

**DOĞU VE BATI SİNEMASI KARŞILAŞTIRMASI:
İRAN VE HOLLYWOOD SİNEMASI ÜZERİNDEN**

Tubanur DUMLU SAĞIR

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo-Tv ve Sinema Anabilim Dalı
Doç. Dr. Naci İSPİR
2013
Her Hakkı Saklıdır**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

Tubanur DUMLU SAĞIR

DOĞU VE BATI SİNEMASI KARŞILAŞTIRMASI:
İRAN VE HOLLYWOOD SİNEMASI ÜZERİNDEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Doç. Dr. Naci İSPİR

ERZURUM – 2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

05/03/2013

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " **DOĞU VE BATI SİNEMASI KARŞILAŞTIRMASI:**

İRAN VE HOLLYWOOD SİNEMASI ÜZERİNDEN " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.03.2013

Tubanur DUMLU SAĞIR

F-83/00/22.02.2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Naci İSPİR danışmanlığında, Tubanur DURLU SAĞIR tarafından hazırlanan bu çalışma 05 / 03 / 2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Naci İSPİR

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Fatma GEÇİKLİ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
KISALTMALAR DİZİNİ	IX
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ VE AKIMLARI

1.1. SİNEMA NEDİR?	6
1.2. SİNEMA TARİHİ	9
1.2.1. Sinemanın İlk Dönemi- Sessiz Sinema.....	11
1.2.2. Sesli Sinema.....	14
1.2.3. Modern Sinema.....	16
1.3. SİNEMA AKIMLARI	17
1.3.1. Fütürizm (Gelecekçi) Akım	18
1.3.2. Dışavurumculuk(Expressionismus) Akımı	20
1.3.3. Fransız Avant-Garde Akımı.....	21
1.3.4. İzlenimcilik (Empresyonizm)	23
1.3.5. Şiirsel Gerçeklik	24
1.3.6. İngiliz Belgeselciliği	26
1.3.7. İtalyan Yeni Gerçekciliği	27
1.3.8. Fransız Yeni Dalgası	30
1.3.9. Özgür Sinema (Free Cinema).....	33
1.3.10. Amerikan Deneysel Sineması ya da Underground Sinema.....	35
1.3.11. İran Yeni Dalgası.....	37

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN'IN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI

2.1. İRAN İSLAM CUMHURİYETİ'NİN TARİHİ İRAN'IN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI.....	40
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

3.1. İRAN SİNEMASININ DOĞUŞU	50
3.2. DEVRİM ÖNCESİ İRAN SİNEMASI.....	52
3.2.1. 1930–1960 Arası İran Sineması.....	53
3.2.2. 1960 – 1978 Arası İran Sineması.....	55
3.3. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI	60
3.3.1. 1979 – 1997 arası İran sineması	61
3.3.2. 1997 - 2012 Arası İran Sineması	69
3.4. İRAN SİNEMASINDA SANSÜR	77
3.5. İRAN SİNEMASINDA CİNSİYET OLGUSU	80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ’NİN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI

4.1. AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİNİN TARİHİ	85
--	----

BEŞİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD SİNEMASI

5.1. HOLLYWOOD SİNEMASININ DOĞUŞU	102
5.2. KLASİK HOLLYWOOD SİNEMASI.....	105
5.3. HOLLYWOOD RÖNESANSI VE BAĞIMSIZ AMERİKAN SİNEMASI ...	112
5.4. HOLLYWOOD SİNEMASINDA CİNSİYET OLGUSU	119
5.5. HOLLYWOOD SİNEMASINDA SANSÜR.....	124

ALTINCI BÖLÜM

FİLM İNCELEMELERİ

6.1. BİR AYRILIK / A SEPERATION / JODAIYE NADER AZ SİMİN	126
6.1.1. Filmin Künyesi.....	126
6.1.2. Filmin Özeti.....	127
6.1.3. Filmin Konusu	128
6.1.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü	129

6.1.5. Filmin Karakterleri.....	130
6.1.6. Filmin Mekanı.....	131
6.1.7. Zaman Özelliği.....	131
6.1.8. Aydınlatma Özellikleri.....	131
6.1.9. Kurgu Özellikleri.....	131
6.1.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	131
6.1.11. Uzun çekimler var mıdır?.....	131
6.2.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?	132
6.1.13. İzleyicinin Konumu	132
6.1.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?.....	132
6.1.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	133
6.1.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	133
6.1.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?.....	133
6.2. CENNETİN ÇOCUKLARI (CHILDREN OF HEAVEN).....	134
6.2.1. Filmin Künyesi.....	134
6.2.2. Filmin Özeti.....	135
6.2.3. Filmin Konusu	135
6.2.4. Filmin Olay Örgüsü / Öyküleme Özellikleri.....	136
6.2.5. Filmin Karakterleri.....	137
6.2.6. Filmin Mekanı.....	137
6.2.7. Zaman Özelliği.....	137
6.2.8. Aydınlatma Özellikleri.....	138
6.2.9. Kurgu Özellikleri.....	138
6.2.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	139
6.2.11. Uzun çekimler var mıdır?.....	139
6.2.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?	139
6.2.13. İzleyicinin Konumu	139
6.2.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?.....	140
6.2.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	140
6.2.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	140
6.2.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?.....	140
6.3. DAİRE / DAYEREH.....	141

6.3.1. Filmin Künyesi.....	141
6.3.2. Filmin Özeti.....	141
6.3.3. Filmin Konusu	144
6.3.4. Filmin Olay Örgüsü / Öyküleme Özellikleri.....	146
6.3.5. Filmin Karakterlerin Konumu.....	147
6.3.6. Filmin Mekanı.....	147
6.3.7. Zaman Özelliği.....	148
6.3.8. Aydınlatma Özellikleri.....	148
6.3.9. Kurgu Özellikleri.....	148
6.3.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	148
6.3.11. Uzun çekimler var mıdır?.....	149
6.3.12. Film Belirsiz midir? Çok Anlamlılık Var mıdır?	149
6.3.13. İzleyicinin Konumu	149
6.3.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?.....	150
6.3.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	150
6.3.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	150
6.3.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?.....	150
6.4. BUZ DEVRİ / ICE AGE.....	151
6.4.1. Filmin Künyesi.....	151
6.4.2. Filmin Özeti.....	151
6.4.3. Filmin Konusu	152
6.4.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü	153
6.4.5. Filmin Karakterleri.....	153
6.4.6. Filmin Mekanı.....	154
6.4.7. Zaman Özelliği.....	154
6.4.8. Aydınlatma Özellikleri.....	154
6.4.9. Kurgu Özellikleri.....	154
6.4.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	155
6.4.11. Uzun çekimler var mıdır?.....	155
6.4.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?	155
6.4.13. İzleyicinin Konumu	155
6.4.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?.....	156

6.4.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	156
6.4.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	156
6.4.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?	156
6.5. UMUDUNU KAYBETME (THE PURSUIT OF HAPPYNESS)	157
6.5.1. Filmin Künyesi.....	157
6.5.2. Filmin Özeti.....	157
6.5.3. Filmin Konusu	158
6.5.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü	158
6.5.5. Filmin Karakterleri.....	159
6.5.6. Filmin Mekanı.....	159
6.5.7. Filmde Zaman Özelliği.....	159
6.5.8. Aydınlatma Özellikleri.....	160
6.5.9. Kurgu Özellikleri.....	160
6.5.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	160
6.5.11. Uzun çekimler var mıdır?.....	160
6.5.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?	160
6.5.13. İzleyicinin Konumu	161
6.5.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?	162
6.5.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	162
6.5.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	162
6.5.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?	162
6.6. THE MATRİX.....	163
6.6.1. Filmin Künyesi.....	163
6.6.2. Filmin Özeti.....	163
6.6.3. Filmin Konusu	167
6.5.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü	167
6.6.5. Filmin Karakterleri.....	172
6.6.6. Filmin Mekanı.....	173
6.5.7. Filmde Zaman Özelliği.....	173
6.2.8. Aydınlatma Özellikleri.....	174
6.6.9. Kurgu Özellikleri.....	175
6.6.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri.....	175

6.5.11. Uzun çekimler var mıdır?	176
6.6.12. Film Belirsiz midir? Çok Anlamlılık Var mıdır?	176
6.6.13. İzleyicinin Konumu	176
6.6.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?	176
6.6.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?	177
6.5.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?	177
6.6.17. Film Yapıntı mı, Gerçek midir?	177
6.7. FİLM İNCEMELERİ SONUCU ULAŞILAN BULGULAR.....	178
 SONUÇ.....	 184
KAYNAKÇA	192
ÖZGEÇMİŞ.....	196

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****DOĞU VE BATI SİNEMASI KARŞILAŞTIRMASI:
İRAN VE HOLLYWOOD SİNEMASI ÜZERİNDEN****Tubanur DUMLU SAĞIR****Tez Danışman: Doç. Dr. Naci İSPİR****2013, 196 sayfa****Jüri : Doç. Dr. Naci İSPİR (Danışman)
: Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL
: Doç. Dr. Fatma GECİKLİ**

Sinema genel olarak hem görsel hem de işitsel özelliklere sahip bir araç olarak tanımlanmaktadır. Sinemanın kendine has bir anlatım tarzı ve buna bağlı olarak da kendine has bir dili vardır. Sinema kendinden önce var olan tüm sanat dallarından yararlanarak yeni bir dil oluşturmuştur. Bu dil bilinenlerin aksine görsel bir dildir. Sinema, asıl anlatmak istediğini kelimelerle değil görüntülerle anlatma çabası içerisinde.

Bu tezde, Doğu ve Batı sinemasının karşılaştırması İran ve Hollywood sinemaları üzerinden ele alınarak, bu ülkelerin sinemayı ne amaçla ve nasıl kullandıkları, teknolojik imkanları, iki ülkenin toplumsal ve tarihsel gelişiminin sinemanın gelişimine etkileri, sinemanın iki ülke toplumunda nasıl karşılandığı araştırılmıştır. Ayrıca sinema akımlarının, İran ve Hollywood sinemasına etkilerinin ne olduğu ve bu akımlardan hangilerini etkin olarak kullandıkları belirlenmiştir. Toplumsal ve siyasal yapının sinemaya desteğinin ne boyutta olduğu ve sansür uygulamalarının nasıl yapıldığı anlatılmıştır. İki ülke sinemasında cinsiyet olgusunun sinemada ele alınış biçimini de değinilmiştir. Son olarak, İran ve Hollywood sinemalarından seçilen filmlerin belli başlıklar altında sinematografik incelemesi yapılmıştır. Film incelemeleri sonucu ulaşılan bulgularda İran ve Hollywood sinema sektörleri arasındaki farklılıklar ve benzerlikler anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İran-Hollywood Sineması, Benzerlikler, Farklılıklar

ABSTRACT

MASTER THESIS

**COMPARISON OF EAST AND WEST CINEMA:
ON IRAN AND HOLLYWOOD CINEMA**

Tubanur DUMLU SAĞIR

Adviser: Assoc. Prof.Dr. Naci İSPİR

2013, Page: 196

**Jury: Assoc. Prof. Dr. Naci İSPİR (Advisor)
Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL
Assoc. Prof. Dr. Fatma GECİKLİ**

Cinema is defined, in general, as a medium with both visual and auditory features. It has its own style and accordingly, has a language of its own. It has formed a language, making use of all the previous art branches. This language is a visual one as opposed to the known languages. It tries to convey its message not with words but scenes.

The study has compared the east-west cinema with a focus on Iran and Hollywood cinemas. Research has been done on how and for what those countries use cinema, on their technological facilities, the effects of the social and historical advancement of both countries on the development of cinema and how cinema is treated in both countries. Moreover, the effects of cinema movements on Iran and Hollywood cinemas and which one of these movements is used effectively have also been established. To what extent the social and political structures support cinema and the way the censorship is practised has also been explained. The way the gender fact is treated in the cinema of both countries has also been discussed. Finally, the cinematographic examination of the movies has been carried out, which were selected from Iran and Hollywood cinemas. Differences and similarities between Iran and Hollywood cinema sectors have been revealed on the basis of the findings obtained from the investigation of the movies.

Key words: Cinema, Iran-Hollywood Cinema, Differences, Similarities

KISALTMALAR DİZİNİ

Çev : Çeviren
Der : Derleyen
s. : Sayfa

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu, Doğu ve Batı sinemasının İran ve Hollywood sinemaları üzerinden karşılaştırılması oluşturmaktadır. Sinemanın tarihsel gelişimi ve bu süreç içerisinde ortaya çıkan akımlarına yer verilmiştir. İki ülke sinemasının gelişimini izleyebilmek için iki ülkenin de tarihi ve toplumsal yapısına değinilmiştir. Daha sonra iki ülke sinemasının tarihsel gelişimi incelenerek farklılıklar belirlenmiştir. Son bölümde ise iki ülke sinemasından seçilen örnekler üzerinden film çözümlemesi yapılmıştır. Burada ilk bölümde yer alan sinema ve akımlarından faydalanarak bu iki ülkenin dünya sinema sektörüne ne zaman dahil oldukları ve sinema tarihine nasıl katkıda bulundukları araştırılmıştır. Toplumsal ve tarihsel yapılarının sinematografik özellikleri nasıl etkilediği ve bu iki ülke sineması arasındaki farklılıkları ortaya koymamızı sağlamıştır.

Bu tez çalışmasının planlama ve ortaya çıkarılma aşamalarında bilgi ve önerileriyle beni yönlendiren ve çalışmanın şekillendiği bu süreç boyunca yardımlarını benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç.Dr. Naci İspir'e teşekkür ederim. Tez çalışmam boyunca bana yardım eden ve desteklerini hiç esirgemeyen ablam Ümmügülsüm Seyhan'a, arkadaşım Asiye Ata'ya, aileme ve eşime teşekkür ederim...

Erzurum-2013

Tubanur DURLU SAĞIR

GİRİŞ

Eflatun, Devlet adlı eserinde, kabaca, “İçinde yaşadığımız dünyanın gerçek olmadığını, bunun algılarımızın yarattığı bir yanılsama olduğunu savunurken, içinde doğduklarından beri zincirlenmiş vaziyette mahpusların yaşamakta olduğu, yanılsama olan bir mağarayı tasvir etmiştir. Mahpuslar kımıldamaksızın, yüzlerini mağaranın bir duvarına, arkalarını ise mağaranın ışık alan girişine dönmüşlerdir. Arkalarında, yüksek bir yerde ateş yanmaktadır. Mahpuslarla ateş arasındaki bir yoldan, ellerinde insana ve hayvana benzer kuklalar taşıyan insanlar geçmekte, bu nesnelerin gölgeleri, mahpusların önündeki duvara düşmektedir. Konuşmalar da, yine aynı duvarda yankılanmakta, böylece, seslerin, kuklaların gölgelerinden geldiği izlenimi doğmaktadır. Mahpuslar, arkalarına dönüp bakamadıkları için seslerin de, gölgelerden çıktığını sanmaktadırlar: “Görünen dünya, mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyada yokuş ve yukarıda seyredilen güzelliklerde, ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun.”

Eflatun’un felsefesinin özünü anlattığı bu sözler, başka açıdan da, sinema da seyircinin durumunu çağrıştırmaktadır. Seyirci de, karanlıkta, bir koltukta bir perdeye dönük durumda oturmakta arkasında, yüksekte gelen bir ışığın karşısındaki perdeye vuruşunu izlemekte ve en önemlisi, gerçeklikle, Eflatun’un betimlediği türden bir ilişkiye girmektedir. Sinema, kendine özgü malzemelerini kullanarak bir gerçeklik izlenimi yaratır, seyirci de yarı uyanık yarı uyur bir bilinç durumunda, kendisini karşısında akan ses ve görüntülere bırakır. Pek çok sinemacı sinemayı açıklarken Eflatun’un mağara metaforunu kullanmıştır. Sinema salonunda, perdeden gelen ses ve görüntü, gerçekliğin kendisi olmaktan çok, onun bir çeşit gölgesidir. Sinemada, ses ve görüntüler gerçekliği işaret eden anlamlı bir sistem oluşturmuştur. Eflatun’un çizdiği mağara ve mahpusların tasarımı ile sinema ve seyircilerin tasarımları yapısal benzerlikler taşımaktadır.¹

Tezimin ilk bölümünde sinema nedir?, sinemanın tarih içindeki gelişimi ve sinema akımları anlatılmıştır. Sinemanın bir sanat mı yoksa diğer sanat dallarını taklit eden bir yere mi sahip olduğunu tartışılmıştır. Sinemanın bu özelliği ülkelerin sinemayı ne amaçla kullandığını anlamamızı sağlayacaktır. Tarihsel akışından yola çıkarak

¹ Nezih Erdoğan, *Sinema Kitabı*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul Ocak 1992, s. 14-15.

dünyada gelişim aşamasını izleme olanağı bulmamızı sağlamış, nasıl güçlü bir endüstriye dönüştüğünü ve hangi ülkelerin tekelinde olduğunu anlamamıza yardımcı olmuştur. Tezde; Doğu ve Batı sinemasının İran ve Hollywood örnekleri eşliğinde karşılaştırılacağı düşünüldüğünde bu tarihsel gelişimi bilmemizin karşılaştırmamızda eksik noktaları tamamlayacağı düşünülmüştür.

Sinemanın başlangıcından günümüze geliştirmiş olduğu akımlara yer verilmiştir. Her bir akım bir önceki akımdan etkilenmiş ya da ona tepkisel olarak yeniden şekillenerek ortaya çıkmıştır. İran sinemasının kendine has İran Yeni dalga akımını ortaya çıkarmasını ve sinemasını bu akıma göre şekillendirmesi sebebiyle akımlara yer verilmiştir. İran Yeni Dalga sineması, İtalyan Yeni gerçekçiliği ile Fransız Dalga akımından etkilenmiştir. Bu akımların ne olduğunu anlatmadan İran Yeni dalga akımını anlatmak anlatıyı tamamlamayacağından sinema akımlarından detaylı olarak bahsedilmiştir. Ayrıca Hollywood sinemasında endüstrileşmiş dev bir sinema olması sebebiyle bu akımlardan etkilenip etkilenmediği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Tezimin ikinci bölümünde İran İslam Cumhuriyetinin tarihi ve toplumsal yapısı incelenmiştir. Sinema, yapıldığı döneme birebir tanıklık eden, yani dönemini belgeleyen, o dönemin görüşünü, estetik değerlerini, teknolojisini yansıtan bir araçtır.² Sinemanın bu yönünden yola çıkarak sinemasını inceleyeceğimiz ülkenin tarihi ve toplumsal yapısını bilmemiz gerekmektedir. Toplum insan davranışlarının gerçekleştiği, insanlar arasında etkileşimin olduğu bir organizasyondur. Toplumsal yapı kavramı ise, Gordon Marshall'a göre 'toplumsal davranışlarda yinelenen kalıplar ya da daha özgül kapsamda, bir toplumsal sistemin veya toplumun farklı öğeleri arasındaki düzenli ilişkiler için esnek biçimde kullanılan bir terimdir'. Bu çerçevede, sözgelimi bir toplumun farklı akrabalık, dinsel, iktisadi, siyasal ve diğer kurumlarının onun toplumsal yapısını meydana getirdiği, bu yapının bileşenlerinin de normlar, değerler ve toplumsal rollerden oluştuğu söylenebilir.³

İran sinemasının kendi dinamiklerinden beslendiği düşünüldüğünde, sinemaya kendi kültürünü ve toplumsal konuları yansıtmaktadır. Sinemanın teknolojik imkanları, ele alınan konular, siyasal rejimin sinemaya etkisi gibi durumlarla doğrudan ilişkilidir. İran'ın tarihinin ve toplumsal yapısının anlatılmasındaki amaç İran'daki kırılma

² Pınar, Tınaz Gürmez, *'Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri'*, İnkılap Kitabevi, 2006, s.35.

³ Gordon Marshall, *"Sosyoloji Sözlüğü"*, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1999, s. 804.

noktalarının sinemaya ne şekilde yansıdığını ortaya çıkarabilmektir. İran sinemasının başlangıcı 1920'lere dayanmasına rağmen ülkedeki tarihi ve toplumsal değişimler sebebiyle sinema pek çok kez sekteye uğramıştır. İster monarşik dönemde olsun isterse teokratik dönemde olsun her zaman İran sineması baskı altına alınmak istenmiştir.

İran sineması devletin baskısının yanında toplum üzerinde ve devlette etkin rol oynayan din adamları tarafından da sert tepkiyle karşılanmış hatta yasaklanması istenmiştir. Din adamlarının, İran'daki rejim değişikliğini ve toplumsal değişimlerin İran'da nasıl bir değişim yaşattığı incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde İran sinemasının doğuşundan günümüze kadar olan gelişimi incelenmiştir. Bu bölümün incelenmesindeki amaç; İran sinemasının tarihsel süreci içerisinde nasıl bir gelişim izlediği ve onu başarıya ulaştıran ya da sekteye uğradan nedenlerin neler olduğuna ulaşılmaya çalışılmıştır. Batı'nın şeytan icadı olarak görülen sinemanın yer yer kısıtlamalara ve bazı dönemlerde de kısa süreli yasaklanmasına rağmen neden tamamen yasaklanmadığının sebepleri incelenmiştir. İran sinemasın monarşi döneminde de teoratik dönemde de nasıl propaganda aracı olarak kullanıldığına değinilmiş, hangi dönemde neye hizmet ettiği ve sinemayla verilmek istenen mesajlar ne olduğu araştırılmıştır.

İran sinemasının tarihsel akışını anlatırken İran tarihi akışında ve dolayısıyla sinemasında büyük bir etkiye sahip devrim baz alınarak sinemadaki değişimler devrim öncesi ve devrim sonrası İran sineması olarak iki kategoriye ayrılmıştır. Bu kategorilerde kendi içinde belli tarihsel dönemlere ayrılmıştır. Burada da sinemada değişime sebep olan durumlar esas alınmıştır. Örneğin; "1960-1978 arasında İran sineması" derken, 1960'lı yıllarda, 'Yeni Dalga' akımına ruh veren önemli yapıtlar görülmeye başlanmış ve akımla oluşan bir sinema dili oluşturmuştur. Bu dönemi kapatan 1979 Devrim'i olmuş bu tarihsel gelişimden sonra sinema yeni bir yola girmiştir.

1979 devrimiyle yeni bir yola girmiş olan İran sinemasında göze çarpan ilk nokta sinemaya yapılan ağır eleştirilerdir. İran'da sinemanın ülkeye gelişinden itibaren var olan sansür burada kendini en ağır şekilde göstermeye başlamıştır. Sinemanın Pehlevi rejiminin Batılılaşma çalışmasının destekçisi sayıldığı için yasaklanma yoluna

gidilmiş ve ağır sansür kuralları getirilmiştir. İran sinemasında sansür ve cinsiyet olgusunun beyaz perdeye nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur.

Doğu ve Batı sinemasının, İran ve Hollywood sineması üzerinden karşılaştırılmasının yapılması için Hollywood sinemasının ve içinden çıktığı toplumunda ayrıntılı bir şekilde anlatılması gerekmiştir. Tezin dördüncü bölümünde ABD'nin tarihi ve toplumsal yapısı, beşinci bölümde ise Hollywood sinemasının gelişim süreci, sinemada sansür ve cinsiyet olgusuna yer verilmiştir.

Her ülkenin kendi kültürünü sinemaya yansıtırken edebiyatından, toplumsal oluşumundan, önemli tarihi olaylardan ve şahsiyetlerinden vb. yola çıkarak filmler senaryolaştırıldığı için o ülkenin kültürel ve toplumsal yapısına bakmak gerekiyor. Hollywood sinemasını incelediğimiz zaman bir dönem yapılan western tarzı filmlerin bize ABD'nin oluşumu, Avrupalıların kıtaya gelişi ve kıtanın gerçek sahibi yerli halkla (Kızılderililerle) savaşmaları anlatılmıştır. Beyaz perdeye aktarılan bu konuların aslında ülkenin tarihini ve toplumsal yapısı hakkında bilgi verdiği görülmüştür. Ülke tarihlerinin o ülkenin sinemasını incelerken ele alınması konuya hakim olabilmek açısından önemlidir.

Hollywood sineması sinemasının dünya tarihinde ortaya çıkmasından itibaren adını duyurmaya başlamıştır. Amerikan Sineması'nın temellerini bambaşka alanlardan gelen ve sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden "tüccarlar" atmıştır. Bu durumu genel anlamda Amerika'da sinemaya nasıl bakıldığıının da göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Sinemanın tecimsel(ticari) amaçlarla kullanımı Amerika'da 1896 yılının başlarında oluşmuştur. Hollywood sineması tecimsel özelliğinin yanında başından itibaren Amerikan kültürünü, sinemanın içine yerleştirmiş ve kültür emperyalizmine başlamıştır. Amerikan Kültürü maskesi altında, her türlü fikir ve ideoloji akımını anlatma olanağı bulmuşlardır. Yani ihraç edilen sadece Amerikan malları, Amerikan kültürü olmayıp, aynı zamanda kitleleri oluşturma ve yönlendirme türünden gayet tehlikeli siyasi faaliyetler de birlikte yürütülmüştür.

Hollywood sineması Klasik Hollywood Sineması ve Bağımsız Amerikan Sineması olarak iki kısma ayrılmıştır. 1920'lerde 1960'lara kadar olan yani "Altın Çağ", Klasik dönem olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde "Stüdyo sistemi"nin en parlak dönemleri olmuştur. Stüdyo sisteminde amaç filmlerin en fazla kar getirecek şekilde

organize edilmesidir. Stüdyo sistemi star ve kahraman olgusunu da beraberinde getirmiştir. Ancak 1950’lerde televizyonun günlük yaşama girmesiyle, Hollywood’un film yapım tarzını hem estetik hem de kurumsal açıdan değiştirmiştir. Hollywood Rönesansı" denilen Bağımsız Amerikan Sineması'nın hem organizasyon yapısını değişikliğe uğratmış, hem de filmlerde biçimsel ve içerik olarak evrimleşme gerçekleştirmiştir. Bu bölümde Klasik Hollywood sinemasının özellikleri ve buna tepki olarak ortaya çıkmış ve alternatif filmler yaparak kendini göstermiş olan Bağımsız Amerikan sinemasının ülke sinemasındaki yeri ele alınmıştır. Hollywood sinemasının bu tarihsel akışı içerisinde sansür ve cinsiyet olgusu konularına da yer verilmiştir.

Son bölümde ise İran ve Hollywood sinemalarından seçilen örnek filmler eşliğinde film analizleri yapılmıştır. Doğu ve Batı sinemasının İran ve Hollywood sineması üzerinden karşılaştırılmasında ele alınan filmlerin incelenmiş ve elde edilen bulgular eşliğinde karşılaştırılması yapılmıştır. Bu filmlerde ulaşılan bulgular sonucunda iki ülke sinemasının farklılıkları maddeler halinde sıralanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ VE AKIMLARI

1.1. SİNEMA NEDİR?

Sinema (cinéma) sözcüğü, sinematoğrafi (cinématographié) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematoğraf (cinématographé) adını vermişlerdi.⁴ Sinematograf (Yunanca : κίνημα *kinēma*, hareket ve γράφειν *gráphein*, yazmak *hareket yazıcı* anlamında), Auguste Lumière ve Louis Lumière'in tasarladığı, 13 Şubat 1895'te Fransa için patentini aldıkları, görüntüleri kaydetmeye ve bir ekran üzerinde yansıtmaya yarayan aygıttır.⁵ İlk ortaya çıktığında bulunduğu çağa adını verebilecek kadar büyük değerde bir icad olan ve Latince hareket anlamına gelen “Kinema” sözcüğünden türeyen sinemanın mucidinin kim olduğu çok tartışılan bir konu olmuştur. Her ne kadar sinemanın doğuşu Lumière Kardeşler'e atfedilse de sinema, birçok çalışmaların sonucu meydana gelen çeşitli alanlardaki değişik buluşmaların toplamıdır, denilebilir.⁶ Sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra da gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmayı anlatmıştır.⁷

Sinema, yapıldığı döneme birebir tanıklık eden, yani dönemini belgeleyen, o dönemin görüşünü, estetik değerlerini, teknolojisini yansıtan bir araçtır.⁸

Sinema bir sanattır. Dahası, tüm sanatların mirasçısıdır. Sinemada görüntüler yoluyla kendine özgü duygular ve düşünceler anlatılabilir. Bunlar aracılığı ile bize söylenmek istenilenleri kavramış oluruz. Bir filozof düşüncelerini bir kitapta toplar; sinema adamları ise, öyküler, durumlar ve kişiler kullanarak, sinema ile düşüncelerini ifade eder. O da sinemanın bir filozofudur.⁹

⁴ Nijat Özön, 'Sinema Sanatına Giriş', Agora Kitaplığı, Mayıs 2008, s.3.

⁵ Sinema, Erişim tarihi: 25.06.2010, Wikipedia.org, Erişim tarihi: 25.06.2010.

⁶ Memduh, Yağmur, Muhammed Özkılınç, *Broadcastreinfo Dergisi*, Sinema Tarihi “Başlangıçtan Sesli Sinemaya Kadar 1.Bölüm,” Kasım 2009, s.106, Sayı:79, Kasım 2010.

⁷ Özön, 'Sinema Sanatına Giriş', s.4.

⁸ Pınar Tınaz Gürmez, 'Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri', İnkılap Kitabevi, 2006, s.35.

⁹ Ali Şerif Onaran, 'Sinema Sanatı', Filiz Kitabevi, 1986, s. 12.

Uzun yıllar sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışılmış ve sonunda “yedinci sanat” olarak tescil edilmiştir. Daha 1950’lerde, gerçekliği yeniden olduğu gibi ürettiği için bir sanat olamayacağı ileri sürülmüştür. Stephenson ve Debrix, 1965 yılında yayınladıkları *The Cinema as Art (Sanat Olarak Sinema)* başlıklı çalışmalarında, genel bir sanat tanımı yapıp, sinemayı hali hazırda mevcut bir çerçeveye sokmaya çalışmışlardır. Sanatsal etkinlik, sanatçının yaşantısı ya da sezgisi; bu sezginin sanatsal bir mecrada yaratımı; bunun bir alımlayıcı (burada seyirci) tarafından izlenmesiyle üç aşamada gerçekleşen bir süreç olarak görülmüştür. Böylelikle bir etkinliğin nasıl sanatsal nitelik kazanacağı konusunda ileri sürülen ölçütlerle, tanımın kısır bir döngüye sokulduğunu görebiliriz. Sanatçının yaşantısı ya da sezgisinin tartışmalı mahiyeti bir yana, sanatsal mecra sözü, hangi mecranın sanatsal olduğu sorusunu uyandırmaktadır. Cevap, ‘sanatsal etkinliğin anlatım olanağı bulunduğu mecra’ mı olmalı? Bu mecrayı resmin vücut bulduğu tuale benzetebiliriz. Sinema da anca bu mecrada antik bütünlüğünü gerçekleştirebilir. Sinema sıralanan ölçütlere uyduğu için sanat olarak kabul edilebilir mi? Burada sorulması gereken soru, sinema nasıl sanat olmuştur. Özgül anlatım olanaklarının sanatsal nitelikler kazanmasıyla mı? “Sanatçı” denen varlığın “yarattığı” filmlere damgasını vurmasıyla mı?¹⁰

Marksist yazarlara göre sinemanın çıkışı ekonomik ve teknik evrimin doğal bir sonucu olmuştur. Sinema idealistik bir fenomendir. Nitelikli insanlar beyinlerindeki düşünceler ile donatılmışlardır. Bunlar teknolojinin yardımı olmadan hayata geçirilebilen fikirlerdir. Bunun tersi olarak, sağlam bir fikrin yaklaşık olarak ya da mükemmel bir şekilde görselleştirilmesi ancak endüstriyel icatlar sayesinde olabilmektedir. Artık günümüzde bir sahnenin istenen görünümünün alınabilmesi için çok çeşitli teknik donanımlara gereksinim duyulduğu herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Sinemanın ilk çıkış yıllarında elbette ki bu yeni sanat bütün bunlardan yoksundu. 1877 ve 1880 yıllarında Edward Mubridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiştir.¹¹

“Sinema, kapitalist ülkelerde bir endüstriyel kurum, sosyalist ülkelerde devlet destekli bir propaganda aracı olarak kucaklanmasaydı acaba ayakta kalabilir miydi”

¹⁰ Erdoğan, s. 55-56.

¹¹ André Bazın, “*Sinema Nedir?*”, İzdüşüm Yayınları, 1999, s.23.

diye sormak gerekir. Sinemanın nasıl “sanat” olduğunun anlatımı, onun endüstriyel boyutunun açıklanmasıyla yer yer örtüşmektedir. Çünkü sinema bir endüstri olamasaydı, hiçbir zaman sanat da olamayacaktı.¹²

Sinemanın diğer sanatlardan sonra oluşmuş yeni bir sanat biçimi olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Tüm sanatlardan etkilenecek kendine bir yer edinmiştir. Sinema yeri gelir gerçeği sıkıştırır, yeri gelir kurmaca bir olayı anlatır. Ama sinemayı bu kadar önemli hale getiren durum perdeye yansıttıklarıyla insanları o olayların içine çekebilmesi onun en etkileyici tarafıdır. Sahnelenen gerçeklik yaşamı tekrar bize sunmuştur. Boudrillard’ın bakış açısıyla belki de sinemanın gücü onun simüle etme niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü simülasyon ne kadar üst düzeydeyse inandırıcılığı o kadar artmaktadır.

Sinema hem görsel hem de işitsel özelliklere sahip bir araçtır. Sinemanın kendine has bir anlatım tarzı vardır ve buna bağlı olarak da kendine has bir dile sahiptir. Bu dil bilinenlerin aksine görsel bir dildir ve asıl anlatmak istediğini kelimelerle değil görüntülerle anlatma çabasıdadır. Sinema sayesinde dünyanın dört bir yanına ulaşılmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında sinema çağımızın en iyi iletişim aracı konumundadır. Sinema bu özelliğinden dolayı farklı amaçlar için kullanılmıştır. Kimi zaman propaganda aracı, kimi zaman eğitim- öğretim aracı, kimi zamanda eğlence aracı olarak algılanmış ve o yönde kullanılmıştır.

Sinema bir sanatlar birleşimidir. Sanatların en genci, en yenisi olan bundan dolayı yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, kendinden önce tüm sanatlardan yararlanabilecek ve bunların bütün özelliklerini kendi kuralları içinde özümseyebilecek yapı ve esnekliktedir.¹³ Etkileşime ve gelişime açıktır. Aynı zamanda teknik yeniliklerde sinemayı etkilemekte ve sinemanın sınırlarının genişletmesine en önemli yardımcı konumuna ulaşmaktadır.

Sinema, henüz gelişmekte olan bir sanattır, hem de bu gelişme öbür sanatlardan olduğundan çok daha hızlı meydana gelmektedir, zira sinema sanatının temelleri sıkı sıkıya modern tekniğe bağlıdır. Gelişim halinde bir sanat oluşu her vakit yeni buluşların

¹² Erdoğan, s. 57-59.

¹³ Nijat Özön, ‘Sinema’, Hil Yayın, 1985, s.13.

görülmememiş, alışılmamış yeniliklerin, yeni anlatım denemelerinin ortaya konmasına yol açıyor ki, bu da seyircileri şaşırtmaktadır.¹⁴

Film tarihçisi olan P.Potoniee sinema sanatının kaynağının sanıldığı gibi fotoğrafın icadı sayesinde değil, stereoskopun icadı sayesinde olduğunu söylemiştir. Sinemanın bir pazar olabilmesi buna bağlıdır. Uzaydaki devingensizliği gören insanlar fotoğraf karelerinin birleştirilerek hayatın kendisinin yeniden yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir. Bu, doğanın olağanüstü bit taklidi olacaktır.¹⁵

Sinemada üzerinde durulması gereken en önemli nokta filmin ne gösterdiği değil ne anlatmak istediğidir. Çünkü filmlerde her şey açık bir şekilde anlatılmaz. Sinemada sembolik bir anlatım tarzı hakimdir. Asıl olan görünenin arkasında gösterilmek istenendir. Sinemanın gizemide bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Sinema ve seyirci arasındaki ilişki herşeyden önce bir haz ilişkisidir. Zira her türlü sanatla seyirci arasındaki ilişki estetik tavır içinde gerçekleşir ve estetik hazla sonuçlanır. Sinema varlığını sürdürebilmek için, yani seyirciyi sinema salonuna sokabilmek için ona haz vaad eder. Hazza rengini veren ise iktidar ilişkileridir. Klasik sinema, iktidar ilişkilerini sahnelemekle kalmayıp, seyirciye belli bir iktidar duygusu, dolayısıyla haz yaşatmayı amaçlamaktadır. İktidar ilişkileri, dolayısıyla haz olanakları, sinemada üç düzlemde biçimlenir: görsel, işitsel ve anlatsal. Kısaca özetlendiğinde, görmek, işitmek ve bir öykü izlemek haz verici eylemlerdir ve sinema bu üçünün mükemmel bir bir koordinasyonu ile verdiği sözü tutar.¹⁶

Farklı haz çeşitleri vardır. Duyusal, duygusal, zihinsel vs. Eğer sinema bir sanatsa izleyicinin elde edeceği haz estetik haz olmalıdır. Aksi takdirde sanattan değil başka bir şeyden söz ediyoruz demektir. Dolayısıyla bu paragraftaki hazzı estetik haz olarak ele alırsak daha doğru olur.

1.2. SİNEMA TARİHİ

Sinemanın temelinde yatan yanılsama; beynin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü, kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağtabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Bu yüzden

¹⁴ Özön, *Sinema*, s.8.

¹⁵ Bazın, s.26.

