T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA POLİTİK İMGELER

Yüksek Lisans Tezi

Semih ATLI

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA POLİTİK İMGELER

Yüksek Lisans Tezi

Semih ATLI

Tez Savunma Jürisi
Danışman: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN
Jüri : Dr. Öğr. Üyesi Metin YASAN
Jüri : Dr. Öğr. Üyesi Bahadır KAPIR

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Semih ATLI
Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı: Sinema
Tez Danışmanı: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans—2024
Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Bahman Ghobadi, Politik İmgeler, Sınır, Kaçakçılık, Savaş, Kimlik

BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA POLİTİK İMGELER

ÖZET

Bu tezin amacı, Ghobadi'nin sinemasının politik unsurlarını Foucault bağlamında açığa çıkarmaktır. Ghobadi'nin yönetmenliğini yaptığı altı uzun metraj filmdeki politik imgeler tespit edilmiş ve Foucault'un "iktidar, gözetim, denetim" kavramları aracılığıyla içerik analizi yöntemiyle politik söylemler açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Ghobadi'nin ele aldığı konular yaşanmış olaylardan, gerçek hayattan yansıyan imgelerdir. Yönetmen, kadınlar üzerindeki yasak ve baskıları, Halepçe katliamı gibi insanlık dramlarını, İran-Irak savaşı esnasında Saddam Rejiminin bombaladığı Kürtleri, baskıcı rejimler karşısında hayatta kalabilmek için seçeneksiz bırakılan ve sınırda kaçakçılık yapan Kürt toplumunun sorunlarını işlemiştir. Sadece Kürtlerin değil insanlığın ortak bir sorunu olan bu konuları, gerçekçi bir tarzda, yerel halktan amatör oyuncularla kameraya almıştır. Ghobadi sinemasının politik gücü; yasakçı ve baskıcı bir yönetime karşı, tüm bu unsurları işleyip sansür gibi baskılara karşı geri adım atmamasından gelmektedir. Foucault bağlamında incelenen filmler; Ghobadi'nin baskıcı, sınırlandırıcı, denetleyici iktidar karşısında, direnişi imleyen imgeler

ürettiğini ortaya koymuştur. Ghobadi'nin, yer yer belgeselci bir yaklaşımla hem doğal anlatımlı görüntülere başvurarak hem de amatör oyuncuları kullanarak çektiği filmlerinde; eserlerinin temel konusu olan İran'daki Kürt toplumunun yerel unsurlarını serimlediği, sinemasının dilini oluşturan "mekân, ses, müzik, doğa, kırsal, dil" gibi temel öğeleri iktidarın toplum üzerindeki sınırlandırıcı etkisini ve denetimini görünür kılmak amacıyla kullandığı ve bu yolla eleştirel politik bir söyleme ulaştığı görülmüştür. Son tahlilde; Ghobadi sineması bir yandan iktidarın denetim ve gözetim araçlarını somutlaştıran imgeler sunar. Diğer yandan baskıya karşı direnişin politik imgelerini üretir.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Semih ATLI
Field: Radio, Television ve Cinema
Programme: Cinema
Supervisor: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN
Degree Awarded and Date: Master's Degree—2024
Keywords: Iranian Cinema, Bahman Ghobadi, Political Images, Border, Smuggling, War, Identity

POLITICAL IMAGES IN BAHMAN GHOBADI CINEMA

ABSTRACT

The aim of this thesis is to reveal the political elements of Ghobadi's cinema in the context of Foucault. The political images in six feature films directed by Ghobadi were identified and an attempt was made to reveal political discourses through Foucault's concepts of "power, surveillance, control" through content analysis. The subjects Ghobadi deals with are images reflected from real life events. The director dealt with the prohibitions and oppressions on women, human tragedies such as the Halabja massacre, the Kurds bombed by the Saddam Regime during the Iran-Iraq War, the problems of the Kurdish community who were left without options to survive against oppressive regimes and engaged in smuggling at the border. He filmed these subjects, which are a common problem not only of the Kurds but of humanity, in a realistic style with amateur actors from the local people. The political power of Ghobadi's cinema comes from the fact that it deals with all these elements against a prohibitive and oppressive administration and does not back down against pressures such as

censorship. The films examined in the context of Foucault; It has been demonstrated that Ghobadi produces images that imply resistance against oppressive, restrictive, and controlling power. In his films, which Ghobadi occasionally shoots with a documentary approach, both by resorting to natural narrative images and by using amateur actors, it has been seen that he presents the local elements of the Kurdish society in Iran, which is the main subject of his works, and uses the basic elements such as "space, sound, music, nature, countryside, language" that constitute the language of his cinema in order to make visible the restrictive effect and control of the power on society, and in this way reaches a critical political discourse. In the final analysis; on the one hand, Ghobadi's cinema presents images that embody the control and surveillance tools of the power. On the other hand, it produces political images of resistance against oppression.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasındaki sinema, ezenlerin, muktedir olanların ya da onların destekçilerinin değil; ezilenlerin, kendini dünyaya ifade edemeyenlerin, kulakları sağır eden sessiz çığlıkların, hayatta kalabilmek için hayatını hiçe sayanların, sesleri susturulmak istenen fakat ölüye ruh veren mucizevi kadın seslerinin sesidir. Bu çalışmadaki sinema bir kez daha, yangını söndüremeyeceğini bildiği halde yakandan değil yanandan yana olup ağzıyla su taşıyan küçük bedenli koca yürekli karıncanın iradesindeki gücü bizlere hatırlatmaktadır. Sanatın ve sinemanın insanlık için ne kadar gerekli ve güzel bir şey olduğunu gösteren, Nazım Hikmet'in de ifadesiyle "*Bakmayın sarı saçlı olduğuma ben Asyalıyım, bakmayın mavi gözlü olduğuma ben Afrikalıyım"* ile sanatçıların tüm insanlığın mücadelesinde var olduğu, Ahmed Arif'in ifadesiyle "*Ve ben şairim namus işçisiyim yani, yürek işçisi. Korkusuz, pazarlıksız, kül elenmemiş"* ile sanatçının korkmadan insanlık davasını savunması gerektiğini cesur bir ifade ile bize anlatırken, Namık Kemal'in de ifadesiyle "*Zalim olsa ne rütbe bi perva. Yine bünyad-ı zulmü biz yıkarız. Merkez-i hâke atsalar da bizi. Küre-i arzı patlatır çıkarız.*" İle sanatçının sürgünden, hapishanelerden ve ona geri adım attırılacağını, düşündüğü hiçbir şeyden korkmayacağını ve her zaman mücadelesini sürdüreceğini sanatın en güzel örnekleri

ile bizi aydınlatan ve neden onların yolunda gitmemiz gerektiğini yine kendi sanatlarındaki ideallerle bize tarihin farklı çağlarından ileten tüm sanatçılara minnettarım.

Tez yazım sürecimde, tüm hayatım boyunca olduğu gibi hiçbir desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen aileme minnettarım. Bu tezin yazılması sürecinde görüşleri ve yönlendirmeleriyle çalışmama büyük katkı sağlayan ve düşüncelerimi bir çerçeveye oturtma konusunda yardımcı olan, iyi niyetli ve pozitif yaklaşımıyla tezin her aşamasında bana destek olan, beni motive eden danışmanım, sayın hocam Prof. Dr. Neşe Kaplan'a bir kez daha ayrıca teşekkür etmek isterim.

Semih ATLI

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ……...11

Birinci Bölüm

1.İRAN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ……15

1.1.İran Sinemasında İlk Dönem…….15

1.2.Dışa Bağımlı İran Sineması…….16

1.3. Bir Ara Dönem: Musaddık Dönemi Milli Sinema……..17

1.4. Dışa Bağımlı Sinemaya Devam……18

1.5. Popüler İran Sineması: Farsi Filmler……..19

1.6. Gerçekçi İran Sineması…….21

1.7. 1970'ler İran Sineması……23

1.8. İslam Cumhuriyeti Döneminde İran Sineması-1980'ler İran Sineması……25

1.9. 1990'lar İran Sineması…….29

1.10. 2000'ler İran Sineması…….32

1.11. İran Sinemasının Altyapısı……33

İkinci Bölüm

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇEVREVE……..36

2.1. Amaç……..36

2.2. Yöntem……..36

2.3. Kavramsal Çerçeve……..……..…38

2.3.1. Michel Foucault'nun İktidar, Gözetim ve Denetim Anlayışı…….39

2.3.2. İktidar ve Gözetim…….39

2.3.3. Denetim, Biyo-İktidar ve Bedenin Disiplin Altına Alınması……42

2.3.4. İktidar ve Direniş…….……43

2.3.5. İktidar ve Kimlik……44

Üçüncü Bölüm

3. FOUCAULT BAĞLAMINDA BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA POLİTİK İMGELER……..……45

3.1. Bahman Ghobadi Sineması ve Konularıyla Filmleri……..……....45

3.1.1.Bahman Ghobadi Filmlerinin İran Filmlerinden Farklı Yönleri…….……45

3.1.2. Sarhoş Atlar Zamanı/ Dema Hespen Serxweş (2000)……..50

3.1.3. Annemin Ülkesinin Şarkıları/Stranen Welate Dayka Min (2002).....……..…..51

3.1.4.Kaplumbağalar da Uçar/Kûsi Ji Dikarin Bifirin (2004)……53

3.1.5. Yarım Ay/Nivehevy (2006)……55

3.1.6. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok/Kes Behsa Pisiken İran Nake (2009)..57

3.1.7. Gergedan Mevsimi/Fasle Kargadan (2012)…….…….58

3.2. Bahman Ghobadi Sinemasında Politik İmgeler…….……61

3.2.1. Sinemada Politik İmgelerin Gücü……61

3.2.2. Foucault Bağlamında Ghobadi Sinemasının Politik Kodları…..…….66

3.2.2.1. Sınır……67

3.2.2.2. Savaş……..……..68

3.2.2.3. Yasaklar……..70

3.2.2.4. Çocuklar……71

3.2.2.5. Kadınlar……..……..72

3.2.2.6. Ses ve Müzik……..73

3.3.Foucault Bağlamında Ghobadi Sinemasının Politik Kodlarının Analizi..……74

3.3.1. İktidar ve Savaş, Beden, Ölüm, Ekonomi……..74

3.3.2. Denetim ve Ses, Cinsiyet, Kimlik, Yasak ……..83

3.3.3. Gözetim ve Sınır-İhlal-Kaçakçılık……91

3.3.4. Direniş……..…….95

SONUÇ……99

KAYNAKÇA……104

GİRİŞ

İnsanlar için, yaşadıkları, unutmak istedikleri, yaşamak istedikleri ya da yaşamak istemedikleri şeylerin en iyi ifade etme yollarından biri sanat olmuştur. Kimi zaman bireysel duygular ve olaylar sanat aracılığıyla anlatılırken kimi zaman da toplumsal duygular ve olaylar sanat aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Ahmed Arif, "*En leylim gece de ölesim tutmuş. Etme gel ay karanlık*" sözleriyle kişisel duygularını anlatmaya çalışırken "*Pasaporta ısınmamış içimiz. Budur katlimize sebep suçumuz. Gayrı eşkıyaya çıkar adımız. Kaçakçıya, soyguncuya, hayına*" sözleriyle de yaşanmış toplumsal bir olay olan Van Özalp'ta 33 kaçakçının ölümünü anlatmaya çalışmıştır. Ernest Hemingway "*Satılık bebek ayakkabıları: Hiç giyilmemiş*" gibi kısa bir hikâye ile savaşta ölen binlerce çocuğun yaşanmamışlığını sanatsal bir ifadeyle sadece beş kelimeyle anlatmaya çalışmıştır. Nazım Hikmet "*Hiroşima'da öleli oluyor bir on yıl kadar. Yedi yaşında bir kızım, büyümez ölü çocuklar*" sözleri ile Hiroşima'da ölen insanların ama özellikle çocukların yaşayamayacağı hayatı anlatmaya çalışmıştır. Sanatın farklı alanlarında bu örnekler çoğaltılabilir elbette. Farklı coğrafyalarda farklı zamanlarda sanatla anlatılmaya çalışılan duyguların ve olayların aradan geçen onca zamana rağmen zihnimizde yer tutması sanatın insanlar üzerinde ne kadar etkili olduğunu göstermektedir.

Sanatın sinema tarafında da yönetmenler görüntülerle ve seslerle anlatmak istedikleri şeyleri kitlelere ulaştırmaya çalışmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında Lumiere Kardeşler'in ilk gösterimleriyle başlayan sinema her ne kadar görselliğe dayalı bir sanat olsa da bir o kadar da bir hikâye anlatma sanatıdır diyebiliriz. Sanatçı hikâyesini daha iyi aktarabilmek için en iyi zamanı, kamera açısını, kadraja girecek nesneleri, karakteri seçmeye çalışır. Çünkü sanatçının kalemi kamerasıdır ve sanatçı, kamerasını bir kalem gibi görüntüleri de kalemiyle yazdığı kelimeler gibi sunar. Hikâyesini anlatan yönetmen bazen komik, eğlendirici, hüzünlü, aşk, savaş gibi birbirinden farklı duygular içeren konuları anlatabilir. Türkiye'de Ertem Eğilmez komik ve eğlendirici hikâyeler anlatırken, Hollywood'da Spielberg ticari filmler için uygun hikâyeler anlatmaktaydı. Sovyetler Birliği'nde Ayzenştayn propagandaya dayalı hikâyelerle filmler yaparken, Senegal'de Ousman Sembene Afrika halkının sorunlarını politik bir dille anlatmaya çalışmaktadır.

Bu noktada İranlı Kürt asıllı yönetmen Bahman Ghobadi kendi sinemasının hikâyesini oluşturan Kürtler'in uğradığı katliamları, bölgedeki savaşın onlar üzerindeki etkilerini ve

özellikle sınır bölgesindeki insanların zorlu yaşam mücadelelerini kitlelere ulaştırmaya çalışmıştır.

Her coğrafya kendi kültürünü yarattığı gibi her anı da kendi ideolojik ve politik duruşunu yaratır. İran'da doğup orada büyüyen ve sinema çalışmalarını orada yapan İranlı Kürt asıllı yönetmen Bahman Ghobadi'nin ideolojik ve politik duruşunu da kendi anıları oluşturmuştur. Ghobadi'nin çocukluğundan beri yaşadığı ve tanık olduğu olaylar sinemaya adım attığında onun ideolojik ve politik duruşunu besleyen kaynaklar olmuştur. Çocukken büyüklerinden dinlediği bir masal büyüdüğünde çektiği sinema filminin teması olurken, dinlediği müzikler de sinemasında güçlü bir unsur olmuştur. Yine tanık olduğu kaçakçılık, mayınlar, sınırlar da onun temel sorunlarından biri olup sinemada bu sorunları irdelemiştir. Ancak bu sorunlar İran gibi bir ülkede politik anlamda çok ileri gidildiği ve sansürle, baskıyla, cezaevi ve sürgünle cezalandırılabilecek tehlikeli fikirler olarak görülebilmektedir.

İran'ın sınır kenti olan Bane'de doğan Ghobadi, yaşadığı bölgenin doğallığında var olan savaş, çatışma, feodal yapı, ataerkil yapı, gözetim, baskı, denetim gibi politik durumları birebir deneyimler. Ghobadi'nin deneyimlediği bu politik durumlar onun sinema dilinin oluşmasında büyük bir öneme sahiptir. Ghobadi sinemasının temel yapısını yaşadığı veya tanık olduğu olaylar oluşturmuştur. Bundan dolayıdır ki Ghobadi sineması bir belgesel-sinema tarzındadır. Hatta Ghobadi çoğu zaman detaylı bir senaryoya bile ihtiyaç duymamıştır. Çünkü gerçek hayatı çekmeye ve gerçeğe yakın filmler yapmaya çalışmıştır. Nitekim Ghobadi'nin içinde bulunduğu hayatın her sahnesi politik imgelerle iç içedir. Ancak Ghobadi'nin politik imgeleri günümüz "modern" politik imgelerinden çok farklı olup daha ilkel boyutlardadır. Foucault, Althusser, Derrida, Bourdieu, Baudrillard gibi politik imgeler üzerine otorite sayılabilecek yazarlar Ghobadi sinemasını anlamakta bir çıkış noktası mahiyetindedir. Zira Ghobadi sinemasındaki politik imgeler, erk tarafından uygulanan baskı, modern çağda "ilkel" denebilecek bir durumdadır. Ghobadi sineması; temel geçim kaynağı yasaklı sınır bölgeleri olan insanları, bu alanların ihlali durumunda iktidarlar tarafından yerleştirilen mayınla vücut bütünlüğünü veya hayatını kaybeden insanları, tecavüze uğrayan küçük kızları, şarkı söylemesi yasaklanan kadınları, kamplarda sıkışıp kalmış insanları anlatması bakımından politik bir söylem üretir.

Ghobadi'nin gerçek adı olan Rubar (Rubar: Kürtçede, akarsu, nehir anlamına gelmektedir.) ilerde sorun yaşamasın diye değiştirilmiştir. Ghobadi'nin yaşadığı coğrafyada

bir isim bile politik bir imge olabilmektedir. Ya da bir kadının sesi erk tarafından tehdit olarak görülüp, yasaklanan bir politik imge olabilmektedir.

Yasaklar ve imkânsızlıklar Ghobadi'nin yeni bir sinema dili yaratmasına sebep olsa da; onun filmlerinde politik bir duruş sergilemesini engelleyememiştir. Bu politik duruş sansüre takılmamak için İran'ın köklü Fars edebiyatının da etkisiyle minimal ancak sembolik ve derin anlamlarla yüklü imgeler olarak filmlerinde gösterilmiştir. Erden Kıral'ın Ferit Edgü'nün romanından uyarladığı "*Hakkari'de Bir Mevsim"* filminde olanakların eşitsizliği, ülkenin modern bölgeleri ile diğer bölgenin kopukluğunu ve erişimdeki adaletsizliğini görüntülerle doldurmak yerine; küçük bir lojmanın karanlık bir odasına gelip öğretmeninden ilaç yerine adını telaffuz bile edemediği portakalı isteyen öğrencinin bu durumunda portakal; eski ve küçük bir lojmanın karanlık odasından bir meyve olmaktan çıkarak koca bir coğrafyanın sosyolojik durumunu imleyen bir metafora dönüşür. Ghobadi sinemasında da süslü ve modern imgeler yerine bir kadın sesi ses ötesi bir anlam kazanıp yasaklara meydan okuyan bir imge olabilmektedir. Ghobadi'nin politik duruşundan dolayı İran'da sinema yapması yasaklanmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm; İran Sinemasına ilişkin genel bir çerçeve sunması bakımından dönemleriyle İran Sinemasını sunmaktadır. "İran Sinemasında İlk Dönem", "Dışa Bağımlı İran Sineması", "Bir Ara Dönen: Musaddık Dönemi Milli Sinema", "Dışa Bağımlı Sinemaya Devam", "Popüler İran Sineması: Farsi Filmler", "Gerçekçi İran Sineması", "1970'ler İran Sineması", "İslam Cumhuriyeti Döneminde İran Sineması-1980'ler İran Sineması", "1990'lar İran Sineması", "2000'ler İran Sineması", "İran Sinemasının Altyapısı" başlıklarından oluşmaktadır. Bu başlıklar Rıza Oylum ve Kemal Sivaslıoğlu'nun Ortadoğu Sineması kitabındaki başlıklardan referans alınarak kullanılacaktır.

İkinci bölümde tezin amaç, yöntem ve kavramsal çerçevesi sunulmuştur. Tezin teorik zeminini Foucault'un iktidar, gözetim, denetim kavramları oluşturmaktadır. Zira üçüncü bölümde Bahman Ghobadi sinemasının içerik analizi, Foucault'nun teorik çalışmaları bağlamında yapılacaktır.

Tezin odak noktası olan üçüncü bölümde; "Gobadi Sinemasının genel özellikleri ve İran Sineması içindeki ayrıksı yeri, filmografisi içinde yer alan filmlerin konuları, Ghobadi sinemasındaki politik imgeler" incelenmiştir. Politik imgeler başlığı altında ilk olarak; iktidarın ve geleneğin yasaklarından doğan "savaş, sınır, sürgün, kadın, kaçakçılık" gibi politik imgeler işlenmiştir. İkinci olarak; baskıcı iktidara ve geleneğe karşı direnişin simgeleri

olan “ses, çocuk, ölüm, ” gibi politik imgeler incelenmiştir. Bu tezde Bahman Ghobadi’nin tüm uzun metraj filmlerindeki politik imgeler; Foucault’un iktidar, gözetim ve denetim kavramları aracılığıyla ve içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve yönetmenin politik söylemi açığa çıkarılacaktır.

Birinci Bölüm

1.İRAN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Tezin birinci bölümü, ikinci ve üçüncü bölüme zemin oluşturacak tarihsel bilgileri kısaca sunmakta ve alt başlıklarla dönemleriyle İran Sinemasının gelişim ve değişim çizgisi özetlenmektedir.

1.1.İran Sinemasında İlk Dönem

1900 yılında Muzaffereddin Şah, Avrupa ziyareti sırasında Paris'teki meşhur 1900 uluslararası fuarı ziyaret ederken ilk defa burada sinema gösterimine tanıklık eder. Şah, gösterideki hareketli görüntüleri beğenir ve yanındakilere kamera satın almasını söylemesiyle Gaumont'tan ilk kameralar satın alınır. Şah ülkesinde döndükten sonra sarayda ve zenginlerin mülklerinde sinematografik gösteriler izlenme başlar. Şah'ın Fransa seyahatinde yanında bulunan özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkaşbaşı seyahat sırasında Şah'ı çekerek hareketli görüntüleri kaydeden ilk İranlı kameran olur(Pour, 2007, s.21). Muzaffereddin Şah döneminde, 1904 yılında Tahran'ın Çırağ-Gaz sokağında ilk sinema salonu açılmıştır. 1905 yılından itibaren de Meşrutiyet yandaşları başkent Tahran'ı ele geçirmiş ve sinema faaliyetleri günümüze kadar devam etmiştir (Laleh,2015, s.134).

Şah yönetimi sinemanın önemli savunucusuydu. Şah, film başlamadan önce hazır ola geçip milli marşın okunmasını şart koşmuştu ve filmlerden önce Şah yönetimini öven görüntüleri seyircilere izleterek sinemayı bir propaganda aracı olarak da kullanıyordu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.14). İran'da Şah tarafından ülkeye getirilen sinemayla önce saray ve çevresi tanıştı. Bu sebepten dolayı sinema halka; yöneticilerin ve zenginlerin bir yaşam tarzı olarak göründü. Sinemanın ülkeye toplumun kültürünü ve geleneğini bozacak şekilde girişi dindar kesimlerin ve ulemanın sinemaya tepkili olmasına sebep oldu. Müslümanların sinemaya karşı mesafeli oluşu ve sinemayla uğraşmayı haram saymasından dolayı sinemanın bir kurum olarak yayılması gayrimüslimler tarafından oldu (Aktaş, 2015, s.22). Seçkinlerin sinemada gördükleri batılılara özenmeleri dini otoritelerin sinemaya itirazlarını doğurdu. Sinemayı batılılaşma aracı olarak gören dini liderler ilk andan beri keskin bir muhalefet gösterdiler. Bu muhalefet sinemanın, toplumun geniş bir bölümü tarafından kabul görmesiyle önemli bir etki gösteremiyordu. Ancak yönetmenler üzerinde etkili olmayı başarmıştı. İranlı Müslümanlar her ne kadar film çekmek isteseler de buna pek yanaşmıyorlardı. Bu yüzden İran'da yapılan ilk filmler İran'ın Müslüman olmayan kesimleri tarafından çekilmiştir(Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.14). Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane felsefi ve doktrinlerle itiraz etmiştir. Bu itirazların birincisi, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin insanın mantığına galip gelmesine yol açacağı düşüncesidir.

İkincisi, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine uzun süre kafa yormanın onların temsil ettiği gerçekliğin incelenmesine engel olacağı düşüncesidir. Üçüncüsü, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikrini temele alır. Dördüncüsü de, sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin herhangi bir şekilde taklit edilmesinin yasak olduğu düşüncesine dayanır (Dabaşi, 2004, s.4).

Birinci Dünya Savaşından önce sınırlı sayıda ilk halka açık sinemalar açılmaya başladı. Bu salonlardan Ermeni Ardeşir Han tarafından kurulan bir sinema salonu da vardı. Ardeşir Han aynı zamanda fonograf ve bisikleti de ithal etmişti. 1920'lerin sonlarında birkaç haber filmi ve komedi filmi ancak çekilebilmişti. Aynı durum 1930'lara kadar devam etti (Armes, 2011, s.369-370). 1930 yılında İran sinemasının ilk uzun (sessiz) metraj filmi olan Abi ve Rabi İranlı Ermeni yönetmen Ovans Ogansyan tarafından çekildi ve ilk sesli uzun metraj filmi de 1933 yılında Abdülhüseyin Sepenta tarafından Hindistan'da Dohter-i Lor (Lor Kızı) filmidir (Laleh,2015, s.134). Bu film Müslüman bir yönetmenin çektiği ilk film ve aynı zamanda Farsça ilk filmdir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.14). Sinema gelir getiren bir sektör haline gelince, salon işletmecilerinden de %10 vergi alınması gündeme gelmiştir. Böylece devlete kendine yeni bir gelir kaynağı sağlamış oluyordu. Bu yasanın asıl önemli tarafı, sinemanın artık ayrı bir sektör ve eğlence şekli olarak görülüp "sinema işinin" profesyonel bir hale gelmesidir (Bölükbaşı, 2023, s.114).

1.2.Dışa Bağımlı İran Sineması

1921'de yönetimi ele geçiren askeri lider Rıza Han kendini Şah ilan eder ve modern İran'ın da kurucusu sayılır. Abdül Hüseyin Sepenta, 1930'ların başında Bombay'da çekilen dört tane Farsça müzikal film ile şahlığın gelişini kutladı (Armes, 2011, s.370). 1930'ların ilk yarısında Sepenta ile beraber İran Sineması'nda gelenekten beslenen ulusal bir sinema içeriği oluşmaya başladı. 1930'larda ortaya çıkan yerli sinemanın temel izleyicileri, şehirliler, genç devrimci entelektüeller, kapitalist tüccarlar, küçük burjuvalar ve askerlerdir (Saydam, 2021, s.135). 1930'ların İran'ında, yönetiminde Rıza Pehlevi'nin olduğu ve baskı ve zor kullanarak ülkeyi modernleştirmeye çalıştığı yıllardır. Kadınların peçe takması yasaklanmış (1936), modern hayat topluma devlet tarafından zorunlu bir seçenek olarak sunulmuştur. Sinemanın da aynı dönemde çıkışa geçmesi, sinemayı toplumun gözünde modernliğin temsilcisi olarak göstermiştir. Modernlik ve Şah unsurları da beraber anılınca sinema Şah yönetimi ile özdeşlemiştir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.14). İran topraklarında gözü olan komşu

devletlerin çektiği propaganda filmleri, özgürlükçü fikir hareketleri, öğrencilerin sayısının gittikçe artması ve Batılı yaşam standartlarının ülkede hızlı bir şekilde yayılması sinemayı modernleşme hareketinin bir sembolü haline getirmiştir (Saydam, 2021, s.130). Batılı sinema şirketleri, sinemaya, Batılı tüketim kültürünü ve özellikle varlıklı çevrelere yerleştirmesi, diğer sektörlerin de ülkeye girişine köprü görevi yüklemişti. Batılı iş dünyası için sinema bir reklam aracıydı. İran'da herhangi bir eşyanın Batı ürünü etiketi taşıması bir seçkinlik sembolü olarak görülüyordu. Sinemaya gitmek veya bir Fransız parfümü kullanmak bir seçkinlik işareti olarak görülmekteydi (Aktaş, 2015, s.21). Şah yönetiminin dışa bağımlı siyaseti yerli üretimin desteklenmesinden ziyade dışarıdan film alımının önünü açınca yerli üretimde ciddi bir gerileme yaşandı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.15). Han Baba, Ohannes Oganyas, İbrahim Moradi ve Abdülhüseyin Sepenta'nın yönettiği filmlerle beraber, İran'da ithal edilen yabancı filmlerin izleyici kitlesine yeni kitleler de eklenir (Saydam, 2021, s.130). İkinci Dünya savaşı öncesinde Şah'ın Almanya ile sıkı ilişki içinde olmasıyla birlikte Alman filmleri ve teknik araçları İran'ın her tarafına yayılmaya başladı. Savaşa kadar devam eden bu durum İran'ın Rus ve İngiliz işgaline uğramasıyla değişti. Dışa bağımlı sinema anlayışı sürerken bu kez Rus, İngiliz ve Amerikan filmler gösterilmeye başlandı. 1940'ların sonunda 200'ü aşkın film gösterilirken 1950'lerde 400 filme ulaşıldı. Ancak salonların hepsinde yabancı filmler gösteriliyordu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.15-16). Milli bir sinema yaratma uğraşları, İkinci Dünya Savaşı esnasında müttefiklerin tarafsız kalan İran'ı işgal etmesiyle kesintiye uğramıştır. 1937-1948 dönemler arasında İran Milli Sineması için bir duraklama dönemi olmuştur. Bu dönemde yaşanan siyasi ve ekonomik krizler ve ithal filmlerin egemenliği milli sinema sektörünün gelişimini olumsuz etkilemiştir. Müttefik güçler 1941 yılında işgal ettikleri İran'da propaganda yapmak için dublajlı haber filmleri ve belgeselleri izletmek için yeni sinema salonlarına ihtiyaç duymuştur. Bu dönemde ithal filmler özellikle Hollywood filmleri yerli sinemaya bir alan bırakmamıştır (Bölükbaşı, 2023, s.115).

1.3. Bir Ara Dönem: Musaddık Dönemi Milli Sinema

İkinci Dünya Savaşı İran'da pek çok şeyi değiştirmiştir. Pehlevi'nin iktidarı küçük oğluna bırakması ülkeyi dış müdahalelere karşı daha korumasız hale getirmiştir. Savaş sonrasında Amerika, SSBC'nin faaliyetlerini engellemek için İran'ın da içinde olduğu SSBC çevresindeki ülkeleri yakından takip edip siyasi ve ekonomik açıdan kendine bağımlı hale getirdi. İranlılar, Pehlevi iktidarından sonra Başbakan Muhammed Musaddık ile birlikte halkın isteklerine göre yeni bir döneme gireceğini düşünmüştür. Musaddık, Pehlevi'ye göre halka daha yakın, halkın isteklerini önemseyen ve İran'ın yeniden ulusal kimliğini ortaya

koyarak İran'ı kalkındıracağına inanan bir devlet adamıdır (Saydam, 2021, s.138). Musaddık'ın Başbakan oluşuna kadar İran'ın Amerika ve diğer Batı ülkeleri ile ilişkileri yakın bir şekilde devam etti. Musaddık yönetimi ile birlikte milli politikalar uygulanmaya başlandı ve birçok alanda olduğu gibi sinema sektöründe de yabancı hâkimiyeti kırıldı. İran sinemasında yerel yapımlar ciddi oranda artmaya başladı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.15-16). 1950'li yıllarından başlarında vatan, milli miras, düşman, yabancı gibi temalar İran sinemasında yoğun bir şekilde işlenmeye başladı (Bölükbaşı, 2023, s.116). 1950-1960 yılları arasında 300'den fazla yerli film üretildi. Bu üretimin ilk önemli örneğini 1952 yılında Golam Hüseyin *Naksineh* (Vatansever) filmi ile Amerikan hâkimiyetine sanatsal bir tepki gösterdi. Ancak bu millileşme süreci Amerika'yı rahatsız ettiği için fazla uzun sürmedi. Musaddık yönetimi Amerika destekli bir darbeyle yönetimden alınıp; yerine Amerikan çıkarlarına uygun bir yönetim getirildi (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.15-16). Yirminci yüzyılın başlarından beri Batılılaşmaya karşı oluşan sömürge karşıtı söylem ve 1951 yılındaki Musaddık Dönemi ile birlikte yaşanan ulusal politikalar sinemanın da ulusal politikalara yönelmesinde etkili olmuştur (Bölükbaşı, 2023, s.116). Ancak darbe sonucu iktidardan düşen Musaddık'tan sonra milli sinemada bir düşüş yaşanmıştır. Filmlerde huzursuzluk, acı, mutsuzluk, ailelerin parçalanması, güvensizlik gibi konular işlenmeye başladı. Dönemin filmlerinden olan *Avare* (Mehdi Reis Firuz-1953) filmi kumar oynayıp her şeyini kaybeden bir adamı anlatır. Bu adam filmin sonunda polis kurşunlarıyla sokakta öldürülür. Yine darbeden sonra filmlere yoğun bir şekilde sansür uygulanmıştır. *Ağa Mohammed Han Gacar* (Dr.Kuşan-1954) filmi, *Gözler Yolda* (Ataolah Zahid-1958) filmi, *Şehrin Güneyi* (Ferroh Gaffari-1958) filmi, *Hepimiz Günahkârız* (Aziz Refi-1958) filmi gibi birçok filme sansür uygulanmıştır (Pour, 2007, s.60-61).

1.4. Dışa Bağımlı Sinemaya Devam

İran'da İngiliz sömürgeciliğiyle mücadele edilerek, petrolün millileştirildiği dönem, yerli sinemanın ikinci dönemi olarak gösterilir. Bu dönemde tiyatro oyuncuları için tiyatro okullarının açılması gibi gelişmeler yaşanırken, filmler henüz ilkel koşullarda, eski kameralarla çekilip ev laboratuvarlarında hazırlanıyordu. Teknik yetersizlikler ve senaryolardaki tekdüzelikten dolayı seyirciler İran filmlerinden ziyade yabancı filmleri tercih ediyordu (Aktaş, 2015, s.28-29). Ortadoğu'da Sovyet etkisinde devlet istemeyen Amerikan yönetimi, özellikle Sovyet sınırında bulunan İran'a karşı özel bir ilgisi vardı. Bundan dolayı, ABD Enformasyon Dairesi, İran'da büyük bir film gösterim ve yapım projesi başlattı. Dairenin himayesinde bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı 1950'lerin ilk yarısında

İranlılara belgesel ve eğitim filmleri konusunda eğitim vermesi sonucunda ilk belgesel ve tanıtım filmleri ortaya çıktı. 400'den fazla kopyayla İran'ın bütün sinema salonlarında gösterilen İran haberleri adındaki bu yapım Şah ve Amerikan yanlısı görüntülerden ibaretti. İranlılara teknik eğitim veren Amerikalı ekip birçok propaganda filminin yapılmasını sağladı. Amerikan hayat tarzının İran'da oluşması amacıyla yapılan bu yayınların bazıları; *Şah'ın Politikaları, Şah'ın İç ve Dış Ziyaretleri, Amerika'da Yaşanan Önemli Olaylar, Amerika'daki Spor, Müzik, Sanat ve Moda Haberleri*'dir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.17). 1950'lerin ortalarında sinema henüz tamamıyla ticari bir girişim olarak görülmekteydi. Çekilen film sayıları ve açılan sinema salonları sürekli artmaktaydı. Yabancı filmler özellikle Hollywood Western filmleri ve Hint müzikalleri oldukça popülerdi (Dabaşi, 2004, s.16).

Musaddık darbesinin ardından, İran'da dışarıdan getirilen film ithalatı daha da arttı. 1954 yılında devletin sinemadan aldığı vergiyi %25'ten %40'a çıkarması, film stüdyolarının tepkisini çekti ve bu artışa karşı çıkmalarına neden oldu. Bu yüksek vergi oranları nedeniyle stüdyolar filmlerini göstermeyi durdurdu ve maliyetlerini karşılayamaz hale geldiler. Ancak bu çabalar herhangi bir sonuca ulaşmadı. O dönemde İran filmlerinin gelirinin %40'ı belediyeye, %30'u sinema sahiplerine, %30'u yapımcılara giderken, %1-2'lik bir kesinti ise asfalt vergisi olarak alınıyordu (Pour, 2007, s.60-61).

1.5. Popüler İran Sineması: Farsi Filmler

Yabancı filmlerin özellikle Amerikan filmlerinin bütün sinema sektörünü elinde bulundurduğu bu dönemde devlet desteğinden yoksun ola İranlı sinemacılar alternatif yollar deneyerek, genelde ilgi görmüş yabancı filmlerin taklitlerini yaparak kendilerine yer açmaya başladılar. Farsi film adı verilen bu filmlerin konusu genellikle aşk, melodram, müzikaller ve yoksulların sınıf atlama çabalarıydı. Filmlerdeki bu konular değişse bile eğlence düşkünlüğü, gençlik heyecanları, dans, gece hayatı, şarkıcılık, kumar, tecavüz vb. unsurlar değişmiyordu. Bu filmlerde danslar ve kadın teşhirlerini de yoğun bir şekilde vardı. Toplumsal ve politik bir alt yapısı olmayan bu filmlerin estetik kaygısı da pek yoktu, yönetmenler izleyicilerin görmek istedikleri şeyleri gösteriyordu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.18). Bu filmlerin sinemadaki karşılığı film jaheli (cahil film) denen türdü. Bu cahil film denen akım İsmail Kuşan'ın *Kolah-Makhmali* (1962) filmiyle başlayıp 1960'lar boyunca devam etti. Jahel (cahil) patriyarkanın en aşağılık özelliklerini taşıyan lümpen insanları temsil etmekteydi. Ortaçağdaki futuvvat (kahramanlık) geleneğinin karikatürü olan cahil, erkeklik onurunun doğrudan kadın

yakınlarının namusu ile eşdeğer olduğu erkek şovenizminin ana söylemlerinden birini temsil ediyordu (Dabaşi, 2004, s.17-18). Kuşan'ın *Utanç* (1950) filmi, bu türün öncülerinden biri olarak kabul edilmekle birlikte, 1965 yılında Siamak Yasami'nin yönettiği *Karun Hazinesi* filmi, İran sinema endüstrisinin gelişimine büyük katkıda bulunmuş ve aynı zamanda Fars filmleri arasında bir klasik haline gelmiştir. Hikâye, zengin fakat yalnız ve mutsuz bir adam olan Karun'un, fakir bir genç olan Ali tarafından intihardan kurtarılması ve sonrasında Karun'un toplumun farklı kesimlerini tanımasıyla yoksul banliyö yaşamını tecrübe etmesi üzerine kuruludur. Film, anlam arayışındaki üst orta sınıfın umutsuz yaşamını, ahlaki değerlere sahip, fakir ama mutlu işçi sınıfıyla karşılaştırarak toplumsal bir mesaj sunmaktadır (Bölükbaşı, 2023, s.116). Şarkıyla, dansla, yarı çıplak yıldızlarla cinsel açlık çeken erkeklerin hayal dünyalarına hitap eden Farsi filmler, kadının toplumsal statüsünün ihmali hatta tahribinden faydalanmıştır. Bu filmlerdeki kadın karakterler sinemayı istila ederek gerçek erkek ve kadınlar sahnelerden silinmiştir. Kadını gerçek bir birey olarak gören Beyzayi'nin filmleri ise bu dönemdeki istisna filmlerdendir (Tapper, 2007, s.23). Farsi filmler genellikle alt orta sınıftan olan genç bekâr erkekleri hedefleyerek ve bu erkeklerin bastırılmış cinsel güdülerine dayanarak; kadınları, yakışıklı, kaslı bir erkek kurtarmadığı sürece kaderinde fahişe olmak ya da gazinoda dansözlük yapmak olan, kolay kandırılan zayıf insanlar olarak göstermiştir (Sözen, 2010, s.124). Estetik yönü ve konusu zayıf olmasına rağmen bu filmler sayesinde yapımcılar iyi hasılat yapıyordu. 1951 yılının en fazla hasılat yapan filmi Başrolünde bayan şarkıcı Delkeş'in oynadığı Dr. Kuşan'ın çektiği *Anne* adlı filmdi. Filmin konusu, köyde ağanın zulmünden kaçıp Tahran'a gelmeye çalışan bir kızın başından geçen olaylardır. Kızın kamyon şoförünün tecavüze uğraması, şarkıcı olup gazinoda çalışması gibi unsurları işleyen film yüz günden fazla vizyonda kaldı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.18). Bu dönemde Delkeş ile birlikte tiyatro ve gazinolardan gelen kadın oyuncularla bir tür star sistemi başlar. Bu adların olduğu filmler gişede daha başarılı olur (Saydam, 2021, s.141).

