



T.C.

BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ACİL DURUM VE AFET YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

ACİL DURUM VE AFET YÖNETİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İRAN SİNEMASINDA AFGAN GÖÇMENLERİN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LADAN ERTUŞ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. EDİP AVŞAR

BİLECİK, 2026

10779817

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
ACİL DURUM VE AFET YÖNETİMİ ANABİLİM DALI
ACİL DURUM VE AFET YÖNETİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İRAN SİNEMASINDA AFGAN GÖÇMENLERİN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LADAN ERTUŞ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. EDİP AVŞAR

BİLECİK, 2026

10779817

BEYAN

İran Sinemasında Afgan Göçmenlerinin Temsili başlıklı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazım aşamasında bilimsel araştırma ve etik kurallarına uyduğumu, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehberine uygun olarak tez/dönem projemi hazırladığımı, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel etik kurallarına uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, çalışmamın herhangi bir kısmının başka bir tez/dönem projesi olarak sunulmadığını, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Ladan ERTUŞ

...../../**2026**

İmza:

ÖN SÖZ

Göç olgusu, yalnızca bireylerin mekânsal hareketliliğini değil; aynı zamanda kimlik, aidiyet, dışlanma ve toplumsal kabul gibi çok katmanlı süreçleri de beraberinde getiren karmaşık bir olgudur. Özellikle zorunlu göç deneyimleri, göç eden bireylerin gündelik yaşam pratiklerinde derin izler bırakmakta ve bu deneyimler çoğu zaman görünmez kılınmaktadır. İran’da yaşayan Afgan göçmenler, uzun yıllardır süregelen siyasal istikrarsızlıklar, savaşlar ve ekonomik zorunluluklar nedeniyle göç etmek zorunda kalan toplulukların başında gelmektedir. Bu bağlamda İran sineması, Afgan göçmenlerin yaşam mücadelelerini, toplumsal konumlarını ve kimlik arayışlarını estetik ve anlatısal bir çerçeve içinde ele alarak önemli bir temsil alanı sunmaktadır.

Bu çalışma, İran sinemasında Afgan göçmenlerin nasıl temsil edildiğini inceleyerek, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtma ve dönüştürme potansiyelini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Baran, Djomeh ve Bisikletçi filmleri üzerinden yürütülen analizler; göçmenliğin ekonomik sömürü, kimlik görünmezliği, aidiyet sorunu ve toplumsal dışlanma boyutlarını sinemasal anlatılar bağlamında değerlendirmektedir. Çalışma sürecinde, göç ve temsil ilişkisi; sosyoloji, medya çalışmaları ve sinema kuramları ekseninde ele alınmış, sinemanın yalnızca bir sanat dalı değil aynı zamanda güçlü bir toplumsal anlatı aracı olduğu vurgulanmıştır. Bu yönüyle tez hem göç çalışmalarına hem de sinema ve temsil literatürüne katkı sunmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bilimsel rehberliği, eleştirel katkıları ve destekleyici yaklaşımıyla her aşamada yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Edip Avşar’a içtenlikle teşekkür ederim. Akademik sürecin zorluklarını aşmamda bana her zaman güç veren, sabrı ve anlayışıyla yanımda olan eşim Sedat’a ve varlıklarıyla motivasyon kaynağım olan çocuklarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte manevi desteklerini esirgemeyen tüm aile bireylerime ve katkı sunan herkese şükranlarımı sunarım.

Ladan ERTUŞ

2026

ÖZET

Bu çalışma, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsillerini inceleyerek, sinemasal anlatıların göçmenlerin sosyal, kültürel ve ekonomik deneyimleriyle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. 1979 Sovyet işgali sonrasında İran'a yönelen yoğun Afgan göçü, ülkede kalıcı bir toplumsal yapı oluşturmuş; bu durum İran sinemasında kimlik, aidiyet, dışlanma ve görünmez emek gibi temaların belirginleşmesine yol açmıştır. Araştırma kapsamında, Afgan göçmen temsiline dair güçlü örnekler sunan Bisikletçi (1987, Mohsen Makhmalbaf), Djomeh (2000, Hassan Yektapanah) ve Baran (2001, Majid Majidi) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; filmler anlatı yapısı, karakter kurgusu ve tematik boyutlar açısından eleştirel söylem analizi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çözümlemeler, Afgan göçmenlerin İran sinemasında çoğunlukla güvencesiz emek koşulları içinde, toplumsal olarak marjinalleştirilmiş ve "öteki" konumunda temsil edildiğini göstermektedir. Bisikletçi, göçmenliğin ekonomik sömürü ve hayatta kalma mücadelesini güçlü bir metafor üzerinden aktarırken; Djomeh, kültürel uyumsuzluk ve kabul görme arayışını gündelik hayat pratikleri aracılığıyla görünür kılmaktadır. Baran filmi ise göçmenlik deneyimini kimlik, sevgi ve fedakârlık temalarıyla ilişkilendirerek daha insani ve empatik bir anlatı sunmaktadır. Bununla birlikte, filmlerdeki Afgan karakterlerin çoğunlukla edilgen figürler olarak kurgulanması, kolektif özneleşme ve direnç alanlarının sınırlı kaldığını göstermektedir.

Bu çalışma, İran sinemasının Afgan göçmenlerin görünürlüğünü artırma ve toplumsal duyarlılık oluşturma potansiyeline sahip olduğunu ortaya koyarken, temsil biçimlerinin hâlen belirli kalıplar ve sınırlar içinde şekillendiğini de göstermektedir. Göç ve sinema ilişkisini ele alan literatüre katkı sunan araştırma, göçmen temsillerinin daha çok boyutlu ve kapsayıcı biçimde ele alınmasının önemine dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: İran sineması, Afgan göçmenler, göç ve temsil, kimlik ve aidiyet, toplumsal dışlanma.

ABSTRACT

This study aims to examine the representations of Afghan migrants in Iranian cinema, revealing how cinematic narratives relate to the social, cultural, and economic experiences of migrants. The massive Afghan migration to Iran following the 1979 Soviet invasion created a lasting social structure in the country; this led to the prominence of themes such as identity, belonging, exclusion, and invisible labor in Iranian cinema. Within the scope of the research, the films *The Cyclist* (1987, Mohsen Makhmalbaf), *Djomeh* (2000, Hassan Yektapanah), and *Baran* (2001, Majid Majidi), which offer strong examples of Afghan migrant representation, were selected using purposive sampling.

A qualitative research approach was adopted; the films were evaluated within the framework of critical discourse analysis in terms of narrative structure, character development, and thematic dimensions. The analyses show that Afghan migrants are mostly represented in Iranian cinema in precarious working conditions, socially marginalized, and in the position of "the other." *The Cyclist* conveys the economic exploitation and struggle for survival of migrants through a powerful metaphor; *Djomeh* makes cultural incompatibility and the search for acceptance visible through everyday life practices. The film *Baran*, on the other hand, offers a more humane and empathetic narrative by relating the experience of migration to themes of identity, love, and sacrifice. However, the fact that Afghan characters in the films are mostly portrayed as passive figures shows that the areas of collective subjectivation and resistance remain limited.

This study reveals that Iranian cinema has the potential to increase the visibility of Afghan migrants and create social awareness, while also showing that the forms of representation are still shaped within certain patterns and boundaries. Contributing to the literature on the relationship between migration and cinema, the research draws attention to the importance of addressing migrant representations in a more multi-dimensional and inclusive way.

Keywords: Iranian cinema, Afghan migrants, migration and representation, identity and belonging, social exclusion.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖN SÖZ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaç	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Sınırlılıklar	6
2. ALANYAZIN.....	8
2.1. Göç Olgusuna İlişkin Temel Kavramlar ve Göç Türleri	8
2.2. Afet ve Göç İlişkisi	10
2.3. İran'a Afgan Göçünün Tarihi	12
2.3.1 Afgan Göçmenlerin İran'a Göç Etme Nedenleri.....	13
2.4. Medya ve Temsil	17
2.4.1. Afgan Göçmenlerin İran Medyasında Temsiline İlişkin Yapılan Çalışmalar	19
2.5. Devrim Öncesi ve Devrim Sonrası İran Sineması	22
2.5.1. Mohsen Makhmalbaf'ın Hayatı ve Sineması.....	24
2.5.2. Majid Majidi'nin Hayatı ve Sineması	25
2.5.3. Hassan Yektapanah'ın Hayatı ve Sineması	26
2.5.4. Devrim Sonrası İran Sinemasında Göç ve Göçmenler	26
3. YÖNTEM.....	30
3.1. Araştırmanın Modeli	30
3.2. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	30

3.3. Analiz Edilen Filmlerin Seçilmesindeki Etkenler	31
4. BULGULAR VE YORUM	32
4.1. Bisikletçi (1987) Filminin Künyesi ve Özeti	32
4.1.1. Filmin Analizi	33
4.1.2. Filmde Geçen Afgan Göçmen Teması	37
4.1.2.1. Afgan Göçmen Kimliği: Görünmezlerin Görünür Kılınışı	37
4.1.2.2. Toplumsal Dışlanma ve Yabancılaşma	38
4.1.2.3. Göçmen Emegi, Dayanıklılık ve İnsan Onuru	38
4.1.2.4. Mekânsal Semboller ve Sınırların Temsili	39
4.1.2.5. Medya, Gösteri ve İnsanın Metalaşması	39
4.2. Djomeh (2000) Filminin Künyesi ve Özeti	40
4.2.1. Filmin Analizi	41
4.2.2. Filmde Geçen Afgan Göçmen Teması	43
4.2.2.1. Afgan Göçmen Kimliği: Sessiz Bir Varoluş	45
4.2.2.2. Toplumsal Dışlanma ve Yabancılaşma	46
4.2.2.3. Göçmen Emegi, Ahlak ve Onur	47
4.2.2.4. Mekân, Sınırlar ve Aidiyet	48
4.2.2.5. Aşk, Umut ve Kırılma Anı	50
4.3. Baran (2001) Filmin Künyesi ve Özeti	52
4.3.1. Filmin Analizi	52
4.3.1.1. Göçmenlik, Kimlik ve Görünmez Emek	52
4.3.1.2. Baran/Rahmet Karakteri Üzerinden Afgan Göçmen Kadınlığı ..	55
4.3.1.3. Latif Karakteri ve Göçmenliğe Ahlaki Yaklaşım	57
4.3.1.4. Ayrılık, Sessizlik ve Göçmenliğin Sürekliliği	58
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	62
5.1. Sonuç	62
5.2. Tartışma	64
5.3. Öneriler	65
KAYNAKÇA	67

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 2.1. Afgan Mültecilerin İran'a Göç Etme Nedenleri.....	15
Tablo 2.2. İran'a Göç Eden Afganların Yılları Göre Dağılımı.	16
Tablo 2.3. Son Yıllarda Afgan Mültecilerin İran'dan Dönüş İstatistikleri.....	17
Tablo 4.1. Bisikletçi Filminin Künyesi.	32
Tablo 4.2. Dijomeh Filminin Künyesi.....	41
Tablo 4.3. Baran Filminin Künyesi.	52

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1. İran-Afganistan Sınırı.	14
Şekil 4.1. Nasim'in Hastane'de Eşiyle Görüşmesi.	33
Şekil 4.2. Nasim'in Röportaj Vermesi.	34
Şekil 4.3. Nasim Bisiklet Sürmeye Başlar.	36
Şekil 4.4. Cuma Sureti.	41
Şekil 4.5. Cuma'nın Çalışmak İçin Geldiği Yer.	43
Şekil 4.6. Cuma'nın Mahmut Bey ile Sohbeti.	44
Şekil 4.7. Cuma ve Mahmut Bey'in Evlilik Üzerine Sohbetleri.....	46
Şekil 4.8. Cuma ve Müşteri'nin Sohbeti.	47
Şekil 4.9. Cuma ve Habib'in Diyalogu.	48
Şekil 4.10. Djomeh Filminde Göç Edilen Yerin Görüntüsü.	49
Şekil 4.11. Cuma'nın Âşık Olduğu Bakkal Kız.....	51
Şekil 4.12. Baran Filminin Afışı.	53
Şekil 4.13. Baran'ın Ustabaşı ile Konuşması.....	54
Şekil 4.14. Baran'ın Sesine Necef'in Tepkisi.	56
Şekil 4.15. Latif'in Kimlik Diyalogu	58
Şekil 4.16. Necef'in Çaresiz Bakışları.	59
Şekil 4.17. Baran Filminin Kapanış Sahnesi.....	60

KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ

AB: Avrupa Birliği

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

ANU: Australian National University (Avusturalya Ulusal Üniversitesi)

BM: Birleşmiş Milletler

CDA: Critical Discourse Analysis (Eleştirel Söylem Analizi)

IDMC: Internal Displacement Monitoring Centre (İç Göç İzleme Merkezi)

IRIB: Islamic Republic of Iran Broadcasting (İran İslam Cumhuriyeti Yayıncılık)

MPI: Migration Policy Institute (Göç Politikası Enstitüsü)

NGO: Non-Governmental Organization (Sivil Toplum Kuruluşu)

STK: Sivil Toplum Kuruluşu

UN: United Nations (Birleşmiş Milletler)

UNHCR: United Nations High Commissioner for Refugees (BM Yüksek Komiserliği)

1. GİRİŞ

1990'lardan itibaren İran sineması, toplumsal gerçekçilik temasıyla uluslararası alanda dikkat çeken bir anlatı biçimi geliştirmiştir. Bu sinemasal yaklaşım, İran toplumunun sosyal, kültürel ve ekonomik dinamiklerini ele alırken, özellikle toplumsal dışlanma, kimlik krizi ve marjinalleşme gibi sorunları ön plana çıkarmıştır. Bu bağlamda, İran'daki Afgan göçmenlerin yaşam koşulları, kimlik mücadeleleri ve toplumsal bütünleşme sorunları, İran sinemasının önemli temalarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Afgan göçmenler, özellikle 1979 Sovyet işgali sonrası yaşanan yoğun göç dalgasıyla İran'da milyonlarca kişiyi kapsayan bir topluluk haline gelmiş, ancak bu durum beraberinde çeşitli sosyal ve ekonomik problemleri de getirmiştir.

Afgan göçmenlerin İran toplumundaki konumu, çoğunlukla yasa dışı, güvencesiz ve düşük ücretli işlerde çalışma zorunluluğu ile karakterize edilmekte ve bu durum onların marjinalleşmesini artırmaktadır (Farzin, 2020). İran sineması, bu gerçekliği kimi zaman eleştirel bir perspektifle yansıtmakta ve göçmenlerin yaşadığı görünmezlik, kimlik çatışması ve sosyal dışlanma gibi temalara odaklanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsillerini analiz ederek, göçmenlerin kimlik ve bütünleşme sorunlarının sinemadaki yansımalarını anlamaktır. Bu doğrultuda, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsili açısından önemli örnekler sunan Baran (2001, yönetmen Majid Majidi), Djomeh (2000, yönetmen Hassan Yektapanah) ve Bisikletçi (1987, yönetmen Mohsen Makhmalbaf) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu filmler üzerinden anlatı yapısı, karakter kurgusu ve göçmenlik temaları incelenerek, göçmenlerin maruz kaldığı dışlanma, kimlik krizleri ve görünmezlik sorunları ele alınmıştır. Buna ek olarak, afet ve göç arasındaki ilişki de bu anlatılar bağlamında değerlendirilmiştir.

Doğal afetler, savaş ve çevresel yıkımlar, bireyleri yalnızca fiziksel mekânlarından değil, toplumsal aidiyetlerinden de koparan zorunlu göç süreçlerini tetiklemektedir. Filmlerde doğrudan ya da dolaylı biçimde hissedilen bu afet temelli kırılma, göçmenlerin kırılma derinleştirirken, barınma, emek ve güvenlik sorunlarını daha görünmez ve süreklilik arz eden bir hâle getirmektedir. Bu yönüyle afet, göçmenliğin yalnızca ekonomik ya da politik değil, aynı zamanda insani ve yapısal bir kriz olarak ele alınmasını gerekli kılar (Wisner vd., 2004). Baytar'ın (2022) çalışmasına göre Afganların İran'a göç etmesinin temel nedeni, Afganistan'da uzun yıllardır süregelen savaş, iç çatışmalar, siyasi istikrarsızlık ve buna bağlı olarak ortaya çıkan can güvenliği tehdidi ile ağırlaşan ekonomik koşullardır. Özellikle Sovyet işgali, Taliban

dönemi, ABD müdahalesi ve 2021’de Taliban’ın yeniden iktidarı ele geçirmesi, ülkede güvenlik ve istikrarı kalıcı biçimde zayıflatmış; yoksulluk, işsizlik ve hak ihlallerini derinleştirmiştir. Afgan mülteciler, bu zorlayıcı koşullar altında öncelikle kendilerine en yakın ve ulaşılabilir ülkelere yönelmekte; bu noktada İran, Afganistan’a sınır komşusu olması, tarihsel göç ilişkileri, dilsel ve mezhepsel yakınlıklar ile ilk durak ülkelerden biri hâline gelmektedir. Ayrıca İran’da özellikle inşaat ve tarım gibi sektörlerde düşük ücretli iş imkânlarının bulunması, Afganların hayatta kalma stratejileri açısından İran’ı cazip kılmaktadır. Bu nedenle Afganistan’dan İran’a yönelen göç, büyük ölçüde zorunlu, güvenlik ve geçim temelli bir göç hareketi olarak şekillenmektedir (Baytar, 2022).

Majid Majidi’nin yönetmenliğini üstlendiği Baran filmi, İran’da kaçak işçi olarak çalışan Afgan genç Latif’in, Rahmat’a duyduğu platonik aşk üzerinden göçmenlerin güvencesiz çalışma koşullarına ve toplumsal dışlanmalarına dikkat çeker. Film, Rahmat karakteri aracılığıyla Afgan kadınlarının hem etnik hem de cinsiyet temelli baskılara maruz kalışını gözler önüne serer. Majidi’nin incelikli anlatımı, göçmenlerin İran toplumundaki görünmezliği ve kırılmalıklarını estetik bir biçimde yansıtarak, kadın kimliğinin yanı sıra göçmen kimliğinin de bastırılmasına metaforik bir göndermede bulunur (Nader, 2019).

Hassan Yektapanah’ın Djomeh filmi ise, taşrada İranlı bir mandıra işletmecisinin yanında çalışan Afgan genç Djomeh’in kültürel uyumsuzluklarını ve toplumsal entegrasyon çabalarını konu alır. Djomeh’nin bir İranlı kıza duyduğu aşk, sadece bireysel bir aşk hikayesi değil, aynı zamanda bir aidiyet ve kabul arayışının simgesidir. Ancak, bu arayış göçmenlerin “öteki” olarak algılanması nedeniyle toplum tarafından engellenir ve bastırılır.

Mohsen Makhmalbaf’ın politik sinema anlayışıyla çektiği Bisikletçi filmi, savaşta yaralanan karısını kurtarmaya çalışan bir Afgan adamın, para kazanmak için günlerce bisiklet sürme yarışına katılmasını anlatır. Film, göçmenlerin hayatta kalma mücadelesini çarpıcı biçimde gözler önüne sererken, sistem tarafından sömürülen ve özne olamayan göçmenlerin yalnızlığını güçlü bir şekilde yansıtır (Azimi, 2017). Bisikletçinin sürekli dönmesi, göçmenin içine düştüğü umutsuzluk döngüsünü metaforik olarak ifade eder.

Her ne kadar bu üç film farklı dönemlerde çekilmiş olsa da Afgan göçmenlerin İran’daki görünürlüğü, kimlik arayışını ve sosyo-ekonomik dışlanmışlıklarını ortak bir çerçevede vurgulamaktadır (Fairclough, 1995). Filmler, göçmenleri çoğunlukla mağdur ve edilgen figürler olarak tasvir etmekle birlikte, aynı zamanda insan yönlerini ön plana çıkararak seyircinin göçmenlerle empati kurmasına olanak tanır. Bununla birlikte, temsildeki bazı sınırlılıklar da dikkat çekmektedir; Afgan karakterler çoğunlukla bireysel hikayelerle

sınırlandırılmakta, kolektif bir direniş ya da dayanışma çerçevesinde temsil edilmemektedir. Bu durum, İran sinemasındaki göçmen temsillerinin eksikliklerini ortaya koymaktadır.

Baran, Djomeh ve Bisikletçi filmleri, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsiline önemli katkılar sunmakla birlikte, bu temsillerin pasif, edilgen ve sınırlı kalması, göçmenlerin çok boyutlu ve dinamik kimliklerini tam anlamıyla yansıtmaya açısından yetersiz kalmaktadır. Bu çalışma, İran sinemasındaki Afgan göçmen temsillerinin derinlemesine incelenmesiyle, bu görünürlüğü artırmayı ve daha kapsamlı, çok katmanlı bir temsil anlayışının geliştirilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.1. Problem

İran sineması, özellikle 1980'ler sonrası Afgan göçüyle şekillenen toplumsal ve politik dinamikleri yansıtmaktadır. Mohsen Makhmalbaf'ın *The Cyclist* (Bisikletçi, 1987) filminde, Afgan mültecilerin ekonomik ve toplumsal marjinalleşmesi, başkarakter Nasim'in İran toplumunun gözleri önünde uzun soluklu yarışa dönüştüğü bisiklet gösterisiyle simgeleştirilir. Bu anlatı, Afgan mültecilerin "çaresizlik içinde görünürlük" kazandıkları bir temsil sahası sunar ve onların görünür olabilmesi için olağanüstü bir bedel ödemesi gerektiğini ima eder (Adelkhah & Olszewska, 1987; Deb, 2020).

1990'lar ve 2000'lerde İran sinemasında, Stuart Hall'un temsil kuramı çerçevesinde Afgan karakterlerin stereotiplerle şablonlaşması belirgin hale gelir. Geleneksel anlatılar, Afganları düşük kültürel sermaye ve sadakatle tanımlayarak "obedient, simple, hardworking" (itaatkâr, sade ve çalışkan) figürlerden ibaret sayar; bu da Afgan kimliğinin homojenleştirilmesine ve doğallaştırılmasına yol açar (Hall, 2021). Öte yandan Majid Majidi'nin *Baran* (2001) filmi, Latif karakteri aracılığıyla İran toplumunda Afgan göçmenlere yönelik yerleşik önyargıları sorgulayan ve dönüştürmeye yönelik bir anlatı kurar. Filmde Baran'ın Afgan kimliğini açık biçimde sahiplenmesi, göçmenliğin anonim ve homojen bir "kitle" olgusundan çıkarılarak bireysel bir deneyim alanı olarak sunulmasını sağlar. Bu bireyselleştirilmiş temsil, Afgan göçmenlerin yalnızca ekonomik ya da hukuki bir statüyle değil, duygusal, etik ve insani boyutlarıyla görünür kılınmasına olanak tanır. Böylece *Baran*, İran ve Afgan toplumları arasındaki tarihsel ve kültürel yakınlığı vurgulayarak ötekileştirici söylemleri aşma potansiyeli taşıyan bir sinemasal zemin oluşturur (Deb, 2020; Majidi, 2020).

Ancak, günümüzde dijital katılımcı medya projeleri gibi yeni anlatı araçlarıyla da göçmenler, temsil süreçlerinin dışına itilmektedir. Nesvaderani'nin (2023) katılımcı medya yaklaşımında, Afgan mülteci gençlerin duygusal ve mekânsal deneyimleri, kamusal anlatıya

dahil edilmeden, çoğu zaman “görüntülenen” taraf olarak kalır. Bu durum, göstergibilimsel temsilde mülteci olanların deneyimlerini söz ve özne olarak ifade etme kapasitelerini sınırlamaktadır. Dahası, devlet politikalarının göçmenleri “panahandegan (mülteciler)” kategorisine düşürmesi, onların yurttaşlık haklarına erişimini zorlaştırdığı gibi sinematik anlatılarda da bu haklarına vurgu yapılmasının önüne geçmektedir (ANU Press, 2008).

1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsiline odaklanarak, bu temsillerin göçmenlerin sosyal, kültürel ve ekonomik deneyimleriyle nasıl ilişkilendirildiğini analiz etmektir. *Baran* (2001, Majid Majidi), *Djomeh* (2000, Hassan Yektapanah) ve *Bisikletçi* (1987, Mohsen Makhmalbaf) adlı filmler, İran’da yaşayan Afgan göçmenlerin gündelik yaşam mücadelelerini, kimlik inşası süreçlerini ve toplumsal aidiyet arayışlarını sinematografik düzlemde yansıtmaları bakımından bu çalışmaya kültürel ve anlatsal bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmada, göçmenlik olgusunun sinema aracılığıyla nasıl anlamlandırıldığı, bu anlatıların Afgan göçmenlerin toplumsal temsili üzerindeki etkileri ve toplumsal algı biçimlerine katkısı irdelenecektir. Böylelikle sinema aracılığıyla inşa edilen göçmen imgelerinin hem kültürel kodları hem de sosyopolitik gerilimleri nasıl yansıttığı irdelenmiştir. Böylelikle sinema aracılığıyla inşa edilen göçmen imgelerinin hem kültürel kodları hem de sosyopolitik gerilimleri nasıl yansıttığı ortaya konmuştur.

Çalışmaya teşkil eden araştırma soruları;

1. İran’da yaşayan Afgan göçmenlerin sosyal, kültürel ve ekonomik uyum süreçlerinde karşılaştıkları temel zorluklar sinemasal anlatılarda nasıl temsil edilmektedir?
2. *Baran*, *Djomeh* ve *Bisikletçi* gibi filmlerde Afgan göçmen karakterlerin kimlik inşa süreçleri ve aidiyet arayışları ne şekilde betimlenmektedir?
3. Bu filmlerdeki göçmen temsilleri, İran toplumunun Afgan göçmenlere yönelik algılarını ve toplumsal tutumlarını nasıl şekillendirmekte ya da pekiştirmektedir?