¹⁶ Erdoğan, s. 67-68.

insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada saniyede 24 kare) ardarda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür. Sinema sanatını oluşturan en büyük etken, insan gözündeki retina tabakasının saniyede 10'dan fazla resmin ardarda gösterildiğinde hareket ediyor izlenimi yaratmasıdır.¹⁷ Sinemanın ilk otuz yılı eşi görülmemiş bir gelişim ve büyümeye tanık olmuştur. New York, Paris, Londra ve Berlin gibi büyük kentlerde bir yenilik olarak başlayan bu yeni iletişim aracı, gösterildiği her yerde gittikçe artan sayıda izleyiciyi kendisine çekerek diğer eğlence biçimlerini sarsıntıya uğratarak hızla tüm dünyada kendi yolunu çizmiştir. İzleyici arttıkça film gösterilen yerler de artmış, bu durum 1920'lerin büyük 'film gösterim sarayları' nın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu arada filmler birkaç dakika süren kısa 'atraksiyonlar' olmaktan çıkıp bugüne kadar dünya sahnelerine egemen olan uzun metrajlı filmler haline gelmiştir.¹⁸

Sinemanın dünya çapında yayılmasını sağlayan devletlerin başında Fransa ve Amerika gelmiş, bu devletler sayesinde sinema Çin, Japonya, Rusya ve Latin Amerika gibi ülkelerde yerleşmesine yardımcı olmuşlardır. Bu sanatsal gelişimin öncülüğünü her ne kadar Fransa ve Amerika yapmışsa da sonunda sinema alanında belirleyici olan ülke Birleşik Devletler olmuştur. Birleşik Devletler film alanında en büyük film pazarına sahip olmaktadır.

Dinamik bir ihracat politikası izleyen Amerikalılar Birinci Dünya Savaşı öncesinde dünya pazarına egemen konuma ulaşmıştır. Savaş sırasında Avrupa zayıf düşerken, Amerika sineması endüstriyel kontrolü pekiştirmenin yanı sıra yeni teknolojinin de öncülüğünü yaparak gelişmeye devam etmiştir. Bu arada Birleşik Devletler'de film yapım merkezi Batıya, Hollywood'a kaymış ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni Hollywood stüdyolarından çıkan filmler dünya film pazarlarını doldurmuş ve hala doldurmaktadır.¹⁹

Hollywood sinemasının hiçbir masraftan kaçmayarak yaptığı yüksek bütçeli yapıtlarla diğer ülke sinemaları rekabet edememiş ve neredeyse tamamen çökmüşlerdir. Hollywood sineması diğer ülke sinemalarından hem endüstriyel hem de sanatsal olarak öne geçmiştir. Sinema yapıtlarının yapım aşamasına baktığımız zaman bu iki boyutun

¹⁷ Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi*, s.18, İstanbul 2005.

¹⁸ Geoffrey Nowell-Smith, "*Dünya Sinema Tarihi*", Ahmet Fethi, Kabalcı Yay., İstanbul 2003, s.19.

¹⁹ Nowell-Smith, s.19.

birbirinden ayrı düşünülmesinin mümkün olmadığı görülmektedir. Hollywood sineması her yönüyle çekici hal almıştır. Filmlerde anlatılanların mükemmel kurgulanması, efektlerin kusursuz kullanımı ve Hollywood sinemasının oluşturduğu yıldız sistemi sahne oyunculuğuna ayrı bir boyut katmış olmasından dolayı çekici hale gelmiştir.

1.2.1. Sinemanın İlk Dönemi- Sessiz Sinema

Sinema ortaya çıkışının ilk yirmi yılında büyük bir hızla gelişmiştir. 1895'te yalnızca bir yenilik olarak görüldüğü halde 1915'te artık yerleşik bir endüstri haline gelmiştir. İlk filmler bir dakika uzunluğunda ve çoğunlukla tek bir çekimden oluşan hareketli şipşaklardan oluşmuştur. 1903 yılında, hareketli resimlerle bir öykü anlatmanın ilk gerçek girişimi Edwin S.Porter'in *The Great train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) adlı sekizyüz feet uzunluğundaki yapım olacaktır.²⁰ 1905'e gelindiğinde kural olarak beş ila on dakika arası uzunluğa ulaşmıştır. Bir öykü anlatmak ya da bir temayı açıklamak için artık değişik sahneler ve kamera pozisyonları kullanılmaya başlanmıştır. 1910'ların başında ilk 'uzun metrajlı' filmlerin gelişiyile birlikte, karmaşık anlatıları ele almak için aşama aşama yeni gelenekler ortaya çıkmıştır.²¹

Bu gelişmelerle beraber film yapımı ticari bir işlev haline gelmiştir. Film yapımı artık üzerinde ciddiyetle durulan önceden algılandığı gibi sirk gösterilerinin ve büyülu fener gösterilerinin arasında sunulan acaip şey olmaktan uzak gerçek bir değer kazanmıştır. Öykülü filmlerin talep görmesi üzerine sinemalarda büyük gelişim göstermiştir. Bunun sonucunca film yapım stüdyoları kurulmuş ve yapımcılar tarafından aktör ajansları oluşturulmuştur. Film gösterimleri için özel mekanlar oluşturulmaya başlanmıştır.

1900'lü yıllarından başından itibaren endüstri hızlı bir gelişim göstermiş. Bu gelişime paralel olarak sinemada filmler uzamaya başlamıştır. Nitelikli filmler yapmak için ülkeler birbiriyle yarış içerisine girmiştir. İngiltere de British ve Colonial Kinematograf ve London Film Companies film talebini karşılamaya çalışmışlardır. Fransa ise ulusal eğilimlere uygun olarak çok uzun tarihsel filmler gerçekleştirmiştir.²² Sinemada uzun metrajlı ve konulu filmlerin artması yeni bir endüstri kolunun da

²⁰ Paul Rotha, '*Sinema Tarihi*', (Çev.: İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul 1996, s.39.

²¹ Nowell-Smith, s.30.

²² Rotha, s.41.

oluşmasını sağlamıştır. Bu da daha büyük sinema salonlarının açılmasını anlamını taşımıştır.

Los Angeles –Hollywood – en önemli merkez haline gelmiş. 1890’ların ortasından 1910’ların ortalarına kadar, bu dönemin sinemasına, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra California temelli Amerikan endüstrisinin artan hegemonyasına göndermede bulunularak bazen ‘Hollywood öncesi’ sinema denmiştir. Öte yandan 1920’lerden itibaren güçlenen bir dizi ‘klasik’ anlatı geleneğinin dünya sinemasında oynayacağı rol kabul edilerek klasik öncesi sinema olarak da kabul edilmiştir. İlk dönem sinema bütünüyle doğrudan temsil biçimlerini kullanması, büyük ölçüde zaten var olan fotoğraf ve tiyatro geleneklerinden yararlanmasıyla farklılaşmıştır. Ama geçiş döneminde özellikle sinematoğrafik gelenekler gerçekten gelişmeye başlamış ve sinema kendine özgü farklı anlatsal yanılsama biçimlerini yaratmanın araçlarını edinmiştir.

Sinemanın doğuşuna baktığımız zaman kesin bir çıkış anına sahip olmadığından bu buluşu tek bir ülkeye mal etmek tam olarak mümkün olmamıştır.

İlk çıkışı onaltıncı yüzyılda İtalyanların karanlık kutu deneylerine, on dokuzuncu yüzyılın çeşitli optik oyuncakları gibi değişik kaynaklara, diyorama ve panora gibi pek çok görsel gösteri uygulamalarına kadar uzandığı düşünülebilir. Ondokuzuncu yüzyılın son on yılında, hareket eden görüntüleri bir perdeye yansıtmaya yönelik çabalar giderek yoğunlaşmış ve Birleşik Devletler’de Edison; Fransa’da Lumière kardeşler; Almanya’da Max Skladanowsky; Büyük Britanya’da William Friese-Grene gibi mucitler/girişimciler ‘ilk’ hareketli resimleri sunarak izleyiciyi şaşkınlık içinde bırakmışlardır.

Film yapımının temel aşamalarında her ne kadar her ülkenin etkisinden dolayı uluslararası bir konuma ulaşmış olsada Birleşmiş Milletler ve bazı Avrupa ülkeleri film yapım ve dağıtım işlevinde egemen hal almışlardır.

Auguste ve Luis Lumière kardeşlerin bir fotoğraf malzemeleri fabrikası olduğundan boş zamanlarında Cinématographe adını verdikleri bir kamerayı tasarlamak üzere deneyler yapmışlardır. Bu kamera ilk kez 22 Mart 1895’te, Société d’Encouragement à l’Industrie Nationale’nin bir toplantısında tanıtılmıştır.²³ Cinématographe, elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabilmiştir.

²³ Nowell-Smith, s.30-31.

Cinématographe'ın saniyede on altı kare yazımlaması, bir yandan film tasarrufu, bir yandan da gösterim sırasında daha az gürültü çıkmasını sağlamıştır. Saniyede on altı kare ilkesi, tüm sessiz film dönemi boyunca değişmemiştir.²⁴

Lumière Kardeşler bu ortaya çıkardıkları aleti bilimsel bir alet olarak tanıtmaya devam etmişler ve başlangıçta belgesel film gösterimi haline getirmişlerdir. Sinemanın ilk dönemlerinde bu aletin popülaritesini kavrayan kişi Lumière Kardeşler'in yurttaşı olan Georges Méliés'tir. Kısa süre içinde Georges Méliés dünyanın önde gelen öykülü film yapımcılarından olarak piyasada bilinir olmuştur. Georges Méliés Star Film Company'i kurmuş, kendi stüdyodunu açmış, Londra, Paris, Barcelona ve Newyork'ta film dağıtım şirketleri kurmuştur. Ancak bu şöhret uzun sürmemiş ve diğer rakipleri tarafından iflasa sürüklenmiştir. Sinemanın ilk yıllarında ayakta kalan ve Georges Méliés'i iflasa sürükleyen Charles Pathé'nin 1896'da kurduğu Fransız yapım şirketi Pathé-Frère'dir. Charles Pathé'nin bu başarıyı kazanmasındaki temel politika üçüncü dünya pazarlarına uzanması olmuştur. Bu ülkelerde sinemayla birlikte bu şirketin adı anılır olmuştur. Ancak sinemanın başlangıç yıllarında Fransız egemenliği görünmüş olsada kalıcı olanlar Amerikan film şirketleri olmuştur.

Edison Manufacturing Company, Amerikan Mutoscope and Biograph Company of America ve Vitagraph Company of America gibi Amerikan stüdyoları, ülkelerinin gelecekte dünya sineması üzerinde egemenlik kurabileceği sağlam bir temeli zaten hazırlamıştır.²⁵ I.Dünya Savaşı'nın başlaması Avrupa'da gelişmekte olan sinema endüstrisini neredeyse bitme noktasına getirmiştir. Bu durum Amerikan sinema endüstrisini yararına olacak ve sinema alanındaki ticari denetimi ellerine geçireceklerdir.

1918 yılına gelindiğinde Amerikan firmaları tüm dünya sinemalarını ele geçirmişlerdi. Amerikan firmaları, dağıtım şirketleri ağı aracılığıyla İngiltere, Fransa, Almanya ve Uzak Doğu'da film gösterim alanında büyük ayrıcalıklar elde etmişlerdir.²⁶

Sessiz film döneminde özgün ulusal sinemaları geliştiren ve sürdürmeyi başaran ülkelerden en önemlileri Fransa, Almanya ve Sovyetler Birliği'dir. Sessiz sinema yanlış bir adlandırmadır. Filmler sessiz olmasına karşın sinemalar sessiz değildir. İlk filmler

²⁴ Nilgün Abisel, , *Sessiz Sinema*, Om Yayınevi, İstanbul 2003, s. 31.

²⁵ Abisel, *Sessiz Sinema*, s.32.

²⁶ Rotha, s.41.

özellikle belgesellerin gösterimine çoğunlukla bir konuşmacı ya da açıklayıcı eşlik etmiştir, Japonya’da hem hareketleri değerlendiren hem de diyalogları seslendiren ünlü benşi kurumu gelişmiştir.²⁷

1.2.2. Sesli Sinema

1930’lara gelindiğinde sinema kendini büyük ölçüde kanıtlamış ve yeni bir anlatım aracı olarak kabul edilmiştir. Bir yandan filmlerin sanatsal ürünler olduğu konusundaki düşünceler yaygınlaşırken, öte yandan filmlerin etkileri ve filmler aracılığıyla yapılacak propagandanın önemi vurgulanmaya başlamıştır. İki dünya savaşı arasında, sinemayı açık siyasi amaçlar doğrultusunda kullanmak üzere örgütler kurulmuştur. Kurmaca filmler kitlesel seyirciye ulaştırılmak üzere üretilirken, haber filmi niteliğinde olanlar da salonların gösteri programlarındaki yerlerini almışlardır. Sinemaya gitmek, pek çok ülkede günlük yaşamın alışkanlıklarından biri olmuştur.²⁸

1926 yılının Ağustos ayında Warner Bros, Yapımevi’nin vitaphone yöntemiyle seslendirdiği Don Juan’ın New York’taki Treatre’da düzenlenen bir galayla konuklara gösterilmesi sinema tarihinde yeni bir adım olmuştur. Sinemanın başlangıç yıllarından beri görüntüyle sesi birleştirmek gündeme gelmiş, bu doğrultuda yapılan çalışmalar 1920’lerde somut sonuçlar vermiştir. Lumière Kardeşler’in buldukları sinemayı, bu kez Warner Kardeşler konuşturmuşlardır.²⁹ Sinema da sesin bulunmasıyla başlayan devrimin başlangıç tarihi Warner Bros’un Caz Şarkısı adlı filminin New York promiyerinin yapıldığı 6 Ekim 1927 olarak kabul edilmektedir.³⁰ Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren bu “sessiz” dönemi, 1927 yılında, “ses”in görüntülere eşlik etmeye başlamasıyla son bulmuştur.³¹

Ses sinemada müziğin eskisinden farklı ve daha zenginleştirici biçimde kullanılmasına olanak sağlamıştır. Film gösterimi sırasında piyanoyla yapılan eşliğin yerini çeşitli popüler melodiler, şarkılar ve caz müziği almış, sesli filmin kabulünde şarkıcıların büyük katkısı olmuştur. Hollywood, 1926-1928 arasında gösterime sunduğu filmlerde, özellikle ilk sesli film kabul edilen Caz Şarkıcısı’nda (Jazz Singer, 1927)

²⁷ Nowell-Smith, s .21.

²⁸ Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 305.

²⁹ Rekin Teksoy, “*Dünya Sinema Tarihi*”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2005, s.179.

³⁰ Nowell-Smith, Geoffrey, s.21.

³¹ Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 305.

şarkı ve müziğe büyük yer vermiştir. Ancak ilk özgün müzikal film olarak genellikle Broadway Melodisi (Broadway Melody, Harry Beaumont, 1929) kabul edilmektedir.³²

Sesin sinemada devreye girmesi ilk başta oyuncularını etkilemiştir. Çekimler sesli olduğundan –dublaj yöntemi daha sonraki yıllarda yaygınlaşacaktır – sesleri mikrofona, yarattıkları karakterlere uygun olmayan, şive ve telaffuzu bozuk “yıldız”lar ile yabancı oyuncular, birkaç yıl içinde perdeden silinip gitmişlerdir. Ses aynı zamanda sessiz filmin görüntüye dayalı evrensel karakterini de etkilemiştir. Farklı dilleri konuşan seyirciler, belli bir süre içinde olsa, yalnızca kendi yerli yapımlarını izlemekle yetinmişlerdir. Bu, bir anlamda, büyük ABD stüdyolarının Avrupa’daki egemenliğine bir darbe olmuş ve İngiltere hariç Avrupa sinemasının kısa bir süre için kendi iç pazarına dayanarak ayakta durmasına olanak vermiştir. İngiliz sinemasının ABD egemenliğinden hiçbir zaman kurtulamayışındaki en büyük etken, her iki ülkede de aynı dilin konuşulmasıdır. Sesliye geçiş başka ülkelerde de yerli filmciliğin canlanmasına katkıda bulunmuştur.

Sesle birlikte kamera hareketleri de büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Kamera sabit bir göz haline gelmiştir. “Dış çekim” neredeyse yapılmaz hale gelmiş, ekipler stüdyoya kapanmıştır. 1930’lar boyunca, özellikle Hollywood’da, gürültü duyulmasın diye sarılıp sarmalanmış, hantallaşmış kameralar, yeterince duyarlı olmayan sabit mikrofonlar ve hareketleri sınırlanmış oyuncularla diyalogların görüntünün önüne geçtiği durağan filmler çekilmiştir. Ancak bu sınırlamalar, sahne düzeninin son derece ayrıntılı biçimde önceden planlanmasını gerektirdiğinden bu dönemin filmlerinde ışık, dekor, aksesuar, bakış yönü ve oyuncu hareketi vb. açısından estetik bir bütünlüğe, yetkinliğe ulaşmıştır.³³

Sesin gelişimi sinema ve müzik endüstrisinde içsel bir gelişme olarak görülürken, dünyada da önemli olaylar görülmeye başlanmış ve savaş rüzgarları esmeye başlamıştır. Deneysel sinemacılar bu dönemde belgesel, sosyal ve uluslararası mücadele temalarına yönelmiştir. 1930’ların sonlarına gelindiğinde Japonya Çin’e, Almanya Çekoslovakya’ya, Polonya, Hollanda, Belçika, Lüksemburg ve Fransa’yı ard arda işgal izlemiştir. Bu ise II. Dünya Savaşı’nın başlayacağı sinyallerini vermiştir.

³² Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1999, s.195.

³³ Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, s. 308.

1945'te savaşın sona ermesi pek çok ülkede sinema için yeni bir başlangıç anlamını taşımıştır. Doğu Avrupa ve Çin'de sinema savaşın yıkımından sonra hızla canlanmış; fakat yeni kurulan komünist rejimlerin bürokratik baskısı altına girmiştir. Almanya, İtalya ve Japonya yeni bir sinema yaratmak için çalışmalar yapmışlardır. Hindistan'ın bağımsızlığının ardından Asya ve Afrika'daki sömürgelerin peş peşe bağımsızlığını kazanması, yeni doğan ulusların sinemalarını ulusal bir kendini kanıtlama mücadelesiyle bütünleşmiştir.³⁴ II. Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood Sineması'nın üzerinde yoğunlaştığı konuların başında atom bombası gelmiştir. Bu filmleirn çoğunda militarist bir bakışın egemen olduğunu belirtmek gerekir.³⁵

1.2.3. Modern Sinema

1960'ların başlarına gelindiğinde modern sinemanın oluşma aşaması başlamıştır. Stüdyo yapımı filmlerin izleyici sayısının düşmesi ve filmlere olan ilginin azalması Amerikan sinemasını zor duruma sokmuştur. Özellikle bu dönemde Fransız Yeni Dalga akımının patlak vermesi sinema tarihini seyrini değiştiren önemli bir etken olmuştur. 1960'lı ve 1970' yıllar boyunca sinema daha geleneksel herhangi bir sanat biçiminden çok daha fazla genç izleyiciye doğrudan seslenmiştir. 1970'lerin sonlarına gelindiğinde sinema marjinalleşmeye başlamıştır.³⁶

1950'li yıllarda 1960'lı yılların sonuna kadar sinema televizyonun ortaya çıkmasıyla zor bir sürece girmiş ve varlığını sürdürmesi pek kolay olmamıştır. 1950'lerde birçok salon kapanmıştır. Bu oran genel sinema salonlarının yüzde 60'ını kaplamıştır.³⁷ 1960'larda gösterdiği bazı örnekler hariç sinema için iniş yılları devam etmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren ülke sinemaları dikkatleri toplar hale gelmiştir. Ülke sinemalarına baktığımız zaman yapılan filmlerin dünya sahnesinde yer alması filmlerin yapmış olduğu gişe rekorlarından kaynaklanmamıştır. Çünkü bu filmler geniş seyirci kitlelerine ulaşamamıştır. Ancak ülke sinemalarının dünya sinemalarında isimlerinin duyulması festivallerde kazandıkları başarılarla olmuştur. Doğu sineması ülkelerine örnek olarak bakacak olursak Japonya, İran, Rus, Hint sinemaları vb. gibi sinemalar

³⁴ Nowell-Smith, s.245.

³⁵ Teksoy, s.294.

³⁶ Nowell-Smith, s.525-526.

³⁷ Giorgio Vincenti '*Sinemanın Yüz Yılı*', : Engin Ayça, Evrensel Basım Yayınları, Eylül 2008, s.106.

çeşitli nedenlerle dünya kamuoyunda sınırlı biçimde yer almakta ve adlarından genelde festivallerle söz ettirmektedirler.

1970’li yıllara gelindiğinde sinema pazarında 50’li ve 60’lı yılların etkisinin devam ettiği görülmüştür. Sinemayı etkileyen unsurların başında şüphesiz televizyon gelmiş ancak tek sebep bu olmamıştır. II. Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan yeni dünya düzeninde ekonomik büyümeler, siyasal ve ekonomik sorunların baş gösterdiği soğuk savaş yılları ve üçüncü dünya ülkeleri üzerinde sağlanmak istenen askeri ve siyasi dengeler ile kültürel alandaki köklü değişikliklerde sinemanın bakış açısını değiştirmiştir. 1960’lı ve 1970’li yıllar boyunca sinema, geleneksel sanat biçimlerine göre daha fazla genç izleyiciye doğrudan seslenmiştir. Bu dönemde İtalya ve Fransa dışında yeni sinema çok dikkat çekmemiştir. 1970’lerin sonuna gelindiğinde yeni sinemanın coşkusu azalmaya başlamış ve sinema marjinalleşmiştir. Avrupa sinemaları bir kriz yaşarken Amerikan sinemaları güçlerini yeniden göstermiş ve 1920’lerde sinemada sahip oldukları küresel egemenliği yeniden ele geçirmişlerdir. Sinema terimiyle söylersek, komünizmin çöküşünü izleyen ‘yeni dünya düzeni’ sadece Batı’nın Doğu’ya zaferi değil, her tür rekabet üzerinde özel bir Amerikan zaferi olma tehlikesi göstermiştir.³⁸ Televizyonun ortaya çıkışıyla sarsılan sinema piyasası 1980’li yıllardan sonra sinemaya yeni teknolojilerin gelmesi ile eski gücüne kavuşmaya başlamıştır. 1990’larda sinema alanında daha sanatsal filmler görülmeye başlanmıştır. 2000’li yıllara gelindiğinde teknolojinin sinemaya sunduğu olanaklar daha da artmıştır. Üç boyutlu teknolojinin sinemaya etkisi sinemanın popülaritesini artırmıştır. Sinema izleyicisini sinema salonlarına gitmeye mecbur hale getirmiştir.

1.3. SİNEMA AKIMLARI

Sinema görüntü, ses, diyalog, müzik, efekt gibi pek çok aracı bir arada kullanarak kendine has bir dil meydana getirmektedir. Bu sinemasal araçların kullanım amacı ve biçimi; öteki sanatlardaki gelişmelerin felsefi yaklaşımların, ekonomik ve toplumsal koşulların etkisiyle farklılaşmış ve sinema akımları meydana gelmiştir.

20. yüzyılın yeni gelişen sanat dalı olan sinemada yeni bir dil inşa etme kaygısı farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Sinemanın ana malzemesi olan gerçek

³⁸ Nowell-Smith, s.525.

yaşam, olduğu gibi yansıtılarak mı, yoksa bundan olabildiğince uzaklaşıp hayal gücünün elverdiği ölçüde farklı ürünler ortaya koyarak mı yeni bir dilin inşa edilebileceği sorusu tüm akımların çıkış noktası olmuştur.

1.3.1. Fütürizm (Gelecekçi) Akım

Fütürizm 1909 yılına kadar teolojiyle (tanrıbilim) ilgili bir kavram olarak bilinmiş ve Kutsal Kitap'ın haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancına dayanmıştır. 1909 yılına gelindiğinde, bir kültür akımının adı olmuştur. Kısa bir zaman sonra da sokaktaki insanın sanat ve tasarımında ileri saydığı kavramları hepsini temsil eden bir gazetecilik deyimi olarak anılmaya başlanmıştır.

Bu akımın uluslararası alanda tanınmasını sağlayan ise İtalyan şair ve oyun yazarı Emilio F.T.Marinetti olmuştur. Marinetti, 20 Şubat 1909'da Paris'te yayınlanan Le Figaro gazetesinin baş sayfasında ³⁹Fütürist bildiriye yayımlayarak sanat çevrelerinin ilgisini çekmeyi başarmıştır.⁴⁰ Bu bildiride geçmişe bağlılık tamamen reddedilmiş ve geçmişe ait değerlere karşı çıkmıştır. Müze ve kütüphanelerin geçmişe ait kutsallığı yücelten yerler olduğunu dolayısıyla buraların yakılması gerektiğini söylenmiştir. Makineleşmeyi övmüş ve geleceğin endüstrileşmeyle mümkün olacağını savunmuştur. Makineleşmeyle gelen hız ve devinimin yeni yaşamın sanat anlayışını etkilediğini ve sanatın daha dinamik bir içeriğe kavuştuğunu savunmuştur. Ona göre bu sanat anlayışının konusu olacak sanatsal nesneler fabrikalar, köprüler, limanlar, trenler, vapur sesleri vs. olarak sıralanmıştır. Asıl olan hız, devinim ve mekanik araçların oluşturduğu estetik değer olmuştur.

Tüm sanat dalları endüstrinin getirdiği bu yeniliklerle şekillenmeliydi. Örneğin; Fütürist bir müzisyen için sanat yapıtı gürültülü makinelerin çıkardığı seslerden oluşmalıydı. Gelecekçi müziğin öncü bestecilerinden biri olan Luigi Russolo, her çeşit sesin müziksel bir gereç olabileceğini ileri sürerek, makine ve fabrika seslerinden 'seslerin sanatı' adını verdiği bir felsefe türetmiştir. Gelecekçi akıma Bruitisme denmesi de Luigi Russolo 'nun felsefesinden kaynaklanmıştır.⁴¹

⁴⁰ Esin Coşkun , 'Dünya Sinema Akımları', Phoenix Yayınevi, Aralık 2009, s. 36.

⁴¹ Deniz Deman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaram, *Sinema Akımları*, Med-Campus A126 Proje Yayınları, Ankara 1997, s.13.

Fütürizm'in ilk bildirisi yayınlandığı zaman sinemadan bahsedilmez. Zaten Fütürizm edebiyat alanında başlamış olan bir akımdır. Sinema, bildiriye yayımlayan Marinetti tarafından bir sanat olarak kabul edilmez. Halbuki sinema 1805'ten bildirinin yayınlandığı 1909 yılına kadar kendi varlığını ispat etmiştir.

Gelecekçi bildirinin yayınlandığı yıl olan 1909 yılı, aynı zamanda, İtalyan sessiz sinemasının klasiklerinden biri olan Guiseppe De Luguoro'nun *İnferno* (Cehennem) filminin gösterime girdiği yıldır.⁴² 1914 yılına gelindiğinde, Fütüristlerin etkisinde kalan ama onlardan farklı olarak sinemayı bir sanat olarak görüp bu konuda tasarılar yapan Aldo Molinari, *Mondo Boldoria* adlı bir film yapmıştır.⁴³ 1916 yılına gelindiğinde Marinetti sinemayla ilgili bir bildiri yayımlar ve bu bildiride sinemadaki mantık ve denge reddedilerek, teknik gösterimler desteklenmiştir. Marinetti'ye göre sinema tiyatro'nun bir koludur kendi başına bir sanat değildir. Bu bildiriden sonra iki gelecekçi film yapılır.⁴⁴

Bildirinin yayımlandığı yıl Fütürist sanatçılar Arnaldo Ginna yönetiminde *Gelecekçi Yaşam* (Vita Futurista) filmi⁴⁵ ve Anton Giulio Bragaglia'nın yaptığı *Hain Büyü* (Perfido Incantato) adlı filmi çekmişler.⁴⁶ Bu filmlerde vasıtasıyla Fütürist yaşam ve düşünceyi yaymışlardır.

Gelecekçi akım sanatçıları sadece 1916 yılında film yapmışlar sonra sinemayla ilgilenmeyi bırakıp teorik çalışmalara geri dönmüşlerdir. 1926 yılında Fütürist sanatçılar, sinemayı yeniden canlandırmak için Mario Carli, Emilio Settimelli ve Marinetti gibi Fütüristlerden oluşan bir konseye bağlı olarak 'Littorio Film' kurulur ve deneysel sinemaya destek vermeye çalışmışlardır. Ancak İtalya'da yaşanan kriz sadece deneysel değil ticari yapımları da vurmuştur.⁴⁷

Gelecekçi akım hem ekonomik hem de İtalyan faşist yönetiminin baskılarından dolayı istenilen başarıyı kazanamamıştır. Sonuç olarak Gelecekçi akım için sinema propaganda amaçlı kullanılmıştır. Gelecekçiler için sinema amaçlarını anlatmaya yarayan bir araçtır.

⁴² Derman vd., s.15.

⁴³ Coşkun, s.39.

⁴⁴ Günaydın, s.18.

⁴⁵ Coşkun, 40-41.

⁴⁶ Derman vd., s.18.

⁴⁷ Coşkun, s.43.

1.3.2. Dışavurumculuk(Expressionismus) Akımı

Fransa’da ortaya çıkan empresyonist(izlenimci) sanat akımına tepki olarak, 1900’lü yılların başında Almanya’da Ekspresyonist(Dışavurumcu) akım ortaya çıkmıştır.⁴⁸ Sanat anlayışı biçimlerine göre sanat sadece güzel olanı ifade etmek değildir, sanat aynı zamanda acı, sefalet ve vahşet gibi gerçekleride ifade etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Savaş sonrası Alman sinemasının Ekspresyonist anlayışa yönelmesi, toplumun her kesiminin yanı sıra sanatçıların da tüm şiddetiyle yaşadığı bu duyguları sanat aracılığıyla dile getirmesinden doğmuştur.⁴⁹

I. Dünya Savaşı sırasında Alman film şirketleri de eğlence filmleri çekmiştir. Ancak sanatsal filme yönelik uluslararası eğilim, Alman sinemasında da dönemin yaygın sanat akımı ekspresyonizmden etkilenmiş filmlerin çekilmesini teşvik etmiştir.⁵⁰

I. Dünya savaşını izleyen 1914-1924 döneminde, sonra da bunu izleyen sessiz sinemanın Klasik ya da Altın Çağı dediğimiz 1924-1927 arasında Almanya’da dışavurumculuk ya da dışavurumculuk akımının ilk önemli filminden adını alan Caligari’cilik adı verilen ve sinemada ruh hastalarının, katillerin, çılgın bilim adamlarının öykülerinin özellikle uygulandığı bir tür ortaya çıkmıştır.⁵¹

Dışavurumculuk, tiyatro oyunlarında, sosyal düzene ve alışagelmış manevi değerlere karşı girilen kıyasıya bir eleştiri şeklinde belirmiştir.⁵² Düşünsel alanda kendine özgü temelleri olan ekspresyonizm, savaş sonrasında yaşanan karamsar ruh hali için oldukça uygun bir sanat akımı olmuştur. Ekspresyonist Alman Sinemasının ilk örneği olarak halen dünya klasiklerinden biri olarak kabul edilen Dr.Caligari’nin Muayenehanesi (Das Kabinet Des Dr. Caligari, 1919) filmini gösterebiliriz.⁵³ Caligari ile 1919’da yeni yeni ortaya çıkan ve 1933-1945 yılları arasında daha etkili hale gelecek Nazizmin habercisi olmuştur.⁵⁴

Ekspresyonist sinema akımında doğal mekanlar yerine stüdyolar tercih edilmekte, filmler tiatral bir hava taşımakta ve dekor, makyaj ve aydınlatma büyük

⁴⁸ Alev Demirbilek, *Dünya Sinema Tarihi (Ders Notları-1)*, Engin Fotokopi, 1994, s.52.

⁴⁹ Coşkun Esin, s.78.

⁵⁰ Sinema, www.wikipedia.com, Erişim Tarihi: 03.10.2009.

⁵¹ Alim Şerif Onarım, ‘*Sinemaya Giriş*’, Filiz Kitabevi, İstanbul 1986, s.133

⁵² Derman vd., s.109.

⁵³ Demirbilek, s.52.

⁵⁴ Derman vd., s.114.

önem taşımaktaydı. Seçilen konular; ruhsal çatışmalar, kişilik değişimleri ve doğaüstü olaylardı. Kararma-açılma gibi noktalama işaretleri seyirciye düşünmesini ve olaya katılımını sağlayacak yerlerde ve özenle kullanılmıştır. Bu akımın özellikle aydınlatma ve tekniklerinde getirdiği yenilikler dünya sinemasını etkilemiş ve korku filmlerinin temel aydınlatma prensiplerini oluşturmuştur.⁵⁵

Aslında Ekspresyonizm, sembolik ve metafizik iddiaları nedeniyle öncelikle edebi, daha sonra da resimsel bir akımdır. Ekspresyonizmin etkisi 1920'lerin ortalarına doğru kaybolduysa da, naturalist etkiler taşıyan adını Reinhard'ın tiyatro geleneğinden alan Kammerspiel(Gerçekçi) türüne giren filmlerdeki görsel düzenlemelerle kendini hissettirmeye devam etmiştir.⁵⁶ Bu akım konu olarak günlük dramları konu almış, kamera kullanımı hareketlenmiş ve oyun sadeleşmişti. Filmler doğal ortamlarda ya da stüdyolarda kurulu gerçeğe uygun dekorlarda çekilmeye başlanmış ve tiyatro etkisinden tamamen uzaklaşmıştır. Önceleri Ekspresyonist akımın içinde yer alan senarist Carl Mayer, Kammerspiel akımın öncüleri arasında yer alır. Bu akımın filmleri Leopold Jessner ve Paul Leni'nin Servis Merdiveni (Hintertreppe, 1921), Lupi Pick'in Parçalanmış (Schreiben, 1921) ve Marnau'nun Son Adam (Der Letzte Mann) adlı filmlerini sayabiliriz.⁵⁷ Bu türden sonra Sokak filmleri denilen bir tür ortaya çıkmıştır. Bu filmler stüdyoda yapılmış olmasına rağmen sıradan, doğal ve yoksulluğuyla sokaktaki insanı nesnel bir şekilde anlatmaya çalışan filmlere bu isim verilmiştir.

Ekspresyonizmin dünya sinemasına etkisi ise, Alman sinemasına nazaran uzun yıllara yayılmıştır. Ekspresyonizmin, Almanya'ya özgü bir akım olarak düşünülmesi ise, bu ülkenin içinde bulunduğu psikolojik atmosferden beslenmiştir.⁵⁸

1.3.3. Fransız Avant-Garde Akımı

Avan-gard terimi, herhangi bir sanat dalında ortaya çıkan yeni, deneysel bir hareketi adlandırmak için kullanılır ve 'kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal

⁵⁵ Demirebilek, s.53.

⁵⁶ Coşkun, s.87.

⁵⁷ Demirebilek, s.54.

⁵⁸ Coşkun, s.92.

yaklaşım olarak tanımlanabilir.⁵⁹ Bu akım, diğer sanat dallarındaki gerçeküstü, kübist, dadaist vb. akımların sinemaya yansması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda çeşitli deneysel filmler yapılmıştır.⁶⁰

Tristan Tzara 1916'da Zürih'te uygarlığın iflasının sert bir biçimde iddia eden ve sanat ile düşünceyi yıkıcılığın hizmetine sunan Dada akımını kurmuştur. Dadaizm; günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım yollarını tam olarak ortadan kaldırma isteğindedir.⁶¹ Bu akım etrafında toplanan sanatçıların sanatsal başkaldırısı bir tür alaycılık içermiştir. Dadaizm'de amaç yeni bir sanat yaratmak amacının aksine onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmaktır. Eleştirdikleri toplumu ve o toplumun sanatını yok etmeleri, kendilerinin de sanatçı olarak yok edilmesi demektir. Dada akımının devamı sayılabilecek gerçeküstücülükte ise düşünceler kurallara uygun sıralanmaktadır. Gerçeküstücülükte esas olan var olan nesnel gerçekliği yıkmaktır.⁶² I.Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan ve kentsoylu değerler karşısında duyulan tiksintiden kaynaklanan ve alışılmış estetiğe karşı çıkan bir hareket olarak doğan Dada Akımı'nın en önemli temsilcileri Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Kurt Schwitters ve Max Ernst'tir.⁶³ Dadacılar, geleneksel sinemanın yanılsamaya dayandığını göstermeye çalışmışlar ve yaptıkları filmlerde bu yanılsamayı kırmaya çalışmışlardır. Dadaizm tümüyle kendiliğindenci bir anlatım peşindedir ve bu yüzden kendi sanat kuramını bir çelişme üzerine kurmuştur. Hans Richter, Viking Eggeling, Man Ray, Dudley Murphey gibi sanatçılar deneysel tarzda filmler yapmışlardır. Ressam Femand Leger ve Dudley Murphey resimler ve fotoğraflardan yola çıkarak "Le Ballet Mécanique" (Mekanik Bale, 1924) ile bu akımın ilk filmini çekmişlerdir. Rene Clair "Paris qui dort" (Uyuyan Paris, 1924) ve "Entr-acte" (Perde Arası, 1924) filmleriyle gerçeküstücülüğün önemli örneklerini vermiştir.⁶⁴

Gerçeğin üstünde gerçeklik, bilinen gerçeklik ve onun üstünde aşkın gerçekliğin arayışında olan Gerçeküstü anlayış, aslında temel olarak bilince başkaldırıdır. Gerçeküstücülük anlayışı 1920'lerde I.Dünya Savaşı sonrası yaşanan değer kargaşasından kaynaklanan, ancak Dada kavramları (saçmalık, bilinçatı, bilinçdışı,

⁵⁹Coşkun, s.92.

⁶⁰ Demirbilek, s.56.

⁶¹ Coşkun, s.110.

⁶² Derman vd., s.61.

⁶³ Coşkun, s.109.

