

DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh1288>

Geliş Tarihi: 22.05.2018

Kabul Tarihi: 02.07.2018

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİĞİN YANSIMASI: “ELLY HAKKINDA” FİLMİ ÜZERİNDE DEĞERLENDİRME

Farnaz SARANİ AZAR*

Öz

İran sinemasını, özellikle Asghar Farhadi filmlerini farklı perspektiflerden incelemek için birçok girişim bulunmaktadır. Bu farklılıklar, bu çalışmanın Farhadi'nin “Elly Hakkında” filmini gerçekçi sinema kuramı aracılığıyla gözden geçirmenin temel nedeni oldu. Bu çalışmada; sinemanın gerçekçi kuramı incelendikten sonra ilgili sinematografik kodlar belirlenmiştir. İran sinemasının ortaya çıkışı, gelişimi, yapısı ve sansür uygulanması incelendikten sonra İran sinemasında önem taşıyan faktörler belirlenmiştir. Farhadi'nin hem senaryo yazarlığını hem yönetmenliğini yaptığı filmlerinden, Darbareye Elly (Elly Hakkında, 2009) adlı filmi Andre Bazin, Siegfried Kracauer ve Peter Wollen'in gerçekçi sinemaya dair anlayışlarından yararlanılarak değerlendirilmiştir. Sonuçta; Farhadi'nin İran kurallarına uyumlu olarak film yaptığı ve filmlerinin, gerçekçi akımın özelliklerini bünyesinde barındırdığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelime: *İran Sineması, Asghar Farhadi, Sinema, Gerçekçilik.*

Reflection Of Cinema Reality To The Films Of Asghar Farhadi: Evaluation On “About Elly” Film

Abstract

There have been many attempts to study Iranian cinema specially Asghar Farhadi's films from many different perspectives. These differences were the main motive for this study to review one of his films through the realistic theory of cinema. This study has determined the cinematographic codes after examining the realistic theory of cinema. Important factors have been identified after examining the emergence

* Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi.

and development of Iranian cinema and structures with the enforcement of censorship. Farhadi's *About Elly* (2009) film which was both written and directed by himself is revisited in this study using Andre Bazin, Siegfried Kracauer, and Peter Wollen's insights on realistic cinema. Above all, it can be said that Farhadi has tried to make films in accordance with the Iranian rules and they contain the characteristics of realistic currents.

Key Words: *Iranian Cinema, Asghar Farhadi, Cinema, Reality.*

1. GİRİŞ

Sinema; Louis ve Auguste Lumiere Kardeşlerin tasarladıkları sinematografi icatlarıyla ortaya çıktı. Lumiere Kardeşler sokaklarda gerçek hayatı anlatan kayıtlar kaydettiler. Sinema ilk ortaya çıktığı andan itibaren gelişmeye eğilimlidir. Daha sonra Georges Melies; Lumiere Kardeşlerin icadını satın alamadığı için kendi kamerasını yaptı. Çektiği filmlerin içeriğinde senaryo ve kurgu yer almaktaydı. Lumiere Kardeşler gerçekçi geleneğin örneklerini gösterdiler. Melies ise biçimci geleneğin örneklerini gösterdi. İlk olarak sessiz sinema, ardından sesli sinema çağı başladı. Sessiz sinema çağından sesli sinema çağına geçiş kolay olmamıştır. Sinema temel özelliklerini korurken yeni özellikleri uyumlu bir şekilde bünyesine taşımak zorundaydı. Yirminci yüzyılda teknolojinin ilerleme izleri sinema alanında görünmeye başladı. Sinema ilk ortaya çıktığından itibaren çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmaya başladı. Savaş ve devrim dönemlerinde propaganda niteliğini taşıyan filmlerin yanı sıra ticari çıkarlar için kapitalizme hizmet eden filmler yapılmaya başladı. Sinema aynı zamanda sosyal ve kültürel bir ürünün niteliğini taşımaktadır. İnsanlar hem yaşadıkları toplumu hem diğer toplumlara beyazperdede görmeye başladılar.

Sinema alanında içerik ve içeriğin anlatı tarzı yönetmenler için önem taşımaktadır. Yönetmenler kendi sinema yollarını çizmekle anlatılan konuya uygun teknikler, işaretler, semboller ve sinema dili oluşturmuşlar. Çizilen yollardan biri gerçekleri olduğu gibi anlatmaktır. Buna dayanarak sinemada Gerçekçi Akım ortaya çıkıp zamanın ilerlemesiyle gelişmeye başladı. Bu gelişimler sinemanın ve akımın özünü değiştirmeye yönelik değildir. Gelişimler gerçeği daha doğal bir şekilde anlatmaya yöneliktir.

Bu çalışmada İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin "Elly Hakkında" adlı filmi gerçekçi kuramın kodlarına bağlı olarak incelenecektir. İran sineması günümüzde sinema alanında farklı bir nitelik taşımaktadır. İranlı yönetmenler Batılı yaşam tarzını taklit etmeyip kendi kültürlerini toplumsal yapıya bağlı

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

olarak yeniden üretmekte. Genel olarak İran filmleri gündelik yaşamdan alınan hikâyeleri beyaz perdeye yansıtmaktadır.

Çalışmada; ilk Sinemanın iki ana yaklaşımından söz edildikten sonra sinemanın gerçekçi akımı esas alınacaktır. Sinema alanında gerçekçiliğin sinemasal yaklaşımları açıklandıktan sonra Gerçekçi Akım incelenecektir. Bu bağlamda gerçekçi film kuramının kuramcıları Siegfried Kracauer’in ve Andre Bazin’in kuramlarından söz edilecektir. Kracauer’in film teorisi ve düşüncelerinden söz edilecektir. Onun sinema sanatıyla ilgili düşünceleri açıklanarak sinemanın hammaddesinden ve fiziksel gerçekçiliğinden söz edilecektir. Kracauer’in konu, teknik ve fotoğraf ile ilgili düşünceleri açıklandıktan sonra filmin özellikleri kısaca anlatılacaktır. Kuramcının materyalist estetiğiyle birlikte öykü üzerinde olan vurgusu açıklanacaktır. Bazin’in sinema sanatı üzerinde düşüncelerinden söz etmeden önce ilk sinema anlayışı açıklanacaktır. Bazin’e göre sinema gerçeği yeniden sunmaktadır. Kuramcının uzamsal gerçeklik üzerinde düşünceleri açıklandıktan sonra gerçeğin bıraktığı izlerden söz edilecektir. Bazin için sinema dilinin önemi açıklandıktan sonra montaj ile sinema dili hakkında düşünceleri ortaya konulacaktır. Sinema ile tiyatronun farklılıklarından söz ettikten sonra kurgudan söz edilecektir. Bazin için mizansen ile alan derinliği her zaman önem taşımaktadır.

Kuramcılardan söz edildikten sonra İtalyan Yeni Gerçekçilik’e değinilerek ilk ortaya çıkışı açıklanacaktır. Devamında Fransız Yeni Dalga Akımı ele alınacaktır. Her iki akımın ortaya çıkış döneminden ve gelişiminden yola çıkılacaktır. Daha sonra İran sinemasına geçiş yapılacaktır. İran sinemasının ilk ortaya çıkması ile gelişmesinden sonra ayrıldığı iki dönemden söz edilecektir. Birinci dönem devrim öncesi İran sineması ikincisi ise devrim sonrası İran sineması olarak nitelenmektedir. Sansür uygulanması İran devriminden sonra sinema alanında gelişmeye başladı. Devlet; dönemin dini liderinin isteklerini yerine getirmek için hem ahlaki denetim hem ekonomik denetim yapmaya mecburdu. Bir filmin senaryosundan gösterime girmesi için geçmesi gereken denetim aşamaları açıklandıktan sonra yönetmenlerin uymaları gereken hususlar belirtilecektir. İran sinemasın uluslararası platformda kazandığı başarılarından söz edilerek İran sinemasında Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkışı ile film özelliklerinden bahisle İran sinemasında Yeni Dalgaya geçiş yapılacaktır. Devamında İranlı yönetmen Asghar Farhadi’nin sinema

kimliğinin oluşumundan söz edilecektir. Farhadi; filmleriyle İran sinemasına yeni umutlar getirdi. Bir zamanlar önemsiz sayılan konuları büyük bir coşkuyla ele alıp seyirciyi senaryonun bir parçası olarak filme dâhil etmeyi amaçladı. Farhadi; sinema gerçekçiliğine bilinçli bakışıyla kendine özgü bir film yapım tekniği ortaya koymuştur. Farhadi, filmlerinde ailelerin sorunlarına odaklanmaktadır. Böylece, filmlerinde kitlelere düşüncelerini ve fikirlerini aktarmaktadır. Çalışmanın son kısmında Farhadi'nin senaryo yazarlığıyla yönetmenliğini yaptığı "Elly Hakkında" adlı filmi değerlendirilecektir. Çalışmanın sonuç kısmında İran sineması içerisinde Farhadi sinemasının gerçekçi olma durumu açıklanacaktır.

Bu çalışmanın amacı Farhadi'nin yönetmenliğini yaptığı filmleri gerçekçilik bağlamında değerlendirmektir. Farhadi'nin filmlerinde konu, anlam, öykü özellikleri ve kurgu özelliklerinin değerlendirmenin yanı sıra, hem oyuncuların hem karakterlerin hem de diyalogların özellikleri incelenecektir. Ayrıca olaylarının gerçekleştiği mekânlardaki ışıklandırma, mizansen ve kamera kullanımı ile bunların filmin gerçekçi yönlerini ortaya çıkarma konusundaki etkisi incelenecektir. Film seyircisinin konumu ve filmden çıkardığı anlam ise bir başka analiz noktası olacaktır.

2. SİNEMANIN İKİ ANA YAKLAŞIMI: BİÇİMCİLİK VE GERÇEKÇİLİK

Ülkelerin kültürel hayatı ekonomik, siyasal veya toplumsal değişimler ve gelişmelerden etkilenir. Bazen değişimler ve gelişmeler ülkenin sınırlarını aşip dünya toplumları üzerinde etki yaratır. Kültürel ve toplumsal ortam birbirinden etkilenmektedir. Toplumsal ve siyasal gelişmelere neden olan sanatsal ortam; bazen gelişimlerden etkilenip sanatsal akımların ortaya çıkmasına neden olur. Sanat tarihine bakıldığı zaman 1900'lı yıllarda Almanya'da Ekspresyonizm, Rusya'da 1917 devriminden sonra toplumsal gerçekçilik ve İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya Yeni Gerçekçilik gibi akımların toplumun içinde bulunduğu durumdan beslenerek ortaya çıktıkları görülür. Sinema sanatında ortaya çıkan akımlar diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlardan ayrı değildir çünkü çeşitli sanatlarda ortaya çıkan akımlar kendilerini sinema dalının içinde hissettirmişlerdir. Bunun nedeni ise, sinemanın ilk yıllarda diğer sanatların gelişmelerine açık olmasıdır (Coşkun, 2011: 35,36).

İnsan gelişiminin ve toplumsal oluşumunun panoramasını; sanatın yaratılışı ve var oluşu öyküsü oluşturur. İnsan toplumsal devinmeleriyle beraber

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine Değerlendirme

sanat yapıtlarından yarattığı olaylar ve nesnelere gibi yepyeni aşamalara yönelmektedir. Bu nedenle yaşam; sanatın maddesidir. Yaşamla birlikte algılanan veya sorgulanan toplumsal sorunların işlemi; onların tanım ve bilinç oluşumunda etkilidir. Sanatın yaratım olgusu, gerçekliğin yansımasıdır. Sanatçı, gerçeklikleri çeşitli boyutlarla ele almaktadır. Sanatta nesnellikten ya da yansızlıktan söz edilir. Yaratımın kaynağı sınır tanımazlık olarak; sanatın itici gücüdür. Sinema ortaya çıktığından beri aynı süreci yaşamıştır. Buna dayanarak sinemanın bir sanat olduğu söylenebilir (Gevgilili, 2014: 17,18).

