

İran Yeni Dalga Sineması Temelinde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay Filminin Değerlendirilmesi

Evaluation of Bahman Ghobadi's Half Moon Film on the Basis of Iranian New Wave Cinema

Gülşah Erdur ¹

Gözde Sunal ²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 20.11.2021 | Kabul Tarihi: 25.12.2021

Özet

İran Yeni Dalga sineması, etkilendiği Fransız ve İtalyan sineması ışığında kendi üslubunu oluşturmuştur. Geçmişten günümüze İran sineması, ülkedeki siyasal değişime tanıklık etmiş bu değişimlerin toplum üzerindeki etkisini, politik süreci yeni bir akımla aktarma yoluna gitmiştir.

Bir yönetmen ustalığını, filmini sahneye koyarken (mise-en-scene) göstermektedir. Senaryonun uygulayıcısı olan yönetmen hayal ettiği dünyayı kendi anlatım tarzıyla görselleştirdiği sahnelerle filmine şekil vermektedir. Özetle, yönetmen kendisini ortaya koymak filme bir dünya bir derinlik, farklılık katmakla auteur yönetmen olmaktadır. Çalışmamıza konu olan İran Yeni Dalga sinemasının öncülerinden Abbas Kiyarüstemi ve Mesut Kimyai yeni dalga akımının birinci kuşağını temsil ederken, Cafer Panahi ve Mejid Mejidi ikinci kuşağı, Asghar Ferhadi ve Bahman Ghobadi ise üçüncü kuşağı temsil etmektedir. Bu noktadan hareketle, çalışmada İran Yeni Dalga akımının üçüncü kuşak auteur yönetmenlerinden Bahman Ghobadi'nin ve sinemasının İran Yeni Dalga sinemasındaki yeri değerlendirilecektir. Ghobadi'nin sinematografisi incelendiğinde, Yeni Dalga İran sineması üzerinde etkisinin olduğu düşünülmektedir. Zira bu etki salt imgesel anlatımıyla değil şiirsel gerçekçi dili, belgesel tarzı anlatımı ve toplumsal sorunları aktarmada da görülmektedir. Dolayısıyla çalışmanın örneklemini olarak yönetmenin Yarım Ay filmi, simgesel göndermelerin ve sinematografik anlatımın güçlülüğü nedeniyle seçilerek auteurcu eleştiri yöntemiyle okumasının yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler: İran Yeni Dalga Sineması, Auteur Eleştiri, Bahman Ghobadi, Yarım Ay, Politik Film

Abstract

Iranian New Wave cinema has created its own style in the light of the French and Italian cinema, which it has influenced with its own unique narrative language, which has given a different quality to the modern cinema world. Iranian cinema from the past to the present has witnessed the political changes in the country, has gone on a way to convey the impact of these changes on society, the political process with a new current.

A director shows his mastery when putting his film on stage (mise-en-scene). The director, who is the practitioner of the script, shapes the world he dreams of with scenes that he visualizes with his own style of expression in his film. The director becomes an auteur director by adding depth, difference to the film, which in a nutshell reveals itself as a world. Abbas Kiyarustami and Massoud Kimyai, one of the pioneers of Iranian new wave cinema who are the subject of our study, represent the first generation of the new wave movement, while Jafar Panahi and Mejid Mejidi represent the second generation, Asghar Ferhadi and Bahman Ghobadi represent the third generation. Proceeding from this point, the place of Bahman Ghobadi, one of the third generation auteur directors of the Iranian New Wave movement, and his cinema in the Iranian New Wave cinema will be evaluated in the study. When the cinematography of Ghobadi is examined, it is thought that it has an impact on the New Wave Iranian cinema. Because this effect is seen not only in the expression of images, but also in the transmission of poetic realistic language, documentary-style expression and social problems. Therefore, as an example of the study, the director's Half-Moon film is selected due to the power of symbolic references and cinematographic expression, and it is aimed to read it using the auteur's criticism method.

Keywords: Iranian New Wave Cinema, Auteur Criticism, Bahman Ghobadi, Half Moon, Political Film

¹ İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Bilimleri ve İnternet Enstitüsü Sinema Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, gulsaherdur@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0905-0309

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, gsunal@ticaret.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9535-5714

Giriş

Darbe, devrim ve savaşın gölgesinde yeşeren İran sinemasının temeli 1900'lü yıllarda atılmaya başlanmıştır. Kerbela oyunlarını temsil eden İran dini oyunlarına dayanan sinema geleneği aslında teknik olarak bakıldığında Batı'ya yapılan seyahatler sırasında kendini göstermiştir. "1900'lü yıllarda İran Şahı Muzaffereddin'in Paris yolculuğu sırasında saray fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı'yı yanında götürmesiyle İran sinemasının serüveni başlar. Şah'ın gezilerini çeken Akkasbaşı, 1900 yılında Şah'ın Brüksel'deki Çiçek Festivali'ni gezmesini de filme alır" (Teksoy, 2009, s. 747). Böylece Akkasbaşı'nın İranlı ilk sinemacı olarak adını tarihe yazdığı söylenilebilir.

Daha sonra ilk sinema salonunun açılmasıyla sinema artık devletin propaganda aracına dönüşüp sanat kavramından uzaklaşır. Avrupa'dan gelen filmlerin gösterime girmesiyle yeniden yeşermeye başlar sinema anlayışı lakin din adamlarının baskısı o dönemde de varlığını gösterir. Baskıların altında sinemacılar var olma çabasıyla üretimlerini devam ettirirken Ovans Oganyan Abi ve Rabi (1930), Hacı Ağa Sinema Aktörü (1932) filmleriyle İran sinemasının ilk uzun metrajlı film yönetmeni ünvanını alır.

İkinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı etkisi altına aldığı 1937 ile 1948 yılları arasında duran sinema üretimi, İran'ı çok daha zorlu bir yola sokmuştur. Sinemaya güya ilgili olan Rıza Şah'ın sinema ile ilgili izlediği politikalar, Batı'ya özenmenin ötesine geçememiştir. Hitler'e duyduğu hayranlık sebebi ile yıllarca Alman filmleri izleyen halk bir yana, Almanya'yla savaşan halk bir yana ülke neredeyse ikiye bölünecek bir vaziyete kadar gelmiştir. 1941 yılında ülke Ruslar tarafından işgal edilince, ülkedeki Alman filmleri toplatılıp, yerine Rus filmleri gösterilmeye başlanmıştır. 1942 yılına geldiğimizdeyse ülkeye Amerikan askerlerinin girmesiyle tamamen Amerika'nın etkisi altına giren İran sineması haklı olarak karakterini bir türlü oturtamamış bir sinema haline gelmeye başlamıştır. <https://www.bagimsizsinema.com/iran-sineması.html>, Erişim Tarihi: 05.01.2021)

Önce iktidar baskısının ve daha sonra savaşın gölgesinde kalan İran sineması, savaş propagandası olmanın ötesine geçememiş ve kendine ait dilini oluşturamamıştır. 1950'li yıllarda tekrar bir toparlanmaya gidilmiştir ve artık İran sineması ilerlemeye başlamıştır. Bu dönemde üretim artmış yurt dışı festivallerde kendini göstermeye başlamıştır. İran, sinema alanında adımlarını koşarak atmaya başlamıştır lakin bu süreçte uzun sürmemiştir. 1953 yılındaki darbeyle birlikte sinema yine sekteye uğramış sansür yine kendini göstermiştir.

1960'lı yıllar sinemanın tekrar yeşerdiği yıllar olarak kabul görür. Bu yıllarda bağımsız sinemanın adımları atılmış üretim artmıştır. Sinemayla birlikte ülkede şiir, tiyatro, edebiyat, müzik yükselişini göstermiştir. 1960'lı yılların sonlarına doğru İran yeni gerçekçi yönetmenlerin toplumsal olayları sinemaya taşıdığı yıllardır. İran yeni dalga diye adlandırılan bu akımın öncüsü Gav (inek) filmiyle Daryuş Mehrçuyi'dir. Bu bağlamda İnek filmi İran sinemasında önemli bir yere sahiptir. 1979 yılında İslam devrimiyle beraber sinema batı icadı damgasını alır. Bu dönemde İran sineması yine sekteye uğrar. Sinema salonları kapatılır ve sinemacıların bir kısmı çareyi ülkeden kaçmakta bulur. 1982 yılına kadar sinema duraklama dönemini yaşar. 1983 yılında yeni bir sinema enstitüsünün kurulmasıyla devrim sonrası sinema ilk defa varlığını gösterir. Sekiz yıl süren İran-İrak savaşından sonra İran sineması en verimli dönemini yaşar çünkü sinemacılar silah yerine kamera kullanmış, savaş propagandası yapmak yerine mağdur halkın dili olmuşlardır. 1990'lı yıllara kadar sansürlü süregelen sinema, baskıya ve sansüre karşı farklı bir tarz geliştirip sinematografiye farklı bir boyut kazandırmıştır.

2000'li yıllarda İran yeni dalga sineması, yoluna yeni yönetmenler katarak ilerleyip kendine has diliyle istikrar sağlama yoluna girmiştir. Günümüze kadar baskıyla düşse kalka ilerleyen İran sineması; darbe, devrim ve savaşın gölgesinde var olmayı başarıp derdini anlatan, şiirsel ve kendine has biçimiyle dünya sinemasında yer edinmiştir. 1979 İran devrimine kadar aksaklıklarla da olsa yoluna devam eden İran sineması, devrimden önce ve devrimden sonra diye iki bölümde incelenebilir.

Fransa ve İtalya'da ikinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni dalga sinema akımının etkisi İran'da 1969 yapımı Gav (inek) filmiyle İran yeni dalga sineması ortaya çıkmıştır. Yönetmen Dariuş Mehrçuyi İnek filmiyle İran sinemasına yeni bir dinamik ve kültürel değerler kazandırdı. İran sineması seyircisi sinemayı farklı bir boyuttan izlemeye başladı ve bu başarıyla birlikte devrim sürecine kadar kayda değer filmler çekildi. Bu akımın diğer öncü yönetmenlerinden Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit

Sales, Behram Beyzayi, Perviz Kimyavi İran sinemasına şiirsel anlatım diliyle farklı tarzda yeni bir üslup kazandırmışlardır.

1979 İran devrimi sonrası sinemadaki boşluktan sonra auteur yönetmenler, baskıcı rejime karşı yine kendi dillerini oluşturup farklı metaforik ve biçemlerle sinemada varlıklarını sürdürmüşlerdir. İran yeni dalga akımı auteur yönetmenlerini üç kuşak olarak incelemek mümkündür. Bu çalışmada, İran yeni dalga sinemasının üçüncü kuşak auteur yönetmenlerinden Bahman Ghobadi'nin kendine has diliyle metaforik anlatımı, mekân kullanımı ve ideolojik duruşuyla sinematografisi incelenip yeni dalga akımı temelinde Yarım Ay filminin okuması yapılacaktır.

Film, Auteur film eleştirisi yöntemiyle değerlendirilecektir. Bu noktada auteurcu yaklaşım aynı zamanda yapısalci, göstergebilimsel gibi eleştiri yöntemlerinden de faydalanmaktadır. Dolayısıyla Bahman Ghobadi ve sineması analiz edilerek filmlerindeki ortaklıklar da tespit edilecektir.

1. Fransız Yeni Dalga Akımı Temelinde İran Yeni Dalga Sineması

İkinci dünya savaşı sonrasında yıkıma uğrayan şehirler, savaşın getirdiği sorunlar, toplumsal kırılmalar sinema sektörün rotasını değiştirir. Savaştan sonra hüküm süren işsizlik ve parasızlıkla yaşamaya çalışan travmaya uğramış bir halk, İtalyan yeni-gerçekçi akımıyla yola koyulan sinemacılara konu olur. Bu akım, toplumsal soruna sırtını dönüp yoluna devam eden Hollywood sinemasına, sosyo ekonomik sıkıntılar içinde boğulan işçi sınıfını konu edinen sinemacıların başkaldırısıyla ortaya çıkmaktadır.