⁶⁴ Demirbilek, s.56.

soyut naturalizm, spontan yaratı) ışığında belirginleşen bir sanat anlayışı olmuştur.⁶⁵ André Breton, 1924'te Manifesto du Surréalisme'i (Gerçeküstücülük Bildirisi) yayınlamıştır.⁶⁶ Sürrealizm, 1919-1939 yılları arasında gücünün doruğuna ulaşmış ve uluslararası bir nitelik kazanarak özellikle sinemada kendini göstermiştir. Sürrealizmin sinemadaki en önemli temsilcisi olan Bunuel'e göre de sinema, rüyaları, duyguları, dürtüleri ifade etmede en üstün araçtır. Rene Clair'in 1924 yılında yaptığı Perde Arkası'na, Dadaistlerin yanı sıra Sürrealistlerin de sahip çıktığı düşünülürse, bu filmi ilk Sürrealist film saymak mümkündür. Sürrealist film, 1928 yılı yapımı Deniz Yıldızı (L'Etoile du Mer)'dir. Filmde dünyanın belirsiz ve çok anlamlı formlara dönüştüğü ve insanların bu dünya içinde akvaryumda gibi hareket ettiği anlatılmıştır.⁶⁷

Biri Sürrealist resmin, diğeri de Sürrealist sinemanın olmak üzere, Sürrealizmin en önemli temsilcileri olan Salvador Dali ve Luis Bunuel, fantazi ve rüyalardan oluşan bir film senaryosu yazmışlardır. Bunuel yönettiği, Dali'nin ise onun asistanlığını yaptığı 1928 yılında Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou) filmini yapmışlardır.⁶⁸ Filmde, gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir. Haber filmlerinde rastlanabilecek kadar sıradan çekimler, sanrılı bir dünyanın dokusunu örmüş, anlamsız eylemler, belirsizlikler, birbirlerini çağrışımlarla izliyor duygusu veren görüntülerle sergilenmiştir.⁶⁹

“Amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmak olan” gerçeküstücüler, aslında kendilerine özgü teknikleri çalışan birer gerçekçidirler. Çünkü yüzeydeki gerçeklikle değil, derinlerdeki gerçeklikle ilgilenmişlerdir.⁷⁰

1.3.4. İzlenimcilik (Empresyonizm)

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkmış bir akımdır. Empresyonizm, kendinden önceki geleneksel üslupların doğayı betimleme konusunda geliştirdikleri anlayışlara karşı çıkıyor; doğaya sadakat kaygısını ön plana çıkararak, betilerin olduğu

⁶⁵ Derman vd., s.60.

⁶⁶ Derman vd., s.62.

⁶⁷ Coşkun s.122-123.

⁶⁸ Demirbilek, s.57.

⁶⁹ Coşkun, s.125-127.

⁷⁰ Derman vd., s.60.

gibi değil, insan gözüne görüldüğü gibi resmedilmesi fikrini savunmuştur.⁷¹ Bu yönüyle bu akımda Avant-Garde bir akım olarak tanımlayabiliriz. İlk sinema yazar ve düşünürlerinden biri olan Ricciotto Canudo 1920’de Paris’te arkadaşlarıyla birlikte “Club des Amis du 7e Art” (7. Sanat Arkadaşları Kulübü) adında bir sinema kulübü kurdu. Luis Delluc’te, fikirleriyle Canudo’yu desteklemiştir. İzlenimciler, olarak adlandırılan bu akım içerisindeki sanatçılar, ruhsal durumları, çağrışımları, düşleri konu alan filmler yapmışlardır. Bu tür durumları sinemaya aktarabilmek için biçimbozumu, flu görüntüler, geçme, süperpoze gibi deformasyonlara sıkça başvuran bir anlatım tarzı benimsemişlerdir.⁷²

Fransız izlenimci ve deneysel sinemanın en önemli yönetmeni kabul edilen Abel Gance 1918’de yaptığı ve ilk önemli filmi olan, savaşı ve kalabalıkların psikolojisini, insanlığın temelinde yatan ilkel dürtüleri sergilediği J’Accuse’de (İtham Ediyorum, 1918) savaşa karşı çıkıp, ölümlerin geri gelerek insanlığı sorguladığı bir öyküyü anlatan Gance’ın bu filmi, etkileyicilik açısından bugün bile en ünlü ve önemli savaş karşıtı filmlerden biri olarak kabul edilmektedir.⁷³ Daha sonra “La Roue” (Tekerlek, 1923) ve “Napoleon”(1927) filmlerini çekmiştir. Bu iki filmde ritim ve kurgu üzerinde durmuştur. Birçok eleştirmen, kuramcı ve yönetmen, Abel Gance’ı entellektüel sinemanın en önemli ismi, Tekerlek filmini ise Avrupa sinemasının başyapıtı olarak değerlendirmişlerdir.⁷⁴

İzlenimci akım ismini aynı zamanda kullandığı film tekniklerine borçludur. Yönetmenler karakterlerinin bilinç durumlarını da bir bakıma yansıtabilmek için yeni kurgu teknikleri denemişlerdir. İzlenimci filmlerde mercekler, çerçeve düzenlemeleri ve bindirmeler bir bakıma karakterin düşünce ve ruh hallerini yansıtmak için kullanılmıştır.⁷⁵

1.3.5. Şiirsel Gerçeklik

Şiirsel gerçeklik sinemanın sese kavuşmasından sonra 1930’lu yılların ortasında ortaya çıkan ve 1940’lı yıllarda yaşanan bir akımdır. Bu dönemlerde yaşanan toplumsal

⁷¹ Coşkun, s.97.

⁷² Demirbilek, s.55.

⁷³ Öztürk, s.86.

⁷⁴ Demirbilek, s.56.

⁷⁵ Derman vd., s.86

ve ekonomik kargaşalar, I.Dünya Savaşı'nın ardından olduğu gibi sinema alanında büyük şirketlerin iflas etmesine yol açmıştır. Bu dönemde bağımsız sinemacılar daha rahat hareket etmişlerdir. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerinde, toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve aynı zamanda lirik bir dille ele almaya başlamışlardır. Dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiirsel diyebileceğimiz özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden, Şiirsel Gerçeklik ve ya Şairane Gerçeklik olarak nitelenen bir akım içinde değerlendirilmeye başlanmıştır.⁷⁶ Şiirsel Gerçeklik, Fransa'da başlayan bir akım olmasına rağmen, gerçekçi üslubu, keskin bir toplumsal eleştiriyle bir araya gelerek kısa zamanda Fransa dışında da saygınlık kazanmıştır.⁷⁷ Şiirsel Gerçeklik toplumsal sorunları eleştirel kimi zamanda alaycı bir tavırla sergilemiş, ısrarla bireyin mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altını çizmiş, yaklaşan savaşın getireceği yıkım ve acıları önceden görerek aynı zamanda savaş karşıtı bir rol yüklenmiş olan bir akımdır.⁷⁸

Şiirsel Gerçekçiliğin ilk filmi olarak kabul edilen Jean Vigo'nun 1932 yılında çektiği *Zéro de Conduite* (Hal ve Gidiş Sıfır) otobiyografik yapıya sahip gerçekçi bir filmidir.⁷⁹ Vigo, bu filmde Fransa da baş gösteren bağnazlığı eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Yatılı okulda geçen bu filmde öğrenciler için ahlak ya da hal ve gidiş notu Pazar günü dışarı çıkmanın aracıdır. Ancak çocuklar bunun ahlakın bir sorunu olmadığını zaten öğrenmişlerdir. Yüzeysel bir eğitimle yapılanların sadece bağnazlıkta kaldığı çocukların çocukça davranışlarının algılanamamasına bir başkaldırıdır.

Bu akımın diğer bir temsilcisi René Clair'in de yapıtları 1930'lu yıllara genel bir alt-üst oluşluk içinde giren batı toplumsal yapısının birer yergisidir. René Clair'in insana ve topluma yönelik genel bir bakış açısı vardır. Bu bakış açısı, Fransa toplum yaşamından yine eleştirel ve yarı alaycı keşitler sunduğu *Le Dernier Milliardaire* (Son Milyarder) de gözlenebilir. Bu akımın temel amacı toplumdaki karşıtlıkları sergilemektir. Şiirsel Gerçekçiliğin başkaldırıcı, gerçekçi ve lirik havası bu akımın özgürleştirici şiirsel anlatım tarzına ortaya çıkarmıştır.

⁷⁶ Coşkun s.132.

⁷⁷ Derman vd., s. 130.

⁷⁸ Esin, s.152.

⁷⁹ Onaran, s.138.

1.3.6. İngiliz Belgeselciliği

“Belgesel” kelimesinin ilk olarak kullanan John Grierson’a göre belgesel film; “olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi”dir. Philip Dunne ise belgesel filmi, “doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan” olarak tanımlamıştır. Dunne, genel kanının aksine belgeselde oyuncularında kullanılabileceğini söylemiştir.⁸⁰ Sinemanın ortaya çıktığı andan itibaren sinemanın gerçekle olan ilişkisi her zaman tartışma konusu olmuştur. Sinemacılar gerçekliğin kimi zaman belgesel filmlerle aktarılabileceğine kimi zamanda öykülü filmlerle aktarılabileceğine kanaat getirmişlerdir. Öykülü filmlerle gerçekliğin anlatılması sırasında sinemanın estetik değerinin kaybolmayacağı hatta bu yolla gerçekliğin kendine özgü bir estetik değeri oluşacağını ileri sürmüşlerdir.

Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica ve André Bazin gibi yönetmen ve kuramcılar sinemada gerçekçi okulun temsilcisi olarak kabul edilmişlerdir. Robert Flaherty’nin Kuzeyli Nanook (Nanook of North) adlı filmi, belgesel türün ilk örneği olarak kabul edilmiştir. 1920’de Alaska’ya giderek Eskimoların yardımıyla Kuzeyli Nanook filmini çeken Flaherty bu filmde, Bir Eskimo olan Nanook vasıtasıyla Alaska’daki yaşam şartlarını ve Eskimoların geleneklerini incelemiştir. Film, tüm dünyada ilgiyle karşılanmış ve büyük bir başarı kazanmıştır.⁸¹

Grierson’u en çok etkileyen iki isim Flaherty ve Vertov’dur. Vertov öykülü filmleri dışlamış, gerçek yaşamın gözlenmesi ve dönüştürülmesi dayalı sinema-göz kuramını ortaya atmıştır. Flaherty’e göre ise, belgeselci yaşamın önemli örneklerini yakalayabilmek için kültürlerin içine girilmelidir. Grierson’a göre Flaherty, belgesel filmin öykünün geçtiği çevre içinde ele alınan gerçek öykü olması kesinliğini getirmiştir.⁸²

1932 yılında “Cinema Quarterly”nin kış sayısında “Belgesel Sinemanın Temel İlkeleri” başlıklı yazısında, görüşlerini bir araya getirerek “Küçük Manifesto” (Minor Manifest) adı altında toplar. Yazısında, belge filmin gerçekliği, bu gerçekliğin estetik değeri üzerinde durmakta ve stüdyo yapımlarında farklı yanlarını ortaya koymaktadır.⁸³

İngiliz sinemasının gerçek anlamda ilk belgesel filmi olan Driffer’s (Balıkçı Tekneleri) egemen olan bakış açısı, İngiliz Belge Okulu’nun genel davranış ilkelerini ve

⁸⁰ Coşkun, s.152.

⁸¹ Coşkun, s.153-154.

⁸² Derman vd., s.137.

⁸³ Coşkun, s.156.

Hollywood filmlerine öykünmekten öteye gidemeyen İngiliz Sinemasına karşı, Grierson ve arkadaşlarının yönelttiği yoğun eleştirilerin hareket noktasını oluşturmuştur.⁸⁴ Bu filmde Grierson, Kuzey Denizi'nde ringa balığı avlayan balıkçıların yaşamlarını konu alır. Gerçekliği, yalın bir biçimde, çarpıcı görüntülerle, kendi gerçekliği ve doğal yapısı içinde yansıtmıştır.⁸⁵

1932 yılına gelindiğinde, İngiliz belge Okulu filmlerinde biçim ve içerik açısından farklılaşmalar görülmeye başlamıştır. Daha önce filmlerde egemen olan nesnel gözlemcilikten kişisel bir bakış açısına ve anlatıya doğru bir kayma olmuştur. 1937 yılında Grierson'un Cavalcanti ile birlikte İki Ayrı Dünyada Yaşıyoruz (We Live in two Worlds) filmini yapmış. Bir kaç arkadaşıyla "Film Merkezi" ni kurmuştur. İngiliz Belge Okulu dağılmış olur. Bu akımla belgesel filmin halkı bilgilendirme ve bir propaganda aracı olarak geniş bir etki alanına sahip olduğu anlaşılır.⁸⁶

1.3.7. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1919'da İtalya'da Faşist hareket başlamıştır. 1922 yılına gelindiğinde Faşist hareketin önderi Benito Mussolini başbakan olmuştur. Mussolini meclisten olağanüstü yetkiler alarak egemenliğini pekiştirmiştir. Mussolini ve Faşist Partisi, 1943 yılına kadar İtalyan yönetimine egemen tek güç olmuştur. Mussolini dönemi için sinema propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ulusal bir sinema oluşturma çabası içinde olan Mussolini sinema okulu kurmuş ve sinema alanında ekonomik destek sağlayarak sinema endüstrisini denetlemeye başlamıştır. Mussolini'nin sinemayı desteklemesiyle yeni yetişen genç sinemacılar kuşağı resmi ideolojinin isteği doğrultusunda filmler yapmak istememişlerdir. Hükümetin kurduğu stüdyolarda çekilen pahalı yapımlar yanında dışarda düşük bütçelerle yapılan çalışmalar yeni gerçekçi akımın filmleri olarak değerlendirilebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da faşizm yıkılarak demokratik düzene geçilmesi, sinemanın da faşist ideolojinin kalıplarından sıyrılarak, toplumsal sorunlara yepyeni bir bakış getiren filmler üretmesini sağlamıştır.⁸⁷ İlk savaş sonu İtalya'sında başlayan "Verismo" akımı, gerçeği tüm olarak ancak kendisinin yansıttığı iddiasıyla

⁸⁴ Derman vd., s.143.

⁸⁵ Coşkun, s.158.

⁸⁶ Coşkun, s.169.

⁸⁷ Teksoy, s.271.

ortaya çıkmıştır. Yeni gerçekçilik, bu akımın sinemaya intikal etmesiyle varlık kazanmıştır, denilebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkılmış ülkelerinin (İtalya ve Almanya) dramını olanca canlılığı ile ve savaş sonu problemlerini (işsizlik, evsizlik, karaborsa, açlık, fuhuş, kimsesiz çocuklar) bunlara çözüm getirmeksizin sergilemek maksadıyla çevrilmiş, adeta harabeler arasında açılmış bir çiçek görünümündeki bir seri filmle vurgulanan akıma, *yeni gerçekçilik* denir.⁸⁸ Gerçekçi, halkçı ve ulusal olmayı amaçlayan Yeni Gerçekçi Akım⁸⁹ Fransız Doğacılığı (Naturalizm), Sovyet Toplumsal Sineması, İngiliz Belge Film Okulu ve İtalyan edebiyatındaki 'Verismo' (Gerçekçilik) akımının savaş sonrası uygulanişından meydana gelmiştir.⁹⁰ Sinemanın yalnızca bir seyirlik olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak, toplumsal yaşamın değişik yönlerini ve sorunlarını perdeye getirmeyi amaçlayan bu anlayış, sıradan insan sorunlarına ve yaşam savaşına eğilen filmlerin yapılmasına yol açmıştır.⁹¹

Savaş biter bitmez ve faşist rejim yıkılır yıkılmaz İtalyan sinema yönetmenleri Prof.Barbaro'nun Hümanist Sinema çağrısına olumlu yanıt vermişlerdir. Yeni Gerçekçilik de bu noktada doğmuştur.

Yeni Gerçekçiliğe geçişin ilk filmi, Visconti'nin 1942 yılında çektiği Tutku filmi olmuştur. Film, 1942'de İtalyan sansürüne takılmış ve gösterimi yasaklanmıştır. Sonra Mussolini'nin oğlu araya girmiş ve ufak tefek değişikliklerle filmin çıkışına onay vermiştir. Savaştan sonra Visconti filmini ilk, özgün haline sokup sinemalarda göstermiştir. Bu filmin İtalyan aydınları üzerinde büyük bir etkisi olmuş ve Cesare Zavattini'nin ilgisini çekmiştir. Zavattini ünlü bir senaryo yazarı ama daha önce sokaktaki insanlara dair bir şey yazmamıştır. O da Vittorio De Sica ile birlikte çalışmaya başlamıştır. Bu da Neo Realizm / Yeni Gerçekçilik denilen akımın doğuşu olmuştur.⁹²

⁸⁸ Onaran, 'Sinemaya Giriş', s.140.

⁸⁹ Demirbilek, s.90.

⁹⁰ Onaran, 'Sinemaya Giriş', s.141.

⁹¹ Teksoy, s.271.

⁹² Memet Baydur, *Sinema Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul Mart 2004, s.103.

Bu okulu temsil eden iki sinema adamı: Roberte Rossellini ve Vittorio de Sica'dır. Bu akımın kuramcısı da çoğu senaryoları da Sica tarafından filme alınan Cesare Zavattini'dir.⁹³

Roberte Rossellini'nin 1944 yılının sonlarında yapmaya başladığı Roma, Citta Aperta (Roma, Açık Şehir) filmi, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının başlangıç filmi olarak kabul edilmiştir. Filmde, Nazi işgali altındaki Roma şehrinde yaşayan bir grup insanın hikayesini anlatılmıştır. İlk gösterime girdiğinde ne seyirciden ne de sinema eleştirmenlerinden ilgi görmemiştir. Bu ilgisizlik sırasında Rossellini 1946 yılında Paisa (Hemşeri) filmini yapmış. İki filmin birden ünlenmesi ise, Fransa da gösterime girdikten sonra olmuş ve bir anda tüm dünyanın gözleri İtalyan Yeni Gerçekçilik sinemasına çevrilmiştir.⁹⁴ Roma, Citta Aperta (Roma, Açık Şehir) filmi, yeni gerçekçi akımın anahtar filmi olarak genel bir kabul görmekle birlikte, bazı sinema tarihçileri Luchino Visconti'nin Ossessione (1942) filmini başlangıç noktası olarak görmüşlerdir.

Yeni Gerçekçi Akım da biçimcilik ve gerçekçilik gibi sinema-gerçek ilişkisini temel bir sorun olarak görmüştür. Biçimci kuram, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olacağını savunmuştur. Gerçekçi kuram ise sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlamış ve sinemanın gerçeğe yakınlığı oranda sanat olabileceğini savunmuştur. Yeni Gerçekçilik ise sinema-gerçek ilişkisi konusunda farklı bir boyut getirmiştir. Yenigerçekçi akımın öncü filmi Roma, Citta Aperta'nın ilk gösteriminden sonra yönetmen Rossellini'nin 'Herşey işte böyleydi' açıklaması, yenigerçekçi akımın ilkelerini özetleyen adeta bir slogan olmuştur.⁹⁵

Yeni gerçekçilik akımının doğuşu 1935'e Mussolini'nin sinema endüstrisinin denetlemek ve yönetmek istemesiyle başlamış ve 1950'li yıllarda İtalya'da değişen ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunların başlamasıyla gücünü kaybetmiştir. Yeni Gerçekçilik Akımı'nın yönetmenlerinin ana üslupdan çıkarak kendi üsluplarını yaratmaya başlamaları bu akımın sonunu getirmiştir. Bu akımın kuramcısı olan Cesare Zavattini'ye göre, Yeni Gerçekçi akımın ilkeleri şunlardır:

Herşeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek; kurmaca yerine gerçeği kullanmak; insanın romantik düşleri ile ilişkilerinden çok, içinde yaşadığı toplumla

⁹³ Onaran , 'Sinemaya Giriş', s.141.

⁹⁴ Coşkun, s.178.

⁹⁵ Derman vd., s.156-157.

ilişkilerini göstermekti. Bu akımın işlevi ‘dünyayı ideolojik bir anlayışla değiştirmektir.’⁹⁶ Yeni Gerçekçi Akım’da profesyonel olmayan oyuncular ve gerçek mekanlar bu filmlerin görsel anlatımlarının temeli olmuştur. Profesyonel oyuncuların tercih edilmesinin sebebi, birtakım ön düşüncelere sahip olmamasıdır.⁹⁷Yeni Gerçekçilik akımının en temel özelliği “Hayatın Akışını” sinemaya taşıması olmuştur. Bunu yaparken de hiçbir sahteliğe, kenar süsüne, etkileyici kurgu tekniklerine filan başvurmış olmasıdır. Sistemin, temel değerleri nasıl yakıp yıkacağını, insanı nerelere kadar sürükleyebileceğini gösteren bir sinemadır. Neo Realizm’in etkileri dünyanın dört bir tarafına ulaşmıştır. Bunlardan Satyajit Ray’ın *Apu Üçlemesi*, Truffaut’un *Dört yüz Darbesi*, Elia Kazan’ın *Rıhtımlar Üzerinde’sini* örnek olarak sıralanmıştır. Yeni Gerçekçilik çeşitli örneklerle 1950’li yılların sonlarına kadar sürmüştür. Sonrasında yerini yeni tema ve yeni biçim arayışlarına bırakmıştır.⁹⁸

1.3.8. Fransız Yeni Dalgası

Yeni Dalga, Alain-Robbe Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute gibi romancıların öncülüğünü yaptığı Yeni Roman kuşağının temsilcileri için gazeteci⁹⁹ Françoise Giroud haftalık *L’Express* dergisinin 1957 yılındaki bir sayısında Fransız sinemasının 20.yüzyılının ikinci yarısını şekillendirecek olan *La Nouvelle Vague* (Yeni Dalga) adını ortaya atmıştır.¹⁰⁰ 1950’lerin ikinci yarısında birçok Avrupa ülkesini hatta Amerikan Sinemasını etkileyecek olan bir akım ortaya çıkmıştı. Bu, başlangıçta bir akımdan çok kuşak değişimi görünümünde olmuştur. Birbiri üzerine gelen ve çok da düzenli olmayan dalgaları anımsatan gelişim izlediğinden bu akım ‘Yeni Dalga Akımı’ olarak adlandırılmıştır.¹⁰¹

Fransız Yeni Dalgasını başlatan diğer unsur toplumsal ve siyasi durumdur. Hükümet değişikliğinin yaşanmasıyla birlikte o dönemde gelen Kültür Bakanı olan Andre Malraux, Fransız sinemanın toparlanması için birtakım uygulamalar başlatmıştır. ‘Ulusal Sinema Merkezi’nin kurulması ve bu kurum aracılığıyla çekilecek filmlere teşvik amacıyla kabul edilen ‘Film Yardım Yasası’ ile Yeni Dalga akımının doğmasına

⁹⁶ Derman vd., s.157-158.

⁹⁷ Coşkun, s.198.

⁹⁸ Baydur, s.105.

⁹⁹ Demirbilek, s.92.

¹⁰⁰ Derman vd., s.162.

¹⁰¹ Demirbilek, s.93.

yardımcı olacak ortam sağlamıştır. Bu yasaya göre, her tür filme yüzde 13 oranında parasal yardım verilmesi kabul edilmiştir.¹⁰² Ayrıca uzun yıllar Fransız sinemasının sanatsal filmlerle uğraşması da bu yeni akımın gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Yeni Dalgacılar film yapmanın sinema sanayisinin işin olmasından ziyade kişisel bir uğraş olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu da sinemada daha çok kişisel filmlerin yapılacağı anlamına gelmektedir. Yeni Dalgacıları kuramsal olarak etkileyen Andre Bazın olmuştur. Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni Gerçekçileri'nden sinema alanındaki krizi nasıl aşacaklarını öğrenmişlerdir. Krizi aşmanın yolu profesyonel oyuncu yerine kendine özgü görünümüyle amatör oyuncular kullanmak ve gerçek mekanların kullanılmasıyla maliyetlerin düşürülmesi ve piyasaya uygun filmlerin yapılmasını öğrenmişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin düşük maliyetli filmler çekme zorunlulukları çekim yöntemlerinin de değişmesine sebep olmuş ve kameranın elde taşınması ve hareketli mikrofon kullanımı gibi yeni teknikler bulunmuştur.¹⁰³ Yeni Dalgacıları esin kaynağı olan iki önemli yönetmen vardır. Bunlardan biri Jean Renoir diğeri ise Jean-Pierre Melville'dir. Bu iki yönetmende filmlerde gerçek mekanlarda geçen düşük bütçeli bağımsız filmler çekerek kişiselliği filmlerinde korumaya çalışmışlardır.

François Truffaut'un Ocak 1954'te yayınlanan 'Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi' adlı yazısı, Yeni Dalga hareketinin ilk önemli girişimi oldu. Truffaut yazısında, Fransız sinemasının klasik kalıplarından kurtulması ve yönetmenin yaratıcı kişiliğini ortaya çıkartacak 'film d'auteur' tavrının benimsenmesi gerektiğini savunmuştur.¹⁰⁴ Yeni Dalga yönetmenleri, ilk yapıtlarından itibaren belirli bir üslup izlemiş ve kendilerine has "yönetmen" kimliklerini filmlerinde hissettirerek kişisel sinemalarını yaratmışlardır. Böylece sinemacılar arasında "auteur" kavramını geliştirmişlerdir. 1950'lerde Cahiers du Cinema'da yazarlar auteur sözcüğünü film yaratan yönetmen için kullanırlar ve senaryo yazarı-yönetmen ayrımını yadsıyarak, auteur-metteur en scene ayrımını getirmişlerdir. Onlara göre auteur kendi kendi duygu ve düşüncelerini

¹⁰² Coşkun, s.200.

¹⁰³ Derman vd., s.164.

¹⁰⁴ Demirbilek, s.93.

anlatır, metteur-en-scene ise başkalarının tasarladığını görselleştirir.¹⁰⁵ Yönetmen ne kadar yetenekli olursa olsun filme kişiliğini yansıtmadığı, yansıtabildiğinin ise sadece yönetmenlikteki yeteneği ve ustalığı olduğunu söylemişlerdir. Yeni Dalgacı'ların benimsediği ise auteur sinema tarzı olmuştur. Fransız sinemasının reformcu hareketi olan Yeni Dalgacı gençler sinemada açırı kişisellik çabası içinde olmuşlardır ve bunun sonucunda da ne kadar değişik sinema anlayışı olmuşsa o kadar değişik yapıtlar ortaya çıkmıştır.

1956 yılında önceden yönetmenlik geçmişi olmayan adı duyulmamış Roger Vadim adındaki bir gencin *Et Dieu Crea La Femme* (Ve Tanrı Kadını Yarattı) filmini çekmesi ve bu filmle kapalı gişe oynayarak büyük hasılatlar kazanması Yeni Dalga sinemasını etkileyen bir gelişme olmuştur.

Yeni Dalga akımının özelliklerini taşıyan ilk uzun metrajlı film ise, 1958 yılında *Cahiers* dergisi eleştirmenlerinden Claude Chabrol tarafından çekilen *La Beau Serge* (Yakışıklı Serge) filmidir. Chabrol, diğer Yeni Dalga yönetmenlerini de ilk filmlerini çekme konusunda özendirecektir.¹⁰⁶ Bu akımın içinde en çok ilgi uyandıran diğer yönetmenler Truffaut, Alain Resnais, Louis Malle, Jean Rouch, Marcel Camus ve Jacques Doniol-Valcroz'dur.

Yeni Dalga yönetmenleri olarak anılan bu isimler, iş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekânlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncularını kullanarak masrafları azaltmışlardır. Böylece düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yapmışlardır. Bu çekim şartları, teknik uygulamaları da etkilemiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofونlarının kullanımı gibi uygulamalar bu eğilimlerinin sonucudur.¹⁰⁷

Akımın önemli özelliklerinden biri de Hollywood sinemasından farklı olarak sahnelerin birbirini anlamlı bir biçimde izlememesidir. Film boyunca seyirci, asla nerede ne olacağını anlayamaz. Örneğin; komik bir sahne rahatlıkla bir cinayete sona erebilir. Bu filmler nadiren belirli bir sonla biter. Akımın belirsizliğinin en önemli örneği, 59. Cannes Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alan Truffaut'nun çektiği *400*

¹⁰⁵ Derman vd., s.166.

¹⁰⁶ Coşkun, s.212.

¹⁰⁷ Coşkun, s.204.

Darbe (1959) filmidir.¹⁰⁸ Truffaut'un 400 Darbe filmi, genç bir çocuğun ortaokul son sınıf öğrencisinin hayatının o yıllarını anlatılmıştır. Bu film öznel olmanın yanında son derece evrensel bir filmidir. Erişkinlik yıllarının, ergenlik yıllarının o sınır tanımayan sıkıntıları, dünyanın her yerinde bilinen, anlaşılan, paylaşılan sıkıntılardır. Filmde eklektik bir sinema anlatımı öne çıkıyor. Filmde gerçeklikle duygusal anlatım birlikteliğini, doğaçlama oynanmış bölümler ve onların yanısıra büyük bir dikkatle yazılmış, oynatılmış, yönetilmiş bölümlerde yer almıştır. Ustaca kullanılmış kamera hareketleriyle beraber durağan yakın çekimlerde yer almıştır. Ayrıca Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim ve Jan Loc Godard'ın Soluk Soluğa adlı filmleri bu akımın dikkat çeken diğer filmleridir.¹⁰⁹ 1960'lı yıllarda Yeni Dalga akımına karşı yoğunlaşan eleştiriler karşısında bu akım içinde tutunan yönetmenler yeni deneyimlere girmişlerdir. Ticari sinema ile sanat sinemasını bağdaştıran unsurları tercih etmeye başladıkları için akım varlığını sürdürememiştir. Günümüz Fransız sineması içinde Yeni Dalga akımı geçerliliğini kaybetmiş olsa da akımın etkileri tüm dünyaya yayılmış; özellikle üçüncü dünya sinemalarının farklı ve kişisel bir çizgi oluşturma çabasında olan yönetmenlerin Yeni Dalgı akımı üzerinden yeni açılımlar yapmasını sağlamıştır. Yeni Dalga sinemasının o dönem Fransız sinemasını etkilemesinin altında yatan asıl etken ekonomik koşulların iyi olmamasıdır. Dev bütçeli filmler yapamadıkları için düşük bütçeli filmler çekmişlerdir. Çekilen filmler ticari başarı kazanamış ve Amerikan sineması karşısında Fransız sineması varlığını sürdürememiştir.

1.3.9. Özgür Sinema (Free Cinema)

İngiliz Sinema Enstitüsü'nün Deney Komitesi'nce desteklenen genç yönetmenlerin II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaptıkları belge filmleriyle başlayan ve bu belge filmlerini yapan yönetmenlerle bunlarla aynı yolu tutan bazı yönetmenlerin getirdikleri sinema anlayışından ortaya çıkmış bir akımdır.¹¹⁰ Savaş yıllarında sinemanın sanatsal, kültürel ve propaganda gücünün kullanımıyla belgesel alanda büyük bir güç ortaya çıkmıştı.

1947 yılında çıkmaya başlayan Sequence (Sekans) adlı sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimler, önce

¹⁰⁸ Şenol Erdoğan, *Fransız Sineması*, Es Yayınları, 2004, s.109.

¹⁰⁹ Baydur, s.106-107.

¹¹⁰ Onaran, 'Sinemaya Giriş', s.151.

Sequence'da sonra da 1951 yılında çıkmaya başlayan 'Sight and Sound' (Görüntü ve Ses) dergisinde yazdıkları yazılarda, İngiliz yapımlarına saldırıyor ve radikal bir değişim istediğini dile getirmişlerdir.¹¹¹ Zamanla bu eleştirmenler kısa film çekmeye başlamışlardır. 1956 yılında Lindsay Anderson'un öncülüğünde bir manifesto yayımlayan bu eleştirmenler 'Özgür Sinema' hareketini resmen başlamışlardır. Filmlerindeki sosyal içerikli konularla çalışan sınıfın problemlerini ele almışlardır. Özgürlük sinemacılar olaylara eleştirel gözle bakmaya çalışmışlardır.

Özgür Sinemacılar Belgesel Gerçeklikten etkilenmişler fakat gerçekliği algılama biçimleriyle onlardan ayrılmışlardır. Belgesel Gerçekçi akımın öncülerinin gerçek mekanlarda profesyonel oyuncu olmayan gündelik kişilerle çalışmasıyla yetinmemişlerdir. Anderson'un Bertolt Brecht'ten yaptığı alıntıya göre 'Gerçeklik gerçek şeyleri sunmak değil, o şeylerin gerçekten nasıl olduğunu göstermektir.' Bunun anlamı, yalnızca birebir gerçekliğin değil, bu gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkilerin de beyaz perdedeki yerini almasıdır. Akımın öncüsü Lindsay Anderson'a göre, bunun adı doğalcılık ya da toplumsal gerçekçilik değildir, 'sosyoloji yapmaktır'.¹¹² Özgür sinemacılar aynı zamanda Fransız Yeni Dalga akımının bireysel anlatımından ve biçimsel denemelerinden etkilenmişlerdir. Anderson'un 1953 yılında yaptığı Düşler Ülkesi (O Dreamland) adlı belgeseli Özgür Sinemanın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilmiştir. Küçük bir lunaparktaki yaşantıyı ele aldığı filminde Anderson, aslında bu lunaparktaki yaşantı içinde işçi sınıfının kültürel değerlerine eğilmiştir.¹¹³

Özgür sinemacılar gelenekten yana bir tavır sergilerler. Filmlerinde geleneksel kültürle kitle kültürünün çatışması yer almaktadır. Filmlerinde İngiltere'nin yitirmekte olduğu geleneklerine vurgu yaparlar. İngiliz Sinemacılar için filmin içeriği şekilden daha önemlidir. İngiliz filmleri için konuşulurken yapılan şey ön plana gelir. Halbuki Fransız ve İtalyan filmlerinde önemli olan o şeyin nasıl yapıldığıdır. İngiliz sineması gerek sanatsal gerekse ekonomik yönden Amerika ile Avrupa arasındadır.¹¹⁴

1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında İngiliz sinemasında öne çıkan filmler Öfke (Look Back in Anger, 1959), Bir Tadım Bal (A Taste Of Haney, 1961), Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı (Saturday Night and Sunday Morning, 1960) filmleri,

¹¹¹ Coşkun, s.236.

¹¹² Derman vd., s. 180.

¹¹³ Coşkun, s.239.

¹¹⁴ Onaram, 'Sinemaya Giriş', s.151-152.

o dönemde İngiltere’de yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte Özgür Sinema hareketinde meydana gelen yeni yönelimi yansıtan ilk filmler olmuştur.¹¹⁵

Özgür sinema hareketi İngiliz filmciliğinde yapılması şart olan değişiklikleri tam zamanında farkederek harekete geçmiştir. Bağımsız sinemanın amacı gündelik hayatta bir özellik bulabilmektir.¹¹⁶

Özgür sinemacıların belgesel filmlerinde dikkat çeken nokta, belgesellerin nesnel tutumu, yakın ve ayrıntılı çekimlerin yapılması ile öznel bakış açısının nesnel tutumla birleştirilmesini sağlamaktır. Öykülü ve öznel bir anlatımla yapılan toplumun alt ve orta sınıfını konu alarak işçi sınıfının yozlaşmış değerlerini eleştirel bir tavırla ele almak Özgür Sinemacıların filmlerine egemen olmuştur.

1.3.10. Amerikan Deneysel Sineması ya da Underground Sinema

Amerika’da bir grup bağımsız sinemacı 1960 yılı Aralık ayında 23 kişinin imzasını toplayarak “Film Culture” dergisinde bir bildiri yayınlamışlardır. Bildirilerinde, Hollywood’un yönetmenin yaratıcılığına izin vermeyen, “törel yönden çürümüş, estetik yönden modası geçmiş, dramatik yönden sıkıcı ve yüzeysel” olan geleneksel sinema anlayışına karşı çıkarak, “bölünmez bir bireysel anlatım” olarak tanımladıkları ve “Yeni Amerikan Sineması” olarak adlandırdıkları, yeni bir sinema anlayışı benimsediklerini açıklamışlardır.¹¹⁷ Bu sinema, Hollywood’un ticari sinemasına karşılık, amatörce denemeler yapıp ucuz bütçeyle üretildiği için, piyasaya çıkmamış; bir çeşit “toprak altı”nda gizli sinema olduğu için, bunlara “underground” filmler adı da verilmiştir.¹¹⁸

Aslında Amerikan deneysel sinemasının başlangıcı olarak sayılacak ilk deneysel film örneklerinden biri Charles Sheeler ve Paul Strand’ın 1924 yılında birlikte yaptıkları *Mannahatta* adlı çalışmalarıdır. Mannahatta, “New York’un geometrik mimarisi, insanların ve gemilerin hareket biçimleri üzerine yapılmış kısa bir çalışmadır. Çağdaş Amerikan deneysel sineması esas olarak 1940’larda Maya Deren ile başlar. Deren’in zaman ve mekan kavramlarını sorguladığı deneysel çalışmaları, tamamıyla bireysel,

¹¹⁵ Coşkun, s.243.

¹¹⁶ Onaram, ‘*Sinemaya Giriş*’, s. 152.

¹¹⁷ Coşkun, s.260.