Sinema insanın gördüklerini ve düşlerini gösterip yeniden üretebilme özelliğini bünyesinde barındırmaktadır (Abisel, 2010: 11). Sinema basit bir şekilde kaydedilen bir hayatın yorumlanması için ona ait olan öğeleri işin içine sokmayı sağlar. Sinema; yaşamı olgularla kaydetmesine rağmen insanı kendisinden uzaklaştırma durumundadır ayrıca insanın yaşadığı toplumun problemlerini yansıtır (Armes, 2011: 20). Sinema gerçekçi niteliğini bünyesinde barındırarak bir kurmacanın gerçekleştirilmiş anlayışını sergileyip onu kabul ettirir (Abisel, 2010: 11). Sinema sınıflandırılmıştır. Biçem ve tür, yöntemlerden ikisi olarak tanınmaktalar. Gianetti’ye göre üç ana biçem ve üç ana tür vardır. Ana biçem; Gerçekçilik, Klasizm ve Biçimcilik, ana tür ise; Belgesel, Kurmaca ve Avan-Grade olarak tanınmaktalar. Bunlar bazen birbirleriyle iç içe geçebilir (Güçhan, 1999: 9).

Yirminci yüzyılda sinema teknik ve estetik açıdan geliştikten sonra Yedinci Sanat olarak tanımlandı (Gevgilili, 2014: 157). Diğer sanatların çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran sinema; geleneksel sanatların niteliğinin yanı sıra anlatım olanaklarında onlardan daha zengindir (Gönen, 2008: 32). Sinema bir dil değildir. Sinema dilinin insanın konuştuğu dille farklı kuralları vardır. Dünyada olan dillerin gelişmesi binlerce yıl sürerken sinemayı anlatan dil aynı zamanda onu sanat yapan kuralların gelişmesiyle, kısa zamanda olmuştur (Adanır, 2013: 21,22). Yeni bir dilin inşa edilmesi için çeşitli yaklaşımların ortaya çıkması gerekiyordu. Biçimcilik ve Gerçekçilik sinemanın iki ana yaklaşımı olarak ortaya çıktılar.

Sinema alanında kuramlar iki kategoriye ayrılmakta: Biçimci kuramlar ve Gerçekçi kuramlar. Biçimci kuram sinemanın gerçekten uzak olduğunu ve sanat olabileceğini açıklar. Gerçekçi kuram ise; estetik değeri yok edip sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırır (Coşkun, 2011: 192). Biçimci kuram sinemanın ilk on yılına egemen olan kuramdır. Bu kuram fotoğraflık ve gerçekçi geleneğin

ortaya çıkmasıyla birlikte arka planda yer almıştır. O dönemde gerçekçi kuramın ortaya çıkmasını sağlayan bir alt akım vardı. Bu karşı-akım egemen kuram içinde estetik beğenilerde kendini göstermekteydi. Sinemanın sesli döneminde sadece gerçekçi kurama bağlı olan filmler yapılmıştır (Andrew, 2007: 117). Sinema alanında kurguya verilen anlam ve kurgunun kullanma biçimi kuramcılarını gerçekçi ve biçimci olarak belirler. Biçimci kuramcılar kurguyu araç gibi kullanırlar. Gerçekçi kuramcılar ise; konu dışında olan hiçbir şeyi kullanmazlar. Böylece sinema bu iki yönde gelişti (Güçhan, 1999: 10-12).

Farklı bakış açılarından hayata bakmak mümkündür. Gerçekçilik yaşama bakma biçimi olduğu için bazı sınırları vardır. Sinema böyle bir yaşama bakmak için sadece bir yoldur. (Armes, 2011: 20). Gerçekçilik ve gerçek aynı değildir. Gerçekçilik özgün biçemdir. Tüm filmlerin hammaddesini oluşturan ise gerçektir. Yönetmenler dünyayı hammadde olarak kullandıklarında onun şekillendirme ve değiştirme tarzı; onların biçemlerini gösterir (Güçhan, 1999: 11). Gerçekliğin üç temel sinemasal yaklaşımı bulunmaktadır. İlki; gerçeğin ortaya çıkmasıdır. Dünyayı olduğu gibi göstermek isteyen yapıtların oluşturduğu gelenekten ortaya çıkar. İkincisi; gerçeğin taklit edilmesini anlatır. Üçüncü ise; gerçeğin sorgulanmasıdır. Görünenin arkasındaki gerçeği keşfetmek ile ilgilenmektedir. Diğerleri ile kıyaslandığında daha az gelişmiştir (Armes, 2011: 10,11). Gerçekçi Akım; hayatın varoluşu ve toplumu sorgulayan bir araçtır. Gerçekçi sinemayla ilgilenen sinemacılara göre sinema dünyayı olduğu gibi göstermeyi hedefe alır. Buna dayanarak insanlar dünyayı tanıyabilirler. Sanatın sosyal işlevine ilgi gösteren gerçekçi film kuramı, sosyal hayatın günlük algısına bilinç sağlamaktadır. Sinemanın amacı dünyayı olduğu gibi göstermektir (Andrew, 2007: 118). Gerçekçi filmler, gerçeği çok az değiştirmekle onu yeniden üretirler. Biçimci ve gerçekçi yönetmenler yaptıkları filmlerinde hayattan gerçeği seçip vurgularlar. Söz konusu seçimler gerçekçi filmlerde az görünürken gerçekçi yönetmenler filmlerinde bulunan görüntüyü dünyayla ilgili olan duyguları çok az değiştirerek yansıtmaya çalışırlar. Gerçekçilere karşı, biçimciler gerçeği öyle değiştirirler ki ilk hali anlaşılabilir hale gelir (Güçhan, 1999: 11,12).

Siegfried Kracauer ve Andre Bazin sinemada gerçekçi film kuramının varlığını ortaya koymuşlardır. Kracauer ve Bazin sinemanın kapsamını genişlettiklerinde onun politik bir araç olmasını göz ardı etmişlerdir. Onların amaçları insanların sinemayla uyum sağlamalarıdır. İnsan algısının yenileşmesi sonucunda, uyumlu sinema ürünü ortaya çıkar (Andrew, 2007: 119). Bazin'e

göre yapımcılık gerçekliği sağlar. Bazın sinemada gerçekliğin yeniden kaydedilmesini savunup onu gerçeklikten uzaklaştıran müdahaleleri yerer. Söz konusu müdahaleler seyircinin üzerindeki gerçeklik ve psikolojiyi yok eder. Kracauer’e göre yaşamı olduğu gibi göstermek, sinemanın içeriğini belirtir. Kracauer sinema teknolojisinin gelişmesini destekler. (Coşkun, 2011: 193-195).

2.1. Siegfried Kracauer

1889 yılında Frankfurt’da doğan Siegfried Kracauer; kuramcılar arasında hakkı olan ilgiyi görmemesine rağmen sinema alanında önde gelen kuramcılardan biri olarak tanınmaktadır. Kracauer’in kuramı sinemayı tarihsel, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik kökenine dayanarak değerlendirir (Özarlan, 2013: 185-186). Kracauer’in film kuramı açık, sistematik ve şeffaf düzenlenmiştir. Kuramını yazmadan önce kırk yıl film izledi. Daha sonra tek başına çalışarak kuramını yazdı. Sinemanın gelişimini belirtmek amacıyla çeşitli filmler irdeledi (Andrew, 2007: 121,122). Kracauer *Theory of Film* adlı kitabında sinema analizlerini fotoğrafik, materyalist ve bilimsel özellikler üzerinden ortaya koymuştur. Kracauer’e göre sinemanın ana maddesi gerçektir. Söz konusu üç özellik ise onun üzerine temellenmektedir.

Kracauer’e göre sinema sanat olarak gerçeğin farklı düzeylerini ortaya çıkarmak için vardır. Film aracı, konu maddesi, konu işleme, sinemasal hammadde ve sinemasal teknikler, Kracauer’in kuramında bulunmaktadır. Kracauer yeni sanat dünyası yaratmaz. Soyut dünya yerine maddesel bir dünya yaratır. Sinema maddesinin gelişimi ise konu maddesinin oluşumu ile gerçekleşir. Materyal estetiğinin bir kapsam üzerinde kurulmasından söz eden Kracauer; sinema gelişiminde çizgi oluşturmak için film türlerini inceler (Andrew, 2007: 122,123). Ona göre sanatlarda biçim ile kapsam arasında savaş vardır. Biçim; teknik uygulamalara dayanarak anlatım katmanını oluşturur. Kapsam ise; filmin içeriği ile ilgilenir. Sadece sinema sanatında kapsam tek çıkış noktasıdır. Bu duruma dayanarak materyalist gelişimin ağırlıkta olduğu söylenebilir (Andrew, 2007: 125).

Sinemanın da diğer sanatlar gibi hammaddesinden öteye gitme çabaları vardır. Kracauer buna karşıdır çünkü onun düşüncesinde sinema diğer sanatlara benzemek istediği zaman biricik olma niteliğini yitirmiş olur (Büker, 1989: 25). Sinema ana malzemesini tüketmez onu geliştirip kullanır. Bu da sinemayı diğer sanatlardan ayıran özelliklerden biridir (Andrew, 2007: 123). Kracauer’e göre

filmde önemli olan şey fiziksel gerçekçiliğin kaydedilmesidir. Fiziksel gerçeklik yönetmenin hammadresidir. Sanat ürünlerinin tükettiği şey ise içinden çıkan hammadredir. Film diğer sanatlardan ayrıdır. Nedeni ise fiziksel gerçekliği sergilemek zorunda olmasıdır. Bir yönetmenin görevi gerçekliği yansıtmaktır. Yönetmen gerçekliğe biçim vermez (Akt. Özarlan, 2013: 204).

Kracauer uygun konu ve uygun teknikle ilgili olan çalışmalarının tamamlanmasında karşılaştığı yetersizliği fotoğraf alanına başvurarak çözmeye çalışır. Kracauer'e göre fotoğrafın mirasçısı olan sinema kuşkusuz ona bağlıdır. Sinemanın fotoğrafın mirasçısı olması, onun görünen gerçeklere hizmet etmesinin arkasında saklıdır. Kracauer kuramında fotoğraf ve sinema arasındaki ilişki önem taşımaktadır. Fotoğrafın da hammadresi aynı sinema gibi gerçek yaşamdır (Andrew, 2007: 124-126). Biçimciler; güzelliği yaratmak için hileye başvurdular. Gerçekçiler ise; fotoğraf vasıtasıyla dünyayı yaşanıldığı gibi göstermeyi savunurlar. Ayrıca gerçek fotoğrafın soyut sanatın doğmasına etkisi vardır (Akt. Özarlan, 2013: 206). Kracauer'e göre, fotoğraf hem kaydeder hem de dünyada var olan nesnelere gösterme kabiliyeti vardır. Fotoğraf hakikati temsil etme potansiyeline sahiptir. Fotoğraf bilincimizden giden gerçekliğin bilincimize getirilmesine yardımcı olur (Akt. Özarlan, 2013: 203).

Kracauer filmin maddeliği keşfetme gücü için film gerçeği ifadesini kullanır. Filmi izleyicinin fiziksel varlığıyla ilişkilendirir. Kracauer'e göre filmin fizyolojik etkisi ise izleyiciyi etkiler. Yönetmenin biçimci faaliyetleri, fizik gerçekliğe dayanmaktadır. Fizik gerçekliği kaydedip açığa çıkarmak, bir filmin estetik değeri olmasının gereksinimidir (Akt. Özarlan, 2013: 202-208). Filmin fotoğraftan ortaya çıktığı söylendiği için fotoğraf gibi gerçekçilik ve biçimlendirme eğilimleri önem kazanır (Kracauer, 2015: 109). Gerçekçi eğilimi esas alan film; fotoğrafçılığı iki açıdan aşmaktadır: Birincisi, devrimin evrelerinden kendisini görüntüler. İkinci ise; fotoğrafçılık için önemi az olan ara işlem vasıtasıyla fiziksel gerçekçiliği değişik devrim içinde kaydeder (Kracauer, 1985: 87-88).

Kracauer'e göre filmin özellikleri ikiye ayrılmaktadır: Temel özellikler ve teknik özellikler. Filmin temel özelliği fotoğrafta bulunan özelliklerle özdeşleşmektedir. Kurgu, filmin teknik özelliklerinin başında gelir. Çekimlere, sürekliliğe anlam veren kurgudur. Bu durum fotoğraf için söz konusu değildir (Kracauer, 2015: 107,108). Kracauer'in materyalist estetiğinin kurulması iki bölge üzerinde olmuştur: Birincisi; filmin teknik yeterlilik bölgesidir. İkinci ise; filmin gerçeklik bölgesidir. Kracauer'e göre film yapımcısı gerçekliği ve

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

ona ait olan aracı okuduktan sonra uygun bir konuya uygun teknikleri kullanacaktır (Andrew, 2007: 123).