Pour, bu filmlerin başlıca konularını şu şekli açıklar:

Koca her zaman sarhoştur, ailesini bırakıp gider ve sokaklara düşer, ancak tekrar ailesine geri gelir.

Köylü genç âşıkların arasına zengin ve çapkın şehirli başka bir genç girer. Köylüler saf ve temizken, şehirliler zengin ve çapkındır.

Erkek, çiçek gibi olan kızı kandırarak onu iğhal eder. Kız bu durumdan sonra gazinoya düşer ve şarkıcı olur.

Kadın kötü yola düşer, fahişe olur, gazinoda çalışır, yaşadığı kötü durumu şarkıyla ifade eder. Gün gelir, ya ölür, ya başkasını öldürür, ya da kendini öldürür.

Fakir bir adam ya da kadın zengin bir kıza ya da erkeğe âşık olur. Kız ya da erkeğin ailesi buna karşı çıkar (2007, s.66)

1960'ların sonuna kadar egemenliğini devam ettiren düşük bütçeli Farsi filmler yerli film sektörünün gelişmesine imkân sağlamasının yanı sıra uzun seneler sadece yabancı film seyreden İranlıların yerli yapımları keşfetmesini sağlayarak İran filmlerinin toplum tarafından kabul görmesini kolaylaştırmıştır. Yerli filmlerin ticari başarısı film ithalatçılarını rahatsız etmesiyle, onlar da yabancı ortaklarını devreye sokarak Şah yönetiminin yerli üreticilere baskı kurmasına neden oldu. Şah yönetiminin sinemadan aldığı vergiyi %25'ten %40'a çıkarmasıyla stüdyolar duruma tepki gösterip, filmlerini göstermeyi kestiler. Böylece gösterilen yabancı film sayıları artmaya başladı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.18).

1.6. Gerçekçi İran Sineması

İlk sinema çalışmalarının 1900'lerin başında yapıldığı İran'da ilk yerli filmler ise 1930'larda olmuştur. İthal filmlerin ağırlıkta olmasıyla sağlıklı bir yerli sinema gelişmesinin gecikmesiyle zaman içerisinde ortaya çıkan Farsi filmler de nitelikten uzaktı. Gerçekçi ve estetik kaygılar taşıyan ilk İran filmlerinin yapımı 1950'lerin sonu ile 1960'ların başına denk gelir. Bu dönemde sinema dışında birçok sanat gelişme göstermiştir. İran şiiri ve modern roman bu dönemde ciddi başarılar kazanmıştır. Petrol gelirlerinin az da olsa toplumun gelişimine yönelik kullanılmasıyla bağlantılı olan bu gelişmeler, sinemanın da daha nitelikli olmasını sağladı. Yurt dışına giden İranlı sanatçıların ülkeye dönmeye başlamalarıyla kültür hayatı canlanmaya başladı. Bu yeniliklerin sonucunda 1958'de ilk gerçekçi yapım olan *Şehrin Güneyi* filmi sinema eleştirmeni Ferruh Gaffari tarafından çekildi. Daha önce sinemada işlenmeyen yoksulluk bu filmde gerçekçi bir kamerayla sinemada işleniyordu. Tahran'ın güneyinde oturanların yaşamlarını anlatan film kısa sürede sansürlenip, gösterimi engellendi. Ancak fitil ateşlenmişti. İran'ın entelektüel sineması bu filmle varlığını ortaya koydu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.19). Öte yandan 1950'li yılların sonlarında, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ne ait eleştirel içerikli filmler de Farsçaya tercüme edilerek İran'da gösterilmeye başladı. Bu dönemde İran sineması, bu yeni gerçekçi filmlerden oldukça etkilendi ve bu etki, 1960'lı yıllarda daha da görünür bir seviyeye geldi. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin yoksulluk, toplumsal eşitsizlikler ve günlük yaşam mücadeleleri gibi konuları, İran sinemasında işlenmeye başlandı ve filmlerde toplumsal gerçeklikleri daha derinlemesine ele alan öyküler

ele alınmaya başlandı (Pour, 2007, s.66). Füruğ Ferruhzad'ın cüzzam hastalığını şiirsel bir anlatımla işleyen *Ev Siyahtır* (1962) filmi 1960'ların en dikkat çekici filmlerindendir. Bu film 1980'ler ve 1990'larda çekilecek filmlerin bir ön habercisi niteliğindedir. Ferruh Gaffari'nin Binbir Gece Masallarının bir öyküsünden uyarlanan *Kamburun Gecesi* (1964) filmi İran sineması için dönüm noktası sayılabilecek bir filmdir. On yıllık dönemin sonunda Daryuş Mehrcuyi Golam Hüseyin Saidi'nin bir öyküsünde uyarladığı *İnek* (1969) filmi ile İran sinemasında çığır açtı (Dabaşi, 2004, s.18). Dönemin Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Perviz Kimyavi gibi usta yönetmenleri Filmi Farsi akımına karşı toplumsal sorunları konu edinen gerçekçi bir sinemanın öncülüğünü yaptı. Bütün engellere rağmen bu yönetmenler dünyada hâkim olan akımlarla ilişkili olarak denemeler yapmaktan vazgeçmediler. Usta yönetmenlerden sonra Sohrâb Şehid-sâlis, Emir Naderi ve Daryuş Mahrcui gibi genç yönetmenler, İtalyan Yeni Gerçekliğinden, Fransız Yeni Dalgasından, İran'ın yeni ve klasik edebiyatından esinlenerek İran'ın modern sinema hareketini gerçekleştirdiler. Kısa bir süre sonra1964 yılında bu hareket de başarısız olduktan sonra İran sineması tekrar durgun günlerine döndü (Laleh, 2015, s.138). 1960 ve 1970'li yılların ticari İran filmlerinde de genellikle kabadayı öyküleri ön planda yer alıyordu. Bu filmlerdeki kabadayı karakterler kimi zaman olumsuz figürler olarak karşımıza çıkarken, kimi zaman da geleneksel değerleri savunan, halkın koruyucusu olarak tasvir ediliyorlardı. Filmlerde coğrafi farklılıklara da vurgu yapılmaktaydı. Kuzey şehirleri zengin bölge olarak anlatılırken, Güney şehirleri fakir bölgeler olarak betimlenmiştir. Özellikle kadın karakterlerin giysileri, bu coğrafi ayrımda büyük önem taşımıştır. Kuzeyde modern ve şık kıyafetler giyen kadınlar, Güney'de sade giysiler ve başlarına eşarp giyerek daha muhafazakâr bir görünüme bürünüyorlardı. Aynı şekilde, Güney'de yaşayan karakterler Kuzey'e gittiklerinde başörtüsü ve çarşaflarını çıkarıp daha açık, modern giysiler giyiyor ve tango gibi Batılı dansları bilmeleri bekleniyordu. Çünkü ticari filmlerde seyirciyle kurulan ilişki son derece önemliydi ve bu filmler halkın zevk ve alışkanlıklarını göz önünde bulunduruyordu. Bu nedenle, halkın hoşuna giden, popüler konulara ağırlık verilerek seyirci kitlesi çekilmeye çalışılıyordu (Pour, 2007, s.72).

1970'li yıllara doğru gittikçe sadece eğlence aracılığından çıkan melodram akım, duygusal ve slogancı atmosferden uzaklaşarak aynı zamanda aydınlatıcı yanıyla yoluna devam etti. Bu yeni sinema, seyirciyi kaderine teslim olma yerine düşünmeye çağırdı. Bu görüşe göre herkes yaşamını olduğu gibi değil, olabileceği gibi görmelidir (Laleh, 2015, s.157).

Devrim öncesi İran sineması bu dönemde piyasayı istila eden ithal filmlerden dolayı bitme noktasına gelmişti. Bu durumun sebeplerinin başında siyaset gelmektedir. Çekim tarzlarıyla filmdeki konu ve mekân tercih ve kullanımı –köylü ve göçebe topluluklar ve şehirli yoksullar- karışımından yeni sinema ile iktidar karşıtı siyaset arasında bir çağrışım meydana gelmiştir. *İnek* filmi alegori anlamında önemli bir filmdir. Yine de bu tarz filmlere elit yerli seyirci, azınlık ve yabancı eleştirmenler ilgi göstermiştir. Pehlevi yönetimi de bu protestoyu sansürlemek yerine sahiplenip sindirmeye çalışmıştır (Tapper 2007, s.6-7).

1.7. 1970'ler İran Sineması

1970'ler umut ve cesaret dönemi olarak anılır. 1971 yılındaki Siyahkal isyanının Şah rejimi tarafından bastırılması umutsuzluk yerine Şah Rejiminin zayıfladığı yönünde bir siyasi bilincin oluşmasını sağladı. Özellikle Tahran Üniversitesi öğrenciler ile polisin sürekli çatıştığı bir direniş merkezlerinden oldu. Yaşanan bu çatışmalar ülkenin her yanına yayılmaya başladı. Feda'iyan-i Halk (Halkın Fedaileri) isimli gerilla örgütü yasadışı yayınlarıyla bu başkaldırıyı perçinliyordu (Dabaşi, 2004, s.20).

İran Kraliçesi Farah Diba'nın akrabası Lili Cihan Ara liderliğine İran gençlerinin gelişinde büyük etkisi olan Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü (Kanun-e Parvareş-e Fekri Kudakan va Noçavanan) bünyesine bir sinema okulunu da alarak ulusal bir İran sinemasının oluşmasında çok etkili bir kurum haline geldi. (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.21). Enstitünün sinema bölümü ya da kısaca Kanun, İran sinemasında büyük bir hareketin merkezi oldu. Abbas Kiyarüstemi ve bütün bir genç sinemacılar kuşağı bu hareketin öncüleri oldular. Pehlevi Rejiminin, gençleri siyasi açıdan zararsız eğlencelerle tanıştırmak istemesi Kanun'un açılmasındaki önemli bir etkendi ancak işler istendiği gibi gitmedi ve Ahmet Şamlu'nun şiirlerinden Samed Behrengi'nin romanlarına kadar iktidar karşıtı birçok edebiyat eseri Kanun tarafından korunarak dağıtıldı (Dabaşi, 2004, s.37). 1974'de de İran Genç sinemacılar Derneği kuruldu. Dernek sayesinde İran'da sinema kültürü oldukça yaygınlaştı. Birçok genç sinemacı özellikle kısa film deneyimlerini bu derneğin desteğiyle yaptı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.21). 1970'li yıllarda Amerikan filmleri, İran'da neredeyse Amerika'daki ilk gösterimiyle aynı zamanda izlenebiliyordu. 1971'den itibaren birçok tüketim eşyası İran mağazalarında satılmaya başlanmıştı. Bu yıllarda Amerikan tarzı bir hayat yaşamak, Tahran'ın zengin hatta orta kesim ailelerinin ideali olmuştu (Özen-Arpacı 2018, s.242)

1970'lerde İran'da yaşanan ekonomik ve sosyal koşullardaki değişim toplumda sınıfsal ayrışmayı derinleştirdi ve bu durumdan siyasi yapı da etkiledi. Bu toplumsal değişim, sinemadaki karakterlerde ve temalarda da değişimlere neden oldu. Önceki dönemlerde filmlerde sıkça görülen lümpen kabadayı figürleri de bu değişimden oldukça etkilendi. (Pour, 2007, s.76). İran Yeni Dalgası olarak ifade edilen bu dönemde ticari sinemanın yanında daha estetik ve daha duyarlı bir sinema tarzı da kendini göstermeye başlamıştı. Genelde izleyiciden çok ilgi görmeyen Yeni Dalga filmleri 1979'daki rejim değişikliğine kadar varlığını korudu. Kurumsal olarak ciddi yenilikler de olsa film yapımı oldukça azalmıştı. Yüksek vergiler, film ithalatçılarının Şah yönetimi tarafından açıkça korunması gibi faktörler yerli film yapımızı zorlaştıran önemli etmenlerdi. Abi Evensiyan'ın *Çeşme* (1972) filmi, Şohrab Şehid Sales'in *Cansız Tabiat* (1975) filmi, Daryuş Mehrcuyi'nin *Daire* (1977) filmi dönemin öne çıkan filmlerindendir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.21-22). Mustafa Ferzani, Ferruh Gaffari ve Feridun Rahmana İran Yeni Dalgası'nın kurucu isimleri olarak kabul edilir. Üçü de sinema eğitimini Fransa'da almıştır. İlerleyen zamanda bu kadroya katılan şair Ferruhzad İngiltere'de, Sales Almanya'da, Kimyavi Fransa'da, Mehrcuyi Amerika'da sinema eğitimi almıştır. Dönemin diğer önemli ismi de Beyzayi'dir (Saydam, 2021, s.146).

Zengin petrol yataklarına sahip İran'ın gelirleri, Şah'ın ailesine, bankacılara, sanayicilere ve yabancı ortaklara gidiyordu. Toplumun geri kalanı bu gelirden herhangi bir pay elde edemiyordu. Yaşanan bu gelir adaletsizliği toplumda huzursuzluğa ve gerginliğe sebep olmaktaydı. Şah yönetimi siyasal faaliyetleri durdurmuş, dini ve laik ayaklanmaları radikalleştirmiş ve siyasi görüşleri susturulan izole bir entelektüeller kuşağı yaratmıştı. Şah, 1975'in başında Rastakhiz (Yeniden Doğuş) partisini kurarak, ülkedeki tek yasal siyasal örgüt olduğunu ilan edip, herkesin bu partiye üye olmasını emretti. Katılmak istemeyenlerin ülkeyi terk edebileceğini söylüyordu (Dabaşi, 2004, s.38). Ülkede yaşanan durumlara halkın tepkisi gittikçe artıyordu. Ülkenin geneline yayılan grevler ve ayaklanmalar başlamıştı. Bu ayaklanmaları yurtdışında yaşayan Dini lider Ayetullah Humeyni örgütlüyordu. Entelektüel kesim de bu ayaklanmaları destekliyordu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.21-22).

70'li yıllarda dünyanın çoğu ülkesinde olduğu gibi İran'da da sex filmi furyası vardı. Avrupa'dan gelen bu sex filmlerinin sinema salonlarındaki gösterimi, dini kesimin sinemadan uzaklaşmasına hatta evindeki televizyonu bile izlememesine sebep oldu. Şah'a karşı yapılan eylemlere katılan halkın tepkilerinden biri de bu sex filmleriydi. Kanlı Cuma diye adlandırılan ve Şah'ın askerlerinin Lale Meydanı'ndaki protestocu halka ateş açmasıyla on beşine yakın insan öldürüldü. Yaşanan bu olaya rağmen aynı meydanda sex filmlerinin gösterilmeye

devam etmesi, sinema salonlarına karşı bir öfkeye sebep oldu (Aktaş, 2015, s.15-16). Zamanla dini yönü iyice kendini göstermeye başlayan protestolar sinema salonlarını hedef olarak görmeye başladı. Tahran, İsfahan, Hamedan, Tebriz, Meşhed ve Şiraz'da sinema salonları ateşe verildi. Fakat en büyük felaket Abadan şehrindeki Rex sinemasının ateşe verilmesi ile oldu. Mesut Kimyayi'nin *Geyikler* filmi gösterilirken ateşe verilen salonda 700 seyircinin yarısı yanarak ölmüş diğer yarısı da ağır yaralanmıştı. Bu süreçte sinema salonlarına yapılan saldırılar rejime muhalif olmanın temel unsuru olarak görüldü. Yaşanan bu olaylar neticesinde 500'den fazla salonunun yarıdan fazlası ya yakıldı ya da kullanılamaz hale geldi. Yaşanan protestolara karşı Şah eylemcilere karşı ateş etme emrini vermesiyle binlerce İranlı öldü. 1979 yılına gelindiğinde Şah ülkeyi terk etmek zorunda kaldı. Sürgünde olan Humeyni, Şubat ayında İran'a yeni lider olarak döndü. 1979 yılı İran için bir milat oldu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.21-22).

1.8. İslam Cumhuriyeti Döneminde İran Sineması-1980'ler İran Sineması

İran devriminin sadece bir sebebi yoktur. İran devrimi, birçok sorunun birikmesiyle geniş bir rejim karşıtı topluluğun meydana getirdiği bir süreç sonunda ortaya çıkan siyasal, toplumsal ve ekonomik bir olgudur. 1925 yılından 1979 yılına kadar 54 yıllık Pehlevi hanedanlığının iktidar dönemi, rejimlerini destekleyenler kadar onlara karşı olan bir kesim de yarattı. Bu sebeple İran devrimi, hem siyasal bakımdan dışlanmışların, hem dinsel açıdan Pehlevi hanedanının yaptıklarından hoşnutsuz olanların, gittikçe yoksullaşanların, rejimin yabancılarla ilişkisine tepki duyanların, bir ortak paydada, yani Şah karşıtlığı zemininde bir araya gelmelerinin sonucuydu (Özen-Arpacı 2018, s.242-243). 1 Şubat 1979'da on dört yıllık sürgün hayatından sonra zaferle ülkesi İran'a dönen Humeyni, 30-31 Mart tarihinde ulusal bir referandum düzenlenmesini istedi ve referandum sonucunda ezici çoğunluğun "İslam Cumhuriyeti" kurulması yönünde oy kullandığı açıklandı (Dabaşi, 2004, s.38). Devrim döneminde sinema ile ilgili üç farklı devlet kurumu bulunmaktaydı:

1. Kültür ve Sanat Bakanlığı (Vezaret-i Ferheng ve Honer),

2. Çocuk ve Ergenlerin Düşünsel Gelişimi Kurumu (Kanun-e Perves Fekri-i Kudekan ve Nocavanan),

3. İran Ulusal Radyo ve Televizyon Kurumu (Sazman Radyo ve Televizyon Melli İran).

Devrimin ardından, Kültür ve Sanat Bakanlığı ile bağlantılı olan Sinema Kurumu, yeni düzenlemelerle başka bakanlıklara devredildi. Devrimin ilk günlerinde devletin emriyle sinema salonlarının açılması sağlandı. Sinemaların ilk günlerde gösterime sunduğu filmler, çoğunlukla devrimci ve ideolojik içerikliydi. Gösterilen filmler arasında *Şili'nin Mücadeleleri*, *Ölümsüz Z* (1969), *Hami*, *Fas Savaşı* gibi yapımlar yer aldı. Devrimin ilk yıllarında demokrasi ve özgürlük, İran'da hâkim bir görüş haline gelmişti. İran halkı, ekonomik, kültürel ve siyasi olarak Batı'ya karşı mücadele etmeye başlamıştı. Bu mücadele, okullar, üniversiteler, sinema salonları, ibadethaneler ve diğer toplu yaşam alanları gibi çeşitli kurumlarda yankı buldu. Müslüman kimliği yansıtan filmler ve aynı zamanda siyasi temalı filmler devletin kontrolünde gösteriliyordu (Pour, 2007, s.109).

Humeyni, mutlak güç haline geldikten sonra ve arzuladığı dini yönetimi gerçekleştirdiğinde diğer gruplara baskı uygulayıp, onları sindirme yoluna gitti. Özellikle sol ve liberal kesimleri sindirmeye çalıştı. Zamanla üniversitedeki laik hocalar ve öğrenciler ya hapse atıldı ya da yurtdışına çıkmalarına sebep olundu. Yeni yönetim eylem, grev, parti çalışmalarını da askıya aldı. Özellikle 1980 yılında başlayan İran-Irak savaşı da milliyetçilik ve baskı kurmak için iyi bir dayanak oldu. Kenetlenmek, bir arada olmak, ötekileşme, şehitlik olgusu İran toplumunun gündelik yaşantısının bir parçası haline geldi. Bu savaş döneminde rejimi eleştirmek ve değişimlere ses çıkarmak gittikçe zorlaşmaya başladı. Şah döneminin önemli kazanımlarının başında gelen sosyal hayattaki modern unsurlar, yeni rejim ile tamamen yok oldu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.24). İran-Irak Savaşı kutsal savunma savaşı ya da Irak'ın dayattığı savaş başlıklarıyla kamuoyu için erdemli ve barışçıl bir gerekçeye dönüştürülüp, bu temayı işleyen birçok film de Kutsal Savunma Sineması olarak adlandırılıyordu. Savaş boyunca 56 film çekildi bunların çoğu operasyon merkezli iken bir kısmı da savaşın toplumsal ve psikolojik kısmını merkeze almaktaydı (Saydam, 2021, s.175).

Devrimle birlikte Humeyni'nin yapmaya çalıştığı şey, ülkedeki kültürün İslamileşmesiydi. Pehlevi döneminin üstyapısı olarak kabul edilen sinema, Humeyni döneminde altyapı haline geldi (Saydam, 2021, s.165-168). Humeyni'ye göre sinema kötü değildi sadece kötü kullanılmıştı. Humeyni'nin sinemaya karşı olumsuz yaklaşmamasına rağmen bu geçiş döneminde yapılan filmler gösterim izni alamadılar. Hosro Sinai'nin *Yaşasın* (1979) filmi, Behram Beyzai'nin *Tara'nın Gezintisi* (1979) ve *Yezd Gerd'in Ölümü* (1982) filmleri, Mesut Kimyayi''nin *Kırmızı Çizgi* (1982) filmi ve Ali Hatemi'nin *Yaşasın Washington* (1982) filmi gösterim izni alamayan filmlerdendir. İran yönetimi yeni döneme uygun filmleri seçmek için eski arşivi tarayıp, eldeki filmleri kontrol etmeye çalışıyordu.

Rejim değişiminden önce ithal edilen 1000'e yakın filmden 500'den fazlasına gösterim izni çıkmadı. Yeni yönetimin sansür heyeti tarafından incelenen 2200 yerli yapımı filmin neredeyse hiçbirine gösterim izni çıkmadı. 1979 yılına kadar olan İran sinema tarihi neredeyse yok sayılıyordu. Gösterilecek film kalmayınca eski filmler yeni döneme bir şekilde uydurulmaya çalışıldı. Birçok film İslami esaslara uydurularak değiştirilmeye çalışıldı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.25). Devrimden 1982 yılına kadar, İran sineması tarihinin hem kalite hem de içerik açısından en kötü dönemlerinden birini yaşadı. Üretilen film sayısı ciddi şekilde azaldı ve filmler, teknik yeterlilik, hikâye anlatımı, biçim ve oyunculuk açısından oldukça zayıf bir düzeye geriledi. Devrimden sonra çekilen ilk İran filmi, Mehdi Madeniya'nın *Mücahit'in Feryadı* isimli yapımı oldu. Ancak bu film, o kadar düşük bir kaliteye sahipti ki, sinema eleştirmenlerinin devlete yaptığı şikâyetler sonucunda sadece birkaç gün gösterimde kalabildi. Film, İslam'ı yüzeysel bir bakış açısıyla ele alıyor ve kadınlara hiç yer vermeyen sahnelerden oluşuyordu (Pour, 2007, s.116).

Sinemasız geçen birkaç yıldan sonra ham madde, kamera, set, ışık vb. sinema araçları devlet imkânı kullanılarak temin edildi, yeni kurumlar kurulmaya başladı, yeni film ithalatları yapıldı, yerli üretimin teşvik edilmesi gibi önemli gelişmeler oldu. 1984 yılında sinema sektörü için önemli bir kurum olan Farabi Sinema Kurumu kuruldu. Yeni dönemde nasıl bir İran sineması olacağı belirlenmeye çalışıldı. Ancak yönetimin filmlerde nelere izin verip nelere vermediği konusu bir netlik kazanmadı. Bu süreç 80'lerin ikinci yarısına kadar sürdü. Bu dönemde yeni ve özgün filmler ortaya çıkmakla beraber film sayısında da ciddi bir artış yaşanıyordu (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.25-26). Ayrıca 1984'ten itibaren, hükümet film yapımcılarının taleplerini dikkate alıp yerli filmi yapımını teşvik eden düzenlemeler yapmıştır. 1984'ün ilk altı ayı içinde belediye vergisi yüzde 20'den yüzde 5'e düşürüldü ve ithal filmlerden de alınan bu vergi onlarda yüzde 20'den yüzde 25'e çıkarıldı. Bilet ücretlerine yüzde 25 zam yapıldı. Farabi Sinema Vakfı ise yaptığı ithalatlarda gümrük vergisinden muaf tutuldu (Naficy, 2007, s.54) Bu dönemin ilk ses getiren filmi Emir Nadari'nin *Koşucu* (1984) filmi oldu. Bu film yurt dışında gösterilen ve tanınan ilk İran filmi oldu. Koşucu, çocuk karakterlerin ön planda olduğu bir filmdir. Birçok toplumsal eleştiriyi barındıran filmde terkedilmiş yıkık dökük evlerde ve gemilerde yaşayıp, hayatta kalabilmek için sürekli sokaklarda mücadele eden çocuklar ile daha rahat ve konforlu bir hayat süren yabancıların çatışması, başkarakterin sürekli gemilere el sallayıp onlara seslenerek bir gemi ile başka ülkelere gitme umudu, hakkını aramak için kavgadan kaçmayışı gibi bir dizi sosyal unsurları içermektedir.

1986 yılına gelindiğinde uluslararası festivallere katılan İran filmleri sayısı da artmaya başladı. Naser Tagvai'nin *Güneş Kaptan* filmi Locarno film festivaline kabul edildi. Abbas Kiyarüstemi'nin aynı sene çektiği *Arkadaşımın Evi Nerede*? filmi de Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Leopar ödülünü kazandı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.26-27). Film, defteri yanlışlıkla kendi çantasında kalan arkadaşının öğretmenden azar işitmemesi için defteri arkadaşına vermek için kendi köyünden arkadaşının köyüne gidip arkadaşını aramaya çalışmasını konu edinir. Yönetmen, filmin sade konusuna rağmen etkili bir anlatımla adından söz ettirmeyi başardı. Behram Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı* (1986) filmi de 80'lerin önemli filmlerinden biridir.

Bu dönemde sinemada kadınlara uygulanan sansürden dolayı daha çok çocuk oyuncular kullanılmıştır. Filmlerin çoğunda çocuk, önemli bir karakter olarak yer almıştır. İran sineması, kendisini en çok çocuk karakterler aracılığıyla anlatmıştır. Çünkü kullanılabilecek karakterler bakımından çocuklar en objektif olanlardandır (Özen-Arpacı 2018, s.245). Kadınların daha görünür olmasıyla beraber bu durum gittikçe azalmaya başladı. Ancak her ne kadar kadınların önündeki engel kaldırılsa da çocuklu filmler çekilmeye devam edildi. Emir Naderi'nin *Su, Rüzgâr, Toz* (1987), Abbas Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), Cafer Panahi'nin *Beyaz Balon* (1995), Mohsen Makhbalbaf'ın *Sessizlik* (1998), Mecid Mecidi'nin *Baran* (2001), Bahman Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar* (2005), Asgar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) filmleri çocukları merkeze alan filmlerdendir (Saydam, 2021, s.183).

Nitelikli filmlerin çekilmesini isteyen İran yönetimi Farsi filmleri desteklemek yerine estetik yönü güçlü entelektüel filmleri destekleme kararı aldı. Yönetim, filmler arasında derecelendirme sistemine geçerek estetik yönü daha güçlü filmlerin daha fazla ekonomik destek almasını ve daha fazla ve daha iyi koşullarda gösterilmesini sağladı. Ancak yönetimin katı kuralları entelektüel filmlerin de kapsıyordu. İslami değerlerin filmlerde tartışma konusu olmaması, kadın erkek ilişkisinin ve şiddetin sinemada belirgin bir şekilde kullanılmaması, kadın oyuncuların filmde başı açık gösterilmemesi gibi kuralların olduğu sansür yasaları zamanla yönetmenler tarafından da kabul edildi. Yönetmenler, sansüre takılmamak için çeşitli çözüm yolları denediler. Sembolik bir dil en çok başvurulan yollardan biriydi. Bu yöntem Şah döneminde de kullanılmıştı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.27).

1.9. 1990'lar İran Sineması

Seksenlerin kuruluş evresini atlatan İran sineması toplumun tüm kesimlerini memnun edemiyordu. Özellikle dini çevreler sinemada dini vurgunun az olduğundan şikâyetçiydi. Dini bir devletin bünyesinde olan sinemada dini unsurların daha fazla kullanılması gerektiği tartışmaları artmaya başladı. İran sinemasının dini inançların kutsallığını temel dayanak olarak alması gerektiğini düşünen çevreler, bazı yayın organlarında yoğun bir saldırıya başladılar. Sinema çevrelerinin de daha özgürlükçü ve liberal düşünmesi muhafazakâr kesimin sinemaya uygulamaya çalıştığı baskıyı arttırıyordu. Sinemanın bağlı olduğu Kültür ve İrşat Bakanlığı'nın başında Muhammet Hatemi olduğu için saldırılar ona yapılmaya başladı ve Hatemi'nin bakanlıktan ayrılmasıyla sinema daha muhafazakâr bir kesimin sorumluluğuna bırakıldı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.28). Tartışma ve çatışmalara sebep olan filmleri ve ülkenin diğer siyasi şartları neticesinde, 1992'de Hatemi'nin Kültür Bakanlığından istifa etmesinden sonra devletin sinema için yaptığı maddi yardımlar kesildi. Film üretim bütçesi aniden yüzde dört yüz arttı. 1993 yılında bir negatif filmin fiyatı on kat daha yükseldi; aynı zamanda diğer tüm giderler ve maaşlar da yükselmişti. Bunlara ek olarak çanak antenler, video imkânlarının artması, korsan CD ve bilgisayarların fazlalaşması sebebiyle seyirci sayısında düşüşler yaşandı. En çok gişe yapan filmler bile maliyetini çıkaramıyordu. Bu durum sinema alanında halkın ilgisini çekecek ticari filmlerin üretilmesine sebep oldu. Devrim sonrasında sinemada tanınan yıldızlardan ziyade yeni genç ve yakışıklı oyuncular oynamaya başladı. Bu filmlerin temel konusu, olaylı sahneler, kahraman ağırlıklı konular, savaş ve devrimden dolayı yaşanan ekonomik sıkıntılardı. Ancak, bu filmlerin büyük çoğunluğu zayıf yapıtlardı. 1994 yılının en çok izlenen filmi, İrac Tahmasbi'nin *Kırmızı Şapka ve Hala Oğlu* isimli bir kukla filmiydi (Özen-Arpacı 2018, s.248). 90'lı yıllarda İran-Irak Savaşı'nın bitmesiyle siyasi iktidar dikkatini iç siyaseti belirmeye vermiştir. Böylece sinema ve sanat alanı dâhil toplumun her alanını etkileyip, yönlendirmeye çalışmıştır. Devrimden hemen sonra sinema ve tiyatroda başlayan sansür daha ileri boyutlara taşınmış, filmlerin konularına bile müdahale edilmiştir. Sinemada toplumun gerçeklerinin gösterilmesi yasaklanıp, iyi şeylerin gösterilmesine müsaade edilmiştir. Sinemacılar da bu durumu aşabilmek için sembolik bir dil kullanmaya çalışmıştır. Çocuk sineması ve irfani sinema yönetmenleri bu sansürden kurtarmayı başardığı için önem kazanmıştır. İrfan yönlü eserler, hem toplumla ilgili gerçekleri sembolik bir dille anlatmaya çalışmış hem de sorunların kavramsal temelini aydınlatıcı bir tarzda anlatmıştır. Bu tarz filmler hızlanınca çocuk konulu ve irfan konulu filmler daha güçlü bir şekilde üretilip dünya çapında ilgi görmeyi başarmıştır. Hüseyin Ali Leyalistani'nin *Sıfırın Tepeleri* (1993) filmi, Tehmina Milani'nin *Eyvah Efsanesi* (1990) filmi bu dönemin irfan konusundaki önemli filmlerindendir (Laleh, 2015, s.173-174).

Doksanların ilk yarısında sinemada dini unsurlar daha yoğun görülmeye başladı. Estetik kaygılardan uzak olan bu dönemde önemli olan husus karakterlerin yeterince dindar görünüp, görünmediğiydi. Bu dönem sinemasında dindar, olumlu tiplemeler, iyiliksever Müslümanlar sıklıkla kullanıldı. Estetik ve sanatsal filmler devlet desteğinin de azalmasıyla sayıları oldukça düştü. Bu dönemin önemli filmleri arasında Ebrahim Foouzesh'in 47. Locarno Film Festivali'nde "Altın Leopar" ödülünü alan *Küp* (1992) ve Abbas Kiyarüstemi'nin *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) gösterilebilir. Tahmine Milane'nin *Başka Ne Haber* (1993) filmi de önemli feminist filmlerdendir(Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.29). 1980-1988 tarihleri arsındaki İran-Irak savaşının sinemada işlenmesiyle sinemaya şiddet ve savaş unsurları İran sinemasına girdi. Bu savaşı konu edinen kahramanlık duygusunu merkeze alan filmler çekilmeye başlandı. Devletin belirlediği asker tablosuna uyan bu filmler bir nevi yerli malı Hollywood filmleriydi. Yeteri kadar ilgi görmeyen bu filmler varlığını devam ettirdi. Muhammed Rıza İlami'nin *Engerek Yılanı* filmi bu tarz filmler için başlangıç sayılabilir. Seyirciden ilgi gören bu filmden sonra devletin de desteğiyle bu tarz filmlerde artış oldu. Ahmet Muratpur'un *Ateş Seccadesi* (1992), Said Alemzade'nin Tehlikenin Üstünde (1995), Naser Mehdipur'un *Şok* filmleri önemli Amerikan tarzı İran filmleridir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.28).

Savaş döneminde yaşanan ölümler, göçler gibi zorluklarla birlikte uzun bir aradan sonra savaştan dönen askerlerin toplumla iletişim kuramamaları, kendilerini dışlanmış hissetmeleri, yaşadıkları psikolojik sorunlar gibi savaş sonrası ruhsal ve toplumsal yönler de İran sinemasında kendine yer buldu. Mesut Kimyayi'nin *Subay* (1991), İbrahim Hatemi Kiya'nın *Az Karbe Ta Raine* (1992), Resul Molla Golipur'un *Sefer Be Çezabe* (1996) filmleri savaştan dönen askerleri konu edinmiştir. Behram Beyzayi'nin *Başu: Küçük Misafir* (1990), Hosro Sinayi'nin *Aşkın Sokaklarında* (1992), Kiyanuş Ayyari'nin *Abadaniba* (1993) filmleri savaş yüzünden göç eden aileleri anlatan önemli filmlerdir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.29-30). Abbas Kiyarüstemi, Amir Nadiri, Muhsin Mahmelbaf, Mecid Mecidi ve Cafer Panahi gibi sinemacıların özgün yapıtlarıyla İran Sinemasında önemli değişimler yaşanmış ve bu yönetmeler filmlerinde toplumda gizli kalmış, tartışılmayan sorunlar için bir tartışma zeminini yaratmışlardır. Örneğin kadının kamusal alandaki temsili ana noktalardan biri haline gelmiştir. Sansürün her aşamada hissedildiği İran sineması kendi iç dinamiklerini kullanarak alegorik bir anlatım tarzına başvurarak kendi düşünceleri anlatabilmiştir. Kadının yabancı erkeklerle aynı ortamda bulunması, gülmesi, sesi, kıyafetinin şekli, erkeğe benzetilmesi ve Çador denilen örtüyle örtünmemiş olması filmin yasaklanma nedenlerinden sadece birkaçıdır. Örneğin, Rahşan Beni-İtimad`ın 2005 yapımı "*Mavi Çarşaflı"* filminde, kadının ayaklarının

çıplak bir şekilde görünmesi filminin dört ay gösterim izni alamamasına neden olmuştur (Sözen, 2010, s.125).

1997 yılında halkın ve sanatçıların da desteği ile Hatemi'nin Cumhurbaşkanı olmasıyla birlikte sanat ortamında önemli gelişmeler yaşandı. Sinemada da önemli gelişmeler oldu. Davut Mirbakıri'nin yıllardır yasaklı olan *Kardan Adam* (1994-97) filmi Hatemi'nin Cumhurbaşkanı olmasıyla gösterime girdi. Adından söz ettiren film aralarında Ensar Hizbullah'ın da bulunduğu İslamcı şahinler Tahran ve İsfahan'da filmi gösteren salonlara saldırdılar. Hatimi de dâhil hükümet yetkilileri filme desteğini belirtmiştir. Seyirciler de sinemaya akın ederek desteğini göstermiştir. Film öyle bir popülerlik kazanmıştır ki İsfahan'daki salonlar bir ay boyunca filmi göstermeyi sürdürmüştür (Naficy, 2007, s.78). 2000'li yıllara doğru estetik kaygılar güden, insan merkezli film sayılarında artışlar yaşandı. İslam dünyasında pek de hoş karşılanmayan intihar konusunu filme alan Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmi büyük ses getirdi. Film Cannes Film Festivali'nde, Altın Palmiye Ödülü'nü kazandı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.30). Filmde, ölmeyi düşünen bir adamın arabasına yolda denk geldiği farklı ırklardan insanları alıp, onlara mezarına toprak atmayı teklif etmesi ve insanların ona verdiği tepkiler işlenmektedir. Kiyarüstemi aldığı ödüllerle ününü İran sınırlarının dışına taşımayı başarmıştır.

