



MODERN İRAN SİNEMASI'NDA AYNA METAFORUNUN KULLANIMI* USING OF THE MIRROR METAPHOR IN MODERN IRANIAN CINEMA

Dilek ULUSAL**

Öz

Temel anlatıyı görüntüler üzerinden oluşturan sinemada sembolik ve metaforik anlatımın önemi tartışılmaz. Dünyada İran Sineması hem metaforik anlatımı ustaca kullanımı ile ün yapmış bir sinema olduğu hem de İran İslam Devrimi'nden sonra kadınların aile ve toplum içerisinde yaşadıkları sorunları metaforik anlatım eşliğinde sunmaları sebebiyle çalışma kapsamına alınmıştır. Bu çalışma Modern İran Sineması'nda ayna metaforunun önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Modern İran Sineması'nda Kadın Temalı Politik Filmler içerisinde yer alan ve kadın ile ayna arasında metaforik bir ilişkinin kurulduğu Elma (1998), Saklı Yarı (2001), Baran (2001), Çarşamba Ateşi (2006) filmleri bu çalışmada nitel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modern İran Sineması, Kadın, Ayna.

Abstract

The importance of the symbolic and metaphoric narration of the cinema which constitute the basic narration by using images is unquestionable. Iranian Cinema is renowned for its ingenious use of metaphorical expression in the world, and since the Iranian Islamic Revolution, it presents the problems of the women experience in the family and society in the context of metaphorical narration because of these reasons Iranian Cinema has been included in the scope of the study. This study aims to reveal the importance of mirror metaphor in Modern Iranian Cinema. In this context, Women's Themed Political Films in the Modern Persian Cinema like The Apple (1998), Hidden Half (2001), Baran (2001) and Fireworks Wednesday (2006) films including a metaphorical relationship between woman and mirror were investigated by using qualitative analysis method in this study.

Keywords: Modern Iranian Cinema, Woman, Mirror.

1. Giriş

Ayna sinemada en çok kullanılan metaforik objelerin başında gelir. Yönetmen, kişinin kendiyle yüzleştiğini göstermek ve kişinin kendi iç dünyasını somut bir biçimde ortaya koymak adına genellikle ayna ve kişi ilişkilendirmesini (metaforik anlatımını) film içerisinde kurmak ister. Elsaesser ve Hagener'e göre, aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kılar (2010: 110). Böylece sinemada ayna metaforik bir anlam kazanır. Modern İran Sineması içerisinde önemli bir yer edinen, özellikle 1997- 2006 yılları arasında çekilen ve 1979 İran İslam Devrimi sonrası kadınların yaşadıkları sıkıntılı süreçleri konu alan "kadın temalı politik filmlerde" Devrim karşıtı yönetmenlerin kadınların kendi iç dünyalarıyla hesaplaşmalarını (yüzleşme) ve izleyicilerin ayna karşısındaki karakterle kendini özdeşleştirdiğini göstermek adına ayna ve kadın ilişkilendirmesini sıklıkla yaptıkları görülür. Bu bağlamda Sinemada kullanılan ayna objesinin metaforik anlamını daha somut bir biçimde gösterebilmek adına bu çalışmada Modern İran Sineması içerisinde yer alan ve aynanın filmin anlatımında bir metafor olarak kullanıldığı Elma (1998), Saklı Yarı (2001), Baran (2001), Çarşamba Ateşi (2006) filmleri nitel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

2. Metafor Kavramı

Metafor, benzetmedir, iki şey arasında benzerlik ilişkisi kurmak anlamına gelmektedir. Aslında metafor bilinmeyeni bilinen bir aracın özelliklerine benzeterek anlatmaktır. Aralarında benzetme kurulan bu iki şeyin normalde birbirleriyle hiçbir ilişkisi yoktur, ancak zihin düş gücünü kullanarak bu iki şey arasında kurulmaya çalışılan metaforik ilişkiyi kavrayabilmektedir. Örneğin, bir gözlük reklâmında kalite ve nitelik bakımından gözlüğün hafif olması özelliği vurgulanmak istenirse, reklâmda kuş tüyünün üzerinde duran bir gözlük gösterilerek görsel metaforun gücünden yararlanılabilir. Bu reklamı izleyen bir kişi gözlüğün hafiflik özelliğinin ön plana çıkarıldığını gözlük ile kuş tüyü arasında kurulan metaforik ilişki sayesinde anlamış olacaktır. Konuya ilişkin olarak başka bir örnek vermek gerekirse, şaha kalkmış bir at üzerinde anıtlaşan bir general heykelinde, şaha kalkmış at generalin düzen ve cesaretinin bir metaforudur (Parsa, Olgundeniz, 2014: 91- 92).

