1. ULUSLARARASI
ORTADOĞU SİNEMALARI SEMPOZYUMU
20-23 EKİM 2023

1ST INTERNATIONAL
MIDDLE EAST CINEMAS SYMPOSIUM
20-23 OCTOBER 2023

ORTADOĞU SİNEMASINDA ANLATI

NARRATIVE IN MIDDLE EASTERN CINEMA

BİLDİRİ ÖZETİ KİTABI
ABSTRACT BOOK

Editörler / Editors
Doç. Dr. Sabire Soytok
Doç. Dr. Birgül Alıcı
Dr. Öğr. Üyesi Akıl Fikret Tosun
Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin Özkan

E ISBN: 978-625-6768-02-4

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
Tehran University of Art
İranian Academy of Arts
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

1. ULUSLARARASI ORTADOĞU SİNEMALARI SEMPOZYUMU 20-23 EKİM 2023

ORTADOĞU SİNEMASINDA ANLATI

1ST INTERNATIONAL MIDDLE EASTERN CINEMAS SYMPOSIUM 20-23 OCTOBER 2023

NARRATIVE IN MIDDLE EASTERN CINEMA

ÖZET KİTABI
ABSTRACT BOOK

Editörler / Editors
Doç. Dr. Sabire Soytok
Doç. Dr. Birgül Alıcı
Dr. Öğr. Üyesi Akıl Fikret Tosun
Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin Özkan

E ISBN: 978-625-6768-02-4

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY
FACULTY OF FİNE ARTS

1. ULUSLARARASI
ORTADOĞU SİNEMALARI SEMPOZYUMU
20-23 EKİM 2023

1ST INTERNATIONAL
MIDDLE EASTERN CINEMAS SYMPOSIUM
20-23 OCTOBER 2023

E ISBN: 978-625-6768-02-4

KASIM / NOVEMBER 2023
VAN

İLETİŞİM / COMMUNICATION

WEB: http://webportal.yyu.edu.tr/osscinemavan

E-POSTA / E-MAIL: osscinemavan@yyu.edu.tr

ONUR KURULU / HONOR BOARD

Onursal Başkan / Honorary President
Prof. Dr. Hamdullah Şevli
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Rektörü

Onur Kurulu Üyeleri / Honorary Board Members
Prof. Dr. Tamer Şanlıdağ
Yakın Doğu Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr.Hassanali Bakhtiar Nasrabadi
İsfahan Sepehr Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

DÜZENLEME KURULU / ORGANIZING BOARD

Düzenleme Kurulu Başkanı / Chairman of the Organizing Board
Prof. Dr. Selma Baş Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Düzenleme Kurulu Üyeleri / Organizing Board Members
Prof. Dr. Fevzi Kasap Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Abdolhossein Laleh İran Sanat Akademisi Sinema Tiyatro Bölümü
Doç. Dr. Sabire Soytok Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Zühal Çetin Özkan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Akıl Fikret Tosun Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Afif Ataman Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Birgül Alıcı Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğr. Gör. Dr. Gökhan Evecen Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Öğr. Gör. Bilal Çakay Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Meslek Yüksekokulu
Arş. Gör. Kemal Temizer Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

YÜRÜTME KURULU / EXECUTIVE BOARD

Doç. Dr. Arzu Ertaylan Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Birgül Alıcı Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Sabire Soytok Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Akıl Fikret Tosun Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Afif Ataman Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Savaş Onur Şen Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Neslihan Şeref Akpınar Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğr. Gör. Dr. Gökhan Evecen Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Dr. Serkan Fundalar Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi
Öğr. Gör. Bilal Çakay Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Meslek Yüksekokulu
Arş. Gör. Kemal Temizer Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

BİLİM KURULU / SCIENCE BOARD

Prof. Dr. Oğuz Adanır Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Selma Baş Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Oya Levendoğlu Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Oğuz Makal Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Senem Duruel Erkılıç Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Aytekin Can Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Ayla Kanbur Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Prof. Dr. Ahmet Gürata Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Şefik Güngör Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Prof. Dr. Fevzi Kasap Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Savaş Arslan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Gülseren Yücel İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat Tasarım Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Tiryakioğlu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi
Prof. Dr. Meliha Nurdan Taşkıran Medipol Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Hakan Erkılıç Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Mustafa Ufuk Çelik Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Serhat Serter Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi
Doç. Dr. Abdolhossein Laleh İran Sanat Akademisi Sinema Tiyatro Bölümü
Doç. Dr. Sabire Soytok Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Ufuk Uğur Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Ülhak Çimen Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Dilek Tunalı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Birgül Alıcı Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Zühal Çetin Özkan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Akıl Fikret Tosun Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Öğr. Ü. Afif Ataman Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Seyed Alireza Golpayegani Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Majid Sheikh Ansari Tahran Sanat Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dr. Mohsen Mozdbaran İsfahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğr. Gör. Dr. Gökhan Evecen Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Öğr. Gör. Bilal Çakay Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Meslek Yüksekokulu

SEKRETERYA / SECRETARIAT

Arş. Gör. Beste Nisa Orhun

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

İRAN SİNEMASINDA İDEOLOJİK ANLATI; RIZA MİRKERİMİ'NİN ESERLERİ
Abdolhossein Laleh……..……..8

FİLİSTİNLİ YÖNETMEN ELIA SULEIMAN'IN KARŞI SİNEMASI
Gökhan Evecen…….....……10

DOĞU KÜLTÜR DAİRESİ ANLATI GELENEĞİNDE EPİZODİK/PARÇALI YAPININ KÜLTÜREL KÖKENLERİ ve SİNEMADAKİ YANSIMASI
Dilek Tunalı…….....……...12

EDEBİ ANLATIDA SAHNE VE DİALOG
Bahman Namvar Motlagh……..……..14

NADİNE LABAKİ FİLMLERİNDEKİ ANLATI YAPISINI, ÖNE ÇIKAN TEMALAR ÜZERİNDEN YORUMLAMAK
Özgür Yılmazkol……...……16

"AYNEH" VE "SHIRIN" FİLMLERİ ÖRNEĞİNDE SİNEMASAL GERÇEKLİĞİN YAPIBOZUMU
Tayfun Bilgin…….....……18

DOĞULU ANLATI ÖRNEĞİ: HASAN ÖZGEN'İN ATEŞİN GÖÇÜ BELGESELİ (1989)
Kurtuluş Özgen……..……..20

ÇAĞDAŞ GOTİK ANLATI VE DİYALEKTİK İMGE ÇERÇEVESİNDE UNDER THE SHADOW'DA TRAVMA VE DEHŞETİN POLİTİKASI
Burak Bakır……..……22

İRAN ANİMASYONUNDA ANLATIM
Seyed Alireza Golpayegani……24

İRAN SİNEMA ESERLERİNİ OKUMADA FARKLI ANLATI YAKLAŞIMLARININ KAPASİTESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Majid Sheikh Ansari……...26

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA TRAJİK ANLATI ÖGELERİ: ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLM ÖRNEĞİ
Akıl Fikret Tosun……....28

AFGAN YÖNETMEN ATİQ RAHİMİ SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ
Gülbin Aydın……..32

ALEGORİSİZ CESUR YENİ DÜNYA: İRAN SİNEMASI
Onur Ülkü……...34

FOUCAULT'NUN GÜÇ, İKTİDAR VE BEDEN TEMSİLLERİ BAĞLAMINDA LÜBNAN SİNEMASINA BİR BAKIŞ: NADİNE LABAKİ'NİN "WHERE DO WE GO NOW?" FİLMİ ÜZERİNE BİR ANALİZ
Dilara Araç…….36

TÜRK SİNEMASINDA ARAP ALEVİLİĞİNE DAİR İMGELER
İhsan Koluaçık……...38

KÜRT SİNEMASININ ESTETİK ÖĞELERİ
Soner Sert……...40

ULUSAL SİNEMADAN ULUSLARARASI SİNEMAYA LÜBNAN SİNEMASI VE SELF-ORYANTALİZM: KEFERNAHUM FİLM ÖRNEĞİ
Buket Akdemir Dilek…….42

SİNEMADA MEKÂN VE KARAKTER KURGUSU BAĞLAMINDA UMUT DÜNYASI FİLMİNE BAKIŞ
Nevin Arvas……...44

İRAN SİNEMASINDA POLİTİK BİR ANLATI: ASGAR FARHADİ'NİN BİR AYRILIK FİLMİ
Buse Uzun……..46

İRAN SİNEMASINDA İDEOLOJİK ANLATI; RIZA MİRKERİMİ'NİN ESERLERİ

Abdolhossein LALEH*

ÖZET

İdeolojinin işlevleri arasında inandırıcı nesneler yaratmak için anlatının kullanılması hep söz konusu olmuştur. Günümüzde sinemanın diğer işlevleriyle birlikte temel işlevi toplumsal, siyasal ve ekonomik makro bakış, katılım ve hatta rehberliğidir; (ekonomik yönü hâkim olduğu görsellikler bile). Bu tür özellikler ideolojilerden gizlenemez; (özellikle insani sermayenin bir kısmını güçlü bir şekilde kontrol eden ideolojiler). Sinematik nesneler, - doğası gereği ve yapısal açıdan farklı olmalarına rağmen - farklı film türleri dikkate alındığında, varoluşlarının gerçekliğinin bir işlevi olmaktan ziyade zamansal ve mekânsal gereksinimlere dayalı olarak yapıldığını gösteren net kategorilere sahiptir; böyle bir yapının doğal görünmesi için öncelikle sinema eserinde anlatının kurgulanması önem kazanmaktadır. Bu makale, anlatıların inşası yoluyla ideolojilerin devreye girmesini ele almaya ve bir sinema eserinde yaratılan hakikatin, sinema eserinin zaman ve mekânındaki hakikatle örtüşmese bile, gerçek dışı nesnelerin inandırıcı olduğunu göstermeye çalışmakta ve aynı işi yapma zamanını belirleyen gerçekle aynı ruha sahiptir. İranlı sinemacılar, yaşadıkları sinema döneminin bilinen anlatısını değiştirerek, toplumlarının gerçeklerini ifade etmeyi öğrendiler; çünkü İran sineması gerçekçi sınırlarını hâkim ideolojik gereksinimler temeline dayandırmak zorundadır. Yöntem odaklı araştırmalara† dayanan bu araştırmanın yöntemi içerik analizidir. İçeriğin anlamı sadece metinlerin incelenmesi değil, sinematografik eserlerin atmosferine de kaynak olarak yer verilecek ve Rıza Mirkerimi'nin eserleri örnek olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Nesne, Anlatı, Sinema, İran, İdeoloji, Mirkerimi.

* Assoc. Prof. Dr., Iranian Academy of the Arts, lalehhosein@gmail.com

† Research by Method

IDEOLOGICAL NARRATIVE IN IRANIAN CINEMA; WORKS OF REZA MİRKERİMİ

ABSTRACT

Among the functions of ideology, the use of narrative to create believable objects has always been the case. Today, the main function of cinema, along with its other functions, is social, political and economic macro view participation and even guidance; Even visuals where the economic aspect dominates. Such characteristics cannot be hidden from ideologies; especially ideologies that strongly control some of the human capital. Cinematic objects – although inherently and structurally different – have clear categories when considering different film genres, indicating that their existence is made based on temporal and spatial requirements rather than being a function of reality; In order for such a structure to appear natural, it is important to first construct the narrative in the cinema work. This article tries to address the involvement of ideologies through the construction of narratives and to show that the truth created in a cinematic work is believable even if the truth created in the cinematic work does not coincide with the truth in the time and place of the cinematic work, and has the same spirit as the truth that determines the time to do the same work. Iranian filmmakers have learned to express the realities of their society by changing the known narrative of the cinema period in which they live; because Iranian cinema has to base its realistic limits on the dominant ideological needs. The method of this research, which is based on method-oriented research, is content analysis. The meaning of the content is not only the examination of the texts, but also the atmosphere of cinematographic works will be included as a source. Rıza Mirkerimi's works will be examined as an example.

