

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANA BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK İMGESİ’NİN GENÇ
KUŞAK İZLEYİCİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ:
ARKADAŞIN EVİ NEREDE?, CENNETİN RENGİ, SARHOŞ ATLAR
ZAMANI, CENNETİN ÇOCUKLARI**

MONİREH NAFEİE
2502050339

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

İstanbul, 2012

D O K T O R A

T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Monireh NAFEIE

Numarası : 2502050339

Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema

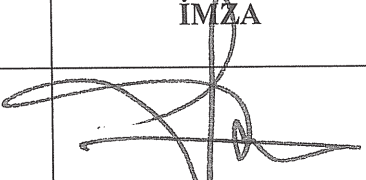
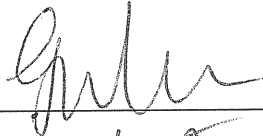
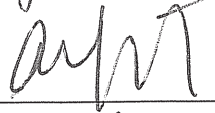
Tez Savunma Tarihi: 20.07.2012

Danışman : Doç.Dr.Gülin TEREK ÜNAL

Tez Savunma Saati : 11.00'da

Tez Başlığı : 'Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede? , Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları'.

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Suat GEZGİN		Kabul
2-Doç.Dr.Ceyhan KANDEMİR		Kabul
3-Doç.Dr.Gülin TEREK ÜNAL		Kabul
4-Doç.Dr.Ayşen AKKOR GÜL		Kabul
5-Yrd.Doç.Dr.Nilay ULUSOY		Kabul

**DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA ÇOCUK İMGESİ’NİN GENÇ
KUŞAK İZLEYİCİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ:
ARKADAŞIN EVİ NEREDE?, CENNETİN RENGİ, SARHOŞ ATLAR
ZAMANI, CENNETİN ÇOCUKLARI**

Monireh NAFEİE

ÖZET

İran sineması, devrim öncesinde yaşadığı kısır dönemi, devrimden sonra uluslararası başarılarla süslenmiş, altın bir çağa dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, hem usta yönetmenlerin yeni açılımlara imkan bulması, hem de devletin sinemayı destekleyen bir dizi yenilikler getirmesiyle ivme kazanmıştır. Yaşanan bu gelişimden İran çocuk sineması da nasibini almıştır. Dünya sinemasında, izleyiciye mesaj aktarma hususunda oldukça verimli olan çocuk imgesi İran sinemasının da dikkatini çekmiştir.

Siyasi yapının keskin sınırları içerisinde hareket eden İran sineması, bu sınırları çocuk filmleriyle aşmaya çalışmış ve uluslararası zeminde değer gören başarılı eserler üreterek bu çabasını başarılı bir sonuca dönüştürmüştür. Özellikle 1985 sonrasında yapılan ve bu araştırmanın konusu olan Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı ve Cennetin Çocukları filmleri ve benzerleri bunun en belirgin örneklerini teşkil etmektedirler.

Araştırmaya konu olan bu filmlerin hemen hemen hepsinde ortak temanın çocuğun çektiği sıkıntılar dile getirilmiştir. Bu sıkıntılar, yetişkinlerin yaşadıklarından hiç farklı değildir. Bir diğer tabir ile toplumsal sıkıntıların ifade edilmesi noktasında oldukça başarılı sonuçlar ürettiği açıktır. Yani İran Sineması bu filmler ile hem kendini uluslararası arenada layıkıyla temsil etmiş hem de çocuğa yüklediği anlam ile toplumsal sıkıntıları, aksaklıkları ve şikayetleri de dile getirmeyi başarabilmiştir.

İzleyici açısından bu filmler değerlendirildiğinde ise, filmin üretildiği toplum izleyicisi ve diğer toplumlar olarak iki sonuca ulaşılmıştır. İran izleyicisi, filmler ile

bütünleştğini ve kültürel, sosyal ve değerler açısından bu filmlerde kendisini bulabildiğini ortaya koymuştur. Diğer toplumlar açısından ise yine ortak bir coğrafyada ve benzer kültürler olmasına karşın Türkiye’deki izleyici durumu tamamen gözlemsel olarak nitelemiştir. Bu da bir genelleme olarak ifade edilebilir. Filmin üretildiği toplum dışındaki izleyicinin bakış açısı, tarafsız olarak ele alınmalıdır ki, yapılan bu çalışmanın anket uygulamasında da bu sonuç kendini belirgin bir şekilde göstermiştir.

Bu doktora çalışmasında, uluslararası arenada birden fazla ödül almış olmaları hasebiyle tercih edilmiş olan bu dört film üzerinden devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesi analiz edilmeye çalışılmıştır. “Bilgi ve iletişim sinema yoluyla çocuklara nasıl gösterilmeli?” sorusuna yanıt bulunması, çalışmanın temel hipotezi olmak suretiyle, İran sinemasının çocuk imgesiyle toplumsal sıkıntıları dile getirmeye çalıştığı savı ele alınmış, bahsi geçen bu filmlerin analizi ve yapılan anket uygulamasıyla bu savın doğruluğu araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Yeni İran Sineması, Sinema Akımları, İran Sinemasında Çocuk

**THE EVALUATION OF CHILD IMAGE IN POST-REVOLUTIONARY
IRANIAN CINEMA FOR YOUNG GENERATION SPECTATOR: WHERE IS
MY FRIEND'S HOUSE?, THE COLOR OF PARADISE, A TIME FOR
DRUNKEN HORSES, CHILDREN OF HAVEN**

Monireh NAFEÏE

ABSTRACT

Iranian Cinema sector has changed its unproductive pre-revolution period into a golden era which consists of international successes after revolution. Master directors had possibilities for new expansions and the government innovated to support cinema sector. These things resulted in the change in cinema gaining speed. This development also contributed to the Iran Children's Cinema. Image of children, which is a very effective way to convey messages in world cinema sector, arouse the interest of Iran, too.

Iranian Cinema sector moving within the strict boundaries of political structure, tried to overcome these boundaries with children movies and succeeded it by way of producing successful productions which are internationally recognized. Especially the movies which were produced after 1985 and which are the topics of this search “Where Is My Friend's Home?(Khane-ye dost kodjast?)”, “The Color of Paradise(Rang-e khoda)”, “A Time for Drunken Horses (Zamani Barayé Masti Asbha)” and “Children of Heaven (Bacheha-Ye Aseman)” and similar movies represents the most explicit examples of this.

Almost all films in this study, the child's suffering has been expressed a common theme. The troubles of the adults they live is no different. One other phrase to express the point of social problems is produced highly successful results. In other words, the Iranian cinema, these films have represented adequately in the

international arena with both the child and installs itself with a sense of social problems, troubles, and was able to express complaints .

In this thesis, the child image in post-revolutionary Iranian cinema is tried to be analysed on those four films since they gained numerous awards on international basis. As the basic hypothesis of the study, the argument that contains “Iranian cinema’s effort to express social problems with the child image” is examined and the accuracy of the assertion is investigated by the analysis of the films mentioned above in addition to the survey.

Key words: Cinema, New Iranian Cinema, Movements in Cinema, Children in Iranian Cinema

ÖNSÖZ

İran sinemasının uluslararası mecrada başarı yakalamış olan örneklerini incelediğimiz bu çalışma, bundan sonraki sinema ile alakalı olan yoluma büyük bir ışık tutacaktır. En ufak kırıntısına kadar; bilgisini ve birikimini sabırla, hoşgörüsü bana aktaran değerli tez danışmanım Doç. Dr. Gülin Terek ÜNAL'a bu çalışmada çok şey borçluyum. Her ne kadar bir teşekkürle bu borcu ödeyemeyecek olsam da yine de kendisine sonsuz teşekkürlerimi arz ederim.

Sayın tez danışmanım dışında da bu çalışmaya katkı sağlamış değerli hocalarım söz konusudur. Birikimlerini ve tecrübelerini benden esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Dr.Ceyhan KANDEMİR, Prof. Dr. Suat GEZGİN, Doç. Dr. Ayşen Akkor GÜL ve Yrd. Doç. Dr. Nilay ULUSOY'a ayrı ayrı teşekkürlerimi arz ederim.

Yaşadığım bu uzun soluklu yorucu yolculukta destekleri ile beni ayakta tutan; Türkiye'de Doktora okumamı sağlayan Almanya'daki Amcam Halim Berdi NAFEİE'ye ve Türkiye'ye geldiğim günden beri maddi ve manevi desteğini hiç bir zaman esirgemeyen ve asla hakkını ödemeyebileceğim can dostum Kamiljan Jurayev'e şükranlarımı sunarım.

Bu yurtdışı macerama senelerce sabreden, sevgilerini ve desteklerini her daim hissettiğim annem Araz Soltan ve babam Haji Ashur Taghan NAFEİE'e, her zaman yanımda olduklarını bildiğim Ağabeylerim Shahram, Bahman, Davud(Teymur), kardeşim Matin'e ve desteklerinden dolayı Yaghub Mahmiani ve Nurullah Güllüce'ye teşekkür ederim.

Bu çalışmayı 1982'den bu yana kaybolan ve bir saniye bile unutmadığım ve özlediğim canım ağabeyim Hekim NAFEİE'ye atfederim.

İstanbul, 2012

Monireh Nafeie

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLO LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA AKIMLAR VE DEVRİM SONRASI DÖNÜŞÜMLER ÇERÇEVESİNDE İRAN SİNEMASI

1.1. Sinema ve İlişkide Olduğu Kavramlar.....	2
1.1.1 Sinema Kavramı	3
1.1.2. Tarihsel Gelişimi.....	3
1.1.3. Sinemanın Amaç ve Araç Yönü	5
1.1.4. İletişim Aracı Olarak Sinema	6
1.1.5. Sinemada İmge Kavramı.....	8
1.2. Ülke Sinema Akımlarına İlişkin Örnekler	10
1.2.1. İtalyan Yeni Gerçekliği.....	10
1.2.2. Alman Dışavurumculuğu	11
1.2.3. Fransız Gerçekliği	15
1.2.4. İngiliz Özgür Sineması	16
1.2.5. Brezilya Yeni Sinema Akımı	19
1.3. İran Sineması.....	20

1.3.1. Devrim Öncesi İran Sineması	24
1.3.1.1. Devrim Öncesi Devlet Sinema Politikası	26
1.3.1.1.1. Devrim Öncesi Sinema Kanunları	27
1.3.2 Devrim Sonrası İran Sineması (1978-2004)	29
1.3.2.1. Devrimle Gelen Sosyal Yenilikler.....	31
1.3.2.2. Devrimin Sinemaya Etkileri	33
1.3.2.2.1. Devrim Sonrası İran Sinemasının Gelişimi.....	37
1.3.2.2.2. Farabi Sinema Kurumu	39
1.3.2.2.3. Filmlerde Devlet Desteği.....	44
1.3.2.2.4. Devrim Sonrası Sinema Kanunları Uygulamaları.....	45

İKİNCİ BÖLÜM

ÇOCUK ALGISI VE SİNEMADA ÇOCUĞUN SUNUMU

2.1. Çocuk Kavramı ve Çocuk Algısı	47
2.2. Sinemada Çocuk ve Temsili	54
2.2.1. Yapısal ve İşlevsel Anlatımda Çocuk	54
2.2.2. Aktör-Aktist Olarak Çocuk.....	56
2.2.3. Görünen ve Gizli Çocuk İmgeleri.....	57
2.2.4. İzleyici Olarak Çocuk	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI'NDA ÇOCUK İMGESİ

3.1. İran'da Çocuk Kavramına Bakış	60
3.1.1. İran'da Sosyal Yaşantıda Çocuk.....	61
3.1.1.1. Çocuklar ve Ergenler İçin Düşünsel Eğitim Merkezi (Kanun-e Parvareş Fekri-e Kudakan ve Nocavanan)	62
3.2. İran Sinemasında Çocuk	74
3.2.1. Çocuk Filmleri ve İran Sineması	75

3.2.2. Çocuk İmgesi ve İran Sinemasında Çocuğun Yansıması	75
3.3. Analiz Edilecek Filmler (1995 Sonrası Ödül Almış Olan Çocuk Temalı Filmler)76	
3.3.1. Cennetin Çocukları	76
3.3.2. Arkadaşımın Evi Nerede	79
3.3.3. Cennetin Rengi (Reng-i Khouda)	80
3.3.4. Sarhoş Atlar Zamanı	83
3.4. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	84
3.5. Araştırmanın Önemi.....	86
3.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	86
3.7. Evren ve Örneklem	87
3.8. Araştırmanın Yöntemi.....	87
3.8.1. Verilerin Toplanması	87
3.8.2. Verilerin Yorumlanması ve Analizi.....	88
3.9. Bulgular ve Yorum.....	89
3.9.1. Demografik Veriler	89
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA	122
EKLER.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	138

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 Analiz Edilecek Filmler	78
Tablo 2 Cennetin Çocukları Filminin Uluslararası Ödülleri	80
Tablo 3 Cennetin Çocukları Filminin İran’da Aldığı Ödüller.....	81
Tablo 4 Arkadaşımın Evi Nerede Filmi Ödülleri	82
Tablo 5 Cennetin Rengi Filmi Ödülleri.....	83
Tablo 6 Sarhoş Atlar Zamanı Filmi Ödülleri	86
Tablo 7 Ön Test İçin Katılımcıların İzledikleri Filmlerin Dağılımı.....	92
Tablo 8 Filmi Daha önce izleyip izlemedikleri	93
Tablo 9 Ön Test Demografik veriler tablosu.....	93
Tablo 10 Ön test KMO ve Barlett’s testi.....	95
Tablo 11 Güvenilirlik Analizi	95
Tablo 12 Madde Toplam İstatistiği	97
Tablo 13 Madde çıkarıldıktan sonra güvenilirlik analizi	98
Tablo 14 Türkiye’deki Katılımcıların Demografik Dağılımı.....	98
Tablo 15 İran’daki Katılımcıların Demografik Dağılımı	100
Tablo 16 İran Örneklem Grubu İçin Tanımlayıcı İstatistikler Tablosu.....	103
Tablo 17 Türkiye Örneklem Grubu İçin Tanımlayıcı İstatistikler Tablosu	104
Tablo 18 Türkiye ve İran’daki katılımcıları için tanımlayıcı istatistikler özet tablosu.....	105
Tablo 19 “İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir”. İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu	107
Tablo 20 “Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.” İfadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu.....	108
Tablo 21 “Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir” ifadesine verilen yanıtların karşılaştırma tablosu.....	109
Tablo 22 “İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir” İfadesine Verilen Yanıtlara İlişkin Karşılaştırma Tablosu.....	110

Tablo 23 “Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu.....	111
Tablo 24 “İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır” ifadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu	112
Tablo 25 “İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu.....	114
Tablo 26 “Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu.....	116
Tablo 27 “Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu	117
Tablo 28 “İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu	118
Tablo 29 “Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu	120
Tablo 30 “Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu.....	121
Tablo 31 “Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır” ifadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu.....	122

KISALTMALAR

A.e.	: Aynı Eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
a.m.	: Aynı makale
a.g.m.	: Adı geçen makale
C.	: Cilt
t.y.	: Tarih yok
s.	: Sayfa

GİRİŞ

Sinema olgusu var olduğu günden bu güne iletişim de kitlelere hitap eden bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Her dönemin yapısı beraberinde o döneme ait sinemayı da yarattığı gibi, şekillendirmektedir de. Bununla beraber emek-yoğun yapısı itibariyle görülen kısmının çekiciliği görünmeyen kısmının zahmetini, meşakkatini iyice görünmez kılmaktadır. Kitlelere ulaşan bu iletişim aracı için en önemlisi hedeflenen amaca ulaştıracak algıyı o kitlelerin zihninde yaratmaktır. Bunun için sinema her gönderisini bir imgeye yükler ve kendi bakış açısını karşısındakine algılatmaya çalışır. Bir sinema ürününün ortaya çıkması süreci de sinemanın tarihi kadar zahmet doludur.

Lumiere kardeşlerin sinemanın miladı sayılan sinematograf gösterimiyle başladığı kabul edilen dünya sinema tarihi, günümüzde o günlerde hayal bile edilemeyecek noktalara ulaşmış, edindiğı bu potansiyeli ile kitlelere fikri aktarım noktasında vazgeçilmez bir unsur halini almıştır. Hitler Almanyası'nda rejimin en büyük propaganda aracı olmuş, İngiltere'de toplumsal sistem algısının şekillendirilmesinde basın da şişirmesiyle çok büyük rol oynamıştır.

Gelinen noktada halkın eğitilmesinde, yönlendirilmesinde, eğlendirilmesinde, tarafını belirlemesinde, belki de yaptırılmak istenen her eylem de azımsanamayacak bir önem ortaya koymaktadır. Sinemayı, kendi çıkarları doğrultusunda şekillendiren ticari zihniyetler de bu durumlarının açıklamasını "halkın isteğini yaptık" şeklinde dile getirmişlerdir. Bu yargı da sinema izleyicisi kitlesinin yapısına ticari bakış açısını göstermektedir.

Bu tarihsel gelişim içerisinde İran sineması da kendi dinamiklerini şekillendirmiş ve bu dinamikler üzerine kurulan bir yapı olarak kendini gerçekleştirmiştir. 1970'lerin başlarında çoğu dışarıda okumuş sinemacıların yaptılarında oluşan eserleri sergileyen İran sineması, devrimle birlikte oluşan yeni sistem içerisinde yer edinme gayretine girmiştir. Nitekim 1990'ların sonlarına gelindiğinde İran sinemasında dikkat çekici bir gelişme kaydedilmiş ve sosyal hayat içerisindeki değişimleri ve gelişimleri de özümseyerek yeni şekline bürünmüştür.

Bununla da yetinmeyen İran sineması yalnızca ulusal bir sinema olarak değil, insan unsurunu öne çıkararak konulara getirdiği farklı bakış açısıyla kendisini kabul ettirmiştir.

İran Devriminin şekillendirip dünya sinemaları arasında yerini alan İran sineması, 1900 yılında Şah Muzafferiddin'in Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'ya Gaumont yapımı bir alıcı satın aldırması ile doğmuştu. Devrimin doğurduğu bu başarı hikayesi, içinde yaşadığı coğrafyanın şartları, olayları, kültürü ve kimliği ile şekillenmekle birlikte sürekli ilerlemek için çaba sarf etmiştir.

Film yapısı itibariyle gözleme dayalı bir sanattır. Doğru gözlem, ancak birinci el tarafından yapılabilir. Bir diğer deyişle gözlemleyenin gözlemlerinden anlaşılacak bir yapı kesinlikle değildir. Dolayısıyla izleyici sadece kendi gözlemine dayalı sonuçlarına bağlı bir algı ile baş başadır. Basit bir tabirle “herkes gördüğü kadarını alır” denilebilir. Bu da sinemanın işini zorlaştırır. Herkesin kendince anladığı ile değil herkese kendi anlatmak istediğini, nasıl aktarabileceğine yoğunlaşır. Bu durumda çeşitli imgeleri kullanmaktan başka yol yoktur.

Bu çalışmada Devrim öncesi ve sonrası olarak ele alınan İran sinemasında çocuk imgesini dünya çapında ödül almış olan çocuk filmleri çerçevesinde irdelemek hedeflenmiştir. Bu bağlamda ele alınan 1985 sonrası ödüllü 4 filmde çocuk imgesi incelenecek ve bu filmlerle ilgili olarak; ulaştığı kitleye aktardığı mesaj ve oluşturduğu etki yönünden bir analiz çalışması yapılacaktır. Bu çalışmanın anket araştırması İran'da ve Türkiye'de yapılmış, filmin üretildiği coğrafya ile ulaştığı coğrafyada oluşturduğu etkilerin karşılaştırmalı analizi hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA AKIMLAR VE DEVRİM SONRASI DÖNÜŞÜMLER

ÇERÇEVESİNDE İRAN SİNEMASI

1.1. Sinema Ve İlişkide Olduğu Kavramlar

Sinema, işlevi ve yapısı gereği hayatın her aşamasıyla hemen hemen her sanat dalıyla, her bilimle ve kısacası her şeyle ilişki içerisinde denilebilir. Ürün olarak sinema bu sayılanların hepsinden bir şeyler içermekle beraber yine bu sayılanları kitlelere aktarma rolü üstlenmiştir. Ancak bu ürünün ortaya konulması sürecinde bakılacak olursa sinema, edebiyat, resim, müzik, teknoloji ve tabi en önemlisi insan kavramlarıyla iç içe olan bir bütündür.

Sinemanın tarihi gelişimi içerisinde, gelişimine ve oluşumuna bakıldığında, resim sanatının esin kaynağı olduğu görülmektedir. Bu günkü sinemanın da özü olan arka arkaya resim karelerinin hızlı bir şekilde döndürülmesi ile hareketli görüntü unsuru oluşmuş ve bunun paralelinden sinema olgusu ve fikri gelişmeye başlamıştır¹.

Özellikle resim sanatında oluşan akımlar sinemaya yansınmış ve üretilen filmler bu akımların düşün dünyasını görsel alana taşımıştır. Sinema zamanla görsel iletişimin en etkili silahı haline gelmiştir. Kitleler, beyaz perdeden yansıyan imgeler ile özdeşim kurmaya başlamışlar ve kendi sanal kahramanlarını yaratmışlardır².

Sinema ile kurulan ilişki iki boyutludur. Film anlar, onu yaşar ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Sinemanın “sosyopolitik”i filmin insan yaşantısıyla nasıl bütünleştiğini ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın 'psikopolitik'i bizlerin film ile kişisel ve özgül olarak nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamaya çalışır³. Bu bağlamda sinema bir toplumsallaşma aracı olarak önem kazanmaktadır.

¹ Gerard Betton; **Sinema Tarihi**, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul. 1990, s.32

² A.e., s.33

³ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2002, s. 220.

1.1.1. Sinema Kavramı

Tanım olarak Sinema “görüntü, ışık, ses ve müzikle yapılan öyküyü içeren bir ürün, bu ürünü taşıyan ve gösteren araçlar, bu ürünü ve bu araçları üreten örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve yapısal ilişkiler; bu ürünü, araçları, örgütlü yapıyı ve ilişkileri açıklayan, meşrulaştıran, bazen de eleştiren örgütlü ve örgütsüz düşünsel üretim” olarak da tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla sinema seyir için üretilen bir ürün ve bu ürünün ideolojisiyle ilgili örgütlü bir faaliyeti, bu faaliyetin amaç ve sorunlarını anlatır⁴.

Sinema, filmleri tasarlama ve gerçekleştirme sanatıdır. Film üzerine art arda kaydedilmiş durağan görüntülerin projeksiyonla yeterli bir hızda perdeye yansıtılması yoluyla hareketli bir görünüm elde etme yöntemidir. Sinemanın temelinde yatan yanılsama, beynin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağ tabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada saniyede 24 kare) ard arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür.⁵ Gözün bu özelliği sinemaya temel oluşturmuştur.

1.1.2. Tarihsel Gelişimi

Sanayi devrimi dünya tarihinde birçok yeniliğin miladı sayılabilir. Bu devrimle birlikte her alanda olduğu gibi teknik alanda da meydana gelen gelişmeler, insanlığın yeni buluşlar yapmasına ve var olanı geliştirmesine esin kaynağı olmuştur. Fotoğrafın bulunması, sinemanın ortaya çıkmasını sağlayacak olan maddi koşulların hazırlanmasını hızlandırmıştır.

Gözün sinemaya temel oluşturan özelliği, fotoğrafın bulunmasından daha önceleri bilinmekteydi. *Görüş algısının sürmesi ya da ağtabakası izlenimi* de denen

⁴ İrfan Erdoğan ve Pınar Beşevli Solmaz: “Sinema ve Müzik”, **Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması**, Ankara, Erk Yayıncılık, 2005, ss. 30-33

⁵ Büyük Larousse, Cilt 17, s. 10542.

sinema olgusu ilk olarak 1824'te, İngiliz hekim P.M. Roget tarafından açıklanmıştır. Roget bir nesnenin birbirine yakın ardışık konumlarını gösteren resimlerin hızla gözün önünden geçirilmesi sırasında, gözün bunları hareket eden tek bir nesne gibi gördüğünü belirlemiştir⁶.

Her sayfasına bir resim çizilmiş kitapların hızla çevrilmesiyle hareket izlenimi yaratılabiliyordu. 1832 de yapılan “phenakistoscope” ve 1834'te gerçekleştirilen “zoetrope” gibi optik aletlerle aynı temele dayanarak hareketli görüntüler oluşturulmuştu. 1839'da fotoğrafın bulunmasından sonra, hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler; 1877 yılında Edward Muybriagef, yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptadı ve dönen bir disk içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü yaratmayı başardı⁷.

Bir başka buluş ise Fransız fizyolog Etienne Jules Marey'in 1882'de kuşların uçuşunu incelemek amacıyla geliştirdiği, saniyede 12 fotoğraf çeken kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıttı. 1887'de ABD'li Hannibal Goodwin'in fotoğraf çekiminde selüloit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman'ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarılı selüloit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulların olduğu anlamına gelmektedir⁸.

Bir diğer taraftan Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kenndy Laurie Dickson'ın yaptıkları “kinetograf”, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu aygıtla, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 m'lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabiliyordu. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da bu görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başardı. Ama bu aygıt, gözlerini iki küçük deliğe dayayan tek bir izleyici tarafında kullanılabiliyordu. Kinetoskopların ticari olarak satışa sunulmasıyla birlikte Edison, kitlesel film çekimi yapabilen ve güneşin durumuna göre tekerlekler üzerinde döndürülen ilk film

⁶ Peter Lafferty, “İcatlar”, **İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri**, Çev: Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları, 1997, s. 50.

⁷ A.e., s.52

⁸ Betton, s.39

stüdyosu Black Maria'yı inşa etmiştir. Kinetoskopu Paris'te bir sergide gören Auguste ve Louis Lumiere, sinematograf adı verilen yeni bir alet geliştirmişlerdir. Elle çalıştırılabilinen bu aygıt film çekimi ve gösterimi yapabilmekte ve hafif olması nedeniyle de istenilen yere taşınabilmekteydi. Lumiere kardeşler ilk gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucines bulvarındaki 'Grand Cafe'de' gerçekleştirdiler ve bu gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.⁹

1.1.3. Sinemanın Amaç ve Araç Yönü

Modern toplumda demokratik siyasal yaşamın başlı başına bir kültür endüstrisi haline gelen medya tarafından biçimlendirildiği haklı bir gerçeğe işaret etmektedir. Özellikle görsel medyanın devreye girmesi ile birey, hakim ideoloji tarafından çok rahat baskı altına alınabilmektedir. Alman sosyolog Elisabeth-Neumann'ın sessizlik sarmalı adıyla modelleştirdiği bu olgu, kamuoyu oluşumundaki kör noktaya ışık tutması açısından ilginçtir. Neumann'a göre, kişinin düşüncesi başkalarının ne düşündüğüne, ya da daha doğrusu kişinin başkalarının düşüncesini nasıl algıladığına büyük ölçüde bağlıdır¹⁰.

Neumann'ın sessizlik sarmalı modeli toplumsal etkileşimin temel bir ilkesini de içermektedir. O da bireyin toplumsal etkileşim sürecindeki uyum beklentisidir. Bireyin toplumsal davranışının temelinde başkalarıyla bütünleşme amacı vardır. Başkalarıyla benzer bir şekilde davranmak, bireyin toplum baskısından uzak ve toplum onayına sahip bir şekilde yaşamını sürdürmesi için gereklidir. Bu bağlamda medyanın yansıttığı güçlü görüş toplumsal kaygılardan dolayı bireyler tarafından kabul görmektedir. Bu iletişim sürecinde katılım etkili olduğu halde, muhalefet etkili olamaz. Bundan dolayı öne sürülen görüş süreç içinde daha fazla taraftar bulur. Sinema da kamuoyunu etkileyecek görüşleri oluşturmakta en etkin araçlardan bir tanesidir. Perdeye yansıtılan karakterlere yüklenen imgeler sayesinde sistemin olumladığı insan figürü kitlelere empoze edilmektedir. Bu sayede birey, egemen

⁹ Ronald Bergan, **Film**, Leo China, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2008, s.17

¹⁰ Sadık Güneş, **Medya ve Kültür**, Ankara: Vadi Yayınları, 2001, s. 177.

ideolojinin gerçeklerini sorgulamaya fırsat kalmadan kabul ederek toplumsal yaşantısına devam eder¹¹. Dorsay (2003) bu yaklaşıma bakış açısını;

"Sinema ortak bilinç oluştururken bunu iki aşamada yapar. Öncelikle toplumda egemen olan, o toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgesinin ve bütünü'nün, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığını söylemeye ise gerek bile yok... Ama bu var olan değerlerden yola çıkan sinema, tüm bu değerleri kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, yeni bir karışım halinde geniş yığınlara sunar. Böylece belli bir ortak (toplumsal) bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir. Sinemanın özellikle kapitalist dünyanın dev üretim çarkları içinde biçimlenen haliyle genelde niye gerici ve tutucu bir işlev gördüğünün, yaygın ideolojilerin (burjuva ideolojisinin) bir silahı halinde gelmesinin (getirilmesinin) de açıklamasını taşır bu olgu¹²"

şeklinde ifade etmektedir. bu bakış açısından hareketle sinemanın amacı noktasında toplumsal iletişim ve kitlesel aktarımları üstlendiğinin yanı sıra araç olarak da bu iletişim faaliyetini gerçekleştirci unsur olarak gözlemlenmektedir.

1.1.4. İletişim Aracı Olarak Sinema

Teknolojinin ilerlemesi yeni gelişmelere yol açmıştır. Matbaanın bulunmasıyla yeni bildirişim araçları tarih sahnesine çıkmaya başlamıştır. Örneğin, çağcıl biçimiyle gazeteler, 1700'lerde basılarak dağıtılan broşürlerden oluşturulan bilgi yapraklarından ortaya çıkmıştır¹³. Zamanla yazılı haber kaynaklarının yanına görsel araçlarda eklenmiştir. Özellikle televizyon, iletişim alanında büyük değişmelere yol açan etkilerde bulunmuştur. Gazete ve televizyon sayesinde, belli bir elitin elinde bulunan bilgi, geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Bu iki aracın önemi, bilgiye erişimi sağlayan en etkin unsur olmalarından kaynaklamaktadır¹⁴. Bundan dolayı tarihsel süreçte kitle iletişim araçlarının önemini üç döneme ayırabiliriz:

"İlk dönem I. Dünya Savaşının yaşandığı tarihte başlayan 1940'lara kadar süren dönemdir. Bu dönemde kitle iletişim araçları insanların görüş ve inançlarını biçimlendiren, yaşam alışkanlıklarını değiştirebilen, davranışların yönlendirilmesinde

¹¹ A.e., s.179

¹² Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, 3.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.174

¹³ Anthony Giddens, (2008), **Sosyoloji**, Haz. Cemal Güzel, 5. Baskı, İstanbul, Kırmızı Yay.s.309

¹⁴ A.e., s. 388.

etkisi olan, bazı dirençlerle karşılaşması halinde dahi siyasi sistemleri belirleyen çok önemli bir güç olarak değerlendirilmektedir. İkinci dönem 1940'da başlar. Bu dönemde de kitle iletişim araçlarının etkileri ölçülmeye çalışılır ve bu araçların insan davranışlarını nasıl etkilediği saha araştırmalarına dayalı deneysel yöntemlerle araştırılır. 1960 sonrası üçüncü dönem, kitle iletişim araçlarının güçlü etkileri olduğu yolunda bir görüş birliği sağlanmıştır.”¹⁵

İletişim araçlarının kitleler üzerinde bu kadar etkin olması, toplum bilimiyle uğraşan insanların bu konuda ürünler vermesini sağlamıştır. Bu alanda yapılan çalışmalar, özgün düşüncelerin kültürel dolaşım alanı içine girmesini sağlamıştır. İletişim araçları konusunda etkili ilk kuramcılar Kanadalıdır. Harold Innis, farklı iletişim araçlarının toplumun birbirine karşıt biçimlerdeki örgütlenmesini büyük ölçüde etkilediğini ileri sürmüştür. Marshall McLuhan, iletinin bir araç olduğunu savunmuş, toplumda bulunan iletişim araçlarının niteliğinin, toplum yapısına etkisi yönünden bu araçların iletildiği içerikten yada iletiden çok daha fazla etkili olacağını ifade etmiştir. Bu yaklaşımını televizyon ve kitabın kullanıldığı toplumlarda farklı gündelik alışkanlıkların olabileceğini şeklinde örneklemiştir.¹⁶

Bu konudaki en etkin kuramcılardan biri de Jürgen Habermas'dır. Habermas, 'Frankfurt Okulu' ismi ile anılan 1925'lerde ortaya çıkan, kaynağını Marx'tan alan fakat onun görüşlerinin tamamen gözden geçirilerek yenilenmesini savunan düşünce okulunun bir mensubudur. Bu okul “kültür sanayi” dedikleri; film, televizyon, popüler müzik, radyo, gazeteler ve magazin dergilerinden oluşan kültürel faaliyet alanı içinde kalan bu sanayi üzerinde yoğunlaşmıştır. Okulun görüşlerine yön veren Horkheimer ve Adorno'yla birlikte Habermas, kültür sanayinin kolaya ve bir örnekletirilmiş ürünlerin yaygınlaştırılmasının insanlardaki eleştirel ve bağımsız düşünebilme yeteneklerini azalttığını ileri sürmüştür. Horkheimer ve Adorno modern popüler kültürün baskıcı özellikleri olarak gördükleri şeyleri şu şekilde özetlemişlerdir:¹⁷

'Hafif sanat özerk sanatın gölgesi olmuştur. O, ciddi sanatın toplumsal kötü vicdanıdır... Gerçek olan bölünmenin kendisidir: En

¹⁵ Hayati Tüfekçioğlu, **İletişim Sosyolojisine Başlangıç**, İstanbul: Der Yayınları, 1997, s. 27.

¹⁶ Giddens, a.g.e., s. 401.

¹⁷ Phil Slater, **Frankfurt Okulu**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998, s. 231.

azından, farklı alanların oluşturduğu kültürün olumsuzluğunu ifade eder. Karşıtlık, hiç de hafif sanatı ciddi sanat içinde eriterek ya da tersini gerçekleştirerek uzlaştırılmaz. Ama kültür endüstrisinin yapmaya uğraştığı da budur. Eğitimdeki ayrıcalığın, stok malların satışı aracılığıyla yok edilmesi kitlelere daha önceden dışlandıkları alanları açmadığı gibi, verili toplumsal koşullar altında doğrudan eğitimin yozlaşmasına ve barbarca anlamsızlığın ilerlemesine katkıda bulunur¹⁸.

Habermas, iletişim araçlarının 18. yüzyıl başlarından günümüze kadar olan gelişimini kamu alanıyla açıklamıştır. Kamu alanı, herkesin ilgilendiği konuların tartışabildiği ve düşüncelerin oluşturulduğu bir kamusal tartışma alanıdır. Kamu alanları ilk olarak Avrupa'da salon ve kafelerde ortaya çıkmıştır. Biraraya gelen kişiler eşitlik temelinde günlük olaylara ve politikaya ilişkin konularda görüşlerini açıklayabilmişlerdir. Bu demokrasinin gelişmesine yol açmıştır. Fakat, kültür sanayinin ortaya çıkması, kitle iletişim ve eğlence araçlarının gelişimi, kamu alanını aldatmacaya yönelik etkileri olmuştur. Ticari çıkarlar yüzünden, politika, parlamento iletişim araçlarında sahnelenen oyuna dönüşmüştür. Kamuoyu artık tartışmalar yoluyla değil yönlendirme ve denetleme yoluyla oluşmaktadır.¹⁹ Habermas'ın kitle iletişim araçlarıyla ilgili bu tespiti özellikle günümüz toplumlarında, ister gelişmiş ister az gelişmiş olsun, hepsini kapsayan bir açılım getirmiştir. Kitle iletişim araçlarına sahip olanlar kamuoyunu yönlendirme konusundaki etkinliklerinin farkındadırlar ve kendi çıkarları doğrultusunda bu güçten yararlanma eğilimindedirler. Özellikle devletler, resmi ideolojilerinin kitleler tarafından içselleştirilmesini sağlamak amacıyla iletişim araçlarının yaratmış olduğu kolaylıktan faydalanmaktadırlar.

1.1.5. Sinemada İmge Kavramı

Sinema tam anlamıyla bir aktarım, bir anlatımdır. Bir filmi izlerken gözümüze çarpan her şey bir anlam taşımaktadır. Bir filminden elde edilen her enformasyon, filmsel bir enformasyon olmayabilir. Çünkü film, gerçek dünyayla bir bağlantı içindedir ve seyircilerin perdedeki ışık oyunları ile bileşimlerin gerçeklikteki hangi nesnelere uygun düştüğünü açık saçık görebilme yetileri olmadan anlaşılamaz.

¹⁸ A.e, s. 231-232.

¹⁹ Giddens, a.g.e., s. 402-403.

Örneğin, bir filmde gösterilen bir nesneyi tanımayan bir dönemin kişileri için bu görüntü bir anlam taşımaz. Nesne kendisiyle ilgili bir enformasyon aktarmaktadır ancak filmsel bir enformasyon değildir. Ayrıca o nesne belli bir döneme aittir ve o dönemin bir göstergesi olarak karşımıza çıkabilir. Ancak nesne, filmsel bir bütünlük içinde değil de yalıtılmış olarak ele alınırsa filmsel hiçbir anlam taşımaz²⁰.