¹¹⁸ Onaram, ‘*Sinemaya Giriş*’, s. 156.

entellektüel ve bağımsız, kesinlikle ticari olmayan yanlarıyla öne çıktıkları gibi, sonraki yıllarda gelişecek olan “Alternatif Sinema”, Amerikan Yeni Sineması”, Underground Sinema” ve “Bağımsız Sinema” gibi değişik adlarla anılan deneysel sinema hareketine zemin hazırlaması yönünden de önemlidir.¹¹⁹

Yeni Amerikan sineması tarzında stüdyo dışına çıkılarak doğal mekanlarda çalışılmıştır. Amerikan sinemasının mantıksal sıralamayla oluşturulan kapalı öykü düzeni yerini dağınık, parçalı ve açık uçlu bir öykü düzenine bırakmıştır. Hollywood filmlerinde izleyiciye izlediğinin film olduğunu unutturan ve filme duygusal katılımını sağlayan filmsel unsurlar farkedilmeyecek bir biçimde kullanılırken Yeni Amerikan sinemasında ise filmsel unsurlar öne çıkarılarak izlediğinin film olduğu sürekli hatırlatılmıştır. Özellikle kurgunun kullanımıyla ileri ve geri zaman kayışları alışık olunmayan bir şekilde kullanılarak filmsel zaman anlayışı parçalanmıştır. Filmsel unsurları kullanımını belirleyen etmenlerin başında ise ses izi gelmiştir. Ses bir dolgu malzemesi olmaktan çıkarak sözü, müziği ve efektleriyle anlatımı belirleyen işlevsel ve yaratıcı bir malzeme olmuştur.¹²⁰

Underground sinema ya da New York Okulu’nun tarihsel gelişim süreci içinde stüdyo dekoruna hiç girmeyip kameraya sırtladığı gibi sokağa çıkan öncü isimler arasında Sidney Meyer, Morris Engel, Lionel Rogosion, romancı ve sinema yazarı James Agee gibi adlar vardır. Ancak, bu isimler öncü Underground sinemacılar olarak değil, öncü bağımsız sinemacılar olarak anılmayı tercih etmişlerdir.¹²¹ Undergorund sinemanın ismini tüm dünyaya duyuran isim Andy Warhol olmuştur. Sinemanın bilinen anlatı tarzının dışında bir anlatım tarzı kullanarak deneysel çalışmalar yapmıştır.¹²²

Yeni Amerikan sinemasının oluşumuyla Postmodern sinemanın ortaya çıkışı birbirine geçmiş bir zamanda ortaya çıktığı görülmüştür. Yeni Amerikan sinemasını “yazan” yönetmenlerle Postmodern sinemayı “yazan” yönetmenler genellikle aynıdır. Örneğin; Woody Allen, Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg ve Scorsese gibi yönetmenler bir yandan Yeni Amerikan sinemasını kurumsallaştırırken diğer yandan da postmodern sinemanın oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.¹²³ Postmodern sinema

¹¹⁹ Coşkun, s.250.

¹²⁰ Derman vd., s.197.

¹²¹ Coşkun, s.262

¹²² Onaran, ‘Sinemaya Giriş’, s.157.

¹²³ Derman vd., s.200.

Amerikan sinemasının bir görünümü diyebiliriz. Temel fark anlatım biçiminden kaynaklanır. Sinemada üç tür anları biçimine rastlıyoruz. Birincisi, geleneksel anlatı biçimidir. Klasik Hollywood filmleri geleneksel anlatı biçimi özelliğine sahiptir. Doğrusal bir gelişim içinde öyküler anlatılmıştır. İkincisi, modernist anlatı biçimi dediğimiz öykülerin eğrisel bir biçimde yazıldığı ve izleyici tarafından anlaşılması zor olan bir anlatı tarzıdır. Üçüncüsü ise postmodernist anlatı biçimidir. Hem geleneksel hem de modernist anlatı biçimini içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Postmodern metinler geleneksel ve modernist metinlerden alıntılar yapılarak yazılmış olmasından dolayı karmaşık bir yapıya sahiptir.

1.3.11. İran Yeni Dalgası

İran entellektüel sinemacıları 1960'lardan başlayarak 1970'in sonlarına kadar toplumsal değişimlere bağlı olarak Şah'a rağmen köklerini İran kültür ve geleneklerinden alan İran edebiyatından çokça etkilenen 'Ulusal Sinema'yı oluşturmuşlardır. Bu dönemin muhalif yönetmenleri işe halkın sinema beğenisini değiştirmekle başlamışlardır. Kalıcı bir sinema kültürü yaratmak amacıyla önce dünya sinemalarının en önemli filmleri gösterilmeye başlanmış ve böylece uluslararası festivallerde ödül almış filmlere ilgiyi çekebilmişlerdir. Hem Şah döneminde hem de mollalar döneminde sinema oy kaybetmemek ve halkın gözünde itibar kazanmak amacıyla desteklenmiştir. Bu durum sinemacıların işine yaramış ve sinemada önemli bir ilerlemenin yaşanması sağlanmıştır. O dönem yaygın olan kaçış filmleri ve ticari filmlere karşı bir eleştirel sinema anlayışı oluşturulmuştur. Yapılmakta olan ticari filmler eleştirilerek, toplumsal bilinci uyandıracak filmlerin nitelikli filmlerin yapılması savunan İranlı entellektüel sinemacılar yeni bir akımın oluşmasını sağlamışlardır. Toplumsal bilinçlenmeyi amaçlayan bu sinema akımının kökeni İran sinemasının kültürü, sanatı ve edebiyatı olmuştur.

1960'ların sonlarında Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema, sinemada sonraki yıllarda semeresini verecek bir hareket başlatmışlardır. Bu sinemacılar, toplumsal sorunlara gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı bir sinemanın temellerini atmışlardır. Bu sinemacılar, gerçekçi konuları ve sahneleriyle İtalyan neorealistlerini hatırlatan filmlerinin milli (yerel) bir renk taşımasını

önemsemişlerdir.¹²⁴ Deryuş Mehrcuyi ve Mesut Kimyayi, İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga akımlarının etkisinde kalmış olan sinemacılar. Kimyayi'nin Kayser (1969) ve Mehrcuyi'nin Gav (İnek, 1969) İran sinemasında yeni bir dönemin başladığı haber veren filmlerdir.

İran Yeni Dalgası olarak adlandırılan bu akımda toplumsal sorunlar ele alınmıştır. Düşük bütçeli yapımlar ve yetersiz teknik imkanlara rağmen seyircinin dikkatini çeken yapıtlar ortaya çıkmıştır. Yarı belgesel tarzında olan bu filmler İran toplumundaki siyasal, kültürel ve ekonomik nedenlerle ortaya çıkan durumları perdeye taşımıştır. Filmlerde profesyonel olmayan oyuncuların oynatılması, doğal mekanların kullanılması ve belgesel tarzda görüntülerle konunun gerçekliğinin sağlamaştırılması yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçi akımını anımsatmıştır. 1960'lı yıllarda doğan Yeni Dalga sineması olarak adlandırılan bu akım günümüz İran sinemasının temelini oluşturmuştur. İran'ın kültür ve geleneklerinden yola çıkarak toplumsal gerçekler ortaya koyulmuştur. Kadın şair Faruk Ferruhzad ise Hane-i Siyehest'de (Kara Ev, 1965) filmi İran sinemasında Yeni Dalga akımının ilk filmi olarak kabul edilmiştir. Faruk Ferruhzad bu filmde cüzzamlı bir hastanın ölümünü bekleyişini konu edinmiştir.

İran sineması her dönemde sansürle karşı karşıya kalmıştır. İran Yeni Dalga akımı yönetmenleri bu sansürden kurtulabilmek için İran edebiyatından yola çıkarak metaforik bir dil oluşturmuşlardır.

İran Yeni Dalga akımının önemli kurucu yönetmenleri şunlardır; Abbas Kiyarüstemi, Deryuş Mehrcuyi, Mesut Kimyayi ve Beyzai'dir. Bu sinemacıların yanında 1986'dan itibaren kadınların yönetmen, oyuncu ve hoca olarak sinemada yer almalarına izin verilmesi İran sineması için yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. 1993 yılından sonra İran sinemasının 'auteur' kadınları kendi yollarını, dillerini ve tarzlarını aktardıkları pek çok filme imza atmaya başlamışlardır.¹²⁵ İran sinemasında bu akımın etkisiyle duygusallığın yerine gerçeklerin ön planda anlaşılması sağlanmış ve tarihsel gerçekler filmlerde sorgulanmıştır. Yeni Dalga akımı olarak anılan bu akıma Özgür sinema, Ulusal sinema veya Entelektüel Sinema da denmiştir.

¹²⁴ Cihan Aktaş, '*Şark'ın Şiiri: İran Sineması*', Kapı Yayınları, Mart 2005, s.25-26.

¹²⁵ Fatin Kanat, '*İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*', Dipnot Yayınları, Ankara 2007, s.49.

İran sinemasının uluslararası festivallerde gösterilen ve ödöl alan filmleri Yeni Dalga akımcı sinemacıların eserleridir. Yeni Dalga akımıyla yapılan filmlerde oluşturulan karakterler açısından İran sineması, toplumda gerçekliği olan kahramanları sinemalaştırmıştır. Ayrıca İran sinemasını özgün kılan, mesaj kaygısı taşımayan ama toplumsal etkileri olan ana dalganın sağladığı etkilerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN'IN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI

İran sinemasının tarihini gelişimine bakmak istediğimiz zaman öncelikle İran'ın toplumsal ve ekonomik yapısına bakmamız gerekmektedir. Çünkü hiçbir ülke siyasal, kültürel ve ekonomik yapısından uzak bir sinema alt yapısına sahip değildir. Her ülkenin daha önce varolan kültürel, siyasal ve ekonomik alt yapısı, bireylerinin ve liderlerinin görüşünü şekillendirerek bilim, teknik ve sanat alanlarında ilerleme veya gerilemeye sebep olabilir.

2.1. İRAN İSLAM CUMHURİYETİ'NİN TARİHİ İRAN'IN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI

İran monarşisinin tarihi 2500 sene öncesine kadar gitmektedir. Pehlevi Hanedanı'nın 17 Şubat 1979 tarihinde devrilmesiyle birlikte İran monarşisi de son bulmuştur. İran tarihinde üç ayrı tip krallık dikkati çekmektedir. Birinci tip krallık modeli, İslamiyet öncesi İran'da Ahâmeniş tarafından temsil edilen modeldir.

İkinci tip krallık modelini, Orta Çağ İran'ını yöneten Safevi Hanedanlığında görmekteyiz. Safevi Hanedanı, Abbasiler ve Emeviler gibi diğer İslami devletlerle uğraşmak zorunda kalmış bunu takiben İran, Müçtehit'lerin çıkışına şahit olmuştur. İranlılar kendi aralarında yönetim alanında görüş ayrılıkları yaşanmışlar ve Ulema'nın İmam'ın yokluğunda yerine tahta bir müçtehidin geçmesi gerektiğini savunanlar olmuştur. Bu problemi çözebilmek için Safevi Hanedanı Şiiliği devletin resmi dini haline getirmiştir.¹²⁶ Kökleşmiş bir Şiiliğin olmadığı İran'da başta Lübnan olmak üzere diğer Arap ülkelerinden getirdiği Şii Alimler aracılığıyla devlete uygun bir Şii hukuk sistemi oluşturulmasını sağlamıştır.¹²⁷

Kendi yönetimi döneminde Şah Abbas, asıl tehlikenin Türklerden değil de monarşinin İslamiyet açısından meşru olmadığını kabul eden Müçtehit'lerden geldiğinin farkındaydı. Bunun üzerine İslamiyet üzerinde kontrolünü artırmak için Safevi

¹²⁶ Hüseyin Asaf, “İran’da Devrim ve Karşı Devrim”, (Çev.: Taha Cevdet), Pınar Yayınları, Mart 2009, s.41.

¹²⁷ Tayyar Arı, “Orta Doğu”, Alfa Yayınları, İstanbul 2004, s. 83.

Hanedanı'nın Hz.Muhammed'in soyundan geldiğini ileri sürmüştür. Böylece bu strateji üzerinden hem Sunni hem de Şii mezheplerin liderliğini üstlenmiş olacaktı.

Üçüncü tip krallık modeli Kaçarlar (1795-1924) tarafından uygulanmıştır.¹²⁸ Hanedanlığı dönemi hem askeri hem de idari bürokrasi açısından zayıf bir görünüm göstermiş, dini devletin denetimi dışında tutmaları Şiiliğin daha da gelişmesinde etkili olmuştur. Bu yönetimde yöneticiler yeteneksizdi ve kendilerine verilen yetkilerle hoşlarına gitmeyen kimseleri, öldürtebilmek kadar güçlüydü.

Pehlevi Hanedanlığı 1925 yılından 1979 yılına kadar devam etmiştir. Pehlevi Hanedanlığı aristokratik bir yapıya sahip değildir. Kurucusu olan Rıza Han 1878' de doğmuş, 14 yaşında Rus kontrolindeki Kazak Tugayı'na katılmış, 1920'de albay olmuştur. Bolşevizme karşı duyduğu sempati sonrasında Rus subayların işine son verilmesiyle İngiliz komutasındaki Kazak birliklerinin en güçlü subaylarından olmuştur. Bundan sonra İngilizler'in desteğini alarak Tahran'a yürümüş ve Sultan Ahmet Şah'ı 21 Şubat 1923'de hükümeti değiştirmesi için mecbur hale getirmiştir. Sonra yeni bir hükümet kurulmuş, kendisi de bu yeni hükümette Savaş Bakanı olarak görev almıştır. 1923'de ise Başbakan'ı koltuğundan edip yerine kendi geçmiştir ve 1925'e gelindiğinde ise meclisi kendisini İran'ın yeni Şah'ı olarak seçtirmeye ikna etmiştir. Aslında Rıza Şah, Şah olmadan önce cumhuriyet rejimiyle yönetilmesi için çalışmalar yapmıştır. Ancak, 12 Aralık 1925 tarihinde vaat ettiği cumhuriyet rejimi yerine resmen taç giyerek, İran Şah'ı olmuştur.¹²⁹ Zaman içerisinde diktatörlüğü giden bir yönetim tarzına sahip olmuştur. Şah'ın modernizasyon çalışmaları geleneksel yapıya sahip halk tarafından hoş karşılanmamıştır fakat sömürgeci devletler olan Rusya ve İngiltere tarafından ise bu modernlik çalışmaları desteklenmiştir. Modernlik çalışmalarına bağlı olarak Tahran Üniversitesi kurulmuş, kadınlara çarşaf giyme yasağı getirilmiştir. Rıza Şah İran tarihindeki diktatör yönetim tarzıyla İran'ın geçmişindeki krallık tiplerinin hepsinden etkilenmiştir. İslamiyeti saf dışı tutmak istemesiyle de Ahameniş Hanedan'ına benzerlik gösterir. İran'da devletin resmi dini İslamiyetti. Bunu değiştirmenin zor olduğunu farkında olan Pehleviler bunu kabullenmek zorunda kalmışlardır. Ancak İslamiyetin etkisini en aza indirebilmek için İran'ın İslamiyet öncesi dini olan Zerdüşlüğü devletin resmi ikinci dini yapmışlardır. Şah İngiltere ve Rusya'nın yönetime karışmasından

¹²⁸ Asaf, s.43

¹²⁹ İsmail Zengin, "*İran Devrimi ve Orta Doğuya Etkileri*", Milliyet Yayınları, İstanbul 1991, s.20.

rahatsızlık duyarak bu güçlere karşı alternatif oluşturacağına inandığı Almanya ile 1933 yılından itibaren işbirliği içine girmiştir. Almanya bu ülkede fabrikalar kurmuştur. Bu dönemde İran'da Alman yapımı filmler piyasaya egemen olmuştur. Buna karşın 1941 yılında SSCB ve İngiltere'nin İran'ı işgali sonucunda, Rıza Şah'ın modernleşme projesini tamamlamadan iktidarı oğlu Muhammed Rıza'ya bırakmak zorunda kalmıştır.

¹³⁰ Bu dönemden sonra Dünya için soğuk savaş dönemlerinin başladığı yıllardır. Dünya iki kutuplu bir hal almış ve ülkeler bu kutuptan birine dayanmak zorunda kalmışlardır. Ortadoğu iki kutuplu dünyanın iki süper gücü olan ABD ve Rusya arasında çıkar çatışmalarına sahne olmuştur. Bu iki ülkeden ABD Ortadoğu üzerinde etkin hale gelmiştir. İran o dönemde yönetimde olan Şah'da Amerika yanlısı bir tavır almıştır. Pehlevi dönemi, modernizm söylemi, siyasal katılım ve rekabet alanını ortadan kaldırmıştır. Pehlevi hükümetinin genel olarak toplum ve geleneksel kültürün yapısına yönelik yaptığı sosyal ve ekonomik reformlar, çeşitli direnişleri ve mücadeleleri beraberinde getirmiş olsa da, İran'daki geleneksel devlet-toplum yapısının değişmesi için gerekli bir aşamayı oluşturuyordu.¹³¹ Modernleşmenin, Batı dışı toplumlarda yarattığı dualist (ikili) yapı İran'da da meyvelerini vermiştir. Rıza Şah döneminde uygulanan tek merkezli modernleşme politikası toplumu iki kesime ayırmıştır. Birincisi, merkeze bağlı eğitilmiş yeni bürokratik sınıf, yerli burjuvazi ve ayrıcalıklı yapısını korumaya çalışan ordu mensuplarıdır. İkincisi ise, başını din adamlarının çektiği orta sınıf, kabile önderleri ve geleneksel çarşı esnafıdır. Muhammed Rıza Pehlevi iktidarının erken dönemlerinde içte, bu baskı ve çıkar gruplarının siyasi etkinlik kazanma mücadelesinin arasında kalmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde İran, yönetim ve ekonomik bakımından istikrarsız bir ülke görünümüne bürünmüştür. Sömürge olmamasına rağmen yabancılara verilen imtiyazlar, özellikle önce Kaçarlar daha sonra Rıza Şah'ın 1933'te imzaladığı antlaşmayla da devam ettirilen petrol imtiyazından dolayı, İran dışa bağımlı ve egemenliği tartışılır hale gelmiştir.¹³²

28 Nisan 1951'de Musaddık'ın Şah tarafından başbakanlığa getirilmesi ile ABD ile ilişkiler gerilmiştir. Musaddık'ın İran petrollerini millileştirmesi ABD'nin hoşuna gitmemiştir. Musaddık ABD'nin desteklediği bir darbeye devrilmiş ve ekonomide

¹³⁰ Arı, s.201.

¹³¹ Hüseyin Beşiriye, "*İran'da Devlet, Toplum ve Siyaset: Devrim Sonrası*", (Çev.: Mehmet Koç), Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul Nisan 2009, s. 65

¹³² Arı, s.25.

ulusallaşma politikası da başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Darbeden sonra tekrar yönetime geçen Rıza Şah 1960 yılında “Ak Devrim” adında bir dizi reform uygulaması yapmıştır. Toprak reformunda bu dönem yapılmıştır.

Humeyni’nin 1 Şubat 1979’da Paris’ten İran’a dönmesiyle İran’da 2500 yıllık Şah rejimi yıkılmış oldu. Humeyni önderliğindeki muhalefet 1979 Mart’ında referanduma giderek halkın %99’nun oyu ile İran İslam Cumhuriyetini kurmuştur. Devrim liderleri tarafından kurulan İslam Cumhuriyeti, İmamet modeli üzerine inşa edilmiştir. Devlet, diğer herhangi bir devlet gibi değil, iki asıl bileşenden oluşmaktaydı: yapı ve fonksiyon. Yapılar; İslami fonksiyonları icra edebilecek tarzda ya adapte edildi, ya modifiye edildi, ya da bütünüyle yeniden oluşturuldu. İslami yapıların fonksiyonları, Kur’an-ı Kerim’in direktifleri doğrultusunda faaliyette bulunmaktadır. Bu nedenle, oluşturulmalarında İslamiyet’e ters düşen herhangi bir bileşenin bulunmaması gerekiyordu.¹³³ İran İslam Cumhuriyeti’nin 30 yıllık yönetim pratiği, ilk birkaç yılda hissedilen, şeriatı harfiyyen uygulama geleneğinden yavaş yavaş uzaklaşıldığını ve İslam modernizasyonu ya da Olivier Roy’un deyimiyle “İslamın Sekülerizasyonu” gibi farklı bir doğrultuya geçildiğini göstermektedir.¹³⁴

İran İslam rejimi 1979 yılından sonra her 10 yıllık periyotlarla kendini yenilemeye başlamıştır. Yönetim ılımlı ve muhafazakarlar dediğimiz iki grup arasında gidip gelmiştir. Humeyni dini lider seçildikten sonra başkanlığı kaldırarak cumhurbaşkanlığını tek mercii yapmış ve her şeyin üstünde tek yetkili olmuştur. Humeyni’nin ölümünün ardından cumhurbaşkanı seçimlerinde ılımlı olarak adlandırılan Rafsancani cumhurbaşkanı olmuştur. Dini liderlerin ayrıcalıklarını azaltmaya çalışmıştır. İslami rejimin kalıcı olması için rejimi yeniden şekillendirmeye uğraşmıştır. Rafsancani ilk cumhurbaşkanlığı dönemini kapsayan 1989-1993 yılları arasında radikal düşüncede olanları yönetimden uzaklaştırmıştır. İkinci cumhurbaşkanlığı dönemi de 1993-1997 yılları arasını kapsamaktadır. Rafsancaninin iki dönem cumhurbaşkanlığında da yaptığı reformist hareketler mollar tarafından hoş karşılanmamış ve Rafsancani’nin Şah döneminin Batılı yaşam tarzını ülkeye getirdiği iddiasında bulunmuşlardır.

İran dış politikasını etkileyen en önemli olay ise 1997 yılında Hatemi’nin göreve gelmesidir. 1997 yılından 2005 yılına kadar görevde kalmıştır. Hatemi ile birlikte, İran

¹³³ Asaf, s.215.

¹³⁴ Kanat, s.25.

gerek bölgesel gerekse uluslararası arenada kötü imajını iyileştirmiş ve diğer devletlerle olan ilişkilerine yeni bir soluk getirmiştir. Göreve geldikten sonra büyük şeytan olarak kabul edilen Amerika'ya zeytin dalı uzatıp, '*medeniyetler arası diyalog*'u dile getirerek bir takım tabuları yıkmıştır. İran'ın gerçek manada büyük bir devlet olabilmesi için öncelikle gerek bölgesel gerekse global ölçekteki mevcut izolasyonun kaldırılmasının gerekliliğini çok iyi anlamıştır.¹³⁵

2005 yılında Mahmut Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanı seçilmesi ile yeni bir sürece girmeye başlamıştır. İlmî rejim yanlısı olan Hatemi'nin ardından muhafazakarlar yönetime sahip olmuştur. 2009 yılındaki şaibeli seçimlerden sonra Mahmut Ahmedinejad'ın ikinci kez cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturmuştur.

İran'ın toplumsal yapısına bakmadan önce kuramsal olarak toplum kelimesinin ve toplumsal yapı kelimesinin ne anlama geldiğine bakmamız gerekmektedir. Toplum, bireyleri birbirine bağlayan, karşılıklı etkileşim halinde olan insanların oluşturduğu bir sistemdir. Toplum insan davranışlarının gerçekleştiği, insanlar arasında etkileşimin olduğu bir organizasyondur. Toplumda otorite, yardımlaşma ve dayanışma, gruplaşma ve bölünmeler vardır.¹³⁶ Toplumsal yapı kavramı ise, Gordon Marshall'a göre 'toplumsal davranışlarda yinelenen kalıplar ya da daha özgül kapsamda, bir toplumsal sistemin veya toplumun farklı öğeleri arasındaki düzenli ilişkiler için esnek biçimde kullanılan bir terimdir'. Bu çerçevede, sözgelimi bir toplumun farklı akrabalık, dinsel, iktisadi, siyasal ve diğer kurumlarının onun toplumsal yapısını meydana getirdiği, bu yapının bileşenlerinin de normlar, değerler ve toplumsal rollerden oluştuğu söylenebilir.¹³⁷

Toplumsal yapı, bir toplumsal sistemin veya toplumun farklı öğeleri arasında düzenli ilişkileri açıklayan bir kavramdır. Toplumsal yapı bir etkileşim örüntüsüdür. Aralarında herhangi bir ilişki bulunmayan parçalar veya unsurlar bir bağ oluşturamazlar. Toplumsal ilişkiler yapıyı oluşturur. Toplumsal yapı ile birey arasında çift yönlü bir ilişki vardır. Her ikiside birbirini belirler. Bu bağlamda hukuk kuralları, normlar, değerler ve sosyal ve ekonomik kurumlar sosyal yapının unsurlarıdır.¹³⁸

¹³⁵ Sinema, Erişim Tarihi: 05.01. 2011, <http://www.turksam.org/tr/a653.html>.

¹³⁶ Halil İbrahim Bahar, "*Sosyoloji*", Uşak Yayınları, Ankara Ekim 2009, s.27..

¹³⁷ Gordon Marshall, "*Sosyoloji Sözlüğü*", Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1999, s. 804.

¹³⁸ Bahar, s.15.

Toplumsal yapı insanların yaşantısını aileden başlayarak okulda, işyerinde ya da sosyal hayatın herhangi bir alanında şekillendirir.

Toplumsal yapı içindeki sosyal sınıflar toplumlardaki farklılıklara göre ortaya çıkmaktadırlar. Sosyal dinamiklerin oluşumunda, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş düzeyi, yeniden yapılanma ve ekonomik kalkınma seviyesi, toplumun demokratikleşme ölçüsü yani alt sınıflarında kurumsallaşması gibi farklı nedenler etkili olabilir. İran’da sosyal sınıfların ortaya çıkması daha çok tarihsel ve yapısaldir.¹³⁹

İran’da kitlesel toplumun tarihi, özellikle Pehlevi rejiminin 1970’li yıllarda uyguladığı kalkınma politikasına kadar uzanır. Bu değişimin kendisi, şehir nüfusunun siyasi ve devrimci seferberliğini sağlayan dini ideolojinin çekici olmasında çok etkili olmuştur. Yeni devletin ideolojik aygıtlarının etkisi ve kontrolünde, kitlelerin inanç ve düşüncelerinin yaygınlaşması amaçlanmıştır. Böylece grup bağları, geleneksel anlamda dayanışma ve toplumsal farklılıklar giderek azalmış ve İslam Devrim ideolojisi sınıfsal, kavmi, coğrafi ve toplumsal kimliği zayıflatmak ve kitle iletişim araçlarından yararlanarak toplumu aynılaştırmak için “İslami” kimliği ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bu girişimler, kitlesel toplum ve kimliğin oluşmasında önemli katkılarda bulunmuştur.¹⁴⁰

İran çok uluslu yapıya sahip bir devlettir. İran nüfusunu milliyet açısından 6 kısmına ayırmak mümkündür. Bunlar; Farslar (% 50), Azerler (% 23), Kürtler (%11), Araplar (%3), Türkmenler (%3) ve Beluclar (%3)’dir.¹⁴¹

İran’da sosyal-yapısal ayrımlar göz önünde bulundurulduğunda, en önemli geleneksel toplumsal dinamikleri; toprak aristokrasisi, din adamları, esnaf sermayedarları, küçük burjuvazi ve köylülerin oluşturduğu görülmektedir. Buna karşılık en önemli geleneksel modern toplumsal dinamikleri de; yeni sermayedar kesim, yeni orta sınıf ve işçi sınıfı oluşturmaktadır.¹⁴²

İran’ın toplumsal yapısı içinde en etkili olan kurumlardan bir tanesini ulemalar oluşturmaktadır. On ikinci imamın kaybolması sonrası Şii topluluk, siyasi önderlik konusunda İmam’la iletişim içinde olduklarına inanılan din alimlerine dayanmaya

¹³⁹ Beşiriye, s.11.

¹⁴⁰ Beşiriye, s.103.

¹⁴¹ Sinema, Erişim Tarihi: 18.02. 2010, www.wikipedia.com.

¹⁴² Beşiriye, s.14.

başlamıştır. Müçtehitler (bağımsız yargıda bulunan din alimleri), İmamlar'ın meşru yönetim hakkını devraldıkları gibi, zamanla onlar gibi günahsız ve yanılmaz olarak da kabul edilmişlerdir.¹⁴³ Din adamları sınıfı, İslam Cumhuriyeti'nin değişik yönlerden egemen sınıfıdır. İran'daki din adamları sınıfı, Şi'a siyaset teorisinin yorumuna göre ilim ve iktidarı kendi tekelinde görmüştür. Din ve devlet, en eski İran tarihindeki patrimonyalist devletin temelini oluşturmuştur. 1979 yılındaki İslam Devrim'inden sonra ise, Velayet-i Fakih teorisi çerçevesinde tekrar ortaya çıkmıştır. Velayet-i fakih teorisinin yorumuna göre, İslam devletinin yöneticisi sadece şer'i ahkamları uygulamakla kalmaz; aynı zamanda metafizik alem ile irtibatı olan peygamberlerin ve imamların yerine geçmiştir. Şi'a siyaset teorisi çerçevesinde dini bir devlet kurulduğu takdirde, iki temel kavram; icthad ve taklid, modern vatandaş kavramını gölgede bırakarak şer'i vazifeye dönüşür ve bir tür siyasi oligarşi yaratır.¹⁴⁴ Ulemanın otoritesini açıklanırken sınıf temelli yaklaşımlar sunulmuştur ve ulema-siyaset sorununu sınıf ve devlet oluşumları çerçevesi içine yerleştirmişlerdir. Mansur Muaddel, Ulemanın siyasal tutumuyla ilgili üç tarihsel iddia öne sürmüştür. Bunları kısaca şöyle özetleyebiliriz:

— Ulema, farklı fraksiyonlardan oluşan, siyasal olarak farklılıklar barındıran bir kategoridir. Bu fraksiyonlar feodal toprak sahipleriyle, tüccarlarla ve geleneksel küçük burjuvaziyle bağlaşımlar kurma eğiliminde olmuştur. Yani ulema, her birinin, bir kısmının veya bütün bu sınıfların hep birden temsilcisi olarak hareket etme eğilimi göstermiştir. Ulema, içindeki farklı siyasal fraksiyonların birliği, tarihsel olarak, temsil ettikleri sınıfların, feodal toprak sahiplerinin, tüccarların, geleneksel küçük burjuvazinin çıkarlarının yakınlaşması ve siyasal birlik kurmasıyla ilgilidir.

— Ulemanın toplumsal bir kategori oluşturması ve bu sınıflarla bağlar kurması ondukuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır.

— İran'daki kapitalist gelişimin özelliği ve Şahin devlet politikası, ulema içindeki farklı siyasal fraksiyonların birliğine sınıf temeli sağlamada en önemli etken olmuştur.”¹⁴⁵

¹⁴³ D.İhsan Dağı, “*Ortadoğuda İslam ve Siyaset*”, Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s. 47.

¹⁴⁴ Beşiriye, s.106.

¹⁴⁵ Muaddel Mansur, “*İran’da Şii Ulema ve Devlet*”, (Der.: Serpil Usur), “İran Devrimi Din, Anti-Emperyalizm ve Sol”, Belge Yayınları, İstanbul 1992, s. 155.

İran’da ulemanın tarihsel gelişim içinde yetkileri bazen kısıtlanmak istenmiş olsa da kendi özerkliklerini korumaya devam etmişlerdir. Egemen din adamları sınıfı devrimin ilk yıllarında daha çok ideolojik ve örgütlü bir konuma sahipti. Ancak daha sonraki yıllarda, sağcı, ılımlı ve radikal eğilimler olmak üzere aralarında ayrılma meydana geldi. İran anayasasının temelini oluşturan Velayet-i Fakih kurumuyla Mollalar mecliste, yasama ve yargı yetkisi üzerinde büyük bir yetki gücüne sahip olmuşlardır. Devrimden sonra Humeyni ilk cumhurbaşkanlığı seçimlerinde hiç bir din adamının aday olamayacağını açıklamıştır. Devrimden sonraki üçüncü cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Humeyni kendisinin yasaklığı din adamlarının aday olamayacağı ilkesini kaldırmış ve seçimleri bizzat kendisi yönetmiştir. Seçimleri Humeyni’nin öğrencisi Ali Hamaney kazanmış ve bu da İran için bir dönüm noktası olmuştur. Şah’a karşı Devrim için mücadele eden solcu, milliyetçi ve Mollalar sınıfından Mollaların hakimiyeti artmış ve yönetimi ele geçirmişlerdir. Ali Hamaney dini liderlik konumunu kaldırıp bunu cumhurbaşkanlığıyla birleştirerek hem devlet başkanı hem dini lider vasfını bir araya getirdi. Bu da İran için islami rejimin etkinliğinin her alanı kapsayacağının göstergesiydi.

Toprak aristokrasisi dediğimiz sınıf Şah döneminde var olmaya başlamış ama Şah’ın yetkilerini kısıtlayacak kadar güce sahip olmamışlardır.

İran’daki tüccar ve esnaf grubunun adı daha çok aydınlar ve yenilikçilere karşı bir duruş sergilemişlerdir. Şah döneminde yapılan toprak reformunun yapılması esnaf ve tüccarlara bazı kısıtlamaları beraberinde getirmiştir. Modern sanayinin 1970’li yıllarda ortaya çıkmaya başlaması Pehlevi Hanedanlığını yeniden yapılanma ve kalkınma programlarından zarar gören esnaf ve tüccar, ulemanın muhalefetine destek verdi. Genel olarak, 20.yüzyılda İran siyasi tarihinde önemli siyasi dinamiklerden biri olan esnaf ve tüccar sınıfı; buhran, ayaklanma ve devrim dönemlerinde sahip oldukları muhafazakar ve dindar eğilimlerden dolayı, İran siyasetinde dini ulemeden yana tavır sergilemişlerdir. Devrim ayaklanmasında siyasi hareketlere maddi desteği esnaf ve tüccar grubu vermiştir.¹⁴⁶

Köylüler yönetim üzerinde siyasi belirleyici bir rolleri olmamıştır. 1960 yılındaki Toprak reformu halka toprak dağıtılmıştır. Bunun sonucunda da köy

¹⁴⁶ Beşiriye, s.20.

nüfusunun % 15'ini oluşturan yeni orta sınıf dediğimiz grup ortaya çıkmıştır. Bu arada toprağı olmayan fakir köylü gruplar büyük arazilerin paylaşılmasını istemeye başladı. Önceden dağıtılan topraklarla toprağın eski sahibi beylerle yeni sahibi köylüler arasında sorunlar yaşanmıştır.

İşçi sınıfı dediğimiz grup ise Meşrutiyet Devrimi'nin sonucunda oluşmuştur. Sosyalist düşünceler daha çok İran'ın kuzeyinde egemen olmuştur. İşçi ve köylüler arasında dayanışmayı oluşturmak için işçi komitelerini kurdular. 1979 Devriminin gerçekleşmesinde etkin rol aldılar. İşçi komiteleri daha sonra işçi şuralarına dönüştürülmüştür. Devrim sonrasında ise, İslam Cumhuriyet Partisi döneminde, İslami şuralar işçi şuralarının yerinin almıştır. Böylece işçi teşkilatlarının bağımsız faaliyetleri sona ermiştir.¹⁴⁷

Bir ülkenin toplumsal ve ekonomik yapısı, siyasi ve ekonomik kararları etkileyen önemli faktörler arasındadır. Diğer taraftan devletin aldığı kararlar, doğrudan toplumun refah düzeyi ve yaşam koşullarını etkiler ve görüldüğü üzere karşılıklı bir etkileşim durumu meydana getirir.

1908 yılında İran'ın Mescid Süleyman şehrinde petrol rezervlerinin bulunmuştur. 1912 yılında İran'da Anglo-Persian Oil Company kurulmuş ve petrol üretimine başlamıştır. 1920'li yıllardan itibaren İran ekonomisinde, petrol ve ona bağlı kuruluşlar sanayinin ana yapısını teşkil etmiştir. İran yaklaşık 130 milyar varil ile dünya petrol rezervlerinin yaklaşık %10'una sahip olup, alınan rezervler itibariyle beşinci sıradadır. Bunun yanında 26,69 trilyon m³'lük doğalgaz rezervleriyle Rusya'dan sonra doğalgaz açısından da dünya ölçeğinde ikinci sıradadır. Döviz girdilerinin %80'i petrol ihracatından elde etmektedir. İran 14 milyon hektarı bulan ekilebilir alanları ile tarım içinde elverişli bir ülke konumundadır. Mevcut veriler göre tarım %22 ile ülkede en yüksek istihdamın söz konusu olduğu sektördür.¹⁴⁸

Üçüncü dünya ülkelerindeki ve özellikle petrol sahibi ülkelerdeki en büyük sorun paylaşım ve bireylerin eşitliği konusudur. Şayet bu ülkelerde siyasi katılım yoksa veya çok düşükse, sistemdeki mevcut ideoloji, eşitlik ve paylaşım konularından daha ağır basar ve kendi çıkarları doğrultusundaki sistemini oluşturur. Şah döneminde

¹⁴⁷ Beşiriye, s.24-25.

¹⁴⁸ Sinema, Erişim Tarihi: 20.01. 2011, <http://www.dtm.gov.tr/pazaragiris/ulkeler/ira/ira-ulk-eko.html>.

kaynaklar paylaştırılmamıştır. Kaynaklar Şah ve aile efradı için biriktirilmiştir. 1979 İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile birlikte ülkenin yönetim sistemi ve günlük yaşamına dair birçok değişiklik meydana gelmiştir. İran İslam devrimi ideolojisi paylaşım ve kaynakların dağılımı hususunda köklü değişiklikler yapmıştır. Gelirleri ve kaynakları daha çok köylü kesim arasında paylaştırmıştır. Diğer taraftan, devrim sonrasında istihdam edilenlere, devrim öncesinden kalanlara nazaran daha fazla pay verilmiştir. Bu durum, toplumun refah düzeyinde ciddi etkiler yaratmıştır.