* Bu çalışma 1st International CICMS Conference de (02.05.2018, Aydın) özet bildiri olarak sunulmuştur.

** Dr. Öğr. Gör., Kırıkkale Meslek Yüksekokulu, Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü. ulusald@hotmail.com



Başka bir tanımlamaya göre metafor, bir sözcüğün gerçek anlamından sıyrılarak başka bir sözcüğün yerine kullanılmasıdır (Nesterova, 2011: 24). Bu da tümüyle insana özgü olan bir şeydir. Yani herhangi bir şeye anlam vererek onu ifade etmek bütünüyle kişiye bağlıdır. Metaforik anlamda herhangi bir şeyin varlığı önem taşımaz. Onun ne anlama geldiği, nasıl algılandığı ve ifade ediliş biçimi önemlidir. Kısaca herkesin baktığı şey aynı olsa da (varlık), kişilerin yaşı, cinsiyeti, eğitim düzeyi, ideolojisi, mesleği gibi farklı özellikleri bakılan şeyin algılanışını ve ifade edilmesini farklı kılacaktır. Bu nedenle insanlar aynı şeyi ifade ederken farklı metaforlar kullanırlar (soydan, 2011).

Metaforların anlamlandırma, soyut kavramlar oluşturma, yönlendirme, yeni bilgi üretme, psikolojik etki, paradigmalardan çeşitlendirilmesi ve iletişimsel- eğitsel olmak üzere çok çeşitli işlevleri vardır. Metaforların anlamlandırma işlevinde, bir şey yeniden anlamlandırılır. Çünkü metaforlar dili genişleten yaratıcı bir niteliğe sahiptir. Soyut kavramlar oluşturma işlevinde ise, somut gerçeklikler içeren metaforlar sayesinde soyut olan kavramlar daha anlaşılır hale getirilebilir. Yönlendirme işlevinde metafor, paradigma ve tecrübelerimizi şekillendirmekte, zihni ve duygusal tecrübelerimize belli bir çerçeve kazandırmaktadır. Daha sonra bu kavramlar kullanılarak başka kavramlar anlaşılmaya çalışılmaktadır. Metaforlar yeni bilgi üretme işlevi ile de, bilinen gerçekler yardımıyla bilinmeyenleri anlamamızı sağlar. Ayrıca metafor, normal ifadedeki manaya psikolojik bir özellik katarak, muhatabın düşünce ve hayal gücünü zenginleştirir. Böylece metaforun psikolojik tesir işlevi ortaya çıkar. Bununla birlikte metaforlar, tecrübelerimize farklı bir perspektiften bakmamıza ve bu sayede yeni kavramların oluşmasına da katkı sağlar. Metaforların iletişimsel işlevine gelindiğinde ise, metaforlar sayesinde ortak olmayan bilgi, kültür ve değerleri aydınlatacak metaforlar bulunduğu anda iletişim kolaylıkla kurulabileceği görülür (Nesterova, 2011: 46-49).

3. Sinemada Metafor Kullanımı

İçinde bulunduğumuz çağ, görsel ve sinemasal bir çağdır. Sinema her türlü belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı sunmada diğer sanatlardan önde yer almaktadır. Baudrillard'a göre bu çağ kendini kameralar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema çağın gerçekliğini meydana getirmektedir. Sinemanın etkin olduğu bu dönemde kendimizi özellikle sinemada sıkça kullanılan semboller denizinde sürüklenirken buluruz (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 14). Lotman, sinemada perdeye yansıyan her görüntünün bir gösterge olduğunu ve bir anlam taşıdığını savunur. Lotman'a göre, perdedeki görüntüler, bir taraftan gerçek dünyadaki nesnelere yansıtılır. Bu sayede nesnelere ve görüntüler arasında semantik (anlamsal) bir ilişki ortaya çıkar. Nesnelere, perdeye yansıtılan görüntülerin anlamları haline gelir. Diğer yandan perdedeki görüntüler, bazı durumlarda tamamen şaşırtıcı anlamları da içerebilirler. Işıklandırma, montaj, çekim planındaki değişiklikler ve hızın değiştirilmesi gibi unsurlar perdede yansıtılan objelere simgesel, deşimceli ve değinmeceli vb. anlamlar kazandırabilirler (2012: 51- 52).