Sinema örnek bir gösterge sistemidir. Yönetmenin vermek istediği ileti, işlediği konu, göstermeye çalıştığı estetik duygu onun filmine olan hakimiyetinin bir sonucudur. Bu da onun üslubudur. Sinematografiksel dil, "hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatma" mekanizmasıdır ve bir anlatı dilidir. Bu dil, sadece filme özgü bir dil olup aynı zamanda da bir anlatı dizgesidir. Yani, sinematografik anlatım, görüntülerin ve diyalogların ardı ardına dizilmesiyle oluşan bir göstergeler dizgesidir²¹.

Sinemasal yaratımı, gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı oluşturur. Nedeni de; hem temel anlamın hem de yan anlamın doğrudan bu bağıntı üzerinde kurulabilmesidir. Sinemasal anlatımda yönetmen gerçeği belli bir ölçüde bozarak iletisini göndermek zorundadır ama gerçeği de keyfi olarak bozamaz çünkü seyirci olguları tanıyamazsa anlamı çıkartmakta güçlük çeker²².

Sinema dili evrenseldir, görüntüyü algılama çok az değişen bir olgudur. Sinemada görüntü hem gösterendir hem gösterilen. Mesela; yönetmenin göstermek istediği bir ev ise bir ev göstermek durumundadır.

Diğer sanatların aksine sinema, özdeşleşme mekanizmasını en başarılı biçimde uygulayan sanat dalı olduğu için, planlanan çekim ölçeği ya da açısı ile izleyicinin ruhu sıkıştırılabilir, kullanılan renkler ve simgelerle rahatlatılabilir ya da kışkırtılabilir. Nazi Almanyası'nın ünlü sinemacısı Lennie Riefenstahl'ın ya da Sergei Eisenstein'in yaptığı gibi, alt açıdan gerçekleştirilen çekimlerle kadrajlanan

²⁰ Yuriy Lotman, Sinema Estetiğinin Sorunları, çev. Oğuz Ozugül, İstanbul: De Yayınları, 1986, s. 70.

²¹ Ufuk Küçükcan, Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 8.

²² Mustafa Sözen, **Sinemada Ses Kullanımı**, 1. Basım, Ankara: Detay Yayıncılık, 2003, s. 4.

obje veya kişi yüceltilerek izleyiciye ideal bir özdeşleşme nesnesi sunulabilir, ancak göstergebilimsel bir çözümlemeyle açılmanabilecek bir simgeler diliyle izleyicinin politik-ekonomik-kültürel gündelik yaşantısı bir anda biçimlenebilir²³.

Sinema, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcısıdır. Sinemanın dayanağı imgelerdir. Dildeki sözcüklerin anlamları kısıtlıdır ancak filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilir.

1.2. Ülke Sinema Akımlarına İlişkin Örnekler

Akım kelimesini tanımlayacak olursak; "...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan, tarz..." diyebiliriz. "Sanat Kavram ve Terimleri" sözlüğünde akım kelimesinin tanımı yapılırken bu sözcüğün daha çok modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanıldığına, daha önceki dönemler için üslup kelimesinin tercih edildiğine dikkat çekilmekte, "... Gotik, Rönesans, Barok birer üslup olduğu hâlde Kübizm, Gerçeküstücülük, birer akımdır" denilmektedir²⁴.

Her yeni akım, bir gerekçeye dayandırılmış ve ya bir şeylere tepki mahiyetinde yada sinemanın asıl işlevine hizmet edecek şekilde yeni bir şeyleri topluma aktarmak maksadıyla doğmuştur. Temelinde, kitlesel duygu ve düşünceleri ortaya koymak suretiyle kabul görmüşler, bu duygu ve düşüncelerin toplumsal yoğunluğuna bağlı olarak da yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

1.2.1. İtalyan Yeni Gerçekliği

Yenigerçekçilik akımı en genel anlamıyla 30'lu ve 40'lı yıllarda faşizm rejimine karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelenebilir. Kültürel akımların, ünlü düşünür ve yazarların, büyük yıkımlardan sonra ortaya çıktığı bir gerçektir. Bu dönemde zaten yeni bir kimlik arayışı içinde olan aydın kitle yepyeni bir bilinçle bu akımın ilkelerine tutunma ve kendini

²³ Uğur Kutay, **Dr. Caligari'nin Sineması**, (t.y), <http://ugurkutay.tripod.com/home/id2.html> (Erişim Tarihi: 03.08.2011)

²⁴ Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s.73

kanıtlama gereğini duydu. Bu, halkın diktatörlüğe karşı gösterdiği, toplu bir başkaldırıydı. Uzun zamandır burjuva sınıfının, dikta rejiminin baskısına karşı verdiği bir bağımsızlık savaşıydı²⁵.

"Yenigerçekçilik" terimi bir akımı ifade etmenin yanı sıra İtalyan sinemasında Visconti De Sica ve Rossellini'nin öncülüğünü yaptıkları sanatsal eğilim için de kullanılmıştır. Nitekim bu yönetmenlerin filmleri de hep sosyal içerikli filmlerdir. Böylece bu yüzyılda sinema sanatının yanı sıra gerçekleri önyargısız olarak yansıtan bir düzyazı geliştirilir.²⁶

Sinemanın önemli kuramcılarında Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini açıklarken, İtalya'daki gerçekçilik çabalarının aslında faşist dönemden itibaren gelişmeye başladığını, 1940'ların ortalarında ise doruğa ulaştığını söylerler²⁷. Faşist hükümet döneminde zor da olsa gelişmeye başlayan İtalyan gerçekçiliği örneklerini Blasetti, Mario Soldati, Lattuada, Rossellini, Visconti De Sica, gibi yönetmenlerin yaptığı filmlerle vermeye başlamıştır.²⁸

1945 sonrası İtalya'da doğmuş olan bu akımda sinema yeni bir boyut kazandı. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerayı sokağa taşıyarak anti-stüdyo görüşünü oluşturdular. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Melodramlar bir kenara bırakılarak savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yöneldiler. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de "doğaçlama" yolunu seçtiler. "Çerçeveleme ve kamera hareketi" 1930'lara doğru yerini esnek ve serbest kamera hareketlerine bıraktı.²⁹

1.2.2. Alman Dışavurumculuğu

²⁵ Gülbende Kuray, "İtalyada Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri", Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Dergisi, Ankara, C:33, S.1,2, 1990, ss. 331-345

²⁶ A.m. s.342.

²⁷ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, 3. Baskı, Eylül 2002, s.65

²⁸ Bülent Odabaş, İtalyan Yeni Gerçekliği, (t.y) <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm> (Erişim Tarihi: 10.08.2011)

²⁹ Biryıldız, a.g.e., s.66

Dışavurumculuk, dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, dışavurumculuk kelimeleriyle karşılık bulan *Expressionism* en basit tanımıyla “Doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı” olarak açıklanmaktadır³⁰.

1900'lü yıllarda Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile tek tük İngiltere ve Amerika'da görülen bu akım gerçek anlamda kendini tüm sanatlardaki gelişmesiyle Almanya'da göstermiştir. Sinemada Almanya ile özdeşleşen bu akımın ilk örneği 1919 yılında R. Wiene'in çektiği “Dr. Caligari'nin Muayenehanesi” adlı filmidir.³¹ Normal olanın dışına taşan, insanın bilinçaltındakileri dışarı taşıması, yansıması olarak söyleyebileceğimiz bu akım dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı olarak karşılık bulur. Öncelikle resimde görülmüş, daha sonra heykel, mimari, edebiyat, tiyatro ve müziğe yansımıştır. “Duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak oldukça özgür bir biçimde kullanımıyla, kalın boya hamuru yoğun renk, karşıt değerler ve biçim bozma resimde kullanılan Ekspresyonist üsluptur”. Diğer adıyla “Ekspresyonizm” olarak da bilinen Dışavurumculuğun resimdeki temsilcisi Picasso'dur.

Dışavurumcu akımın en çok Almanya'da talep görmesinin temelinde Germen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar ve baskı rejimlerinin etkisi vardır. Halk ve aydın kesim bastırılmış, sindirilmiş duygu ve düşüncelerini dışavurumcu (Ekspresyonist) bir tarzda sanata yansıtmışlardır. Bir başkaldırının meyvesidir dışavurumculuk.³²

1919-1939 yılları arasında Almanya'da Alman dışavurumcu akımının etkisi ile Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. Alman Dışavurumcu sinemasının ortaya çıkışında ve gelişiminde üç önemli etken vardır: Bunlardan ilki, 1917'de

³⁰ Biryıldız, A.g.e, s.22

³¹ Ruken Öztürk, “Sinemada Akımlar” Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Ankara, C:26, S.1, 1993, ss. 227-235.

³² Biryıldız, A.g.e., s.23.

kurulan UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)'nın etkisidir. Üçte bir hissesi kamuya ait olan kuruluş devlet tarafından yönlendirilen bir propaganda ajansıydı.

İkinci öge, Almanya'da savaştan sonra görülen entelektüel heyecanların etkisidir. "Üçüncü öge ise, 1. Dünya Savaşı'ndan önce yapılan ancak savaş sonrası konuları öngören üçü, fantastik dünyaya ayna tutan, hayali yaratıklarla dolu olan *Der Student Von Prag* (Prag'lı Öğrenci), Golem ve Homunculus ile psikolojik huzursuzluğu sergileyen *Der Andere* (Öteki) adlı filmlerdir."³³

Dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeker. Filmlerde kaba ve barbar görüntüler hâkimdir. Ölüm ve düşük yaşama ilişkin nesnelerle beraber, savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime bu dönemin konularıdır. Daha iyi bir dünya düşünür. Bu düşünle birlikte "Gerçekçilik" bir kenara bırakılmış, soyut ve metafizik olana yönelinilmiştir. Görsel anlatım güçlüdür. Güncel hayat dikkate alınmamış ve "BEN" in derinliklerine inilmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde fantastik dünyaya ışık tutan belli başlı filmler şunlardır:³⁴

- > Prag'lı Öğrenci (1913)-Yön: Stellan Rye
- > Golem (1914) -Yön: Henrik Galeen
- > Homunculus (1916) -Yön: Otto Rippert
- > Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (1919) - Robert Wiene vs.

Bunlardan Robert Wiene tarafından yönetilmiş olan "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (1920)", Dışavurumcu sinemanın başlangıcı kabul edilir. Psikolojik filmlerin ilk örneğidir. Psikolojik filmlerin ilk örneği olarak kabul edilen bu filmin senaryosu Karl Mayer ve Hans Janwitz tarafından yazılmıştır. Filmde Dr. Caligari adlı birinin (büyücünün) "Cesare" adlı bir genci hipnotize edip ona cinayetler işletmesi anlatılır.³⁵ Film, "Öznelliğin" beyaz perdedeki yüzüdür. Görsel bir şöleni

³³ Biryıldız, ss.43-44.

³⁴ Biryıldız, s.45.

³⁵ Memduh Yağmur, "Robert Wiene ve Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" Broadcast Dergisi, S:93, İstanbul, 2012, ss.27-36.

andıran filmde insanların öfke, şiddet, sevinç gibi duyguları dekorda yer alan simetrik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. "Kısaca Ekspresyonist Sinema "BEN" in derinliklerine inmiş, görüneni görünür kılmış ve kompleksleri ve kötülükleri görüntülemiştir." İnsan içine ayna tutmuştur.³⁶

Sonraki dönemlerde yani Nazi Almanyası'nda, Naziler, film sanatını istekleri doğrultusunda kullanabileceklerini anladılar ve politik olmayan eğlenceli filmler ve sözde tarihi olaylara dayanan filmler yaptırmaya başladılar. 1935'de Hans Steinhof, "Yaşlı ve Genç Kral" filmini çekti. Bu film UFA'nın 1922'de çektiği "Fridericus Rex" in bir kopyasıydı. Çekilen birçok komedi filmi ve operet, Nazilerin "eğlendirerek kuvvet toplama" görüşlerinin sinemadaki yansımaları olarak hayat buldu.³⁷ Bu filmlere imza atan yönetmenler, sinema sanatına hiçbir katkılarının olmadığını biliyorlar, rejimin propagandasına hizmet ediyorlardı. Bütün bu Nazizm yıllarında sadece bir tek kişi, belgesel film çekimleriyle, rejimin savunucularından biri olmanın yanı sıra, Almanya'nın gelecek kuşaklarına adından söz ettirebilecek bir sinemacı olarak ilerliyordu.³⁸

Leni Riefenstahl, sinema kariyerine oyuncu olarak başladığı ve 25 yaşında kendi filmini çekerek devam ettiği dönemde Hitler'in dikkatini çekmiş ve bu sayede de Hitler'in isteği üzerine rejimin propaganda filmlerini çekmeye başlamıştır. "Sieg des Glaubens"(İnancın Zaferi), 1933 Parti Kongresini, "Triumph des Willens"(Azmin Zaferi) filmi de 1935 Parti Kongresini konu alan filmleriydi. Çektiği filmler, her ne kadar parti emri ile çekilmiş filmler olsa da yetenekli bir yönetmenin varlığına işaret etmekteydiler.³⁹

1936 Olimpiyatları için çektiği "Fest der Völker" (Halkların Bayramı) ve "Fest der Schönheit" (Güzelliğin Bayramı), bir sinema filmi tadındadır.

³⁶ Biryıldız, a.g.e, s.51-52.

³⁷ Paul Rotha, "Sinema Tarihi Ülke Sinemaları", Çev: İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.173.

³⁸ Dorsay, a.g.e., s.124.

³⁹ Biryıldız, a.54.

Alman sinemasının o yıllarını değerlendirenler, Riefenstahl'ı, Nazi döneminin yönetmeni olarak yargılamışlardır.

Alman sineması, propaganda bakanı Joseph Goebbels'in ellerinde oldukça kötü bir hâl almıştı. İngiliz ve Amerikan filmleri yasaklanmıştı. Goebbels'in eleştiriyi yasaklaması sonucu hiçbir Alman filmi eleştirmenler tarafından kötü olarak nitelendirilmemiştir. Hitler yönetimiyle ters düşen ve Nazi propagandasına alet olmayan sinemacılar çeşitli baskılara maruz bırakılmış, ünlü birçok yönetmen ülkesini terk etmek zorunda kalmıştı.⁴⁰

1.2.3. Fransız Yeni Dalga

Fransız Devrimi, Avrupa'da eski çağlardan beri yavaş bir biçimde gelişerek sürüp gelen siyasal düzeni, gelişen endüstri devrimi ise ekonomik düzeni ve onun kurumlarını derin bir biçimde değiştirmiştir.

Şairane Gerçekçilik Fransa'da doğmuş ve en çok ilgiyi de bu ülkede toplamış bir akımdır. Akım "Şiirsellik" ve "Gerçekçilik" olmak üzere iki dinamik üzerine temellendirilir. Akımın şiirselliği; seçilen mekânlarda ve film karakterlerinin davranışlarında yatar.⁴¹

Sesli filme geçiş, 1929 dünya ekonomik bunalımı ve tekrar başlayan toplumsal gerilimler, 1930'lara doğru Fransa'da yeni bir akımın doğmasına neden oldu. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik kargaşalar, Birinci Dünya Savaşının ardından olduğu gibi sinema alanında büyük film şirketlerinin iflasına yol açmış; bu durum bağımsız yönetmen ve yapımcıların daha rahat hareket etmelerini sağlamıştır. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerde toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve aynı zamanda lirik bir dille ele almaya başlamışlardır. Filmleri Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik (*Réalisme Poétique*) olarak tanımlanan bu akım içinde değerlendirilmeye başlamıştır.⁴²

⁴⁰ Rotha, a.g.e., s.175.

⁴¹ Biryıldız, a.g.e., s.74.

⁴² Rotha, a.g.e., s.194.

1930'lu yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akımın ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine "Toplumsal Fantastik" tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carne'dir. Carne'nin 1938 yılında yaptığı "Sisler Rıhtımı" ve 1949 yapımı "Gün Doğarken" filmleri Şiirsel Gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlerini de taşıyan karamsar yapıtlardır. Savaş yılları bu akımın yönünü karamsarlığa çevirirken, Marcel 1943 yılında yaptığı "Cennetteki Çocuklar" filmiyle tekrar şiirsel anlatıma dönmüş ve karamsarlıktan çıkış döneminin liderliğini yapmıştır.⁴³

1.2.4. İngiliz Özgür Sineması

1899'da bir stüdyo kuran ve Melies'den önce "Kuzey Kutbuna Yolculuk" filmini çeviren William Paul sayesinde İngiliz sinemacılığı hızla gelişti. Briehton'un fotoğrafçıları olan Williamson ve G.A. Smith, özellikle "Bir Çin Heyetine Saldırı" filminde kurguyu ve plan çeşitliliğini büyük bir ustalıkla kullandılar. Bu haber filmini Williamson 1900'de yeniden derledi ve romanlaştırdı. Ancak tüm bunlara rağmen İngiliz sineması çok sağlam temeller üzerine kurulmuş değildir. Basının şişirmesi ve halkın iyi niyeti ile kendisine zemin bulmuştur.⁴⁴

Yabancılar ilk defa İngiltere'de 1900'lü yılların başlarından itibaren kuruluşlarını, sinema haline getirdiler. Bu atılım karşısında çok sayıda salon açılmaya başlandı.⁴⁵

İtalyan Yenigerçekliği'ne benzer olarak, İngiltere'de sosyalist sinema, işçi sınıfı sorunlarıyla ilgilenmiştir. I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda İngiliz sineması da gerçekçiliğe doğru bir eğilim gösterdi. 1930'larda devletin desteklediği belgesel geleneği sinemaya hakimdi.⁴⁶

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar olan dönemde İngiliz Belgesel Film hareketi, izlenimci/gözlemci belgeseller ile dramatize edilmiş belgeseller çekti.

⁴³ Rotha, a.g.e., s.195

⁴⁴ Rotha, a.g.e., s.214.

⁴⁵ Biryıldız, a.g.e., s.146.

⁴⁶ Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 465.

1939 ile 1945 yılları arasında İngiliz sineması savaşa odaklanmıştı. Bu dönemde melodramlar yapıldıysa da belgesel tekniklerin kullanımı daha da ağırlık kazandı. 1940'lar İngiliz sineması için yaratıcı bir dönem oldu ve Altın Çağ diye anılan dönem yaşandı.⁴⁷

1918 yılında İngiliz Sinema pazarı tüm olarak Amerikalıların eline geçti. Gösterilen yüz filminden doksanı Hollywood'tan gelir oldu; dördü sadece İngiltere'de üretiliyor, geri kalanlar da Fransız ve İtalyan üretiminden oluşuyordu.

1919'dan başlayarak Paramount Kuruluşu, İngiltere'de stüdyolar kurmaya başladı. Donald Crisp'in ve Fitzmaurice'in yönettiği birkaç filmlik denemeden sonra İngiliz üretimine son verildi. Başka ülkelerde olduğu gibi İngiltere'de de çeşitli Amerikan kuruluşlarının şubeleri açıldı. Bunların sonuncusu 1921 Martında açılan United Artists'in şubesi oldu.

İngiltere'de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra film yapımcılığı neredeyse ölüm döşegindeydi. 1920'lerin ortasında gösterime giren filmlerin çok büyük çoğunluğu Amerikan yapımıydı. Bununla birlikte 1926 yılında İngiltere, Fransa'da üretilen 55, Almanya'da üretilen yüz kadar ve Birleşik Devletlerde üretilen 700 kadar filme karşın ancak 26 filmle varlığını kanıtlayabiliyordu.⁴⁸

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'de sinema önemli bir gelişme gösterdi. Yönetmen Carol Reed, bir roman uyarlaması olan "Ölümden Kuvvetli" ve konusu savaş sonrasında Viyana'da geçen "Üçüncü Adam" adlı filmleriyle dikkat çekti. David Lean, İngiliz yazar Charles Dickens'ten 1946'da "Büyük Umutlar"ı ve 1948'de de "Oliver Twist"i sinemaya uyarladı.⁴⁹

Ünlü sinema ve tiyatro oyuncusu Laurence Olivier, William Shakespeaere'den uyarlanan Henry V. ve Hamlet filmleriyle büyük başarı kazandı. Aynı dönemde adını duyuran bir başka oyuncu da "Taçlar ve Kalpler" ve "Altın Hırsızları" gibi komedi

⁴⁷ Biryıldız, a.g.e., s.148.

⁴⁸ Smith, a.g.e., s. 402.

⁴⁹ Rotha, a.g.e., s.216-217.

filmlerinde olağanüstü oyunculuk yeteneğini gösteren Sir Alec Guinness'di. Bu filmlerin senaryoları büyük ölçüde klasik edebiyat yapıtlarına dayanıyordu.⁵⁰

Yapısal olarak gerçekçi, içerik olarak hümanist filmler üreten yeni bir hareket ortaya çıktı.

İngiliz Yeni Dalgası ya da Özgür Sinema diye anılan bu akım, Hollywood etkisinden uzak, yeni bir akımdı. Yeni Dalgacı sinemacılar, İngiltere'de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı. Bu filmler genellikle belgesel tarzda ve siyah beyaz çekiliyor, gerçek mekânlar kullanılıyor ve oyuncu olarak gerçek şahıslarla çalışılıyordu.⁵¹

1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Fransız Yeni Dalga filmlerinin etkisiyle İngiltere'de, çalışan insanların günlük yaşamlarını konu alan gerçekçi filmler yaygınlık kazandı. Tony Richardson'un "Öfke", Jack Clayton'un "Tepedeki Oda" ve Karel Reisz'in "Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı" adlı filmleri uluslararası düzeyde ün kazandı. Sean Connery'nin James Bond tipini canlandığı ünlü casus filmleri de aynı dönemde yapıldı. İngiltere 1960'larda Avrupa sinema sanayisinin merkezi durumuna geldi. O dönemde art arda birbirinden güzel filmler çekildi. Tony Richardson'un romanından uyarladığı "Tom Jones", John Schlesinger'in Thomas Hardy'nin romanından uyarladığı "Bir Aşk Yetmez" ile "Geceyarısı Kovboyu" ve Lindsay Anderson'un "Eğer" adlı filmleri dönemin unutulmaz yapıtları arasındadır.⁵²

Endüstri devriminin bir sonucu olarak, yoksul kesimle zengin kesim arasındaki farkın büyümesi ve fakir bölgelerdeki artış, Sosyal Gerçekçilerin yeni bir toplumsal bilinç içerisinde çağdaş yaşamın acımasız gerçekleri üzerine yoğunlaşmasına neden oldu. Yeni Dalga ile canlanan Sosyal Gerçekçilik, İngiliz filmcilerini sürekli olarak etkiledi. İngiliz Yeni Dalga hareketi 1959 ile 1963 yılları arasında etkili oldu ve İngiliz sinemasında derin izler bıraktı.⁵³

⁵⁰ Rotha, a.g.e., s.217.

⁵¹ Rotha, a.g.e., s.218.

⁵² Smith, a.g.e., s.408.

⁵³ Biryıldız, a.g.e., s.98

Yeni Dalga sinemacılar sosyalist bakış açısına sahiptiler ve İngiltere'de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı.

Yeni Dalgacıların, 1959 yılında Tony Richardson'un yaptığı "Öfke" filmiyle başlayan yeni yönelimlerini **Öfke sineması** olarak adlandırmak da mümkündür. Richardson'un "Öfke" filminde John Osborne gibi bir oyun yazarıyla çalışması diğer özgür sinemacıların da bu tutumu örnek almalarına neden olmuştur.

1.2.5. Brezilya Yeni Sinema Akımı

Brezilya sineması özellikle 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonuna dek devam eden ve güncelliğini hâlâ yitirmeyen, Üçüncü Dünya Ülkesi sineması tartışmalarında çok önemli bir yer edinir. Brezilya, bu tartışmalar içinde sinema alanındaki gelişimi ve tarihi ile oldukça modern ve yenilikçi, hatta devrimci bir görünüm sergilemiştir⁵⁴.

Sesli sinemanın ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla, Brezilyalı izleyiciler, yabancı ülke filmlerinde işlenen temaların, anlatılan hikâyelerin o kadar da ilginç olmadığını ve kendi yaşantılarıyla da hiçbir ilintileri olmadığını gördü. Brezilyalı sanatçılar ve öncü sinemacılar ülkenin farklılık gösteren nüfusunu ve onların kendi siyasi, toplumsal olaylarını gündeme getirip bu konuları sinemaya yansıtarak bir ulusal sinema oluşturmaya soyundular.

Yeni Sinema, Brezilya'daki sınıflar arası etkileşimi, siyaseti, toplumsal çelişkileri, tarihsel arka planıyla anlatmaya çalıştı ve bu perspektifte birçok ürün verdi. Bu ekol, çok sayıda belge ve belgesel filmle kendisini gösterdi ve ülkenin birçok tabusunun üstüne gitti.⁵⁵

Bu sinema geleneği zamanla bir okula dönüşürken, iş yapan temalar iyice ortaya çıktı ve Brezilya yaşamından, kültüründen, toplumsal ve siyasal olaylarından

⁵⁴ Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Derleyen: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, İstanbul, Es Yayınları, 2007, s. 19

⁵⁵ A.e., s.21.

yansımalar hikâyelerin odak noktası olarak sinemaya yaklaştı. Bu süreçte alegorik⁵⁶ manzaralar kullanan *Black God, White Devil* (Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan, 1964) gibi epik filmler üretildi. Bu dönemde sinema bir eğlendirme aracı olmaktan çok, sinemacılara göre Brezilya'daki hayatı, olayları, olguları anlamak ve buna sinema yoluyla tepki vermek ve hatta tepki uyandırmak için bir araçtı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütün dünyada ve özellikle Avrupa'da esen soğuk savaş rüzgârlarının etkisiyle, Polonya, Macaristan ve Çekoslovakya gibi ülkelerdeki sinemacıların kendilerini ifade etmede kullandıkları alegorik anlatım biçimleri Brezilya sinemasında da kendini başka bir biçimde gösterir. Bu *alegorik* anlatım biçiminde kuşkusuz Brezilya yaşamının ve siyasetinin özgün yansımaları, ifadeleri görülür.

1900'lü yılların başıyla 1940'lı yıllar arasındaki dönemde, Brezilya sinemacılarının birçoğu içeriye dönük bir bakış sergilediler, içeride kaldılar ve Brezilya yaşamı ve siyaseti üzerinde yoğunlaşan çok sayıda belgesel ve haber niteliğinde filmler yaptılar. Bu dönemde yapılan birçok popüler film haber amaçlıdır ve belgesel nitelikteki yapımlardan ayrılır. Antonio Leal, 1908 yılında cinayet suçunu konu edinen bir film yaptı. Brezilya sinemasının *Altın Çağı* olarak bilinen popüler sinema dönemindeki çılgınlığın ateşleyicisi oldu. Endüstri, komedi ve sporu (özellikle ulusal takıntı niteliğindeki futbolu) kapsayacak şekilde genişlerken ve sinemacılar endüstriye diğer türleri katarken, Leal ilk filminin elde ettiği başarıdan sonra bir tane daha cinayet filmi çekti. 1910 yılına gelindiğinde, Brezilya artık tamamen kendisine ait bir kimlik edinmişti. Bu, seyircinin geniş yelpazeye yayılmış ilgi alanlarına hitap eden bir kimlikti. 1911 ile 1920'li yıllar arasında, Brezilya'daki sinema endüstrisi, ülke insanı için bir eğlence aracı olarak çekiciliğini arttırdı. 1920'li ve 1930'lı yıllarda yapılan filmler, büyük ölçüde yabancı etkileri yansıtıyordu. Sonuçta, kovboy filmlerinin, "Brezilyalıların yabancı filmlerin başarısına yönelik sevgi-nefret karışımı yaklaşımını" sergileyen parodilerin ve hem izleyicileri eğlendiren hem de Brezilyalı sinemacıların başka yönlere yönelmelerinde esin

⁵⁶ Soyut kavramları canlılardan örnekler vererek açıklayan anlatım biçimi (Millet, ırk şeklinde tanımsal soyut kavramların insana benzetilmesi gibi).

kaynağı olan başka çalışmaların da içinde yer aldığı çok çeşitli bir seyir malzemesi ortaya çıkmıştır⁵⁷.

⁵⁷Robert Stam, Randal Johnson, **Brazilian Cinema**, Columbia Press, 1995, s.22

1.3 İran Sineması

İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle birlikte gelmiştir.⁵⁸ Yüzyılın başında Ortadoğu dünyasındaki toplumsal ve ekonomik koşulların, batılı ülkelerden farklı olması sinemanın gelişim çizgisini etkilemiştir. Gelişmiş ülkelerde sinema, eğlence gereksinimlerini karşılayacak paraya sahip büyük ölçüde işçi ve orta sınıfa ait kademelerden gelen izleyiciler için ticari bir eğlence aracı olarak kullanılırken, Ortadoğulu halklar için geleneksel boş zaman etkinlikleriyle hiçbir ilişkisi olmayan laik, ticari bir eğlence aracı olarak kalmıştır.⁵⁹ 19.yy sonları Ortadoğu coğrafyası için batılı devletlerin siyasi ve kültürel hegemonyalarını derinleştirdiği bir dönemdir. Bu bağlamda da sinema, batı modernleşmesinin Ortadoğu'daki bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortadoğu'da ilk film gösterimlerinin çoğu yabancılar için ve yabancılar tarafından düzenlenmiştir. Arap dünyasında modernleşmeye karşı olan geleneksel yapılar sinemaya kuşku ile yaklaşmışlardır. Bundan dolayı yapılan ilk filmler genelde bu coğrafyadaki azınlıklar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu yapı İran sineması içinde geçerlidir. Dünyaya bir kameranın arkasından bakmak, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren İran'daki modernite projesinin en önemli öğelerinden biriydi. Siyasi ve dini yasa koyucular, bu yeni görsel icadı kendi özel amaçları doğrultusunda uyarlayıp kullanmaya çalıştılsa da, gerçek İran sineması, bu kutsal ve merkezi odakların kıyısında çeşitli toplumsal azınlıkların kılavuzluğunda filizlenmeye başlamıştır. Özellikle Ermeniler, Yahudiler ve Zerdüştler gibi köklü milliyetçi eğilimlere sahip, fakat İslami otoritenin egemenliği altında bulunmayan azınlıklar, sinemayı kültürel yasakların sınırları dışına çekerek halka ulaştırmayı başarmışlardır.⁶⁰

⁵⁸ Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, İstanbul:Agora Yayınları, 2004, s. 2.

⁵⁹ Roy Ames, "Arap Dünyası" Derleyen: Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 754.

⁶⁰ Hamid Dabaşı, a.g.e., s. 3.

İran'ın sinema ile ilk tanışması, 1900 yılı Temmuz ayında Şah Muzafferiddin'in Paris sergisi ziyareti sırasında, saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'ya Gaumont yapımı bir alıcı satın aldırması ile başlamıştır.⁶¹ Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, özel sponsorlu bir sinema modeli yaratan Kaçar kraliyet ailesi ve üst sınıflar tarafından finanse edilen bir çok belgesel yapılmıştır.; bunlar, genellikle uzun çekimlerle filme alınan kraliyetle ilgili gösteriler, olaylar ve haberleri içeren ilk filmlerdir. Kurgusal olmayan ilk film, Belçika'nın Ostend kentinde, elli kadar arabadan oluşan, bir çiçek alayının, ziyarete gelen Şah'ı çiçek buketleri yağmuruna tuttuğu 18 Ağustos 1900'de çekilmiştir.⁶²

İlk yıllarda İran sineması sınırlı bir alanda kalmış ve çoğunlukla Şah'ın yaşamı filmlerde konu edilmiştir. Bu da sinemayı Avrupa'da olduğu gibi yaygın bir eğlence aracına dönüştürmemiş ve saray çevresi ile sınırlı kalan bir yapıya büründürmüştür. Daha önce belirttiğimiz gibi, batılı kültür değerlerinin sinema aracılığı ile topluma yayılışının hızından korkan, dindar kesimler ve ulema sinemaya eleştirel yaklaşmışlardır. İlk film kameramanının bir Müslüman olmasına rağmen, sinemanın bir kurum olarak yayılması gayri-müslüm İranlı'lar aracılığı ile olmuştur.⁶³

İran'da halka açık ilk salon, 1900'de Katolik misyonerler tarafından Tebriz'de açılan ve ticari olmayan Soli sinemasıydı. Halka açık ticari sinema modelini, ilk yaratan İbrahim Han Sahafbaşı Tahrani, 1904 yılında Tahran'da sinema salonu açmıştır.⁶⁴ Çoğunlukla üst sınıftan olan seyircilere Rusya'dan ithal edilen kısa komediler ve belgeseller gösteren Sahafbaşı, salonunu bir aydan fazla işletememiştir. Sarayın aksine, meşrutiyeti savunması, Sahafbaşı'nın mallarına el konulmasına ve sürgün edilmesine yol açmıştır. Bu yasakçı tutum İran sinemasının daha sonraki dönemlerinde de karşımıza çıkacaktır. İktidar, kendi meşruiyetinin eleştirildiği filmleri ya sansür etmiş yada gösterimden kaldırmıştır. Tahran'da ikinci sinema salonu 1907 yılında sarayın ikinci kameramanı olan Rus asıllı Rusi Han (Mehdi İvanof) tarafından açılmıştır. Monarşi yanlısı görüşleri ve Rusya bağlantıları

⁶¹ Rekin Teksoy, **Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005, s. 606.

⁶² Hamid Nafisi, "İran Sineması", Derleyen: Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 766.

⁶³ Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, 2. Basım, Kapı Yayınları, İstanbul.2005, s. 26.

⁶⁴ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 766.

sayesinde oldukça başarılı olmuştur. Fakat meşruiyetin ilanından sonra Rusi Han sayısı iki olan sinema salonlarını kapatmak zorunda kalmıştır.⁶⁵

1912 yılında Tebriz Ermenisi Erdeşir Han, Tahran'da açtığı salonla sinema işletmeciliğinin kurucusu olmuştur. Erdeşir Han İran sinemasında iki olaya önderlik etmiştir. 1916'da İlk açık hava sinemasını açmış ve Hurşid sinemasında kadınlara yönelik olarak özel programlar başlatmıştır.⁶⁶ Kadınlara yönelik bu ilk sinema bir yıl açık kalabilmiştir. Daha sonra 1925'te sinema salonu işletmecisi Mutazadi, İran musikisinin modernize edilmesinde öncü sayılan Kolonel Alinaki Veziri ile ortak Sanati sinemasını açarak kadınlara tahsis etmiştir. 1928 yılında çıkan yangın sonucunda salon kapanmıştır. Kadınlar ancak 1936'da modernleşme projesinin katı uygulayıcısı Rıza Şah döneminde erkeklerle beraber sinemaya girebilmiştir. 1936'da Rıza Şah'ın kadınların çarşaf giymesini yasaklaması ile kadınların peçelerin ardından çıkışı, yeni ithal edilen bu sanat dalının ana temalarından biri haline gelmiştir. İslam devrimi gerçekleşene ve sinema aktif biçimde 'İslamileştirilene' dek, filmlerde görünen kadınlar, rolleri gerekmediği sürece peçe kullanmamışlardır.⁶⁷ Bu durum kadınların kamusal alan tecrübelerinin artmasına yol açmış ve sinema kurulu düzenin en mahrem yanını görünür kılarak, İran'da kadın özgürleşmesine olumlu katkıda bulunmuştur. İran modernleşme tarihinde çok önemli bir noktadır bu olay.

Bu dönemde Erdeşir İrani'nin Abdülhüseyin Sepanta'nın senaryosundan sinemaya uyarladığı Lor Kızı(1933), Hindistan'da çekilmiştir. Film, haydutların peşine düştüğü Cafer ile Gülnar arasındaki aşk öyküsünü anlatarak, İran'da o zaman değin tabu olan kadın-erkek aşkını beyaz perdeye taşımıştır. The Iran Of Yesterday and The Iran of Today (Dünün ve Bugünün İran'ı) adıyla da gösterilen film, Rıza Şah ve onun merkezi yönetimi açısından bir propaganda işlevi görmüştür. Lor Kızı'nın reklamı için hazırlanan film afişi sinemanın propaganda gücünü iyi bir şekilde özetlemektedir. Afişte şunlar yazmaktadır:

⁶⁵ Aktaş, a.g.e., s. 27

⁶⁶ A.e., s. 27.

⁶⁷ Hamid Dabaşı, a.g.e., s. 11.

“İlk sesli ve müzikli İran filmi olan *Lor Kızı* (1933), dün ve bugün İran'ı Bombay'daki Imperial Film Company'de, İran Film Stüdyosu tarafından çekilmiş, Erdeşir İrani tarafından yönetilmiş, İranlı aktörlerin katkılarıyla hazırlanmıştır ve yakında İran'daki sinemalarda gösterilecektir. Bu filmi gördüğünüzde, İran'ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir hükümdar Şahinşah Pehlevi döneminde gerçekleşen Muazzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edeceksiniz...”,⁶⁸

Yine bu dönemde çekilen *Ferhat ile Şirin* (1934) ve *Leyla ve Mecnun* (1936) gibi yapıtlar konularını efsanevi aşk öykülerinden alarak bu yeni sinema anlayışını oturtmaya çalışmışlardır.