Ayrıca, ülkenin diğer iki önemli ekonomik ayağını çarşı esnafı ve bonyad dediğimiz vakıf oluşturur. Pazar esnafı, orta sınıfın İslamiyet'e gönül vermiş kesimidir. Pazar'ın, İran'da özel sektörün ticari kapasitesinde % 15'lik bir payı vardır. Ülke içinde toptan satışların üçte ikisinde söz sahibidir. İthalatta %30'luk bir paya sahiptir.¹⁴⁹ Bonyad'lar Humeyni'nin çıkardığı bir kararla İran eski Şah'ının ve ailesinin tüm mal varlığının vakıflara devredilmesini sağlamasıyla daha da güçlenmiştir. Bonyad denilen vakıfların petrolden gelen gelirleri de vardır. Bu vakıfların istihdam yaratmadaki gücü İran için önemli bir ekonomik destek sağlamaktadır. İran'ın iktisadi kaynaklarına göre gayri safi milli hasılanın yüzde 40'ı, hükümet denetiminin dışındaki Vakıf (Bonyadlı) kurumlarına bağlıdır. İran anayasasına göre bonyadlar kamu yararı için çalışırlar, ancak devlet kurumu değildirler ve yürürlükteki mevzuata göre özerktirler.¹⁵⁰ Devlet, %40'nı doğrudan %45'ini ise 'Bonyad' adı verilen dini lider hariç kimseye hesap vermeyen, İslami esaslı vakıflar aracılığı ile ekonomiyi yönlendirmektedir.

¹⁴⁹ Asaf, s.187.

¹⁵⁰ Sami Zubaida, "*İslam, Halk Ve Devlet*", İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 126.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

3.1. İRAN SİNEMASININ DOĞUŞU

İran’da sinemanın doğuşu saray tarafından başlatılan bir etkinlik olmuştur. Kaçar Hanedan’ından Muzafferüddin Şah, 13 Nisan 1900’de Avrupa’ya bir seyahate çıkmış ve Fransa’da, saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı ile birlikte kendisi için özel gösterimde bulunan bir sinemaya gitmiştir. Muzafferüddin Şah, elle çalıştırılabilen, film çekim ve gösterimi yapabilen sinematograf’tan çok etkilenmiş ve bu araçtan satın alınması için Akkasbaşı’na emir vermiştir.¹⁵¹ İran Şah’ı Muzafferüddin’in 1900 yılı Temmuz ayında Paris sergisi ziyareti sırasında saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı’ya Gaumont yapımı bir alıcı satın aldırması, İran sinemasının başlangıcı olmuştur.¹⁵² Kurgusal olmayan ilk İran filmi Belçika’nın Ostend kentinde, elli kadar arabadan oluşan bir ‘çiçek alayı’nın, ziyarete gelen Şah’ı çiçek buketleri yağmuruna tuttuğu 18 Ağustos 1900’de çekilmiştir.¹⁵³ Akkasbaşı, İran’a döndükten sonra Tahran sokaklarını, saraydaki günlük yaşamı¹⁵⁴, Muharrem törenlerini ve kraliyet hayvanat bahçesindeki aslanlar gibi diğer gösterileri filme almıştır.¹⁵⁵

İran’da halka açık ilk salon 1900’de Katolik misyonerler tarafından Tebriz’de açılan ticari olmayan Soli sineması olarak bilinmektedir. Halka açık ticari sinema modelini ilk yaratan kişi İbrahim Han Sahhafbaşı Tahrani’dir. Tahrani, Avrupa’dan film ithal ederek¹⁵⁶ Tahran’ın merkezindeki antikacı dükkasının arkasında halka açık film gösterileri düzenlemiştir. Sahhafbaşı aynı yıl Tahran’da¹⁵⁷ Kasım-Aralık 1904’de¹⁵⁸ yalnız erkek seyircilerin gidebildiği kısa ömürlü ticari bir salon açmıştır. Salonda koltuk olmadığından seyirciler yere serili halıların üzerinde oturarak Sahhafbaşı’nın Odesa’da satın almış olduğu filmleri izlemişlerdir. Kadın seyirciler için ise 1917 yılında özel

¹⁵¹ Cihan Aktaş, “Şark’ın Şiiri: İran Sineması”, s.7.

¹⁵² Teksoy, s.606.

¹⁵³ Hamid Nafisi, ‘İran Sineması’, (Der.: Nowell-Smith Geoffrey), ‘Dünya Sinema Tarihi’, (Çev.:Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, Aralık 2008, s.766.

¹⁵⁴ Teksoy, s.606.

¹⁵⁵ Nafisi, s.766.

¹⁵⁶ Nafisi, s.766.

¹⁵⁷ Teksoy, s.606.

¹⁵⁸ Nafisi, s.766.

gösteriler yapılmaya başlanmıştır. İran'daki bu sinema serüveni kısa süreli olmuştur. Çünkü Şah'a karşı komplo hazırlamakla suçlanan Sahhafbaşı, sinemayı seytan icadı sayan tutucu çevrelerinde baskısıyla tutuklanmıştır. Sinema salonu, açılışından bir ay sonra kapatılmış ve teknik donanımına el koyulmuştur.

Sarayında desteğini sağlayan Rus göçmeni Russi Han'ın 1907 yılında açtığı 600 kişilik sinema ise Max Linder'in güldürü filmleri ile büyük ilgi toplamıştır.¹⁵⁹ Salonunda göstermek için Rusya'dan film getirtmiş ve filmi musiki eşliğinde sunmak için bir piyanist ve viyolacı tutmuştur. Han'ın sarayla arası iyi olduğu için, yeni sinema salonu Farus kısa zaman içinde eşraf kesiminin bir araya geldiği bir mekan olmuştur. Bu sırada, sinema salonu sahibi olan yine Rus asıllı Agayef'le Russi Han arasındaki rekabet şiddetlenmiştir.¹⁶⁰ Muhammed Ali Şah'ın iktidardan düşmesi, sarayda filmler de çeken Russi Han'ın sinema salonunu ve fotoğraf atölyesinin halk tarafından yağmalanmasına yol açmıştır.¹⁶¹ Russi Han iki salonu peşpeşe kapatmış. Farus'u, Mirza İsmail Kafkasi işletmeye başlamıştır.¹⁶²

Ermeni kökenli Ardeşir Han ise 1912 yılında Tahran'da açtığı salonla, sinema işletmeciliğinin kurucusu olmuştur.¹⁶³ Ardeşir Han, sinema konusunda iki yeniliğe öncülük etmiştir. Kadınlara yönelik olarak Hurşid Sineması'nda özel programlar başlatmış ve ilk açık hava sinemasını açmıştır.

Başkentteki tam teşekküllü ilk sinema salonunun sahibi olan Ali Vekili, Paris'in tanınmış bir ayakkabı firmasının temsilcisidir.

“Düne ait eski fikirler bugünkü hayatta işe yaramazlar: beşeriyetin bugünkü faal hayatının yeni tasarımlara ihtiyacı var” inancıyla sinemaya yönelmiştir. Hanımların sinemaya ilgisini dikkate alan Vekili, hanımlara özel bir sinema salonu açmıştır. Yeni sinema salonu Sipah'ta film aralarında İran musikisini icra etmesi için bir orkestra tutmuştu. İran'ın ilk sinema dergisi Sinema ve Gösteriler'in yayını için Maarif Bakanlığı'ndan yayın hakkı istemiştir. Sinema artistlerinin eğitimi için merkezler kurulmasına önyak olmuştur. Filmlerin alt yazılarının Farsça'ya çevrilmesi amacıyla, Han Babahan Mutezedi ile birlikte çalışmalar yapmıştır.

¹⁵⁹ Teksoy, s.606.

¹⁶⁰ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.10.

¹⁶¹ Teksoy, s.606.

¹⁶² Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.10.

¹⁶³ Teksoy, s.606.

Tebriz doğumlu¹⁶⁴ Paris’te mühendislik öğrenimi gören Han Babahan Mutezedi, 1916 yılında döndüğü Tahran’da hem sinema salonu açmış hem de güncel olayları görüntülemişti.¹⁶⁵ Eserleri günümüze kalan tek sinemacıdır.¹⁶⁶ Aynı zamanda İran’ın üçüncü kameramanıdır. Mutezedi kadınlara özel sinema salonları açma konusunda ısrar etmiştir. Mutezedi’nin katkılarıyla İran musikisinin modernize edilmesinde öncü sayılan Kolonel Alinaki Veziri, Peri Sineması isminde kadınların sağ tarafta, erkeklerin sol tarafta oturduğu karışık bir sinema salonu tasarlayarak açmıştır.¹⁶⁷ Ancak bu uygulama halk tarafından beklenen ilgiyi görmemiştir. Ermeni kökenli İranlı Ohannes Ohanyan sinema oyuncusu yetiştirmek amacıyla Tahran’da Perveresgahe Artisiye Sinema adıyla bir okul açmıştır. Ohannes Ohanyan okulun ilk mezunlarının da rol aldığı¹⁶⁸ ilk İran uzun metrajlı kurgusal filmi *Abi ve Rabi’yi* (1928) çevirmiştir.¹⁶⁹ Danimarkalı güldürü oyuncularını Pat ile Paterson’un filmlerine öykünen¹⁷⁰ biri uzun diğeri kısa boylu iki adamın maceralarını betimleyen sessiz, siyah-beyaz komedi olarak İran sinema tarihinde yer almıştır.¹⁷¹ Bütün bu girişimlerin sonunda devlet, sinemacılığı bir meslek olarak kabul etmiş ve Tahran Belediyesi sinema salonlarından yüzde on civarında vergi almaya başlamıştır.¹⁷² Sessiz sinemanın sonuna gelindiğinde Tahran’da 15 ve ülkenin başka kentlerinde ise 11 sinema salonu bulunmaktaydı.¹⁷³

3.2. DEVRİM ÖNCESİ İRAN SİNEMASI

İran’da sinemanın gelişim bakıldığı zaman Müslüman olmayan unsurların etkisinin büyük olduğu görülmektedir. 1930’dan 1944’e kadar özgün bir sinema örneği teşkil edecek kayda değer bir film üretimi bulunmamaktadır. Film piyasası Batı’ya, Amerika’ya ve İngiliz şirketlerine bağımlı olarak devam etmiştir. Bu dönemde şarkıya ve dansa ağırlık veren özellikle Mısır sinemalarının etkisi fazlaca hissedilmiştir. 1941’den 1950’ye kadar önemli bir üretim olmamakla birlikte 1960’a kadar nispeten iyi filmler yapılmıştır. 1962’den itibaren entelektüel sinemanın ilk örnekleri kendini

¹⁶⁴ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.11.

¹⁶⁵ Teksoy, s.606.

¹⁶⁶ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.11.

¹⁶⁷ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.11.

¹⁶⁸ Teksoy, s.606.

¹⁶⁹ Nafisi, s.766

¹⁷⁰ Teksoy, s.606.

¹⁷¹ Nafisi, s.766.

¹⁷² Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.11.

¹⁷³ Teksoy, s.606.

göstermiştir. 1975-1976 yıllarında yabancı film gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan kültürel sinemanın gelişmesine izin vermemiştir. Devrime kadar olan elli yıllık sürede aşağı yukarı 1300 film üretmiş olan İran sineması, bu uzun periyodun hiçbir avantajından yararlanamamıştır.

İran sinemasının nitelikli yapıtlarından pek çoğu İran edebiyatıyla, İran şiiriyle doğrudan bir ilişki içinde olmuştur. Gav da dahil İran sinema tarihinde adı geçen pekçok film ya bir öyküden ya bir romandan uyarlanmıştır. İran edebiyatı ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip olması ve sinemayı doğrudan etkilemesi İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durum olarak görülebilir.¹⁷⁴

Devrim öncesi İran sinemasını iki kuşak halinde inceleyeceğiz.

3.2.1. 1930–1960 Arası İran Sineması

İran sinemasının gelişimine bakıldığı zaman ilk dönemlerinde müslüman olmayan kişiler tarafından ele alındığı görülmüştür. 1930'ların başına gelindiğinde İran'da yabancı sesli haber filmleri (paramount, metro, movietone, ufa ve pathe) gösterime girmiştir. İlk Farsça sesli haber filmi (1932), bir Türk fotoğrafçı tarafından Türkiye'de çekilmiştir. Film, Atatürk'le görüşüp Farsça kısa bir konuşma yapan İran başbakanı Muhammed Ali Faruği'yi göstermiş ve perdede Farsça konuşma duymaya alışık olmayan izleyiciyi şaskına çevirmiştir.¹⁷⁵ Oganyas'ın Hacı Ağa Sinema Aktörü filmi bir rejisörün kendisine bir konu aramasıyla başlamıştır. Rejisörün bir öğrencisi ona, sinemadan şiddetle nefret eden Hacı Ağa'yı anlatmış. Böylece Hacı Ağa'dan gizli olarak onun çeşitli hareketlerini ve gündelik yaşantısının filme çekmişlerdir. Hacı Ağa, kızı ve damadının bir vesile ile götürdüğü sinemada kendisini izlemiş ve öfkelenmiştir. Sonra seyircilerin kendisini farkederek tezahuratta bulunması üzerine öfkesi yerini sevince bırakmıştır, neticede Hacı Ağa, kızının ve damadının sinemayla ilgilenmesine razı olmuştur.¹⁷⁶

İlk Farsça uzun metrajlı sesli filmi Duhter-i Loru (Lor Kızı) İran'lı şair Abdüllhüseyin Sepenta yazmış ve Ardeşir İrani tarafından Hindistan'da yönetilmiştir.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Kanat, s. 37.

¹⁷⁵ Nafisi, s.766.

¹⁷⁶ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.12,13.

¹⁷⁷ Nafisi, s.766.

Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmide olmuştur. Bu film, aynı zamanda İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışı açısından başlangıç noktasını teşkil etmiştir.¹⁷⁸ Kadınlar ancak 1936'da modernleşme projesinin katı uygulayıcısı Rıza Şah döneminde erkeklerle beraber sinemaya girebilmişlerdir. 1936'da Rıza Şah'ın kadınların çarsaf 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. Böylece sinema İran kadınının özgürlüğüne kavuşmasında önemli bir rol oynamıştır.¹⁷⁹ Filmin çekildiği tarihte örtünme yasağı henüz kanunlaşmamıştır.

1930 ve 1940 yılları arasında sinema salonu sayısı yükselirken rekabet yüzünden kaliteli filmlerde getirilmeye başlanmıştır.¹⁸⁰ 1940'ların başında birçok yabancı filmin dağıtımını engelleyen sıkı sansürde İran film endüstrisinin büyümesine katkıda bulunmuştur.¹⁸¹ 1931-1948 yılları arasında Tahran'da 22 sinema açılmıştır. Bundan dolayı ilk sinema yönetmeliği 1935'te Bakanlar Kurulunda onaylanmıştır.¹⁸²

1938 ile 1948 yılları arasında İran'da sinema üretimi durmuştur. Üretimin durmasında İkinci Dünya Savaşında ülkenin Rus, İngiliz ve Amerikan birlikleri tarafından işgal edilmesinin olduğu kadar, sinema salonlarının Amerikan filmlerinin egemenliği altına girmesinde etkisi olduğu düşünülmüştür.¹⁸³ İleriki yıllarda Fars filmi diye nitelenerek küçümsenen klişe filmlerin ilki sayılan İsmail Kuşan tarafından 1950'de çekilen Şermsar (Utangaç) filminin hasılat rekoru kırması, yerli sinemada yeni bir dönemin başladığının göstergesi sayılmıştır.¹⁸⁴

İkinci Dünya Savaşı ardından İran'da belgesel filmin gelişiminide etkilemiştir. ABD Enformasyon Dairesi İran'da bir film göstermiş ve yapım projesi başlatmıştır. Dairenin himayesinde bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı Syracuse Üniveristesi ekibi 16 mm'lik filmlerin tab edildiği laboratuvar kurmak ve İranlıları belgesel film

¹⁷⁸ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.14.

¹⁷⁹ Hamid Dabaşı, 'İran Sineması', (Çev.: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s.11.

¹⁸⁰ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.14.

¹⁸¹ Nafisi, s.767.

¹⁸² Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.14,15.

¹⁸³ Teksoy, s.607.

¹⁸⁴ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.17.

yapma konusunda eğitmek üzere 1900'lerin başında İran'ı ziyaret etmişlerdir. Ayrıca 402 kopyası ülkenin her tarafındaki halka açık yerlerde gösterilen Ahabar-i İran denen Şah ve Amerikan filminide geliştirmişlerdir.¹⁸⁵ 1950'lerin ortasından başlayarak İran sineması büyük bir gelişme göstermiştir. İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar, 1954 yılında yazdığı bir makalede, farsî filmi, çok az bir masrafla sınırlı mekanlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rasgele sahneler eklenen, 'kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret' bir film olarak tanımlamıştır. Fars filmlerinin çoğunda kadın merkezi bir yere sahip olmuştur.¹⁸⁶

1950'li ve 1960'lı yıllarda filmlerin türlerini ticari işletmeler belirler olmuştur. Siyasi sansür artarak sürmüştür.¹⁸⁷ Ancak tüm bu baskılara rağmen İran'lı kimi genç yönetmenler toplumsal sorunlara değinen filmler çekmeyi denemişlerdir.¹⁸⁸ Örneğin Ferruh Gaffari'nin Tahran'ın yoksul güney semtindeki yaşamı gerçekçi ve eleştirel bir biçimde betimleyen filmi Cenub-i Şehr ('Şehrin Güneyi', 1958)¹⁸⁹ sansür engeline takılmış, kopyalarına el konulmuş ve negatifleri de yakılmıştır.¹⁹⁰ 1950'li ve 1960'lı yıllarda Ferruh Gaffari, Furuğ Ferruhzat ve İbrahim Gülistan'ı gibi yazar ve yönetmenlerin verdikleri ürünlerle, bilhassa belgesel sinema alanı ilgi çekici gelişmelere sahne olmuştur.¹⁹¹

3.2.2. 1960 – 1978 Arası İran Sineması

1960'lar, İran için petro-dolarların ve sermayenin küreselleşmesinin vaat ettiği özgürleşmeyi hem de bunların batılı olmayan toplumlarda yol açtığı kısıtlamaları getiren karışık yıllar olmuştur.¹⁹² 'Cahil filmi' denilen düşük kaliteli ucuz melodramların ortalığı kaplaması şahlığın ulusalcı güçleri önleme çabalarının kültürel karşılığı sayılmıştır. Ancak bütün bu olumsuzluklara karşın, 1960'lı yıllarda, sonraki 'Yeni Dalga' akımına ruh veren önemli yapıtlarda görülmüştür.¹⁹³ Avrupa eğitilmiş genç sinemacılar tarafından yapılan toplumsal içerikli filmler resmi makamlarca

¹⁸⁵ Nafisi, s.767.

¹⁸⁶ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.18.

¹⁸⁷ Richard Tapper, 'Yeni İran Sineması (Siyaset, Temsil ve Kimlik)', (Çev.: Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, Ocak 2007, s.5.

¹⁸⁸ Teksoy, s.607.

¹⁸⁹ Nafisi, s.767.

¹⁹⁰ Teksoy, s.607.

¹⁹¹ Tapper, s.5.

¹⁹² Nafisi, s.767.

¹⁹³ Kanat, s.31.

beğenilmeyip toplatılmıştır. Rejimin İran'ı batılı bir yörüngede modernleştirme arzusu, yerli sinema endüstrisine daha da zarar vermiştir. Şah'ın ve egemen sınıfın bu yerel tutkusu, pazarlarını dünya çapında genişletmek isteyen ABD film ve tv şirketlerinin küresel çıkarlarına uygun düşmüştür. Böylece İran'da bölgesel medyanın etkisinin yerini, küresel çıkarlar almıştır.¹⁹⁴

Amerikalı şirketler kısa zaman içerisinde İran piyasasına egemen hale gelmişlerdir. İran televizyonunun kurulmasından, sinema endüstrisinin oluşumuna, stüdyoların oluşturulması ve teknik kadroların yetiştirilmesine kadar her alanda Amerikan şirketleri söz sahibi olmuştur. 1960'lı yılların başlangıcında Amerikan filmlerinin yanı sıra Rus filmleri de İran piyasasına girmiştir. İran yönetiminin yabancı filmleri tercih etmesinin asıl sebebi bu filmlerin rejimi eleştiren yerli filmler gibi olmayışıdır. İran toplum yapısına uygun bir yaşantı sunuluyor olmasa bile sinemadaki ahlaki yozlaşmayla mücadele içinde olan devletin ilgili kurumları, suya sabuna dokunmayan filmlerin devamını tercih etmişlerdir.¹⁹⁵ Bu dönemde dikkati çeken ise yabancı filmlerin üstünlüğüne rağmen İran sinemasının varlığını devam ettirmiş olmasıdır. İran sinemasında o sıralarda toplumsal sorunlara değinen filmler çekilmiştir. Mısır ve Hint melodramları, danslı ve şarkılı filmler çok popüler olmuştur. Gaffari Binbir Gece Masalarından uyarladığı Şeb-i Kuzi'yi (Kamburun Gecesi, 1963) çekmiştir. Bu film Cannes Film Festivalinin yan bölümlerinin birinde gösterilmiştir. İbrahim Gülistan Da Heşt ve Aynen (Tuğla ve Ayna, 1966) çekmiştir. Tuğla ve Ayna'da Tahran'ın günlük yaşamın zorluklarına dikkat çekmiştir. Kadın şair Faruk Ferruhzad ise Hane-i Siyahest'de (Kara Ev, 1965) cüzzamlı bir hastanın ölümünü bekleyişini konu edinmiştir.¹⁹⁶ 1960'lı yılların sonuna doğru, düşük kaliteli melodramlar, komediler ve sert adam (luti) filmleri üreten yerel sinema endüstrisi, daha sonraları Yeni Dalga diye adlandırılacak olan yeni bir eğilimi başlatan iki filmin piyasaya sürülmesiyle birdenbire sarsılmıştır.¹⁹⁷

Mesut Kimyayi'nin Kayser'i (1969) ve Gav (İnek, 1969), İran sinemasını değiştirmeye zorlayan ve sinemada yeni bir döneme başlangıç teşkil eden filmler olmuştur. Seyirci sinemaya çekmeyi hesaba katan bir entellektüel film örneği olan

¹⁹⁴ Hamid, s.767.

¹⁹⁵ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.22.

¹⁹⁶ Teksoy, s.607-608.

¹⁹⁷ Nafisi, s.767.

Kayser filmi¹⁹⁸ iyi adam kötü adam karşıtlığını geliştirip iyiyi İran geleneğiyle kötüyü İran geleneğinin ihlaliyle ilişkilendirerek luti türünü cazip hale getirmiştir.¹⁹⁹ Kayser'in konusu şöyledir: Şehrin güneyinde yoksul bir genç kız, tecavüz sonucu hamile kalarak intihar etmiştir. Kız kardeşinin intikamını almak için ölmek ya da öldürmek zorunda kalan Kayser'in trajedisi, yerli bir Western türünde sürüp gitmiştir.²⁰⁰ 'Sert adam' türünün genellikle akraba bir kadını savunmayı içeren intikam öyküsü, İran otantikliğini savunmayı içeren bir öykü olarak değerlendirilecek şekilde kodlanmıştır.²⁰¹

Kayser filminden sonra, yerel film endüstrisini ve izleyiciyi sarsan²⁰² Amerika'da sinema eğitimi gören Daryuş Merhcuyi'nin²⁰³ Gav (inek, 1969) filmi ise, Farsi değil İranî bir film sayılmıştır.²⁰⁴ Daryuş Merhcuyi masalımsı bir deneme olan Gav'da (İnek), tek varlığı olan ineğini yitiren bir köylünün zihinsel bunalımını ve yitirdiği hayvanla özdeşleşmesini ele almıştır.²⁰⁵ Hikayesi ve senaryosu psikolog Gulam Huseyin Saidi'ye ait olan, İran'ın güneyinde, şehre çok uzak köydeki tek ineğin sahibi Meşhedi Hasan'ın ineğine olan büyük tutkusunu anlatan film, aşırı yoksulluğun egemen olduğu bir atmosferde geçmiştir. Hasan'ın köyde olmadığı bir sırada, boynunda çıkan bir yara yüzünden inek fazla acı çekmesin diye köylüler tarafından öldürülüp gömülmüştür. Ancak Hasan'ı üzmemek için ineğin ölümü saklanmış ve ineğin kaçıp gittiği söylenmiştir. Bunun doğru olmadığını anlayan Hasan çok üzülen ahıra kapanmış ve giderek inek gibi yaşamaya başlamıştır.²⁰⁶

Gav'ın köylülere odaklanması köklere dönüş olarak değerlendirilmiş, İran yaşamını dürüstçe ele alması ve dağınık biçimi ise sinemada yeni bir soluk olarak kabul edilmiştir.²⁰⁷ 1969 yılı, Daryuş Merhcuyi'nin ödüllü Gav (İnek) ve Mesud Kimyayi'nin Caesar (Keyzar)'i ile genelde hem fikir olduğu gibi Yeni Dalga adı verilen İran sanat sinemasının doğuş yılı olarak kabul edilmiştir.²⁰⁸

¹⁹⁸ 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.26.

¹⁹⁹ Nafisi, s.767.

²⁰⁰ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.26.

²⁰¹ Nafisi, s.767.

²⁰² Nafisi, s.768.

²⁰³ Teksoy, s.608.

²⁰⁴ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.27

²⁰⁵ Nafisi, s.768

²⁰⁶ Kanat F s.32

²⁰⁷ Nafisi, s.768

²⁰⁸ Tapper Richard, s.5

Gav, Yeni Dalga hareketinin ayırt edici özelliği haline gelen bir çelişkiyi de dışa vurmaktaydı. Filmin sponsorluğunu devlet (Kültür ve Sanat Bakanlığı- KSB) yapmış ve devlet (aynı bakanlık) tarafından sansür edilip bir yıl boyunca yasaklanmıştır.²⁰⁹ Yeni bir sinema anlayışını öncüsü sayılan bu film, Venedik Film Festivali'nde eleştirmenler ödülünü kazanmıştır. Film ancak bu ödülü kazandıktan sonra İran'da gösterim izni alabilmiştir.²¹⁰ Şah'ın damadının başında bulunduğu Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklanan Gav, iki yıl sonra jeneriğine olayın 50 yıl önce, yani Pehlevi rejiminden çok önce geçtiğini gösteren bir ibarenin eklenmesiyle gösterim izni alabilmiştir.²¹¹

1966 yılında Amerikalıların danışmanlığında Harward Üniversitesi'nde işletme okumuş zengin bir İranlı olan İraj Sabet tarafından İran televizyonu kurulmuştur. Daha sonra Şah tarafından kamulaştırılan İran televizyonu 1969'da faaliyete geçerek bütün ülkede genç yetenekleri film çekmeye teşvik eden bir akıma dönüşen Sinema-i Azad²¹² ile Kültür Bakanlığı'nın gözetimindeki, 'Kanun' diye de bilinen Ercümeni Sinemayı Civani (Genç Sinemacılar Kurulu) ve Şah'ın eşi Farah Diba'nın öncülüğünde düzenlenmeye başlayan Uluslararası Tahran Film Festivali İran sinemasının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.²¹³

İbrahim Gülistan, Feridun Rehnema, Ferruh Gaffari, Mesud Kimyayi, Hasan Keçel gibi yönetmenlerin filmleri, hem sanat değeri taşıyan hem de seyirciyi göz önünde bulunduran niteliğiyle, Üçüncü Cephe olarak adlandırılmıştır. Bu sinemacılar, gerçekçi konuları ve sahneleriyle İtalyan Neo-realistlerini hatırlatan filmlerinin milli bir renk taşımasını önemsemişlerdir. Bu sinemaya dahil edilen yönetmen Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe'nin farklı sinema anlayışını şöyle tasvir etmiştir:

1. Estetik kurallarına uygundur.
2. İçerik olarak insani ve yapıcıdır.
3. Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.
4. Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.

²⁰⁹ Nafisi, s.768

²¹⁰ Teksoy, s.608

²¹¹ Kanat, s.31-32

²¹² Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.24

²¹³ Teksoy, s.608

5. Öyle işlenmelidir ki, havas beğenmeli, avam da anlamalıdır.²¹⁴

Behram Beyzai'nin Garibeh ve Meh (Yabancı ve Sis, 1974) ve Cherikeh Tara (Tara'nın Şarkısı, 1978) filmleri²¹⁵ gibi birçok Yeni Dalga filmi bağımsız veya ticari olarak yapılmış; ama bunların sayısı, hükümetin ya da yarı resmi kuruluşların desteklediklerinin gerisinde kalmıştır. Böyle önemli ve kaliteli film akışına rağmen Yeni Dalga bu dönemde İran'da yapılan filmlerin küçük bir kısmını temsil etmiştir.²¹⁶

1976'da karmaşa içinde bir endüstri ile karşı karşıya kalan hükümet, özellikle sinema bileti fiyatlarını % 35 artırıp Avrupalı ve Amerikalı ortak şirketlerle ortak yapımlara yatırım yaparak İran film yapıcılığını canlandırma önlemleri almıştır. Değişiklikler yerel yapımlarda kısa süreli bir diriliş yaratmış, ama bir yıl içinde toplumsal bir devrime yol açacak karışıklıklar yolda olduğundan ve sinema bu karışıklıktan derin bir şekilde etkilenmiştir.²¹⁷ Devrimden önceki son iki yılda yerli film üretimi neredeyse durmuştur. Sinemacılar ya yabancı film göstermişler ya da bazı yerli filmleri gösterime sokmuşlardır. 1977'de Üçüncü Cephe sinemacılarından Sutedelan (Ali Hatemi, 1977), gişe açısından büyük bir başarı göstermiştir. Aynı yıl Mehrcuyi, kan ticaretini konu alan Daire'yi çekmiştir. İran sinemasının Devrimden önce gösterime giren son filmi, Abbas Kiyarüstemi'nin sinemalarda umumi gösterimi yapılan ilk filmi Gozareş (Haber, 1978) olmuştur.²¹⁸

Sinemada İslam Devrimi'ne doğru evrilen süreç, sinemanın Şah'lık rejiminin 'Batılılaşma' çabalarının payandası olarak görülmesiyle anti-sinema eylemleriyle de çalkalanmıştır. 1978'de, Mesud Kimyayi'nin Gavezn-ha (Geyikler, 1975) adlı²¹⁹ hükümet karşıtı bir kaçakçının öyküsünü konu alan filmin gösterimde olduğu gün Hüseyin Takab-Alizade ile Feracullah ve Hayat adlarındaki iki arkadaşı dünyanın en büyük petrol rafinelerinin bulunduğu Abadan şehrindeki Rex Sineması'ndan içeri girmişler. İçlerinde bir şişe yüksek oktanlı uçak benzini ve bir kutu kibrit bulunan birer kahverengi kese kağıdı ile seyirciler arasına karışmışlar. Filmin orta yerinde Hüseyin ve Feracullah salondan dışarı çıkmış, kapalı üç çıkış kapısına benzin döküp tutuşturarak

²¹⁴ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.26

²¹⁵ Dabaşı, s.32

²¹⁶ Nafisi, s.768

²¹⁷ Nafisi, s.769

²¹⁸ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.32-33

²¹⁹ Kanat, s.32

olay yerinden kaçmışlardır.²²⁰ Sinema, tüm donanımı, çalışanları, üretenleriyle birlikte hedef alınmıştır.²²¹ Kısa sürede büyüyen yangın tüm binayı sarmıştır. Alevlerin pençesinden kurtulmayı başaramayan Hayat ise içeride kısıtlı kalan diğer 300 seyirciyle beraber cehennemi yangında yanarak can vermiştir.²²²

Bu dönemde toplam 180 sinema salonu yakılıp yıkılmıştır. Salonların yakılıp yıkılmasını üstlenen İslami gruplar Rex Sineması yangınına üstlenmemiş Şah'ın provakasyonu olduğunu ileri sürmüşlerdir.²²³ Ancak Şah'ın düşürülmesinden sonra derlenen tanık ifadeleri ve belgeler kumdakçılarla Şah karşıtı dini liderler arasındaki bağlantıyı açıkça ortaya koymuştur.²²⁴

Sonunda Ayetullah Humeyni'nin Pehlevi karşıtı hareketin İslami önderi konumuna gelmesi fazla geçikmemiş, 1979'da Şah'ın İran'ı terketmesiyle İran'ın ve İran Sineması'nın İslamileştirilme süreci başlamıştır.²²⁵

3.3. DEVRİM SONRASI İRAN SİNEMASI

Geleneksel toplum yapısına sahip olan İran toplumunda mollaların ve Ayetullahlar her zaman toplumda etkin bir güce sahip olmuşlardır. İran toplumunda sinema başından beri şeytan icadı olarak görülmüş ve toplumu ahlaki yönden olumsuz etkilediği gerekçesiyle dini kesim tarafından sürekli sinemaya karşı çıkmıştır. Pehlevi Hanedanlığı'nın modernleşme çalışmalarına ilk karşı çıkan kişi Ayetullah Nevvab Safavi olmuş ve Fedayan-i İslam hareketini kurarak muhalefete başlamıştır. Fedayan-i İslam grubunun amacı İran geleneksel toplum yapısını korumak ve modernleşme çalışmalarıyla ülkede oluşan toplumsal değişimleri engellemek olmuştur. Bu karşı çıkış devrim sonrasında kendini daha etkin hissettirir hale gelmiştir.

Bir yandan solcu muhalefetin (Halkın Mücahitleri) bir yandan sağcı muhalefetin (Fedayian-i İslam) yıprattığı Rıza Şah Pehlevi ülkeyi terk etmek zorunda kalınca, sürgünde bulunduğu Paris'ten dönen İmam Humeyni'nin önderliğinde İran İslam

²²⁰ Tapper, s.32-33

²²¹ Kanat, s.32

²²² Tapper, s.33

²²³ Kanat, s.32

²²⁴ Tapper, s.33

²²⁵ Kanat, s.33

Cumhuriyeti'nin kurulması (1978), sinemanın duraklama dönemine girmesine yol açmıştır.²²⁶

3.3.1. 1979 – 1997 arası İran sineması

Devrimin ilk günlerinde sinema, Pehlevi rejiminin batılılaşma projelerinin destekçisi sayıldığı için mahkum edilmiştir. Özellikle gelenekçiler sinemayı, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olmakla suçlamış ve sinema, devrimci öfkenin gözde hedefi olmuştur.²²⁷ 'Sinema, diğer batılılaşma örnekleri gibi (tiyatro, dans ve aynı yerde birlikte yüzme) gençliğimizin ırzına geçiyor ve onların fazilet (erdem, namus) ve kahramanlıklarını boğuyor' denilmiştir. Bu bakış, İslami kültürün devrim ateşi içinde sinemayı koyduğu yere somut bir örnek olmuştur.²²⁸

Pehlevi sinemasının İslamcı deyişyle Takut (Putlar) sinemasının İslami bir sinemaya dönüştürülmesi sürecinin ilk safhası geriye dönülüp bakıldığında alevler içerisinde tam bir takdis ayinini andıran Pehlevi sinema salonlarının kökünün kazınması olmuştur. Ayakta kalabilmiş olan salonların Pehlevi döneminde popüler olan Batılı isimlerinin yerine İslami ve Üçüncü Dünyalı isimler konmuştur. Örneğin; Tahran'da Atlantik Sineması Efrika, Empire Sineması İstiklal, Royal Sineması, İnkılab Sineması...²²⁹

Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyeti durdurulmuştur. Fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar vermiştir. Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası 1979 yılında kurulmuştur.²³⁰

Bu süreçte çalkantılı ve değişken iktisadi ve siyasi koşullar yeni filmlerin çekimine yatırım yapılmasını caydırırken, eskilerin gösterime konmasını ve yeni filmlerin ithalini özendirmiştir.²³¹ 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

²²⁶ Teksoy, s.610

²²⁷ Nafisi, s.769

²²⁸ Kanat, s.32

²²⁹ Tapper, s.38

²³⁰ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.33

²³¹ Tapper, s.40

1956'sının gösterim izni iptal edilmiştir. Aslında devrim, Şah rejiminin tamamen reddi üzerine siyasi söylemini inşa etmesine rağmen, baskı ve sansür yeni kurulan siyasi iktidarında etkin araçları olmuştur.

Birçok filmin 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 tabi tutulmuşlardır.²³² Bundan dolayı İslamı öğretecek, yaygınlaştıracak, halkın beğeni ölçülerine cevap verecek, Batı karşıtı filmlere ihtiyaç vardı. Ancak, 1981'e kadar kayda değer bir yerli film üretilmemiştir.²³³ Bu dönemde film yapmaya cesaret eden olmamış, yapmaya yeltenenler ise kadın karakersiz filmler çekmeye özen göstermişlerdir. Behram Beyzai, Mesut Kimyayi ve Emir Naderi bunlar arasında yer almıştır.