1.3. Önem

Göç, bireyin yaşam alanını zorunlu ya da gönüllü olarak değiştirmesi sürecinde yaşadığı sosyal, kültürel ve ekonomik dönüşümlere işaret eder (Castles, 2010). İran’da yaşayan Afgan göçmenler örneğinde, bu süreç uzun süredir devam eden siyasi istikrarsızlık, savaş ve yoksulluktan kaçışla başlar. İran sinemasında *Baran*, *Djomeh* ve *Bisikletçi* gibi yapıtlar, bu

bireylerin gündelik hayat mücadelelerini, kimlik arzularını ve ekonomik çıkmazlarını etkileyici biçimde sahneye taşır. Bu bağlamda, göç yalnızca bir mekânsal yer değiştirme değil, aynı zamanda dönüşüm ve yeniden inşa sürecidir.

Bisikletçi (The Cyclist, 1987), Afgan kökenli Nasim karakteri üzerinden göçmenliğin ekonomik boyutunu etkileyici biçimde anlatır: Ailesinin geçimini sağlamak için bisiklet üzerinde yedi gün yedi gece aralıksız pedal çeviren Nasim, bir göçmenin marjinalleşmesinin ve görünür olmak için ne denli ağır bir bedel ödemek zorunda kaldığının sembolü haline gelir. Bu film, göçmenin ekonomik adaletsizliklerle karşı karşıya kaldığı sosyal ortamı metaforik anlatımla gözler önüne serer. Bisikletçi filminde Afgan mültecinin görünürlüğü, tersine bir sembolik düzlemden değil; bireyin kendini sürekli bedensel ve duygusal olarak tükettiği aşırı fedakârlık pratikleri üzerinden kurulmaktadır. Nasim'in bisiklet yarışı boyunca sergilediği fiziksel dayanıklılık, göçmenin ancak kendini kanıtladığı ölçüde “fark edilebilir” olabildiğini; bunun ise insanî değil, koşullu ve geçici bir kabul biçimi sunduğunu ortaya koyar.

Majid Majidi'nin Baran (2001) filmi, göçmen kimlik ve aidiyet temalarını derinlemesine işleyen bir başka örnektir. Lateef adlı Afgan karakterin İran toplumundaki işçi statüsünden insan kimliğine yükselişi, göçmenlik sürecinin psikolojik aşamalarına ışık tutar. Stuart Hall'un temsil kuramına göre, kimlik sabit değil dönüşen ve yeniden inşa edilen bir olgudur. Baran'da Lateef'in kimlik inşası; ilk başta “göçmen işçi” stereotipiyle sınırlı olan görünümünden, bireysel duygu ve hikâyesiyle tanımlanan bir insana dönüşmesiyle somutlaşır (Hall, 1990). Bu dönüşüm, İran toplumu ile Afganlar arasındaki kültürel yakınlığa dikkat çekerek öteki kavramını sorgular.

Hassan Yektapanah'ın Djomeh (2000) filmi, göçmenliğin sosyal boyutunu merkezine alır. Filmde, oyunun sonunu kesin bir şekilde bilmeyen karakterlerin ruh hâlleriyle Djomeh'in belirsizlik içindeki göçmenliği paralel kurgulanır. İran kent yaşamına girmeye çalışan bir Afgan göçmen olarak Djomeh, yalnızca iş bulmak değil, sosyal kabul görme mücadelesi de verir. Tüm bu süreçte film, göçmenliğin yalnızlaştırıcı doğasını, statü düşüklüğünü ve aidiyet krizlerini gözler önüne serer.

Afgan göçmenler, İran'da en temel sosyal hizmetlere erişimde hâlâ kısıtlamalarla karşı karşıyadır. Eğitim alanında da ciddi engeller bulunmaktadır: Genç Afgan göçmen çocukların okula devamı, sosyal çevre dışlanması ve bürokratik kayıt sorunları nedeniyle sekteye uğramakta; bu durum uzun vadede kimlik gelişimini olumsuz etkilemektedir (Ghasemi-Tafreshi & Lafortune, 2023). İran sinemasındaki filmler, bu sosyal dışlanma deneyimini bireysel öykülerle yüceltir ve toplumsal duyarlılığı artırma potansiyeli taşır.

Göçmenlik aynı zamanda çok boyutlu bir travma sürecidir. Afgan göçmenlerin zorunlu göç süreçleri, ailelerinden ve evlerinden uzun süreli kopuşlarla derin bir psikolojik yük yaratır. Mohsen Makhmalbaf'ın belgeseli *The Afghan Alphabet* (2002), İran'daki Afgan çocuklarının eğitim mücadelesini ele alarak bu travmanın sınırlarını sanat aracılığıyla görünür kılar. Belgesel, eğitim hakkının kazanılması için sinemanın toplumsal işlevini vurgular. Bu süreç, çocukların aidiyet arayışını da yukarıdan etkiler; çünkü eğitim hem bireysel gelişim hem de toplumsal katılım için anahtar konumdadır.

Kültürel temsil ve medya olgusu göz önünde bulundurularak, Afganların İran sinemasındaki betimlenmesi Hall'un temsiliyet kuramı temelinde değerlendirildiğinde karmaşık bir yapı gösterir. Repräsentation (Temsiliyet), hem ötekileştirme hem de empatik insanlaştırma dinamiklerini içerebilir (Hall, 1997). Sinemada Afganlı göçmen karakterlerin temel insanlık hallerine indirgenmesi (çok zor koşullarda çalışan, bazen pasif; bazen mağdur) hem stereotipleri korur hem de bazı filmlerde –örneğin Baran'da– bu stereotipleri kırarak empatiye dayalı yeniden tanımlama çabasını gösterir. Bu ikili yapı, göçmen sinemasının hem risklerini hem de potansiyelini ifade eder.

Bu çalışmalar, yalnızca bireysel öykülerle sınırlı kalmayıp toplumsal algı düzeyinde dönüştürücü bir kapı aralar. İran'da yaygın olan göçmen karşıtlığı yaygın olmasına ve stereotipik korku ve toplumsal dışlama diline rağmen, edebi-filmsel anlatılar empatik bir bakış açısını teşvik eder. Böylece Baran ya da Djomeh gibi yapıtlar, göçmenlerin sadece ekonomik yük olmadığını, aynı zamanda kültürel zenginlik ve insanlık değerlerinin taşıyıcısı olduklarını vurgulayarak toplumsal duyarlılığın artmasına katkı sağlar.

Göç, bireyin sadece coğrafi değil, sosyal ve psikolojik bir yeniden yerleşim sürecidir. İran sinemasında göçmen temsilleri incelendiğinde, üç temel boyut ön plana çıkar: ekonomik marjinalleşme (Bisikletçi), kimlik ve aidiyet inşası (Baran, Djomeh) ve sosyal dışlanma ile sınırlı uyum çabaları. Bu tematik üçgen, göçü kültürel olarak algılamaya, insanlık duruşuyla yeniden düşünmeye ve kamuoyunda göçmenlik deneyimini sanat üzerinden anlamlandırmaya olanak tanır. Göç sineması, bu nedenle yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün bir aracı olarak işlev görür.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, İran'daki Afgan göçmenlerin deneyimlerini anlamak için sinema alanındaki üç önemli filme (Baran, Djomeh ve Bisikletçi) odaklanmaktadır. Ancak, çalışmanın sınırlılığı olarak, sadece bu filmlerde temsil edilen göçmenlik ve uyum temalarının analiz

edilmesi ifade edilebilir. Filmler, göçmenlerin yaşadığı sosyal ve kültürel sorunları simgesel ve dramatize edilmiş biçimlerde yansıttığından, gerçek yaşam koşullarının tüm karmaşıklığını ve çeşitliliğini tam anlamıyla yansıtmayabilir. Ayrıca, İran'daki Afgan göçmenlerin çok daha geniş ve çeşitli deneyimleri olmasına rağmen, bu çalışma sadece sinema temsilleri üzerinden sınırlı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu nedenle, saha çalışmaları veya başka disiplinlerden elde edilen verilerle desteklenmediğinde, film analizlerine dayalı bulguların genellenmesine temkinli yaklaşılmalıdır.

2. ALANYAZIN

2.1. Göç Olgusuna İlişkin Temel Kavramlar ve Göç Türleri

Göç, tarih boyunca insan topluluklarının yaşadığı en temel sosyal hareketlilik biçimlerinden biri olmuştur. Bireylerin ya da toplulukların çeşitli nedenlerle bir yerden başka bir yere, genellikle kalıcı ya da uzun süreli olacak şekilde yer değiştirmeleri olarak tanımlanabilir. Göçün temelinde, bireyin mevcut yaşam alanında karşılaştığı olumsuz koşullar ile yeni yerleşim alanının sunduğu daha iyi fırsatlar yer almaktadır. Bu bağlamda, göç sadece mekânsal bir yer değiştirme değil, aynı zamanda sosyal, ekonomik, kültürel ve psikolojik boyutları olan çok yönlü bir süreçtir (Çağlayan, 2016). Göç kavramı, farklı bilim dalları tarafından çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Sosyoloji, psikoloji, demografi, ekonomi, siyaset bilimi gibi disiplinler göçü kendi ilgi alanları çerçevesinde yorumlamaktadır. Örneğin, sosyologlar göçün toplumsal yapı üzerindeki etkilerine odaklanırken, ekonomistler daha çok işgücü piyasası ve gelir dağılımı açısından göçü analiz eder. Psikoloji disiplini ise göçmen bireylerin karşılaştığı adaptasyon süreci ve kültürel şok gibi bireysel etkileri inceler (Şahin, 2025). Bu nedenle, göç olgusu çok disiplinli yaklaşımlar gerektiren bir araştırma alanı hâline gelmiştir. Afet yönetimi bağlamında göç, özellikle savaş, deprem, kuraklık ve çevresel felaketler gibi olağanüstü durumların nüfus hareketlerini zorunlu kılmasıyla daha da belirginleşmektedir. Afetler yalnızca fiziksel yıkıma yol açmakla kalmamakta; aynı zamanda bireylerin yerinden edilmesine, geçici ya da kalıcı göç süreçlerinin hızlanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda göç, afet öncesi risk azaltma, afet sırası acil müdahale ve afet sonrası yeniden yerleşim politikalarıyla doğrudan ilişkilidir. Afet yönetimi perspektifi, göçmenleri yalnızca hareket hâlindeki nüfuslar olarak değil, kırılgan gruplar olarak ele alarak barınma, sağlık, güvenlik ve toplumsal uyum gibi alanlarda bütüncül ve sürdürülebilir politikaların geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır (Şahin ve Sipahioğlu, 2002).

Göç olgusu genellikle belirli nedenler etrafında şekillenir. Bunlar arasında ekonomik nedenler (işsizlik, düşük gelir, yoksulluk), siyasi nedenler (savaş, baskı rejimleri, etnik çatışmalar), sosyal nedenler (eğitim, sağlık hizmetlerine erişim), çevresel nedenler (doğal afetler, kuraklık) gibi unsurlar sayılabilir. Bu nedenlerin bazıları kişiyi bulunduğu yerden “iten” faktörlerken, bazıları da yeni bir yere yerleşmeye “çeken” unsurlar olarak tanımlanır. Everett Lee’nin “itme-çekme modeli”, bu dinamikleri açıklamada sıklıkla başvurulan kuramlardan biridir (Lee, 1966; Çağlayan, 2016). Göçün niteliğini anlayabilmek için temel kavramların yanı sıra göç türlerinin sınıflandırılması da önemlidir. Göç türleri, farklı kriterlere göre gruplandırılabilir. En yaygın ayırım alan kriterine göre yapılan iç ve dış göç ayrımıdır. İç göç,

bireylerin bir ülke sınırları içerisindeki yer değişimlerini ifade ederken; dış göç, bir ülkeden başka bir ülkeye yapılan yer değiştirmeleri kapsar. Türkiye’de kırsal alanlardan kentsel alanlara yönelen iç göç, özellikle 1950 sonrası dönemde kentleşme sürecini hızlandırmıştır (Ekici & Tuncel, 2015).

Göç türleri aynı zamanda gönüllülük düzeyine göre de sınıflandırılmaktadır. Gönüllü göç, bireyin kendi iradesiyle daha iyi yaşam koşulları, eğitim veya istihdam olanakları gibi nedenlerle gerçekleştirdiği göçlerdir. Buna karşılık, zorunlu göç; savaş, etnik temizlik, doğal afetler gibi bireyin kontrolü dışında gelişen durumlarda gerçekleşir. Zorunlu göç sonucu ortaya çıkan mülteciler, sığınmacılar ve yerinden edilmiş kişiler günümüzde uluslararası hukukun önemli konularındandır (Balun, Kurter & Dinçay, 2023). Süreklilik açısından göçler kalıcı ve geçici olarak ikiye ayrılır. Kalıcı göç, bireyin yerleştiği yeni yerde uzun vadeli ya da ömür boyu yaşaması anlamına gelirken; geçici göç, belirli bir süreyle sınırlı olarak gerçekleşen mevsimlik işçi göçleri ya da eğitim amaçlı göçleri kapsar. Özellikle kırsal bölgelerden büyük şehirlere yapılan mevsimlik işgücü hareketlilikleri, geçici göçün tipik örneklerindedir (Adıgüzel, 2016).

Göçler ayrıca yasal statüye göre de değerlendirilir. Yasal göç, ilgili ülkenin göç yasaları çerçevesinde izin alınarak yapılan göçleri ifade ederken; yasadışı göç, izinsiz ve belgelenmemiş şekilde yapılan sınır aşımıdır. Son yıllarda yasa dışı göç akınları, uluslararası ilişkilerde ve güvenlik politikalarında önemli bir gündem haline gelmiştir (Develi, 2017). Nitelik bakımından göçmenler vasıflı ve vasıfsız olarak sınıflandırılabilir. Vasıflı göçmenler, genellikle yüksek eğitim düzeyine sahip olan, uzmanlık gerektiren işlerde çalışan bireylerdir. Bu grup, gelişmiş ülkeler tarafından tercih edilen işgücü niteliğindedir. Vasıfsız göçmenler ise düşük ücretli, genellikle tarım, inşaat, temizlik gibi alanlarda çalışan ve sosyal güvenceden yoksun bireyleri ifade eder. Bu durum, göç alan ülkelerde hem ekonomik katkı hem de toplumsal gerilim yaratabilmektedir (Şahin, 2025). Kitle göçleri ise bireysel göçlerden farklı olarak, belirli bir topluluğun ya da etnik grubun birlikte gerçekleştirdiği geniş çaplı hareketlerdir. Özellikle savaş ve kriz dönemlerinde görülen bu tür göçler hem göç veren hem de göç alan bölgelerde derin yapısal değişikliklere yol açmaktadır. Suriyeli mültecilerin Türkiye’ye kitlesel gelişi buna örnek olarak verilebilir (Balun, Kurter & Dinçay, 2023).

Göç yalnızca bireyleri değil, aynı zamanda göç edilen ve göç verilen bölgelerin demografik yapısını, ekonomik kaynaklarını, hizmet kapasitesini, sosyal uyumu ve kültürel çeşitliliğini etkileyen bir süreçtir. Göç, göç eden bireyler açısından daha iyi yaşam fırsatlarına erişim sağlarken; göç edilen toplumlar açısından kültürel zenginlik, işgücü katkısı ya da kimi

zaman sosyal gerilim gibi ikili etkiler doğurabilir (Yılmaz, 2014). Bu noktada göç yönetiminin planlı ve insan hakları temelli bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

Göç olgusu, sadece bireysel değil toplumsal, kültürel ve politik etkileri olan karmaşık bir yapı sergilemektedir. Göçün farklı türleri, nedenleri ve sonuçları göç politikalarının oluşturulmasında dikkate alınması gereken temel unsurlardır. Bu nedenle göçün kapsamlı bir şekilde anlaşılması hem akademik hem de politik düzeyde sürdürülebilir çözümler geliştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

2.2. Afet ve Göç İlişkisi

Afetler, doğrudan insan yaşamını tehdit eden, fiziksel çevreyi tahrip eden ve sosyal düzeni bozan doğa kaynaklı ya da insan eliyle meydana gelen olağanüstü olaylardır. Depremler, sel baskınları, kuraklık, volkanik patlamalar, orman yangınları gibi doğal afetlerin yanı sıra savaşlar, endüstriyel kazalar ve çevresel yıkımlar da geniş kitleleri etkileyerek göçe zorlayan faktörlerdir. Afetlerin yol açtığı zorunlu yer değiştirme hareketleri, tarih boyunca göç olgusunun temel bileşenlerinden biri olmuştur. Afet ile göç arasındaki ilişki, sadece fiziksel mekânın değişimiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bireylerin, ailelerin ve toplumların sosyal, psikolojik ve ekonomik yapılarında derin dönüşümlere neden olur (Karakaş & Doğan, 2021).

Afetler sonrası meydana gelen göçler genellikle zorunlu göç kategorisine girer. Bu tür göçlerde bireyler, yaşadıkları çevredeki yaşanmaz koşullar nedeniyle başka bir yere taşınmak zorunda kalırlar. Göçün bu biçimi, çoğunlukla plansız, aniden ve travmatik biçimde gerçekleştiği için ciddi insani sonuçlar doğurur. Dünya genelinde Birleşmiş Milletler (BM) verilerine göre her yıl milyonlarca insan doğal afetler nedeniyle yerinden edilmektedir. Örneğin, 2020 yılında dünya çapında yaklaşık 30 milyon kişi afet kaynaklı göçe maruz kalmıştır (Internal Displacement Monitoring Centre [IDMC], 2021).

Türkiye özelinde değerlendirildiğinde, afet-göç ilişkisi özellikle deprem ve sel gibi olaylar ekseninde belirgin hale gelmektedir. Türkiye hem jeolojik hem de iklimsel özellikleri bakımından afet riski yüksek bir ülkedir. 1999 Marmara Depremi ve 2023 Kahramanmaraş merkezli depremler gibi büyük afetler, milyonlarca insanı yerinden etmiş, geçici barınma alanlarında yaşamaya zorlamıştır (Özden & Erdi, 2023). Bu tür felaketlerin ardından yaşanan göçler, yalnızca fiziki bir yer değişikliği değil; aynı zamanda toplumsal bir yeniden yapılanma süreci anlamına gelir.

Afet sonrası göç hareketleri hem kısa vadeli hem de uzun vadeli etkiler yaratır. Kısa vadede barınma, sağlık, gıda gibi temel ihtiyaçlara erişim sorunu öne çıkar. Uzun vadede ise

göç eden bireylerin yeni yerleşim alanlarında sosyal uyum, istihdam, eğitim ve psikolojik destek gibi alanlarda sorunlar yaşadığı görülmektedir (Çelik, 2018). Özellikle afet sonrası göç alan şehirlerde, plansız nüfus artışı kamu hizmetlerinin yetersiz kalmasına, altyapının zorlanmasına ve toplumsal gerilimlerin artmasına neden olabilir.

Afet ve göç ilişkisini anlamak için “kırılgan gruplar” kavramına da dikkat etmek gerekir. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar, engelliler ve mülteciler gibi gruplar, afetlerden ve göç süreçlerinden orantısız biçimde etkilenmektedir. Örneğin, afet sonrası oluşan geçici barınma merkezlerinde kadınlar için güvenlik sorunları, çocuklar için ise eğitime erişim problemleri yaygın olarak görülmektedir (Erdoğan, 2019). Afetlerin göçe etkisi yalnızca yerinden edilme boyutuyla sınırlı değildir. Aynı zamanda iklim değişikliği gibi daha yavaş ilerleyen afet türleri de göç kararlarını şekillendirmektedir. Özellikle kuraklık, çölleşme ve deniz seviyesinin yükselmesi gibi çevresel tehditler, insanların yaşadıkları bölgelerden göç etmelerine yol açmaktadır. Bu tür çevresel göçler genellikle “gizli göç” olarak adlandırılır; çünkü tek başına afet değil, ekonomik ve sosyal nedenlerle birleşerek göçü tetikler (Bozkurt, 2021).

Afet kaynaklı göçlerin etkili bir şekilde yönetilmesi için bütüncül bir afet yönetimi anlayışına ihtiyaç vardır. Afet öncesinde risk azaltma çalışmaları, yerleşim planlamaları ve erken uyarı sistemlerinin kurulması, insanların yaşadıkları alanlarda kalmasını sağlayabilir. Afet sonrasında ise geçici barınma, sosyal destek, ruh sağlığı hizmetleri ve entegrasyon politikalarını içeren kriz yönetimi yoluyla göç eden bireylerin yeni yaşam alanlarına uyum sağlamaları kolaylaştırılmalıdır (Karakaş & Doğan, 2021). Afet ve göç arasındaki ilişkinin en kritik boyutlarından biri de “ikincil göçler”dir. Yani afet nedeniyle bir bölgeden ayrılan bireylerin, ilk yerleştikleri bölgede çeşitli nedenlerle yeniden göç etmek zorunda kalmalarıdır. Bu durum, göçmenlerin yerleşik düzene geçmesini geciktirir, ekonomik bağımsızlıklarını zayıflatır ve sosyal dışlanmayı artırır. Özellikle afet bölgelerinden büyükşehirlere göç eden bireylerin, orada kalıcı olabilmesi için istihdam olanaklarının ve sosyal destek mekanizmalarının güçlü olması gerekir (Çelik, 2018).

Ayrıca afet sonrası göç hareketleri sadece bireysel değil, toplu olarak da gerçekleşebilir. Bu tür kitlesel göçler hem göç edenler hem de göç edilen yerleşim birimleri açısından çeşitli zorluklar yaratır. Göç alan bölgelerde nüfus yoğunluğu artarken, göç veren bölgeler ekonomik ve sosyal olarak zayıflar. Özellikle kırsal bölgelerde yaşanan afet sonrası göçler, tarımsal üretimin azalmasına ve bölgesel kalkınma dengesizliğine yol açabilir (Bozkurt, 2021). Tüm bu nedenlerle afet ve göç ilişkisi hem akademik hem de kamusal politika düzeyinde ciddi biçimde ele alınması gereken çok boyutlu bir meseledir. Afetlerin tetiklediği göç süreçleri, sadece

barınma ve fiziksel güvenlik değil, aynı zamanda sosyal uyum, kültürel bütünleşme, psikososyal destek ve uzun vadeli kalkınma stratejileri gerektiren karmaşık bir yapıya sahiptir (An vd., 2021).

2.3. İran'a Afgan Göçünün Tarihi

Afganistan'dan İran'a göç, yalnızca birkaç on yıla değil, yüzyıllara dayanan derin bir tarihî sürecin ürünüdür. Özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılda Afşar ve Hotaki hanedanlıkları döneminden itibaren bölgesel siyasi gelişmeler, etnik, mezhepsel ayrımlar ve ekonomik nedenlerle Afgan topluluklarının İran'a yerleşimi başlamıştır. Hazaralar başta olmak üzere Afgan grupları İran'ın Horasan bölgesinde yer edinmiş olup; bazı kaynaklarda bu nüfusun 5.000-7.000 aile düzeyinde olduğu belirtilmektedir (UNHCR, 2022). Ancak modern anlamda kitlesel Afgan göçünün başlangıcı, 1978 Saur Devrimi ve ardından Sovyetler Birliği'nin Afganistan'ı işgal etmesiyle birlikte olmuştur. 1979–1989 yılları arasında yaklaşık 5 ila 6 milyon Afgan İran ve Pakistan'a sığınmak zorunda kalmıştır. İran'a ise bu dönemde yaklaşık 3 milyon göçmen ulaşmıştır. Sovyet işgaline karşı direniş, yıkılan sosyal yapı ve savaş ortamı, Afgan vatandaşlarını İran'a yönlendirmiştir (Dashti, 2021; Castles & Miller, 2008).

1989'dan sonra Sovyetler'in çekilmesiyle birlikte Afganistan içinde iç savaş başlamıştır. Bu yeni dönemde hem savaşın devam etmesi hem de Taliban rejiminin yükselişiyile göç dalgası kesilmemiştir. 1992 itibarıyla yaklaşık 1,4 milyon Afgan İran'dan kendi ülkelerine dönse de şiddetin ve iktidar boşluğunun sürmesi nedeniyle 1990'lar boyunca göç yeniden ivme kazanmıştır (Dashti, 2021). 1990'ların başında İran, Afgan mültecilerin geri dönüşünü teşvik eden repatriasyon (ülkesine geri gönderme) anlaşmaları yapmıştır. Ancak bu politikalar zaman içinde değişmiştir. Özellikle geçici kimlik kartları (Amayesh kartları) verilmekle birlikte yasal statülerinin belirsiz olması mültecileri çok kırılgan bir konuma getirmiştir (UNHCR, 2022). İran hükümeti, zaman zaman kitlesel sınır dışı etmeler de gerçekleştirmiştir. Örneğin, 1999'da yaklaşık 100.000 kişilik bir kitlenin İran'dan sınır dışı edildiği bilinmektedir (United States Committee for Refugees and Immigrants, 2001).

21. yüzyılın başında özellikle Taliban'ın tekrar güç kazanması ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD) gibi uluslararası güçlerin çekilmesi Afganistan'da yeniden göç dalgasını tetiklemiştir. 2021'de Taliban'ın iktidara dönüşü, Afganistan'da adeta yeni bir göç krizini başlatırken İran hem geçici hem belgeli hem de kaçak milyonlarca Afgan'ı ev sahipliği yapmaya devam etmiştir. 2024 itibarıyla İran'daki kayıtlı ve kayıt dışı Afgan nüfusunun yaklaşık 5 milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. İran bu sürede yasal statü düzenlemeleri yoluyla kademeli olarak kontrol politikaları uygulamış; geçici ikamet izinleri

vermiş, eğitim ve sağlık erişiminde sınırlamalar getirmiştir. Ancak geçersiz durumdaki bireylerin sınır dışı edilmesi veya ayrımcı tutumlar zaman zaman insan hakları ihlallerine yol açmıştır (Migration Policy Institute, 2025).