Keywords: Narrative, Cinema, Iran, Ideology, Mirkerimi.

FİLİSTİNLİ YÖNETMEN ELIA SULEIMAN'IN KARŞI SİNEMASI

Gökhan EVECEN*

ÖZET

Holywood sinemasıyla yaygınlık kazanan, uylaşımlara dayalı ve seyirciyi edilgin kılan klasik sinema anlatısının kodları, Fransız Yeni Dalga akımı ve özellikle Jean-Luc Godard tarafından yapısöküme uğratılarak sinemanın imgeleştirme gücünün tartışılması sağlanmıştır. Anlatıyla seyirci arasındaki mesafenin artmasını sağlamak amacıyla özdüşünümsellik, yabancılaştırma efektleri gibi teknikleri uygulayan Godard, böylelikle filmde tartışmak istediği konuları biçimsel açıdan da strateji izleyerek sinemayı imge dünyası olarak açımlar. Godard'dan etkilenen yazar Peter Wollen, klasik sinemayı niteleyen "Yedi Büyük Günah" (Geçişli Anlatı, Özdeşleşme, Saydamlık, Tek Anlatım, Son, Hoşlanma, Kurmaca) karşısına "Yedi Büyük Erdem"i (Geçişsiz Anlatı, Yabancılaşma, Öne Çıkma, Çok Anlatım, Açık Uç, Rahatsız olma, Gerçek) sinema literatürüne katar. Çalışmanın amacı yine Godard'dan etkilenen Filistinli yönetmen Elia Suleiman'ın, filmlerinde karşı sinema anlatısını nasıl kullandığını saptamaktır. Bu kapsamda yönetmenin *Chronicle of Disappearance* adlı ilk uzun metrajlı filmi betimsel analiz yöntemi kullanılarak Peter Wollen'in ortaya koyduğu "yedi büyük erdem" başlıkları altında analiz edilmektedir. İnceleme sonucunda Elia Suleiman'ın, Filistin meselesi merkezinde ele aldığı yerel ve evrensel konuları, karşı sinemanın argümanlarıyla işleyerek kendine has sinema anlayışını ortaya koyduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Filistin Sineması, Elia Suleiman, Chronicle of Disappearance, Jean-Luc Godard, Karşı Sinema.

* Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, gokhanevecen@gmail.com, Orcid No: 0000-0003-4767-5040

THE COUNTER CINEMA BY PHILISTINE DIRECTOR ELIA SULEIMAN

ABSTRACT

The codes of the classical cinematic narrative, which became widespread with Hollywood cinema, based on conventions and passivizing the audience, were deconstructed by the French New Wave and especially by Jean-Luc Godard, and the power of cinema's imagery was discussed. Applying techniques such as self-reflexivity and estrangement-effects in order to increase the distance between the narrative and the audience, Godard thus opens up cinema as a world of images by following a formal strategy on the issues he wants to discuss in the film. The writer Peter Wollen, influenced by Godard, introduces the "seven cardinal virtues" (Narrative intransitivity, Estrangement, Foregrounding, Multiple diegesis, Aperture, Unpleasure, Reality) to the cinematic literature against the "seven deadly sins" (Narrative transitivity, Identification, Transparency, Single diegesis, Closure, Pleasure, Fiction) that characterize classical cinema. The aim of the study is to determine how the Palestinian director Elia Suleiman, also influenced by Godard, uses the narrative of counter-cinema in his films. In this context, the director's first feature film Chronicle of Disappearance is analysed using the descriptive analysis method under the headings of the "seven cardinal virtues" put forward by Peter Wollen. As a result of the analysis, it is seen that the Elia Suleiman reveals his unique understanding of cinema by processing local and universal issues that he deals with in the center of the Palestinian issue with the arguments of counter cinema.

Keywords: Palestinian Cinema, Elia Suleiman, Chronicle of Disappearance, Jean-Luc Godard, Counter Cinema.

DOĞU KÜLTÜR DAİRESİ ANLATI GELENEĞİNDE EPİZODİK/PARÇALI YAPININ KÜLTÜREL KÖKENLERİ ve SİNEMADAKİ YANSIMASI

Dilek TUNALI*

ÖZET

Ortadoğu'nun da içinde bulunduğu coğrafya İslami ve İslam dışı kültürel aktarımlar gereği, tragedya geleneğinden daha özgün bir biçime sahiptir. Batı anlatı geleneğindeki mimetik anlayışın tersine epizodik anlatı inşası antropolojik gerekçelere dayandırılabilir. Dramanın kökeninin işlevsel nedenlere bağlı olması, pratik bir yarar sonucunda aktarılarak kalıp oluşturması, Doğu Kültür Dairesi anlatı geleneğinin başlatıcısı sayılır. İran Sinemasından Kiyerüstemi, Panahi, Yeşilçam sinemasında 60'lı yıllara ait pek çok yapım ve Tunus sinemasından Khemir'in filmleri farklı yorumlarla parçalı anlatı geleneğine uyum sağlar. Kökeninde, Kuttören diye adlandırılan ritüelistik eylemler vardır. Doğunun olduğu kadar Batının anlatı geleneğini de kültürel aktarımlar yoluyla etkileyen Binbir Gece Masallarının epizodik yapısının kökeninde eski ve kalıplaşmış bir ritüel yatar. Sudan'a uzanan ve İranlı masalcılar tarafından derlenen, Arap çevirmenlerce yaygınlaşan, Hâzar-Afsan olarak bilinen "kralın kurban edilmesi"ne dayanır. İlk kültürlerin Tanrı'ya (doğaya) hediye sunma geleneğinin bir örneğidir. Alma-verme, mübadele, armağan sunma ve yer değiştirme olarak açıklanabilecek bu biçim dramanın ve epizodik yapının ilk şeklini veren ritüellere ve zihniyet biçimine dayanır. İranlı nakkalların hediye karşılığında anlatının seyrini değiştirmeleri, hediye sunma yöntemiyle doğrusal akışın kesilmesi, taziyelerde ölen kişiye yönelik ağıtlar, çile çekme ritüellerine ziyafetlerle ara verilmesi, yeme içme töreni ile parçalı bir yapıya ulaşılması söz konusudur. Bu epizodik ayrımların ya da çerçeve hikâyenin şamanistik ritüellerden ilham alan, daha sonra yaratıcıya ve padişaha "medhedici" özel bir bölümle açılış yapan örnekler mevcuttur. Mesnevi ve hamse-roman diye tanımlanan tür, İslami gelenekle birlikte Tanrıya ve padişaha övgü bölümleriyle anlatıda bir çerçeve oluştururken, benzer bir yaklaşımın tragedyaların ilksel biçimlerindeki adı "symposion"dur. Yeşilçam Sinemasında indirgenmiş şekliyle klasik yapıyı parçalayan bu anlayış, İran'da Kiyerüstemi ve Panahi eliyle yetkin ve estetik biçimlere ulaşmıştır. İran'ın da içinde bulunduğu ortak yapım olan Khemir'in Çöl Üçlemesi'nde doğu masalının ve hikâye anlatıcılığının büyülü dünyasına döngüsel, epizodik, fantastik ve zamansız bir anlatı dizgesiyle ulaşılmıştır. Bu çalışmanın amacı Doğu Kültür Dairesi Anlatı örnek olarak seçilen Geleneğinin dayandığı mitolojik ve antropolojik kökenleri kültür antropolojisi aracığıyla incelemek ve Ortadoğu etkili üç ülke sinemasındaki örnekleri karşılaştırarak büyük oranda doğuya ait bir biçim olan epizodik yapının yaratıcılık ve anlam oluşturma açısından karşılaştırması ve sonuçlarının değerlendirilmesi olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Parçalı Anlatı, Doğu Kültür Dairesi Anlatı Geleneği, İran Sineması, Hâzar-Afsan, Nacer Khemir, Yeşilçam Sineması, Armağan Kültürü.

* Doç. Dr., DEÜGSF, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, tunali.dilek@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-0698-6099

CULTURAL ROOTS OF EPISODIC/PARTIAL STRUCTURE IN THE NARRATIVE TRADITION OF THE EASTERN CULTURAL DISTRICT AND ITS REFLECTION IN CINEMA

ABSTRACT

Due to Islamic and non-Islamic cultural transmissions, the geography, including the Middle East, has a more unique form than the tragedy tradition. In contrast to the mimetic understanding in the Western narrative tradition, episodic narrative construction can be based on anthropological reasons. The fact that the origin of drama is based on functional reasons, that it is transferred as a result of a practical benefit and forms a pattern, is considered the initiator of the narrative tradition of the Eastern Cultural Circle. Kiyerustemi and Panahi from Iranian cinema, many productions from the 60s in Yeşilçam cinema and Khemir's films from Tunisian cinema adapt to the fragmented narrative tradition with different interpretations. At its origin are ritualistic acts called Kuttören. An ancient and stereotyped ritual lies at the root of the episodic structure of the Thousand and One Nights, which influenced the narrative tradition of the West as well as the East through cultural transmission. It is based on the "sacrifice of the king" known as Hâzar-Afsan, which dates back to Sudan and was compiled by Iranian storytellers and popularized by Arab translators. It is an example of the early cultures' tradition of offering gifts to God (nature). This form, which can be explained as give-and-take, exchange, gift-giving and displacement, is based on the rituals and mentality that gave the first shape to drama and episodic structure. Iranian naqqals change the course of the narrative in exchange for gifts, the linear flow is interrupted by the method of presenting gifts, laments for the deceased are performed at condolences, ordeal rituals are interrupted by banquets, and a fragmented structure is reached through eating and drinking ceremonies. There are examples in which these episodic divisions or frame stories are inspired by shamanistic rituals, and then open with a special section "praising" the creator and the sultan. While the genre defined as Mesnevi and hamse-novel, together with the Islamic tradition, creates a narrative framework with chapters praising God and the sultan, a similar approach is called "symposion" in the primitive forms of tragedy. This approach, which breaks the classical structure in its reduced form in Yeşilçam Cinema, has reached competent and aesthetic forms in Iran through Kiyerüstemi and Panahi. In Khemir's Desert Trilogy, a co-production involving Iran, the magical world of the eastern fairy tale and storytelling is reached through a cyclical, episodic, fantastic and timeless narrative sequence. The aim of this study is to examine the mythological and anthropological origins of the Tradition chosen as an example of the Eastern Culture Department Narrative through cultural anthropology and to compare the examples in the cinema of three countries with Middle Eastern influence and to compare and evaluate the results of the episodic structure, which is largely an oriental form, in terms of creativity and meaning-making.