Filmlerde anlam yaratmada kullanılan en önemli yöntemlerden biri metaforlardır. Bir metaforla herhangi bir şey bir düşünce ya da bir duyguyla ilişkilendirilir. Metaforlar iki farklı şeyi birbirine bağlayarak anlam yaratır. Genellikle filmlerde aynı görüntü içerisindeki karakterler ile nesnelere ilişkilendirilir. Metaforik bağlantılar filmlerde bir karakterin duygusal durumu hakkında bilgi vererek de öykünün anlatımına yardımcı olurlar (Ryan, Lenos, 2012: 161-163).

Ryan ve Lenos'a göre, bir film tekniğin ve anlamın birlikteliğinden doğar. Bir filmin çekimi esnasında yönetmen filmin her sahnesinde kamerayı belli bir konuma yerleştirip, oyuncular eşliğinde filmi çektikten sonra elde ettiği çekim yığınlarını tutarlı bir anlatı oluşturacak şekilde bir araya getirir. Böylelikle bu teknik sayesinde yönetmenler yeni bir anlam ortaya koymuş olurlar. Örneğin, Cinnet (The Shining, 1980) filminde Stanley Kubrick kadın karakteri kırmızı renklerle donatır ve onu, içinde kolayca kaybolabileceği ve bir ormana benzeyen devasa bir çalı labirentinde dolaştırır. Yönetmen kırmızı renk ve kadın ilişkilendirmesini kurduğu bu sahne ile izleyiciye kırmızı başlıklı kız masalını anlatmaya başladığını göstermek ister (2012: 2- 3). Buradan da anlaşılacağı üzere kırmızı renk bu sahnede düz anlamından sıyrılarak metaforik bir anlam yani yan anlam kazanmış olur. Sinema ve göstergebilim üzerine çalışmalar yapan ünlü düşünür Christian Metz de görüntünün anlamını kültürel kodlardan ya da bağlamdan ötürü edindiğini savunur. Metz'e göre, her görüntü tek başına bir anlam taşıyacağı gibi bu görüntü başka görüntülerle birlikte olduğunda ise yeni yan anlamlar kazanır (Büker, 2012: 42).

Knowles ve Moon'a göre, metaforlar ve metonimiler bir sembolizm biçimidir. Sözel olmayan yani dil dışındaki sinema ve TV gibi görsel medya mecazları metaforları oluşturur. Klasik sinemada yönetmenler genellikle olayları ve duyguları temsil eden gelenekselleştirilmiş metaforlardan yararlanırlar. Örneğin bir filmin sonunda gün batımına doğru ilerleyen karakterin metaforik bir anlamı vardır. Bu anlatım karakterin hayatının geri kalanını temsil etmek için kullanılır. Bu anlatımda fırtınalar ve sisler de kullanılıyorsa burada duygusal karmaşa ve gizem yaratmak gibi metaforik bir temsilden bahsedildiği açıktır (2006: 10-11). Bu bağlamda Sinemada mevcut anlatılarını güçlendirmek isteyen yönetmenlerin hikayelerini oluştururken



metaforik öğelerden ve anlatımlardan sıklıkla yararlandıkları açıkça görülür. Çünkü sinemada sanatsal yapıtlara imza atan yönetmenler doğrudan anlatımdan ziyade daha çok dolaylı (metaforik) anlatım kullanmayı tercih ederler. Dolaylı anlatımın yönetmenler tarafından kullanılma nedeni bununla sınırlı kalmamaktadır. Örneğin İran Sineması'nda özellikle Devrim Karşıtı yönetmenlerin filmlerinde metaforik (dolaylı) anlatımı tercih etmelerinin en önemli nedeni ülkede uygulanan siyasal ve toplumsal baskılardır. Çalışma kapsamına dahil ettiğimiz Modern İran Sineması içerisinde yer alan kadın temalı filmlerde Devrim karşıtı yönetmenlerin kadınların sorunlarını göstermeye çalışırken İran'daki baskıcı İslami yönetimin koyduğu yasaklar nedeniyle dolaylı (metaforik) anlatımı kullanmak durumunda kaldıkları görülür.