İran'da sinemanın kurumsallaşması, iktidarlar aracılığı ile yürütüldüğü için muhalif görüşlerin perdeye yansması kolay olmamıştır. Genelde salon işletmecileri iktidarla geliştirdikleri ilişkinin yapısına göre ayakta kalabilmişlerdir. Bu durum sinemanın ilk gelişim yıllarında özgün bir söylem oluşturmamasını engellemiş ve salonlar Amerikan ve İngiliz filmlerinin gösterim alanına dönüşmüştür. Ayrıca modernitenin yaratmış olduğu kültürel değerlerin yayılmasında sinemanın katalizör olması, var olan dini ve ahlaki değerleri etkileyeceği düşüncesiyle geleneksel güç odakları sinemanın gelişimini kaygıyla karşılamışlardır. Toplumsal muhalefetin yükseldiği dönemlerde batılı değerlerin taşıyıcı olarak algılanan sinema, kitlelerin hedefi haline gelmiştir. Kimi zaman salonlar kapatılmış, yakılmış ya da yağmalanmıştır.

1.3.1. Devrim Öncesi İran Sineması

1979 İran İslam devrimi bir çok alanda değişikliği de beraberinde getirmiştir. Bu değişim sürecinde sinema da devrim öncesi döneme nazaran kendini yenilemiş ve devrimin getirdiği yeniliklerden nasibini almıştır. Devrim öncesi İran sinemasına yoğunlukla gayri Müslimler yön veriyor. İran'da ilk kurgusal film Ermeni kökenli Avanes Ohanyan tarafından çekilen “Abi ve Rabi” dir (1928). Bu film biri uzun diğeri kısa boylu iki adamın maceralarını anlatan sessiz, siyah-beyaz bir

⁶⁸ Hamid Dabaşı, a.g.e., s. 12.

komedydi.⁶⁹ Daha sonra Ohanyan, 1933 yılında '*Hacı Ağa Sinema Aktörü*' adlı filmi çekmiştir. Sinemadan nefret eden birinden, sinemanın İranlıların kısmetini iyileştirecek değerlerini anlatan birine dönüşen, geleneksel dindar bir adamın (hacı) öyküsü anlatılıyordu.⁷⁰ O dönemde hacıağa tiptemesi, seyirciyi rahatsız etmiş, dindar bir adamın geçirdiği dönüşüm tutucu çevreler tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu durum yerli sinemanın oluşum yıllarında konu sıkıntısı çekmesine ve eleştirel tarzda filmler yerine, toplumu rahatsız etmeyecek filmlere yönelmesine yol açmıştır.

1930'ların başına gelindiğinde İran'da yabancı sesli haber filmleri (paramount, metro, movietone, ufa ve pathe) gösterimdeydi. İlk Farsça sesli haber filmi, bir Türk fotoğrafçı tarafından Türkiye'de çekilmiştir (1932). Film, Atatürk'le görüşüp Farsça kısa bir konuşma yapan İran başbakanı Muhammed Ali Faruği'yi gösteriyordu ve perdede Farsça konuşma duymaya alışık olmayan izleyiciyi şaşkına çevirmişti.⁷¹ Öte yandan Okuma oranının düşüklüğü alt yazı yerine İran'da dublaj tekniğinin gelişmesine yol açmıştır. 1943 – 1965 arasında İran'da birçok dublaj stüdyosu kurulmuştur.⁷²

İran sesli sinemasının öncüsü Abdül Hüseyin Sapenta'dır. 1933'te Ardeşir İrani ile birlikte Bombay'da çektiği *Duhter-i Lor* (Lor Kızı), ilk Farsça uzun metrajlı film olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır.⁷³ Bu filmi önemli kılan diğer bir özellik ise, İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışlarının başlangıç noktası olmasıdır.⁷⁴ Milliyetçi duyguların da desteklediği bu melodramın gördüğü büyük ilgi üzerine, Sapenta 1934'te Hindistan'da *Firdevsi* ve *Şirin ve Ferhad*, 1935'te *Çeşman-ı Siyah* (Siyah Gözler) ve 1936'da *Leyla ve Mecnun* adlı filmleri çekmiştir.⁷⁵ Farsça çekilen bu filmler, ulus-devlet yaratma çizgisinde oluşturulan politikalara koşut olarak konularını görkemli eski İran kültüründen alıyorlardı.

⁶⁹ Teksoy, a.g.e., s. 606.

⁷⁰ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 766.

⁷¹ A.e., s. 766.

⁷² Teksoy, a.g.e., s.605

⁷³ Teksoy, a.g.e., s. 607.

⁷⁴ Aktaş, a.g.e., s. 30.

⁷⁵ Teksoy, a.g.e., s. 607.

İkinci dünya savaşının başlaması İran'da film endüstrisinin duraklamasına yol açmıştır. 1937 – 1948 yılları arasında sinema üretimi durmuştur. Bu dönemin en önemli siyasi olayı ise modernleşmenin babası olarak adlandırılan Rıza Şah'ın, 2. Dünya savaşı sırasında tarafsızlığını ilan etmesine rağmen, Almanlara yakın olması, İran'ın 1941 yılında SSCB, İngiltere ve ABD tarafından işgal edilmesine yol açmasıdır. Bütün bu gelişmelerin sonunda Şah Rıza ülkeden ayrılarak tahtı oğlu Muhammed Rıza Şah'a bırakmak zorunda kalmıştır.

Savaş sonrası yabancı film şirketlerinin varlığının İran'da artması, yerli üretimin sınırlı sayıda kalmasına ve bir taraftan da teknik alt yapının yetersiz oluşu ithal filmlerin İran piyasasında egemen olmasına yol açmıştır. Bu dönemde İsmail Kuşan'ın yapımcılığında, Ali Deryabeygi tarafından 1948'de çekilen *Tufan-ı Zindegi* (Hayat Fırtınası), İran'da çekilen ilk sesli film olmuştur. Film, orta tabakaya mensup entelektüel eğilimleri olan ve sanatla ilgilenen bir genç kızı konu alıyordu.⁷⁶ Kuşan, bir yıl sonra daha parlak bir film olan *Zindan-ı Emir'i* (Emir'in Hapishanesi) yönetmiştir. Filmlerin başarı kazanması ve Kuşan'ın kurmuş olduğu Pars Film Stüdyosunda yapılan filmlerin çoğalması, yerli film stüdyolarının artmasını teşvik etmiştir.⁷⁷

1950'de İsmail Kuşan'ın çektiği *Şermsar* (Utangaç) adlı filmi ileriki yıllarda 'Farsi Film' diye nitelendirilecek filmlerin öncüsü olmuştur. Filmin hasılat rekoru kırması yerli sinema yapımcılarının bu türden ürünler vermesine neden olmuştur.⁷⁸ İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar'ın, 1954'de yazdığı bir makalede 'Farsi Film'i, ' çok az bir masrafla ve sınırlı mekanlarda çekilen film, kısa gelince stüdyoda alelacele rast gele sahneler eklenen, kabare, hapishane, dans, şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret' bir film olarak tanımlıyor. Konu genelde aynıdır ve perdede bir kadın ya da adamın çektiği acılar anlatılmaktadır.⁷⁹

⁷⁶ Aktaş, a.g.e., s. 34.

⁷⁷ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 767.

⁷⁸ Aktaş, a.g.e., s. 34.

⁷⁹ A.e., s. 35.

1.3.1.1. Devrim Öncesi Devlet Sinema Politikası

Siyasi yapıda meydana gelen kırılmalar toplumu etkileyen bir dizi sonucu açığa çıkarır ve toplumsal yapı içerisinde yer alan kurumlar bu yeni oluşuma göre iktidarla olan ilişkilerini kurgularlar. 1951 yılı da İran için böyle bir kırılmanın yaşandığı tarihtir. Mussaddık'ın önderliğindeki 'ulusal cephe' siyasi önderliği alarak, yabancı egemenliğine karşı 'millileştirme' politikalarını yürürlüğe koyması ve ilk olarak İran petrol endüstrisini ulusallaştırması, İran siyasi hayatında yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir. Ulusal politikaların uygulanmaya konulması yerli sinema üreticilerinin dış sermayeye karşı görece de olsa rahatlamasına yol açmıştır. Fakat 1953'te ABD'nin yardımı ile Şah'ın Mussaddık'ı devirmesi, İran'ı dışa bağımlı bir hale sokmuştur. Darbeden sonra ithal filmler ve özellikle Amerikan filmleri İran piyasasına iyice hakim olmuştur. Bu darbe, emperyalizme karşı olan laik-milliyetçi ve muhafazakar-dinci muhalefeti iktidardan uzaklaştırarak zayıf düşürmüştür. Şah toplumu sindirmek için baskı aygıtlarını⁸⁰ devreye sokmuş ve her türlü muhalefet şiddetle ezilmiştir. İran sineması da bu dönemde, toplum sorunlarıyla ilintili filmler yapmak yerine Farsi filmlere yönelerek iktidarın baskısından kurtulmaya çalışmıştır. Bu durum İran sinemasını kronikleşen bir açmaza sokmuştur.

İktidarın baskısı, yapımcıları Farsça film çekmeye ve Farsça filmlerin başarısızlığı da yapımcıyı ithal filme yönlendirmiştir.⁸¹ İran sineması için sesli dönem, bu yeni kültürel aracın kurumsallaşmaya başladığı ve ilk filmlerin çekilmeye başladığı dönem olarak özetlenebilir. Ayrıca siyasal iktidarın baskıcı yapısından dolayı 'Farsi film' anlayışının sinemaya hakim olması ve salonların ithal filmlere daha çok yer vermesi dönemin diğer bir özelliğidir.

1950'den sonra 15 yıl içinde İran'da 300'den fazla yerli film üretildi. Bu filmlerin de çoğu şarkılı ve rakslı melodramlardı. Konular genellikle Batı sinemasında iş yapan filmlerden uyarlanıyordu. Toplumsal meselelere değinmeye

⁸⁰ Örneğin 1958'de kurulan SAVAK teşkilatı bunlardan birisidir. Yaptığı uygulamalar ile İran halkının korkulu rüyası olmuştur.

⁸¹ Aktaş, a.g.e., s. 37.

çalışan yönetmenler ise çoğu zaman sansüre takılıyordu. Mesela Faruk Gaffari'nin Tahran'ın fakir mahallelerindeki hayat şartlarını gösteren filmi "Kentin Güneyi" (1958) sansüre uğradı ve negatifi yakıldı.

1970'lerin ortalarında genç sinemacıların oluşturdukları Sinema-ye Azad (Özgür Sinema) faaliyete geçti, Perviz Kimyavi, Abbas Kiyarüstemi ve Behram Beyzai gibi yönetmenler ilk filmlerini bu yıllarda çekti. Encümeni Sinemayı Civanî (Genç Sinema Kurulu)nun ve Şahın eşi Farah Diba'nın önderliğinde düzenlenmeye başlayan Uluslararası Tahran Film Festivali (1972), İran sinemasının gelişmesinde önemli rol oynadı. Bu dönemde, Daryuş Mehrcuyi masalımsı bir deneme olan "Gav" (İnek)'de tek varlığı ineğini yitiren bir adamın bunalımını ve kaybettiği hayvanıyla özdeşleşmesini ele aldı. İnek filmi ancak Venedik Film Festivali'nde eleştirmenler ödülünü aldıktan sonra sansürü aşarak İran'da gösterime girebildi.

1.3.1.1.1. Devrim Öncesi Sinema Kanunları

Başlangıç yıllarından itibaren halkın sinemaya ilgisinin yoğun olması Şah'ın da ilgisini çekmiş ve ilk yıllarda Şah'ın en etkin propaganda aracı olarak kullanılmıştır. *"Her gösterimden önce halk hazırola geçmek ve milli marşı dinleyerek Pehlevi rejimini öven görüntüleri izlemek zorunda bırakılmıştır"*⁸². Bu durum diktatörlük rejimlerinde sıkça rastlanan bir durumdur; İran'da da sinema başlarda Şah'ın icraatlarını övmek için kullanılmıştır. Bu nedenle rejim için her zaman özel bir yere sahip olmuştur.

Avrupa'dan gelen filmlerle bambaşka bir dünyayla tanışmaya başlayan halk bu büyülü dünyadan oldukça etkilenmiştir. İranlılar, (özellikle seçkin kesim) modern yaşam tarzını günlük yaşamlarına uygulamaya başlamışlardır. İran'da kadınlar filmlerde gördükleri starları giyim kuşamdan, makyaj ve saç stiline kadar taklit ederek, starları aratmayacak değişimler yaşamışlardır. Bu duruma din adamlarının tepkisi çok sert olmuştur. Belli bir kesimin Batı hayranlığıyla gelenekleri yok saymasını ve Batı yaşamının taklit edilmesini sakıncalı bulan din adamları sinemanın bir kurum olarak gelişmesini önlemek için çok katı muhalefette bulunmuşlardır.

⁸² Hamid Dabaşı, s.9

İran'ın önde gelen dini liderlerinden Şeyh Fazlullah Nuri sinemayı kamuya açıldığı ilk yıl yasaklanmıştır. Bu katı karşı çıkış sonucunda sinema salonları bir ay kapalı kalmıştır. Ancak halkın sinemaya olan ilgisi nedeniyle her türlü dinsel yasaklamaya rağmen sinema salonları hızla açılmaya devam etmiş, buna karşın din adamları bu katı tutumlarını her dönemde sürdürmüşlerdir. Sinema yoluyla İran halkının değişim geçirmesine muhalefet eden din adamları tepkilerini belli başlıklarda dile getirmiştir. Özellikle karşı çıktıkları konular şunlardır:

- 1- Yaratıcının sadece Allah olması gerekliliği üzerinde durulmuş ve ne olursa olsun yaratıcık özelliğinin taklit edilemeyeceği ve bunun günah olduğu belirtilmiştir.
- 2- Müslümanlıkta puta tapmanın olmadığı belirtilmiştir.
- 3- İran halkının yaşamlarına uymayan yaşamların filmlerde gösterilerek halka kötü örnek olması nedeniyle sakıncalı bulmuşlardır.

Bu nedenle İran'da sinemanın ilerleme göstermesi bu itirazlar nedeniyle İran sinemasının ilerlemesinde büyük güçlükler yaşamıştır. Başlangıçtan beri siyasi ve dini yasa koyucuların gölgesinde varlık göstermeye çalışan İran sineması dini ve siyasi güçlerin kontrolünde, ilk yıllarda azınlıkların kılavuzluğunda oluşmaya başlamıştır.

1.3.2 Devrim Sonrası İran Sineması (1978 - 2004)

İslam devrimi çoğu zaman köktenci ve din egemenliği yanlısı bir hareket olarak gösterilir. Bu kısmen doğrudur, ama devrimin gerçek mantığı her şeyden önce siyasaldır.⁸³ Devrimin karizmatik lideri Humeyni'nin, popülaritesini en önemli taklid mercii olmasının yanında Şah'a karşı giriştiği siyasi mücadelenin sonunda arttırmıştır. Bu da İran devriminin siyasi yanının daha önemli olduğu gerçeğine işaret etmektedir.

Devrim bir dizi toplumsal ve ekonomik sorunların giderek derinleşmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Şah karşıtlığı farklı siyasi doktrine sahip grupların ortak paydası olmuştur. Bu nedenle muhalefetin ve protestonun dili, büyük ölçüde monarşi karşıtı, anti-empyralist, üçüncü dünyacı ve hatta sonradan dindar söyleme dönecek

⁸³ Farhad Khosrokhavar, Olivier Roy, **İran: Bir Devrimin Tükenişi**, İstanbul: Metis Yayınlar, 2000, s. 41.

olan milliyetçi bir dil olmuştur.⁸⁴ Seküler yapıların dağınıklığı, örgütsüzlüğü ve liderlik kadrolarından yoksun oluşu, devrimin İslami bir tona evrilmesine neden olmuştur. On binden fazla cami ve cemaatinin oluşturmuş olduğu düzenli ilişki ağı ve din adamlarının hiyerarşik yapısının getirdiği avantajlar, İran devriminde Ulemanın önderliğini garantilemiştir. Şah'ın ülkeyi terk etmesi ile birlikte dini yapılanma tabandan aldığı güçle seküler siyasi oluşumları tasfiye ederek, İran siyasi yapısını ele geçirmiştir.

Devrim sonrası ilk yıllar karışıklık ve İslami söylemin toplumu şekillendirme yılları olarak tanımlanabilir. Bu durumdan sinema da payına düşeni almıştır. Özellikle din adamları ve dini çevreler tarafından sinemanın, batılı değerlerle, seks ve şiddet dolu, emperyalist stratejinin bir parçası olan insanları zehirleme ve onların inanç ve ahlaklarını çürütme amacıyla hareket eden bir araç olarak algılanması sinemanın devrimden sonraki öyküsünün nasıl şekilleneceğine dair ipuçları taşımaktadır.⁸⁵

Devrimin ilk günlerinde sinema, Pehlevi rejiminin batılılaşma projelerinin kitlelere ulaştırılmasında etkin bir araç olarak algılandığı için yasaklanmıştır. Özellikle gelenekçiler sinemayı, batının İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olmakla suçlamış ve sinema devrimci öfkenin hedefi haline gelmiştir.⁸⁶ Bu yıllar İran için modern ile gelenekselin uzun zamandır beklenen hesaplaşması olarak tanımlanabilir. Monarşi karşıtlığı öyle güçlü bir dışavurum sergilemiştir ki, Şah'ın batılılaşma projesi ile araçsal bir ilişkisi olduğu düşünülen sinemalar adeta yok edilmek istenmiştir. Ağustos 1978'de, Abadan'da Rex sinemasında çıkarılan kasıtlı yangında yaklaşık 400 izleyici ölmüştür. Bu olayın ardından sinema yakmak, Şah rejiminin yıkılmanın ayrılmaz bir parçası haline almıştır⁸⁷. Fakat Rex sineması yangını, bazı araştırmacılara göre rejimin tehlikede olmasından dolayı askeri darbeye ortam hazırlamak isteyen Savak ajanları tarafından çıkarıldığı söylenmiştir⁸⁸. 1979'da İslam

⁸⁴ Asef Bayat, **Ortadoğu'da Maduniyet**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 164.

⁸⁵ Özgür Yaren, "Devrim Sonrası İran Sineması", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**, Ankara, 2002, s. 41.

⁸⁶ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 769.

⁸⁷ Richard Tapper,; **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil, Kimlik**, 1. Baskı, Çev: Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s.329.

⁸⁸ Aktaş, a.g.e., s. 49.

hükümeti kurulduğu günlerde, ülke çapında 180 sinema salonu yıkılmıştır ve bugün İran sineması bu salon sıkıntısını hala çekmektedir⁸⁹. Devrim öncesinde 450 sinema salonu varken, 1979'dan sonra bu sayı 250'ye inmiştir.

1.4.2.1. Devrimle Gelen Sosyal Yenilikler

Yapılacak olan devrim için halk desteği almak adına referanduma gidilmişti. Referandum öncesi Şah devrimin gerekliliğini ortaya koyacak ve diğer birkaç gerekçeye daha dayanarak altı maddelik "Ak Devrim" adını verdiği bir tasarımı referanduma sunacak ve %99'un üzerinde evet oyu ile kabul edildiğini açıklayacaktı.⁹⁰ Şah, Ak Devriminin felsefesini ve ruhunu şöyle açıklıyordu: *"İran ananelerine, ruhuna, dini inancına sadık kalmak, insanların özgürlüğüne değer vermek, belirli bir çevrenin menfaatine uygun olan, ancak diğerlerinin zararına olan sömürü sistemini ortadan kaldırmak ve bu bağlamda toprak ağası, toprak kölesi sistemini kaldırmak"*. Bunun dışında Ak Devrim, çok hızlı bir şekilde İran toplumunun ihtiyacı olan sosyal, ilmî ve teknolojik yenilikleri gerçekleştirerek modern ülkelerin seviyesine ulaşmayı, politikacı ve din adamları ile manevi önderlerinin insanları şiddete teşvik etmesini engellemeyi, ekonomik demokrasiyi sağlamayı, sosyal adaletsizlikleri yok etmeyi ve kişisel kabiliyetleri ödüllendirmeyi hedefliyordu.⁹¹

Şah, bu hedefler doğrultusunda,

- a) Toprak reformunu
- b) Orman ve otlakların millileştirilmesini,
- c) Toprak reformuna mali destek temini için devlet fabrikalarının hisselerinin satışını,
- d) İşçilerin işyerinin kârına ortak olmasını,
- e) Seçim kanununun ıslahını,

⁸⁹ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 769.

⁹⁰ Pahlevi, Muhammed Rıza, **Ak Devrim**, çev: Muhammed Metin, Apa Ofset Yayınları, İstanbul, 1968, s.9.

⁹¹ Pahlevi Muhammed Rıza, A.g.e., ss:7-28.

- f) Bilim ordusu oluşturmaya ve okuma yazma oranını yükseltmeyi amaçlayan⁹² reformlar yapılması gerektiğini söyleyip bunları uygulamaya koydu.

Nitekim Şah İran'da gençleri ve aydınları arkasına alarak İslamcı hareketlerin en güçlü noktasını oluşturdu. Aydın gençlerin büyük çoğunluğu, gelenekselci ulemanın öğrettikleriyle ilgisi olmayan, devrimle birlikte oluşan İslami ve devrimci Şii anlayışından büyük ölçüde etkilendiler. Bu anlayışa göre; gerçek İslam Şah, üst sınıf, emperyalizmle mücadele eden ve halk dilinden konuşan İslam'dır. İran'da milli kimliği kaybetmeden ve Batılılaşmadan gelişmek mümkündür ve Batı teknolojisi ile ilmini almak olanaklıdır. Kısacası Şeraiti, gençlere ve aydınlara arzuladıkları şeyi verdi: Geleneksel ruhaniyetten kurtulmuş, ruhanisiz radikal mezhebi (Şii) ki, bu inanç a) Seküler toplumsal devrimi, b) Teknolojik yenilikler getirmeyi, c) Kültürel öz güvene sahip olmayı içermektedir⁹³.

1.3.2.2. Devrimin Sinemaya Etkileri

Devrim, İslami değerlere uygun bir yaşam tarzını toplum genelinde kodlama yoluna gittiği için, ahlaki yönden yozlaşmaya yol açacak dış etkileri sınırlamak ve içte uygulanan yasaklarla devrimi pekiştirmek, İran'ın devrimden sonra genel panoraması olmuştur. Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyeti durdurulmuştur fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların tekrar açılmasına karar vermiştir. Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası 1979 yılında kurulmuştur.⁹⁴ Bu şura ithal edilmiş çoğu batı kaynaklı 898 adet filmi İslami değerlere uygunluk açısından değerlendirmiş ve 513'ü reddedilmiştir. Aynı sansür yerli yapımlar için de uygulanmıştır. 2208 yerli film işleme tabi tutulmuş ve 1956'sının gösterim izni iptal edilmiştir.⁹⁵ Aslında devrim, Şah rejiminin tamamen reddi üzerine siyasi söylemini inşa etmesine rağmen, baskı ve sansür yeni kurulan siyasi iktidarında etkin araçları olmuştur. Birçok filmin

⁹² A.g.e., s.29-109.

⁹³ Şeriatî, Ali, **Anne-Baba Biz Suçluyuz**, çev: Kerim Küney, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 1987, ss.30-32; Şeriatî, Ali, Ne Yapmalı? Çev: Muhammed Hizbullah, Bir Yayınları, İstanbul 1986, ss.44-456 ve s.56.

⁹⁴ Aktaş, a.g.e., s. 54.

⁹⁵ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 769.

çıplaklık ve iffetsizlik diye tanımlanan unsurları içeren sahneleri sansürlenmiştir. Makaslama anlatıyı anlaşılmasız kıldığı için, uygunsuz vücut bölümleri her kareye uygulanan kalın kalemlerle karalanmıştır. Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilmek, mallarına el konulması, yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dahil olmak üzere çeşitli sansür türlerine tabiydi⁹⁶. Yaşanan belirsizlik yerli sinema yapımcılarını, film yapma konusunda tereddütte bırakmıştır. 1981'e kadar hemen hemen hiç film yapılmamıştır. 1981, 1982, 1983 yıllarında çekilen film sayısı 28,17 ve 8'e düşmüştür. Yerli film üretimindeki bu azalma, belirsizliğin yaratmış olduğu atmosferi en iyi şekilde tasvir etmektedir.⁹⁷

Bu atmosferden en çok etkilenen kadınlar olmuştur. Şah döneminde modernleşme politikaları İranlı kadınlara bazı haklar vermiş olsa da tam anlamı ile kadın özgürleşmesi İran için mümkün olmamıştır. Devrim sırasında İranlı kadınlar sokak eylemlerinde aktif rol oynayarak devrimin motor gücü olmuştur. Fakat devrim sonrası yaşanan baskı, kadınları tekrar ev içi yaşama dönmeye zorlamıştır. Bu süreçte kadının kamusal alandan çekilmesine paralel olarak sinemada kadın imgesi silikleşmeye başlamıştır. Neye izin verilip neye verilmediğiyle ilgili belirsizlik, kadınların filmlerden çıkmasına yol açmıştır. Kadın oyuncular filmlerde rol almamaya başlamıştır.⁹⁸ Bu dönemde Bahram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edememiştir. 1982'de *Naderi 'Cüst ü Cü'* (Araştırma) filmini çekmiştir, Beyzai ise 1980'de *'Çerike,yi Tara* (Taranın Türküsü) ile 1982'de *'Marg-e Yazd,i Gerd* (Yezd-i Gerd'in Ölümü) adlı filmleri çekmiştir. Fakat bu yapımlar gösterim izni alamamışlardır. Ayrıca devrimden sonra bazı sinemacılar ülkeyi terk ederek, sürgünde büyük bir 'İranlı Sinemacılar Topluluğu' oluşturmuşlardır.⁹⁹

İslami rejimle beraber Humeyni de İslam kurallarını ülke geneline yayma adına sinemayı kullanmıştır. Her iki liderin amaçları ayrı olsa da sinemayı kullanma şekilleri aynı olmuştur. Şah'ın yıllar önce siyasi alanda halkın sempatisini kazanmak adına muhalif yönetmenlerin film yapmasına izin vermesi gibi, Humeyni de aynı

⁹⁶ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 769-770.

⁹⁷ Aktaş, a.g.e., s. 54.

⁹⁸ Hamid Nafisi, a.g.m., s. 769.

⁹⁹ A.e, s. 769.

amaçla muhalif yönetmenlerin film yapmasını engellememiş, aksine bu filmlerin yapımına destek vererek hem dünyayı şaşırtmış hem de kendine muhalif olan aydınların sempatisini kazanmıştır. Ancak bu yeni rejime uyum sağlayamayan birçok aydın ülkeyi terk etmek zorunda kalmış, 1980'lerde İran'da her alanda büyük bir beyin göçü yaşanmıştır.

1980'li yıllarda İslami rejim toplumun hemen her alanına İslami kuralları yaymak için çalışmıştır. İslami rejimin ülke geneline yayılması ve halk tarafından daha kolay kabul görmesi adına sinemaya her türlü destek verilmiş ve İslami rejimin ilk yıllarında sinema propaganda aracı olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde yapılan filmler genellikle devam etmekte olan İran-Irak savaşı sırasında şehit olanların olmuşların kahramanlık hikâyelerini ve dini liderlerin yaşamlarını konu almıştır. Bu yıllarda çekilen filmlerin hiçbirisi çekici ve nitelikli değildir.¹⁰⁰

İslami rejim siyasi ve toplumsal yaşamda kendi kurallarını oluştururken, sinema için de yeni kurallar belirlemiştir. Sinemanın nasıl bir yol izleyeceğini belirlemek üzere sekiz kişiden oluşan bir komite kurulmuştur. Bu kurallar çerçevesinde rejim sonrasında sinema üç aşamalı bir süreçten geçmiştir.

İlk aşamada rejim değişiminden önce oluşmuş seyirci potansiyelini kaybetmemek için Şah döneminde çekilmiş birçok film yeniden gözden geçirilmiş ve bu filmler İslami kurallara göre yeniden hazırlanmıştır. Ayrıca gerekli gördükleri durumlarda komitenin filmleri sansürleme yetkisi de vardır. 1979-1982 tarihleri arasında komitenin şurasının yapmış olduğu incelemelerde toplam 2208 yerli filmde sadece 252 tanesi yeniden gösterime girme izni alabilmiştir. Bu filmlerden 1956 tanesi İslami kurallara uymadığı gerekçesiyle yasaklanmıştır. Bu aşamada Farsça film yapan yönetmenlerin bir kısmı da bu komiteye yardımcı olduğu söylenebilir. *"Eski konulara devrimsel bir görünüm vererek ve temalarını yüzeysel olarak değiştirerek mesleklerini sürdüren ticari film yapımcılarının etkinliklerini kapsar. Aynı zamanda film endüstrisinin bu tüccarları, ciddi film yapımcılarını bloke ederek,*

¹⁰⁰ Yaren, a.g.e., s.43.

*film pazarını tekel altına almaya çalıştılar*¹⁰¹." Böylece Şah dönemindeki Farsça film seyircisini ellerinde tutmayı düşünmüşlerdir.

İkinci aşamayı sol görüşlü entelektüel sinemacılar oluşturmuştur. İkinci aşamada sinema adına önemli gelişmeler yaşanmıştır. İlk aşamadaki ticari kaygılarla yapılan düzenlemelere karşı çıkılmış, niteliksiz filmlere neredeyse savaş açılmıştır. Bu nedenle sinema adına önemli birlikler kurulmuştur. Ayrıca İran Yeni Dalga'sının önemli yönetmenlerinin bu dönemde film yapmasına izin verilmesiyle İran sinemasının önü de açılmıştır.

Üçüncü aşamada ise; sakıncalı görülen yabancı filmler yasaklanmıştır. Önce *"emperyalist ve anti devrimci nitelikte bulunan Türk, Hint, Japon filmleri, bunların ardından da Amerikan filmleri yasaklandı. Devrimden sonraki ilk üç yılda ülkeye getirilen 898 filmin 513 'ü geri çevrildi"*¹⁰² Komite daha da ileriye giderek, yabancı filmlerin ithalini belli bir süre yasaklamıştır. Böylece yerli filmlerin üretimine en büyük destek verilmiştir.

Yasaklamalar filmlerle sınırlı kalmamış, sinema salonlarının isimleri de Batı kaynaklı olduğu gerekçesiyle değiştirilmiştir. Pehlevi döneminde sinema salonlarının isimleri genellikle batılı popüler isimlerden konulmakta iken, İslami dönemde sinema salonlarının isimleri örneğin Atlantik Sineması Afrika Sineması, Empire Sineması da İstiklal Sineması olarak değiştirilmiştir.

İran'da sinema salonu sahipleri yeni yapılandırmalardan çekindikleri ve sinema salonlarının kapatılmasından korktukları için, kendi çaplarında rejim yanlısı bir takım düzenlemeler yapmışlar, sinema salonlarının kapatılmasını önlemek için filmleri ya kafalarına göre kendileri sansürlmeye başlamış ya da filmlerdeki çıplak vücutları boyamışlardır.

Bu başına buyruk ortam, 1982 yılında sinema denetiminin İslami Rehber ve Kültür Bakanlığına geçmesiyle birlikte bu başına buyruk ortamdan yeni bir düzene geçilmiştir. Film yapımı ve gösterimi bakanlık iznine bağlanmıştır. Bir filmin

¹⁰¹ Post-Revolution Iranian Cinema, Ministry of Ershad-e Eslami's Pres House, 1982,s.1

¹⁰² Aktaş, 2005, A.g.e., s.54 .

çekilmesi için izin alınması gereken birkaç komite oluşturulmuştur. Yasaklamalar ve müdahaleler daha senaryo aşamasında başlayarak, filmin gösterimi aşamasına kadar film haline geldikten sonra da devam etmiştir. Her türlü izni almış bir filmin sinemada da beyaz perdede de gösterim izni alması gerekmektedir. Tüm izinleri tamam olan birçok film sinema salonlarının yetersizliği nedeniyle bu aşamaya takılıp seyirciye çıkmadan iflas etmektedir. Bu durum var olan sansürün dışında, gizli sansürün varlığının da en iyi göstergesidir. Günümüzde de İran sinemasının en önemli tehdidi bu gizli sansürün varlığıdır¹⁰³.

1.3.2.2.1. Devrim Sonrası İran Sinemasının Gelişimi

Devletin sinemaya bakışı rejim değişiminden önce de sonrada aslında pek değişmemiştir. Her iki döneminde sinemaya bakışları ideolojik olduğu için genel hatlarda belirgin bir değişme yaşanmamıştır.

"Çünkü bu bakışın temel noktası siyaset ve ideolojik politikalar üzerinedir. Mesela komünistler gibi çok sıkı. Devrim öncesi yaptığım filmlerin her birisi için 1-2 sene bekletildim. Sürekli savaş vererek onları serbest bıraktıracak perdeye sundum. Devrimden sonrada az çok aynı sorunları yaşadım. Devrimden sonra yaptığım **Okula Gidiyorum** filmim 9 yıl yasaklandı. **Kiraçılar** filmim ekranda olmasına rağmen şikâyet edilip, az kalsın ekrandan indiriliyordu. **Hamon** filmim de aynı şekilde. **Banu** filmimi de 9 yıl beklettiler. **Armut Ağacı** filmimde çok şairane bir bölüm vardı ama onlar bu bölümü çıkarttılar. Aslında bizim gibi düşünenler için çok şey fark etmedi. Çünkü doğu ülkelerinde bu tip sistemlerin hâkim olduğu diktatörlüklerde hâlâ demokrasi o kadar yayılmamıştır. Hâlâ herkesin düşüncelerini rahatça açıklayamadığı ülkeler için bu çok doğal bir şey. Her şeye ideolojik baktıkları için bizim için pek bir şey değişmemiştir. Zaten bugüne kadar röportaj yaptıklarında benim gibi kişiler... Zaten onlarda aynı şeyi söylemiştir size. Bazı konular var ki, bu konuları işleyemezsiniz. Konuşamazsınız bile. Başı açık kadın, el ele tutuşma, sarılma, bunlar kırmızı çizgi olarak dururlar¹⁰⁴."

İran sinemasının en büyük duayenleri olan Mehrcui ve Beyzai gibi yönetmenler her iki rejim içinde de sakıncalı görülmüş ve sinema yapmaları her iki dönemde de oldukça zor olmuştur. İki rejim birbirlerinden ne kadar farklı görünseler

¹⁰³ A.g.e., ss.55-58.

¹⁰⁴ Sabire Batur, "Daryuş Mehrcui ile Röportaj, Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması" Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi, İzmir, 2007, s.115-126.

de diktatörlük anlamında birleştiklerinin en iyi göstergesi, bu yönetmenlere karşı tutumlarıdır.

Bu tutumların yaşandığı olaylar, 1990 yılından 1996 yılına kadar süren döneme karşılık gelmektedir. Bu dönemde devletin sinemaya olan ekonomik yardımları da kesilmişti.

Bu yüzden sinema alanında halkın dikkatini çekecek ticari amaçlı filmler yapıldı. Devrim'den sonra sinema filmlerinde, tanınmış yıldızlardan çok yeni genç ve yakışıklı oyuncular baş gösteriyordu. Bu filmlerin ana kurgusu, olaylı sahneler, kahraman ağırlıklı konular, savaş ve devrim üzerine ekonomik yönden gelir sağlamayı amaçlayan konulardı. Ancak, çoğu çalışmalar zayıf yapıtlardı.

1990'li yılların en çok tutulan filmi, İrac Tahmasbi'nin **Kırmızı Şapka ve Teyze Oğlu** (Kolah Ghermezi ve Pesar Khale) (1994), kukla filmi olmasına rağmen çocuklar büyüklere göre daha açık ve güçlü seslendiriyorlardı.¹⁰⁵

Devletin imkânlarını hadiseli ve halkın sevdiği konulara yöneltmesi, devletin yeni sinema politikasıydı. Mohammed Rıza Alami'nin **Engerek Yılanı** (Mar-e Afi) adlı filmi başarılı olunca, bu tarz filmler moda oldu. "Hollywood tarzı İran filmi" olarak adlandırılan bu filmler, Amerika'nın maceralı Arnold (Schwarzenegger) ve Rambo (Silvester Stallone) tarzından etkilenen ama içerik olarak İran Savaşı, devrim, Amerika'yla mücadele gibi konuları işleyen filmlerdi. Bu filmlerde sadece bilet satışı amaçlanıyordu, ama beklenenin tersine, filmler pek iyi hasılat yapamadı. Halk, artık savaş ve şiddetten yorulmuştu, bu tarz filmleri sevmiyordu. Buna rağmen devlet yardımıyla bu tarz filmlerin yapımı arttı. Örnek olarak şunları gösterebiliriz: **Ateş Seccadesi**-1992, Ahmet Muratpur; **Tehlikenin Üstünde**-1995, Said Alemzade; **Şok**-1995, Naser Mehdipur; **Hamle**-1996, Muhsin Muhsini Naseb.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Yaren, a.g.e., s.46.

¹⁰⁶ Yaren, a.g.e., s.47.