İthal filmlerin büyük çoğunluğuna ise gösterim izni verilmemiştir. Anti-empyralist filmler gösterim izni almıştır.²³⁴

Laikliğe karşı girişilen mücadeleden başarıyla çıkmış kimi Müslüman militan ve radikal, sanat bağlamında kendilerini daha ılımlı ve liberal bir konumda bulmuşlardır. Bunlar, 1980'lerdeki kültür politikalarını formüle etmiş olan sözde 'sol cenah' mensuplarıdır. 1982'de Mir-Hüseyin Musavi hükümetinde Kültür ve İslami İrşat Bakanı olarak görev yapmış ve bir grup Müslüman entellektüel el ele verip bağımsız bir basın ve yeni, milli bir sinemasının temellerini atmış olan Muhammed Hatemi, bu cenahın kilit isimlerinden biri olmuştur. Devrimi izleyen ilk on yıl içerisinde, sinema da dahil olmak üzere, sanat kendini ideolojinin tahakkümünden kurtarmayı başarmıştır.²³⁵

1982'de kabine film ve video gösterimini düzenleyen bir dizi yönetmeliği onaylamış, Kültür ve İslami Rehber Bakanlığı'nı bunları yürütmekle görevlendirmiştir.²³⁶ Bu düzenleme ile İslami ilkeleri zayıflatan, küçük düşüren bütün sinema ve video filmleri yasaklanmıştır. 1979'dan 1984'e kadar uzanan bu dönemde

²³² Nafisi, s.769

²³³ Kanat, s.33

²³⁴ Kanat, s.33

²³⁵ Tapper, s.11

²³⁶ Nafisi, , s.769

‘belirsizlik’ ürünü bazı tereddütlü filmler tamamlanmıştır.²³⁷ Bu dönem İran sineması için belirsizlik dönem olarak adlandırılmıştır. 1983’de bakanlık film ve ithacatını düzenleyip kontrol etmek, yerli yapımları ihraç etmek için Farabi Sinema Vakfı’nı kurmuştur.²³⁸ Bu sırada izlenen sinema politikasına göre, bir film yapan İranlı yapımcıya iki veya dört yabancı film getirme hakkı tanınmıştır. Böylece, 1981’e kadar hemen hemen hiç film yapılmamıştır. Sinema piyasası, daha önce depolanmış bulunan yabancı filmlerin tasallutu altında kalmıştır.²³⁹ 1983’te Farabi Sinema Enstitüsü’nün kuruluşu ve enstitü himayesinde Fecr Film Festivali’ne başlanması devrim sonrası İran sinemasının gerçek anlamda açılışının ilan edilmesi olarak kabul edilmiştir.²⁴⁰ Farabi Sinema Vakfı, sanata herhangi bir dayatmada bulunamayacağını ve en doğrusunun yönetmenleri kendi istedikleri konuları seçmekte özgür bırakmak olduğunun ayırdına varmıştır.²⁴¹

Belirsizliğin hakim olduğu bu ortamda yapımcılar bu sektöre para yatırmayı riskli görmüşlerdi. Film çevrimine getirilen yeni ölçüler konusundaki tereddütlerin ve savaş şartlarının etkisiyle Devrim’in ilk yıllarında, eski yönetmenlerden Behram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edememiştir. Hükümet görevlileri film setlerine gelerek, film çekimlerinin ve çekim ortamlarının ahlaki uygunluğunu kontrol etmişlerdir.²⁴² Devrimci eğilimler diğer sanat biçimlerine nüfus ederken, sinema açıkta bırakılmıştır. Bunun neticesinde de, 1979-1983 arasında İran’da yılda 3 ila 21 gibi fevkalade az sayıda film yapılabilmektedir.²⁴³ Bu filmlerden bazıları şöyle:

Kimyai’nin Hatt-e Kırmızı (Kırmızı Çizgi, 1983), Kadın oyuncuların tesettürlü olmayışlarından dolayı gösterim izni alamamış ancak yönetmen bazı sahnelerin yeni çekimlerinden sonra filmini gösterime sokmuştur.²⁴⁴ Beyzai’nin Margh’e Yezdgerd (Yezgerd’in Ölümü, 1983)²⁴⁵ Muhsin Makhmalbaf’ın ilk uzun metrajlı filmi olan

²³⁷ Kanat, s.33

²³⁸ Nafisi, s.769

²³⁹ Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.35

²⁴⁰ Kanat, s.35

²⁴¹ Tapper, s.11

²⁴² Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.36-37

²⁴³ Tapper, s.139

²⁴⁴ Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.54

²⁴⁵ Kanat, s.34

Tevbe-i Nasuh'u (Nasuh'un Tövbesi, 1982), İki Görmeyen Göz ve Altıncı Adam'ın sinema uyarlaması Sığınak Peşinde (1983)²⁴⁶

Devrim sonrası sinemanın önemli bir araç olduğu çok geç olmadan anlaşılmıştır. Devrim öncesi sinemayı Batı'nın ideolojik aygıtı olarak gören İslam entellektüelleri,²⁴⁷ devrimin zafere ulaşmasının ardından sinemanın faydaları ve İslami bir sinemanın ne olabileceği üzerine giderek yaygınlaşan bir tartışma²⁴⁸ sinemanın ehil ellerde olması koşuluyla İslami amaçlara da hizmet edebileceğini dile getirmeye başlamıştır. Nitekim Humeyni'nin yıllar sonra İran'a döndüğü zaman yaptığı konuşmada²⁴⁹ "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa, bildiğiniz gibi sinema gençlerimizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur"²⁵⁰, demiştir. Böylece, Ayetullah Humeyni ve diğer dini liderler, toplumun sağlıklı bilimsel ve ahlaki gelişimine hitap edecek eğitsel bir sinemadan yana olduklarına vurguda bulunmuşlardır. Devrimin ve ilahi misyonun hizmetinde olacak sinemayı makbul saymışlardır.²⁵¹

Sinema, mesullerin ve halkın denetiminde, yalnız dini hedeflere aykırı olmamakla kalmamış, bütün varlığıyla İslami esaslara uygun biçimlenmeye çabalanmıştır. Yöneticiler ve sanatçılar, sinema gibi etkili bir araçla, Devrim'in ihracı şiarı yerine İslam kültürünün ihracı şiarını yerleştirmeye gayret etmiş ve bunda nispeten başarılı olmuşlardır. Devrim sinemasının artık sinemanın İran'da bir sanat olarak zuhur ettiği dile getirilmiştir. Bu bakış açısında, İran sineması dünyanın en dini sineması olmuştur.²⁵²

1985 yılında Meclis sözcüsü Hüccetülislam Ali Ekber Haşimi Rafsancani, sinema yapıtlarına bakışın esnek tutulması gereğini kabul ederken şöyle demiştir: "Bir filmin mesajı olması gerektiği doğrudur ama bu onun eğlendirici yönünü yok saymamız gerektiği anlamına gelmemelidir. Toplumun eğlenmeye ihtiyacı vardır; neşeden

²⁴⁶ Tapper, s.159

²⁴⁷ Kanat, s.33

²⁴⁸ Tapper, s.139

²⁴⁹ Kanat, s.33

²⁵⁰ Hamid Nafisi, "İranda İslamize Film Kültürü", *Emrah Özen, 25.Kare Sanat ve Kültür Gisi*, Sayı: 18, 1995, s.59.

²⁵¹ Tapper, s.140

²⁵² Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.11.

yoksunluk, kişinin üretkenliğini ve katılım isteğini azaltır.”²⁵³ Farabi Sinema Endüstrisi’nin kurulması ve yerli sinemacıların desteklenmeye başlamasıyla gençler sinema alanına yönelmeye başlamışlardır. Farabi Sinema Enstitüsü tarafından hedeflenen sinemanın niteliksel gelişmesi 1987’den sonra fark edilmeye başlanmıştır.²⁵⁴ Bu gelişmeleri; sinema için gerekli olan teçhizatların devlet tarafından karşılanması, İran’a yabancı film girişleri yasaklanması, sinema sektörü için güven ortamı oluşturularak vergiler düşürülmesi ve yerli konuları işleyen senaryolar destek verilmesi olarak sıralayabiliriz.

1984 yılından sonra sinema alanında bir toparlanma başlamıştır. Merhucyi, Beyzayi, Kimyayi ve Abbas Kiyarüstemi gibi devrim öncesinin yönetmenleri kesintiye uğramış kariyerlerine kaldıkları yerden devam etmişlerdir. Umut vaad eden yeni yönetmenler arasında kadın yönetmenler de yer almıştır. Bu niteliksel gelişme döneminde Merhucyi’nin *Ecare-Nişinta* (Kiracılar, 1986) ve Beyzayi’nin *Başu: Garibeye Kuçek* (Başu: Küçük Yabancı, 1988) gibi filmleriyle İran sineması uluslararası arenada yeniden dikkat çeker olmuştur.²⁵⁵ Ayettullah Humeyni, Ayettullah Hamaney ve Muhammed Ali Hatemi gibi İslam Devrimi’nin önderi ve simgesi olmuş isimlerin kendi yakın çevrelerinde koparılan daha tutucu gürültüye karşı, sinemanın gücü ve iktidarları için taşıdığı hayati önemi kavramış ve sinemaya dair eski katı yaklaşımlarını yumuşatmışlardır. Sinema İslami yönetim sistemi ve İran toplumu için son derece gerekli sayılmıştır. Ayrıca, sinema ve televizyonu tebliğ aracı olarak görmekte yanlıştı. Ayettullah Humeyni, geç olsa da, 1987 yılında, film yapanlara, kadınların perdede gösterilmesine ve onlara daha önemli roller verilmesine izin veren bir fetva yayınlamıştı.²⁵⁶

Böylece, resmi tutum ve şartlarda bir değişim meydana gelmiştir. 1988’de ahlaki kısıtlarda esnemeye gidilmiş, 1989-1993 arasında da senaryoların onaya tabi tutulması şartı ortadan kaldırılmıştır.²⁵⁷ Sansürlenmiş filmlerin çoğu gösterim izni alabilmiştir. Böylece İslami libelleşme denebilecek bir sürecin önü açılmış ve film konuları daha

²⁵³ Tapper, s.68.

²⁵⁴ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’ s.41.

²⁵⁵ Tapper, s.11.

²⁵⁶ Kanat, s.52.

²⁵⁷ Tapper, s.11.

çok çeşitlilik göstermiş, pek çok İran filmi İran dışında da başarıya ulaşmıştır.²⁵⁸ Ancak kısa bir süre sonra senaryonun önceden onaylanmasının yerine film yapımcısının projesinin kaderini yapımcının bir önceki eserinin aldığı dereceye bağlayan yeni yapım öncesi şartlar konulmuştur. Buna göre, önceki eseri 'C' derecesi almışsa, yönetmen senaryoyla birlikte senaryo özetini de onaylatmakla yükümlüdür. 'B' derecesi almış olanların yalnızca senaryo özetini onaylatması gerekirken, 'A' dereceli film yönetmenleriye her iki onay yükümlülüğünden de muaf tutulmuşlardır.²⁵⁹

1980 ve 1988 yılları arasında yaşanan Irak-İran savaşı ve İran Körfez Savaşı'nın ardından (1990-1991) ardından hükümet, Kuzey Amerika'nın başını çektiği boykot hala sürerken ekonomiyi yeniden inşa etmeye çalışmışlardır. Bu çalışmalarda özellikle hükümetin sinemaya yaptığı kısmi desteği ortadan kaldırması sinema endüstrisinde paniğe yol açmıştır.²⁶⁰ 1980 ve 1988 yılları arasında İran sinemasında savaş filmleri ağırlıklı bir yer almıştır. Savaş filmleri siyasal sistemin ideolojik, karizmatik ve popülist niteliklerine hitap etmiş olsalar da, bunlar siyasal eleştiri niteliğinde değil, savaş bağlamında değinmeler olmuştur. Fiilen de politik değil, savaş filmi türüne ait filmlerdir.²⁶¹

1988 yılında Irak-İran savaşının bitmesi ve devrimin ilk dini lideri olan Ayetullah Humeyni'nin 1989 yılında ölümü İran için büyük değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yeni kurulan mecliste muhafazakarlar hakim olmuştur. Rejime hakim olan muhafazakarlar kültürel ortamda katı bir siyasallaşma eğilimine gitmişler ve ülkenin her alanında yeniden yasaklamalar görülmeye başlanmıştır. İslam Cumhuriyeti'nin yeni hükümeti içerisinde 1983 yılında Kültür Bakanı olan Hatemi, Humeyni'nin ölümünden sonra göreve gelen muhafazakarlar tarafından bu görevinden alınmıştır. Kültür Bakanlığı gibi önemli bir görevin reformcuların elinde olmasından muhafazakarlar rahatsız olmuştur. Hatemi ve ekibi İran sineması ve özgür basının gelişmesi için 1983 yılından 1992 yılına kadar her türlü yardımı sağlamıştır.

İran sineması, devrimin başından itibaren ülkedeki siyasal değişimleri izlemek için uygun bir sahne olmuştur. 1983-1992 yılları arasında sinema, dönemin Kültür ve

²⁵⁸ Kanat, s.49.

²⁵⁹ Tapper, s.114.

²⁶⁰ Nafisi, s.771.

²⁶¹ Tapper, s.141.

İrşat Bakanı Hatemi'nin ılımlı eğilimlerini yansıtmıştır. Hatemi o yıllarda sinemanın bir propaganda aracı olmaması gerektiği inancını şöyle savunmuştur:

*“Sinemanın cami olmadığına inanıyorum. Sinemayı tabii konumundan uzaklaştırırsak, uzun süre yaşayamaz, Bir seyircinin sinemaya baskı altında ya da görev duygusuyla girmesine yol açarsak, toplumu deforme etmiş oluruz.”*²⁶²

Liberallerin çoğunluğunu kaybettiği ve muhafazakların çoğunluğu sağladığı İran'daki bu dönem baskı, kısıtlama ve sansürün mevcut olduğu karanlık bir dönem olarak kabul edilmiştir. 1992 yılında İran'daki yüksek enflasyon film maliyetlerinin yükselmesine de sebep olmuştur. Devletin ekonomik durumu bahane edilerek sinemaya yapılan maddi destek kesilmiş ve rejimin sinemayı desteklediği günler geride kalmıştır. Bu durum İran sinemasını neredeyse durma noktasına getirmiştir.

1989 yılında film yapımının ilk aşamalarında senaryonun onay alma şartı kaldırılmıştır. Fakat 1993'te, bir kez daha, tüm film projeleri için yapım izni alabilmede önceden senaryolarının onaylanmış olması şartı getirilmiştir.²⁶³

Tüm bu kısıtlamalar içerisinde İranlı yönetmenler belgesel film alanına yönelmişler ve sansürün engelleyemeceği sembolik bir anlatıma dayalı sinemanın gelişmesini sağlamışlardır. Bu İran sineması için yeni bir dönemin oluşmasını sağlamıştır. 1990 yılından 1996 yılına kadar geçen sürede İranlı yapımcılar sinema alanında halkın dikkatini çekecek ticari amaçlı filmler yapmaya başlamışlardır. Devrim'den sonra sinema filmlerinde, tanınmış yıldızlardan çok yeni genç ve yakışıklı oyuncular baş göstermiştir. Bu filmlerin ana kurgusu, olaylı sahneler, kahraman ağırlıklı konular, savaş ve devrim üzerine ekonomik yönden gelir sağlamayı amaçlayan konular olmuştur.

1993 yılından sonra oluşan yeni hükümet dini sinemayı oluşturmak için çalışmalara başlamış ve bunun sonucunda hem toplumda hem de sinema alanında gerilemeler yaşanmaya başlamıştır. Sinemayı propaganda aracına dönüştürmek isteyen muhafazakarlar dini temalı sinema filmlerine onay vermişlerdir. Farabi Sinema Enstitüsü kurulduğu ilk dönemlerde sinemanın gelişmesi için her türlü filmi

²⁶² Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.98-99.

²⁶³ Tapper, s.114.

desteklerken 1993 yılında yaşanan kadro değişikliğiyle sadece dini mesaj veren projelere ve seyircinin en beğendiği konulara destek verilmiştir.

Aynı yıl dini ve devrimci film yapımını teşvik amacıyla Sazman-ı Tebligat-i İslami, Tahran’da Dini Sinema Festivali’ni düzenlemeye başlanmıştır. İslami Felsefe ve Sanat Kurumu’nun “Batı’nın kültürel saldırısına karşı başlattığı” faaliyetler içinde sinema önemli bir yer tutmuştur. Kurumun sinema faaliyetleri arasında, dini sinema oluşumunu amaçlayan televizyon ve sinema gösterileri, parklarda film gösterimi, taşrada sinema faaliyetleri gibi başlıklar yer almıştır.²⁶⁴

1996 yılından itibaren düzenlenen ‘Dini Sinema Arayışı Seminerleri’ndeki amaç İslami sinema yaratmak olmuştur. Burada amaçlanan diğer bir unsurda sinema ile halka ulaştıramadıkları dini mesajları seminerler yoluyla ulaştırmaktır. Ancak tüm bu çalışmalara rağmen dini temalı filmler beklendiği kadar ilgi görmemiştir.

Dini sinema üzerinde yapılan tartışmalar, bu hedefi gerçekleştirmeye dönük filmlerin genellikle başarısız bulunuşu nedeniyle yeni açılımlar kazanarak devam etmiştir. Hovze-i Hüner’in (Sanat Kurumu) dini sinema başlığı altında yaptırdığı filmler, bu kurumun müdürü Hüccetülislam Zem’e, sinemanın sadece sinema olarak kaldığı takdirde, faydalı olabileceğini düşündürmüştür. Dini filmin bir mesajı olması ve sinemanın seyirci tarafından boş vakit geçirme aracı olarak algılanmaması gerektiği inancıyla bazen, estetik açıdan zayıf, kuru, tatsız filmler yapılmıştır. Oysa bir film hem seyirciye en güzel ve kutsal değerleri intikal ettirebilir hem de çekici gelebilirdi.²⁶⁵

1995 yılının yaz sezonunda Mahkmalbaf’ın *Selam Sinema* (1995) adlı filmi²⁶⁶ sinemanın yüzüncü yılı için çevrilecek bir filmde rol almak için başvuranlarla yapılan söyleşileri konu edinmiştir. Mahkmalbaf’ın kendisinin de perdede görüldüğü ve büyük bölümü doğaçlama yöntemiyle çekilen filmde, kadınlar, çocuklar, işçiler, aydınlar gibi değişik katmanlardan gelen yüzlerce oyuncu adayı ile teker teker ya da toplu olarak yapılan konuşmalar boyunca yönetmen, adayların iç dünyalarını tanımaya çalışmıştır.²⁶⁷ Bu film, Cannes Uluslararası Film Festivali’yle eşzamanlı olarak Paris’te üç sinemada birden gösterilmiştir. O sırada Paris’in bir diğer sinema salonunda da İbrahim

²⁶⁴ Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.117.

²⁶⁵ Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.117.

²⁶⁶ Tapper, s.74.

²⁶⁷ Teksoy, s.612.

Furuzeş'in Kavanoz'u (1992) gösterilmiştir. İran filmlerinin uluslararası film festivallerinde boy göstermedeki maksadı –sinema sanayi, tek tek film yapımcıları ve de hükümet açısından prestij kazanma kaygısıyla sınırlı değildir. Yabancı piyasalara açılmaksızın, İran sinemasının hükümet müdahalelerinden bağımsız, bağımsız bir ticari sanayi olarak kendi ayakları üzerinde büyüebilmesi mümkün görülmemiştir.²⁶⁸

Mahmalbaf'ın *Nun ve Goldun* (Bir Anlık Masumiyet, 1996) filmi ise yönetmenin, olayı bir filme dönüştürmek için, vaktiyle saldırdığı emniyet görevlisi ile karşılaşmasını konu edinmiştir. İki karşıt görüşlü kişi, filmin sonunda ortak insancıl noktalarda buluşmuşlardır. Çünkü ikisi de, aynı kuşaktandır ve çelişkileri ortak hataları içermiştir. Yönetmenin kardeşlik duygusuna verdiği önem ve İslami değerlere uygun bir gelişme özlemi bu filmde doruğa çıkmıştır. Film sarsür kurulunca yasaklanmış ama Locarno Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü kazanmıştır.²⁶⁹

İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından geçen ilk 20 yıllık süre zarfında öncekine nazaran oldukça farklı, yeni bir sinema ortaya çıkmıştır. Geçiş ve toplumsal çalkantı dönemleri en yaratıcısından sinemacıların ve sinema hareketlerinin doğumuna tanıklık ettiği görüntüsü vermiştir.²⁷⁰ Tüm bu gelişmelere bakıldığı zaman Irak-İran Savaşı döneminde savaş filmleri etkisini artırmış, 1993'ten sonra gelen yönetime muhafazakarların hakim olmasıyla dinsel temalı filmler çoğunluğu oluşturmuştur.

1997'de İran'da yapılan cumhurbaşkanlığı seçimleriyle dengeler tekrar bozulmuştur. Muhafazakarların beklemediği Kültür ve İslami İrşad Eski Bakanı Hatemi'nin adaylığını açıklaması 13 yıllık yeni bir dönemin başladığının habercisi olmuştur.

3.3.2. 1997 - 2012 Arası İran Sineması

Kültürel istila tartışmalarının koltuğundan ettiği Kültür ve İslami İrşad eski Bakanı Muhammed Hatemi, aydınların, gençlerin, sinemacıların ve kadınların kitlesel desteğini arkasına alarak, 1997 seçimlerinden açık ara farkla başkan çıkmıştır.²⁷¹ Muhafazakarlar ve ılımlılar arasındaki iktidar mücadelesini yeniden ılımlılar ele

²⁶⁸ Tapper, s.74-75.

²⁶⁹ Teksoy, s.612.

²⁷⁰ Tapper, s.37.

²⁷¹ Tapper, s.77.

geçirmiştir. Muhafazakar ve ılımlı kanadın mücadelesi 23 Mayıs 1997 seçimlerinde, ‘ılımlıların’ adayı Muhammed Hatemi, sayılan oyların %69.63’ünü alarak ‘ılımlı’ kanadın zaferini ilan etmiştir. İlimli kanadın adayı olan Muhammed Hatemi’nin 1997 seçimini muhafazakarları bile şaşırtacak yüksek bir oranla kazanmasının ana nedeni, halk nezninde İran siyasi sahnesine hakim olan İslam retoriğine alternatif bir söylem yaratacağı inancı olmuştur. Bunun yanında halk ayrıca Hatemi’nin sağ-muhafazakar grupların kültür üzerine getirdiği kısıtlamaları azaltabileceğine inanmıştı. Özellikle devrimin ruhunu taşımayan yeni nesil umutlarını Hatemi’nin başarısında gördükleri için seçim süreci boyunca propoganda çalışmalarına aktif ve kitlesel biçimde katılmışlardır.²⁷²

Hatemi’nin 1997’de cumhurbaşkanı seçilmesi üzerine, kurulan yeni hükümet sinemaya gereksiz müdahalelerden kaçınmayı ve sansür kurallarını yeniden düzenlemeyi öngörmüştür. Artık sinemacılar, konularında ve yapımlarında özgür olacaklardır.²⁷³ Hükümetin bu politikası, film üzerinde doğrudan denetimlerin azalmasına ve film üretiminde ciddi bir artış göstermesine yol açmıştır.²⁷⁴ Hatemi’nin Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı’na bir film yönetmeni olan Seyfullah Dad’ı ataması, sinemanın problemlerinin çözüleceği umudunu güçlendirmiştir. Seyfullah Dad, sinemanın sinemacılar tarafından yönetilmesi gerektiğini savunmuş, devletin denetçiler kanalıyla sinemacılara yol göstermesini hatalı bümüştür. Dad sinemada, dini sinema şeklinde bir ayırım yapılmasından da yana olmamamıştır.²⁷⁵ Seyfullah Dad, bir problematiği olan filmlerin engellenmeye çalışılmasının son derece yanlış olduğunu,²⁷⁶ denetim sistemini değişmesi gerektiğini ve tutarlı bir sinemanın birkaç kişinin beğenisiyle oluşamayacağını söylemiştir. Yönetmenler, politik baskı kaygısından uzak bir ruh haliyle çalışabilmeli, sosyal ya da siyasal konuları mesele edinebilmelidir.²⁷⁷ Seyfullah Dad, örneğin Kiyarüstemi’nin eğitim sistemini eleştiren Mashg-e Shab (Ev Ödevi, 1989) adlı filminin Eğitim Bakanlığı tarafından yıllarca yasaklanmış olmasının anlamsızlığını belirterek şöyle der:²⁷⁸ “(...) *Bu film mevcut eğitim*

²⁷² Sami Oğuz, Ruşen Çakır, *Hatemi’nin İranı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 48-49.

²⁷³ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.68.

²⁷⁴ Kanat, s.55.

²⁷⁵ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.99.

²⁷⁶ Kanat, s.55.

²⁷⁷ Aktaş, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.68.

²⁷⁸ Kanat Fatin, s.55.

sistemini eleştiriyordu. Bakanlık yetkilileri, böyle bir filmin devleti zayıflatacağı düşüncesiyle filmin gösterimini engellemeye çalıştılar. Sinemacılarımız eğitim sitemini eleştirmeyeceklerse, hangi konularda film yapsınlar? Bu zihniyet karşısında sinemacılarımız ya film yapamıyor ya da bir film yaptıktan sonra gösterime sokmak için iki-üç sene uğraşmaya mecbur kalıyor. Bu durumda insanlar üçüncü yolu, kalitesiz ve problematiği olmayan filmler yapmayı seçtiler.”²⁷⁹

Seyfullah Dad, devletin sinemayı desteklemesi sürecindeki bu son aşamada devletin artık hangi tür sinemayı desteklediğini açıkça belirtmesi gerektiğini savunmuştur. Devrim sonrasında, dini içerikli filmler devletten destek almıştır. Seyfullah Dad’a göre Farsi filmler ya da ticari filmler dediğimiz tür İran halkının dikkatini her zaman çeken filmler olmuştur. Farsi filmler devlet tarafından desteklenmeliydi; ancak Farsi film türü, İran sinema sektörünün senelik yapılan filmlerin %20’sini aşmaması gerekliliğini savunmuştur. Bundaki temel amaç ise entellektüel film türünün gelişimini engelleyebilecek oluşumların önünü alabilmek olarak kabul edilmiştir. Çünkü ticari kaygı neticesinde Farsi film türünde yapımların çoğunlukta olması kaçınılmazdı.

Bu dönemde, Kiyarüstemi’nin *Tami Guilass* (Kiraz Tadı) adlı filmi 1997 yılında Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye’yi ödülü almıştır.²⁸⁰ Bundan bir yıl sonra Muhsin Makhmalbaf’ın kızı Samira Makhmalbaf ilk filmi olan *Sib* (Elma,1998) ile Locarno Film Festivali’nde Eleştirmenler Ödülü’nü kazanmıştır. Film, Tahran’ın yoksul bir mahallesinde, gözleri görneyen yaşlı bir kadınla kocasının, iki kızlarını, günahkar olmamaları için on bir yıl süreyle eve kapatmalarını konu edinmiştir. Baba, kızlarına sürekli olarak erkeklerden gelebilecek kötülükleri aktarırken Kur’an’a da gönderme yapmıştır. Özgürlüklerine kavuştuklarında kızların elma, dondurma, incik boncuk almak gibi masum istekleri olduğu görülmüştür.²⁸¹

Ancak Seyfullah Dad’ın özgürlükçü açıklamalarına ve filmlerin uluslararası alanda gösterdikleri başarılarına rağmen hemen, 1998’de Kültür ve İslami Rehberlik Bakanı olarak göreve başlayan Ataullah Maheverani ise, beliren yumuşama

²⁷⁹ Aktaş Cihan, ‘*Şark’ın Şiiri: İran Sineması*’, s.68.

²⁸⁰ Tapper, s.122.

²⁸¹ Teksoy, s.612.

beklentisinin aksine temel yaklaşımların kolay kolay değişmeyeceğini şu sözleriyle gündeme taşımıştır:

“(...) hicap, toplumumuzun ve sinema endüstrisinde kabul görmüş bir normdur. Yani hiç bir yönetmenin, mutfakta kocasına yemek hazırlıyor dahi olsa bir kadının başörtüsüz göstermek gibi bir beklentisi olmamalıdır. Hukuki ve dini hükümlere göre, erkek ve kadının basit bir el sıkışma için bile birbirlerine dokunması yasaklanmıştır. Alınan karar budur ve bunu görmezden gelemeyiz.”²⁸²

İran’ın içerisinde sinema adına bu gelişmeler yaşanırken, İran sineması uluslararası festivallerde ödüller kazanarak adından söz ettirir hale gelmiştir.

Cafer Penahi, 2000 yılında 57.Venedik Film Festivali’nde Altın Aslan ödülü kazanmış filmi *Dayereh (Daire)* ‘de, çeşitli nedenlerle suça, çevrelerinden, evlerinden koparılmış, dışlanmış yoksul kadınların, sistemin yaygın kontrolündeki acımasız kent koşullarında var olma mücadelelerini anlatmıştır. Filme adını veren ‘daire’ tanımı, kadınların kurtulmaya çalıştığı kuşatılmışlığı ifade etmiştir.²⁸³ Bu filmde kadının İran toplumundaki yeri sorgulanmıştır.

Entellektüel ya da sanat sineması olarak adlandırılan filmler siyasal sinema filmine örneklerdir. Siyasal sinema filmlerin örneklerine geçmeden önce siyasal sinemanın ne olduğuna bakmak gerekmektedir. Oğuz Makal’ın siyasal sinema tanımına göre;

“Siyasal sinema, egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan, anti-emperyalist sinemadır. Ticari sinema da görülen pek çok dramatik yapı içindeki olağanüstü kişiler-kahramanlara karşıdır, gerçek kahramanın kitleler olduğunu bilen sinemadır. Siyasal sinema belgedir”²⁸⁴

Politik bir sinemanın esas özelliğinin dönemin en mühim politik meselelerinin ele almak olduğu kabul edilmiştir. Siyasal sistemin filmlerin halka gösterimine kısıtlamalar getirdiği ülkelerde, yönetmenler politik görüşlerini ifade etmekte genellikle sembolizmden faydalanmışlardır.²⁸⁵ Entellektüel sinemacıların yapıtlarında eleştirdikleri

²⁸² Kanat, s.55-56.

²⁸³ Kanat, s.61.

²⁸⁴ Oğuz Makal, “Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema”, *Gerçek Sinema Dergisi*, Sayı: 4, Ocak, s.8

²⁸⁵ Tapper, s.141.

noktaların başında İslami kuralların günlük yaşamda ve sinemada kullanılmasının yarattığı sorunlarını ele almışlardır.

İran sineması Farsi şiiri geleneğinden yola çıkarak sinemada metaforik anlatımı kullanmıştır. Eğer metaforik anlatımının ne anlama geldiği algılamassa sansür kurulu sistemi baştan sona eleştiren bir filme onay vermiş oluyorlardı. Siyasal sinema dediğimiz sistemi eleştiren filmler İran'da Hatemi'nin 1997 yılında cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra sinema alanında yapılan özgürlükçü düzenlemeler sonucunda hissedilir oranda etkin olmuştur.

İran sinemasının, ticari üretimin yani Farsi film üretimin yanı sıra, 1990'dan sonra uluslararası festivallerde ödüller kazanan bol sayıda film üretmesi, çalışmalarında ülke kültürüne ağırlık veren bir yönetmenler kuşağının başarısı olmuştur. İslam devriminin sinemayı denetim altına alan yasaklamaları, yönetmenleri yeni arayışlara yöneltmiştir. Dramatik yapılanmaya yer vermeyen, duygusallıktan arınmış insancıl bir bakışın egemen olduğu bir anlayış oluşmuştur. Devlet destekli bu sinema kimi kez belgeselci bir anlatımla, geleneksel olanla çağdaşı karşılaştırarak, bir kimlik arayışını gündeme getirilmiştir.²⁸⁶

Devrim sonrası oluşan bu kimlik arayışında oluşan yeni İran sinemasının şekillenmesinde devletin yabancı yaptırımları kısıtlayarak özgün bir sinema oluşması için gösterdiği çabalar yadsınamaz. Ancak İran sinemasının başlangıcından beri yerli filmlere uygulanan senaryoların denetlenmesi kuralı ister istemez tam anlamıyla özgür ve bağımsız bir İran sinemasının oluşmasını engellemiştir.

İran sinemasında politik film yapımının açıktan yapılması mümkün değildir. Politik bir film yapmak hükümetten alınan desteğin kesilmesine ve yapılan filmin yasaklanmasına sebep olmuştur. Bu uygulamalara rağmen İranlı yönetmenlerden bazıları politik film yapmaya çalışmışlardır. Bunların başında Muhsin Mafhmalbaf, Behruz Efhami, Merhcuvi, Abbas Kiyarüstemi, Beyzai, Milani gibi yönetmenlerdir.

Tahmine Milani'nin 1979 Şubat Devrimi sırasında olanlar ve sonrasına dair gözlemlerine dayanan yarı otobiyografik filmi, *Nineh-ye Penhan* (Saklı Yarı, 2001), İslam Devrimi sonrası İran'da politik nedenlerle yasaklanan ilk film olmuştur. Özellikle devrim sonrası sorgusuz-yargısız infazlar, kısımlar, yoğun gözaltı ve tutuklamaların

²⁸⁶ Reksoy, s.615.

geri dönüşlerle aktarılması, İslam Cumhuriyeti'nin geçmişindeki ağır hataların, doğrudan olmasa da, rahatsız edici tonda vurgulanması, yine de genç İslam devletinin ideolojik olarak mahkum ettiği sol düşüncenin yönetmence aklanmaya çalışılması, anlatı tarzı olarak bir melodram sayılabilecek bu filmin, ilk politik film olarak kabul görmesine yol açmıştır.²⁸⁷

Rasul Sadr Ameli'nin Dokhtar-e ba Kafsh-haye Katani (Spor Ayakkabılı Kız, 1999), Men Taraneh, Panzdah Sal Darem (Ben Taraneh, Onbeşindeyim, 2002) ve Aida, Dishab Baba to Deham (Aida, Dün Gece Babamı Gördüm, 2004) isimli filmlerinde Tahran gençliğinin sorunlarını ele almaktadır. Her üç filmin de ana karakterleri genç kızlardır. Her üç filmde genç kızlığı merkeze alan sorunları anlatır.²⁸⁸ İran toplumunun ataerkil yapısını ve sistemin bu ataerkil yapıyı desteklemesiyle kadınlar için oluşan çıkmazları konu almaktadır.

Mesud Kimyai'nin "İtiraz, 1999" filminde namus savunması kanunlara bırakılıyor. Bunun dışında insanın oyuna gelmesi, siyasi güçlerin insanların cahilliğini kötüye kullanması dile getirilmiştir.

Mecid Mecidi'nin Gökyüzü Çocukları (1999) filmi Oscar ödülüne aday olan ikinci İran filmidir. Bu film, Amerika'da en çok satan filmler listesine girmiştir. 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. Mecid Mecidi 'nin senaryosu 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.

Cennetin Çocukları filminde Ali, kız kardeşinin ayakkabısını eve dönerken kaybeder. Fakir oldukları için ailelerine durumu anlatmazlar ama artık Zehra'nın okula gidecek ayakkabısı yoktur. Bunun üzerine iki kardeş plan yapar. Ayakkabıları dönüşümlü giyeceklerdir. Zehra, sabahları okula giderken ağabeyinin ayakkabılarını giyecek, o dönünce okula gitme sırası Ali'ye gelecektir.

Ali, kız kardeşi ile yaşadıkları ayakkabı sorununa bir çözüm getirmek ister ve

²⁸⁷ Kanat, s.72.

²⁸⁸ Kanat, s.64.

okulda düzenlenen koşu yarışmasına katılmaya karar verir. Çünkü üçüncü olana verilecek ödöl, ayakkabıdır. Bütün gayretiyle üçüncü olmaya çalışan Ali kıl payı üçüncülüğü kaçıarak(!) birinci olur. Sonuçta zafer kazanmış gibi görünse de ayakkabıları alamadığı için yenik duruma düşmüştür.

Mecit Mecidi'ye ait 'Cennetin Çocukları' filminin son sahnesinde Ali eve gelip perişan olan ayaklarını bahçedeki havuzun içine bırakır. Havuzdaki balıklar ayaklarının çevresine gelerek dönmeye başlarlar. Verdikleri mücadele sonucunda manevî yükselişe, kemale eren 'ayaklar'ın çevresinde, balıklar adeta tavaf eder. Bu, Ali'nin verdiği mücadelenin mükâfatıdır.

Oscar'a aday gösterilen birinci film Abbas Kiyarüstemi'nin Zeytin Ağaçları Altında (1994) adlı filmi olmuştur.²⁸⁹ 10 ya da On (Farsça :Dah, İngilizce: Ten), 2002 İran-Fransa -ABD ortak yapımı Abbas Kiyarüstemi filmidir. İran'ın başkenti Tahran'da çekildi. Türkiye de 27 Mayıs 2002'de gösterime girmiştir. ABD'de gösterime girdiğinde 105.656 \$ hasılat elde etmiş. Fransa'da Les Cahiers du cinéma tarafından 2002'nin en iyi on filminden biri seçilmiştir. The Roads of Kiarostami, 2005 İran yapımı siyah-beyaz Abbas Kiyarüstemi belgeselidir. Süresi, 32 dakikadır. Yönetmen, filmde, kendi ilham kaynaklarını göz önünde tutarak, şiirsel gözlemlerle sade siyah-beyaz fotoğrafları, müziği ve politik açıdan provoke edici finali birleştirmiş ve doğa manzaralarının gücünü yansıtmıştır.

Samira Makhmalbaf'ın Taxte Raş (Kara Tahta, 2000) Saddam Hüseyin dönemindeki Halepçe katliamından sonra da devam eden kimyasal silah kullanımının yol açtığı büyük dramın insanları yerinden yurtlarından edişini, savaşları, orantısız güç kullanabilecek en büyük aygıt olan devlet şiddetini, fiziksel-ruhsal-sosyal yıkımları, göçleri ve yıkılan aileleri anlatmıştır. Bu film Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü dahil pek çok festivalden ödülleri dönmeyi başarmıştır.²⁹⁰

İran sinemasının her seçimle yeniden şekillendirilen bir yapıya sahip olduğunu söylemiştik, son olarak 2005 yılında yapılan seçimlerde muhafazakar kanadın seçimleri kazanması yeni süreci belirler olmuştur. 2005 yılında yapılan seçimle Mahmut Ahmedinejad cumhurbaşkanı seçilmiştir. Cumhurbaşkanı Ahmedinejad'ın

²⁸⁹ Sinema, Erişim Tarihi:08.09. 2011, <http://iransinemasi.blogcu.com/iran-sinemasi>.

²⁹⁰ Kanat, s,128.

başkanlığındaki ‘Yüksek Kültür Koruma Konseyi’; feminist, laik, liberal, nihilist ve doğu kültürünü küçük düşüren fikirler barındıran ve ahlak dışı davranışlar ile şiddet, uyuşturucu veya alkol kullanımını teşvik eden yabancı filmlerin dağıtımını ve gösterimini yasaklamıştır.²⁹¹

İran sinemasının geleceğini tahlil etmek İran’ın içte yaşadığı siyasal çekişmelere ve uluslararası alanda yaşadığı baskılara bakıldığı zaman çok kolay görülmemektedir. Çünkü İran’da yönetimin bir muhafazakarlar bir ılımlılar arasında el değişmesi doğrudan sinemayı etkilemektedir. 1997’de Hatemi’nin cumhurbaşkanı seçilmesinden günümüze kadar geçen süreçte İran sineması sosyal içerikli filmlere yönelmiştir.

