey: Travma, kimlik arayışı ve aidiyet duygusunun yeniden inşası.

Bu temalar, filmin görsel diliyle de desteklenir. Yakın plan çekimler ve çocuğun yüzüne yoğun odaklanma, empati üretir; uzak planlar ise toplumsal bağlamı (köy topluluğu, peyzaj) vurgular. Yavaş kurgu ve zamansal boşluklar hem travmayı hissettirir hem de gündelik bakımın ritmini gösterir. Beyzai'nin tiyatro deneyimi, sahne-tablo düzenindeki kompozisyonlarda hissedilir; film dili doğalçılık ile teatral stili harmanlar. Diegetik sesler (rüzgar, su, günlük ev sesleri) atmosfer kurmada önemli rol oynar; konuşmanın olmadığı ya da geciktiği anlarda bu sesler duygusal yük taşır. Böylece *Bashu*, bir iç göçmen örneği üzerinden İran ulusunun birlik ve çeşitliliğini tartışır. Yerel düzeyde topluluk bağlarının, ulusal söylemin homojenleştirici gücüne alternatif oluşturabileceğini gösterir. Film, milliyetçi söylemleri doğrudan eleştirmede; ancak gündelik insani pratiklerin farklı etnik ve kültürel geçmişleri aşabileceğini vurgulayarak daha kapsayıcı bir toplum tahayyülüne işaret eder.

4.2. Ekonomik Göç ve Umud Arayışı

İran sinemasında ekonomik nedenlerle yurtdışına gitmek isteyen bireyler, özellikle gençler, farklı bir motivasyonla temsil edilir. Göç, bu filmlerde yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil; “daha iyi bir gelecek arayışı” ve “yaşam koşullarını iyileştirme çabası” olarak işlenir. Karakterlerin yurtdışına gitme isteği, çoğunlukla içsel çatışmalar, aile baskısı ve fırsat eşitsizliğiyle iç içe anlatılır. Bu nedenle göç hem bireysel hem toplumsal bir çıkış yolu, bir çözüm arayışı ve umuda tutunma biçimi olarak sunulur. Bu bağlamda Mohammad Hossein Mahdavian’ın *Lottery* (2018) filmi öne çıkar. Film, ekonomik nedenlerle yurtdışına gitmek isteyen gençlerin karşılaştıkları engelleri, bu süreçte yaşadıkları tehlikeleri ve göçün beraberinde getirdiği riskleri merkezine alır. Hikâyede göç düşüncesi, umut kadar belirsizlik ve kırılganlıklarla da iç içe işlenir. Benzer şekilde Asghar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) filmi, doğrudan göç üzerine olmasa da karakterlerin çocuklarının geleceği için ülke dışında yaşam kurma arzusunu dile getirmesiyle göç temasına yaklaşır. Burada göç, aile içi gerilimler ve toplumsal baskılarla bağlantılı bir umut kapısı olarak karşımıza çıkar.

Mohammad Hossein Mahdavian’ın *Lottery* (2018) filmi, ekonomik nedenlerle yurtdışına göç etmek isteyen genç bireylerin karşılaştığı zorlukları, toplumsal baskıları ve bireysel çatışmaları dramatik bir biçimde ele alır. Filmin merkezinde Emir Ali ve Nooshin’in green card çekilişine (lottery) başvuruları ve sonucunu bekleme süreçleri yer alır. Bu süreç, göçün bireylerin umut arayışı, toplumsal ve ailevi baskılar, ekonomik dezavantajlar ve psikolojik çatışmalarla iç içe geçmiş bir süreç olduğunu göstermektedir. Nooshin’in Dubai’ye göç etme kararı, ekonomik göçün genç bireyler üzerindeki çok katmanlı etkilerini açıkça ortaya koyar. Nooshin’in göç motivasyonu, hem iflas eden babasına ekonomik destek sağlama hem de hapisteki erkek kardeşini kurtarma sorumluluğunu üstlenme çabasıyla şekillenir. Bu durum, ekonomik göçün yalnızca bireyin kendi yaşam koşullarını iyileştirme amacını taşımadığını, aynı zamanda aile üzerindeki sosyal ve ekonomik yükümlülüklerle doğrudan ilişkili olduğunu gösterir. Film, Nooshin’in Dubai’de yaşadıkları üzerinden, ekonomik baskı ve aile sorumluluklarının birey üzerindeki psikolojik etkilerini ve karar alma süreçlerinde yarattığı içsel çatışmayı etkili bir biçimde aktarır. Emir Ali’nin, Nooshin’in yaşadıklarının gerçek yüzünü öğrenmek üzere Dubai’ye gitmesi, göçün bireysel bir umut arayışından öte, aile bağları, kimlik ve güvenlik meseleleriyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgular. Bu bağlamda film, ekonomik göçü sadece bir çözüm arayışı olarak