Bu dönemin belirgin bir başka özelliği de genç ve yeni sinema sanatçılarının faaliyetleriydi. Yeterli tecrübesi olmayan ve film çekim tekniğini bilmeyen yeni yönetmenler, genel itibarıyla belirgin bir düşünceye sahip değildiler. İlk çalışmalarında ticari amaç güden basit sinema uygulamalarına yöneldiler. Başka bir tarafta da sanatsal filmler, ülke sınırlarını aşarak dünyaya hitap etmeye başladı, filmler uluslararası festivallerde yer aldı.

1995 yılında İran Sineması'nda ön sıraları yine asi ve anarşist gençler doldurdu. İtirazcı ve uzlaşmayan, hassas ve anlamak istemeyen gençler, sokak ve caddelerdeki yırtılmış dudaklarıyla ve kanlı yüzleriyle filmlerde yer aldı. Feriborz Arabniya'nın oynadığı **Sultan** filmi, Mesud Kimyai'nin **Mersedes** ve **İtiraz** filmleri, bunlara örnek gösterilebilir. Mesud Kimyai'nin **Gheysar** ve **İtiraz** filmleri arasında büyük bir farklılık hissedilmektedir. "**Gheysar** -1969" filminde namus müdafaası, kendi kurallarına göre yapılırken (dini karakter), "**İtiraz**-1999" filminde namus savunması kanunlara bırakılıyor. Bunun dışında insanın oyuna gelmesi, siyasi güçlerin insanların cahilliğini kötüye kullanması dile getirilmekte¹⁰⁷.

1990'ların ortasında devletlerarası çatışmalar ve toplumun problemlerinin yükselmesinden ötürü hükümet tarafından bazı açıklamalar yapıldı. O dönem yasaklanan filmlerin bazılarına gösterim izni verildi. Ali Hatemi'nin 1982'de çekilen **Hacı Washington** filmi, 16 yıllık yasaklamadan sonra ekranlarda izleyiciyle buluşturuldu. Daryuş Mehrcui'nin "Banu" filmi (1992), Muhammed Rıza Honarmand'ın **Görüşme** filmi (1984), Muhsin Mahmelbaf'ın **Aşk Nöbeti**, **Ekmek ve Vazo** filmleri (1987), gösterim izni alan filmlerden bazılarıdır.¹⁰⁸

Görülen o ki devrim sonrası İran sinemasının gelişiminde en büyük etken Farabi Sinema Kurumu'nun faaliyetleri olmuştur. Bu kurum, dönemin sinemasının gelişmesi ve ülke sinemasının, uluslararası arenada kendini göstermesi adına hatırı sayılır bir çaba sergilemiştir.

¹⁰⁷ Aktaş, a.g.e, ss.55-59.

¹⁰⁸ Aktaş, a.g.e, s.60.

1.3.2.2.2. Farabi Sinema Kurumu

1982 yılında İrşat Bakanlığı Hatemi tarafından kuruldu. Farabi Kurumu, hidayet ve himaye siyasetiyle sinemayı kontrol altına aldı. Aynı yıl Hatemi, video kulüplerinin faaliyetlerini ve özellikle özel sektör tarafından yapılan yabancı film ithalatını yasakladı. İran filmlerinin gişe hasılatından alınan vergileri %20'den %5'e indirildi. Farabi Kurumu, yapımcılara borç verdi ve bazı ekonomi siyasetleriyle İran Sinemasının krize girmesine engel oldu¹⁰⁹

Farabi Kurumu, 1992 yılına kadar Nezaret/hidayet (yol gösterme ve öneride bulunma) ve himaye siyasetiyle uzun vadeli borçlar vererek yapımcı ve yönetmenlere ekonomik destekte bulundu. Hidayet, sinemacılara hangi tarz ve konularda film yapılması için öneride bulunmak, himaye de bu koşulları kabul eden kişilere mali ve malzeme desteği vermek anlamına gelmektedir. Bu yüzden o yılların filmlerinin çoğu birbirine benziyordu.

Farabi Kurumunca yapılan bu yenilikler ve destekler, o zamanki siyasi çatışmaları, devletin idari birimlerini sürekli değiştirmesi sonucunda sansürün nedenlerinin değişmesi ve tutuklamalar, "Kültürel Devrimi" karşılamıyordu. Bununla birlikte film konularında uygulanan denetim ve sansür olmamış olsa idi İran sineması bulunduğu noktadan daha ileriye ulaşabilecekti. Ancak, devletin uyguladığı bu sinema siyaseti, İran Sineması'nın gelişimi adına olumsuz sonuçlar doğurmuştur.

Farabi Kurumu, 1983-1985 yıllarında sinemayla ilgili her türlü şirket ve merkezleri ortadan kaldırdı. 1986'dan sonra "Sinema Evi" ve bazı film şirketleri açılış izni aldı¹¹⁰.

Film Festivallerinin yapımı, Devrim'den sonra 1982 yılında başladı. İrfani bir sinemayı tercih eden Farabi Kurumu, 1986 yılında belgesel filmlerin yapılmasının nedenlerinden biri oldu. Bu tarz filmler sansür problemi ile karşılaşmıyordu.

¹⁰⁹ Talebi Nejad, Ahmed, **Der Hozur-e Sinema**, Farabi Sinema kurumu Yay,Tahran, 1998, s.9.

¹¹⁰ Aktaş, a.g.e., s.66.

Farabi Sinema Kurumu Kurumunun himayesiyle çevrilen ilk filmlerde sinemacılar, beklendiği gibi, Devrim ile alakalı konuları işlemediler. Farabi Sinema Kurumu müdürü Muhammed Beheşti, dönem amaçlarını şöyle anlattı:

Sinema geçmişimizin çok köklü ve sağlam olmaması nedeniyle, yakın vadede Mükemmel bir sinema oluşturmamız mümkün değildi. Dini düşünceye dayalı Başarılı bir sinema oluşumu için bir kuşağın, hatta daha fazlasının faaliyeti ve çabası gerekiyordu. Bu sinemayı oluşturacak elemanları ithal edemeyeceğimize göre, kendimiz yetiştirmeliydik.

Eski sinemacılar köşelerine çekilmişken, Farabi Sinema Kurumunun desteği ve teşviki neticesinde, sayısız genç sinema alanına yöneldi¹¹¹.

1984 yılında yirmi iki film yapıldı. Ertesi yıl bu sayı elli yediye çıktı. Genellikle yılda ortalama elli- altmış civarında film yapımı hedefleniyordu. Özel teşebbüs yabancı film getiremiyordu. Farabi Sinema Kurumunun denetimiyle yılda kurumca belirlenen sayıda filmin gösterimine izin veriliyordu. Bu filmler, dünya sinemalarının en seçkin yönetmenlerinin en iyi filmleri arasından seçiliyordu. Amerikan filmlerinin gösterilmesiyle, yapımcıların ve seyircilerin Amerikan filmlerinin alışkanlığından kurtulmalarına yardımcı bir uygulama sayılıyordu.

1986 sonrasında Farabi Sinema Kurumunun yoğunlukta olan etkisiyle film sayılarında gözüken artış yapımların niteliklerinde de mevcut bulunmaya başlamıştı.

- Farabi Sinema Kurumu tarafından hedeflenen sinemanın niteliksel gelişmesi 1987'den sonra fark edilmeye başladı.

Bu gelişmeyi sağlayan uygulamalar;

- 1983'ten sonra İran'a yabancı film girişi yasaklandı.
- Taşra sinemacılarının desteklenmesi politikasına bağlı olarak, mahalli öğeler taşıyan senaryolar teşvik edilmeye başladı.

¹¹¹ Beheşti , Seyyed Muhammed (Farabi Sinema Kurumu Müdürü) ile söyleşi, film (Festival Özel Sayısı), Dad,1998(27 ordibeheşt 1377) Seyfollah, Hanevade yayını, No: 55, s.24

- Sinemada, özel kesimin yatırım yapmasını sağlayacak güvenli ortamının sağlanması amacıyla vergi indirimlerine gidildi.

Sinema için gerekli materyal ve teçhizat üretilerek, ödeme kolaylıklarıyla özel sektöre dağıtılıyordu¹¹².

Farabi Kurumu yaklaşık 5 yıl süren ikinci dönemde, görüş ve düşüncelerini sinemaya empoze etmeye çalışıyordu, bu dönemi bir tür Devlet sineması olarak görebiliriz. Filmler kaliteli olarak birinci döneme benziyordu. Entelektüel yönetmenleri ve eski ticari sinema yapımcılarını film üretiminden uzak tutmaya çalışıyordu. Filmlerde hala siyasetin etkisi vardı ve genellikle filmlerde eski dönemin adaletsizlikleri, burjuvaların zulümleri ve benzeri konular işleniyordu. Örneğin, Hosro Sinayi'nin "**İçindeki**" isimli filmi, Mehdi Sabbag zade'nin "**Senatör**" filmi bunlardan sayılabilir¹¹³.

Bazı eski sinema sanatçıları, zamanla kopan bağlantıları kurarak faaliyet imkanı çalıştılar ve yavaş yavaş da olsa İran Sineması'nı değiştirmeye başladılar. Emir Naderi'nin Koşucu(1984) adlı filmi, dünya çapındaki(Doğu ve Batı) birçok Film Festivallinde gösterilip büyük beğeni toplayan, Devrim'den sonraki ilk İran Sinema filmiydi.¹¹⁴

Devrim'den sonra İran'ın ilk Müzikal filmi olan Marziye Burumand'ın Şahr-e Muş-ha(Farelerin Şehri, 1984) kukla oyuncularıyla izleyicileri kahkahaya ve alkışa çağırdı. Filmde kötü siyah kedinin hamlesiyle korkuya kapılan farelerin sonunda birleşmeleri; çoğu izleyicinin kahkahaya boğulmasına neden oldu. Belki bu kahkaha, filmde kullanılan müzik ve şarkının etkisindendi. Bu tür kukla filmleri, İran Sineması'nda çocukların pozisyonunu gözler önüne serdi.¹¹⁵

Devrimden sonra ilk defa izleyiciler sahnedeki olaylarla eğlendi ve neşe dolu anlar yaşandı.

¹¹² Talebi Nejad, a.g.e., s.10-11.

¹¹³ Beheşti, a.g.e., s.24

¹¹⁴ Aktaş, a.g.e., s.71.

¹¹⁵ Talebi Nejad, a.g.e., s.12.

Daryuş Mehrcuyi'nin İcare Neşinha (Kiracılar, 1986) adlı komedi filmi, izleyicilerin gülme ihtiyacı olduğunu gösterdi. Film, İran Sinema Tarihinde o zamana kadar en çok hasılat sağlayan film oldu.

Bu Dönemin çoğu filmleri, teknik yapı, hikaye anlatımı, oyuncuların yeni olması ve halk tarafından sevilen kişilerin filmlerde yer almaması gibi nedenlerden dolayı halk tarafından sevilmedi¹¹⁶.

Hedefleri

Farabi Sinema Vakfı başladığında yetkililerin vurguladığı noktalarından biri rehberlik ve destekleme göreviydi. Vakıf İran sinemasında kültürel misyonuna İran sinemasının farsça film yapımından, devrim sonrası sinema dönemine geçişini gerçekleştirme sırasında kurulmuştur. Bu arada sözleşmede de belirtildiği gibi vakfın en önemli görevi kültürel ve ekonomiktir. Dolayısıyla bu kurum sinematik genel müdür yardımcısı, politikaların tasarım ve uygulamalarını yaptı. Farabi Sinema Vakfı İran sinemasını yükseltmek için ilk programında iki ana faktörü vardı: 1- Hizmetleri; birim, ekipman ve hammadde dahil sinema sanatını yeniden değişim ve organize etmek, teknik açıdan İran sinemasını yükseltmektir. 2- İşgücü; yüzü eski sinema sanatçılarının görüşünü yeni sinemaya yönlendirilmesidir.¹¹⁷

Bu iki faktör doğrultusunda, Rehberlik ve destek politikalarını açıkladı.

Yönlendirme Politikaları;

1- Toplum: Yönlendirme politikaları insanların kültürel zevklerini yükseltmeli, onları cazibe ve titizliğe yöneltmelidir.

2- Yönetmen: Toplumu düşünmeye ikna edebilmeli, onun düşündüğü gibi.

3- Konuların alanları: Bu politika zorlu sınırlamaları kırdı, seçilmiş konulara yol açtı ve aslında tekrarlanan konuların son kullanımı devrim öncesidir.¹¹⁸

¹¹⁶ Beheşti, a.g.e. 25

¹¹⁷ Batur, a.g.e., s.122.

¹¹⁸ Aktaş, a.g.e., s.64.

1992 yılı sinema endüstrisine adanmış olan sübvansiyonların kaldırılması düşünülüyordu. Fiilen Haziran 1992’de, yani Farabi Sinema Vakfı kuruluşundan on yıl sonra İran Sinema Endüstrisi resmen tüm meziyetlerini kaybetti ve çok büyük krizin eşiğine geldi. Ama yine Farabi Sinema Vakfı diğer kurumlardan büyük yatırımlar sağlayarak bu krizi atlattı. Bu krizden dolayı 1992 yılının yaz ortasına kadar hiçbir yapımcı film üretmek için ön ayak olmamıştır.¹¹⁹ Seyyed Mohammed Beheştî’nin sinema endüstrisi ve satış öncesi film telifi hakkını yeniden destekleme isteği, oluşan bu kriz şokunun atlatılmasında önemli rol oynadı. Bu planlamalara göre filmler, ayrılan gruplara göre üretim maliyetinden destek aldılar. 1988 yılı, senaryo onayı hakkında çıkan kararla; senaryo onayı zorunlu olmaktan çıkarıldı. Onay alınması için devlet yada banka kredisi kullanmanın zorunluluğu ortadan kaldırıldı. Senaryosunu üç şahidin imzası ile ispatlayan herkes bu destekten pay alabilecekti ve senaryoları tescil edilmiş olacaktı. Sonrasında bu uygulama 1992de iptal edildi ve senaryo onayı için tekrar konseylerin onayına başvuruldu.

1.3.2.2.3. Filmlerde Devlet Desteği

Devrim sonrası İran sinemasında, Devlet’in bu alana olan desteklerinin uygulayıcısı olarak Farabi Sinema Kurumu karşımıza çıkmaktadır. Bu kurum aracılığıyla sinema sektörünün gelişmesi için bir dizi destekleyici politika hazırlanmış ve uygulanmıştır. Bu politikalar temel faaliyetleri desteklemek ve takip etmek amacı gütmekteydi. Bu politikalara bağlı olarak;

1- Bilet satış vergisi %25 ten %5e indirildi.

2- Birçok ürün ve film donanımlarından yapımcıların ticari kazanç elde etmeleri için maliyetlerin azaltılması sağlandı.

3- Yerli üretimi korumak için vakıf aracılığıyla yabancı film ithalatçılarına tanınan ayrıcalıklar kaldırıldı

4- Fajr film festivali düzenlenmeye başlandı.

¹¹⁹ Talebi Nejad, a.g.e., s.24.

5- Uluslararası toplumda, devrimden sonra değişen sinemanın aktif projeleri, sinema ve film pazarları, İranlı film yapımcılarına destek için, sinemanın uluslararası festivallere katılmasıdır.

6- Yurt dışından kamu fiyatı ile hammaddelerin (pozitif, negatif ve...) temin edilmesi ve bu hammaddelerin film yapımcılarına devlet kanalıyla sağlanmasına çalışıldı.

Yukarıda belirlenen politikalar on yıl yani 1993'e kadar devam etti. Ancak 1993 itibariyle bu politikalar da önemli değişiklikler yapılarak yeniden düzenlendi.

1.3.2.2.4. Devrim Sonrası Sinema Kanunları Uygulamaları

Sinema alanında çıkarılan yasalar ile bütün film senaryolarının çekilme izni alması şartı konmuştur. Bu kurallardan en katı olanı ise, 1998 yılına kadar devam eden Senaryo Tasvip Kurulu'ndan senaryolarının onay alması gerekliliğidir. Kültür Bakanlığına bağlı olan bu kurul İslami değerlerin sinemada da aynen uygulanmasını denetlemiştir. *"Bu kurulun senaryoları tasvibinde dikkat ettiği ilk iki önemli husus, İslami yasalara, dini olgulara ve şahsiyetlere saygınlığın ve hicabın korunmasıydı"*¹²⁰ 1980-1982 yılında bu kurula sunulan 200 senaryolardan sadece 50 sine onay verilmiştir. Film yapım izni, 'İslam Rehberlik ve Kültür Bakanlığı'na bağlı bir komite tarafından verilmektedir. Sekiz kişiden oluşan bu komite filmin senaryosunu, oyuncularını ve teknik ekibi incelemeyi ve geçirmek suretiyle izin vermektedir. *"...Bazen de kontrollerini daha sıkı yaparak, filmin çekildiği mekânlara giderek inceleme yapmışlardır"*.¹²¹

İran sinemasının İslami yapısı bu yasaklamalarla belirmeye başlamıştır. Bu yasaklamalar belli başlıklar altında toplanılabilir;

- 1) İslami şartlar yerine getirmeyen tüm filmler,
- 2) Emperyalizmi özendiren filmler,
- 3) Her türlü kötü alışkanlığı özendiren ve yozlaşma, ahlaksızlık, şiddet ve seks temalarını içeren filmler

¹²⁰ Hamid Nafisi, "İran'da İslamize Film Kültürü", **25. Kare Sanat Ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, ss.52-60.

¹²¹ A.m., s.62.

- 4) Niteliksiz filmlerle izleyicinin beğenisini düşüren filmler,
- 5) Kadının sinemada hicaba uymaması ve kadın oyuncuların artistlerin yakın planda yüzlerinin gösterilmesi kesinlikle yasaklanmıştır.

Mevcut durum karşısında kimse film yapmaya cesaret edemez hale gelirken, yaşanan bazı kavram karmaşaları ileriki yıllarda sinemacıların lehlerine kullandığı bir durum olacaktır. *"Devrimin ilk yıllarında eski yönetmenlerden Behram Beyzayı ve Emir Naderi dışında kimse film yapmaya cesaret edemedi. Hem yapımcılar bu alana para yatırmayı riskli buluyordu, hem de henüz kimse tam olarak ne söyleyeceklerini bilemiyordu."*¹²²

¹²² Aktaş, a.g.e., s.55.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇOCUK ALGISI VE SİNEMA'DA ÇOCUĞUN SUNUMU

2.1. Çocuk Kavramı ve Çocuk Algısı

Çocuk kavramı söz konusu olduğunda, bunun sadece yaşamın belirli bir dönemini kapsamasının yanı sıra "çocuk olmak", "çocuklaşmak", "çocuk kalmak" gibi kavramlar da sıkça karşımıza çıkar. Önceleri, yalnızca yaşamın ilk yıllarını kapsadığı düşünülen çocukluk devresinin ve özelliklerinin tanımlanması da bilimin ilerlemesiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönemle ilgili değişik sınıflamalar yapılsa da günümüzde bebeğin oluşmaya başlamasıyla birlikte bir çocukluk döneminin başladığı ve bu dönemin 18 yaşında ya da ergenlikte sona erdiği kabul edilmektedir¹²³.

Çocukluk dönemi, bireyin genellikle aileye bağlı olmak zorunda olduğu ve aile yapısıyla, kültürüyle etkilendiği dönemdir. Bu dönemde bireyler, kendi bireysel kavramlarını, kimlik ve değer yargılarını oluşturarak, içinde yaşadıkları sosyal çevre ve değişimleri de göz önünde bulundurarak yetişkinlik devresine hazırlanmaktadırlar.

Freud, çocukluğu evrelere ayırmıştır¹²⁴.

Oral Dönem (0-2 yaş) Bu dönem id'in egemenliği altındadır. Doğal dürtülerin hemen doyurulması, gerginliğin hemen giderilmesi çocuğun en baştaki beklentisidir. Çocuk dışarıdan verilecek bakıma tümünden bağımlı ve çaresizdir. Çocuk ancak bir annenin varlığıyla yaşamını sürdürebilir. Çocuğun bu dönemde kazandığı ilk toplumsal işlev, almak, almayı bilmek ve elde etmektir. Yani çocuk kendisine anne tarafından verilen şeyleri alırken, toplumsal anlamda almayı da öğrenir. Çocuk kendisine veren kişilerden verilmiş olmayı da değerlendirerek "vermek-verebilmek"

¹²³ Büyük Larousse, Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul, 1986, 6. cilt, s. 7666

¹²⁴ Sigmund Freud ve Psikoseksüel Gelişim, (t.y), <http://www.gata.edu.tr/dahilibilimler/cocukruh/freud.htm> (10.03.2011)

yetisini de kazanır. Bu dönem, aynı zamanda yıkma, dökme, yok etme gibi isteklerle de bağlantılıdır.

Anal Dönem (2-4 yaş).Çocuğun yürümeye, konuşmaya ve kendi benliğini çevresinden ayrı algılamaya başladığı; yavaş yavaş bağımsızca düşünme ve davranma gibi yetilerin yapıtaşlarının geliştiği bir devirdir. Bu dönemde çocuk artık toplumun iyi, kötü, doğru, yanlış ve ayıp gibi yargıları ile karşılaşmaktadır. Süperego gelişmeye başlar.

Fallik Dönem (4-6 yaş). 2.5-3 yaşlarına giren çocuğun düşünce dünyasında giderek artan bir biçimde yeni bir algı alanı oluşur. Bu dönemde çocuk, çevreden ve başka insanlardan ayrı bir kişi olduğunu kavramış, artık nasıl bir kişi olacağını araştırmaktadır. Bu nedenle genellikle çevrede olan her şeye karşı derin, bitmek bilmez bir soruşturma ve öğrenme eğilimi gösterir. Freud, bu evrede Ödipal Kompleksin (Oedipal complex) geliştiğini öne sürmüştür. (Bu isim bir Yunan efsanesinden alınmıştır. Efsaneye göre; Kral Oidipus bilmeyerek babasını öldürür ve yine bilmeyerek annesiyle evlenir). Bu dönemde çocuk, karşı cinsten olan ebeveynine bağlanır ve kendisine rakip olarak gördüğü, kendisiyle aynı cinsten olan ebeveynine karşı bir korku geliştirir.

Son Çocukluk Dönemi (6-12yaş) : 6-12 yaş okul dönemi içinde yer alan 8-12 yaş, yaşamın en hareketli dönemidir. Fiziksel gelişimin yavaşladığı bilişsel ve sosyal gelişimin arttığı bir dönemdir. Çocuk için o yaşa kadar çok önemli olan ailenin yerini okul, arkadaşları ve çevresindeki diğer yetişkinler almaya başlar. Ev yaşamından toplumsal yaşama doğru geçiş söz konusudur. Son çocukluk döneminin başlarında dengesiz ve olumsuz (hırçın, inatçı) bir gelişim varken, 7 yaşından itibaren yerini düzenli ve dengeli bir dönem alır. Bu dönemde çocuk motor, dil, denge gelişimi açısından önemli ilerlemeler kaydeder.¹²⁵

¹²⁵ Kemal Aydınalp, “Görüşler: Dünyada ve Ülkemizde Çocuk Psikiyatrisi”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, 1990; I: 4-12, (www.turkpsikiyatridergisi.com, Erişim Tarihi: 16.05.2011).

Somut işlemsel dönem (concrete operational stage) adı verilen 7-11 yaşları arasında çocuklarda mantıklı düşünme, sayı, zaman, mekan, boyut, hacim, uzaklık kavranılan yerleşmeye başlar. Bu dönemde problemin çözülmesi somut nesnelere, "burada" ve "şimdi" gibi anlık durumlara bağlıdır. Zihinsel işlevler yetişkin gibi olmaya başlamıştır. Fakat soyut düşünce tam gelişmemiştir.¹²⁶

Bu dönemde çocuğun psikososyal gelişimine etki eden sosyal faktörler; aileye, bireysel yapıya ve kültüre göre değişir. Okula başlama ile birlikte çocuğun çevresinde onun kişilik yapısını etkileyecek aile, okul ve toplum üçgeni oluşur. Bu yaş grubu çocuklar arkadaşlarından ve okuldan giderek daha çok etkilenirler. Aileden ayrılma, yaşıt gruplarına ve topluma ait olma duygusu gelişir, sosyal beceri kazanır. Başarı duygusu gelişir, stres, anksiyete, dürtü ve engellerle başa çıkma, duygularını sosyal onay görecektir şekilde dışa vurmaya öğrenme, okula uyum ve öz saygı duygusunu etkileyecek beceri ve tutumda gelişme vardır. Akademik başarılar, olumlu arkadaş ilişkileri, sporda kazanılan başarılar çocuğun kendine olan güvenini olumlu yönde etkiler. Bu dönem çocuklarında çalışma isteği yaratmak ve başarı duygusunu tatlandırmak çok önemlidir.¹²⁷

Bu yaş grubunda oyun, onların fiziksel, bilişsel, sosyal gelişimine katkı açısından önemli bir araçtır. Çocuğun yeni deneyimler ve güven kazanmasını, stres ve korkularını yenmesini, fantezilerini ve yaşadığı karmaşaları yansıtmalarını ifade etmesine olanak sağlar.¹²⁸

Çocuğun arkadaşları ile iletişim kuramaması, çevresi tarafından önüne ulaşması zor hedefler konulması, arkadaşları, öğretmenleri tarafından sevilmediğini, takdir edilmediğini algılaması gibi olumsuz etkilenmeler çocukta aşağılık

¹²⁶ Barış Korkmaz, **Pediatric Davranış Nörolojisi**, Emek Matbacılık. İstanbul. 2000, s.13

¹²⁷ A.e, s.15

¹²⁸ Melike Sayıl, Çocukların Sağlık Davranışlarında Bilişsel Ve Sosyol-Duygusal Gelişimin Rolü, 3P Dergisi. 1997, 5 (1): 35-42, s.35-36

duygusunun gelişmesine neden olur. Bu dönemi üreticilik, verimlilik, çalışkanlık, takdir edilme ya da aşağılık duygusunun geliştiği dönem olarak tanımlanmaktadır.¹²⁹

Bu yaş grubu çocukta ahlak ve vicdan değerleri de gelişmeye başlamıştır. Piaget, ahlak gelişiminin bilişsel gelişimle paralellik gösterdiğim, doğru, yanlış, kuralları yorumlama, onlara uyma bu yaş grubu çocuğun kazanması gereken davranışlar arasında olduğunu kabul eder. Bu yaş grubu çocuklarda genelde başkalarının düşüncelerini ve duygularını dikkate alma, kural ve yasalara uygun davranışlarda bulunma ve kabul edilen davranışları gösterme eğilimi vardır¹³⁰

Okul yaş grubu çocuklarda araya giren sağlık sorunları yukarıda sözü edilen normal gelişim basamaklarının birçoğunun gelişim olumsuz etkiler. Duygusal olarak hassas olan bu yaş grubu çocuklar akranları ile sağlıklı ilişki kuramayabilirler. Hatta bazı sağlık sorunları arkadaşlık yapmasını, sürdürmesini sınırlandırabilir.¹³¹

Birbirlerine karşı çok acımasız olabilen okul yaş grubu çocuklar davranış biçimlerini diğer çocuklarla kıyaslayarak zaman zaman normallik konusunda kaygılar yaşayabilirler. Sağlıklı çocuklar bazen sağlık sorunu olan arkadaşından kaçabilir ya da onlarla alay edebilirler. Oysa akademik becerinin kazandırıldığı ve sosyalleşmenin önemli olduğu okulda arkadaşlık çok önemlidir.¹³²

Başarı, birliktelik ve giderek artan düzeyde yarışma deneyiminin de kazanıldığı okulda ileriki yaşamın ana çizgilerini oluşturacak bilgi birikimi, olumlu tutum ve davranışlar kazanılır. Ancak çocuğun hastalığı, tedavisi ve kontrolleri nedeniyle okula devamının aksamaması, onun öğrenme fırsatını azalabilir ve belirlenen hedeflere ulaşmasını zorlaştırabilir. Bu durum çocuğun saldırgan ya da pasif tepkiler vermesine neden olabilir. Bu tepkiler gelişim sürecinin ve kişiliğin alt yapısını da oluşturmaktadır.

¹²⁹ A.m., s.37.

¹³⁰ Haluk Yavuzer, **Çocuk Psikolojisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.21.

¹³¹ A.e, s.22.

¹³² Korkmaz, s.17.

Gelişim sürecinde Alt benlik (id), cinsellik ve saldırganlık gibi iç güdüler; üst benlik (süper ego), anne-baba ve diğer önemli kişiler ile etkileşim suretiyle geliştirilmiş değerlere dayanan vicdan; benlik (ego) ise, alt benliğin istekleri ile üst benliğin istekleri arasında arabulucudur. Benliğin alt benliği denetleyememesi ile üst benlikte yapısal bozukluklar bulunması halinde, dengesiz bir kişilik oluşmaktadır. Bu durum davranışı etkileyerek suçluluğa neden olmaktadır. Doğuşla birlikte yalnızca alt benlik vardır ve burada zaman ve gerçek kavramları değil, sadece zevk yer almaktadır. Kişi yaşama iki içgüdü ile başlamaktadır; bunlar, eros (yaşama yada cinsellik içgüdü) ve thanatos (ölüm yada nefret iç güdüsü)'dur. Benlik kişinin toplum gerçekleriyle kurduğu ilişkinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Gerçekliğe uygun bir benliği olan kimse, doyumunu erteleyebilmekte, fakat tamamen vazgeçememektedir. Buna karşılık, üst benlik, ahlâk, pişmanlık ve suçluluk duygularını geliştirdiğinden, kişinin toplumsallaşmasında temel güçtür; bu şekilde üst benlik bilincin ve ideal benliğin gelişmesini sağlamaktadır. İdeal benlik, "ne yapmamız gerektiğini" bilinç ise, "yanlış davrandığımız zaman suçluluk duymamız gerektiğini" gösterir¹³³.

Çocukluğun gelişimine Lacan perspektifinden bakıldığında; Lacan'ın gelişimde üç ayrı evreye işaret ettiği söylenebilir; parçalanmış beden, ayna evresi (imgesel düzen) ve oïdipal evre (simgesel düzen). Parçalanmış beden evresi, çocuğun psikomotor eşgüdüm düzeyinde bedeninden kalkan duyuları bütünleştiremediği evredir. Bu evrenin kabaca Freud'un otoerotizm düzeyine denk düştüğü söylenebilir, çünkü, Freud bu evrenin karakteristiği olarak libidonun örgütlenmiş bir güç oluşturmada önce eşgüdümden yoksun bir şekilde değişik beden bölgelerine yatırıldığını söyler. İmgesel'in düzenine uyan Ayna Evresi kabaca Freud'un narsisizm dönemine denk düşer. Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. İnsanın kendini, kendinden geri yansıyan bir imgeden (ki bu yansıtıcı anne de

¹³³ Timur Demirbaş, **Suçun Nedenleri-Suç Etolojisi, (t.y)**, <http://www.kriminologu.com/Sucun%20Nedenleri%20Psikolojik.htm> (Erişim Tarihi:10.03.2011)

olabilir) yola çıkararak ele geçirmesi, insanın kendini ona bir başkası tarafından yansıtılan imge sayesinde kurgulayabilmesi tarafından anlamlıdır¹³⁴.

Bu evre yani ayna evresi, çocuğun kendisini bir bütün olarak kurgulaması süreci olarak tanımlanmıştır. Ayna evresinde çocuk, kendi imgesiyle, bir başka çocukla, annesiyle ya da onun yerine konabilen bir şeyle doğrudan bir anlam kurma çabası içerisinde bir bağlantıya girer. Ayna evresi "ben" (ego)in ilk olarak başka etmenlerden etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Ayna sürecinde öteki önem kazanır, çünkü istemler her zaman için başkasının, ötekinin onay ve tanımlamasına bağlanmaktadır. Ayna evresiyle birlikte yaşanan ayrışma ve öteki ile birlikte, bebek simgesel düzene geçer. Bu süreçte, simgesel ve imgesel düzen çakışır, ikisini birbirinden ayıran bir sınır yoktur. İmgesel düzen "ego"nun alanıdır. İmgesel, öznenin simgesel düzeni yanlış tanıdığı yerdir. Bunun nedeni dilin ortaya çıkmasıyla yaşanan yapısal değişimdir¹³⁵.

Lacan'ın oedipal dönemi, evrensel bir geçiş dönemidir. Babalı oedipal evre, kültürel aile ortamında simgesel düzen içinde, ikili değil artık üçlü ve örneklenmiş ilişki içinde kendini yerleştirmek bakımından ön plana çıkar. Bu bakımdan babayı içine alan kültürel aile düzenine girme, kültür içinde kendi simgesel yerini veren yani baba üzerinde var olan ve onda algılanan "babanın yasası" tanıma, ikili imgesel ayna ilişkisini kültürel bir yapılanma içinde düzene koyar, bu ilişkinin sınırlarını belirler. Bu, insan varoluşu açısından aile yasasına tabi olduğunun tanınması anlamına gelir¹³⁶.

Burada, babanın simgesel işlevi, bebeğin kendi kültürel konumunu belirler. Çocuğun ilk ikili ilişkisi annesi ile olan ilişkisidir, çocuk bu ilişkide kendini/imgesini

¹³⁴ Hakan Kızıltan, **Jacques Lacan ve Psikanaliz**, (t.y) <http://www.icgoru.com/makale/lacan.shtml> (Erişim Tarihi: 16.03.2011)

¹³⁵ Barış Çoban, **Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi Lacan, Kadife Karanlık**, 2. basım, İstanbul: Su Yayınevi, 2005, s. 282-285.

¹³⁶ Orhan Tekelioğlu, **Bir Lacan Okuması**, (t.y), <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=731> (Erişim Tarihi: 16.03.2011)

annesine yansıtır: dikkat edilirse burada anne için bir öznellikten çok, bir ayna işlevi vardır¹³⁷.

Lacan'ın narsisistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz Ayna Evresi'nde çocuk başlangıçta parçalanmış olarak yaşadığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden örnek alarak bütünleştirir ve böylece ortaya "Ben" denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, yani ailenin söylemi sayesinde "Ego" kurulmuş olur¹³⁸.

Egosu gelişen çocuk, sahiplenme güdüsü ile birlikte annesi için herşey olmak ister; çocuk annesinde sezdiği eksikğin yerine geçmek isteği ve çabası içerisine girer. Bunu gerçekleştirebilmek için, kendini annesine sanki onun bir doğal uzantısıymış gibi, tüm edilgenliği ile verir, bir anlamda annesinin istek nesnesi olmak ister. Bu döneme imgesel sahip olma dönemi denir ve ilk narsizmin kurulduğu alandır. Babayla/Yasayla tanışma döneminde baba, annesi ile arasına girerek, çocuğun görüntüsünü bozar. Baba simgesel olarak artık toplumsal yasanın ailedeki temsilcisidir (kendisini hem dil'de, hem de annenin yanında gösterir) ve çocuğa iki şeyi "öğretir"¹³⁹.

1. Çocuk annenin istek nesnesi olamaz;

2. Annenin istek nesnesi babadır. Bunları öğrenen çocuk, kendini "göremez" ve bir boşluğa yuvarlanır; bu dönemde çocuk kimliksizdir.

Oidipus döneminde çocuk, babayla "barış yapar" ve görece olarak onunla özdeşleşir: Babanın onun gerçek "sahibi" olduğunu anlar ve babanın phallus'u ile kendini tanımlamaya çalışır (düşünsel anlamda artık çocuk için "varolma" (being) nosyonu değersiz olmuş, ama onun yerine "sahip olma" (having) nosyonu değersiz olmuş, ama onun yerine "sahip olma" (having) kabullenişini Lacan, "Simgesel İğdiş

¹³⁷ Orhan Tekelioğlu, (t.y), <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=731> (Erişim Tarihi: 04.04.2011)

¹³⁸ Kızıltan (t.y.)

¹³⁹ Tekelioğlu (t.y)

Olma” olarak ifade etmiştir. Oidipus sorununu "çözen" çocuk, üç şeyi ayırtmış demektir: Yasa, Model (Baba ya da Anne) ve geleceğe ilişkin söz. Bütün bunlara karşılık baba ise, çocuğa ailesel "benliğini" verir, onu "tanır" ve soyadıyla ona kanbağı sözü verir.¹⁴⁰ Dolayısıyla çocuk bilinçaltında sürekli bu doğal seyrin gerekliliklerini bekler ve davranışlarını bu yönde sergiler.

2.2. Sinemada Çocuk ve Temsili

Çocukluk dönemi, çocuk ve sinema ilişkisi açısından çok önemlidir. Çocukların farklı dönemlerde farklı tepkiler geliştirmeleri, dünyayı farklı algılayıp kendi yaşamlarına uygulayacakları iletişim araçlarını seçmeleri ile sonuçlanmaktadır. Örneğin, okul öncesi yaşlarda çocuk, daha çok televizyon, resimli kitaplar gibi görsel araçlara yönelirken, okula başladığı dönemlerde kitap, dergi gibi okumaya yönelik araçlara yönelir.

Yukarıda bahsedilen gelişim sürecine benzer şekilde yaşam boyu örnekleme ve değişim halinde bir gelişim seyri mevcuttur. Bu seyir, sinemada imgesel olarak işlenmekte ve çocuğun sinema perdesindeki profilini temellendirmektedir. Rol, bu gelişim sürecindeki farklılıklar üzerine kurulmuş ve buna bağlı olarak ta çeşitlendirilmiştir.