Askeri olduğu kadar ideolojik bir savaş da olan II. Dünya Savaşı'nın bitişi ve Mussolini'nin devrilmesiyle İtalya'nın güneyinden kuzeyine hareket eden özgürlük hareketi ile liberallerin gerçekçi düşünceleri Nazizm'e karşı coşkulu bir dışavurumculukla patlak verdi. Ülkenin sağ kanadı kendi içine çekilirken eleştirmen Umberto Barbaro'nun Yeni Gerçekçilik olarak adlandırdığı hareket başladı. Filmler, aynı sessiz sinema gibi küçük öyküçüklere dayanıyordu ve nesnel. Bir ev yanıyorsa, araştırmaya, kişilik çalışmasına zaman yoktu, yalnızca etki ve tepki vardı. Kişilik oluşumu, eylemde ortaya çıkmasına göre rastlantısaldı. Yeni Gerçekçilik, Fransız Sineması'nın yeniden doğuşuyla sinemanın üçüncü aşamasını gerçekleştiren öncü bir modern hareket halini almıştır (Dickinson, 1986, s. 64).

Fransız yeni dalga sineması, ikinci dünya savaşı sonrası İtalyan yeni gerçekçi akımın yarattığı değişimle ortaya çıkmıştır. "Yeni Dalga 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve doruk noktasına ulaşan, sinemanın geleneksel anlatı yapısına karşı tepki duyan bir grup genç sinemacının eleştirileri ve sonrasında yaptığı filmleriyle oluşturduğu, Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinemadır" (Yıldırım ve Can, 2019, s. 164-168).

Yeni dalga akımıyla dönüşüm yakalayan genç sinemacılar, bireyin iç dünyasını temele alarak farklı bir kadrajla ilerlemişlerdi. Kamera dış mekanlara yönelmiş, hareketli kamera çekimiyle ve yıldız olmayan oyuncularıyla yeni bir tarz yakalanmış filmler, yönetmenin imzası niteliğindedir ve bundan sonra ortaya atılan auteur kuramı ile yeni bir şekil kazanır.

Auteur kuramının gündeme geldiği ilk mecra ise Alexandre Astruc'un 1948 tarihli Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kalem-Kamera adlı yazısıdır. Bu çalışmada Astruc, auteur yönetmenin tıpkı bir yazar gibi kalemi olduğundan söz eder ki bu kalem alıcının ta kendisidir. Ona göre auteur yönetmen kamerayı kalem gibi kullanabilmelidir (Teksoy, 2005, s. 483). Bu noktada, yaratıcı yönetmen olarak kişiliğini filme katmayı başaran ve bu doğrultuda filmi yazan ve yöneten kişi olarak auteur kavramı devreye girmektedir. Sinema kuramcısı Andrew Sarris, auteur kuramını değerlendirirken bir değer kriteri olan yönetmenin ayırt edilebilir farklı kişiliği olarak sinemanın şanını gösteren iç anlamla ilgili olduğunu ve bu doğrultuda yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki çatışmadan çıktığını ileri sürmektedir (Karadoğan, 2016, s. 67).

1950-1960 yılları arasında Furuğ Ferruhzad, Ferruh Gaffari, Perviz Kimyavi gibi İranlı yazar ve yönetmenlerin filmlerinde belgesel, şiirsel anlatımın yanında yeni dalga sinemasının esintileri görülse de İran yeni dalga akımının doğuşu 1969 yapımı 'İnek' (gav) filmiyle kabul edilir. 'İnek' filmi köydeki tek ineğin sahibi olduğu bir adamın ineği ölünce kendini inek olarak hissetmesini konu alır. Kendine has anlatısıyla yönetmen, sinemanın sadece seyirlik anlayışından uzaklaşarak toplumsal yaşamın değişik taraflarını göstermiştir. Film uluslararası festivallerde gösterime girmiştir. Zira İran yönetimi, bu başarıyı görmezden gelerek destek vermeyip yerli filmleri ölümün kıyısına sürüklemiştir.

1978-1979 yıllarında İran devrimi sonrası iktidarın sansür ve baskılarıyla yok denecek kadar aza indirgenmiştir. Sinema ve bütün sanat dallarının (tiyatro, sinema, müzik ...) İslami bakanlığa bağlanmasıyla birlikte bu döneme tekabül eden yönetmenlerin yurt dışına kaçışıyla sanat göçü başlamış ve İran yeni dalga akımıyla hareket eden auteur yönetmenler sekteye uğramış, devrim sonrasında da sinemanın suskunluğu uzun süre devam etmiştir. Uzun süren sessizliğin sonrasında, yeni dalga akımının yönetmenleri kendi tarzlarından vazgeçmeyip süregelen baskı ve sansüre karşı üretime geçer. Kiyarüstemi'nin Kirazın Tadı (1997) adlı filmi Cannes Film Festivali için seçilip Altın Palmiye ödülü almıştır. Film, Tahran sansür süzgecinden geçmediği için ülkede topa tutulmuştur. Kiyarüstemi, İran'la sınırlı orta halli tanınmışlığa sahip bir kısa film ve belgesel yönetmeniyken, yeni dalga akımının önde gelen Fransız temsilcisi Jean Luc Godard'ın adından övgüyle bahsettiğine yeteneğiyle dünya sinemasının tanınmış figürlerinden Akira Kurosawa ve Satyajit Ray ile mukayese edilen uluslararası bir şöhret konumuna yükselivermiştir (Tapper, 2007, s. 108).