değil, aynı zamanda sosyal, psikolojik ve kültürel boyutları olan bir süreç olarak temsil eder.



Görsel 2. *Lottery* (2018)

Lottery, özellikle genç kadınların göç sırasında maruz kaldıkları riskleri ve istismarı ön plana çıkarır. Dubai’de göç etmiş kadınlar arasında Afganistanlı kadınların da bulunması, göçmen kadınların karşılaştığı etnik ve ulusal boyutlu kırılganlıkları ortaya koyar. Nooshin’in intihar ettiği iddiası, ekonomik fırsat arayışının beraberinde getirdiği riskleri ve maruz kalınan sömürüyü dramatik bir biçimde gösterir. Bu bağlamda film, ekonomik göç teması üzerinden genç kadınların toplumsal eşitsizlik, cinsiyet ayrımcılığı ve ekonomik bağımlılıkla nasıl yüzleştiğini etkileyici bir şekilde işler.

İran sinemasında ekonomik göç, genellikle “gelecek arayışı” ve “yaşam koşullarını iyileştirme” ekseninde temsil edilir. *Lottery* da bu bağlamda göçü hem umut verici bir fırsat hem de risklerle dolu bir süreç olarak sunar. Film, ekonomik göçün birey üzerindeki psikolojik etkilerini, bireysel umut ve belirsizlik arasındaki gerilimi ve göç kararının toplumsal çevreyle etkileşimini detaylı biçimde aktarır. Buna ek olarak film, ekonomik göçü yalnızca bireysel bir tercih değil, toplumsal yapı ve kültürel normlarla şekillenen bir olgu olarak ele alır. Göç eden kadınların karşılaştığı istismar ve sömürü, ekonomik fırsatların eşitsiz dağılımı ve cinsiyet temelli kırılganlıklarla doğrudan bağlantılıdır. Bu açıdan *Lottery*, İran sinemasında ekonomik göçü toplumsal adalet, aile sorumlulukları ve cinsiyet temsili bağlamında işleyen önemli bir örnek olarak öne çıkar.

Buna ek olarak, İran sinemasında ekonomik ve sosyal baskılar nedeniyle göç etme arzusu, sadece bireylerin değil, ailelerin de deneyimlediği bir olgudur. Asghar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) filmi, özellikle çocukların geleceğini güvence altına almak isteyen ailelerin karşılaştığı zorlukları ve içsel

çatışmaları dramatik bir biçimde işler. Filmde, çocuklarının eğitimi ve güvenliği için karar almak zorunda kalan aile üyeleri, göç veya yer değiştirme gibi seçenekler üzerinde yoğun bir baskı yaşar. Bu bağlamda *Bir Ayrılık*, ekonomik ve sosyal koşulların aile kararlarını nasıl şekillendirdiğini ve göç arzusunun aile bağları ile nasıl çatıştığını gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

