



**International**  
**SOCIAL SCIENCES**  
**STUDIES JOURNAL**



SSSjournal (ISSN:2587-1587)

*Economics and Administration, Tourism and Tourism Management, History, Culture, Religion, Psychology, Sociology, Fine Arts, Engineering, Architecture, Language, Literature, Educational Sciences, Pedagogy & Other Disciplines in Social Sciences*

**Vol:5, Issue:44**  
sssjournal.com

**pp.4942-4958**  
**ISSN:2587-1587**

**2019**  
sssjournal.info@gmail.com

Article Arrival Date (Makale Geliş Tarihi) 02/06/2019 | The Published Rel. Date (Makale Yayın Kabul Tarihi) 23/09/2019  
Published Date (Makale Yayın Tarihi) 23.09.2019

## MAJID MAJIDI'NİN CENNETİN RENGİ FİLMİNDEKİ ÇOCUK KARAKTERLERİN SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA İNCELENMESİ <sup>1</sup>

AN ANALYSIS OF THE CHILDREN CHARACTERS IN THE SOCIO-CULTURAL CONTEXT IN "THE COLOR OF PARADISE" FILM OF MAJID MAJIDI

**Abidin BOZDAĞ**

**Prof. Dr. Cavit YAVUZ**

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon ABD, Ordu/TÜRKİYE  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9279-1740>



**Article Type** : Research Article/ Araştırma Makalesi

**Doi Number** : <http://dx.doi.org/10.26449/sss.1728>

**Reference** : Bozdağ, A. & Yavuz, C. (2019). "Majid Majidi'nin Cennetin Rengi Filmindeki Çocuk Karakterlerin Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi", International Social Sciences Studies Journal, 5(44): 4942-4958.

### ÖZ

20. yüzyılın başıyla birlikte İran'a gelen sinema, zaman içerisinde ülke yönetimindeki siyasal değişimlere ve Dünya sinemasındaki gelişmelere bağlı olarak etkinliğini belli dönemler altında kimi zaman aktif kimi zaman durgun bir biçimde sürdürmeye çalışmıştır. Bu nedenle İran sinema tarihini genel anlamda incelemeye aldığımızda, devrim öncesi ve devrim sonrası olarak net bir biçimde ikiye ayrıldığı görülmektedir. Devrim öncesi İran'da sinema, monarşi yönetimi altında ülkenin modernleşme politikasına hizmet ettiğinden batılı filmlere ve modernleşmeyi ön plana çıkaran ticari yerli yapımlara daha çok yer vermektedir. Zamanla muhafazakâr kesimin monarşi yönetimine ve onun ülke içerisindeki uygulamalarına çarşı çıkmasıyla bundan sinema da nasibini alır. Ve 1979 İran İslam Devrimi ile birlikte İran sineması artık modernliğin değil, İslami yaşam tarzının en etkin anlatıcısı konumuna gelir. Bu yeni sinema anlayışı, film denetimlerini ve sansürü daha sıkı ve ağır bir hale sokarken, sinemacıların da film çekmelerini oldukça güçleştirmekte ve kısıtlamaktadır. Dolayısıyla bu dönemde etkinliğini sürdürmeye devam eden İran sinemasında yönetmenler yeni anlatım dilleri geliştirirler. Neticede 1980'lerin ortaları ile birlikte İran sinemasında konu anlatımları daha çok çocuk karakterler üzerinden gerçekleştirilir. Bu noktada İranlı yönetmen Majid Majidi, filmlerinde çocuk karakterlere çokça yer veren ve onları anlatının merkezine konumlandıran önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Majid Majidi, filmlerinde çocuk karakterlere yer vermekle birlikte aynı zamanda onları İslami anlayış ile bütünleştirmekte ve onlar üzerinden sosyo-kültürel birçok olguyu yansıtmaktadır. Bu bağlamda ele alınan çalışmada yönetmenin "Cennetin Rengi" filmindeki çocuk karakterler incelenerek sosyo-kültürel açıdan aile, eğitim, inanç ve yaşam alanlarına bağlı birçok olgu açığa çıkartılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İran Sineması, Majid Majidi, Cennetin Rengi Filmi

### ABSTRACT

The cinema that came to Iran in the beginning of the 20th century, depending on the political changes in the country administration and developments in the world cinema over time, has tried to maintain its activity under certain periods, sometimes active and sometimes stagnant. Therefore, when examining the history of Iranian cinema in general, it is seen that it is clearly divided into two as pre-revolutionary and post-revolutionary. Before the revolution, Iranian cinema, due to the monarchy administration, served the country's modernization policy, giving more space to western films and commercial domestic productions that emphasized modernization. Over time, the actions and

<sup>1</sup> Bu çalışma "Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

attitudes of the conservative against the monarchy rule also affect cinema. And with the Iranian Islamic Revolution of 1979, Iranian cinema has become the most effective narrator of the Islamic lifestyle, leaving the influence of modernization. This new understanding of cinema makes film inspections and censorship more stringent and heavier, making it difficult and restrictive for filmmakers to film. Therefore, Iranian directors who continue to be active in this period develop new language of expression. As a result, in the mid-1980s, narratives in Iranian cinema were mostly made through child characters. At this point, Iranian director Majid Majidi emerges as an important figure who places a lot of child characters in his films and places them at the center of the narrative. Majid Majidi, while incorporating child characters in his films, also integrates them with Islamic understanding and reflects many socio-cultural phenomena through them. In this study, the children's characters in the director's film "Color of Paradise" have been examined and many cases related to family, education, belief and living areas have been tried to be revealed.

**Keywords:** Iranian Cinema, Majid Majidi, The Color of Paradise

## 1. GİRİŞ

Sinemada çocuk karakter, elbette ki uzun bir geçmişe sahiptir. Ancak, bir öge olarak sinemadaki ilk oluşum veya açığa çıkış evresini Lumiere kardeşlere ve onların sinematograf cihazına borçludur. Lumiere kardeşler, 1895 yılında gerçekleştirmiş oldukları "Sulanan Bahçıvan" filmi ile ilk çocuk oyunculuğu ortaya koymaktadır. İlk kurgusal türde olan bu kısa yapım, aynı zamanda bir çocuğun kendi doğasına yönelik davranışları (yaramaz, neşeli, hareketli, kurnaz,...vb.) ile kameraya alınması açısından da önemli bir yere sahiptir. Sinemanın bu ilk yıllarında Lumiere kardeşler, gerçekleştirmiş oldukları; Çocuk Kavgası, Oyuncaklı Çocuklar, Top Yarışı, Bebeğin İlk Adımları, Çocuk ve Köpek, Deniz Kenarında Çocuklar, Bebeğin Kahvaltısı (Pembecioğlu, 2006, s. 31-33) gibi belge ve kurgusal türde kısa yapımlar ile çocuğun sinema için vazgeçilmez bir öge olduğunu bizlere göstermektedir.

Lumiere kardeşler ile başlayan bu süreçte, sinemada etkin olma yönünde daha çok ivme kazanan çocuk oyuncular, 1930'lara gelindiğinde bu sefer filmlerin boşluk doldurucu bir ögesi olmaktan ziyade bir karakter formuna bürünmekte ve hatta başrollerde yer almaya başlamaktadırlar. Özellikle 1934 yılında Amerikan sinemasında yer almaya başlayan küçük kız çocuğu Shirley Temple, bu konuda ön plana çıkan önemli bir isimdir. Dünya sinemasında ilk yıldız çocuk oyuncu olarak anılan Shirley, aynı zamanda özel bir Oscar ödülüyle taçlandırılan ilk çocuk oyuncudur (<https://www.britannica.com/>).

Bir yaşam evresi gibi sinema tarihi içerisinde kademe kademe kendisini geliştiren çocuk oyuncular, sinemada yer alan yetişkin oyuncular gibi bulunduğu dönemin sinemasal özellikleri ve filmsel anlatı kalıplarıyla şekillenmiş ve bunlara bağlı olarak oyunculuklarında gözlemlenebilir değişiklikler ortaya koymuşlardır. Bu noktada, sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan akımlar, oyunculukların genel anlamda şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır. Ve bununla birlikte yönetmen (auteur) sinemasının açığa çıkması ve ülke sinemalarının oluşmaya başlaması oyunculukta yeni eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Tüm bu durumlar aynı zamanda çocuk oyunculuğunu da etkileyen önemli gelişmelerdir.

Dolayısıyla İran sinemasında devrim sonrası oluşan sinema dili, çocukların etkin bir biçimde yetişkin karakterlerden ön planda yer almalarına yol açmış ve bu nedenle son dönem İran sineması daha çok çocuk karakterleri merkeze alan filmleri ile tanınmaya ve dünya sinemasında yer edinmeye başlamıştır. Bu filmler bilindik kalıpların dışında İslami anlayışa yönelik unsurları beraberinde barındırarak çocuk karakterlerin masumane ve zorlu yaşam koşulları içerisindeki mücadelelerini ve hayata tutunmalarını konu edinmiştir.

Çalışmada, İran sinemasında 90'lı yıllardan itibaren etkinliğini sürdüren İranlı yönetmen Majid Majidi'nin "Cennetin Rengi" filmindeki çocuk karakterler ele alınmaktadır. Bu karakterler üzerinden sosyo-kültürel incelemeye başvurularak çocuklar üzerinden yansıtılan sosyal ve kültürel olgular açığa çıkartılmaktadır. Bu açıdan çalışmanın yöntemini nitel araştırma oluşturmakta ve bu yöntem bağlamında gerçekleştirilen doküman analiz tekniği ile elde edilen veriler, belirlenen yaklaşımlar çerçevesinde yorumlanarak betimlenmeye çalışılmaktadır. Çalışmada ilk olarak İran sinemasına dair kısa bir bakış yapılmış ve sonrasında İran sinemasında özellikle devrim sonrası çocuğun yeri ve önemine açıklık getirilmiştir. Daha sonra ise çözümleme bölümüne geçilmeden Majid Majidi'nin sinema dili hakkında kısa bilgilere yer verilmiş ve çözümlemede ele alınan "Cennetin Rengi" filminde baskın öge olarak yer alan çocuk karakterler sosyo-kültürel incelenmeye tâbî tutulmuştur.

## 2. İRAN SİNEMASI

### 2.1. Devrim Öncesi

İran'a sinema ilk olarak, Kaçar Hanedanı Muzafferüddin Şah tarafından getirtilir. 1900 yılında Avrupa'da seyahate çıkan Şah, ziyaretlerinden birisinde sinematograf cihazı ile tanışması ve bundan

oldukça etkilenmesi üzerine cihazın satın alınması için saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'na emir verir. Bununla birlikte sinemanın ülkeye girişinde Batılı ünlü sinema şirketlerinin rolü de bulunmaktadır (Aktaş, 2004, s. 7-8). 1900'ün ilk yıllarında İran'da sinema, gösterim amaçlı olarak başta saray ve çevresinde etkinliğini sürdürür. Daha sonra ülkenin ileri gelenlerinin eğlence alanlarına giren sinema, düğün ve sünnet törenlerinde yer almaya başlar (Pour, 2007, s. 22). 1904 yılıyla birlikte ülkede halka yönelik ilk sinema salonları açılır. Bu dönemde yerli yapım üretimi olmadığı için sinema salonlarında yoğunluklu olarak Batı filmleri gösterilir. Bu durum Batı yaşam tarzının İran toplumuna aktarılmasında önemli bir etken niteliği taşır. Aynı zamanda ülkede modernleşme politikasını sürdüren Şah yönetimi de sinemanın savunucusu konumunda yerini alır (Oylum vd., 2011, s. 14).