2. Bahman Ghobadi ve Sinemasına Genel Bir Bakış

Yeni Dalga İran sinemasının yönetmenlerinden Bahman Ghobadi, resmi kayıtlara göre, 1 Şubat 1969 kendi yapım şirketi Mij (sis) Film sitesindeki biyografisine göre ise 2 Eylül 1968 yılında Kürtlerin yoğunlukta olduğu İran'ın Irak sınırına yakın Baneh kentinde dünyaya geldi. Dört kardeşin en büyük erkek çocuğu olan Ghobadi'nin asıl ismi Rubar'dır. Fakat sonrasında polis memuru olan babası Ali Bey tarafından ilerde Kürtçe ismin sıkıntı yaratabileceği düşünülerek Bahman olarak değiştirilir ve bu şekilde kayda geçirilir. Ghobadi soyadı ise Osmanlı döneminde Türkiye'den sürgün edilen büyük babasının isminden gelmektedir. 12 yaşına kadar Baneh'te yaşayan Ghobadi, sivil çatışmalar nedeniyle ailesiyle birlikte İran'ın Sanandaj kentine göç etmiştir. Babasının kendilerini terk etmesinden sonra annesine yardımcı olmak amacıyla seyyar satıcılık yapmış ayrıca fotoğrafçı olarak da çalışmaya başlamıştır. Ghobadi, Sanandaj'da lise eğitiminin ardından 1992 yılında endüstriyel fotoğraf alanında eğitim almak için Tahran'a taşınır. İran Sinema ve Televizyon Akademisi'ne girer fakat buradan mezun olmadan ayrılır (Nuyan, 2015, s. 17-20). Öğrenciliği sırasında bir radyoda çalışmaya başlayan Ghobadi, sonrasında Sanandaj'de bulunan bir yönetmenler grubuna katılarak burada kısa metrajlı filmler çekmeye başlar. Ghobadi, sinemanın okuldan ziyade film yaparak öğrenilebileceğine inanmaktaydı ve bu yüzden okuldan ayrılıp 8mm'lik kısa belgesel filmler çekmeye başlar. Ghobadi uygulamalı ve içgüdüsel olarak film yapmaya başlamış olsa da zamanla kendine özgü tarzını geliştirmeyi başarmış ve bölgede tanınmaya başlamıştır (<http://mijfilm.com/bahman-ghobadi/> (Erişim Tarihi: 07. 01.2021)).

Ghobadi, kendine has anlatımıyla toplumsal sorunları kimlik ve sınır kavramlarıyla harmanlayıp metaforik bir dille yakın tarihin ışık tutarak bir aktarım yoluna girmiştir. Ghobadi sineması, "... içinde pek çok kurgusal ögenin bulunduğu belgesel" (Erelvanlı, 2014, s. 96) olarak tarif edilir. Tarihe uzak kalmayıp gerçekçi bir kurguyla anlatımı belgesel bir tarzda sunmaktadır. Seyircinin gözünde aynı zamanda Ghobadi'nin kimsenin görmediğini görünür kılan anlatısıyla politik bakışını metaforla destekleme yoluna gitmeyi tercih ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Ghobadi filmlerinde, İran, Irak, Türkiye ve Suriye devletlerinin çizdiği sınırlar tarafından ayrılmış ve sınır bölgelerinde yaşayan Kürtlerin bu sonsuz ve zorunlu hareketi gerçekçi ve belgesel tarzda resmedilmektedir. Her şey hareket halindedir: Sınır bölgelerinde ve sınırlar arasında insan ve hayvan bedenleri, kırık dökük arabalar, eski püskü bisikletler ve motosikletler, her daim sesleri duyulan savaş uçakları, kaçakçılık pratiği içerisinde metalara dönüşen eşyalar sonsuz bir hareket içerisinde birbirlerine bağlanırlar (Şen, 2018, s. 108). Bu bağlamda incelendiğinde Ghobadi'nin auteur imzası filmlerinde görülmektedir.

Yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metrajlı filmi, Sarhoş Atlar Zamanı (2000) farklı bir film anlatısıyla ve farklı bir dille (Kürtçe) politik duruşunu sergilediği ilk filmidir aynı zamanda. İran-İrak sınırında bir köyde annelerini doğumda, babalarını ise kaçakçılık yaparken mayına basmasıyla kaybeden beş kardeşin gözüyle anlatılır film. Sarhoş Atlar Zamanı filminin ismi, gerçek hayatta da kaçakçılık için kullanılan katırlara, zorlu kış şartlarında, soğuğun hâkim olduğu bu coğrafyada donmamaları için içirilen alkolden esinlenilerek konulmuştur. Gerçekte ve filmde yer alan katır yerine at isminin kullanılması da şiirsel bir betimleme ve metaforudur (Nuyan, 2015, s. 46-47). Hareketli kamera kullanımı ve belgesel tarzı anlatımıyla çocuk, savaş ve sınır imgesi üzerinden farklı bir anlatım tekniği kullanan auteur yönetmen, daha sonraki filmlerinde aynı yöntem üzerinden hareket etmiştir. Annemin Ülkesinin Şarkıları (2002)

filmiyle savaşın yıkımını sinemasal gerçekçilik anlayışından ödün vermeden sınır ve savaş imgesini ele alıp aşk olgusuyla bir anlatım tarzı yakalamıştır. Yönetmen, anne imgesiyle doğduğu toprakları yani anavatanını anlatır. Sinematografisinde önemli bir yere sahip olan Kaplumbağalar da Uçar (2004) filmiyle sınır, çocuk ve mayın imgesi üzerinden savaşı daha detaylı konu alır. Film, ismini kahramanı kaplumbağa olan eski bir Kürt hikayesinden almaktadır. Hikâye şu şekilde anlatılmaktadır:

Göl kenarında oturan bir kaplumbağa, çevresindeki kuşları sürekli izler, onlara imrenirmiş. Zaman geçtikçe bu kuşlarla arkadaş olmuş ve duygularını paylaşmış. Kaplumbağa yaşadığı gölün diğer tarafına gitmek istiyormuş; ama kendisi de biliyormuş, gidecek olsa bu gezinin bir ömür süreceğini. Kaplumbağa keşke ben de sizin gibi uçabilseydim demiş kuşlara. Kaplumbağanın bu dileğini yerine getirmek isteyen kuşlar, uçabilirsin demişler kaplumbağaya. Kaplumbağalar da uçar. Bir dal bulan iki kuş, kaplumbağayı karşıya geçirmek için iki yanından tutacakmış. Tek yapman gereken dalı iyice ısırmak demişler kaplumbağaya. Kaplumbağa dalı ısırılmış ve yükselmiş yükselmişler, uçmuş uçmuşlar ama kaplumbağa korkmuş yükseklerden. Heyecanla bağıracak an çenesi açılıvermiş kaplumbağanın ve suya düşmüş kaplumbağa; yani ait olduğu yere. Kendi yavaşı, imkânsız hayatını anlamış, yüksekler için yaratılmadığını, kuşlar gibi olamayacağını (https://www.evrensel.net/yazi/75935/kaplumbagalarda-ucar, Erişim Tarihi: 29.11. 2021).

Bu bağlamda düşünüldüğünde Ghobadi'nin, kolları olmayan çocukları kaplumbağalarla bağdaştırdığı söylenebilir. Film Irak-Amerika savaşı öncesi sınırda bir mülteci kampında mayın toplayarak hayatını devam ettiren kolsuz bacaksız çocukları ve savaşın getirdiği zorlukları konu alır. Mayın dolu arazilerden bitki koparır gibi mayın çıkararak çocuklar, savaşın gerçek yüzüdür aynı zamanda. Sinematografisinde konu edinilen çocuklar, hep mücadele halindedirler bazen ekmek bazen yaşam bazen de sınırları aşmaktır. Çocukların yaşamında toplumun geri kalanını görür seyirci, eleştirel ve sorgulayıcı bir anlatımla diğer halkın yaşantısı anlatılır çocuk imgesi üzerinden ve bu çerçeveden bakıldığında yönetmenin filmografisinin merkezindedir çocuklar. Simgesel göndermelerle güçlü bir anlam yakalayan auteur yönetmen, bir ödül töreni konuşmasında filmi çocuklara adadığını ifade edip sinematografisinde imgesel anlatımla gösterdiği mesajını şu sözlerle ifade eder: "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum" (https://tr.wikipedia.org/wiki/Behmen_Kubadi Erişim Tarihi: 08.01.2021).

Ghobadi, Yarım Ay (2006) filminde yaşlı bir müzisyenin konser vermek için sınırı geçmek üzere çıktığı yolculuğunu anlatır. Sınır imgesi, sonraki filmi Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok (2009) filminde de karşımıza çıkmaktadır. Film, Rock müziğiyle uğraşan bir grup genç müzisyenin, konser vermek üzere Tahran'dan Londra'ya gitmek için verdikleri mücadeleyi anlatmaktadır. Kadın, sınır, müzik ve toplumsal sorunlar yine ön plandadır. İran rejiminin müzisyenler üzerindeki baskısı bir grup müzisyen gencin mücadelesiyle anlatılır.

Yönetmen Ghobadi'nin filmlerinde müzik, kültürel arka planı sağlayarak film yapımcısının karşılaştığı yaptırımların aktarımında önemli bir araçtır. Müzik, İslami ideolojinin dışındaki arzuları işaret etme, geleneksel ana akım biçimini bozma, sosyal ve coğrafi sınırlar arasında köprü kurma ve böylece karmaşık siyasi karakterlerin okunmasını teşvik etme işlevi görür. Müziklerin ön planda olduğu Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok filmi Ghobadi için bir yenilik dönemidir, bu filme kadar sınır imgesini sınırın yanı başından anlatırken bu defa tam merkezden (Tahran) sınırları aşmak imgesiyle anlatım yoluna gitmektedir.

Yönetmenin sinematografisinde görülen temelde gerçekçi ve şiirsel üslubunu bir adım öteye götüren Gergedan Mevsimi (2012), İran'ın dışında çekilen ilk filmidir. Filmde, trajik bir aşk hikayesinin yanında Tahran'daki İslamcı rejime karşı şiddetli bir suçlama vardır. Film Ghobadi'nin filmlerinden tanıdık olan semboller içermektedir. Gergedan Mevsimi filminde esas olarak bazı temsiller ve Ghobadi'nin diğer filmlerinden tanıdık olan semboller görülmektedir. Ormanın göbeğinde, dallarını her yöne yayan devasa bir ağacın temsil ettiği yüce doğa, kayalara çarpan deniz dalgaları veya tuz gölünde ufukta yürüyen yalnız figürlerle beraber önceki filmlerinin hatırlatıcı sembolleri de görülür. Gökten yağın kaplumbağalar (Kaplumbağalar da Uçar), başını arabaya koyup hüznle bakan bir at (Sarhoş Atlar Zamanı) veya İstanbul'daki sokak kedileri (Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok) diğer filmlerinin hatırlatıcı sembollerinden olarak yorumlanabilir.

3. Bahman Ghabadi'nin Yarım Ay Filminin Auteur Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Auteur Kuramı, standart kalıpların dışına çıkan kalıplardan farklılaşan aslında sanatçının tam da kendisini ortaya koyabilmesidir. Bir auteur yönetmenin, filmlerindeki yaratım aşamasında filmi etkileyen toplumsal faktörlerin bulunduğu doğrudur. Yönetmen bu doğrultuda kendisine özgü, derinliği olan ve hislerini filmlerine kattığında auteur olmayı hak etmektedir. Bir filmin dünyasını, kurulan anlatı yapısıyla ve sinematografisiyle okuyabiliriz (Esen, 2013, s. 44). Yapıtlarına bakılmayan auteur yönetmeni keşfetmek mümkün değildir. Tabii bununla birlikte sinemanın, ele aldığımız filmin bulunduğu dönemden ve toplumdan ayrı olmadığını da belirtmek gerekir. Auteur kuramın çıkış noktasına bakacak olursak "kuramın, Hollywood'un tür sineması içinden çıktığını ve tür sineması kriterleriyle film çektikleri halde, filmin yapısına kendi özelliklerini yedirmeyi başaran auteur'lerin fark edilmesiyle doğduğunu görüyoruz" (Esen, 2013, s. 46).