2025 yılında İran hükümeti yaklaşık 4 milyon belgesiz Afgan göçmenini sınır dışı etme kararı almış; Mart 2024–2025 arasında yaklaşık 1,2 milyon Afgan sınır dışı edilmiştir. Bu, modern dönemin en büyük kitlesel sınır dışı etme uygulamalarından biri olarak kayıtlara geçmiştir (Naseh, 2025). Etnik olarak Hazaralar gibi Şii topluluklar İran’a sığınmak zorunda kalan gruplar arasında özel bir yere sahiptir. Hazaralar hem etnik temizlik hem dinsel ayrımcılık nedeniyle göç etmiş; bazı vakalarda İran içinde Liwa Fatemiyoun gibi milis gruplarda askeri amaçla da istihdam edilmişlerdir (Migration Policy Institute, 2025).

Göç tecrübesi, Afgan bireylerde güçlü duygusal ve toplumsal etkilere neden olmuştur. İran’daki Afganlar sıklıkla ekonomik fırsat arayışıyla gelmiş, aile geçimi için çalışanların geri dönüşü ya da yatırımları olabilmıştır. Ancak yaşam koşullarına, ayrımcı politikalara ve belirsizliklere bağlı olarak travmatik deneyimler de yaygın olmuştur (Karataş, 2021). Afganistan’dan İran’a göç, farklı dönemlerde değişen siyasi, ekonomik, sosyal ve güvenlik nedenleriyle şekillenmiştir. Sovyet müdahalesi, iç savaş, Taliban yönetimi, iklim kaynaklı kuraklık ve ekonomik çöküş gibi birden fazla dinamik Afganları İran’a göç etmeye yönlendirmiştir. İran’ın ev sahipliği politikaları ise zaman içinde değişkenlik göstererek sınırlama, ayırım ve sınır dışı etmelerle devam etmiştir. Günümüzde İran’daki Afgan nüfusu hem kayıtlı mültecileri hem kaçak göçmenleri hem de yeniden sınır dışı edilme riski altındaki toplulukları kapsamaktadır. Göç tarihine bakıldığında, bu sürecin hem Afgan hem İran toplumu açısından derin sosyo-politik etkiler barındırdığı görülebilir (Karataş, 2021).

2.3.1. Afgan Göçmenlerin İran’a Göç Etme Nedenleri

Afganistan’dan İran’a yönelik göç hareketleri, tarihsel kırılma noktalarıyla birlikte değerlendirildiğinde süreklilik gösteren ancak dönemsel olarak yoğunlaşan bir zorunlu yer değiştirme sürecini ortaya koymaktadır. 1979’daki Sovyet işgali, İran’a yönelik kitlesel Afgan göçünün başlangıç noktası olmuş; savaşın yarattığı güvenlik tehdidi ve devlet yapısındaki çöküş milyonlarca insanı ülke dışına yöneltmiştir. 1980–1988 yılları arasında İran-Irak Savaşı sürerken İran, ideolojik temelli “açık kapı” politikası uygulamış ve Afganlara serbest yerleşim ile istihdam imkânı tanımıştır. Ancak 1995’te yeni Afgan gelişlerine kapıların kapatılması, İran’ın göç politikasında kısıtlayıcı bir döneme geçildiğini göstermektedir (Alagöz ve Kandemir, 2015). 2001’de Amayesh kart sisteminin yürürlüğe girmesiyle Afganların hukuki statüleri yeniden düzenlenmiş, hareket ve ikamet özgürlükleri ciddi biçimde sınırlandırılmıştır.

2005–2013 yılları arasında İran Cumhurbaşkanı Ahmedinejad döneminde ise büyük ölçekli sınır dışı uygulamaları başlamış ve göç meselesi güvenlik merkezli bir perspektifle ele alınmıştır. Son olarak 2021’de Afganistan’da Taliban’ın yeniden iktidara gelmesi, yaklaşık 1 milyon kişiyi kapsayan yeni bir göç dalgasını tetiklemiş ve İran’ın sınır politikalarında yeniden sertleşmeye yol açmıştır (Baytar, 2022). İran’la Afganistan’ın jeopolitik konumları Görsel 2.1’de verilmiştir. İki ülke arasındaki sınır uzunluğu 921 km olup bu sınır üzerinde toplamda 3 sayıda sınır kapısı bulunmaktadır (Wikipedia contributors, t.y.).



Şekil 2.1. İran-Afganistan Sınırı (Toğa, 2023).

Bu tarihsel çerçeve, Afganistan’dan İran’a göçün yalnızca tek bir nedene dayanmadığını; güvenlik, siyasal istikrarsızlık ve ekonomik kırılganlıkların iç içe geçtiği çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir (BMMYK, 2016). Sovyet işgaliyle başlayan süreçte temel itici faktör güvenlik tehdidi iken, sonraki yıllarda iç savaş, Taliban yönetimi ve kronik ekonomik yoksulluk göçün devamlılığını sağlamıştır. 2021 sonrası Taliban yönetiminin kadın hakları, eğitim ve kamusal özgürlüklere yönelik kısıtlamaları ise yeni bir belirsizlik ortamı yaratmış; bu durum özellikle genç nüfus ve aileler açısından İran’ı yeniden bir sığınma alanı hâline getirmiştir. Öte yandan İran’ın uyguladığı statü kısıtlamaları, Amayesh sistemi ve dönemsel sınır dışı politikaları, göçün niteliğini geçici ve kırılgan bir yapıya dönüştürmüştür. Böylece Afganistan’dan İran’a göç, hem “itici faktörler” (savaş, rejim değişikliği, ekonomik çöküş) hem de dönemsel “çekici faktörler” (coğrafi yakınlık, çalışma imkânı, dini ve kültürel

bağlar) çerçevesinde şekillenen dinamik bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır (Baytar, 2022).

Tablo 2.1. Afgan Mültecilerin İran'a Göç Etme Nedenleri (Kandemir, 2025).

Yıl / Dönem	Olay	Göç Durumu
1979	Sovyet işgali	İran'a kitlesel Afgan göçü başladı
1980–1988	İran-Irak Savaşı	Açık kapı politikası; serbest yerleşim ve istihdam
1995	Yeni politika	Yeni Afgan gelişlerine kapılar kapatıldı
2001	Amayesh kart sistemi	Statü kısıtlamaları başladı
2005–2013	Ahmedinejad dönemi	Büyük ölçekli sınır dışılar başladı
2021	Taliban'ın iktidarı	Yeni göç dalgası (yaklaşık 1 milyon kişi)

Tablo 2.2'de görülen veriler, İran'daki Afgan nüfusunun 1979 sonrası jeopolitik gelişmelere paralel olarak dalgalı bir seyir izlediğini göstermektedir. 1979'daki Sovyet işgali sonrasında başlayan kitlesel göç hareketi, 1980'li yıllar boyunca hızlanmış ve 1990 yılına gelindiğinde İran'daki Afgan nüfusu yaklaşık 3 milyon seviyesine ulaşmıştır (ACAPS, 2025). 2000 yılı civarında 6 milyonluk rakamın ifade edilmesi, Afganların yalnızca İran'da değil Pakistan ile birlikte bölgesel ölçekte yoğun bir mülteci nüfusu oluşturduğunu göstermektedir. Ancak 2001 sonrası dönemde Afganistan'daki siyasal değişim ve uluslararası müdahale süreci, kısmi geri dönüşleri beraberinde getirmiş; bu durum 2010 yılında İran'daki Afgan nüfusunun yaklaşık 2,5–2,8 milyon bandına gerilemesiyle kendini göstermiştir. Bu düşüş, zorunlu geri dönüş politikaları, gönüllü dönüş programları ve kayıt sistemlerindeki değişimlerle ilişkilendirilebilir (ReliefWeb, 2024).

2020 sonrası dönemde ise tablo yeniden artış eğilimine işaret etmektedir. 2021'de Taliban'ın yeniden iktidara gelmesi, Afganistan'daki ekonomik çöküş ve güvenlik sorunları İran'a yönelen göç hareketlerini artırmış; 2022 ve 2023 yıllarında nüfus yaklaşık 3,8 milyon seviyesine yükselmiştir (UNCHR, 2025). 2024 yılında 4 milyon sınırına yaklaşan tahmini rakam, İran'ın dünyadaki en büyük Afgan mülteci nüfuslarından birine ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Bununla birlikte 2025 yılı için verilen 2,5–3,5 milyon aralığı, nüfusun yalnızca artış değil aynı zamanda geri dönüş, sınır dışı edilme ve düzensiz göç dinamiklerine bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, İran'daki Afgan nüfusu tek yönlü ve doğrusal bir artış sergilememekte; savaş, rejim değişikliği, ekonomik kriz ve göç politikaları gibi faktörlere bağlı olarak dalgalı ve kırılmalı bir yapıya sahip görünmektedir (Wikipedia contributors, n.d.).

Tablo 2.2. İran’a Göç Eden Afganların Yılları Göre Dağılımı (Wikipedia contributors, n.d.).

Yıl	İran’daki Afgan Nüfusu
1979	—
1980’ler	—
1990	3.000.000
2000	6.000.000
2010	2.500.000–2.800.000
2020	2.500.000–3.000.000
2021	3.000.000
2022	3.800.000
2023	3.800.000
2024	3.800.000–4.000.000
2025	2.500.000–3.500.000

Tablo 2.3 bakıldığında, İran’dan Afganistan’a yönelik geri gönderme verileri incelendiğinde, 2022’den 2025’in ilk yarısına kadar artan ve hızlanan bir sınır dışı sürecinin yaşandığı görülmektedir. 2022’de 485 bin olarak kaydedilen geri gönderme sayısı, 2023’te 650 bine, 2024’te ise 750 binin üzerine çıkmıştır. 2025’in yalnızca ilk altı ayında 700 binden fazla Afgan’ın İran’ı terk etmek zorunda kalması, sürecin artık dönemsel değil, sistematik ve planlı bir politika hâline geldiğini göstermektedir. Üstelik 2025 yılı için toplam 2 milyon Afgan’ın sınır dışı edilmesinin hedeflenmesi, İran’ın tarihindeki en kapsamlı geri gönderme operasyonlarından birine işaret etmektedir. Bu artış eğilimi, göç politikasının insani çerçeveden uzaklaşıp daha güvenlikçi ve stratejik bir zemine kaydığını ortaya koymaktadır (Dashtî, 2021).

Kitlesel geri gönderme politikasının arka planında ekonomik baskılar, iç güvenlik kaygıları ve jeopolitik hesapların iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapı bulunmaktadır. ABD yaptırımlarının İran ekonomisi üzerindeki ağır etkisi, artan enflasyon, işsizlik ve yaşam maliyetleri, geniş bir mülteci nüfusunun kamuoyu nezdinde “ekonomik yük” olarak çerçevelenmesine zemin hazırlamıştır. Bu ekonomik daralma süreci, göçmenlerin istihdam piyasasındaki konumlarının tartışmaya açılmasına ve kaynak paylaşımı üzerinden toplumsal gerilimlerin artmasına neden olmuştur. Dolayısıyla sınır dışı uygulamaları, ekonomik baskıyı hafifletmeye yönelik bir tedbir olarak sunulmakta ve iç kamuoyuna yönelik meşruiyet üretme işlevi görmektedir (Dalgakıran, 2013). Bununla birlikte 2021 sonrası artan düzensiz göç hareketliliği ve belgesiz nüfusun büyümesi, devletin iç güvenlik hassasiyetlerini daha görünür hâle getirmiştir. Bölgesel çatışma ortamları ve güvenlik tehditlerine ilişkin söylemler, göçmenlerin potansiyel risk unsuru olarak konumlandırılmasına yol açmış; bu durum göç karşıtı söylemlerin toplumsal zeminde güçlenmesini kolaylaştırmıştır. Ayrıca göç olgusunun dış politika bağlamında stratejik bir araç olarak değerlendirilmesi, “göç diplomasisi”

çerçevesinde bölgesel aktörler üzerinde baskı ve pazarlık gücü oluşturma amacını da beraberinde getirmiştir. Bu yönüyle geri gönderme süreci yalnızca nüfus hareketliliğiyle sınırlı olmayıp, ekonomik dengeleme, siyasal konsolidasyon ve jeopolitik konumlanma hedeflerini aynı anda gözeten bütüncül bir devlet politikası niteliği taşımaktadır (Dashtî, 2021).

Tablo 2.3. Son Yıllarda Afgan Mültecilerin İran'dan Dönüş İstatistikleri (Şahinli Ögüç, 2025)

Yıl	Geri Gönderilen Afgan Sayısı (kişi)
2022	485.000
2023	650.000
2024	750.000+
2025 (ilk yarı)	700.000+

2.4. Medya ve Temsil

Medya, göçmenlerin temsili bakımından toplumda güçlü bir algı oluşturu mekanizmadır. Göç, kendi içinde toplumsal ve siyasal boyutlar taşıırken, medya bu olguyu hem olumlu hem de olumsuz temalarla yansıtarak göçmenlerin görünürlüğünü ve kabul edilebilirliğini etkiler. Medya temsil pratikleri, göçmenleri bazı kalıplara yerleştirip onların sosyal ya da politik olarak görünürlüğünü tanımlar ya da sınırlar. Özellikle Afgan göçmenlerin İran'daki temsil süreçlerinde medyanın tonu, seçtiği dil ve çerçeveleme (framing) yöntemleri göçmen topluluğun toplumdaki algısını şekillendirmiştir (Pandir, 2018).

Mülteci ve göçmen temsili çalışmalarında sıkça eleştirel olarak vurgulanan uygulama, dehumanizasyon, homojenleştirme, “öteki” olarak sunulma ve mağduriyettir. Medya çoğu zaman göçmenleri pasif, yardıma muhtaç, ekonomik yük ya da sosyal sorun unsuru olarak sunar. Pandir (2018) çalışmasında medya temsillerinin bu olumsuz etkileri, sosyal gerilim ve dışlanmayı besleyen unsurlar olarak analiz eder. Medya, göçmenleri insan yerine sorun olarak sunmak suretiyle toplumsal önyargıları pekiştirmekte ve toplumsal uyumu zedelemektedir.

İran'da Afgan göçmenlerin basılı ve dijital basında yer bulma biçimi de benzer özellikler taşır. İran TV programlarında ve gazetelerde, göçmenler sıklıkla “kaçak işgücü”, “risk unsuru” veya “ekonomik yük” gibi kavramlarla tanımlanmıştır. Özellikle bazı televizyon dizilerinde Afgan bireyler suçlu ya da bulaşıcı hastalık taşıyıcısı gibi gösterilmiş; bu temsiller, nefret söylemi ve ayrımcı tutumların meşruiyet kazanmasına zemin hazırlamıştır (Stimson Center, 2023).

Buna karşın, medyanın dönüşüm potansiyeli de vardır. Pandir (2018) göçmenleri empatik dil, hak temelli gazetecilik ve bireysel hikâyeler üzerinden sunarak, toplumsal kabulü

arttırıcı bir rol oynayabileceğini vurgular. Göçmenlerin sesi duyurularak hem “birey” kimliği güçlendirilir hem de stereotipik anlatılardan kaçınılabilir. Örneğin Batı medyasında BBC ve The Sun gibi kaynaklarda incelenen haberlerde Afgan krizine yönelik insani ve ahlaki çerçeveleme (humanitarian and moral frame) ön planda tutulmuş, göçmenlerin desteklenmesi bir vicdani sorumluluk olarak sunulmuştur (De Coninck vd., 2023).

Geleneksel medyanın yanı sıra sosyal medya platformları, temsilin yeni alanlarını şekillendirmektedir. İran’daki dijital ortamda Afgan göçmenlere karşı yoğun bir dezenformasyon ve nefret söylemi yayılmakta, sosyal medyada olumsuz temsiller viral hale gelmektedir. Bu platformlar, sahte hesaplar ve koordineli kampanyalar aracılığıyla göçmenleri hedef göstermekte, toplum içinde düşmanlık ve ayrımcılık ortamını beslemektedir (Khonsari, 2024)

Benzer temsiller, Türkiye medyasında da gözlemlenmektedir. Türkiye’de Afgan ve Ukraynalı göçmenlerin temsil edildiği gazeteler (Sabah, Sözcü vb.) karşılaştırıldığında, Afgan göçmenlere dair temsiller sıklıkla eksik veya tekil olumsuz modeller üzerinden kodlanmıştır. Kadınlara yönelik belirli sorunların yok sayılması, Afganların görünmez bırakılması gibi meseleler dikkat çekmektedir (GMJTR, 2024)

Medya aracılığıyla şekillenen temsiller, göçmenlerin kendi deneyimlerini yeniden tanımlamalarına ve örgütlenmelerine olanak verebileceği gibi tam tersi etki de doğurabilir. Örneğin İran’dan Afgan göçmenlerin geri dönüş deneyimlerini anlatan araştırmalarda, bireylerin medya temsili aracılığıyla kendilerini mağdur olarak görürken, kendi çok yönlü deneyimlerini gölgede bıraktıkları da rapor edilmiştir (Comparative Migration Studies, 2024)

Sinema da medya temsili içinde önemli bir araçtır. İran sinemasında Majid Majidi’nin Barefoot to Herat (Herat’a Yalınayak) belgeseli gibi filmler; Afgan mültecilerin insani koşullarını ve yaşam mücadelelerini doğrudan anlatırken, izleyicide karşı empati oluşturur (Majid, 2002). Bu tür yapımlar, göçmenlerin hikâyesini merkezi hale getirmekte ve toplumsal algıyı dönüştürebilecek anlatılar oluşturabilmektedir.

Medya temsili, göçmenlerin sosyal kabulü, entegrasyonu ve görünürlük düzeyi üzerinde belirleyici etkiler yaratır. İran ve Türkiye örnekleri, medya tarzına göre göçmenlerin ya pasifleştirildiğini ya da insanlaştırıldığını gösterir. Olumlu medya temsilleri, empatik dil, hak temelli yaklaşım ve bireysel hikâyelerle göçmenlerin insani yüzünü ortaya koyabilir. Buna karşılık, negatif temsiller toplumda önyargıları şiddetlendirebilir. Dijital ortamda

dezenformasyonla mücadele, medya okuryazarlığı ve etik habercilik uygulamaları bu açıdan kritik öneme sahiptir (Stimson, 2023).

2.4.1. Afgan Göçmenlerin İran Medyasında Temsiline İlişkin Yapılan Çalışmalar

Afgan göçmenler, İran'da uzun yıllardır hem sosyal hem de ekonomik açıdan önemli bir yer tutmakla birlikte, medyada temsilleri sıklıkla tartışmalı bir alan olmuştur. İran mediasında Afgan göçmenler, çoğunlukla göç ve mültecilik bağlamında güvenlik tehditleri veya ekonomik yük algısıyla öne çıkarılmakta; bu durum, toplumsal algıların şekillenmesinde etkili olmaktadır. Akademik çalışmalar, İran mediasının Afgan göçmenlere dair söylemlerinin ötekileştirici unsurlar taşıdığını ve bu temsillerin göçmenlerin entegrasyon süreçlerini zorlaştırdığını göstermektedir. Bu bağlamda, Afgan göçmenlerin İran mediasındaki temsiline ilişkin yapılan araştırmalar hem devlet hem de sosyal medya kaynaklı anlatıların göçmenlerin toplumsal konumunu nasıl etkilediğine ışık tutmaktadır.

Moinipour'un 2017 yılında yayımladığı "Refugees against refugees: the Iranian Migrants' perception of the human rights of Afghans in Iran (Mültecilere karşı mülteciler: İranlı Göçmenlerin İran'daki Afganların insan haklarına bakış açısı)" başlıklı çalışması, İran devlet yayıncılığı olan IRIB'in (Islamic Republic of Iran Broadcasting (İran İslam Cumhuriyeti Yayın Kurumu) Afgan göçmenlere yönelik ötekileştirme stratejilerini nasıl sistematik biçimde ürettiğini ayrıntılı olarak incelemektedir. Araştırma, İran içinden göç etmiş kişiler ve çoğunluğu Suriyeli ya da İran içinde yer değiştirmiş mülteci gruplar arasında Afgan göçmenlerin insan haklarına dair algılarının nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Moinipour, medyada yer alan olumsuz Afgan temsillerinin, sadece bireylerin gözlemleriyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bu bireylerin tutumlarını da doğrudan etkilediğine vurgu yapar. Çalışmanın temel bulguları, İran devletinin medya söylemi aracılığıyla Afgan göçmenleri "öteki" konumuna yerleştirirken, bu anlatıların göçmenler arası rekabet ve ayrımcılığı da beslediğini göstermektedir. Özellikle IRIB'in Afgan mültecileri güvenlik tehdidi, ekonomik yük veya sosyal uyumsuzluk unsurları üzerinden sunması, İran içinde yaşayan diğer göçmen grupların ve yerleşik nüfusun Afganlara karşı negatif tutum geliştirmesinde belirleyici olmuştur. Böylece çalışma, medya içeriklerinin sadece devlet politikalarının yansıtıcısı olmadığını, aynı zamanda toplumda bireysel algı ve davranışları şekillendiren güçlü bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Moinipour'un bu çalışması, İran'daki medya temsili bağlamında, göçmenler arasındaki sosyal dinamikleri ve insan hakları algısını anlamak için önemli bir katkı sağlamakta; medyanın göçmenler üzerindeki etkisini daha geniş sosyopolitik bağlamda değerlendirmeye olanak tanımaktadır.

Habibi Doroh (2025) tarafından yapılan ve Clingendael Institute tarafından 2025 yılında yayımlanan “*Between inclusion and exclusion: Iran’s selective instrumentalization of Afghan migrants (Kapsayıcılık ve dışlama arasında: İran’ın Afgan göçmenleri seçici olarak araçsallaştırması)*” başlıklı analiz, İran’daki Afgan göçmenlerin devlet ve medya söylemleri bağlamında nasıl ikili bir temsille karşı karşıya kaldığını kapsamlı biçimde incelemektedir. Çalışma, Afgan göçmenlerin hem ekonomik hem de güvenlik açısından “araçsallaştırıldığını” vurgular; yani bu göçmenler, ucuz işgücü olarak ekonomik fayda sağlamak amacıyla kısmen kabul edilirken, aynı zamanda devlet ve medya tarafından olası bir güvenlik tehdidi olarak algılanıp dışlanmaktadır. Analizde, İran medyasının Afgan göçmenleri çoğu zaman iş gücü piyasasında kolayca sömürülebilecek bir emek kaynağı olarak sunarken, diğer yandan göçmenlere yönelik suçlamalar, tehdit algıları ve toplumsal kaygılar da medya içeriklerinde sıkça yer almaktadır. Bu çelişkili söylemler, Afgan göçmenlerin İran toplumundaki konumlarının karmaşık ve istikrarsız bir biçimde şekillenmesine neden olmaktadır. Medya aracılığıyla yayılan bu ikili temsiller, halk arasında göçmenlere karşı hem ekonomik bir ihtiyaç hem de sosyal bir risk algısının yerleşmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, İran’daki Afgan göçmenlerin medyada ve kamusal söylemde “dahil edilme ve dışlanma” arasında dalgalanan karmaşık bir konumda olduğunu ortaya koymakta ve medyanın göçmen politikaları üzerindeki belirleyici rolünü eleştirel bir perspektiften değerlendirmektedir.

Sadeghi ve Akbarian’ın 2024 yılında yayımlanan bu kitap bölümü, İran’daki lise düzeyindeki ders kitaplarında Afgan diasporasının temsiline odaklanmaktadır. *Politics of Representation (Temsil Politikası)* başlıklı çalışma, eğitim müfredatında Afgan göçmenlere dair anlatıların büyük oranda sessizleştirildiğini ve bu durumun Afgan kimliğinin yok sayılmasına yol açtığını ortaya koymaktadır. Yazarlar, İran eğitim sisteminin milliyetçi söylemi temel alarak Afgan diasporasını ikincil bir konuma yerleştirdiğini ve bu sayede Afgan öğrencilerin ve göçmenlerin eğitim ortamında toplumsal aidiyetinin zayıflatıldığını vurgulamaktadır. Çalışma, ders kitapları aracılığıyla öğrencilerin Afgan varlığına dair algılarının nasıl şekillendirildiğini analiz ederek, bu temsillerin göçmenlerin toplumsal kabulünü zorlaştırdığına dikkat çekmektedir. Milliyetçi eğitim söyleminin Afgan göçmenlerin deneyimlerini dışlayıcı bir biçimde normalleştirdiği ve onları “öteki” konumuna ittiği belirtilmektedir. Bu bağlamda, eğitim materyallerindeki temsil sorunları, göçmen entegrasyonunun önündeki yapısal engellerden biri olarak değerlendirilmektedir. Sadeghi ve Akbarian’ın çalışması, medyada olduğu kadar eğitim sisteminde de Afgan göçmenlerin görünürlüğünün nasıl sınırlandırıldığını

ve bu durumun kimlik politikaları üzerindeki etkilerini kapsamlı biçimde tartışarak İran'daki göçmen temsili üzerine literatüre önemli bir katkı sağlamaktadır.