Göstergebilimde "metafor" kavramı üzerine çalışmaları bulunan en önemli isimlerden biri de Roland Barthes'tir. Barthes'e göre, anlamın en azından üç düzeyi üzerine konuşmak olasıdır. Bu düzey sinemada anlam yaratma süreci için de geçerlidir. Barthes, ilk düzeyin "bilgilendirici" düzey olduğunu söyler. Barthes'e göre, belli bir görüntüye ulaşabilmek için senaryo, kostümler, oyuncular gibi gerekli olan bütün malzemelerin bir arada olması gereklidir. Anlamın ikinci düzeyini "sembolik" anlam alanı oluşturur. Bu anlam alanı (inceleme kapsamına dâhil edilen filmlerde görüldüğü üzere) bilinçli bir ideolojiye ya da kavrama göndermede bulunur (Aktaran: Pezzella, 2006: 85- 86). Bu konuda Cook da Barthes'in söylediklerini destekleyen bir açıklamada bulunur. Cook'a göre, sinema hayal kırıklığına uğramış arzusunun melodramatik senaryolarının ötesine geçerek, kostüm yerleştirilmesine, tasarım, müzik ve performansın, dönemin yeniden yapılandırılma sürecindeki kilit oyuncuların yanı sıra, duygusal uyaranlara ve sembolik ifade araçlarına da uzanır (2005: 16). Barthes'in anlama ilişkin üçüncü düzeyini ise "apaçık, hatalı, direşken" diye tanımladığı alan oluşturur. Barthes'a göre, bütün bunlar örtük anlama göndermede bulunur. Önemli olan bir göndermenin hemen anlaşılabilmesi ve bir ölçüde hemen yakalanamaz ve ele geçmez olmasıdır. Örtük anlam sinematografide vazgeçilmez bir unsurdur (Pezzella, 2006: 85-86). Bu bağlamda sembolik anlatımın sinemasal açıdan ne kadar önemli olduğunu ve özellikle "sanat sineması" olarak nitelendirilen "Yeni Dalga Sinema" akımları içerisinde daha çok tercih edildiğini vurgulamak gerekir. Çalışma kapsamına dahil ettiğimiz İran Yeni Dalgası'nın ikinci dönemini oluşturan "1997-2006" yılları arasında çekilen kadın temalı politik filmlerde de metaforik anlatımın yaygın olduğu görülür. Erelvanlı'ya göre, İran Yeni Dalga Sineması, Yeni Gerçekçi İtalyan Sinema akımından etkilenmiştir. Bu akımın İran'da derinleşmesini sağlayan faktörler; siyasal iktidarın yasakları ve toplumsal yapının tabularıdır. Buna paralel olarak İran Yeni Dalgasının önemli filmleri, baskı ve sansürün üstesinden gelebilmek için metaforlar üretmişlerdir. Sanatsal yaratıcılığın üstündeki denetim mekanizmalarının güçlü olması, ifadelerin imgelere dönüşmesine (incelenen filmlerdeki kadın imgeleri gibi) neden olmuştur (Erelvanlı, 2014: 11-12).

4. İran Sineması'nda Ayna Metaforunun Kullanımı

Nesnelerin görüntüsünü veren, ışığını yansıtan ayna; kişinin kendisinin farkına varmasını ve kendiyi yüzleşmesini sağlayan bir araç olarak sinemada pek çok yönetmen tarafından farklı şekillerde kullanılmıştır. Sinemanın olmazsa olmazları arasında yer alan ayna, özellikle korku ve gerilim filmlerinin vazgeçilmez bir objesi haline gelmiştir. Korku ve gerilim türü filmlerin dışında da ayna sahneleri sinemada sıklıkla kullanılır. Sinemada aynanın özel bir anlamı vardır. Ayna sahnelerinde ayna karşısındaki karakterin içindeki sevgi ve öfke gibi duygular ortaya çıkarılarak karakterin kendi ile yüzleşmesi sağlanmaktadır. Bu sayede o karakter, ayna karşısında kendiyi baş başa kalarak izleyiciye en açık ve en doğal halini yansıtmakta ve böylece filmin izleyiciyle bağı güçlendirilmektedir (www.filmloverss.com).