İran'da ilk film üretimi Ermeni kökenli Ohanes Oganyans tarafından gerçekleştirilir. Oganyans, 1929 yılında İran'ın ilk sessiz uzun metraj filmi olan "Abi ve Rabi"yi çeker. Film, Rıza Şah'ın İran'ı modernleştirmeye çalıştığı yıllarda bir propaganda niteliğinde olup, ülkenin ilerleyişini vurgulamaktadır. Devam eden süreçte Oganyans'ın gerçekleştirdiği "Hacı Ağa Sinema Aktörü" (1932) ve İbrahim Moradi'nin "Kardeşin İntikamı" (1931) ve "Bolheves" (1933) filmi İran film endüstrisinin oluşumunu da yavaş yavaş ortaya koymaktadır. (Pour, 2007, s. 31-37). 1930'lu yıllarla birlikte İran sinemasının yükselişe geçmesindeki en büyük etken, katı bir yönetim anlayışına sahip olan İran hükümdarı Rıza Şah Pehlevi'nin geleneksel İran performans sanatlarından "Taziye"yi yasaklaması olmuştur (Dabaşı, 2013, s. 10). Diğer taraftan bu yıllarda İran sinemasının salonlarında ilk sesli film yapıtları da yer almaya başlar. Bunların başında yabancı sesli haber filmleri gelmektedir. 1932'de ise İran sinemasında Farsça konuşmanın yer aldığı ilk haber filmi olan İran başbakanının, Mustafa Kemal Atatürk'e yönelik olan konuşması izleyiciye sunulur (Smith, 2003, s. 766).

İran'da modernleşmenin yaşandığı bu dönemde yönetmen Abdolhoseyin Sepenta, Hindistan'da İranlı oyuncular ile Farsça seslendirilmiş ilk sesli film olan "Lor Kızı"nı çeker (Aktaş, 2004, s. 13). Ardından Sepenta, "Firdevsi" (1934), "Ferhat ile Şirin" (1935), "Leyla ile Mecnun" gibi önemli edebiyat uyarlamalarına yer verir (Laleh, 2015, s. 272). 1930'larda Rıza Şah'ın kadınlara yönelik getirdiği birtakım uygulamalar, İran sinemasının da ana temalarından biri olarak yerini almaya başlar. Ayrıca bu dönemde İran sinemasında üretilen birçok film, tema içeriğini klasik Fars şiirinden almakta ve onu yerelleştirerek izleyiciye sunmaktadır (Dabaşı, 2013, s. 12-13).

İran sinemasında film üretimi açısından kısa süren bu hareketlilik, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle ve ülkenin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarına bağlı olarak neredeyse durma noktasına gelir. Dolayısıyla bu dönemde İran sinema salonlarını genellikle yabancı sesli filmler kaplar. Bunun dışında birtakım teknik gelişmeler yaşanarak, film gösterim koşulları da iyileştirilmeye başlanılır (Pour, 2007, s. 45). 1940'lı yıllarda ise yerli film üretimi tekrardan hareketlilik kazanır. Üretilen filmler, yapı ve içerik açısından Farsi filmler olarak anılır. Bu filmler belli bir standarda sahip, çoğunlukla tek tip konudan oluşan filmlerdir (Nuyan, 2014, s. 252). Dönemin başında birçok yabancı film, içerdiği konu ve unsurlar nedeniyle sansüre uğramakta ve böylelikle İran film endüstrisinin gelişmesine zemin hazırlamaktadır (Şakrak, 2019, s. 136).

İkinci Dünya Savaşı sonrası tekrar canlanmaya başlayan İran sinemasında ilk belirtileri İsmail Kuşan verir. Kuşan'ın ilk filmi, Mitra Film (1946) stüdyosunda çektiği "Hayat Fırtınası" (1948)'dir (Pour, 2007, s. 50-51). İran sinemasının önemli sinemacılarından olan Kuşan, sinemaya yönelmeden önce Avrupa ve Amerika filmlerini Türkiye ve Mısır'da dublajını yaparak ülkesine getirmesi açısından da önemli bir yere sahiptir (Dabaşı, 2013, s. 30). İsmail Kuşan ile başlayan İran sinemasında bu yeni dönem, teknik ve ekonomik gereksinimlere bağlı olarak bir süre daha etkinliğini göstermekte gecikir. Özellikle ilk yıllarda kısıtlı bütçeye bağlı olarak 16 mm kameralar ile çekilen yerli filmler, düşük kaliteli yapımlar olduğundan İran sinema yapısına katkı sağlamaktan ziyade zarar verir. Neticede bu durum, İran izleyicisinin yerli filmlere karşı bakışını da olumsuz yönde etkiler (Pour, 2007, s. 54-55).

1950'li yıllar ile birlikte ülke ekonomisinin kötü oluşu sinema sektörünün olumsuz etkilenmesine ve filmlerin teknik açıdan zayıf olarak üretilmesine yol açar. Bu yıllarda yerli filme pek yatırım yapılmazken İran sineması, başta oyuncu ve senaryo olmak üzere tiyatro sanatının birçok unsurundan faydalanır (Pour, 2007, s. 56-57). Film üretiminde az da olsa ilerleme kaydeden İran sineması; 1951'de 6 film, 1952'de 11 film ve 1953'de 20 film üreterek gelişimini sürdürür. Bütün maddi olanakları ellerinde bulunduran yönetmenler halk içerisindeki edebiyat ve şiir duygusundan yararlanarak seyircinin gönlünü kazanmaya çalışır (Laleh, 2015, s. 136). İran sinemasında "ulusalcılık" akımının yer almaya başladığı bu dönemde akıma ilişkin ilk örnek Golam Hüseyin Nakşineh'in "Vatansever" (1952) filmi ile açığa çıkar. Bu tür filmler her ne kadar vatan, ulusal miras, yabancı ve düşman gibi temaları içerisinde barındırırsa da daha çok

Pehlevi monarşisine hizmet etmektedir (Dabaşı, 2013, s. 16). Çok kısa süren bu hareketlilik, 1953’de Amerikan destekli darbe ile tekrar çöküşe geçer. Sinemayı tam anlamıyla egemenliğine alan Şah rejimi, bu dönemde sinemaya ağır sansürler koyarak filmlerin neredeyse bütünüyle değişmesine neden olur. Filmlerde güvensizlik ve ailenin parçalanması gibi konular işlenerek seyirciye olumsuz yönde duygular verilir. Buna ilişkin 1953 yılında çekilen “Avare” ve 1954 yılında çekilen “Pişevari’nin Ayaklanması” örnek gösterilebilir (Pour, 2007, s. 59-60). İran sinemasında filmler sansür nedeniyle daha çok Farsi tarzda çekilmeye başlanır ve bu filmlerin ticari başarısızlıkları sinemacıları film ithal etmeye yöneltir. Dolayısıyla İran’da yabancı film sayısı tekrardan yükselmeye başlar (Aktaş, 2004, s. 20).

1960’lara gelindiğinde her yıl ortalama yirmi beş film çekilir. Ama bu filmler konu itibarıyla basmakalıpta olup birbirinden kötü yapımlardır. Dönemin başlıca film türleri arasında ise melodram ve gerilim vardır. Bu dönemde ülkede yaşanan bazı gelişmeler İran sinemasının tepkisine yol açar. Ferruh Gaffari’nin “Kamburun Gecesi” (1964) filmi 1950’lerdeki ticari sinemadan kopuşun ilk sinyallerini verir (Dabaşı, 2013, s. 35-36). Bu gelişmelere bağlı olarak İran sineması, Batı sinemasında etkin bir biçimde yer alan “Author” sinema anlayışını yavaş yavaş ortaya koymaya çalışır (Nuyan, 2014, s. 253). 1962’de gerçekleştirilen Beyaz Devrim ile İran toplumunda sınıfsal tabakalar açığa çıkar. Bunlardan orta sınıf olarak adlandırılan toplumsal yapı İran filmleri içerisinde kendisini göstermeye başlar. Filmlerde bu sınıfa mensup meslek veya eğitim düzeyinde karakterlere yer verilir. Diğer yandan bu dönemde ülkenin modernleşme politikası çerçevesinde gerçekleştirdiği uygulamalar, İran filmlerinde yer alır ve bu filmler yoksulluğun değil modern hayatın anlatıcısı konumuna gelir (Pour, 2007, s. 67).

İran sinemasında 1960 sonuna gelindiğinde önemli bir gelişme yaşanır. Bazı İranlı yönetmenler yeni bir anlatı tarzını ortaya koyarak “Yeni Akım” olarak adlandırılacak bir dönemi meydana getirirler. Bu dönemde filmler hem entelektüel bir düzeyde tutulmakta hem de herkesin anlayabileceği bir yapıya bürünmektedir. İran edebiyatından da yararlanan bu filmler, uluslararası bir değer kazanırken aynı zaman her kesimin beğenisine hitap etmiştir (Pour, 2007, s. 84). Akıma yönelik ilk film çalışmasını Celal Mogeddem “Yeni Delikanlı” (1968) filmi ile ortaya koyar. Ancak akımın gerçek anlamda açığa çıkmasını sağlayan ve uluslararası düzeyde başarılı olan ilk önemli yapıt Daryuş Mehrcui’nin 1969’da çektiği “Gav” (İnek) filmidir. “İnek” ve benzeri türde filmler İran sinemasında sanatsal bir anlayışı beraberinde getirir de bu tür yapımlar yalnızca elit kesim ve yabancı eleştirmenler tarafından rağbet görür (Berber, 2011, s. 66). Ülkenin içinde bulunduğu derin bulanım hali ise bu döneme olumsuz yönde etki etmekte ve bu tür filmlerin devamını sekteye uğratmaktadır (Özön, 1985, s. 320).

Bu dönemde sinemada yer almaya devam eden ticari filmler, içerdikleri olumsuz sahneler sebebiyle İran halkını kendisinden uzaklaştırmakta ve televizyonun çıkmasıyla seyirci kitesini aile yapısından bekâr erkek yapısına dönüştürmektedir. Bunu değiştirmeye yönelik birtakım filmler de yine bu dönemde yapılmaya devam edilir. Özellikle Perviz Seyyad’ın “Samed Okula Gidiyor” (1973) ve “Gece Boyunca” (1977) filmleri hem başarılı yapımlar olması hem de aile ve toplum yapısına uygun olması sebebiyle önemli eserlerdir (Pour, 2007, s. 75-76). 1975 yılına gelindiğinde bazı İranlı Yeni Akım sinemacıları Yeni Film Grubu’nu kurar. Bu grubun temel amaçları arasında Yeni Akım yönetmenlerinin film çekme olanaklarını arttırmak vardır. Grup içinde Sohrab Şehit Sales’in “Sessiz Hayat” (1975) ve Parviz Seygad’ın “Çıkmaz Sokak” (1979) filmi bulunur. Ticari filmlere göre sayıca az olan bu yapımlar konu ve yapıları itibarıyla bağımsız bir tarza sahiptir (Batur, 2007, s. 60).

## 2.2. Devrim Sonrası

Devrimle birlikte ülke yönetimini ele alan muhafazakâr taraf, daha sonra gerçekleştirmiş olduğu referandum ile halkoylarının neredeyse tamamını alarak ülke yönetim şeklini “İslam Cumhuriyeti” olarak belirler. Bu yönetim şekline bağlı olarak devlet ve toplum yapısında İslami bir politika izlenir. Sinemaya yönelik birtakım uygulamaları da beraberinde getiren bu yeni rejim, bazı kurumlar üzerinde değişikliklere gider (Pour, 2007, s. 109).