Aldamen ve Guillén-Nieto (2023) tarafından yapılan, *The Role of Social Media in the Amplification of Disinformation and Hate Speech against Afghan Refugees in Iran* (Sosyal Medyanın İran'daki Afgan Mültecilere Karşı Yanlış Bilgilendirme ve Nefret Söyleminin Yayılmasındaki Rolü) çalışması, İran'daki sosyal medya ortamlarında Afgan mültecilere yönelik dezenformasyon ve nefret söyleminin yayılma mekanizmalarını ayrıntılı olarak incelemektedir. Araştırma, özellikle Twitter gibi popüler sosyal medya platformlarında kullanılan #ExpelAfghans (Afganları kovun) gibi etiketler aracılığıyla sistematik ve organize biçimde yayılan olumsuz ve kışkırtıcı içeriklere odaklanmaktadır. Bu içeriklerin, göçmen karşıtı söylemleri güçlendirdiği ve toplumda Afganlara karşı artan önyargıların pekişmesine neden olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada, sosyal medyanın sadece bireysel kullanıcılar arasında iletişimi kolaylaştıran bir araç olmanın ötesinde, medya söylemini besleyen ve çoğaltan bir platform olarak işlev gördüğü vurgulanmaktadır. Sosyal medya üzerinden yayılan dezenformasyon, Afgan mültecilerin toplumsal dışlanmasını ve ayrımcılığını artırmakta; nefret söylemi, bireylerin ve toplumun Afganlara yönelik korku, güvensizlik ve düşmanlık duygularını derinleştirmektedir. Bu durum, İran'daki göç politikaları ve kamuoyundaki tartışmalar üzerinde de etkili olmaktadır. Çalışma sosyal medya ortamında ortaya çıkan bu olumsuz temsillerin, göçmenlerin toplumsal uyum süreçlerini zorlaştırdığını ve nefret söyleminin yaygınlaşmasının önlenmesi için etkin sosyal medya düzenlemeleri ve kamu bilincinin artırılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Sadeghi ve arkadaşları tarafından 2025 yılında yayımlanan “*The Role of Social Networks in the Adaptation and Adjustment of Afghan Refugees (Case Study: Afghan Students Studying in Iranian Universities)* (Afgan Göçmenlerin Uyum ve Uyumunda Sosyal Ağların Rolü (Vaka Çalışması: İran Üniversitelerinde Eğitim Alan Afgan Öğrenciler)” başlıklı çalışma, Afgan mülteci öğrencilerin İran üniversitelerine entegrasyon sürecinde sosyal ağların oynadığı kritik rolü analiz etmektedir. Araştırma, öğrencilerin oluşturduğu sosyal ilişkilerin hem benzerlik temelli (örneğin, ortak kültürel değerler ve deneyimler) hem de etnik temelli bağlar üzerinden inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu sosyal ağlar, öğrencilerin akademik, sosyal ve psikolojik uyumunu destekleyen önemli bir kaynak olarak işlev görmektedir. Çalışma, doğrudan medya temsili üzerine odaklanmamakla birlikte, medyada yer alan Afgan göçmenlere dair genel algıların sosyal ilişkiler ve entegrasyon süreçleri üzerindeki dolaylı etkilerine dikkat çekmektedir. Medya söylemlerinin toplumdaki stereotip ve önyargıları şekillendirmesi, bu

alguların sosyal bağlar aracılığıyla mülteci öğrencilerin deneyimlerine yansımaya neden olmaktadır. Dolayısıyla, çalışma, sosyal ağların bireylerin toplumsal uyumunda belirleyici bir faktör olduğunu ve medya temsiliyle kurulan toplumsal alguların bu süreçlerde dolaylı fakat önemli bir etkisi olduğunu vurgulamaktadır. Bu araştırma, İran'daki Afgan mülteci gençlerin entegrasyon politikaları ve uygulamalarına ışık tutarak, sosyal ağların güçlendirilmesinin uyum sürecindeki önemine dair önemli bulgular sunmaktadır.

2.5. Devrim Öncesi ve Devrim Sonrası İran Sineması

İran sineması, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda ülkenin sosyo-politik dönüşümlerinin de güçlü bir yansıma alanı olmuştur. 20. yüzyılın başlarında modernleşme ve Batı etkisiyle tanışan bu sanat dalı hem monarşi döneminde hem de İslam Devrimi sonrasında devlet politikalarının, ideolojik yönelimlerin ve toplumsal kırılmaların etkisi altında şekillenmiştir (Dabashi, 2013; Naficy, 2011). Devrim öncesinde modernleşme projeleriyle gelişen ve aynı zamanda ithal filmlerin etkisi altında kalan İran sineması, Pehlevi döneminde ticari popüler yapımlar ve entelektüel sinema arasında gidip gelmiştir. Devrim sonrası dönemde ise sinema, ideolojik bir aygıt olarak yeniden tanımlanmış; sansür, devlet desteği, uluslararası başarılar ve yeraltı yapımların iç içe geçtiği dinamik bir alan haline gelmiştir (Sadr, 2006; Aktaş, 2005).

İran'da sinemanın temelleri, 20. yüzyılın başlarında Meşrutiyet dönemi ile atılmıştır. Muzaffereddin Şah'ın Avrupa seyahati sırasında getirttiği Gaumont marka kamera, ülkedeki ilk film çekimlerinin ve gösterimlerinin başlangıcını oluşturmuştur (Pour, 2007). Ancak bu yeni sanat formu, dini liderlerin tepkisini çekmiş, perdede insan yüzünün yeniden yaratılmasını İslami inançlara aykırı bulan muhafazakâr çevreler gösterim salonlarının kapatılmasına yol açmıştır (Akrami, 1987; Dabashi, 2013). Böylece sinema, en başından itibaren dini ve siyasi otoriteler arasındaki gerilimlerin bir alanı olmuştur.

1925'te Pehlevi Hanedanı'nın başa gelmesiyle sinema, modernleşme projelerinin bir parçası olarak daha belirgin bir şekilde desteklenmiştir. Ovanes Ohanian'ın Abi ve Rabi (1930) ve Hacı Ağa Sinema Aktörü (1932) filmleri, yerli kurmaca sinemanın öncülerindedir (Tapper, 2007; Sadr, 2006). 1933 yapımı Lor Kızı, hem ilk Farsça sesli film olması hem de kadın oyuncuların peşesiz sahnelerde yer almasıyla dönemin toplumsal dönüşümlerini yansıtmıştır (Dabashi, 2013; Sadr, 2006). Buna karşın, ithal filmler pazarın büyük bölümünü kaplamış, Amerikan yapımları İran halkının yaşam tarzını ve tüketim alışkanlıklarını etkilemiştir (Aktaş, 2005; Naficy, 2011).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Muhammed Rıza Şah döneminde sinema, ticari “filmfarsi” akımının etkisi altına girmiştir. Bu filmler, melodram, dans ve müzik sahneleriyle dolu, sanatsal derinlikten yoksun yapımlar olarak tanımlanmıştır (Aktaş, 2005; Naficy, 2011). Her ne kadar kültürel olarak eleştirilse de bu tür filmler, yerli endüstrinin canlanmasına ve yeni stüdyoların kurulmasına katkıda bulunmuştur (Pour, 2007; Lahici, 2008). 1960’ların ortalarından itibaren ise İran sineması, toplumsal gerçekçi ve entelektüel yapımlarla yeni bir döneme girmiştir. Ferruh Gaffari’nin Kentin Güneyi (1958), Furuğ Ferruhzad’ın Ev Karadır (1963) ve Dariush Mehrjui’nin İnek (1969) gibi filmleri, “Yeni İran Sineması” olarak adlandırılacak akımın öncülleri olmuştur (Zeydabadi-Nejad, 2010; Dabashi, 2013). Bu yapımlar, toplumsal eleştiriyi sanatsal bir estetikle birleştirerek devrim öncesi sinemanın uluslararası tanınırlığını artırmıştır (Akrami, 1987; Tapper, 2005).

1979 İslam Devrimi ile birlikte monarşi yıkılmış, sinema Batı etkisinin yozlaştırıcı bir unsuru olarak görülmüştür (Naficy, 1996; Devictor, 2008). Devrimin ilk yıllarında yüzlerce sinema salonu yakılmış, birçok yönetmen ve oyuncu sürgüne gönderilmiştir (Hagigi, 2008; Aktaş, 2005). Ancak Humeyni’nin “sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır” sözü sinemaya ideolojik sınırlar içinde de olsa kapı aralamıştır (Naficy, 2012; Aktaş, 2005). 1983’te kurulan Farabi Sinema Kurumu, İslami değerlere uygun film üretimini teşvik etmiş; içerik ve biçim açısından sıkı sansür uygulamaları getirmiştir (Devictor, 2008; Chauduri, 2005). Bu dönemde yapım öncesi ve sonrası senaryo onayı, oyuncu kadrosu denetimi ve gösterim izni gibi çok aşamalı bir kontrol mekanizması sinema üretiminin temel belirleyicisi olmuştur (Naficy, 2008; Zeydabadi-Nejad, 2010).

Humeyni’nin 1989’daki ölümünün ardından, özellikle Hatemi’nin kültürel politikalarıyla sansür kurallarında kısmi bir yumuşama yaşanmıştır (Zeydabadi-Nejad, 2010; Abrahamian, 2011). Bu dönemde Abbas Kiarostami’nin Kirazın Tadı (1997) ile Cannes’da Altın Palmiye kazanması ve Majid Majidi’nin Cennetin Çocukları (1997) ile Oscar adaylığı elde etmesi, İran sinemasının küresel görünürlüğünü artırmıştır (Tapper, 2008; Aktaş, 2005). Aynı zamanda Rahşan Beni-İtimad, Jafar Panahi ve Bahman Ghobadi gibi yönetmenler, toplumsal ve politik temaları işleyen eserleriyle hem ulusal hem de uluslararası alanda dikkat çekmiştir (Dad, 1998, s. 12’den aktaran Aktaş, 2005; Naficy, 2008). Bu dönem, İran sinemasının “Yeni İran Dalgası” olarak anılacak estetik ve tematik olgunluğa ulaştığı bir evre olmuştur.

2005’te Ahmedinejad’ın cumhurbaşkanı olmasıyla birlikte kültürel alanlarda muhafazakâr politikalar yeniden güç kazanmış, feminist ve laik temaları işleyen filmler

yasaklanmıştır (Zeydabadi-Nejad, 2010; Naficy, 2012). Bu baskılara rağmen, taşınabilir kameralar sayesinde “yeraltı sineması” olarak adlandırılan bağımsız yapımlar ortaya çıkmıştır (Jahed, 2014; Naficy, 2012). Jafar Panahi’nin yasaklı olmasına rağmen çektiği *Bu Bir Film Değildir* (2011) ve *Tahran Taksi* (2015) gibi filmler, bu direnişçi üretim biçiminin simgeleri haline gelmiştir (Naficy, 2010; Jahed, 2014).

İran sineması hem devrim öncesinde hem de sonrasında devletin ideolojik politikaları, sansür mekanizmaları ve toplumsal dinamiklerle şekillenmiştir. Devrim öncesi dönemde modernleşme ve ithal film etkisi, filmfarsi akımı ve entelektüel yapımlar bir arada var olurken; devrim sonrası dönemde ideolojik denetim, devlet desteği ve uluslararası başarılar iç içe geçmiştir (Dabashi, 2007; Mottahedeh, 2009). “Yeni İran Sineması”, amatör oyuncular, gerçek mekân çekimleri, uzun planlar ve belgesel-kurmaca arasındaki sınırları aşan anlatılarla dünya sinemasında özgün bir konum edinmiştir (Zeydabadi-Nejad, 2010; Mottahedeh, 2009). Bu bağlamda İran sineması, politik baskı ve sansüre rağmen hem kendi ulusal kimliğini koruyan hem de evrensel bir sinema dili geliştiren bir alan olarak değerlendirilebilir.

2.5.1. Mohsen Makhmalbaf’ın Hayatı ve Sineması

İran sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Mohsen Makhmalbaf, 1957 yılında Tahran’da dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarında politik hareketlere katılmış ve bu süreçte cezaevine girmiştir. Hapishane deneyimi, onun dünya görüşünü ve ilerideki sanatsal yaklaşımını derinden etkilemiştir (Karimi, 2004). Devrim sonrası İran’da kültürel ortamın yeniden şekillenmesiyle birlikte, Makhmalbaf, sinemaya yönelmiş ve toplumsal meseleleri merkezine alan filmler üretmeye başlamıştır. Onun yaşam öyküsü hem İran’ın politik dönüşümleri hem de bireysel özgürlük arayışları ile yakından ilişkilidir (Tapper, 2002).

Makhmalbaf’ın sinemaya adım atışı, 1980’lerin başında devlet destekli projelerle olmuştur. İlk dönem filmlerinde, İslam Devrimi’nin ideallerini yansıtan temalar öne çıkmıştır (Naficy, 2011). Ancak zamanla, devlet politikalarına eleştirel yaklaşan bir üslup geliştirmiş ve bireyin özgürlüğü, kadın hakları, toplumsal adalet gibi konuları sinemasının merkezine taşımıştır (Karimi, 2004). Bu değişim, onun politik düşüncesindeki evrimi ve sanat anlayışındaki derinleşmeyi göstermektedir.

Uluslararası arenada büyük yankı uyandıran Makhmalbaf filmleri, minimalist estetik, gerçekçi anlatım ve amatör oyuncu kullanımı ile tanınır (Tapper, 2002). “Kandahar” (2001) filmi, Afganistan’daki kadınların yaşadığı zorlukları konu alarak dünya çapında dikkat

çekmiştir (Naficy, 2011; Karimi, 2004). Makhmalbaf'ın eserleri, sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda sosyo-politik bağlamda da önemli tartışmalar yaratmıştır.

Makhmalbaf, yalnızca kendi filmleriyle değil, ailesinin sinemaya katkılarıyla da İran sinemasında kalıcı bir iz bırakmıştır. Eşi Marziyeh Meshkini ve çocukları Samira ile Hana Makhmalbaf da yönetmen olarak uluslararası başarılar kazanmıştır (Naficy, 2011; Tapper, 2002). Sanat hayatı boyunca pek çok uluslararası festivalde ödüller alan yönetmen, İran'daki siyasi baskılar nedeniyle yurtdışında yaşamayı tercih etmiştir (Karimi, 2004). Onun sineması hem kişisel bir ifade biçimi hem de evrensel insan hakları mücadelesinin bir aracı olarak değerlendirilmektedir.

2.5.2. Majid Majidi'nin Hayatı ve Sineması

İranlı yönetmen Majid Majidi 1959 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Sanat yaşamına tiyatro ile başlayan Majidi, gençlik yıllarında Tahran Tiyatro Okulu'nda eğitim aldıktan sonra oyunculuk yapmaya başlamış, ardından sinemaya yönelmiştir. 1979 İslam Devrimi'nin ardından oluşan yeni kültürel ve sanatsal ortam, Majidi'nin sanat anlayışını biçimlendirmiştir. Onun eserlerinde, devrim sonrası İran toplumunun ahlaki ve manevi meseleleri ön plana çıkar (Dabaşı, 2004).

Majidi'nin sineması, özellikle insani duygulara odaklanan, sade ama derinlikli anlatım tarzıyla dikkat çeker (Laleh, 2013). Yönetmen, filmlerinde genellikle yoksulluk, çocukluk, umut ve maneviyat temalarını işler. Bu yönüyle Abbas Kiarostami ve Mohsen Makhmalbaf gibi çağdaşlarından ayrılır; çünkü Majidi, politik göndermelerden ziyade evrensel insani değerleri öne çıkarır (Kırel, 2007).

“Cennetin Çocukları” (1997), Majidi'nin uluslararası alanda tanınmasını sağlayan en önemli yapıtlarından biridir. Film, En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilmiş ve İran sinemasının küresel arenada görünürlüğüne artırmıştır. Yönetmen, bu filmde ve diğer yapıtlarında, dramatik hikâyeleri sade bir görsel dil ve doğal oyunculuklarla harmanlamıştır (Yaghmooral, 2013).

Majidi'nin eserleri, yalnızca sinema sanatı açısından değil, aynı zamanda İran toplumunun kültürel ve ahlaki değerlerini yansıtması bakımından da önem taşır. Filmleri, farklı coğrafyalardan izleyicilerin empati kurabileceği evrensel konulara temas ederken, İran'ın toplumsal dokusunu da arka planda sunar. Bu sayede Majidi, modern İran sinemasında hem yerel hem de küresel düzeyde etkili bir sinema dili geliştirmiştir (Çağlayan, 2011).

2.5.3. Hassan Yektapanah'ın Hayatı ve Sineması

Hassan Yektapanah, 26 Mayıs 1963'te Tahran'da doğmuş İranlı bir film yönetmeni ve senaristtir. Sinemaya ilk adımlarını, Jafar Panahi'nin *The Mirror* (1997) ve ardından Abbas Kiarostami'nin ödüllü *Taste of Cherry* (1997) filmlerinde yardımcı yönetmen olarak atmıştır. Bu deneyimler, onun sinema dilini ve dünyaya bakışını derinden etkilemiştir; "Kiarostami bana dünyaya nasıl bakacağımı ve düşünmemi öğretti," sözleri bu etkiyi açıkça ortaya koymaktadır (Albany University Writers Institute, 2002). Yektapanah'ın yönetmenlik deneyimi, ilk uzun metrajı *Djomeh* (2000) ile başlamıştır ve bu film Cannes Film Festivali'nde "Caméra d'Or" (en iyi ilk film) ödülünü kazanarak büyük bir çıkış yapmıştır. Film, Afganistan'dan İran'a göç etmiş bir genç işçi olan Djomeh'nin, günlük süt toplama işine ve aşk arayışına dair sade ama derin bir öyküsünü anlatır. Yektapanah'ın Kiarostami'den edindiği doğal, gözlemci sinema üslubu ve insani dokunuş, *Djomeh*'de açıkça görülmektedir (BIFF, 2004).

2004 yılında *Story Undone* adlı ikinci uzun metrajını yönetmiştir. Bu film, yasa dışı göçmenleri belgeleyen bir belgesel yönetmeni ile bir dramatisasyon yaratıcısı arasındaki ilişkiyi irdeler; gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları sorgulayan, toplumsal bir dram olarak tanımlanır. Aynı yıl Locarno Film Festivali'nde gümüş leopar (Silver Leopard) ödülüne de layık görülmüştür (Metrotimes, 2001). Yektapanah'ın filmografisinde daha sonra *Bibi* (2008) ve *Forbidden* (2017) gibi eserler de yer alır. Genel olarak, Hassan Yektapanah İran sinemasının önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilir; insana ve gündelik hayatın küçük detaylarına olan merakı, sadeliği ve minimalist estetiğiyle dikkat çeker. Filmleri, belgeselimsi bir gerçekçilik taşımanın yanı sıra, duygusal derinlik ve görsel sadelik arasında titiz bir denge kurar. Toplumun marjinalleşmiş bireylerine karşı empatisi ise anlatısının özünü oluşturur (Wikipedia contributors, 2024).

2.5.4. Devrim Sonrası İran Sinemasında Göç ve Göçmenler

1979 İran İslam Devrimi, ülkenin siyasi, toplumsal ve kültürel yapısında köklü değişimler yaratırken sinema da bu dönüşümden doğrudan etkilenmiştir. Devrim sonrası oluşan "Yeni İran Sineması", yalnızca teknik ve estetik anlamda değil, aynı zamanda ele aldığı temalar bakımından da özgün bir kimlik kazanmıştır. Bu dönemin sineması, Batı'nın "Yeni Dalga" ya da "Yeni Gerçekçilik" akımlarının etkilerini taşımakla birlikte, İslami düşüncenin ve tasavvufi temaların öne çıktığı, varoluşsal ve toplumsal meseleleri derinlikli bir biçimde işleyen bir yapıya sahiptir (Shirin-Pour, 2007). Bu bağlamda göç ve göçmenlik olgusu hem iç göç hem de dış göç boyutlarıyla, bu sinemanın önemli temalarından biri olarak öne çıkmıştır. İran'da göç olgusunu besleyen unsurlar çeşitlidir. Devrim sonrası değişen siyasi atmosfer, savaşlar

(özellikle İran-İrak Savaşı), ekonomik darboğazlar, kültürel kısıtlamalar ve bireysel özgürlükler konusundaki sınırlamalar, farklı sosyal kesimlerden bireyleri göçe zorlamıştır. Bu göç hareketleri yalnızca ülke dışına yönelmemiş; kırsaldan kente iç göç de önemli bir toplumsal olgu hâline gelmiştir. Yeni İran Sineması, bu göç dinamiklerini yalnızca sosyolojik bir veri olarak değil, insanın varoluşsal sorgulamalarına kapı aralayan dramatik bir zemin olarak ele almıştır (Doğan, 2016).

Devrim sonrası sinemada göç temasının işlenişinde, karakterlerin mekân değiştirme süreçleri çoğu zaman fiziksel bir hareketlilikten öte, zihinsel ve duygusal bir yolculuğun metaforu hâline gelir. Göç eden birey, yalnızca coğrafi bir yer değiştirme sürecine girmemekte; aynı zamanda kendi kimliğini, aidiyetini ve yaşam amacını yeniden tanımlama mücadelesi vermektedir. Bu bağlamda göç, varoluşsal anlam arayışının sinemasal bir yansımasıdır. Abbas Kiyarüstemi, Mecid Mecidi, Daryuş Mehrcui ve Asgar Farhadi gibi yönetmenler, göçü yalnızca toplumsal bir sorun olarak değil, insanın kendini tanıma ve yeniden inşa etme sürecinin bir parçası olarak kurgulamışlardır (Kırel, 2007). İran sinemasında göç ve göçmenlik teması sıklıkla iki düzlemde ele alınır: Birincisi, savaş ve siyasi baskılar nedeniyle ülkesini terk edenlerin hikâyeleri; ikincisi ise ekonomik ya da sosyal sebeplerle kırsaldan kente göç edenlerin deneyimleri. İran-İrak Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan zorunlu göçler, birçok filmde ya doğrudan ya da karakterlerin geçmişine yerleştirilmiş arka plan hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Bu göçler, yalnızca fiziksel bir zorunluluk değil, aynı zamanda toplumsal hafızada derin izler bırakan bir travma olarak resmedilir. Göçmenler, geldikleri yeni mekânlarda genellikle kimlik sorunları, toplumsal kabul görmeme, ekonomik yetersizlikler ve kültürel uyumsuzluk gibi sorunlarla karşılaşır. İran sineması, bu zorlukları melodramatik bir dille değil, minimal ve gözleme dayalı bir gerçekçilikle aktarır (Ekici ve Tuncel, 2015).

Kırsaldan kente göç teması ise, özellikle toplumsal değişim ve modernleşme sürecinin yarattığı çatışmalar üzerinden işlenir. Kırsalın geleneksel değerleri ile kentin modern yaşam biçimleri arasındaki gerilim, bireyin kimliğinde bir ikiliğe yol açar. Bu ikilik, göç eden karakterlerde yalnızca yaşam tarzı değişiklikleri olarak değil, düşünce biçimlerinde ve dünya algılarında da dönüşüm şeklinde görülür (Kaçar, 2018). Örneğin, kırsal kökenli bir karakterin kentte karşılaştığı ekonomik sıkıntılar, toplumsal hiyerarşideki konumu ve kültürel farklılıklar, göçün yarattığı aidiyet sorunlarını derinleştirir. Bu durum, bireyi çoğu zaman “iki dünya arasında sıkışmış” bir konuma iter. Devrim sonrası sinemada göç teması, sıklıkla kadın karakterler üzerinden de işlenmiştir. Kadınlar için göç, yalnızca mekânsal bir değişim değil, aynı zamanda patriyarkal (ataerkil) yapılarla mücadelenin yeni bir boyutudur. Kentte yaşam,

kadınlara kimi zaman daha fazla özgürlük ve fırsat sunarken, kimi zaman da geleneksel kısıtlamaların farklı biçimlerde yeniden üretildiği bir ortam sunar. Bu çelişkili durum, kadın karakterlerin kendi kimliklerini oluşturma çabalarını karmaşılaştırır. Asgar Farhadi'nin “Bir Ayrılık” filminde olduğu gibi, göç düşüncesi ve mekân değişikliği arzusu, aile içi çatışmaları tetikleyebilir; hatta boşanma gibi köklü kırılmalara yol açabilir (Kamer, 2011).

İran sinemasında göçmen karakterler genellikle sessiz, gözlemci, hayatın zorluklarına katlanmayı bilen ama içsel dünyalarında büyük çatışmalar yaşayan kişiler olarak tasvir edilir. Bu yaklaşım, hem Doğu düşüncesinin toplumsal uyum ve sabır vurgusuyla hem de sinemanın minimal anlatım diliyle örtüşür. Karakterlerin duyguları, çoğu zaman doğrudan diyaloglarla değil; bakışlar, suskunluklar ve mekân kullanımıyla aktarılır. Göçmenlerin yaşadıkları mekânlar olan dar apartman daireleri, yıkık gecekondu bölgeleri ya da kalabalık aile evleri karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan sembolik alanlar hâline gelir (Oylum ve Sivashioğlu, 2011). Yeni İran Sineması'nın göç temasına yaklaşımında dikkat çeken bir diğer unsur, mekânın kendisinin bir karakter gibi işlev görmesidir. Göç eden bireylerin geçtiği yollar, sınırlar, otogarlar, boş araziler veya yeni yerleşim yerleri, karakterlerin ruh hâlini yansıtır. Mekânın bu şekilde kullanımı, göçün yalnızca fiziksel bir süreç olmadığını; aynı zamanda bir içsel dönüşüm yolculuğu olduğunu pekiştirir. Göçmen karakterlerin gözünden gösterilen kent manzaraları, bazen bir umut kapısı, bazen de yalnızlık ve yabancılaşmanın simgesi olarak işlenir (Doğan, 2016).

Devrim sonrası göç temalı filmlerde, “geri dönmek” ya da “köklerine tutunmak” düşüncesi de sıkça işlenir. Birçok karakter, yeni hayatlarına alışmaya çalışırken, geçmişte bıraktıkları yerlere ve insanlara özlem duyar. Ancak bu geri dönüş arzusu çoğu zaman imkânsızdır; çünkü hem birey hem de terk edilen yer, zaman içinde değişmiştir. Böylece göç, dönüşsüz bir yolculuk olarak resmedilir. Bu durum, göçmen karakterlerin aidiyet duygusunu sürekli sorgulamalarına ve “gerçek bir eve sahip olma” arayışını sürdürmelerine yol açar. İran sinemasında göç ve göçmenlik, sadece bireysel hikâyeler üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri aracı olarak da kullanılmıştır (Bozbeyoğlu, 2015). Göçmenlerin yaşadığı ekonomik zorluklar, işsizlik, barınma sorunları ve sosyal dışlanma, ülkenin genel sosyoekonomik yapısına dair eleştirel bir çerçevede sunulur. Ancak bu eleştiriler, çoğu zaman açık siyasi söylemler yerine alegorik ve sembolik anlatımlarla yapılır. Bu yaklaşım, hem sansür koşullarında sinemacıların ifade alanını korur hem de izleyiciye çok katmanlı okuma imkânı sunar (Tekgürler, 2015).