4.3. İç Göç ve Kentleşme

Kırsal alanlardan kentlere yönelen göçler, çoğunlukla daha iyi ekonomik imkanlara ve eğitim fırsatlarına ulaşma arzusuyla gerçekleşir. Ancak bu süreç, aynı zamanda bireylerin ve toplulukların sosyal, kültürel ve psikolojik dönüşümünü de beraberinde getirir. Kent, göç edenlere yeni olanakların kapısını aralarken aynı zamanda yabancılaşma, uyum sorunları ve toplumsal eşitsizlikler gibi zorlukları da barındırır. Bu nedenle iç göç, mekansal hareketliliğin ötesinde, kimlik inşası, aidiyet arayışı ve toplumsal ilişkilerin yeniden tanımlanması süreci olarak da okunabilir. Sinemada bu dinamikler, karakterlerin kente uyum sağlama, yeni sosyal ilişkiler kurma ve kimlik inşa etme çabaları üzerinden görünür hale gelir. Göç eden bireylerin deneyimleri, çoğu zaman kentsel mekânın sunduğu fırsatlarla mücadele ettikleri zorluklar arasındaki gerilim içinde anlatılır. Böylece kent hem vaatler hem de tehditler içeren çok katmanlı bir alan olarak temsil edilir. Türk sinemasında Kemal Sunal'ın canlandırdığı karakterler, özellikle köyden kente göç, kentleşme, değişen sosyoloji ve uyum süreçlerini hiciv ve mizah yoluyla işler. Benzer biçimde İran sinemasında da Samed karakteri üzerinden çekilen birçok film, kırsaldan kente göçün doğurduğu toplumsal değişimleri, uyum sorunlarını ve sınıfsal farklılıkları ele alır. Bu filmler, iki ülkenin sinemasında da göçün yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve kimliksel boyutlarıyla işlendiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Daryuş Mehrcuyi'nin 1986 yapımı *Îcâre-nişînâ (Kiracılar)* filmi, İran sinemasında Tahran'ın kentselleşme sürecini, kentin barındırdığı sosyo-ekonomik tezatlıkları ve modernleşme ile çöküş arasındaki gerilimi eleştirel bir biçimde görünür kılar. Film, mirasçısız ölen bir ev sahibinden geriye kalan eski bir apartmanda geçer ve bu apartman, kentleşme sürecinin doğurduğu sosyal, ekonomik ve kültürel sorunların simgesel bir mekânı haline gelir. Eski, yıkılmaya yüz tutmuş bina, bir yandan hızlı kentleşmenin mekansal dönüşümünü, diğer yandan da göçle birlikte kente tutunmaya çalışan bireylerin kırılgan yaşam koşullarını yansıtır. Apartmanın vekili konumundaki başkarakterin yenilenmeye direnişi ile kiracıların farklı çözüm önerileri, kentsel mekânı paylaşan bireylerin çıkar çatışmalarını ve uzlaşmazlıklarını

temsil eder. Bu durum, kente yönelen göçün sadece ekonomik ve mekansal değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal ilişkiler bağlamında yeni gerilim alanları yarattığını ortaya koyar.

Film, Tahran'ın görsel temsilleriyle de kentselleşme sürecinin çelişkilerini gözler önüne serer. Açılış sahnesinde görülen yüksek binalar, Tahran'ın modern bir metropole dönüşme iddiasını yansıtırken; sonrasındaki kamera hareketleriyle gösterilen yatay mimari, hafriyat kamyonları ve dağ eteklerinde inşa edilen yeni konutlar, kentin göç alarak genişlediğini ve sürekli büyüdüğünü simgeler. Ancak bu “gelişme” görüntüsü, apartmanın çöküşüyle ironik bir şekilde tersyüz edilir. Filmin sonunda apartmanın büyük bir bölümünün yıkılması, kentin modernleşme sürecinin sağlam bir temele oturmadığını ve bireylerin yaşam alanlarının büyük bir kırılganlık taşıdığını çarpıcı bir biçimde vurgular. Bu sahne, yalnızca bir apartmanın değil, aynı zamanda kentin bütününde süregelen “sağlamlık” ve “istikrar” iddiasının sorgulanmasına imkan tanır.



Görsel 3. *Îcâre-nişînhâ* (Kiracılar) (1986)

Sosyolojik açıdan bakıldığında *Îcâre-nişînhâ*, iç göç ve kentleşmenin doğurduğu toplumsal sorunları apartman sakinleri üzerinden görünür kılar. Kiracıların her biri farklı sınıfsal ve kültürel arka planlara sahip bireylerdir ve bu çeşitlilik, göçle kente taşınan nüfusun heterojen yapısını temsil eder. Her birinin apartmanı yenileme konusundaki farklı bakış açıları, kente uyum sağlama stratejilerini ve kent içinde tutunma mücadelesini sembolize eder. Ancak ortak bir çözüm bulunamaması ve apartmanın nihai olarak çöküşü, göç eden bireylerin kentte karşılaştıkları uyum zorluklarını, toplumsal eşitsizlikleri ve kolektif yaşamın başarısızlıklarını gözler önüne serer.