Keywords: Fragmented Narrative, Eastern Culture Department Narrative Tradition, Iranian Cinema, Hâzar-Afsan, Nacer Khemir, Yeşilçam Cinema, Gift Culture

EDEBİ ANLATIDA SAHNE VE DİALOG

Bahman Namwar MOTLAGH*

ÖZET

Uzun bir geçmişe sahip olan ve insan yaşamının birincil kalıplarıyla eş değer sayılan 'anlatı' ve anlatımbilim dalı gibi kavramların ele alınması, günümüzde sanatta ortaya çıkan kavramlardan biridir. Anlatı bilimin önemli bölümlerinden biri de zaman konusudur; "zaman", anlatımın uzunluğunu ve sürekliliğini göstermesi bakımından özel bir öneme sahiptir. Süre konusunda, anlatı zamanıyla öykü zamanı arasındaki ilişkide "Sahne", anlatı için çok önemlidir; zira anlatının duruşunu değiştirir ve dramatikleşmesine yol açar. Bu çalışmada anlatı yapısındaki "süre" unsuru üzerinden "sahne" ve "diyalog" konusunu açıklamaya çalışılacaktır. "Sahne", anlatıya ruh kattığı için Mimesis ve Diegesis kavramlarıyla da ilişki kurarak "sahne ve diyalog" la birlikte, anlatıda taklitçi bir hal alır ve anlatının dramatik olmasına neden olur. Kısaca söylemek gerekirse edebi anlatılarda auteur yönetmenler, sinemacı-yazar, kamera hareketleri mizansen ve atmosfer yaratımı gibi özel unsurlar kullanarak kendi sinema dillerine uygun sahneler yaratırlar. Ayrıca tekrarlanan betimlemelerle bir eşitlik durumu oluşturup böylece anlatım zamanını, bir öykü haline getirirler. Genel olarak, sahne unsurunun, - özellikle edebi metinlerde- dramatik yapının şekillenmesinde oldukça yardımcı olduğu, öykülerin teatral ve sinematik eser olma kabiliyetini arttırdığı söylenebilir. Bu metinde edebi anlatılarda zaman algısı, sahne ve diyalog üzerinden örneklendirilerek açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebi Anlatı, Zaman, Zaman Algısı, Sahne, Diyalog.

* Assoc. Prof. Dr., University of Shadid Behashti, Faculty of Humanities, French Literature, bnmotlagh@yahoo.fr

SCENE AND DIALOGUE IN LITERARY NARRATIVE

ABSTRACT

The subject of Time is an important constituent of narratology, which is subdivided into three sections of order, duration and frequency among which “duration” signifying extend and progression of narrative is of spécial importance. Relativity of time of narrative and time of story is examined by four aspects of summary, precise, scene and pause. Scene can lead the aspect of narrative into dramatizations. This study, emphasizing the constituent of duration in the narrative structure, is exclusively focusing on “scene” and “dialogue”. Scene, since it is giving narrative a dramatized demeanor, is associated with two philosophical concepts of Mimesis and Diegesis. “Scene and Dialogue” on this basis are getting imitation mood in the narrative and eventually dramatize the narrative. Writers and film producers, bearing in mind above mentioned synthesis, using specific elements such as position of camera and displaying multitude of scenes and using a specific linguistic element and fréquent descriptions are balancing the time of narrative and time of a story in the artistic and literary narratives. To sum up it is worth saying that constituent of scene is of great importance help for shaping the dramatized aspect of literally texts, enhancing dramatization power of stories, is paving the way for them to re-emerge as dramatic and cinematic works.

Keywords: Literary Narrative, Time, Perception of Time, Scene, Dialogue.

NADİNE LABAKİ FİLMLERİNDEKİ ANLATI YAPISINI, ÖNE ÇIKAN TEMALAR ÜZERİNDEN YORUMLAMAK

Özgür YILMAZKOL*

ÖZET

Farklı dini inanç ve yaşayışa sahip insanların uzun yıllardır birarada yaşadığı kozmopolit bir ülke olan Lübnan; aynı zamanda geçmişten bugüne çatışmalar ve iç savaşlara sahne olan bir coğrafyanın da adıdır. Lübnan'ın bağımsızlığını kazandığı 1943 yılından bugüne siyasal gerilimler, iç çatışmalar ve askeri müdahaleler ülkenin gelişmişliği yanında toplumsal yapısını da kökten bir değişim ve dönüşüme uğratmıştır. İstikrarsız siyasi yapı ve bitmeyen iç savaşların yarattığı gerilimli atmosfer, her alanda olduğu gibi sanat ve film endüstrisinin de gelişmesini engellemiştir. Toplumsal düzenin bir türlü sağlanamaması nedeniyle bireysel çabaları olan Lübnanlı yönetmenlerin filmleri; Ortadoğu'da endüstrinin hakimi ülkelerin filmleri yanında varlık gösterememişlerdir. Tüm bu çalkantılı yılların ve bu yıllarda yaşananların olumsuz yansıması yanında 1990'lı yılların sonuna doğru Ziad Doueiri, Philippe Aractingi ve Nadine Labaki gibi yönetmenlerin özgün ve dikkat çeken filmleri ile Lübnan Sinemasında bir uyanış başlamıştır.

"Nadine Labaki Filmlerindeki Anlatı Yapısını, Öne Çıkan Temalar üzerinden Yorumlamak" başlıklı çalışmanın önemi; Roy Armes'in de ifade ettiği gibi 2000'li yıllarda sadece kendi ülkesinde film çeken Ortadoğulu tek kadın sinemacı olan Nadine Labaki'nin yönettiği 3 film üzerinden ("*Karamel* (2007), *Peki Şimdi Nereye?* (2011)", *Kefernahum* (2018)") yaşadığı coğrafyaya dair hikayeleri kendi yaşanmışlıkları üzerinden kadın duyarlılığı ile anlatmasıdır.

Bu çalışmada, 3 filmin anlatısı içindeki biçim ve içeriğe dair temalar üzerinden ortaya çıkarılan detaylar aracılığıyla genelde Ortadoğu anlatısı üzerinden, özelde ise Labaki'nin sinemasında kullandığı anlatı kodlarına dair öne çıkan bulgular ışığında tematik içerik analizi ile yorumlar yapılmıştır. Ortadoğu'nun tüm karmaşasına rağmen, Labaki filmlerinde anlatı özellikle toplumun dışına itilen kesimler üzerinden iletilirken, umut inşa eden yapısallığın varlığı da gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film, Ortadoğu, Anlatı, Auter, İçerik Analizi.

* Dr, Strateji Uzmanı-TRT Genel Müdürlüğü İç Yapımlar Dairesi Başkanlığı, ozguryilmazkol@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-4150-4243.

INTERPRETING THE NARRATIVE STRUCTURE OF NADİNE LABAKİ'S FİLMS THROUGH PROMINENT THEMES

ABSTRACT

Lebanon, a cosmopolitan country where people with different religious beliefs and lifestyles have been living together for many years, is also the name of a geography that has been the scene of conflicts and civil wars from past to present. Since Lebanon gained independence in 1943, political tensions, internal conflicts and military interventions have radically changed and transformed the country's social structure as well as its development. The unstable political structure and the tense atmosphere created by the endless civil wars have prevented the development of the art and film industry, as in every field. Due to the inability to maintain social order, the films of Lebanese directors with individual efforts have not been able to exist alongside the films of countries that dominate the industry in the Middle East. In addition to the negative reflection of all these turbulent years and what happened during these years, towards the end of the 1990s, an awakening began in Lebanese Cinema with original and remarkable films by directors such as Ziad Doueiri, Philippe Aractingi and Nadine Labaki.

The importance of the study titled “Interpreting the Narrative Structure of Nadine Labaki Films through Prominent Themes” is based on 3 films directed by Nadine Labaki, who, as Roy Armes stated, is the only Middle Eastern female filmmaker who made films only in her own country in the 2000s ("Karamel (2007), So Where Is She Now? (2011)”, Kefernahum (2018)”) is to tell the stories about the geography she lives in with a woman's sensitivity through her own experiences.

In this study, comments were made through thematic content analysis in the light of the outstanding findings about the narrative codes used by Labaki in her cinema, in general through the Middle Eastern narrative through the details revealed through the themes of the form and content in the narrative of the 3 films. Despite all the chaos of the Middle East, in Labaki's films, while the narrative is conveyed especially through segments that are pushed out of society, the existence of a structurality that builds hope has also been observed.

Keywords: Film, Middle East, Narrative, Author, Content Analysis.

"AYNEH" VE "SHIRIN" FİLMLERİ ÖRNEĞİNDE SİNEMASAL GERÇEKLİĞİN YAPIBOZUMU

Tayfun BİLGİN*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, İran sinemasının önemli örnekleri olan "Ayneh" ve "Shirin" filmlerinde sinemasal gerçekliğin yapıbozumu konusunu analiz etmektir. İki filmde de metafilmik bir yaklaşımla gerçek yaşam ve kurgu arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmış ve izleyicinin gerçeklik algısını sorgulatan unsurlar kullanılmıştır.

Jafar Panahi'ye ait "Ayneh" (1997) ve Abbas Kiarostami'ye ait "Shirin" (2008) filmlerinde neyin gerçek neyin kurgusal olduğu birbiri içine geçmiş şekilde anlatıya dahil edilmiştir. Ayneh filminde izlemeye başladığımız film, çocuk oyuncunun aniden rol yapmayı bırakmasıyla bir anda film içinde film formatına dönüşür ama ilk baştaki hikaye başka bir formda aslında sürmeye devam etmektedir. Shirin filminde ise bir sinema salonu dolusu kadın Ferhat ile Şirin destanını konu alan bir filmi izlemektedir. Perdedeki filmin tek karesini bile görmesek de kadınların filme olan tepkileri filmin hikayesi üzerinde yeni bir anlam katmanı oluşturur.

Analiz için yapıbozum kavramı kullanılmıştır. Her şeyin zıddıyla var olduğu ön kabulünü yıkan ve Derrida tarafından ortaya konan yapıbozum kavramı, sinemasal anlatıya da rahatlıkla uygulanabilmektedir. Sinemasal anlatıyı takip ederken alışık olduğumuz ön kabullerin geçerliliğini sorgulatan bu iki filmin analizinde de yapıbozum bir araç olarak kullanılmıştır.

Sonuç olarak, filmdeki hikâyenin gerçek hayatta var olması izleyicinin hikâyeyi algılayışı üzerinde etkilidir. Aynı şekilde herhangi bir filmin 'gerçek hayattan uyarlanmış' olması anlatılan hikâyeyi değerlendirmemiz üzerinde oldukça büyük bir etki taşır. İzlediğimiz anlatının gerçekliğinden emin olmadığımızda ise tanımsız gri bir alana gireriz. Ayneh ve Shirin gibi filmler daha önce çok ele alınmamış bu gri alan üzerinde var olmalarıyla sinemasal anlatımın gelişmesine katkı sunmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Gerçekliğin Yapıbozumu, Sinemada Anlam, İran Sinemasında Gerçekçilik, Şirin Filmi, Ayna Filmi.

* Dr., Yaşar Üniversitesi, tayfunbilgin@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-4827-636X.

DECONSTRUCTION OF CINEMATIC REALITY IN 'AYNEH' AND 'SHIRIN'

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the deconstruction of cinematic reality in the Iranian films "Ayneh" and "Shirin," which are significant examples of Iranian cinema. Both films employ a metafilmic approach to blur the boundaries between real life and fiction, using elements that challenge the viewer's perception of reality.

In the films "Ayneh" (1997) by Jafar Panahi and "Shirin" (2008) by Abbas Kiarostami, the distinction between what is real and what is fictional has been intricately woven into the narrative, blending seamlessly with one another. In "Ayneh," the film we initially start watching takes a sudden turn into a film-within-a-film format when a child actor abruptly stops playing her role. However, the original story continues in a different form. In "Shirin," a cinema filled with women watches a film based on the story of Ferhat and Şirin, even though we never see a single frame of the film. The reactions of these women to the film add a new layer of meaning to the story.

The concept of deconstruction has been utilized for analysis. Deconstruction, as articulated by Derrida, challenges the preconceived notion that everything exists in opposition and can be seamlessly applied to cinematic narratives. In the analysis of these two films, the concept of deconstruction serves as a tool to question the validity of familiar assumptions while following the cinematic narrative.

In conclusion, the presence of the story within the film in the real world significantly impacts how the audience perceives the narrative. Similarly, the fact that any film is "based on a true story" profoundly influences our evaluation of the story being presented. When we are uncertain about the reality of the narrative we are witnessing, we find ourselves in an undefined gray area. Films like "Ayneh" and "Shirin," which exist in this previously unexplored gray area, contribute to the advancement of cinematic storytelling.