Kracauer, gerçekçiliği destekleyen öyküyü vurgular. Öykü sinemanın hem ekonomik açıdan hem estetik açıdan var oluşunda önemlidir (Büker, 1989: 25). Kracauer’e göre öykü bir taraftan kameraya engel oluştururken diğer taraftan kamerayı araştırma yapması için özendirir (Akt. Büker ve Akbulut, 2009: 16). Sinemanın gelişimi öykü ile sağlanmaktadır. Kracauer’e göre filmlerin açık uçlu ve sınırsız olma nedeni, bulunmuş öyküyü anlatmasıdır. Bu özelliğe sahip olan filmler gerçek olayları konu alarak var olmaktadır. (Andrew, 2007: 135-137).

Gerçeklik ve gerçeğin kaydedilmesi yapımıcının zihninde yer almaktadır. Burada iki amaç bulunmaktadır: Birincisi; aracın temel özelliklerine dayanarak gerçekliğin kaydedilmesidir. İkincisi ise; araca uygun özelliklerin mantıklı kullanışıyla kaydedilenin irdelenmesidir. Kracauer’e göre bu durumda yapımıcının bunu sağlaması için iki seçimi vardır: Gerçekçilik hareket noktası ve biçimcilik hareket noktası. Yapımıcının görevi gerçekliği algılamak ve belirlemektir (Andrew, 2007: 127). Sinematografik kompozisyon oluşturmak yönetmen için çok önemlidir. Görüntü düzeyi ve yapım seviyesi, film yapımıcısının önünde bulunan iki yoldur. Birinci yol olan görüntü düzeyinde; nesne yapımçı tarafından doğrulanır veya yapımçı nesneyi sanatsal fotoğrafla ele geçirir. İkinci yolda ise; görüntüleri kapsam içinde yerleştirip niyetini belirtir (Andrew, 2007: 130).

Kracauer’in sinemaya yönelik bilimsel bir yaklaşımı vardır. Kracauer’e göre bilim başarısızdır. Nedeni ise soyutluğa doğru gitmesidir. Bilim insanlara dünya ile uyum sağlamayı öğretmez. Onun yerine kontrol eden kuralları araştırır. Bilimin bakış açısı, daima soyuttur. Yeni bir ideoloji yaratmanın yolu nesnelerin bizimle konuşmalarına izin vermesidir. Yeni ideoloji farklı yapıya sahip olduğu zaman tek olabilir. İdeoloji dünya içinden olduğu zaman etkin olur. Bunun gerçekleştirilmesi için insanın dünya ile uyum içinde olması gerekir. Uyum içinde olmak sanatın görevidir (Andrew, 2007: 142). Kracauer sinema alanında yaptığı analizlerde gerçekçi akıma yön vererek sinemanın gerçekliğin yansıması olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre film gerçeği sergiler. Sinema ise; gerçeği açığa çıkarır (Büker, 1989: 27). Sinema; fotoğrafın ürünüdür. Fotoğraf ise nesnenin oluşumudur. Sinema; nesne ve olaya hizmet

eder. Buna dayanarak Kracauer'in analizlerinin gerçekçi olduğu söylenebilir (Andrew, 2007: 145).

2.2. Andre Bazin

1918 yılında Fransa'da doğan Andre Bazin; sinema kuramcıları arasında dikkatleri üzerine toplayan önemli bir yazar ve eleştirmendir. Bazin Yazar-Konu-Yapıt'ın denkleminde inanır ama konunun önemli olmadığını vurgular. Ona göre sinema bireylere (resim ve yazın gibi) dayanmaz. Bazin'in düşüncesinde yazar olmak ile gerçeği kullanmak birbirine bağlıdır. Yazar senaryonun ne olduğuna dikkat etmeden aynı öyküyü anlatmaktadır. (Odabaşı, 2013: 155-157). Bazin'in *Sinema Nedir?* adlı dört ciltten oluşan kitabı günümüzde sinemacılara yol göstermektedir. Bazin'in kuramı mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücüne dayalıdır. Oluşturduğu sistem tündengelimci bir sistem değildir. Fikirleri ise mantıklı ve tutarlıdır (Andrew, 2007: 151). Bazin'e göre, sinema idealist bir fenomendir. Bilimsel düşünceye uyma zorunluluğu olmayan sinemanın öncüleri bilim adamları değildir. Öncülerin hayal gücü ise sinema düşüncesini gerçeğin eksiksiz bütünsel temsili ile özdeşleştirmektir (Akt. Odabaşı, 2013: 164). Gerçek; Bazin için çıkış noktasıdır. Bazin seyirciyle görüntünün arasındaki ilişkinin gerçekle olan ilişkisinden yakın olmasına inanmamaktadır. Ona göre sinema gerçekçi olma potansiyeline sahiptir (Henderson, 1985: 111,113).

Bazin'e göre sinema gerçeğin sanatıdır. Bu nedenle bütünlük taşımaktadır. Bazin'e göre sinemanın gerçekçiliği hareketli resimlerin gerçekliğine bağlıdır. Sinema; uzayda uzamlılıkları kaydetme nedeniyle gerçek sanatların ilkidir. Bazin'in sinemasında gerçekçilikle ilgili olan iddiaları psikolojik düşüncesiyle ilgilidir (Andrew, 2007: 155). Bazin'e göre sinemanın gerçeğe yaklaşması onun sanat olmasını beraberinde getirmektedir. Ona göre sinema gerçeği yeniden sunma kapasitesine sahiptir (Coşkun, 2011: 202). Bazin sanattan söz ettikten sonra fotoğrafın ontolojisini açıklar. Bazin'e göre plastik sanat ve işlevi, sanat ve uygarlığın paralel olan gelişimini belirtmektedir. Ona göre; plastik sanatlar psikoloji ve gerçek ile olan benzerlikleriyle ilgilenmektedir (Akt. Odabaşı, 2013: 163).

Kracauer'in tam tersine Bazin; gerçeğin anlamıyla ilgilenmiştir. Bazin'e göre sinema görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlıdır (Andrew, 2007: 155). Bazin'e göre sinemanın dünyaya ve nesnelere yaklaşması, nesnelere olan gizli anlamı ortaya çıkarıp duygularla algılanamayan gerçekliği de ortaya çıkarır.

Aşghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine Değerlendirme

Gerçekten seçilen görüntü gerçeği ortaya çıkarmakla önem kazanır. Nesneyi olduğu uzam içinde veren film nesneye diğer nesnelere arasında olan ilişkiyi göstermektedir. Filmin fiziksel gerçekliği böyle açıklanabilir (Büker, 1989: 19). Sinemada uzamsal gerçeklik önemlidir. Görüntü, düşlemden ortaya çıkan nesnenin gerçeklik yanılması ortadan kaldırmaz. Bunun nedeni ise sinema gerçekliğin yanılması, uzamın gerçekliğine bağlı olmasıdır. Sinema gerçeği içinde taşımakla empoze eder (Akt. Odabaşı, 2013: 166-169). Kracauer içeriğin ve tekniğin estetik gerçekliğini vurgulamaktayken Bazin ise uzama ait olan estetiği vurgular. Sinemadaki fiziksel gerçeklik insan eli olmadan yaratıldığı için ruhbilimsel gerçekliğe de sahiptir (Akt. Büker, 1985: 23).

Bazin'e göre gerçekliğin bıraktığı iz, sinemanın hammaddesidir ve gerçeğin kendisine bağlıdır. Görüntüye bakıldığı zaman nesnenin hem niteliği hem varlığı görünür. Görüntü gerçeğin sonuvmazı¹ gibidir (Büker, 1989: 20). Bazin'e göre selüloit üzerinde bulunan; gerçekçiliğin izleridir ve iki özelliği bünyelerinde barındırmaktadır: Birincisi; genetiğe dayanarak gerçekliğe bağlı olmasıdır. İkincisi ise; kavranma kabiliyetine sahip olan olgulardır (Andrew, 2007: 158).

Sinemanın dili konusuna gelince, Bazin sinema kendi dilini yaratmak istediğini söyler. Sinema istediği gerçeği yansıtmak için romana yaklaşmaktadır (Bazin, 2007: 205). Bazin sinematografik dile inanmaktadır. Bu dil, süsten uzak duran görüntüyü ve kurgusal olmayan sahnenin özelliklerini bünyesinde barındırır (Andrew, 2007: 165). Sinema dilinin seçeneklerinden biri montajdır. Yönetmen amacına uygun olan eğretilmeye yönelik montaja dayalı anlatımdan veya düzdeğişmeceye ve eksiltiye yönelik gerçekçiliğe dayalı anlatımdan birini seçer (Büker, 1989: 23). İmajlarda bulunmayan nesnel anlatımlar montaj vasıtasıyla önsel biçimde verilir. Montaj kullanıldığı zaman yönetmen gerçeği istediği gibi yansıtır (Gönen, 2008: 22).

Filmlerin taşıdığı anlamlar tarihsel, kültürel, politik, psikolojik, toplumsal ve ekonomiktir. Anlamın iki temel biçimi vardır: Birincisi bilinçli olarak tasarlanmasıdır. İkincisi ise; bilinçli olarak tasarlanmamasıdır. Filmde anlam yaratma yöntemleri çeşitlidir. Bazı anlamlar bilinçli yaratılır. Bazı anlamlar yönetmenin yaşadığı mekânın kültüründen bilinç dışı doğar. Bazı anlamlar ise estetik ve tematiktir. Bu anlamlar ne tamamen bilinç dışı ve ne de

¹ Doğrudan alıntı olduğu için kavram değiştirilmemiştir. Sonuvmaz, bir matematik terimidir. Eş anlamlısı “asimptot”tur.

tamamen önceden tasarlanmıştır. Bazı anlamlar filmin akışına bağlı olarak görüntü oluşumuna, filmin öyküsüne veya estetik ilkelere bağlı bir şekilde ortaya çıkarlar. Yönetmen anlam yaratmak için teknik kullanmak zorundadır. Anlamın yapısı ise karmaşıktır (Ryan ve Lenos, 2012: 1-15).

Bazin'in tiyatro dekorlarına yönelik düşünceleri, onun sinemadaki plastik değerinin anlamını açıklar. Bazin'e göre biçimsellik ve buluş, tiyatronun özüdür. Bu noktaya dayanarak sinema ile tiyatro birbirinden ayrılırlar. Bazin sinemayı, tiyatrodan daha fazla soyutlamıştır. Film, psikolojiyi bünyesinde barındırır (Andrew, 2007: 168). Tiyatro dekorlarından söz eden Bazin'in mizansene ilişkin düşünceleri önem taşımaktadır. Bazin'e göre, gerçekçi bir filmin dönüm noktası mizansendir. Bazin; mizansenin alan derinliği ve plansekansı olarak ifade eder. Seyirci, mizansene dayanarak filme katılımlı olur (Monaco, 2009: 386). Bazin mizansenin içindeki düzenlemelere dayanarak gerçek sürekliliğinin yaratma düşüncesini savunmuştur. Bu nedenle alan derinliğine ilgi gösterir (Odabaşı, 2013: 158).

1920-1940 yılları arasında imgeye inanan yönetmenler ve gerçekliğe inanan yönetmenler vardır. İmgeye inananların uygulamaları ikiye ayrılmaktalar: Görüntünün plastiği ve kurgunun kaynağı. Plastik dekor; makyaj ve Bazin'in eklediği aydınlatma ve kompozisyonu içermektedir. Kurgu ise; sinemanın doğuşunu sanat olarak oluşturur. Buna dayanarak sinemanın canlı fotoğraf olmadığı, bir dil olduğu söylenebilir. (Akt. Odabaşı, 2013: 168). Bazin'in sinema tekniğiyle ilgili olan uygulamalarında kurgu önemlidir. Kurgu, olayı anlaşılır bir şekilde aktarır. Alan derinliği olan çekimlerde hareketler uzun dönem ve uzamsal alan üzerinde gelişir. Yönetmen; çerçeve içinde dramatik ilişkiyi yaratmak amacıyla kamera merceğinden sonsuza doğru keskin çekim kullanır (Andrew, 2007: 178-186).