İran sineması kimi kaynaklara göre 1980’den günümüze kadar 1500 üzerinde festivale katılmış bunların çoğundan ödülle dönmüştür.²⁹²

Yabancı Dilde En İyi Film Oscar’ını alan “Bir Ayrılık / A Separation”, 84.sü düzenlenen Akademi Ödülleri tarihinin ödül alan ilk İran filmi ünvanını da kazanmış oldu. Altın Ayı ödüllü yıldız filmin yönetmeni Asghar Farhadi, gecenin en önemli konuşmalarından birini yaptı:

“Şu anda bizi dünyanın dört bir yanında izleyen İranlıların mutlu olduğunu tahmin ediyorum. Bu mutluluğun nedeni kazandığımızın önemli bir ödül olması değil. Çünkü şu zamanlarda ülkeleriyle ilgili politikacılardan savaş, tehdit ve saldırganlık konuşmaları duyarlarken, bu gece İran muhteşem kültürü ile gündemi geldi. İran’ın zengin ve köklü kültürü bir süredir politikanın serptiği toprağın altında saklanıyordu. Bu ödülü kazanmış olmaj ve adımızı duyurmak bizi mutlu eidiyor. Ülkemin halkı bütün medeniyetlere saygı duyar ve düşmanlığa karşıdır.”²⁹³

Ayrılık filmi aslında çok basit bir filmidir. Bir çiftin boşanma eşiğinde küçük insanların büyük insanların hikayelerini anlatıldığı bir film. Ancak bu sefer fonda İran var. Sokaklardaki karmaşasıyla, devlet dairelerindeki bunaltıcı atmosferiyle, orta sınıfın günlük telaşlarıyla, ergen bir kızın korkularıyla filmin her karesinde İran’a ait bir ayrıntı görülüyor. İran’daki işçi-işveren ilişkilerini, zengin-fakir semtlerini, adli bir soruşturmanın nasıl yapıldığını, gelenek ile hukukun nasıl çatıştığını, kadın- erkek hiyerarşisinin nasıl kurulduğuna, İran ölçeğinde şahit oluyorsunuz. Batılı televizyon

²⁹¹ Radikal Gazetesi, 21.10. 2005.

²⁹² Kanat, s,128.

²⁹³ Sinema, Erişim tarihi :28.02. 2012, <http://gundem.milliyet.com.tr>,

kanallarında sunulan masum insanları öldürmek için atom bombası planlayanların İran'ından çok farklı bir ülke olduğunu göstermiştir. Ayrılık filmindeki sahneler özellikle Batılı herhangi bir ülkenin sıradan vatandaşının gözünde oluşturulan İran algısını çökertmiştir.²⁹⁴

Filmin konsepti, bir dizi kişisel deneyimler ile bazı zamanlarda Asghar Farhadi'nin aklında olan soyut resimlerden gelmektedir. Filmi yapmaya karar verir vermez, çabucak yazılmış ve finanse edilmiştir. Farhadi, filmini önceki filmi olan Darbareye Elly'den "mantıksal gelişim" olarak tanımlamıştır. Yönetmenin son üç filminde olduğu gibi Jodaeiye Nader az Simin filmi de devlet desteği olmadan yapılmıştır. Darbareye Elly filminin başarısının sayesinde bu filmde mali sorunlar pek yaşanmamıştır. Yapım, Motion Picture Association'ın APSA Akademisi Film Fonu'ndan destek olarak 25.000 ABD doları almıştır.

Farhadi'nin birkaç İranlı film şahsiyetine destek verdiğini açıkladığını bir ödül töreninde açıklamasıyla Eylül 2010 tarihinde Farhadi, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından film yapmaktan yasaklanmıştır. Özellikle, sürgünde olan film yapımcısı ve İranlı muhalif kişilikli Mohsen Makhmalbaf ile hapsedilmiş siyasi yönetmen Jafar Panahi'nin ülkeye geri dönmesini görmeyi istediğini belirtmişti. Farhadi'nin sözlerinin yanlış anlaşıldığını iddia etmesinden ve sözlerinden dolayı özür dilemesinden sonra yasak Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından ekimin başında kaldırılmıştır.²⁹⁵

3.4. İRAN SİNEMASINDA SANSÜR

Film sansürünün İran'da uzun bir geçmişi olmuştur. Cemşit Ekremi'nin belirtmiş olduğu üzere, 1920'li yıllara dayanan ve film gösterimini hedef almış olan ilk sansür girişimlerinde, sinema salonu sahipleri, İranlıların ithal filmlerinde Batılı ahlak anlayışına ve açık saçık müstehcen sahnelerine maruz kaldığının tasasına düşmüş dini grupların baskıları altında ezilmişlerdir. Sonraki süreçte, belediyelere ve hükümet yetkililerine sansür kuralları ve rehberleri oluşturma vazifelerini yüklemek suretiyle

²⁹⁴ Sinema, Erişim Tarihi: 28.02.2012, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1080103&Yazar=cuneytozdemir&Cate>.

²⁹⁵ Sinema, Erişim Tarihi: 8.04.2011, Wikipedia.

film sansürünü kurumsallaştırmaya, profesyonelleştirmeye ve meşrulaştırmaya dönük çabalar olmuştur.

1950’de yerli ve ithal yapım olmak üzere tüm filmlerin incelenmesi ve denetlenmesine dönük düzenlemeler getirmekle yükümlü bir komite kurulmuştur. Bu komite, polis şefiyle İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ve Basın Yayın Dairesi temsilcilerinden meydana gelmiştir. 1950’lerin ortasında SAVAK’ın kurulmasıyla, bu teşkilat mensuplarından da komiteye katılım olmuştur. Komite, diğer konu başlıklarının yanı sıra, İslam’a Şiiliğe kasdetme, monarşiye ve kraliyet ailesine muhalefet teşvik etme, hapishanelerdeki ayaklanmaları övme ya da evli kadınlarla gayrimeşru ilişkiye girme, kızların ve kadınların iğfali gibi temaları yasaklayan 15 maddelik bir tebliğ yayınlamıştır.

1968’e gelindiğinde, film denetimi görevini devralan Kültür ve Sanat Bakanlığı, 15 maddelik tebliğe koyduğu bir dizi ilaveyle birlikte monarşi karşıtı temaları daha da ayrıntılandırmıştır. Şah rejimi döneminin sefaletinin, başkaldırının ve Batı tarzı hükümetlerin devrilmelerinin resmedildiği filmler istisna olmak üzere, sansür kriterleri devrim sonrasında da varlığını aynen sürdürmüştür.

Devrim öncesi ve sonrası hükümetler, egemen güçlerin sinemanın gücüne ne denli vakıf olduklarını gözler önüne seren bir süreklilik içerisinde siyasi eleştiri ve toplumsal muhalefet gibi temalara yasak getirirlerken benzer kaygılarla hareket etmişlerdir. Dolayısıyla, her iki rejim de sansür aygıtını kendi ideolojik çerçevelerine uydurma yoluna gitmişlerdir.²⁹⁶

İran sinemasının öncelikli ayırt edici özelliği filmlerinde seks ve şiddet sahnelerinin bulunmayışı olarak gösterilmiştir. Kötü bir örnek teşkil ettiği düşünülen şiddet sahneleri yanında, müptezel (pornoğrafik, erotik ve edebe aykırı) sahnelerde yasaktır. Sinema politikasını oluşturan anlayışta, İslami liyakatlara ve değerlere, insanı sağlam kılan hasletlere düşmanca yaklaşan her film, kötü film olarak değerlendirilmektedir.²⁹⁷

Devrim öncesi dönemde ulema sinemayı ya reddetmiş ya da hiç yokmuş gibi davranmıştır; filmleri fıkıh ilminin haram ve helal kısımlarına göre tasvir etmek

²⁹⁶ Tapper, s. 110-112.

²⁹⁷ Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s. 52.

haricinde, alimlerin bu yeni sanat biçimine dönük söyleyecek fazla bir şeyleri olmamıştır.

Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyeti durdurulmuştur. Fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar vermiştir. Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası 1979 yılında kurulmuştur.²⁹⁸

Bu süreçte çalkantılı ve değişken iktisadi ve siyasi koşullar yeni filmlerin çekimine yatırım yapılmasını çaydırırken, eskilerin gösterime konmasını ve yeni filmlerin ithalini özendirmiştir.²⁹⁹ 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. Aslında devrim, Şah rejiminin tamamen reddi üzerine siyasi söylemini inşa etmesine rağmen, baskı ve sansür yeni kurulan siyasi iktidarında etkin araçları olmuştur.

Birçok filmin çıplaklık ve iffetsizlik diye tanımlanan unsurları içeren sahneleri sansürlenmiştir. Makaslama anlatıyı anlaşılmasız kıldığı için, uygunsuz vücut bölümleri her kareye uygulanan kalın kalemle karalanmıştır. Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilmek, mallarına el konulması, yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dahil olmak üzere çeşitli sansür türlerine tabi tutulmuşlardır.³⁰⁰ Bundan dolayı İslamı öğretecek, yaygınlaştıracak, halkın beğeni ölçülerine cevap verecek, Batı karşıtı filmlere ihtiyaç vardı. Ancak, 1981'e kadar kayda değer bir yerli film üretilmemiştir.³⁰¹ Bu dönemde film yapmaya cesaret eden olmamış, yapmaya yeltenenler ise kadın karakersiz filmler çekmeye özen göstermişlerdir. Behram Beyzai, Mesut Kimyayi ve Emir Naderi bunlar arasında yer almıştır.

Sinemacıların devletin imkanlarından yararlanabilmeleri için, Mart 1998'e kadar senaryolarının Senaryo Tasvip Kurulu'ndan geçmesi gerekiyordu. Konumu üzerine tartışmaların sansür ve düşünce özürlüğü tartışmalarına dönüştüğü bu kurulun senaryoları tasvibinde dikkat ettiği ilk iki önemli husus, İslami yasalara, dini olgulara ve

²⁹⁸ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.33.

²⁹⁹ Tapper, s.40.

³⁰⁰ Nafisi, s.769.

³⁰¹ Kanat, s.33.

şahsiyete saygınlığı ve hicabın korunması olmuştur. Yeni hükümetin yaptığı bir düzenlemeyle bu kurulun yetkileri iptal edilmiş ve sinemacılar çalışmalarını kendilerine sunulan genel bir çerçeve doğrultusunda sürdürmeye başlamışlardır. Bu noktaya gelinmesi, İran sinemasında uyulması gerekli görülen temel hususların sinema çevrelerinde yerleştiği gibi bir kabule dayanmaktadır.

1982’de İslami hükümetçe yapılan bir düzenlemeyle, nasıl olursa olsun İslami ilkeleri zayıflatan, küçük düşüren bütün sinema ve video filmleri yasaklanmıştır. Bu komuda yetkili kılınan Bakanlık, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı’ydı (KİRB). Yasak kapsamına giren gerekçeler kısaca şöyledir:

Doğrudan ya da dolaylı olarak peygamberlerin, imamların, Velayaet-i Fakihi, İslami Şura Meclisi’nin ya da müçtehitlerin aşağılanması, İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfredilmesi, Filmin ahlaksızlığı ve fuhuşu teşvik etmesi; kötü alışkanlıkları ve yasadışı yollardan para kazanmayı öğretmesi ya da teşvik etmesi, Renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç bakımlarından bütün insanlar arasında varolan eşitliği inkar etmesi, Tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtması, Ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkar etmesi, Tevhid, vahiy, ahiret inancı, yaratılıştaki ve yönetimde Allah’ın adaleti; imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkarı veya çarpıtılması olarak sunulması. Bunların yanında ticari amaçlar güderek ucuza getirilmiş kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler, izleyicinin beğenisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle yasak kapsamına alınmıştır.³⁰²

İslami kurallara riayet edilmeyen filmlerde, sinemacılar o sahneleri yeniden çekmeleri istenmiştir. Bu kurallar bilindiği için, senaryoların onayı açısından çoğu zaman bir problem çıkmıyor. Bazen, onaylanmış senaryolara rağmen filmlerde kadın sanatçılar tesettüre dikkat etmemişlerdir. Devrim’in başlarında Behram Beyzayı’nın iki filmine, oyuncuların hicaba riayet etmeyişi yüzünden gösterim izni verilmemiş ve bu yönetmen, gerekli düzenlemeleri yaptıktan sonra filmlerini gösterime sokabilmiştir.

3.5. İRAN SİNEMASINDA CİNSİYET OLGUSU

Kadını konu alan kitle iletişim araştırmalarında radikal, liberal, Marxist ve Sosyalist olmak üzere belli başlı dört yaklaşımdan söz edilebilir. Radikal feminist

³⁰² Aktaş, ‘Şark’ın Şiiri: İran Sineması’, s.53.

yaklaşım, kadınların kendi kitle iletişim ortamını yaratmaları yolunda alternatif araçlar önerir; kadın videosu, kadın televizyonu, kadın filmleri gibi. Liberal feminist yaklaşımda ise varolan sistem içerisinde belirli değişiklikler önermiştir. Marxist feminist bakış açısı ise kapitalist üretim sürecinin toptan değişimini öngördüğü için kadının izleyici, konu ve yaratıcı olarak imgesellik ve gerçeklik boyutlarındaki toptan değişimi söz konusu olmuştur. Sosyalist feminist yaklaşım, toplumdaki cinsiyet, sınıf ve ırk ayrımcılığı yapan baskıcı kurumların ortadan kaldırılmasını önermiştir.³⁰³

Bütün bu yaklaşımların görünen ortak noktası kadınların varolan sistem içinde yaratılan imgelerinden memnun olmadıkları gerçeği olmuştur. Bu da onları tarihin öznesi olma konusunda pasif bir eylem tarzından vazgeçerek, egemen ideolojiyi eleştiren katılımcı bir eylemlilik haline sokmuştur. Kişiyi kurulu sisteme başka bir araca gerek kalmadan kolaylıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada kadının temsili ataerkil sistem ile uyumludur.³⁰⁴

Günümüz sinemasında, geleneksel anlatı kalıplarını kıran ve feminist akımın etkisiyle kurulu egemen ideolojiyi eleştiren filmlerin varlığı giderek artmıştır. Fakat kapitalist ekonominin dünya üzerinde sosyalist sisteme karşı kazanmış olduğu görece başarı, kadın cinselliğinin kitle iletişim araçlarındaki sömürsünün uzunca bir süre devam edeceğinin kanıtıdır. Diğer bir yandan üçüncü dünya ülkeleri olarak isimlendirilen ülkelerde geleneksel sinema söylemin dışında filmler üretilmekte ve uluslar arası arena başarılar kazanmaktadır.

Özellikle komşumuz olan İran, devrimden sonra sinema sanayinde hızlı bir atılım yapmış ve şiddet ve cinsellik gibi çağımızın en önemli iki değişkenini filmlerinde kullanmadan başarılar kazanmıştır. İran'da genel anlamda kadın, modernleşme, ataerkil sistem ve İslam dininin çizmiş olduğu sınırlar içerisinde kendisine yaşama alanı bulmuştur.

Devrim'den sonra sinemada kadınlara yer verilirken bir hayli ihtiyatlı davranılmıştır. Devrimin ilk yıllarında kadın sinemada ya hiç yer almamış ya da silikleştirilmiştir. Kadınlarla ilgili tabular ve kadının kişiliğinde odaklanmış değer yargıları, bu konudaki ihtiyatlı tutumun bir diğer nedenidir. Devrimi izleyen tereddütlü ilk birkaç yıldan sonra kadınlar, sinemada gerek oyuncu gerekse yönetmen olarak faaliyet göstermeye başlamışlardır. Yine de kadınlarla ilgili, her zaman dini gerekçelerle

³⁰³ Nurcay Türkoğlu, *Görü-yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, İstanbul Yayınları, 2000, s.76.

³⁰⁴ S. Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınları, İstanbul 2000, s. 70.

açıklanamayacak yargılar nedeniyle, kadın yönetmenlerin filmlerinde bile kadınların silik bir şekilde yer almaya devam ettiği öne sürülmektedir. Kadınlarla ilgili sınırlar, yönetmenlerin en çok şikayet ettiği konudur. Senaristlerde, kadınlarla ilgili konularda uyulması beklenen kuralları, senaryo yazımını kısıtlayıcı başlıca engellerden biri olarak göstermektedirler.

İranlı sinemacı, İslamiyet'in yasakladığı şeyleri eserinde konu edinemez; mesela hem toplumsal hem de özel boyutları olan karı-koca ilişkisinin mahrem olan özel boyutları, dünyanın pek çok yerinde olağan sayılsa bile, İran'da perdeye aktarılamaz. Çünkü İslamiyet, namahrem bir kadının namahrem bir erkekle temasına izin vermiyor.

305

1969 yılında Mesut Kimyayi'nin çektiği 'Kayser' filmi daha sonraki yıllarda sinemada kadının yer alış biçimini belirleyecek imgenin oluşumunda etkili bulunmuştur. Filmde, şehrin güneyinden yoksul bir genç kız, tecavüz sonucu hamile kalır intihar eder. Kızkardeşinin intikamını almak için ölmek ya da öldürmek zorunda kalan Kayser'in trajedisi, yerli bir western havasında sürer gider.³⁰⁶ Kimyayi'nin daha önceki filmlerinde kadın cinselliğini kullanmış fakat başarı sağlayamamıştır. Bundan dolayı erkek egemen değerlerine dayalı, halkın ve aydınların nostaljik düşüncelerine cevap veren filmlere yönelmiştir. Böylece Kimyayi filmlerinde kadın kabare sahnelerinde, evin en gizli köşelerine atılmıştır. Kimyayi'nin ve takipçilerinin devrimden önceki filmlerinde kadının rolü, erkeklerin bir ilavesi seviyesine inmiştir. Kayser gibi filmlerin kadına bakış açısı, ticari sinemaya, kadınların cinsel bir malzeme olarak kullanılmasını yaygınlaştırmak şeklinde olmuştur. Bundan dolayı toplumun zihninde, sinemada kadın rolü, fesada sebebiyet veren bir kötülük kaynağı olarak yer etmiştir.³⁰⁷

Devrim sonrasında İran sinemasında oluşturulan yeni bir sinema anlayışıyla bu olumsuz imaj silinmeye çalışılmıştır.

Devrimden sonra yaşanan kırılma, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını ilk uygulamaları ile gözler önüne sermiştir. Kültürel ve sosyal alanın yeniden inşası sancılı bir geçişin varlığını doğurmuştur. Özellikle 'sinema ve kadın' ilişkisinin devrimin ilk

³⁰⁵ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s.72-73.

³⁰⁶ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s. 35.

³⁰⁷ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s. 43.

yıllarında nasıl olacağı, siyasal otoritenin uğraştığı alanların başında gelmiştir. Devrimden hemen sonra, İran'ın bir sineması olabileceğine ihtimal verenler bile, kadınların bu sinemada alacağı yeri tasavvur edememişlerdir. İran toplumunun şekillenmesinde önemli yeri olan İslam dini ve yüzlerce yıllık ataerkil yaşayışın kabulleri mahremiyet, namus ve iffet gibi değerlerin perdede nasıl yansıtacağı sorunsalı, İranlı kadının devrim sonrası sinemadaki varlığını tartışmalı hale getirmiştir. Bugün bile İran sinemasının en önemli handikapı, kadın oyuncuların perdede yer alış biçimidir. Filmin yapımı sırasında kadın sanatçılarla ilgili olarak söz konusu edilebilecek başlıca meseleler şöyle sıralanmaktadır: Kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, elbisesi, koşması, dans etmesi ve jimnastik yapması, duygularını ifade ediş biçimi, makyajı, ziyneti, erkeğe benzetilmesi, eşi rolünde namahrem bir erkeğin oynayışı...³⁰⁸

Devrim sonrası İran sineması Batıda çocuk kahramanların rol aldığı köy filmleriyle ünlü olmuştur. Çok büyük ölçüde alegorik olan bu hikayelerin çoğunda, çocuk kahraman (genellikle erkektir) insani değerlere ulaşmak için birçok engeli aşmak durumunda kalır. Kadınlar uzun planlarda, çoğu zaman pasif veya ikincil roldedirler.³⁰⁹

Kadının devrim sonrası kamusal alandan çekilmesi kolay olmamıştır. İran devriminin öncülüğünü üstlenen islami kanat diğer muhalefetle birlikte, kadının toplumsal hayattaki isteğini bastırmış ve kadını asli görevi olan ev-içi yaşama hapsedmiştir. Bu durum İran sinemasına da yansımıştır. Starsı olması hedeflenen İran sinemasında, kadın oyuncular ilk dönemlerde filmlerde hiç rol almamışlar ve film afişlerinde renksiz, mat renklerle gösterilerek, sinemadaki varlıkları silikleştirilmiştir.³¹⁰ Seksenli yılların ortalarına doğru, kadın oyuncular filmlerde daha fazla yer almaya başlamışlardır. Yönetmenler filmlerinde kadın-erkek ilişkilerindeki mesafenin ve tesettür kuralının oluşturduğu gayri tabiliği aşmak için çareler aramışlardır. Bu çare bazen uzak çekimlerde kadın rolünün bir erkeğe oynatılması, bazen de çevrilen film için gerçek hayatta evli olan iki oyuncunun seçilmesi şeklinde olmuştur.³¹¹ Ayrıca sinemada Müslüman kadının mutlaka, iffetli, takvalı ve çocuklarının eğitimi konusunda mesuliyet duygusuna sahip bir kişilik olarak gösterilmesi gerekmektedir. Kötü ahlaklı, genç

³⁰⁸ Aktaş, 'Şark'ın Şiiri: İran Sineması', s. 205.

³⁰⁹ Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, Agora Yayınları, İstanbul 2006, s. 100.

³¹⁰ Aktaş, *Bacı'dan Bayan'a*, s. 150.

³¹¹ Aktaş, *Bacı'dan Bayan'a*, s. 153

kızlara kötü örnek teşkil edecek tiplerden kaçınmalı; fedakar eş ve merhametli anne tipleri tercih edilmelidir. İslami değerlere uygun kadın kimliği; sinemada kadın imgesinin işlenmesi konusundaki ana çizginin ne olması gerektiğini belirlemiştir. Sinemacılar bu durumu gözeterek filmlerini çekmektedirler. 1987’den 1993’e kadar olan dönemde kadınlar oyuncu, yönetmen ve hoca olarak son derece aktif olmuşlardır. 1993’den sonra muhafazakarların siyasi etkinliğini arttırması ile kadınların filmlerde gösterimi, bir dizi kuralla sınırlandırılmıştır. Kadın oyuncunun gülmesi, koşması eğilip-doğrulması gibi konularda sınırlamalar getirilmiştir. Fakat bu kurallar tam anlamı ile sinemaya yansımamıştır.³¹²

Toplum genelinde Hatemi’nin Cumhurbaşkanı seçilmesi ile oluşan özgürlükçü hava, doksanlı yılların ikinci yarısında sinemayı da etkilemiştir. Bu dönemde sinema afişlerinde olduğu gibi filmlerde de kadın oyuncular ön plana çıkmaya başlamıştır.³¹³ Aslında yönetmen sineması olarak kurgulanan yeni İran sineması, bu yıllarda kadın starlarla tanışmaya başlamıştır. Doksanlı yılların ortasında esen özgürlük rüzgarlarına rağmen sansür İran sinemasında yönetmenlerin önünde engel olmaya devam etmektedir. İranlı kadın yönetmen Mania Akbari, ‘20 Angosth’ (20 Parmak 2004) adlı filminin gösteriminin İran’da yasaklanması konusunda sansürün net çizgilerinin olmadığını, bazı filmlerin çekimine nasıl izin verildiğine ya da bazı filmlerin neden verilmediğine şaşırdığını söylemiştir. Ayrıca devletin çeşitli kademelerinde farklı düşünen insanların var olması sansür mekanizmasının belirsizliğinin başlıca nedeni olduğunu belirtmiştir.³¹⁴ İran’ın muhalif feminist yönetmenlerinden Tahmineh Milani, son 10 yılda çektiği dört film için gösterim izni almakta zorlandığını belirterek İran’da hem yönetmen hem de kadın olmanın zorluğuna işaret etmiştir. Milani, ‘kadınların şeriat kurallarına göre baştan ayağa örtülü gezmek zorunda olmaları, gerçekçi filmler çekmeyi neredeyse imkansız kılıyor’ açıklaması ile İran’da kadın olmanın ve sinemada kadın imgesinin gösterimindeki zorluğa dikkat çekmiştir.³¹⁵

³¹² Aktaş, *Şark’ın Şiiri İran Sineması*, s. 209.

³¹³ Aktaş, *Bacı’dan Bayan’a*, s. 167.

³¹⁴ Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki, 22 Mayıs 2005.

³¹⁵ Radikal Gazetesi, 10.11.1997.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NİN TARİHİ VE TOPLUM YAPISI

4.1. AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİNİN TARİHİ

İngiltere kolonilerinin İngiltere'ye karşı bağımsızlık savaşından sonra Amerika Birleşik Devletleri kurulmuştur. 17.Yüzyılın ortalarından itibaren hakim güç olmaya başlayan İngiltere'de başlayan ve zamanla Avrupa'yı etkisi altına alan Sanayi devrimi ile birlikte yeni ve farklı bir yayılma süreci ortaya çıkmıştır. Merkantilist politikalarla artık temel hedef hammadde kaynakları üzerinde egemenlik kurmak, ticaret yolu, kavşak ve merkezlerinde hakimiyeti sağlamak, pazarları ve ticari ağını genişletmektir. Ticari kapitalizmden sanayi kapitalizmine geçiş başlamıştır. Bu arada hakim güç İngiltere'dir. Bütün metropol ülkelerin ve tabii İngiltere'nin kolonileri kendi ticaret ve zenginliklerini geliştirecek bir sömürü ve denetim aracı olarak görmesi, zamanla kolonilerde hoşnutsuzluk yaratmıştır. Bu da Kuzey Amerika'da köklü değişiklikleri ortaya çıkarmıştır. Dayatılan vergi yükleri ve ticari kısıtlamaları, geniş topraklara el konulması, özellikle Kıta'nın Batı'sının koloni yerleşimine kapatılmasına, sömürgelerde alttan alta isyan duygularını körüklüyordu. Özellikle, 22 Mart 1765'te İngiliz parlamentosu'na kabul edilen Damga Vergisi, bardağı taşıran son damla olmuştur, pek çok yerde ayaklanmalara sebebiyet vermiştir. Amerikan Bağımsızlık Savaşı, işte bu tür hoşnutsuzlukların, hatta yer yer yoksul çiftçi ve göçmenlerin isyanlarıyla ortaya çıkan bir dizi gelişme sonunda, 1775'te ilk silahların patlaması ve 1776'da Bağımsızlık Bildirgesi'nin ilanıyla başlamıştır, 1783 Paris Antlaşmasıyla İngiltere'nin Amerika'nın bağımsızlığını tanımasıyla sona ermiştir.

Ancak şiddet savaştan sonra da durmamıştır. Birliği oluşturan eyaletler arasında ve içinde çatışmalar devam etmiştir. Çeşitli isyanlar ve toplu cinayetler, Kızılderililerle savaşlar on yıllar süren bir kargaşanın örnekleri olarak tarihe geçmiştir. Savaş sonunda vergilerin artırılması yoksul çiftçileri ve kentlerde yaşayan emekçi ve zanaatkarları zor durumda bırakmıştır. Bu dönemde pek çok eyalette isyan çıkmıştır. İsyancılar, hoşnutsuzluklar, ekonomide radikal değişiklik sebepleri, gelirdeki adaletsizlikler ve yoksulluğun yarattığı tepkiler ve bütün bunların karşısında eyalet yönetimlerinin ve merkezi otoritenin çaresizliği, mülk sahibi sınıflarda farklı anlayışları gündeme

getirmiştir. Konfederatif ilkeler etrafında bir araya gelmiş kolonilerin oluşturduğu gevşek bağlar ve zayıf merkezi otorite, “kanun ve düzen” ihtiyaçlarını karşılamamıştır. Bu nedenle de, merkezi otoriteyi güçlendirecek, yasaları etkin kılacak, hoşnutsuz halk yığınlarının tepkilerini denetim altına alacak yeni bir Anayasa ihtiyacı dillendirilmeye başlanmıştır. 1786 yılında yeni Anayasa hazırlamak üzere bir kurultay yapılmasına karar verilmiştir. Yeni Devlet’in kurulması şiddet ve kaos ortamını hemen ortadan kalkması anlamına gelmemiş. İsyanlar, iç çatışmalar sürerken, 1812 yılında İngiltere’yle yeniden savaş başlamıştır. Bu savaş iki yıl sürmüş ve sonunda fazla bir değişikliğe yol açmadan taraflar arasında barış antlaşmasının 24 Aralık 1814 tarihinde imzalanmıştır. Bu savaş, sonuçları itibarıyla yeni devlete somut kazanımlar getirmediyse de, ulusal birlik duygusunu, ortak devlet çıkarları düşüncesini ve milliyetçiliği geliştirmiştir. Savaş’ın milli duyguları geliştirmesi, saldırganlık ve büyüme dürtülerini kışkırtması da kaçınılmaz olmuştur.³¹⁶

Beyazlar bazen hile ve desise ile yerlileri birbirlerine düşürüp kullanarak, bazen şantaj ve korkutmayla, bazen parayla ve kaba kuvvetle, zorbalık ve şiddetle ve gemlenemez bir iştihayla uçsuz bucaksız toprakları işgal etmişlerdir. Bu genişlemeye kuşkusuz yerli halkın kırımını da eşlik etmiştir. Başkan John Quincy Adams’a göre, Kızılderililer “bir ırk olarak korunmaya değmeyen”, “tükenmeye mahkum” bir güruhturlar ve “ıslah edilebilir bir soy değildirler.” Bu aşağı ırka mensup insanları “kıttadan temizlemek son derece şerefli bir girişimdir.”

Savaşlar, sürgünler, yerlilerin toprak üzerindeki haklarını ortadan kaldırmayı amaçlayan “hukuki” düzenlemeler sürüp giderken ve direnen Kızılderili kabilelere karşı yapılan 1813-1814 savaşından sonra çoluk çocuk binlerce yerli ya güneye sürülmüş ya da kaçmak zorunda bırakılmıştır.³¹⁷

1810 yılında ABD’nin kışkırtmasıyla Florida’nın Baton Rouge bölgesine yerleşmiş göçmenler isyan etmişlerdir ve burası Birliğe katılmıştır. Daha sonra, Florida’nın başka bölgeleri de ele geçirilmiştir. 1814-1818 yılları arasında yerlilerle Amerikan ordusu arasında büyük muharebeler, çatışmalar yaşanmıştır. Sonunda 1819’da İspanyollar Florida’nın büyük bölümlerini Amerika’ya bırakmak zorunda kalmışlardır. Kızılderililere karşı büyük bir yıldırma ve şiddet kampanyası

³¹⁶ Haluk Gerger, *KAN TADI, Belgelerle ABD’nin Kara Kitabı*, s. 34.

³¹⁷ Gerger, s. 35.

başlatılmıştır. Çıkarılan bir yasayla Kızılderililerin topraklarından sürülmesi kararlaştırılmıştır. Yerliler hayvanlarını, mal ve mülklerini ve tabii topraklarını satıp daha batıya göçmeye “ikna” edilmeye çalışılmışlardır. Güneydoğu’daki yerli halklar iyi çiftçiydiler, gelişmiş bir kültürel birikime sahiptiler ama beyazlara yer açilsın diye Oklahama’ya sürülmüşlerdir. İndiana, İllinois, Michigan gibi yerlerde bulunan ve ticarete başarılı kabileler Kansas düzlüklerine göçe zorlanmıştır. Farklı iklimlere, farklı yaşam koşullarına sürülenler, yeni koşullara ayak uyduramadan, yeniden göçe zorlanmış ve böylece de yeni bir yaşam kurma ve idare ettirme olanakları ellerinden alınmıştır. Gücünü artıran ABD gözünü daha fazla uluslararası politik gelişmelere dikmiştir. Bu arada Avrupalı sömürgeci güçler arasındaki paylaşım mücadelesi kızışmakta, özellikle de İspanya’dan bağımsızlıklarını kazanan eski Latin Amerikan sömürgeleri iştahları kabartmıştır. ABD’nin de gözü bu paylaşımında kendisine kalıcı avantajlar kazanmakta ve bu arada Avrupalı sömürgecileri de Kıta’dan uzak tutmak olmuştur.

Birleşik devletleri oluşturan ve Kurucu Atalar olarak adlandırılan seçkinler, sayıları az ama servetleri, toprakları, nüfuzları çok büyük mülk sahipleridirler. Kolonilerin zengin tüccarlarının, yani Kurucu Atalar’ın mensup oldukları kast o zamana kadar servetlerinin yüzde otuz-kırk kadarını savaşlar ve korsanlık yoluyla elde etmiş bir sınıftan oluşmaktadır. Zenginlerle yoksulların, yönetmeye tanrı tarafından memur edilenlerle yönetilmeye mahkum cahil yığınların ayrımının bilincinde, halka şüpheyile bakan bu insanlar, “kuvvetler ayrımı” ve “kurumların birbirini denetlemesi ve dengelemesi” ilkesine dayanan sistemi, bu şüpheler üzerine kurmuşlardır. Böylece, köle sahibi olmak dahil, mülkiyete dayalı oy verme hakkıyla “sorumsuz ve geri yığınların gereksiz aşırılıklarına karşı kurumsal önlemler almışlardır. Mülk sahibi olmayan, belirli oranda gelirden yoksun ve ona uygun vergi ödemeyenler, göçmenler, yoksullar, işçiler ve emekçilerle insandan sayılmayan siyahlar ve kadınlar, yani toplumun büyük çoğunluğu oy verme hakkından yoksun ve elbette daha yüksek gelir ve daha fazla mülk sahibi olmayı gerektiren seçilme hakkına hiç sahip değildirler.³¹⁸

1776’dan 1780 yılına kadar bütün eyaletlerde kabul edilen yeni anayasalar eskilerinden pek farklı olmamıştır. Bazı durumlarda seçme ve seçilme konularında

³¹⁸ Gerger, s.27.

aranan mülkiyet sahibi olma koşulları hafifletilmiş; ancak bunların değeri, örneğin Massachusetts eyaletinde artırılmıştır. Bu koşullar yalnızca Pennsylvania’da bütünüyle kaldırılmıştır. Yeni insan hakları tasarıları tasarıları değiştirilebilir koşullar içermiştir. Dini özgürlükler konusunda Kuzey Carolina şunu eklemiştir: “Burada belirtilen haklardan hiçbiri, ihanete ve isyana tahrik etmeye yeltenen bir söylem içinde görev yapan din adamlarına yasal bir biçimde mahkemeye çıkarılmak ve cezalandırılmak fiilinden muaf tutacak bir biçimde yorumlanamaz.” Maryland, New York, Georgia ve Massachusetts eyaletleri de benzer önlemler almışlardır.³¹⁹

Aslında 19. yüzyılın sonuna kadar bu kısıtlamalar devam etmiştir. 19.yüzyıl boyunca, nüfusun ancak yüzde üç ila onluk bir kısmı seçimlerde oy kullanmıştır. Bu oran, sınırlamalar ve kısıtlamalar nedeniyle, 20. yüzyılın başlarında da yüzde yirmiyi dahi bulmamıştır. II. Dünya Savaşı sonrasına kadar pek çok eyalette seçme ve seçilme hakkı bir biçimde mülkiyete, gelire ve vergi ödemeye bağlanmıştır. Kadınlar ancak 1920’de oy hakkını elde edebilmişlerdir. Büyük Bunalım’ın ve sonra da gelişen sosyalizmin ideolojik baskısıyla ancak Amerikan halkı bir ölçüde olsun seçme hakkının çağdaş özüne uygun bir biçimde oy verme olanaklarına kavuşabilmiştir.³²⁰

Temsilciler Meclisi dışındakilerin de halk tarafından seçilmesi Anayasa Konvansiyonu tarafından reddedilmiştir. Temsilciler Meclisi’ne seçilebilmek içinde zaten meclis üyelerince belirlenen niteliklere sahip olmak şartı konulmuştur.³²¹

Anayasa’da öngörülen kurumlarsa, muhafazakarların tahkim edildiği birer savunma hattı olmuştur. Kongre, Başkanlık Kurumu, Yargı, her biri öteki üzerindeki olası popüler etkinliği dengelemiş ve geçersiz kılmıştır. Büyük yetkilerle donatılmış Senato’ya seçilmek için bazı yerlerde köle sahibi olma şartı bile aranmıştır. Anayasa mahkemesi Başkanlarından John Jay, 1787 yılında, “ülkeye sahip olanlar onu yönetmelidirler” diyerek ülkedeki hakim görüşü yansıtmıştır. Bu anlayışa kanıt olarak bu mahkeme, gerçekten de sonraki yıllar boyunca emeğe karşı mücadelenin her boyutunda Amerikan sermayesinin temel dayanaklarından biri olmuştur. 1806 yılında bir mahkemenin ücretlerine zam isteyen kunduracıların kurmuş oldukları birliğin üyelerini açılan dava sonucu “suç işlemek üzere çete kurmak”tan hapis ve ağır para

³¹⁹ Zinn Howard, “Amerika Birleşik Devletleri Halklarının Tarihi”, *Sevinç Sayan Özer*, İmge Yayınları, Ankara Nisan 2005, s. 90.

³²⁰ Gerger, s.27.

³²¹ Howard, s. 102.

cezalarına mahkum ederek çökertmesi, uzun yıllar Amerikan sendikalarını yok etme içtihadını oluşturmuştur.