Ayna objesi, metaforik bir anlatı oluşturmak adına özellikle Yeni Dalga sinema akımlarında kullanılmaktadır. Bu tür filmlerde aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak değerlendirilebileceği gibi, kişinin aynada kendine bakması aynı zamanda dışarıdan bir bakış yani "öteki"nin (izleyicinin) bakışı olarak da değerlendirilebilir (Elsaesser, Hagener, 2011: 110). Bu bağlamda gündelik yaşamda makyaj yapmak, diş fırçalamak, saç taramak, kıyafet denemek gibi faaliyetlerimizi gerçekleştirmek için bir araç olarak kullandığımız ayna objesinin sinemada çok farklı anlamlarda kullanıldığı söylenebilir.

Christian Metz, Lacan ve Althusser'in Aygıt Kuramı ya da Psikanalitik Kuramı da sinema ve ayna arasındaki ilişkiye odaklanır. Metz, filmi izleyen seyircinin ayna karşısındaki kişi ile özdeşleşmesini bir inşa olarak ele alır. Aygıt Kuramı, kamerayı nötr olarak değil, ideolojik bir aygıt olarak ele alır. Kamera izleyiciyi istediği gibi yönlendirmesine rağmen yine de seyirci her şeye hâkim olduğu hissine kapılarak bir yanılısına içerisine girer (www.cinerituel.com). Arslan'a göre, Psikanalitik Film Kuramında, bireyin yerini alan ve hiçbir zaman bireyle eş anlamlı olmayan özne, toplumsal, dilsel, ideolojik ve psikanalitik belirlenimlerin kesiştiği dinamik bir alana işaret etmeye başlamıştır. Kuram seyirciyi birey olarak değil, sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir inşa olarak ele alır. Arslan, film çalışmalarında 1970'lerle başlayan ve 1980'lerde devam eden "psikanalitik dönüşüm", sinemayı bir aygıt, toplumsal bir pratik ve

psşik bir matris olarak arzunun ve özneliğın üretildiğı süreçlerin içine yerleştirerek evrensel bir sinema mefhumunun takipçisi olduğunu savunur (2009: 9). Bu bağlamda inceleme kapsamına dâhil ettiğimiz kadın temalı politik filmlerde, yönetmenin kamerasını ideolojik bir aygıt olarak kullandığı görülür. Ancak seyirci bunun farkında değıldir. Yönetmen özellikle ayna ve kadın ilişkisini kurduğu sahnelerde, karakterin aynaya yansıyan görüntüsü eşliğinde izleyicinin ayna karşısındaki karakter ile kendini özdeşleştirmesini ve bu sayede aynadaki karakterin iç dünyasına yönelmesini istemiştir.

4.1. Elma

Ayna objesinin Modern İnan Sineması'nda metaforik anlamda kullanıldığı en önemli filmlerden biri Elmadır. Elma, Devrim karşıtı yönetmenler arasında gösterilen ve İnan Sineması'nda ün yapmış isimlerden biri olan Samira Makhmalbaf tarafından çekilmiş kadın temalı politik filmler arasında yer alır. 1998 yılında çekilen bu filmde, İnan İslam Devriminden sonra ülkede uygulanmaya başlayan ve kadını toplumda ikincil plana iten İslami rejim eleştirilmektedir. Baskıcı İslami kuralların ülkede o yıllarda da (1998 yılı) hala uygulanıyor olması, Makhmalbaf'ın anlatımında dolaylı yolu (metaforik) tercih etmesine neden olmuştur. Bu filmde babaları tarafından eve hapsedilen ve on bir yıl boyunca evden dışarı hiç çıkarılmayan iki kız çocuğunun hikâyesi anlatılmaktadır. Demir parmaklıklarla çevrili evde on bir yıl boyunca hapis hayatı yaşayan ve dışarıya çıkıp sosyal hayatla tanışmanın özlemi içerisinde olan bu iki kız çocuğu, komşuların aile ve sosyal politikalar müdürlüğüne yaptıkları şikâyet üzerine, oradan gelen bir görevlinin yardımıyla dışarı çıkarılır ve sosyal hayatla tanıştırılır. Hayatları boyunca ilk kez dışarıya çıkan ve oradaki çocuklarla oynamaya başlayan bu çocuklardan birinin eline dışarıda oyun oynayan çocuklardan biri bir ayna verir. Tam da bu noktada yönetmen, ayna ve küçük kız çocuğu arasındaki ilişkiyi kurar. Filmdeki bu sahnede ayna karşısında yüzü yakın planda gösterilen kızın şaşkın ifadesiyle karşı karşıya kalırız. Çünkü filmdeki bu sahne küçük kız Masume'nin kendisiyle bir birey olarak ilk kez karşılaştığı ve yüzleştiğı sahneyi oluştur. Bu sahnede yönetmen Makhmalbaf, Masume'nin iç dünyasına açılan bir pencere olarak kullandığı ayna objesi sayesinde ayna ve karakter arasındaki metaforik ilişkiyi (karakterin kendisiyle yüzleşmesi) kurar. Kısaca yönetmen Makhmalbaf filmde yer verdiğı bu sahne eşliğinde kendisiyle ilk kez tanışan karakterin o an iç dünyasında yaşadığı şaşkınlığı aynaya yansıtarak kişiyi kendi ile yüzleştirir ve aynaya yansıyan bu görüntü ile de izleyicinin kendini karakter ile özdeşleştirmesini sağlar. Bu bağlamda Yeni dalga, deneysel/avangart sinemalarda karakterin kendi iç dünyasına açılan bir pencere ya da karaktere dışarıdan "ötekinin" bakışı olarak metaforik bir anlam kazanan aynanın bu filmde de aynı metaforik anlamı taşıdığı görülür.