Keywords: Deconstruction Of Reality, Meaning In Cinema, Realism In Iranian Cinema, Shirin Movie, Ayneh Movie.

DOĞULU ANLATI ÖRNEĞİ: HASAN ÖZGEN'İN *ATEŞİN GÖÇÜ* BELGESELİ (1989)

Kurtuluş ÖZGEN*

ÖZET

Hasan Özgen (1947) Suha Arın Ekolü içinde konumlandırılmasına rağmen kendine has üslupta filmler üreten bir belgeselcidir. Suha Arın Ekolü belgeselcileri genel olarak betimleyici modalitede (açıklayıcı biçem) belgesel üretirlerken Özgen farklı bir üsluba sahiptir. Onun belgesellerinde zaman zaman betimleyici tınılara tanık olunsa da daha çok şiirsel, diyalojik ve özdüşünümsel özellikler baskındır. Özgen'in belgesellerinin bir başka özelliği ise, batılı belgesel geleneğinin dayattığı tek karakter, tek hikâye merkezli anlatı arkına karşı duran çok karakterli, çok öykülü bir anlatı üzerine kurulu olmalarıdır. Bu anlatı üslubu Anadolu'ya ve Doğu'ya içkindir. *Ateşin Göçü* (1989) belgeseli, 12 Bölümlük Eski Evler Eski Ustalar Belgesel Dizisi içinde Hasan Özgen'in ürettiği dört belgeselden biridir. Doğu Anadolu Bölgesinin (Erzincan, Erzurum, Malatya, Van, Kars) geleneksel mimarisi, kültürü ve yaşantısı üzerine odaklanan belgesel Hasan Özgen'in özgün belgesel üslubunun tipik bir örneğidir. Belgesel Sinemacı İsmet Arasan'ın Anadolu'daki kadim hikâye anlatıcılığı geleneğinin çağdaş ozanı olarak tanımladığı Hasan Özgen *Ateşin Göçü* belgeselinde çok karakterli, çok mekânlı ve çok katmanlı bir anlatı kurar. Akademik ve ampirik bilgiden, sözlü kültürden, mitlerden, masallardan beslenen belgeselin metni belletici-betimleyici olmaktan çok şiirsel ve özdüşünümselidir. Usta sinematograf Özdemir Kalebek'in ürettiği görüntü rejimi ise ses düzeni ile diyalojik bir etkileşim içindedir. Aynı zamanda görkemli bir sinematografi kurmaktadır. Gürsan Elman'ın kurgusu ve Nadir Göktürk'ün besteleri ise belgeselin diğer kurucu unsurları olarak önemli katkı sağlarlar.

Anadolulu bir hikâye anlatıcısı olan Hasan Özgen'in şiirsel ve özdüşünümsel belgeselciliği *Ateşin Göçü* belgesel filmi üzerinden irdelenmesi bildirinin amacını oluşturmaktadır. Bill Nichols'un *Belgesel Sinemaya Giriş* (2001) ile Dave Saunders'in *Belgesel* (2014) kitaplarındaki belgesel modalite (biçem) tanımları bildirinin kapsamını oluşturmaktadır. Sonuç olarak Hasan Özgen'in doğunun kadim anlatı geleneğinden beslenen, öncü bir deneme filmci (özdüşünümdel modalite) olduğu savı tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Hasan Özgen, Anlatı, Üslup, Özdüşünümsellik, Anadolu.

* Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-6008-3336

AN EXAMPLE OF AN EASTERN NARRATION: HASAN ÖZGEN'S *MIGRATION OF FLAME* (1989) DOCUMENTARY

ABSTRACT

Hasan Özgen (1947) is a documentary filmmaker who produces films in his own style despite being positioned within the Suha Arın School. While Suha Arın School documentarians generally produce documentaries in expository modality, Özgen has a different style. Although expository tones are sometimes witnessed in his documentaries, mostly poetic, dialogic and self-reflective features are dominant. Another feature of Özgen's documentaries is that they are based on a multi-character, multi-story narrative that opposes the single character, single story-centered narrative arc imposed by the western documentary tradition. This narrative style is immanent to Anatolia and the East. The documentary *Migration of the Flame* (1989) is one of the four documentaries produced by Hasan Özgen within the 12-part *Old Houses Old Masters* Documentary Series. Focusing on the traditional architecture, culture and life of the Eastern Anatolia Region (Erzincan, Erzurum, Malatya, Van, Kars), the documentary is a typical example of Hasan Özgen's original documentary style. Documentary Filmmaker İsmet Arasan defines Hasan Özgen as the contemporary poet of the ancient storytelling tradition in Anatolia, and builds a multi-character, multi-space and multi-layered narrative in his documentary *Migration of the Flame*. The script of the documentary, which is nourished from academic and empirical knowledge, oral culture, myths and fairy tales, is poetic and self-reflective rather than descriptive. The image regime created by master cinematographer Özdemir Kalebek is in a dialogic interaction with the sound regime. It also establishes a magnificent cinematography. Gürsan Elman's editing and Nadir Göktürk's compositions make important contributions as the other founding elements of the documentary.

As an Anatolian storyteller Hasan Özgen's poetic and self-reflexive documentary style, will be discussed through the example of *Migration of the Flame* documentary. The definitions of documentary modalies in Bill Nichols's *Introduction to Documentary Cinema* (2001) and Dave Saunders's *Documentary* (2014) constitute the scope of the paper. As a result, the claim that Hasan Özgen is a pioneer essay filmmaker (self-reflective modality) nourished by the ancient narrative tradition of the East will be opened to discussion.

Keywords: Documentary Cinema, Hasan Özgen, Narration, Sytle, Self-reflexivity, Anatolia.

ÇAĞDAŞ GOTİK ANLATI VE DİYALEKTİK İMGE ÇERÇEVESİNDE *UNDER THE SHADOW*'DA TRAVMA VE DEHŞETİN POLİTİKASI

Burak BAKIR*

ÖZET

İranlı yönetmen Babak Anvari'nin Under The Shadow (2016) filmi, İran – Irak savaşı sırasında bir anne ile kızın yaşadıkları dehşet ve travmaya odaklanmaktadır. Hem kültürel-siyasal iklimde yaşanmakta olan değişim hem de savaşın getirdiği yıkımın etkilerini anne ile kız ilişkisi üzerinden ele alan Anvari, 2000 sonrası uluslararası Gotik anlatının özelliklerinden yararlanır. Özellikle Guillermo del Toro'nun El espinazo del Diablo (2001) filminde yeniden ortaya çıkan Gotik anlatıların politik boyutunu sürdüren film, Meksikalı yönetmen Issa Lopez'in Vuelven (2017) filmi ile de benzeri kaygıları paylaşır. Çağdaş Gotik anlatılarda görülmekte olan, travmaların yol açtığı fantastik boyutun öznel niteliği, travmaya yol açan politik atmosferin ve özellikle savaşın dehşeti, içine sığınılmaya çalışılan mekanların tekinsizliği bu filmlerin ortak noktası olarak belirlenebilir. Bu ortaklık kökenleri 18. yüzyılın klasik gotik yazarı Ann Radcliffe'in, Edmund Burke'un "güzel ve yüce" anlayışından yola çıkarak tanımladığı biçimde tarzı genel olarak korkudan ayırarak dehşetin anlatıları haline getirir. Bu ayrım en temelde yaşanan dehşetten sonra aklın kavuştuğu aydınlık ya da aydınlanma biçiminde tasavvur edilebilir. Gotik anlatıların edebiyatta ve sinemada Radcliffe'ten türeyen kısmının ortaya koyduğu bu aydınlanma, geçmişin tüm birikimini şimdinin içinde kristalize ederek, diyalektiği durma noktasına getirir. Şimdinin kristalize olduğu bu imgeyi Walter Benjamin "diyalektik imge" olarak kavramsallaştırır. Bu çalışma ortaya konulmaya çalışılan tüm bu perspektif içinde Under The Shadow filminden yola çıkarak, daha geniş bir perspektife ulaşmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın yöntemi tarihsel ve kültürel fragmanları bir araya getirebilecek olan bir takımyıldızı oluşturabilmek adına Benjamin düşüncesi temelli bir montajı ortaya çıkarabilmektir. Sonuç olarak İran'ın özel bir döneminde ortaya çıkan kaygıların yarattığı imgelerin evrensel bir diyalektik imgeye dönüşümü ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gotik Sinema, Diyalektik İmge, Dehşet, Savaş, İran Sineması.

* Dr. Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kurgu, Ses ve Görüntü Yönetimi Bölümü, burakbakir2002@yahoo.com burak.bakir@deu.edu.tr Orcid No: 0000-0002-8663-4025

THE POLITICS OF TRAUMA AND TERROR IN *UNDER THE SHADOW* WITHIN THE FRAMEWORK OF CONTEMPORARY GOTHIC NARRATIVE AND DIALECTICAL IMAGE

ABSTRACT

Iranian director Babak Anvari's *Under The Shadow* (2016) focuses on the terror and trauma experienced by a mother and daughter during the Iran-Iraq war. Dealing with both the change in the cultural-political climate and the effects of the destruction brought about by the war through the relationship between mother and daughter, Anvari utilises the characteristics of the post-2000 international Gothic narrative. Continuing the political dimension of Gothic narratives that reappeared especially in Guillermo del Toro's *El espinazo del Diablo* (2001), the film shares similar concerns with Mexican director Issa Lopez's *Vuelven* (2017). The subjective nature of the fantastic dimension caused by traumas, the political atmosphere that causes trauma, and especially the terror of war, and the uncanny nature of the places in which one seeks refuge, which can be seen in contemporary Gothic narratives, can be determined as the common point of these films. This commonality, as defined by Ann Radcliffe, the classical gothic writer of the 18th century, based on Edmund Burke's understanding of "the beautiful and the sublime", separates the genre from horror in general and makes it narratives of terror. This distinction can basically be conceived as the light or enlightenment that the mind attains after the terror experienced. This enlightenment, which the Radcliffe-derived part of Gothic narratives in literature and cinema reveals, brings the dialectic to a standstill by crystallising all the accumulation of the past in the present. Walter Benjamin conceptualises this image in which the present crystallises as the "dialectical image". This study aims to reach a broader perspective based on the film *Under The Shadow* within this perspective. The method of the study is to reveal a montage based on Benjamin's thought in order to create a constellation that can bring together historical and cultural fragments. As a result, it will be tried to reveal the transformation of the images created by the anxieties that emerged in a special period of Iran into a universal dialectical image.

Keywords: Gothic Cinema, Dialectical Image, Terror, War, Iranian Cinema.

روایت در انیمیشن ایرانی

سید علیرضا گلپایگانی*

این مقاله با بررسی تاریخ انیمیشن در ایران آغاز شده و نگاهی اجمالی و تحلیلی به فراز و نشیب‌های آن دارد؛ همچنین این مقاله ویژگی‌های انیمیشن ملی ایرانی را با توجه به فرهنگ و هویت ایرانی آشکار ساخته است. توجه به این خصوصیات، شناخت این هنر در ایران را تعمیق بخشیده است. بررسی امر روایت در انیمیشن ایرانی زمینه های مختلفی دارد چون: روایت اساطیری – روایت کلامی- رویات تصویری برخاسته از سنت تصویری شعر ایرانی- روایت از طریق شخصیت‌پردازی ایرانی- روایت موسیقیایی و روایت های تاریخی. با مطالعه وضعیت کنونی انیمیشن در ایران می توان به موقعیت آن در سینمای ایران هم اشاره داشت. هدف این پژوهش تعمیق شناخت انیمیشن در ایران است. سئوال اصلی این پژوهش آن است که روایت در انیمیشن ایرانی چه ابعادی دارد؟ روش این پژوهش توصیفی – تحلیلی است.