1997-1998 yılları arasında İran filmleri 100'den fazla ödül almıştır (Gaziyan, 2007, s.97). Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* (1997), *Cennetin Rengi* (1999), Ferhad Mehranfer'in *Kâğıttan Uçaklar* (1996), Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* (1995), *Ayna* (1997), Semira Makhmelbaf'ın *Elma* (1998) filmleri dönemin önemli filmlerindendir. *Cennetin Çocukları* filmi, Oscar'da En İyi Yabancı Film'e aday gösterildi. *Cennetin Rengi* filmi, Amerika'da en çok izlenen İran filmlerinden biri oldu. *Beyaz Balon* filmi, Cannes Film Festivali'nden Altın Kamera Ödülü'nü aldı. *Ayna* filmi, İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale Ödülü'nü ve Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü aldı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.31).

1.10. 2000'ler İran Sineması

1990'ların sonlarına doğru çektiği filmlerle adından söz ettiren İran sinemasının uluslararası festivallere çok sayıda filmle konuk olması ile uluslararası arenadaki tanınırlığını da bir hayli arttırdı. Bu dönemde ortak yapımlarda büyük bir artış oldu ve yönetmenler daha

kolay finansman bulmaya başladı. Ancak Hatemi döneminden sonra iktidara gelen daha gelenekçi ve muhafazakâr lider Mahmud Ahmedinejad yönetimi döneminde sanatçı ve devlet erkleri arası daha gerilimli geçti (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.31).

Rejim değişiminden sonra doğup büyüyen çocuklar ilk filmlerini 2000'lerde çekmeye başladılar. Ayrıca 2000'li yıllarda usta yönetmenlerin de sinema anlayışlarında önemli değişimler oldu. Örneğin; 1970'lerden itibaren film çeken Abbas Kiyarüstemi 2002 yapımı *On* isimli filmi arabanın içindeki kadın şoför ve yanında oturan insanları anlatmaktan ibarettir. Yine 2008 yılında çektiği Şirin filmi Hüsrev ile Şirin hikâyesini sahnede izleyen seyircilerin yüzlerinden ibarettir. Rejim değişimi döneminde Humeyni'yi destekleyen Muhsin Makhmalbaf, ilk filmlerinde rejimi destekleyen filmler yaparken, zamanla sosyal filmler yapmaya başladı, ilerleyen yıllarda da cevap veren bir sinema tarzından sorular soran bir sinema anlayışına geçti (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.32).

Bu dönemde de uluslararası arenada yankı uyandıran filmler artarak devam etti. Genç yönetmen Semira Makhmalbaf'ın *Kara Tahta* filmi birçok festivalde gösterilip, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü aldı. Muhsin Makhmalbaf'ın *Kandahar* (2001) filmi Amerika ve Avrupa'daki festivallerde büyük ilgi gördü ve Time dergisinin tüm zamanların en iyi 100 filmi listesinde yer aldı. Mecid Mecidi'nin İran'daki Afgan göçmen işçilerini anlattığı *Baran* (2001) filmi dönemin en nitelikli filmlerindendir. Cafer Penahi'nin *Daire* (2000) filmi 57. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü aldı. Yine 2006 Dünya kupasındaki İran-Bahreyn maçına gizlice girmeye çalışan genç kızların yaşadığı durumu anlatan ve kadınlara karşı yasakçı tutumu eleştiren *Ofsayt* (2006) filmi Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü'nü aldı. İnsan merkezli hümanist bakış açısı olan İran sineması içinde yer alan ve daha ziyade orta sınıf insanların aile sorunlarını ve onların alt sınıflara bakışını anlatan Asgar Ferhadi *Elly Hakkında* (2009) filmi ile Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü aldı. Yine *Bir Ayrılık* (2011) filmi ile de Altın Ayı ödülünü aldı (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.32-34).

İran'da sinema alanında küresel çapta başarılar elde edilirken İran yönetimi tarafından uygulanan yasaklar da devam etmiştir. Amerika'da yaşanan insan haklarının ihlalinden dolayı Amerika tarafından kendisine verilen ödülü reddeden Cafer Penahi, yabancıların İran'ı görmek istediği şekilde film çektiği gerekçesiyle Muhammed Resulov gibi ev hapsine alınıp; 20 yıl film çekmesi yasaklanmıştır. Bahman Ghobadi filmlerini Kürtçe çektiği için film

çekimi yasaklanmıştır. Yine Abbas Kiyarüstemi'nin Avrupa'da çektiği Aslı Gibidir filminin İran'da gösterimi yasaklanmıştır.

1.11. İran Sinemasının Altyapısı

İran gibi çoğu Doğu ülkelerinde sözlü ve işitsel sanatlar, görsel sanatlara göre daha ön planda olmuştur. Osmanlı, İran gibi ülkelerde devletin en üst kademeleri tarafından tertiplenen edebi mahfillerde edebi sohbetlerin yapılması, şiirlerin okunması hatta padişahların bile divan oluşturacak boyutta şiirler yazacak kadar kabiliyetli oluşu görsel bir tasvirden ziyade sözlü ve işitsel sanatların gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Şiirlerde, ses unsuruna özen gösterilmesi, şiirin okunuşunu zorlayacak seslere bile dikkat edilip uygun harflerin kullanılması, müzikalitenin ön planda olması görsellikten çok sese önem vermeye sebep olmuştur. Bu şiirlerdeki görsellik anlatımı ise, günümüz görsel anlatımından çok farklı şekilde tasvir edilmiştir. Dini kitaplar ve İran mitolojisi gibi doğaüstü unsurların tasviri şiirdeki görselliği soyut bir hale getirmiştir. Sanat, duyu ötesini, tabiat ötesini taklit eder. Sanatçılar, tabiatı olduğu haliyle süslemek ya da tabiatta kendi istediği gibi bulmadığı şeylere istediği şekli vermek için farklı yöntemler kullanır (Şeriati, 2012 s.29). Ancak sinemanın İran'a gelmesiyle sinemayı besleyen en önemli unsurlardan biri Klasik İran edebiyatı olmuştur. Öte yandan İran'da görselliğe dayanan ve Modern İran tiyatrosu ile sinemasının gelişmesinde önemli olan Kadim Tiyatro yani taziye merasimleridir.

İran'da sinema, hem anlatım tarzıyla hem de içerik bakımından edebiyat ile sıkı bir ilişki içindedir. Örneğin Ali Hatemi'nin filmleri, İran tarihinden alınıp, şiirsel bir dille sinemaya aktarılmıştır. Onun tarihten belgelenmiş alıntıları, tarihsel kaynaklara dayandığı gibi edebi eserlerde olan tarihi olayları da içerir. Mesut Kimyai'nin modern akımı başlatan önemli filmlerinde halk söylemlerinin meşhur kahramanların hayatı ve folklorik eserler bulunur. *Kayser* gibi filmlerdeki seçkin kahramanların etkileyici sözlerinin çoğu, İran'ın en önemli şairlerinden olan Firdevsi'nin meşhur kitabı *Şâhnâme*'den alınmıştır. Aynı şekilde Kimyayi'nin filmlerindeki iyi karakterler Firdevsi'nin şiirlerinden öğüt verirler. Mohsen Mahmelbaf, filmlerinden sürekli siyasete değinir ancak vurguladığı noktaların temelini Mevlana, Hafız ve Ömer Hayyâm gibi şairlerin eserlerindeki kavramlar oluşturur. Daryuş Mehrcui, anti-ideolojik yaklaşımıyla eserlerini şarkın irfanına dayandırır. Mehrcui, bu yaklaşımlarıyla hem de çeşitli oyun yazarlarından istifade eder. *Gâv* (İnek) filmini Saidi'nin bir öyküsünden uyarlar. Behram Beyzayi hiçbir zaman İran mitolojisinden uzak kalmamış, eserleri eski tarzda yazılmış şiirsel öykülerden alınmış, oyunculukları da taziye ve geleneksel

oyunlardaki oyunculuklar gibi sergilenmiştir. Yine Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri de şiirlerden esinlenmiştir (Laleh, 2015, s.11-12).

İran toplumunun anlam kodlarını, değerlerini ve inanış biçimlerini meydana getiren dini musiki ve oyunun birleştiği bir anlatı türü olan Taziye, birçok sanatın birbirine bağlandığı İran'ın belki de en önemli dram sanatıdır (Sözen, 2010, s.122). Taziye merasimleri, İslam dünyasında yaşanan en acı hadiselerden biri olan Kerbela Olayı'nın tiyatro şeklinde gösterilmesiyle meydana gelmiştir. Dini bir ağıt niteliği taşıyan taziye merasimleri çok uzun yıllardır İran kültünde devam etmektedir. Taziyeler, her yıl Hz. Hüseyin'in şehit edildiği Muharrem ayının başlarında başlayıp, Aşura diye adlandırılan onuncu güne kadar tutulan yaslarla gösterilir. Bu gösterilerde Hz. Ali'nin hayatı Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin' yaşadıkları ve Kerbela'da yaşananlar konu edinir. Mazlumun, ezilenin yanında olmayı simgeleyen bu gelenek açık alanda binlerce izleyici karşısında gösterilir (Oylum-Sivaslıoğlu, 2011, s.32-34). Taziyeyi oluşturan önemli unsurlar; deste çıkarmak (çadırların kurulduğu alanda gösterilerin sergilendiği genel yürüyüşe dönüşen etkinlikler), roze (ağıt veya mersiye okumak), sine vurmak, maktel (İmam Hüseyin için ağıt okumak), novhe (yas ilahileri), şemail dolandırmak, şebihani (perde üstünde gösteri) gibi unsurların her biri farklı dönemlerde çıkıp diğerleriyle bütünleşmiştir. Kerbela Kıyımı, Humeyni'nin Şah yönetimine karşı verdiği mücadelede, her zaman göndermede bulunduğu bir değerler kaynağıydı. Ayetullah Muhattari'ye göre Kerbela tarihi bir erkek-kadın tarihidir. Kadın ve erkek bu tarihi ortaklaşa kurmuştur. Aşura gününün ikindisinden sonra, kafilede kalan tek erkek Zeynel Abidin hasta olduğundan, kabilenin liderliği Hz. Zeynep'e bırakılmıştır. Hz. Zeynep'in bu öncülüğü Şia tarihinde kadınların öncülüğünü tasdikleyen bir belge sayılmıştır. Hz. Fatıma ve Hz. Zeynep'in misyonlarından yola çıkarak kadınlara biçilen öncülük rolü 1979 Devrimi ve devrim sonrası Humeyni tarafından vurgulanmıştır (Aktaş, 2015, s.226-230).

Taziye namelerde, hakla batılın, hayırla şerrin, iyiyle kötünün mücadelesi; Hak yolunda ümit, zafer yolunda takdire rıza göstermek ve Allah'ın adaletine inanmak gibi temalar işlenir. Genelde eşkıya ile evliya karşı karşıya gelip, çatışma çoğu zaman eşkıyanın zaferi ile sonuçlansa da manevi bakımdan kazanan evliya olmaktadır. Zamanla taziyeye birçok konu eklenerek içeriği genişlemiştir. Kaçar dönemine kadar konuları çok sınırlı olan taziyeler, güldürüye de yer vererek konu bakımından zenginleşmiştir. Güldürü ve hiciv içeren taziye musiki taziyesi olarak da adlandırılmıştır. Musiki aracılığıyla seyircinin savaşın, hüznün, sahne değişiminin, düşmana meydan okuyuşun, yenilginin ya da zaferin farkına varması sağlanmıştır. Taziye musikisi, geleneksel İran musikisini günümüze taşıyan unsurlardan biri

olarak görülmektedir. Taziyelerde bazen dokuz yaşından küçük kız çocuklarına rol verilirdi ancak kadın tiplerinin kadın kıyafetleri giyen erkekler tarafından oynanmasına alışılmıştı. Normalde erkeklerin kadın elbisesini giymesi haram sayılmasına rağmen Ayetullah el-Uzma Naini gibi âlimler bu durumu sadece taziyeler için caiz kabul etmiştir. Sinema ile 1900'deki Paris gezisinde tanışan Muzaffereddin Şah, taziye merasimlerini filme aldıran ilk Şah olmuştur. Rıza Şah'ın iktidara gelişiyle taziyeler yasaklandı ve görkemli Devlet Tekkesi 1947 yılında Rıza Han'ın emriyle yıkıldı. Rıza Han iktidarını güçlendirdikçe dini törenleri ve oyunları da yasaklamaya başladı. Taziye yasağı dindar kesimin ve sanat camiasının tepkisine sebep oldu. Yasaklara rağmen halk gizli bir şekilde yas merasimlerini sürdürüyordu. İran'daki İslam Devriminden sonra Ayetullah Mutaharri ve Ali Şeriat'nin söylemlerinden etkilenen gençler rozelere ve taziyelere karşı tepki gösterip, gösterileri engellemeye çalıştı. Devrimden bir yıl sonra Humeyni taziyelerin yararlı olduğunu söyleyerek gösterilere devam etti. Tiyatro ve sinemaya zemin hazırlayan taziyeler, tiyatro ve sinemanın gelişip yayılmasıyla seyirci kaybetmeye başlayıp popülerliğini yitirmiştir. Taziye gösterilerindeki birçok konu dini sinemayı gerçekleştirmek amacıyla, sinemaya aktarılmak istenmektedir. Ancak taziyede Hz. Hüseyin'in canlandırılması caizken, sinemada din büyüklerinin canlandırılması konusuna temkinli yaklaşılmaktadır (Aktaş, 2015, s.235-265).

İkinci Bölüm

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇEVREVE

Tezin bu bölümünde; "Ghobadi sinemasının neden incelendiği, tezin amacının ve yönteminin nasıl oluşturulduğu, tezin hangi kavramsal çerçeveye oturtulduğu ve bu kavramsal bölümün Ghobadi sinemasıyla ilişkisinin nasıl kurulduğu" konuları alt başlıklarla sunulmuştur.

2.1. Amaç

Bu tez çalışmasının çıkış noktası, Bahman Ghobadi sinemasında yer alan politik imgelerin belirlenmesi ve bu imgeler üzerinden kapsamlı bir analiz yapılmasıdır. Ghobadi'nin sineması, İran'daki Kürt halkının yaşadığı sosyal, kültürel ve politik sorunları ele alırken, aynı zamanda savaşlar, sınırlar ve baskıcı rejimler altında yaşanan zorlukları da derinlemesine işler. Ghobadi'nin sinematik dünyasını anlamak için özellikle İran-Irak savaşları, Halepçe Katliamı ve bu savaşların sınır bölgelerinde yaşayan Kürt halkı üzerindeki yıkıcı etkileri gibi tarihsel olayların bilinmesi büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, Ghobadi'nin filmlerinde öne çıkan temalar olan sınırların ihlali, baskı rejimlerine karşı direniş, feodal ve geleneksel yapılarla mücadele ve Kürt halkının gündelik yaşamını şekillendiren travmalar incelenecektir. Ghobadi, sinematik anlatılarında kahramanlık öykülerine ya da bireysel duygulara odaklanmaktan ziyade, coğrafyanın ve toplumsal gerçekliklerin şekillendirdiği kolektif bir mücadeleyi ele alır. Bu bağlamda bu tezin amacı, Ghobadi'nin sinemasının ana eğilimi olan; "İran'daki Kürt toplumunun kimlik mücadelesi, zorlu ekonomik koşulları ve savaşın yarattığı parçalanmışlık" gibi konuların nasıl politik imgelere dönüştüğünü Foucault'nun iktidar teorisi ve geliştirdiği kavramlardan yararlanarak ortaya koymaktır.

2.2. Yöntem

Bu tez, Ghobadi sinemasında politik olanı anlamaya yönelik bir çabayı ve yönetmenin filmlerindeki ideolojik ve politik imgelerin analizini yapmayı amaçladığı için; çalışmanın teorik zemini Foucault'nun iktidar, gözetim, denetim gibi kavramları bağlamında oluşturulmuş ve filmler içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Foucault bağlamında yapılan içerik analizi yöntemi; Ghobadi sinemasındaki eleştirel politik söylemi açığa çıkarmak için en uygun yöntem olarak belirlenmiştir. Ghobadi'nin sinemasındaki politik imgeler, yalnızca Kürt toplumunun tarihsel travmalarıyla değil, aynı zamanda bu travmaların iktidar, sınırlar ve direnişle olan ilişkisiyle de derinlemesine ele alınmıştır. Nitekim çalışmanın nihai amacı, Ghobadi'nin sinemasını politik bir bağlamda değerlendirerek, onun anlatılarının ideolojik derinliğini ve toplumsal yansımalarını ortaya çıkarmaktır. Bu açıdan iktidar, ideoloji, kimlik üzerine düşünen kuramcılar tezin temel başvuru kaynakları olmuştur.

Bu tezde, Bahman Ghobadi sinemasındaki politik imgeler ve bu imgelerin anlamları ele alınmadan önce, öncelikle Ghobadi'nin içinden çıktığı toplum olan İran Sineması genel hatlarıyla özetlenmiş, "sinema, siyaset-toplum" ilişkisi bağlamında bir zemin oluşturulmuştur. İran sineması ve toplumuna ilişkin literatür taranmış ve Ghobadi sinemasının arka planını oluşturan tarihsel veriler derlenmiştir. Filmlerdeki politik yapıların derinlemesine incelenmesi amacıyla, özellikle Michel Foucault'nun iktidar, gözetim, denetim ve direniş kavramları çalışmanın temel teorik çerçevesini oluşturmuştur. Foucault'un yanı sıra, Althusser'in ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları, Derrida'nın yapısöküm, Baudrillard'ın gerçeklik ve hipergerçeklik teorileri, Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzluk kavramları gibi çeşitli kuramsal yaklaşımlardan da kısmen yararlanılmıştır.

Ghobadi sinemasının Foucault'nun iktidar teorisi ekseninde incelenmesinin nedeni, yönetmenin filmlerinde; "devletin baskıcı yapıları, feodal ve geleneksel normlar, dinsel yapıların etkisi altında ezilen halkların durumu, baskıların halk üzerinde nasıl bir gözetim ve denetim mekanizması kurduğu ve nasıl bir direniş geliştirildiği" konularına odaklanmasıdır. Foucault'nun iktidar ve direniş kavramları çerçevesinde, Ghobadi'nin filmlerindeki politik imgeler daha anlaşılır hale gelmiştir. Bunun yanı sıra, Althusser'in devletin ideolojik aygıtları kavramına, Ghobadi filmlerinde işlenen "politik baskının ideolojik boyutlarını" açığa çıkarmak için başvurulmuştur. Ayrıca Baudrillard'ın gerçeklik ve hipergerçeklik kavramlarına, filmlerdeki görsel anlatıları ve simülasyonları değerlendirmek için başvurulmuştur. Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzluk kavramına ise, "karakterlerin yerinden edilmesi, göç ve sürgün temaları" bakımından başvurmak gereksinimi doğmuştur.

Bu yöntemle, Bahman Ghobadi'nin filmlerinde işlenen politik imgelerin arka planında yatan baskı mekanizmaları, bu mekanizmalara karşı geliştirilen direniş stratejileri ve sinematografik anlatıların bu teorik çerçevelerle nasıl örtüştüğü ayrıntılı bir şekilde analiz edilebilecektir. Nitekim kavramsal çerçeve sunulduktan sonra, tezin son bölümünde, Foucault bağlamında Ghobadi'nin tüm uzun metrajlı filmlerinin içerik analizi yapılmıştır.

2.3. Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışması, Bahman Ghobadi sinemasındaki politik imgeleri incelemeyi amaçladığı için, öncelikle tezin kavramsal çerçevesine ve üçüncü bölümde bu kavramsal çerçeve bağlamında incelenecek olan Ghobadi sinemasına temel teşkil edecek İran sinemasına ilişkin tarihsel bilgiler verilmesi gerekli görülmüştür. Bu nedenle birinci bölümünde yönetmenin içine doğduğu sinema ortamı olması itibarıyla İran sineması genel hatlarıyla

tarihsel olarak ele alınmıştır. Tezin kavramsal çerçevesinin sunulduğu ikinci bölümde ise, amaç ve yöntemin izahından sonra, Foucault'nun iktidar teorisi ve kavramları ele alınmıştır.

Kavramsal çerçeve bölümünde, Michel Foucault'nun iktidar kavramı ve bu bağlamda geliştirdiği denetim, gözetim ve direniş kavramları üzerinde detaylı bir araştırma yapılmıştır. Foucault'un iktidar ve toplumsal yapılar üzerindeki teorik düşünceleri, Ghobadi'nin sinemasındaki temalarla ilişkilendirilmiştir. Zira tezin üçüncü bölümünde, Ghobadi'nin filmlerinde iktidar ve denetim mekanizmalarının nasıl temsil edildiği, toplumsal baskılara karşı geliştirilen direnişlerin nasıl ortaya konduğu Foucault'nun kavramsal çerçevesiyle analiz edilmiştir. Foucault'un ortaya koyduğu kavramlar, aşağıda yer alan alt başlıklarla açıklanmaya çalışılmıştır.

2.3.1. Michel Foucault'nun İktidar, Gözetim ve Denetim Anlayışı

Michel Foucault, iktidarın doğasını ve toplum üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyen önemli bir düşünürdür. İktidar, gözetim, denetim gibi konular üzerinde analizler yapan Foucault, iktidarın merkezi olarak devlete odaklanmayan, iktidarın bir şeklinin olmadığını, mikro-iktidar biçimlerini ilk olarak gösteren düşünürlerden biridir (Akay, 2016, s.25-26). İktidar, yasalar bütününden veya bir devlet aygıtından daha farklı şekillerde karmaşık, daha farklı şekilde yoğun ve yaygındır (Foucault, 2019b, s.100). Foucault, iktidarı anlamak için beş temel noktaya vurgu yapar. İlk olarak, iktidar merkezi bir otorite aracılığıyla uygulanmaz; aksine, yerel ve mikro düzeydeki kurumlar içerisinde somutlaşan ve kendini

düzenleyen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, iktidar incelenirken, bu yerel kurumlarda uygulanan stratejilere ve tekniklere odaklanmak gerekir. İkinci olarak, iktidar, özneler düzeyinde değil, eylemler ve stratejiler düzeyinde analiz edilmelidir. Yani iktidar, belirli kişi veya grupların diğerleri üzerindeki egemenliği olarak değil, bir ağ gibi işleyen ve dolaşan bir yapı olarak görülmelidir. Üçüncü olarak, iktidar, yukarıdan aşağıya doğru etki eden bir baskı mekanizması değil, aşağıdan yukarıya doğru işleyen sayısız mikro mekanizmadan oluşur. Bu mikro mekanizmalar, toplumun her alanında kendini gösterir ve iktidarın gerçek doğasını ortaya koyar. Dördüncü olarak, iktidar analizleri, ideolojik yapılar üzerinden değil, bilginin üretimi ve dolaşımı bağlamında yapılmalıdır. İktidar, eğitim, hukuk ve benzeri kurumlar aracılığıyla işleyen bir bilgi üretim sürecine dayanır. Son olarak, iktidar, yukarıdan empoze edilen bir baskı aracı değil, bireylerin ve toplumun kendini düzenlemesine olanak tanıyan bir yapı olarak ele alınmalıdır (Işık, 2012, s.105-106).

2.3.2. İktidar ve Gözetim

Modern toplumda, iktidar, bireylerin yaşamlarını düzenleyen ve kontrol eden bir yapı haline gelmiştir. Bu yapının en belirgin özelliklerinden biri, bireylerin sürekli olarak gözetim altında tutulmasıdır. Bu gözetim, bireylerin davranışlarını denetlemek ve onları belirli normlara uygun hale getirmek için kullanılan bir araçtır. Bu bağlamda, modern toplum, Foucault'un "panoptikon" kavramıyla açıklanabilir. Panoptikon, bireylerin sürekli olarak gözetim altında tutulduğu ve bu gözetim sayesinde davranışlarının denetim altına alındığı bir yapıyı ifade eder (Koç, 2018, s.203). Gözetim ve denetiminin sistemli ve devamlı olabilmesi Foucault'nun Panoptikon hapishanesi benzetmesinde olduğu gibi bireylerin sistematik olarak kontrol altında tutulmasına bağlıdır. Toplumu yönetme ve denetleme noktasına odaklanan iktidarın gözetim mekanizması birey açısından oldukça etkin bir noktada bulunmaktadır. 'Pan' ve 'opticon' kelimelerinin birleşmesiyle oluşturulan ve 'bütünü gözetlemek' manasına gelen 'Panopticon' kavramı, iktidar bağlamında kullanıldığında önemli bir denetleme aracı haline gelmektedir. Foucault'nun Panoptikon hapishanesi benzetmesinden yola çıkılarak ulaşılan ve her adımın denetlenmesi ve gözetlenmesi, bireyin kendi davranışlarına kendisinin disiplin altına almasıyla da doğrudan ilişkilidir. Foucault'ya göre hapishaneler, okullar, hastaneler vb. kurumlar birer Panoptikon hapishaneleridir (Kılınç Özüölmez, 2019, s.635)

Foucault, "İktidarın Gözü" kitabında iktidarın hastanedeki mimariyi kullanması ile ilgili olarak; Çevrede halka biçiminde bir bina ortada bir kule kulede açılan geniş pencereler

halkanın iç cephesine bakar. Hücrelere ayrılan çevre binanın iki penceresi bulunmaktadır. Bu pencerelerden biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine doğru denk düşer. Diğeri dışarıya doğru bakarak ışığın hücreyi baştan sona dolaşmasını sağlar. Merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirilir ve her hücreye de gözetlenmesi istenen biri yerleştirilir. Mimarinin ve ışığın etkisiyle gözlemci karanlıkta kalarak varlığını hissettirip görünmezken; gözetlenenler aydınlıkta kalarak her hareketini ele verir. Foucault böylece tıbbi bakışın nasıl kurumsallaştığını, toplumsal uzama fiili olarak nasıl dâhil olduğunu, yeni hastane biçiminin, hem uzamı bölerek hem de onu açık bırakarak, gözetlenen bireyleri bir birinden ayırarak hem topyekûn hem de bireyselleştirici bir gözetim sağladığı (Foucault, 2019b, s.88) şeklinde açıklamaktadır. İktidarın bu gözetleyen bakışları sadece hastanelerde değil birçok farklı alanda da karşımıza çıkabilmektedir.

Foucault'a göre iktidarlar insanlar üzerinde bakışlarının varlığını hissettirerek onlar üzerinde bir tahakküm kurarlar. İktidarlar daha masraflı yöntemler yerine daha az masraflı olan bir yöntemi tercih ederler. Bu yöntem bakıştır. Silaha, fiziksel şiddete, maddi kısıtlamalar gibi daha masraflı şeylere ihtiyaç duymaz. Sadece bir bakış. Gözetleyen bir bakış vardır ve o bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bu bakışı öyle bir içselleştirir ki, kendini gözleme noktasına varır; bu şekilde herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir (Foucault, 2019, s.96-97).

Foucault, modern toplumda bedenin disipline edilmesi sürecini, bireylerin sürekli olarak gözetim altında tutulması ve bu gözetim sayesinde davranışlarının denetim altına alınması olarak tanımlar. Bu süreç, bireylerin davranışlarını belirli normlara göre ayarlamalarını sağlar ve böylece iktidar, bireyler üzerinde dolaylı bir kontrol mekanizması kurar. Disiplin, bireyleri belirli bir düzen içerisinde tutmak ve bu düzenin dışına çıkmalarını engellemek için kullanılır. Bu bağlamda, disiplin mekanizmaları, bireylerin bedenlerini ve eylemlerini kontrol ederek, toplumsal düzenin sürdürülmesine katkıda bulunur (Işık, 2012, s.107) .Kendine karşı tehlike ihtimali görme durumda iktidar, insanları daha kolay gözetlemek ve denetleyebilmek için onları toplumdan ayrıştırıp belirli bir alana hapsedebilir. Foucault "*Deliliğin Tarihi"* kitabında bu kapatmayı; kapatma âleminin duvarlarının arkasında sadece yoksulluk ve delilik değil, aynı zamanda çok daha çeşitli çehreler ve ortak kimliklerini tanımanın her zaman kolay olmadığı siluetler vardır. Kapatmanın ilkel şekilleri itibariyle toplumsal bir mekanizma şeklinde işlediği ve bu mekanizmanın çok geniş bir yüzey üzerinde etkili olduğu açıktır, çünkü temel seviyedeki ticari düzenlemelerden, doğa ile erdemin otoriter bir biçimde oluşan sentezlerinin hüküm süreceği bir topluma ilişkin burjuva hayallerine kadar

yaygınlaşmıştır. Buradan hareketle kapatmanın anlamı, gruba kendi açısından türdeş olmayan ya da zararlı olan unsurları yok etme imkânı sunan karanlık bir amacın içinde tükenmektedir, bu amaca varmak için bir adım atmak yeterlidir. Kapatma bu durumda "toplumdışı"ların kendiliğinden elenmesi olacaktır; bizim bazı tereddütlerle ve bazı tehlikelere maruz kalarak hapishaneler, ıslahhaneler, psikiyatri hastaneleri veya psikiyatrların muayene odaları arasında dağıttıklarımızı, Klasik Çağ çok kesin bir etkinlikle -körlemesine olduğu için daha da kesin- etkisiz kılardı (2006, s.135-136) şeklinde ifade etmektedir:

Foucault, insanların sürekli gözetim altında olduklarını düşündüklerinde, davranışlarını belirli normlara göre ayarlamaya çalıştıklarını ve böylece iktidarı içselleştirdiklerini belirtir. Bu süreç, iktidarın bireyler tarafından kabul edilmesini ve dolayısıyla dışsal bir baskıya gerek kalmadan bireyler üzerinde etkili olmasını sağlar. İktidarın bu içselleştirilmiş hali, bireylerin kendilerini denetleme ve düzenleme yoluyla iktidarı yeniden üretmelerine yol açar (Işık, 2012, s.107) .

Eskiden, iktidar tarafından cezalandırılan insanlar için cellatlar kullanılırken günümüzde ise celladın yerini koca bir teknisyeneler ordusu almıştır: gözetmenler, eğitmenler, hekimler, psikologlar, psikiyatrlar, papazlar (Foucault, 2019a, s.43-44). Foucault, iktidarın beden üzerindeki bu etkisini, özellikle ceza sistemleri, akıl hastaneleri, eğitim kurumları ve tıbbi kurumlar gibi disiplinli yapılar aracılığıyla gösterir. Bu kurumlar, bireyleri sürekli olarak gözetim altında tutar ve onların davranışlarını normlara uygun hale getirmek için çeşitli disiplin teknikleri uygular. Bu teknikler, bireylerin bedenlerini belirli bir düzene uydurur ve bu düzenin dışına çıkmalarını engeller (Bingöl, 2019, s.330-331). Foucalt'a göre bedenler denetim altına alındıktan sonra daha kolay bir şekilde yönlendirilip disiplin altına alınabilmektedir.

2.3.3. Denetim, Biyo-İktidar ve Bedenin Disiplin Altına Alınması

İktidarlar, kitleleri kontrol edebilmek ve kendi denetimleri altında tutabilmek için birçok yöntem denerler. Çoğunluğu örgütlemek, onları kat etmek ve onlar üzerinde egemenlik kurabilmek için kendisine bir yöntem sağlaması gerekmektedir. Böylece çoğunluğa bir "düzen" dayatılır. (Foucault, 2019a, 225). Foucault'a göre iktidar ağları günümüzde sağlıktan ve bedenden geçmektedir. Eskiden ruhtan geçmekteyken günümüzde bedenden geçmektedir. (Foucault, 2019b, s.135). Foucault, biyo-iktidar kavramıyla, modern toplumlarda iktidarın bedeni ve yaşamı nasıl kontrol ettiğini açıklar. Biyo-iktidar, iki temel biçimde kendini gösterir. Bir yanda, bedeni bir makine gibi ele alarak onun yararlılığını ve verimliliğini

artırmayı amaçlayan disiplin mekanizmaları vardır. Bu mekanizmalar, bedeni itaate zorlar ve ekonomik süreçlerle entegre eder. Diğer yanda ise, toplumu biyolojik süreçler üzerinden yönlendiren ve düzenleyen politikalar bulunur. Bu politikalar, nüfusun doğum ve ölüm oranlarını, sağlık düzeyini ve yaşam koşullarını izler ve bu unsurları düzenleyici denetimlerle kontrol eder (Işık, 2012, s.107) .

Beden, Foucault'nun iktidar anlayışında merkezi bir rol oynar. Çünkü beden, hem iktidarın uygulama alanıdır hem de bireyin özne olarak varlık bulduğu yerdir. Beden, toplumsal yaşamın her alanında iktidarın etkisi altındadır ve bu etki, bireylerin nasıl bir özne haline geldiklerini belirler. Beden, iktidarın şekillendirdiği ve kontrol ettiği bir alan olarak, bireylerin toplumsal kimliklerini ve rollerini de belirler. Bir beden hem üretken beden hem de itaat etmiş bir beden olduğu zaman faydalı bir güç olarak görülebilir (Foucault, 2019a, s.63).

Biyo-iktidar, insanların biyolojik yaşamını yeni teknikler ve araçlar kullanarak yöneten bir mekanizmadır. Bu mekanizma, iki şekilde işler: Birincisi, insanın bedeninin emek gücünü maksimize etmek için kullanılan disiplin mekanizmalarıdır. Bu mekanizmalar, bedeni üretim sürecine entegre eder ve onun verimliliğini artırır. İkincisi ise, bu emek gücünü koruyup çoğaltmak üzere uygulanan nüfusun biyo-politikasıdır. Biyo-politika, nüfusun sağlığını ve yaşam koşullarını düzenleyerek, toplumun genel refahını ve üretkenliğini artırmayı amaçlar (Koç, 2018, s.208).

Modern toplum, 17. yüzyıldan itibaren, bedenin uyruklaştırılması ve nüfusun denetimini sağlamak üzere birçok teknik geliştirmiştir. Foucault'ya göre, biyo-politik iktidar, yaşamın üretimini ve üretkenliğini esas alır. Bu iktidar biçimi, nüfusun düzenli bir şekilde üretim süreçlerine dâhil edilmesi ve ekonomik süreçlerle uyumlu hale getirilmesini sağlar. Biyo-iktidar, kapitalizmin gelişmesi açısından vazgeçilmez bir öğe olarak görülür, çünkü kapitalist sistem, nüfusun üretim süreçlerine entegre edilmesiyle işlevselliğini sürdürür (Işık, 2012, s.107) .

2.3.4. İktidar ve Direniş

Foucault, iktidar, ırkçılık ve direniş arasındaki ilişkiye de derinlemesine bakar. Foucault'nun biyo-politika anlayışı, modern toplumlarda ırkçılığın yükselişini de açıklar. Irkçılık, iktidarın toplum üzerinde kurduğu denetim mekanizmasının bir parçası olarak işlev görür. Bu anlayış, bazı grupların diğerlerine göre daha üstün veya daha aşağı olarak

tanımlanmasına yol açar ve böylece nüfusun farklı kategorilere ayrılmasını sağlar. Biyo-iktidar, toplumdaki yaşamın kontrol edilmesi ve yönetilmesi sürecini derinleştirir (Koç, 2018, s.208). Foucault'a göre, iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır ve bu iki kavram, birbirinden ayrılamaz bir birliktelik oluşturur. İktidar ve direniş, sürekli bir etkileşim içinde, birbirini besleyen ve varlığını sürdüren iki güçtür. Direniş, iktidarın sınırlarını belirleyen ve onu yeniden şekillendiren bir güç olarak işlev görür (Işık, 2012, s.108). İktidar ilişkileri kaçınılmaz bir şekilde direnişe de sebep olur her an direnişe bir çağrı yapar (Foucault, 2019, s.176). Esasen Foucault, iktidar ilişkisinin özünde yatan ve onu devamlı tahrik eden şey istencin boyun eğmeyişi ve özgürlük inadıdır derken direniş ile ne kastettiğine dair ipuçları vermektedir. İstencin boyun eğmeyişi ve iktidar uygulananın özgürlük inadı bir mücadeleyi ifade eder. Direniş, iktidara karşı, onun çizdiği sınırlarla mücadele halidir. Bu mücadelen kazanılacak özgürlük kazanımı ise sınırların ne kadar yıpratıldığı ve aşındırıldığıyla alakalıdır. Şüphesiz, Foucault'ya göre, bu mücadelenin sonucunda özgürlük tam manasıyla kazanılıp iktidar ortadan kaldırılmaz. Ancak özgürlük, iktidara karşı direniş olanaklarının sergilenmesinde ve aynı zamanda da iktidardan kaçış çizgilerinde yatar (Sat, 2019, s.10).

Foucault'a göre iktidar sürekli üretilmekte ve her yerde kendine göstermektedir. Kişinin bedeninden hareketlerine, söylemlerine hatta bütün bir şekilde günlük hayatına da işleyen bir şeydir iktidar. Foucault iktidarın ne olduğundan ziyade iktidar ilişkileri ile ilgilenilmesi taraftarıdır (Ateş Burç, 2021, s.1288-1289). Foucault'ya göre, iktidar, sabit bir yapı ya da mutlak bir yasa değil, sürekli olarak ilişkiler içinde var olan bir dinamik etkileşimler alanıdır. İktidarın her zaman tek bir kaynağı yoktur ve toplumun her kesiminde farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. İktidarı sadece tahakküm ya da baskı olarak değil, karşılıklı etkileşimler içinde sürekli olarak yeniden şekillenen bir süreç olarak düşünmeliyiz. İktidar ilişkileri tersine çevrilebilir; yani, iktidarın mutlak olmadığını ve sürekli olarak değişebileceğini kabul etmek gerekir. İktidar, bir olanak alanı olarak düşünülmeli ve bu alan içinde iktidar ilişkilerinin tersine çevrilmesi, yani karşı güçlerin ortaya çıkması her zaman mümkündür (Foucault, 2020, s.55).

Foucault'nun öngördüğü direniş stratejisi, yerel düzeyde, mikro ölçekte gerçekleşen mücadelelerdir. Çünkü iktidar her yerde olduğu için, direnişin de her yerde olması gerekir. Bu yerelleşmiş mücadeleler, iktidarın bütünsel yapısını etkileme potansiyeline sahiptir. Foucault'nun direniş anlayışı, iktidarın bireyler üzerindeki baskısını kırmaya ve bireylerin kendi özneliklerini yeniden kazanmalarına olanak tanır (Işık, 2012, s.109) .