İran İslam Devrimi ülkenin siyasal, sosyal ve kültürel alanlarında birtakım düzenlemeleri beraberinde getirirken, İran sinemasında da yeni bir dil ve estetik arayışını açığa çıkarmaktadır (Çağlayan, 2011, s. 49). Devrimden hemen sonra sinema ve tiyatro gibi görsel anlatım araçları üzerinde sansür giderek artarken öykü içeriklerine dâhi müdahale edilmeye başlanır ve sinemada yalnızca olumlu olayların gösterilmesine izin verilir. Bu durum yönetmenlerin sembolik bir dil kullanmasına yol açar (Laleh, 2015, s. 173). Bu nedenle devrim sonrası İran filmlerinde daha çok tasavvufi bir yolculuk baş gösterir (Nuyan, 2014, s. 179). Bu dönemde yetişen birçok yönetmen sanatsal açıdan başarılı yapımlar ortaya koyarak “Yeni İran Sineması” olgusunu meydana getirir. Bu sinema yalnızca ulusal düzeyde değil, Dünya sinemasında da en



yenilikçi ve heyecan verici sinemasal öyküleriyle adından çokça söz ettirir. Aynı zamanda, hem Fransız “Yeni Dalga” hem İtalyan “Yeni Gerçekçilik” sinemasının etkilerini taşımakta hem de varoluşçu sanatın izlerini yansıtan tasavvufi temaları ortaya koymaktadır. Filmlerde yer alan kahramanların en önemli özelliği kadere ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmalarıdır. Filmlerin bir diğer özelliği ise öyküler içerisinde şiirsel diyalogların yer alması ve çoğu kez alegorik hikâyelerin anlatılmasıdır (Sözen, 2012, s. 219).

Devrim sonrası yapılan ilk film ise Mehdi Madeniyan’ın “Mücahidin Feryadı” (1979)’dır. Yine bu yılda “Cong-e Ether” ve “İslam Askeri” gibi dini temalı filmler gerçekleştirilir. Filmlerde cami, namaz gibi unsurlara çokça yer verilir (Pour, 2007, s. 116).

İlk yıllarda dini bir sinema oluşturma çabası içerisine giren rejim, İran sinemasında yer alan bazı yönetmenler ile buna yönelik örnekler vermeye başlar. Muhsin Mahmelbaf’ın, İslami Felsefe ve Sanat Kurumu çatısı altında çektiği “Nasuh’un Tövbesi” (1982) ve “Seyyar Satıcı” (1985) filmi bunlardan bazılarıdır (Aktaş, 2004, s. 127-128). İlk yıllarda az sayıda film üretimi gerçekleştirilirken, daha önceki yıllarda yapılan bazı sinema filmleri, yeni rejim dönemi ile birlikte yüzeysel anlamda birtakım değişiklikler yapılarak İslami bir şekle büründürülmeye çalışılır. Buna ilişkin “İslam Askeri” , “Allah’a Bir Yol”, “Ayaklandırmak” “Allah’ın Hasımı” filmleri örnek gösterilebilir (Pour, 2007, s. 117).

1986 ve sonrası İran sineması için parlak bir dönemdir. Özellikle 1986-1990 arasında birçok İran filmi yapı ve içerik bağlamında daha kaliteli olmakta ve bunların çoğu uluslararası film festivallerinde ödüller almaktadır. Naser Tavgai’nin “Kaptan Hürşit” (1986) filmi, Abbas Kiyarüstemi’nin “Arkadaşımın Evi Nerede?” (1987), “Ödev” (1988) ve “Yakın Bakış” (1989) filmi, Muhsin Mahmelbaf’ın “Bisikletçi” (1987) filmi bunlar arasındadır (Pour, 2007, s. 130).

Bu yıllarda İran sineması, yeni rejimin koyduğu yasaklarla boğuşmaya devam ederken, kendisini değişik kurum ve organlar aracılığıyla 1980’de başlayan Irak savaşı içerisinde bulur. Tecrübeli ve tecrübesiz birçok kameraman, bu kurumlar aracılığıyla savaş alanına yaşananları kayda almaları için gönderilir. Neticede ortaya çokça savaş belgeseli çıkar. Öte yandan “Kilometre 5” (1983) gibi konulu savaş filmleri de İran halkını etkilemekte ve onların savaşa destek vermeleri yönünde teşvik etmektedir (Pour, 2007, s. 120). Zamanla kendisini geliştiren bu savaş filmleri gerçekçi bir anlatım diline bürünerek daha etkin bir konuma gelmektedir. Bunun yanında eser vermeye devam eden entelektüel sinema, daha somut, zihinsel, zamansız ve mekânsız filmler çeker. Ancak bu yüzden çeşitli eleştirilere maruz kalır (Laleh, 2015, s. 172-173). İran sinemasında savaş sineması olarak adlandırılabilen bu dönem, özellikle İran’ın devrimci ve İslami niteliğini belirgin bir biçimde açığa çıkartan bir süreci kapsamaktadır. Hüviyet ve savaş sinemasının iç içe geçtiği bu dönemde, ilk savaş filmi Cemşid Haydari’nin “Sınır” (1982) adlı eseridir. Bu gibi filmler savaşı slogan içerikleriyle yansıtırken, ülke yönetimi halkın savaşa karşı ilgisini canlı tutmak için bu tür yapımlara ayrıcalık gösterir. İlk çekilen savaş filmlerinde ise western ve casus filmlerinin etkisi açıkça görülür. Bu sinema türü, gerçekleştirilen yapımlardan ötürü iki grup üzerinden değerlendirilir. Birincisi doğrudan doğruya savaşı konu alan filmler, ikincisi savaşın yan tesirlerini ve çeşitli toplumsal kesimlerdeki etkilerini ele alan filmlerdir (Aktaş, 2004, s. 180-181).

Sinema yönetiminin teşvikiyle bu dönemde bir hayli savaş filmi çekilmiştir. Kemal Tebrizi’nin “Leyla Benimledir” (1996) ve Ahmet Rıza Derviş’in “Kimya” (1996) filmi bunlardan birkaçıdır. “Leyla Benimledir” filmi aynı zamanda komedi türünde ilk savaş filmidir. Yine bu süreçte filmlerde kadın ya hiç yer almamış ya da silik bir karakter konumunda bulunmuştur (Aktaş, 2004, s. 183). Ayrıca, Savaş filmleri izleyici tarafından genel olarak beğenilmezken, “Davud’un Çiçekleri” (1985), “Ebeveyn” (1985) ve “Kayıp” (1986) gibi aile içerikli filmler izleyicinin ilgisini çekerek ticari başarı elde etmiştir (Pour, 2007, s. 123-124).

1990’ların başı ile birlikte İran sineması kadın konulu filmlere yönelir. Her ne kadar devrimden sonra sinemada kadına yönelik konulara ilişkin birçok yasak ve kısıtlamalar getirilse de bu dönemde kimi yönetmen, kadın karakterleri başrollerde göstermekte ve filmlerinde kadın sorunlarını işlemektedir (Aktaş, 2004, s. 223).

Irak savaşının sona ermesiyle tekrardan etkinliklerini kazanan sinemacılar bu süreçte önemli filmler ortaya koyarlar. Abbas Kiyarüstemi’nin “Yaşam Başka Hiç” (1991) ve “Zeytin Ağaçları Altında” (1993) filmi bunlardan bazılarıdır (Pour, 2007, s. 138). Kiyarüstemi’nin bu düşük maliyetli yapımları, sıradan ama etkileyici anlatım teknikleri içermesi bağlamında genç sinemacıları etkilemekte ve onların bu yönde çalışmalar yapmasını sağlamaktadır (Laleh, 2015, s. 174).

90'lı yıllarda uluslararası alanda başarılar elde eden İran filmleri, sanatsal bir biçime sahip olmaları nedeniyle kimi kesimler tarafından Batı'ya yönelik bulunmuş ve karşı çıkmıştır. Mahmelbaf'ın "Aşk Nöbeti" (1990) ve Zayende-Rud (1990) filminden sonra ise bu tartışmalar siyasi bir boyut kazanır. Bu tartışmalar sonucunda 1992 yılında İrşad Bakanı Hatemi görevinden istifa eder ve sinema tekrardan zorlu bir sürece girer. Devlet, sinemaya yönelik verdiği ekonomik desteği keser. Öte yandan ülkede çanak anten ve video kullanım olanaklarının artması sinema seyirci sayısını düşürür. Dolayısıyla en çok hasılat yapan filmler bile kendi maliyetlerini çıkaramaz olur (Pour, 2007, s. 138-140).

1995 yılında İran sineması, daha çok asi ve anarşist gençlerin bulunduğu filmlere yer verir. Bu filmlere örnek olarak; Feriborz Arabniya'nın "Sultan" filmi, Mesud Kimiyai'nin "Mercedes" ve "İtiraz" filmi gösterilebilir. Yine bu süreçte İran sineması adına önemli bir gelişme yaşanır. Geçmiş zamanlarda yasaklanan birçok film, tozlu raflardan indirilerek gösterim izni almaya başlar. Ali Hatemi'nin "Hacı Washington" (1982), Daryuş Mehrcui'nin "Banu" (1992), Muhammed Rıza Honarmand'ın "Görüşme" (1984), Muhsin Mahmelbaf'ın "Aşk Nöbeti" (1990) ve "Ekmek ve Vazo" (1995) filmi bunlardan bazılarıdır (Pour, 2007, s. 141-142).

1997 yılında Ayetullah Muhammed Hatemi'nin Cumhurbaşkanı seçilmesiyle İran sinemasında 8 yıl sürecek bir değişim başlar. Kurulan yeni hükümetle birlikte sinemaya yönelik gereksiz müdahalelerden kaçınılması ve sansür kurallarının yeniden düzenlenmesi öngörülür. Böylelikle sinemacılar filmlerin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalarında daha rahat hareket ederler (Aktaş, 2004, s. 68). Dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise filmlerin derecelere ayrılarak sinema salonlarında gösterime girmesidir. A, B, C gibi teknik ve içerik bakımından sınıflandırılan filmler, buna bağlı olarak büyük şehirlerdeki birinci sınıf sinema salonlarında veya taşra şehirlerindeki ikinci veya üçüncü sınıf sinema salonlarında gösterilir (Aktaş, 2004, s. 44-45).

2000'li yıllara gelindiğinde İran sineması, temelde dört konu kalıbı etrafında şekillenir. Bunlar; tarihsel dönüşüm, insanların sıradan hayatı ve bu hayatlar içerisindeki sosyal gerçeklik, kadının varoluş koşulları, günümüz dünyasının toplumu ve şehridir. Bu yaklaşımların tümünü bağdaştıran anlayış ise "Sosyal İmgecilik" vurgusu altında ifade edilmektedir. Bunun dışında İran sinemasının bir diğer özelliği estetik ve şiirsel anlatı kalıbından oldukça faydalanmasıdır (Nuyan, 2014, s. 204-205).

Dolayısıyla, İran sinemasında son yirmi yıl dikkate alındığında; bu dönemde birçok eski sinema ustası ulusal ve uluslararası alanda nüfuzlarını kaybederken yeni İranlı sinemacılar yaptıkları filmler ile başta Amerika olmak üzere birçok ülkede kendilerinden söz ettirir. Yönetmenlerin başarılı yapımları ilk olarak festivallerde gösterilirken, büyük Amerikan dağıtım şirketlerinin bu filmlerden etkilenmesi sonucu filmlerin dağıtım haklarını alarak Dünya çapında izlenime sunar. Özellikle Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" ve "Cennetin Rengi" filmi bu anlamda büyük ticari başarı elde eder (Dabaşı, 2013, s. 300).

2006 yılına gelindiğinde İran'da 80 civarı film yapılır. Gösterilen filmlerin yüzde 99'u yerlidir. Savaş, komedi, aile ve macera türünde olan bu yapımlar, toplumsal ve siyasal içerikli ilginç konulardır. Özellikle son yıllarda çekilen filmlerin çoğunluğu İran yakın tarihinin hüznü ve karmaşık yapısını yansıtır (Pour, 2007, s. 155).