Kent, filmde hem vaatkâr hem de tehditkâr bir alan olarak resmedilir. Göç eden bireylere daha iyi yaşam ve ekonomik imkanlar sunma potansiye-

line sahipken, aynı zamanda sınıfsal farklılıkları, uyumsuzlukları ve toplumsal çatışmaları da içinde barındırır. Apartman, bu çelişkilerin mikro düzeydeki yansımasıdır; bir yandan toplumsal bir birliktelik mekanı, diğer yandan çözülmenin ve dağılmanın kaçınılmaz kılındığı bir alan. Böylece *İcâre-nişînâ*, Tahran'ın hızlı kentleşme sürecinde ortaya çıkan yeni yaşam biçimlerini, mekansal düzenlemeleri ve sosyal kırılmaları ironik, trajikomik ve eleştirel bir dille görünür kılar. Film, iç göç ve kentleşme sürecini yalnızca bir mekansal dönüşüm olarak değil, aynı zamanda aidiyet arayışının, kimlik inşasının ve toplumsal ilişkilerin yeniden tanımlanmasının sancılı bir süreci olarak resmeder.

4. Mültecilik ve Göçmen İşçiler

İran'da Afgan göçmenler ve diğer göçmen işçi grupları, genellikle toplumsal yapının marjinal kesimlerinde konumlanmaktadır. Ekonomik güvensizlik, hukuki belirsizlik ve sosyal dışlanma, bu grupların yaşamlarının temel belirleyicileri arasında yer alır. Sinema, bu kırılgan konumları görünür kılmak açısından önemli bir araç işlevi görür. Özellikle 1990'lardan itibaren İran sinemasında göçmen emeği, toplumsal ötekileştirme ve adalet arayışı gibi temaların öne çıktığı görülür. Filmler, göçmenlerin gündelik yaşam mücadelesini, kentsel mekanlarda ve iş piyasasında karşılaştıkları sınırlılıkları ve toplumsal dışlanmayı etkileyici biçimlerde temsil eder. Bu bağlamda karakterlerin sesi, çoğu zaman maduniyet çalışmaları (Subaltern Studies) perspektifiyle okunabilecek bir nitelik taşır. Göçmenler, toplumsal hiyerarşinin en alt katmanında bulunmalarına rağmen, sinemada onların hikayeleri aracılığıyla görünürlük kazanır; bu da göçmenlerin “sessiz” sesini duyurmanın bir yolu olarak değerlendirilebilir.

Majid Majidi'nin *Baran* (2001) filmi bu temsilin en çarpıcı örneklerinden biridir. Film, Afgan göçmen işçilerin gündelik yaşam mücadelelerini, özellikle de yasal statüden yoksun olmanın getirdiği kırılganlıkları ön plana çıkarır. Göçmen emeğinin görünmezliği, düşük ücretli ve güvencesiz iş koşulları üzerinden aktarılırken, aynı zamanda insani bir duyarlılık ve empati zemini de yaratılır. *Baran*, yalnızca göçmenlerin yaşadığı sosyal ve ekonomik sıkıntıları değil, aynı zamanda bu sıkıntıların toplumun diğer kesimleriyle kurduğu ilişkilerde yarattığı etik ve duygusal gerilimleri de yansıtır. Dolayısıyla, İran sinemasında mültecilik ve göçmen işçilerin temsili, hem toplumsal adalet ve eşitsizlik sorunlarının altını çizerek hem de göçmenlerin çoğu zaman bastırılan, görünmez kılınan hikayelerine bir ifade alanı açar. Bu bağlamda sinema, göçmenlik deneyiminin hem sosyo-ekonomik hem de insani boyut-

larını görünür kılarak, göçmenlerin yaşadığı yapısal dışlanmaya karşı güçlü bir anlatı oluşturur.