2.3.5. İktidar ve Kimlik

Foucault, iktidarın bireyleri belirli kimlikler ve roller içinde tanımladığını ve bu kimliklerin bireylerin toplumsal yaşamda nasıl davrandığını belirlediğini savunur. Bu süreçte, iktidar, bireyleri belirli normlara uymaya zorlar ve bu normlara uymayan bireyleri disipline eder. Disiplin, bireylerin davranışlarını kontrol etmenin bir aracı olarak kullanılır ve bu yolla iktidar, bireyler üzerindeki denetimini sürdürür (Çelebi, 2013, s.521). Tahakkümü altındaki insanları belirli kimlikler üzerinden tanımlayan iktidar hayatın her alanında vardır. Foucault'ya göre toplumdaki iktidar "tek" değildir. Her toplumda çok sayıda iktidar bulunur. Foucault iktidar türlerine "cinsel ilişki iktidarını" da dâhil eder (Cevizoğlu, 2021, s.378).

Foucault'nun iktidar anlayışı, modern toplumlarda bireylerin nasıl kontrol edildiğini ve şekillendirildiğini anlamak için kritik bir bakış açısı sunar. İktidar, bireyleri sadece baskı altına almakla kalmaz, aynı zamanda onları şekillendirir, dönüştürür ve belirli bir normativite çerçevesinde yeniden üretir. Bu süreç, bireylerin kendilerini nasıl tanımladıkları, nasıl bir özne haline geldikleri ve toplumsal düzen içerisinde nasıl konumlandıkları üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Foucault'ya göre, iktidar bireyleri hem nesne hem de özne olarak yeniden üretir. İktidar, bireylerin bedenlerini disipline ederek onları belirli toplumsal roller içerisine sokar ve bu roller aracılığıyla bireylerin toplumsal düzenle olan ilişkilerini belirler. Foucault "özne" olan birey(benlik) yerine, "benlik teknolojilerine" ve iktidarın kontrol ve tahakkümü altındaki benliği irdeler. Foucault'a göre, "özne –olan birey- ölmüştür." Çünkü özne, iktidar tarafından yönetildiğinden artık onun tutarlılığından, bilinçli oluşundan ve gerçekliğinden söz edilemez (Cevizoğlu, 2021, s.375-376).

Foucault'nun "Büyük Kapatma" olarak adlandırdığı süreç, bu iktidar tekniklerinin en belirgin örneklerinden biridir. Büyük Kapatma, toplumun sorunlu olarak gördüğü kesimleri belirli yerlerde esaret altına alarak, onları toplumsal düzenin dışına iter. Bu süreç, iktidarın bireyler üzerindeki kontrolünü artırır ve onları belirli normlara uygun davranmaya zorlar. Foucault'ya göre, bu tür kapatma işlemleri, bireylerin bedenlerini ve davranışlarını disipline etmenin en etkili yollarından biridir (Bingöl, 2019, s.330-331). Foucault, bu bağlamda, iktidarın bireyler üzerinde nasıl işlediğini ve bu sürecin bireylerin özneliklerini nasıl etkilediğini anlamak için "özneleşme" kavramını geliştirir. Özneleşme, bireylerin toplumsal düzen içerisindeki konumlarını belirleyen bir süreçtir. Bu süreçte, bireyler belirli toplumsal normlar ve değerler çerçevesinde şekillendirilir ve bu normlara uygun davranmaya zorlanır. İktidar, bu süreci yönetir ve bireylerin belirli bir özne haline gelmesini sağlar.

Foucault, modern toplumlarda iktidarın doğasının değiştiğini ve bu değişimin, iktidarın uygulanma biçimlerinde de büyük bir dönüşüme yol açtığını savunur. Modern toplum, iktidarın artık sadece baskı ve zorlama yoluyla değil, daha incelikli ve dolaylı yollarla işlediği bir yapı haline gelmiştir. Bu bağlamda, iktidar, bireylerin hayatlarının her alanına nüfuz eden ve onları sürekli olarak denetleyen bir mekanizma olarak işler. Bu dönüşüm, iktidarın bireyler üzerindeki etkisini daha derinlemesine bir şekilde hissettirmesine yol açar. Artık iktidar, bireylerin sadece fiziksel varlıkları üzerinde değil, aynı zamanda düşünceleri, davranışları ve toplumsal roller üzerinde de etkili olmaktadır. Bu süreçte, bireylerin toplumsal düzen içerisinde nasıl hareket ettikleri, nasıl düşündükleri ve nasıl davrandıkları, iktidarın belirlediği normlar ve değerler çerçevesinde şekillenir (Bingöl, 2019, s.329).

Üçüncü Bölüm

3. FOUCAULT BAĞLAMINDA BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA POLİTİK İMGELER

Tezin odak noktasını oluşturan üçüncü bölümde; "Ghobadi sinemasının ayırt edici özellikleri, filmlerinin konuları, sinematografisindeki baskın politik kodlar ve Foucalt bağlamında yönetmenin ürettiği politik söylem" açıklanmış ve incelenmiştir.

3.1. Bahman Ghobadi Sineması ve Konularıyla Filmleri

Bölümün bu başlığı altında, ilk olarak Ghobadi filmlerinin İran Sineması içindeki ayrıksı yeri araştırılarak sunulmuş, daha sonra yönetmenin tüm filmlerinin konuları ayrıntılı olarak verilmiştir.

3.1.1.Bahman Ghobadi Filmlerinin İran Filmlerinden Farklı Yönleri

Bahman Ghobadi, Kürt Sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olup, uluslararası alanda en çok tanınan Kürt yönetmenlerdendir. Kendi kurduğu Mij film sitesinde biyografisi şöyle yazmaktadır: Bahman Ghobadi, 2 Eylül 1968'de İran'ın Kürdistan eyaletinde, İran-Irak sınırına yakın bir şehir olan Baneh'de doğdu. Yedi çocuklu bir ailenin ilk oğludur. 12 yaşındayken, sivil anlaşmazlıklar nedeniyle tüm ailesi İran'daki Kürdistan eyaletinin merkezi Sanandaj'a göç edene kadar Baneh'de yaşadı. Ghobadi, Sanandaj'daki liseden mezun olduktan sonra 1992 yılında Tahran'a taşındı. Sanat kariyerine Endüstriyel Fotoğrafçılık alanında başladı. İran Yayıncılık Koleji'ne gitmesine rağmen oradan mezun olmadı. Resmi bir müfredatı takip etmek yerine, sinema zanaatını öğrenmenin tek yolunun yorulmadan kısa filmler yapmak olduğuna inanıyordu. 8mm film kullanarak bir dizi kısa belgesel çekerek sinemaya giriş yaptı. Ghobadi, film yapımına yönelik içgüdüsel ve uygulamalı yaklaşımı sayesinde benzersiz bir tarz geliştirdi ve kısa sürede yerelde tanındı. İran'da yapılmış en beğenilen kısa filmlerden biri olan "*Sis İçinde Yaşam*" (1999) ile bir dönüm noktası yaşandı. Bu başarının ardından Bahman Ghobadi, İran tarihinin ilk uzun metrajlı Kürt filmi olan "*Sarhoş Atlar Zamanı*"nı (2000) çekti. Ghobadi, birçok farklı Uluslararası Ödüle layık görülmesinin ardından uluslararası ilgi gördü ve kendisini Kürt sinemasının öncüsü olarak kanıtladı. Bu film ve Ghobadi tarafından yapılan sonraki tüm filmler (diğerlerinin yanı sıra, "*Yarım Ay*", 2004 ve "*Kaplumbağalar da Uçar*", 2006) dünya çapındaki film festivallerinde büyük övgüler aldı, çok sayıda ödül aldı, ancak filmleri çok az izlendi veya birçok yerde hiç görülmedi. 2009 yılında Ghobadi, Tahran'daki yeraltı bağımsız müzik sahnesini konu alan, İran'da resmi izin olmadan ve çok kısıtlı koşullar altında çekilen yarı belgesel "*Kimse İran Kedilerini Bilmiyor*"u tamamladı. Bundan sonra İran'dan ayrılıp yurt dışında çalışmaya devam etmek zorunda kaldı.

İran Sineması Hollywood ve Avrupa Sinemasından farklı bir tarzda gelişip kendine has konular işleyen ve daha sade üslubu olan bir sinemadır. Özellikle uluslararası festivallerde aldığı ödüllerle dikkatleri üzerine çeken İran Sineması, dünya sinemaları arasında yerini almayı başarmıştır. Doğu edebiyatı ve kültürünün zenginliğinden nasiplenmesinin yanı sıra mevcut rejimler tarafından sanata uygulanan sansüre karşı yönetmenlerin yaratıcılıklarını

kullanıp alternatifler üretmesi ve bu alternatiflerin sinemada pozitif bir karşılık bulması İran Sinemasını farklı kılan önemli unsurlardandır. 1978 yılındaki İslam Devrimi'ne kadar Şah Rejiminin sansürüne uğrayan İran Sineması Devrimden sonra da İran İslam Devleti'nin sansürüne uğramıştır. Şah rejimi Batılılaşma, modernleşme, yenilik ve Şah rejimini öven filmler üretilmesi yönünde bir baskı yapıp, geleneksel ve muhalif olabilecek konulara karşı çıkmıştır. Devrim sonrasındaki İran İslam Devleti'ndeki rejimlerde de dini içeriklere önem verilmesi, filmlerde dini hassasiyete karşı dikkatli olunması, özellikle İran-Irak Savaşı döneminde birlik ve beraberliği savunan içeriklere önem verilmesi, savaştaki askeri kahramanlıkların işlenmesi yönünde baskı yapılmıştır. Kadınların temsili, şiddet içeren sahneler, cinsellik ve aşk sahneleri, İran'ı dünyaya karşı kötü gösterilmesi gibi konulara karşı ciddi bir sansür politikası izlemiştir. İran Sineması bu baskılar, sansürler ve İranlı yönetmenlerin baskı ve sansürü aşmak için yeni sinema dili arayışı arasında gelişmiştir. Baskı ve sansürün yanında sinema karşıtı dini kesim, teknik malzemeler bulmadaki sıkıntılar, maddi yetersizlikler gibi zorluklar da olunca İran Sineması içerik ve teknik açıdan diğer sinemalardan farklı bir yapıya sahip oldu. Yönetmenlerin sansürü aşıp, kendi mesajlarını vermek için kullandıkları sembolik bir dil kullanıldı. Kadın ve evin mahremiyeti noktasında tepki almamak ve sansüre takılmamak için çocuk oyunculara önemli roller verildi. Aşk ve şiddet gibi konular yasak olduğundan dolayı daha sade ve günlük basit olaylar işlendi. Maddi imkânsızlıklar, teknik ekip ve malzeme ve yetersizliğinden dolayı amatör oyuncular ve daha düşük bütçeli filmler çekildi. İran kimliğini filmlerde yansıtmak için İran kültürünü ön plana çıkaracak şekilde mekânlar ve dekorlar seçilmiştir. Başları rejim ile derde girmesin diye yönetmenler genelde siyasi eleştirileri konularını detaylı bir şekilde işlemekten geri durmuştur ya da mevcut rejimi eleştirmediğini göstermek için filmin farklı tarihleri yansıttığı yönünde filme açıklama eklemiştir.

Genel olarak İran Sinemasına bakıldığında; sembolik dil, günlük basit olaylar, sınırlı kadın temsili, çocuk oyuncular, İran kültürüne göre dekorlar, Klasik İran Edebiyatı'nın izleri, amatör oyuncular, iyilik ve dürüstlük temelli irfani konular gibi kodlara sahiptir.

İran'da doğup orada büyüyen Bahman Ghobadi İran Sinemasından çok şey öğrense de filmlerinin temel hatları noktasında İran filmlerinden ayrılır. Öncelikle Ghobadi filmlerini Farsça değil Kürtçe çekmiştir. Filmlerinin çekildiği mekânlar Kürtlerin yaşadığı bölgelerdir. Abbas Kiyarüstemi *Arkadaşımın Evi Nerede* (1987), *Ve Hayat Devam Ediyor* (1992), *Zeytin Ağaçları Altında* (1994), filmlerini Kürt bölgesinde çekmiştir ancak hem film dili Farsçadır hem de Kürtleri konu edinmemiştir. İranlı yönetmenler filmlerindeki oyuncuların kıyafetlerini

İran kültürüne göre seçerken Bahman Ghobadi kıyafetleri Kürt kültürüne göre seçmeye çok özen göstermiştir. İranlı yönetmenlerin filmlerinde müzik ve şiir önemli yer tutmuştur. Müzikler İran müzikleri ve filmlerde Klasik Fars Edebiyatından şiirler bolca yer verilmiştir. Ancak Bahman Ghobadi filmlerinde müziğe çok önem vermekte olup *Yarım Ay* ve *Annemin Ülkesinin Şarkıları* filmleri müzikal tarzda denilecek kadar müzikle iç içe çekilmiştir. Ghobadi Farsça müzikler yerine özellikle Kürtçe müzikleri tercih etmiştir. Kürt şair Sadegh Kamangar'ın hayatını anlattığı Gergedan Mevsimi filminde de yine onun şiirlerine yer vermiştir. Ghobadi, filmlerinde diğer İranlı yönetmenler gibi Tahran veya Şiraz gibi kentler yerine Kürt bölgelerinde, Kürt bölgelerinin doğasında çekmiştir.

Ghobadi'yi diğer İranlı yönetmenlerden ayıran en önemli özellik İran rejiminin her türlü yasağına ve sansürüne karşı çıkmasıdır. İranlı yönetmenler her ne kadar muhalif olsalar da bir noktada rejim ile gerilim yaşanacak konularda uzlaşmacı bir tavır sergilerler. İran'ın en önemli yönetmenlerinden Abbas Kiyarüstemi, filmlerinde rejim ile gerilim yaşanacak konulara pek girmez. *Kirazın Tadı* (1997) filminde İslam dininde günah sayılan intihar olayını işlemektedir ancak bu filminde de intihardan ziyade neden yaşamak gerektiğini sorgulamaktadır. Bahram Beyzai, *Başu: Küçük Misafir* (1989) filminde savaşa giden askerlerin ailelerinin yaşadığı sıkıntılar ve askerden sakat döndüklerinde kendilerinin yaşadığı zorluğu anlatırken; İran rejiminin savaşı bahane edip, birlik ve beraberlik propagandası yaptığı gibi her ırkın, her rengin düşmana karşı birlik içinde yaşamaları yönünde mesaj vermesiyle sistemi eleştirmek yerine sistemle bir uzlaşıya varmıştır. Muhsin Mahmelbaf, *Ekmek ve Çiçek* (1996) filminde, bir devrimciyi anlatırken filmin sonunda askeri bıçaklayacağı sahnede sistemle ters düşmeyip romantik bir son ile filmi bitirmiştir. Bu örnekler çoğaltılabilir.

İran filmleri daha sade ve çözülebilecek sorunlar olan konuları işlerken Bahman Ghobadi çözümü çok daha zor konuları işlemiştir. *Arkadaşımın Evi Nerede* filminde defteri diğer çocuğa vermekle tüm sorun çözülecektir. *Beyaz Balon* (1995) filminde küçük kıza balık vermekle tüm sorun çözülecektir. Ancak Bahman Ghobadi'nin filminde bu kadar basit çözülecek sorunlar yoktur.

Sinemayı endüstriyel bir üretim-tüketim ağı olarak görmeden, politik bir varoluş ve ifade gücü olarak gören Ghobadi, başta etnik bir aidiyet hissiyle Kürtler ve ötekileştirilen bütün azınlıkları için kamerasını bir başkaldırı aracı olarak kullandı. Sürgünde yaşamayı da göze alarak ruhunu besleyen doğrularından taviz vermeden mücadelesini sürdürdü (Nuyan, 2015,

s.181). Bahman Ghobadi filmlerinde kendi halkı olan Kürt halkını ve onların yaşadığı gerçekliği tüm çıplaklığıyla kameraya almıştır. Filmlerini yaparken de İran rejimi tarafından yasaklanan, sansürlenen, zorluk çıkarılan konularda rejim ile uzlaşıya varmak yerine rejim karşında olmuştur. Filmlerini rejim tarafından yasaklanan Kürtçe çekmiştir. Oyuncuların kıyafetlerini Kürt kültürüne göre, Kürt kimliğini yansıtacak şekilde seçmiştir. Mekân olarak İran şehirleri yerine *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* ve *Gergedan Mevsimi* filmleri hariç Kürt köylerini, sınır bölgelerini, mayınlı tarlaları, kampları, savaşın etkisinde olan bölgeleri seçmiştir. Filmlerinde sürekli bir yolculuk ve hareket hali vardır. Bu yolculuk esnasında gidilen her yerde rejimin baskısını ve yasaklarını nasıl hissettirdiğini bir belgesel yönetmeni gibi kameraya almıştır. Özellikle İran rejiminin baskısını ve Saddam'ın Kürtlere karşı yaptığı katliamları, gerçekçi bir tarzla işlemiştir. İranlı yönetmenlerden Samira Mahmelbaf'ın *Kara Tahta* (2000) filmi de İran'da Kürtlerin yaşadığı dağlık bölgede ve diyalogların çoğu Kürtçe çekilmiştir. Diğer İran filmlerinden ziyade Kürt filmlerine daha yakın olan film Saddam Hüseyin'in yaptığı Halepçe katliamından kaçan insanlara denk gelen sırtında tahta ile öğrencilere ücret karşılığı ders veren gezici öğretmenlerin tanıklıklarını anlatmaktadır. Dağlık bölgeler, sınır, kaçakçılık, Halepçe Katliamı, Kürtçe, savaş, baskı gibi Kürt Sineması kodları olan film Kürt Sinemasına en yakın çekilen filmlerdendir.

Ghobadi'nin filmlerinde basit olaylardan ziyade gerçek hayat ve ağır olaylar işlenir. Küçük yaşlarda sırtlarında yük ile dağlık ve zorlu yollardan kaçakçılık yapmaya çalışılır. Küçük yaştaki çocuklar tarlalardan mayın toplayıp geçimini sağlamaya çalışır. Aynı durum yetişkinler için de geçerlidir. Sürekli bir göçe maruz kalırlar. İktidarların savaşından, onlara yaptıkları zulümlerden dolayı yurtlarını terk edip kamplarda yaşamak zorunda kalırlar. Ghobadi filmlerindeki insanlar her zaman bir mücadele içerisindedir. Tüm mücadelelerine rağmen olumlu anlamda varlığı hissedilmeyen ama baskı anlamında her zaman gölgesi görünen bir iktidar vardır. Bu insanlar haklarını savunacağı bir yaşam alanına sahip değildir. İranlı yönetmen Amir Naderi'nin *Koşucu* (1985) filminde kimsesiz çocuk karakterinde Amiro sokakta su satarken kendisinden su aldıktan sonra parasını vermeden kaçan bisikletli çocuğun peşinden koşar ve çocuğu bisikletten düşürüp ondan hakkı olan parasını alır. Ancak Ghobadi filminde insanlara zulmeden iktidarlar ve iktidarların yarattığı sistemdir kimsenin onlardan hakkını alacak gücü yoktur. *Sarhoş atlar Zamanı* filminde, Ayoup, babasının ölümünden sonra kaçakçılığa başlamak ister. Katırı olmadığı için yük sahibi ona yükü sırtında taşımasını ister ama ona ücretini vermez. Ayopup'un ise yük sahibinden hakkını alabileceği bir sistem yoktur çünkü oradaki diğer insanlar da yük sahibine muhtaçtır ve ona güçleri yetmez.

İran gibi baskıcı bir ülkede Bahman Ghobadi her filminde sistemin insanlar üzerinde kurduğu korku bulutlarının karşısında olmaktan çekinmemiştir ve bir röportajında sansürden takılıp takılmadığı kendisine sorulduğunda Ghobadi sansürü umursamadığını söylemiştir (Koch, 2017, s.203).

3.1.2. Sarhoş Atlar Zamanı/ Dema Hespen Serxweş (2000)

Ghobadi'nin 2000 yılında yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metraj filmidir. Film, İran-Irak sınırındaki bir Kürt köyünde kaçakçılık ile geçimlerini sağlayan insanların yaşamlarını anlatmaktadır. Ghobadi, doğrudan bir senaryo yerine, gündelik hayatın gerçekliğini kameraya alarak belgesel film havası yaratmıştır. 2000 yılında Cannes Film Festivali'nde "Altın Kamera" ödülü ile adını duyurup uluslararası birçok ödül kazanmıştır.

Filmin Konusu:

Film, Amine'nin kendisine sorulan sorulara verdiği cevaplarla başlamaktadır. Kaçakçılık ile geçimini sağlamak zorunda köyde Amine, Eyüp, Rojin ve Madi'nin babası kaçakçılık yaparken mayına basar ve ölür. Babalarının ölümünden sonra evin sorumluluğu Eyüp'e kalır. Eyüp hem ailesini geçindirmek zorunda kalır hem de hasta kardeşi Madi'yi tedavi ettirmek için çabalar. Film boyunca mevsim kıştır ve her yer karlarla kaplıdır. Katırı olmadığı için başlarda yükü sırtında taşımak zorunda kalıp para da alamayan Eyüp amcasının bir kavgada kolunu kırmasından sonra onun katırı ile iş yapmaya başlar. Eve geldiği bir gün kız kardeşi Rojin'i amcasından istemeye geldiklerini görür. Eyüp'ün kendini evin büyüğü olarak görmesine rağmen amcasının dediği olur ve Rojin'i kardeşi Madi'nin tedavisini yapmaları karşılığında evlendirirler. Ancak düğün zamanı erkek tarafı Madi'yi kabul etmez. Madi'nin tedavisi yerine Eyüp'e bir katır verirler. Eyüp işe bu katırla çıkmaya başlar. Eyüp'ün en büyük amacı kardeşi Madi'yi tedavi ettirmektir. Ancak kaçakçılıktan kazandığı para Madi'nin tedavisi için yeterli değildir. Sağlık durumu gittikçe kötüye giden Madi için Eyüp tek geçim kaynakları olan katırı satmaya karar verir. Kaçakçılar işe çıktıklarında sınırda askerlerin baskınına uğrar. Soğuk havada üşümesinler diye katırlara içirilen alkolün etkisiyle katırlar hareket edemezler. Eyüp'ün katırı da üstündeki yükün altında kalır. Katırın sırtındaki yükü zorlukla çıkarabilen Eyüp kardeşi Madi ile birlikte katırı satıp onu tedavi ettirmek için karlar altındaki sınırın tellerini aşar. Film burada biter.

3.1.3. Annemin Ülkesinin Şarkıları/Stranen Welate Dayka Min (2002)

Ghobadi'nin müzik, sınır, yolculuk ve savaşın etkileri gibi sıklıkla işlediği temalar ikinci uzun metraj filmi olan *Annemin Ülkesinin Şarkıları* filminde yoğun bir şekilde işlenmiştir. Film, yaşlı bir Kürt Müzisyen olan Mirza'nın Barat ve Udeh isimli iki oğlunu da yanına alarak yirmi üç yıl önce yakın arkadaşı olan Seyid ile kaçan Hanare'yı aramak için çıktığı yolculuğu anlatmaktadır. Kürt kültürü ve folklorunu yansıtan filmin arka planında savaş ve özellikle Saddam Rejiminin Kürtlere yaşattığı trajedi vardır.

Filmin Konusu:

Barat ve Udeh isimli iki oğlu olan Kürt Müzisyen Mirza uzun zamandır müziği bırakmıştır. Udeh eşleri sürekli kız çocuğu doğurduğu için devamlı yeni bir kadınla evlenirken Barat bekârdır. Udeh ile birlikte yaşayan Mirza, İran-Irak Savaşı'ndan kaçan mültecilerden yirmi üç yıl önce kendisini terk edip yakın arkadaşı Seyit ile kaçan karısı Hınara ile ilgili duyduklarından dolayı Barat'ı çağırır. Hanare'nin sınıra geldiğini öğrenir. Mirza, Barat ve Udeh; Hınara'yı bulmak için yola koyulurlar. Öncelikle sınırdaki kampa gidip, orada Hanare'yi tanıyan Keje'yi bulmaya çalışırlar. Kampta savaş mağduru insanlar vardır. Çoğu kişi yaralanmıştır. Mirza ve çocukları Keje'yi ararken kamptaki çocuklarla müzik yaparak onları eğlendirmeye çalışırlar. Kampa gelen Mirza Hanare'nin kendisine gönderdiği bir mektubun olduğunu öğrenir. Mirza'nın Irak'a gidip Hanare ve Seyit'i bulması gerektiği söylenmektedir. Ancak Seyit'in annesinde olan mektup kaybolmuştur. Mirza Irak'ta Seyit ve Hanare'yi bulmak için sabah kamptan ayrılıp Golige köyüne gider. Ancak köy Saddam tarafından bombalanıp harabe bir hale gelmiştir. Sorduğu Molla Qaderi tanıyan çıkmaz zaten köyde kimse de kalmaz. Üzgün bir şekilde geri dönerler.

Dağlık yerlerden geçerken bir adamın evlenmesine engel olduğunu söylediği yaşlı bir adamı yerde sürüklediğini görürler. Yerde sürüklenen adamın aradıkları Molla Qader olduğunu anlarlar ve adamla kavgaya tutuşurlar. Molla Qader'in oğlunun havaya ateş etmesiyle kava sonlanır. Barat ve Udeh Molla Qader'i kazdıkları mezara sadece kafası dışarıda kalacak şekilde gömüp yollarına devam ederler.

Gittikleri köyde düğün vardır ve Mirza ile oğulları düğünde müzisyenlik yapmaktadır. Molla'nın oğlu düğünü basıp gelinin başkasıyla evlenmesine izin vermeyeceğini bu düğünün de kendi düğünü olduğunu söyler. Boğulmak üzere olan Molla bir çocukla Mirza'ya haber gönderip Hanare hakkında ona söyleyeceklerinin olduğu söyleyip Mirza'nın

onu kurtarmasını ister. Bu sırada tuvalete giden Barat, yüzü görünmeyip, sadece şarkı söylerken sesi duyulan bir kadına aşık olur ve onunla evlenmek istediğini söyler. Kadın da Barat ile birlikte şarkı söylemesi şartıyla onunla evleneceğini söyler. Kadınların şarkı söylemesinin haram olduğunu söyleyen Barat sadece kendisine şarkı söyleyebileceğini söyleyince kadın bir şey söylemeden kaybolur.

Fırsatını bulup düğünden kaçan Mirza ve oğulları motosikletle yolda giderken havaya ateş açan hırsızlar tarafından durdurulur. Hırsızlar, Jandarma olduklarını söyleyip motosikleti ve Barat'ın altın dişleri dâhil üzerlerindeki tüm değerli eşyaları alıp kaçarlar. Yolda denk geldikleri kamyonetle sınırda kaçakçıların yük aldıkları bir pazar yerine giderler ve motosikletin orada olduğunu görürler. Motosikleti satın aldığını söyleyen adamla kavga ederler. Babalarını yoldan vazgeçirmek için tartışırken uçaklar köyleri bombalamaya başlar ve oradan ayrılırlar. Yolda çocuklara ders veren bir öğretmen ile karşılaşırlar ve öğretmen onları İranlı ve Iraklı öksüz ve yetim çocukların olduğu kampa getirir. Arat ve Udeh, çocuklar eğlensin diye enstrüman eşliğinde şarkılar söyler. Öğretmen Mirza'ya Irak'ta durumun çok kötü olduğunu ve yakaladıkları herkesi cezaevine oradan da askere götürdüklerini bu yüzden de yoluna çocukları olmadan devam etmesi gerektiğini söyler. Hiç erkek çocuğu olmadığı için 7 kere evlenen Udeh, kampta gördüğü iki erkek çocuğunu evlatlık alır ve Arat da sesine aşık olduğu kadının peşinden gitmek ister. Kadını kampta kardeşinin cesedini ararken bulur ve ona yardım etmek için onunla birlikte kalır. Hanare'yi bulmak için Raman'a giden Mirza orada da savaş manzaraları ile karşılaşır. Köy yıkılmış, bütün erkekler öldürülmüş ve kadınlar da dağın öte tarafındaki kampa sığınmıştır. Seyit ölmüş, Hanare de atılan kimyasaldan dolayı sesini kaybetmiştir ve bundan dolayı da Mirza'ya görünmek istemez. Seyit Mirza'nın kendisini gömmesini vasiyet eder. Seyit karlar altındaki cesedini Mirza gömer ve Hanare'nin hayatta kalan tek kızı Senure'yi de Seyit'e emanet ederler. Senure'yi sırtına alan Seyit İran Kürdistanı'na geri dönmek üzere yola koyulur o esnada Hanare de onu gözyaşları ile izler.

3.1.4.Kaplumbağalar da Uçar/Kûsi Ji Dikarin Bifirin (2004)

Kaplumbağalar da Uçar 2004 yılında Irak Kürdistan'ında Saddam Hüseyin'in devrilmesinden sonra çekilen ilk uzun metraj filmdir. Ghobadi, 2003 yılında Irak Kürdistan'ına yaptığına yolculuk ile filmi şekillendirmeye başlamıştı. Irak'ta otonom Kürdistan bölgesinin resmen ilan edilmesi ile beraber film projesini hayata geçirmek için girişimlere başlar. Filmin bitene kadar bir senaryosu yoktur. Ghobadi henüz aktif halde olan

silahların, tankların, mayınların da göründüğü bir hurdalığa dönmüş doğal bir atmosferde çocukları olağan bir yönlendirme ile belgesel tarzında bir film çekmiştir. İran, Irak ve Türkiye sınırında savaşın mağdur insanlarının yaşadığı kamptaki çocukların yaşama karşı verdiği mücadele anlatılır.

Filmin Konusu

Irak Kürdistanı ile Türkiye sınırında henüz Amerika-Irak Savaşının başlamasına birkaç hafta vardır. Agrin adındaki küçük kız çocuğu yolda kendi yansımasını gördüğü suya taş attıktan sonra uçurumun kenarına gelerek dönüp arkasına bakar. Agrin'in ayakkabılarını çıkardıktan sonra uçurumdan atlamasıyla film başlar. Sonrasında Agrin sırtındaki küçük çocukla mülteci kampındaki tepede anteni ayarlamaya çalışan çocukların yanına gelip onların lideri gibi hareket eden gerçek adı Soran olan ancak antenlerden iyi anladığı için herkesin Satellite dediği çocuğa seslenir. Biraz ipe ihtiyacı olduğunu söyler. İpe ihtiyacı olduğunu söyler. Onu gören Satellite ona âşık olur ve ona ip konusunda yardımcı olur.

Satallite frenkansını ayarlamaya çalıştığı antenlerden görüntü alamayacağını söyleyip köylülerin uydu anten almalarını söyler. Ancak uydu anten hem yasaktır hem de cinsel içerikli filmlerden dolayı haramdır. Kamptaki insanlar savaş ile ilgili gelişmeleri merak eder ve haberleri izleyebilmek için sonunda büyük bir çanak anten almaya karar verir. Kamptaki adamlar uyduyu seçmesi için Satallite'den yardım isterler. Satallite köydekilerle birlikte bir kamyonetle Hewler'e uydu almaya gider. İran Kürdü bir doktor kamyonete biner ve geleceği gören bir çocuğu aradığını söyler. Bunun için defalarca Irak'a gelip gitmektedir. Doktor, bu çocuğun gelecekle ilgili söylediklerinin haber değeri için onu aramaktadır. Satallite çanak anteni alıp geldikten sonra mayın toplayan çocukların onun söylediği tarlada değil de Hıngaw'ın söylediği başka bir tarlada mayın topladığını görür. İtalyan ve Amerika mayınları arasında fark olmadığı fark olduğunu söyleyenin yalancı olduğunu söyleyen Hıngaw'a karşı Satallite kendisine yalancı olduğunu söyleyemeyeceğini ve bunun üzerine onunla kavga eder. Satallite, kendisine vuran Hıngaw'ı kardeşinden dolayı affettiğini söyleyip, uyduyu kurmaya çalışır. Evin etrafında toplanan insanlara cami hoparlöründen haberleri vereceğini söyler. Yabancı haber kanallarını açan insanların bir sorunu vardır. Haberler İngilizcedir ve kampta kimse İngilizce bilmemektedir. ABD Bush konuştuğunda Satallite'den çeviri yapmalarını isteyen köylülere yağmur yağacak diye alakasız bir çeviri yapar.

Yağmurun yağdığı bir sabah Rega'nın tel örgülerde ağladığını gören Satallite ve bacağı olmayan çocuk onu eğlendirmek için sakat bacağına Türkiye sınırında nöbet tutan askere

çevirip silah gibi kullanır o esnada gerçek silah sesleri duyulur. Satallite ve diğer çocuk Agrin gelince Rega'yı ona verir. Eski tanklar, mayınlar, top mermileri gibi kullanılmış silah artıklarını getirdiği kampın yakınındaki savaş hurdalığı gibi kullanılan alana para karşılığında kamyondaki kullanılmış mühimmatı çocuklar indirir. Satallite'ye gelen çocuk Hıngaw'ın orada kötü bir şey olacağını söyler ve Satallite çocuklara kamyonun etrafını boşaltmalarını ister. Kamyonda bir patlama olur. Hıngaw'ın ilk kehaneti doğru çıkmıştır. Savaşın yaklaşmasıyla birlikte kampa Saddam'ın atabileceği kimyasaldan korunmak için maskeler dağıtılır. Satallite, Agrin'e bir maske gönderip kardeşi için de daha küçük bir maske bulacağını söyler.

Çeşmeden su almaya giden Agrin'i gören Satallite onun yerine çeşmeden su alıp ilk defa bisikleti ile birine su aldığını ve bisikletini çevre köylerden herkesin gelin almak için kullandığını söyler. İlerlediklerinde bir suya denk gelirler. Satallite bu suda kırmızı balık olduğunu ve kırmızı balık arayan iki çocuğun burada boğulduğunu söyler. Agrin'e kırmızı balık tutmak için suya girmeden önce ondan hoşlandığını söyleyen Satallite sudan çıkınca Satallite hızlıca eve doğru uzaklaşır. Hıngaw'a Rega'yı burada bırakıp gitmeleri söyler ancak Hıngaw böyle bir şeyi istemez. Gece Agrin suya girip kendini yakmaya çalışır ancak tepede Rega anne diye ağlayınca onu alıp çadırına geri döner.

Agrin Halepçe'de köyü basan Saddam'ın askerlerinin ona tecavüz ettiği sahneyi hatırlayarak uçuruma doru gider. Satallite'nin bisikleti ile yolda giden Hıngaw da Agrin'in suyun dibine doğru battığını, savaş uçaklarının kalktığını, şehirlerin bombaladığını ve Saddam'ın heykelinin devrildiğini görür. Satallite bu haberi kamptaki herkese söyler ve herkes kampı terk edip tepeye doğru kaçar. Tepeye Amerikan helikopterlerinden savaşın başlayacağı ve onların dostu olduklarını yazan bildiriler atılır. Savaşa karşı Satallite pazardan iki silah kiralar ve bir de kolye alır. Agrin, Hıgaw'a yine Rega'yı burada bırakıp gitmelerini, büyüdüğünde insanlara söyleyecek bir şeylerinin olmadığını söyler. Hıngaw da yine buna karşı çıkar ve hep birlikte gitmeleri gerektiği söyler. Hengow Rega'yı alıp mayın tarlasına yakın bir yere götürüp bırakır. Satallite öğrencelerin ders gördüğü stratejik bir tepeye silahları kuracakken bir çocuk Rega'nın mayın tarlasına girdiğini söyler. Satallite Rega'ya yardım etmek için mayınlı tarlaya girer. Satallite mayına basar ve ayağından yaralanır. Rega da kurtulur. Hıngaw, Satallite'ya yarın her şeyin biteceği haberini gönderir. Satallite da köylülere bu haberi iletir. Hıngaw'ın bu kehaneti de çıkar ve ertesi gün savaş biter ve Saddam devrilir. Amerikan askerleri kampa gelir ve çocuklarla haram dedikleri kanalları izlerler. Amcası ile şehre giden Şirko tüm mayınlarını satıp Saddam Hüseyin'in devrilen heykelinin kolunu ve

kırmızı balığı Satallite'ye hediye eder. Herkes gittikten sonra balığın olduğu torbayı sallayan Satallite balığın kırımıza boyandığını görür. Hıngaw rüyasında Rega'nın suda boğulacağını görür ve çadırların terkedildiği kamptan ağlayarak suya doğru gider. Geldiğinde Satallit'nin suya daldığını ama Rega'yı bulamadığını, ağladığını görür. Kendisi de dalar ama Rega'yı bulamaz. Uçurumdan Agrin diye seslendikten sonra onun lastik ayakkabılarını alıp döner. Amerikaya hayran olan Satallite Amerika askerlerinin geçişine sırtına döner ve hüzünlü bir şekilde yoluna devam eder.

3.1.5. Yarım Ay/Nivehevy (2006)

Mozart'ın 250. yılına ithafen yapılan bir filmdir. Saddam Hüsey'in devrilmesinden hemen sonra Irak Kürdistan'ına gidip orada konser verecek olan Mamo'nun yolculuğu anlatılır. Yolculukta Kürt müziğine ve kültürüne, kadına yapılan baskılar konu edinilir.