کلیدواژه: انیمیشن، سینما، ایران، روایت، هنر

İRAN ANİMASYONUNDA ANLATIM

Seyed Alireza GOLPAYEGANİ†

ÖZET

Bu makale, İran'daki animasyon tarihinin bir incelemesi ile başlıyor ve onun iniş ve çıkışlarının genel bir bakışını ve analizini içermektedir; ayrıca bu makalede İran ulusal animasyonunun İran kültürü ve kimliği açısından özellikleri ortaya konmuştur. Bu özelliklere dikkat edilmesiyle birlikte İran'da bu sanatın derinleşmesine neden olmuştur. İran animasyonunda anlatımın incelenmesi, mitolojik anlatım - sözlü anlatım - İran şiirinin resimsel geleneğinden kaynaklanan görsel vizyonlar - İran karakterizasyönü yoluyla anlatım - müzikal anlatım ve tarihi anlatılar gibi çeşitli alanları içermektedir. Animasyonun İran'daki mevcut durumunu inceleyerek İran sinemasındaki konumuna da daha net anlayabiliriz. Bu araştırmanın amacı İran'da animasyon anlayışını derinleştirmektir. Bu araştırmanın temel sorusu İran animasyonunda anlatımın boyutları nelerdir? Bu araştırmanın yöntemi betimsel-analitiktir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon, Sinema, İran, Anlatım, Sanat

* استادیار دانشکده سینما و تئاتر- دانشگاه هنر دانشکده سینما و تئاتر- استادیار
Dr., Cinema and Theater Faculty of Tehran Art University, golpaart@gmail.comدانشگاه هنر تهران

NARRATING IN IRANIAN ANIMATION

ABSTRACT

This article begins with a review of the history of animation in Iran and has an overview and analysis of its ups and downs; Also, this article has revealed the characteristics of Iranian national animation with regard to Iranian culture and identity. Paying attention to these characteristics has deepened the knowledge of this art in Iran. The investigation of narration in Iranian animation has various fields such as: mythological narration - verbal narration - visual visions originating from the pictorial tradition of Iranian poetry - narration through Iranian characterization - musical narration and historical narrations. By studying the current situation of animation in Iran, we can also refer to its position in Iranian cinema. The purpose of this research is to deepen the understanding of animation in Iran. The main question of this research is what are the dimensions of narration in Iranian animation? The method of this research is descriptive-analytical.

Keywords: Animation, Cinema, Iran, Narration, Art.

İRAN SİNEMA ESERLERİNİ OKUMADA FARKLI ANLATI YAKLAŞIMLARININ KAPASİTESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Majid Sheikh ANSARİ*

ÖZET

Anlatı bilimi teorilerinin tarihi incelendiğinde, "anlatı" kavramını ve çeşitli yönlerini açıklayıp yeniden tanımlayan düşünürlerin olumlu bir tavırla, kendi görüşlerini açıklamaya yönelik sayısız ve süregelen çabaları görülür. Belki de anlatıma ilişkin yaklaşımlar, İran sinematografik eserlerinin daha iyi anlaşılması için potansiyel bir kapasite olarak değerlendirilebilir. Böyle bir yaklaşım ve yöntem, bu tür çalışmalarla diğer buna benzer çalışmaların ne kadar örtüştüğünü gösterir ve hangisinin daha verimli olduğunun altını çizer.

"Yapısalcı öncesi", "yapısalcı" ve "yapısalcılık sonrası" dönemleri de kapsayan bu makalede, tarihsel bir perspektiften bakıldığında anlatı bilimin alışılagelmiş bölümlerine genel bir gönderme yapılarak, bunların açıklama ve tercih edilen açıklama kapasitelerine kısaca değinilmeye çalışılacak ve İran sinemasının daha iyi okunması için ne kadar faydalı olduğunu gösterecektir. Ayrıca bu makalenin amacı, diğer ülkelerde de aynı anlamı taşıyan İran sinemasında tür ve anlatım türü arasındaki farklılıkları ortaya koyacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Anlatı Bilim, İran Sineması, Post-Yapısalcılık, Sinemasal Okuma.

* Assist. Prof., Cinema and Theatre Faculty of Art University of Tehran, Iran. sheikhansari@art.ac.ir

AN OVERVIEW OF THE POTENTIAL CAPACITY OF DIFFERENT NARRATIVE APPROACHES IN READING IRANIAN CINEMA

ABSTRACT

When the history of narrative science theories is examined, one can see the numerous and ongoing efforts of thinkers to define and redefine the concept of "narrative" and its various aspects; actually with a positive attitude. Perhaps approaches to narrative can be considered as a potential capacity for a better understanding of Iranian cinematographic works. Such an approach and method shows how much this type of work overlaps with other similar studies, and highlights which one is more efficient.

In this article, which covers the "pre-structuralist", "structuralist" and "post-structuralist" periods, with a general reference to the conventional parts of narrative science from a historical perspective, their explanation and preferred explanatory capacities will be tried to be briefly mentioned and what to do for a better reading of Iranian cinema. It will show how useful it is. In addition, the aim of this article is to reveal the differences between genre and narrative style in Iranian cinema, which has the same meaning in other countries.

Keywords: Narrative, Narratology, Iranian Cinema, Post-Structuralism, Cinematic Reading.

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA TRAJİK ANLATI ÖGELERİ: ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLM ÖRNEĞİ

Akıl Fikret TOSUN*

ÖZET

Sinema için tragedya birçok yönetmen tarafından kendisinden beslenilmesi gereken önemli bir dram sanatı olarak görülmüştür. Özellikle Aristoteles'in Poetika adlı eserinde görüleceği üzere bir bütünlüğe sahip, başı, ortası ve sonu olan bir eylemi taklit eden tragedya ortalamadan daha iyi (kusurlu fakat ahlaklı) bir karakteri merkezine alarak seyirciyle duygusal bir ilişki kurabilme yeteneğine sahiptir. Bu çerçevede tragedya, yönetmenin duygu stratejileri (özdeşleşme) üretmesi açısından önemli anlatısal olanaklar sunar. Öte yandan tragedya bir yenilgi ile sonuçlanır. Fakat tragedya kahramanının kendi evreninde verdiği savaşım ve sonrasında yaşadığı kayıp beraberinde bu savaşıma neden olan değerlerin anlamını da yüceltir.

Bu bildirinin amacı Zeki Demirkubuz sineması özelinde Ortadoğu sinemalarının bir parçası olarak da değerlendirilebilecek Türk sinemasının anlatı kodlarının Batı geleneğindeki tragedyanın unsurlarından faydalandığını göstermektir. Bu nedenle bu çalışma merkezine Aristoteles'in poetika adlı metnini alarak Zeki Demirkubuz'un 1999 yılı yapımı üçüncü sayfa filmini tragedya ve trajik ögeler üzerinden değerlendirecek ve aralarındaki ilişkiyi göstermeye çalışacaktır.

Zeki Demirkubuz'un kahramana yönelik anlatı stratejileri tragedyadan esinlenmiştir. Özellikle Üçüncü Sayfa (1999) filminde olduğu gibi ortalamadan daha iyi (merhametli, yardımsever, fedakâr vb) bir karakteri merkezine alan yönetmen tragedyanın karakter yapısını sinemaya aktarmıştır. Öte yandan tragedya kahramanının kendi evreni içerisinde verdiği mücadele ve yaşadığı yıkım Zeki Demirkubuz için Üçüncü Sayfa filminde görüldüğü gibi tragedyadan devranılan diğer bir anlatısal özelliktir. Bunların yanı sıra antik Yunan tragedyalarının öykülerinin ögeleri olan peripetie (baht dönüşü), anagnorisis (tanıma-tanınma) ve acı veren olay Zeki Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa filminde de görülen öykü ögeleridir. Bu kavramlarla ilişkili olan ve tragedyadan miras alınan hamartia (trajik hata) da Üçüncü Sayfa'nın olay örgüsünü etkileyen en önemli öge olarak dikkat çekmektedir.

Zeki Demirkubuz'un antik Yunan tragedyalarından aldığı miras yalnızca kahramanların statüsü göz önüne alındığında reddedilir. Zeki Demirkubuz sinemasının genelinde ve Üçüncü Sayfa filminde görüleceği gibi kahramanlar antik Yunan tragedyalarının yüksek statülü kahramanlarının aksine modern tragedyada olduğu gibi adsız, yalnız, sıradan kahramanlardır. Zeki Demirkubuz'un bu tercihi, dolayısıyla antik Yunan tragedyalarının öykü ögelerini modern tragedyaların kahramanı ile sentezlemesi Türk Sineması'nın anlatı modelleri için bir alternatif olarak görülebilir. Yönetmenin bu tercihi anlatıya zenginlik ve gerçekçilik katmaktadır. Fakat bunların yanı sıra yönetmenin Üçüncü Sayfa filmindeki İsa ve Meryem gibi ana karakterlerin

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, akilfikrettosun@yyu.edu.tr, Orcid No: 0000-0002-1493-1784.

isimleri dikkat çekicidir. Doğrudan doğruya dinsel bir söyleme göndermede bulunan yönetmen böylelikle Modern tragedyanın sıradan kahramanını antik Yunan tragedyalarının yüce trajik kahramanına dönüştürür.

Anahtar Kelimeler: Tragedya, Sinema, Anlatı, Kahraman, Peripetie, Hamartia, Anagnorisis.

TRAGIC NARRATIVE ELEMENTS IN ZEKİ DEMİRKUBUZ CINEMA: THIRD PAGE MOVIE EXAMPLE

ABSTRACT

For cinema, tragedy has been seen by many directors as an important dramatic art that should be nourished by. As can be seen especially in Aristotle's Poetics, Tragedy, which imitates an action that has integrity and has a beginning, middle and end, has the ability to establish an emotional relationship with the audience by focusing on a better than average (flawed but moral) character. In this context, tragedy offers important narrative opportunities for the director to produce emotional strategies (identification). On the other hand, tragedy ends in defeat.However, the struggle of the tragic hero in his own universe and the subsequent loss he experiences also glorify the meaning of the values that caused this struggle.

The aim of this paper is to show that the narrative codes of Turkish cinema, which can also be considered as a part of Middle Eastern cinemas, specifically Zeki Demirkubuz's cinema, benefit from the elements of tragedy in the Western tradition. For this reason, this study will focus on Aristotle's text called poetics and evaluate Zeki Demirkubuz's 1999 film Third Page through tragedy and tragic elements and try to show the relationship between them.

Zeki Demirkubuz's narrative strategies for the hero are inspired by tragedy. Especially as in the movie Third Page (1999), the director, who focuses on a character who is better than the average (compassionate, helpful, self-sacrificing, etc.), transferred the character structure of tragedy to the cinema. On the other hand, the struggle of the tragic hero within his own universe and the destruction he experiences are another narrative feature inherited from tragedy for Zeki Demirkubuz, as seen in the movie Third Page. In addition to these, peripetie (return of fortune), anagnorisis (recognition) and painful event, which are the elements of the stories of ancient Greek tragedies, are story elements also seen in Zeki Demirkubuz's Third Page movie. Hamartia (tragic mistake), which is related to these concepts and inherited from tragedy, also draws attention as the most important element affecting the plot of The Third Page. Zeki Demirkubuz's legacy from ancient Greek tragedies is rejected only when the status of the heroes is taken into consideration. As can be seen throughout Zeki Demirkubuz's cinema and in the film Third Page, the heroes are nameless, lonely, ordinary heroes, as in modern tragedy, unlike the high-status heroes of ancient Greek tragedies. This choice of Zeki Demirkubuz, thus synthesizing the story elements of ancient Greek tragedies with the hero of modern tragedies, can be seen as an alternative for the narrative models of Turkish Cinema. This choice of the director adds richness and realism to the narrative. But besides these, the names of the main characters such as Jesus and Mary in the director's film Third Page are noteworthy. Directly referring to a religious discourse, the director thus transforms the ordinary hero of modern tragedy into the supreme tragic hero of ancient Greek tragedies.