2.2.1. Yapısal ve İşlevsel Anlatımda Çocuk

Filmin yapısal anlatısındaki çocuk imgesine bakıldığında üç farklı çocuk figürü ile karşılaşılır. Bunlar; filmin başındaki çocuk, filmin ortasında çocuk, filmin sonundaki çocuk figürleridir.¹⁴¹

Filmin başındaki çocuk, genellikle öyküsü anlatılacak olan çocuktur. Bu çocukla ilgili olaylar film boyunca anlatılır. Ancak, çocuğun filmin başında çocuk olarak görünmesi tüm film boyunca çocuk olarak kalacağı anlamına da gelmez.

¹⁴⁰ Tekelioğlu (t.y)

¹⁴¹ Nilüfer Öcel, **Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi**, 1. Basım, İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi Yay. 2001, s.70.

Filmin başında 3-5 yaşından kesitler sunulan çocuğun daha sonraki sahnelerde ve film boyunca bir yetişkin olarak başından geçenler anlatılır. Filmin ortasındaki çocuk, genellikle öykünün dönüm noktasını oluşturur. Filmin anlatısı içinde o ana dek bir çok olay yaşayan yetişkinler filmin ortasında bir çocukla karşılaştıklarında olaylar değişir. Örneğin, çocuk gayrimeşrudur ve bu sonradan ortaya çıkmıştır. Bu noktada öykü artık çocuk üzerinde odaklanacaktır. Filmin sonundaki çocuk genellikle mutlu son işaretidir. Filmdeki karakterler film boyunca zorluklardan geçmiş, üzülmüş ancak filmin sonunda mutluluğa erişmişlerdir. Çocuk ta bu mutluluğu tamamlayan bir simge olarak vardır¹⁴².

Filmin işlevsel anlatısındaki çocuk değişik görevler üstlenir. Bu görevler, filmin bütünlüğünün, amaçlılığının, metinler arası geçişlerin sağlanmasıdır. Çocuk imgesi, film anlatısındaki olayların anlamlı bir bütünde görülmesini sağlamaktadır. Kimi zaman bir intikam nedeni, kimi zaman da sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, çocukluğunda annesiyle babasının öldürüldüğünü gören çocuk film boyunca intikam peşinde koşacaktır¹⁴³.

Tüm bu değişik parçaların birleştirilmesi için, çocuk imgesinin filmin stratejik bir yerine yerleştirilmesi ve olaylara onun da karışması sağlanmalıdır ki filmin değişik parçalarının bütünlüğü ve birbirleriyle uygunluğu sağlanabilsin. Filmin içindeki değişik işlevlerden bazıları çocuklara yüklenmelidir çünkü bunlar filmin izleyici açısından rahat ve uygun bir biçimde algılanabilmesi için gereklidir.¹⁴⁴

Film, zaman zaman izleyiciye bazı bilgiler verme gereği duyar. Bunlar filmin herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesi için gerekli olan bilgilerdir. Bu işlev bazen çocuklar tarafından yerine getirilir. Çocukların bildikleri bir sırrı tekrarlamaları, gördükleri bir olayı aktarmaları bu işlevlere örnek verilebilir. Bu işlevlerin çocuklara yüklenmesindeki sebeplerden biri belki de çocukların masum ve yetişkinlere göre daha güvenilir olmasıdır. Ancak bu durum, çocuğun başrolü üstlendiği ve şeytanı

¹⁴² Öcel, s. 75,76

¹⁴³ A.e., s. 78

¹⁴⁴ A.e., s.78

temsil ettiği korku filmlerinde farklıdır. Bu tür filmlerde, bu karakterdeki çocuk masum görünümlü fakat güvenilmezdir. Filmdeki diğer karakterler belki bunu bir süre bilmez ama seyirci o çocuğun kötü olduğunu bilir ve güven duymaz.

2.2.2. Aktör-Aktirst Olarak Çocuk

Çoğu zaman küçük yaştan başlayarak hem televizyon da hem de sinemada rol alan çocuk bir anlamda iş hayatına atılmış olmaktadır. Bu durum hem çocuğun bu zorlu sanatta başarı için zorlanmasıyla hem de çevrenin bakışının farklılaşmasıyla birlikte çocuğu olumsuz şekilde etkilemektedir.¹⁴⁵ Çevre, genelde ailesinin çocuk üzerinden edindikleri maddi kazanımla ilgilenmekte ve bu bakış açısını her fırsatta dile getirmektedir. Çamurla, toprakla, doğayla iç içe arkadaşlarıyla düşe kalka büyümesi gereken çocuk belki de anlam bile veremediği bir uğraşının içerisinde büyüklerinin söylediklerini yapmaya çalışmanın yanı sıra, yaptıklarının büyük çoğunluğu da dağarcığında olmadığından bir yandan da yaptıklarını algılama çabası içerisinde boğulmaktadır.¹⁴⁶ Çocuğun bir film çekiminde yer alması genelde, o çocuğun geleceğinin kurtulması, iyi bir oyuncu olması, ünlü bir kişi olmasından çok çocuğun bir işçi olarak çalıştırılması anlamına gelmektedir. Bu nedenle sinema, böylesine değerli bir oyuncu ve güzelliklerle dolu bu varlığın tüm hak ve çıkarlarını gözeterek en azından geleceği için farkında olmadan bir şeyler yapan çocuğa katkı sağlamalıdır. Yaşadığı çalışma şartlarının zoruluğu göz önüne alınarak UNICEF ve Uluslararası Çalışma Örgütü'nün bu doğrultuda bir adım atmış olması da¹⁴⁷ hayli sevindirici ve umut verici bir durumdur.

Aynı zamanda, filmi izleyen çocuğun da haklarının bilinmesi ve korunması gereklidir. Filmin içeriği, çocuğun üzerinde olumsuz etkileri var mıdır, nelerdir gibi. Yani sinema ve çocuk ilişkisi söz konusu olduğuunda çocuğu iki yönden ele almak gerekir; izleyen çocuk, oynayan çocuk. İzleyen çocuk kendine uygun olsun olmasın,

¹⁴⁵ Nilüfer Pembecioğu, İletişim ve Çocuk, Ebabil Yayıncılık, Ankara 2007, s.47.

¹⁴⁶ Öcel, a.g.e., s.80,

¹⁴⁷ <http://www.unicef.org.tr>, “Çocuk Oyuncuların Haklarını Kollama Çabaları Gündemde”, (Erişim Tarihi: 10.06.2012)

her şeyi izlemektedir ve buna göre davranışları, tutumları oluşur ya da değişir. Oynayan çocuk açısından bakılınca ise durum farklıdır. Küçük yaştaki çocukların kamera karşısına geçmesinin onları olumsuz etkilediği yönünde veriler vardır. Gazetelerde dergilerde bu konuyla ilgili yazılar yayınlanmıştır.¹⁴⁸ Çoğu zaman. Küçükken oynadıkları roller yüzünden o rollerin etkisinden yaşamları boyunca kurtulamayabilirler. Bu durum özellikle korku sineması için fazlaca geçerlidir.

Çocukların oyuncu olduğu, imge olarak yer aldığı, çocuklara yönelik filmler olduğu kadar, içinde çocuk imgesi bulunan fakat çocuklara hiç yönelik olmayan filmler de oldukça dikkat çekici sayıda karşımıza çıkmaktadır.

Çocuğun oyuncu olarak rol yapması, kendisini başkasının yerine koyması yetişkinlerde olduğu kadar zor değildir. Çünkü çocuk için yaşam, zaten bir oyundur ve bu da oyunun bir parçasıdır. Çocuk bir filmde kendini gördüğünde heyecan duyar. Tabii ki bu durumda oynanan rolün ne olduğu çok önemlidir.

Oyun, aslında sadece çocuk için değil, canlılar için doğumdan itibaren var olan bir olgudur. Hayvanlarda bu içgüdüsel, güç savaşıdır. Ancak insanlarda her dönem vardır. Özellikle insanın çocukluk evresinde her şey bir oyundur. Çocuğun düş gücü oldukça geniştir ve yaratıcıdır. Oyun, genelde zamana ve mekâna bağlı olmadan oynanır. Keyfe kederdir ancak bu durum tabii ki sinemada bahsedilen oyun için geçerli değildir¹⁴⁹. Ancak, insanların zihninde de çocuğun zihninde de oyun, mutluluk verici bir kavram ve yaratıcılık zemini olarak saklıdır. Bu nedenle de sinema filminde oynayan bir çocuk için rol yapmak, şayet oyun mahiyetinde algılanmışsa zor olmaması beklenir. Ancak beklenen rol, çocuğun zihninde şekillenmemiş bir kavramsal yapıya sahipse, bunun gerçekleşmesi için yetişkin desteği kesinlikle gereklidir.

¹⁴⁸ Sevil Yavuz, <http://blog.milliyet.com.tr/kucuk-cocuklar-dizilerde-oynatilmamali/Blog/?BlogNo=272473> (Erişim Tarihi: 14.06.2012)

¹⁴⁹ Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbey, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2000, s. 17-19

2.2.3. Görünen ve Gizli Çocuk İmgeleri

Çocuk oyuncunun filmde yüklendikleri işlevler, onların yalnızca film içinde başrol olmaları ya da önemli bir rol almaları değildir. Filmin asıl konusuyla hiç ilgili olmasa da oradan geçen, arada görünen çocuk ta görünen çocuk olarak kabul edilir. Bu durumda görünen çocuk imgesi filmde aldığı göreve göre; "asıl öge" ve "yardımcı öge" olarak ikiye ayrılabilir¹⁵⁰.

Sinemanın çocuğa yüklediği en önemli işlevlerden biri "oyuncu çocuk" işlevidir. Çocuk, filmin yaratımında önemli bir görev üstlenir. Oyuncu çocuğun konumu filmin genel akışını değiştirebilecek, yönlendirebilecek kadar etkili değilse, belli dönemlerde ortaya çıkan ünlü çocuk oyuncuların başrol üstlenmeleri için, senaryolar oyuncuya göre yeniden şekillendirilebilmektedir.

Çocuk oyuncu kimi zaman “Omen” filmindeki gibi acımasız, kötü kalpli, kimi zaman “Şeytan” daki gibi çaresiz olarak karşımıza çıkar. İstenilen her tür filme çocuk eklenebilir. Çocuk her zaman başrolde olmak zorunda değildir, kimi zaman az bir rolü olabilir, kimi zaman sadece arada görünen sessiz bir oyuncu olabilir.¹⁵¹ Her halükarda çocuk, bir duygunun ya da bir kavramın aktarımını üstlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada sadece görünen çocuk yoktur. Oyuncu olan, kameranın karşısında olan, görünen çocuğun yanı sıra bir de görünmeyen çocuk vardır. Bu çocuk tipi, filmde her zaman var olduğu bilinen, konuşmalar, yaşanan olaylar ile varlığı hep olan bir tiptir.

2.2.4. İzleyici Olarak Çocuk

İzleyicisi çocuk olan filmlere aslında çocuk filmi demek ya da çocuk filmlerinin ortak noktası, izleyicileri çocuktur demek aslında pek doğru değildir

¹⁵⁰ Öcel, a.g.e., s. 50.

¹⁵¹ Huizinga, a.g.e., s.21.

çünkü, günümüzde çocuklar her tür filmi izlemektedir. Çocuklara yönelik film tiplerine bakıldığında, en sık rastlanan tür, canlandırma filmler ve çizgi filmlerdir. Çizgi filmler, teknik açıdan, konu bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Çizgi filmlerde hem günlük yaşama hem de düşsel yaşama, hayal dünyasına ait pek çok nesneyle karşılaşmaktadır. Çocukların hoşuna giden belki de bu büyülü dünyadır, bu düş gücünün zenginliği ve erişilmezliğidir. En çok çizgi filmleri izlemekten hoşlanan çocuklar, dünyayı bu şekilde tanımaya çalışır ve öyle olduğunu hayal eder.

İçinde çocuk ögesi bulunana çizgi filmler ya da canlandırma filmler de çocuklara yönelik ve çocukların izlemekten en çok hoşlandığı film tipleri arasındadır. Bunların en başında çizgi filmler gelmektedir. Bununla birlikte çocuklara hitap eden, içinde çocuksu öğeleri barındıran ancak çocuk oyuncusu olmayan film tipleri de vardır.

İzleyici çocuk denilince sinema izleyicisi olan çocuk ve televizyon izleyicisi olan çocuk diye ikiye ayırmak mümkündür. Sinema izleyicisi olan çocuk için, neyi, nerede, ne şekilde izlediği, bu izlemin onu ne açıdan etkilediği önemlidir. İzleme eylemi, çocuk tarafından evde televizyon karşısında çok sık gerçekleştirdiği bir eylemdir. Sinema izleyicisi çocuğun temelde gördüğü filmlerden etkilenmesi, günlük yaşamında uygulaması demektir. Yani, filmdeki karakterle, kahramanla özdeşleşmesi ya da model alması anlamına gelmektedir. Örneğin, çocuk, filmdeki çocuk oyuncunun arkadaşına yardım ettiğini görür ve film de bunun iyi bir şey olduğu vurgulanır. Bunu gören çocuk arkadaşlarına iyi davranmaya başlar ya da zaten iyi davranıyorsa bu iyi davranış hali devam eder.¹⁵²

¹⁵² Öcel, a.g.e., s.90-91.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI'NDA ÇOCUK İMGESİ

İran sineması, ak devrimden sonraki süreçte köy manzaralı çocuk filmleri ile adını dünya sinemasında duyurmuş ve bu alanda bol ödüllü başarılarla imza atmıştır. Çalışmada ele alınan bu ödüllü filmler de çizilen bu resmin en önemli kareleri olarak göz önüne çıkmaktadır. Doğal karakterler ve doğal mekanlar içerisinde ürettiği bu çocuk kahramanlarla birlikte İran Sineması oldukça yüksek düzeyde beğeni bulmuştur.

Ortadoğu toplumlarında erken ergenleşen, aileye yardımcı olan, aile ile birlikte çalışan çocuk günümüzde de göze çarpmakta hatta Türk toplumunda da bu imge ziyadesiyle kendini göstermektedir. İran Sineması'nda erken ergenleşen ve sorumluluk üstlenen erkek çocuk imgesi, en belirgin imgelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka açıdan değerlendirilecek olursa, çocuk İran'ın yaşam kültürünü mekana bağlı olarak ortaya koymakta, birebir yansıtmaktadır.

3.1. İran'da Çocuğa Bakış

Arap toplumu ve bulunduğu coğrafyanın büyük bir kesimi için geçmişe bakıldığında çocuk gereken önemi ve ehemmiyeti görememiştir. Nitekim İslamiyet'ten önce kız çocuklarının diri diri toprağa gömüldüğü bir zihniyetin var olduğu, erkek çocuğun egemen, ailenin geleceği ve sürdürücüsü olarak algılandığı bir anlayış yaşanmıştır.¹⁵³ Günümüzde de yine erkek çocuğa bakış açısından benzerlik gösteren bir anlayışın yaşanmakta olduğu aşıkardır.

Bu bakış açısı gelişen dünya düzeniyle birlikte gelişmiş ve İranda da çocuğun görmesi gereken ehemmiyet kavranmıştır. Nitekim eğitim düzeyi, hem çocuğa hem de toplumun geleceğine gösterilen ehemmiyetin bir kriteri olarak değerlendirilebilir.

¹⁵³ Vehbi İmamoğlu, "Mekke Putperestlerinin İslam'la Yüzleşmesi" Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, Volume 2/6, 2009, s.311.

Bu bağlamda İran'da okur - yazar yüzdesi 1978'de % 36, 1986'da % 60 ve 1994'de % 72 olarak sıralanmaktadır.¹⁵⁴ Bu oranlardaki gelişim, çocuğun ve oluşturacağı yetişkin toplumun ehemmiyet kazanmaya başladığına bir işarettir.

Bununla birlikte yaşanan 1979 “Ak Devrim” i kız çocuklarına da önem verilmesi noktasında yenilikler getirmiştir. Halkın kültürel değerlerine bağlı kalmak kaydıyla özellikle kız çocukları okullara teşvik edilmiştir. Bunun yanında okuma - yazma bilmeyen halk, köy ve şehirlerde oluşturulan okuma - yazma kursları ile eğitilmişlerdir. Devrimin getirdiği değişim sürecinin etkisini hisseden ve benimseyen İran halkı, kız çocuklarını hızla okutmaya ve iş hayatına sokmaya başlamıştır. 2000 yılında üniversiteye girmeye hak kazanan kız öğrencilerin oranı % 60'lara kadar yükselmiştir. Hatta erkekler için uygun görülen pek çok uzmanlık alanlarına kız öğrenciler için kontenjan açılabilir. ¹⁵⁵

3.1.1. İran'da Sosyal Yaşantıda Çocuk

İran yaşantısında çocuk, genel anlamıyla ailenin devamı ve soyun devamı olarak algılanmakta ve ağırlıklı olarak bu yönde önem arz etmektedir. Bu durum aslı itibariyle tüm Arap ve Orta Doğu kültürlerinde benzerdir. Toplumun bunun dışında çocuğa gösterdiği ehemmiyet ve önem, onun için yaptığı faaliyetlerle kendini gösterir.

İran sosyal yaşantısı içerisinde çocuğun yeri İslam Devrimi'nden sonra büyük önem kazanmıştır. Lakin bu önem bir çok zeminde kendini gösterse de olması gereken düzeyi hiçbir zaman bulamamıştır. Devrim sonrasında devlet, geleceğin mimarı olan çocukların İran kültürü ve yapısına aykırı olarak yetişmesini uygun bulmamıştır. Bunun içerisinde hem siyasal hem de kültürel nedenler söz konusudur. Bu nedenle çocukların yetişmesine ciddi atılımlarla önem göstermiş ve bu önem dairesinde faaliyet gösterecek kurumlar oluşturmuştur. ¹⁵⁶

¹⁵⁴ Rafael Blaga, *İran Halkları El Kitabı*, 1997, s.31.

¹⁵⁵ Cihan Aktaş, *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2004, s.235.

¹⁵⁶ Robin Wright, *The Last Great Revolution/ Turmoil and Transformation in Iran*, Çeviri: Şeniz Türkömer, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.120.

3.1.1.1. Çocuklar ve Ergenler İçin Düşünsel Eğitim Merkezi (Kanun-e Parvareş Fekri-e Kudakan ve Nocavanan)

Kanun Parvareş Fekri Kudakan ve Nocavanan (Çocuk ve ergenlerin düşünsel eğitim merkezi), çocuk ve gençlerin gelişim ve yaratıcılıklarına, sanatsal yeteneklerini ve boş zamanlarını değerlendirmelerine katkı sağlamak amacıyla İslami eğitim sistemine dayalı olarak faaliyet gösteren ve devlet eliyle kurulmuş olan bir kurumdur.¹⁵⁷

Kurumun ve merkeze bağlı şubelerin genel görevi; kitap yayımlarını denetlemek, çocuk ve ergenler için sanatsal ve kültürel eğitimler düzenlemek, yazarlar, tasarımcılar, sanatçılar ve yayıncıların katkılarını sağlayarak çocuk ve ergenlerin edebiyat alanında gelişimlerini desteklemek ve en önemlisi, film üretimi, tiyatro, eğlence, kültürel ve sanatsal sergiler ve festivaller düzenlenmektedir.

Bu merkez 1965 yılında kurulmuş ve 45 seneden beri çocuk ve ergenlere özel çeşitli sanatsal ve kültürel alanlarda, uluslararası ve ulus düzeyinde yoğun çabalar neticesinde sayısız başarılar elde etmiş ve hala bu başarıları devam ettirecek doğrultuda faaliyetlerini sürdürmektedir. Geleceği parlak görünen kurum Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı genel kurul altında hareket etmektedir. Kurumun yönetim kurulu üç kişiden oluşmaktadır. Mühendis Mohsen Chini Furushan, yönetim kurulu başkanı ve genel müdür olarak 2001 den bu güne kadar bu kurumun yönetimini üstlenmiş ve devam ettirmektedir.¹⁵⁸

Kurumun en önemli faaliyetleri aşağıdaki gibi tanımlanmıştır.¹⁵⁹

- Sanatsal ve kültürel faaliyetleri
- Üretim faaliyetleri

¹⁵⁷ Seyyed Masume Delarstagi, Kanun Parvareş Fekri Kudakan ve Nocavanan(Çocuk Ve Ergenlerin Zihinsel Eğitim Merkezi), Kanun baskısı, Kanun yayınları, Tahran. s.5.

¹⁵⁸ A.e., s.6

¹⁵⁹ A.e., s.7

- Eğitim ve araştırma faaliyetleri
- Ticari faaliyetleri
- Yönetim(idari) - Finans ve geliştirme faaliyetleri
- Sergiler ve Festivaller
- Uluslar arası arenada bulunması
- İletişim ve Bilgilendirme

Sanatsal ve Kültürel Faaliyetleri

Kanunun en önemli hedeflerinden biri kütüphane kurulmasıdır. Kütüphanelerde, bütün üretimler, programlar ve kanunun çabaları izleyicisiyle anlam kazanmaktadır. Kütüphanelerin çalışması sadece kitap emanet vermek ile sınırlı ve sadece kitap okumak için sesiz bir yer olmak değildir. Kanun kütüphaneleri çocuklar için özgür faaliyet yeridir. Kanun öğretmen, rehberlik eden bilgi dostu ve yaratıcılıklar yolunu göstermeyi hedeflemektedir. Kanun ya da sanatsal kültürel merkezleri olarak bilinen yerin kütüphaneleri programları kitap emanet verme, ayrıca diğer kırk aktiviteleri içerir; hikaye anlatımı, kaligrafi, çanak çömlek(kil eğitimi), boyama(resim çizme) ve... gibi farklı edebi ve sanatsal atölyelerin düzenlenmesi, kitaplar tanıtımı, topraklar, milliyetler, sanatsal ve kültürel ve bilimsel önemli karakterleriyle tanışması, dünya ve İran tarihi, duvar gazetesi üretimi, film görünümü, görünüm performansı, toplu geziler, kültürel ve eğlence kampları, öğretmenler ve üyelerin eserlerin sergisin düzenlenmesi gibi daha bir çok aktivite sayılabilmektedir.¹⁶⁰

Şimdi ülke genelinde 750den fazla sanatsal ve kültürel(kütüphane) merkezi vardır. Yaklaşık bir milyon, altı ile on altı yaş arası ergen ve genç çocuk kanunda üye olarak çalışmakta ve yeteneklerini geliştirmek için çok samimi bir ortamda kütüphanelerin çeşitli programlarından faydalanmaktadırlar. Ancak her yıl yaklaşık otuz kütüphane Kanun kütüphanelerine eklenmektedir. Kütüphane olmayan bölgelere, çocukların kitaplara, sanatsal ve kültürel hizmetlere erişebilmeleri için

¹⁶⁰ A.e., s.8

posta kütüphaneler, kırsal mobil ve kentsel mobil kütüphaneler oluşturmuştur. Şimdi elli beş'ten fazla posta kütüphane, kırk yedi kırsal mobil kütüphane ve on iki kentsel mobil kütüphane ülke genelinde faaliyet göstermektedir. Kırsal mobil ve kentsel mobil kütüphane eğiticileri kentsel eğitim merkezlerin yanı sıra, okullarda ve köy camilerinde de bulunmakta ve çocuklara kitap emanet verirken, kuran okuma, oyun, film gösterimi, şiir okuma, öykü anlatım vb. etkinlikler yapmaktadır.

Posta kütüphane eğiticileri, posta yoluyla ve emanet şeklinde, kitap, öykü kaseti ve şiir gibi materyalleri üyelerin yetkisi altında koyma ve onların bilimsel ve edebi, sanatsal, kültürel alanlarda sorularını cevaplamakla yükümlüdürler.¹⁶¹

Kurumun, çocuklar ve ergenler için yapmakta olduğu kültür-sanat ağırlıklı faaliyetleri sürdürmek için bir dizi tesis oluşturduğu görülmektedir.

Özel Merkezler

Kanun bilimsel alanlarda çocukların gelişimi için, gözlem ve astronomi, gökyüzü görüntüsü (oditoryum) ve biyoloji gibi merkezleri kurmuştur. Bu merkezlerde çocuklar eğitim yardımı ve eğitim malzemelerini, eğitim kurslarını kullanarak biyoloji ve astronomi ile tanışmaktadırlar. Ayrıca Kanunun bazı merkezlerinde değişik olanaklar sağlanmakta ve engelli çocuklarda kendi yaşındakilerle sanatsal ve kültürel aktivitelere katılabilmektedirler. Bu merkez, kapsamlı bir hizmet anlayışı ile engelli çocukları da kabul etmektedir. Şunu da ifade etmek gerekir ki kurumun hedeflerinden biri, üyelerini İran sanatının en eski olarak bilinen çanak çömlek(kil) ile tanıştırmaktı ve bu yolda açılan yedinci merkezini kullanıcı değişimi ile kil merkezine dönüştürmüştür. Bu merkez el çömlek(kil) atölyelerinin yanı sıra, on seramik diski, sır ve fırın atölyesi ihtiva etmektedir.

Müze

¹⁶¹ A.e., s.9

Kanunun diğ er sanatsal ve kültürel aktivitelerinden tarih müzesi ve  ocuk müzesinin kurulmasıdır. Kanunun üretimlerini, eserlerinin korunması, ziyaretçilere sunulması için, çocukların, ergenlerin, sanatçıların, yazarların ve araştırmacıların bu eserler ile tanışması (aşına olmaları) maksadıyla,  ocuk müzesi kurulmuştur. Bu müzede, üretim ve eserlerden örnekler gösterimi ile birlikte ayrıca eski eserlerde onarılmaktadır. Bu müze, deneyim değışimi ve kalite düzeyini yükseltmek için, dünyada benzer merkezler ile irtibat halindedir.¹⁶²

Tarih müzede İslami ve İran geleneksel mimari yönteminden yararlanarak tasarlanmıştır. Ziyaretçiler, sosyal insan tarihiyle toprak(yeryüzü) tarihçesini ve İslam tarihinin bir kısmıyla tanışmaktadır. Okul  ğrencileri grup halinde ve önceden Koordinasyon edilerek her iki müzeden ziyaret etmektedirler.

Merkez Kütüphane

Bu kütüphane, İran’da  ocuk ve ergenlerin psikoloji ve sanat, edebiyat, eğıtim ve  ğretim de uzman kütüphane olarak en büyük ve en donanımlı kütüphanedir. Bu kütüphanede, Farsça dilinde ve yerel ve etnik lehçelerde kitaplar, ergen ve çocuklar için seçilen eserlerin yayınları yirmi beş dilde, bütün Farsça ana kaynakları ve seçilen Farsça dışı kaynakları İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinde, çocuklar için bütün Farsça yayınları ve seçilen Farsça olmayan yayınlar toplanmıştır. Öğretim ( niversite hocası), araştırmacılar, tercümanlar, yazarlar ve çizerlerin  yeliğı bu kütüphanede serbesttir. Öğrencilere araştırma projeleri için de hizmet verilmektedir.¹⁶³

Edebi Eser Oluşturma Merkezi

Ergen ve çocuklar ve eğıticilerin edebi yeteneklerini eğıtmek ve tanımak için planlamalar ve onların makale, hikaye, şiir alanlarında eserlerini inceleme ve geliştirmelerine yardımcı olma bu merkezlerin en önemli hedefidir. Bu merkezin faaliyetleri(etkinlik), ergenler ve çocuklar ve öğretmenler için edebi yarışması,

¹⁶² Delsetarghi, s.10

¹⁶³ Delsetarghi, s.11

seminerler düzenlenmesi, kamplar ve toplantılar, sanatsal ve kültürel merkezler için incelenen ve seçilen uygun kitaplar, eğitici broşürler yayını vb. dir.¹⁶⁴

Bu alanda yapılmış önemli çalışmalar söz konusudur. 2006 yılı, birinci baskı kitap konulu 91 yayını ve sirkülasyon ile ikinci baskı kitap76 konulu 9.703.000 cilt yayınlandı. Son beş yılda 167 konulu kitap ile en çok yayın yapan yer oldu. Bu yılda aşağıdaki özel faaliyet yayınları yapılmıştır.

Marz Por Gohar Mecmuası Farsça dili ve İran farklı dillerde içeren efsanelerdir. İslam birliği ve ulusal birleşik yılı olayına ‘5’ yaş gurubu için yayınlanmıştır.¹⁶⁵

Gök Yüzünü Arıyor - Azeri ve Farsça
Pehlivan Hamza - Mazenderani ve Farsça
Kuyruğu Kesilen Tilki - Beluçça ve Farsça
Geyik ve Sultan - Gilanca ve Farsça
Kurt Şarkıcı – Türkmence ve Farsça
Altın Kuş – Kürtçe ve Farsça
Teşmal Oğulları – Lurce ve Farsça
Yoldaş ve Düşman– Tatice ve Farsça
Horoz ve Çiftçi – Yazdice ve Farsça

12 ciltli Mevlana Hikayeler Mecmuası seksen yüzüncü doğum yılı için ‘5’ yaş gurubuna aşağıdaki yayınlar çıkartılmıştır.

Çok Büyük, Büyük Dileği
Aktarların Pazarı
O Ağacın Gizemi
Bakkal ve Papağan
Rum ve Çin Ressamları
Konuşan Kuş

¹⁶⁴ Delarestaghi, s.12

¹⁶⁵ Mehdi Bagheri, Karnamaye Kanun 1386, Ravabet Umumi Kanun Parvaresh Fekri Kudakan Ve Nocavanan- (Ergenler Ve Çocukların Fikri Gelişimi Derneği Halkla İlişkiler), Tahran, s.63.

Gizem

Hazine ve Acı

Bir zamanlar ve...

Ayrıca altı(6) konulu kitap yeni yazarlardan, görme engelli çocuklara on(10) konulu kitap Beril yazısı, Azeri Türkçe ve Kürtçe dillerinde 8 kitap, kanun tiyatro merkezinde yapılan 8 metin senaryosu kitap halinde yayınlanmıştır. Dünya çocuk gününe çocuk efsanelerinde alınan An bala(yukarıda), İn pain(aşağıda) adlı kitap basılmıştır.

2006 yılı kanun üretimlerinden 27 dini kitap basılmıştır. 167 basılan kitaptan 135 derlenmiş ve 32 eser tercüme edilmiştir. En çok üretimler 30 konu ile 'D' yaş gurubuna ilgilidir. Hikaye mevzusu 111 konu ile en dağıtımli olmuştur.¹⁶⁶

Merhum Hüseyin İbrahimi'nin son eser tercümesi Gül ve Ekmek(gol-e sorh ve Nan), 12 Ocak da kültürel ve sanatsal merkezde gösterilmiştir. Üç eleştirmen ergenler ve çocuklar edebiyatı bölümünde bu kitap ile ilgili konuşmalar yapmıştır. Bu kitap Katrin Paterson Amerikalı yazara ait ve eserleri için Hans Kristin Endersun ve Astridlindgren gibi ödüller almıştır.

Hüseyin İbrahimi, değerli eserleri tercüme etmiş, İslam cumhuriyeti kitap festivali ve kanun çocuk kitap festivalinden farklı ödüller almıştır. İnceleme ve yorumlama toplantıları düzenlenerek, bu yazarın baskı veya baskı dışı gelen eserleri incelenmiş ve 40 adet konulu kitabı yayın için onaylanmıştır.¹⁶⁷

Sekizinci ergen ve çocuklar basın festivali yayın işleri 25 Aralık ve 2 Ocak arası sanatsal ve kültürel merkezde düzenlenmiştir. Bienal Festival'inde 2006- 2007 yıllarındaki basılan 57 dergi ve eser değerlendirilmiştir.

Grafik ünitesi, Kanun Parvareş Fekri Kudak ve Nocavan da basılan bütün kitaplar ve dergilerin karakteristik işleri, örnek okuma, düzeltme ve modellemelerini üstlenmektedir. 80 kitap konusunu kapak düzeni ve tasarımı, 7 yayını ve 80 konulu

¹⁶⁶ A.e., s.34

¹⁶⁷ A.e., s.36

kitap form kategorisi, 76 cilt kitabın tekrar baskısının hazırlanması, 6 posterin tasarımı ve icrası, 3 katalog ve 6 broşür 2006 yılında yapılmıştır.¹⁶⁸

Sanatsal ve Kültürel Eserler Oluşturma Merkezi

Bu merkez 29 bin metrekarelik alanda ve altyapısı 21 bin metrekaredir. Bu merkez, kanunun en önemli merkezlerinden ve tasarlamasında İran mimarisi görülmektedir. Üç sinema formu, konferans salonu, galeri, sergi alanı, ergenler ve çocuklar çarşısı, çocuk müzesi ve sanatsal atölyesi vardır. Bu mekanda her yıl çeşitli festivaller, seminerler, toplantılar, konferanslar, çeşitli etkinlikler, milli-uluslararası kanun (Kanun-e Fekri Kudek ve Nocavan) içi ve kanun dışı türlü fuarlar düzenlenmektedir. Kanunun en önemli görevlerinden, sanatsal alanda üstün yetenekleri eğitmek ve belirlemek için program hazırlamasıdır. Bunun için sanatsal ve kültürel merkezlerde sanatsal yetenek atölyesi yanı sıra, çizim, duvar boyama, kolaj, çömlekçilik, kaligrafî, el işi ve kolaj bölümü oluşmuştur. Her yıl kaç bin çocuk bu atölyeye katılmaktadır. Kanun, çocukların sanatsal eserlerini inceleyerek, bazı eserleri iç ve uluslararası festivallerde katılabilmeleri için seçmektedir. Ayrıca bu merkez, her iki yılda bir defa uluslararası ergen ve çocuk çizim sergisini düzenlemektedir.¹⁶⁹

Üretim Faaliyetleri

Kurumun yayın faaliyetlerine bakıldığında; Ergenler ve Çocukların Zihinsel Eğitim Merkezi bir yayın müessesesinin ötesindedir; çünkü kitap okuma alışkanlığının geliştirilmesi ve desteklenmesi önemli görevlerinden biridir. Çocuklar için kitap yayıncılığı alanında (kitap konu ve içeriği) İran'da en ön sırada yer almaktadır. Merkez, bütün toplama aşaması, üretim, baskı, dağıtım ve satışını yapan yayıncılık müesseseleri içerisinde çok önemli bir role ve yere sahiptir. Buna ek olarak; çocuk alanındaki kitapların yayımında ve dağıtımında gerek mağazalarda gerekse kendi kütüphanelerinde yazarlarına ve yayımcılarına destek vermektedir.

¹⁶⁸ A.e., s.37.

¹⁶⁹ Delarestaghi, s.13.

Şunu da ifade etmek gerekir ki; kanun 40 yıllık faaliyetlerinde 1600 başlık kitap yayınlamış ve bu kitapları çocukların hizmetine sunmuştur.¹⁷⁰

Kitap baskısı dışında kanun yayıncılığı, eğitim yayınları, bilimsel, edebi, mezhebi olarak yayınlamakta ya da elektronik posta ile hizmet vermektedir. Bugüne denk 20 başlıklı film kitabı çocuklara sunmuştur. İngilizce, Arapça, Bosnice, Dari Farsça, Kürtçe, Türkçe ve Braille yazıda yayınlamıştır. Ayrıca kanun bu güne kadar bazı kitapların telif hakkını satmış ve bazı kitapların yazı hakkını da satın almıştır.

Kanun, kitap üretimi faaliyetlerinde, ünlü grafik sanatçıları ve çizerlerle irtibat halindedirler. Bugüne dek değerli eserleri bu hususta telif etmiştir.

Resim ve grafik bölümü iki mecmua halinde, yayıncılık gereçleri ve diğer bağlı bölümlerde de faaliyet göstermektedir.¹⁷¹

Sinema Faaliyetleri

Kanunun en önemli diğer faaliyetleri; Sinema filmleri, kısa film, uzun film, canlı animasyon üretim ve gösterimi için program hazırlaması, sunulan senaryonun incelenmesi ve film çekimi için en iyi olanı seçmesidir. Ayrıca, yurt içi ve yurt dışı yönetmenler ve çocuk filmleriyle ilişkisi olanlar ile irtibat halinde, televizyon programlarının yapımı, raporlar ve klipler, sinema işlemlerinin hayata geçirilmesi de diğer faaliyetleridir.

Sinema faaliyetlerinin yanı sıra, çocuklar ve büyükler için müzik CD'leri ve kast üretimi, eğlenceli ve bilgilendirici şarkılar, İran geleneksel müzik alanında öyküler ve eğitici-uzman kasetler hazırlamakta ve diğer üretimlerinin yanı sıra ilgililenenlere sunmaktadır.

Kanun çeşitli filmler hazırlarken, dağıtım merkezi varlığı ile ülke sinemalarında kanun filmleri dağıtılmaktadır. Tahran yanı sıra, Arak, Kermanşah, Şahr-e kurt, Gazvin, Hamedan ve Buşehr şehirlerinde de film gösterme salonları

¹⁷⁰ Delarestaghi, s.14.