Filmin Konusu

Film elindeki megafonla bahis için horoz dövüştüren Kako'nun felsefi konuşmasıyla başlar. Devamında çocukların çaldığı müzikle horozlar dövüşürken Kako'ya telefon gelir. Arayan Mamo'dur. Mamo vize işlerini halletmiştir ve Kako onun müzisyen oğullarını toplayıp Mamo ile görüşmekle görevlendirilmiştir. Arkadaşının otobüsünü verecekleri konser sonrasında öveceği ve otobüse iyi bakacağı konusunda ikna ettikten sonra ödünç alır. Mamo'nun oğullarım dediği müzisyenleri toplamak için yola koyulur. Herkes hazırdır ancak müzik atölyesindeki Shouan gelmeyeceğini söyler. Kako onu ikna eder ve o da onlara katılır. Kako yanında getirdiği kamerayla yolda çekimler yapar. Bu anlatı ölümsüzleştirmek ister. Mamo'yu da onları beklediği mezarlıkların olduğu tepede mezar şeklinde kazılan çukurdan alırlar. Herkes müzik enstrümanlarını saklar ancak Mamo izin almak için 7 ay uğraştığını ve müzik aletlerini saklamaya gerek olmadığını söyleyip onlarla yolculuğa başlar. Mamo bir oğluna Almanya'dan gelecek oğulları için de mail atmalarını ister. Mamo yolda bir öğretmen kızını da alacaktır ancak diğer erkek öğretmen onun hasta olduğunu ve o gelirse daha durumunun kötü olacağını üstelik müzik dersi alan çocukların da öğretmensiz kalacağını söyler. Bunun üzerine Mamo bir oğluna kaç kişi olduklarını söyler Mamo'nun kızıyla birlikte 14 olacaklarını söyler ve Mamo'nun kötü şans getiren sayının 13 olduğunu bilmesine rağmen 14 sayısının kötü şans getireceğini söyleyip kızının bu yolculuğa gelemeyeceğini ona söyler. O esnada Şiwan otobüsten bavulunu alıp kaçar. Mamo ona ateş edip onu kulağından yaralar

ve otobüste onu kulağından dolayı Van Gogh'a benzetirler. Mamo'nun yolda alacağı diğer oğlu ayın 14. Gününü uğursuzluk getireceğini ve bu yolculuğu ertelemesini ister ancak Mamo sonunda ölüm olsa da bu yolculuğu yapacağını söyler. Yolda Mamo mezarda olduğu kâbuslar görür. Mamo yolda ruhani bir ses alacaklarını söyler ve şarkı söylediklerinden dolayı sürgün edilen 1334 kadının yaşadığı köye gider. Köye giriş ve çıkışlar yasaktır. Nöbet tutan askere para veren Mamo köyde şarkılar söyleyen kadınlar eşliğinde Haşo'yu da yolculuğa katar. Haşo'nun köyden çıkması yasaktır. İran'dan Irak Kürdistan'ına geçecekleri sınır bölgesindeki kontrol noktalarında askerler tarafından kendilerine zorluk çıkarılır. Müzik aletlerini kırarlar. Yolda askerler Haşo'yu yakalayıp onu kendileri ile götürürler. Kontrol noktasındaki Kürt askerin onlara gizlice geri getirdiği Haşo Mamo'nun tutuklanmaması için kaçar. Onlara Haşo'nun yerine müzisyen ve enstrüman bulma konusunda yardım etmek için Mamo'nun müzisyen arkadaşın Kak Halil'in köyüne giderler ancak Kak Halil Mamo'dan gelen telefondan hemen sonra ölmüştür. Kak Halil'in mezara gömüleceği esnada şarkı söyleyen bir kadının sesi ile tekrar dirilir doktor çağırırlar ancak doktor böyle bir şeyin mümkün olamayacağını söyler ve onu tekrar gömerler. Mamo, Kak Halil'i dirilten kadını bulmak ister ve köydeki insanlardan yardım ister ancak ona yardım edemeyeceğini söylerler. Mamo ve oğulları köyden ayrılır ve hastalanır. Türkiye, İran, Irak sınırında İran'a dönecekleri esnada otobüsün üstünden mezarlıkta şarkı söyleyen kız atlar ve otobüsü durdurup eksik kadın müzisyen yerine kendisinin şarkı söyleyeceğini söyleyip onları Türkiye, Irak sınırına götürür. Sınırdan onları geçireceğini söyler. Herkes motorla gider Mamo'yu da ata bindirir. Ancak karda gidemeyen atı yolda bırakıp yürümeye başlarlar. Mamo kıza adını sorduğunda kızın adının Niwemang (yarım ay) olduğunu öğrenir. Mamo Niwemang'a ölü ya da onu konserdeki sahneye çıkarmasını vasiyet eder. Mamo karlı soğuk dağda soğuktan korunmak için gördüğü bir tabuta girer. Niwemang ve Mamo'nun bir oğlu geldiğinde Mamo ölmüştür. Mamo'nun içinde olduğu tabutu sürüklerler ve konser sahnesinden geldiği düşünülen alkış sesleri ile film biter.

3.1.6. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok/Kes Behsa Pisiken İran Nake (2009)

İran'da müzisyenlerin yasaklardan dolayı sanatlarını icra edemeyişi ve karşılaştıkları baskıları anlatmaktadır. Film, gerçek karakterlerle film çekim izni alınmadan gizli bir şekilde çekilmiştir.

Filmin Konusu

Hastane koridorundan, başından akan kana tampon yapılan bir adam sedyeyle geçer. Bir stüdyoda, filmin yönetmeni olan Bahman Ghobadi kendisi için şarkı söyleyip ses kaydı alırken; müzik yönetmeni Babak, Ghobadi'nin çalıştığı film projesi ile ilgili bilgiler verir. Yönetmenin bu projesinin, İran'da yasaklanan Batı müziği yapan gençlerin yeraltı serüvenlerini ve Karaj'da bir konserde 400 kişinin tutuklanmasından sonra bu şekilde bir film çekme düşüncesinin çıktığını söyler. Yönetmen amatör oyuncularla filmi çekmektedir.

Tahran sokaklarından geçen Negar adındaki genç kadın, müzik stüdyosuna gelir. Negar, filmin başında hastanede yaralı bir şekilde görünen Aşkan'ın arkadaşıdır. Negar ve Aşkan Londra'da bir festivalde konser vermek için davet almıştır. Bu konsere katılabilmek için bir müzik grubu kurmaları lazımdır. Babak stüdyoda Negar'ı Nader ile tanıştırır. Korsan CD satarak kendini geçindiren ve İran'daki yasak müzik yapan yeraltı gruplarını tanıyan Nader; Negar ve Aşkan'ın grup kurmalarına ve İran'dan Amerika'ya gidebilmeleri için onlara yardımcı olabileceğini söyler. Başta yeraltındaki bir yerde gitarist Hamed ile görüşürler.

Hamed'i beğenirler ancak, Aşkan ve Negar İranlı müzik gruplarını gezip aradıkları bir gitarist ve bir baterist bulmak için uğraşırlar. Öte yandan Aşkan'ın kaçak bir şekilde ülkeden çıkabilmesi için pasaport işlemlerini ayarlayacak olan David isimli biriyle görüşmeye çalışırlar.

Tahran'da gizli bir şekilde müzik yapan birçok grubu gezen ve dinleyen Aşkan ve Negar pasaport ve vize için gerekli parayı bulmak için uğraşırlar. Konser için hazırlamaları gereken besteleri de vardır. Müzik gruplarından birine gittikleri esnada Negar'a gelen bir aramayla polisin Nader'i tutukladığını öğrenirler. Nader, korsan CD satma suçundan yargılansa da ceza almadan kurtulur.

Para bulmak için gizlice küçük bir konser vermeye karar verirler. Güvenli bir konser alanı bulurlar ve gruplarına aldıkları bir davulcu ve bir gitarcıyla ilk provalarını burada yaparlar. Sürekli sessiz ve çok dikkatli olmak zorundalar. Müzik sesinden birilerinin rahatsızlık duyması ya da böyle bir durumdan şüphelenmesi polisin baskınına sebep olabilmektedir.

Nader, kendisini arayan David'den vizeye izin çıkmadığını öğrenir. Bunu Aşkan'la paylaşır ve telaşlanmaması için de Negar'a söylememesini söyler.

İşler istedikleri gibi gitmeyince Nader tek varlığı olan motorunu satar. Müzik yapmaya bu kadar istekli olan bu gençlere elinden geleni yapmak istemektedir. David'e ödemeyi

yapmak için gittiğinde içeride polisin olduğunu ve David'i götürdüklerini görünce ne yapacağını bilemez. Üzüntüden dolayı ortadan kaybolan Nader'in bir ev partisinde olduğunu öğrenen Aşkan ve Negar onun yanına giderler. Aşkan yukarı çıkar Nader ise dışarıda onları bekler.

Aşkan, Nader'i bir odada kötü bir halde görür, kendisine gelebilmesi için banyoya götürüp başına su tutar. Polis sirenleri çalmaya başlar. Polisler eve baskın düzenler. Herkes kaçışmaya başlar. Telaşlanan Aşkan da Nader'i kolundan tutup kaçmayı başaramayınca, bir pencereden aşağı atlar. Hastane koridorundan, yaralı halde olan Aşkan sedyeyle geçer.

3.1.7. Gergedan Mevsimi/Fasle Kargadan (2012)

Filmin çoğunluğunun İstanbul'da geçtiği ve Ghobadi'nin sinema anlayışından farklı olan filmlerinde kullandığı amatör oyuncular yerine ünlü oyunculara yer verdiği, çekim tekniği olarak da diğer filmlerinden farklı olan Gergedan Mevsimi 2012 yılında çekilmiştir. Film İranlı Kürt şair ve yazar Sadegh Kamangar'ın hayatını anlatmaktadır.

Filmin Konusu

Film, "İranlı Kürt şair ve yazar Sadegh Kamangar'ın gerçek hayat hikâyesinden esinlenmiştir. İran İslam Cumhuriyeti'nin hapishanelerinde 27 yıl kalan kendine onun olduğu söylenir. Uzun yıllar ailesi tarafından kendine gönderilen sahte bir mezarın başında tutulan İranlı bir kız istemektedir. Şiirler, Kamangar'ın vatandaşı bir kız tarafından okunmaktadır." şeklindeki bir ifade ile başlar.

İran, 2010 yılında cezaevinden çıkacak Sahel'in her tarafı tam ilaçlandıktan sonra hamamda görevli tarafından yıkanır ve hücresine döner. Tahliye olmuştur. Hapisten çıkar.

1977 yılında Tahran'da Sahel'in imza günüdür. Şoför Mina'ı imza töreninin olduğu salona götürür. Mina, Sahel'in yanına gidip ona bir demet çiçek verir. Yeni şiir kitabı "Gergedanın Son Şiiri" için tebrikleri kabul eden Sahel, eşi Mina ile birlikte arabanın arka koltuğuna oturur ve araba dağlık bir yolda ilerler. Sahel, Mina'yı daha önce hiç görmediği bir yere götürür. İlerledikten sonra şoförden arabayı durdurmasını ister. Arabadan inerek beraber

dar bir yolda ilerlerler. Sahel, Mina'yı her akşam geldiği büyük bir ağacın altına getirerek son şiir kitabını bu ağaçtan ilham alarak yazdığını söyler.

2010 yılında Sahel mezarlığa gittikten sonra bir kahvehanede eski bir arkadaşından annesinin vefat ettiğini ve eşi Mina'nın İstanbul'a gittiğini öğrenir. Başka da bir şey bilinmez. Bu arkadaşı, Sahel'i İstanbul'a yetiştiğinde Dada ismindeki bir adamın bekleyeceğini söyler. Sahel, Mina'yı bulma umuduyla yola koyulup İstanbul'a gider. İstanbul'a yetişen Sahel'i alan adam onu eski bir binanın bodrum katını götürüp burada kalabileceğini söyler. Sonrasında araba ile Aksaray'da Dada ile görüşmeye giderler. Sahel sessizdir hiç konuşmaz sadece etrafı izler.

İran'dan İstanbul'a gelen insanların kaydının olduğu arşiv gibi bir yere gelen Mina'ya Dada onca dosya içinden uzun zamandır yaptığı araştırma sonrasında Mina'nın adresini dün bulduklarını söyler. Mina'nın kaldığı yerin adresini öğrenen Sahel, Mina'nın yaşadığı gecekondu mahallesine gelerek arabanın içinde sabaha kadar evi gözetler. Evden sabah önceden Mian'nın şoförü olan Akbar'ın çıktığını görür. Akbar gittikten sonra eve doğru gelen Sahel, kapı aralığından Mina'yı görür, Mina yaşlanmıştır. Mina da onu fark eder ama kapı aralığına geldiğinde kimseyi bulamaz. Sahel arabasına dönerek uzaktan evi gözlemlemeye devam eder. Yağmur yağar, pencereye vuran genç bir kız, Sahel'den kendilerine yardımcı olmasını rica eder; arabaları bozulmuştur ve gitmeleri gereken acil bir işleri vardır. Sahel bu ricayı kabul eder. Genç kadın daha küçük bir kadını daha alır araca, Sahel onları istedikleri yere götürür. Hamamda Sahel ile Dada sırtlarına sülük yapıştırıp, sohbet ederler. Dada, Mina'nın peşinden İran'dan İstanbul'a gelen eski şoförü Akbar'ın fotoğrafını Sahel'e gösterir. Sahel onu tanımadığını söyler. Akbar'ın Devrim Muhafızları ile ilişkileri vardır.

Mina'nın oğlunun motoruyla yola çıktığını gören Sahel onları takip eder. Oğlu, Mina'yı bir apartmanın girişinde bırakıp döner. Sahel de onun yakınına oturur. Sahel tavla oynamayı önerir; ses çıkarmadan oynarlar bir süre, hiç konuşmazlar. Oğlu, gelen bir aramayla kalkıp gider. Annesini alır bu sefer başka bir apartman girişinde bırakır. Sahel de onları takip etmektedir.

Mina'nın gittiği yerin karşıdaki harabe bir binaya çıkan Sahel, Mina'nın, üzerini çıkaran bir adamın yanına giderek perdeyi örttüğünü görür. Sahel gerçeği çok sonradan öğrenecektir ki Mina Avrupa'ya gidebilmek için yabancılara dövme yapmaktadır.

1977 yılında Tahran'da, havuza giren Mina ve eşi Sahel'i izlerken gerilen şoför Akbar görünür. Mina'nın Albay babasını uğurlayan Akbar, daha sonra dağ yolunda Mina'yı bekler. Arka koltuğa oturan Mina arabayı hızla süren Akbar'a bağırarak arabayı durdurur. Akbar ona âşık olduğunu itiraf eder. Olayı öğrenen Mina'nın Albay babası, korumalarıyla beraber Akbar'ı döver.

İran'da çalkantılı bir dönem başlar. Sokağa çıkan halk Şah rejimini protesto eder ve polisle çatışırlar. Gösteriler kış boyunca devam eder. İlkbaharda bir devir bitmiştir artık. Şah devri kapanmış, Humeyni devri başlamıştır. Mina'nın Albay babası da dâhil tüm kurumlar Humeyni rejimine geçer. Humeyni rejiminin destekçilerinden biri de Akbar'dır. Rejim değişikliği için çok şey yapar. Güç eline geçtikten sonra hem Sahel'i hem de Mina'yı tutuklarlar.

"Kasım oğlu Sahel Farzan. Mezhebi Sünni. Doğum yeri Bane, İran Kürdistanı. Politik şiirler yazmakla ve İran İslam Cumhuriyeti'nin yüce makamlarına karşı çıkmakla suçlanıyorsunuz. Ayrıca kutsal İran Cumhuriyeti'ni tehdit eden örgütlerle işbirliği yapmışsınız. 30 yıla mahkûm edildiniz."

Sahel ve Mina hapse girer. Sahel'e her türlü işkenceleri yaparlar. İşkencecilerden biri de Akbar'dır.

İstanbul'da Mina'nın evinin karşısında aracının içinde durgun bir ifadeyle oturan Sahel'in çukura düşen arabasını, daha önce arabayla götürdüğü kadın ve çevredeki insanların yardımıyla arabayı çukurdan çıkarırlar. Sahel kendine geldiğinde Ebru ve Buse ismindeki bu iki kızı gidecekleri yere götürür ve iki kızın da hayat kadını olduğunu öğrenir.

Hapishanedeyken Sahel ve Mina'ya son bir kez birbirlerini görebilecekleri söylenir ve elleri kelepçeli olarak bir zindana bırakılır. Yıllar sonra görüşmenin verdiği mutlulukla sarılırlar, sonrasında ikisinin de başına çuval geçirirler. Uzun zamandır görüşemeyen aşıkları Akbar ayırır. Sahel'i sürükleyerek götürüler. Akbar, Mina'ya tecavüz eder. Mina hapishanede biri kız biri erkek ikiz bebek doğurur.

Hapiste on yılın geçirdikten sonra Mina serbest kalır. Israrla eşi Sahel'i görmek ister fakat göremez. Akbar, her zaman Mina'nın peşindedir. Karlı bir Tahran kışında Mina'ya kocası Sahel'in öldüğünü söyleyerek ona sahte bir mezar gösterir. Sahel ise zindandadır.

3.2. Bahman Ghobadi Sinemasında Politik İmgeler

Bölümün bu başlığı altında, öncelikle sinemada politik imgelerin gücü üzerine kısa bir derleme bilgisi verilmiş, daha sonra Ghobadi sinemasının eleştirel söylemini üreten politik kodlar ve imgeler Foucault'nun iktidar ve gözetim kavramları bağlamında açığa çıkarılmıştır.

3.2.1. Sinemada Politik İmgelerin Gücü

Politik imgeler, istenilen politik mesajları vermek için kullanılan semboller, resimler, afişler, sloganlar, müzikler, belgeseller, filmler gibi politik anlam içeren imgelerdir. Politik imgelerin kullanımının antik çağlardan başlayıp günümüze kadar gelen uzun bir geçmişi vardır. Eski Mısır piramitlerinden, hiyerogliflerinden, mezar anıtlarından, Ortaçağdaki kraliyet portrelerine, 20. yüzyılın propaganda afişlerine kadar birçok imge kullanılmıştır. Bu imgeler kamuoyunu etkilemek, istenilen bir ideolojiyi yaymak ya da politik bir durumu temsil etmek için kullanılabilmektedir. İktidarlar, gücünü, zenginliğini, cömertliğini, merhametini, acımasızlığını, adilliği gibi birbiriyle zıt olan durumları halkına ve düşmanlarına gösterebilmek için bilinçli bir şekilde çeşitli imgeler seçerler. Belirtilerin, örtük gösterilenleri ve bilgilendirici mesajları vardır (Barthes, 2021, s.114). Üzerinde kendi resmi olan paralar basmaları, görkemli saraylar yaptırmaları, devasa zafer heykelleri yaptırmaları, büyük ordularla törenler düzenlemeleri, özel günlerde halka paralar dağıtmaları gibi her mimari yapı veya tören aslında iktidarın vermek istediği birer politik mesajdır. Politik mesajlarını birçok alanda kesintisiz bir şekilde vermeye çalışan iktidar, bu politik mesajları en etkili şekilde verebileceği alanları kullanmak ister. Bu alanların en önemlilerinden biri de sanattır. Sanatın politika için kullanılması köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Tarihteki şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarını daha görünür hale getirmek, zaferlerini yüceltmek veya düşmanlarını korkutmak amacıyla kullanmıştır. I. ve II. yüzyılda Roma imparatorluğunun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, başarıları simgeleyen heykeller yaptıran hükümdarlar politik sembol ve törenleri yapmaktan hiçbir zaman geri durmadılar. Roma'daki mimari mekânlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan devasa törenler ile yağma ve savaş esirlerini insanlara sergilemek için tasarlanmıştır (Clark, 2023, s.15). Ortaçağda iktidar kilise ve kraliyetin elinde olduğundan sanat da politika ile iç içeydi. Bu dönemdeki sanat eserleri kilise ve kraliyet otoritelerini yüceltecek bir tarza sahipti.

Rönesans dönemi ise bireysellik ve hümanizma gibi kavramların önem kazandığı bir dönem oldu.

Sanat, siyaset ilişkisinin ilk kez Fransız İhtilâli ile belirgin bir şekilde değişim yaşamıştır. Yalnızca plastik sanatlar değil, felsefe, edebiyat ve müzikte de bu dönemde ciddi bir değişim yaşanır. 1789 Fransız İhtilâli ile 1848'deki Komünist Manifesto arasındaki bu çalkantılı ve kırılgan dönem, politik ve düşünsel özgürlüğe, sanatsal özgürlüğe doğru modern tutumların yaşandığı bir dönem olmuştur. Fransız devrimini hazırlayan fikirlerle aynı temellere sahip olan Romantizm, çağının akılcılığı ve maddeciliğine bir tepki olarak doğar. 18. yüzyılın sonunda monarşinin gücü zayıflamaya başlayınca eleştirel eserler de üretilmeye başlar. Tek otokrat güç konumunda olan toprak sahiplerinin karşısına, ticaretten sağladığı para gücü ile çıkan Burjuvazi, tüm dengeleri bozar. Aristokratlar ve kilisenin yerine burjuva ailelerinden meydana gelen yeni sanat mesenleri, yeni kültür merkezleri meydana gelir ve sanat daha geniş bir alanda gücünü göstermeye başlar. Sanat tarihinde, romantizm dönemine dek sanatın konusuna karar veren sipariş veren Kilise ve aristokrat ailelerdi. Romantizm ile beraber, burjuva sınıfı sanatı desteklemeye başladı. Sanat kilise ve aristokrasinin tahakkümünden ilk defa bu dönemde kurtularak, sanatçı da ilk kez kendisine ait düşünceleri eserlerine özgür bir şekilde aktarma fırsatı buldu. Sanat tarihinde "romantizm" ismi verilen bu dönemde, ilk defa dinsel içerikli veya aristokrat aile resimleri dışındaki konulara yer verildi ve ilk defa toplumsal olanın acısına bakan, yaşamsal endişeleri ve özgürlük taleplerini dikkate alan bir ifade etme biçimi, sanat alanında kendisine bir temsiliyet buldu (Bozdağ, 2015, s.97-98). Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini birleştirmeyi seçen ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yaparak, kutlama törenleri tasarlayıp, devrim düşüncesinin yayılmasını sağlamıştır. Nitekim sonrasında yaptığı eylemlerden dolayı hapse girmiştir (Clark, 2023, s.15). David'in öncülerinden olduğu ve iktidarın ideolojisinden bağımsız olan sanatın politik kullanımı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. İktidarlara ve onların haksızlıklarına karşı yapılan protestolarda eylemciler de kendi değerlerini ve ideolojilerini yansıtan politik imgeleri sanat aracılığıyla kullanmıştır.

Sanatın ve politika arasındaki ilişkiyi en köklü şekilde irdeleyen ve bunu temellendiren yaklaşım Marksizm olmuştur. Marksist anlayışa göre sanatçı sanat emekçisi, bir üretici konumundadır. Sanat da toplumun farkındalığına ulaşma unsurlarındandır. Marksistler sanatın politikadan bağımsız olma durumunu, modernist bir görüş ve burjuva ideolojisi şeklinde görerek bu durumu eleştirmişlerdir. Hayatın her yerinde emek sömürüsünün olduğu vahşi

kapitalist dönem kültür endüstrisi ile birlikte her yeri işgal etmiş haldedir. Marksizm"e göre bu sebepten dolayı sanat, kapitalist sistem içerisinde sömürü ilişkilerini deşifre edecek, örtülü toplumsal gerçekleri açığa çıkaracak bir sorumluluğa sahiptir Adorno da tamamıyla yönetim altında tutulan günümüz dünyasında politika, sanat ve hayat arasındaki ilişkiden bahsederken sanatın politik bir işlevi olması gerektiğini söyler. Adorno sanatın insanın dinsel ya da dinsel olmayan tahakküm ve hükmetme kurumları karşısında, en azından bu kurumların nesnel öz ve esaslarını yansıtmadaki varlığı kadarıyla, bir protesto gücü olduğunu savunur. Adorno'ya göre araçsal aklın hayat üzerindeki tahribatı ancak sanat eseri ile düzeltilebilir. Adorno'ya göre sanat, estetik yönü kadar politik yönü de artırmayı amaçlamalıdır. (Korkmaz-Arıkan, 2018, s.28). Foster'a göre siyasi sanat; kapitalist ülkelerde 1850-1940 tarihleri arasında görülen yapıtlar ile sosyalist ülkelerde 1930-1970 yılları arasında yaygın bir şekilde görülen sol propaganda denebilecek bir sanatsal gelenektir. Foster, siyasî sanatın söylemleri bittiğinden, siyaseti olan sanat öne çıkmıştır der. Bu aşamada siyaseti olan sanat, ideolojinin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı meydana getirmek için uğraşan bir sanattır (Gezer, 2017, s.3094).

20. yüzyılda teknolojinin gelişmesi ve kitlesel iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanat aracılığıyla propagandalar yoğun bir şekilde kullanılmaya başlandı. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşı dönemlerinde sanat aracılığı ile yoğun bir şekilde politik mesajlar verilmiştir. Baskıcı ve otoriter sistem ile yönetilen ülkelerde iktidarlar, savaşı bahane edilerek düşmanlara karşı birlik ve beraberlik içerisinde olunması gerektiğini birlik ve beraberliğe karşı olan her şeye uygulanacak cezai eylemlerin haklı olduğunu göstermeye çalışıp halk üzerinde baskılar kurmaya çalışmıştır. Otoriter iktidarlar savaşta asker ihtiyacından dolayı kadınların doğurganlık özelliklerine vurgu yapılarak kutsal oldukları yönünde propagandalar ile savaşa personel yetiştirmeye çalışmıştır. Kendi iktidarlarını korumak isteyen yöneticiler kendilerine kutsallık atfedecek bazı değerleri özdeşleştirip, kendilerine yapılacak herhangi bir karşı çıkışın bu değerlere karşı yapıldığı imajı yaratmışlardır. Baskıcı ve otoriter iktidarlar kitlelere bu mesajları vermede en etkili olacak araçlardan birinin sanat olduğunu düşünmüştür. Kimi zaman direkt kendileri kitlelere vermeye çalışırken kimi zaman da finanse ettikleri sanatçılar aracılığıyla kendi ideolojik mesajlarını kitlelere ulaştırmaya çalışmıştır. Leni Riefenstahl'in *İradenin Zaferi* (1934) filminde Hitler'in Nazizm sembolü halinde dizilen askerlerin arasından geçip, herkesten yüksek bir yere inşa edilmiş sahneye çıkıp onlara hitap etmesi ile Hitler'in ne güçlü olduğu mesaj verilmektedir.

Sinema ilk döneminden yalnızca eğlenceye dayalı bir araç olmaktan çıkarak, toplumsal ve kültürel etkiler yaratabilecek bir iletişim aracı haline dönüşmüştür. Sinema, başından itibaren toplumsal olayları, insan yaşamını ve duygularını yansıtmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Zamanla sinemanın gücü yalnızca estetik ve sanatsal değerler aracılığıyla değil, politik ve ideolojik mesajları kitlelere ulaştırmada etkili bir yöntem olarak da kendini göstermiştir. Sinemanın erken dönemlerinde, Georges Méliès'in yenilikçi çalışmaları sinemanın büyülü ve hayal gücüne dayalı yanını ortaya çıkarırken, D.W. Griffith'in teknik ve anlatım gelişmeleriyle birlikte sinema, daha karmaşık öyküler anlatabilen bir araç haline gelmiştir. Bununla birlikte, 20. yüzyılın başlarından itibaren sinemanın toplumsal ve politik gücü daha da belirginleşmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sinema, propaganda amacıyla kullanılan etkili bir araç haline gelmiştir ve devletler, kitleleri etkilemek ve ideolojik mesajlar vermek için sinemanın kitlesel erişim gücünden faydalanmışlardır. Sinemanın politik açıdan kullanımı, yalnızca bir propaganda aracı olmanın ötesinde, aynı zamanda direnişin, toplumsal eleştirinin ve ideolojik çatışmaların bir sahnesi haline gelmiştir. Sinema, hem devletlerin ideolojik mesajlarını kitlelere aktarmada hem de muhalif yönetmenlerin toplumsal eleştirilerinde önemli bir platform oluşturmuştur. Bu bağlamda sinema, politik ve ideolojik mücadelelerin bir yansıması olarak şekillenmiştir. İktidarların menfaatlerini, eylemlerini ve ideolojilerini meşrulaştıran, yeniden üreten filmler karşısında, mevcut düzeni eleştiren, iktidara bağlı birey ya da toplulukların hak ve özgürlüklerini savunan ve bunun mücadelesini veren filmleri politik sinemanın birer örneği olarak görebiliriz (Karabağ Sarı, 2012, s. 322)

Sinemanın politik bir araç olarak kullanılmasının en dikkat çekici örneklerinden biri Sovyet Sinemasıdır. 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde devrim sonrası dönemde sinema, devrimin ideallerini halk arasında yaygınlaştırmak için kullanılmıştır. Ekim Devrimi sonrasında, Sovyetler Birliği'nin siyasi yapısında uzun bir süre boyunca yer alan propaganda faaliyetleri, yeni Sovyet ideolojisinin yayılmasında etkili bir araç olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılda Sovyetler coğrafyasında bu ideolojiyi topluma yaymak için propaganda olanakları büyük ölçüde artırılmıştır. O dönemde yalnızca gazete ve dergi sayfalarında değil, aynı zamanda radyo ve televizyon yayınları üzerinden de bu yeni ideolojiyi destekleyen bilgiler propaganda amacıyla iletilmeye başlanmıştır. Sovyetlerde, ideolojinin toplum bilinci üzerindeki etkisini güçlendirmek için yürütülen propaganda çalışmaları oldukça çeşitli ve kapsamlı bir biçimde organize edilmiştir. Bu süreçte, kitleleri harekete geçirmedeki etkisi nedeniyle sinema, propaganda araçları arasında özel bir öneme sahip olmuştur (Bukareva,

2020, s.9). Sergei Eisenstein gibi yönetmenler, sınıf mücadelesi ve toplumsal adaleti konu alarak, sinemanın devrimci bir araç olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı (1925) gibi filmleri, sinemanın toplumsal bilinç oluşturma gücünü etkili bir şekilde ortaya koyan yapımlardandır.

Ancak sinema sadece devletlerin kontrolünde olan bir araç olarak değil, aynı zamanda muhalif yönetmenler ve hareketler tarafından da toplumsal eleştiri amacıyla kullanılmıştır. Politik sinema yaşamın her alanında var olan iktidara karşı siyasi, dini, etnik gibi kimliklerin haklarını ve özgürlüklerini göstermeye çalışan filmlerdir (Yalçın, 2024, s.101). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'daki toplumsal ve ekonomik zorlukları konu alarak, yoksulluk ve toplumsal eşitsizlikler gibi konuları politik bir zeminde işlemiştir. Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi yönetmenler, bu hareketin öncülerinden olarak, toplumsal gerçekçiliği sinemada güçlü bir şekilde işlemişlerdir.

1960'lı yıllar, sinemanın politik bir araç olarak daha da güç kazandığı bir dönem olmuştur. Batı Avrupa'da ve Güney Amerika'da toplumsal hareketlerin etkisiyle sinema, politik bir direniş aracı olarak daha görünür hale gelmiştir. Fransa'daki *Yeni Dalga* hareketi, sinemada bireysel özgürlükler ve toplumsal eleştiriler üzerine odaklanırken, Latin Amerika'da *Üçüncü Sinema Hareketi*, emperyalizm ve kapitalizme karşı bir direniş aracı olarak ortaya çıkmıştır. Bu harekete öncülük eden Fernando Solanas ve Octavio Getino, sinemanın halkı bilinçlendirme ve devrimci bir mücadele aracı olarak kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Onlara göre sinema, sömürüye karşı bir direniş ve toplumsal mücadele aracı olmalıydı. Bu bakış açısı, sinemanın yalnızca eğlence aracı değil, aynı zamanda politik bir bilinç oluşturma aracı olarak da kullanılabileceğini göstermektedir.

Filmlerinde halkın yaşadığı sorunları tüm dünyaya göstermeye çalışan yönetmenlerden biri de Bahman Ghobadi'dir. Ghobadi'nin filmlerindeki politik imgeleri daha iyi anlayabilmek için iki nokta çok büyük önem taşımaktadır. Birinci nokta, Bahman Ghobadi'nin hayatı ikincisi de filmlerinin içeriğinin ve vermeye çalıştığı mesajların diğer İran filmlerinden farklı oluşudur. Birinci nokta Bahman Ghobadi'nin sadece sinemaya karşı değil hayata karşı duruşunda onu politik bir tavra iterken; ikinci nokta da bu politik tavrın bir sonucu olarak onu İranlı diğer yönetmenlerden farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Bahman Ghobadi'nin hayatını daha önceki bölümde ele aldığımız için bu bölümde onu ele almayacağız.

3.2.2. Foucault Bağlamında Ghobadi Sinemasının Politik Kodları

Bahman Ghobadi, İranlı Kürt bir yönetmen olarak sinemasında, Kürt halkını ve özellikle sınır bölgelerinde yaşayan Kürtlerin yaşamını an tema olarak işler. Filmlerin yaşanan zamanı etkileme gücü vardır. Tarihin, kültürün, olayların kılcal damarlarında birbiriyle yarış halinde olan fikir ve eğilimleri görüntüye aktarırlar. Filmler mevcut çevre ve zamanla da yaşadığı etkileşimle evrimleşerek egemen hassasiyet ve değerleri zorlayan konuların toplumun gündemine girmesini sağlarlar (Clarke, 2012, s.17). Ghobadi, politik filmler yapma niyetinde olmamasına rağmen, çevresinde yaşanan olaylardan etkilenerek; tarihsel ve kültürel gerçeklikle ele aldığı ve onun sinemasının temel konusunu oluşturan Kürtlerin yaşadığı olaylar, onun sinemasına doğal olarak politik ve ideolojik bir boyut katar. Ghobadi'nin filmlerindeki hikâyeler, kahramanlık hikâyeleri değildir ve genel olarak bireysel duygulara odaklanmaz; aksine, bireyler çoğunlukla coğrafyanın ve yaşam koşullarının kurbanı olurlar. Ghobadi'nin sineması, minimal ve bireysel öykülerden ziyade, geniş bir ideolojik çerçeveye oturur. Bu ideolojik yön, filmleri politik bir düzleme taşır, çünkü Kürt halkının maruz kaldığı baskılar ve yasaklar, mevcut düzene karşı bir direnişle sonuçlanır. Ghobadi'nin sinemasında, parçalanmışlıkları anlatan yolculuklar ve döngüler vardır. İktidara ve sisteme karşı bir direniş sergilenir; yasaklar delinmeye çalışılır, sınırlar ihlal edilir, ancak bu sınır geçişleri başka bir yere yerleşmek için değil, ekonomik nedenlerle ya da akrabalarını, yurttaşlarını görmek için yapılır. Ghobadi sinemasının politik bir çerçevede değerlendirilebilmesinin temelinde filmlerinde ele aldığı temalar ve bu temaların işleniş biçimi vardır. Ghobadi filmlerinde ele aldığı tarihsel, toplumsal ve kültürel olayları kendi sinema diliyle yeniden üreterek filmlerine politik bir derinlik katmıştır. Ghobadi kendine özgü anlatımı ile toplumsal sorunları kimlik ve sınır kavramlarıyla harmanlayarak, metaforik bir dille yakın tarihine ışık tutan bir anlatım tarzı kullanmıştır (Erdur-Sunal, 2021, s.145).

Ghobadi sinemasındaki, karakterlerini o kadar zorlayıcı durumlarla karşı karşıya getirir ki, adalet, sınıfsal farklar, vicdan, kötülük, yalan, çaresizlik, yozlaşma, cinsiyet ve inanç gibi kavramlarla sürekli bir yüzleşmeye zorlanırlar. Bu yüzleşme, adeta insani tepkilerin bir "deneyi" gibidir. İzleyiciler, karakterlerin çaresizliklerine tanıklık ederken, aynı zamanda dış dünyanın karmaşık dengeleriyle, değerler ve vicdan arasındaki ince hesaplaşmalarla, maddi çıkarlar ve manevi değerler arasındaki olası çatışmalarla karşılaşırlar. Bu tanıklık öyle ustaca kurgulanmıştır ki, izleyici neredeyse her karakterin bakış açısına hak verir hale gelir (Sözen, 2012, s.230).

Ghobadi'nin filmlerinde öne çıkan bazı temel unsurlar ve kodlar, onun sinemasının derinliklerini ve tematik yapısını anlamamıza yardımcı olur. Bu bölümde, Ghobadi

sinemasının önemli kodları olan sınır, kaçakçılık, savaş, yasaklar, ses, çocuklar ve kadınlar, üzerinden yönetmenin eserlerini inceleyeceğiz.

3.2.2.1. Sınır

İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, sinemasında özellikle İran, Irak ve Türkiye sınırları arasında yaşayan, kaçakçılık yapan ve zor durumda olan insanların öykülerine odaklanmıştır. Ghobadi, bu insanların yaşadığı zorlukları ve karşılaştıkları tehlikeleri anlatmaya çalışmış ve bu bağlamda belirli semboller ve kodlar kullanmıştır. Bu kodlar arasında sınır bölgelerindeki; tel örgüler, kötü hava koşulları, mayınlar ve katırlar önemli bir yer tutar.

Her toplumsal faaliyet şekli kendi mekânını tanımlar (Harvey, 2016, s.34). Ghobadi'nin filmlerinde seçtiği mekânlarda halkın direkt bir şekilde fiziksel temasta bulunduğu veya maruz kaldığı somut gerçek sınırdır. Sınır, halkın günlük yaşamında olduğu kadar, coğrafyanın her türlü sanatsal aktivitesinde de yer alır (Nuyan, 2015, s.169-170). Ghobadi, sinemasını sınır üzerine kurar. Ona göre sınır aynı zamanda Kürt olmanın bilinciyle de alakalıdır (Sert, 2019, s.94). Filmlerde, sınır ve tel örgüler, insanların yaşam alanlarını sınırlayan ve özgürlüklerini kısıtlayan, birbirlerine kavuşmasının önündeki engellerdir. Kötü hava koşulları, bölgenin sert ve zorlu doğa koşullarını, insanların verdiği hayat mücadelesini ve bu mücadelenin zorluklarını göstermektedir. Mayınlar, geçimini kaçakçılıkla sağlayan insanların her an karşı karşıya kalabileceği tehlikeleri ve ölümcül riskleri, kendi arazilerinden faydalanmalarının karşısındaki en büyük engel ve yaşam alanlarını sınırlayan bir unsurdur. Katırlar, hem kaçakçılıktaki en değerli araçlardan biri olarak hem de kaçakçılık yapan insanların yükünü taşıyan ve maddi değerinden dolayı da başlık parasının yerine takas edilebilecek veya hasta çocuğun hastane masraflarını karşılayabilecek bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ghobadi, bu semboller aracılığıyla izleyiciye bölgedeki insanların trajik yaşamlarını, sınırların ötesine geçmeye çalışırken karşılaştıkları tehlikeleri ve çaresizliklerini aktarmaya çalışmıştır.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde insanlar sınır bölgesindeki yüksek ve karlı dağlarda kaçakçılık yoluyla geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de mayınlar, zorlu coğrafi yapı ve iklimler, sınır bölgesindeki askerler gibi engellerle karşılaşmaktadır.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde müzisyen olan Mirza kaçan eşi Hanare'yi bulmak için iki oğlunu da yanına alıp sınırları aşarak Hanare'yi arar.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde mayınlarla kaplanmış ve tellerle örülmüş sınır bölgesindeki kampta yaşayan insanlara anlatılır.

"*Yarım Ay*" filminde Mamo ve oğullarım dediği diğer müzisyenler İran'dan Irak'a konser vermek için giderken sınır bölgelerinde bürokratik ve coğrafik engellemelere rağmen sınırları aşmaya çalışırlar.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde gizlice müzik yapan gençler kaçak yollarla sınırı aşıp yurt dışında müzik hayatlarını devam ettirmek için uğraşmaktadır.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde İran'da yaşadıkları işkencelerden sonra sınırın diğer tarafına Türkiye'ye giden Sahel ve Mina'nın öyküsü anlatılır.