Majid Majidi'nin *Baran* (2001) filmi, İran'da yaşayan Afgan göçmen işçilerin gündelik yaşam mücadelelerini, toplumsal ötekileştirmeyi ve ekonomik sınırlılıklarını derinlikli biçimde ele alan önemli bir örnektir. Film, özellikle genç işçi Lateef ve Afgan göçmen kız Baran üzerinden göçmen emeğinin görünürlüğünü, hukuki ve sosyal sınırlılıkları ve marjinalleşme deneyimini gözler önüne serer. Göçmen karakterler, çoğunlukla toplumun ana akımı dışında, marjinal bir konumda resmedilir; onların sesi, Subaltern Studies perspektifiyle okunabilecek biçimde, görünmeyen ve duyulmayan toplumsal katmanları temsil eder.

Filmde inşaat alanları, kentin çeperinde ve izole bölgelerde konumlandırılmış mekanlar olarak göçmenlerin toplumsal görünürlüğünün sınırlılığını sembolize eder. Geniş planlarla gösterilen bu alanlar, göçmenlerin kentin merkezine entegre olamayışını vurgular. Orta ve yakın planlarda Baran'ın yorgun, endişeli yüzü, göçmen emeğinin yoğunluğunu ve bireysel mücadelesini temsil eder. Kamera, sık sık karakterleri takip ederek izleyiciye göçmen işçilerin gündelik zorluklarını öznel bir deneyim olarak hissettirir. Minimal diyalog ve doğal seslerin tercih edilmesi, göçmenlerin toplumsal sessizliğini ve görünmezliğini pekiştirir.



Görsel 4. Baran (2001)

Baran'ın erkek kılığında çalıştığının ortaya çıkması, göçmen çocukların ekonomik zorunluluklar nedeniyle kimliklerini gizlemek zorunda kalmasını dramatik bir şekilde görünür kılar. Bu sahne, göçmen çocukların korunmasızlığını ve toplumsal desteğe olan ihtiyacını öne çıkarır. Lateef'in şaşkınlığı ve ardından gelen empati duygusu, bireysel bir bağ üzerinden göçmenlerin marjinalleşmesini ve dayanışma stratejilerini görünür hale getirir. Lateef'in

Baran'a duyduğu sorumluluk, göçmenlerin hem duygusal bağ kurma hem de hayatta kalma mücadelesi bağlamında önemlidir. Gece yatakhane sah-neleri, göçmenlerin sınırlı yaşam koşullarını ve sosyal izolasyonlarını meta-forik biçimde temsil eder. Dar odalar, düşük ücretlerle ağır işlerde çalışan göçmenlerin ekonomik ve toplumsal kısıtlılıklarını simgeler. Yakın planlarda karakterlerin yüzlerindeki kaygı, izleyiciyi göçmenlerin hem fiziksel hem de duygusal zorluklarıyla yüzleştirir. Filmde Lateef'in Baran'ı koruma çabası, göçmenlerin marjinal bir konumda hayatta kalmak için geliştirdikleri daya-nışmayı sembolize eder. Baran'ın gözlerindeki umut ve Lateef'a duyduğu güven, göçmenlerin direncini ve gelecek beklentilerini temsil ederken, geniş planlarla gösterilen kentsel mekan, zorlukların hâlâ sürdüğünü ve göçmen-lerin toplumsal uyum sürecinin tamamlanmadığını vurgular.

Majidi'nin sinemasal dili; uzun planlar, doğal ışık, sınırlı diyalog ve ka-rakter odaklı çekimler göçmen deneyimini derinleştirir. İzleyici, göçmenlerin gündelik mücadelelerini ve kentsel izolasyonlarını doğrudan gözlemleme imkânı bulur. Lateef ile Baran arasındaki sessiz ama güçlü bağ, göçmenlerin dayanışma, empati ve hayatta kalma stratejilerini simgeler. Sonuç olarak *Baran*, mültecilik ve göçmen işçiler teması bağlamında, göçmen emeği, toplumsal dışlanma ve sınıfsal farklılıkların dramatik ve estetik bir temsilini sunar.