Auteur kuramı, Fransız sinema dergisi olan Cahiers du Cinema için yazan bir grup eleştirmenin yazıları ile ortaya çıkmıştır. Özellikle François Truffaut'un 'A Certain Tendency In French Cinema' (1954) adlı makalesi bu süreçte önemli bir rol oynamıştır (Butler, 2011, s. 39). Truffaut'nun ve diğer "Yeni Dalga" yönetmenlerinin, sinemanın bir dil, bir anlatı olduğunu savunan Astruc ve Bazin gibi, kendilerinden önceki düşünürlerin sinema üzerine yazdıklarından etkilenecek şekilde oluşturdukları bu kuram, zaman içinde Sarris'in getirdiği değerler ölçüsü ve Wollen'in getirdiği, "incelenecek metin olan film"e dönük yapısalcı yaklaşım ile daha kapsayıcı ve tutarlı bir duruma gelmiştir" (Esen, 2013, s. 46). Andrew Sarris'e göre bu değerler ölçüsü yani auteur yönetmen olup olmadığına yönelik değerlendirme ölçütü şunlardır: Teknik yeterlik; fark edilebilir bir kişilik; kişilik ve araç arasında gerçekleşen gerilimden ortaya çıkan içsel anlamdır.

Auteur kelimesi aslında yazar kavramından uyarlanan, yönetmenin filmlerindeki her aşamada yer almasıdır. Kavram, adeta bir yazarın kitabını kalemiyle yazması gibi yönetmeninde kamerasını kullanarak filmlerini çekmesini anlatmaktadır. Bu yaklaşımla filmin yazarı olan yönetmen film üretiminin her aşamasında etkin rol oynamaktadır (Kabadayı, 2013, s. 109). Yaratıcı yönetmen kavramıyla aslında yönetmen filmiyle ilişkilendirilerek değerlendirilir. Aynı zamanda auteur kavramı, yönetmenin tüm filmlerindeki ortak ve benzer temaların yer alması ya da karakterlerin benzerlik göstermesiyle de gerçekleştirilir. Dolayısıyla filmlerinin biriyle değil tüm filmlerini ele alarak ortak noktalarda göz önünde bulundurulması irdelenmelidir.

Yarım Ay, Ghabadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi kişiler üzerinden toplumsal sorunları anlatan bir senaryoya sahiptir ve ismi gibi yarım kalmış bir hikâyeyi tamamlama üzerine kurgulanmıştır. Baş karakter yaşlı müzisyen Mamo (Ismail Ghaffari), Saddam Hüseyin'in devrilmesinden sonra, 37 yıldır gitmediği ülkesi Irak'a konser vermek üzere gitmek için hazırlanır. Film, manevi oğullarını toplayıp yola çıkmasıyla yaşadıkları olayları konu almaktadır. Vize alınıp yola çıkılır zira bir eksik vardır Mamo için; ilahi bir kadın sesi. Şarkı söylediği için sürgün edilen 1334 kadının sürgün edildiği köye ulaşip Heşho'nun (Hediye Tehrani) kaçırılmasıyla yolculuk başlar. Yarım Ay bir yol filmidir, yaşamın ölümle sorgulandığı, umudun yol üzerinden anlam kazandığı, sınır ve sınırsızlık diyalektiğinin vurgulandığı bir filmdir aynı zamanda. Film, Avusturyalı besteci Mozart'ın, 250.yıldönümü için hazırlanan batılı olmayan kültürlerden yönetmenlerin, festival için hazırladıkları filmlerin gösterimine katılmak üzere çekilmiştir (Crowned Hope festivali, Viyana). Auteur, Mozart ve baş karakter Mamo'nun benzerliğini şu cümlelerle açıklamıştır:

Mozart'ın Requiem'i beni bu filmi yapmaya götüren yoldur. Yazma ve prodüksiyon sırasında, hayatlarının sonunda hem Mozart'ı hem de Mamo'yu düşünmeye devam ettim. Benim için Requiem, ülkemizin unutulmaz manzarasına çok yakın bir his veriyor. Çekim sırasında özel anlarımda sık sık Mozart'ın müziğini dinledim. Mamo karakterini bir tür Kürt Mozart'ı yapma fikrini sevdim. Umarım bu hayali gerçekleştirmişimdir ve Mamo'nun ruhunu Mozart'a yaklaştırdı... Düşünülmesi gereken küçük bir şey 2006'da Mozart'ın 250. yaş gününü kutlarken, ülkemizde kadınlar hala şarkı söylemek yasak (Ghabadi, www.mijfilm.com, Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Yönetmen Ghobadi, Mozart için kaleme aldığı bu senaryoda bir müzisyen olan Mamo'nun hikayesini anlatmakla yetinmeyip sınır, kadın ve kimliksiz bir halk üzerinden müziği gücünü kullanarak bir etki bırakmayı başaramıştır. Filmde politik söylemlerin beraberinde auteur yönetmen, politik yanını metaforik anlatımla gösterme yoluna gitmiştir. "Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir" Mike Wayne, *Politik Film ve Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* adlı kitabının girişine bu aforizmayla başlamaktadır: "Dünya'da kaynakların eşitsiz dağılımı ekonomik anlamda haksızlıklara neden olduğu gibi, sanatsal üretim pratiklerinde ve bu üretimlerin yayılması alanında da ciddi adaletsizliklere neden olmaktadır" (Dönmez, 2018, s. 180).