Keywords : Tragedy, Cinema, Narrative, Hero, Peripetie, Hamartia, Anagnorisis.

AFGAN YÖNETMEN ATİQ RAHİMİ SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ

Gülbin AYDIN*

ÖZET

Afganistan'da sinema, yönetimsel değişikliklerle ciddi yıkıma uğrasa da, 1960'larda ortaya çıkan, üçüncü sinema akımına dil ve içerik olarak çok daha yatkındır ve özünde bir bellek sineması olarak tanımlanabilir. Savaşın Afgan halkı üzerindeki izlerine ve yaratılmaya çalışılan kültürel yıkıma karşı duran ve gerçeğin hafızasını, içinde yaşadıkları topluma ve dünyaya anlatmaya çalışan Afgan sinemacılarından Atiq Rahimi, filmlerinde özellikle ülkelerini ve kimliklerini yok ettiğini düşündüğü, Taliban'ın dayattığı İslamiyet'e ve Tanrı kavramına eleştirel yaklaşmıştır. Bunu yaparken de geçmişteki inanç sistemleri olan Zerdüştlük ve Ezidilik ile İran kültürünün mitolojik kahramanlarına olan aitliğin de altını çizmiştir. Rahimi filmlerinde klasik anlatının tüm olumlu önermelerini ve kavramlarını çürütür. Cinsiyet ve yaş ayrımı yapmadan, karakterin zihninde oluşturduğu çelişkilere seyirciyi dahil ederek konuları işler ve kendi toplumundaki bireysel hiçleşmenin öyküsünü anlatır. Ona göre, aile kavramının içi boşaltılmıştır. Savaşı düşünen erkekler, üremek ve bakire olmak zorunda olan kadınlar, parasızlığa satılan çocuklar; kimliksiz, sıradan birer varlık olarak tanımlanmışlardır. Rahimi'nin dediği gibi filmleri, "Afganistan'da bir yerde veya başka yerlerde"; benzer coğrafyalarda yaşayan ve aynı kadere mahkûm, aidiyetsizlik duygusuna sahip insan topluluklarına dönüşümlerinin öyküleridir. Ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğu kişisel olarak da deneyimleyen yönetmen, yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemektedir. Filmlerinde nesnel ile kurgusal gerçekliği kendine özgü biçimde örtüştürerek iki dünya arasında buluşma yaratır. Rahimi'nin filmlerindeki anlatı dilinden yola çıkarak yapılacak çalışmada; sosyo-kültürel bağlamda, toplumsal ve ideolojik ayrımlar çerçevesinde, betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın amacı Afgan sinemasının toplumsal ve kültürel yapısındaki inanç, din, aile ve cinsiyet ilişkilerinin işleniş biçimini incelemektir. Yönetmenin 2004 yapımı "Toprak ve Küller" ve 2012 yapımı "Sabır Taşı" filmlerinin analiz edildiği çalışmada, devlet tarafından dayatılan İslam inancına ve onun halkı üzerinde oluşturmaya çalıştığı sosyo-kültürel yıkıma karşı eleştirel bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Yönetmen; Tanrı, iyilik, kötülük, ilahi adalet, mutlu son gibi kavramları filmlerinde çürütür, bunu da kolektif ve bireysel bellek üzerinden yapar.

Anahtar Kelimeler: Afgan Sineması, Atiq Rahimi, Toprak ve Küller, Sabır Taşı, Din.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, gulbinaydin@hotmail.com, Orcid No: 0009-0007-2763-2947

NARRATIVE IN THE CINEMA OF AFGHAN DIRECTOR ATİQ RAHİMİ: RELIGION AND GOD MOTIFS IN THE FILMS EARTH AND ASHES AND THE STONE OF PATIENCE

ABSTRACT

Although cinema in Afghanistan has suffered serious destruction due to administrative changes, it is much more inclined in language and content to the third cinema movement that emerged in the 1960s and can be defined as a cinema of memory. Atiq Rahimi, one of the Afghan filmmakers who stood against the traces of the war on the Afghan people and the cultural destruction that was tried to be created and tried to tell the memory of the truth to the society and the world in which they lived, was especially critical of Islam and the concept of God imposed by the Taliban, which he thought destroyed their country and their identity. In doing so, he has also underlined the belonging to Zoroastrianism and Yazidism, the belief systems of the past, and the mythological heroes of Iranian culture. In his films, Rahimi refutes all positive propositions and concepts of classical narrative. Without discriminating between gender and age, Rahimi deals with his subjects by involving the audience in the contradictions he creates in the character's mind and tells the story of individual nihilization in his own society. According to him, the concept of family has been hollowed out. Men who think about war, women who have to reproduce and be virgins, children who are sold for lack of money; they are defined as ordinary beings without identity. As Rahimi says, his films are the stories of their transformation into communities of people living in similar geographies "somewhere in Afghanistan or elsewhere", doomed to the same fate, with a sense of not belonging. The director, who has personally experienced the journey between death and refugee status, also processes the psychology of the threshold on his characters. In his films, he creates a meeting between two worlds by overlapping objective and fictional reality in a unique way. In this study based on the narrative language in Rahimi's films, the descriptive analysis method is used in the socio-cultural context, within the framework of social and ideological distinctions. The aim of the study is to examine the way faith, religion, family and gender relations are handled in the social and cultural structure of Afghan cinema. Analyzing the director's 2004 film "Soil and Ashes" and 2012 film "The Stone of Patience", the study reveals a critical approach against the Islamic faith imposed by the state and the socio-cultural destruction it tries to create on its people. The director refutes concepts such as God, goodness, evil, divine justice and happy ending in his films, and does so through collective and individual memory.

Keywords: Afghan Cinema, Atiq Rahimi, Earth And Ashes, The Patience Of Stone, Religion.

ALEGORİSİZ CESUR YENİ DÜNYA: İRAN SİNEMASI

Onur ÜLKÜ*

ÖZET

Alegori, metaforlar ve sembolik anlatım yoluyla derin anlamların iletilmesini sağlayan güçlü bir sinematik araçtır. İran Yeni Dalga akımıyla birlikte alegorik anlatım yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmış ve izleyiciler için derin, düşündürücü deneyimlerin kapısı açılmıştır. Ancak, alegori bazen çok dolaylı ve bölgesel kültürel öğelere dayalı olduğundan bazı izleyiciler için düşünsel olarak erişilemez olabilmekte ve filmin anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bu çalışma, İran Sineması'nda alegori kullanımının biçimlerinden ziyade, Yeni İran Sinemasının alegori içermemesinin filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından erişilmeye çalışılmasına ve anlaşılmasına nasıl katkı sağladığını incelemektedir. Bu maksatla da İran Sineması'ndaki dönüşüm, kültürel bağlam incelemesi yöntemiyle, araştırma kapsamındaki filmler ise içerik analizi ile incelenecektir. Alegorik anlatımın sadeleştirildiği Yeni İran filmlerinde, karmaşıklıktan uzaklaşılarak evrensel temalar ve duygusal bağlar vurgulanmaktadır. Bu durum, farklı kültürlerdeki izleyicilerin filmlerle duygudaşlık kurmalarına olanak tanımaktadır. Değişen dünyada, teknolojinin de olanaklarıyla daha önce hiç olmadığı kadar çeşitli kültürel perspektife maruz kalan bireyler, sinemada daha açık ve anlaşılır anlatımları tercih etme eğilimindedirler. Bu çalışmada, alegorik anlatımı terk ederek daha sade ve anlaşılır bir yaklaşım benimseyen ödüllü İran Sineması örneklerinden 'Leyla'nın Kardeşleri' ve 'Kutsal Örümcek' filmleri üzerinden, İran rejimine rağmen mesajların cesurca doğrudan verilmesi, yani "alegorisizlik" incelenmektedir. Yeni İran filmlerinin alegori içermemesi aynı zamanda ticari başarı açısından da olumlu sonuçlar doğurmuştur. Daha az karmaşıklık, daha geniş bir kitlenin filmi ilgiyle izlemesine, filmin uluslararası alanda daha fazla tanınmasına ve ödüller kazanmasına olanak sağladığı görülmektedir. Öte yandan, anlatısında alegori olmaksızın sinema izleyicisi ile buluşan bu filmler, baskıcı bir rejimin hegemonyasındaki İran'da cezalandırılmıştır. İran Kültür ve İrşad Bakanı Muhammed Mehdi İsmaili, 75. Cannes Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü alan 'Kutsal Örümcek' filminde yer alan İranlıların cezalandırılacağını söylemiştir. Aynı festivalde FIPRESCI ödülünü alan 'Leyla'nın Kardeşleri' filminin ise İran'da gösterimi yasaklanmıştır. Bu araştırmanın hedefi, İran Sineması ile adeta özdeşleşmiş haldeki alegorik anlatım biçiminin benimsenmediği örnek filmler ile izleyici arasındaki perdenin ortadan kalkarak, tahakküme karşı direnişin daha görünür olduğu cesur bir yenidünyada kurulan bağı ortaya koymaktır. Çalışmanın, iletişim bilimleri ve sinema alanına kültürel çeşitlilik, anlamlandırma süreçleri ve izleyici etkileşimleri konularında yeni perspektifler sunarak alan yazınına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alegori, İran Sineması, Sinemada Anlatı, Kültürel Çeşitlilik, Hegemonya.

* Doktorant, Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı, jokeronur@gmail.com, Orcid No: 0009-0002-6344-0161

ALEGORY-FREE BRAVE NEW WORLD: IRANIAN CINEMA

ABSTRACT

Allegory is a potent cinematic tool that conveys profound meanings through metaphors and symbolic narration. In Iranian Cinema, with the emergence of the new wave movement, allegorical storytelling began to be heavily utilized, opening the door to profound and thought-provoking experiences for viewers. However, allegory can sometimes be overly indirect and based on regional cultural elements, making it mentally inaccessible for some viewers and complicating the understanding of the film. This study examines how the absence of allegory in new Iranian films contributes to efforts to reach and be understood by a broader audience in Iranian Cinema, rather than focusing on the forms of allegorical usage. To achieve this, the transformation in Iranian Cinema is analyzed through the method of cultural context examination, and the films within the scope of the research are examined through content analysis. In these new Iranian films, allegorical storytelling is simplified and minimized, emphasizing universal themes and emotional connections. This approach allows viewers from different cultural backgrounds to empathize with the films. In a rapidly changing world where individuals are exposed to a more diverse range of cultural perspectives, people tend to prefer more open and understandable narratives in cinema. This study specifically investigates the absence of allegory by examining award-winning Iranian Cinema examples that have adopted a simpler and more understandable approach, such as 'Leila's Brothers' and 'Holy Spider,' despite the Iranian regime's restrictions. The absence of allegory in these new Iranian films has also had positive outcomes in terms of commercial success. Less complexity allows a wider audience to watch the films with interest, enhances the recognition of Iranian cinema internationally, and leads to the films winning awards. However, these films that meet the cinema audience without allegory in their narratives have been punished in Iran, a country under the hegemony of an oppressive regime. Mohammad Mehdi Ismaili, the Iranian Minister of Culture and Islamic Guidance, stated that Iranians involved in the film ‘Holy Spider,' which won the Best Actress award at the 75th Cannes Film Festival, would be punished. Similarly, the film 'Leila's Brothers,' which received the FIPRESCI award at the same festival, was banned from screening in Iran. The aim of this research is to highlight the connection established in the brave new world where the curtain between allegorical storytelling and the audience in Iranian Cinema, which has become synonymous with allegorical narration, is lifted, revealing resistance against oppression. It is believed that this study will contribute to the fields of communication sciences and cinema by offering new perspectives on cultural diversity, meaning-making processes, and audience interactions.