Resim1: Masume'nin ayna karşısındaki görüntüsü

4.2. Baran

Modern İnan Sineması'nda ayna metaforunu tercih eden yönetmenlerden bir diğeri de Majid Majidi'dir. Majidi'nin 2001 yılında çektiğı Baran adlı filmde ayna ve kadın ilişkilendirmesine başvurduğu görülür. Baran Modern İnan Sineması'nda kadın temalı politik filmler içerisinde yer alan önemli filmlerdendir. Bu filmde, Baran adındaki genç bir kızın ataerkil düzenin hâkim olduğu İnan toplumundaki

yaşam mücadelesi konu edilir. İran'da yaşayan Afganlı mülteci bir ailenin kızı olan Baran, inşaat işçi olarak çalışan ve inşaatın ikinci katından düşerek sakatlanan babası Necef'in yerine erkek kılığına girip inşaatta çalışmaya başlayan filmin başkarakteridir. Filmde inşaatın zorlu koşulları altında çalıştığını gördüğümüz Baran, filmin ilerleyen sahnelerinde inşaatın mutfak bölümünde çalışmaya başlar. Baran, mutfakta tek başına çalışmaktadır. Filmde izleyici Baran'ın mutfakta bulunan bir aynanın karşısında upuzun saçlarını tararken aynaya yansıyan görüntüsünü gördüğü anda O'nun bir kadın olduğunu anlar. Filmin dönüm noktası bu sahnedir. Baran'ın aynanın karşısında saçlarını taradığı sahnede ayna metaforik bir anlam kazanır. Ayna ve karakter ilişkilendirmesinin yapıldığı bu sahnede ayna objesinin Baran'ın kendi iç benliğini yansıtan bir metafor olarak kullanıldığı görülür. Buradan da anlaşılacağı üzere Yönetmen Majidi bu sahnede özellikle Baran'ın kadın kimliğine vurgu yapmak adına ayna objesini metaforik bir anlatı yaratmak için kullanmıştır. Sinemada ayna metaforik anlamı bakımından kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak düşünüldüğünde, Baran filminde kullanılan ayna objesinin de benzer bir anlam taşıdığı görülür. Bu filmde ayna metaforik açıdan Baran'ın kendi iç benliğine açılan bir penceredir. Ayna ve kadın ilişkilendirmesinin kurulduğu bu sahnede, yönetmen ayna karşısında gösterdiği karakteri kadın kimliğiyle yüzleştirir. Ayna ve kadın ilişkilendirilmesinin kurulduğu bu sahnede Baran'ın kadın kimliğiyle tanışan seyirci de kendini Baran ile özdeşleştirmeye başlar.



Resim 2: Baran'ın Ayna Karşısındaki Görüntüsü

4.3. Saklı Yarı

Tahmineh Milani'nin 2001 yılında İran'da çektiği ve kadın temalı politik filmler arasında gösterilen Saklı Yarı filminde, tehcir cezasına çarptırılmış bir kadının siyasi tutsaklık durumu anlatılmaktadır. Yaklaşık 20 yıldır savcı Mostasham ile evli olan filmin baş kadın karakteri Fereşteh, siyasi suçlu kadını ipten kurtarmak için kadın hakkında karar verecek olan kocasına yıllardır sakladığı geçmişini itiraf eder. Filmde o andan itibaren flashbacklerle Fereşteh'in üniversitede okuduğu, Komünist gençlik grubuna üye olduğu ve siyasi suçlu olarak arandığı 1978 yılına dönülür.