¹⁷¹ Bagheri, s.38.

vardır. Kanun, ülkede ergenler ve çocuk sinemasında mütevellilerinin biri olarak tanınmaktadır.¹⁷²

2007 yılı sinema konusunda üç animasyon filmi; Mohammad Novin'nin yönettiği 12 dakikalık Alamat Soal (Soru İşaret), Ali Reza Chitani'nin yönettiği 4dk Bedun Onvan (Konusuz), Mahin Javaherian'nın yönettiği 8dk Barun Miad Jor Jor(Sesli Yağmur Geliyor), Ali Reza Chitani'nin yönettiği 9dk canlı 2 filmi Rah(Yol) ve İbrahim Furuzesh'in yönettiği 85dk Hamun ve Derya filmlerini üretmiştir.

Film hikayesi, sıcak kumlar ve güneşin yakıcılığı çölde çekilen iki gencin aşkıdır. Bu filmin müziğini Ferdin Khalatbari yapmıştır.

Ondört(14) konulu klip, Mesud Amini'nin yönettiği 90dk Dana ve Mana Miporsand (Dana ve Mana Soruyorlar) filmini üretmiştir. Bu klip, çocukları; bazı gıda ürünleri, gündelik eşyalar ve oyuncakların (bal, pastörize süt, balık konservesi, çay, pirinç, el yapımı halı, kıyafet, plastik top gibi) nasıl inşa edildiğinin anlatılması ve bu sayılanlarla çocukların tanışması hedefiyle yapılmıştır.

Ayrıca 2007 yılı, onüç(13)animasyon filmin üretim yollarını; Genç Atıcı Efsanesi, Gorg ve Mish(Kurt ve Koyun), Sanjab Kuchulu(Küçük Sincap), Kadu Ghelghele Zana (Bal Kabağı) gibi filmlerin bitimi 2008 yılına ertelenmiştir.¹⁷³

Video ünitesi de 1466 adet film farklı uluslar arası festivallerde ve 1734 adet film merkezde çeşitli formatlarda(DVCAM, BETACAM, DVD, CD) çoğaltılmıştır.¹⁷⁴

¹⁷² Delarestaghi, s.16.

¹⁷³ Bagheri, s.39.

¹⁷⁴ Bagheri, s.40.

Tiyatro ve Kukla Tiyatrosu

Günümüzde kanunun tiyatro merkezi, İran'da çocuklar için kukla gösterimi ve tiyatro oynanan en önemli yer olarak bilinmektedir. Bu merkez, dramatik literatür incelemesi ve gösterime layık eserlerin seçimi konularında da faaliyet göstermektedir. Sabit veya mobil olarak farklı şehirlerin sanatsal ve kültürel merkezlerinde çocuklar tiyatro sanatıyla tanışma fırsatı bulmaktadır. Buna ek olarak, tiyatro ve gösteri sanatına yönelmek kanun kütüphanelerin diğer önemli faaliyetlerinden biridir.

Tiyatro merkezi her yıl yaklaşık 70 farklı şehirlerde gezici gösteriler düzenlemektedir.¹⁷⁵

Eğlence ve Oyuncak Üretimi

Oyuncak ve hobiler, çocukların boş zamanlarını zenginleştirmesi yetenek ve yaratıcılıklarını etkili bir unsur olarak her zaman kanunun dikkatini çekmiştir. Bunun için kültürel ve sanatsal, entelektüel hobileri yaratmak ve üretmek için bu merkez kurulmuştur.

Oyuncak üretimi, Disket kitabı, CD, multi medya, Dara ve Sara oyuncakları, çeşitli yanıl aletleri, bu merkezin faaliyetlerindendir ve her yıl üretim çeşitliliğine eklenmektedir.

Bu arada, Kültür Devrimi Yüksek Konseyi, Oyuncaklar Denetleme Kurulu Başkanlığı, oyuncak ithalatı, ihracat ve ticari reklamlarının planlama ve lisanslama işini kanuna vermiştir.

Üyeleri, Sanayi Bakanlığı Temsilcileri, Ticari, Bilim, Kültür ve İslami Rehberlik, Milli Eğitim, Sağlık ve Tıbbi Eğitim, TV ve Sinema kurumu, Oyuncak Üretim Sendikasıdır.

¹⁷⁵ Delarestaghi, s.17.

Kanun, Eğitim sektörü, bilimsel eğlence şirketi, ayrıca çocuklar, ergenler ve engelli çocuklar için eğitici ve bilimsel eğlence seti, okul öncesi çocuklara(kreş) açık alan için oyun aletlerini tasarlama, üretme ve dağıtmaktadır.¹⁷⁶

Eğitim ve Araştırma Faaliyetleri

Kanunun yaygın faaliyetleri bilimsel araştırma ihtiyacına destek vermektedir. Kanunun araştırma faaliyetleri için en önemli motive edici yanlarından biri de bilimsel üretimleri desteklemesidir. Bu faaliyetlerde çocukların farklı konularda temel gelişme, kültürel, uygulama alanlarına önem gösterilmektedir. Kanun her zaman kendi görevlerini araştırırken, araştırma sonuçlarını, eksiklerini gidermek ve önemli kısımlarını kuvvetlendirmek için çaba göstermektedir.

Planlama performansı, davranış sorunları, Gelişim Psikolojisi, ergenler ve çocukların eğitim ve yetiştirme yaratıcılık ve temellerin, film çekimi, çizim, ses sanatı ve tiyatro, görüntü alanında araştırma ve eğitim planlaması, sanatsal tecrübeler ve araştırmalarda en önemli faaliyetlerindendir. Bu bölümün diğer faaliyetleri; ergenler ve çocuklara bilgi ve özel kavramları yönlendirmek için uygun ortam yaratmak, sanatsal ifadeye yeni kalıplar elde etmek için yeni araştırmaların olması, kültürel eğitici ve ebeveynler için uygun eğitimin bulunması ve uygulanmasıdır.¹⁷⁷

Bu müessese, büyüklere, ergenlere ve çocuklara FCE ve TOEFL kursları ve yabancı dil eğitimi hedefi ile başlatılmıştır. Kanunun yabancı dili 45ten fazla eğitim merkezi Tahran'da ve ülkenin diğer şehirlerinde İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça ve Farsçayı diğer yabancıların eğitimi için 1200 deneyimli öğretmenlerden yararlanmaktadır. Bu merkez eğitim kaynaklarında dünyanın en iyi müesseseleriyle eşdeğerdir. Eğitim kaynaklarını, eğitici yardımcılarını yani kitap, kaset, CD, multi medya, yayınlarla öğrencilerin ihtiyaçlarını gidermektedir. Bu müessese günümüze kadar çok sayıda kursiyere hizmet vermiştir. Uzaktan eğitimle diğer adaylara

¹⁷⁶ Delarestaghi, s.18.

¹⁷⁷ Delarestaghi, s.19.

öğrenme şansı verilmektedir. Şimdi, bu merkez her dönemde binden fazla öğrencisi vardır. Öğrencilerin kayıtları ve sonuçları internet aracılığıyla sunulmaktadır.¹⁷⁸

Eğitim

Giriş eğitimi, uzman kadro, personel, müdürlerin eğitimi ve eğiticilerin günlük bilgilendirilmesi, öğrencilere daha iyi eğitim verilmesi için kanunun önemli eğitici faaliyetlerindendir. Kısa eğitim dönemli kurslar, hizmet gerekçe ve teknisyen kursları, kanun personelleri için kendilerini sanatsal ve kültürel, bilimsel, bilgilenmelerini yükseltebilmesine yardım etmektedir. Ders ve eğitim kursların yanı sıra kanun personellerine eğitici ihtiyaçları için broşürler verilmektedir.¹⁷⁹

Ticari Faaliyetler

Kanunun **yüzsekizden** fazla şubesi ve ülkenin farklı şehirlerinde temsilcileri vardır. Üretimlerini(kitap, bilgisayar oyunları, müzik kasetleri ve...) hedef kitlesine sunmaktadır. Dara ve Sara oyuncakları, sekiz yaşında kız ve erkek ikiz kardeşler, batılı yüzler ve 35 santim boylu ve **dokuzyüz** gramlı bu oyuncaklarda kanunun diğer üretimlerindendir. Dara ve Sara oyuncaklarının her biri farklı göz rengi, kıyafetler, makyaj ve saç renklerinde sunulmaktadır. Şehir elbiselerin yanı sıra 14 farklı İran milletlerinden oluşan, Beluç, Kürt, Azeri, Lor, Gilani yerel gisileri ve Futbolcu ile Dağcı Kıyafetlerinden oyuncaklar üretilmiştir.¹⁸⁰

Dara ve Sara oyuncakları tüm dünya oyuncakları gibi, şiir ve hikaye kaseti, kitap, takvim, kırtasiye, sağlık malzemeleri ve benzeri aksesuarları içermektedir. Aksesuarın **üçyüz** farklı çeşidi vardır, özel olarak kanun yetkilileri tarafından üretilmektedir.

Ayrıca, çocuklar ile ilgili kültür merkezleri ve ürün sahiplerine satış temsilciliği verilışı, kanun ürünlerini onlardan elde edilebilmektedir.

¹⁷⁸ Delarestaghi, s.20.

¹⁷⁹ Delarestaghi, s.21.

¹⁸⁰ Delarestaghi, s.22.

Kanunda, diğer üreticilerin kitap ve eğlence malzemeleri ve Kanun Fekri Kudak ve Nocavan dışı ürünleri inceledikten sonra mağazalarından satın alabilirler.

Çocuklar, ergenler, kurumlar ve diğer merkezler abonelik sistem sayesinde şubelere müracaat etmeden de kanun ürünlerini yaş gruplarına göre alabilirler.¹⁸¹

3.2. İran Sinemasında Çocuk

Çocuk sineması, 1987- 1996 yılları arasında altın dönemini yaşadı. 1996 yılından sonra ise gençlerin ilgi ve beğenisinden mahrum kaldı. Bu tarihten sonra uzunca bir dönem çocuk sineması seyircisi ile ilişkisinde sıkıntılar yaşadı.¹⁸²

Genç nesilleri göz ardı eden bir politika güden İran sinema politikasına ilk tepki çocuklardan geldi.

Masum, çalışkan, inatçı ve kararlı çocuklar sakin ve kayıtsız kalan büyüklerinin karşısında durdular ve küçük isteklerini dile getirdiler. Seksenlerin ortasından sonra, her yerde ve her zaman beyaz perdede bir çocuk vardı derin bakışlarıyla seyirciyi işaret etsinler ve açık sözleriyle onları sallasınlar diye. İran Sineması çocuk yardımıyla alt üst oldu ve sinemasal anlatım alanında yeni deneyimler elde ettiler. Günümüzde devrim sonrası İran Sinemasını çocuğun huzuru olmadan düşünülemez. Bilinçsizliğimizden hikâyeler yaratırlar. İranlı Çocuklar, diğer ülkeler tarafından yaratılan siyah ve olumsuz imajı kolaylıkla tartışılar. Yabancı seyirciler İran Sinemasını çocuğun bakışlarıyla gözlemlediler. Bu bakış, acımasız ve öfkeli dünya olarak tanıdıkları dünyayı göstermiyordu. İranlı Çocuklar, barış ve dostluktan konuşuyorlardı. Onlar çağdaş İran tarihinin kanlı döneminden, İran sinemasının asıl akışına ayakbastılar. Arkadaşın evi nerede? (Abbas Kiyarostami, 1986). Bu film İran ve Irak savaşı sırasında çekildi ve ateşkesten birkaç ay sonra vizyona girdi. İran Çocuk Sineması, savaş şiddetini hiçe saydı. En sade ve en somut duygular ile dostluk ve kardeşlikten konuştu. “Kültürel kimlik” ten yeni

¹⁸¹ Delarestaghi, s.23

¹⁸² Amir Ferzelahi, Asib Şenasi Sinema-ye Kudak va Nocavan (Çocuk Sinemasında Patoloji= Children And Goung Adult's Cinema Pathology), Birinci Baskı, Fredus Yayınları, Tahran, 2008, s.7.

açıklamalar yaptı ve ona güvenerek devrim sonrası sinemanın altın dönemine güç kattı¹⁸³.

Bu dönemde, konu belirlemede gerçekçilik, aktör seçme ve anlatımda İran Sinemasında gelişmeler yaşandı. Sıradan insanlar, gerçek mekanlarda hayatı perdeye taşıdılar.

3.2.1. Çocuk Filmleri ve İran Sineması

1987 yılına kadar İran Sineması, farklı temalar üzerinde yoğunlaşmış ve 1987 yılına gelindiğinde ise artık seyirci bu konulara ilgi göstermemeye başlamıştı. Ticari kaygılar içerisinde olan İran Sineması bu iflas döneminde çocuk filmlerine yönelmiş ve böylelikle seyircinin dikkatini çekebilmeyi ummuştur. Nitekim beklenenin ötesinde bir durum gelişmiş ve İran Sineması bu filmler ile sadece ülke içerisinde değil, dünya çapında ismini duyurmayı başarmıştır. Tamamen doğal ortamlarda ve kendi hayatını oynayan filmler gündeme gelmiş ve bu filmler olanca çıplaklığıyla gerçekleri ortaya koymayı hedeflemiştir. Böylece İran sineması ödül den ödüle koşmaya başlamıştır.

3.2.2. Çocuk İmgesi ve İran Sinemasında Çocuğun Yansıması

Genel itibariyle İran Çocuk Sineması ürünlerine bakıldığında, yaşından büyük durumlarla karşı karşıya kalan bir çocuk imgesi göze çarpmaktadır. Özellikle bu araştırmaya konu olan filmler ele alındığında, yetişkin çocuk, olgun çocuk, güçlü çocuk gibi yetişkinlerden beklenen davranış profilini sergileyen bir çocuk imajı karşımıza çıkmaktadır. Bu durum belki de yönetmenin aslında yetişkinlerden beklentilerini çocuk imgesine yüklemesi ile gelişmiştir. Belki de toplumsal duyarsızlıkları bir nevi çocuk imgesi ile yansıtmaya ihtiyacı ile ortaya çıkmıştır. Ancak sebebi her ne olursa olsun, kendini oynayan çocuk imgesi, İran Sineması'nda net bir şekilde göze çarpmaktadır. Konular, sıradan günlük hayatın içinden olmakla birlikte,

¹⁸³ Hamid Reza Sadr, Daramadi Bar Tarikh-e Siyasiye Sinemaye İran(1380- 1280)(Politik İran Sinema Tarihi(1901- 2001), Birinci Baskı, Ney Yayınları, Tahran, 2001, s.299-302.

oyuncu çocuk da o hayatın içinden gelen biridir. Nitekim bu ikili uyum, sanatsal şaheserlerin ortaya çıkmasında belki de en büyük etkindir.

Farz Elahi (2009) Çocuklar hakkında film yapan bazı yönetmenler, yetişkin düşünceleriyle, çocuklar ve çocukların aileleri üzerinde etki yaratmak çabasıdadırlar. Böyle bir zihniyetle, çocuklara hitap eden film karakterleri ve çocuklar için filmin hikayesinde çekicilik yaratmama ve bir şey öğretememe durumu söz konusu olduğunu ifade etmektedir.¹⁸⁴

Bu noktada, İran sinemasında yönetmenler iki gruba ayrılabilir. Bunlardan birincisi, çocuk için film yapan; çocuk ile kurulmaya çalışılan iletişimin amacı festival yada benzeri zeminlerde kendini göstermek olmayan, sadece kendi yetişkin zihniyetiyle çocuklara veya kendi çocukluğuna bakmış ama şimdiki çocuğun dünyasından uzak olduğundan çocuklar için gerçek ve somut koşulları yaratamamış yönetmenleri ifade etmektedir.¹⁸⁵ Bu yönetmenler toplumsal bakış açısından uzak ve kişisel algılarıyla, çocuklar için film üretmiş olmalarına karşın, bu filmler hedef kitleyle kurulacak olan sağlıklı bir ilişkiyle sonuçlanmamıştır. Oysa ki sinema alanında çok başarılı olan ve kabul gören bu eserler hedef kitle olarak çocuklar ve gençler üzerinde istenen ve beklenen etkiyi yaratmamıştır.

İkinci grup ise, çocuklar hakkında film yapan yönetmenlerdir. İlkeleri doğrultusunda görüntüleri yönlendirmeyi amaçlayarak bilinçli veya bilinçsiz yabancı festivallerden ödüller alabilmek için daha önce tekrarlanan kuralları hasat peşindedirler, bu iş onlara daha cazip gelmiş ve ülke içindeki izleyici çocuklar ve aileleriyle pek ilgilenmemişlerdir.

90 sonrasında ise bu durum, daha çok gözle batmaktadır ve hemen hemen bu yıllarda üretilen birçok çocuk sineması eserini de bu çabaları doğrultusunda üretmişlerdir. En başarılı olanlar ise, çocukluk döneminin saf ve sadeliğini algılayarak kendi eserlerine bu doğrultuda yön vermiş olan yönetmenlerin

¹⁸⁴ Amir Farz Elahi, Asib Shenasi Sinema-ye Kudek ve Nojevan (Children and YoungAdult's Pathalogi), Firdevs Yayınları, İran, 2009, s.9-10.

¹⁸⁵ A.e., s.10.

yapıtlarıdır. Çocuklar için anlayış sadeliği yoluyla gelişmiş teknikler kullanmışlardır. Bu yolda adım atan yönetmenler: Kambuzya Partovi- Majid Majidi- Amir Naderi ve bazı durumdaki; Abbas Kiyarostami- Ali Talebi ve Marziyeh Burumand sayılabilir.¹⁸⁶

3.3. Analiz Edilecek Filmler (1985 Sonrası Dünya Çapında Ödül Almış Olan Çocuk Temalı Filmler)

Bu çalışmada 1985 sonrasında İran'da çekilmiş ve Dünya çapında ödül almış olan 4 film incelenecektir.

Tablo 1 Analiz Edilecek Filmler

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
Cennetin Çocukları	1997	Majid Majidi
Arkadaşın Evi Nerede?	1987	Abbas Kiyarüstemi
Cennetin Rengi	1999	Majid Majidi
Sarhoş Atlar Zamanı	2000	Bahman Ghobadi

3.3.1. Cennetin Çocukları

Cennetin Çocukları 1997 İran yapımı dramatik filmidir. Özgün adı Bacheha-ye Aseman olan film, İngilizce konuşulan ülkelerde ve uluslararası gösterimlerde Children of Heaven adıyla gösterime sunulmuştur.¹⁸⁷

"Cennetin Çocukları" İranlı yönetmen Majid Majidi'nin ABD'de gişe rekorları kırmış olan Cennetin Rengi(Rang-e Khoda) (1999) filminden bir önceki filmidir. Çekimleri İran'ın başkenti Tahran'da gerçekleştirilen bu düşük bütçeli film sadece 180.000 dolara mal olmuştu.

Bu masalsi duygusal film, yoksul bir ailenin çocukları olan Ali ve Zehra isimli iki küçük kardeşin öyküsünü anlatıyor. Kızkardeşinin ayakkabılarını

¹⁸⁶ A.e., s.12-13.

¹⁸⁷ www.İrankulturevi.com

tamirciden getirirken kaybeden Ali, kendi ayakkabısını onunla ortak kullanmak zorundadır. Çünkü babalarının öfkesinden çekindikleri için durumu ona anlatamazlar, zaten anlatsalar da babaları yeni bir çift ayakkabı alamayacak kadar yoksuldur. Filmin tanıtım sloganında denildiği gibi onların bu küçük sırrı artık en büyük serüvenleri olacaktır.

Filmde, okula giden iki kardeş ayakkabılarını değişerek giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkar. Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını değişirler. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalır ve azar یشtir. Bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan yarışmaya girmeye karar verir. Amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Zehra'ya vermektir. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ama ayakkabıyı alamadığı için çok üzgündür.

Masumiyetin, kederin ve kararlılığın öyküsünü anlatan bu dokunaklı filmi, bazı eleştirmenler Vittorio de Sica'nın 1948 tarihli Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette) filmi ile kıyaslamışlardır. Film eleştirmeni Roger Ebert ilgili yazısında, filmin çocuklar için neredeyse kusursuz bir seçim olduğunu, zira iyi niyetli bir saflıkla çekilmiş bu filmin birçok benzeri Amerikan çocuk filminde olduğu gibi ukalaca akıl vermeler, gizli alaycılık ve iğneleyici temalar içermediğini belirtmiştir.¹⁸⁸

Film hem uluslararası hem de ulusal düzeyde birçok ödöl almıştır.

¹⁸⁸ www.beyazperde.com

Tablo 2 Cennetin Çocukları Filminin Uluslararası Ödülleri

Ülke	Ödül	Yıl	Ödülün Verildiği Program
Warsaw Poland	Best Film	1999	11th International Film Festival
Warsaw Poland	Audience Best Film	1999	11th International Film Festival
USA	Nomination	1999	Academy Awards for the Oscar for Best Foreign Film
Singapore	Best Asian Feature Film Silver Screen Award	1998	11th Singapore International Film Festival
Avlo Finland	Award from the International Society for Children & Youth Cinema	1998	16th International Film Festival for Children and Youth
Francfort Germany	Best Film	1998	23rd International Children Film Festival
Montreal Canada	Best Festivalfilm	1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Oecumenical Award	1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Audience Best Film	1997	21th Montreal Festival for World Films
Montreal Canada	Special Mention from the International Critic Federation	1997	21th Montreal Festival for World Films

Kaynak: www.İrankulturevi.com

Tablo 3 Cennetin Çocukları Filminin İran’da Aldığı Ödüller

Ülke/Şehir	Ödül	Ödülü Alan	Yıl	Ödül Programı
İran Tahran	Award from the Critic Association		1998	Sinema Evindeki İlk Film Festivali
İran Tahran	Best film		1997	27’nci Rashd Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Film	Majid Majidi	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Diplome for Best Non-professional Actor	Reza Naji	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Editor	Hassan Hassandoost	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Director	Majid Majidi	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Screenplay	Majid Majidi	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Makeup Artist	Mohsen Musawi	1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali
İran Tahran	Best Film The Association of Critics and Screenwriters		1997	15’nci Fajr Uluslararası Film Festivali

Kaynak: www.İrankulturevi.com

3.3.2. Arkadaşın Evi Nerede

Kiyariüstemi’nin asıl başyapıtı 1987’de çektiği “Arkadaşın Evi Nerede?” (Khaney-e Doost Kojast?) filmidir. Bu filmde *Kiyariüstemi* oldukça basit, sıradan diyebileceğimiz bir konuyu anlatır. Arkadaşının defteri kendisinde kalan çocuk, defteri arkadaşına geri vermek için onun evini aramaya başlar. Konu bu kadar basittir. Ama *Kiyariüstemi* bu basit konuya insanî duyguların neredeyse tümünü yerleştirir: Safiyet, masumiyet, vefa ve dostluk. Kendisini bir başkasının yerine koyma, onun derdini, acılarını hissetme, sahiplenme duygusu. Bu

filmle *Kiyarüstemi*, modernizmin çoktan unutturduğu “dostluk” kavramını âdeta yeniden devreye sokar. Filmde, sadelik ve yalınlıkta müthiş bir derinlik yakalanır. Hem de hiçbir politik ve diğer angajmanlara girilmeden. Bir çocuğun büyüdüğü dünyası şaşırtıcı bir gerçeklikle gözler önüne serilirken, herkesin sahiplenebileceği evrensel temalar yakalanır. Bu, her dilde, her coğrafyada, her din ve inançta ve her zaman diliminde geçerliliğini koruyabilecek sevgi ve dostluktur. Ve sonuçta ortaya küçüklerin dünyasını anlatan büyük bir film çıkar. Bir çocuk kalbi kadar naif, zarif ve saf.¹⁸⁹

Tablo 4 Arkadaşın Evi Nerede Filmi Ödülleri

Ülke/Şehir	Ödül	Ödül Programı
Tahran İran	Bronz Leopar	Locarno Uluslararası Film Festivali
Tahran İran	Altın Plaket	Fajr Film Festivali

Kaynak: www.İrankulturevi.com

3.3.3. Cennetin Rengi (Reng-e Khoda)

Cennetin Rengi 1999 İran yapımı dramatik filmidir.Özgün adı Rang-e Khoda dır.İngilizce konuşulan ülkelerde The Color of Paradise adı ile gösterime sunulmuştur. Özgün ismi Tanrının Rengi anlamına gelmektedir. Majid Majidi 'nin senaryosunu yazıp yönettiği filmin önemli rollerinde Hossein Mahjoub , Mohsen Ramezani ve Salameh Feyzi oynamışlardır. Film çevresini sadece dokunarak ve duyarak anlamaya çalışan görme engelli küçük bir çocuğun dünyasını masalsı bir üslupla anlatır.

Küçük Muhammed (Mohsen Ramezani),Tahran'daki bir körler okulunda yatılı olarak eğitim görmektedir. Kör olarak doğmuş ve çevresindeki dünyayı dokunarak ve işiterek anlamaya çalışmaktadır. Okulu yazın tatile girdiğinde babası onu almak ve köyüne götürmek üzere okula gelir. Muhammed'in annesi ölmüş ve babası yeni bir evlilik planlamaktadır. Özürlü bir çocuğun evlilik planlarını bozacağından endişelenen baba sürekli olarak ondan kurtulmak için çareler arar.

¹⁸⁹ Aktaş, s.277

Köyde ise Muhammed'i yazı birlikte geçirecekleri sevecen iki kız kardeş ve yaşlı ninesi beklemektedir.

Tablo 5 Cennetin Rengi Filmi Ödülleri

Ödül	Ödül Programı
En İyi Yabancı Film	Boston Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri
Jüri Özel Ödülü Genç Jüri Özel Ödülü	Gijon
İzleyici Ödülü, Amerika Büyük Ödülü	Montreal
En İyi Yabancı Film	San Diego Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri
En İyi Film	Çevre Filmleri Festivali-Fransa
En İyi Yönetmen	İsfahan-İran
En İyi Film	Fajr-İran

Kaynak: www.beyazperde.com

Cinsiyet açısından değerlendirildiğinde filmde hem kız çocuk hem de erkek çocuk varlığı göze çarpmaktadır. Bu, İran aile yapısını büyük oranda örnekleyen bir durumdur.

Film, çocuk konuşması, çocuk sesi ile başlamaktadır. Görüntü öncesinde ses ile bir giriş yapılmıştır. Bu da izleyicinin çocuk varlığını işitsel olarak en başında algılamasını tetiklemektedir. Film, bir yatılı okulda başlar ve giriş teması olarak karşımıza yoksun çocuk imgesi çıkmaktadır. Bu yatılı okul görme engelli çocuklar için olan bir devlet okuludur ve ana karakter bu okul öğrencilerindendir. Diğer yan karakterlere bakıldığında yine farklı özürleri olan çok fazla sayıda engelli çocuk imgesinin varlığı gözlemlenebilmektedir. Bu imgeler, sürekli birbirleri ile etkileşim içerisinde engelsiz dünyanın dışında var olan bir engelli dünyasını hissettirmektedirler. Kendi aralarında oluşturdukları yaşam biçimi ile eğlenceleri ve ihtiyaçlarını birbirlerinin yardımıyla karşılayan, yaşayan ayrı bir yaşama biçimi karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğerk göze batan unsur da, görmeyen çocukların ses ile görmeye çalıştıklarıdır. Algı tamamen ses ile olmakta ve hayatı ses ile biçimlendirmektedirler. Nitekim ana karakter “Mohammed” ilgilendiğı olayların olduğı yöne doğru kulağını çevirmekte ve dinleyerek oraya ulaşmak istemektedir.

Bir diğerk taraftan tüm imkânsızlıklara rağmen kabuğuna çekilmemiş ve imkanlar üretmeye, kendisi yardıma ihtiyacı olmasına rağmen başkalarına yardım etmek için uğraşan bir çocuk karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Mohammed, bahçede sesini duyduğı, yuvadan düşmüş bir kuşu kedinin yemesini önlemek için sesin yardımıyla kuşu bulup yuvasına koyar. Bu sahne çokça mesaj içermektedir. Merhamet, zayıflara yardım, imkânsızlıklara rağmen bir şeyler yapabilmek gibi birçok pozitif fikir sayılabilir. Bir diğerk taraftan da görme özürli bir çocuk için sesin ne anlama geldiğı, hissettirilecek kadar vurgulanmıştır. Ayrıca filmin tamamının üzerine kurgulandığı ve Mohammed’in algılama biçimi olan kör yazı aleti söz konusudur. Burada görme engelli çocuklar, aletle yazı yazarken her harfin bir sayı karşılığı olduğundan kabartma yapmak için ellerindeki kalem ile (kabartma kalemi) harfe karşılık gelen sayıda kağıda vurmakta ve sonrasında yaptıkları kabartmaları el yordamı ile okumaktalar. Filmin genelinde bu iki tema Mohammed’in dünyayı algılama şeklini ortaya koymaktadır. Mohammed, sesle, doğadan gelen tıktıkların sayısı ile ve parmakları ile hissederek harf anlamı yüklemeye çalıştığı nesneler aracılığıyla doğayla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bunun temelinde Allah’ın kendisini özel yarattığını anlatan öğretmeninin söylediklerinin yattığını görüyoruz. Öğretmeni, Allah’ın kör çocuklarla konuşmak için doğadaki sesleri kullandığını, onlara bu sesle mesaj verdiğini anlatmıştır. Mohammed’de bu seslerle dualarının yanıtını ve Allah’tan istediklerinin cevaplarını aldığını düşünmekte ve sesleri çok dikkatli bir biçimde dinlemektedir. Bu noktada yazı aletinin çıkardığı sesin benzeri olan ağaçkakan sesi karşımıza çıkıyor. Film boyunca Mohammed, duyduğu ağaçkakan tık tıklarını sayarak kendi alfabesinde karşılık gelen harfleri oluşturmak kaydıyla Allah’la konuşuyor. Burada bir iç dünya ve o dünyada ki inanç karşımıza çıkmaktadır.

Çocuğun perspektifinden bakıldığında, kendi iç dünyasında yaşayan bir çocuk imgesi karşımıza sürekli çıkmaktadır. Ana karakter, hayatı kendi iç

dünyasında biçimlendirmiştir. Bu görmeyen bir çocuk için oldukça normal bir durumdur. Göremediği ve varlığının neye benzediğini bilmediği dünyayı kendi içerisinde resmetmesi ve o resim üzerinden hareket etmesi doğal bir sonuçtur.

Yaz tatili için köyüne gittiğinde karşımıza iki kız çocuğu çıkmaktadır. Burada iki kız kardeşin varlığı göz önüne gelmektedir.

3.3.4. Sarhoş Atlar Zamanı

Sarhoş Atlar Zamanı, (Zamānī barāyé mastī asbhā). Bahman Gobadi'nin 2000 yılında yönetmenliğini yaptığı Kürtçe / Farsça bir film. Cannes Film Festivalinde Altın kamera ödülü (Caméra d'Or award) almıştır. Bahman Gobadi'nin ilk uzun metrajlı filmi olarak ifade edilmektedir. Mekân olarak İran yakınlarında Gobadi'nin de köyü olan Kürt köyü Bane de geçmektedir. Olay ve kişiler gerçeklere dayanır. Filmin ismi soğuğa dayanmaları için atlara viski içirilmesinden ötürü “Sarhoş Atlar Zamanı” olarak karşımıza çıkmaktadır.

İran, Irak, Türkiye sınırında yaşayan Kürt bir ailenin dramı anlatılır. Anne ve babasının ölümünden sonra Eyüp, engelli ağabeyi Madi'nin tedavisi için katır sırtında İran'a yük taşımaya başlar. Bu sırada ablası kardeşi Madi ile ilgilenmektedir. Çetin kış şartlarında İran - Irak sınırında çeşitli işler yapar. Bir gün soğuktan donmamaları için yük taşımacılığında kullanılan atlara viski içirdiklerini görür. Fakat yük taşıyan insanlar soğuktan çalışmamaktadırlar. Ardından Eyüp daha fazla para kazanabilmek adına kardeşi Emine ile birlikte kaçakçılığa başlarlar. Savaşın enkazları, halkın yoksulluğu sahne sahne gözler önüne serilir. Savaşın izlerinde, yaşanan gerçek bir hikâyedir. Filmde atlara gösterilen özen, insanlara gösterilmez.

Madi'nin tedavisi için para kazanamayan Eyüp'un ablası, kendinden yaşça büyük bir Iraklı ile Madi'nin tedavisi karşılığında evlenmeyi kabul eder. İran sınırından Irak sınırına at üstünde Madi ile birlikte gider. Fakat Irak'ta Eyüp'un eline bir katır tutuşturularak Madi ile birlikte İran'a gönderilir.

Tablo 6 Sarhoş Atlar Zamanı Filmi Ödülleri

Ülke/Şehir	Ödül	Yıl	Ödül Programı
Fransa	Altın Kamera Ödülü (Caméra d 'Or)	2000	Cannes Film Festivali
ABD	Jüri özel ödülü (Silver Hugo)	2000	Uluslararası Chicago Film Festivali
İskoçya	En iyi uzun metrajlı film ödülü	2000	Edinburgh Film festivali
ABD	En iyi uzun metrajlı film ödülü	2000	Santa Fe film festivali,
Brezilya	Büyük jüri ödülü	2000	Uluslararası São Paulo Film Festivali
Kanada	En iyi uzun metrajlı film ödülü	2000	Uluslararası Banff Film Festivali
İspanya	Jüri özel ödülü	2000	Uluslararası Gijon Film Festivali
(İran) İsfahan	En iyi uzun metrajlı film ödülü		Çocuk Filmleri Festivali

Kaynak: www.beyazperde.com

3.4. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Çocukluk, bebeklik ve ergenlik arasındaki dönemdir. Çocuklarda öğrenme ve keşfetme çabaları en yüksek düzeydedir ve her şeyi bilmek isterler. Çocukluk döneminde tüm kavramlar çocukların zihninde tanımlanır ve şekillenir.

Kitle iletişim araçları içerisinde etkin ve yaygın biçimde bireylerin yaşantısına etki eden sinema, çocuk sinemasının yeni düzene etkileri sorgulanacaktır. Devrimden sonra İran sinemasında çocuğun geldiği nokta göz önüne alınarak, yapımcıların yarattığı yeni nesil sineması formatlarının İran sinemasının çocuk etkileri ve getirdiği yenilikler ve eğer çocuk sinemayı değer; ve kültür alınması diyorsa çocuk filmi çekici güç olarak görmeli ve onun sayesinde mesaj gönderebilme yeteneği olduğunu araştırılacaktır.

Tüm suçlar, anormallikler, çocuğumuzun parçasıdır, çünkü kavramların büyük kısmı ki çocuk, yetişkinlikte öğrenmesi gerekirken küçük yaşta meydana gelmekte ve sinema kavramı çocukların eğitimi için iyi bir araç olarak gösterilmektedir. Bu amaç için 3 ideal metodun gözetilmesi gerekmektedir:

- 1) - Tutum
- 2) - Bilim
- 3) - Yetenek

Ayrıca belirtmek gerekir ki bu 3 metodun eğitiminde, kendinden daha önemlisi eğitim yöntemidir. Biz büyükler kabul etmeliyiz ki çocuklar, gençler ve yeni nesiller bugün artık mantıktan başka bir şey kabul etmiyorlar, tecrübe etmek ve öğrenmek istiyorlar çünkü dünya diline (bilgisayar, Internet gibi) hakimler ve onlar için tanıdık bir dünya söz konusu. Bu nedenle çocukları sevmeli ve isteklerini tanımalıyız, onların üstünde durulmalı, araştırmalı ve kökleri öğrenilmelidir. Ta ki çocukların isteklerini ve ihtiyaçlarını karşılayabilecek kadar iyi filmleri üretebilene kadar.

Bu araştırmada hedeflenen bir diğer amaç ise, sinema izleyicisinin yaptığı değerlendirmede toplumsal değerlerin ve kültürel unsurların etkisinin boyutudur. Bu durumun araştırılmasında 16 ifadeden oluşan ve izleyici bakış açısını değerlendirmeye yönelik ölçek kullanılmıştır. Bu ölçekle, hem İran Sinemasındaki çocuğun ne şekilde algılandığının tespiti amaçlanmış, hem de araştırılan çocuk imgesinin toplumsal sıkıntıların lisanı olma noktasında ne derece kendisini gösterebildiğinin tespiti cihetine gidilmiştir.

Temel Hipotez:

Çocukların bilgi ve bilinci, yaşadığı toplumda yetişkin insanlardan farklıdır, aynı zamanda karşılaşılan sorunların türü de farklıdır. Çocuk filminin inşası için çocukların problemlerine bakılmalı. Çocuklarda olumlu rolü alabilmek, zihinsel ve duygusal eğitim yapabilmek için yapılacak olan eğitim, yalnızca manevi değerler değil aynı zamanda sanat ve zevk değerlerini de kapsamalıdır.

İran’da Çocuk sineması İran İslam Devrimi’nden sonra oluşan sinema türü olup ilk zamanlarından beri dikkat çekmiştir. Çocuk sineması, Modern İran sinemasının büyümesi için, uygun bir başlangıç olarak tanımlanmıştır. 1983 yılı, İranda çocuk yapım döngüsünün başlangıcı denilebilir. İran’da, çocuk sinemasının ilgisi öylesine yoğun oldu ki, bu yoğun ilgi neticesinde Fecr Festivalinde bağımsız bir çocuk sineması festivali yapıldı. İran Çocuk sinemasının gerilemesinin faktörlerinden biri, ünlü ve meşhur yönetmenlerin eserlerini taklit etme ve kopya edilmesidir. Bence çocuk sineması, özel ve özgü dilinin olması, sosyal açıdan büyümesi ve dinamizm olarak izleyiciyi derinden etkileyebilmesidir. Çünkü hayal dünyası, fantastik, oyun ve zihinsel görüntülerinin benzeri mahiyettedir.