Devrim sonrası İran sinemasında göç ve göçmenlik teması, yalnızca bir toplumsal olgu olarak değil, aynı zamanda varoluşsal bir mesele olarak da ele alınmıştır. Göç, bu sinemada hem bireyin kimlik ve aidiyet arayışının metaforu hem de toplumsal değişimlerin bir yansımasıdır. Minimalist anlatım dili, güçlü görsel metaforlar ve karakter merkezli öyküleme sayesinde, göç olgusu, izleyicide yalnızca empati değil, aynı zamanda derin bir düşünme süreci de uyandırır. Yeni İran Sineması, bu yaklaşımıyla göç temasını evrensel bir insani deneyim olarak sunmayı başarmış; yerel bağlamdan yola çıkarak küresel düzeyde yankı uyandıran eserler üretmiştir (Shirin-Pour, 2007).

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, İran'daki Afgan göçmenlerin kimlik ve bütünleşme sorunları, İran sinemasında Afgan temsilcileri üzerinden ele alınmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Bu doğrultuda, Afgan göçmenlerin yaşadığı toplumsal ve kültürel sorunlara odaklandıkları için amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen üç film *Baran*, *Djomeh* ve *Bisikletçi* inceleme kapsamına alınmıştır. Araştırmanın amacı çerçevesinde, söz konusu filmlerin seçilen sahnelerine içerik analizi uygulanmıştır. Analiz sürecinde filmlerde yer alan karakter temsilcileri, mekân kullanımları ve olay örgüsünde yer alan sembolik unsurlar çözümlenmiş; göçmen karakterlerin nasıl temsil edildikleri ve bu temsilcilerin ideolojik arka planı tartışılmıştır (Fairclough, 1995). İçerik analizi sonucunda, benzer nitelikteki örnekler yan yana getirilerek kodlanmış ve elde edilen kodlardan temalar oluşturulmuştur. Bu süreçte, Afgan göçmenlerin İran sinemasındaki görünürlükleri, toplumsal algının oluşumundaki rolleri ve kültürel bütünleşme üzerindeki etkileri derinlemesine değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım sayesinde, sinema metinleri yalnızca estetik birer ürün olarak değil, aynı zamanda sosyokültürel ve politik birer söylem alanı olarak ele alınmıştır. Böylelikle, göçmenlik deneyimlerinin sinema aracılığıyla nasıl temsil edildiği hem bireysel kimlik inşası hem de toplumsal bütünleşme bağlamında çok yönlü biçimde analiz edilmiştir (Hall, 1997).

3.2. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu çalışmada verilerin analizi ve yorumlanması süreci, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsiline ilişkin seçilmiş üç film üzerinden yürütülmüş ve elde edilen bulgular bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Öncelikle filmlerin anlatı yapıları, kurgusal çerçeveleri ve tematik odakları incelenerek Afgan göçmenlerin ekonomik, sosyal ve kültürel bağlamlarda nasıl temsil edildikleri ortaya konmuştur. Analiz sürecinde, göçmenlerin maruz kaldıkları dışlanma biçimleri, kimlik inşası süreçleri, aidiyet arayışları ve görünmezlik deneyimleri hem bireysel hem de toplumsal düzlemde ele alınmıştır. İncelenen yapımlarda göçmenliğin ekonomik boyutu, hayatta kalabilmek için katlanılan ağır bedeller üzerinden sembolik bir dille aktarılırken; kimliğin bireyselleşme süreci insani dönüşüm temasıyla işlenmiştir. Sosyal boyut ise aidiyet arayışı, kültürel uyum zorlukları ve ötekileştirme pratiklerinin görünür kılınmasıyla yansıtılmıştır. Yorumlama aşamasında, göçmen temsilcilerinin çoğunlukla mağduriyet ve edilgenlik ekseninde şekillendiği; kolektif direniş, örgütlenme veya güçlenme temalarının sınırlı biçimde yer aldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, bazı yapımların stereotipleri kırarak empati temelli bir anlatı sunduğu ve böylece Afgan göçmenlerin

insani yönlerini ön plana çıkardığı görülmüştür. Analiz sonuçları, İran sinemasında Afgan göçmenlerin hem toplumsal algının bir yansıması hem de bu algıyı dönüştürme potansiyeli taşıyan figürler olarak konumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda sinema, bir yandan önyargıları yeniden üretebilen, diğer yandan ise empati ve toplumsal duyarlılığı güçlendirebilen çift yönlü bir temsil alanı olarak değerlendirilmiştir.

3.3. Analiz Edilen Filmlerin Seçilmesindeki Etkenler

Bu tez kapsamında seçilen Bisikletçi, Djomeh ve Baran filmleri, İran sinemasında Afgan göçmen temsiline dair hem tarihsel sürekliliği hem de tematik çeşitliliği görünür kılmaları nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle tercih edilmiştir. Bu üç film, 1987’den 2001’e uzanan süreçte Afgan göçünün İran toplumundaki yansımalarını farklı estetik ve anlatısal biçimlerde ele alarak göçmenliğin ekonomik, kültürel ve insani boyutlarını çok katmanlı biçimde sunmaktadır. Bisikletçi, Afgan göçmenliğini ekonomik sömürü, hayatta kalma mücadelesi ve bedensel dayanıklılık metaforu üzerinden temsil ederek göçmenin görünürlük kazanabilmek için nasıl bir “seyir nesnesine” dönüştürüldüğünü ortaya koyar. Djomeh, kırsal bağlamda kültürel uyumsuzluk, sosyal kabul ve aidiyet arayışı temalarını merkeze alarak göçmenliğin gündelik hayat içindeki sessiz ve kırılğan varoluşunu görünür kılar. Baran ise kimlik, sevgi, fedakârlık ve görünmez emek ekseninde daha empatik ve insani bir anlatı kurarak Afgan göçmenlerin bireysel özneleşme potansiyeline odaklanır. Böylece söz konusu üç film, Afgan göçmenlerin İran’daki temsiline ilişkin ekonomik marjinalleşme, toplumsal dışlanma, kimlik inşası ve aidiyet krizini farklı perspektiflerden ele alarak hem dönemsel dönüşümü hem de temsil kalıplarındaki sürekliliği analiz etmeye imkân tanımaktadır. Bu nedenle filmler, Afgan göçünün sinemasal anlatı içinde nasıl kurgulandığını bütüncül biçimde değerlendirebilmek için kuramsal ve metodolojik açıdan güçlü, karşılaştırmalı ve tamamlayıcı örnekler sunmaktadır.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Bisikletçi (1987) Filminin Künyesi ve Özeti

İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf tarafından 1987 yılında çekilen Bisikletçi (The Cyclist) filmi, insani dayanıklılık, yoksulluk ve göçmenlik temalarını derin bir dramatik yapı içinde ele almaktadır. Film, Afganistan'dan İran'a göç etmiş fakir bir işçi olan Nasim'in (Muharrem Zeynelzade) hikâyesini anlatır. Nasim, ailesinin geçimini sağlamak için kuyu kazarak çalışan sade bir emekçidir; ancak ağır hasta olan karısını tedavi ettirebilmek için yüksek miktarda paraya ihtiyaç duymaktadır. Maddi imkânsızlıklar içinde sıkışan Nasim, çaresizliğin ve umudun kesiştiği bir noktada, toplumun acımasız gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalır (Sinemalar, 2025). Filmin künyesi Tablo 4.1'de verilmiştir.

Tablo 4.1. Bisikletçi Filminin Künyesi.

Başlık	Bilgi
Filmin Adı	<i>Bisikletçi (The Cyclist / Bicycleran)</i>
Yönetmen	Mohsen Makhmalbaf
Senaryo	Mohsen Makhmalbaf
Yapım Yılı	1987
Ülke	İran
Tür	Dram
Süre	Yaklaşık 85 dakika
Yapım Şirketi	Makhmalbaf Film House
Dil	Farsça
Oyuncular	Muharrem Zeynelzade (Nasim) Esfandiar Said (Bahisçi) Firuzeh Nasiri (Nasim'in eşi) Parvaneh Golafshan

Bir gün bir arkadaşı aracılığıyla tanıştığı bir bahisçi, Nasim'e alışılmadık bir teklif sunar: Eğer 7 gün boyunca aralıksız bisiklet sürmeyi başarırsa, onu izleyen kalabalığın yaptığı bahislerden elde edilecek gelire ihtiyaç duyduğu parayı kazanabilecektir. Nasim, karısının yaşamını kurtarabilmek için bu teklifi kabul eder ve insanüstü bir dayanıklılık mücadelesine girişir. Bu süreçte etrafındaki insanlar, Nasim'in çabasını bir "seyirlik eğlence"ye dönüştürür; onun yaşam mücadelesi, başkalarının çıkar ve merak nesnesi haline gelir (IMDb, 2025; Sinemalar, 2025).

Film, yalnızca fiziksel bir sınavı değil, aynı zamanda ahlaki, toplumsal ve psikolojik bir sorgulamayı da merkezine alır. Nasim'in bitmek bilmeyen pedal çevirme eylemi, insanın yaşam karşısındaki direncinin, çaresizliğinin ve umudunun sembolüne dönüşür. Yönetmen Makhmalbaf, bu metafor aracılığıyla göçmenlerin maruz kaldığı toplumsal baskıyı, ekonomik eşitsizlikleri ve insan onurunun sömürülmesini eleştirir. Bisikletçi, sade bir hikâye anlatımının

ardına gizlenmiş güçlü bir toplumsal eleştiriyile, İran Yeni Dalgası sinemasının en çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilir (FilmAffin, 2025; Sinemalar, 2025).

4.1.1. Filmin Analizi

Film, Afgan mülteci Nasim'in İran'da hayatta kalma mücadelesiyle açılır. Tozlu, sıcak bir kasaba. Nasim gün boyu kuyu kazar, akşam olunca evine döner; hasta karısının başında sessizce oturur. Kamera, kadının zayıf nefes alışlarını, adamın çaresiz ellerini gösterir.

- Karısı: “Nasim... artık ilaçlar yetmiyor.”
- Nasim: “Ben bulurum. Ne pahasına olursa olsun.”
- Karısı: “Kendini harcama... Benim için değil.”
- Nasim (sert bir kararlılıkla): “Sen yaşarsan, ben de yaşarım.”

Bu diyalog, filmin temel duygusal eksenini belirler: sevgiden doğan çaresiz bir direnç. Nasim'in bu sözü, tüm hikâyenin motorudur; onu bisikletin tekeri gibi sürekli döndüren güç de budur. Filmde Nasim hastanede eşiyile görüşmekte ve buna dair sahne Şekil 4.1'de verilmiştir.



Şekil 4.1. Nasim'in Hastane'de Eşiyile Görüşmesi (Bisikletçi, 1987).

Bir gün, Nasim bir arkadaşı aracılığıyla bir bahisçiyle tanışır. Bahisçi, kalabalıkları eğlendiren garip yarışmalar düzenleyen fırsatçı bir adamdır. Onun gözünde insan emeği değil, sadece “seyirlik” vardır.

- Bahisçi: “Yedi gün boyunca bisiklet sürersen, karının tedavisi için gereken parayı kazanırsın.”
- Nasim: “Yedi gün hiç durmadan?”
- Bahisçi (alaycı bir tebessümle): “Yedi gün, yedi gece. Ama merak etme, herkes seni izler. Bahisler artarsa sen de kazanırsın.”
- Nasim (sessizce düşünür): “Benim acımı seyir mi yapacaklar?”
- Bahisçi: “Hayatta her şey bir seyirdir, dostum. Biri kazanır, biri kaybeder.”

Bu konuşma, filmin merkezindeki ahlaki çatışmayı açığa çıkarır: bir insanın yaşamı, toplumun eğlencesine nasıl dönüşür? Nasim burada hem bir kahraman hem bir “nesne” haline gelir. Buna ait Şekil 4.2’de görüldüğü üzere Nasim bisiklet sürmeye başlar.



Şekil 4.2. Nasim’in Röportaj Vermesi (Bisikletçi, 1987).

Yarış başladığında kalabalık büyür. Müzik yükselir, çocuklar tezahürat eder, erkekler bahis kuponları yazar. Nasim’in teri, tekerleğin sesiyle birleşir. Günler geçtikçe, onun bedeni tükenmeye başlar. Kamera, yüzündeki çatlakları, dudaklarındaki kuruluğu gösterir. Fakat karısının yüzü zihninden hiç silinmez.

Üçüncü günün sonunda, bir seyirci ona seslenir:

- Seyirci: “Artık bırak! Paranın da bir sınırı var!”
- Nasim (kısık sesle): “Benim sınırim o değil.”

Dördüncü gün, yorgunluk dayanılmaz hale gelir. Nasim, hayal ile gerçek arasında gidip gelmeye başlar. Sanki karısının sesini duyar:

- Karısının sesi (rüya içinde): “Nasim, yeter. Dön evimize.”
- Nasim (bisikletin üstünde, gözleri kapalı): “Ev burası artık. Teker dönüyorsa, ben hâlâ varım.”

Bu sahne, Makhmalbaf’ın varoluşsal sinema dilini en iyi yansıtan andır. Bisiklet, yaşamın döngüsüne; pedal çevirmek, insanın umutla var olma çabasına dönüşür.

Yedinci gün geldiğinde kalabalık artık coşku değil, merak içindedir. Herkes “acaba ne zaman düşecek” diye bekler. Bahisçi köşede paraları sayar, çocuklar yorgun bir sessizliğe bürünür.

- Bahisçi (yardımcısına): “Düşerse, daha çok kazanırız.”
- Yardımcı: “Ama ölebilir.”
- Bahisçi: “Ölüm bile bir gösteridir.”

Bu cümle, filmin en sarsıcı mesajını içerir. İnsanlık, bir başkasının acısına duyarsızlaşmıştır. Seyirlik hale gelen emek, “gerçek”in yerini alır.

Nasim ise artık bitmiştir ama durmaz. Elleri kan içinde, gözleri puslu. Yine de pedalı bırakmaz. Nasim sürekli bisiklet sürmesi sonucu bitap düşmesi **Şekil 4.3’te** görülmektedir.

- Nasim (kendine fısıldar): “Dön... dön... durursan her şey biter...”



Şekil 4.3. Nasim Bisiklet Sürmeye Başlar (Bisikletçi, 1987).

Son sahnede, kamera yukarı çıkar; kalabalık bulanıklaşır. Bisiklet hâlâ dönmektedir ama Nasim’in bilinci belirsizdir. Yönetmen burada cevabı izleyiciye bırakır: adam hâlâ yaşıyor mu, yoksa sadece alışkanlık mı onu döndürmektedir?

Film, görünürde bir “dayanıklılık yarışını” anlatsa da aslında modern toplumun seyirlik kültürünü, insan emeğinin değersizleşmesini ve göçmen kimliğinin görünmezliğini eleştirir. Bisiklet, insanın sürekli dönen yaşam döngüsünün metaforudur; durmak ölmekle eşdeğer hale gelir. Bahisçi figürü, kapitalist sistemin soğukkanlılığını temsil eder; Nasim’in bedeni üzerinden kazanç sağlar. Kadın karakter ise, sessiz ama güçlü bir vicdan sesidir—onun varlığı olmasa, Nasim’in direnci anlamsızlaşır.

Makhmalbaf, uzun plan çekimleri, doğal ışık ve kalabalık sahnelerdeki belirsiz kompozisyonlarla belgesel gerçekliği ile şiirsel sinemayı birleştirir. Diyalogların azlığı, beden diliyle anlatılan acıyı güçlendirir. Filmin sonunda cevaplanmayan sorular, izleyiciyi kendi ahlaki pozisyonunu sorgulamaya iter:

“Bir insanın çabasını ne zaman hayranlıkla ne zaman bencillikle izliyoruz?”

4.1.2. Filmde Geçen Afgan Göçmen Teması

İran sineması, özellikle 1980'lerden itibaren toplumsal sorunları, kimlik çatışmalarını ve bireyin varoluşsal mücadelesini anlatan özgün bir üslup geliştirmiştir. Bu dönemde öne çıkan yönetmenlerden biri olan Mohsen Makhmalbaf, insani trajedileri minimalist bir estetikle anlatmasıyla tanınır. Yönetmenin 1987 yapımı Bisikletçi (The Cyclist) filmi hem sinemasal hem de sosyolojik açıdan önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Film, İran'da yaşayan Afgan göçmenlerin yaşadığı görünmezliği, ekonomik sömürüyü ve insanlık dışı yaşam koşullarını alegorik bir biçimde yansıtır. Başkahraman Nasim'in hikâyesi üzerinden, göçmenliğin insan bedeninde ve ruhunda yarattığı yıkımı gösterirken, aynı zamanda toplumun duyarsızlığına ve medyanın sömürücü bakışına da eleştirel bir pencere açar (Tapper, 2002).

İran, 1979 Afganistan işgalinden sonra milyonlarca Afgan mülteciye ev sahipliği yapmış, ancak bu göçmenler çoğunlukla düşük statülü işlerde çalışan, kimliksiz ve dışlanmış bireyler olarak toplumun kenarında varlıklarını sürdürmüştür. Makhmalbaf'ın Bisikletçi filmi, işte bu sosyo-politik bağlamın sinemadaki güçlü bir temsilidir. Yönetmen, basit bir hikâye aracılığıyla "yabancı" olmanın, insanlık onurunun ve sistematik eşitsizliğin iç içe geçtiği bir tablo çizer.

4.1.2.1. Afgan Göçmen Kimliği: Görünmezlerin Görünür Kılıcı

Bisikletçi filmi, Afgan bir mülteci olan Nasim'in hikâyesini anlatır. Nasim, savaş nedeniyle Afganistan'dan İran'a sığınmış, karısı hastalanmış ve tedavi masraflarını karşılamak için çaresiz kalmıştır. Film boyunca Nasim'in yapacağı şey, günlerce bisiklet sürmekten ibarettir; bu hem ailesini kurtarmak hem de toplumun ilgisini çekmek için yapılan bir performanstır. Ancak film, bu eylemi bir kahramanlık hikâyesi olarak değil, yoksulluk ve sömürünün metaforu olarak işler.

Nasim'in karakteri, göçmenlerin kimliksizleştirilmiş hâlini temsil eder. Onun adı dışında ne kimliği ne doğum yeri ne de geçmişi filmde net biçimde verilmez. Bu belirsizlik, Afgan göçmenlerin İran toplumundaki konumuna işaret eder: Onlar vardır ama görünmezdirler. Makhmalbaf, bu görünmezliği kırmak için kamerayı sürekli Nasim'in bedenine, terine, yorgunluğuna ve acısına yöneltir. Göçmenlik, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, kimliğin, aidiyetin ve onurun kaybı anlamına gelir (Naficy, 2001).

Ayrıca film, Afgan göçmenlerin "öteki"leştirilmesini toplumun yapısal bir hastalığı olarak ele alır. İranlı izleyiciler, Nasim'in performansını izlerken onu bir insan olarak değil, eğlencelik bir gösteri figürü olarak görür. Böylece film, göçmenliğin bir tür "seyirlik acı" hâline

gelişini de eleştirir. Bu durum, Susan Sontag'ın (2003) “başkalarının acısına bakmak” kavramıyla da örtüşür: modern toplum, acıyı tüketime dönüştürür, onu bir duygu nesnesine indirger.

4.1.2.2. Toplumsal Dışlanma ve Yabancılaşma

Afgan göçmenlerin İran'daki toplumsal konumu, filmde çeşitli sembolik sahnelerle yansıtılır. Nasim'in çevresindeki insanlar, onun neden bisiklet sürdüğünü anlamaz; medya, bu olayı sansasyonel bir gösteriye çevirir; doktorlar ve yöneticiler, onun karısına duyarız kalır. Herkes kendi çıkarı peşindedir. Bu durum, göçmenlerin hem ekonomik olarak sömürüldüğü hem de insanlık dışı bir düzende araçsallaştırıldığı bir sistemi resmeder.

Filmdeki seyirci kalabalığı, kapitalist düzenin “seyir toplumu”nu temsil eder. Guy Debord'un (1994) ifade ettiği gibi, modern toplumda insanlar gerçek yaşamı izlemekle yetinen pasif seyircilere dönüşür. Bisikletçi de tam olarak bu durumu sinematik bir düzlemde sergiler: İnsanlık dramı, kalabalığın meraklı bakışları arasında bir eğlenceye dönüşür. Nasim, yaşam mücadelesi verirken izleyiciler onu alkışlar; bu, göçmenliğin en trajik yönlerinden birisidir. Acı bile metalaşmıştır.

Yabancılaşma, yalnızca toplumun göçmene bakışında değil, göçmenin kendisinde de görülür. Nasim, zamanla amacını unutmaya başlar; bisiklet sürmek artık bir kurtuluş aracı değil, bir mekanik zorunluluk hâlini alır. Bu yönüyle film, Karl Marx'ın (1844) “emeğin yabancılaşması” kavramını sinematik biçimde somutlaştırır: İnsan emeği, kapitalist düzen içinde anlamını yitirir, bireyi kendi bedenine mahkûm eder.

4.1.2.3. Göçmen Emeği, Dayanıklılık ve İnsan Onuru

Filmin merkezindeki bisiklet metaforu, yalnızca fiziksel dayanıklılığı değil, insan onurunun son kalesini temsil eder. Nasim'in yaptığı eylem, görünürde bir gösteri olsa da aynı zamanda bir “var olma direnişi”dir. O, varlığını kabul ettirmenin başka bir yolu kalmadığı için kendi bedenini sergilemek zorundadır.

Makhmalbaf, göçmen emeğini bir “bedensel performans” olarak sunar. Nasim'in bedeni, kapitalizmin ve medyanın gözleri önünde eriyip gider. Bu sahneler, Michel Foucault'nun (1977) “disiplinci iktidar” kavramını akla getirir: Beden, iktidarın kontrol ve gözetim mekanizmaları altında biçimlendirilir. Nasim'in bedeni hem çalışmanın hem de gözetimin nesnesidir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde, Nasim'in neredeyse zombileşmiş bir şekilde bisiklet sürmeye devam etmesi, göçmen emeğinin “sonsuz döngüsünü” sembolize eder. Göçmen, sistem tarafından hep aynı hareketi yapmaya mahkûm edilir: çalış, yaşa, tüket, ama asla yükselme. Bu döngü, Bisikletçi'nin en trajik yönlerinden biridir.

Makhmalbaf, burada göçmen emeğini kutsallaştırmadan, romantikleştirmeden sunar. Filmde hiçbir kahramanlık yoktur; yalnızca insan onurunu koruma çabası vardır. Yönetmen, Nasim'in acısını “sessizlik” içinde anlatır; uzun planlar, tekrarlanan hareketler ve yavaş tempolu kurgu, göçmenliğin monotonluğunu yansıtır. Bu biçimsel tercih, İran Yeni Dalgası'nın karakteristik özelliklerinden biridir (Naficy, 2012).

4.1.2.4. Mekânsal Semboller ve Sınırların Temsili

Bisikletçi filminde mekân kullanımı, göçmenliğin fiziksel ve psikolojik sınırlarını göstermek açısından son derece önemlidir. Film boyunca kapalı alanlardan çok, kalabalık meydanlar ve tozlu yollar tercih edilir. Bu, göçmenin sürekli bir “geçiş hâlinde” oluşunu simgeler. Nasim'in çevresindeki kalabalık hem seyirci hem de baskı unsuru olarak işlev görür. Mekân, özgürlük değil, gözetim ve sıkışmışlık hissi yaratır.

Filmdeki hastane sahneleri, göçmenlerin kamusal hizmetlere erişememesini eleştirir. Doktorların kayıtsızlığı, sistemin göçmenlere yönelik yapısal ayrımcılığını temsil eder. Aynı zamanda sınır kavramı, filmde yalnızca coğrafi değil, ahlaki bir sınır olarak da işlenir: İran toplumu, göçmenlerin acısına ne kadar yakından bakabilir? Hangi noktada onların varlığını kabuller?

Bu bağlamda film, sınırların sadece haritalarda değil, insanların vicdanlarında da var olduğunu vurgular. Makhmalbaf, izleyiciye “kim daha insan?” sorusunu sordurur. Göçmen ile ev sahibi arasındaki çizgi, görünmez ama derindir.

4.1.2.5. Medya, Gösteri ve İnsanın Metalaşması

Bisikletçi'nin en çarpıcı eleştirilerinden biri, medyanın göçmen acısını bir “gösteri”ye dönüştürmesidir. Filmde, Nasim'in bisiklet sürme eylemi giderek medya tarafından manipüle edilir; reklamlar, bahisler, sponsorlar devreye girer. Bu noktada göçmen, artık kendi hikâyesinin öznesi değil, seyirciyi oyalayan bir nesne hâline gelir.

Bu sahneler, modern kapitalist kültürün acı ve sefalet üzerinden kâr üretme mekanizmasını yansıtır. Göçmenler, yalnızca ucuz iş gücü değil, aynı zamanda “duygu ekonomisi”nin de hammaddesidir. Medya, onların acısını satılabilir bir ürün hâline getirir.

Makhmalbaf, bu yönüyle Jean Baudrillard'ın (1994) “simülakr” (görünüşün gerçeğin yerini alması) kavramına yaklaşıp: Gerçek acı, medya tarafından yeniden üretilen bir imgeye dönüşür.

Bisikletçi filmi, yalnızca bir Afgan mültecinin hikâyesi değil; aynı zamanda 20. yüzyılın sonlarında Ortadoğu'da yaşanan kitlesel göçlerin, toplumsal dışlanmanın ve kimlik kaybının sinemasal bir belgesidir. Mohsen Makhmalbaf, bu filmle göçmenliğin “siyasi bir mesele” olmaktan öte, “insanlık hâli” olduğunu gösterir.

Nasim karakteri, acı çeken bir figürden çok daha fazlasıdır: O, görünmezlerin sesi, yoksulların yüzü, sistemin dışında kalmışların sembolüdür. Film, göçmenliğin yalnızca ekonomik değil, varoluşsal bir sınav olduğunu vurgular. Makhmalbaf'ın kamerası, göçmenliğin estetiğini değil, gerçekliğini arar; insana dair umudu ise seyircinin vicdanına bırakır.