3. 1. Giriş: Geleneksel Horoz Dövüşü ve Filmin Mesajı

Hikâye, yerel bir köyde geleneksel horoz dövüşüne para yatıran ve başlamasını bekleyen bir grup adama, bahis konuşması yapan Kako'nun (Allah Morad Rashtian) seslenmesiyle başlar ve ironik bir biçimle filmin mesajı boyut kazanır. "Ölümden korkmuyorum. Çünkü ben varken o yok ve o varken de ben yokum. Ne kâr ne zarar ölümden daha önemli değil" Hem baba hem de mutlak otoriteyi temsil eden Mamo'dan yedi aydır beklenen haber gelir, oğullar toplanır, enstrümanlar bulunur ve hazırlıklar başlar. Mamo'nun oğulları oldukça itaatkârdır öyle ki itaat etmeyen silahla vurulur. Bu yolculuk oğullar için bir tercih değildir. Auteur yönetmenin bu bağlamda baba hakimiyetiyle devlet otoritesi eleştirisi yaptığı düşünülebilir.

3.2. Rüya, Ölüm ve Ayın 14. Gece Metaforu

Oğullar, Mamo'yu almak için beklediklerinde, Mamo kendi için kazdığı mezarında yatmaktadır. Yönetmenin mistik öğelerle anlatmak istediği hayatın karşı konulmaz gerçeğidir, ölüm yanı başımızdadır. Film boyunca Mamo'nun kendi ölümüne dair önsezileri vardır. Filmin giriş sahnesinde tabut ile karşılaşan seyirci, Rus yazar Anton Çehov'un "İlk bölümde duvarda asılı bir tüfek olduğunu söylüyorsanız, ikinci ya da üçüncü bölümde o tüfek patlamalıdır. Eğer patlamayacaksa o tüfek orada asılı olmamalıdır" düşüncesini baz alırsa filmin içinde ölümle karşı karşıya geleceğini anlamaktadır. Çehov'un silah üzerinden anlatımı sinema bağlamında incelendiğinde eğer yönetmen bir durumu metafor üzerinden anlatım yoluna gitmişse bir amaca hizmet etme prensibiyle hareket edince anlam kazanabilir. Bu çerçeveden bakıldığında başka metaforlarda bizi aynı sonuca çıkarabilmektedir. Mamo'nun oğlu, bilge adamdan haber getirir, bilgenin gördüğü rüya, Mamo'nun ölümüne işaret eder. Mamo için bu yol ölümle sonuçlanabilir lakin gitmemekte ölümdür onun için. Ne olursa olsun bu yolculuğa çıkılmalıdır düşüncesiyle ayın 14. gece metaforu devreye girer çünkü 14 yarım ayı temsil etmektedir. Auteur yönetmen için halkı, parlayan bir dolunayın ışıltısını ve ihtişamını henüz yaşayamamıştır, bu bağlamda Yarım Ay bu durumun bir yansıması olarak düşünülebilir.

3.3. Esir Tutulan 1334 Kadın ve Ruhani Sesin Kaçırılışı

Mamo, oğulları ve enstrümanlarıyla yola çıkar ama onun için bir eksik vardır ruhani diye betimlediği bir kadın sesi gereklidir lakin İran'da kadınların şarkı söylemesinin yasak olduğu gerçeği vardır. Şarkı söylediği için ıssız bir dağın eteğinde esir tutulan 1334 kadın şarkıcının yaşadığı köyden, Hesho'yu (Hediye Tahrani) kaçırmak üzere yola koyulur. Filmin en güçlü taraflarından biri de budur. Bu sembolik sahne, görsel ve müzikal bir ustalıkla kadına yönelik sosyal kısıtlamalara muazzam bir eleştiridir. Aynı zamanda auteur yönetmenin 1334 kadının bu ceza kolonisinde koro olarak söylediği şarkının tek bir kadının ağzından söyleniyor gibi anlatımı, bastırılan ama aslında baskın olan kadının gücüne vurgu yapmaktadır.

3.4. Sınır ve Askerler

Hesho'nun kaçırılmasından sonra yola çıkan Mamo ve manevi oğullarını bekleyen büyük bir sorun vardır, ruhani ses saklanmalıdır. Çünkü İran'da kadınlarının şarkı söylemesinin yasak olmasının yanında bir kadının akraba olmayan erkeklerle yolculuk etmesi de yasaktır. Sınırdaki askerler tarafından durdurulup arama yapıldığında Hesho bulunur ve esir olduğu yere geri götürülür.

Auteur yönetmen, halkının uzun süren dramını, umutsuzluğunu kendi hudut tanımaz tavrıyla sınırları aşmak kurgusuyla anlamlandırılmaktadır. Yönetmen için, sınırsızlık ancak sınır metasıyla anlatılabilir. Bu çerçeveden bakıldığında, Mamo ve oğulları için tek seçenek sınırı aşmaktır. Bunun için alternatif yol arayışına girilir. Ghobadi'nin otobüsteki mizahla filmi renklendirirken, daha sonra sınır imgesiyle yaşam ve umut üzerinden kasvetli bir hava yarattığı düşünülmektedir. Alternatif yol arayışıyla eski bir dosttan yardım almak için Türkiye sınırında bir köye ulaşılır. Sınırı aşmak üzere umut beklenen dostun ölüm haberiyle son umutta tükenir. Sınır, Ghobadi sinemasının mihenk taşıdır, halkının meselesidir ve aynı zamanda yönetmenin sinemasal sorunudur.