Çocuk sinemasının amacı kültürü aktarmaksa; izleyici olan çocuk ve beraberinde diğer izleyici, karşısında güçlü, cezbedici bir yapıt bulmalı ve film bu özellikleriyle birlikte mesajı aktarabilmelidir.

Alt Hipotezler:

1. Çocukların en derin isteklerinin tanınması.
2. Çocukların eğitim seviyesinin yükselmesi ve gelişimi için, girişim ve yenilikler açısından sinemanın rolü göz önünde bulundurulmalı.

3.5. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, kendisini ifade etmesi bakımından İran Sineması’nın çocuk imgesini ne şekilde gündeme aldığı belirlenmesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, çocuk imgesinin; toplumsal ihtiyaç ve sıkıntıların dile getirilmesinde ne denli başarılı olduğunun ve izleyiciye aktarılan mesajların ne ölçüde amacına ulaştığının tespiti açısından da önem arz etmektedir.

Bu çalışmada kullanılan anket uygulaması, bu alanda daha önce kullanılmamış bir uygulamadır. Bu yönü ile de bu çalışma bundan sonraki çalışmalara ışık tutması ve örnek teşkil etmesi açısından da önemlidir.

3.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Devrim sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin incelendiği bu araştırma, bu alanda yayınlanmış kaynaklardan derlenen verilerden meydana getirilmiştir.

Ayrıca, yapılan anket çalışmasının uygulama süresinin uzun olması ve hem İran'da hem de Türkiye'de uygulamaya konulduğunda; uygulama yapılan üniversitelerin yönetimlerinden izin alma gerekliliği söz konusu olmuştur. Türkiye'de bu konuda herhangi bir sıkıntı yaşanmamasına karşın katılımcıların uzun süreli izlemelere katılım konusunda sıkılmaları ve bununla beraber ankete katılmayı istemedikleri görülmüştür. İran'da ise durum benzer biçimde şekillenmiştir. Dolayısıyla katılan öğrencilerin hepsi de uzun süren gösterimlerden ötürü anketi tamamlamamışlardır.

Bu nedenlerden ötürü bu çalışma, ankete katılmayı kabul eden öğrencilerle ve katılımcıların verdikleri yanıtlarla sınırlıdır.

3.7. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Sinema Televizyon bölüm öğrencileri olarak belirlenmiştir. Bu evren içerisinden seçilen örneklem ise, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Sinema-Televizyon bölümü öğrencileri ile İran Devlet Üniversitesi Sinema-Televizyon bölümü öğrencileri şeklindedir.

3.8. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın amacı ve kapsamı doğrultusunda literatür taraması yöntemi kullanılarak konu derinlemesine irdelenmiştir. İran sinemasının devrim öncesi ve sonrası gelişiminin yanı sıra çocuk imgesinin İran Sineması'na etkileri araştırılmış, bu bağlamda, devrimden sonra İran sinemasında çocuğun toplumsal yapı içerisinde bireyler üzerindeki etkileri araştırılarak İran sinemasında çocuk imgesinin etkileri incelenmiştir.

Ayrıca bu çalışmada, incelenecek olan filmlerin kültüre ve yaşayış biçimlerine bağlı olarak toplumsal etkilerini araştırmak amacıyla, imkânlar ölçüsünde bu filmlerin tamamı İran'da ve Türkiye'de seçilecek olan denek gruplarına

izlettirilip toplumsal algılar üzerinde ki etkilerinin araştırılması da bu çalışma kapsamında gerçekleştirilmiştir.

3.8.1. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada, araştırmacı tarafından geliştirilen, bağımsız demografik değişkenlerle birlikte 16 ifadeden oluşan, güvenilirlik çalışması yapılmış “İran Sinemasında Çocuk İmgesi” adlı ölçek kullanılmıştır. Ölçeğin hazırlanmasında öncelikle araştırılan hipoteze yönelik ifadeler oluşturulmuş ve uzman danışman desteği alınarak bu ifadeler yeniden ve amaca en uygun içeriği taşıyacak şekilde düzenlenmiştir. Uygulanan ön test üzerinden ölçeğin güvenilirliği test edilmiş ve geçerliliğinin gerçekleşmesi neticesinde diğer katılımcılara da uygulanmıştır.

Maddeler Likert tipi dereceleme ölçeği halinde yazılmış ve basamak sayısı 5 olarak saptanmıştır. Maddelere verilecek yanıtlar sırası ile;

Kesinlikle Katılmıyorum	(1 Puan)
Katılmıyorum	(2 Puan)
Kararsızım	(3 Puan)
Katılıyorum	(4 Puan)
Kesinlikle Katılıyorum	(5 Puan)

şeklinde belirtilmiştir.

Ölçeğin puanlanması ifadeler (1-5) lik skala üzerinde yapılmıştır. En olumsuz yanıttan en olumlu yanıt doğru 1-5 puan üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

3.8.2. Verilerin Yorumlanması ve Analizi

Ölçek, Türkiye’de ve İran’da öğrencilere dağıtılmış, araştırılan filmler öğrencilere izletildikten sonra ölçekte yer alan ifadelere katılım düzeylerini işaretlemeleri istenmiştir. Toplanan veriler SPSS 16.0 programı kullanılarak

incelenmiştir. Veri setinin güvenilirliği analiz edilip, iç tutarlılığı doğrulandıktan sonra, ölçeğin yapısına bağlı olarak her bir madde için her iki ülke katılımcılarının frekans dağılımları ele alınarak sonuçlar karşılaştırılmış ve bu iki ülkede algının ne şekilde oluştuğu, farklılıkları ve benzerlikleri ortaya konularak sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

3.9. Bulgular ve Yorum

Uygulanan ölçeğin güvenilirliğinin ve uygulanabilirliğinin belirlenmesi için öncelikle 22 kişilik bir ön veri grubu oluşturulmuş ve bu katılımcılardan elde edilen sonuçlar değerlendirilerek, ölçeği oluşturan maddelerin ne şekilde algılandığı ve ölçeğe verilen yanıtlar doğrultusunda güvenilirliğin sağlanıp sağlanamayacağı test edilmiştir. Yapılan ön test bulgularına ilişkin veriler şu şekildedir.

3.9.1. Demografik Veriler

Yapılan ön teste ilişkin demografik veriler şu şekilde tespit edilmiştir.

Tablo 7 Ön Test İçin Katılımcıların İzledikleri Filmlerin Dağılımı

		Film			
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Valid	Sarhoş Atlar Zamanı	3	13,6	13,6	13,6
	Cennetin Rengi	8	36,4	36,4	50,0
	Arkadaşımın Evi Nerede	7	31,8	31,8	81,8
	Cennetin Çocukları	4	18,2	18,2	100,0
	Total	22	100,0	100,0	

Ön test için tercih edilen katılımcı kitlesi, öğrenci ve aynı zamanda sinema sektöründe çalışmakta olan kimselerden tercih edilmiştir. Bu kişiler öğrenci kimlikleriyle örneklem yapımıza uygunluklarının yanında, İran Sinema'sıyla ilişki içerisinde olup yardımcı yönetmen, sahne ve teknik elemanlar olarak görev yapan bir profile sahipler. Dolayısıyla Tablo 7 ile gösterilen filmlerin hepsini izlemiş olmaları doğal bir sonuçtur. Ancak, Tablo 7 ile verilen dağılım, katılımcıların hangi filmi izledikten sonra anket ifadelerini yanıtladığına ilişkin durumu belirtmektedir.

Tablo 8 Filmi Daha önce izleyip izlemedikleri

Daha Önce İzledi mi?				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Evet	22	100,0	100,0	100,0
Hayır	0	0	0	0
Total	22	100,0	100,0	

Tablo 8 verileri incelendiğinde ön testte yer alan katılımcıların tümünün gösterilen filmleri daha önce izledikleri görülmektedir.

Tablo 9 Ön Test Demografik veriler tablosu

Cinsiyet				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Erkek	6	27,3	27,3	27,3
Kadın	16	72,7	72,7	100,0
Medeni Durum				
Değer Evli	9	40,9	40,9	40,9
Bekar	13	59,1	59,1	100,0
Çocuk Sahibi mi?				
Değer Evet	3	13,6	13,6	13,6
Hayır	19	86,4	86,4	100,0
Yaş				
Değer 23-26 Arası	3	13,6	13,6	13,6
27-30 Arası	6	27,3	27,3	40,9
30 Yaş üzeri	13	59,1	59,1	100,0
Eğitim Durumu				
Değer 2. Sınıf	1	4,5	4,5	4,5
3. Sınıf	4	18,2	18,2	22,7
4. Sınıf (Veya Mezun)	12	54,5	54,5	77,3
Yüksek Lisans	5	22,7	22,7	100,0

Cinsiyet				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Erkek	6	27,3	27,3	27,3
Kadın	16	72,7	72,7	100,0
Medeni Durum				
Değer Evli	9	40,9	40,9	40,9
Bekar	13	59,1	59,1	100,0
Çocuk Sahibi mi?				
Değer Evet	3	13,6	13,6	13,6
Hayır	19	86,4	86,4	100,0
Yaş				
Değer 23-26 Arası	3	13,6	13,6	13,6
27-30 Arası	6	27,3	27,3	40,9
30 Yaş üzeri	13	59,1	59,1	100,0
Eğitim Durumu				
Değer 2. Sınıf	1	4,5	4,5	4,5
3. Sınıf	4	18,2	18,2	22,7
4. Sınıf (Veya Mezun)	12	54,5	54,5	77,3
Yüksek Lisans	5	22,7	22,7	100,0
Total	22	100,0	100,0	

Tablo 9 verileri katılımcıların demografik durumları ile alakalı veriler içermektedir. Bu tablo verilerine göre ön-teste katılanların %27,3'ü erkek ve %72,7'si bayan katılımcılardan oluşmaktadır. Ayrıca katılımcıların %40,9'u evli iken %59,1'i bekar olduklarını ifade etmişlerdir. %13, 6'lık katılımcı dilimi anne-baba statüsünde ve %86,4'lük katılımcı diliminin ise çocuğu yoktur.

Katılımcıların eğitim durumları incelendiğinde, %54, 5'lik büyük dilimin lisans mezunu oldukları saptanmaktadır. Bunu sırasıyla %22,7 yüksek lisans, %22,7 ile de halen okumakta olan 2.-3. Sınıf katılımcılar kişiler takip etmektedir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu 30 yaş üzeri kimselerden oluşmaktadır. Anket verilerine göre katılımcıların %13,6'sı 23-26 yaş aralığındadırlar. %27,3' 27-30 yaş ve %59,1'i 30 yaş üzeri olduklarını ifade etmişlerdir.

Ölçeği oluşturan maddelerin kendi içerisinde alt faktörlere ayrılıp ayrılmayacağını belirlenmesi noktasında faktör analizine başvurulmuştur. Bu noktada KMO (Kaiser-Meyer-Olkin) katsayısı, ölçeğin alt faktörlere ayrılıp ayrılmayacağı noktasında belirleyici unsur olduğundan $KMO > 0,60$ koşulu gözlemlenmiştir. Yapılan analiz neticesi Tablo 10 ile verilmiştir.

Tablo 10 Ön test KMO ve Bartlett's testi

KMO and Bartlett's Test

Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.		,463
Bartlett's Test of Sphericity	Approx. Chi-Square	233,948
	df	120
	Sig.	,000

Tablo 10 verileri incelendiğinde $KMO < 0,60$ düzeyinde analiz edilmiştir. Bu değer, veri setinin faktörlenemeyeceği anlamını taşır. Dolayısıyla ölçek tek boyutlu olarak uygulanmış ve analizler baz alınan filmler için “Devrim Sonrası İran Sineması”nın çocuğu ele alış biçimi tek boyutlu olarak irdelenmiştir.

Bir diğer taraftan uygulanacak olan anketin güvenilirliğinin tespiti için Cronbach's Alfa değerinin belirlenmesi doğrultusunda güvenilirlik analizi uygulanmıştır. Toplam 16 madde için uygulanan güvenilirlik analizi sonuçları Tablo 11 ile verilmiştir.

Tablo 11 Güvenilirlik Analizi

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
,570	16

Yapılan ön test için tüm maddeler kullanılarak yapılan güvenilirlik analizi neticesinde Cronbach's Alpha katsayısı $\alpha=,570$ olarak tespit edilmiştir (Tablo 11). Ancak Tablo 5 verileri incelendiğinde, testin 1, 7 ve 10. Maddelerinin Toplam korelasyondaki yüklerinin negatif olarak en yüksek düzeyde oldukları tespit edilmiş ve dolayısıyla güvenilirlik katsayısına olan negatif katkıları göz önüne alınarak α katsayısının daha yüksek düzeyde oluşması için bu 3 madde analizden çıkarılmıştır. Genel anket uygulamasında da bu 3 maddeye ilişkin yanıtlar göz ardı edilmiştir.

Tablo 12 Madde Toplam İstatistiği

Item-Total Statistics				
	Scale Mean if Item Deleted	Scale Variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation	Cronbach's Alpha if Item Deleted
Ön Test-1	45,1364	25,933	-,056	,616
Ön Test-2	44,5909	21,015	,458	,497
Ön Test-3	44,3182	22,323	,371	,521
Ön Test-4	45,9091	27,610	-,259	,597
Ön Test-5	45,2273	20,184	,564	,472
Ön Test-6	45,4091	21,872	,428	,509
Ön Test-7	45,7273	29,922	-,469	,648
Ön Test-8	44,0909	27,515	-,187	,608
Ön Test-9	44,5455	21,022	,514	,489
Ön Test-10	44,9091	26,182	-,050	,603
Ön Test-11	45,6364	25,385	,096	,571
Ön Test-12	43,7273	24,113	,358	,537
Ön Test-13	44,0909	24,277	,234	,550
Ön Test-14	44,4091	22,634	,311	,533
Ön Test-15	45,5000	23,881	,320	,538
Ön Test-16	44,0455	21,379	,560	,488

Tablo 12 verileri neticesinde analizden çıkarılan maddeler şöyledir:

- 1- İzlediğiniz filmde çocuk, aile içerisinde önemli bir yere sahiptir
- 2- İzlediğiniz filmde yetişkin karakterin özellikleri çocuk tarafından üstlenilmiştir
- 3- Çocuk, içinde bulunduğu toplumun sosyal anlayışını birebir yansıtmaktadır.

Analizden çıkarılan bu üç madde sonrasında yapılan ölçüm neticesinde güvenilirlik analizi Cronbach's Alpha katsayısı $\alpha = ,723$ olarak gözlemlenmiştir. Bu değer ölçeğin güvenilirliği için genel kabul gören $\alpha > ,50$ kriterinin üzerindedir. Dolayısıyla kullanılan ölçek güvenilirdir sonucuna ulaşılabilmektedir.

Tablo 13 Madde çıkarıldıktan sonra güvenilirlik analizi

Reliability Statistics	
Cronbach's Alpha	N of Items
,723	13

Ölçeğin güvenilirlik düzeyi test edildikten sonra örneklem daha da genişletilerek hem İran'da hem de Türkiye'de iki farklı örneklem grubuna uygulanmıştır.

Türkiye'de İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü öğrencilerine incelenen 4 film izletildikten sonra anket uygulanmıştır. Türkiye'de ankete katılan öğrencilerin demografik dağılımı aşağıdaki gibidir (Tablo 14).

Tablo 14 Türkiye'deki Katılımcıların Demografik Dağılımı

Cinsiyet				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Bay	54	60,7	60,7	60,7
Bayan	35	39,3	39,3	100,0
Medeni Durum				
Evli	1	1,1	1,1	1,1
Bekar	88	98,9	98,9	100,0
Yaş				
17-20 Arası	42	47,2	47,2	47,2
21-24 Arası	43	48,3	48,3	95,5

29 ve Üstü	4	4,5	4,5	100,0
------------	---	-----	-----	-------

-Tablo 8 Devamı-

Sınıf

II. Sınıf	1	1,1	1,1	1,1
III. Sınıf	1	1,1	1,1	2,2
IV. Sınıf	86	96,6	96,6	98,9
Doktora	1	1,1	1,1	100,0

Daha Önce İzledi mi?

Evet	7	7,9	7,9	7,9
Hayır	82	92,1	92,1	100,0
Total	89	100,0	100,0	

Tablo 14 verileri incelendiğinde Türkiye’de ölçeği yanıtlayan katılımcıların %60,7’si erkek katılımcılardan ve %39,3’ü bayan katılımcılardan oluşmaktadır. Bununla birlikte katılımcılardan yalnızca bir tanesi evli olmakla birlikte kitle içerisinde %1,1 orana sahiptir. Bekar katılımcıların oranı %98,9’dur.

Ankete katılan uygulayıcılardan %47,2’si 17-20 yaş aralığında olup, %48,3’ü 21-24 yaş aralığındaki öğrencilerden oluşmaktadır. %4,5 orana sahip 4 kişi ise 29 ve üzeri yaş grubundandır. Örneklemen %96,6’sını IV. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. %1,1 lik oranla I. ve III. sınıf olmak üzere iki kişi mevcuttur.

Ankete katılan öğrencilerin tamamına yakını izledikleri filmleri daha önce görmemişlerdir. 89 kişilik örneklem içerisinde yalnızca 7 si daha önce izlediklerini ifade etmişlerdir. Kalan %92,1 orana sahip 82 kişi ise daha önce izlemedikleri yönünde bilgi vermişlerdir. Daha önce filmi izleyen öğrenci sayısı, 89 kişilik örneklem içerisinde 7 kişiden ibarettir.

İran’da da aynı uygulama İran Devlet Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema-Tiyatro Fakültesi öğrencilerine yapılmıştır. Ankete toplam 143 öğrenci katılmıştır.

Bu öğrencilerden her 4 filmi de izleyen öğrenci sayısı 30 kişidir. 31 öğrenci 3 filmi izlemiş, 34 öğrenci 2 filmi izlemiş ve kalan 29 öğrenci de sadece bir film

izlemiştir. Bu ayrım, uygulama sınav dönemine rastlamasından ve katılımcıların farklılık göstermesinden ötürü Türkiye için yapılamamıştır.

İran’da anket uygulamasına katılan öğrencilerin demografik verileri ise şu şekilde tespit edilmiştir.

Tablo 15 İran’daki Katılımcıların Demografik Dağılımı

Cinsiyet

	N	%	Geçerli %	Toplam %
Bay	66	46,5	46,5	46,5
Bayan	76	53,5	53,5	100,0

Medeni Durum

Evli	20	14,1	14,1	14,1
Bekar	122	85,9	85,9	100,0

Yaş

17-20 Arası	19	13,4	13,4	13,4
21-24 Arası	68	47,9	47,9	61,3
25-28 Arası	30	21,1	21,1	82,4
29 ve Üstü	25	17,6	17,6	100,0

Sınıf

II. Sınıf	1	1,1	1,1	1,1
III. Sınıf	1	1,1	1,1	2,2
IV. Sınıf	86	96,7	96,7	98,9
Doktora	1	1,1	1,1	100,0
Total	89	100,0	100,0	

Daha Önce İzledi mi?

Evet	119	83,8	83,8	83,8
Hayır	23	16,2	15,5	99,3
Total	142	100,0	100,0	

Tablo 15 verileri incelendiğinde katılımcıların %46,5'i erkek ve %53,5'inin bayan olduğu görülmektedir. Türkiye'deki katılımcı profili ile kıyaslandığında oransal olarak yaklaşık eş değer oldukları görülmekle birlikte cinsiyete göre bayan katılımcı oranının daha büyük olduğu gözlemlenmektedir. İran'daki katılımcıların Türkiye'deki katılımcılardan farklı olarak evli katılımcı oranının gösterdiği değişiklik göze çarpmaktadır. Türkiye'deki katılımcılardan yalnızca 1'i evli iken İran'daki katılımcıların 20 kişi ile %14,1'i evli olarak karşımıza çıkmaktadır. Beraberinde %85,9'u bekar katılımcılardan oluşmaktadır.

Katılımcıların yaş aralıkları değerlendirildiğinde %13,4'ünün 17-20 yaş aralığındaki katılımcılardan, %47,9'unun 21-24 yaş arası, %21,1'inin 25-28 yaş arası ve %17,6'sının 29 ve üzeri yaş aralığındaki katılımcılardan oluştuğu gözlemlenmektedir.

Türkiye'deki katılımcılarla benzer şekilde katılımcıların büyük çoğunluğu 4. Sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Bu öğrencilerin örneklem içerisindeki oranı %96,7 dir. Diğer katılımcılardan 1 kişi II. sınıf, 1 kişi III. sınıf ve 1 kişide doktora öğrencisidir. Her üçünün de örneklem içerisinde sahip oldukları oran %1'dir.

Filmleri daha önce izleme oranları Türkiye'deki katılımcılara nazaran oldukça farklıdır. Türkiye'deki katılımcıların tamamına yakını ilk kez izlerken İran'daki katılımcıların %83,8'i daha önce bu filmleri izlemiştir. Kalan %16,2 lik kesim ilk kez izlemektedir. Bu noktada iki örneklem grubu farklılık göstermektedir. Bu farklılığın ölçek sonuçlarına yansiyebileceği göz ardı edilmemelidir.

Araştırmaya, her iki örneklem grubunun tanımlayıcı istatistiklerinin analizi ile devam edilmiştir.

Tanımlayıcı istatistik tablosunda (Tablo-17), Likert ölçekli soru maddeleri “1; Kesinlikle katılmıyorum”, “2; Katılmıyorum”, “3; Ne katılıyorum ne de katılmıyorum”, “4; Katılıyorum”, “5; Kesinlikle katılıyorum” seçenekleri olarak sunulmaktadır. En düşük değeri 1, en yüksek değeri 5 olan bu ölçekte 4 aralık, 5

seçenek bulunmaktadır. Bu nedenle 4 puan üzerinden değerlendirme yapılmaktadır. Bu durumda $4/5 = 0.80$ olacağından her seçeneğin sayı aralığı 0.80 olmaktadır.

Seçeneklere denk gelen sayı aralığı aşağıda verilmektedir.

1.00 – 1.80 = Kesinlikle katılmıyorum

1.81 – 2.60 = Katılmıyorum

2.61 – 3.40 = Ne katılıyorum ne de katılmıyorum

3.41 – 4.20 = Katılıyorum

4.21 – 5.00 = Kesinlikle katılıyorum

Bu durumda katılma alt sınırı 3.41 olmaktadır, yani katılım alt sınırı %68’lik dilime denk gelmektedir. Likert lekli soruların betimleyici istatistik sonuçları ortalama puanları 3.41 puanlarına göre ele alınarak değerlendirilmiştir.

Bu değerlendirme Tablo 16 ve Tablo 17 verileri ışığında yapılmıştır. Elde edilen tanımlayıcı istatistiklerin karşılaştırmasıyla her iki örneklem grubunun anket ifadelerine katılım noktasında benzerlikleri ve farklılıkları göz önüne konulmaya çalışılmıştır.

Tablo 16 İran Örneklem Grubu İçin Tanımlayıcı İstatistikler Tablosu

Descriptive Statistics					
	N	Minimum	Maximum	Ortalama	Std. Sapma
İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir.	142	1,00	5,00	3,6408	1,01995
Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.	142	1,00	5,00	3,6690	1,15299
Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir.	142	1,00	4,00	2,0775	,74447
İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir	142	1,00	5,00	2,4577	1,18276
Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir.	142	1,00	5,00	2,6620	1,07114
İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır	142	1,00	5,00	2,9718	1,20838
İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir	142	1,00	5,00	3,2324	1,20086
Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır.	142	1,00	5,00	2,8028	1,05346
Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)	142	2,00	5,00	4,0352	,83719
İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir.	142	1,00	5,00	3,0775	,85944
Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır.	142	1,00	5,00	3,0282	1,14819
Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır.	142	1,00	5,00	2,3239	,80380
Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır.	142	1,00	5,00	3,9718	,91437
Değer N (listwise)	142				

Tablo 17 Türkiye Örneklem Grubu İçin Tanımlayıcı İstatistikler Tablosu

Descriptive Statistics					
	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir.	89	1,00	5,00	3,1124	1,20074
Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.	89	1,00	5,00	2,6966	1,02696
Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir.	89	1,00	5,00	3,4944	1,00140
İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir	89	1,00	5,00	2,9101	1,23987
Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir.	89	1,00	5,00	3,4157	,97478
İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır	89	1,00	5,00	3,0225	1,09729
İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir	89	1,00	5,00	2,5843	1,13627
Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır.	89	1,00	5,00	3,5056	,95493
Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)	89	1,00	5,00	2,9775	1,07637
İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir.	89	1,00	5,00	3,4382	1,08664
Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır.	89	1,00	5,00	2,9775	1,07637
Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır.	89	1,00	5,00	3,8652	,81451
Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır.	89	1,00	5,00	3,1124	,98209
Değer N (listwise)	89				

Tablo 18 Türkiye ve İran'daki katılımcıları için tanımlayıcı istatistikler özet tablosu

Türkiye	İfade	İran
3,1124	İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir.	3,6408
2,6966	Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.	3,6690
3,4944	Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir.	2,0775
2,9101	İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir	2,4577
3,4157	Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir.	2,6620
3,0225	İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır	2,9718
2,5843	İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir	3,2324
3,5056	Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır.	2,8028
2,9775	Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)	4,0352
3,4382	İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir.	3,0775
2,9775	Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır.	3,0282
3,8652	Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır.	2,3239
3,1124	Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır.	3,9718

Tablo 18 verileri her iki örneklem grubunun anket ifadelerine verdikleri yanıtlar doğrultusunda bakış açılarının karşılaştırılmasına olanak sağlamaktadır. Bu noktada her iki örneklem grubu toplam 4 madde için ortak bakış sergilemektedir. Bu durumun, kültürel unsurlar ve filmlerin İran orijinli olması ile doğrudan ilgili olduğu düşünülmektedir. Nitekim bu iki örneklem grubunun farklı yanıtladıkları “İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir” maddesi sonuçları bu durumu doğrular niteliktedir. Türkiye'deki örneklem grubu ortalaması 3,41 üzerinde iken İran için bu ortalama 3,41'in altında gözlemlenmiştir. Benzer şekilde “Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden

aktarmıştır” ifadesi için verilen yanıtların ortalaması da bu yargıyı doğrular niteliktedir (Tablo 18).

Ancak, “İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır” ifadesini, her iki örneklem grubunun aynı bakış açısı ile yanıtladığı göz önüne alınırsa, toplumsal taraflılığın anket yanıtlarında etkisi olduğu kanaati kuvvetle muhtemel bir yargı olarak ifade edilebilir.

Tanımlayıcı istatistikler özet tablosunda dikkat çekici bir diğer unsur da “Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir” ifadesine katılım düzeyidir. İran’daki katılımcı kitle bu ifadeye kabul ortalaması olan 3,41’in altında bir katılım gösterirken Türkiye’de bu durum tam tersi yönde şekillenmiştir. Bu sonuç, İran için değerlendirildiğine filmin tamamen kurgusal bir çocuk üzerine inşa edildiği neticesine ulaşılrken, çocuğun yaşadığı toplum dışında ki kitle için bu durum, İran’daki çocuk ile filmdeki çocuğun özdeşleştiği şeklinde algılanmıştır. Ancak, filmdeki çocuk her filmlerin tamamında çocuk, kırsaldaki yaşantının bir yansıması olarak ifade edilmiştir. Kentte durum çok daha farklı olduğundan İran’daki katılımcı kitlenin ifadeleri de bu doğrultuda şekillenmiştir. Gelişen dünya düzeninde, günlük hayatta İran’daki çocuğun da filmdeki çocuktan daha farklı olarak gelişim gösterdiği, sosyal yaşantıda çocuğun geçmişe göre daha farklı şekillendiği ve bu yanıtların iki toplum için farklılık göstermesi doğal bir sonuçtur.

Genel ortalamalar, örneklem grupları arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Ancak her bir ifade için verilen yanıtların dağılımı örneklem gruplarının bakış açılarını daha net ortaya koyabilecektir. Bu nedenle çalışmanın devamında her bir madde için verilen yanıtların frekans dağılım tabloları üzerinden karşılaştırılmaları yerinde olacağı kanaatindeyiz.

Tablo 19 “İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir”. İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	7	7,9	7,9	7,9
	Katılmıyorum	26	29,2	29,2	37,1
	Kararsızım	18	20,2	20,2	57,3
	Katılıyorum	26	29,2	29,2	86,5
	Kesinlikle Katılıyorum	12	13,5	13,5	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	4	2,8	2,8	2,8
	Katılmıyorum	23	16,2	16,2	19,0
	Kararsızım	15	10,6	10,6	29,6
	Katılıyorum	78	54,9	54,9	84,5
	Kesinlikle Katılıyorum	22	15,5	15,5	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

“İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir” ifadesine İran’daki örneklem grubu tarafından %54,9 oranında “katılıyorum” yanıtı alınırken bu oran Türkiye için %29,2 olarak gözlemlenmektedir. İran için bu ifadeye katılım oranı toplamda %70,4 olarak değerlendirilirken Türkiye’deki örneklem grubu incelenen filmlerden hareketle bu ifadeye % 42,7 oranında katılım göstermiştir.

Bu sonuçlar değerlendirildiğinde, incelenen filmlerde izleyici açısından çocuk hak ettiği önemi görememektedir. İran’daki örneklem grubunun bu ifadeye sosyal yaşantının etkileriyle baktığını söylemek mümkündür. Ancak ifade filmler açısından irdelenecek olursa, filmde göze çarpan “çalışan çocuk”, “yetişkin çocuk”, “sorumluluk sahibi çocuk” imgelerinin bu kanaati oluşturması doğal bir sonuçtur. Ankette yer alan bu ifadenin karşılığı olarak, incelenen filmlerde işlenen çocuk

imgesinin toplumda çocuğa verilen önem düzeyinin düşük olduğu kanaatini oluşturduğu söylenebilmektedir (Tablo 19).

Tablo 20 “Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.” İfadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu

Türkiye				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer				
Kesinlikle Katılmıyorum	6	6,7	6,7	6,7
Katılmıyorum	42	47,2	47,2	53,9
Kararsızım	18	20,2	20,2	74,2
Katılıyorum	19	21,3	21,3	95,5
Kesinlikle Katılıyorum	4	4,5	4,5	100,0
Total	89	100,0	100,0	

İran				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer				
Kesinlikle Katılmıyorum	6	4,2	4,2	4,2
Katılmıyorum	25	17,6	17,6	21,8
Kararsızım	14	9,9	9,9	31,7
Katılıyorum	62	43,7	43,7	75,4
Kesinlikle Katılıyorum	35	24,6	24,6	100,0
Total	142	100,0	100,0	

Tablo 20 verileri incelendiğinde Tablo 13 ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ankette yer alan “Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir” ifadesine verilen yanıtların yer aldığı Tablo 20 verilerine göre, Türkiye’deki örneklem kitlesi, İran toplumunda çocuğun korunup gözetildiği konusunda negatif bir bakış açısına sahiptir. Katılımcıların %25,8’i bu ifadeye olumlu yaklaşmışken %53,9’u aksi yönde görüşe sahip olduklarını ifade etmişler ve %20,2 lik katılımcı kitlesi kararsız kalmıştır.

İran’daki örneklem grubu için durum daha farklı gözlemlenmektedir. %68,3’ü İran’da çocuğun korunup gözetildiğini ifade etmelerine karşın, kalan

%32,7’lik dilim negatif olarak değerlendirilmelidir. Çünkü filmin üretildiği toplum da verilen %9,9’luk “kararsızım” yanıtı olumsuz olarak değerlendirilmelidir.

Elde edilen bu veriler neticesinde İran sinemasında çocuk imgesinin, seyircideki yansıması için Tablo 19 verileri için ifade ettiğimiz yargı geçerlidir. Yani İran sineması, sosyal toplumda hak ettiği önemi görmeyen bir çocuk imajı ortaya koymaktadır.

Tablo 21 “Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir” ifadesine verilen yanıtların karşılaştırma tablosu

Türkiye				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	5	5,6	5,6	5,6
Katılmıyorum	9	10,1	10,1	15,7
Kararsızım	21	23,6	23,6	39,3
Katılıyorum	45	50,6	50,6	89,9
Kesinlikle Katılıyorum	9	10,1	10,1	100,0
Total	89	100,0	100,0	

İran				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	23	16,2	16,2	16,2
Katılmıyorum	96	67,6	67,6	83,8
Kararsızım	12	8,5	8,5	92,3
Katılıyorum	11	7,7	7,7	100,0
Total	142	100,0	100,0	

“Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir” ifadesinin değerlendirildiği Tablo 21 verileri ışığında her iki örneklem grubu farklı görüş belirtmiştir. İran’daki örneklem için bu durumun tamamen kurgusal bir yapı sergilediği söz konusu olmasına karşın, Türkiye’deki örneklem grubu için incelenen filmlerin İran toplumuyla özdeş mahiyette olduğu algısı söz konusudur. Tablo 18 verileri de bu hususu ortaya koymaktadır. Türkiye’deki

katılımcı kitle bu ifadeye %60,7 oranında katıldığını ifade ederken İran'daki katılımcı kitle sadece %16,2 oranında bir katılım sergilemiştir. Aradaki büyük fark, filmin üretildiği toplum dışındaki izleyicinin filminden edindiği izlenimin yanı sıra filmin üretildiği toplumun sosyal yapısını algıladığı şekilde filmi yorumlamaktadır. Bir diğer deyişle Türkiye'deki katılımcı kitlesi, filmdeki çocuk imgesini, tasvir ettiği İran sosyal yapısı ile özdeşleştirmiştir. Bu noktada İran'daki katılımcı kitlenin yanıtları taraflı olarak değerlendirilebilecekken Türkiye'deki katılımcı yanıtları; sadece filminden elde edilen izlenime dayalı olduğu için daha objektif değerlendirilmelidir.

Tablo 22 “İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir” İfadesine Verilen Yanıtlara İlişkin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	14	15,7	15,7	15,7
	Katılmıyorum	23	25,8	25,8	41,6
	Kararsızım	16	18,0	18,0	59,6
	Katılıyorum	29	32,6	32,6	92,1
	Kesinlikle Katılıyorum	7	7,9	7,9	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	30	21,1	21,1	21,1
	Katılmıyorum	60	42,3	42,3	63,4
	Kararsızım	17	12,0	12,0	75,4
	Katılıyorum	27	19,0	19,0	94,4
	Kesinlikle Katılıyorum	8	5,6	5,6	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

Tablo 22 verileri her iki örneklem grubu için de benzer sonuçları sergilemektedir. “İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi

vermektedir” ifadesine her iki örneklem grubu da katılmadığını ifade etmiştir. Türkiye’deki örneklem grubu %41, 5 oranında katılmadığını ifade ederken İran’daki örneklem grubu benzer şekilde %63,4 oranında katılmadığını ifade etmiştir.

Elde edilen bu veriler ışığında, izlenen filmlerdeki “eğitim alan çocuk” imgesinin eğitim sistemi içerisinde doğru konumlandırılmadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Her ne kadar filmin yapıldığı dönem ile günümüz şartlarının bu farklılığa sebep olabileceği düşünülse de incelenen filmlerdeki mevcut durumun bu şekilde ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Bu sonuca dayalı olarak, incelenen filmlerde eğitim sistemi içerisindeki çocuğun kurgusal bir mahiyette ele alındığı ifade edilmektedir.

Tablo 23 “Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	2	2,2	2,2	2,2
Katılmıyorum	14	15,7	15,7	18,0
Kararsızım	29	32,6	32,6	50,6
Katılıyorum	33	37,1	37,1	87,6
Kesinlikle Katılıyorum	11	12,4	12,4	100,0
Total	89	100,0	100,0	

İran				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	13	9,2	9,2	9,2
Katılmıyorum	68	47,9	47,9	57,0
Kararsızım	21	14,8	14,8	71,8
Katılıyorum	34	23,9	23,9	95,8
Kesinlikle Katılıyorum	6	4,2	4,2	100,0
Total	142	100,0	100,0	

Tablo 23 ile “Filmde çocuk eğitici rol üstlenmiştir” ifadesini bakış açısı araştırılmıştır. Bu ifade ile filmdeki çocuk imgesinin verdiği sosyal mesajlar içerisinde eğitici unsurların olup olmadığı irdelenmiştir. Genel ifadelerde olduğu gibi her iki ülke katılımcıları arasında farklı görüş söz konusudur.