Kameranın çektiği arka mekânların net olması alan derinliğiyle ifade edilir. Burada özel objektif kullanılmaktadır (Gönen, 2008: 18). Seyirci alan derinliği vasıtasıyla nesnelere daha yakın ilişki kurabilir. Seyirci istediği yorumu yapmakta özgürdür ve çekilen olayın farklı yönlerinden sadece istediği yönü seçerek onu anlar. Seyirci montajla sadece bir anlam çıkarabilir (Büker, 1985: 20). Seyircinin görüntüyle ilişki kurması alan derinlik ile sağlanır. Söz konusu ilişki gerçek ile olan ilişkiden güçlüdür. Seyirci alan derinliği kullanıldığında etkin olmak zorunda kalır. Bazin'e göre uzun çekim kullanıldığında seyircinin filmde katkısı olur (Büker, 1989: 22). Uzun çekim; zaman, mekân ve anlatım bütünüdür (Gönen, 2008: 18). Görüntü alan

derinliğine ve uzun çekime dayanarak gerçekte var olanı ortaya çıkarabilir. Bazin seyircinin doğal algıya yaklaşmasını savunmaktadır (Akt. Bükler, 1985: 20).

Bazin’e göre gizem ve belirsizlik öykünün gereksinimidir (Bükler, 1985: 21). Öykü özenle seçilen olaylar arasında zamana bağlı olarak tanınmaktadır. Söz konusu olaylar uzamsal sürekliliğe sahipler (Andrew, 2007: 181). Olay; film kaydetmenin temel birimidir. Olay belirli zaman içinde terimler arasında var olan ilişkiyi belirlemektedir. Kurgulama olayın durumu ile ilintilidir. Olaylar dikkatleri üzerine toplayan parçalara ayrılmaktadır. Kurgu ve alan derinliği olayın gizli olan gücünü ortaya koymaktadır. Hem kurgu hem alan derinliği biçimsel terim olarak tanınmaktadır (Andrew, 2007: 176-178).

Bazin sinemanın hammaddesi ile ilgili uzamsal inançları olduğu için gerçekçidir. Onun gerçekçi olması, sinemayı kullanmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekçi film yapan bir yapımcının işi sanattan yoksun olmasına rağmen sanat gücüne sahiptir. Sinemayı anlamak ise onun çıkış noktasını göz önünde bulundurmak ve gelişiminin yönünü belirlemekle mümkündür (Andrew, 2007: 191-198).

2.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik

İkinci dünya savaşı ile birlikte sinemada olan gerçekçilik baskın bir hale geldi. Sinemada gerçekçilik düşüncesi bulunmaktaydı. Gerçekçiliğin yeniden doğması için çeşitli nedenler vardır. Savaş ortamından etkilenen yönetmenler stüdyo ortamını bir kenara bırakarak sokaklara çıktılar (Armes, 2011: 69). İtalyan Yeni Gerçekçiliğin temel eğilimleri savaş döneminde oluştu. İtalya’da özgürlük ertelenmekteydi. Bunun nedeni ise ülkede var olan siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunlardı. Böyle bir toplumda yaşayan insanların hayatını anlatan Yeni Gerçekçilik; olgunlaşmaktaydı (Coşkun, 2011: 173,174). Savaş sonrası Roberto Rossellini’nin düşünceleri ile birlikte gerçekçiliğin temeli oluştu. Bu dönemde Yeni Gerçekçiliğe ilgi gösteren yönetmenler sadece İtalya’da değil belki Japonya’da Akira Kurosowa ve Yashiro Ozu gibi yönetmenler toplum içinde yaşayan insanların hayatları üzerinden film yapmaktadır. Aynı durum Hindistan’da Satrajit Ray’ın yönetmenliğiyle Apu isimli bir çocuğun büyümesini anlatan üçlü film üzerinden devam etmekteydi (Armes, 2011: 69).

Sinema tarihçilerine göre İtalyan Yeni Gerçekçiliğin anahtar filmi tanınan *Roma Açık Şehir* (1944) den önce yapılan *Tutku* (*Ossessione*, 1942)

filmi sansüre maruz kaldığı için uzun süre gösterime girmemiştir (Coşkun, 2011: 181). Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta, 1944)* filmi ilk gösteriminde seyirci tarafından ilgi görmemiştir. Film Fransa gösteriminden sonra dikkatleri İtalyan Yeni Gerçekçi sineması üzerine toplamıştır (Coşkun, 2011: 178). Rossellini Yeni Gerçekçiliğin deneyimini gösteren tek yönetmendir. Bu nedenle onun sineması önem taşımaktadır (Monaco, 2009: 287). İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ilgi gösteren bir diğer yönetmen Cesare Zavattinidir. Zavattini günlük yaşama dâhil olan olayları seyirciye aktarır. Ona göre Yeni Gerçekçilik hem geçmişe hem şimdiki zamana bağlıdır (Teksoy, 2009a: 333). Zavattini Yeni Gerçekçilik akımında beklenmeyen olaylara dayanarak gerçeği yakalamaya çalışır (Akt. Yalın ve Güngör, 2013: 77).

Yeni Gerçeklik; İtalya sinemasında yeniden doğmakla birlikte film yapımında heyecan dolu bir yolu oluşturdu. Gomery'e göre Yeni Gerçekçiler; geçmişten, geleneksel konulardan ve Hollywood türü filmlerden uzak olmayı amaçladılar (Biryıldız, 2016: 69,70). İtalyan Yeni Gerçekçi filmler Amerikan filmlerinde bulunan estetizme tamamen, Fransız filmlerinde bulunan estetizme ise kısmen karşılar (Akt. Odabaşı, 2013: 182). İtalyan Yeni Gerçekçilik farklı imajları sinema alanında tanıttı. Sıradan insanların sıradan yaşamlarını sinema alanına getirdi (Öztürk, 2016: 142). Topluma, aileye, işe ve arkadaşlara uyum sağlamak Yeni Gerçekçi yönetmenlerin ilgi gösterdiği konular olarak belirlenmektedir. Filmlerin sonu kapalı değildir. Bu dönemin filmleri İtalya'nın Güney toplumunda yaşayan fakir kesime aittir (Armes, 2011: 74,75). Hollywood filmlerinin aksine doğal ışıktan yararlandılar. Çekim yerleri ise; savaşa maruz kalıp zarara uğrayan ülkelerin sokaklarıydı. Yeni Gerçekçilerin vurguladıkları; senaryoyla uyum sağlayan görüntüler, mimikler ve mizansendir. Oyuncular doğaçlamayı seçerken kamera gerçeği yakalamaktaydı. Bu filmlerde ses sonradan ekleniyordu (Biryıldız, 2016: 70,71).

Profesyonel olmayan oyuncular ve gerçek mekânların kullanımı hem İtalyan yönetmenler tarafından hem Fransız ve Sovyet yönetmenler tarafından kullanılmaktaydı. Ama Yeni Gerçekçi filmlerde bu konunun farklı bir anlamı vardır. Oyuncu gerçek hayatında var olan durumu oynamayacaktır; belki kendi yaşadığı hayatı canlandıracaktır. Yeni Gerçekçilikte amatör oyuncu seçme nedeni ön düşüncenin olmamasıdır. Filmlerin senaryosunda melodram izleri bulunmaktadır. Kişiler ve kişilerin içinde buldukları ortamlar önem taşımaktadır. Filmler ilk sosyolojik sonra siyasal içeriği bünyelerinde

barındırmışlar (Coşkun, 2011: 175-197). Yeni Gerçekçi filmler mutlu sondan uzak durarak seyirciye hayatın acımasız yüzünü gösterdiler. Yeni Gerçekçi yönetmenlerin kaynakları işsizlik, karaborsa, açlık, fuhuş ve öksüz çocuklardı (Biryıldız, 2016: 71,73). Yeni Gerçekçi filmler hayatla doğrudan ilgilenmekteydi. Yapımlar; özenli olmayan çekimlere dayanmaktaydı. Akımın bitişinden sonra günümüze kadar etkileri bulunmaktadır (Monaco, 2009: 288).

1950’li yıllarda İtalya’da siyasal, ekonomik ve toplumsal şartların değişmesinden etkilenen İtalyan Yeni Gerçekçilik artık eski koşullarıyla yoluna devam edemez haldeydi. Filmlerde bulunan direniş temaları değişmeye başladı. 1950’li yıllarda değişen toplumsal durumlar Yeni Gerçekçilik akımını sona doğru götürmekteydi. Bunun yanı sıra akım yönetmenleri üsluplarını geliştirmeye başlamışlardı (Coşkun, 2011: 190,192). İtalyan Yeni Gerçekçilik dönemi altı yıl sürdü. Sinema tarihine bakıldığı zaman hiçbir akım altı yıldan uzun sürmedi (Armes, 2011: 75).

2.4. Fransız Yeni Dalga Akımı

Fransa sineması İkinci Dünya Savaşı’nın etkisi altında kalmıştı ve bu nedenle dünya çapında yerini kaybetmekteydi. İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalya’da başlayıp savaşın bitmesinin ardından sona eren Yeni Gerçekçi akım sadece İtalya sinemasını değil tüm dünyayı etkilemiş oldu. Tüm ülkelerde sinema alanında değişikliklere gereksinim duyuldu. Fransa’da 1950’li yıllarda modern özelliği bünyesinde barındıran Yeni Dalga akımı ortaya çıktı (Coşkun, 2011: 199).

Fransız film kurumu Yeni Dalgayı onaylamıştır. Bu kurum film dağıtımını, gösterim organizasyonu ve finanse etmenin yanı sıra hem film festivallerinde ticari olmayan filmlerden hem teknisyen eğitiminden sorumluydu. (Biryıldız, 2016: 91). Bazin 1951 yılı itibariyle yayınladığı *Le Cahier du Cinema* adlı dergisi Yeni Dalgacılar için başlangıç noktası haline geldi. Dergide toplanan yönetmenler Fransa’ya hâkim olan durumdan yararlanarak film yaptılar (Coşkun, 2011: 201). *L’Express* dergisi Fransa’da ilk kez Yeni Dalga kavramını tanımladı (Teksoy, 2009a: 483).

Yeni Dalga’nın genç yönetmenleri yaptıkları filmlerde stüdyo ortamından uzak kaldılar ve profesyonel olmayan oyuncu kullanarak film çektiler. Çekilen filmlerin hem senaryo yazarı hem yönetmeni aynı kişiydi. Bu filmlerin maliyetleri düşüktü. Ayrıca aydınlatmada doğal ışıktan yararlandılar. Çekimler

sürecinde doğaçlama ve uzun çekimler bulunmaktaydı (Teksoy, 2009a: 484). Yeni Dalga 1960'lı yıllarda Fransız film endüstrisinin kalbi ve ruhu olmuştur (Biryıldız, 2016: 93). Yeni Dalga sinemacılar kısa metrajlı filmler çekerek uzun metrajlı film çekimlerine zemin hazırladılar. Çektikleri kısa metrajlı filmlerinde bulunan özellikler ise çekilen uzun metrajlı filmlerinde de bulunmaktaydı (Coşkun, 2011: 211).

Yeni Dalga yönetmenlerinin önünü açan film Roger Vadim'in *Et Dieu Crea La Femme (Ve Tanrı Kadını Yarattı, 1956)* adlı filmi olmuştur. Filmin çekildiği dönemde Yeni Dalgacılar kısa film yapmakla meşgullerdir. Atilla Dorsay'a göre Yeni Dalganın başlangıcı Vadim'in bu filmi ile olmuştur. Filminde Yeni Dalga'nın özelliklerinden bazıları ilk defa ortaya konulmuştur (Coşkun, 2011: 211,212). Yeni Dalga yönetmenleri arkadaşlarından, diğer yönetmenlerden ve profesyonel olmayan oyuncularından yararlanıp stüdyo dışında ve gerçek mekânlarda çekimleri gerçekleştirdiler. Dağınık ekiple çalışarak yapım maliyetini düşük tutup film pazarlamayı kolaylaştırdılar (Akt. Coşkun, 2011: 203). Yeni Dalga yönetmenleri filmin maliyetini düşürmek amacıyla ucuz ve taşınabilir cihaz kullanmayı tercih ettiler. Yeni Dalga filmlerinin öykülenmesi farklıdır. Seyirci filmi seyrettiğinde bir sonraki sahneyi tahmin edemez. Filmlerin net sonları yoktur ve sadece biterler (Biryıldız, 2016: 95-97).