Sonuç

Bu çalışma, İran sinemasında göç olgusunun temsiline çok katmanlı bir bakış sunmayı amaçlamış ve göçün bireysel, toplumsal ve kültürel boyutla-rını tematik bir çerçevede incelemiştir. Çalışma, diaspora, postkolonyal perspektif ve maduniyet çalışmaları (Subaltern Studies) gibi teorik yakla-şımlar ışığında, göçün siyasi sürgün, savaş ve zorunlu iç göç, ekonomik göç ve göç etme arzusu, iç göç ve kentleşme ile mültecilik ve göçmen işçiler bağlamlarında nasıl işlendiğini ortaya koymuştur. İran sinemasının göçü ele alış biçimi, yalnızca fiziksel yer değiştirme olarak değil; kimlik, aidiyet, top-lumsal dışlanma ve kültürel melezleşme gibi çok katmanlı sosyo-kültürel süreçler çerçevesinde şekillenmektedir. Siyasi sürgün ve diasporanın ürünü filmler, bireylerin köklerinden kopuşunu, kültürel yabancılaşmayı ve aidiyet kaybını görünür kılarak, göçü bireysel ve psikolojik bir deneyim olarak sunar-ken; savaş ve zorunlu iç göç odaklı yapımlar, travma, bellek, aile bağlarının çözülmesi ve uyum sorunları üzerinden göçün toplumsal etkilerini vurgula-maktadır. Ekonomik göç ve göç etme arzusu eksenli filmler ise, “gelecek beklentisi” ve “umut arayışı” ekseninde göçe hem umut hem de tehlikeler barındıran bir serüven imajı çizerken, aynı zamanda bireysel umutlarla top-

lumsal normlar arasındaki gerilimi dramatize ederek, göçü hem kişisel bir arzu hem de toplumsal kırılma noktası olarak temsil etmektedir. İç göç ve kentleşme temalı filmler, kırsaldan kente geçişin getirdiği mekansal yabancılaşma, sınıfsal farklılıklar ve sosyal uyum sorunlarını ortaya çıkarırken; mültecilik ve göçmen işçiler üzerine odaklanan yapımlar, marjinalleşme, emeğin görünmezliği ve toplumsal adaletsizlik gibi daha geniş yapısal sorunları görünür kılmaktadır.

Filmlerin sinemasal dili, mekan kullanımı ve karakter perspektifleri, göçün çok boyutlu doğasını izleyiciye deneyimlettirir. Örneğin, *Bashu, the Little Stranger*, savaşın yarattığı kültürel çatışmayı bir çocuğun gözünden aktarırken, *Lottery* bireysel göç arzusunu toplumsal normlarla gerilimli bir biçimde ele alır. *Îcâre-nişînâ* gibi filmler, gündelik yaşamın küçük ayrıntıları üzerinden iç göçün, sınıfsal farklılıkların ve marjinalleşmenin görünürlüğünü sağlarlar; *Baran*, Afgan göçmenlerin marjinal konumunu ve emeğin görünmezliğini hem estetik hem de politik bir duyarlılıkla temsil eder. Bu örnekler, İran sinemasının göçü hem bireysel deneyim hem de toplumsal yapı bağlamında nasıl dramatize ettiğini açıkça göstermektedir.

Çalışmanın bulguları, İran sinemasının göç olgusunu yalnızca toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak değil; kimlik, aidiyet ve adalet kavramları etrafında şekillenen daha geniş bir kültürel ve politik tartışmanın parçası olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. Göç, bireylerin psikolojik süreçleri, toplumsal normlar ve kültürel kimlikler üzerindeki etkisiyle, sinemada yalnızca bir tema değil, aynı zamanda estetik ve anlatısal bir strateji olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda İran sineması, göçün çok katmanlı doğasını görünür kılarak izleyiciye hem bireysel psikoloji hem de toplumsal dinamikler bağlamında derinlemesine bir deneyim sunmaktadır. Gelecek araştırmalar, özellikle göçmen kadın karakterlerin temsili, göçün kuşaklar arası etkileri ve İran sineması ile diğer ulusal sinemalar arasındaki karşılaştırmalı okumalar üzerinden yürütüldüğünde, göçün sinemadaki temsili daha geniş, disiplinlerarası ve kapsayıcı bir çerçevede değerlendirilebilecektir. Bu sayede göçün bireysel, toplumsal ve kültürel boyutları arasındaki etkileşimler daha bütünlüklü bir biçimde kavranabilir.