Türkiye’deki örneklem grubu bu ifadeye %49,5 oranında olumlu yanıt vermiştir. İran’da ise bunun aksine %57,1’lik olumsuz bakış söz konusudur. Bu noktada İran’daki katılımcı kitlesinin çocuğun eğitici rol üstlenmediğini, sadece toplumsal yaşantıdaki çocuk olarak kendini gösterdiğini ifade ederken, Türkiye’deki katılımcı kitlesi çocuğun filmde eğitici mesajlar verdiğini savunmuştur. Objektif bakış açısı olarak Türkiye’deki katılımcı kitlesi ele alındığında, incelenen filmlerde toplumsal mesaj verme açısından çocuk imgesinin kullanıldığını söylemek mümkün olmaktadır.

Ölçeğin açık uçlu, yoruma dayalı iki ifadesine verilen yanıtlar değerlendirildiğinde bu sonucun, izleyici tarafından algılanan bir durum olduğu açıklıkla görülmektedir. Nitekim, Türkiye’deki katılımcı kitlesi bu iki ifadeye çocuğun yetişkinlere sosyal yapı ile ilgili mesajlar verdiğini, duyarlılık noktasında yetişkinlerden daha iyi durumda olduğunu ifade etmişlerdir. Bu ifadelerden hareketle çocuğun davranış biçimi olarak yetişkinlere mesaj verme amacı taşıdığı da bir diğer izleyici algısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 24 “İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır” ifadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu

Türkiye		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	5	5,6	5,6	5,6
	Katılmıyorum	31	34,8	34,8	40,4
	Kararsızım	16	18,0	18,0	58,4
	Katılıyorum	31	34,8	34,8	93,3
	Kesinlikle Katılıyorum	6	6,7	6,7	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran

	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	17	12,0	12,0	12,0
Katılmıyorum	42	29,6	29,6	41,5
Kararsızım	23	16,2	16,2	57,7
Katılıyorum	48	33,8	33,8	91,5
Kesinlikle Katılıyorum	12	8,5	8,5	100,0
Total	142	100,0	100,0	

Tablo 24 verileri incelendiğinde daha önceki tablo verileri ile benzerlik içeren bir paralellik gözlemlenmektedir. Her iki örneklem grubu da çocuğun toplumda önemsenmediği yönünde bir eğilim göstermişlerdir. Oranlar doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu olguya katılmayanlar ile katılanların oranları her iki ülke için de yaklaşık aynı orandadır. İran için “İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır” ifadesine katılım oranı toplamda %42,3 iken bu ifadeye katılmayanların oranı %41,6 oranında kendisini göstermektedir. Bu oranlardan İran’daki katılımcı kitlesi için yarı yarıya farklı görüş olduğu söz konusu olmaktadır.

Benzer durum Türkiye için de geçerlidir. Türkiye’deki katılımcı kitlesi bu ifadeye %40,4 oranında katılım ifade etmişken, % 41,5’lik katılımcı kitlesi filmdeki çocuğun İran toplumunda önemsendiğini vurgulamıştır (Tablo 24)

Tablo 25 “İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	17	19,1	19,1	19,1
	Katılmıyorum	29	32,6	32,6	51,7
	Kararsızım	20	22,5	22,5	74,2
	Katılıyorum	20	22,5	22,5	96,6
	Kesinlikle Katılıyorum	3	3,4	3,4	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	8	5,6	5,6	5,6
	Katılmıyorum	47	33,1	33,1	38,7
	Kararsızım	9	6,3	6,3	45,1
	Katılıyorum	60	42,3	42,3	87,3
	Kesinlikle Katılıyorum	18	12,7	12,7	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

“İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir” ifadesi, incelenen filmlerdeki çocuğun toplumsal açıdan gördüğü önemi değerlendiren bir başka maddedir. Bu ifade karşılığında alınan yanıtlar, filmdeki çocuk imgesinin yetişkinler açısından gerekli önemi görmediğine bir başka işarettir. İncelenen filmlerde çocuk genel itibariyle evde işlere yardımcı olan, yetişkinlerin rollerini üstlenmiş ve kendisinden büyük sorumluluklar altında kalmış şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Ancak İran’daki katılımcı kitlesi bu duruma karşı bir tavır sergilemekle beraber Türkiye’deki katılımcı kitlesi, filmdeki ezilen çocuk imgesini destekleyici mahiyette yanıtlar vermişlerdir.

Daha öncede belirttiğimiz gibi filmin üretildiği toplumdaki katılımcıların bu ifadeye verdikleri yanıtlar subjektif mahiyettedir. Filmde işlenen ocuk imgesinin ötesinde sosyal yapı içerisindeki çocuğu ifade eder mahiyette yanıtlar vermişlerdir. Bu noktada %55 oranında ki katılımcı kitlesi çocuğun hislerinin yetişkinler için anlam ifade ettiğini savunmalarına karşın %38,7'lik katılımcı kitlesi aksini savunmuştur.

Türkiye'deki katılımcı kitlesi ise bu ifadeye %27,9 oranında katıldığını, %50,7 oranında ise katılmadığını ifade etmiştir (Tablo 25). Bu durum toplumsal taraf olma etkisinden soyut bir izleyici kitlesinin görüşünü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla incelenen filmlerde ki ocuk imgesinin hisleri yetişkinler tarafından önemsenmemektedir sonucunu ifade etmek mümkündür.

Bu durumu, Sarhoş Atlar Zamanı filmindeki ocuk imgeleri üzerinden değerlendirmek bu sonucu pekiştirecektir. Filmde aileden sorumlu çocuğun, kız kardeşini evlendirmek istememesi, ancak buna karşın amcasının çocuğun fikrini hiçe sayarak kız kardeşini evlendirmesi bu sonucu destekleyici bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Tablo 26 “Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	4	4,5	4,5	4,5
	Katılmıyorum	11	12,4	12,4	16,9
	Kararsızım	16	18,0	18,0	34,8
	Katılıyorum	52	58,4	58,4	93,3
	Kesinlikle Katılıyorum	6	6,7	6,7	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	8	5,6	5,6	5,6
	Katılmıyorum	59	41,5	41,5	47,2
	Kararsızım	40	28,2	28,2	75,4
	Katılıyorum	23	16,2	16,2	91,5
	Kesinlikle Katılıyorum	12	8,5	8,5	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

“Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır” ifadesi her iki örneklem grubunda farklı yanıt bulmuştur. İran’daki katılımcı kitle bu ifadeye %47,1 oranında katılmazken Türkiye’deki katılımcı kitlesi bunun aksine %35,1 oranında katıldığını ifade etmiştir. Bu durum da yine incelenen filmlerin her iki toplumda farklı algılandığının somut bir göstergesidir (Tablo 26).

Tablo 27 “Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)” ifadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	7	7,9	7,9	7,9
	Katılmıyorum	28	31,5	31,5	39,3
	Kararsızım	17	19,1	19,1	58,4
	Katılıyorum	34	38,2	38,2	96,6
	Kesinlikle Katılıyorum	3	3,4	3,4	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Katılmıyorum	12	8,5	8,5	8,5
	Kararsızım	11	7,7	7,7	16,2
	Katılıyorum	79	55,6	55,6	71,8
	Kesinlikle Katılıyorum	40	28,2	28,2	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

Daha önceki ifadelerde çocuğun kurgusal bir role sahip olduğu yönünde bulgular elde edilmişti. Bu bulguları doğrulayıcı ve destekleyici mahiyette olan “Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)” ifadesine verilen yanıtlarda, önceki ifadelerden elde edilen bulgularla paralellik göstermektedir.

İran’daki katılımcı kitle incelenen filmlerde çocuğun kurgusal bir rol oynadığını savunmaktadır. Katılımcıların %83,8’lik büyük orandaki dilimi incelenen filmlerin gerçek hayattakinden bağımsız, kurgusal oluşturulmuş bir çocuğun varlığından bahsetmektedirler. Bunun dışında %8,5’lik bir katılımcı kitlesi ise filmdeki çocuk imgesinin gerçek hayattaki çocukla örtüştüğünü savunmaktadır.

Türkiye’deki katılımcılar için durum İran’daki katılımcı kitle kadar netlik ifade etmemektedir. %39,4’lük katılımcı kitlesi, sosyal hayattaki çocukla filmdeki

çocuk imgesini örtüştürmekle birlikte %41,6'lık dilim filmdeki çocuk imgesinin kurgusal olduğunu savunmaktadır.

Tablo 28 “İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	4	4,5	4,5	4,5
Katılmıyorum	17	19,1	19,1	23,6
Kararsızım	16	18,0	18,0	41,6
Katılıyorum	40	44,9	44,9	86,5
Kesinlikle Katılıyorum	12	13,5	13,5	100,0
Total	89	100,0	100,0	

İran				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	7	4,9	4,9	4,9
Katılmıyorum	18	12,7	12,7	17,6
Kararsızım	82	57,7	57,7	75,4
Katılıyorum	27	19,0	19,0	94,4
Kesinlikle Katılıyorum	8	5,6	5,6	100,0
Total	142	100,0	100,0	

“İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir” ifadesi her iki örneklem kümesinin objektifliğinin değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu ifadeye verilen yanıtlar da beklenen doğrultuda olup her iki ülke de kendi lehinde bir bakış sergilemektedir. Bu durumun değerlendirilmesinde kararsızların rolü daha büyük olacaktır. Nitekim %57,7 oranında ki kararsız filmin üretildiği ülke katılımcısı, sosyal hayattaki çocuğun değerlendirilmesi ve filme yansımaları noktasında önemli ipucu sayılmalıdır. Her ne kadar katılımcı kitlesinin Türkiye'deki çocuğu bilmediği gerçeğini kabul edecek

olsak ta, benzer durumdaki Türkiye'deki katılımcı kitle film üzerinden bir değerlendirme yapmış ve önem derecesini incelenen filmler üzerinden belirlemiştir. Aynı durum İran'daki katılımcı kitle için de söz konusudur. Dolayısıyla filmde işlenen çocuk imgesinin bu kontrol ifadesine verilen yanıtlar paralelinde değerlendirilmesi neticesinde, incelenen filmlerdeki çocuk imgesinin sosyal yaşantıdaki çocukla benzerlik içerdiğini söylemek mümkün olacaktır.

İncelenen filmler doğrultusunda İran Sineması'nın sosyal yaşantıdaki çocuk aracılığıyla mesajlar üretmek istediği ve toplumsal sıkıntıları bu yolla vurgulama gayretinin var olduğunu ifade edebilmekteyiz. Böylelikle incelenen filmlerdeki çocuk imgesinin –ki filmlerin her birinin uluslararası alanda ödül aldıkları da düşünüldüğünde- amacına ulaştığı ve mesajını iletme noktasında çocuk imgesini gayet başarılı kullandığını söylemek yerindedir.

Tablo 29 “Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	3	3,4	3,4	3,4
	Katılmıyorum	34	38,2	38,2	41,6
	Kararsızım	23	25,8	25,8	67,4
	Katılıyorum	20	22,5	22,5	89,9
	Kesinlikle Katılıyorum	9	10,1	10,1	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	15	10,6	10,6	10,6
	Katılmıyorum	39	27,5	27,5	38,0
	Kararsızım	22	15,5	15,5	53,5
	Katılıyorum	59	41,5	41,5	95,1
	Kesinlikle Katılıyorum	7	4,9	4,9	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

Tablo 29, “Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır” ifadesine verilen yanıtlara ilişkin veriler içermektedir. Bu veriler doğrultusunda İran’daki katılımcı kitlesi için filmdeki çocuk imgesinin yönetmen tarafından şekillendirildiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Türkiye’deki katılımcı kitlesi bu noktada önceki yanıtlarla benzer şekilde bir tavır sergilemiş ve filmdeki çocuk imgesinin sosyal yaşantıdakiyle örtüştüğünü ifade etmiştir. %41,6’lık katılım oranı bu ifade için Türkiye’deki katılımcı kitlenin bakış açısını ifade ederken, İran’daki katılımcılar için aksi yöndeki düşüncüyü ifade eden oran %46,4 olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 30 “Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır” İfadesine Verilen Yanıtlar İçin Karşılaştırma Tablosu

Türkiye					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	1	1,1	1,1	1,1
	Katılmıyorum	6	6,7	6,7	7,9
	Kararsızım	12	13,5	13,5	21,3
	Katılıyorum	55	61,8	61,8	83,1
	Kesinlikle Katılıyorum	15	16,9	16,9	100,0
	Total	89	100,0	100,0	

İran					
		N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer	Kesinlikle Katılmıyorum	11	7,7	7,7	7,7
	Katılmıyorum	91	64,1	64,1	71,8
	Kararsızım	25	17,6	17,6	89,4
	Katılıyorum	13	9,2	9,2	98,6
	Kesinlikle Katılıyorum	2	1,4	1,4	100,0
	Total	142	100,0	100,0	

Tablo 30 verileri Tablo 29 verileri ile birlikte değerlendirildiğinde her iki katılımcı kitlesinin Tablo 29 verilerindeki tavrına paralel bir bakış sergilediğini söylemek mümkün olmaktadır. “Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır” ifadesine İran’daki katılımcı kitle negatif eğilim göstermekle birlikte Türkiye’deki katılımcı kitlenin bu yöndeki katılım düzeyi %78,7 gibi bir oranla yaklaşık 2/3’lük katılımcı diliminin bu hususta hemfikir olduklarına işaret etmektedir.

Tablo 18’den Tablo 30’a kadar olan tablolardan elde edilen veriler tamamen birbirini doğrular nitelikte gözlemlenmiştir. Bu durum incelenen filmlerin etkisinin; filmin üretildiği toplum ve diğer toplumlar ayrımında farklı sonuçlar doğuracağı

kanaatini üretmiştir. Bu kanaate ilişkin hipotezin sonucunun irdelenmesi başlı başına ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınmalıdır. Nitekim, her ne kadar yakın iki kültür açısından değerlendirilmiş olmasına karşın bu farklılıkların ortaya çıkması, uzak kültürlerde daha belirgin farklarla ortaya çıkabilecek sonuçlara işaret etmektedir.

Tablo 31 “Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır” ifadesine verilen yanıtlar için karşılaştırma tablosu

Türkiye				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	5	5,6	5,6	5,6
Katılmıyorum	17	19,1	19,1	24,7
Kararsızım	36	40,4	40,4	65,2
Katılıyorum	25	28,1	28,1	93,3
Kesinlikle Katılıyorum	6	6,7	6,7	100,0
Total	89	100,0	100,0	

İran				
	N	%	Geçerli %	Toplam %
Değer Kesinlikle Katılmıyorum	3	2,1	2,1	2,1
Katılmıyorum	3	2,1	2,1	4,2
Kararsızım	34	23,9	23,9	28,2
Katılıyorum	57	40,1	40,1	68,3
Kesinlikle Katılıyorum	45	31,7	31,7	100,0
Total	142	100,0	100,0	

“Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır” ifadesine verilen yanıtların değerlendirildiği Tablo 31 verilerinde İran’daki katılımcı kitlenin en başından beri savundukları kurgusal çocuk imgesi düşüncesini destekleyici mahiyettedir. Bu örneklem kitlesin %71,8’i filmdeki çocuk/çocukların oyunculuk eğitimi almış ve kurgusal bir rol üstlenmiş çocuklar olduklarını savunmuşlardır.

Türkiye’deki katılımcı kitle ise büyük oranda kararsız kalmakla birlikte %34,8 oranında bu fikri desteklemekte ve %24,7 oranında karşı görüş belirtmektedirler. Netice itibariyle her iki örneklem grubu filmdeki çocuğun oyunculuk eğitimi aldığı yönünde bir eğilim sergilemişlerdir.

SONUÇ

İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin 1995 sonrası uluslararası arenada ödül almış olan 4 film üzerinden incelendiği bu araştırmada iki boyutlu bir sonuca ulaşılmıştır. Bu boyutlar filmin üretildiği toplumun bakış açısı ve diğer toplumların bakış açılarıncı farklılık göstermektedir. Bu sonucu araştırma verileri de desteklemektedir.

Filmin üretildiği toplum açısından çocuk imgesi iki şekilde değerlendirilmelidir. Bunlardan birincisi, toplumsal aidiyet açısından filmin üretildiği toplum izleyicisinin bakış açısı olarak değerlendirilebilecekken diğeri de değişen dünya düzeninde filmde işlenen sosyal yaşantıdaki çocuğun öneminin sosyal yaşantı içerisinde giderek artmasıdır.

Gelişen dünya düzeninde iletişim kanallarının yüksek ölçüde gelişmesi ve bilginin, kültürel unsurların, toplumsal yapılara ilişkin fikirlerin ve iyileştirmelerin çok daha geniş paylaşım zemini bulmasıyla birlikte, toplumsal şekillenmelerde hız kazanmış ve farklılaşmaya başlamıştır. Bu gelişimden İran sosyal yaşantısındaki çocuk ta nasibini almış ve incelenen filmlerin üretildiği dönemdeki çocuk imgesi daha önem arz eden bir kimliğe bürünmüştür. Sosyal yaşantı içerisinde de bu durum böyledir. Bu gelişme, incelenen filmlerin İran toplumundan aldığı tepkiyi anlamlı kılmaktadır. Hem değişen çocuk imajı hem de toplumsal aidiyetlik olgusu paralelinde, elde edilen sonuçlar beklenen sonuçlarla örtüşmektedir.

Bu durum da “İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir” ifadesine, İran için bu ifadeye katılım oranı toplamda %70,4 olarak değerlendirilirken Türkiye'deki örneklem grubu % 42,7 oranında katılım göstermiştir. Bu da her iki toplumun veya izleyici kitlesinin farklı kıstaslarla değerlendirme yaptıkları sonucunu ortaya koymaktadır.

Diğer toplumlar tarafında olan Türkiye’deki katılımcı kitleden elde edilen verilerde ise durum bundan farklı ve daha objektiftir. Yapılan çalışma, 1995 sonrasında üretilmiş olan uluslararası alanda ödüllü 4 filmi baz aldığından, Türkiye’deki kitlenin değerlendirmesi de sadece bu filmler üzerinden olmuştur. Dolayısıyla, daha yalın bir gözlem olduğunu söylemek mümkündür.

Bu gözlemler neticesinde İran Sineması’nda çocuk imgesinin toplumsal sıkıntıları gözler önüne seren ve sosyal hayatta dile getirilemeyen şikayetleri sinema aracılığıyla dile getiren mahiyette var olduğu görülmektedir. Gerek İran kültürel yapısı gerekse siyasi yapısı, bu çabayı anlamlı kılmaktadır. Çünkü İran devlet rejimi, otoriter yapısından kaynaklı olarak zaman zaman katı kurallar ortaya koyan bir profile sahiptir. Bu da kitlesel iletişim aracı olan sinemanın avantajlarını kullanmak için geçerli bir sebep olmaktadır. İncelenen filmlerde çocuk, toplumsal kültür anlayışına, eğitim sistemine, ailedeki rollere, toplumsal rollere karşı şikâyetini haykıran bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum çocuğun filmdeki eğitici yönüyle değerlendirilmiştir.

Çocuk imgesinin verdiği sosyal mesajlar her iki izleyici kitlesi için de aynı anlama gelmekte ve çokça mesaj taşıdıkları görülmektedir.

Türkiye’deki örneklem grubu “Filmde çocuk eğitici bir rol üstlenmiştir” ifadeye %49,5 oranında olumlu yanıt vermiştir. Filmin üretildiği toplum dışında ki izleyici kitlesi bu durumu algılayabilmektedir. Çocuk aracılığıyla verilen mesajı, çocuğun bir şeyleri işaret etmesi şeklinde yorumlamaktadır.

Bu şikâyetlerin doğrudan dile getirilememesi ve çocuk üzerinden sinema aracılığıyla rahatlıkla ifade edilmesi, İran Sinemasında çocuk imgesini hem değerli kılmış hem de gerek toplumsal gerekse siyasi ifade aracı olarak kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Sosyal ve siyasal sıkıntıları dile getiren çocuk bir dönem İran sinemasının çok kullandığı bir materyal olmuştur. Dolayısıyla İran Sineması siyasi bir kimlik kazanmış durumdadır. Nitekim son dönem yaşanan hadiseler İran Sineması’nın siyasi yapısından kaynaklanan rejim-sinema çatışmasının çeşitli örneklerini gündeme getirmiştir.

Bir diğerk sonuçta, izleyicinin İran Sinemasındaki çocuğu kurgusal değerlendirmesidir. İzleyici kitle, filmde göz önüne serilen şartların sertliğini içerisinde ocuk olduğu için kurgusal bulmakta. Oysaki aynı şartlar yetişkin bir aktör tarafından sergilenecek olsaydı, gayet normal karşılanabilirdi kanaatindeyim. Bu şartlara ve olaylara maruz kalan ocuk olduğu için, olayların kurgusal olduğu algısının ortaya çıkmasını makul karşılıyoruz.

Bu durumun çalışmaya yansımaları İran'daki katılımcı kitle incelenen filmlerde çocuğun kurgusal bir rol oynadığını %83,8'lik oranla, filmlerin gerçek hayattakinden bağımsız, kurgusal bir çocuğun varlığından bahsettiğini savunmuşlardır.

Türkiye'deki katılımcılar da İran'daki katılımcı kitle de %41,6'lık oranla filmdeki ocuk imgesinin kurgusal olduğunu savunmaktadır.

Yapılan anket uygulamasında her iki toplumun bakış açısı kıyaslanmıştır. Ancak anket sonuçlarının genel itibariyle birbirine zıt çıkmasının bir nedeni de katılımcıların toplumsal aidiyet hissi doğrultusunda iki toplum arasında üstünlük sergileme çabası olabileceği kanaatindeyiz. Bu kanaatimizi destekleyen en belirgin sonuçlardan birisi "İran'da ocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir" ifadesinin yanıtları arasındadır.

Yanıtlar beklenen doğrultuda olup her katılımcı kitlesi kendi lehinde bir bakış sergilemektedir. %57,7 oranında ki kararsız filmin üretildiği ülke katılımcısı, sosyal hayattaki çocuğun değerlendirilmesi ve filme yansımaları noktasında katılıyorum olarak kabul edilmiştir Türkiye'deki katılımcı kitle film üzerinden bir değerlendirme yapmış ve katılım düzeyini incelenen filmler üzerinden %58.4 olarak ortaya koymuştur.

Genel olarak incelenen filmler açısından İran Sineması'nda ocuk imgesi sosyal sorunları ifade eden, sorumluluk sahibi, yetişkin ocuk, yaşından büyük görevlere atılmış ocuk şeklinde imgelerle karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra büyüklerin bu durumu doğal algıladıkları ve sanki çocuğun bu yaşananlara maruz kalması normal bir durummuş gibi davranmaları da çocuğun toplumda ve sosyal

hayatta konumlandırılmasında önemli bulgulardır. Bu bulgular doğrultusunda, İran sinemasındaki çocuğun, toplumsal bir yaranın temsili olarak algılanması gerekmektedir. Yapılan eserlerde bu durumun oldukça başarılı bir şekilde ortaya konulması neticesinde İran çocuk sinemasının başarısı ortaya çıkmıştır. Bu başarı da uluslararası ve ulusal mecralarda, gerek izleyici tarafından gerekse sinema konusunda söz sahipleri tarafından ödüllendirilmiştir.

Bu bakıştan hareketle, incelenen filmlerde ki çocuk imgesi, genel itibariyle Orta Doğu Arap kültürünün bir parçası olarak algılanmıştır. Dolayısıyla toplumsal sorunları yansıtmada bir araç olarak çocuk imgesinin kullanıldığı sonucu, filmin üretildiği toplum dışındaki izleyicinin algısı açısından ifade edilebilmektedir.

Ancak, İran'daki örneklem temel alındığında ise, incelenen filmlerdeki çocuk imgesinin kültürel açıdan kurgusal bir yapıda olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ Cihan, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, 2. Basım, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005.
- AKTAŞ Cihan, **Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2004.
- AMİR Farz Elahi, ASİB Shenasi **Sinema-ye Kudek ve Nojevan (Children and Young Adult's Pathalogi)**, Firdevs Yayınları, İran, 2009.
- ARMES Roy, **Arap Dünyası**, Derleyen: Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- AYDINALP K., “Görüşler: Dünyada ve Ülkemizde Çocuk Psikiyatrisi”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, 1990; I: 4-12, (www.turkpsikiyatridergisi.com, Erişim Tarihi: 16.05.2011).
- AYDINALP Kemal, “Görüşler: Dünyada ve Ülkemizde Çocuk Psikiyatrisi”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, 1990; I: 4-12, (www.turkpsikiyatridergisi.com, Erişim Tarihi: 16.05.2011).

BAGHERİ Mehdi,

Karnamaye Kanun 1386, Ravabet Umumi Kanun Parvaresh Fekri Kudakan Ve Nocavanan- (Ergenler Ve Çocukların Fikri Gelişimi Derneği Halkla İlişkiler), Tahran.

BATUR Sabire,

“Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Doktora Tezi**, İzmir, 2007.

BAYAT Asef,

Ortadoğu'da Maduniyet, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

BEHEŞTİ, Seyyed Muhammed

“Farabi Sinema Kurumu Müdürü ile Söyleşi” **Film**, Festival Özel Sayısı), Dad, 1998 (27 Ordibeheşt 1377) Seyfollah Hanevade yayını, No: 55.

BERGAN Ronald,

“Film”, Leo China, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2008.

BETTON Gerard

Sinema Tarihi, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul. 1990.

BİRYILDIZ Esra,

Sinemada Akımlar, Beta Yayınları, 3. Baskı, Eylül 2002.

BLAGA Rafael,

İran Halkları El Kitabı, 1997.

ÇOBAN Barış,

“Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi Lacan”, **Kadife Karanlık**, 2. Basım, İstanbul: Su Yayınevi, 2005.

- DABAŞI Hamid, **İran Sineması**, İstanbul:Agora Yayınları, 2004.
- DELARSTAGHI Seyyed Masume, “Kanun Parvareş Fekri Kudakan ve Nocavanan(Çocuk Ve Ergenlerin Zihinsel Eğitim Merkezi)”, **Kanun Baskısı**, Kanun Yayınları, Tahran.
- DEMİRBAŞ Timur, Suçun Nedenleri-Suç Etolojisi, (t.y), <http://www.kriminologu.com/Sucun%20Nedenleri%20Psikolojik.htm> (Erişim Tarihi:10.03.2011)
- DORSAY Atilla, **Sinema ve Çağımız**, 3.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.
- ERDOĞAN İrfan ve BEŞEVLİ SOLMAZ Pınar: “Sinema ve Müzik”, **Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması**, Ankara, Erk Yayıncılık, 2005.
- ERUS ÇETİN Zeynep, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Derleyen: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, İstanbul, Es Yayınları, 2007.
- FERZELAHİ Amir, Şenasi Asib Sinema-Ye Kudak va Nocavan (Çocuk Sinemasında Patoloji= Children And Goung Adult’s Cinema Pathology), Birinci Baskı, Fredus Yayınları, Tahran, 2008.

GIDDENS Anthony,

Sosyoloji, Haz. Cemal Güzel, 5. Baskı, İstanbul, Kırmızı Yay. 2008.

GÜNEŞ Sadık,

Medya ve Kültür, Ankara: Vadi Yayınları, 2001.

HAMİD REZA Sadr,

Daramadi Bar Tarikh-E Siyasiye Sinemaye İran(1380- 1280), Politik İran Sinema Tarihi (1901- 2001), Birinci Baskı, Ney Yayınları, Tahran, 2001.

HUIZİNGA Johan,

Ludens Homo, çev. Mehmet Ali Kılıçbey, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2000.

KHOSROKHAVAR Farhad, Roy Olivier,

İran: Bir Devrimin Tükenişi, İstanbul: Metis Yayınlar, 2000.

KIZILTAN Hakan,

Jacques Lacan ve Psikanaliz, (t.y)<http://www.icgoru.com/makale/lacan.shtml> (Erişim Tarihi: 16.03.2011)

KORKMAZ Barış,

Pediatric Davranış Nörolojisi, Emek Matbacılık. İstanbul. 2000.

KURAY Gülbende,

“İtalyada Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”, **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Dergisi**, Ankara, C:33, S.1,2, 1990.

KUTAY Uğur,

Dr. Caligari'nin Sineması, (t.y), <http://ugurkutay.tripod.com/home/id2.html> (Erişim Tarihi: 03.08.2011)

KÜÇÜKCAN Ufuk,

Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz,, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2005.

LAFFERTY Peter,

“İcatlar”, İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri, Çev:Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları, 1997.

LOTMAN Yuriy,

Sinema Estetiğinin Sorunları, çev. Oğuz Ozugül, İstanbul: De Yayınları, 1986.

MONACO James,

Bir Film Nasıl Okunur, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2002.

NAFİSİ Hamid,

“İran Sineması”, Derleyen: Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi,** İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.

NAFİSİ Hamid,

"İran'da İslamize Film Kültürü", 25. Kare Sanat Ve Kültür Dergisi, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997.

ODABAŞ Bülent,

İtalyan Yeni Gerçekliği, (t.y) <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm> (Erişim Tarihi: 10.08.2011)

ÖCEL Nilüfer,

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi, 1. Basım, İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi Yay. 2001.

- ÖZTÜRK Ruken, “Sinemada Akımlar” **Ankara Üniversitesi Eğitimbilimleri Fakültesi Dergisi**, Ankara, C:26, S.1, 1993.
- PAHLEVİ, Muhammed Rıza, **Ak Devrim**, çev: Muhammed Metin, Apa Ofset Yayınları, İstanbul, 1968.
- ROTHA Paul, **Sinema Tarihi Ülke Sinemaları**, Çev: İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- SAYIL Melike, “Çocukların Sağlık Davranışlarında Bilişsel Ve Sosyial-Duygusal Gelişimin Rolü”, **3P Dergisi**. 5 (1): 35-42, 1997.
- SLATER Phil, **Frankfurt Okulu**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998,
- SMITH Geoffrey Nowell, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- SÖZEN Mustafa, **Sinemada Ses Kullanımı**, 1. Basım, Ankara: Detay Yayıncılık, 2003.
- STAM Robert, RANDAL Johnson, **Brazilian Cinema**, Columbia Press, 1995.
- ŞERAİTİ Ali, **Anne-Baba Biz Suçluyuz**, çev: Kerim Küney, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 1987.

ŞERAİTİ, Ali,

Ne Yapmalı? Çev: Muhammed Hizbullah, Bir Yayınları, İstanbul 1986.

TALEBİ Nejad Ahmed,

Der Hozur-e Sinema, Farabi Sinema kurumu Yay., Tahran, 1998.

TANYELİ Uğur,

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.

TAPPER Richard,

Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil, Kimlik, 1. Baskı, Çev: Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007.

TEKELİOĞLU Orhan,

Bir Lacan Okuması, (t.y), <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=731> (Erişim Tarihi: 16.03.2011)

TEKELİOĞLU Orhan,

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=731> (Erişim Tarihi: 04.04.2011)

TEKSOY Rekin,

Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005.

TÜFEKÇİOĞLU Hayati,

İletişim Sosyolojisine Başlangıç, İstanbul: Der Yayınları, 1997.

YAĞMUR Memduh,

“Robert Wiene ve Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” **Broadcast Dergisi**, S:93, İstanbul, 2012.

YAREN Özgür,

“Devrim Sonrası İran Sineması”,
Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**,
Ankara, 2002.

YAVUZER Haluk,

Çocuk Psikolojisi, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1999.

Sigmund Freud ve Psikoseksüel Gelişim, (t.y),
<http://www.gata.edu.tr/dahilibilimler/cocukruh/freud.htm> (10.03.2011)

Milliyet Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 6. Cilt, İstanbul, 1986.

Post-Revolution Iranian Cinema, Ministry of Ershad-e Eslami's Pres House, 1982.

www.İrankulturevi.com

www.beyazperde.com

EK-ANKET FORMU

İran Sinemasında Çocuk İmgesi

Değerli Katılımcı;

Bu anket formu, “İran Sinemasında Çocuk İmgesi” konulu **Doktora Tez Çalışması** için veri toplama aracı olarak hazırlanmış olup, belirtilen bu bilimsel amacı dışında kesinlikle kullanılmayacaktır. Bu bakımdan **isim belirtmenize gerek yoktur**. Ankette yer alan ifadelere ilişkin vereceğiniz en doğru cevap, sizin mevcut durum hakkındaki görüşünüz olacaktır. Vereceğiniz cevapların görüşlerinizi yansıtıcı biçimde ve samimi olması araştırmanın amacına ulaşmasında önemli ölçüde katkılar sağlayacaktır. Bu bakımdan desteklerinizi esirgemeyeceğinize olan inancımızla, katkılarınız için şimdiden teşekkür eder çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Doktora Öğrencisi: Monireh Nafeie

Tez Danışmanı: Yrd.Doç. Dr. Gülin Terek ÜNAL

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı

I. BÖLÜM

Aşağıda yer alan seçeneklerden size uygun olan bir tanesine (✓) işaretini koyunuz.

1. Cinsiyetiniz:

☐ Bay ☐ Bayan

2. Medeni Durumunuz

☐ Evli ☐ Bekar

3.Ebeveyn iseniz lütfen belirtiniz

☐ Evet ☐ Hayır

3. Yaşınız:

☐ 17-20 ☐ 21-24 ☐ 25-28 ☐ 29 Üstü

4. Sınıfınız

☐ I. Sınıf ☐ II. Sınıf ☐ III. Sınıf

☐ VI. Sınıf ☐ Yüksek Lisans ☐ Doktora

5. Bu filmi daha önce izlediniz mi?

☐ Evet ☐ Hayır

6. İzlediğiniz Filmin Adını Lütfen İşaretleyiniz.

☐ Sarhoş Atlar Zamanı

☐ Cennetin Rengi

☐ Arkadaşımın Evi Nerede?

II. BÖLÜM

	Aşağıda, izlediğiniz filmle ilgili kanaat oluşturabileceğini düşündüğümüz ifadeler bulunmaktadır. Bu ifadelere, İZLEDİĞİNİZ FİLME GÖRE katılım düzeyinizi lütfen karşısındaki kutucuğa (✓) işareti koyarak belirtiniz.	Kesinlikle Katılıyor (5)	Katılıyor (4)	Kararsızım (3)	Katılmıyorum (2)	Kesinlikle Katılmıyorum (1)
1	İzlediğiniz filmde çocuk, aile içerisinde önemli bir yere sahiptir					
2	İzlediğiniz filmde çocuk, toplumda önemli bir yere sahiptir.					
3	Toplumda çocuk, sürekli korunmakta ve gözetilmektedir.					
4	Filmdeki çocuk karakter, toplumun kültürel özelliklerine dair ipuçları vermektedir.					
5	İzlediğiniz film, İran eğitim sisteminde çocuğun konumlandırılması hakkında bilgi vermektedir.					
6	Filmde çocuk eğitici bir rol üstlenmiştir.					
7	İzlediğiniz filmde yetişkin karakterin özellikleri çocuk tarafından üstlenmiştir.					
8	İzlediğiniz filmin üretildiği toplumda çocuk, önemsiz ve geri plandadır.					
9	İzlediğiniz filmde çocuğun hisleri, yetişkinler için önem arz etmektedir.					
10	Çocuk, içinde bulunduğu toplumun sosyal anlayışını birebir yansıtmaktadır.					
11	Filmde çocuğun bakış açısı, metalar aracılığıyla yansıtılmaktadır.					
12	Çocuk, olmadığı bir rolü üstlenmiştir. (Kurgusal role sahiptir)					
13	İran'da çocuk algısı, Türkiye'dekine göre çok daha geri planda bir öneme sahiptir.					
14	Filmde çocuk, sadece yönetmenin bakışını aktaran bir iletişim aracı olarak rol almıştır.					
15	Yönetmen içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını çocuk üzerinden aktarmıştır.					
16	Filmin çocuk karakteri oyunculuk eğitimi almıştır.					

III. BÖLÜM

1) Filme yönelik genel değerlendirmenizi yazınız.

2) Filmde çocuk imgesine yönelik fikirlerinizi yazınız.

Değerli Katılımcı;

Yapılan bu çalışmada “İran Sineması’nda Çocuk İmgesi”nin ne ölçüde ve ne şekilde kullanıldığı araştırılmaktadır. Sinema, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcısıdır. Sinemanın dayanağı imgelerdir. Dildeki sözcüklerin anlamları kısıtlıdır ancak imgelere sınırsız anlam yüklenebildiğinden, sinema bu kısıtı imgelerle aşmıştır. Sinemadaki bir anlam aktarıcı unsurun imge olabilmesi için film içerisinde iki ve daha fazla sayıda tekrar olmalıdır. Örneğin, filmde “ağlayan çocuk” imgesinin varlığından söz edebilmemiz için ikiden fazla sayıda “ağlayan çocuk” teması ile karşılaşmamız gerekmektedir. Değerlendirmenizi bu paralelde yapmanızı önemle rica ederiz.

ÖZGEÇMİŞ

1976'da İran, Gonbad-e Kavus şehrinde doğdum. İlk, orta ve lise eğitimi İran'da tamamladı. Lisans eğitimi, Educational Management bölümünde tamalandı. Yüksek Lisans eğitimi, Ulum Tahghighat Üniversitesinde aynı bölümde mezun oldu. Sinema alanında uygulamalı olarak Sadri Alışık kültür Merkezi Yönetmenlik kursundan eğitim alarak sertifikasını aldı. Buket (Çelişki) adlı kısa film çekti. Amerika New-York Film Akademisinde bu eğitimi devam ettirecek. Farsça - Türkçe yeminli tercüman olarak çalışmaktadır.