Son yıllarda İran sinemasında gizem, gerilim ve korku türünde yeni filmler yapılmaya başlanır. "Avcı" (Shekarchi, 2010), "Balık ve Kedi" (Mahi va gorbah, 2013), "Gece Yarısı Sokakta Tek Başına Bir Kız" (A Girl Walks Home Alone at Night, 2014), "Korkunun Gölgesi" (Under the Shadow, 2016) bunlardan bazılarıdır. Tema gibi belli noktalarda ayırım gösteren bu filmler toplumsal ve politik açıdan ortak konulara sahip olabilmektedir (Yüksel, <https://www.hayalperdesi.net/>).

### 2.3. İran Sinemasında Sosyal ve Kültürel Anlatı Kalıpları

Özellikle devrim sonrası İran sinemasında ağırlıklı olarak yer alan toplumsal konular, sosyal yapı kavramını açığa çıkardığı gibi işleyişe bağlı olarak sosyal imgecilik olgusunu da meydana getirmektedir. Bu olgu genellikle entelektüel ve analiz şemalarında çok daha geniş ve derin bir uygulamaya sahiptir. Sosyal imgecilik kavramı daha çok, insanların kendisine ve çevresine yönelik durum ve olayların derin bir biçimde yorumlanmasına odaklanır. Kavram ayrıca modern İran sinemasının temel unsurlarından birisini oluşturmaktadır. Günümüz İran sinemasının Dünya çapında fazla izlenmesi ve ilgi görmesinin temel özelliklerinden biri de budur. Filmlerde sosyal imgeciliğin somut yansımaları arasında güçlü toplumsal hareketlilik, kadınlar ve gençlerin artan talepleri, tek merkezli politika ve güç anlayışına karşı gelişmeler, artan demokrasi talepleri, şeffaflık ile politik, dini ve etnik çoğulculuğa ilişkin beklentiler gibi konular yer

almaktadır. Bu konular günümüz İran sinemasında daha çok dolaylı anlatım ve simgeler aracılığıyla ele alınmaktadır (Nuyan, 2014, s. 204-205).

Sosyal ve kültürel açıdan İran sinemasının ilk önemli yapıtı olarak “İnek” filmi gösterilebilir. Avrupa ve Amerika gibi Batı ülkelerinde ilgiyle karşılanan ve gişede belli oranda başarı elde eden bu film, her ne kadar uyarılma bir eser olsa da, yönetmen Mehrcui tarafından yorumlanarak dönemin İran toplumsal ve kültürel yapısına uygun hale getirilir. Ayrıca yönetmenin bakış açısı ile film, kendinden önceki yapıtlardan ayrılarak önemli bir yere sahip olmaktadır. İnek filmi ile başlayan İran sinemasındaki yeni bakış açısı sonraki diğer filmler ile bir tür geçiş dönemi sinemasını ortaya koymakta ve yaşanan dönemin özelliklerini yansıtmaktadır (Nuyan, 2014, s. 216-217).

İran sinemasının bir diğer önemli özelliği ise kültürel öğelere bağlı olarak Dünya sinemasında ayrıcalıklı konuma ulaşmasıdır. Ulusal sinema içerisinde yer alan bu unsurlar aynı zamanda ülkenin milli kimliğini betimlemektedir. İran sinemasında kültürel anlayışa bağlı olarak teknik ve içerik anlamında yer alan birçok unsur ülke sinema olgusunu açığa çıkartır. Bunlardan en dikkat çeken İran şiiridir. Bu kültürel öğe, İran kültür ve toplumunda önemli bir yere sahip olmakla birlikte İran sinemasının soyut ve somut anlamda en etkileyici ve belirleyici simgelerinden biridir (Laleh, 2015, s. 88).

İran sinemasında kültürel açıdan ilk önemli eserleri veren Abdolhoseyn Sepenta'dır. Yönetmen 1934'te “Fırdevsi”, 1935'de “ Ferhad ve Şirin”, 1937'de “Leyla ile Mecnun” filmini çeker. Daha sonra buna dair “Meşhur Emir Arslan” (1966), “Öykü Şehri” (1972), “Abbas ve Cafer-i Bermeki” (1972) gibi konularını edebiyat ve tarihsel metinlerden alan filmler çevirir (Laleh, 2015, s. 273). 1975'ten itibaren ise İran sinemasında çoğu film İran'ın başarılı romanlarından uyarlanır. Ayrıca 1976'da İran'da toplumsal tartışmaların artması, yönetmenlerin uyarılma filmlerinde daha çok toplumsal ve siyasal öğelere yer vermesine sebep olur (Laleh, 2015, s. 285-286). İran sinemasının 1990 sonrası uluslararası alandaki başarısı ise temel olarak filmlerde ülke kültürüne dair öğelere ağırlık veren yönetmenlerin bulunmasından kaynaklanır (Teksoy, 2009, s. 759).

Bu nedenle İran sineması, Batı tarzında bir sinema anlayışını benimsemekten ziyade kendi tarihinin en güçlü geleneği olan şiiri ele alarak kamerayla şiir yazma peşindedir (Sözen, 2012, s. 221). Edebiyat ve şiir alanında köklü bir geçmişe sahip olan İran, kendi sinemasında bu alanlar ile yakın bir etkileşim halinde olarak kültürel öğeye daha çok yer vermektedir. Geçmişten günümüze kadar İran sinemasının pek çok nitelikli yapıtı bu kültürel alan içerisindeki öykü ve romanlardan uyarlamadır (Laleh, 2015, s. 262). Kısaca ünlü İranlı yönetmen Majid Majidi'nin İran sineması ve edebi eserler arasındaki kültürel etkileşim hakkında söylediği gibi; “Devrimden önce İran; halısıya, fıstığıyla ve petrolüyle tanınıyordu, ama devrimden sonra sinemasıyla tanındı. Sinema aracılığıyla Dünya halkı İran kültürüyle tanıştı. Kendimize de bir şeyler kazandırdı. Biz sinemayla kendi edebiyatımızı ve kültürümüzü tanıdık. Şimdi Hayyam, Hafız ve Sâdi gibi şairler nasıl değer kazanıyor” (Akt., Laleh, 2015, s. 289).

### 3. MAJID MAJIDI

#### 3.1. Hayatı ve Sinema Kariyeri

Majid Majidi 17 Nisan 1959'da Tahran'da orta sınıf bir ailede Dünya'ya gelir. 14 yaşında amatör bir tiyatro grubunda oyunculuk yapar (Yorulmaz, 2014, s. 383). Küçük yaşlarda annesi tarafından Kur'an okuma medresesine yazılan Majidi, 1979 yılında Dramatik Sanatlar Fakültesi'ni kazanır. Ancak ailesi, sanat okumasını hoş karşılamaz. Bu nedenle Majidi, ailesine mühendislik bölümünü kazandığını söyleyerek gizliden sanat eğitimi alır. 1979 devriminde ise ülkede üniversiteler geçici olarak kapatılır. Majidi bu yıllarda bazı arkadaşlarıyla tiyatro oyunları yazar ve oynar (Yaghmooral, 2013, s. 51).

Yeni rejimin savunucularında olan Majidi, sinema kariyerine ilk olarak Muhsin Mahmelbaf'ın yönettiği “O'na Sığıyorum” (1984) adlı filmi ile başlar. Ardından yine Muhsin Mahmelbaf'ın yönettiği “Boykot” (1985) filminde başrol oyuncu görevini üstlenir (<https://www.filmloverss.com/>). Daha sonra yazdığı kısa filmleri yönetir. İlk uzun metraj yapıtı ise 1992'de gerçekleştirdiği “Baduk” filmidir. Cannes'da Quinzaine sunulan bu film, Tahran'ın Fecr Film Festivali'nde birçok ödül kazanır. İlerleyen yıllarda “Cennetin Çocukları” (1997) ile uluslararası alanda büyük bir başarı elde eden yönetmen, bu film ile Montreal Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanır ve Oscar'da En İyi Yabancı Film dalında aday gösterilir. Ardından “Cennetin Rengi” (1999), “Baran” (2001), “Herat'a Yalınayak” (2003), “Söğüt Ağacı” (2005) gibi filmlerle uluslararası alanda birçok ödül kazanarak adından çokça söz ettirir (<https://www.imdb.com/>). Majidi'nin sanatçı kimliğine genel anlamda bakıldığında Fars kültürü, şiiri ve edebiyatından beslendiği anlaşılmaktadır. Sinema kariyeri boyunca 5-6 filmde oyunculuk yapan yönetmen,

aynı zamanda tiyatro eğitiminde çocuk yönetmenliği üzerine de uzmanlaşmıştır (<https://www.hayalperdesi.net/>).

Majidi'nin filmografisinde yer alan eserler ise şunlardır: Bulutların Ardında (2017), Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi (2015), Najva Ashorai (Belgesel-2008), Serçelerin Şarkısı (2008), Persian Carpet (Belgesel-2007), Söğüt Ağacı (2005), Olympik tu urdugah (Kısa Film-2003), Pa berahneh ta Herat (Belgesel-2003), Baran (2001), Cennetin Rengi (1999), Cennetin Çocukları (1997), Baba (1996), Khoda miad (Belgesel-1995), Akhareen abadeh (Belgesel-1993), Baduk (1992), Yek rooz zendegi ba aseer (Kısa Belgsel Film-1989), Ruz-e emtehan (1988), Hoodaj (1984), Enfejar (Kısa Film-1981) (<https://www.imdb.com/>).

### 3.2. Sinema Dili

Majid Majidi, kendinden önceki önemli İranlı sanat yönetmenlerinden etkilenen ve “Yeni Dalga” akımına kapılan yönetmenlerden biridir. Kendine özgü şiirsel üslubu ve derin duygular barındıran anlatımıyla ayrı bir filmsel tarza sahiptir. Filmlerindeki bu anlatım tarzı hem ortalama sinema izleyicisinin hem de entelektüel çevrelerin beğenisini kazanır. Filmlerdeki görsel anlatım kalıbını ise daha çok İslami açıdan yorumlanabilecek bir maneviyat ve hakikat oluşturmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde özellikle Fars şiir geleneğindeki sufi temalar ile bir kesişme noktası görülür. Majidi sineması genel anlamda, manevi açıdan temizlenmek ve ruhsal bakımdan olgunlaşmak olan sufizmin şiirsel soluğu niteliğindedir (Nuyan, 2014, s. 45).

Majidi'nin sineması; Batı, Hint, Uzakdoğu ve Türk sinemasından çok farklı iddialar taşımaktadır. Bu durum, yönetmenin sağcı dinci muhafazakâr zihniyetin, inancın, kültürel kodların filmlerinde kendisini göstermesiyle belirgin oranda açığa çıkmaktadır. Filmlerinde kahramanlar yaşadıkları olaylar karşısında veya başlarına gelen durumlar karşısında bir çıkmaza düşer ve bu durumda Allah'a teslim olmaktan veya sığınmaktan başka çare görmezler. Kadere teslimiyet olarak da bilinen bu durum, hayatın birçok alanında görebileceğimiz bir şeydir. Majidi ise bu “teslimiyetçiliğin” ideolojisini sinema dili haline getirmiştir. Sözün kısası yönetmenin filmlerinde düşülen çıkmaza karşı bir çatışma yoktur. Kabullenme yani teslimiyet vardır. Dolayısıyla cesur diklenen karakterlere hiç yer verilmez (<https://odatv.com/>).