Fransız Yeni Dalga akımının kalıbını François Truffaut kurmuştur. Gelenekçi olan Truffaut mesleğini sinema salonlarında öğrenmiştir (Biryıldız, 2016: 106). Truffaut'ın ilk uzun metrajlı *The 400 Blows (400 Darbe, 1959)* adlı filmi Yeni Dalganın özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Truffaut, bu filmiyle Cannes Film Festivalinde ödül kazanmıştır. Truffaut'ın yaptığı filmlerde Hitchcock'ın izleri bulunmaktadır. Truffaut anlatım özgürlüğünden koparak Yeni Dalgadan uzaklaşıp geleneksel sinema anlatımına doğru gitmiştir (Coşkun, 2011: 214-219). Yeni Dalga yönetmenleri sinemanın insan vasıtasıyla yaratılan bir sanat eseri olmasını Bazin'den öğrendiler. Yönetmenleri seyircinin film seyretmesini unutturmak amacıyla doğaçlamanın yanı sıra kaygan görüntüye de başvurdular (Biryıldız, 2016: 95).

2.5. Gerçekçi Akımın Temel Sinematografik Özellikleri

Gerçekçi akımı savunan kuramcılardan söz edildi. Onun yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga akımların özellikleri açıklandı. Son olarak Peter Wollen'in sinema sınıflandırılması ortaya konuldu. Wollen;

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine Değerlendirme

Godard’ın *Vent d’Est* filmi üzerinde yazısında yaptığı sınıflandırma böyle açıklanabilir. Wollen sinemanın yedi büyük günahını; Geçişli Anlatı, Özdeşleşme, Saydamlık, Tek anlatım, Son, Hoşlanma ve Yapıntı ile tanımlarken sinemanın yedi büyük erdemini; Geçişsiz Anlatı, Yabancılaşma, Öne Çıkma, Çok Anlatım, Açık Uç, Rahatsız Olma ve Gerçek ile tanımlamıştır (Büker, 1989: 85).

Bir film gerçekçilik bağlamında değerlendirildiğinde dikkat edilmesi gereken sinematografik özellikler şöyle sıralanabilir: Filmin Konusu, Filmin Öyküsü, Filmin Kurgusu, Düzdeğişmece, Filmin Karakterleri, Filmin Diyalogları, Filmin Oyuncuları, Filmin Mekânı, Filmin Işıklandırılması, Filmin Kamera hareketleri ve Filmin Seyircisi.

3. İRAN SİNEMASI

İran sinemasının arka planında taziye yer almaktadır. Taziye; İran kültürüne ait olan en eski dini oyundur. Dünyada İran oyun sanatının sembolü taziyedir. Muharrem ayının ilk on gününde başlayan Taziye İmam Hüseyin’in hayatını, Kerbela vakasını ve peygamberler ile ilgili olan anlatıları içermektedir (Aktaş, 2005: 242-244). Devrimden önce taziye geleneksel bir sanat olarak kabul edilmiştir. Devrimden sonra ise değerleri aktarmak hedefiyle devam etti. Taziye; sinema ve tiyatroya zemin hazırlamasına rağmen sinema taziyenin uzantısı değildir (Aktaş, 2005: 271-274). İran sinemasında; devrim, Amerika Birleşik Devletleri büyükelçiliğinin işgali, İran-İrak savaşı ve 1980-1990’larda sosyo-politik olaylar etkili olmuştur (Sadr, 2007: 285). 1990 yılından sonra İran sineması siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmelerin etkisi altında değişimler yaşadı (Nafisi, 2007: 71). Politika her zaman sinemanın bir parçasıdır. Politik konulu filmler ya önceki rejimin zorbalıklarını veya karşı devrimci grupları konu eder (Hagiği, 2007: 136).

İran’da popüler film türü Farsi olarak tanınmaktadır. Bu filmler Hint ve Mısır filmlerinden esinlenmişlerdir. 1950-1980 yılları arasında hem ticari filmlerde hem belgesellerde ilerleme görülmekteydi (Tapper, 2007: 4,5). İran sinemasında köy konulu filmler, melodram filmler, polisiye ve cinayet konulu filmler, devrim öncesi Yeni Dalga ve devrim sonrasında ilk sinema çalışmaları bulunmaktadır. Köy konulu filmler seyirci tarafından beğenilen konuları anlatmaktadır. Köylülerin saflığını anlatan filmler şehir hayatını eleştirir. Melodram filmlerin ana teması fakir gencin zengin aile kızına âşık olmasıdır.

Bu filmler toplumun alt sınıfın ve üst sınıfın arasında olan farklılığı göstermektedir. 1963 yılında cinayet içeriği taşıyan filmlerin sayısı çoktur. Cinayet konulu filmlerin seyirci tarafından ilgi görme nedeni dönemin siyasi olaylarını içermesidir (Laleh, 2015: 140-146).

3.1. İran Sinema Dönemleri

Kacar Şahı; Müzaffereddin Şah Meşrutiyet fermanını imzalamakla birlikte sinema sanatını İran'a getirdi (Akt. Laleh, 2015: 134). İran'a sinemanın girişi, saray ailesi eliyle olmuştur. Batıda sinema alanında sınıfsal ayrım olmadığı dönemde İran'da sınıfsal ayrım bulunmaktaydı (Sarı, 2014: 251). İran sinemasını iki döneme ayırmak mümkündür: Devrim öncesi İran sineması ve Devrim sonrası İran sineması. Söz konusu olan dönemler kısaca şöyle anlatılabilirler:

Devrim öncesi İran sineması üç döneme ayrılmaktadır:

- **Sessiz Dönem (1900-1930):** İran sinemasının başlangıcı Müzaffereddin Şah döneminde oldu. 1900 yılının Temmuzunda Paris'te hazırlanan sergiye katılan Şah; saray fotoğrafçısı Mirza Ebrahim Han Akkasbashi'ye alıcı aldı. Halka açık film gösterileri 1904 yılında Sahhafbashi tarafından başladı. Ardashir Han 1912 yılında açtığı salon ile İran sinema işletmeciliğinin kurucusu olarak tanımlandı (Teksoy, 2009b: 747).

- **Sesli Dönem (1930-1960):** İran'da sesli sinemanın öncüsü Abdol Hoseyn Sepenta olarak bilinmektedir. Ardashir İrani ile yönettiği *Dokhtare Lor* (*Lor Kızı*, 1934) adlı melodram filmi İran sinemasının ilk sesli filmi olarak tanımlandı (Teksoy, 2009b: 748).

İran'da yabancı sesli haberler 1930 yılında başladı. İlk Farsça sesli haberin yayınlanması 1932 yılında gerçekleşti (Nafisi, 2003: 766). 1933 yılında Türkiye Cumhuriyetinin onuncu yıl dönümünde İran başkanı Türkiye'ye gitti (Shirin Pour, 2007: 40). Farsça konuşma dinlenmesi ise ilk olarak İran başkanı Muhammed Ali Farughi'nin Ankara'da Mustafa Kemal Atatürk'ün önünde yaptığı konuşmayla gerçekleşti (Teksoy, 2009b: 748).

1940 yılında İran sinemasında yerli film üretimi başladı. Filmler teknik ve kalite açısından zengin olmamalarına rağmen İran toplumunda yaşayan insanların sorunlarını, hayatlarını ve duygularını konu ettiler. Farsi filmler genellikle eğlenceli melodramlardı (Sarı, 2014: 252). 1950'li yıllarda İran

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

modern filmleri bireysel deneyimi içeriyordu. Yeterince gelişmemiş İran’da; eski yöntemden yeni yönetime geçiş süreci kolay olmamıştır (Laleh, 2015: 158).

- **Modern Dönem (1960-1978):** 1960’lı yıllardan sonra Farrokh Ghaffari, Ebrahim Golestan ve Fereyduh Rahnema toplum yaşamında var olan gerçekleri sinemaya getirmekle Yeni Sinema anlayışını ortaya koydular. Onların yaptıkları filmler sanat niteliği taşımak ile birlikte seyircilerin gözü önünde bulunan konuları içermekle Üçüncü Cephe tanımlamasına sahip oldular (Aktaş, 2005: 25, 26). İran yerel sinemasında 1960’lı yılların sonunda melodramlar, komediler ve sert adam (Luti) filmleri üretilmekteydi (Teksoy, 2009b: 748).

1970’li yıllarda Farsi Film seyircisi Türk sinemasına ilgi gösterdi. İran sinemasında Fakhreddin adıyla tanınan Cüneyt Arkın’ın filmleri beğenilmekteydi. Farsi Film senaryoları ile Türk sinemasının senaryoları arasında benzerlikler bulunmaktaydı (Aktaş, 2005: 30).

Devrimden sonraki İran sineması; devrim öncesi İran sinemasından kopuk değildir (Aktaş, 2005: 165). Yönetmenler çektikleri filmlerde özgür hareket ediyorlardı. Onların istediği toplumu derinden etkilemektir. Böylece toplumun gelişimi sinemanın gelişiminde etkili oldu (Laleh, 2015: 159). Devrim dönemi İran sinema alanında belirsizliklerin ortaya çıkmasına neden oldu. Bazı yönetmenlerin ve oyuncuların İran’dan gidişi, sinema salonlarının yıkılması ve film üretiminde serbestliğin ve yasakların belli olmaması yaratıcı olmayı üretimi ortadan kaldırmıştır (Devictor, 2007: 84). İran devriminden sonra toplumda ortaya çıkan değişimler sinema alanını etkilemiştir. O dönemde İran’da Kültür Devriminin ortaya çıkmasıyla birlikte sinema alanında değişimler yapılmaya başladı. Star oyuncular üzerinde kurulan devrim öncesi İran sineması yerine konulu ve yönetmenlere yönelik yeni bir sinema anlayışı ortaya çıktı (Laleh, 2015: 168,169). İran sineması devrimden sonra görüntünün metalaşması ve profanlaşması sorunları üzerine odaklanmıştır (Alanka, 2014: 91). Onun yanı sıra o dönemde farklı sinema biçimi ortaya çıkmıştır (Akt. Nafisi, 2007: 37).

Devrim sonrası İran sineması da üç döneme ayrılmaktadır:

- **Geçiş (1978-1982):** Devrimin ilk günlerinde sinema Pehlevi devletinden destek alma suçlamasına maruz kaldı. Gelenekçilere göre sinema; Batının kültürünü yaymakta olduğu için İran kültürünü sömürgeleştirmiştir. Rex

sinemanın yakılmasından sonra İran'da sinema yakma eylemi ortaya çıktı (Nafisi, 2003: 769). Bu yıllar İranlı yönetmenler için belirsizlik dönemi olarak tanınmaktadır. Bu yıllarda sinema alanında katkısı olan kurumlar kurulmuştur. Farabi Sinema Enstitüsü, Mustazafan Vakfı ve Cehade Sazandegi kurumlarını göz ardı etmemek gerekir (Tapper, 2007: 9-10).

- **Sağlamlaştırma (1983-1986):** İran devriminden sonra ortadan kalkan melodramlar; 1983 yılında yeni koşullara uyarak yeniden ortaya çıktı (Laleh, 2015: 157). Yerli filmlerin vergisi düşerken gişelerde satılan biletlerin ücreti yükseldi. Bu dönemde üretilen film sayısı üç kata çıktı. 1983-1986 yıllar arasında yapılan film sayısı 22'den 57'ye çıktı (Nafisi, 2003: 769,770).

- **Olgunluğun Sancıları (1987-1994):** 1980-1988 yılları arasında İran-İrak savaşının ardından 1990-1991 yıllarında İran Körfez savaşı İran sinemasına damgasını vurdu. Devlet ekonomik durumunu düzeltirken sinema üzerinden desteğini çekti. Böylece İran film endüstrisinin paniğe girmesini sağlamış oldu (Nafisi, 2003: 771).

3.2. İran Sinemasını Etkileyen Faktörler

İran devriminden sonra sinema sektöründe değişiklikler ortaya çıktı. Devrimden önce sinema alanında ortaya çıkan devlet denetimi devrimden sonra da devam etti (Ferahmend, 2007: 110). Farabi Sinema Enstitüsü 1983 yılında kurulduktan sonra filmleri denetlemeye başladı. 1987 yılında kadın oyuncular kurallara uymak zorunda kaldılar. Kurallara uymadıklarında beyazperdede görünme şansları olmuyordu. Kadın oyuncuların, uydukları zaman dâhil filmin tüm sahnelerinde başörtülü olmaları gerekiyordu (Teksoy, 2009b: 753). Yasalara göre kadınların aldıkları roller sınırlandı. Kadınların bol gömlek ve eşarp giymeleri gerekiyordu. Vücut hatlarını gösteren hareketlerde bulunmaları yasaklandı. Erkekler ve kadınların fiziksel temasları ve birbirlerine arzulu bakmaları yasaklandı. Filmde erkeğin ve kadının birbirine doğrudan bakmaları İslami iffetin ihlaline neden olmaktaydı (Mottahede, 2016: 271,273).