Tahmineh Milani'nin 2001 yılı yapımı Saklı Yarı filminde aynanın, anlatımı daha sanatsal bir boyuta taşıyabilmek için kullanıldığı görülür. Filmin ilk sahnelerinde kullanılan ayna, kadının geçmişiyle yüzleşme, belleğinde sakladığı geçmişini anımsama, fark etme gibi önemli metaforik anlamlar taşır. Ayrıca yönetmen bu sahnede karakteri aynadan göstererek onun iç dünyasının izleyiciye daha kolay geçmesini sağlar ve izleyici ile karakteri özdeşleştirir. Bu sahneden hemen sonra filmde flasbacklerle kadının geçmişte yaşadığı sıkıntılı ve zorlu dönemlere gidilir. Devrim karşıtı yönetmenlerin kadın temalı filmlerinde sıkça kullandıkları ayna bu filmde de metaforik açıdan kadının kendisiyle ve geçmişiyle yüzleşmesi anlamını taşımaktadır. Bu sayede geçmişte yaşadıkları mağduriyetler neticesinde ortak bir belleğe sahip olan İranlı kadınların belleklerinde bastırmak zorunda kaldıkları acılarının filmlerde kullanılan ayna metaforu aracılığıyla gün yüzüne çıkarılmak istendiği anlaşılır.



Resim 3: Fereşteh'in Ayna Karşısındaki Görüntüsü

4.4. Çarşamba Ateşi

Modern İran Sineması'nın önemli yönetmenleri arasında gösterilen Asghar Farhadi'nin 2006 yılında çektiği Çarşamba Ateşi filminde farklı karakterdeki üç kadının bir noktada kesişen hayat hikâyeleri konu edilir. Filmin en önemli kadın karakterlerinden olan Rouhini, Tahran'ın güneyinde yoksul bir gettoda yaşamaktadır. Rouhini, Tahran şehir merkezinde bir dairede temizlikçi olarak çalışmaya başlar. Rouhini, temizlik yaptığı evin sahipleri genç karı-koca çift Mojdeh ve Morteza arasındaki tartışmaya şahit olur. Mojdeh, Morteza'nın apartmandaki komşu kadın Simin ile gizli bir aşk ilişkisi yaşadığını ileri sürmektedir. Rouhini de bu tartışmanın ve hummalı sürecin içerisinde kendisini bulur.

Analiz kapsamına dâhil ettiğimiz birçok filmde olduğu gibi bu filmde de "ayna" önemli bir metafor olarak kullanılmıştır. Filmin başlangıç sahnesinde yakın bir tarihte evlenecek olan temizlikçi kız Rohuni'nin gelinliğini giyerek ayna karşısında hayran hayran kendine baktığı sahnede, gelinlik, ayna ve Rohuni arasında bir ilişkilendirme yapılmıştır. İran toplumunda kadın dendiğinde ilk akla gelen şeyin evlilik olduğu düşüncesini Rohuni karakteri ve onun ayna karşısındaki tavırları üzerinden anlattığı bu sahnede yönetmen, İran'da özellikle Rohuni gibi eğitimsiz, cahil kadınların evliliğe duydukları merakı eleştirmiş ve bu sayede belleğe göndermede bulunmuştur. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, filmde aynaya bakan kişi (kadın), kendi iç benliğiyle hesaplaşır. Aynı zamanda kişinin aynada kendine bakması, dışarıdan bir bakış olarak da nitelendirilebilir. Bu bakış, kadını her hâlükârda eleştiren, yargılayan, bir başkasının yani "öteki"nin bakışıdır (Elsaesser, Hagener, 2014: 110). Bu bağlamda filmde Rohuni'nin gelinlik giyerek aynanın karşısında kendini izlemesi de aslında kadının iç benliğine yönelişini değil, kadına dışarıdan bir bakış olarak değerlendirebileceğimiz siyasal ve toplumsal iktidarın baskısını temsil eder.