Kaynakça

Asehna, Mohammadhosein (2024). "How Iranian Cinema Confronts Social Issues: A Case Study of the 90's". *Feslnameye Mutalaate Huner*, 3(6): 97-116.

- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2012). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Devictor, Agnes (2008). “Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyetinde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997)”. *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. Ed. Richard Tapper. Kapı Yayınları, 82-95.
- Farasahi, S. (2019, January 7). Motale’-e baznamayi-ye mohajerat der chahar dahe-ye sinema-ye İran. *Encumene Cameshenasiye İran*.
- Feldberg, Isaac (2025, January 9). Cinema is Freedom: Mohammad Rasoulof on *The Seed of the Sacred Fig*. <https://rogerebert.com/streaming/cinema-is-freedom-mohammad-rasoulof-on-the-seed-of-the-sacred-fig> (Erişim: 15.08.2025).
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Naficy, Hamid (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Vol.4: The Globalizing Era, 1984-2010*. Duke University Press.
- Nooshin, Laudan (2019). “Windows onto Other Worlds: Music and the Negotiation of Otherness in Iranian Cinema”. *Music and the Moving Image*, 12(3): 25-57.
- Özkan, Hülya (2020). “İran’da Devrim Sonrası Sinema: İbrahim Hatemikiya Filmlerinde Devrim Düşüncesi, Cephe ve ‘Hüviyet’ İnşası”. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 3(1): 79-99.
- Patton, Michale Q. (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Sage.
- Spivak, Gayatri C. (1988). “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. C. Nelson & L. Grossberg. University of Illinois Press, 271-313.
- Stam, Robert (2000). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell.

Film Kaynakçası

- Beyzaie, Bahram (Yönetmen). (1986). *Bashu, the Little Stranger*.
- Dormishian, Reza (Yönetmen). (2010). *Öfke*.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen). (2009). *About Elly*.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen). (2011). *A Separation*.
- Ghobadi, Bahman (Yönetmen). (2000). *Zamani barayé masti asbha* [Sarhoş Atlar Zamanı].

- Ghobadi, Bahman (Yönetmen). (2004). *Lakposhthā ham parvaz mikonand* [Kaplumbağalar da Uçar].
- Ghobadi, Bahman (Yönetmen). (2012). *Fasle Kargadan* [Gergedan Mevsimi].
- Hatamikia, İbrahim (Yönetmen). (2002). *Alçak İrtifa*.
- Javidi, Nima (Yönetmen). (2014). *Melbourne*.
- Kiaei, Mustafa (Yönetmen). (2010). *Kirli İş*.
- Lavafipour, Ramtin (Yönetmen). (2010). *Berlin Minus 7*.
- Mahdavian, Mohammad Hossein (Yönetmen). (2018). *Lottery – Piyango*.
- Mahmudi, Cemşid (Yönetmen). (2014). *Bir Kaç Metreküp Aşk*.
- Majidi, Majid (Yönetmen). (2001). *Baran*.
- Makhmalbaf, Mohsen (Yönetmen). (2001). *Kandahar*.
- Meshkini, Marzieh (Yönetmen). (2000). *Roozi keh zan shodam* [The Day I Became a Woman].
- Mirbagheri, Davood (Yönetmen). (1994). *Kardan Adam*.
- Nematollah, Hamid (Yönetmen). (2003). *Butik*.
- Neshat, Shirin (Yönetmen). (2009). *Zanan bedoone mardan* [Women Without Men].
- Panahi, Jafar (Yönetmen). (1995). *The White Balloon*.
- Panahi, Jafar (Yönetmen). (2011). *In film nist* [This Is Not a Film].
- Panahi, Jafar (Yönetmen). (2015). *Taxi*.
- Shahbazi, Parviz (Yönetmen). (2019). *Altın*.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.