Bugün İran'da, Türkiye'de ve Avrupa'da devam eden Afgan göçü göz önüne alındığında, Bisikletçi hâlâ güncelliğini korumaktadır. Film, göçmenlik deneyiminin evrensel bir trajedi olduğunu hatırlatır: Her toplum, ötekileştirdiği insanların hikâyesiyle yüzleşmeden insanlaşamaz. Makhmalbaf'ın mesajı nettir: “Acıyı seyretmek değil, anlamak gerekir.”

4.2. Djomeh (2000) Filminin Künyesi ve Özeti

Djomeh, İran'ın kuş uçmaz kervan geçmez kırsal bir bölgesinde, küçük bir mandırada çalışan bir Afgan gencidir. Cuma her sabah mandıranın sahibi Mahmud Bey'le, daha sonra satmak için çevredeki küçük köylere süt toplamaya gider. Kendisinden daha yaşlı meslektaşı Habib'in aksine çok saf yaratılışlı olduğu için bu yerlerde yabancı konumunda bulunuşundan fazla etkilenmez. Köylülerin kendisine kuşkuyla yaklaşmalarına ve soğuk tavırlarına karşın, o hep gülümser ve herkese son derece içten yaklaşır. Habib'in tutucu kişiliği yüzünden, yöreden bir kız olan Sitare'ye tutulup, İran'a yerleşme hayallerine kapıldığında bile Cuma ona akıl danışmaya çekinir. Ne var ki, katı İran gelenekleri kadın erkek ilişkilerinin açıkça kurulmasına izin vermemektedir. Cuma, Mahmud Bey'den Sitare'yle evlenebilmesi için aracı olmasını ister; ancak bu, tüm kültürel sınırları zorlayan fazla cesur bir davranıştır. Narin yapısı bakımından Çehov'un yapıtlarını anımsatan Cuma, sinemanın ölmediğini kanıtlayan bir filmidir. Filmin künyesi Tablo 4.2'de verilmiştir.

Tablo 4.2. Djomeh Filminin Künyesi.

Başlık	Bilgi
Filmin Adı	<i>Djomeh</i> (Cuma)
Yönetmen	Hassan Yektapanah
Senaryo	Hassan Yektapanah
Yapım Yılı	2000
Ülke	İran
Tür	Dram
Süre	94 dakika
Yapımcı	Ahmad Moussazdeh
Oyuncular	Rashid Akbari — Djomeh (Cuma) Mahmoud Behraznia — Agha Mahmoud Valiollah Beta — Kör Adam (<i>The Blind Man</i>) Mahbobeh Khalili — Setareh Jalil Nazari — Habib

4.2.1. Filmin Analizi

Djomeh filmi, İran’da yaşayan Afgan göçmen Cuma’nın gündelik yaşam mücadelesiyle açılır. Hayvancılıkla uğraşılan kırsal bir mekânda geçen film, ağır iş temposu ve sessiz bir yoksulluk atmosferi içinde ilerler. Cuma, Habib ile birlikte bir çiftlikte çalışmakta; süt sağımı, hayvan bakımı ve temizlik gibi fiziksel olarak yıpratıcı işlerle hayatını sürdürmektedir. Daha ilk sahnelerden itibaren film, göçmenliğin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda duygusal ve varoluşsal bir yük olduğunu hissettirir. Filmde Şekil 4.4’te görüldüğü üzere Cuma sureti ile başlar. Düşünceli ve dalgın bir şekilde.



Şekil 4.4. Cuma Sureti (Djomeh, 2000).

Bu bağlamda filmin açılışında yer alan kısa bir diyalog, Cuma’nın toplum içindeki konumunu ve dedikoduya dayalı baskıyı açık biçimde ortaya koyar:

- Habib: “Cuma, Cuma sen bir büyücünün yanına gitmişsin.”
- Cuma: “Ben gitmedim.”
- Habib: “Senin gittiğini görmüşler.”
- Cuma: “Kendim için gitmedim, başkası için gittim.”
- Habib: “Onun ayakları yok muydu, sen gittin?”
- Cuma: “İhtiyacı vardı.”

Bu kısa konuşma, filmin temel meselesini özetler niteliktedir: Cuma, sürekli kendini açıklamak zorunda kalan bir figürdür. Göçmen kimliği, onu baştan şüpheli hâle getirir; iyi niyetli bir davranış dahi söylenti ve suçlama aracına dönüşür. Cuma'nın sakin ve savunmacı dili, onun toplum içindeki kırılma konumunu görünür kılar.

Cuma'nın karakteri, sessizliği ve içe dönüklüğüyle dikkat çeker. O, konuşmaktan çok dinleyen; itiraz etmek yerine anlamaya çalışan bir figürdür. Ancak bu sessizlik bir boyun eğiş değil, bastırılmış bir iç dünyayı temsil eder. Kamera, Cuma'nın yüzünde uzun süre oyalanır; bakışları, duraksamaları ve yarım kalan cümleleri, onun içsel çatışmasını görünür kılar. Filmde diyaloglar gündelik ve sade olsa da taşıdıkları alt metin son derece yoğundur.

Cuma ile çiftliğin sahibi Mahmut Bey arasındaki ilişki ise filmin dramatik omurgasını oluşturur. Aralarındaki ilk temaslar, hiyerarşik ama görece “yumuşak” bir otorite ilişkisini yansıtır:

- Mahmut Bey: “Kapıyı kapat, inekler kaçmasınlar... Ne haber?”
- Habib: “Selam, nasılsın? Arabaya bir bak, suyunu kontrol et.”
- Mahmut Bey: “Yükü çabuk yükleyin, benim acelem var.”

Bu sahnelerde Mahmut Bey, işveren kimliğiyle öne çıkar; Cuma ise çoğu zaman sessiz kalarak verilen talimatları yerine getirir. Film, bu sessizliği bilinçli bir anlatı unsuru hâline getirir. Mahmut Bey katı bir zalim değildir; ancak onun “iyi niyeti”, sınıfsal ve kültürel mesafeyi ortadan kaldırmaya yetmez. Cuma'nın Mahmut Bey'e duyduğu güven, zamanla bir “büyük ağabey” beklentisine dönüşür. Özellikle Cuma'nın aşkını ve evlenme isteğini Mahmut Bey'e açması, filmin önemli kırılma noktalarından biridir. Cuma yükü arabaya yüklemesi Şekil 4.5'te görülmektedir.



Şekil 4.5. Cuma'nın Çalışmak İçin Geldiği Yer (Djomeh, 2000).

Cuma'nın bakkâl dükkânında çalışan genç kıza duyduğu ilgi, filmin duygusal merkezini oluşturur. Bu aşk, romantik bir anlatıdan çok, aidiyet ve kabul edilme arzusunun bir yansımasıdır. Cuma, yalnızca bir kadını değil; normal bir hayatı, kök salmayı ve “buraya ait olmayı” istemektedir. Ancak bu istek, toplumun görünmez sınırlarına çarpar.

Film ilerledikçe Cuma'nın iç dünyası ile dış gerçeklik arasındaki uçurum derinleşir. Habib'in pragmatik tavrı, Mahmut Bey'in mesafeli koruyuculuğu ve çevrenin dedikoducu bakışı, Cuma'yı giderek yalnızlaştırır. Final sahnesinde Mahmut Bey'in yeni bir işçi getirmesi ve Cuma'nın yerinin belirsizleşmesi, filmin temel sorusunu izleyiciye açık biçimde bırakır: Göçmen, ne kadar çalışırsa çalışsın gerçekten “yerine” geçebilir mi?

4.2.2. Filmde Geçen Afgan Göçmen Teması

İran sineması, 1990'lı yıllardan itibaren göçmenlik, yoksulluk ve kimlik sorunlarını minimalist anlatılar aracılığıyla ele almıştır. Hasan Yekta Penah'ın *Djomeh* filmi, bu geleneğin güçlü örneklerinden biri olarak Afgan göçmenlerin İran toplumundaki kırılgan konumunu gündelik hayatın içinden anlatır. Film, büyük politik sloganlar ya da doğrudan ideolojik söylemler yerine, sıradan bir Afgan işçinin sessiz ve görünmez dramını merkeze alır. Bu tercih, izleyiciyi doğrudan ajitasyona yönlendirmektense, yaşantının içindeki küçük gerilimler aracılığıyla yapısal eşitsizlikleri fark etmeye davet eder.

Afgan göçmenler İran'da çoğu zaman ucuz iş gücü olarak görülmekte; sosyal kabul, hukuki güvence ve kültürel aidiyet gibi temel haklardan yoksun bırakılmaktadır. *Djomeh*, bu

durumu dramatize etmek yerine yaşatarak gösterir. Cuma'nın gündelik hayatında karşılaştığı her küçük gerilim, göçmenliğin görünmez yüklerini temsil eder. Film boyunca Afgan göçmenlerin İran toplumundaki konumu, özellikle sıradan ve gündelik konuşmalar aracılığıyla görünür hâle getirilir. Bu bağlamda Cuma'nın “temiz giyinme” gerekçesiyle kendini savunmak zorunda kaldığı sahne, göçmen emeğinin yalnızca fiziksel olarak değil, ahlaki ve hijyenik ölçütler üzerinden de sürekli denetim altında tutulduğunu açıkça gösterir:

- Cuma: “İşçiyim, üstüm kirliydi kimse ‘üstün kirli’ demesin.
- Hayvancılıkta temiz giyinsem sizin için iyidir.
- Sağlık Bakanlığı size ceza yazmaz.”
- Mahmut Bey: “Teşekkür ediyorum, beni düşündüğün için.”

Bu diyalog, Cuma'nın yalnızca çalışmakla değil, aynı zamanda kendini sürekli olarak meşrulaştırmak ve kabul ettirmekle de uğraştığını ortaya koyar. Şekil 4.6'da görüldüğü üzere ana karakter olan Cuma'nın sözleri, göçmen emeğinin her an sorgulanabilir ve cezalandırılabilir bir konumda olduğunu ima ederken; Mahmut Bey'in nazik ama mesafeli yanıtı, bu eşitsiz ilişkinin “iyi niyet” çerçevesinde normalleştirildiğini gösterir. Böylece film, göçmenliğin yalnızca ekonomik bir sorun olmadığını; aynı zamanda sürekli açıklama yapmayı, kendini savunmayı ve görünmez kurallara uyum sağlamayı gerektiren bir varoluş hâli olduğunu güçlü biçimde hissettirir.



Şekil 4.6. Cuma'nın Mahmut Bey ile Sohbeti (Djomeh, 2000).

4.2.2.1. Afgan Göçmen Kimliği: Sessiz Bir Varoluş

Cuma karakteri, tipik bir “göçmen kahraman” olarak yüceltilmez; aksine sıradan, kırılğan ve hata yapabilen bir insan olarak sunulur. Film boyunca Cuma'nın geçmişine dair neredeyse hiç bilgi verilmemesi bilinçli bir anlatı tercihidir. Onun kimliği, nereden geldiğiyle değil; içinde bulunduğu toplumsal ve mekânsal sıkışmışlıkla tanımlanır. Bu belirsizlik, Cuma'yı bireysel bir istisna olmaktan çıkararak, göçmenliğin yapısal bir deneyim olduğunu vurgular.

Cuma'nın sürekli özür dilemesi, kendini açıklama ihtiyacı hissetmesi ve başkalarının sınırlarını aşmamaya özen göstermesi, göçmen kimliğinin içselleştirilmiş ezikliğini görünür kılar. O, bulunduğu ortamda yer kaplamamaya çalışan, varlığını mümkün olduğunca “az hissettiren” bir figürdür. Kamera dili de bu durumu destekler; Cuma çoğu zaman kadrajın kenarında, arka planda ya da kalabalıkların dışında konumlandırılır. Bu görsel tercih, göçmenlerin toplumsal görünmezliğini yalnızca anlatı düzeyinde değil, sinematografik olarak da pekiştirir.

Cuma'nın kimliği ve kırılğanlığı, en açık biçimde evlilik ve yaş konusundaki konuşmalarda açığa çıkar. Afganistan ile İran arasındaki kültürel norm farklılıkları, bireyin bedeni ve yaşam takvimi üzerinden görünür hâle gelir:

- Cuma: “Afganistan’da kızlar erkekler 20 yaş altında evlenmek zorundalar. Evlenmezlerse laf çıkarırlar.”
- Mahmut Bey: “Sen 20 yaş üstüsün, evlenmemişsin, sana da laf çıkardılar mı?”
- Cuma: “Benim arkamdan da laf çıkardılar... Ama her şeyi anlatamıyorum.”

Şekil 4.7’de geçen diyalog, göçmenin yalnızca ekonomik baskılarla değil, aynı zamanda ahlaki ve kültürel denetimlerle de kuşatıldığını ortaya koyar. Cuma'nın “her şeyi anlatamıyorum” ifadesi hem geçmişine hem de yaşadığı travmalara dair suskunluğunu simgeler. Film, bu suskunluğu dramatik bir itirafa dönüştürmek yerine, eksik bırakmayı tercih ederek göçmenliğin anlatılamayan ve taşınması zor yönlerini izleyiciye hissettirir.



Şekil 4.7. Cuma ve Mahmut Bey'in Evlilik Üzerine Sohbetleri (Djomeh, 2000).

4.2.2.2. Toplumsal Dışlanma ve Yabancılaşma

Filmde Cuma'nın yaşadığı dışlanma, açık bir fiziksel ya da sözlü şiddetle değil; gündelik hayatın içine sinmiş mikro gerilimler aracılığıyla sunulur. Dedikodular, imalar, “ayıp olur” söylemleri ve belirsiz tehditler, göçmenin sürekli tetikte yaşamasına neden olur. Bakkaldaki müşteri konuşmaları, Habib'in uyarıları ve Mahmut Bey'in ikircikli tavırları, bu dışlanmanın farklı yüzlerini görünür kılar. Film, dışlamayı olağanlaştıran bu gündelik pratikleri dramatik zirvelerle değil, tekrar eden küçük anlarla inşa eder.

Bu yabancılaşma yalnızca toplumdan kaynaklanmaz; zamanla göçmenin kendi iç dünyasına da sızar. Cuma, ne Afganistan'a ne de İran'a tam anlamıyla ait hisseder. Onun için “dönmek” de “kalmak” da eşit derecede imkânsız seçenekler hâline gelir. Bu ikili sıkışmışlık, filmin temel varoluşsal çatışmasını oluşturur ve Cuma'nın sessizliğini daha da derinleştirir.

Bu bağlamda bakkal Şekil 4.8 sahnesinde geçen konuşmalar, Afgan göçmenlerin İran'daki ekonomik ve toplumsal konumunu son derece yalın ama çarpıcı biçimde ortaya koyar:

- Müşteri: “Sizin yevmiyeniz ne kadar?”
- Cuma: “Otuz tümen olmuyor.”
- Müşteri: “Sizi kurtarıyor mu?”
- Cuma: “İşçiyiz, mecburuz.”
- Müşteri: “Kesin ailene para yolluyorsundur.”

– Cuma: “Biz kanaat getiriyoruz. Orada savaş var.”

Bu sahne, göçmenin yalnızca emeğinin değil, hayatının ve niyetlerinin de sürekli sorgulanan bir nesne hâline geldiğini gösterir. Cuma'nın yanıtları savunmacı olmaktan çok kaderci bir kabulleniş taşır; “mecburuz” ve “kanaat getiriyoruz” ifadeleri, göçmenliğin bir tercih değil, zorunlu bir hayatta kalma biçimi olduğunu ima eder. Böylece film, göçmeni dramatik bir mağdur figürüne dönüştürmeden, gündelik konuşmalar aracılığıyla yapısal eşitsizliği görünür kılar.



Şekil 4.8. Cuma ve Müşteri'nin Sohbeti (Djomeh, 2000).

4.2.2.3. Göçmen Emeği, Ahlak ve Onur

Djomeh filminde emek, yalnızca ekonomik bir faaliyet alanı olarak değil, aynı zamanda ahlaki bir değer ölçütü olarak inşa edilir. Cuma, çalışkanlığı ve disiplinli tavrıyla kabul görmeye çalışır. Temiz giyinmesi, işine özen göstermesi ve dürüstlüğü, onun bu toplumda var olabilmek için geliştirdiği temel stratejilerdir. Ancak film, emeğin her zaman karşılık bulmadığını; hatta çoğu zaman görünür olduğu hâlde, emeği veren öznenin görünmez kılındığını gösterir.

Cuma'nın emekle kurduğu ilişki, yalnızca geçim kaygısına indirgenemez. Onun için çalışmak, insan kalabilmenin bir yoludur. Bu bağlamda Cuma'nın sıkça vurguladığı “insanîyet” kavramı, filmin en güçlü temalarından biri hâline gelir. Cuma, paradan çok ahlaki değerlere tutunur; emeğini, insan olmanın bir göstergesi olarak görür. Ancak kapitalist ve hiyerarşik düzen içerisinde bu değerler çoğu zaman karşılıksız kalır. Cuma'nın emeği kabul edilirken,

kendisi sınırların dışında tutulur; böylece göçmen emeğinin sistem içindeki çelişkili konumu açığa çıkar.

Bu ahlaki çatışma, Cuma ile Habib arasında geçen kısa ama yoğun bir tartışmada açık biçimde görünür hâle gelir. Bu bağlamda sahnede geçen diyalog önemlidir (Şekil 4.9):

- Habib: “Paramı getir bankaya koy, faizi yüksek.”
- Cuma: “Benim lafım para için değil, insaniyet içindir.”

Bu diyalog, filmin ahlaki merkezini oluşturan temel düşünceyi kristalize eder. Cuma için emek, yalnızca hayatta kalmanın değil, insan kalabilmenin de bir meselesidir. Habib’in pragmatik ve sisteme uyumlu yaklaşımı ile Cuma’nın değer temelli duruşu arasındaki bu karşıtlık, filmin yalnızca bir göçmenlik hikâyesi değil; aynı zamanda modern dünyada emeğin anlamına dair etik bir sorgulama sunduğunu gösterir.



Şekil 4.9. Cuma ve Habib’in Diyalogu (Djomeh, 2000).

4.2.2.4. Mekân, Sınırlar ve Aidiyet

Filmde mekânlar dar, işlevsel ve geçicidir (Şekil 4.10). Dam, ahır, bakkal ve yol gibi alanlar, Cuma’nın gündelik hayatını sürdürdüğü zorunlu duraklar olarak sunulur; ancak bu mekânların hiçbiri ona “ev” hissi vermez. Film, mekânları bir aidiyet alanı olarak değil, geçiciliğin ve tutunamamanın üretildiği alanlar olarak kurgular. Cuma’nın damda yaşaması, mekânın barınma işlevi görmesinden öteye geçmez; orası ne hukuken ne de toplumsal olarak bir “ev”dir.



Şekil 4.10. Djomeh Filminde Göç Edilen Yerin Görüntüsü (Djomeh, 2000).

Cuma'nın damı eve dönüştürme hayali bu bağlamda güçlü bir sembolik anlam taşır. Bu hayal, göçmenin yalnızca barınma ihtiyacını değil; yerleşme, kök salma ve kalıcı olma arzusunu temsil eder. Ancak film, bu arzunun sürekli olarak engellendiğini gösterir. Cuma'nın mekânla kurduğu ilişki kırılmalıdır; her an elinden alınabilecek, geçici bir varoluşa dayanır. Bu kırılma, Mahmut Bey ile yaptığı konuşmada açık biçimde görünür hâle gelir:

- Cuma: “Habib Afganistan’a gidince damın üstündeki odayı temizlerim. Bir taraf işyeri, bir taraf ev olur.”
- Mahmut Bey: “Sağlık Bakanlığı gelir, burası ev olmaz der.”

Bu diyalog, göçmenin mekânsal olarak da kalıcı olmasına izin verilmediğini gösterir. Mahmut Bey'in yanıtı, bireysel bir reddiyeden çok, kurumsal ve hukuki sınırların temsilidir. Böylece Cuma'nın ev kurma arzusu, bürokratik gerekçelerle geçersiz kılınır; mekân, göçmen için yalnızca çalışılan ve terk edilebilen bir alan olarak tanımlanır.

Filmde sınırlar yalnızca coğrafi değildir; aynı zamanda toplumsal ve ahlakidir. Kimin kiminle konuşabileceği, kimin kiminle evlenebileceği ve kimlerin “fazla ileri gittiği” bu görünmez sınırlar üzerinden belirlenir. Cuma, bu sınırları tam olarak bilmez; bilmediği için de sürekli hata yapar. Onun iyi niyetle attığı adımlar, çoğu zaman yanlış anlaşılır ya da tehdit olarak algılanır. Bu durum, göçmenin yalnızca fiziksel değil, simgesel mekânlarda da dışarıda bırakıldığını gösterir.

Djomeh filminde mekân, barınma ya da çalışma alanı olmanın ötesinde, göçmenin kalıcı olmasının önüne çekilmiş bir sınır hattına dönüşür. Dam, Cuma için bir ev olma ihtimalini taşısa

da, bu ihtimal film boyunca sürekli ertelenir ve imkânsızlaştırılır. Böylece film, göçmenliğin yalnızca hareket hâli değil; yerleşememe ve mekânsızlık deneyimi olduğunu güçlü bir biçimde ortaya koyar.

4.2.2.5. Aşk, Umut ve Kırılma Anı

Cuma'nın aşkı, filmin en insani ve aynı zamanda en kırılğan boyutunu oluşturur. Bu aşk, romantik bir kaçış ya da bireysel bir mutluluk arayışı değil; tutunma, yerleşme ve “burada kalabilme” çabasıdır. Cuma için sevgi, yeni bir hayat kurmanın ve toplumsal olarak kabul görmenin mümkün olduğuna dair son umuttur. Ancak film, bu umudun bireysel iradeyle değil; toplumsal normlar, ekonomik gerçeklikler ve güç ilişkileriyle sınırlandırıldığını gösterir.

Toplumun görünmez baskısı, dedikodular ve “uygunsuzluk” imaları, Cuma'nın aşkını baştan sorunlu hâle getirir. Mahmut Bey'in başlangıçtaki koruyucu tavrının zamanla geri çekilmesi, bu ilişkinin sürdürülemezliğini açıkça ortaya koyar. Cuma'nın iyi niyetle attığı her adım, sistemin çizdiği sınırlarla karşılaşır. Bu bağlamda Cuma'nın sessizliği, filmin sonunda bir yenilgi ya da çaresizlik ifadesi olmaktan çok, derin bir kabulleniş hâline dönüşür.

Cuma'nın aşkı, en çıplak ve savunmasız hâliyle bakkâl sahnesinde dile gelir (Şekil 4.11). Bu sahne, filmin dramatik yapısında belirleyici bir kırılma noktasıdır:

- Cuma: “Ben buraya alışverişe geliyorum ama sebebi başka. Eğer izin verirsiniz Mahmut Bey'i babanızın yanına göndereceğim sizi istemeye.”
- Bakkal Kız: “Senin bisikletini aldılar çocuklar.”

Bu ani ve ilgisiz gibi görünen yanıt, filmin en güçlü dramatik kopuşlarından birini oluşturur. Cuma'nın hayatına dair en ciddi ve samimi itirafı, gündelik bir ayrıntıyla kesintiye uğrar. Bu kopuş, yalnızca bir reddediş değil; göçmenin duygusal dünyasının da toplum tarafından ciddiye alınmadığının simgesidir. Cuma'nın aşkı, burada açık bir biçimde karşılık bulmaz; görmezden gelinir ve gündelik hayatın sıradanlığı içinde erir.



Şekil 4.11. Cuma'nın Aşık Olduğu Bakkal Kız (Djomeh, 2000).

Film, bu noktadan sonra izleyiciye ne mutlu ne de trajik bir son sunar. Bunun yerine, göçmenliğin sürekliliğini vurgular. Cuma'nın hikâyesi bitmez; yalnızca anlatının kadrajından çıkar. Onun sessizce geri çekilişi, bireysel bir yeniliden çok, yapısal bir çıkışsızlığın kabulüdür. Böylece Cuma, aşkı bile tamamlanamayan bir hayatın içinden, göçmenliğin geçici değil, kalıcı bir varoluş hâli olduğunu güçlü biçimde hissettirir.

Djomeh, Afgan göçmenliğini olağanüstü trajediler ya da dramatik patlamalar üzerinden değil, gündelik hayatın sessiz ve tekrar eden anları üzerinden ele alarak güçlü bir sinemasal duruş sergiler. Hasan Yekta Penah'ın anlatı tercihinde büyük olayların yokluğu bir eksiklik değil, bilinçli bir estetik ve etik seçimdir. Film, göçmenliğin dramatize edilmeden de derin bir sarsıntı yaratabileceğini gösterir; kuyu kazmak, bisiklet sürmek, pazarda dolaşmak gibi sıradan eylemler, göçmenliğin süreklilik arz eden yorgunluğunu ve görünmezliğini temsil eder. Bu yönüyle film, izleyiciyi ani duygusal tepkilere değil, yavaş ve kalıcı bir farkındalığa davet eder.

Cuma karakteri, anlatının merkezinde olmasına rağmen klasik sinema kalıplarındaki “mağdur” ya da “direnişçi kahraman” figürlerine dönüşmez. Onun sessizliği, pasiflikten çok bir hayatta kalma stratejisi olarak okunabilir. Cuma, sistemle açık bir çatışmaya girmez; ancak sistemin dışlayıcı ve hiyerarşik yapısı, onun her adımında kendini hissettirir. Film, bu sessiz varoluş üzerinden göçmenin görünmez emeğini ve sürekli ertelenen insanlığını gözler önüne serer. Cuma'nın sıradanlığı, onu zayıf kılmaz; aksine, göçmenliğin ne kadar yaygın ve sıradan bir adaletsizlik hâline geldiğini vurgular.

Filmin sonunda izleyiciye bırakılan soru, ahlaki açıdan son derece sarsıcıdır: Bir insanı kabul etmek, ona merhamet duymakla mı sınırlıdır, yoksa onu gerçekten eşit bir özne olarak tanımayı mı gerektirir? *Djomeh*, acıma duygusunun çoğu zaman hiyerarşik bir ilişki yarattığını ima ederken, eşitliğin çok daha zor ama daha sahici bir yüzleşme olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda film, göçmenliği yalnızca göçmenin sorunu olarak değil, onu izleyen ve onunla yana yana yaşayan toplumun vicdani sınavı olarak konumlandırır. Sessiz bir anlatımla, izleyiciyi kendi konfor alanını sorgulamaya zorlayan etik bir hesaplaşma sunar.