Keywords: Allegory, Iranian Cinema, Narrative In Cinema, Cultural Diversity, Hegemony.

FOUCAULT'NUN GÜÇ, İKTİDAR VE BEDEN TEMSİLLERİ BAĞLAMINDA LÜBNAN SİNEMASINA BİR BAKIŞ: NADİNE LABAKİ'NİN "WHERE DO WE GO NOW?" FİLMİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

Dilara ARAÇ*

ÖZET

Lübnanlı yönetmen, senarist ve oyuncu Nadine Labaki'nin yönetmenliğini, senaristliğini ve başrol oyunculuğunu da üstlenmiş olduğu "Where Do We Go Now?" (Türkçe adıyla "Peki Şimdi Nereye?") filmi, bu makalede Foucault'nun Güç, İktidar ve Beden Temsilleri yönüyle söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır. "Where Do We Go Now?" 2011 yapımı bir drama-komedi filmidir. Lübnan'da yaşanan etnik ve dini çatışmalara dayanan filmin hikayesinde kadınların rolünün Foucault'un yaklaşımıyla ele alınması amaçlanmaktadır. Film, toplumsal cinsiyet rol kalıplarını ve ataerkil ahlaki normlarını onayan bir anlatı yapısına sahip olması nedeniyle ana akım sinemaya benzer özellikler taşımakla birlikte; aktif, mücadeleci ve çözümler üreten kadın karakterlere yer vererek ana akım sinema filmlerine göre farklılık da göstermektedir. Sonuç olarak bu analiz, filmdeki güç ve direniş temasını daha derinlemesine anlamamıza katkıda bulunur. "Where Do We Go Now?" filmindeki iktidar ilişkileri, Foucault'nun iktidar teorisi çerçevesinde incelendiğinde toplumun içindeki güç dinamiklerini anlamamıza ve kadınların iktidar stratejilerini değerlendirmemize yardımcı olur.

Anahtar Kelimeler: Nadine Labaki, Beden Temsilleri, İktidar, Güç, (Peki Şimdi Nereye?) (Film).

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri, dilararac@gmail.com, Orcid No: 0009-0002-9154-6107

A LOOK AT LEBANESE CINEMA IN THE CONTEXT OF FOUCAULT'S REPRESENTATIONS OF POTENCY, POWER AND BODY: AN ANALYSIS ON NADİNE LABAKİ'S "WHERE DO WE GO NOW?"

ABSTRACT

Lebanese director, screenwriter and actress Nadine Labaki directed, wrote and starred in the movie "Where Do We Go Now?" (Turkish: "peki şimdi nereye?"). In this article, the movie is analyzed through discourse analysis in terms of Foucault's Power, Power and Body Representations. "Where Do We Go Now?" is a 2011 drama-comedy film. The story of the film, which is based on the ethnic and religious conflicts in Lebanon, aims to discuss the role of women with Foucault's approach. The film has similar characteristics to mainstream cinema in that it has a narrative structure that affirms gender role stereotypes and patriarchal moral norms; however, it also differs from mainstream cinema by including active, struggling and solution-generating female characters. As a result, this analysis contributes to a deeper understanding of the theme of power and resistance in the film. When the power relations in "Where Do We Go Now?" are analyzed within the framework of Foucault's theory of power, it helps us to understand the power dynamics within society and to evaluate women's power strategies.

Keywords: Nadine Labaki, Body Representations, Potency, Power, Where Do We Go Now? (Film).

TÜRK SİNEMASINDA ARAP ALEVİLİĞİNE DAİR İMGELER

İhsan KOLUAÇIK*

ÖZET

20. yüzyılda öteki imgelerinin sinemasal olarak gerçekçi bir biçimde Türk sinemasında yer aldığını söylemek güçtür. 2000'li yıllarla birlikte bu durum değişmeye başlar ve Türkiye'de yaşayan azınlık ve ötekilerin sinemasal anlamda Türk filmlerinde gerçekçi bir biçimde yer almaya başladıkları görülür. Gayrimüslim azınlıklar ve Kürtler bu değişimin önemli örneklerini oluştururlar. Aleviler ise bu noktada gayrimüslim azınlıkların ve Kürtlerin gerisinde kalmışlardır. 2000 sonrasında çekilen filmlerde Alevilerin Türk sinemasındaki görünürlüklerini artar. Ancak Aleviler yekpare bir kolektif kimlik değildirler. Aleviler arasında farklı etnik kökenlere ait kimlikler bulunmaktadır. Arap Alevileri de bu etnik kimliklerden birisidir. Sinemasal anlamda Arap Aleviliği 2000 sonrası Türk sinemasında Aleviliğin görünürlüğündeki artışa paralel olarak birkaç filmle yer almaya başlamıştır. Özellikle Semir Arslanyürek'in filmlerinde (*Şellale* - 2001, *Eve Giden Yol* – 2006, *Yedi Avlu* - 2009 ve *Lal* - 2013) Arap Aleviliğine dair imgelere rastlamak mümkündür. Arslanyürek'in yanı sıra Ayhan Sonyürek'in *İyi Biri* (2015) ve Murat Düzgünoğlu'nun *Halef* (2018) filmlerinde de Arap Aleviliğine dair çeşitli imgelere rastlanır.

Bu çerçevede Türk sinemasında Arap Aleviliğine dair herhangi bir çalışma yapılmamış olması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Arap Aleviliğine dair Türk sinemasındaki imgelerin hangi kapsamda ve nasıl ele alındığını tarihsel ve sosyolojik eleştiri yöntemi bağlamında değerlendirmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu çerçevede 2000 sonrası Türk sinemasında Arap Aleviliğine dair imgelere rastlandığı görülmekte ancak bunlar açık bir biçimde ifade edilmemektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Kolektif Kimlik, Alevilik, Arap Aleviliği, İmge.

* Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ikoluacik@nku.edu.tr / ihsankoluacik@gmail.com, Orcid No: 0000-0001-5525-2182

IMAGES OF ARAB ALAWISM IN TURKISH CINEMA

ABSTRACT

In the 20th century, it is difficult to say that images of the other were realistically portrayed in Turkish cinema. In the 2000s, this situation started to change and minorities and others living in Turkey started to be realistically portrayed in Turkish cinema. Non-Muslim minorities and Kurds are important examples of this change. Alevis, on the other hand, lagged behind non-Muslim minorities and Kurds. Post-2000 films increase the visibility of Alevis in Turkish cinema. However, Alevis are not a monolithic collective identity. There are identities belonging to different ethnic origins among Alevis. Arab Alevis are one of these ethnic identities. In parallel with the increase in the visibility of Alevism in Turkish cinema after 2000, Arab Alevism has started to appear in a few films. Especially in Semir Arslanyürek's films (Şellale - 2001, Eve Giden Yol - 2006, Yedi Avlu - 2009 and Lal - 2013), it is possible to find images of Arab Alevism. In addition to Arslanyürek, various images of Arab Alevism can also be found in Ayhan Sonyürek's İyi Biri (2015) and Murat Düzgünoğlu's Halef (2018).

In this context, the lack of any study on Arab Alevism in Turkish cinema reveals the importance of this study. The aim of the study is to evaluate the extent and manner in which the images of Arab Alevism in Turkish cinema are handled in the context of historical and sociological criticism method. In this framework, it is seen that images of Arab Alevism are encountered in post-2000 Turkish cinema, but they are not clearly expressed.

Keywords: Turkish Cinema, Collective Identity, Alewism, Arab Alewism, Image.

KÜRT SİNEMASININ ESTETİK ÖĞELERİ

Soner SERT*

ÖZET

Ağırlıklı olarak Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de yaşayan Kürtler, Ortadoğu'nun çok dilli ve çok kültürlü dünyasının bir parçasıdır. Ulus devletlerin sınırları altında yaşayan bu halk, yirminci yüzyılın en gözde sanatı olan sinema için çok sayıda üretim yapar. Kendi dillerinde ve kendi kültürlerinde film çekerken, çeşitli zorluklarla karşılaşan Kürtler, sinema janrları arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Gerçeğe sadık kalmaya gayret eden, somut gerçeklikten hareketle film yapmayı ideolojik bir tercih olarak niteleyen Kürtler, bu bağlamdan hareketle belgesel ve kurmaca arasında bir dil tutturur. "Docu-drama" olarak nitelenen bu tür, gerçeğe sadakati asli görev olarak addeder. Bir başka deyişle fantezi olgusu, Kürt sinemacıların dünyasından uzakta kalır. Bahse konu olan makale Kürt Sineması'nın estetiğini, Yılmaz Güney ve sonraki Kürt sinemacı kuşağından hareketle irdelemeye girişirken, neden bilimkurgu ya da animasyon film değil de "docu-drama"nın tercih edildiğini sorgular. Bu sorguyu; Kürt ulusunun son yüzyılda yaşadığı sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişikliklerden hareketle masaya yatıran çalışma, yöntemsel olarak toplumsal olgu ve olayları irdeler ve sinema ile bağ kurmaya çalışır. Bu yönüyle, Kürt sinemasında belirleyici olanın bireysel hususlardan ziyade toplumsal yaşam olduğu üzerinde durur. Bağlamsal olarak toplumsal olanla sinema estetiği arasında doğrudan ilişki olduğu sonucuna ulaşır.

Anahtar Kelimeler: Kürt Sineması, Yılmaz Güney, Estetik, Docu-Drama.

* Yüksek Lisans Mezunu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü. sonersertsoner@gmail.com Orcid: 0009-0007-3067-8727

AESTHETIC ELEMENTS OF KURDISH CINEMA

ABSTRACT

The Kurds living mostly in Turkey, Iran, Iraq and Syria are part of the multilingual and multicultural world of the Middle East. This people living under the borders of national states makes numerous productions for cinema, which is the most beloved art of the twentieth century. While filming in their own languages and cultures, Kurds, facing various challenges, have to make a choice among the movie genres. The Kurds, who strive to remain true to the truth, who characterize filmmaking from concrete reality to motion as an ideological preference, hold a language between documentary and fiction from this context. This kind of "docu-drama" adds loyalty to the truth as its original duty. In other words, the phenomenon of fantasy remains far from the world of Kurdish filmmakers. While the article in question attempts to examine the aesthetics of Kurdish Cinema with reference to Yılmaz Güney and the next generation of Kurdish filmmakers, it questions why "docu-drama" is preferred rather than science fiction or animated films. This question is formulated by writing, which seeks to respond in social, political, cultural and economic contexts, based on the relationship of aesthetics with the geographical phenomenon.

Keywords: Kurdish Cinema, Yılmaz Güney, Aesthetics, Docu-Drama

ULUSAL SİNEMADAN ULUSLARARASI SİNEMAYA LÜBNAN SİNEMASI VE SELF-ORYANTALİZM: KEFERNAHUM FİLM ÖRNEĞİ

Buket AKDEMİR DİLEK*

ÖZET

Ortadoğu'nun kozmopolit ülkelerinin başında gelen Lübnan, geçmişten günümüze farklı medeniyetlerin dikkatini çekmiştir. Tarihte birçok istila ve iç çatışma yaşayan ülkenin sineması bu süreçten etkilenmiştir. Özellikle 1970-1990 yılları arasında ülkede yaşanan iç savaş, sinema anlatısını doğrudan etkilemiştir. Ekonomik olarak zorlanan sinema sektörü Avrupalı ortak yapımcıların desteği ile tekrardan üretime başlamıştır. İç savaşın konu alındığı temaların işlendiği ortak yapımlar ile Lübnan sineması adından söz ettirmeye başlamıştır.