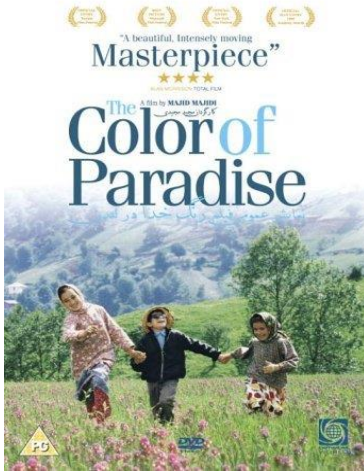
Filmlerinde yer alan fakirlik, insanları umutsuzluğa veya sefaletle sürükleyen bir olgudan ziyade insanı çaba ve gayrete iten ve bu aşamada onların doğru ve onurlu bir duruş sergilemesine yol açan bir etkidir. Kısaca olumsuz gibi gözükken fakirlik olgusu Majidi'nin filmlerinde olumlu bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde yer alan fakir aile çocukları (genellikle erkek çocuklar) onurlu, çalışkan ve azimlidir. Onurları için gerekirse kavgadan bile kaçınmazlar (Çelik, 2010, s. 13-14).

Majidi sinemasındaki tüm filmler belli yönlerden ortak özelliklere sahiptir. Bunlar genel anlamda içerik ve biçim üzerinden yansıyan özelliklerdir. İçerik açısından bakıldığında “umut”, “manevi yükselme”, “sosyal meselelere duyarlılık” ve “emek vurgusu” gibi konu veya temalar yer alır. Filmlere biçimsel anlamda bakıldığında genel anlamda minimal bir anlatım tarzına sahip olmakla birlikte ağırlıklı olarak *yavaşlatılmış* çekimlerin ve *üst aç* çekimlerin yer aldığı görülmektedir. Bunlar konunun maneviyatına derin etkide bulunan önemli unsurlardır. Yönetmenin neredeyse bütün filmlerinde başrol oyuncularını filmin sonuna doğru manevi bir yükselme yaşar. Ayrıca filmlerde melodrama yakın hüznü sahneler bulunur. Bu hüznün beslendiği alan ise taziye geleneği ile metafizik zemindir (<https://www.hayalperdesi.net/>).

Yönetmen filmlerinde siyasal ve popülist söylemlerden uzak durur ve genellikle epik bir dil kullanır. Filmleri tabiatı görsele aldığı gibi ona bir karakter gibi yer verir. Filmlerde yer alan akarsular hayatı ve canlılığı; ağaçlar sabit olmayı, ululuğu ve yalnızlığı; kuşlar ve balıklar umudu ve sevinci temsil eder. Filmlerde müzik, ölçülü bir biçimde kullanılır ve daha çok klasik İran müziğine ve Azeri türkülerine yer verilir (<http://www.hayatedebiyat.com/>). Majidi filmlerinin bir diğer özelliği ise içerisinde genel olarak doğruluk, özgecilik ve adalet gibi evrensel değerlerin bulunmasıdır. Yönetmen, Müslüman biri olduğundan ve İslam'a olan bağlılığından bu gibi değerleri kuran ve hadislerle bağlantı kurarak anlatır (Yorulmaz, 2014, s. 383-384). Genel anlamda filmlerin temasını oluşturan aşk olgusu ise manevi aşka yönelik olmakla birlikte gerçek aşkın ancak bir temsildir. Filmlerindeki bu tutumu gerçek yaşama yönelik güçlü, sezgisel bir farkındalığı açığa çıkartır (Nuyan, 2014, s. 46). Bu temalar anlatının özünü oluşturduğu gibi çeşitli mistik motif ve mecazlarla zenginleştirilir (Nuyan, 2014, s. 158).



#### 4. CENNETİN RENGİ (THE COLOR OF PARADİSE - 1999) FİLMİNDEKİ ÇOCUK KARAKTERLERİN SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA İNCELENMESİ



Filmin Afişi

##### 4.1. Filmin Künyesi ve Özeti

**Yönetmen:** Majid Majidi, **Senaryo:** Majid Majidi, **Yapım Yılı:** 1999, **Süre:** 1 saat 30 dakika, **Tür:** Drama, Aile, **Dil:** Farsça, Azeri, **Ülke:** İran, **Oyuncular:** Hossein Mahjoub (Baba), Mohsen Ramezani (Muhammed), Salameh Feyzi (Büyükanne), Farahnaz Safari (Abla), Elham Sharifi (Küçük Kız Kardeş), Behzad Rafi (Köy Öğretmeni) (<https://www.imdb.com/>).

Film ilk olarak "Ey gören fakat görünmeyen! Yalnız seni ister, yalnız seni zikrederim!" söylemi ile başlar ve ardından siyah fon üzerinde giriş jeneriği ile devam eder. Bu sırada arka planda kasetçalara yerleştirilen kasetlerin sesi duyulur. Burası yönetmenin sinema diline bağlı olarak konuya vurgu yaptığı ilk bölümdür. Daha sonra film, görme engelli Muhammed'in okul içerisindeki görüntüsü ile başlar. Filmde ilk olarak Muhammed'in ve diğer engelli çocukların okuldaki eğitim ve yaşam

şekillerine ilişkin kısa görüntülere yer verilir. Daha sonra okul döneminin bitimiyle çocukların aileleri tarafından götürüldüğü gösterilir. Bir okul dönemi boyunca ailesinden uzak kalan ve onlarla haberleşemeyen Muhammed ise sabırla babasının gelmesini beklemektedir. Bu süreçte öğretmeni her ne kadar onu telkin etse de Muhammed'in umudu giderek azalır. Tam bütün umutları azalmışken babası okula gelir. Ancak Muhammed'i götürmeye pek yanaşmaz ve onun tatil boyunca okulda kalmasını ister. Bu isteği yerine geçemeyince oğlunu alarak köye döner. Yolda oldukça sabırsız görünen Muhammed, kız kardeşleri ve büyükannesine kavuşmasıyla büyük bir sevinç yaşar. Aynı şekilde kız kardeşleri ve büyükannesi de onun bu sevincine ortak olur. Bu süreçte Muhammed'in babası Haşim'in bir odun kömürü işinde çalıştığı ve evlenme gayesinde olduğu görülür. Buna bağlı olarak Muhammed'i ailesinin yanına bırakan Haşim, civar köylerden birine kız istemeye gider. Evliliğinde bir pürüz çıkmaması için kızın ailesine oğlunun durumundan bahsetmediği gibi bir oğlu olduğundan dahi söz etmez. Oğlunu hayatında bir engel olarak gören Haşim, bu duruma kendince çareler arar. Bu nedenle, Muhammed'in geldiği daha ilk günün gecesinde annesine Muhammed'i bir âmâ marangozun yanına vermekten söz eder. Ancak bu sözleri Muhammed'i çok seven annesi tarafından tepkiyle karşılanır.

Kız kardeşleri ve büyükannesiyle güzel vakitler geçiren Muhammed, ilerleyen süreçte onlarla birlikte gezip dolaşmakta ve oyunlar oynamaktadır. Aynı zamanda bazı ufak ev işlerinde de onlara yardım etmeye çalışır. Diğer yandan evlilik hazırlıkları yapan ve evi tamir etmeye başlayan Haşim, Muhammed'in varlığından rahatsızlık duymakta ve onun, evliliğine engel niteliği taşıyacağını düşünmektedir. Bu nedenle bir gün, annesine bahsettiği âmâ marangozun yanına giderek Muhammed'i yanına alması için onunla anlaşır. Muhammed ise bu süreçte, kız kardeşleri ile vakit geçirdiğinden onlar gibi köy okuluna gitmek istemektedir. Büyükannesi böyle bir şeyin mümkün olamayacağını ifade eder. Ancak torununun üzülmeye dayanamaz ve okul müdürünün onay vermesiyle onu okula götürür. İlk gün okulda öğretmen ve arkadaşlarının dikkatini üzerine çeken Muhammed, okuma-yazma bilen diğer çocuklara göre oldukça başarılı bir tutum sergiler. Onun bu durumu öğretmenden takdir almasını sağlarken aynı zamanda bir sonraki günde okula gidebilmesi için olanak tanır. Muhammed'in köy okuluna gittiğini gören Haşim ise bu duruma oldukça sinirlenir. Ve Muhammed'in diğer çocuklar arasında olumsuz etkilenebileceğini bahane ederek annesine onu marangozun yanına götüreceğini söyler.

Muhammed evin bahçesinde oynarken babası Haşim, Muhammed'i denize götürme bahanesi ile gizlice yanına alır. Bunu öğrenen büyükanne, oğlunun Muhammed'i kendisinden ayırdığını anlar ve derin bir kedere kapılır. Haşim, oğlunu gün içerisinde beraberinde tutarak işinde çalışmaya devam eder. İşinin bitmesiyle Muhammed'i marangozun yanına götürür. Babasının kendisini kandırdığını fark eden Muhammed, ilk başlarda buna dirense de üzüntü içerisinde marangozun yanına gelmeye mecbur kalır. Muhammed'le ilgilenmeye başlayan marangoz, onun üzgün olduğunu anlar ve sebebini sorar. Muhammed ise gözleri görmediği için kimsenin kendisini sevmediğini dile getirir ve bir anlamda yaradana karşı haykırış içerisindedir. Bu durum Muhammed gibi marangozun da bulunduğu acı gerçeği ortaya çıkarır. Bu sırada eve dönen baba, her şeyin farkına varan annesinin evden ayrılmak üzere olduğunu görür. Annesini gitmemeye ikna ederken, kendisi de bir anlamda bu yaşadıklarından ötürü yaradana isyan eden bir tavır halindedir. Yağmur altında geçen bu konuşmadan sonra evden ayrılan anne, bir süre sonra oğlu tarafından

tekrar eve getirilir. Ancak, üzüntüden ve yaşadıklarından dolayı oldukça yıpranan büyükanne hastalanarak yatağa düşer. Bundan sonra geçen süreçle birlikte Haşim hem annesiyle ilgilenmekte hem de evlilik hazırlığı için evin tadilatını bitirmeye çalışmaktadır. Haşim'in oğlu Muhammed ise çalışmaya başladığı marangozda işi öğrenmektedir.

Bir gün Haşim, tüm hazırlıkları tamamladıktan sonra kız evine giderek, evleneceği kişi için başlık parasını öder. Eve döndüğü günün akşamı ise annesi ile düğün gününü belirlemek için konuşur. Kendisi için her şey yoluna girdiği sırada aynı gece annesi vefat eder ve bu durum sonrası Haşim büyük üzüntü yaşar. Daha sonra, evleneceği kızın ailesi bu durumu uğursuzluk nişanesi olarak yorumlayarak evliliğin olmayacağını açıklar. Tüm bu yaşananlar karşısında büyük bir çöküntü içerisine giren Haşim, bir gün oğlu Muhammed'i geri almak için marangoza gider. Bu sırada, her ne kadar ikilemde kalsa da sonunda Muhammed'i yanına alarak evin yolunu tutar. Yolda bir köprüden geçerken köprüünün yıkılması sonucu Muhammed akarsuya düşer. Bu durum karşısında yine ikilemde kalan baba, bir an için oğlunu kurtarmakta tereddüt eder. Fakat sonunda akarsuya atlayarak oğlunu kurtarmaya çalışır.

Filmin son sahnesinde baba ve oğlun baygın bir biçimde kıyıya vurduğu görülür. Kendisine gelen Haşim, Muhammed'i bu halde görünce ona karşı olan sevgisi ve yaptıklarının pişmanlığı onun derin bir üzüntüye boğar ve bir ızdırap içerisinde ağlayarak üzüntüsünü belli eder.