3.2.2.2. Savaş

Bahman Ghobadi'nin sinemasında işlenen bir diğer önemli tema ise savaştır. Foucault'a göre iktidar kendi mevcudiyetinin tehlikede gördüğü durumlarda, bir tür karşılık verme hakkı olarak savaşı kullanır. Kendisini devirmek veya haklarına karşı çıkmak isteyen dış düşmanlarca tehdit gördüğünde iktidar meşru olarak savaş açabilir ve uyruklarından devletin savunmasında bulunmalarını isteyebilir. Ancak tehditti oluşturan kendi halkı ise iktidar meşru bir şekilde onları öldürme yetkisini kendinde görür (Foucault, 2007, s.99). Özellikle İran-Irak Savaşı (1980-1988) savaşını Ghobadi, özellikle savaşın sınır bölgelerinde yaşayan Kürtler üzerinde yarattığı derin etkileri ve bu savaşın sonuçlarını sinematografik diliyle işler. Savaşın yıkıcı etkileri, Ghobadi'nin filmlerinde sıkça vurgulanan bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde, savaş nedeniyle sıkışıp kalan, sınır bölgelerinde yaşam mücadelesi veren Kürtlerin çektiği zorluklar ve karşılaştıkları haksızlıklar ele alınır. Ghobadi, savaşın bu insanları nasıl etkilediğini, onları nasıl çaresiz ve sıkışmış bir duruma soktuğunu işler. Savaşın yarattığı travmalar, yıkımlar ve belirsizlik, Ghobadi'nin karakterlerinin hayatlarını ekonomik, toplumsal ve ruhsal anlamda olumsuz bir şekilde etkiler ve bu durum filmlerinin atmosferini de şekillendirir. "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde Ghobadi, izleyiciyi dört farklı mülteci kampına götürür. Böylece izleyiciye mülteci kamplarının savaşın bir sonucu olarak Kürt coğrafyasının bir parçası olduğu mesajı vermektedir. "Kaplumbağalar da Uçar" filminin etrafı mayınlarla kaplı sınırdaki bir Kürt köyündeki mülteci kampında geçmesi bu durumu desteklemektedir (Kılıç, 2017, s.149-150).

Ghobadi sineması, tarihe uzak kalmayarak gerçekçi bir kurguyla anlatımı belgesel bir tarzda işlemektedir (Erdur-Sunal, 2021, s.145). Bu anlamda Ghobadi sineması sadece bir

anlatı olarak değil, aynı zamanda bir tanıklık ve direniş öyküsü olarak da değerlendirilebilir. Savaş ve savaşın sonuçları, Ghobadi'nin Kürt halkının trajik durumunu vurgulamak için kullandığı güçlü tematik unsurlardan biri olmuştur.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" ve "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" Bahman Ghobadi'nin savaşın ve bu savaşın insanlar üzerinde yarattığı etkileri anlattığı filmleridir.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" İran-Irak Savaşı'ndan hemen önce, Kürt köylerinde yaşayan çocuklar üzerinden savaşın yarattığı maddi ve psikolojik durumu aktarır. Film, mayınlarla döşenmiş bir kampta hayatta kalmaya çalışan insanların özellikle de çocukların öyküsüne odaklanırken, savaşın bir kamptaki insanların üzerindeki yıkıcı etkilerini göstermesinin yanı sıra aynı zamanda savaşın evrensel etkisini de göstermeye çalışmaktadır.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" ise, savaşın Kürt kültürü ve toplumu üzerindeki etkilerini ele alır. Bu filmde, savaş nedeniyle dağılan ailelerin, kaybolan insanların ve yok olan bir kültürün izleri işlenir. Ghobadi, savaşın sadece fiziksel bir yıkım değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir tahribat yarattığını bu filmde anlatmaya çalışmıştır. Savaştan dolayı kimsesiz kalan çocuklar, ayrı kalan sevgililer yersiz ve yurtsuz kalan insanlar işlenmiştir.

Her iki filmde de, Ghobadi'nin sinemasında savaşın ve savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkilerinin ne denli yoğun olduğunu göstermektedir. Ghobadi, bu filmler yoluyla, savaşın sadece savaş alanında değil, insanların ruhlarında ve toplumsal yapılarında da yıkımlara sebep olduğunu göstermeye çalışmıştır.

3.2.2.3. Yasaklar

Bahman Ghobadi sinemasında önemli yer tutan bir diğer tema da yasaklardır. İnsanlar üzerindeki denetimini farklı şekillerde deneyen iktidar yasakları da kendi içinde bir algılama tutarlılığı içinde gizli tutmaktadır. Ahlâkın sınırlarını kaydıran, yeni yasaklar koyan, mahkûmiyetleri esneten ya da rezalet eşiğini alçaltan bütün bu çeşitli işlemler hiç şüphesiz içkin bir tutarlılığa sadık kalmaktadırlar; bu ne bir hukukunki, ne de bir biliminki olup, bir algılamanın en gizli tutarlılığıdır (Foucault, 2006, s.169). Ghobadi, Kürt halkının kültürel kimliğine, geleneklerine karşı yapılan baskıları ve yasakları "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde, "*Yarım Ay*" filminde ve "*Gergedan Mevsimi*" filminde ele almıştır. Kürt toplumundaki geleneksel feodal yapının uyguladığı baskı ve yasakları "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde ve "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde ele almıştır. İran halkına özellikle

müzikle uğraşan gençlere uygulanan baskı ve yasakları da "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde ele almıştır.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde, Kürt toplumunun geleneksel yapısı ve kültürü ön planda tutulur. Filmde, dini yapı ve Kürt toplumundaki geleneksek feodal yapıdan dolayı kadınların şarkı söylemesi yasaktır. Erkekler erkek çocuk sahibi olana kadar birçok kadınla evlenebilmektedir. Savaşın ve zorunlu göçlerin Kürt kültürü üzerindeki etkilerini anlattığı filmde Ghobadi, köy yaşamı, geleneksel şarkılar ve ritüeller aracılığıyla Kürt kimliğinin kültürel yönlerini göstermeye çalışmıştır.

"*Yarım Ay*" filminde ise hem sınır geçişlerinde karşılaşılan yasaklar hem de Kürt kültürü ve müziği konu edilir. Film, bir grup müzisyenin sınırdan geçerek bir konsere katılma çabalarını anlatırken, bu süreçte karşılaştıkları engeller ve yasaklar üzerinden Kürt halkının kültürel kimliğine yapılan baskıyı gözler önüne serer. Ghobadi, bu filmde Kürt müziğini ve kültürünü bir direniş aracı olarak sunar.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde, Kürt kültürü ve Kürt diline uygulanan yasaklar ön plandadır. Ghobadi, bu filmde, Kürt halkının diline, kültürüne ve kimliğine yönelik baskıları eleştirir. Kürt dilinin yasaklanması ve kültürel baskılar, karakterlerin yaşadığı acılar ve travmalar üzerinden işlenir.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde ise, genel olarak İran toplumundaki yasaklar ele alınır. Bu filmde, İran'daki gençlerin müzik ve sanat yapma özgürlüklerinin kısıtlanması, toplum üzerindeki baskılar ve sansür temaları işlenir. Ghobadi, bu filmde özellikle İran'daki gençlerin yaratıcı ifade özgürlüğüne yönelik yasakları ve bu yasaklara karşı verdikleri mücadeleyi anlatmaktadır.

Ghobadi'nin sineması, yasaklar ve geleneksel yapıların çatışmasını anlatırken, Kürt halkının kültürel kimliğini ve direnişini merkeze alır. Yasakların ve baskıların, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yarattığı etkileri Ghobadi'nin filmlerinde sıkça görmek mümkündür.

3.2.2.4. Çocuklar

Bahman Ghobadi sinemasında ön plana çıkan en önemli unsurlardan biri de çocuklardır. Ghobadi, çocuk karakterleri aracılığıyla savaşın, yoksulluğun ve toplumsal baskıların masumlar üzerindeki etkilerini işlemektedir. Çocuklar, onun sinemasında hem

masumiyetin hem de yaşam mücadelesinin sembolleri olarak karşımıza çıkar. Ghobadi saf duygularla hayatlarını yaşaması gereken çocukların dünyayı tahammül edilemez bir yer olarak görmelerinin sebepleri üzerinde kafa yormamızı ister. Henüz 14 yaşında olan bir kız çocuğu neden kendini öldürmek ister? (Nuyan, 2015, s.150).

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, çocuklar sınırları aşarak kaçakçılık yapmak zorunda kalan, yük taşıyan figürler olarak ön plana çıkar. Filmdeki çocuk karakterler, yaşamlarını sürdürebilmek ve ailelerine destek olabilmek için bu tehlikeli işlere girişirler. Ghobadi, bu çocukların karşılaştığı zorlukları ve hayatın acımasız gerçeklerini etkileyici bir şekilde yansıtarak, izleyiciyi derin bir empatiye davet eder.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde, başrolde yine çocuk oyuncular yer alır. Bu filmdeki çocuklar, mayınlarla dolu bir savaş bölgesinde hayatta kalmaya çalışan, büyük bir cesaret ve direniş gösteren karakterlerdir. Ghobadi, bu filmde savaşın çocuklar üzerindeki yıkıcı etkilerini ve onların masum dünyalarının nasıl parçalandığını gözler önüne serer. Çocukların yaşadığı bu acılar, filmin ana temasını oluşturur.

"*Annemin Ülkesini Şarkıları*" filminde ise, kamplarda yaşayan çocuklar önemli bir yer tutar. Bu filmde, savaş nedeniyle yerinden edilmiş ve kamplara sığınmak zorunda kalan çocukların öyküleri anlatılır. Ghobadi, bu çocukların yaşadığı zorlukları, umutlarını ve hayatta kalma mücadelelerini işlemektedir.

Ghobadi'nin filmlerinde çocuklar, sadece öykünün bir parçası değil, aynı zamanda onun sinemasının merkezinde yer alan unsurlardır. Çocuklar, Ghobadi'nin sinemasında masumiyetin, çaresizliğin ve aynı zamanda direnişin sembolü olarak önemli bir rol oynar. Bu çocuk karakterler, seyirciye savaşın ve zorlu yaşam koşullarının en savunmasız bireyler üzerindeki etkilerini en çarpıcı şekilde anlatır.

3.2.2.5. Kadınlar

İran kültürünün en önemli özelliklerinden biri eril anlayışa dayanan bir yapı üzerine kurulmasıdır. İran Sineması doğuşundan beri kadınlara karşı çok haksız bir şekilde davranmış ve İran kadını imajının tahrip edilerek, kendi gerçekliğinin bir karikatürüne indirgenmesinde başrol oynamıştır. Bu kadın anlayışı ticari İran filmleri üzerinde büyük bir hâkimiyet kurmanın da ötesinde, kronik bir hastalık gibi önce modern ve entelektüel film yapımcılarına,

oradan da devrim sonrası sinema kültürüne kadar bulaşmıştır (Sözen, 2010, s.123) Bahman Ghobadi sinemasında önemli bir yer tutan unsurlardan biri de kadınlardır. Ghobadi, filmlerinde kadın karakterlerin yaşadığı zorlukları, toplumsal baskıları ve bu baskılar karşısındaki varoluş mücadelelerini birçok yönüyle işler. Kadın karakterler, onun sinemasında hem mağduriyetin hem de direnişin simgeleri olarak öne çıkar.

"Kaplumbağalar da Uçar" filminde, ana karakterlerden biri olan genç bir kız tecavüze uğramış ve bu travmatik deneyimin etkisiyle yaşam mücadelesi vermeye çalışmaktadır. Kızın yaşadığı bu derin acı ve umutsuzluk, onu intiharın eşiğine getirir. Ghobadi, bu karakter aracılığıyla savaşın ve toplumsal şiddetin kadınlar üzerinde yarattığı yıkıcı etkileri anlatmaya çalışmaktadır.

"Gergedan Mevsimi" filminde, başroldeki kadın karakter, zor bir yaşam mücadelesi veren ve çeşitli baskılarla karşılaşan bir figürdür. Filmde, kadın karakterin karşılaştığı zorluklar ve bu zorluklar karşısındaki direnişini anlatmaktadır.

"Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor" filminde, erkek sanatçılarla birlikte çalışan bir kadın oyuncu da yer alır. Bu filmde, kadın sanatçının İran toplumundaki yasaklar ve sansürle mücadelesi, sanatsal ve bireysel özgürlüklere dair duyarlılığı gösterilmektedir.

"Yarım Ay" filminde ise, sesleri yasaklanan kadın şarkıcılar öne çıkar. Filmde, kadınların müzik yapmalarına ve seslerini duyurmalarına yönelik yasaklar, Ghobadi'nin kadınların sanatsal ifade özgürlüğü üzerindeki kısıtlamaları ele aldığı önemli bir tema olarak yer alır.

"Annemin Ülkesinin Şarkıları" filminde ise, feodal yapıdan dolayı kadınların şarkı söyleyememesi durumu anlatılır. Ghobadi, bu filmde, kadınların geleneksel ve feodal toplum yapıları içinde nasıl baskılandığını ve ifade özgürlüklerinin nasıl kısıtlandığını gösterir. Bu filmde şarkı söylemek isteyen kadınların yüzleri gösterilmemiştir. Ghobadi, özgür bir şekilde şarkı söylemeleri yasaklanan Kürt kadınlarının yüzlerini bilinçli bir şekilde göstermez. Onların yüzünü göstermeyerek Kürt kadınlarının sınırlanmış yaşamlarına dikkat çekmeye çalışır (Kılıç, 2017, s.166).

Ghobadi'nin sinemasında kadın karakterler, toplumsal ve kültürel baskılara karşı direnen, ancak aynı zamanda bu baskılar altında ezilen figürler olarak derin bir anlam taşır. Onların hikâyeleri, Ghobadi'nin filmlerinde toplumun en kırılgan ve savunmasız üyelerinin yaşadığı

zorlukları yansıtır. Kadınların yaşam mücadelesi, Ghobadi'nin sinemasında önemli bir tematik unsur olarak öne çıkar ve izleyiciyi bu zorluklarla yüzleşmeye davet eder.

3.2.2.6. Ses ve Müzik

Kürt sinemasının sınırlarda olduğu gibi sese de ölümcül bir görev yüklenmiştir. Sonuçta soyut bir etkisi olan ses, somut bir faktör olan sınırı aşmayı başarabilmektedir (Nuyan, 2015, s.56). Bahman Ghobadi sinemasının en önemli unsurlarından biri de ses ve müziktir. Ghobadi, ses ve müziği sadece estetik bir öğe olarak değil, aynı zamanda toplumsal baskılara ve sınırlara karşı bir direniş aracı olarak kullanır. Onun filmlerinde ses, yasakları, sınırları ve baskıcı sistemleri aşmanın bir yolu olarak öne çıkar. Müzik, Ghobadi'nin sinemasında merkezi bir rol oynar ve karakterlerin duygusal ifadeleri ile kültürel kimliklerini ifade etmelerinde hayati bir öneme sahiptir.

"*Annemin Köyünün Şarkıları*" filminde, şarkı söylemek adeta bir özgürlük eylemi olarak karşımıza çıkar. Filmdeki karakterler, gittikleri her yerde şarkı söyleyerek, aştıkları her sınırdan sonra müzikle direnişlerini ve varoluşlarını ifade ederler. Ghobadi, bu filmde müziği bir nevi özgürlük ve umut sembolü olarak kullanır.

"*Yarım Ay*" filmi, müzikal bir yapıya sahiptir ve ses aracılığıyla sınırların nasıl aşıldığını gösterir. Filmde, müzik sadece bir anlatı unsuru değil, aynı zamanda karakterlerin fiziksel ve duygusal sınırları aşmalarına yardımcı olan bir güç olarak kullanılır.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filmi ise tamamen ses ve müzik üzerine kurulu bir yapıya sahiptir. Film, İran'daki genç müzisyenlerin, sansüre ve toplumsal baskılara rağmen müzik yapma mücadelesini anlatır. Ghobadi, burada sesin ve müziğin bir direniş aracı olarak nasıl kullanılabileceğini göstermektedir.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde de ses ve şiir önemli bir yer tutar. Bu filmde, şiir ve ses, karakterlerin duygusal dünyalarını ifade etmenin yanı sıra, onların yaşadıkları baskılara ve travmalara karşı verdikleri mücadelenin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Ghobadi, ses ve şiiri bu filmde, karakterlerin içsel dünyalarını ve geçmişle hesaplaşmalarını anlatan güçlü bir araç olarak kullanır.

3.3.Foucault Bağlamında Ghobadi Sinemasının Politik Kodlarının Analizi

Önceki başlıklarda açıklanan Ghobadi sinemasını oluşturan temel kodlar, bu bölümde Foucault'un iktidar, denetim, gözetim ve direniş kavramları ile Ghobadi'nin altı uzun metraj filmi analiz edilecektir.

3.3.1. İktidar ve Savaş, Beden, Ölüm, Ekonomi

Ghobadi'nin filmlerinde iktidar, bireyler üzerindeki kontrol mekanizmaları ve sınırların dayattığı sınırlamalar aracılığıyla kendini gösterir. Özellikle sınır bölgelerinde geçen hikâyelerinde, iktidarın bireyleri belirli kalıplar içine hapseden, hareket alanlarını kısıtlayan bir güç olarak işlenir. Foucault'a göre iktidar sürekli üretilmekte ve her yerde kendine göstermektedir. Kişinin bedeninden hareketlerine, söylemlerine hatta bütün bir şekilde günlük hayatına da işleyen bir şeydir iktidar. Foucault iktidarın ne olduğundan ziyade iktidar ilişkileri ile ilgilenilmesi taraftarıdır (Ateş Burç, 2021, s.1288-1289). Luis Althusser, "*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*" kitabında, devletin ideolojik aygıtlarını, bireyleri egemen ideolojiye göre şekillendiren ve toplumsal düzeni sürdüren araçlar olarak tanımlar. Bu aygıtlar arasında Dinsel DİA, Okul DİA'sı, Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı ve Kültürel DİA şeklinde listeler. Althusser, devletin bu ideolojik aygıtlarının birden fazla olduğunu, ancak bu farklı aygıtların egemen ideolojiyi sürdürmek amacıyla bir birlik içinde hareket ettiklerini vurgular. Bu aygıtlar, baskıcı devlet aygıtından farklıdır. Baskıcı devlet aygıtı, ordu, polis ve hukuk sistemi gibi doğrudan zorlama yoluyla düzeni sağlamaya çalışırken, ideolojik aygıtlar, bireylerin zihinlerini şekillendirerek, onları gönüllü olarak mevcut düzene uyumlu hale getirir. Bu nedenle Althusser, ideolojik aygıtların toplumsal düzeni sürdürmede merkezi bir role sahip olduğunu savunur (2014, s.50-51). Ghobadi sinemasında iktidarı üçe ayırabiliriz. İlki, dünyadaki egemen güçlerin iktidarı, ikincisi, devletlerin askeri, politik, ekonomik ve bürokratik anlamda halk üzerinde baskı kurup, denetim sağlamaya çalıştığı iktidar ve sonuncusu da geleneksel yapılar aracılığıyla insanlar üzerinde etkili olan dini ve toplumsal normların iktidarı şeklinde olup bu iktidarlar Althusser'in de değindiği ideolojik aygıtlar aracılığıyla insanlar üzerinde bir tahakküm kurmaktadır.

Egemen güçler, dünya siyasetini yönetip, savaş ve barışlarda önemli roller oynar. *"Kaplumbağalar da Uçar"* filminde medyanın da gücünü kullanıp, Saddam yönetimindeki Irak'a karşı propagandalar üreten Amerika Birleşik Devletleri Irak'a karşı çıkaracağı savaşı gerekçelendirmeye çalışır. Yine helikopterlerden attığı bildiriler ile bölgeye barış ve huzur getireceği yönünde propagandalar yapar. Saddam rejiminin zulmüne uğrayıp sınır

bölgesindeki kamplarda yaşayan halk ise ABD'yi kurtarıcı olarak görmektedir. Ancak Saddam rejiminin devrilmesinden sonra ABD'nin de beklenen kurtarıcı olmadığı anlaşılmıştır. Medyadaki söylemlerin, gösterilerin birer aldatma olduğu görülmüştür. Baudrillard "*Simülakrlar ve Simülasyon*" kitabında medya ile ilgili olarak şöyle ifadelere bulunur: televizyon gibi medya araçları, gerçeği yeniden üretmek yerine, gerçekliğin bir simülasyonunu sunarlar. Bu simülasyonlar, gerçeğin yerini alarak gerçeğin kendisini görünmez kılar. Televizyon, bir zamanlar hakikati sunan bir araç olarak görülürken, artık sadece bir "göz" ya da "ayna" olmaktan çıkmış, kendi gerçekliğini üretmeye başlamıştır. Bu durumda, televizyonun sunduğu şey ne mutlak bir hakikat ne de tamamen bir yalan; bunun yerine, gerçeğin bir kopyası, yani hipergerçekliktir. Hakikat ile hipergerçeklik arasındaki bu muğlaklık izleyicide bir ürperti yaratır. Çünkü artık televizyon sadece bir şeyleri göstermekle kalmaz, insanların dünyasını da şekillendiren, denetleyen bir aygıt haline gelir. Televizyonun bu işlevi, onu şeffaf bir bilgi kaynağından çıkarıp, hakikatin yerine geçen bir denetim aracı yapar (2021, s.50-51). Yine Baudrillard aynı kitabında medyadaki aldatmacayı şöyle ifade eder: modern iletişim araçları ve resmi haber kaynakları, gerçekliği olduğu gibi aktarmaktan ziyade, belirli bir çerçeve içinde sunarak gerçeği manipüle ederler. Bu süreçte olayların nesnelliği, yani "gerçekliğin" kendisi, belirli bir amaca hizmet eden bir kurguya dönüşür. Haberler ve medya içerikleri, gerçekliği yansıtmak yerine, belirli bir senaryoya göre yapılandırılır ve sunulur. Bu durum, medyanın gerçekliği kontrol etme ve izleyicinin algısını şekillendirme gücünü artırır. Olayların ve amaçların gerçekliği, nesnellik iddiası altında sunulsa da aslında bir "yanılsama" veya "simülasyon" haline gelir. Bu yüzden Baudrillard, olayların tersine çevrilmesi veya tersine okunması gerektiğini savunur. Yani, medyada sunulan her şey, yüzeydeki haliyle kabul edilmemeli; aksine, bu olayların arkasındaki güç dinamikleri ve manipülasyonlar sorgulanmalıdır. Olayları tersine okumak, medyanın dayattığı gerçekliğin arkasındaki iktidar ve manipülasyon stratejilerini ortaya çıkarmak için gereklidir. Bu bakış açısıyla, medya sadece bilgi sunan bir araç değil, aynı zamanda bir güç ve kontrol mekanizmasıdır. Baudrillard, bu yüzden, sunulan her bilginin ve olayın eleştirel bir şekilde analiz edilmesini ve gerçeğin ardındaki simülasyonu anlamayı önermektedir (2021, s.65). "Kaplumbağalar da Uçar" filminde egemen güç konumunda olan Amerika'nın medyadaki ifadeleri ile halkta bir heyecan yaratıp, savaş sonundaki durumda hayal kırıklığı yaratması Baudrillard'ın medyadaki aldatma ile ilgili görüşlerini desteklemektedir.

Ghobadi filmlerinde devletlerin iktidarında, özellikle İran ve Irak rejimi halka birçok anlamda baskı kurup onları tahakkümü altında tutmaya çalışmaktadır. İnsanlara baskı

uygulayan baskıcı iktidarların temel aygıtları idareyi, askeri güçleri, hukuk sistemini ve bu aygıtlara bağlı olan hapishane gibi yapıları kapsamaktadır (Althusser, 2014, s.16). İktidarrın halka baskı için kullandığı temel güç askeri güç olmakla birlikte siyasi, politik, bürokratik, ekonomik ve kültürel alandaki güçlerdir. "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde kaçakçılıkla geçinmeye çalışan insanlara karşı İran ve Türkiye sınırındaki askeri güçler müdahalede bulunup, insanlara karşı ekonomi üzerindeki gücünü kullanır. "*Yarım Ay*" filminde İran rejimi Irak'taki Kürt Özerk Yönetimine konsere gitmeye çalışan Mamo ve beraberindeki müzisyenlerin vereceği konseri engellemek için askeri güçlerle müdahalede bulunup bürokratik gücünü kullanarak engeller çıkarmaya çalışır. "*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde Irak rejimi askeri gücünü kullanıp kendilerince insanların bedenleri ve yurtları üzerinden bir cezalandırmaya gider. Köyleri basarak insanları öldürür, kız çocuklarına tecavüz eder. Deleuze ve Guattari'ye göre bir bedenin oluşunu ancak bazı şartlar altında deneyimleyebiliriz. Bu şartlardan biri yurtsuzlaşmadır (Pekerman, 2021, s.41). Saddam rejimi insanların evlerini yakıp yıkar, insanları yerinden ve yurdundan edip politik yönden onları sindirmeye çalışır. "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde insanları bombalayarak, onları yaralar, öldürür ve onları yerlerinden ve yurtlarından ederek kamplarda yaşamalarına sebep olur. "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde devlet askeri ve bürokratik gücünü kullanarak müzik yapan gençleri gözaltına alarak onlar üzerinde kültürel ve sanatsal anlamda bir yasak uygular. Aynı zamanda onlara konserler verdirmeyerek onlara ekonomik anlamda da zorluklar yaşatıp, onların yurtdışına çıkışını zorlaştırır. "*Gergedan Mevsimi*" filminde yine İran rejimi askeri gücünü kullanıp politik şiirler yazdığı gerekçesiyle Sahel'i tutuklar. Eşi Mina askeri görevli olan Akbar tarafından hapishanede tecavüze uğrar. Mina, İran'dan kaçıp Türkiye'ye gider. Hapishaneden çıkan Sahel de onun peşinden Türkiye'ye gider. Bu filmde de rejim askeri gücünü kullanıp insanları hem bedenleri üzerinden cezalandırır hem de yerinden ve yurdundan ederek Deleuze ve Guattari'nin de deyimiyle onları yurtsuzlaştırır.

İktidarın elindeki önemli güçlerden biri de ekonomidir. İktidar ekonomiyi de bir tahakküm aracı olarak kullanmaya çalıştığı için ona de politik bir şekilde yaklaşır. Emek gücünün yeniden üretimi, sadece teknik becerilerin tekrar kazandırılması anlamına gelmez; aynı zamanda işçilerin, mevcut düzenin kurallarına uyum göstermelerinin sürekli yeniden sağlanmasını da gerektirir. Bu, işçiler açısından egemen ideolojiye boyun eğmeyi yeniden öğrenmeleri anlamına gelirken, sömürü ve baskı mekanizmalarını yönetenler için ise, egemen ideolojiyi etkili bir şekilde kullanma becerilerini tekrar tekrar edinmeleri gerekir. Böylece, yönetici sınıf sözle ve ideolojiyle egemenliğini sürdürebilir (Althusser, 2014, s.40-41). İktidar

özellikle "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filmindeki çocuklar ve yetişkinler için tek geçim kaynağı olarak kaçaklığı dayatır. Ayoup ile başka bir çocuk arasında geçen diyalogda da çocuğun tarım yapmak istediği ama tarlasına mayınlar döşendiği için tarım yapamadığı bu yüzden de kaçaklık yapmak zorunda kalması da iktidarın o bölgedeki insanları kaçakçılığa zorlayarak kontrol altında daha kolay tuttuğu söylenebilir. Çünkü kaçakçılık ile ekonomik yönden sadece hayatta kalınabilmektedir ve iktidar istediği zaman da askeri güç ile baskınlar düzenleyip bu ekonomiyi yönetebilmektedir. İktidarın dayattığı bu ekonomi yönteminde insanlar ölüm ile burun buruna yaşamaktadır. Baskı ve sömürünün, üretim sürecinin dışında konumlanan askerler ya da polisler gibi gözetim ve denetim araçları tarafından değil, doğrudan üretim sürecinin kendi unsurları tarafından gerçekleştirilmesi söz konusudur. Yani, baskı ve denetim, dışsal kuvvetler yerine, üretim sürecinin işleyişi içerisinde yer alan mekanizmalar ve ilişkiler aracılığıyla uygulanır (Althusser, 2014, s.141). Filmde kaçakçılık yapan insanların işvereni konumunda olan iktidar olmayıp kendisine farklı bir iktidarlık sistemi kuran kişiler de vardır. Bu kişiler de iktidar gibi oradaki insanların emeğini sömürmektedir. Michel Foucault'nun iktidar anlayışına göre, iktidar her yerde bulunur ve süreklidir, ancak bu her yerde oluşu, her şeyi kapsayan bir merkezi yapıdan kaynaklanmaz. Foucault, iktidarın tek bir merkezden ya da otoriteden doğmadığını, aksine, toplumun her köşesinden gelen çeşitli ilişkilerden ve etkileşimlerden ortaya çıktığını savunur. Bu yüzden iktidarın kaynağı, belirli bir sınıf ya da grubun tekelinde değildir; iktidar, bireylerin, kurumların ve toplumsal ilişkilerin karmaşık yapısında dağınık bir biçimde bulunur (Koç, 2018, s.196). "*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde de çocuklara dayatılan ekonomi modeli mayınlı bölgelerdeki mayınları çıkarıp satmaktır. Bu ekonomi modelinde de yine ölüm tehlikesi bulunmaktadır. "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde de yine iktidar müzik yapan gençler için gizli bir şekilde konser vererek para kazanabilecekleri bir ekonomi sistemi dayatmıştır. Bu ekonomi modeli de askeri güçler tarafından uğranan baskılardan dolayı ölüm riski bulunmaktadır. Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesini yitiren toplumların yani ümitlerini, hedeflerini ve geleceğe dönük hayallerini yitiren toplumların hayatı yeniden üretmekten başa bir seçenekleri yoktur (Güzel, 2015, s.72). İktidar müzik yapan gençlere İran'dan kaçıp İngiltere'ye giderek orada özgür bir şekilde müziklerini yapmak dışında bir şans bırakmamıştır.

Baskıcı Devlet Aygıtının baskı aygıtı olarak rolü özünde sömürü ilişkileri olan üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin siyasal altyapısını fiziksel ya da soyut bir şekilde güç kullanımına başvurarak sağlamaktır (Althusser, 2014, s.56). Her üç filme bakıldığında iktidar ekonomi üzerindeki gücünü kullanıp, gerektiğinde de güç kullanarak insanların para kazanma

alanlarını sınırlandırmaktadır. Böylece onları denetleyebileceği bir ekonomi alanı dayatmaktadır. Dayattığı bu ekonomi alanı da birçok yönüyle ölüm riskini barındıran ve iktidarca yasadışı kabul edilen bir yapıdadır. Çaresiz kalan insanlar iktidarın dayattığı bu ekonomi alanında çalışmak zorunda kalırlar. Bu da yasalara karşı gelmek anlamına geldiği için iktidar tarafından cezalandırılırlar. Bu durumu fırsat bilen iktidar diğer insanları korkutmak için bu cezalandırmayı bir gösteriye çevirir.

Foucault "*Hapishanenin Doğuşu*" kitabında iktidarların cezalandırmayı ayinsel bir tarzda gösteriye dönüştürmesini; ceza canavarca olunca alçaklık egemen güç tarafından ayinsel bir şekilde örgütleniyordu. Cezalandırma ayinlerindeki belli bir iktidar mekaniğinin neticesiydi. Etkisini sadece beden üzerinde doğrudan gösterdiğini saklamayan aynı zamanda fizik dışavurumlarıyla kendisini yücelten ve güçlendiren bir iktidarlar, kuralları ve sorumlulukları, ihlalleri bir saldırı tehlikesi ve intikam alınması gereken kişisel bir bağ olarak gören iktidar; itaatsizliği bir düşmanlık, ona göre iç savaştan pek de farkı olmayan bir ayaklanmanın başlangıcı olarak gören iktidar; kesintisiz bir gözetim altında tutmayı başaramadığı için gücünü göstermeyi kendine özgü yöntemlerle bulmaya çalışan iktidar üst iktidar olma gerçeğini herkesin gözü önünde ayinsel bir şekilde göstererek yeniden güç kazanmaya çalışır (2019a, s.104-105). Ghobadi filmlerindeki iktidarlar bir savaş ve çatışma ortamı yaratarak insanları daha kolay bir şekilde cezalandırıp kontrol etmeye çalışmaktadır. Bu savaş ve çatışmalar sonucundaki ölüm ve yaralanmalar da ayinsel bir gösteriyi andırmaktadır.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde mayına basma sonucundaki ölüm ve yaralanmalar ya da kaçakçılık baskınlar kalabalığın gözü önünde olmaktadır.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filmindeki bombalamalar ya da diğer saldırılar esnasındaki ölüm ve yaralanmalar kalabalık insanlara karşı yapılmaktadır.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filmindeki patlamalar, mayına basmalar kalabalık karşısında olmaktadır.

"*Yarım Ay*" filmindeki kadınların bir köye hapsedilmesi herkesin gördüğü bir alanda yaşanmaktadır. Sınırı geçmeye çalışırken askerlerin sınırda yakaladığı müzisyenleri dövmesi de diğer müzisyenlerin gözünün önünde olmaktadır.

"*Gergedan Mevsimi*" filmindeki işkenceler diğer görevlilerin önünde olmaktadır.

Toplum üzerindeki tahakkümünü sürekli hale getirmek isteyen iktidar şiddetten de beslenebilmektedir. Bu yüzde savaş ve çatışmalar iktidarlar tarafından istenildiğinde çıkarılabilmektedir. Foucault "Cinselliğin Tarihi" kitabında iktidarın ölüm ve savaş üzerindeki gücünü şöyle anlatmaktadır:

Uzun süre egemen iktidarın ayırıcı özelliklerini meydana getiren ayrıcalıklardan biri yaşam ve ölüm üzerindeki haktı. Ve bu, şekilsel olarak, Romalı aile reisine çocuklarının ve kölelerinin yaşamını "kullanabilme" hakkını veren eski patria potestas'tan türemiştir; baba onlara hayatlarını "vermiştir", onlardan geri alabilir. Klasik kuramcılarda ortaya çıkan yaşam ve ölüm üzerindeki hak, bunun oldukça hafifletilmiş bir şeklidir. Hükümdarın bu hakkı uyrukları üzerinde mutlak ve şartsız olarak değil, ancak kendi mevcudiyetinin tehlikede olduğu durumlarda, bir tür karşılık verme hakkı olarak kullanması düşünülmüştür. Kendisini devirmek veya haklarına karşı çıkmak isteyen dış düşmanlarca tehdit mi edilmektedir? O halde, hükümdar meşru olarak savaş açabilir ve uyruklarından devletin savunmasında bulunmalarını isteyebilir; onların "doğrudan ölümlerini talep" etmeden "yaşamlarını tehlikeye sokması" kurallara uygundur; bu anlamda uyrukları üzerinde "dolaylı" bir yaşam ve ölüm hakkına sahiptir. Ancak kendisine karşı çıkan ve kanunlarına uymayan kişi uyruklarından biriyse, o vakit onun yaşamı üzerinde doğrudan bir iktidar sahibidir; ceza olarak onu öldürecektir. Bu açıdan ele alındığında yaşam ve ölüm üzerindeki hak, artık mutlak bir ayrıcalık değildir; hükümdarın korunması ve kendi yaşamının devamı ile şartlandırılmıştır. Her ne durumda olursa olsun, yaşam ve ölüm hakkı, eski ve mutlak biçiminde olduğu gibi, bu modern, göreli ve sınırlı biçimiyle de simetrik olmayan bir haktır. Hükümdar, yaşatma hakkını ancak öldürme hakkını işleme alarak ya da almayarak kullanır; yaşam üzerindeki iktidarını ancak isteme hakkına sahip olduğu ölümle belirtir (2007, s.99-100).

İktidarın insanlar üzerindeki yaşam ve ölüm hakkı, kendi varlığına karşı tehlike olarak gördüğü durumlarda bunu savaş ve çatışmaya dönüştürmesi Ghobadi'nin sinemasında da yoğun bir şekilde işlenen temalardandır. "*Kaplumbağalar da Uçar*" ve "*Annemin Ülkesinin Şarkıları"* filmleri, savaşın Kürt toplumu üzerindeki yıkıcı etkilerini göstermeye çalışan filmlerdir. "*Sarhoş Atlar Zamanı*", "*Yarım Ay*", "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" ve "*Gergedan Mevsimi*" filmlerindeyse doğrudan bir savaş olmasa da çatışmalar ve iktidarın askeri gücünün toplum üzerinde kullanması işlenmektedir.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde Irak'ta Saddam rejiminin Halepçe Katliamı ile öldürülen kadın ve çocuk dâhil binlerce insanın ve bu katliamdan kaçıp sınırdaki bir kampta

yaşayan insanların hikâyesi anlatılır. Film boyunca da Amerika'nın Irak'a saldırısı gündemdedir ve filmin sonuna doğru Amerika-Irak savaşı olur ve Saddam devrilir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filmi de başta bir aşk filmi başlasa da Mirza ve iki oğlu yine Saddam rejiminin Halepçe katliamı ve Irak-İran Savaşı işlenmiştir. Film boyunca savaş atmosferi hissedilmektedir.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde doğrudan bir savaş olmasa da kaçakçılık yapılırken sınır bölgelerindeki mayınlar ve askeri güçler tarafından yapılan silahlı müdahaleler birçok insanın ve katırın ölümüne sebep olmaktadır. Film boyunca yapılan kaçakçılıkta çatışmanın verdiği gergin atmosfer kendini göstermektedir.

"*Yarım Ay*" filminde doğrudan bir savaş yoktur. Ancak Mamo ve beraberindeki müzisyenler yaptıkları yolculuk boyunca askeri gücün baskısı ve engellemeleri ile karşı karşıya kalırlar. Ara ara silah kullanılmıştır ve özellikle İran sınırından Irak'a kaçmak istediklerinde askeri gücün tehlikesini, her an silahlı saldırıya uğrama veya yakalanma durumu fazlasıyla hissedilmektedir.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde doğrudan bir savaş olmamasına rağmen ülkedeki askeri gücün baskısı fazlasıyla hissedilmektedir. Nitekim askeri güçlerin baskınları sonucu çoğu insan gizli şekilde verdikleri eğlence mekânlarından kaçarken yaralanmış veya ölmüştür.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde İran'da çekilen kısımda iç çatışmalar, isyanlar ve yeni rejimin baskı ve tutuklamaları, işkenceleri vardır. Askeri güçler tarafından birçok insan öldürülmüş veya işkenceye maruz kalmıştır.