4.3. Baran (2001) Filmin Künyesi ve Özeti

Tahran'da kış mevsimi gelmiştir. 17 yaşındaki genç Lateef, bir firmanın inşaatında kendi halinde çalışmaktadır. İnşaatçı çalışan işçilere çay dağıtmak ya da yemek hazırlamak gibi küçük bir işi olan Lateef, bu halinden son derece mutlu ve de memnundur. Ancak bu güzel zamanlar kısa bir süre sonra sona erer. İranlı insanlardan ve Afganistan'daki savaştan kaçan mültecilerden oluşan işçilere bir yenisi eklenir. Rahman isimli Afgan da bunlardan biridir. Lateef'in işi artık Rahman'ındır ve bu durum Lateef'i fazlasıyla rahatsız etmektedir. Eski kolay işini kaybetmeyi kendine yediremeyen Lateef, Rahman isimli genci rahatsız etmeye ve ona zulmetmeye başlar. Ta ki Rahman'ın küçük sırrı ortaya çıkana dek... İran'ın ünlü yönetmenlerinden Majid Majidi'nin yazıp yönettiği film gösterildiği sene çeşitli festivallerde onlarca ödüle layık görülmüştür. Filmin künyesi Tablo 4.3'te verilmiştir.

Tablo 4.3. Baran Filminin Künyesi.

Başlık	Bilgi
Filmin Adı	<i>Baran</i>
Yönetmen	Majid Majidi
Yapımcı	Majid Majidi Fouad Nahas
Yazar	Majid Majidi
Oyuncular	Hossein Abedini — Latif Zahra Bahrami — Baran Mohammad Amir Naji — Memar Abbas Rahimi Gholam Ali Bakhshi
Dağıtıcı	Miramax Films
Çıkış Tarihi	31 Ocak 2001 (Fecr Film Festivali)
Süre	94 dakika
Ülke	İran

4.3.1. Filmin Analizi

4.3.1.1. Göçmenlik, Kimlik ve Görünmez Emek

Mecid Mecidi'nin *Baran* (2001) filmi, İran'da yaşayan Afgan göçmenlerin gündelik hayatlarını büyük trajedilerle değil, sessiz kırılmalar ve sıradan emek pratikleri üzerinden anlatır. Filmde Afgan işçiler, kimliksiz, güvencesiz ve sürekli denetim altında çalıştırılan

“görünmez” bir topluluğu temsil eder. Bu görünmezlik, yalnızca toplumsal alanda değil, aynı zamanda sinematografik düzlemde de inşa edilir; kamera çoğu zaman Afgan işçileri kalabalık içinde eriyen figürler hâlinde gösterir. İnşaat alanı, bu görünmezliğin somutlaştığı bir mekân olarak işlev görür. Sürekli yarım kalan, tamamlanamayan bu yapı, göçmenlerin askıda kalan hayatlarının mekânsal bir karşılığı gibidir. Afgan işçiler isimleriyle değil, etnik aidiyetleriyle anılır; bu durum göçmenliğin yalnızca mekânsal değil, kimliksel bir dışlanma olduğunu gösterir ve bireyin tekil varlığının sistematik biçimde silindiğini ortaya koyar.



Şekil 4.12. Baran Filminin Afişi (Baran, 2001).

Bu dışlanma, filmde ustabaşının sözleriyle açık biçimde dile getirilir:

- Ustabaşı: “Kimliği olmayan adam burada çalışamaz. Müfettiş gelirse hepimiz yanarız.”

Bu diyalog, kimliğin insani bir hak olmaktan çıkarak bürokratik bir denetim aracına dönüştüğünü gösterir. Kimlik, burada bireyi tanımlayan bir belge değil; çalışabilirlik, kabul edilebilirlik ve var olabilme koşuludur. Devletin görünmeyen baskısı, müfettiş figürü üzerinden sürekli hissedilir ve göçmenlerin yaşamı, her an kesintiye uğrayabilecek kırılgan bir düzen içinde sürdürülür. Bu dışlanma filmin 4.13 sahnesinde Baran'ın suretinde görünür.



Şekil 4.13. Baran'ın Ustabaşı ile Konuşması (Baran, 2001).

Filmde kimlik kavramı yaşamsal bir zorunluluk olarak sunulur. Kimliği olmayan bir göçmen, yalnızca çalışamaz hâle gelmez; aynı zamanda toplum dışına itilmiş olur. Latif'in film boyunca kimliğe sahip olmanın sağladığı ayrıcalıkları farkında olmadan yaşaması, Afgan işçilerin ise bu ayrıcalıklardan tamamen mahrum bırakılması, göçmen–yerli arasındaki yapısal eşitsizliği görünür kılar. Latif'in iş yerinde daha güvende olması, hareket alanının genişliği ve

sorgulanmayan varlığı, kimliğin sınıfsal ve etnik sınırlar üretme gücünü ortaya koyar. Buna karşılık Afgan işçiler, en ufak bir denetim söylentisinde dahi paniğe kapılarak kaçmak zorunda kalır; bu durum, sürekli bir tehdit algısıyla yaşadıklarını gösterir.

Afgan işçilerin denetim anlarında panik içinde kaçışmaları, şu sözlerle somutlaşır:

– Afgan İşçi: “Geliyorlar... Saklanın! Kimliği olmayanları alıp götürüyorlar.”

Bu replik, göçmenliğin yalnızca ekonomik bir sorun olmadığını, aynı zamanda sürekli bir korku ve belirsizlik hâli yarattığını açıkça ortaya koyar. “Alıp götürülmek”, filmde neyin yaşanacağı belirsiz bir sonu simgeler; seyirciye tam olarak gösterilmeyen bu akıbet, göçmenlerin görünmezliğini daha da derinleştirir.

Bu bağlamda *Baran*, Afgan göçmenliğini geçici bir sorun değil, süreklilik arz eden bir varoluş hâli olarak ele alır. Film, çözüm ya da dramatik bir kurtuluş sunmaz; aksine, göçmenliğin gündelik hayatta nasıl normalleştirildiğini ve sessizce sürdüğünü gösterir. Mecidi, dramatik çatışmalar yerine küçük jestler, bakışlar ve suskunluklar aracılığıyla, göçmen emeğinin ve kimliksiz yaşamın sıradanlaştırılmasını görünür kılar. Böylece *Baran*, izleyiciyi duygusal bir şokla değil, ahlaki bir yüzleşmeyle baş başa bırakarak, göçmenliğin modern toplumlarda nasıl yapısal bir eşitsizlik biçimi hâline geldiğini güçlü bir sinemasal dille ortaya koyar.

4.3.1.2. Baran/Rahmet Karakteri Üzerinden Afgan Göçmen Kadınlığı

Rahmet adıyla tanıdığımız karakterin aslında Baran adlı bir Afgan kızı olduğunun ortaya çıkması, filmin en güçlü anlatı kırılmalarından biridir. Bu kırılma, yalnızca bir kimlik açığa çıkışı değil; seyircinin filme ve karakterlere bakışını kökten değiştiren etik ve duygusal bir eşiktir. Baran’ın erkek kılığına girerek babasının yerine çalışması, Afgan göçmenlerin hayatta kalabilmek için kimliklerini gizlemek zorunda bırakıldıklarını simgeler. Bu gizlenme, bireysel bir tercih değil; sistemin dayattığı bir zorunluluktur. Özellikle Afgan göçmen kadınlar açısından bu durum, çifte bir görünmezliği beraberinde getirir: Hem göçmen olmak hem de kadın olmak, Baran’ı kamusal alanda neredeyse yok hükmüne indirger. Film, bu çifte baskıyı dramatize etmeden, gündelik hayatın olağanlığı içinde sunarak daha sarsıcı bir etki yaratır.

Baran’ın sessizliği, pasiflikten çok direnişin en sade ve en kırılğan biçimi olarak kurgulanır. Film boyunca Baran’ın neredeyse hiç konuşmaması, onun varlığını silmez; aksine sessizlik, baskı altındaki bireyin kendini koruma ve hayatta kalma stratejisine dönüşür. Konuşmak, görünür olmak ve dikkat çekmek, Baran için tehlike anlamına gelir. Bu durum, göçmen bedeninin kamusal alanda sürekli denetim altında tutulduğunu ve en küçük bir farkın

dahi ağır sonuçlar doğurabileceğini gösterir. Baran'ın babası Necef'in kızını uyardığı sahnede bu gerçeklik açık biçimde dile getirilir. Bu sahne filmde 4.15 görülmektedir:

– Necef: “Konuşma Baran... Sesin duyulursa her şey biter.”

Bu sözler, yalnızca bir babanın koruyucu kaygısını değil; aynı zamanda göçmenliğin yarattığı varoluşsal kırılganlığı da yansıtır. “Her şeyin bitmesi”, yakalanma, sınır dışı edilme ya da yaşamın tümünden altüst olması ihtimallerini içinde barındırır.



Şekil 4.14. Baran'ın Sesine Necef'in Tepkisi (Baran, 2001).

Bu bağlamda Baran'ın sessizliği, Afgan göçmenlerin kamusal alanda söz hakkına sahip olamayışının sinemasal bir karşılığına dönüşür. Konuşamamak, burada bireysel bir eksiklik değil; sistematik bir susturulmuşluğun sonucudur. Mecid Mecidi, Baran'ın hikâyesini yüksek sesle anlatmak yerine, sessizlikler ve bakışlar üzerinden kurarak izleyiciyi daha dikkatli bir tanıklığa davet eder. Baran'ın kimliğinin doğrudan bir itirafla değil, ayna ve cam yansımaları aracılığıyla açığa çıkması, bu anlatım tercihi daha da anlamlı kılar. Yansımalar hem gizlenmiş kimliğin kırılganlığını hem de gerçeğin dolaylı biçimde görünür olmasını simgeler.

Yönetmenin bu görsel tercihleri, Afgan göçmenliğinin doğrudan görülemeyen fakat her an hissedilen bir gerçeklik olduğunu vurgular. Baran'ın yüzü, bedeni ve kimliği, net bir şekilde gösterilmek yerine parçalı ve geçici imgelerle sunulur. Böylece film, göçmenliğin yalnızca sosyolojik bir mesele değil; aynı zamanda algı, görünürlük ve temsil sorunu olduğunu da ortaya koyar. *Baran*, bu yönüyle izleyiciyi dramatik bir şaşkınlıktan ziyade, derin ve kalıcı bir

yüzleşmeye sürükler; sessizliğin, görünmezliğin ve kimlik gizlemenin ardındaki insanî bedeli güçlü bir sinemasal dil aracılığıyla görünür kılar.

4.3.1.3. Latif Karakteri ve Göçmenliğe Ahlaki Yaklaşım

İranlı işçi Latif, filmin başında Afgan göçmenlere karşı mesafeli, hatta yer yer saldırgan bir tutum sergiler. Bu tutum, yalnızca kişisel bir önyargının sonucu değil; güvencesiz emek koşulları içinde şekillenen sınıfsal bir savunma refleksidir. İnşaat alanı, yerli işçi ile göçmen işçi arasında kurulan kırılmalı hiyerarşinin mekânı hâline gelir. Rahmet'in (Baran'ın) gelişyle Latif'in işinin elinden alınması, bu kırılmalılığı doğrudan tehdit eder ve Latif'in öfkelerini görünür kılar. Latif'in sözleri, bu tehdidin yarattığı kaygıyı açık biçimde yansıtır:

- Latif: “Ben yıllardır buradayım. Şimdi bir Afgan geldi diye mi yerimden olacağım?”

Bu ifade, göçmenliğe yöneltilmiş bireysel bir nefret söyleminden çok, sistemin yarattığı rekabetçi düzenin işçiler arasına ektiği güvensizliğin dışavurumudur. Film, bu noktada çatışmayı kişisel ahlaka indirgemek yerine, yapısal bir soruna işaret eder.

Latif'in Baran'ın kimliğini öğrendiği andan itibaren davranışlarında belirgin bir kırılma yaşanır. Bu kırılma, ani bir romantik dönüşümden ziyade, yavaş ve sancılı bir fark ediş süreci olarak kurgulanır. Latif'in sevgisi, sahiplenmeye dayalı bir aşk anlatısına dönüşmez; aksine, sorumluluk alma ve karşısındakinin varlığını önceleme biçiminde şekillenir. Baran'ın kırılmalılığı, Latif'i koruyucu bir konuma değil; kendi ayrıcalıklarını sorgulayan bir özneye dönüştürür. Bu yönüyle Latif'in duygusal değişimi, bireysel bir aşk hikâyesinin ötesine geçerek etik bir dönüşüm niteliği kazanır.

Latif'in içsel dönüşümü, ayakkabı tamircisiyle yaptığı konuşmada sembolik bir düzleme taşınır:

- Ayakkabı Tamircisi: “Yalnız yaşayan Allah'a komşu olur... Ayrılık öyle bir ateştir ki, alevi yürek yakar.”

Bu sözler, Latif'in yaşayacağı vazgeçişin ve içsel yalnızlığın habercisi olarak işlev görür. Yalnızlık, burada kutsallaştırılmış bir fedakârlık değil; bedeli ağır bir ayrılık hâlidir. Latif, bu konuşma aracılığıyla kendi duygusal sınırlarıyla yüzleşir ve sevmenin, her zaman sahip olmak anlamına gelmediğini kavrar.

Latif, Baran ve ailesine yardım edebilmek için kendi kimliğinden vazgeçmeyi göze alır. Filmde Latif'in ustabaşıyla yaptığı konuşmada bu fedakârlık açık biçimde görünür hâle gelir:

- Latif: “Benim kimliğimi onlara ver. Onlar gitsin... Ben idare ederim.”

Bu cümle Şekil 4.15'te görüldüğü üzere filmin etik doruk noktalarından biridir. Latif, kimliği bir ayrıcalık olarak değil; devredilebilir bir imkân olarak sunarak, yerli olmanın sağladığı görünmez avantajlardan bilinçli biçimde vazgeçer. Bu fedakârlık, geçici bir merhamet gösterisi değil; eşitliği mümkün kılmak için ödenen kişisel bir bedeldir.



Şekil 4.15. Latif'in Kimlik Diyalogu (Baran, 2001).

Bu bağlamda *Baran*, göçmenliğe yönelik ahlaki bir yüzleşmeyi seyirciye doğrudan ders vererek değil, bir karakterin vazgeçışı üzerinden kurar. Film, yardım kavramını duygusal acıma ile sınırlamaz; gerçek dayanışmanın, ancak bireyin kendi konfor alanından çıkmasıyla anlam kazandığını gösterir. Latif'in seçimi, göçmen–yerli ayrımının ötesinde, insan olmanın etik sorumluluğunu sorgulayan güçlü bir anlatsal kapanışa dönüşür.

4.3.1.4. Ayrılık, Sessizlik ve Göçmenliğin Sürekliliği

Filmin finalinde artan denetimler sonucu Afgan işçilerin işten çıkarılması ve Baran ailesinin İran'dan ayrılmak zorunda kalması, göçmenliğin geçici bir aksaklık değil, süreklilik taşıyan bir kopuş hâli olduğunu vurgular (Şekil 4.16). Bu kopuş, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme anlamına gelmez; aynı zamanda aidiyet duygusunun, güvenliğin ve gelecek ihtimalinin de geride bırakılmasıdır. Film boyunca geçici çözümlerle ayakta kalan Afgan göçmenlerin, sistem sertleştiğinde ilk gözden çıkarılan grup olması, göçmenliğin yapısal kırılganlığını görünür kılar. Baran'ın babasının kızına söylediği şu söz, bu kaçınılmazlığı yalın ama çarpıcı biçimde özetler:

- Nefes: “Burada kalamayız. Bu topraklar bizim için değil.”

Bu cümle, göçmenliğin yalnızca ekonomik bir zorunluluk olmadığını; aynı zamanda sürekli bir dışlanmışlık duygusuyla yaşandığını da açığa çıkarır. “Bu topraklar” ifadesi, mekânın hukuki olduğu kadar duygusal olarak da kapalı olduğunu ima eder.



Şekil 4.16. Necef'in Çaresiz Bakışları (Baran, 2001).

Film ne mutlu bir kavuşma ne de büyük bir trajediyle sona erer. Bunun yerine sessizlik, mesafe ve tamamlanmamışlık hissi hâkimdir. Mecid Mecidi, dramatik bir final yerine gündelik hayatın akışına benzeyen bir ayrılığı tercih ederek, göçmenliğin olağanlaştırılmış sürekliliğini vurgular. Latif'in Baran'ın ardından bakakaldığı sahnede, kamera karakterin yüzünde uzun süre oyalanır; sözsüzlük, duygunun en yoğun hâline dönüşür. Bu an, kaybın ve vazgeçişin yüksek sesle değil, içsel bir boşlukla yaşandığını gösterir.

Bu sahnede söze gerek kalmadan izleyiciye şu soru bırakılır:

- “Bir insanı gerçekten kabul etmek, ona sahip olmakla mı mümkündür; yoksa ondan vazgeçebilmekle mi?”

Bu soru, filmin etik merkezini oluşturur. Latif'in Baran'a ulaşamaması bir başarısızlık değil; bilinçli bir geri çekilişin sonucudur. Sevgi, burada karşılıklı bir birliktelikle değil; ötekinin hayatını önceleyen bir vazgeçişle tanımlanır. Film, bu yönüyle romantik anlatı kalıplarını bilinçli biçimde bozar ve izleyiciyi daha zor bir etik konumlanmaya davet eder.



Şekil 4.17. Baran Filminin Kapanış Sahnesi (Baran, 2001).

Bu bağlamda *Baran*, Afgan göçmenliğini yalnızca sosyolojik bir sorun olarak ele almaz; aynı zamanda etik ve insani bir sınav olarak kurgular. Mecid Mecidi, göçmenliği dramatize eden büyük olaylardan özellikle kaçınır; bunun yerine küçük jestler, sessiz fedakârlıklar ve gündelik emek pratikleri üzerinden ilerler. Böylece izleyici, pasif bir tanık olmaktan çıkarak, karakterlerin seçimleri üzerinden kendi vicdanıyla yüzleşmeye zorlanır. Filmin sessiz finali, cevaplar sunmak yerine sorular bırakır ve göçmenliğin çözümsüzlüğünü değil, sürekliliğini hatırlatarak güçlü ve kalıcı bir etki yaratır.

Mecid Mecidi'nin Baran filmi, Afgan göçmenliğini büyük dramatik çatışmalar yerine gündelik hayatın içinde görünmezleşen emek, kimlik ve sessizlik üzerinden ele alarak derinlikli bir anlatı kurar. İnşaat alanı, göçmenlerin hem var oldukları hem de sürekli dışlandıkları bir ara mekân olarak işlev görürken, kimlik meselesi filmde yalnızca hukuki bir zorunluluk değil, var olmanın ön koşulu hâline gelir. Afgan işçilerin isimleriyle değil etnik aidiyetleriyle anılması, göçmenliğin mekânsal bir yer değiştirmeden çok, süreklilik arz eden bir dışlanma pratiği

olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle film, göçmenliği geçici bir “sorun” olarak değil, bireyin tüm yaşamını kuşatan yapısal bir eşitsizlik durumu olarak resmeder.

Baran/Rahmet karakteri üzerinden kurulan anlatı, Afgan göçmen kadınlığının çifte görünmezliğini güçlü bir biçimde açığa çıkarır. Baran’ın erkek kılığına girerek çalışmak zorunda kalması, hayatta kalmanın ancak kimliği bastırmakla mümkün olduğu bir düzeni simgelerken; karakterin sessizliği pasif bir boyun eğiş değil, baskı altındaki bireyin kendini koruma stratejisi olarak anlam kazanır. Mecidi’nin ayna ve yansıma gibi görsel tercihleri, Baran’ın kimliğinin doğrudan değil dolaylı biçimde açığa çıkmasını sağlayarak, Afgan göçmenliğinin toplumda “görülmeyen ama hissedilen” niteliğini sinemasal düzeyde pekiştirir. Böylece film, kadın olmanın göçmenlik deneyimini nasıl daha da kırılğan hâle getirdiğini sade ama etkili bir dille görünür kılar.

Latif karakterinin dönüşümü ise filmin etik boyutunu derinleştirir. Başlangıçta sistemin yarattığı rekabetin bir parçası olan Latif, Baran’la kurduğu ilişki sayesinde göçmenliğe dair ahlaki bir farkındalığa ulaşır. Onun fedakârlığı, merhamete dayalı bir iyilik hâlinden ziyade eşitlik pahasına yapılan bilinçli bir vazgeçişdir. Filmin sessizlikle örülü finali, göçmenliğin bir sonu ya da çözümü olmadığını; yalnızca devreden bir ayrılık hâli olarak sürdüğünü vurgular. Bu bağlamda *Baran*, izleyiciyi duygusal bir acıma noktasına değil, göçmenliğin insanî ve ahlaki sorumluluğuna dair kalıcı bir vicdan sorgulamasına davet eden güçlü bir sinemasal anlatı sunar.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu çalışma, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsillerini Baran (2001), Djomeh (2000) ve Bisikletçi (1987) filmleri üzerinden inceleyerek, göçmenliğin sinemasal anlatılarda nasıl anlamlandırıldığını ve bu temsillerin toplumsal algılarla nasıl ilişkilendiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. İncelenen filmler, farklı dönemlerde ve farklı yönetmenlik anlayışlarıyla üretilmiş olmalarına rağmen, Afgan göçmenlerin İran toplumundaki konumuna dair ortak temalar üretmektedir. Bu temalar; ekonomik sömürü, kimlik belirsizliği, görünmez emek, aidiyet arayışı ve toplumsal dışlanma ekseninde yoğunlaşmaktadır. Çalışmanın bulguları, İran sinemasının Afgan göçmenleri çoğunlukla sessiz, edilgen ve kırılğan figürler olarak temsil ettiğini; ancak bu temsillerin aynı zamanda izleyicide empati uyandıran güçlü bir insani anlatı sunduğunu göstermektedir.

Mohsen Makhmalbaf'ın Bisikletçi filmi, Afgan göçmenlerin ekonomik marjinalleşmesini ve hayatta kalma mücadelesini en çarpıcı biçimde yansıtan örneklerden biridir. Nasim karakteri üzerinden kurulan anlatı, göçmenin görünür olabilmesi için olağanüstü bir bedel ödemek zorunda bırakıldığını simgesel bir dille ortaya koyar. Nasim'in günlerce durmaksızın bisiklet sürmesi, göçmen emeğinin tükenişini ve sistem tarafından sömürülüşünü temsil eder. Bu bağlamda film, göçmenliği yalnızca bireysel bir yoksulluk hikâyesi olarak değil, yapısal bir adaletsizlik sorunu olarak ele alır. Ancak aynı zamanda Nasim'in özne olma kapasitesi oldukça sınırlıdır; karakterin kaderi, büyük ölçüde sistemin ve seyircinin bakışına teslim edilmiştir. Bu durum, temsilin eleştirel gücünü artırırken, göçmenin kendi sesiyle konuşamaması gibi bir sınırlılığı da beraberinde getirmektedir.

Majid Majidi'nin Baran filmi ise, Afgan göçmenliğini daha içsel ve duygusal bir düzlemde ele alır. Film, Latif karakterinin Rahmat'a duyduğu platonik aşk üzerinden göçmenliğin kimlik ve aidiyet boyutlarını görünür kılar. Baran'da göçmenlik, yalnızca ekonomik bir sorun olarak değil; aynı zamanda cinsiyet, kimlik ve görünmezlik ekseninde çok katmanlı bir deneyim olarak sunulmaktadır. Rahmat karakterinin kadın kimliğinin gizlenmesi, Afgan kadın göçmenlerin hem etnik hem de toplumsal cinsiyet temelli çifte baskıya maruz kaldığını simgeler. Bu anlatı, Stuart Hall'un kimliğin sabit değil, sürekli yeniden inşa edilen bir süreç olduğu yönündeki kuramsal yaklaşımıyla örtüşmektedir. Ancak Baran'da da Afgan karakterlerin hikâyesi büyük ölçüde bireysel düzeyde kalmakta; kolektif bir direniş ya da toplumsal dönüşüm potansiyeli sınırlı biçimde temsil edilmektedir.

Hassan Yektapanah'ın Djomeh filmi, göçmenliğin gündelik hayattaki sessiz ve sıradan yüzünü merkeze alır. Djomeh karakteri, İran taşrasında çalışan bir Afgan işçi olarak hem ekonomik hem de kültürel uyumsuzluklarla mücadele etmektedir. Filmdeki aşk hikâyesi, göçmenin kabul edilme ve ait olma arzusunun sembolik bir ifadesi olarak kurgulanmıştır. Ancak bu arzu, toplumsal normlar ve kültürel sınırlar tarafından bastırılır. Djomeh, ne tamamen dışlanmış ne de kabul edilmiş bir figürdür; bu arada kalmışlık hâli, göçmenliğin süreklilik arz eden belirsizliğini yansıtır. Yektapanah'ın minimalist anlatımı, göçmenliğin dramatize edilmeden aktarılmasına olanak tanırken, aynı zamanda bu sessizliğin politik bir suskunluğa dönüşme riskini de barındırmaktadır.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde, İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsillerinin belirli kalıplar etrafında şekillendiği görülmektedir. Göçmen karakterler çoğunlukla yoksul, çalışkan, itaatkâr ve sessiz bireyler olarak sunulmakta; bu da Afgan kimliğinin homojenleştirilmesine yol açmaktadır. Bu temsil biçimi, bir yandan göçmenlerin yaşadığı insani dramları görünür kılarken, diğer yandan onları pasif mağdur figürlerine indirgeme riskini taşımaktadır. Özellikle kolektif kimlik, politik bilinç ve direniş pratikleri, bu filmlerde büyük ölçüde arka planda kalmaktadır. Bu durum, İran sinemasının göçmenleri “anlatılan” ama nadiren “konuşan” özneler olarak konumlandığını göstermektedir.