## 4.2. Filmin Konusu

Film, genel anlamda Muhammed isimli görme engelli bir çocuğu ve onun babasını konu almaktadır. Bir eğitim-öğretim yılı boyunca ailesinden uzakta bir görme engelliler okulunda okuyan Muhammed, ailesine karşı büyük bir sevgi ve özlem duymaktadır. Özellikle, annesini çok küçük yaşta kaybettiğinden büyükannesi ile arasında derin bir bağ bulunmakta ve onu çok sevmektedir. Aynı şekilde büyükannesi de torununa sevgi beslemekte ve ona karşı hassas bir şekilde davranmaktadır. Baba Haşim ise oğlunun bulunduğu durumdan rahatsız olduğundan ve onun, hayatına engel teşkil edeceğini düşündüğünden ondan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Bu nedenle baba ile büyükanne arasında bir ikilem açığa çıkarak; baba, oğlunu normal yaşam süreçlerinden ayrı tutmaya çalışmakta, büyükanne ise normal hayata entegre olabilmesi için torununa özgüven aşılarmaktadır. Neticede oğlunun hayatına kendi belirlediği şekilde yön veren baba, vicdani yönden bu olumsuz tutum ve davranışlarının kötü sonuçlarıyla da karşı karşıya kalmaktadır. Bu sebeple hatasını anlayan baba, filmin sonlarında oğlu ile birlikte yaşadığı kötü bir kaza sonucu oğluna karşı duygusal bağlılığını açığa çıkarmaktadır.

## 4.3. Filmdeki Çocukların Karakter Analizi



**Adı:** Muhammed  
**Cinsiyet:** Erkek  
**Yaş:** 7-8  
**Eğitim:** İlkokul  
**Dil:** Farsça  
**Yaşadığı Yer:** İran - Şehir/Köy

### “Muhammed”

#### Davranışsal Özellikleri

Muhammed gözleri görmediği için genel anlamda birçok davranış ve sezgilerini elleri ile gerçekleştirmektedir. Elleri bir anlamda gözleri ve hayata anlam verdiği organları olduğundan hayatın gerçekleri ve sırlarını adeta elleriyle çözme çabası içerisinde. Filmdeki bu davranışının yoğunluğunu bir kıyaslama ile açıklayacak olursak; gören gözlerin hayatı algılamadaki inanılmaz geniş perspektifi insana yaşadığı anda birçok edinim sağlarken, ellerin bu algılamadaki kısıtlılığı, Muhammed'i hayatın her durumu karşısında ellerini kullanmasına ve daha çok şeyi algılayarak bunlara anlam yüklemesine yol açmaktadır.

Muhammed aynı zamanda filmde duygusal halleri ile de dikkat çekmektedir. Bu nedenle üzüntü duyduğu olay ve durumlar karşısında ağlamakta veya serzenişte bulunmakta iken, mutlu olduğu olay ve durumlar karşısında ise heyecan ve sevinç içerisinde tavırlar sergilemektedir. Diğer yandan bir çocuk olmanın getirdiği özelliklere bağlı olarak o da her çocuk gibi oyun oynamakta ve çevresine karşı meraklı haller göstermektedir.

**Psikolojik Özellikleri**

Muhammed'in psikolojik özellikleri, bulunduğu durum ve aile yaşantısına bağlı olarak şekillenir. Buna göre Muhammed, gözleri görmediği için duygusal anlamda daha hassas ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Kendisi filmde göstermiş olduğu tutum ve davranışlar ile iyi bir kişilik yapısını ve ailesine olan bağlılığını ortaya koyarken aynı zamanda gelişen olaylara bağlı olarak üzüntüsünü ve sevincini açığa çıkarmaktadır.

Muhammed'in filmde psikolojik anlamda açığa çıkan en temel özelliği onun görme engelliler okulunda edinmiş olduğu alfabe eğitimi ile doğadaki hayata ilişkin bir anlam veya ifade biçimi yüklemeye çalışmasıdır. Onun bu durumu filmin bir sahnesinde kendisinin bahsettiği üzere Allah'ı arayışı ile ilgilidir. Çünkü filmde yer aldığı üzere Muhammed, bir çocuk olmasına karşın çevresindekilerin kendi durumuna yönelik sergiledikleri tutum ve davranışların farkına varmakta ve kendisini bu nedenle yalnız hissettiği için Allah'a yaklaşmak ve ona duygularını ifade etmek için böyle bir çaba içerisinde bulunduğu görülmektedir.

Muhammed'in psikolojik açıdan bir başka özelliği, görme engelli olmasına karşın hayatın normal yaşantısına dâhil olmaya çalışmasıdır. Onun bu durumu, kendisini dışlanma duygusundan kurtarmaya çalışmasıyla ilgilidir. Ancak babası tarafından böyle bir yaşam biçiminden soyutlanması ve aile yaşamı içerisinde istenmemesi onun bu duygusunu baskın bir biçimde açığa çıkarmaktadır.



**Adı:** Bahare  
**Cinsiyet:** Kız  
**Yaş:** 10-11  
**Eğitim:** İlkokul  
**Dil:** Farsça  
**Yaşadığı Yer:** İran - Köy

“Bahare”

**Davranışsal Özellikleri**

Muhammed'in ablası olan ve filmde daha çok yardımcı oyuncu görevini üstlenen Bahare, davranışsal özellikleri açısından bakıldığında genel olarak; ailesinin ev ve tarla işlerine yardım eden, babası ve büyükannesinin sözünü dinleyen, saygılı, sevecen ve hoşgörülü yönleri ile dikkat çekmektedir.

**Psikolojik Özellikleri**

Bununla ilgili, film içerisinde pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte tutum ve davranışlarından ailesine olan bağlılığı ve sevgisi anlaşılabilir.



**Adı:** Haniye  
**Cinsiyet:** Kız  
**Yaş:** 6-7  
**Eğitim:** İlkokul  
**Dil:** Farsça  
**Yaşadığı Yer:** İran - Köy

“Haniye”

**Davranışsal Özellikleri**

Ablası Bahare'yle aynı özellikleri taşıyan Haniye, yaşça küçük olduğundan ondan farklı olarak film içerisinde daha çok Muhammed'le oyun oynarken görülmektedir.

**Psikolojik Özellikleri**

Bununla ilgili filmde pek bir bilgiye rastlanmamakla birlikte tutum ve davranışlarından ailesine olan bağlılığı ve sevgisi anlaşılabilir. Özellikle abisi Muhammed'e karşı olan ilgi ve sevecen tavırları duygusal anlamda onu ne kadar çok sevdiğini göstermektedir. Ayrıca yaşça en küçük çocuk olmasından ötürü filmde en masum ve saf duyguları barındıran bir karakter olarak algılanabilir.

#### 4.4. Filmdeki Çocuk Karakterlerin Aile, Eğitim, İnanç ve Yaşam Alanları Açısından İncelenmesi

Görme engelli bir çocuk karakteri konu edinen film, daha çok sosyolojik olguları ile ön plana çıkmaktadır. Buna dair ilk olarak, filmin başlangıç jeneriği ile birlikte yönetmenin görme engelli çocukların yaşam biçimlerine dair önemli bir vurgu yapması gösterilebilir. Giriş jeneriğinde siyah fon üzerinde yazılar akarken arka planda görme engelli çocukların kasetçalardan sesleri dinlemesi ve kendi kasetlerini seçmesi izleyicileri bir anlamda onların dünyalarına götürür. Giriş bölümündeki bu kısım, izleyicilerin empati kurmasına yol açan önemli bir nokta olmakla birlikte aynı zamanda görme engelli çocukların sosyal yaşam alanlarındaki yerlerini ve yaşam şekillerini de bize hatırlatmaktadır. Filmin başlamasıyla birlikte buna dair birçok sosyolojik olguyu görmek mümkündür.

Filmin ilk sahnesinde görme engelli çocukların kendi eğitimlerine yönelik bir okulda okuması onların eğitim alanındaki ayrıcalıklı konumunu gösterirken, aynı zamanda hayatın her alanında olduğu gibi eğitim alanındaki zorundalık hallerini de yansıtmaktadır. Bu durum, filmin daha sonraki sahnelerinde Muhammed'in köy okuluna gitmek istemesi ve buna dair sosyal olarak nitelendirebileceğimiz bazı engellerle karşılaşması ile açığa çıkar. Görme engelli olarak onun bu durumu sözlü bir ifade ile net biçimde ortaya konmasa da toplum bireylerinin bazı dayatmaları ile kendisini göstermektedir. Buna ilişkin olarak kız kardeşlerinin onu köy okuluna götürmek istememesi ve büyükannesinin onun gitmesine mani olmaya çalışması verilebilir.

Bir başka sahnede ise Muhammed'in babası, oğlunun köy okuluna gitmesine sinirlenmekte ve annesine karşı yaptığı konuşma ile bir anlamda oğlunun toplum hayatındaki yerine dikkat çekmektedir.

(...)

**Baba:** Neden Muhammed'i okula yolladın?

**Büyükanne:** Ne var ki bunda?

**Baba:** Çocuk kendini iyice yalnız hissedecek. Tahran'daki okula da gidemeyecek. Onu götürücem buradan.

(...)

Muhammed ve diğer görme engelli çocuklar üzerinden sosyal hayattaki eğitim durumuna yönelik farklılıklara baktığımızda, filmin başlarında yer aldığı üzere görme engelli çocuklar eğitim aldıkları okullarda yatılı olarak ders görmektedir. Bu, onların durumları ile alakalı olmasından ziyade şehirden uzakta eğitim görmeleri ile ilgilidir. Çocukların okuldaki eğitim durumları ve yaşam şekillerine bakıldığında kaldıkları odalarda çift katlı ranzalar ile birbirlerine yakın biçimde buldukları ve aynı çevre içerisinde birbirleri ile yardımlaşarak hareket ettikleri görülmektedir. Kullandıkları eğitim materyalleri ise kendilerine has, nokta alfabe yazmalarını sağlayan materyallerdir. Okuma ve yazmayı, öğrendikleri bu alfabeler üzerinden gerçekleştirirler. Engelli öğrencilerin hepsi erkek çocuk olmakla birlikte yaşları 7-12 arası değişmektedir. Bu durum eğitim sistemi ile alakalıdır. Engelli çocukların eğitimine ilişkin dikkat çeken bir başka husus, yönetmenin daha önceki "Cennetin Çocukları" filminde görüldüğü üzere öğrencilere aynı cinsiyette öğretmenler eğitim verirken, bu filmde engelli erkek çocukların eğitimine bayan bir öğretmen de iştirak etmektedir. Bu durumun, onların görme engelli olmalarına bağlı olarak farklılaşan eğitim sistemi ile ilgili olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, filmde, görme engellilerin eğitim sistemi ile köy okulundaki normal eğitim sistemi arasındaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya konmaktadır. Buna bağlı olarak, köy okulunda yansıtılan normal eğitim sistemi üzerinden öğrencilerin belli yaş gruplarında sınıflara ayrıldığı ve eğitimlerinde kullanılan materyallerin çeşitlilik gösterdiği verilebilir. Öğrencilerin yaşam durumlarına yönelik açığa çıkan bu süreçte, eğitim şekilleri her ne kadar farklılıklar gösterse de aldıkları öğrenimin temelde aynı olduğu anlaşılmaktadır. Muhammed'in köy okulunda kendi kitabından okumuş olduğu metin, diğer öğrencilerin okumuş olduğu metin ile benzerlik göstermesi bunun en belirgin kanıtıdır.

Filmde, öğrencilerin eğitim hayatındaki durumlarını etkileyen bir başka özellik ise eğitim kurumlarının sosyal yaşam alanlarındaki konumu ve işleyişidir. Bu sebeple filmde yer alan iki okul incelendiğinde; Muhammed'in gitmiş olduğu görme engelliler okulunun şehir içerisinde yer aldığı, oldukça büyük, geniş kapasiteli ve yeterli olanaklara sahip olduğu görülürken, Muhammed'in kız kardeşlerinin gittiği köy okulunun ise oldukça küçük ve yeterli olanaklara sahip olmadığı görülür. Buna ilişkin yansıtılanlara baktığımızda; şehirdeki okulda öğrenciler daha geniş sınıflarda eğitim alırken, köy okulunda öğrenciler



küçük dersliklerde farklı sınıf grupları ile iç içe ders görmektedir. Şehir okulundaki öğrenciler geniş sınırlarda tek oturarak ders çalışırken, köy okulundaki öğrenciler daha çok üzerli oturmaktadır.