Ghobadi'nin filmlerindeki insanlar, bedensel şiddet ve ölüm, savaş ve ekonomi arasında sıkışmış bir durumda resmedilir. Beden yalnızca fiziksel olarak değil, sosyal bir tasarım ve kurgu olarak da toplumsal politikaların bir nesnesidir (Sözen, 2010, s.113) İnsanlar ya iktidarların başlattığı savaşlarda bedensel yaralanmalara maruz kalıp ölmektedir ya da hayatta kalabilmek için ekonomik faaliyetlerini sürdürmeye çalışırken bedenleri ve ölüm, bu faaliyetlerin etkisi altında şekillenmektedir. Bu durumdan en çok etkilenen kitlelerin başında da çocuklar gelmektedir. Ghobadi savaşın ve yoksulluğun çocuklar üzerindeki etkisini yoğun bir şekilde işlemiştir. Bahman Ghobadi'nin sinemasında çocuk karakterler, birçok filminde merkezi bir rol oynar. Ancak Ghobadi'nin çocukları, genel anlamda neşeli, masum, nostaljik bir çocukluk portresi çizmez. Aksine, bu çocuklar, iktidarın baskısı altında ezilmiş, mağdur

olmuş ve bedenleri üzerinden denetim kurulan, savaştan dolayı kamplarda yaşamak zorunda kalan karakterlerdir. Çocukluk, Ghobadi'nin filmlerinde çoğunlukla hayatta kalma mücadelesiyle şekillenir ve çocuklar, ekonomik, toplumsal ve politik baskılar altında yaşamlarını sürdürmeye çalışır. Ghobadi filmlerindeki çocuklardan bir yandan, bağımsız, özgür ve sorumlu bireyler olmaları beklenirken, öte yandan, toplumsal yapı ve yetişkin otoriteleri tarafından onlardan boyun eğmeleri, itaat etmeleri ve kurallara uymaları istenir (Baudrillard, 2021, s.122).

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, çocuklar birer ekonomik unsur olarak görülür. Ayoup, babasının yerine geçerek sınır ötesinde yük taşır ve katırlarla zorlu koşullarda çalışır. Onun bu mücadeleci ruhu, çocukluktan ziyade, yetişkinlerin dünyasına zorla itilmiş bir çocuğun hayatta kalma çabasını yansıtır. Kardeşi Madi'nin hasta olması ve tedavi edilememesi de bu zorlu mücadeleyi pekiştirir. Kız kardeşi Rojin'in küçük yaşta evlendirilmesi, çocukların bedenlerinin ve geleceklerinin kontrol altında tutulduğunu gösteren bir başka örnektir. Bu çocuklar, çocukluklarını yaşamak yerine, yetişkin sorumluluklarıyla baş etmek zorunda bırakılırlar.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde de çocuklar, savaşın tam ortasında, bir sınır köyündeki kampta yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Savaşın en yıkıcı etkileri, bu çocukların hayatlarına damgasını vurur. Ghobadi'nin filmleri hayatın isyan eden, düzensiz, kural tanımayan tarafıdır. O derecedir ki hiçbir kültür, tarih, ahlak sistemi oradaki insanların başına geleni tamamıyla kavrayamaz, tanımlayamaz, kelimelerle ifade edemez (Suner, 2015, s.162). Rega, tecavüz sonucu doğmuş ve hasta bir çocuktur; annesi Agrin ise küçük yaşta tecavüze uğrayıp Rega'yı doğurmak zorunda kalmıştır. Satelite, mayınlı alan giren Rega'yı kurtarmaya çalışınca kendisi mayına basarak sakatlanır ve diğer çocukların da sürekli mayın tehlikesiyle karşı karşıya olduğu bir ortamda hayatta kalmaya çalışır. Hıngaw'ın mayından dolayı kollarını kaybetmesi ise çocukların fiziksel olarak ne denli yaralandıklarını ve savaşın bedensel etkilerini gösterir. Bu çocuklar, çocukluklarını yaşamaktan ziyade; hayatta kalma mücadelesi veren bireylere dönüşürler.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde de Mirza ve iki oğlunun dört farklı kamp alanını gezmesi, bu kamplarda yaşayan çocukların zorlu koşullar altında eğitim görmeye ve hayatta kalmaya çalışmasını gözler önüne serer. Çocuklar, neşeli ya da nostaljik bir çocukluk yaşamak yerine, savaşın getirdiği yıkımın ortasında ailelerini kaybetmiş, annesiz babasız, kimsesiz bir şekilde hayatta kalma mücadelesi verirler. Ghobadi'nin sinemasında çocuklar,

sürekli olarak bu tür travmatik deneyimlerle başa çıkmaya zorlanır ve çocuklukları, savaşın ve yoksulluğun etkisiyle geçer.

"*Yarım Ay*," "*Gergedan Mevsimi*" ve "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" gibi filmlerde, savaşların etkisiyle insanların bedenlerinde ciddi sıkıntılar yaşanır. Bu filmlerde savaş, insanların bedenlerine doğrudan zarar verir ve onların yaşamlarını zorlaştırır. Aynı şekilde "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" ve "*Kaplumbağalar da Uçar*" filmlerinde de savaş ve iktidarların yarattığı çatışmalar, bedenler üzerinde bir tahakküm ve yaralanma olarak kendini gösterir. Bu filmler, bedenin hem fiziksel hem de ruhsal olarak nasıl zedelenip baskı altına alındığını gösterir.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, insanlar kaçakçılık yaparken, çatışmalarda ya da bastıkları mayınlar nedeniyle yaralanır, uzuvlarını kaybeder ya da hayatlarını kaybederler. "Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor" filminde ise, iktidarın baskınları sonucunda insanlar kaçmaya çalışırken yaralanır ya da doğrudan askeri güçler tarafından doğrudan saldırıya maruz kalıp, yaralanır ya da ölürler. "*Yarım Ay*" filminde de, sınırı geçmeye çalışan insanlar bedensel olarak ciddi sıkıntılar yaşarken, grup içindeki iktidar pozisyonunda bulunan Mamo, kaçmak isteyen bir diğer müzisyenin kulağından silahla yaralanmasına sebep olarak bu gruptaki iktidarlık tahakkümü gösterir. "*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde ise, savaşın ve iktidarın döşediği mayınların etkisiyle insanlar kayıplar verir; en bariz örneklerden biri Hıngaw'dır., ellerini mayınlardan dolayı kaybeden Hıngaw, savaşın bedensel tahribatının en somut göstergelerinden biri olarak sunulur. "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde, Mirza, Henare'yi aramak için yola çıkar, ancak savaşın etkisiyle yaralanmış ve ölmüş birçok insanla karşılaşır. Henare de savaş sırasında kullanılan kimyasal silahlardan etkilenmiştir ve bu yüzden sesini kaybetmiştir. En değerli varlığı olan şarkı söyleme yetisini yitirdiği için Mirza ile görüşmek istemez. Henare'nin sesini kaybetmesi, savaşın insanlar üzerindeki fiziksel ve ruhsal yıkıcılığını simgeler ve bu kayıp, onun kimliğinin ve sanatının yok olması anlamını da içermektedir.

3.3.2. Denetim ve Ses, Cinsiyet, Kimlik, Yasak

Bahman Ghobadi sinemasında denetim ve yasaklar, sınırlar, ekonomi gibi alanlarda olduğu kadar cinsiyet, kimlik ve ses gibi konular üzerinden de uygulanır. Bu denetim ve yasaklar iki şekilde kendini gösterir: İlki, İran ve Irak gibi devletlerin iktidarından

kaynaklanan devlet temelli yasaklar ve denetimlerdir. İkincisi ise, toplumsal yapıdan, özellikle feodal gelenekler, görenekler ve dinsel yapıdan ve toplumsal normların yasaklarından kaynaklanan denetimlerdir. Ghobadi'nin filmlerinde, devletlerin uyguladığı denetim ve yasaklar ile toplumsal normların iç içe geçmesiyle bireylerin özgürlüklerini nasıl kısıtladığı, özellikle kadınlar ve çocuklar üzerinden belirgin bir şekilde işlenir. Bu iki güç merkezi, bireylerin hayatlarını hem ekonomik hem de kültürel olarak denetim altında tutar.

Bahman Ghobadi'nin sinemasında, iktidarın denetim ve baskıları belirli kimlikler üzerinde daha yoğun bir şekilde uygulanır bu kimliklerden biri Kürt kimliğidir. İktidarlar sadece dış unsurları bir düşman olarak göstermez. Kendisine tehlike olarak gördüğü içerdeki farklı kimliklere sahip halkları da düşman olarak gösterir ve bu düşmanlığı o insanlara baskı uygulamak hatta insanları öldürmeye kadar vardırır. Harikulade ölüm hakkı, artık kendini, yaşam üzerinde olumlu bir şekilde etkili olan, yaşamı yönetmeyi, yükseltmeyi, çoğaltmayı ve bu yaşam üzerinde kesin denetimler ve bütüncül düzenlemeler yapmayı görev bilen bir iktidarın tamamlayıcısı olarak sunar. Ona gücünün ve kendi sınırlarını bu derece ileri götürmesine sebep olan küstahlığının bir kısmını sağlayan şey belki de budur. Savaşlar, savunulması gereken hükümdar adına yapılmaz artık; herkesin var olması adına yapılır; halklar birbirlerini öldürmeye yaşamlarının gerekliliği için hazırlanırlar. Katliamlar yaşamsal olmuşlardır. Onca rejim, yaşamın, yaşamı sürdürmenin, bedenlerin ve ırkın yöneticisi olma sıfatıyla onca insanı öldürterek onca savaşı sürdürebilmiştir ve çemberi kapatmamızı sağlayan bir dönüşle, savaş teknolojisi bu rejimleri, topyekûn yok etmeye ittikçe, savaşları başlatan ve bitiren kararlar da gittikçe yaşamı sürdürme sorununa göre düzenlenir olmuştur. (Foucault, 2007, s.101).

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, sınır bölgesinde yaşayan Kürtler, zorlu ekonomik koşullar altında hayatta kalma mücadelesi verirken, aynı zamanda geleneksel yapıdan kaynaklanan baskılar, sınırlar ve yasaklarla karşı karşıya kalırlar. Bu insanlar, ölüm, yoksulluk ve devletin baskılarıyla mücadele ederken, Kürt kimliği üzerinden maruz kaldıkları baskı daha da belirginleşir.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde, mayınlı alanlarda ve kamp bölgelerinde yaşayan, evsiz bırakılan ve Halepçe katliamı gibi tarihsel travmalara maruz kalan insanlar da Kürtlerdir. Tecavüze uğrayan, sürgüne zorlanan, ölüme terk edilen bu insanlar, Kürt kimliği üzerinden sistematik bir baskıya maruz kalırlar. Bu baskı, devletin denetim mekanizmalarının

Kürt halkını özellikle hedef alıp onları izole etme, gözetim altında tutma ve toplumsal yaşamdan dışlama çabalarının bir sonucudur.

Foucault'nun "*Büyük Kapatma*" olarak adlandırdığı süreç, bu iktidar tekniklerinin en belirgin örneklerinden biridir. Büyük Kapatma, toplumun sorunlu olarak gördüğü kesimleri belirli yerlerde esaret altına alarak, onları toplumsal düzenin dışına iter. Bu süreç, iktidarın bireyler üzerindeki kontrolünü artırır ve onları belirli normlara uygun davranmaya zorlar. Foucault'ya göre, bu tür kapatma işlemleri, bireylerin bedenlerini ve davranışlarını disipline etmenin en etkili yollarından biridir (Bingöl, 2019, s.330-331).

"*Yarım Ay*" filminde ise, müzik yapmak isteyen Mamo ve arkadaşları, Kürtçe bir konser vermek için Irak Kürdistan'ına geçmeye çalışırken, sistem tarafından hem bürokratik hem de askeri engellerle karşılaşır. Kürtçe müzik ve dil üzerinden uygulanan baskı, Kürt kimliğinin kültürel ve sanatsal ifade biçimlerinin bile devlet tarafından kontrol altında tutulduğunu gösterir. Kürt oldukları için bu engellerle karşılaşmaları, onların kimliklerinden dolayı maruz kaldıkları baskının bir yansımasıdır.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde ise, Kürt bir şairin hikâyesi üzerinden bu baskı ele alınır. Kürt kimliğine sahip bireyler, hem sanatsal hem de kimliksel olarak sistemin baskısı altında ezilirler. Şairin maruz kaldığı baskı, kimliğinin getirdiği zorlukları ve devletin Kürt halkına yönelik denetim politikalarını göstermektedir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde de, Kürt kimliği üzerinden baskılar işlenir. Mirza ve iki oğlunun Hanere'yi ararken karşılaştıkları insanlar da Kürt'tür ve kamplarda, sürgün edilmiş bir halde yaşam mücadelesi verirler. Savaş, ölüm, hastalık gibi zorluklara maruz kalan bu insanlar da Kürt kimliği yüzünden sistemin baskısı altında yaşamak zorunda kalmışlardır.

Bir diğer baskı altındaki grup ise kadınlardır. Foucault cinselliğe yönelik baskısının bir sömürü aracı olarak da düşünülmesini ister. Eğer cinsellik tarihi baskı kavramlarıyla yazılır ve bu baskı emeğin kullanımına bağlanırsa, cinsel denetimlerin yoksul sınıflara yönelik olanlarının daha yoğun ve titiz olduğunu varsaymak gerekecektir; o zaman da bu denetimlerin, daha büyük bir egemenliğin ve daha sistematik bir sömürünün izinden gittiği düşünülmelidir (Foucault, 2007, s.90). Cinsel adaletsizliğin yönettiği bir dünyada bakışlardaki haz etkin/erkek ve edilgin/kadın arasında bölünmüştür. Belirleyici olan erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş kadın figüre aktarır (Büker-Topçu, 2019,

s.208). Müslüman olan yönetmenler, izleyicinin önyargılarını yıkmak yerine mevcut durumu devam ettirip kadını genel bakış açıları ile ele almaya devam ettiler. Hatta bazı yönetmenler her şeyi erkek bakış açısıyla gösterip kadınları bahtsızlıkları sebebiyle suçlayarak önyargıları daha da arttırdılar (Dönmez-Colin, 2006, s.8). İran'da İslam Hukukuna göre kadınlar, zina ve fuhuşta recm ile cezalandırılıyor, kadınların yasalar karşısındaki değeri erkeğin değerinin yarısı kadardır. Kadının boşanma hakkı elinden alınmıştır (Kanat, 2007, s.43). Ghobadi'nin filmlerinde, devlet baskısıyla birlikte, mevcut feodal yapı ve dini normlar, özellikle kadın kimliğini bastırmak için devreye girer. Kadınlar, hem toplumsal hem de devlet tarafından uygulanan baskılarla susturulmaya çalışılır. Kadının toplum içindeki yeri, cinsiyetçi gelenekler ve dini kurallarla kısıtlanır, bu da kadını daha da görünmez kılar. Ghobadi'nin sineması, bu iki kimlik Kürtler ve kadınlar üzerinden uygulanan sistematik baskıyı ele alarak, onların maruz kaldığı zulmü ve özgürlük arayışlarını işler.

Michel Foucault "*Deliliğin Tarihi*" kitabında "büyük kapatma" olarak tanımladığı süreç, toplumun belli kesimlerinin, özellikle akıl hastalarının ve "deli" olarak kabul edilen bireylerin, kapatılarak kontrol altına alınmasını ifade eder. Foucault, bu kapatma sürecinin yalnızca kurumsal bir düzenleme olmadığını, aynı zamanda toplumsal normlarla desteklenen ve aile yapısının da bu denetimin bir parçası haline geldiği bir sistem olduğunu belirtir. Aile, bu süreçte hem toplumsal kuralı hem de akıl ölçütlerini temsil eden bir düzen haline gelir. Foucault'ya göre, aile, aklın esas ölçütlerinden biri olarak, kapatma taleplerinin öncüsü olur. Aile, toplumun düzenini koruma adına, "akıl dışı" olarak kabul edilen bireyleri kapatmayı talep eder ve bu süreci teşvik eder. Böylece, kapatma, yalnızca devletin ya da kurumların uyguladığı bir baskı biçimi olmaktan çıkar ve toplumun en küçük birimi olan aileye kadar yayılır (2006, s.151).

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, denetimler devletler iktidarı tarafından sınırlar üzerinden yapılırken, aynı zamanda toplumsal yapıya dayalı geleneksel baskılar da görülmektedir. Örneğin, Ayoup'un kız kardeşinin evlendirilmesinde feodal toplumsal yapı ön plana çıkar. Ayoup, bu evliliğe itiraz etmeye çalışsa da, ailedeki geleneksel hiyerarşi gereği amcasının sözü geçerlidir. Yine Ayoup erkek tarafına, her ne kadar Madi'nin tedavi masraflarını üstlendiklerini söylese de, bu sözü dikkate alınmaz. Bunun yerine, kız tarafına ekonomik bir değer olarak katır verilir ve Ayoup ile amcası bu durumu kabullenmek zorunda kalır. Bu filmde, hem devletin sınır ve ekonomi üzerindeki denetimlerini hem de toplumsal yapıdaki cinsiyet ve aile üzerindeki denetimleri gösterilir.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde de yasaklar, hem devletin doğrudan müdahalesiyle hem de feodal ve dini yapının dayattığı baskılarla sürdürülmektedir. Devletler, sınırlardaki askeri güçlerle somut; bölgelere yerleştirdiği mayınlarla fiili bir denetim kurarken, toplumsal ve dini yapı ise günlük hayat üzerinde derin bir baskı oluşturur. Filmde ayrıca, Saddam'ın askerleri tarafından tecavüze uğrayan Agrin adlı kız çocuğunun yaşadığı travma ile kendisinden ve çocuğundan bile nefret etmesi, cinsel şiddet mağdurlarının kendilerini nasıl damgaladığını ve toplumdan nasıl izole ettiğini gösterir. Yine televizyonlardaki bazı kanalların "yasak" ya da "günah" olarak görülüp açılmasının engellenmesi, televizyonun genel olarak yasaklanması, toplumsal normlar ve dini değerler doğrultusunda yapılan denetimlerin bir yansımasıdır. Buna karşılık, Amerikan askerlerinin gelmesiyle birlikte çocukların "yasaklı" ya da "ayıp" kabul edilen televizyon kanallarını onlarla izlemesi bu katı feodal yapının dışarıdan bir müdahale karşısında ihlal edilebildiğini ve sorgulanabilir hale geldiğini gösterir. Amerikan askerlerinin varlığı, dışarıdan gelen bir güç olarak, bu baskıcı ve içe kapanık yapıyı geçici de olsa kırmaya başlar. Bu durum, toplumun baskı ve yasaklarla kontrol altında tutulmaya çalışılmasına rağmen, dış müdahalelerle bu denetimin nasıl zayıflayabildiğini ve bireylerin bu kuralları ihlal etme cesaretini nasıl bulduklarını gösterir.

"*Yarım Ay*" filminde, devlet sınırlar, askerî güçler ve çeşitli mekanizmalar aracılığıyla insanlar üzerinde sıkı bir denetim kurarken, toplumsal yapı da özellikle kadınları ve onların sesini, müzikle olan bağlarını baskı altına alır. Filmde, şarkı söyledikleri için yasaklanmış ve bir köyde hapsedilmiş olan 1334 kadın, devletin uyguladığı baskının açık bir göstergesidir. Bu kadınlar, yalnızca seslerini kullanmak istedikleri için susturulmuş, toplumsal ve devlet temelli iktidar tarafından izole edilmiştir. Kadınların, ses ve müzik üzerinden bu şekilde yasaklanması, yalnızca devletin değil, aynı zamanda feodal yapının ve toplumun kadına bakış açısının bir yansımasıdır. Kadının toplumda ikinci plana itilmesi, özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin feodal geleneklerle şekillendiği bölgelerde, bu baskının katmerlendiğini gösterir. Kadınların seslerinin ve müziklerinin yasaklanması, hem toplumsal bir kontrol mekanizması olarak işlev görür hem de devletin bu baskıyı kurumsal olarak nasıl desteklediğini ortaya koyar. Bu yasaklar, toplumun kendi yarattığı iktidarın, gelenekler ve feodal değerler aracılığıyla kadını baskı altında tutmasının bir göstergesidir. Kadınların seslerinin bastırılması, onların varlıklarının ve kimliklerinin de toplumda bastırılmasına yol açar. Feodal yapı, kadının özgürleşmesinin ve kamusal alanda yer edinmesinin ulusal birlik ve düzeni tehdit edebileceğine inanır. Bu nedenle, kadınların toplumsal ve kültürel alandaki varlıklarını sınırlamak, devlet baskısıyla birleşerek daha da güçlenir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde, devletin sınırlar ve diğer alanlardaki gözetim ve denetim uygulamaları, yasaklarla birleşerek bireylerin hayatını kontrol ederken, toplumsal ve feodal yapı da özellikle dini ve kültürel normlar üzerinden baskı kurar. Bu yasaklar ve denetimler, özellikle kadınlar ve onların sesleri üzerinden belirginleşir. Kadınların toplumsal yaşamda bastırılması ve seslerinin susturulması, hem devletin hem de toplumsal yapının baskıcı doğasının bir yansımasıdır. Mirza'nın çocukları üzerindeki iktidarı ve denetimi, bu toplumsal yapının patriyarkal ve feodal düzeninin bir göstergesidir. Özellikle Udeh'in eşlerinin, kız çocuğu doğurduğu için sürekli yeni bir kadınla evlenmesi, kadının toplumda nasıl yalnızlaştırıldığını ve değersizleştirildiğini ortaya koyar. Bu durum, feodal yapıların kadını bir "araç" olarak görmesinin ve onun doğurganlık üzerinden toplumdaki yerini belirlemesinin bir göstergesidir. Mirza'nın evlenmemiş olan diğer oğlu Barat'ın düğünde âşık olduğu kadına karşı hissettiği duygular da, kadının toplumdaki ötekileştirilme sürecini gösterir. Kadının şarkı söyleme isteği, feodal toplumun kadına yönelik baskıcı tavrıyla çatışır ve bu durum, Barat'ın bu ilişkiden geri durmasına neden olur. Kadının şarkı söylemesi bile toplumsal normlar çerçevesinde bir tehdit olarak algılanır ve kadının sesi, toplumda bir ötekileştirme aracı haline gelir. Sadece gölgesini gördüğü kadının kendisine evlilik teklifi yapan Barat'a "şarkı söylemeyi" şart koşması sonucunda babası Mirza'nın yıllar önce yaptığı "yanlışa" kendisinin de tekrar yapması ve kadının sesinin "lanetli oluşu" yönündeki kanıksadığı fikri söylemesi kadın ile erkek arasındaki "iletişimsizliği" ve bir iletişim haline gelemeyen kadın-erkek "birlikteliksizliğini" gösterir (Nuyan, 2015, s.55). Film boyunca, devlet iktidarının ve toplumsal yapıdaki gelenek ve göreneklerin bireyler, özellikle kadınlar üzerindeki baskısı sürekli olarak vurgulanır. Kadınlar, bu yasaklar ve denetimler aracılığıyla toplumdan dışlanır ve ötekileştirilir. Hem devletin hem de feodal yapının ortaklaşa kurduğu bu denetim mekanizmaları, kadınları toplumun kenarına iter, onları susturur ve denetim altında tutar. Film, bu baskı ve ötekileştirme süreçlerini de eleştirir.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde, sistemin her alandaki askerî ve baskıcı uygulamaları, kadınlara yönelik ekstra bir baskı katmanıyla daha da derinleşir. Özellikle kadınların giyimleri, kamusal alanlarda var olma biçimleri ve genel olarak sosyal hayatları üzerinde ciddi bir denetim vardır. Kadınlar, sürekli olarak bu baskı ve denetim mekanizmaları altında yaşamaya zorlanır. Filmde, yurtdışına kaçmak ve müzik yapmak isteyen grup içinde çoğunluğun erkek olması, ancak aralarındaki tek kadının varlığı, sistemin ve toplumsal yapının kadınları ne kadar geriye ittiğinin bir göstergesidir. Kadınların kamusal alandaki varlıkları kısıtlanmakta, müzik gibi özgür ifade alanları bile onlar için daha zorlayıcı

hale getirilmektedir. Toplumda erkeklerin bile müzik yapmak ve özgürce yaşamlarını sürdürmekte zorluk çektiği bir ortamda, kadınlar için bu durum çok daha baskıcı ve sınırlayıcı bir hal alır. Kadınlar, sadece müzik yapmak veya yurt dışına çıkmak istediklerinde bile, toplumsal ve devlet temelli engellerle karşı karşıya kalırlar. Bu, sistemin kadınlara uyguladığı katı denetimin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Film, bu ayrımı da vurgulayarak İran'daki baskıcı yapının kadınlar üzerindeki ağır yükünü gözler önüne serer. Kadınların kamusal hayattan dışlanması ve özgürlüklerinin sürekli olarak sınırlandırılması, hem sistemin patriyarkal yapısının hem de toplumsal geleneklerin bir sonucudur. Kadınlar, sadece fiziksel denetim altında değil, aynı zamanda toplumsal normlar ve yasalar aracılığıyla sürekli bir baskı altında tutulurlar.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde, iktidar kadınlara yönelik denetleyici ve baskıcı tutumunu kesintisiz bir şekilde sürdürmektedir. Kadınların hayatın her alanında maruz kaldığı bu baskı, özellikle Mina karakteri üzerinden derin bir şekilde işlenir. Mina, kadın olduğu için hem toplumsal hem de devlet baskısına maruz kalır. Eşi, onun yüzünden cezaevine atılır, kendisi ise tecavüze uğrar. Bu yaşadıkları, kadının devlet ve toplum tarafından nasıl sürekli bir denetim ve zulme maruz bırakıldığının somut bir örneğidir. Mina, bu baskılardan kaçmak zorunda kalarak ülkesini terk eder, ancak gittiği yerde de maddi ve manevi zorluklarla karşılaşır. Ekonomik sıkıntılar yaşar ve yeni bir yaşam kurma mücadelesi verir. Bu yalnızlık içinde, toplumsal baskılar devam eder ve kızı hayat kadını olur. Bu durum, sistemin ve toplumsal yapının kadını nasıl yalnızlaştırıp, çaresiz bıraktığının bir göstergesidir. Kadının toplumsal hayatta maruz kaldığı bu baskı, sadece fiziksel değil, ekonomik ve psikolojik olarak da hissedilir. Mina'nın yaşadıkları, devletin baskıcı rejimi ve toplumsal yapıların kadını sürekli olarak denetim altında tutma çabalarının bir sonucudur. Kadınların var olma mücadelesi, iktidarın ve geleneksel yapının baskısı altında ezilirken, toplumsal hayatta maruz kaldıkları bu durumlar, onların özgürlüklerini ve kimliklerini sürekli olarak bastıran güçler tarafından şekillendirilir.

Bahman Ghobadi sinemasında ses, sınırları aşmanın, sisteme karşı direnmenin ve baskıya karşı koymanın en güçlü sembollerinden biri olarak öne çıkar. Ghobadi, sesin hem fiziksel hem de metaforik anlamda sınırları geçebilme gücüne özel bir önem verir ve bu unsur, birçok filminde merkezi bir tema haline gelir. Deleuze ve Guattari müzik-oluşu insan bedeninin kendisini müzik ile ifade edebilmesi şeklinde tanımlar (Pekerman, 2021, s.85).

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde Mirza ve iki oğlunun söyledikleri şarkılar, gittikleri her yerde tanınır ve sevilir. Henare için söylenen şarkı, sınırları aşarak kamplardan düğünlere kadar her yerde bilinir. Bu şarkılar, hem bir kültürel mirasın devamı hem de insanların direniş ve hayatta kalma mücadelesinin bir sembolüdür.

"*Yarım Ay*" filminde de ses yine merkezi bir unsur olarak öne çıkar. Film, müzikal denebilecek bir yapıda ilerler ve Mamo'nun Irak Kürdistan'nına gidip konser verme arzusu, sesiyle sınırları aşma çabasıdır. Ancak bu ses, bürokratik ve askeri engellere takılmaya çalışılır. Yine de, Mamo'nun sesi sınırları aşarak direnişin bir aracı haline gelir. Filmde ayrıca, şarkı söyledikleri için köyde hapsedilen 1334 kadının varlığı, devletin ses üzerindeki baskısını ve kadının sesinin ne kadar güçlü bir tehdit olarak algılandığını gösterir. Mezara gömülen adamın, bir kadının söylediği şarkıyla dirilmesi, sesin can veren ve sınırları aşan gücünün somut bir örneğidir. "Mamo" karakterinin Irak Kürdistan'ına gitme çabası, fiziksel sınırları aşma mücadelesi gibi görünse de, aslında sesin sınırları aşmasıyla gerçekleşir. Mamo'nun bedeni sınırlara takılsa da, sesi bu sınırları aşarak Irak'ta bir direniş sergiler. Aynı şekilde, Mirza'nın aradığı Henare'ye ulaşmak için çıktığı yolculukta, söylediği şarkıların sınırları aştığı görülür.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde, direnişin temel aracı müziktir. Oradaki gençler, sistemin baskısına ve toplumsal sınırlamalara karşı, müzik yaparak başkaldırır. Müzik, onların ifade özgürlüğü ve direniş biçimi haline gelir; ses, sadece bir sanatsal araç değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir direniş sembolüdür. Sisteme ve baskılara karşı duruşlarını müzikle, sesle ifade ederler, bu da sınırları aşan bir özgürlük çığlığına dönüşür.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde de ses önemli bir direniş unsurudur. Kürtçe şiirler yazan bir şairin, sesinin ve sözlerinin tehlikeli görülüp baskı altına alınması, dilin ve sanatın iktidara karşı nasıl bir tehdit oluşturduğunu gösterir. Şairin sesi, bir isyan ve özgürlük sembolüdür; bu da onun cezalandırılmasına yol açar. Ancak bu ses, susturulmaya çalışılsa da, sınırları aşmaya devam eder.

Ghobadi sinemasına bakıldığında, ses, sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir direniş ve özgürlük sembolüdür. İktidar baskılarına, gözetim ve denetimlere rağmen, sesin sınırları aşma gücü vardır. Ghobadi'nin sinemasındaki bu ses unsuru, toplumsal ve politik sınırların ötesine geçerek özgürlüğün ve direnişin en güçlü araçlarından biri haline gelir.

Ghobadi'nin sinemasında sınırlar ve iktidarın denetim mekanizmaları, karakterlerin hem fiziksel hem de duygusal anlamda sıkışmışlık hissini yaşamalarına neden olur. Bu sıkışmışlık duygusu, Ghobadi'nin filmlerinde özellikle mekânsal anlamda kendini gösterir. Ghobadi'nin filmlerinde dehşet normalliğin alt metninde kendine yer bulur. Bu durum Freud'un "tekinsiz" kavramına uymaktadır. "Tekinsiz"in, insanda dehşet, korku, ürperti hissi uyandıran bir durum şeklinde tanımı yapılırken; Freud ise bu duygunun kökeninin yabancı ve bilinmedik bir şeylerden değil, aksine tanınan ve çok iyi bilinen, fakat bastırılma neticesinde yabancılaşmış olan bir şeyle karşılaşmak şeklinde açıklar (Suner, 2015, s.174-175).

Ghobadi "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" ve "*Gergedan Mevsimi*" dışındaki tüm filmlerini kırsal alanlardaki Kürt köylerinde ve o bölgenin karlarla kaplı dağları, uçsuz bucaksız manzaralarındaki devasa coğrafyasında çekmiştir. Filmlerdeki görsel atmosfer her ne kadar ferahlatıcı, uçsuz bucaksız görünse de klostrofobik bir hissiyat yaratmaktadır. Filmler genelde kendini kıstırılmış hisseden, çıkmaza saplanmış, çözüm noktasında karşısına engeller çıkarılan karakterler etrafında şekillenmektedir. Bu çaresizlik, kıstırılmışlık, çıkmazlık duygusu içsel duygulardan ziyade dışsal sebeplerden dolayıdır (Suner, 2015, s.168). Mekândaki huzursuzluğun temel nedeni baskıcı düzen ve iktidardır. Bunu çözebilecek kişi de yine iktidardır (Pekerman, 2021, s.131).

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filmindeki küçük göl başta daha huzur verici olarak görülürken sonradan klostrofobik bir alan yaratacak şekilde, tekinsiz, huzursuz, tehlikeli bir yer gibi gösterilmiştir.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, dağlar, doğal güzelliklerinin aksine, her an askerlerin baskın yapabileceği bir ölüm tuzağına dönüşür. Karakterler, bu geniş dağlık alanda hareket ederken, özgür değil, sürekli bir tehlike altında ve baskı altında hissederler. Bu geniş manzaralar, karakterlerin fiziksel olarak geniş bir alanda hareket edebilme yeteneği var gibi görünse de iktidarın denetim ve gözetim mekanizmaları altında yaşayan sınırlarla çevrili olmaları, karakterleri fiziksel olarak sıkıştırır ve izleyiciye, karakterlerin içinde bulunduğu baskı ve sınırlamalarla dolu dünyayı daha da güçlü bir şekilde hissettirir. Uçsuz bucaksız dağlar, bir mekân olmaktan ziyade bir tür "mekânsal açmaz" olarak gösterilir (Suner, 2015, s.226).

"*Yarım Ay*" filminde de coğrafya, dağların büyüklüğüne rağmen, iktidarın sürekli denetimi ve askerlerin her an yeniden kontrol edebileceği bir alan olarak klostrofobik bir

atmosfer yaratır. Dağlar, aşılması imkânsız bir engel gibi görünür ve karakterlerin özgürlüğünü kısıtlar.

"Annemin Ülkesinin Şarkıları" filmindeki yollar da savaşın izleri ve kamplarla dolu bir şekilde tasarlanmıştır. Normalde bir yolculuk ve keşif mekânı olarak düşünülebilecek yollar, burada savaşın izleriyle ve kamplarla dolu, daraltıcı ve baskılayıcı bir mekâna dönüşmüştür.

3.3.3. Gözetim ve Sınır-İhlal-Kaçakçılık

İktidar, görmek ve görülmekle alakalıdır (Diken, 2021, s.13). Gözetim altındaki bireyler, ne zaman izlendiğini bilmedikleri için, her an izleniyor olma duygusuyla yaşarlar. Bu da onların kendi kendilerini denetlemelerine yol açar. Böylece iktidar, sürekli fiziksel baskı uygulamasa bile, bireyler üzerinde etkisini sürdürür. Foucault'a göre gözetim altındaki bireyler, fiilen izlenmeseler bile, izleniyor olma ihtimaline göre hareket ederler. Bu durum, bireylerin davranışlarını otomatik olarak iktidarın beklentilerine uygun hale getirir ve böylece iktidarın kontrolü süreklilik kazanır (Koç, 2018, s.200). Ghobadi sinemasındaki insanlar iktidarın gözetimi altındadır. Gözetim altında olmadıkları zamanlarda bile kendilerini gözetleniyormuş gibi hissedip ona göre hareket ederler. "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde kaçakçılık ile geçimini sağlayan insanlar sınırlarda askerlerin gözetimi altındadır ve askerler istedikleri zaman onlara baskınlar yapabilmektedir. "*Yarım Ay*" filminde Mamo ve beraberindeki müzisyenler askerlerin gözetimi altındadır ve sürekli askerler tarafından durdurulup kontrol edilerek sınırı geçmeleri engellenmeye çalışılır. Yine şarkı söylediği için bir köyde tutulan 1334 kadın askerler tarafından gözetim altındadır. "*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde sınır bölgesindeki kampta yaşayan insanlar gözetleme kulelerindeki askerler tarafından gözetilmektedir. Bir mekânın şekillendirilmesi kültürün bir sembolüdür, mevcut toplumsal düzenin bir sembolüdür, amaçların, ihtiyaçların ve korkuların bir sembolüdür (Harvey, 2016, s.35). Ghobadi, Kürtlerin nereye giderlerse gitsinler, tel örgülerle etraflarının çevrildiği, sınırlarla hapsedildiğini yansıtıp, tel örgülerin Kürtlerin hayatındaki yerine göndermeler yapmaktadır (Kılınç, 2017, s.146). Sınırdaki tellere gelen Rega'yı gören Satallite ve Peşew ağlayan Rega'yı eğlendirmek ister. Peşew sakat olan bacağını sınırın karşı tarafında nöbet tutan Türk askerine doğru silah şeklinde yöneltir ve ateş eder gibi yapar. Türk askeri de onlara gerçek silah sesiyle yanıt verir. Devletler, çocuksu toplumun hislerini, hassasiyetini, mağduriyetini anlayamayan zorba bir yapı gibi davranır (Suner, 2015, s.91). Bu sahne de gözetimin kesintisiz bir şekilde olduğu ve herhangi bir tehlike sezilmesi durumunda

askerlerin askeri güç ile müdahale edebileceğini gösterir. "*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde iktidar tüm kenti gözetlemektedir ve insanlar gizli bir şekilde bir şeyler yapmak zorunda kalmıştır. Müzik yapan gençler de sürekli gizli bir şekilde, kimsenin dikkatini çekmeden provalar yapıp, müzik yapmak zorunda kalırlar. Ancak onlar da iktidarın gözetiminden kaçamayıp yakalanırlar. "*Gergedan Mevsimi*" filminde de insanlar iktidar tarafından gözetilip kendi ideolojilerinde olmayan insanları askeri güç ile hapishanelere tıkılmaktadır.