İran sinemasının film özelliklerine gelince, filmlerde gündelik yaşamdan sunumlar yapılmasına dikkat çekilebilir (Kirel, 2007: 387). Diğer özelliği; doğaya can vermesidir (Alanka, 2014: 89). Bir başka özellik ise renge dayalı olmasıdır (Mottahede, 2016: 280). En belirgin özelliğe gelince filmlerin seks ve şiddet içermemesidir. İslam kurallarına uyumlu olmayan film

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine Değerlendirme

sahnelerinin yeniden çekilme zorunluluğu vardır. Yönetmenler bu kurallara uydukları zaman senaryolarına zarar gelmemesi için sembolik anlayış kullanmaya mecbur kalırlar (Aktaş, 2005: 52-54). İran’da siyaset, din ve milli kültür sinema alanının sınırlarını belirlemektedir. İran sinemasında filmler gösterime girmeden önce dini çevre ve devlet tarafından denetlenir. Dini liderler sinemayı ahlaki bozduğu düşüncesiyle mahkûm etmişlerdir (Tapper, 2007: 5).

İran’da bir filmin gösterime girme izni alması için senaryosu, oyuncu listesi, çalışan teknik ekibi ve kurgusunun devlet tarafından onay alması gerekiyor (Kırel, 2007: 367). Diğer ülkeler gibi İran’da sinema; kültürel, toplumsal ve politik ortamın etkisi altındadır. İran’da film üretmenin zor kısmı devlet baskısı ve sansür uygulanmasıdır (Kırel, 2007: 375).

Günümüzde İran sineması dünya çapında takdir edilen bir seviyededir. İran sineması seçtiği konular ve seçilen konuların sinema perdesine aktarım şekliyle kendine özgü sinema yaratmıştır. Eski dönemlere ait olan Fars kültürü ise İran sinemasına zemin oluşturmuştur (Önder, 2014: 79). İran sineması yeni ufuklar açarak sayısız ideoloji ortaya koymuştur (Hagigi, 2007: 136). Günümüzde İran sineması İran halkı tarafından beğenilen bir niteliğe sahiptir. İran sinemasında hem ticari hem uluslararası film festivallerinde boy gösteren filmler yapılmaktadır. İran kültürünü yansıtan yönetmenler kuşağı 1990’lı yıllardan sonra ortaya çıktı (Teksoy, 2009b: 757).

Bir ülkenin sinemasının uluslararası film festivallerinde imaj oluşturması onun önemli bir noktaya gelmesine işaret eder (Kırel, 2007: 397). İran politikası başarılıdır. Nereden bakılırsa bakılınsın uluslararası film festivallerinde dikkatleri üzerine toplayan İran sineması, devrim öncesi böyle bir başarı elde edememiştir. İran sinemasının politika amacı ideolojik projeye başarıyla ulaşmaktadır (Devictor, 2007: 82,83). Uluslararası film festivallerinde bilinçli veya bilinçdışı olarak egzotik İran görüntüsü içeren filmler daha çok başarılı olmaktadır (Said-Vafa, 2007: 256). Uluslararası film festivallerinde ilgileri üzerine toplayan İranlı yönetmenler; seyirci kitlelerini yenileştirmiş oldu. İran sinemasına ait olan filmlerin diğer ülkelerde gösterilmesi İranlı yönetmenler için sağlam para kaynağı oluşturdu (Ferahmend, 2007: 120).

3.3. İran Sinemasında Yeni Gerçekçilik

İran sineması ile İtalyan Yeni Gerçekçiliğin arasında bağlantılar bulunmaktadır. İran sinemasında profesyonel olmayan oyuncu ve çocuk oyuncu

kullanımı, sinema alanında İtalyan Yeni Gerçekçiliğe yönelimi göstermektedir. İran sinemasında üretilen filmlerde ağır anlatım ve simgesel eleştiri anlayışı bulunmamaktadır (Teksoy, 2009b: 757). İran'da çekilen filmlerin mekân yapılarında yönetmenin müdahalesi, filme ayrılan bütçe düşük olduğu için sınırlı kalmaktadır. Bu nedenle filmler daha çok gerçekçi nitelik taşımaktadır. Filmler yarı amatör oyuncu kullanımıyla çekilir. Bu tarz film çekimi “İran Yeni Gerçekçilik” adıyla tanınmaktadır (Said-Vafa, 2007: 254).

İran sinemasında mekân önemli unsurlardan biridir. Stüdyo dışında gerçek mekânların kullanılması ilgi çekicidir. Film yönetmenine göre mekân anlatıya yer açmaktadır. Film için kullanılan mekân; yönetmenin ruhu ve belli zaman bazında toplumun kültürünü yansıtmaktadır. Yönetmen seçtiği mekân ile hem filmin dünyasını hem atmosferini yaratır. Bazen seyirciler filmin öyküsünden ziyade filmin çekildiği mekânı beğenir. İran kültüründe mahremiyet konusu önem taşımaktadır. Bu konu sinema alanında da önemini koruduğu için filmlerin dış mekânlarda çekilmesi yaygın kullanılan bir metot olmuştur (Said-Vafa, 2007: 251-257).

İran sinemasında son yıllarda anlatılarda gerçekçilik kullanılmaktadır. Hem sade anlatı hem gerçekçi anlatı belgeselci yaklaşımı ortaya çıkarmaktadır. İran Gerçekçi sinemasının başarılı olma nedenlerinin başında amatör oyuncu kullanımı ve gerçek mekânların seçimi gelmektedir (Kirel, 2007: 394).

3.4. İran Sinemasında Yeni Dalga

İran sineması 1960-1979 yılları arasında Yeni Dalganın parçası haline geldi. Üniversite film kulüplerinde hem büyükelçiliklerden gelen yabancı kültürleri anlatan filmler hem de çok ses getiren filmler gösterilmekteydi. Bu kulüpler devletin desteğiyle öğrenciler tarafından yönetilmekteydiler. İran devletinin sinema alanına girişi devletin denetiminde yönetilen şirketlere yatırım yapmakla başladı (Nafisi, 2003: 768).

İran sinemasında Yeni Dalganın başlaması Kimiyayi'nin *Gheysar* (Keysar, 1969) filmi ve Mehrjuyi'nin *Gav* (İnek, 1969) filmi ile oldu (Teksoy, 2009b: 749). Bu dönemde filmler devlet tarafından denetlenmekteydi. Denetime karşı olan Yeni Dalga yönetmenlerinin birleşmesi yeni film grubunu oluşturdu. Yeni Dalga; İran sinemasında üretilen filmlerin tümünü temsil etmemekteydi (Nafisi, 2003: 768,769).

3.5. Asghar Farhadi Sinemasının Kimliğinin Oluşumu

Asghar Farhadi, 1972 yılında İsfahan şehrine bağlı olan Homeyni Şehr adlı bölgede dünyaya geldi. Tahran Üniversitesi'nde tiyatro bölümünde lisans ve Tarbiyat Modarres Üniversitesi'nde yönetmenlik bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamladı (Baradaran: 2017). On senelik bir süreçte 6 kısa film, 2 televizyon dizisi ve birçok senaryo hazırladı. İlk 8 mm'lik film sonra 16 mm'lik film formatlarında çalıştı. Üniversite döneminde daha çok tiyatro çalıştığı için sinemadan uzak kaldı. Televizyonda çalışıp senaryo yazdıktan sonra sinema alanına dönüş yaptı (Mansuri: 2011). Televizyonda dizi yönetmenliği ve senaristliği yaptıktan sonra uzun metrajlı film çekmeye başladı (Baradaran: 2017). Bu süreçte gelişimi hızlı olmadığı için radikal bir değişim hissetmemiştir (Ghaffari: 2014).

Farhadi'nin düşüncesinde işaretin arkasında gizli olan bir anlam yoktur. İşaret filmin bir parçasıdır. Filmin diğer elemanlarıyla birleşip filmin hedefine doğru bir yol oluşturur. Seyirci işaretlerin farkında olmaz. Ama filmin sonunda işaretlere geri döndüğünde onların farkına varır. İşaretler farklı seyircilere farklı anlamlar aktarır. *Darbareyeh Elly (Elly Hakkında, 2009)* filminde dalgaların sesi seyirciye korku hissini aktarır (Kazem Khah: 2016). Kullandığı işaretleri ise senaryo yazımından sonra yerleştirmeye başlıyor. Bu durumda seyirci kitlesini göz önünde bulundurmuyor aksine kendisi için bir dünya kuruyor (Aydın: 2016).

Farhadi'nin bazı filmlerinde giriş kısmı uzun sürer. Böyle bir durumda küçük düğümler oluşturup seyirciyi filme bağlamaya çalışır. Farhadi'ye göre bir yönetmen güçlü ve zayıf yönünü bulmak için bazen tiyatro alanına girmelidir (Kazem Khah: 2016). Senaryo yazarken yönetmenlik de yapar. Hatta bazen mizansen de yazmış olur. Farhadi'ye göre büyük bir yönetmen ile filmleri arasında fark olmaması gerekir. Büyük bir yönetmenin filmlerine benzemesi gerekir (Hazanavicius: 2013).

Filmleri genelde bitmez; film bittikten sonra hikâye devam eder. Filmlerinde sonu olmayan bir durum vardır ama belirsiz bir durum yoktur (Ganjavi: 2016). Farhadi'ye göre filmlerinin iki başlangıcı ve bir sonu vardır. Filmlerinde bir başlangıç filmin ilk dakikalarında gerçekleşir ikincisi ise filmin sonunda gerçekleşir. Filmin sonundan kasti insanların kaderlerinin değişilmesidir. Farhadi'ye göre bir film bittikten sonra seyircisini düşündürmeye yönlendirmelidir (Aydın: 2016).

Çekimlere başladığı günden itibaren tüm aşamaları aynı anda yürütür. Farhadi çekimin ilk günlerinde gerçekleşen çekimlere yakınlık hissi duyamaz. Bu nedenle her zaman önemli olmayan sahneleri ilk günlerde çeker. Bu sahnelerin içeriğinde genelde diyalog bulunmamaktadır. Farhadi filmlerinde çok az müzik kullanır. Filmleri gerçekçi ortamlarda çektiği için müzik kullanmaya gerek duymaz. Filmin son sahnesinde kullanılan müziğin daha çok duyulduğuna inanır. Böylece film seyircisini yavaş yavaş filmin duygusallığından çıkarıp düşünmeye yönlendirir (Hazanavicius: 2013).

Farhadi'nin filmleri gerçekçi olduğu için seçtiği oyunculara dikkat eder. Bir karakteri canlandıran oyuncunun; karakterin yaşadığı hayatı anlaması gerekiyor. Sadece oyunculuk yapması yeterli değildir. Oyuncunun canlandığı karakterin, yüzüne de yansması gerekir. Normal hayatında negatif olan bir oyuncu beyazperdede negatifliği yansıtır. Ve hiçbir yönetmen bu olayı değiştiremez (Hazanavicius: 2013). Farhadi çekimlerden önce profesyonel oyuncuların profesyonelliğini ortadan kaldırmaya çalışır (Mansuri: 2011). Profesyonel oyuncuların aldıkları roller önceden canlandırdıkları karakterlerden farklı olur. Yönetmene göre bazı önemli olmayan karakterlere oyuncu bulmak zordur (Hazanavicius: 2013).

Farhadi'ye göre sansür uygulanması yönetmenin yaratıcı olmasına neden olur. Uzun süreli sansür iyi değildir yaratıcılığı öldürür. Bir yönetmen; sansür uygulaması olduğu zaman dolaylı konuşmak zorundadır. Farhadi dolaylı konuşmayı tercih eder. Farhadi'nin filmleri sansür uygulamalarına rağmen her zaman gösterime girmiştir. Farhadi hiçbir zaman kendi düşüncesini seyircisine dayatmamıştır (Eslant: 2017).