Resim 4: Rouhini'nin Ayna Karşısındaki Görüntüsü



5. Değerlendirme ve Sonuç

Sinemada metaforik anlatımın en temel öğelerinden biri olan ayna, filmlerde anlatımı zenginleştirmek (sanatsal boyuta taşımak) ve kişi -nesne ilişkilendirmesini kurabilmek için en çok tercih edilen objeler arasında yer alır. Sinemanın vazgeçilmez bir öğesi olan aynanın Modern İran Sinemasında da özel bir anlamı olduğu ve yönetmenler tarafından anlatımı desteklemek adına sıklıkla kullanıldığı yapılan bu çalışma sonucunda ortaya konulmuştur. İncelenen filmlerde kadının görüntüsünün yansıdığı aynanın hem kadının kendi iç dünyasında yaşadıklarını ortaya koyan hem de seyircinin kendisini görüntüdeki kadının yerine koyduğu bir obje olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Kameranın yönetmenler tarafından ideolojik bir aygıt olarak kullanıldığı bu filmlerde kadın karakterlere dışarıdan yöneltilen bakışın yalnızca izleyicilere ait olmadığı aynı zamanda ülkedeki siyasal ve toplumsal iktidarın baskısını da temsil ettiği görülmüştür. Bu durum İslami rejim ile yönetilen İran'da kadın sorunsalını sinemaya taşıyan yönetmenlerin ayna ve kadın arasında bir ilişki kurması, yani ayna objesini bir metafor olarak kullanması toplumsal ve siyasal düzene yönelttikleri bir eleştiri mahiyetinde de algılanabilir. Bu bağlamda Modern İran Sineması'nda Devrim karşıtı yönetmenlerin özellikle ayna ve kadın arasında bir ilişki kurarak (metaforik anlatım) kadınların Devrimden sonra yaşadıkları zorlukları ve sıkıntıları örtük anlatım eşliğinde izleyiciye sundukları ve izleyiciyi ayna karşısındaki kadın karakter ile özdeşleştirmeye çalıştıkları görülür. Kısaca bu çalışma sonucunda aynanın Modern İran Sineması'nda ideolojik bir anlam taşıdığı, özellikle İran İslam Devrimi'ne karşı olan yönetmenlerin ülkedeki kadın sorunsalını ele aldıkları filmlerinde aynayı kadınların aile ve toplum içerisinde yaşadıkları sıkıntılı süreçleri izleyicilere geçirebilmek için ideolojik amaçlı, örtük (dolaylı) anlatımın önemli bir nesnesi olarak kullandıkları ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- Arslan, Umut (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, S. 12 (1), s. 9- 38.
- Büker, Seçil (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. (2.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Büyükdüvenci, Sabri, Öztürk, S., Ruken (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. (1. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cook, Poul. (2005). *Screening The Past: Memory And Nostalgia In Cinema*. London&NewYork. Routledge Taylor&Francis Group.
- Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (1. Baskı). (Çev. B. Soner, B. Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erelvanlı, Semih. (2014). *İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan: İran Yeni Sineması Üzerine Denemeler*. (1.Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Knowles, Murray, Moon, Rosamund (2006). *Introducing Metaphor*. English at the University of Birmingham. London and New York.
- Lauretis, Teresa de (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana university Press.
- Lotman, Yuriy, M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (3. Baskı). (Çev: O. Özügül). Ankara: Nirengi Yayıncılık.
- Nesterova, Svitlana (2011). *Mevlana'nın Mesnevi İsimli Eserinde Metaforik Anlatımın Metafizik Boyutu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Parsa, Alev, F., Olgundeniz, Seda (2014). *İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme: İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*. (Ed: A. Güneş). Konya: Literatürk Academia.
- Pezzella, Mario (2006). *Sinemada Estetik*. (1.Baskı). (Çev: F. Demir). Ankara: Dost Yayınları.
- Ryan, Michael., Lenos, Melissa (2012). *Film Çözümlemelerine Giriş*. (1. Baskı). (Çev. E. S. Onat). Ankara: Deki Yayınları.
- Soydan, Murat (2011). *Sinema Filmi İle İlgili Metaforlar: Öğretim Üyelerinin Sinema Filmi Algıları*. Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex1423935126.Pdf>.
- Wollen, Peter (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (4.Baskı). (Çev: Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Web: <http://www.cinerituel.com>. 15 Haziran 2018'de alınmıştır.
- Web: <http://www.filmloverss.com>. 25 Temmuz 2018'de alınmıştır.
- Web: <http://www.iranfilmleri.net>. 25 Temmuz 2018'de alınmıştır.
- Web: <http://www.sinefil.com>.25. Temmuz 2018'de alınmıştır.