Gözetim, sınırların ihlali ve kaçakçılık, Ghobadi'nin karakterlerinin günlük yaşamları ile bütünleşmiş unsurlardır ve onun filmlerinde önemli tematik ögeler olarak yer alır. Ghobadi'nin neredeyse tüm filmlerinde sınır ve sınırın ihlali işlenmiştir. Bu sınırlarda da insanları gözetleyen iktidar unsurları vardır. Sadece bir bakış. Gözetleyen bir bakış ve o bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bu bakışı içselleştirip gözlenen noktaya varır ve böylece kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletir (Foucault, 2019; s.97). Ghobadi'nin filmdeki kırsal alanlar, geçitler ve sınırlar, iktidarın birer gözetim alanını temsilidir denebilir. Bu coğrafya, bu sınır coğrafyası, "kaçakçılara" göz açtırmamak için duran asker ve mayınları herkese ölüm tehdidinde bulunan bir coğrafyadır. Yapabilecek tek iş- kaçakçılık ya da sınır ticareti- olan insanların başka da bir seçeneği yoktur. Çocuklar da bu seçeneksizliğin bir parçasıdır (Ergenç, 2014, s.98). Ghobadi, filmlerinde sınırı yüzleşmek ve aşılması gereken bir engel olarak görür (Nuyan, 2015, s.54). Sınır, iki taraf yaratır. İki ülke, iki hane, iki mekân arasında birini iç diğerini de dış şeklinde ilan ederek bir gerilim yaratır. İçeriyi dışarıdan koruyabildiği gibi hapsediyor da olabilir. Ya da bir tarafı dışlıyor da olabilir. Her durumda sınır iletişim ve üretim ihtimalini kaldırmaya çalışan ve müdahaleye kapalı olan katı ve ölü tanımların bir eseridir (Pekerman, 2021, s.189). Ghobadi'nin filmlerindeki Kürtler, sınırlar arasında hapsolmuş, kendi yurtlarında kaçakçılık yapmak zorunda bırakılan bir halk olarak gösterilmiştir (Kılınç, 2017, s.138). "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde temel geçim kaynağı kaçakçılık olan insanlar sınırları geçip, iktidar nezdinde bir ihlalde bulunurlar. İktidar bu ihlalden dolayı ölüm ve yaralanmalarla insanları cezalandırır. Bazen de yaptığı baskınlarla onların ticari mallarını ve kaçakçılık aracı olan katırlara zarar verir. Ancak bu filmde sınırlar aşılır. Filmin son sahnesinde Ayoup hasta kardeşi Madi'nin tedavisi için sınırdaki telleri aşıp gider. "*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde Mirza iki oğluyla birlikte onu terk eden eşi Hanareyi'yi ararken sınırları aşar. Filmin sonunda da Hanare'nin kızını alıp sınırı aşar. "*Yarım Ay*" filminde Mamo ve beraberindeki diğer müzisyenlerin sınırı aşmamaları için karşılarına her ne kadar engeller çıkarılsa sınırı geçmek için verdiği mücadele esnasında yolda ölen

Mamo'nun istediği olur. Filmin sonunda müzik eşliğinde tabut içinde görülen Mamo'nun ölüsünün sınırı aşıp konser alanına gittiği anlaşılır. "Kaplumbağalar da Uçar" filminde mekân sınır bölgesindeki kamptır. Şehre giderken arabaya binen İranlı doktorun da ben sürekli İran'dan Irak'a gelip gidiyorum şeklindeki konuşması da sınırın aşılabildiğini göstermektedir. Filmde Satella ile Kek İsmail arasında geçen diyalogda da sınırın insanları ayırmasındaki rolü anlatılır.

Satella: "Siz burada 70 ailesiniz neden bir tane almıyorsunuz (çanak) Bu ününüz için çok kötü?"

Kek İsmail: "Biz sadece otuz haneyiz. Sadece otuz anladın mı? "

Satella: "Şu taraftaki evler ne oluyor?"

Kek İsmail: "Bilmiyor musun sen? Onlar artık Türkiye'de. Bizi ayırdılar. Çanak için para vermelerine izin vermezler. Zaten onlar da bir garip?"

Satella: "Ama senin karın da o taraftandı. Yoksa artık yabancı mısınız? Ayrıldınız mı? Görüşmeyecek misiniz?"

Kek İsmail: "Bizi ayırdılar artık onlar bizden ayrı"

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde müzik yapan gençler sahte pasaport ile sınırı aşıp başka ülkelere gitmek istemektedir. Bu filmde sınırlar aşılamamıştır. Ancak insanlar için kurtuluş İran sınırların ötesi şeklinde gösterilmiştir. "Gergedan Mevsimi" filminde hapishaneye tıkılan, işkence gören ve yuvaları dağılan Sahel ve Mina sınırın diğer tarafı olan Türkiye'ye geçmiştir.

Ghobadi'nin sinemasında sınırların varlığı, filmleri aynı zamanda birer yol filmine dönüştürür. Sınırlar, hem fiziksel hem de sembolik anlamda karakterlerin aşmak zorunda kaldıkları engellerdir ve bu süreç onları sürekli bir yolculuğa iter.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, sınırların varlığı insanları kaçakçılık yapmaya ve sürekli hareket halinde olmaya zorlar. Ayoup ve diğer karakterler, geçimlerini sağlamak için sınırları aşmak zorunda kalır ve bu da onları yollara iter.

"*Kaplumbağalar da Uçar"* filminde de hikâye sınır bölgesinde geçer, ancak savaşın sona ermesiyle birlikte insanlar eski yurtlarına dönmek için bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk, onların hem fiziksel hem de duygusal sınırlarını aşma çabalarını yansıtır.

"*Yarım Ay*" filminde ise yolculuk, filmin merkezinde yer alır. Mamo ve müzisyen arkadaşları, Irak Kürdistanı'na geçip orada bir konser vermek için sürekli hareket halindedirler. Film, baştan sona kadar bir sınır aşma ve yolculuk hikâyesi olarak şekillenir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde de Mirza ve çocukları Henare'yi aramak için yola çıkarlar. Bu yolculuk, hem fiziksel hem de duygusal sınırları aşmayı simgeler ve film, bir sınır filmi olmaktan çıkarak yolculuk temalı bir filme dönüşür. Mirza ve iki oğlunun yanına enstrümanlarını da almaları ve savaşın gölgesinde olmalarına rağmen gittikleri yerlerde şarkılar söyleyip konserler de vermeleri bu yolculuğu bir müzikal yolculuğa dönüştürür (Ergenç, 2014, s.101).

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde karakterlerin temel hedefi, İran'daki sınırları aşarak Avrupa'ya gitmektir. Bu sınırları aşma çabası, onları sürekli bir yolculuk umudu içinde tutar.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde de karakterler, işkencelerden kaçtıktan sonra sınırları aşmak zorunda kalırlar ve bu süreç de bir yolculuğa dönüşür. Sınırları geçmek, aynı zamanda yeniden bir yol filmi yaratır.

Ghobadi'nin filmlerinde gözetim, iktidarın bireyler üzerindeki kontrol mekanizmasının bir yansımasıdır. Gözetim, özellikle sınır bölgelerinde yaşayan insanların hayatlarının her anını etkiler ve onların hareket alanlarını kısıtlar. Bu durum, Ghobadi'nin filmlerinde karakterlerin sürekli bir baskı altında oldukları ve her hareketlerinin izlenip kontrol edildiği bir atmosfer yaratır. "*Sarhoş Atlar Zamanı"* filminde insanların tek geçim kaynağı kaçakçılıktır. Kendi yurtlarının bir yerinden diğer yerine "illegal" şekilde geçmek zorunda bırakılan Kürtlerin "kaçakçı" olmak dışında pek bir seçenekleri de yoktur (Kılıç, 2017, s.138). Kaçakçılık yaptıkları esnada Ayoup ile başka bir çocuk arasındaki diyaloglar da onlara başka bir seçenek bırakmadığını göstermektedir.

Ayoup: "Adın ne?"

Riboire: "Adım Riboire."

Ayoup: "Arazin var mı?"

Riboire: "Evet bir sürü."

Ayoup:" E niye çiftçilik yapmıyorsun?"

Riboire: "Araziler hep mayınlı."

Ayoup: “Temizleyemiyor musunuz?”

Riboire: “Çok fazla mayın var.”

Ayoup ile Riboire arasındaki diyaloglar iktidarın onların tarım yapabileceği araziyi bile temizlenemeyecek kadar çok mayınlarla doldurup her türlü ekonomik imkânlarını elinden aldığı ve daha kolay bir şekilde gözlemleyip kontrol edebildiği kaçakçılığa mahkûm ettiği görülmektedir. Topraksız bu köylülerin tek geçim kaynağı kaçakçılıktır. Ayoup ve kardeşlerinin babası da kaçakçıydı. Ayoup da kaçakçı olur. Bu film de bir kere daha mülksüzleri anlatır (Genco, 2001, s.65-66).

3.3.4. Direniş

Foucault'ya göre, iktidar, sabit bir yapı ya da mutlak bir yasa değil, sürekli olarak ilişkiler içinde var olan bir dinamik etkileşimler alanıdır. İktidarın her zaman tek bir kaynağı yoktur ve toplumun her kesiminde farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. İktidarı sadece tahakküm ya da baskı olarak değil, karşılıklı etkileşimler içinde sürekli olarak yeniden şekillenen bir süreç olarak düşünmeliyiz. İktidar ilişkileri tersine çevrilebilir; yani, iktidarın mutlak olmadığını ve sürekli olarak değişebileceğini kabul etmek gerekir. İktidar, bir olanaklılık alanı olarak düşünülmeli ve bu alan içinde iktidar ilişkilerinin tersine çevrilmesi, yani karşı güçlerin ortaya çıkması her zaman mümkündür (Foucault, 2020, s.55). Kendini tek bir alanla sınırlamayan iktidar insanların yaşamına ve yaşam tarzlarına, kültürüne kadar birçok alanda kendini göstermektedir. Ghobadi sinemasında “Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor” filmi dışındaki diğer filmlerinde iktidarın baskısına maruz kalan kesim Kürtlerdir. Aidiyet, hiçbir zaman sorunsuz bir kategori olmamıştır. Bir topluluğa, bir kültüre, bir coğrafyaya ait olma biçimlerinin hepsi içinde belirli gerilimleri de barındırır (Suner, 2015, s.18). İktidarlar Kürt kimliği ve Kürt kültürü üzerinden saldırılar gerçekleştirir. Bunun karşılığında da halk bir direniş sergiler. Foucault'nun biyo-politika anlayışı, modern toplumlarda ırkçılığın yükselişini de açıklar. Irkçılık, iktidarın toplum üzerinde kurduğu denetim mekanizmasının bir parçası olarak işlev görür. Bu anlayış, bazı grupların diğerlerine göre daha üstün veya daha aşağı olarak tanımlanmasına yol açar ve böylece nüfusun farklı kategorilere ayrılmasını sağlar. Biyo-iktidar, toplumdaki yaşamın kontrol edilmesi ve yönetilmesi sürecini derinleştirir (Koç, 2018, s.208).

Foucault'a göre, iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır ve bu iki kavram, birbirinden ayrılamaz bir birliktelik oluşturur. İktidar ve direniş, sürekli bir etkileşim içinde, birbirini besleyen ve varlığını sürdüren iki güçtür. Direniş, iktidarın sınırlarını belirleyen ve onu yeniden şekillendiren bir güç olarak işlev görür (Işık, 2012, s.108). İktidar ilişkileri kaçınılmaz bir şekilde direnişe de sebep olur her an direnişe bir çağrı yapar (Foucault, 2019, s.176). Bahman Ghobadi'nin sinemasında iktidar ve direniş teması, sürekli bir çatışma ve mücadele halinde halindedir. İktidar, sınırlar çizip baskı uygularken, Ghobadi'nin filmindeki karakterler bu sınırlara karşı direniş gösterir. Ghobadi'nin karakterleri, iktidarın koyduğu sınırları ve yasakları ihlal ederek, hayatta kalma ve özgürlük arayışlarına devam ederler. Egemen toplum, kendi egemenlik konumunu toplumun diğer farklılıklarını dışa doğru itmeye çalışıp, kendi kimliğini sürekli yeniden üretmeye çalışırken, dışlanmaya çalışılan kimlikler de kendi farklılıklarını göstermeye, seslerini duyurmaya ve yaşanan bu ayrımcılığa karşı mücadele etmeye çalışır (Suner, 2015, s.27). Foucault'nun öngördüğü direniş stratejisi, yerel düzeyde, mikro ölçekte gerçekleşen mücadelelerdir. Çünkü iktidar her yerde olduğu için, direnişin de her yerde olması gerekir. Bu yerelleşmiş mücadeleler, iktidarın bütünsel yapısını etkileme potansiyeline sahiptir. Foucault'nun direniş anlayışı, iktidarın bireyler üzerindeki baskısını kırmaya ve bireylerin kendi özneliklerini yeniden kazanmalarına olanak tanır (Işık, 2012, s.109).

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminde, iktidar sınırlar çizerek insanların hareket alanını kısıtlar, ancak ekonomik zorluklar bu sınırların ihlalini zorunlu kılar. Ayoup ve diğer kaçakçılar iktidarın geçişini yasakladığı sınırları sürekli aşarlar. Yine bu filmde Ayoup, kardeşi Madi'nin tedavisi için sınırları geçmek zorunda kalır ve film, Eyüp'ün bu direnişiyle sona erer. Bu direniş, sadece hayatta kalma mücadelesi değil, aynı zamanda iktidarın koyduğu fiziksel sınırlara karşı bir başkaldırı olarak görülebilir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde, iktidar savaşlar çıkarır, Kürtleri öldürür ve onları kamplara hapseder. Ancak Mirza ve iki oğlu, bu sınırları ve kampları aşarak, insanlara ulaşır ve son sahnede Mirza'nın eski eşi Hanera'nın kızını sırtına alıp sınır tellerini aşması, iktidara karşı direnişin ve mücadelenin simgelerinden biridir. Mirza'nın bu hareketi, iktidarın çizdiği sınırların insan iradesiyle aşılabileceğini gösterir.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde ise, bölgedeki Kürtler Saddam rejiminden nefret eder ve onun devrilmesini isterler. Savaş durumuna karşı kamptaki insanlar ki bunların içinde onlara öncülük eden çocuklar da vardır. Çıkardıkları mayınları ve diğer eşyaları satarak silah

alıp kendilerini savunmaya çalışırlar. Bir teslimiyetten ziyade direniş ve mücadele vardır. Film, Saddam rejiminin çöküşüyle sona erer ve karakterler, kendi topraklarına dönmeye başlarlar. Bu, halkın iktidara karşı sessiz bir direnişinin sembolü şeklindedir ve Saddam rejiminin çöküşüyle özgürlüğün doğacağına inanılır.

"*Yarım Ay*" filminde, Mamo, Irak Kürdistanı'na gidip konser vermek ister. Çünkü orayı kendi evi olarak görür. Bu idealine ulaşmak için ölümü bile göze alır. Kendisi, evinden kaçan sanatçı ne kadar başarılı ne kadar ünlü olursa olsun her zaman eksik kalır, hiçbir zaman mutlu olamaz (Pekerman, 2021, s.72). Ancak iktidar bu konseri engellemeye çalışır. Yine de, Mamo'nun ölümüyle bile bu direniş sona ermez; bir kadın aracılığıyla Mamo'nun müziği sınırları aşar ve filmin sonunda müzik sesi yankılanır. Bu, sanatın ve müziğin iktidarın baskılarına karşı bir direniş aracı olduğunu gösterir.

"*Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*" filminde, genç müzisyenler, iktidarın müziği yasaklama ve yurt dışına çıkışlarını engelleme çabalarına rağmen, gizlice müzik yapmaya ve konserler vermeye devam ederler. Bu direniş, ne kadar küçük ve kırılgan görünse de, baskıcı bir sisteme karşı bir duruşun göstergesidir.

"*Gergedan Mevsimi*" filminde, Mina ve eşi Sahel, iktidarın baskılarıyla karşı karşıya kalır. Mina, tecavüze uğrar, Sahel cezaevinde işkenceler görür. Ancak Mina, İran'dan kaçıp Türkiye'ye gitmeyi başarır ve Sahel de onu bulmak için büyük bir çaba harcar. Bu, iktidarın ağır baskılarına rağmen, bireylerin direnişinin ve hayatta kalma mücadelelerinin bir göstergesidir.

Ghobadi'nin sinemasında, iktidarın baskılarına karşı direniş her zaman varlığını korur. Sınırlar çizilir, baskılar uygulanır, ama direniş asla sona ermez. Bu direniş, bazen sessiz ve kırılgan olsa da, iktidara karşı bireyin iradesinin, sanatın ve müziğin nasıl bir başkaldırı aracı haline geldiğini gösterir. Ghobadi sinemasında, iktidarın baskı altında tutmaya çalıştığı en önemli unsurlardan biri de kadınlardır. Kadının giyimi, sesi ve kamusal hayata katılımı, iktidar tarafından sürekli denetlenir ve sınırlandırılmaya çalışılır. Ancak Ghobadi'nin filmlerindeki kadınlar, bu baskılara karşı bir direniş sergilerler.

"*Yarım Ay*" filminde de kadınlar müzik yapmaları yasaklanmış olsa da, 1334 kadının sesleri susturulmaya çalışılırken, onlar hala müziklerini yapmaya devam ederler. Kadınların müziği ve şarkıları, onların hayatta kalma ve direnme biçimidir. Filmde, Mamo'nun cesedinin bir kadın tarafından Irak Kürdistanı'na götürülüp orada bir konser verilmesi sağlanır. Kadının,

bu baskılara rağmen Mamo'nun müziğini devam ettirmesi, Ghobadi'nin kadın karakterlerinin direnişinin bir örneğidir.

"*Annemin Ülkesinin Şarkıları*" filminde de kadınların sesi yasaklanmış olmasına rağmen, kadınlar bu duruma karşı bir direniş gösterirler. Onların şarkı söylemesi, sadece sanatsal bir eylem değil, aynı zamanda iktidarın baskılarına karşı bir meydan okumadır. Kadınlar, seslerini duyurarak bu yasakları aşmaya çalışırlar.

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filminde Agrin, tecavüze uğrar, ancak bu trajediye rağmen hayatta kalmaya çalışır. Sonunda uçurumdan atlaması, bir direniş eylemi olarak yorumlanabilir. Agrin, bu baskıcı koşullar altında bile bir direniş göstererek kendi bedeninin ve kaderinin kontrolünü eline almaya çalışır.

"Gergedan Mevsimi" filminde Mina, iktidarın tüm baskılarına rağmen hayata tutunmayı başarır. Tecavüze uğramış ve baskıya maruz kalmış olmasına rağmen, İran'dan kaçmayı başararak bir direniş örneği sergiler. Mina'nın hayatta kalma mücadelesi, baskıcı rejime karşı sessiz ama güçlü bir direnişin simgesidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, İranlı yönetmen Bahman Ghobadi'nin şimdiye kadar çektiği altı tane uzun metraj filmi incelenerek bu filmlerdeki politik imgeler tespit edilip analiz edilmiştir. Her bir film ayrı bir başlık altında incelenip, filmde hangi konuların işlendiği, hangi temaların ele alındığı geniş şekilde değerlendirilerek konuların arka planında nelerin olduğu, tarihsel gerçeklikleri ve karşılıkları, işlenen temaların bireysel ve toplumsal arka planının ne olduğu ve neye karşılık geldiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda Ghobadi sinemasının temel içeriğine baktığımızda Bahman Ghobadi'nin sinemasında, iktidar ve ona karşı direnen bireyler arasında sürekli bir çatışma mevcuttur. Ghobadi'nin karakterleri, ekonomik, sosyolojik, kültürel, düşünsel ve sanatsal anlamda hayatlarını sürdürmeye çalışırken, her aşamada karşılarına iktidar engeli çıkar. Bu iktidar, bireylerin hayatlarına nüfuz eder ve onları çeşitli yollarla baskı altına almaya çalışır. Ekonomik olarak insanları yoksulluğa ve zorunlu işlere mecbur eder, kadınların sesini susturur, toplumda farklı kesimler üzerinden savaşlar çıkararak insanları yok etmeye veya belirli alanlara hapsetmeye çalışır. Ghobadi sinemasında iktidarın tahakkümü, gençlerin müzik yapmasını yasaklamaktan kadınların şarkı söylemesini engellemeye, hatta sadece farklı bir ülkede konser vermek isteyen bireyleri ırklarından dolayı sınırlandırmaya

kadar geniş bir alanı kapsar. İktidar, bu insanları gözetleyip denetleyerek onları kontrol altında tutmaya çalışır ve her anlamda bir baskı aracı olarak kendini gösterir. Ancak Ghobadi'nin sinemasında, bu baskıya karşı pasif bir teslimiyet yerine sürekli bir direniş söz konusudur. İktidarın yasaklarına ve denetim mekanizmalarına karşı bireyler, aktif bir şekilde bu sınırları aşmaya, özgürlüklerini savunmaya çalışırlar. Ghobadi'nin karakterleri, fiziksel çatışmalardan uzak durarak, daha çok iktidarın uygulamalarından kaçma ve yasakları delme çabası içindedir. Pasif bir direnişin ötesinde, bu bireyler iktidarın baskılarına karşı bilinçli bir şekilde kendi yaşam tarzlarını savunmaya, benliklerinin farkında olarak hareket etmeye çalışırlar. Ghobadi'nin sineması, baskıcı bir iktidar ile bu baskıya karşı sürekli mücadele eden, özgürlüğünü savunmaya çalışan insanların direnişi üzerine kuruludur. İktidarın baskı ve yasaklarına rağmen, Ghobadi'nin filmlerinde karakterler, bu sınırlamaları aşma çabasıyla sürekli bir direniş içindedir.

İran gibi olaylara muhafazakar ve geleneksel bir şekilde yaklaşan sansür ve yasaklarla sanatı ve sanatçıyı kontrol etmeye çalışan bir ülkede Bahman Ghobadi gerçekliği göstermekten geri adım atmak yerine üstüne gitmiştir. Onun gerçekliğe bu yaklaşımı da filmlerine politik bir anlam kazandırmıştır. İran sinemasında ima edilmesinden bile korkulan konular Bahman Ghobadi sinemasında tüm doğallığı ile ele alınmıştır. İran sinemasında sansür uygulanan savaş, gerilim, şiddet gibi konular; Ghobadi sinemasının temel konularını oluşturmuştur. Yine İran sinemasında eve ya da mahrem alanlara tıkılan kadınlar, Ghobadi sinemasında seslerini haykırırlar ve pasif bir konumdan *Yarım Ay* filmindeki gibi hedefine ulaşmak isteyen onca erkek için kurtarıcı aktif bir konuma geçebilmektedirler.

Sonuç olarak; Ghobadi sinemasına politik bir olgu kazandıran ana etmenlerden biri, İran sinemasında yasak olan konuları belgesel havasında, gerçekçi bir üslupla ele alıp sansür mekanizmasını saf dışı bırakmasıdır. Sürgün olma pahasına kendi sinema çizgisinden taviz vermeyip yaşanan haksızlıkları, zulümleri bir belgesel edasıyla izleyiciye göstermiştir. Foucault bağlamında incelenen filmlerde yer alan eleştirel sinemasal kodlar ve politik imgeler kısaca aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

Sınır: Foucault'ya göre sınır, iktidarın insanları daha kolay denetleyebilmek amacıyla onların üzerinde tahakküm kurabileceği bir alana hapsedildiği yerdir. Bu alanlar, belirli sınırlarla çevrilir ve bu sınırların somut bir örneği de kamp alanlarıdır. İktidar, bu tür mekânlar aracılığıyla bireylerin hareket alanını sınırlayarak onları kontrol altında tutar. Bahman Ghobadi sinemasında ise kamp alanları, savaşın bir sonucu olarak insanların zorunlu

olarak kaldığı yerlerdir. Ancak Ghobadi'nin film evreninde sınırlar, yalnızca birer kısıtlamadan ibaret değildir; aşılmak için vardır. Ghobadi'nin tüm filmlerinde, karakterler bu sınırları geçmek için çaba gösterir ve sonunda sınırların ötesine ulaşmayı başarırlar. Ghobadi'nin sinemasında sınırlar, fiziksel ve ideolojik birer engel olarak sunulsa da, insan iradesi ve direnişiyle aşılabilecek engeller olarak karşımıza çıkar.

Kaçakçılık: Foucault'ya göre iktidar, insanların üzerinde en güçlü tahakkümü kurduğu alanlardan biri olan ekonomi üzerinden bireyleri kontrol eder ve onları kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirir. Ekonomik yapı, bireylerin davranışlarını şekillendiren ve onları belirli koşullara bağımlı hale getiren bir güç aracıdır. Bahman Ghobadi'nin sinemasında ise, ekonomik ihtiyaçlar nedeniyle insanların zorunlu olarak yaptıkları ağır ve tehlikeli işler öne çıkar. Kaçakçılık, bu işlerin en belirgin örneklerinden biridir. Özellikle *Sarhoş Atlar Zamanı* filminde, karakterler kaçakçılık yaparak hayatta kalmaya çalışır; bu, onların içinde bulunduğu ekonomik koşulların bir dayatmasıdır. Ghobadi'nin bu filmi, kaçakçılığın yalnızca bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda iktidarın ekonomik yapılar üzerinden bireyleri nasıl şekillendirdiğinin bir yansımasıdır.

Savaş: Foucault'ya göre savaş, iktidarın kendi gücünü sağlamlaştırmak ve tehlikede gördüğü durumlarda bu gücü koruyabilmek için başvurduğu bir araçtır. Özellikle iktidar, kendisini tehdit altında hissettiği zamanlarda savaşlar ya da çatışmalar çıkararak bu tehditleri bertaraf etmeye çalışır. Savaş, iktidarın kontrolünü artırmak ve tahakkümünü sürdürmek için stratejik bir hamledir. Bahman Ghobadi'nin sinemasında da sürekli bir savaş atmosferi hâkimdir. Ghobadi'nin filmlerinde bu savaş özellikle Kürt halkını etkiler ve mağdur olan kesimler genellikle kadınlar ve çocuklardır. Bu insanlar, savaşın yıkıcı sonuçlarını doğrudan yaşarlar; vücut bütünlüklerini kaybederler, sakat kalırlar ya da ölürler. Ghobadi, filmlerinde savaşın birebir cephe sahnelerini göstermese de, savaşın yarattığı çatışma durumlarını ve özellikle kamp alanlarını kullanarak savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne serer. Kamplar, savaşın dolaylı ama en görünür sonuçlarından biridir; insanlar bu alanlarda, savaşın yarattığı kaos ve şiddet ortamında hayatta kalma mücadelesi verirler.

Kimlik: Foucault'a göre kimlik, iktidarın bireyleri disiplin altına almak ve kontrol etmek için dayattığı ve denetim kurduğu bir araçtır. İktidar, toplumlardaki bireyleri belirli kimlikler etrafında şekillendirerek onların davranışlarını yönlendirmeyi ve sınırlandırmayı amaçlar. Bu kimlikler, iktidarın tahakküm kurabileceği alanlar haline gelir. Bahman Ghobadi'nin sinemasında da iktidarın baskısı altında şekillenen kimlikler öne çıkar. Özellikle

Kürt kimliği ve kadın kimliği, hem devlet iktidarının hem de feodal yapının baskısı altında ezilen kimlikler olarak sunulur. Kürt kimliği, devletin sürekli baskısı ve denetimi altında var olmaya çalışırken, kadınlar ise toplumun, feodal yapıların, dini otoritelerin ve devletin baskısıyla sınırlandırılmış bireyler olarak gösterilir. Ghobadi'nin filmlerinde, kadınlar yasaklarla çevrili, toplum tarafından dışlanan ve belirli alanlara hapsedilmeye zorlanan bireylerdir. Hem Kürtler hem de kadınlar, iktidarın çok katmanlı tahakkümü altında varlıklarını sürdürmeye çalışırlar ve bu baskıya karşı direniş gösterirler.

Direniş: Foucault'a göre, iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır; hatta iktidarın varlığı, direniş için en büyük fırsatlardan birini yaratır. İktidar, bireyleri baskı altına aldıkça, bu baskıya karşı koyan direniş biçimleri de doğar. Direniş, iktidarın sınırlarına meydan okuyan ve onun tahakkümüne karşı alternatif yollar arayan bir güçtür. Bahman Ghobadi'nin sinemasında da her alanda bir direniş söz konusudur. Kadınlar, feodal yapının ve devlet iktidarının dayattığı sınırlamalara karşı, sınırlı da olsa bir direniş sergilerler. Bu direniş, bazen geleneksel rollerin dışına çıkma çabası, bazen de yaşam alanlarını genişletme arzusuyla kendini gösterir. Aynı şekilde, kaçakçılık yapan insanlar da devletin ve iktidarın dayattığı ekonomik koşullara karşı bir direniş halindedir. Kaçakçılık, bu koşullar altında hayatta kalmanın bir yolu ve iktidara karşı ekonomik bir başkaldırıdır. Devletin koyduğu sınırlar da Ghobadi'nin filmlerinde direnişin bir diğer sahnesidir. İnsanlar, fiziksel sınırları aşmaya çalışarak, devletin kontrolüne karşı bir direniş sergiler. Bu sınırları geçmek, sadece coğrafi bir eylem değil, aynı zamanda iktidarın denetiminden kurtulma çabasıdır. Ghobadi'nin filmlerindeki karakterler, kültürel ve tarihsel anlamda da direniş halindedir. İlk dönem filmlerinden itibaren, Ghobadi'nin karakterleri, her türlü baskıya ve tahakküme karşı durarak kendi varlıklarını ve kimliklerini koruma mücadelesi verirler. Bu direniş, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, iktidarın farklı biçimlerine karşı sürekli bir mücadele olarak karşımıza çıkar.

Ses ve Müzik: Foucault'a göre, iktidarın en etkili araçlarından biri söylemleridir ve bu söylemler, asla rastgele kullanılmaz; her biri iktidarın tahakkümünü pekiştiren bir işleve sahiptir. Söylemler aracılığıyla iktidar, bireylerin düşünce dünyalarını şekillendirir ve onları kontrol altında tutar. Bahman Ghobadi'nin sinemasında ise ses ve müzik, özellikle kadın karakterlerin iktidara karşı sergiledikleri en güçlü direniş biçimlerinden biri olarak öne çıkar. Kadınların sesleri, toplumun ve iktidarın baskılarıyla susturulmaya, yasaklanmaya çalışılsa da, bu baskıya karşı bir direnç olarak seslerini duyurmaya ve müziklerini icra etmeye devam ederler. Kadınların yasaklara rağmen şarkı söylemeye çalışmaları, seslerinin özgürce

duyulması için verdikleri bir mücadeleyi simgeler. Aynı şekilde, Ghobadi sinemasında kültürel mirasın ve kimliğin korunması da müzik aracılığıyla bir direniş haline gelir. İktidarın yasaklamaya çalıştığı kültürel değerler ve gelenekler, müzikle yaşatılır ve bu kültürel direniş, baskı altındaki bireylerin kimliklerini ve tarihlerine olan bağlılıklarını sürdürmelerine olanak tanır. Bu bağlamda, Ghobadi sinemasında ses ve müzik, yalnızca bir eğlence veya anlatı unsuru olmanın ötesine geçer; bir direnişin sembolüne dönüşür. Müzik, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, iktidara karşı durmanın ve kimliğin sesini duyurmanın en güçlü yollarından biri haline gelir.

Çocuklar: Foucault'a göre, iktidar, bireyleri kontrol etmek ve disipline etmek amacıyla onların bedenlerini hem ekonomik bir araç hem de bir tehdit unsuru olarak kullanır. İktidar, ekonomik çıkarlarını gözeterek bireylerin bedenlerini şekillendirir, yönlendirir ve gerektiğinde onları tehlike olarak gördüğü topluluklara karşı mücadele aracı haline getirir. Bu bağlamda, çocuklar da iktidarın ekonomik ve ideolojik aygıtları tarafından şekillendirilen ve kullanılan birer figür haline gelirler. Bahman Ghobadi'nin sinemasında çocuklar, zorlu yaşam koşullarına rağmen hayatta kalmak için birer direniş sembolü haline gelirler. Çocuklar, ekonomik anlamda hayatta kalabilmek için tehlikeli işlerde çalışarak iktidarın dayattığı ekonomik gerçekliklerle yüzleşirler. *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* gibi filmlerde, çocuklar riskli işlerle uğraşırken, bedenleri ekonomik çıkarlar için kullanılır. Ancak bu çocuklar aynı zamanda direnişin bir aracı olarak da görülür; çünkü iktidarın ve sistemin dayattığı zorluklara karşı durup hayatta kalmaya çalışırlar. Ghobadi'nin filmlerinde çocuklar, sadece zorlu ekonomik koşullara direnen bireyler olarak değil, aynı zamanda bir neslin devamını simgeleyen ve geleceğe umut taşıyan figürler olarak da önem kazanırlar. Çocuklar, sistemin ve iktidarın dayattığı gerçeklikleri aşarak, bu dayatmalara karşı bir duruş sergiler ve direnişin gelecekte de süreceğinin işaretini verirler.

Bu tez çalışmasının, İran sineması üzerine ve farklı ülke sinemalarındaki politik filmler üzerine çalışma yapan araştırmacılara, başta sinema çalışanlarına ve sosyal bilimler alanında disiplinler arası çalışan tüm araştırmacılara katkı sağlayacağı ümit edilmektedir. İranlı başka yönetmenlerin filmleri de eleştirel gücü bakımından incelenmeli, sinemanın sosyolojik ve ekonomi politik yönü üzerine daha çok durulmalıdır. İran toplumunda yer alan ve Fars kökenli olmayan, baskı gören diğer toplumlar üzerine de araştırmalar yapılmalı, İran Sinemasında nasıl yer buldukları konusu tartışılmalıdır. Belki de henüz genç bir yönetmen olan Ghobadi, ilerde çekeceği filmlerde İran toplumunun diğer baskı gören toplumlarını da

konu edebilecektir. Zira yönetmenin işlediği temalar; baskı gören tüm sosyal grup ve toplumsal kesimler için geçerli olan ortak sorunları temsil eder.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2016). Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları. Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Aktaş, C. (2015). Şark'ın Şiiri İran Sineması. İstanbul: İz Yayınları.

Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. (Z. Atam, çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Arpacı, M., & Özen, F. (2018). İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. TRT Akademi, 3(5), 238-260.

Ateşoğlu, N. (2019). Michel Foucault'da İktidar ve Özgürlük Kavramlarının Orhan Tekelioğlu, Cem Deveci ve Tina Besley'in Çalışmaları Bağlamında Değerlendirilmesi. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5(2), 220-237.

Bazin, A. (2023). Sinema Nedir?. (İ. Mutlu, çev.) Ankara: Dorlion Yayınları.

Bingöl, O. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. Asia Minor Studies, 7(2), 327-334.

Bölükbaşı, M. (2023). İdeolojik Bir Mücadele Alanı Olarak Sinema: İran'da Sinemanın Siyasi Tarihi Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Sadettin Paksoy (Ed.), Siyaset Bilimi, Uluslararası İlişkiler ve Kamu Yönetimi Alanında Gelişmeler, Ankara: Platanus Publishing, s. 106-131.

Bozdağ, L. (2015). Çağdaş Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak "Politikanın Estetize Hali". İstanbul Kemer Burgaz Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Eğitim Bilimi Toplu Dergisi, Cilt 13 Sayı 52, s. 94-127.

Bukareva, V. (2020). Değişen Siyasal Yapı Bağlamında Sovyet Sinemasında Komedi Türünün Dönüşümü. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(1), 8-28.

Clark, T. (2023). Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. (E. Hoşsucu, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5(1).

Cevizoğlu, H. (2021). Değerli Bir Çılgınlık ve Hata: FoucAULT (FOUCAULT VE FAULT – HATA/ARIZA). Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14(33), 374-388.

Dabaşi, H. (2004). İran Sineması. (Çev. B. Aladağ, Çev. B. Kovulmaz) İstanbul: Agora Yayınları.

Demir Güneş, C. (2015). Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault. EKEV Akademi Dergisi(64), 59-72.

Devictor, A. (2007). Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyeti'nde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997). (s.82-106), "Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik" Tapper, R. (der.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Dönmez-Colin, G. (2006). Kadın, İslam ve Sinema. (D. Koç, çev.) İstanbul: Agora Yayınları.

Ferahmed, A. (2007). Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler. (s.107-135), "Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik" Tapper, R. (der.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Foucault, M. (2006). Deliliğin Tarihi. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi. (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2019a). Hapishanenin Doğuşu. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Foucault, M. (2019b). İktidarın Gözü - Seçme Yazılar IV. (çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Gaziyan, H. (2007). İran Sineması Sanayiinde Kriz ve Hükümetin Rolü. (s.96-106), "Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik" Tapper, R. (der.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Gezer, Ö. (2017). Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto. İdil, 6(39), 3091-3110.

Gökçek, Y.Z. (2021). İslami Devrim'den Günümüze İran Sineması (1979-2020). (s.155-186), Öztürk, M. – Saydam, B. (der.) "Orta Doğu Sinemaları: Mekânlar, Sesler, Renkler" İstanbul: Doruk Yayınları.

Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sy. 19 (Mayıs), 65-84.

Harvey, D. (2016). Sosyal Adalet ve Şehir. (Çev. Mehmet Moralı), Metis Yayınları, İstanbul.

Işık, S. (2012). Foucault'da İktidar, Özgürlük ve Direniş. EKEV Akademi Dergisi(51), 103-114.

Karabağ Sarı, Ç. (2012). 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması. (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıç, D. (2017). Kürt Sineması: Tarihi Gelişimi. (s.3-39), Arslan, M.M. (der.) "Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm" İstanbul: Agora Yayınları.

Kılıç, D. (2017). Sınır ile Ölüm Arasında: Bahman Ghobadi. (s.137-174), Arslan, M.M. (der.) "Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm" İstanbul: Agora Yayınları.

Kılıç Özüölmez, P. (2019). Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror – Arkangel. Selçuk İletişim, 12(2), 630-655.

Koç, A. (2018). Michel Foucault'nun "Biyopolitika" Kavramının Teorik Çerçevesi. Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi, 2(2), 193-218.

Korkmaz, D., & Arıkan, H. (2018). Sanat Siyaset İlişkisi Bağlamında Politik İmge. Journal of Arts, 1(2), 25-38.

Laleh, Abdolhossein. (2015). Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri. İstanbul: Dörtmevsim Yayınları.

Mert, A. (2022). Vertov'dan Fricke'e Belgesel Sinemanın İz Sürümü. İstanbul: Doruk Yayınları.

Naficy, H. (2007). İran'da Film Kültürünün İslamileşmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri. (s.32-81), "Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik" Tapper, R. (der.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Naficy, H. (2024). Aksanlı Sinema: Sürgüne Ait ve Diasporal Film Yapımı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nuyan, N. (2015). Göçebe İmajlar: Bahman Ghobadi Sineması. İstanbul: Avesta Yayınları.

Oylum, R., & Sivaslıoğlu K. (2011). Ortadoğu Sineması. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

Pekerman, S. (2021). Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili. İstanbul: Metis Yayınları.

Pour, M.S. (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Saydam, B. (2021). İran'da Modernleşme Süreci ve Sinema Endüstrisinin Gelişimi (1900-1979). Öztürk, M. – Saydam, B. (der.) "Orta Doğu Sinemaları: Mekânlar, Sesler, Renkler" İstanbul: Doruk Yayınları.

Sert, S. (2019). Devletsiz Bir Ulusun Sineması. Ankara: Dipnot Yayınları.

Şimşek, I. (2021). Louis Althusser'in İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları Adlı Çalışması Üzerine Bir Değerlendirme. Medya ve Kültür, 1(1), 112-115.

Thwaties Diken, E. (2021). Siyaset ve Dinin Gösterisi: Günümüz Türkiye Sinemasından Altı Film Üzerine. İstanbul: Metis Yayınları.

Yalçın, A. (2024). Yeni Türk Sineması'nda Politiklik: Yusuf'un 'Son-Bahar'ı. Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi(12).