Bazılarına göre Farhadi sadece festivaller için film yapmaktadır. Bu insanlar, filmlerin İran içinde ve İran dışında oluşturduğu seyirci kitlesine dikkat etmemektedirler (Ghaffari: 2014). Farhadi 2011 yılında *Jodaye Nader Az Simin (Bir Ayrılık, 2011)* filmiyle İran sineması için ilk Oscar ödülünü aldı. Farhadi 2017 yılında *Furushandeh (Satıcı, 2016)* filmiyle İran sineması için ikinci Oscar ödülünü kazandı.

Farhad'nin hem senaryosunu yazdığı, hem yönetmenliğini sinema filmleri sırasıyla şunlardır:

- **Rags Dar Ghobar (Tozda Dans):** Bu filmi 2003 yılında yaptı.
- **Shahre Ziba (Güzel Şehir):** Bu filmi 2004 yılında yaptı.
- **Chaharshanbeh Suri (Çarşamba Ateşi):** Bu filmi 2006 yılında yaptı.
- **Darbareyeh Ela (Elly Hakkında):** Bu filmi 2009 yılında yaptı.

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

- **Jodayie Nader Az Simin (Bir Ayrılık):** Bu filmi 2011 yılında yaptı.
- **Gozashteh (Geçmiş):** Bu filmi 2013 yılında yaptı.
- **Furushandeh (Satıcı):** Bu filmi 2016 yılında yaptı.
- **Hame midanand (Herkes Biliyor):** Bu filmi 2017 yılında İspanya’da yaptı.

4. “ELLY HAKKINDA” FİLMİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Farhadi “Elly Hakkında” adlı filmini 2009 yılında yaptı. Filmin senaryosunu Azad Jafariyan ile yazdı. Bu film İran Film Festivali ve Uluslararası Film Festivallerinde başarı elde etmiş bir filmidir. Film Farhadi sinemasında önem taşıyan filmlerden bir olarak tanınmaktadır. Film; senaryosundan içerdiği diyaloglara kadar özenli bir niteliği bünyesinde barındırmaktadır. Film gerçekçilik bağlamında değerlendirmeden önce kısa bir özetle şöyle anlatılabilir:

Üç evli çift ve çocuklarından oluşan bir arkadaş grubu İran’ın Kuzeyinde bir sahil kasabasına geziye çıkıyorlar. Grubun içinde Almanya’dan yeni gelen Ahmad ve çocukların öğretmeni Elly de yer almaktadır. Ahmad eşinden yeni boşanmıştır. Elly ise nişanlısından ayrılmak üzeredir. Elly’nin nişanlı olduğunu sadece geziyi planlayan Sepideh bilmektedir. Gezinin asıl amacı Elly ile Ahmad’in tanıştırılmasıdır. Sepideh ev kiralama konusunda aksilik yaşayınca deniz manzaralı ama kötü durumda olan bir evde tatillerini geçirmeye mecbur kalırlar. Grup evin temizliğini yaptıktan sonra topluca oyun oynayıp eğlenirler. Bu arada herkes Elly hakkında olumlu konuşmaktadır. Elly ise tedirgindir. Nişanlısından habersiz geziye çıkan Elly annesiyle konuşurken “beni soran olursa tatilde olduğumu söyleme” demiştir. Tatilde huzursuz olan ve evine dönmek isteyen Elly bunu bir türlü başaramaz.

Ertesi gün Elly çocuklarla birlikte uçurtma uçururken diğer kadınlar alışverişe gitmiştir. Erkekler ise sahilde voleybol oynamaktadır. Filmin başından itibaren ortama hâkim olan mutluluk filmin tam bu noktasında, voleybol topunun duvara çarpma sesiyle birlikte yerini gergin bir ortama bırakmaktadır. Ağlayarak koşan çocuklar arkadaşları Arash’in suda kaybolduğunu neşe içinde voleybol oynayan babalarına anlatmaya çalışırlar. Erkekler çocuğu kurtardıktan sonra bu kez Elly’nin kaybolduğunu fark ederler. Elly’nin kaybolması felaketin başlangıcıdır. Elly bulunamayınca saatler sonra polise haber verilir. Gruptan bazıları Elly’nin evine dönmüş olabileceğini

düşünüp annesini arıyorlar. Elly'nin annesi onun dışarıda olduğunu söyler. Evi arayanlar Elly tatilde olduğunu annesinden sakladığını düşünürler.

Polis tarafından cesedi bir gün sonra bulunan Elly'nin, çocuğu kurtarmak için denize atladığı ve bu şekilde hayatını kaybettiği anlaşılmıştır. Sepideh herkese Elly'nin nişanlı olduğunu ve ayrılmak üzere olduğunu anlatıyor. Ahmad; Elly'nin telefonundan nişanlısı Alireza'nın numarasını bulup ona Elly'nin kaza geçirdiğini söylüyor. Herkes olayı gizlemeye çalışıyor. Kimse kendini suçlu göstermek istemiyor. Sepideh ise gerçekleri söylemekten yanadır. Alireza olay yerine geldiğinde tesadüfen her şeyi öğreniyor. Her şeye rağmen Sepideh Alireza'ya yalan söyleyip kendini suçsuz gösterip Elly'yi suçlu duruma düşürüyor. Alireza, Elly'nin valiziyle eve dönüyor. Elly'nin ailesine haber vermeyi kabul etmeyip gruptakilerin söylemesini istiyor. İlk başta herkes Elly hakkında iyi konuşurken ortadan kaybolmasıyla olumsuz konuşmaya başlıyorlar. Elly hakkında gerçeklerin ortaya çıkmasıyla herkesin düşüncesi değişiyor. Elly'yi bulamayınca herkes Elly'yi suçlamaya ve yargılamaya başlıyor.

Filmin özetinden sonra çalışmada belirlenen gerçekçi film özellikleri ve İran sinemasının film özelliklerine dayanarak filmin değerlendirilmesi yapılacaktır:

Filmde politik bir konudan söz edilmemiştir. Film İran'ın kültürel ve sosyal yapısını konu etmiştir. Film orta sınıf genç çiftlerin gittikleri gezide başlarına gelen olayı anlatmaktadır. Konu edilen orta sınıf insanlar modernleşmeye dönükler. Filmin konusu yalan, ihanet ve yargı üzerinde şekillenmektedir. Filmde toplumda önem taşıyan bazı değerlerin yok olması konu edilmiştir. Nişanlı bir kızın nişanlısından habersiz yeni bir adamla tanışmaya gitmesi onaylanan bir durum değildir. Film gerçek hayattan alınan bir öyküyü anlatmaktadır. Gerçek hayattan alınan öykü ise gerçek zamanla ilerlemektedir. Filmin öyküsünde gizem vardır. Olaylar birbirlerine bağlı olarak ilerlemektedir. Film öyküsünün akışı gerçeği keşfetme yönündedir. Filmin olay örgüsü gevşektir. Karakterlerin ilişkileri ise rastlantısaldır.

Kurgu, filmin çekimlerine anlam kazandırmaktadır. Çekimleri birleştirmek için özel efektlere yer verilmemiştir. Filmde kesmeye dayanarak geçişler yapılmıştır. Film gerçek hayatı anlattığı için film boyunca sadece bir olay anlatılmaktadır. Gerçek hayatta iki olay aynı anda takip etmek mümkün değildir.

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

Film İran’ın kurallarına uyumlu olarak yapılmıştır. Kadınlar ile erkekler arasında ilişki seviyesi İran toplumunun değerlerini taşımaktadır. Şiddet ve müstehcenlik filmde bulunmamaktadır. Kadınların filmin tüm sahnelerinde hatta uyudukları zaman dahi başörtüleri bulunmaktadır. Kadınların giydikleri giysiler İran’ın film yapım kurallarına uymaktadır. Kadınlar ile erkekler arasında gerçekleşen ilişki etik değerlerin ihlaline neden olmamaktadır.

Film karakterleri filmin kültürel dünyasına uyum sağlamışlar. Karakterler olayların yaşandığı anda duygularını gerçek hayatta olduğu gibi gerçek bir şekilde aktarmışlar. Karakterleri motive eden duygudur. Filmde karakterler iki kategoride yer almaktalar: Gizem taşıyan karakterler ve gizem taşımayan karakterler. Karakterler öykünün anlamını aktarmak amacıyla gizemli boyutlarını korumuş oluyorlar. Filmde kahraman niteliğini taşıyan bir oyuncu bulunmamaktadır. Film karakterlerinin belirgin özelliklerinden biri yalan söylemektir. Elly’nin kaybolmasıyla birlikte karakterlerin doğası değişiyor. Herkes kendini temize çıkarmak için diğerlerini suçlamaya başlıyor.

Karakterler arasında gerçekleşen diyaloglar basit ve anlaşılır bir dildedir. Diyaloglar filmin ilerleme yönünde gerçekleşmişler. Diyaloglar öyküden kopuk değildir. Karakterleri motive eden duygu; diyaloglara yansımaktadır. Bir kaç cümle hariç diyaloglar arasında iletişim kopukluğu bulunmamaktadır. Sorulan sorulara bazen kısa cümlelerle bazen mimiklerle yanıt verilmiştir. Filmin diyaloglarını iki kategoriye ayırabiliriz: Birincisi Elly’nin kaybolmasından öncedir. İkincisi ise Elly’nin kaybolmasından sonradır. Her iki kategoride yargı ve yalan bulunmaktadır. Birincisinde Elly hakkında iyi cümleler söylenirken ikincide ise tam tersi söylenmektedir. Olayı çözmek için olay yerine polis geliyor. Polis diğerlerine karşı iktidar niteliğinde olduğu için herkes konuştuğu zaman daha dikkatlidir. Film diyaloglarının en belirgin özelliği yalandır.

Filmde hem profesyonel hem de amatör oyunculara yer verilmiştir. Filmde yer alan oyuncular doğal oyunculuk sergilemekte. Filmde kahraman yoktur. Film gerçek hayatı anlattığı için abartılı giysiler ve makyaj bulunmamaktadır. Oyuncuların kıyafetleri orta sınıf insanların kıyafetlerinin temsilidir. Köylüler ise geleneksel, renkli ve daha bol kıyafetleri taşımaktalar. Elly kaybolduktan sonra özellikle denizde kaybolan çocuğu aradıklarında oyuncuların sergiledikleri panik yüksek seviyede gerçek ve doğaldır. Sanki

gerçek hayatta kendi çocuklarını arıyorlar. Filmde yer alan çocuk oyuncuların oyunları da yüksek derecede gerçektir.

Gerçek hayatı anlatan bu film stüdyo ortamından uzak çekilmiştir. İran'ın Kuzey caddeleri, Kuzey kesiminde yeşillik bir şehrin ortamı, köylülerin evi, deniz kenarındaki villa ve hastane hepsi gerçek mekân niteliğini taşımaktalar. Köylülerin evleri sade ve samimi bir ortamı yansıtmaktadır. Evde görünen eşyalar hepsi gerçek hayatta kullanılan eşyalardır. Deniz kenarında bulunan villada kırık camlar, siyah duvarlar, düzensiz ve eski eşyalar görünmektedir. Film stüdyo dışında gerçekleştiği için doğal ışıklandırma kullanımına başvurulmuştur. Gündüz yaşanan olaylarda güneş ışığı ortamı aydınlatmaktadır. Gece gerçekleşen sahnelerde ise araba ışıkları ve lamba ışıkları ortamı aydınlatmaktalar. Elly'nin kayb olduğu gece ise deniz karşısında arabaların ışığıyla ortamı aydınlatmışlar.

Filmde bulunan kamera bazı sahnelerde üçüncü göz olarak olayları görmektedir. Bazı sahnelerde ise karakterin gözünden olaya tanıktır. Devingen kamera kullanımı gerçek hayatı anlatan filmlerde bulunmaktadır. Bu filmde de devingen kameraya başvurularak olay anda yaşanan panik anlatılmaktadır. Elly çocuklarla oynadığı zaman kamera Elly ile koşmaktadır. Arash'ın kayb olduğunu anlayan erkekler koşarken kamera arkalarından koşup bazen deniz içinde bazen aynı hizada olaylara tanıklık etmektedir. Bazı sahnelerde çocuklar gösterildiği zaman kamera söz konusu sahneyi çocuğun hizasından çekmiştir. Filmde yakın çekimler ve uzak çekimler görünmektedir. Yakından çekilen sahnelerde bazen kameranın önünde bulunanlar net görünürken, bazen net görünmemektedir bazen ortada görünen karakter net olarak çekilmiştir ve arkası ve önü net değildir. Alireza'nın; Elly'nin kayb olduğunu öğrendiği zaman deniz kenarında taşların üzerine çıkması yukarıdan bir çekimle anlatılmıştır.