Ülkenin sosyo-ekonomik durumuyla ilintili olan bu durum, sosyo-kültürel yönleri ile de dikkat çekmektedir. Buna ilişkin olarak, daha önceki “Cennetin Çocukları” filminde de görüldüğü üzere okullardaki öğrencilerin sivil kıyafetler ile eğitim görmeleri söylenebilir. Ancak burada dikkat çeken bir husus, “Cennetin Çocukları” filminde kız çocukların okul üniformaları giymesine karşın, “Cennetin Rengi” filminde köy hayatı içerisinde eğitim gören kız ve erkek çocukların yaşam alanına özgü, yerel kıyafetler giymesidir. Bir başka özellik ise, şehir hayatındaki okulların eğitim süreleri ile köy hayatındaki okulların eğitim sürelerinin farklı olmasıdır. Filmde buna dair bilgi Muhammed’in kız kardeşi ile yapmış olduğu şu konuşmasında açığa çıkar.

**Haniye:** Okulun tatile mi girdi abi?

**Muhammed:** Evet.

**Haniye:** Çok şanslısın. Bizim okul hala devam ediyor.

**Muhammed:** Şehir hayatı daha farklı, erken tatil ediyorlar.

Bununla birlikte Muhammed’in eğitim hayatındaki durumuna bakıldığında, şehirde geniş olanaklara sahip bir okulda eğitim görmesine rağmen, oldukça mutsuz olduğu görülür. Onun bu mutsuzluğu filmde anlaşıldığı üzere ailesinden oldukça uzak olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Muhammed, ailesinin yanına döndüğünde diğer çocuklar gibi köy okuluna gitmek ister.

Muhammed’in bir görme engelli olarak eğitim hayatındaki farklılıkları aile ve sosyal yaşam alanları içerisinde de kendisini gösterir. Filmin başında aktarıldığı üzere görme engelli çocuklar, sosyal yaşam alanlarında ayrı bir konuma sahip olduğundan toplumun diğer bireylerince farklı yönde algılanmakta ve daha kısıtlı veya değişik yaşam biçimlerine yönlendirilmektedir. Sosyal yaşam alanlarındaki bu farklılıkları, filmin bir sahnesinde Muhammed’in köye gelmesi ve diğer çocukların onun etrafında ilgiyle toplanmasıyla açığa çıkar. Çünkü birçok toplumda olduğu gibi özürlü bir birey, diğer toplum bireyleri tarafından farklı algılanmakta ve buna yönelik tutum ve davranışlar sergilemektedirler. Örnek olarak, Muhammed’in köy okuluna misafir öğrenci olarak gitmesi ve derste başarılı olması çevresindekilerin kendisine olan bakış açısını ve ilgilerini daha belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.

Diğer yandan, Muhammed’in bulunduğu sosyal ortamdaki farklılıklar, onun yaşam şeklini etkileyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhammed, şehir hayatı gibi sosyal olgunun oldukça geniş bir şekilde ön plana çıktığı bir bölgede okumasına karşın, okulun sosyal yaşam alanının dışına çıkamaması ve birçok sosyal olgudan mahrum olması onu, köyün sosyal hayatına karşı daha çok özlem duymasına yol açar. Öyle ki, köy hayatı içerisinde birçok sosyal olguyu (oyun oynamak, gezmek, ufak tefek işler yapmak...vb.) ailesi ile birlikte gerçekleştirebilmektedir. Onun bu durumu, kendi özüne dönmek istemesiyle de ilişkilendirilebilir.

Filmde Muhammed’in aile kavramı içerisindeki durumu incelendiğinde, görme engelli olması onu, toplumun sosyal yaşam alanlarında olduğu gibi aile içerisinde de farklı algılanmasına ve konumlandırılmasına yol açar. Muhammed, filmde anlaşılacağı üzere ailesine yönelik çokça sevgi beslemekte ve bir görme engelli olarak sosyal yaşam alanlarında onlara ihtiyaç duymaktadır. Onun bu durumu ailesine daha çok bağlanmasına yol açarken aile içerisindeki ilişkileri de olumlu ve olumsuz yönde etkilemektedir. Bu noktada, filmin geneline bakıldığında Muhammed’in büyükannesi ve kız kardeşleriyle olumlu ilişkiler içerisinde olduğu ve birbirlerine karşı sevgi besledikleri anlaşılır. Bunun en belirgin örneği filmin başlarında Muhammed’in büyükannesi ve kız kardeşlerine kendince hediyeler vermesidir. Gelişen süreçte ise birlikte geçirdikleri eğlenceli ve hoş zamanlar bunun başka temsilidir. Muhammed’in babası ile

olan olumsuz aile ilişkisi ise filmin başlarından itibaren açığa çıkmaktadır. Baba Haşim, okula geç gelmekle birlikte oğlunu götürmek istememesi onun oğluna karşı olumsuz bakışını gözler önüne serer. Diğer yandan Muhammed'in babasına hediye vermemesi onun babasına olan sevgi noksanlığını belirtir. Bu durumun baba-oğul açısından nedenleri incelendiğinde; babanın oğlunu görme engelli olduğundan kabullenmek istememesi ve hayatına engel niteliği taşıyacağını düşünmesinden, Muhammed ise babasının kendisini ailesinden uzakta bir okulda okutması ve kendisini hiç görmeye gelmemesinden kaynaklandığı söylenebilir. Ayrıca filmde, Muhammed'e yönelik ailede gelişen olumlu ve olumsuz durumlara bakıldığında; büyükannenin torununa karşı oldukça iyi tutum ve davranışlar sergilediği ve ona bir anne şefkati ile yaklaştığı görülmektedir. Torununu bulunduğu durumdan ötürü incitmeyen ve onu cesaretlendirerek güven aşılayan büyükanne, filmin bir sahnesinde buna ilişkin torunu Muhammed'e sunları söylemektedir.

**Büyükanne:** *Benim oğlum okuyup büyük adam olacak. Diploman olursa, istediğin herşey olabilirsin. İster öğretmen, ister mühendis, istersen ziraatçi. Yeter ki oku. Diplomanı al. Senin durumunda meslek sahibi olmuş pekçok insan var. Tek engel cehalettir, bunu unutma emi oğlum benim.*

**Muhammed:** *Unutmam.*

Buna karşın, baba Haşim'in oğluna yönelik olumsuz bakış açısı ve tavrı filmin bir sahnesinde annesi ile konuşurken şu şekilde açığa çıkmaktadır:

(...)

**Baba (Haşim):** *Oğlanla ilgili birşey düşünmeliyiz.*

**Büyükanne:** *Nasıl birşey.*

**Baba (Haşim):** *Durumu mâlum. Bu yakınlarda âmâ bir marangoz varmış, Muhammed'i yetiştirmeyi kabul ederse oğlanın geleceği kurtulur. Onunla ilgili kaygılarım var. İlerde ne yapacak ha?*

**Büyükanne:** *Sen Muhammed'den çok kendin için kaygılanıyorsun.*

Diyalogdan anlaşılacağı üzere filmde iki karşıt görüş açığa çıkmaktadır. Bu görüşlerin büyükanne ve baba açısından oluşumlarına baktığımızda kendilerinde var olan vicdan ve inanç olgusuyla alakalı olduğu anlaşılabilir. Büyükannenin Muhammed'e karşı iyi yöndeki vicdani yaklaşımı, başta kendisinin annelik duygusuyla ilgili olduğu kadar torununun içerisinde bulunduğu durumla da alakalıdır. Bu nedenle Muhammed'e karşı hep iyi tutumlar içerisinde olan büyükanne, aynı zamanda sahip olduğu inanç gereği yardım ve merhamet duygusunu belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Filmde büyükannenin sahip olduğu bu inanç, kimi söylemler ve eylemler ile açığa çıkarken bunların torunlarına aktarıldığı da görülmektedir. Buna ilişkin en belirgin sahne büyükanne, Muhammed ve küçük kız kardeşin birlikte türbeye gitmesi ve burada dini ritüelleri gerçekleştirmeleridir. Bir başka sahnede ise büyükannenin torunu Muhammed'e çiçekleri kaynar suya atarken tanrıdan bir dilek dilemesini söylemesi, sahip olunan inancın kültürel anlamda farklı bir yönünü ortaya koymaktadır. Tüm bunlar, aile ve sosyal yaşamın çocuklarda belli bir inanç ve anlayışın oluşmasına yol açtığını göstermektedir.



Çocuk ve gençlerde dini hayatın en önemli kaynağı ailedir. Bu nedenle çocuk ve gençlerin dini sosyalleşmesinde ve belli bir dine yönelmesinde ana-baba bir model olmakla birlikte önemli bir role sahiptir (Hökelekli, 2016, s. 79).

Diğer yandan babanın vicdani açıdan yoksun olması ve yalnızca kendi hayatına odaklanması Muhammed'e karşı sert ve olumsuz tavırlar takınmasına sebep olur. Oğlunu görme engelli olmasından ötürü yadırgayan babanın bu tutumu onun, inancını sorgulamasına ve kadere karşı boyun eğmek yerine onu değiştirmeye çalışmasına yol açarken, yaradana karşı isyan niteliği taşıyan sözleri ile inancındaki tükenmişliği gözler

önüne sermektedir. Buna ilişkin babanın, oğlu Muhammed'i gizlice marangozun yanına verdikten sonra annesi ile yaptığı şu konuşma önem taşımaktadır.

**Haşim (Baba):** Anne! Nereye gidiyorsun? Bana bunu neden yapıyorsun?

**Büyükanne:** Başka çare mi bıraktın.

**Haşim (Baba):** Beni üzmem için gidiyorsun değil mi? Onun için en iyisi buydu, anlasana. Hem, hem söylesene benim günahım ne? Ömrümün sonuna kadar kör bir çocukla yapışık mı yaşayacaktım. Ben yaşlanıp hastalandığımda ve daha sonra öldüğümde ona kim bakacak söylesene bana anne. Hiç bunu düşündün mü? Allah bana bu derdi neden verdi söylesene. Gencecik yaştaki karımı elimden aldı. Beni kör bir çocukla bıraktı. Kolay mı? Beş yılını ona verdim. Tam beş yıldır onunla uğraşıyorum. Ama yeter artık anne! Bende insanım! Bu yetmezmiş gibi şimdi de sen cezalandırıyorsun. Peki benim, peki benim suçum ne? Ben kimim baksana. Bak şuna! Oğlunun şu haline bak! Babamı daha bebek yaşta kaybetmiştim. Yüzünü bile hatırlamıyorum. Bana kim acısın söylesene, kim acısın söyle. Hadi git hadi! Git hadi! O kadar istiyorsan git. Bide sen vur bana.

Filmde babanın oğluna karşı tavır ve düşünceleri vicdan ve inanç olgusuyla alakalı olduğu gibi, diyalogdan da anlaşılabilir üzere kendisinin daha bebek yaşta baba sevgisinden yoksun kalmasıyla da ilintilidir. Bu tıpkı, Muhammed'in bebek yaşta annesini kaybetmesiyle örtüşür bir durumdur. Dolayısıyla Muhammed'in büyükannesine olan sevgi ve bağlılığının nedeni de daha iyi anlaşılabilir.