Bununla birlikte, söz konusu filmlerin toplumsal etkisi göz ardı edilemez. İran sinemasının uluslararası alanda kazandığı prestij, Afgan göçmenlerin yaşadığı sorunların küresel ölçekte görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Baran, Djomeh ve Bisikletçi gibi filmler, göçmen karşıtı söylemlerin yaygın olduğu bir bağlamda, izleyiciyi empati kurmaya davet eden anlatılar sunmaktadır. Bu yönüyle sinema, yalnızca bir temsil aracı değil; aynı zamanda etik ve insani bir yüzleşme alanı olarak işlev görmektedir. Ancak bu yüzleşmenin kalıcı ve dönüştürücü olabilmesi için, göçmenlerin daha özneleşmiş, çok boyutlu ve çeşitlilik içeren temsillerle sinemada yer alması gerekmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma İran sinemasında Afgan göçmenlerin temsillerinin hem güçlü hem de sınırlı yönleri ortaya koymuştur. İncelenen filmler, göçmenliğin ekonomik, sosyal ve duygusal boyutlarını etkileyici biçimde yansıtsa da bu temsiller çoğunlukla bireysel trajedilerle sınırlı kalmakta ve göçmenlerin kolektif deneyimlerini yeterince görünür kılmamaktadır. İran sinemasının gelecekte, Afgan göçmenleri yalnızca mağdur ya da sessiz figürler olarak değil; kendi hikâyesini anlatabilen, toplumsal dönüşümün aktif öznesi olan bireyler olarak ele alması hem sinemasal anlatının derinleşmesine hem de toplumsal algının dönüşmesine katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda çalışma, sinema ve göç ilişkisini disiplinlerarası

bir perspektifle ele alarak, Afgan göçmenlerin temsiline dair daha kapsayıcı ve eleştirel bir tartışma zemini sunmayı hedeflemiştir.

5.2. Tartışma

Afgan göçmenlerin İran bağlamında temsili, bireysel bir varoluştan ziyade kategorik bir statü üzerinden kurulmaktadır. Moinipour'un (2017) IRIB örneği üzerinden tartıştığı ötekileştirme mekanizması, Afganların çoğu zaman "insan hakları öznesi" olarak değil, "tehdit" ya da "yük" kategorileri içinde konumlandırıldığını göstermektedir. Bu yaklaşım, sinemasal anlatılarda özellikle Baran (2001) filminde kimlik belgesi, denetim ve çalışma izni gibi bürokratik pratikler aracılığıyla görünür hâle gelir. Filmde Afgan işçiler, kimliksiz, güvencesiz ve sürekli denetim altında tutulan, gündelik hayatın içinde görünmezleşen bir topluluk olarak temsil edilir. Ustabaşının "Kimliği olmayan adam burada çalışamaz. Müfettiş gelirse..." şeklindeki ifadesi, devletin doğrudan sahnede yer almayan ancak yaşam alanlarını belirleyen baskısının gündelik ilişkilere nasıl sızdığını ortaya koyar. Bu durum, medyada Afganın "öteki" olarak inşa edilmesi ile sinemada Afganın "çalışabilir/çalışamaz" biçiminde bürokratik bir filtreye tabi tutulması arasındaki yapısal paralelliği açığa çıkarır.

Bu temsil biçimi, Afgan göçmenlerin ekonomik bağlamda araçsallaştırılmasıyla daha da belirginleşmektedir. Habibi Doroh'un (2025) vurguladığı dahil edilme-dışlanma salınımı, Afganların ucuz emek gücü olarak ihtiyaç duyulurken aynı anda risk ve tehdit söylemiyle kuşatıldığını göstermektedir. Bisikletçi (The Cyclist, 1987) filminde bu ikili durum, Nasim'in yaşam mücadelesinin bir dayanışma pratiği olmaktan çıkarılarak seyirlik bir gösteriye dönüştürülmesiyle somutlaşır. Göçmenin bedeni ve emeği, başkalarının kazanç ve merak nesnesi hâline gelir; insani değer, ekonomik değer karşısında geri plana itilir. Filmde görünürlük, ancak olağanüstü bir bedel ödenerek mümkün olur ve bu durum, göçmenliğin yapısal eşitsizliklerini dramatik bir yoğunlukla hissettirir.

Görünmezleştirme ve sessizleştirme pratikleri, medya, eğitim ve sinema arasında kurulan ortak bir temsil mantığına işaret etmektedir. Sadeghi ve Akbarian'ın (2024) ders kitapları üzerinden yaptıkları analiz, Afgan diasporasının eğitim müfredatında büyük ölçüde yok sayıldığını ve bu sessizleştirmenin kamusal görünmezliği pekiştirdiğini göstermektedir. Sinemada ise bu görünmezlik, yalnızca anlatı düzeyinde değil, görsel düzenlemeler aracılığıyla da üretilir. Baran (2001) filminde Afgan işçiler çoğu zaman kalabalık içinde eriyen figürler olarak konumlandırılır; bireysel isimlerden ziyade etnik aidiyetler üzerinden tanımlanırlar. Böylece biri eğitim alanında "yok sayma", diğeri sinemasal temsilde "silme" yoluyla aynı sonuca ulaşır: Afgan göçmenin kamusal özne olarak zayıflatılması.

Benzer bir mekanizma, dijital nefret söylemi ve toplumsal bakış üzerinden de izlenebilir. Aldamen ve Guillén Nieto'nun (2023) sosyal medya analizleri, Afganlara yönelik nefret söylemi ve dezenformasyonun göçmeni özne olmaktan çıkararak izlenen, konuşulan ve hakkında karar verilen bir nesneye dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Bisikletçi (1987) filminde kalabalığın bakışı ve seyirlikleşme pratiği, bu dijital mekanizmaların sinemasal karşılığını üretir. Platformlar farklı olsa da (sosyal medya ile kamusal alan), işleyiş benzerdir: Afganın hikâyesi onun adına dolaşıma sokulur ve öznel anlatı bastırılır.

Uyum ve entegrasyon bağlamında sosyal ilişkilerin belirleyici rolü ile filmlerde öne çıkan yalnızlaştırma deneyimi arasındaki ilişki de dikkat çekicidir. Sadeghi ve arkadaşlarının (2025) Afgan üniversite öğrencileri üzerine yaptıkları çalışma, sosyal ağların uyum ve psikolojik dayanıklılık açısından taşıdığı önemi vurgularken; sinemasal anlatılarda, özellikle Djomeh (2000) filminde, göçmenlik deneyimi güçlü sosyal ağlardan ziyade kırılğan bireysel girişimler, statü düşüklüğü ve aidiyet krizi üzerinden kurulur. Djomeh'in kente dahil olma çabası, destekleyici ilişkilerle değil, sürekli kesintiye uğrayan bireysel hamlelerle ilerler. Bu anlatı, sosyal ağların yokluğunun bedelini dramatize ederek göçmenliğin yalnızlaştırıcı doğasını görünür kılar.

Filmler ile akademik çerçeveler arasında belirli ayrışmalar da bulunmaktadır. Devlet ve sosyal medya söylemlerinde Afganlar çoğunlukla güvenlik tehdidi ya da ekonomik yük olarak sunulurken (Moinipour, 2017), sinema bu sert çerçeveleri çoğu zaman gündelik emek, sessiz kırılmalar ve insani deneyimler üzerinden dönüştürür. Güvenlik söylemi filmlerde doğrudan politik sloganlar hâlinde değil; kimlik kontrolü, işten atılma riski ve sürekli belirsizlik gibi mikro pratikler aracılığıyla hissedilir (Baran, 2001). Bununla birlikte, sinemasal anlatılarda Afgan karakterlerin kolektif özneleşme ve açık direnç alanlarının sınırlı kalması, bu temsil biçiminin sınırlarını da ortaya koyar. Filmler, aktif direnişten ziyade kırılğanlık, askıda kalmışlık ve geçicilik hissini derinleştirir.

5.3. Öneriler

- Gelecek araştırmalarda, İran sinemasında Afgan göçmen temsillerini yalnızca uzun metrajlı filmlerle sınırlı tutmak yerine, belgeseller, kısa filmler ve dijital platform yapımları da kapsayacak şekilde daha geniş bir örnekleme incelemek, temsillerin çeşitliliğini ve dönüşümünü daha kapsamlı biçimde ortaya koyacaktır.

- Afgan göçmenlerin sinemadaki temsillerinin zaman içerisindeki değişimini analiz edebilmek için, devrim öncesi ve devrim sonrası İran sinemasını karşılaştırmalı bir tarihsel perspektifle ele alan çalışmaların yapılması önerilmektedir.
- Bu çalışmada öne çıkan bireysel mağduriyet anlatılarının ötesine geçebilmek adına, Afgan göçmenlerin kolektif kimlikleri, dayanışma ağları ve direniş pratiklerini merkeze alan filmlerin analize dâhil edilmesi, temsilin politik boyutunu güçlendirecektir.
- İran sinemasındaki Afgan göçmen temsillerinin, İran kamuoyunda göçmen algısı üzerindeki etkisini ölçmeye yönelik izleyici araştırmaları (anket, derinlemesine görüşme vb.) yapılması, sinemanın toplumsal etkisini ampirik verilerle destekleyecektir.
- Afgan göçmen kadınların sinemadaki temsillerine özel olarak odaklanan toplumsal cinsiyet temelli çalışmalar, göçmenliğin kadınlar üzerindeki çok katmanlı etkilerini daha görünür kılacaktır.
- İran sinemasında Afgan göçmenlerin çoğunlukla “sessiz” ve “edilgen” figürler olarak temsil edilmesi dikkate alındığında, göçmenlerin özneleştiği, kendi sesleriyle konuşabildiği anlatıların teşvik edilmesi sinemasal çeşitlilik açısından önem taşımaktadır.
- Sinema çalışmalarının, afet, zorunlu göç ve travma kavramlarıyla daha doğrudan ilişkilendirilmesi; özellikle savaş, yoksulluk ve iklim kaynaklı göçlerin sinemadaki temsillerini bütüncül bir afet-göç çerçevesinde ele alması önerilmektedir.
- İran sinemasındaki Afgan göçmen temsilleri ile Türkiye, Pakistan veya Avrupa sinemasındaki Afgan göçmen temsillerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, bölgesel ve kültürel farklılıkların temsil üzerindeki etkilerini ortaya koyacaktır.
- Göçmen temsillerinde sinemanın etik sorumluluğu göz önünde bulundurularak, film yapımcıları ve senaristlerin hak temelli, ayrımcılık karşıtı ve insan onurunu merkeze alan anlatı yaklaşımlarını benimsemeleri teşvik edilmelidir.
- Çalışmanın bulgularında elde edilen sonuçlar neticesinde, göç politikaları, kültürel entegrasyon stratejileri ve medya okuryazarlığı programları için bir referans çerçevesi olarak değerlendirilmesi; akademi ile kamu politikaları arasında köprü kurulmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abrahamian, E. (2011). *Modern İran tarihi* (Çev. D. Şendil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ACAPS. (2025). *Afghan population in Iran: Registered and undocumented estimates*. ACAPS. Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Adelkhah, F. & Olszewska, Z. (1987). *The Cyclist [Film]*. İran.
- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç Sosyolojisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akrami, J. (1987). The blighted spring. Iranian cinema and politics in the 1970s, J. D. H. Downing (Ed.), *Film and politics in the third world* içinde (131-144). New York: Autonomedia Inc.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın şiiri İran sineması*. (2. Baskı). İstanbul: Nehir Yayınları.
- Alagöz, B., & Kandemir, E. (2015). 11 Eylül sonrası dönemde bölgesel güvenlik ve İran'ın Afganistan siyaseti. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 2(2), 109-140.
- Albany University Writers Institute. (2002). *Djomeh (Hassan Yektapanah, Iran, 2000)*. University at Albany. <https://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fns02n1.html>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Aldamen, I. & Guillén-Nieto, N. (2023). *The role of social media in the amplification of disinformation and hate speech against Afghan refugees in Iran: Challenges and mitigation strategies*.
- An, N., Turp, M. T., & Kurnaz, L. (2021). İklim Değişikliğine Bağlı Çevresel Bozulmanın Göç Kararına Etkisi: Genel Bir Bakış. *Ege Coğrafya Dergisi*, 30(2).
- ANU Press. (2008). *Negotiating the sacred body in Iranian cinema(s)*.
- Azm, M. (2017). Representation of the Afghan refugees in Iranian cinema: A critical analysis of *The Cyclist*. *Middle Eastern Studies Journal*, 53(4), 612–628.
- Balun, B., Kurter, O. & Dinçay, İ. H. (2023). Göç yönetimi ve göçlerin Türkiye'deki sosyoekonomik yaşama etkilerine ilişkin akademisyen görüşleri. *Third Sector Social Economic Review*, 58(1), 877–900.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.
- Baytar, İ. (2022). Afganistanlı mültecilerin İran'a göç etmesinin nedenleri ve sonuçları. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 1105-1118.
- BIFF (Busan International Film Festival). (2004). *Story undone*. https://www.biff.kr/eng/html/archive/arc_history_view.asp?kind=history&m_idx=9036&pyear=2004. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (BMMYK), (2016). *Afganistan'dan Gelen Sığınmacıların Uluslararası Koruma Gereksinimlerinin Değerlendirilmesine Yönelik BMMYK Statüsüne Uygunluk Kılavuz İlkeleri*, Nisan 2016, HCR/EG/AFG/16/02. Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Bozbeyoğlu, E. (2015). Mülteciler ve insan hakları. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi: Moment*, 2(1), 60-80.
- Bozkurt, E. (2021). İklim değişikliği ve çevresel göç ilişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14(77), 1085–1093.
- Castles, S. & Miller, M. J. (2008). *The age of migration: International population movements in the modern world*. Palgrave Macmillan.
- Castles, S. (2010). Understanding global migration: A social transformation perspective. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36(10), 1565–1586.
- Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary world cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Çağlayan, A. (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Çağlayan, S. (2016). Çağdaş göç teorileri üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 1356–1363.
- Çelik, A. (2018). Afet sonrası göç ve yeniden yerleşim politikaları. *Afet ve Risk Dergisi*, 2(1), 45–59.
- Dabashi, H. (2007). *Masters & masterpieces of Iranian cinema*. Washington DC: Mage Publishers.
- Dabashi, H. (2013). *İran sineması yakın çekim: geçmişi, bugünü, geleceği*. (Çev: B. Aladağ ve B. Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dabaşi, H. (2004). *İran sineması* (B. Aladağ & B. Kovulmaz, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Dalkıran, M. (2013). *Eve Geri Dönüş: Afganistan*, Küresel Eğilimler Serisi, No: 10. İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayını.
- Dashtî, Z. (2021). Afganistan’da Taliban’ın İktidara Gelmesi ile Yaşanan İç ve Dış Göç Krizi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 8(4), 381-403.
- Dashti, Z. (2021). Afghan external migration movements in the historical process. *Asya: Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*.
- De Coninck, S., vd. (2023). Media frames and the coverage of refugee crises in UK news outlets: A comparative analysis of Afghan, Syrian and Ukrainian cases. *Journal of Refugee Media Studies*, 12(2), 45–68.
- Deb, I. (2020). *Transcending Borders: Identity and Self in Majid Majidi’s Baran*. *New Literaria*, 1(1), 34–41.
- Debord, G. (1994). *The society of the spectacle*. Zone Books.
- Develi, E. (2017). 21. Yüzyılda göç olgusu: Küresel teoriler ve Arap Baharı sonrası göç hareketleri. *SDÜ İİBF Dergisi*, 22, 115–134.
- Devictor, A. (2008). Klasik araçlar, özgün jedefler: İran İslam Cumhuriyetinde sinema ve kamu politikası (1979-1997). Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* içinde (82-95). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Doğan, H. (2016). İdeolojik bir kurgu ve ötekileştirme referansı olarak ‘insan doğası’: Bartın romanları örneği. *ADÜTCTF: Antropoloji Dergisi*, 31, 141-158.
- Ekici, S. & Tuncel, G. (2015). Göç ve insan. *Birey ve Toplum*, 5(9), 9-22.
- Ekici, S. & Tuncel, G. (2015). Göç ve insan: Sosyolojik ve psikolojik boyutlar. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(5), 1275–1286.
- Erdoğan, M. (2019). Zorunlu göç ve kırılğan gruplar: Kadın ve çocuklar. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 221–234.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London: Longman.
- Farzin, F. (2020). Afghan refugees in Iran: Labor, legality, and representation. *Journal of Refugee Studies*, 33(2), 211–229.
- FilmAffin. (2025). *The Cyclist (1987) – Mohsen Makhmalbaf*. Erişim adresi: <https://www.filmaffin.com>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Pantheon Books.
- Ghasemi-Tafreshi, S. & Lafortune, G. (2023). The schooling of forced immigrant Afghan youths in Iran: A study of the factors leading to exclusion. *Comparative and International Education*, 52(1), 58–72.
- GMJTR. (2024). Media representation of Afghan and Ukrainian refugees in Turkey. *Global Media Journal: Turkey Edition*, 14(1), 78–95.
- Habibi Doroh, H. (2025, March 11). *Between inclusion and exclusion: Iran’s selective instrumentalization of Afghan migrants*. Clingendael Institute.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.

- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hall, S. (2021). How Afghans are represented in Iranian cinema based on the views of Stuart Hall. *Journal of Rahpooye Honar Performing Arts*, 1(1), 55–62.
- IDMC – Internal Displacement Monitoring Centre. (2021). *Global Report on Internal Displacement 2021*.
- IMDb. (2025). *The Cyclist (1987) – Plot Summary*. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/title/tt0092855/>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Jahed, P. (2014). Underground cinema in Iran. *Film International*, 12(3), 106-111.
- Kaçar, R. (2018). *Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinemada*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kamer, S. (2011). Majid Majidi sinemasında insan ve umut. *Ankara: Sinema Araştırmaları Dergisi*.
- Kandemir, O. G. (2025, 18 Temmuz). *İran'daki Afgan göçmenler: Tarihsel bir yükten jeopolitik bir araca*. Independent Türkçe. Erişim tarihi 14 Şubat 2026.
- Karakaş, M. & Doğan, B. (2021). Türkiye’de afetler ve zorunlu göç arasındaki ilişki: Kavramsal bir analiz. *Kent Akademisi Dergisi*, 14(1), 65–80.
- Karataş, İ. (2021). Iran’s use of Afghan Shiite migrants as proxies: The case of Liwa Fatemiyoun. *The Journal of Iranian Studies*, 5(1), 31–53.
- Karimi, M. (2004). *Iranian cinema: A political history*. Tehran: Nashr-e Markaz.
- Khonsari, Ş. (2024). The role of social media in the amplification of disinformation and hate speech against Afghan refugees in Iran: Challenges and mitigation strategies. *Journal of Digital Media and Migration*, 5(3), 120–141.
- Kırel, S. (2007). İran’da sinema: İran sineması ve üretim dinamikleri ve anlatıya etkileri üzerine bir değerlendirme. *Üçüncü sinema ve üçüncü dünya sineması içinde* (ss. 81-93). Es Yayınları.
- Kırel, S. (2006). Küresel seyircilik, Hollywood ve “öteki” sinemalar bağlamında İran filmlerinin konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 51-69.
- Lahici, Ş. (2008). İffetli taş bebekler ve iffetsiz taş bebekler: 1979 sonrası İran sinemasında kadınlar. Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik içinde* (270-284). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Laleh, A. (2013). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Lee, E. S. (1966). A theory of migration. *Demography*, 3(1), 47–57.
- Majidi, M. (2001). *Baran [Film]*. İran.
- Majidi, M. (2002). *Barefoot to Herat* [Documentary film]. İran.
- Makhmalbaf, M. (2002). *The Afghan Alphabet* [Documentary film]. Makhmalbaf Film House.
- Makhmalbaf, M. (Yönetmen). (1987). *The Cyclist [Bisikletçi]* [Film]. Makhmalbaf Film House.
- Metrotimes. (2001). *Djomeh*. <https://www.metrotimes.com/arts/djomeh-2282938> Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Migration Policy Institute. (2025). *The Afghan refugee crisis and Iran’s policy evolution*. Migration Policy Source. <https://www.migrationpolicy.org/article/afghan-refugees-iran>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Moinipour, S. (2017). *Refugees against refugees: the Iranian migrants’ perception of the human rights of Afghans in Iran*. *International Journal of Human Rights*, 21(7), 823–837.
- Mottahedeh N. (2009). Iranian cinema in the twentieth century: a sensory history. *Iranian Studies*, 4(42), 529-548.

- Nader, A. (2019). Invisible lives: Gender and refugee identity in Iranian cinema. *Iranian Studies*, 52(1–2), 88–104.
- Naficy, H. (2010). Mutual instrumentalization of culture, cinema, and media by Iran and the United States. Y.R. Kamalipour (Ed.), *Media, power, and politics in the digital age* içinde (205-220). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Naficy, H. (1996). Iranian cinema, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Oxford history of world cinema* içinde (672-678). (1. Baskı). Londra: Oxford University Press.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Naficy, H. (2008). İran’da film kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi sonrasının güncel Verileri, Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* içinde (32-81). (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema: the artisanal era, 1897-1941*. (volume 1). London: Duke University Press.
- Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema: the industrializing years, 1941 1978*. (volume 2). London: Duke University Press.
- Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema (Vol. 2–3)*. Duke University Press.
- Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema: Islamicate period, 1978-1984*. (volume 3). London: Duke University Press.
- Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema: The globalizing era, 1984-2010*. (volume 4). London: Duke University Press.
- Naseh, M. (2025). *Analysis of Afghan forced migration to Iran: Five key periods*. Migration Policy Institute.
- Nesvaderani, N. (2023). Displaced Afghan Youth and Participatory Media Production in Iran. *Visual Anthropology Review*, 39(2), 326–349.
- Oylum, R. & Sivashioğlu, K. (2011). *Ortadoğu sineması* (1. baskı). Başka Yerler Yayınları.
- Özden, B. & Erdi, R. (2023). 2023 Kahramanmaraş depremleri sonrası göç hareketliliği ve barınma sorunları. *Afet ve Toplum Dergisi*, 4(1), 89–101.
- Pandır, M. (2018). Media portrayals of refugees and their effects on social conflict and social cohesion. *İletişim Dergisi*, 30(2), 99–115.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- ReliefWeb. (2024). *Iran: Afghan refugees situation report*. <https://reliefweb.int/> Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Sadeghi, A. & Akbarian, I. (2024). Politics of representation: Nationalist discourse, normalization, and the Afghan diaspora in the Iranian high school textbooks. In M. Alkış Küçükaydin, H. Ulum & Ö. G. Ulum (Eds.), *Silencing refugees’ voices in educational Practices* (pp. 177–184). Springer.
- Sadeghi, A., et al. (2025). *The role of social networks in the adaptation and adjustment of Afghan refugees (case study: Afghan students studying in Iranian universities)*. *Journal of International Studies Review*, 14(1), 51–70.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: a political history*. New York: I.B.Tauris.
- Shirin-Pour, M. (2007). *İran sinemasının dönüşümü*. Tahran: Sinema Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Sinemalar.com. (2025). *Bisikletçi (The Cyclist) – film özeti ve konusu*. Erişim adresi: <https://www.sinemalar.com/film/16628/bisikletci>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Stimson Center. (2023). *The Afghan immigrant crisis in Iran and the rise of Afghanophobia. Policy Briefs on Migration and Host Communities*.
- Şahin, C., & Sipahioğlu, Ş. (2002). Doğal afetler ve Türkiye. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1), 1–12.

- Şahin, M. (2025). Göçün toplumsal etkileri ve Türkiye örneği. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 471–484.
- Şahinli Ögüç, E. (2025, 28 Haziran). *BM, bu yıl 1,2 milyon Afgan göçmenin ülkelerine geri gönderildiğini açıkladı*. Anadolu Ajansı (AA)., <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/bm-bu-yil-1-2-milyon-afgan-gocmenin-ulkelerine-geri-gonderildigini-acikladi/3616348#>
Erişim Tarihi 14 Şubat 2026
- Tapper, R. (2002). *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*. London: I.B. Tauris.
- Tapper, R. (2008). Yeni İran sineması: siyaset temsil ve kimlik, Robert Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset temsil ve kimlik* içinde (1-31). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tekgürler, M. (2015). Öteki nedir, nasıl oluşmuştur? *Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi Öğrenci Forumu Bülteni: Ötekileştirme*, 3(6-9). Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Toğa, O. (2023, 30 Mayıs). *İran'ın Hirmend Nehri hassasiyetinin arka planı*. IRAM Center., <https://iramcenter.org/iranin-hirmend-nehri-hassasiyetinin-arka-planı-2383> Erişim Tarihi: 14 Şubat 2026
- UNHCR. (2022). *Operational Data Portal: Afghanistan Situation*. United Nations High Commissioner for Refugees. <https://data.unhcr.org/en/situations/afghanistan>. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR). (n.d.). *Islamic Republic of Iran: Facts and estimates*. <https://www.unhcr.org/> Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR). (n.d.). *Refugee data finder: Iran*. <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/> Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Waters, S. (2024). Narratives of pride: Afghan migrant laborers in Iran. *Comparative Migration Studies*, 12(4), Article 399.
- Wikipedia contributors. (2024). *Hassan Yektapanah*. In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Hassan_Yektapanah. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2025
- Wikipedia contributors. (n.d.). *Afghan refugees*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Afghan_refugees Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Wikipedia contributors. (n.d.). *Afghans in Iran*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Afghans_in_Iran Erişim tarihi: 12 Şubat 2026.
- Wikipedia contributors. (t.y.). *Afghanistan–Iran border*. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Afghanistan%E2%80%93Iran_border Erişim tarihi: 14 Şubat 2026.
- Wisner, B., Blaikie, P., Cannon, T., & Davis, I. (2004). *At risk: Natural hazards, people's vulnerability and disasters* (2nd ed.). Routledge.
- Yaghmooral, V. (2013). *Majid Majidi filmlerinde sosyal ve kültürel anlatı yapısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, E. (2014). Göç kavramı ve kuramları üzerine bir değerlendirme. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 15–28.
- Zeydabadi-Nejad, S. (2010). *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*. New York: Routledge.