Avrupalı ortak yapımcıların desteği ile Lübnanlı yönetmenler tarafından çevrilen filmler, belirli anlatı kalıpları içerisinde üretim yaptıkları için ideolojiktir. Batı'nın ötekisi olarak işaretlenen Doğu; yani Lübnan, ortak yapımcılar aracılığı ile hikâye üretirken Batı'nın üstünlüğünü vurgulamaktadır. Batı ise ekonomik gücü elinde bulundurması nedeniyle Lübnanlı yönetmenlerin anlatısına müdahale ederek kendisinin ötekisi olan Doğuyu yaratmaktadır. Batı, uyguladığı bu yöntem ile self oryantalist temsili zorunlu hale getirmektedir. Nadine Labaki tarafından yönetilen ve 2019 yılında En İyi Yabancı Film dalında Oscar kazanan *Kefernahum* filmi buna uygun bir örnektir.

Çalışmanın amacı; *Kefernahum* filmi aracılığıyla Lübnan sinemanın self oryantalizmi ne şekilde ürettiğini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda Lübnan sinemasının Batılı ortak yapımcı desteği ile çekilen *Kefernahum* filminde, eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak anlatı yapısı içerisindeki self oryantalist öğeler tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışma sonucunda yönetmenin Lübnan'daki kadın karakterleri konumlandırdığı yer, çocuk hakları ihlali, coğrafyanın temsili, ataerkil sistem, kimlik vb. unsurlardaki kullanımı ile Batı'nın ötekisi olarak işaretlenme durumunu yinelediği gözlemlenmiştir. Ayrıca Batı'nın kurtarıcı olarak film sonunda yüceltilmesi bu filmin self oryantalist öğelerle bezenmiş olduğunu açıkça göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Lübnan Sineması, Kefernahum, Nadine Labaki, Oryantalizm, Self-Oryantalizm.

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, buketdilek@aydin.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-7809-2935

FROM NATIONAL CINEMA TO INTERNATIONAL CINEMA LEBANESE CINEMA AND SELF-ORIENTALISM: THE KEFERNAHUM FILM CASE

ABSTRACT

Lebanon, which is one of the cosmopolitan countries of the Middle East, has attracted the attention of different civilizations from the past to the present. The cinema of the country, which has experienced many invasions and internal conflicts in the historical process, has been affected by this process. In particular, the civil war that took place in the country between the years 1970-1990 directly affected the cinema narrative. The economically struggling cinema sector started production again with the support of European co-producers. Lebanese cinema started to make a name for itself with the co-productions in which the themes of the civil war were handled.

Films produced by Lebanese directors with the support of European co-producers are ideological because they are produced within certain narrative patterns. East, namely Lebanon, which is marked as the other of the West, emphasizes the superiority of the West while producing stories through co-producers. Because the West holds the economic power, it creates the East, which is its other, by interfering with the narratives of Lebanese directors. The West makes self-orientalist representation compulsory with this method. The movie Kefernahum, directed by Nadine Labaki and which won the Oscar for Best Foreign Language Film in 2019, is a suitable example.

Purpose of the study; The film *Kefernahum* aims to reveal how Lebanese cinema realizes its self-orientalism. In this regard, in the movie *Kefernahum*, which was shot with the support of the Western co-producer of Lebanese cinema, self-orientalist elements within the narrative structure were tried to be identified by using the critical discourse analysis method. As a result of the study, where the director positions the female characters in Lebanon, violation of children's rights, representation of geography, patriarchal system, identity, etc. It has been observed that, with its use in elements, it reiterates the situation of marking the West as the other. In addition, the glorification of the West as the savior at the end of the film clearly shows that this film is adorned with self-orientalist elements.

Keywords: Lebanese Cinema, Kefernahum, Nadine Labaki, Orientalism, Self-Orientalism.

SİNEMADA MEKÂN VE KARAKTER KURGUSU BAĞLAMINDA UMUT DÜNYASI FİLMİNE BAKIŞ

Nevin ARVAS*

ÖZET

Sinemada kurgunun temel amacı izleyici öyküden koparmadan mekân, zaman ve olaya ait bir akış kesintisizliği sağlamaktır. İzleyici kendini hikâyeden kopardığında o film başarıya ulaşmış sayılmaz. Bu yüzden dünyanın dört bir tarafında kullanılan bu teknik, anlatısal devamlılığı sağlamak adına çok önemlidir. Amerika'da "cutting" ya da "editing" olarak adlandırılan bu sözcük Avrupa'da "montage" olarak karşılığını bulmaktadır. Pudovkin'e göre gerçek yaşantı arasındaki bağların mevcut yöntemler kullanılarak her yönünün belirtilmesi ve bunun filme yansıtılması kurgudur. Bunun için de bir planın diğer bir planı süreklilik düşünmeden izleyebilmesi için planlar arasında çok açık bağların olması gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı da kurgunun mekân ve karakter inşasında nasıl kullanıldığını Umut Dünyası filmi üzerinden tespit edebilmektir. Araştırma kapsamında öncelikle sinemada mekân ve insan ilişkisi ve kurgunun kavramsal çerçevesi açıklanarak literatür taraması yapılmıştır. Yine araştırma kapsamı çerçevesinde Türk Sineması'nın yönetmenliğini Safa Önal'ın yaptığı 1973 yapımı film mekân ve karakterlerin özdeşleştiği sinematografik bağlamı önemli bir hikâye olarak anlatı kuramı yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Sonuç ve tartışma kısmında yapılan analiz neticesinde sinema filmlerinin inşa etmeye çalıştığı mekândan ve karakter gerçekliğini oluşturmada en etkin araçlardan biri olduğu vurgusu yapılmıştır. Çalışmada kurgunun izleyiciyi öyküden koparmadan akışı sağlamasındaki öneminden hareketle amaçsal örneklem tekniğine göre bu film seçilmiştir. Araştırma sonucunda, kurgunun sinemasal mekân ve karakter inşasında ne kadar önemli bir unsur olduğu Umut Dünyası filmindeki inşa edilen imgelerin belirleyicisi olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Umut Dünyası, Türk Sineması, Mekân, Karakter.

* Dr., nevinarsln@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-4872-9728

A VIEW THE MOVIE UMUT WORLD IN THE CONTEXT OF SETTING AND CHARACTER EDITION IN THE CINEMA

ABSTRACT

The main intention of editing in cinema is to provide an uninterrupted flow of space, time and event without distracting the audience from the story. A film is not considered a success when the viewer disconnects himself from the story. That's why this technique, used all over the world, is very important to ensure narrative continuity. This word, called "cutting" or "editing" in America, finds its equivalent in Europe as "montage". According to Pudovkin, stating every aspect of the connections between real life using existing methods and reflecting this on film is fiction. For this reason, there must be very clear connections between the plans so that one plan can follow another plan without considering continuity. The aim of this study is to determine how fiction is used in the construction of space and character through the movie Umut Dünyası. Within the scope of the research, firstly, the relationship between space and people in cinema and the conceptual framework of fiction were explained and a literature review was conducted. Again, within the scope of the research, the 1973 film of Turkish Cinema, directed by Safa Önal, was analyzed using the narrative theory method as an important story with its cinematographic context in which the setting and characters are identified. As a result of the analysis made in the results and discussion section, it was emphasized that cinema films are one of the most effective tools in creating the space and character reality that they try to build. In the study, this film was selected according to the purposeful sampling technique, based on the importance of fiction in ensuring the flow without distracting the audience from the story. As a result of the research, it was concluded that fiction is an important element in the construction of cinematic space and character and is the determinant of the images constructed in the movie Umut Dünyası.

Keywords: Fiction, World of Hope, Turkish Cinema, Place, Character.

İRAN SİNEMASINDA POLİTİK BİR ANLATI: ASGAR FARHADİ'NİN *BİR AYRILIK* FİLMİ

Buse UZUN*

ÖZET

Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin), İranlı yönetmen Asgar Farhadi'nin 2011 yılında yönettiği, pek çok ödül kazanan, önemli bir filmdir. Film, Nader ve Simin çiftinin boşanma sürecinin nasıl kaosa sürüklendiğini anlatmaktadır. Nader ve Simin; kentli, orta sınıftan, iyi eğitim görmüş kişileridir, kızları Termeh'e iyi bir hayat verebilmek için Amerika vizesi almışlardır fakat vize süresinin dolmasına 40 gün kala Nader, alzheimer hastası olan babasını bırakıp gitmekten vazgeçer. Nader, babasına bakması için işe aldığı Raziye'nin, kısa süreliğine evden ayrılması ve evde para kaybolması sebebiyle onu hırsızlıkla suçlamaktadır. Olayların iyice içinden çıkılmaz bir hal almasıyla izleyici kendini etik bir sorgulamanın içinde bulur.

İnsan ilişkilerine, dinin sosyal hayata olan etkisine ve sınıfsal farklılıklara ışık tutan Farhadi; *"Kim haklı? Kim haksız?"*, *"Kim dürüst? Kim yalan söylüyor?"* gibi sorularla iyi ve kötü karakter stereotipini bozar. Kişiler ve olaylar hakkında kesin yargıda bulunmadan önce herkesi tek tek tarafsız bir şekilde dinlememiz ve değerlendirmemiz gerektiğini anlatır. Filmin sonuna gelindiğinde ise; Termeh annesi ve babası arasında bir tercih yapmak zorundadır fakat film kimi tercih ettiğini izleyiciye göstermez, Farhadi bu seçimi seyirciye bırakır. Bu sunum; *Bir Ayrılık* filmini sistemin (toplum ve siyaset) bireyin tercihlerini nasıl domine ettiğini ve iradesini nasıl kuşattığını irdeleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Asgar Farhadi, İran Sineması, Bir Ayrılık, Politik Sinema, Anlatı.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisans Üstü Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, buse.uzun@hbv.edu.tr, Orcid No: 0000-0002-8903-958X

A POLITICAL NARRATIVE IN IRAN CINEMA: *A SEPARATION* (2011)

By ASGAR FARHADI

ABSTRACT

A Separation (Jodaeiye Nader az Simin), Iranian director Asgar Farhadi's multi-award winning film released in 2011; It tells how the divorce process of Nader and Simin couple was dragged into chaos. Nader and Simin; They are urban, middle-class, well-educated people, they got a visa to America to give their daughter Termeh a good life, but 40 days before the visa expires, Nader gives up leaving his father, who has Alzheimer's disease. Nader accuses Raziye of stealing because of the fact that Raziye, whom she hired to take care of her father, left the house for a short time and money was lost in the house. As the events become inextricable, the audience finds himself in an ethical questioning.

Farhadi sheds light on human relations, the effect of religion on social life and class differences; "Who is right? Who is wrong?", "Who is honest? Who is lying?" It breaks the stereotype of good and bad characters with questions such as: It tells us that we need to listen and evaluate each and every person impartially before making a final judgment about people and events. When it comes to the end of the movie; Termeh has to make a choice between his mother and father, but the film does not show the audience who he prefers, Farhadi leaves this choice to the audience. In this presentation I will examine how the system (society and politics) dominates the individual's preferences and encompasses his/her free will through the events and characters of *A Separation* movie.

Keywords: Asgar Farhadi, Iranian Cinema, A Separation, Political Cinema, Narrative.