3.5. Niwemang'in Gelişi ve Mamo'nun Ölümü

Umutları tükenen Mamo ve oğulları, rotayı geri yöne çevirip İran'a geri dönecekken onlara yardım edeceğini söyleyen gizemli bir kadın otobüse gelir. Niwemang (Yarım Ay) isimli bu kadının gelişi ve Mamo'nun ölümüyle devam eden filmin akışında, kadının bu dünyadan olmayan, bir melek ya da sufi bir güç olduğu düşünülebilir. Kadın ayın diğer yarısı niteliğindedir ve yarım kalmışlığı sonlandırır. Çehov'un silahı, yönetmenin tabut metasıyla özdeşleşmiştir. Mamo tüm mücadelesine rağmen dayanamaz ve ölür. Yönetmen, çıkılan bu yolun ne denli zorlu olduğunu hava koşullarıyla destekler. Soğuk, karlı ve sisli bir havanın hakim olduğu final sahnesi Ghobadi'nin halkına bakışıyla çözümlenebilir. "Ne zaman yurdumu düşünsem aklıma hep kar, soğuk ve sis gelir. Sis her yeredir. Yaşam burada ekonomik, politik ve sosyal olarak da sislidir; ağır bir sis tabakasının altında saklı durur" (Ghobadi, www.mij-film.com Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Sonuç

Auteur kuramı, egemen ideolojiye hizmet eden sinema anlayışına tepki olarak yeni bir sinema arayışıyla ortaya çıkmıştır. İran Yeni Dalga sineması, iktidarın baskıcı ve sansürcü tutumuna karşı yaratıcı yönetmenlerin yeni bir sinema anlayışına girmesiyle metaforik bir anlatım yolunu geliştirmiştir. Toplumun aksayan yönlerini konu edinen bir akım olma yolunda ilerlemiştir. Bu çerçeveden bakıldığında, Yeni Dalga İran sinemasının temsilcilerinden yönetmen Bahman Ghobadi'nin eleştirel ve politik yaklaşımıyla kendine has olan anlatım tarzıyla auteur olduğu söylenilebilir.

Toplumsal konular, yönetmenin filmlerinin en belirgin tematik yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Auteur bir yönetmen olarak genellikle tekrarlayan motifleri, kişiliğinin tutarlılığı, sinematografik dilindeki ortak yönler ve filmlerindeki temel kaygılar aslında auteurlüğünün altını çizmektedir. Auteur bir yönetmen bu noktada bireyselliğinin dışavurum alanını yaratmaktadır. Yarattığı biçem ile farklılığını gösterir. Yönetmen, temasal bütünlük, kullandığı motifler, içsel anlamlar ve biçimsel yapı, mise-en-scene olmak üzere ya içeriğe yönelik ya da daha biçime yönelik bir değerlendirilmeyle ele alınmaktadır. Bu çalışmada her iki tutumunda içerdiği bir analiz yapıldığı görülmektedir. Bahman Ghobadi'nin kendisinin de filmlerinin de altındaki derin yapıyı ortaya çıkarmak için her iki tutumun da ele alınması gerekmektedir.

Yönetmen öncelikli olarak ortaya koyduğu temaya özgü motiflerden oluşan biçimsel özelliklerle ve farklı mise-en-scene tarzıyla kendinden söz ettirir. Bu noktadan hareketle çalışmada Ghobadi'nin Yarım Ay filmi bu açıdan değerlendirilmiştir. Film, yarım kalmış bir hikâyeyi tamamlamak üzere çıkılan yolu, sonu ölüm bile olsa umudun varlığını, sınırla sınırsız olabilmeyi ve mücadeleyi bırakmamayı metaforik ve şiirsel bir biçimle aktarmaktadır. Anlattığı toplumsal sıkıntıların travmatikliğini şiirsel bir dille yumuşatması, profesyonel olmayan oyuncu kadrosu, kamera hareketleri ve dış mekân kullanımı, kendine has üslubuyla auteur yönetmenin, İran Yeni Dalga sinemasında diğer yönetmenlerden farklı bir yerde olduğu düşünülmektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında politik kaosun gölgesinde yeşerebilmiş geleneksel bir toplumun sinemasının ideolojik bir bakıştan uzak olması, gerçekçilik akımının temelinde atılan bir sinema sanatının gerçekliğini kaybetmesiyle eşdeğerdir. Savaşlar, toplumsal sıkıntılar, insani acılar ve yaşama dair her şey sanatta kurgu bulmuştur. Ghobadi sırtını gerçekçilik akımına dayayarak devlet otoritesinin yoksunluğunu, eşitsizliği ve yıllardır süregelen bir halkın kimlik arayışını Mozart'la bağdaştırdığı Mamo karakterinin sınırı aşmak üzere çıktığı yolla verir.

Yönetmen, dramatik anlatımının yanında mizahi tarzıyla seyircinin film boyunca sıkılmadan olay örgüsünü takip etmesini sağlamaktadır. Yönetmen Ghobadi, Mozart için kaleme aldığı bu senaryoda, bir müzisyen olan Mamo'nun hikayesini anlatmakla yetinmeyip sınır, kadın ve kimliksiz bir halk üzerinden müziğin gücünü kullanarak bir etki bırakmayı başarabilmiştir. Filmde, politik söylemlerin beraberinde auteur, politik yanını metaforik anlatımla gösterme yoluna gitmiştir.

Kaynakça

- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. Çev: A. Toprak. İstanbul: KalkedonYayınevi.
- Dönmez, A. (2018). Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği- Mike Wayne. *Sinefilozofi Dergisi*. 3; (5).
- Dickinson, T. (1986). *Sinemanın Evrimi*, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan* 1.Basım. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nuyan, N. (2015). *Göçebe İmajlar: Bahman Ghobadi Sineması*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Esen, K. Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Özarslan, Z. (Ed.), *Sinema Kuranları 2* (33-50) içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Şen, S. (2018). *Gemideki Hayalet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Birinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yıldırım, E. ve Can, A. (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard filmlerinin İdeolojik Boyutu. *Selçuk İletişim*. 12(1): 164-166.
- (www.mijfilm.com, Erişim Tarihi: 11. 01. 2021)
- (https://www.bagimsizsinema.com/ iran-sineması.html, Erişim Tarihi: 05. 01. 2021).
- (https://tr.wikipedia.org/wiki/Behmen_Kubadi, Erişim Tarihi: 08. 01. 2021).
- (https://www.evrensel.net/yazi/75935/kaplumbagalar-da-ucar, Erişim Tarihi: 29. 11. 2021).