Filmde alan derinliğine dayanarak çekilen sahneler görülmektedir. Bu sahnelerde seyirci daha çok olaylara dâhil olup kendini olayın ortasında hissetmektedir. Alan derinliği olan sahnelerde ortamın gerçekliği, anlaşılır bir şekilde belirlenmektedir. Söz konusu sahnelerde seyirci ortamda bulunan mizansenin doğal olmasını anlamaktadır. Bu sahnelerde arka bazen net görünmekte, bazen ise görünmemektedir. Deniz kenarında ve alan derinliği içeren sahnelerde dalgaların sesi daha yüksek seviyede duyulmaktadır.

Filmde müzik kullanımı sadece filmin sonundadır. Diğer sahnelerde arabalarda dinlenen müzik ve karakterlerin okudukları şarkılar ortamın neşesini anlatmaktadır. Filmin gerginliğini yansıtan ses ise denizin dalgaları ve

Asgar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine Değerlendirme

yağmurun sesidir. Elly'nin kaybolmasından sonra dalgaların sesi daha yüksek bir şekilde duyulmaktadır. O anda karakterlerin yaşadıkları panik dalgaların sesine dayanarak aktarılmıştır.

Film seyircisinin aktif niteliği vardır. Seyirci filmde yaşanan olaylara bazen dışarıdan bazen oyuncu gözünden tanık olmaktadır. Filmin ilk sahnesinde sadaka sandığına atılan paralar görünüyor. Ardından evlilik yüzüğünün atılmasıyla birlikte seyirci düşünmeye başlar. Seyirci film boyunca bir sürü işaretle karşılaşır. Onlara dayanarak filmde olumsuz bir olayın yaşanacağını tahmin edebilir. Sessiz sinema oyununda çözülen sorular kötü olayın işaretidir. Filmde sinematografik uygulama ve teknikler kullanılmadığı için seyirci üzerinde yabancılaşma duygusu ortadan kalkmamıştır. Kullanılan tekniklere dayanarak karakterin yaşadığı neşe, çektiği acı ve stres seyirciye aktarılmıştır. Seyirci filmde yaşanan olaylara dışarıdan tanıktır ve kendini olayın ortasında göremiyor. Seyirci filmi izlerken kendini hayal dünyasında bulmamaktadır. Film gerçek hayatın akışından alındığı için seyirci filmin öyküsünü kavrayabiliyor ama Elly hakkındaki gizem seyirciyi rahatsız etmektedir.

Filmin öyküsünün sonu vardır. Elly kayboluyor herkes onu arıyor ve sonunda bulunuyor. Böylece filmde ortaya çıkan problem filmin sonunda çözülüyor ama film bitmiyor. Diğer bir sorun Elly'nin ailesine haber vermek olarak belirlenmektedir. Film gerçekçi bir nitelik taşımaktadır. Orta sınıf bir grup gencin başına gelen bu olay İran'ın Kuzey kısmında seneler boyunca insanların canını almıştır.

5. SONUÇ

Bu çalışma kendisini devrim sonrası İran sinemasında Asghar Farhadi'nin “Elly Hakkında” adlı filmini gerçekçilik bağlamında değerlendirmekle sınırlandırmıştır. Gerçekçilik akımının ve İran sinemasının incelenmesiyle elde edilen sonuçlardan yola çıkılarak çalışmanın temel varsayımı filmin gerçekçilik niteliklerini taşıdığı savı üzerine kurgulanmıştır. Farhadi'nin yönetmenlik yaptığı bu film değerlendirildikten sonra genel bir bakış ile şu sonuçlar elde edilmiştir:

Film orta sınıf ailelerin sorunlarını konu etmektedir. Filmin öyküsü gerçek hayattan alınan bir parça olarak anlatılmaktadır. Filmin kurgusunda gizem vardır. Karakterler filmin hem dünyasına hem kültürüne uyum sağlamaktalar. Günlük hayatta kullanılan cümleleri diyaloglarda kullanan

oyuncular; hem profesyonel hem amatör olarak filmde yer almaktalar. Film için seçilen mekânların hepsi stüdyo dışı ve gerçek mekânlar olduğu için doğal ışıklandırmaya başvurulmuştur. Filmde kullanılan kamera; duygu yaratmak için bazen devingendir. Genel olarak kameramanın var oluşu hissedilmemektedir. Kesmelere dayanarak çekimler anlamlı hale gelmiştir. Filmde alan derinliği mekânın gerçek oluşuna bir kanıttır. Bazen bu tekniğe dayanarak seyirci olaya dâhil edilmektedir. Filmde genel olarak filmin sonunda seyirciyi filmin gerçek dünyasından koparıp düşünmeye yönlendirme amacıyla müzik kullanımına başvurulmuştur. Filmde gerçek niteliği taşıyan mekânların sesleri duyulmaktadır. Aktif seyirci kitlesine sahip olan filmde seyirci bazen üçüncü göz olarak bazen bir karakter gözü olarak olayları takip etmektedir. Filmle özdeşleşen seyirci, bazen filme karşı rahatsızlık duygusu hissetmektedir. Genel olarak açık uçlu olan filmlerin tamamı gerçekçi bir filmin niteliklerini taşımaktadır. Film; İran'ın İslami kültürüne uyumlu bir şekilde yapılmıştır. Bu çalışmada ortaya çıkan sonuçlar sadece Farhadi sinemasının gerçekçilik akımına bağlı olduğunu tespit etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*. (İkinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Adanır, O. (2013). *Gösterge Bilimsel Film Kuramı, Sinema Kuramları 2 içinde*. (Editör. Z. Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.
- Aktaş, C. (2005). *Şarkın Şiiri: İran Sineması*. (İkinci Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alanka, Ö. (2014). *Ayın Arkasındaki Güneş Mohsen Mahmalbaf Sinemasında Sır ve Kadın Denklemi: Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar içinde*. (Der. H. Köse). İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.
- Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemasında Akımlar*. (Altıncı Baskı). İstanbul: Beta Yayınevi.

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerinde Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Büker, S. (1989). *Film ve Geçek*. (Şubat 1989 Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi.

Büker, S. ve Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruh'a Yolculuk*. (Birinci Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.

Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Devictor, A. (2007). *Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyetinde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997): Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.

Gevgilili, A. (2014). *Çağın Sorgulayan Sinema*. (İkinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gönen, M. (2008). *Paradokdal Sanat Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: ES Yayınları.

Güçhan, G. (1999). *Tür Sinema Görüntü ve İdeoloji*. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Ferahmend, A. (2007). *Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarı) Üzerine Perspektifler: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.

Hagigi, A. R. (2007). *Devrim Sonrası İran'da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.

Henderson, B. (1985). *İki Tür Film Kuramı, Sinema Kuramları içinde*, (Çev. N. Abisel) (Der: B. Seçil ve O. Onaran). Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi

Kırel, S. (2007). *İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme: Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde*. (Der. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus). İstanbul: ES Yayınları.

Kracauer, S. (1985). *Temel Kavramlar: Sinema Kuramları içinde*, (Der. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus). Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çev. Ö. Çelik) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Laleh, A. (2015). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dört Mevsim Kitap Yayınları.

- Monaco, J. (2009). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Mottahede, N. (2016). *İran Sineması 1982'den Günümüze: Dünya Sinemasında Akımlar içinde*. (Çev. S. Yılmaz). (Editör. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınlar.
- Nafisi, H. (2003). *İran Sineması: Dünya Sinema Tarihi içinde*, (Editör. N. Smith) İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Nafisi, H. (2007). *İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri: Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Odabaşı, B., (2013). *Andre Bazın, Sinema Kuramları 1 içinde*. (Editor. Z. Özarslan) İstanbul: Su Yayınevi.
- Önder, D. (2014). *Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furug Ferruhzad: Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar içinde*. (Der. H. Köse). İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.
- Özarslan, Z. (2013). Siegfried Kracauer: *Sinema Kuramları 1 içinde*, İstanbul: Su Yayınevi
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozof 'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerinde*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi. Sayı 42,
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*.(Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Sadr, H. R. (2007). *Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Said-Vafa, M. (2007). *İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik: Siyaset, Temsil ve Kimlik içinde*. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sarı, A. (2014). *Asghar Farhadi Düğümü: Kara Perde, İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar içinde*. (Der. H. Köse). İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.
- Shirin Pour, M. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: ES Yayınları.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un *Sinema Tarihi Birinci Cilt*.(Üçüncü Baskı).İstanbul: Oğlak Yayınları. A

Asghar Farhadi Sinemasında Gerçekliğin Yansıması: “Elly Hakkında” Filmi Üzerine
Değerlendirme

Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy’un *Sinema Tarihi İkinci Cilt*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları. B

Yalın, C. O., Güngör, A. (2013). *Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati, Sinema Kuramları 2 içinde*. (Editör. Z. Özarslan) İstanbul: Su Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇA

Aydın, S. (2016, 22, Ekim). İranlı Yönetmen Asghar Farhadi: Hikâye ipten bir askıdır.

<https://www.evrensel.net/haber/293523/iranli-yonetmen-asghar-farhadi-hikaye-ipten-bir-askidir> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Baradaran, A. (2017, 20, Ocak). Asghar Farhadi; İranlı Oscar Ödüllü Yönetmen.

<https://www.digikala.com/mag/%D8%A7%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%81%D8%B1%D9%87%D8%A7%D8%AF%DB%8C%D8%AA%D9%86%D9%87%D8%A7%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%B3%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%D9%81%D8%AA/> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Eslant Dergisinin Asghar Farhadi ile Röportajı: filmlerde sansür ve yaratıcılık, ileriye dönük Kadınlar ve İran imajı hakkında. (2017, 18, Ocak).

<https://www.nimrokh.tv/news/4075/%DA%AF%D9%81%D8%AA%D9%88%DA%AF%D9%88%D8%A8%D8%A7%D8%A7%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%81%D8%B1%D9%87%D8%A7%D8%AF%DB%8C%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%88%D8%AE%D9%84%D8%A7%D9%82%DB%8C%D8%AA%D8%B2%D9%86%D8%A7%D9%86%D8%A2%DB%8C%D9%86%D8%AF%D9%87%D9%86%DA%AF%D8%B1%D9%88%D8%AA%D8%B5%D9%88%DB%8C%D8%B1%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%AF%D8%B1-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D9%87%D8%A7> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Hazanavicius, M. (2013, 16, Nisan). 2011 Yılında En İyi Film Akademi Ödülü’nü Kazanan Yönetmenin Asghar Farhadi ile Röportajı.

<http://naghdefarsi.com/%DA%AF%D9%81%D8%AA%DA%AF%D9%88%DB%8C%D9%85%D9%81%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%81%D8%B1%D9%87%D8%A7%D8%AF%DB%8C%D8%A8>

<http://www.naghdefarsi.com/iran-interview/16414-1395-06-31-10-14-23> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Ganjavi, A. (2016, 9, Aralık). Asghar Farhadi ile Röportaj: Genelevlere değer veriyorum!

<http://www.naghdefarsi.com/iran-interview/16414-1395-06-31-10-14-23> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Ghaffari, Sh. (2014, 20, Mart). Asghar Farhadi ile röportaj: Oscar lobisinin iddiasıyla ilgili şaka artık komik değil.

<http://www.naghdefarsi.com/iran-interview/12762-1392-12-29-18-27-21> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Kazem Khah, Z. (2016, 14, Eylül). Asghar Farhadi ile Röportaj: Bu Günlerin Sinema alanında Ünlü Adamı.

<http://www.magiran.com/npview.asp?ID=3430524> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.

Mansuri, M. (2011, 18, Temmuz). Fransız Positive Aylık Derginin Asghar Farhadi ile Röportajı.

<http://naghdefarsi.com/%D9%85%D8%B5%D8%A7%D8%AD%D8%A8%D9%87%D8%AC%D8%A7%D9%84%D8%A8%DB%8C%DA%A9%D9%85%D8%A7%D9%87%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%B3%D9%88%DB%8C%D8%A8%D8%A7-%D8%A7%D8%B5%D8%BA%D8%B1/> adresinden 2 Aralık 2017’de alınmıştır.