Babanın bu durumunun bir başka nedeni ise yine diyalogdan anlaşıldığı üzere Muhammed'e karşı olan kıskançlıktan kaynaklandığı söylenebilir. Filmde bunu açığa çıkaran iki temel etmen vardır. Birisi, Haşim'in yaşamında babasının yerini doldurabilecek başka birinin olmamasına karşın, Muhammed'in annesinden kalan boşluğu büyükannesi ile doldurması ve bunun baba tarafından annesinin şefkat ve sevgisinin oğlu tarafından çalınması şeklinde algılanması olarak yorumlanabilir. Bir diğeri ise babanın bir odun kömürü işinde çalışması, oğlu Muhammed'in ise bir görme engelli olarak okumaya azmetmesi ve bunda başarılı olmasıdır. Oğlu ile arasındaki bu farkı için için kabullenmek istemeyen baba, filmdeki bazı hal ve tavırları ile bunu belli ederken, annesi ile gerçekleştirdiği birçok konuşmasında oğlunun çaresizliğine vurgu yapar ve onu bir anlamda kendisi ile aynı seviyede tutmak için marangoz ustasının yanına verir.

Marangoz ustasının yanına yerleşen Muhammed, duygusal anlamda bir çöküntü yaşarken filmdeki aile, eğitim, inanç ve sosyal yaşam durumuna ilişkin yansıtılmak istenen adeta şu sözler ile özetlemektedir.

(...)

**Muhammed:** Kimse beni sevmiyormuş ben ona ağlıyorum. Büyükannem Aziz'de sevmiyormuş. Sevseydi böyle olmazdı. Babamın beni buraya getirmesine izin vermezdi. Ama sebebini biliyorum. Beni kör olduğum için istemiyorlar. Kör olmasaydım, kasabadaki okula devam edebilirdim. Benden başka bütün çocuklar oradaki okulda okuyor. Bense uzakta, körler okulunda okuyorum. Öğretmenimiz tanrının körleri sevdiğini söyler. Ben de bir keresinde madem seviyor neden bizi kör etti, neden kendisini görmemize izin vermedi diye sormuştum. Öğretmen de tanrının görünmez olduğunu söylemişti. Ama onu her an, her yerde hissedebilirdik. Ellerimizi uzatırsak ona ulaşabileceğimizi söylemişti. O günden beri de her yerde tanrıyı arıyorum. Ellerimi uzatıp ona ulaşmayı bekliyorum.

Son olarak filmde, Muhammed'in kız kardeşleri ve diğer çocukların aile ve yaşam alanlarındaki durumları değerlendirildiğinde belli bir sosyal ve kültürel olguya sahip oldukları anlaşılır. Köy hayatı içerisinde bulunan çocukların şehir hayatına kıyasla buldukları sosyal yaşama özgü yerel kıyafetler giymesi ve davranışlar sergilemesi bunun en belirgin kanıtlarındandır. Özellikle kız çocukların giyimleri belli bir kültürel anlayış taşıdığı gibi sosyal yaşam içerisinde kazanılmış bir edimdir.

Filmde Muhammed'in kız kardeşleri Bahare ve Haniye'nin aile ve sosyal yaşamlarındaki durumları da sosyo-kültürel açıdan dikkat çeken önemli unsurlar arasındadır. İki kız kardeşin filmde ilk olarak evlerine diğer kız çocukları gibi çalı taşırken görünmesi, onların aile ve sosyal yaşamdaki rollerini açığa çıkartan önemli bir bulgudur. Filmin diğer sahnelerinde büyükanne ve babalarına ev ve tarla işlerinde yardım etmeleri ise bu duruma daha bir netlik kazandırmaktadır. Buna göre sosyo-kültürel ortama bağlı olarak, çocukların belli bir yaştan sonra oyun oynamaktan çok yetişkinler gibi toplumsal roller üstlendikleri anlaşılabilir. Elbette ki bu durum, kırsal yaşam şartlarına bağlı olmakla birlikte Bahare ve Haniye'nin annelerinin hayatta olmamasıyla da alakalıdır. Öyle ki, annelerinin yokluğunda onun toplumsal rollerini aile içerisinde daha çok üstlenmektedirler. Bahare ve Haniye'nin aile içerisindeki sosyal rolleri onlara aynı zamanda bir öğreti olarak kazandırılmaktadır. Buna ilişkin en önemli sahne, büyükannenin kilim dokumak



için çocuklarla birlikte çiçek toplaması ve bunları kaynatması gösterilebilir. Böylelikle kız çocukları, aile içerisinde var olan kültürel bir işleyişe tanık olurken aynı zamanda yardım ettikleri süreçte bunu öğrenebilmekte ve aile içerisindeki kültürel anlayışı devam ettirebilmektedirler.



## 5. SONUÇ

Sinema tarihi boyunca filmlerde yer alan çocuklar, elbette ki, ülke sinemalarına bağlı olarak işlevsel açıdan bazı farklılıklara sahip olmuştur. Bu konuda yapılan araştırmalar sonunda İran sinemasında 1979 İran İslam Devrimi'nden sonra, yeni rejimin getirmiş olduğu sansür ve birçok kısıtlamalara bağlı olarak, yönetmenlerin, çocukları filmlerin merkezine konumlandığı ve bunlar üzerinden birçok toplumsal ve kültürel olguyu yansıttığı görülmüştür. İranlı yönetmenlerin temel yönelimi olan bu durum, İran sinemasında yeni bir anlatım dili ve anlayışının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu anlatım dilleri içerisinde çocuk karakterler masumane yönleri ile ele alınmış ve çocuksu hallerinden ziyade yetişkin tutum ve davranışları ile filmlere aktarılmıştır. Dolayısıyla İran sineması, çocuk karakterlerle bir anlamda sinemayı özüne döndürmekle kalmamış aynı zamanda sosyal ve kültürel yapıya dair birçok konuya yer vererek kendi özüne dönmüştür. Çocuk karakterler ile bütünleşen bu yapılar, yepyeni bir anlatımın ürünü olmakla birlikte çığır açıcı ve sinemada devrim niteliğinde sayılabilecek bir hale gelmiştir.

Bu bağlamda, çalışmanın temel sorununu oluşturan Majid Majidi'nin "Cennetin Rengi" filmindeki çocuk karakterlerin, yapılan araştırmalar sonucunda sosyo-kültürel bağlamda birçok olguyu kendilerinde taşıdığı ortaya çıkarılmıştır.

Majid Majidi'nin filmlerinde çocuk karakterler, temelde, yoksul aile yaşamı ve ekonomik düzeyi düşük toplumsal yapılar içerisinde ele alınmıştır. Bu durum, çocuk karakterlerin kültürel açıdan birçok değere bağlı kalmasına ve sosyal hayatlarını buna göre şekillendirmesine yol açmıştır. Filmlerdeki bu çocuklar, kendi vasıflarından uzaklaşarak erken yaşlarda yetişkin vasıfları üstlenmekte ve bu nedenle oyun oynamaktan ziyade genellikle ailelerine yardım eden ve bir işte çalışan bireyler olarak yansıtılmaktadırlar. Bu durum Majidi'nin "Cennetin Rengi" filminde de görülmektedir. Filmde çocuk karakterler buldukları sosyo-kültürel ortama bağlı olarak aile ve toplumsal yaşam alanları içerisinde birtakım görevlere ve edimlere sahiptirler. Özellikle Muhammed'in kız kardeşlerinde bu durum açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan ekonomik düzeye bağlı olarak yaşam alanlarından doğan farklılıklar, çocukların eğitim hayatlarındaki değişkenlikleri de açığa çıkarmaktadır. Eğitim hayatına dair sosyal açıdan bazı olguları ele alan yönetmen, bunların şehir ve köy hayatındaki farklılıklarını gözler önüne sermiştir. Buna göre, başta engellilik durumu olmak üzere filmdeki eğitim hayatı sosyal yaşam alanına bağlı olarak iki yönlü bir hâl almış ve bunların ekonomik anlamda geniş ve dar bir biçime sahip olduğu görülmüştür. Son olarak filmde yapılan incelemeler ve ele edilen bulgular sonucunda, Majidi'nin diğer filmlerden farklı olarak bu filmin inanç kavramını yoğun bir biçimde içerisinde barındırdığı görülmüştür. Yönetmen bu film ile âmâ bir çocuğun ailedeki yerini sorgulayarak maneviyatı en üst düzeye taşımıştır.

## KAYNAKÇA

- Alıcı, B. (2014). "Yeni İran Sineması'nda Çocuk", *e-GİFDER*, 2 (3), 118-151.
- Aktaş, C. (2004). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Batur, S. (2007). "Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Berber, F. (2011). "Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Çağlayan, A. (2011). "Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.



- Çelik, M. (2010). “Bir Sinema Yönetmeni Olarak Mecid Mecidi ve Onun Özgün Sanat Dilinde İnsan”, Şehrengiz, (5), 11-14.
- Dabaşı, H. (2013). İran Sineması, (Çev.: Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz ), Agora Yayınları, İstanbul.
- Hökelekli, H. (2016). Çocuk, Genç, Aile Psikolojisi ve Din (2. Baskı), Dem Yayınları, İstanbul.
- Laleh, A. (2015). Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri. Dört Mevsim, İstanbul.
- Nuyan, N. (2014). “Sınırdan Yaşam, Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine”, (Ed.: Hüseyin Köse), Kara Perde “İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar, ss.28-44, Ayrıntı, İstanbul.
- Oylum, R., Sivaslıoğlu, K. (2011). Ortadoğu Sineması. Başka Yerler, İstanbul.
- Özön, N. (1985). Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, Hil, İstanbul.
- Pembecioğlu, N. (2006). Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi. Ebabil, Ankara.
- Pour, S. M. (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması, Es, İstanbul.
- Smith, N. G. (2003). Dünya Sinema Tarihi, (Çev.: Ahmet Fethi), Kabalcı, İstanbul.
- Sözen, M. (2012). “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler”, Selçuk İletişim, 7 (3), 218-233.
- Şakrak, B. E. (2019). “Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At”, Motif Akademi Halkbilimi, 12 (25), 135-151.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi (3. Baskı), Oğlak, İstanbul.
- Yaghmoorala, M. V. (2013). “Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı”, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yorulmaz, B. (2014). The Presence Of The Qur’an And Hadith In The Films Of Majid Majidi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar, 7 (35), 383-393.
- Majidi, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1999). Cennetin Rengi [Film]. İran: Varahonar Company.
- <https://www.britannica.com/biography/Shirley-Temple> (E.T. 15.02.2019)
- <https://www.filmloverss.com/bir-dugun-elbisesi-lebassi-baraye-arossi/> (E.T.29.03.2019)
- <https://www.filmloverss.com/hidayetten-gorsellige-mecidi-sineması/> (E.T.26.04.2019)
- <https://www.filmloverss.com/khane-ye-doust-kodjast-arkadasimin-evi/> (E.T.30.03.2019)
- <https://www.filmloverss.com/tecrube-tadjrebeh/> (E.T. 30.03.2019)
- <https://www.filmloverss.com/yolcu-mossafer/> (E.T. 28.03.2019)
- <https://www.hayalperdesi.net/dosya/54-mecid-mecidi-dilde-yetkinligin-ve-ozgunlugun-arayisi.aspx> (E.T. 27.04.2019)
- <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/70-gercekligin-arkasindaki-guzelligi-gosternek-istiyorum.aspx> (E.T.17.05.2019)
- <http://www.hayatedebiyat.com/ahmet-aksoy-fitrati-temel-alan-bir-dil-arayisi-mecid-mecidi-sineması/> (E.T. 26.04.2019)
- <https://www.imdb.com/name/nm0006498/> (E.T. 27.04.2019)
- <https://www.imdb.com/name/nm0664031/> (E.T. 30.03.2019)
- [https://www.imdb.com/title/tt0191043/?ref\\_=nm\\_flmg\\_dr\\_10](https://www.imdb.com/title/tt0191043/?ref_=nm_flmg_dr_10) (E.T. 27.04.2019)
- <https://odatv.com/mecid-mecidiye-bir-hosgeldin-diyemedik-2711171200.html> (E.T. 23.04.2019)