Yeni Anayasa aslında bir sınıf hakimiyeti ve yönetiminin mekanizmalarından oluşmuştur. Anayasa taslağına sonradan eklenen ve bugün hala Amerikan Demokrasisinin medar-ı iftiharı olan değişikliklerin oluşturduğu “Haklar Yasası” (Bill of Rights) yoksulların radikal temsilcilerinin dayatmasının bir sonucu oluşmuştur. Anayasa’nın hazırlanmasında yer alan mülk sahiplerinin çoğu, demokrasiyi anarşiyle özdeş tutmuşlardır.

Amerikan Devrimi, özellikle Avrupa’nın ilerici kesimlerinde demokrasinin büyük bir atılımı olarak alkışlanmıştır. Bunun temel nedeni, ABD’de, Avrupa’daki gibi klasik “Devlet”in ve ordunun bulunmayışdır. Amerika’da uzun süre güçlü bir merkezi otorite olmamıştır. Güney’de egemenlik büyük toprak sahiplerinin elinde bulunmuş ve devlet onlar olmuştur. Silahlı güç de onların silahlı adamlarından oluşmuştur. Şerifler, adamlar ve milisler “Devlet”in simgeleri olmuşlardır. Burada devlet ve demokrasi, yasalar, güvenlik güçleri ve mahkemeler bulunmamıştır. Bir tür “güçlülerin anarşisi” var olmuştur.

Düzen, kendi gemisini yürüten silahlı, girişimci, gözü pek kaptanların ellerinde bulunmuştur.

Avrupa’da, Bağımsızlık Bildirgesi’nin “insanlar eşit doğarlar” diye başlayıp devam eden söylemi de ABD’ye ilişkin “devrimci ve demokratik” yanılsamayı beslemiştir. Bunu yazanların, yüz, iki yüz, hatta daha fazla köle sahibi oldukları gerçeği, tek başına, bu “yanılsama”nın boyutları hakkında da yeterli bilgi vermiştir.³²²

1860 yılı sonbaharında yeni Cumhuriyetçi Parti’nin adayı olarak Başkan seçildikten sonra Güney’in Federal Birlik’ten çekilmesinin gerisinde Kuzey ve Güney arasında uzun yıllar sürmüş bir dizi siyasal çekişme olmuştur. Bu çekişme ahlaki açıdan kölelik kurumunun varlığı nedeniyle olmamış; Kuzeylilerin çoğunun köleliğin kaldırılması için fedakarlık yapacak, hele bu yüzden savaştıkları kadar köleliğe aldıkları yoktu. Bu çekişme halkların değil, seçkinlerin çekişmesi olmuş, çünkü kuzeyli beyazların çoğu ekonomik ve siyasal yönden güçsüz, güneyli beyazların çoğunda karar mekanizmasına katılamayan fakir çiftçilerden oluşmaktadır. Kuzeyli seçkinler

³²²Gerger, s. 33.

ekonomik büyüme istiyorlardı; serbest topraklar, özgür iş, özgür pazar, imalatçılar için koruyucu yüksek gümrük tarifesi ve bir Birleşik Devletler merkez bankası istemişlerdir. Kölecilerin çıkarları bütün bunlara ters düşmüştür; onlar Lincoln ve Cumhuriyetçilerin kendi tatlı ve refah dolu yaşamlarını gelecekte sürmesine olanak vermeyeceklerini anlamışlardır. Lincoln'un Mart 1861'de yaptığı ilk başkanlık konuşması Güney'e ve Birlik'ten çekilen eyaletlere karşı uzlaşmacı nitelikler taşımıştır: "Birleşik Devletler'de köleliğin uygulandığı eyaletlere dolaylı ya da dolaysız bir biçimde müdahale edecek değilim. Bunu yapmaya yasal olarak hakkım olduğunu sanmıyorum ve yapma eğilimide de değilim." Lincoln'un kaygısı köleci eyaletleri birlik içinde tutmak olmuştur. Ancak ülkede iç savaş yaygınlaşmaya başladıkça ve Lincoln'u destekleyen koalisyonu bitirme tehditleri gelmeye başlayınca Lincoln da köleliğe karşı bir tavır almaya başlamıştır.

Köleliğin kaldırılması için mücadele edenler kampanyalarını 1861 ve 1862 yılları arasında hızlandırmışlardır. Köleliğin kaldırılması için kongreye dilekçeler yazdırmaya başlamışlardır. Kongre 1862 Temmuz'da Müsadere Yasası adıyla federal birliğe karşı savaşanların kölelerini özgürleştiren bir yasa geçirmiştir. Fakat bu yasa birliğin geneli tarafından uygulanmamıştır. 1 Ocak 1863 tarihinde Özgürleştirme Bildirisi resmen çıkınca federal birliğe karşı hala savaşmakta olan bölgelerde bulunan kölelerin özgür oldukları duyurulmuş, ama birlik sınırları gerisinde kalan kölelerden hiç bahsedilmemiştir. Sınırları olsa da Kölelerin Özgürleştirilmesi Bildirisi kölelik karşıtlarını harekete geçirmiştir. 1846 yılının yazına gelindiğinde yasamanın köleliğe son vermesini isteyen 400.000 imza toplanmış ve kongreye gönderilmiştir. Ülke tarihinde böyle bir olayın bir örneği daha yoktu. O nisan, Senato 13. yasada bir değişiklik yaparak köleliğin sona erdiğini ilan etmiş, Şubat 1865'te ise bunu Temsilciler Meclisi izlemiştir.³²³

1860 yılına gelindiğinde Birlik bünyesinde 33 eyalet olmuştur. Yeni yerleşimlere açılan toprak ise, bir Avrupa kıtası büyüklüğüne ulaşmıştır. Bu arada ülkeye Avrupa'dan göçmen akını da artarak sürmüştü ve gelişen ekonominin yanı sıra gelir dağılımındaki eşitsizlikler büyümüş ve sınıf çelişkileri keskinleşmiştir. Ülkenin dört bir yanında büyük servetlere sahip azınlıklar ortaya çıkmıştır. 1800'lerin başlarında zanaatkarların, vasıflı işçilerin ücretlerini artırmak, hayat standartlarını geliştirmek,

³²³ Howard, s. 200.

çalışma saatlerini azaltmak için giriştikleri örgütlenme çabaları ve grevler mahkemelerin sert cezaları ve egemenlerin şiddetiyle ezilmiştirler. O zamanlar, çalışma saatlerinin kısaltılmasını, örneğin on saate indirilmesini talep etmek ve bunun için mücadeleyi örgütlemeye çalışmak bile hemen ceza davalarının açılmasıyla sonuçlanmıştır.

1823 yılında Başkan Monroo ünlü bildirisini yayınlamıştır. Monroo Doktrini diye adlandırılacak görüşlere göre, Avrupalıların bölgeye girme çabaları, ABD'nin "barış ve güvenliğine karşı bir tehlike" olarak görülecektir. Bu açık bir tehdit olmuş ve bütün Yarımküre'yi Amerikan hegemonyası altında tutma kararlılığının bir ifadesi olmuştur. ABD'nin asıl emperyalist yayılmasının tarihi olarak gösterilen 1898 İspanya Savaşı'ndan önceki dönemde 1798- 1815 yılları arasında, Amerikan Ordusu, çoğunluğu Güney Amerika'da olmak üzere 103 olaya müdahale etmiş ve bunlarda çoğunlukla "Amerikalıların yaşamını ve malını korumak" gerekçesi kullanılmıştır.

Emperyalizm döneminde finans kapitalin güç ve üstünlük dürtüsü, kaçınılmaz olarak, "ulusun ırksal üstünlüğü" düşüncesini geliştirmiştir. Başka ulusları zorla boyunduruk altına almak ve sömürmek için bu düşünce bir itici güç oluşturmuş, bir propagandaya dönüşmüş ve moral haklılığa dayalı işe yarar bir bahane olmuştur. Tekelci kapitalizmin yeni zenginlerinin, hem içerde yoksullara hem de dışarda başka uluslara karşı, kendi şatafatlı ayrıcalıklarını izah etmek üzere, Sosyal darwinci "güçlü ve çalışkan olanın üstünlüğü" sahte kuramını geliştirme zorunluluğu hissetmesi de onu "ideolojik ve moral" bahaneler üretmeye itmiştir. Tekelci kapitalizmin ve finans kapitalle emperyalizm nesnel dinamikleri ve öznel "bahaneler üretme ihtiyaçları" saldırgan yayılmacılığın "ideolojik kökenleri"ni oluşturmuştur. Asıl önemli olan şudur: Bunlar da, özlerinde ve uygulamalarıyla sonuçlarında şiddet barındırmakta ve onu yeniden üretmekte özel işlevler yerine getirmişlerdir. Ayrıca, içselleştirildikleri ölçüde de "maddi güç"e dönüşebilmekte, başka "maddi güçler"le etkileşim içinde birbirlerini besleyerek şiddetin kendisi olabilmektedirler. Amerika Birleşik Devletleri, bu konuda, yani "ideolojik kökenler'in ortaya çıkışı dinamikleri açısından, klasik örneklerden ayrılmaktadır. ABD'de bunları yaratan nesnel dinamikler de, öznel gerçekler de tek elci kapitalizm ve klasik sömürgecilik/emperyalizm öncesine dayanmaktadır. Elbette, oluşan "ideolojik araçlar" sonradan tek elci kapitalizm ve finans kapitalin emperyalist saldırganlığı döneminde yeniden üretilerek, koşullara uyarlanarak ve inceltilerek etkin

bir biçimde kullanılmışlar ve dönemin ihtiyaçlarına yanıt oluşturmuşlardır. ABD’de sonuçta, yapısal saldırganlık güdülerinin dinamiklerini yanı sıra ideolojik olarak da saldırganlıkla kurgulanmış bir yapısal özellik göstermektedir.

Casusuluktan düzmece mahkemelere, her çeşit provakasyondan doğrudan işlenen cinayetlere, grev kırılcılığından özel sektörü kolluk kuvvetlerinin şiddetine, kiralık katillerden özel dedektiflik şirketlerinin ordularının saldırılarına, holding medyasının manipölasyonlarından devletin polis ve asker gücünün operasyonlarına, asker gücünün operasyonlarına, sermayenin politika alanındaki demagoglarının zehirli ajitasyonlarına hükümetlerin bastırma hareketlerine, faşist serserilerin azgınlıklarından kiralık tetikçilerin terörüne, sermayenin denemediği yöntem kalmamıştır. 19.Yüzyılın sonunda, tekelci kapitalizmin emperyalist yöneliminde, Amerika Birleşik Devletleri, içerde ve dışarda şiddet uygulamada ilk stajın böyle yapmış ve bu konuda yetkinleşerek 20.Yüzyıla adını atmıştır.³²⁴

ABD’nin modern anlamıyla emperyalizme ilk adımlarını attığı bu dönemde, saldırganlık ve şiddet kültü de, zamana uyarlanarak ve fakat özünde aynı kalarak, formlarıyla etkilerinin günümüze dek taşıyan yeni dinamikler ve imgelerle oluşmaya başlamıştır. Burada iki olgu özellikle önem taşımıştır. Bunlardan biri, şiddet kültürünün simgeleriyle yeni biçimler kazanması, bugünkü “Rambo Kültürü”nün doğuşu, ötekiyse, emperyalist militarizmin kışkırtmasıyla, meşrulaştırılmasında ve ideolojik/kültürel formlarının belirlenmesiyle sosyalizasyonunda basının rolüdür. Üst tarafı çıplak genç, güçlü, sarışın, yakışıklı ve silahlı asker figürü, 1890’ların emperyalist saldırganlığı ve şiddetinde Amerikan kültüründe özel bir yere sahip olmuştur. Gazetelerde, roman ve öykülerde ve yeni film sanayiinde bu “erkeklik sembolü”nün sergilenmesi ve yüceltilmesi, aynı zamanda, ulusun, Cumhuriyet’in, savaşların ve emperyalist genişlemenin hem simgesi, hem propagandası, hem de kutsanması anlamına geliyor, ABD’nin gücünün somutlaştırılması işlevini görmüştür. Bugün artık sadece Amerika’da değil, yeryüzünün dört bir yanında, “üçüncü sayfa güzeli” gibi ekran ve sayfaları süsleyen “Amerikan erkek vücudu”yla simgelenen bu figür ve “Erkeklik kültü”, aynı zamanda, aynen o dönemde olduğu gibi, bir ideolojik/kültüre saldırıyı da özünde barındırmıştır. Burada kadının ve “ öteki” ırklarının egemen bir kütle bastırılması

³²⁴ Gerger, s.133.

düşüncesi de içkin olarak hükmünü icra etmiştir. Hollywood filmleriyle her yana taşınan “Vahşi Batı”nın, tutsak beyaz kadını vahşi uerlilerin elinden kurtaran ve sevgilisi yapan kovboy imajı ve onun “erkek cinselliği” zaman zaman, özellikle de savaş dönemlerinde, Amerikan askerlerince yeniden yaratılan bir ideolojik-kültürel öğe olmayı sürdürmüştür. Bunun olgun bir biçimde bilinçli politikaya dönüşmesi ve toplumsal genlerle kişiliğe damgasını vurması emperyalizme ilk adımların atıldığı döneme denk düşmüştür. Soğuk Savaşla birlikte de, bu olgu, dünyanın her yerindeki işbirlikçilerin ortak tapınmacı simgelerinden birini oluşturmuştur.³²⁵

Tekelciliğin geliştiği, finans sermayesinin güçlendiği, emperyalist serüvenin ilk adımlarının atıldığı bu dönem, aynı zamanda Hearst, Pulitzer gibi büyük basın imparatorluklarının kurulduğu yığınsal ve spekülâtif gazetelerin yayımlanmaya başladığı, ayrıca, fotoğraf, film gibi yeniliklerin ortaya çıktığı, yani kamuoyunun oluşturulması ve etkilenmesinde çok etkin araçların devreye girdiği bir evreye de tekabül etmiştir. Militarizmin temel taşıyıcısı, ideolojik manipölasyonun ve kültürel içselleştirilme mekanizmalarının başlıca oluşturucu, yıkıcı propagandanın, kışkırtmanın, gerçekleri gizleme, çarpıtma ve saptırılmasıyla doğrudan yalanın haber yerine ikame edilmesinin aracı sansasyonel basın tam da bu dönemde doğmuş Amerika’da ve zamanla yeryüzünün dörtbir yanına yayılmıştır.

Amerikan erkekliği’ne hâlel getirdikleri için linç edilen siyahların sayısı ise bu kültürün bir başka uğursuz göstergesi olarak kara tarihe geçmiştir. Bu kültürün bugünde Afganistan’dan Irak’a Amerikan askerlerinin modern gereçlerle donatılmış görüntülerinde, hatta kadın askerlerin uydurulmuş kahramanalıklarında, standartlaşmış evrensel kültürün pençesindeki “Üçüncü Dünya” gençlerinin özentili davranışlarında, Hollywood’un şiddetle örülmüş filmlerinde, televizyon dizilerinde, bağımlı ülkelerin işbirlikçi medyasında yeniden üretilmiştir.³²⁶

ABD’de Kennedy’nin başkanlığa seçilmesiyle uygulanmaya başlanan liberal politikalar ortamı biraz yumuşatsa da, iki taraf arasındaki gerginlik ABD’nin Vietnam Savaşı’na girmesiyle devam etmiştir. Soğuk Savaş, İkinci Dünya Savaşı sonrası, her yönden yıkıntı ve karışıklık içindeki Avrupa’nın siyasi güç olma özelliğini yitirmesi sonucu, savaştan galip çıkmış iki büyük devlet Sovyetler Birliği ve ABD arasındaki

³²⁵ Gerger, s. 135.

³²⁶ Gerger, s.145.

dünya liderliğini ele geçirme mücadelesidir. Karşıt ideolojilerin temsilcileri olan bu iki büyük devlet, diğer küçük devletleri kendi hegemonyalarına alarak dünya politikasını Doğu Bloğu ve Batı Bloğ olarak ikiye ayırmış, iki kutuplu bir dünya düzeni yaratmışlardır.

ABD'in toplumsal yapısını genel olarak ele almak çok kolay olmamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, içte bağımsız dışta birbirine bağlı devletlerden oluşan bir sistem vardır. Eyaletlerden oluşur ve her eyaletin kendi yasası bulunmaktadır.

Bu coğrafi alan üzerinde yaşayan nüfusun kendine özgü bir niteliği vardır. Nüfus etnik ve heterojen bir yapıya sahiptir. Çoğunluğunu Avrupa'dan gelen göçmenlerin oluşturduğu bir ulus yapısı bulunmaktadır. Devletin kuruluş aşamasından Afrika'dan ailelerinden kaçırılarak kölelik yapması için getirilmiş olan Afrika kökenli Amerikalıların sayısı da azımsanmayacak kadar çoktur. Bu nedenle Amerikan ulusu, azınlıkların veya "ulusların ulusu" görüntüsüne sahiptir. Bu görüntüyü sağlayan ise kabul ettiği 3 büyük göç dalgasıdır. Birinci göç dalgası 1840-50 yılları arasında gerçekleşmiştir ve Kuzey Batı Avrupa ülkelerini kapsamıştır. İkinci ve üçüncüsü ise 1900-1910 yılları arasında gerçekleşmiştir. Özellikle Güney ve Doğu Avrupadan gelenleri kapsamıştır. Bu göçler dolayısıyla, Amerikaya yerleşen çeşitli ülkelerden gelmiş farklı etnik ve ırktan gruplar, farklı görüş ve zihniyete sahip insanlar kaynaşarak yeni bir "Ameri-kalı Tipi" yaratabilmişlerdir. Bu etnik ve ırki heterojenlik dini yönden etkisini göstermiştir. Çoğunluğun Hristiyan- Ortadoks ve Katolik- olmasıyla beraber Müslüman, Musevi ve Budistlerde mevcut sistemde önemli bir yer teşkil etmişlerdir.

Nüfusun heterojen yapısına rağmen Amerikan Siyasi yaşamında ideolojik bir birliğin varlığı gözlenmektedir. İdeolojik birlik "Yeni Amerikalı" tipinin bir eseridir ve bu kesinlik Amerikan halkının davranış biçimlerine yansımıştır.³²⁷

Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa Kültürü'nün türevidir. Amerikan demokrasisinin düşünsel kökleri, Avrupa'nın fikir dünyasında mevcuttur. Özellikle de Aydınlanma Çağı düşünürlerinin etkileri, Amerika'nın toplumsal ve siyasal yapısının oluşumunda çok net bir şekilde kendini göstermektedir. Amerikan toplumunun başat özellikleri Avrupa'da bulunmaktadır ama Amerikan toplumunun oluşumuna ve

³²⁷ Sinema, Erişim Tarihi: 10.05. 2011, www.engkousam.ysmyazilim.com/.../eceprojeabdsiyasisistemi.

günümüzdeki durumuna bakıldığında, kendine özgü niteliklerinin olduğu görülmektedir.³²⁸

ABD’de kapitalizm ve demokrasi, Protestanizm ve Darwinizm çok etkili olmuştur. Federalistlere göre insanlar eşit değildir. İnsanlar karakterlerine ve kapasitelerine göre farklılıklar gösterirler, kimileri daha güçlü, enerjik ve cesurdur. Bu da doğanın yasasıdır. Max Weber, dünyevi başarılarla seçimlilerin dünyasına ait olma arasında bir ilişki olduğunu savunur. Özellikle de zengin olmak, Tanrı’nın sevgili kulu olmanın bir göstergesidir. Protestanlık, toplumsal başarının ve liberal kapitalizmin bireyselliğinin meşrulaşmasına imkân sağlamıştır. Protestanlık dinsel açıdan, Darwinizm ise doğal açıdan insanların eşit olmadıklarını savunur.

Amerikan toplumunda “yükselen yeni değerler” formüle edildiğinde, geleneksel değerler, inanç, aile ve özgürlük terimlerinde ifadesini bulur. Üç büyük dinin yaratım mitoslarında “kadın”, erkeğin cennetten kovulmasına yol açan, “fettan” kişidir; günah işlemeye, baştan çıkarmaya yakındır. Batı Hristiyan kültüründe geçen bazı Hristiyan şövalye destanlarında kendine el sürdürmeden yıllarca kocasını, şövalyesini veya prensini bekleyen “temiz” kadınların hikâyeleri mevcuttur. Bunlar kadını baskı altında tutma çabası gösteren efsanelerdir. Babaerki kişilikteki erkekler için iki tür kadın vardır: Tehdit oluşturmayan “azize” yani “anne” ve dişi cinselliğinin sınırları iyice belirlenmiş ve bütününden yalıtılmış bir getto içerisinde cinselliği temsil eden “fahişe”³²⁹ Oysa “cinsel devrim”, “kadın hakları” davası, Batı’lı toplumlara yüzyıllardır hükmeden Yahudi/Hristiyan ahlakının yıkılmasıdır.

Amerika’da din ve dolayısıyla Hristiyan ahlak sorunları sürekli tartışıl- gelen konular olarak kamuoyunu meşgul etmektedir. Okullarda ve benzeri kamusal alanlarda dua etme hakkı, çeşitli dini gösteriler ve törenler düzenlemek, eğitimde dini kriterleri ön planda tutup/tutmamak sorunları başlıca dini sorunlar olarak sıralanabilir.³³⁰

Amerikan toplumu; kapitalizmin merkezi olması dolayısıyla sınıfsal açıdan eşitsizliklerin de en çok yaşandığı toplumların başında gelmektedir. Kölelik, Fırsat eşitliği/eşitsizliği çılgınlığının en kötü etkisi “kadınlar” konusunda da kendisini

³²⁸ Jean Baudrillard, *Amerika*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, s. 41.

³²⁹ Bernhard Rolof, Georg Seeblen, *Erotik Sinema (Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi)*, İstanbul Alan Yayınları, 1996, s. 38-39.

³³⁰ Atilla İlhan, “Bu ne perhiz, Bu ne turşu?”, Cumhuriyet Gazetesi, 29.01.1999.

göstermektedir. Muhafazakâr bir düşünce sistemi ile Amerikalılar, insanların yeteneklerinin eşit olmadığı hususunu bir kenara iterek, fırsat eşitliği ilkesinin aile üstündeki etkisini ön plana çıkarmışlardır. Anne, herhangi bir şekilde çalışmak istediğinde “annelik” vazifesini ihmal etmiş olur; böylelikle kadın ve erkek kendi hayat tarzlarını belirleyerek yaşamlarını sürdürürler. Ancak çocuklar, devletin korumasına bırakılırlar. Yani okullar, çocuk evleri, kulüpler, bakım evleri ailenin yerini almaya başlamıştır.³³¹ Her şeyin yapılmasına izin verilen bir toplumun varlığı imkânsız gibi görünmektedir. Toplumsal düzen, kurallar tarafından oluşan bir düzenlemedir. Bu nedenle her şeye izin verilmesi mümkün değildir. İzin verildiği takdirde tüm kurumsal yapıların (okullar, kiliseler, aile, vb.) dağılması, çözülmesi olasılığı bulunmaktadır. Bu da muhafazakâr Amerikan toplumunun savunduğu önemli bir ilkedir.³³²

Amerika’da temsil yönetimi vardır. Bu hükümet, her dört yılda bir yeniden kurulur. Amerika’da birçok kişi Amerikan anlayışına göre, karşılıksız temsil olamayacağını bilir. Amerika’da bütün ana endüstriler, iletişim, eğitim ve öğretim, kültür örgütleri zengin işadamları, firmalar ya da zengin aileler tarafından kontrol edilmiştir. Üniversitelerin çoğu, basın kurumları, gazeteler, televizyon ve radyo istasyonları, profesyonel spor takımları, dini örgütler, özel müzeler, yardım örgütleri, hastane ve kliniklerin çoğu özel teşebbüs olarak kurulmuştur. Bu örgütlerin ve kurumların karar verme, politikasını çizme işini yapan direktörler veya vekiller zengin işadamlarıdır. Bu direktörler ve vekiller kimseye karşı sorumlu değildir ve kararları en son karardır.

Amerika’nın egemen düşüncesine göre “özel teşebbüs sistemi” demek Amerika, yurtseverlik, özgürlük, demokrasi, zenginlik, kalkınma ve ilerleme demektir. Sosyalizm falan demek bütün bunların yokluğu, bütün bunlara karşıtlık demektir. Bu düşünce aile, okul, kilise, siyasetçiler ve kitle iletişim araçları tarafından sürekli insanların beyinlerine işlenmektedir. Kapitalizm ve kapitalist demokrasi, siyasal özgürlüğün ana şartı olarak sunulur.³³³

³³¹ Agnes Hellner, “Monitedeki Ahlaki Durum”, *Monite Versus Postmonite*, Nilgün Tatal, Ankara 1994, s. 74-75.

³³² Hellner, s. 77.

³³³ İrfan Erdoğan, “Amerika-İkinci Vatanda ideoloji, Düşler, Gerçekler”, Ümit Yayınları, Ankara, 1995, s. 266-267

Amerika’da seçim, kitle iletişiminde yardımıyla, popülerlik müsabakası gibi sunulmaktadır. Bu seçimlerde en çok para harcayan kazanır. Seçim ve oy verme halka özellikle siyasal sistemin demokrasi olduğu ve kendilerini temsil eden kişileri seçtiği fikrini veren karmaşık bir şemaya dönüşmüştür. Seçimler ve oy verme ile tanımlanan demokrasi anlayışının altında şu gerçekler gizlidir.

a) Halk gerçekte kendilerini temsil edecek kendilerinden birini aday yapamaz.

b) Halk yönetici sınıfın adaylarına oy verme ya da oy vermeme seçeneğinden başka bir seçeneğe sahip değildir.

c) Adaylar sosyopolitik ve ekonomik fikirleri ve pratikleri farklı olmayan iki partiden gelir.

d) Adaylar halktan bir değildir, yönetici sınıflar çevresinden gelen veya o sınıflara yakın bağı olan imtiyazlı kişilerdir. Aday olmalarının nedeni ne olduklarından, nereden gelip nereye gittiklerinden dolayıdır. Bu adaylar, hangi partiden olursa olsunlar, halkın çıkarlarını korumak için değil, kapitalist düzene en iyi şekilde hizmet etmek için yarışır. Bunun kişisel nimetlerini de toplarlar.

Amerika’da gerçek seçim daha halk oy vermeden önce olur. Adayların saptanması sürecinde sermaye kimi destekliyorsa o aday olur. Eğer bir insan, sermayenin desteğini alamazsa aday olamaz. Gerçek anlamıyla, kapitalist demokrasi halkın arzusunu ve çıkarını değil, her zaman güçlü bir azınlığın istek ve çıkarlarını temsil etmiştir. Bu azınlığın sistemi meşruluğunu seçim mekanizması yoluyla kazanır.

334

Amerika’da halk iki ana parti içinde de halk birçok kişiye oy verme seçeneğine sahiptir. Gerçekte iki partinin üyelerinden başka hiçbir parti, aday bile belirleyemez, çünkü bunun için belli miktarda imza toplanması (örneğin 45.000 imza) gerekir. Birçok yerel seçimde tek partinin adayı vardır. Diğer partinin adayı bile yoktur. Tek partinin adanı tek liste ve karşısında rakip kimse olmadan seçime girer ve kazanmış olur. İki parti ideolojik çerçeve bakımından aynıdır. İkisi de özel teşebbüs sistemine en iyi şekilde yardım etmek için çalışmışlardır. Aralarındaki, sermayeye “en iyi servis” rekabetidir. Yani aralarında ideolojik fark yoktur. İki parti sistemi gündeme getirdiği

³³⁴ İrfan Erdoğan, “Amerika-İkinci Vatanda ideoloji, Düşler, Gerçekler”, s. 270.

tartışmalar ve politikalarla toplumdaki ideolojik farklılıkları örtbas etmiş ve fikir birliği ve denge üzerinde devam etmişlerdir. Denge ve fikir birliğinden kasdedilen düzenin sahiplerinin denge ve fikir birliği olmuştur. Amerikan sisteminde gerçek çoğulculuk söz konusu değildir. Egemen güçler kendi kontrol ve etki alanları dışında kalan hiçbir şeye izin vermemişlerdir. Amerikan tarihinde ne zaman ki alternatif veya radikal gruplar filizlenmeye ve halk tarafından tutulmaya başlanmışsa, egemen güçler hemen devletin baskıcı örgütlerini harekete geçirerek her türlü yola başvurarak engelleme, dağıtma ve yok etme politikaları gütmüşlerdir. Amerika’da, Avrupa’nın aksine, büyük sermaye siyasal ve ekonomik karar verme sürecine gerçek katılma ile doğrudan girmiştir. Bunun yanında devletin idare organları ve hükümeti sermaye çevrelerine doğrudan veya potansiyel olarak bağlı kişilerden oluşmuştur. Birçok bakan büyük sermaye çevresinden gelir, onların doğrudan temsilcisidir. Sermaye kendinden olmayana egemenlik oyunu içinde rol almasına mücadele etmemiştir.³³⁵

Seksenli yıllarda Orta Amerika, Washington’un nişan tahtalarından biri olarak kullanılmıştır. Bölgeyi uzun süre egemenliği altında bulunduran ve askeri müdahalelerle işleri arap saçına çeviren bir süper gücün bölge halkının kaderi üzerindeki rolü, Batı’nın zengin ve kendisinden gayrısını önemsiz sayan insanı için yabancı bir olgudur. Batılı varlık insanı, kendisinden yoksullara bir zarar geleceğine, onların düzeninin Batılı zengin devletler tarafından bozulacağına inanmamıştır.³³⁶ Batı demokrasilerinin siyasi ve ictimai tarihi, formel mekanizmanın çıkarlarının iş yapmak için değil de boşa dönmesini sağlamak için harcanan çabaların belgeleri ile doludur. Hedef, politikanın oluşmasında halkın etkisini sıfırlamaktır. Politik organizasyonların, işçi birliklerinin, büyük sermaye ile ortak çalışan medya kurumlarının, bireyleri ilgilendiren diğer kurumların ortaklaşa kurdukları ağın dışına bireylerin düşebilmesi, düzene ters düşen yollar tutabilmesi imkansızdır. Bir ferdin hizaya gelmesi için televizyon izleyicisi olması yeterli olmuştur. Halkın ciddi işlerden uzak tutulması, dolayısıyla egemenlerinin canının sıkılmamasını sağlamak için yapılacak işlerden biri; seçimleri, bayrak gibi; görevi parlamento açıp hükümetin programını üstelik anlamak ihtiyacında bile olmadan okumanın ötesine geçmeyen İngiltere Kraliçesi gibi sembolik figürlerden birini tercih

³³⁵ İrfan Erdoğan, “Amerika-İkinci Vatanda ideoloji, Düşler, Gerçekler”, s. 275-276.

³³⁶ Noam Chomsky, *Demokrasi, Gerçek ve Hayal*, (Çev.: Cevdet Cerit), Pınar Yayınları, 2001, s.138.

etme olayına indirgemek olmuştur.³³⁷ Demokrasinin başarılı olmaması için alınan tedbirlerin sonuç vermesi, telkin sisteminin vazifesini hakkıyla yapmasıyla, lideri haşmet ve otorite ile donatıp halkı hareketsiz kılabilmek için gerekli illüzyonları sahnelemesiyle mümkündür. Modern çağda bu görevi yerine getirmenin yollarından biri bizi uzaktan idare etsin diye seçtiğimiz kişilerin putlaştırılması, hakkında övgüler düzülmüştür. Reagan üzerine düzülen hikayeler iktidara geldiği ilk günden itibaren medya aracılığıyla pazarlanmış ve bunların tamamının gerçek dışı olduğu kanıtlanmıştır. Popülaritesi belirli bant içerisinde kalmış; ne üçte birin altına düşmüş ne de üçte ikinin üstüne çıkmıştır. Ekonomiye bakış açısı nedeniyle ne Kennedy'nin ne de Eisenhower'ın popülaritesine hiç ulaşamamıştır. George Bush, Cumhurbaşkanlığına adaylığını koymuş politikacıların içerisinde popülaritesi en düşük olan kimse olmuştur. Seçim sonrası durum değişmiştir. Üç hafta içerisinde popülaritesini % 76'ya yükselmiştir.

Reagan'ın bu kadar çabuk unutulması, kendisine verilmiş olan rolün ne olduğunu bilenler için şaşırtıcı olmamıştır. Reagan döneminde demokrasi olabildiğince askıya alınmış olmasına rağmen halkın kontrolü zaman zaman elden kaçırılmıştır, iktidarın gücünün keyfini sürdürebilmesinde nice tatsızlıklar ortaya çıkmıştır.

Reagan yönetimi bu problemleri ikili bir strateji ile karşılamıştır. Önce Halk Diplomasisi Dairesi kurulmuştur. Halkın görüşlerinin, düşüncelerinin devlet eliyle biçimlendirilmesi ABD yasalarına aykırıdır. Yasalara aykırı olan bu eylemler Kongre tarafından tespit edilmiş, fakat üzerine gidilmemiştir. Halk Diplomasisi Dairesi'nin amaçlarından biri, düşman bildiklerini “muhasara” altında tutmak olan güçlü ve mütecaviz bir devlet yönetimi için gerekli görülen yasadışı bu faaliyetleri hoşgörü ile karşılamak. İkincisi; gizli operasyonların hangi düzeyde seyrettiğini göstermeye kafi gelmek. Gizli operasyonlardan yalnız halkın haberi olmamış. Medya ve kongre olup bitenlerden haberdar olmuştur.³³⁸

Orta Amerika devlet başkanlarının Şubat 1989'da yayınladıkları deklarasyon, Ağustos 1987 tarihli antlaşmayı ABD hükümetinin ve medyanın ihlal konusunda gösterdiği başarının bir tezahürü olmuştur. ABD'nin çıkarlarına hizmet eden terörist

³³⁷ Chomsky, s.147.

³³⁸ Chomsky, s.148-149.

devletlerin faaliyetlerine devam etmesi hoşgörü ile karşılanmıştır.³³⁹ ABD dış politikasına hakim olan inancı, New York Times'ın dış haberler servisinde görevli olan Lewis'in şu sözleri kadar güzel anlatan bir ifade bulmak zordur: "Amerikanvari bir demokratik düzeni ülkelerinde görmek isteyenlerin sayısının dünya genelinde iki katına çıktığı iddiası, Amerikan dış politikasının temel temalarından birini oluşturmaktadır."

Bu doktrin çoğu kez telaffuz edilmeksizin ABD'nin dünya üzerindeki rolü üzerine dökürülen söylemlerde temel varsayımlardan biri olarak alınmıştır. ABD'nin tarihi dökümanlarına göz atan bir kimse, ABD'nin dış politikasının ana hatlarının parlamenter rejimleri yıkmak, yaklaştığı ülkeleri madden-manen tahrip etme, sessiz çoğunluklara politika arenasında yer alma şansı doğuran organizasyonları yerle bir etme ve amacına ulaşmak için hiç çekinmeden şiddetin her türlüüne başvurma olduğunu görecektir.³⁴⁰ Amerika Birleşik Devletleri bugün, 3.615.211 milcare yüzölçümlü batı ve doğu kıyılarında Atlantik ve Pasifik Okyanuslarıyla çevrili geniş bir alan üzerinde bulunmaktadır. Bu coğrafi öğeler onun deniz aşırı bir devlet olmasına ve bu nedenle Avrupalıların müdahalelerine engel olup kendilerine özgü bir ulusal bilince yavaş yavaş sahip olmalarına yardım etmiştir. Ama temel olarak Atlantik Okyanusu sayesinde Avrupalılardan ayrı kalıp Monroe Doktorinini uygulayabilmiştir.

Okyanuslarla çevrili bir ülke olması, ABD'yi serbest ticaret, seyyaliyet ve bağlantı yönlerinden etkili kılmamıştır. Ayrıca bulunduğu alanın geniş olması Amerikalıların sosyal olduğu kadar psikolojik davranışlarında etkilemiştir.

19. ve 20. yy'ların başında Amerika Birleşik Devletleri tarımsal ve ticari yapılı bir toplum görüntüsü çizmiştir. Mevcut sanayi sistemi kömüre ve demire dayalı olan bu ülke Avrupa'nın oldukça gerisinde kalmıştır. Birinci Dünya Savaşından sonra gerçekleşen teknolojik gelişmeler o kadar büyüktür ki bugün hala ABD teknolojisi Avrupalıya oldukça geride bırakmıştır. Bu da doğal olarak ekonomik ve siyasal güce yansımıştır.

Uzun süre tarımsal yapılı bir toplum görüntüsü çizen Amerika'nın teknoloji çağını başlatmasıyla beraber nüfus yapısı da değişmiştir. 1970'li yıllarda büyük şirketlerin karlarının artırılmasını ve giderek düzeni bozulan dünyaya bir çekidüzen

³³⁹ Chomsky, s.151.

³⁴⁰ Chomsky, 169-170.

verilmesini arzulayan pekçok birim bulunmaya başlamıştır. Ülke içinde askeri enstürmanları cömertçe kullanan ABD, devlet kapitalizmi gücünün kaybolmasına paralel olarak “büyük toplum” programları ile önemli insanların çıkarlarını uzlaştırma hususunda zorlanmaya başlamıştır. Ülke dışında hangi kılıfla örtülmeye çalışılırsa çalışılsın yakıp yıkma ve terör eylemleri tüm şiddetiyle sürdürülmüştür.³⁴¹ Ülke içinde fukaranın malı zengine aktarılmış, sosyal güvenlik kurumları iğdiş edilmiş, işçi sendikaları sıkıştırılmış, ücretler budanmış; Pentagon aracılığıyla ileri teknolojiler desteklenmiş, nice zamandır olduğu gibi ekonomik gelişmenin ve teknoloji liderliğini sürdürmenin çaresi bu mecrada aranmıştır.

1970’li yıllarda seçkinlerin canının çektiği bu tasarımlar Carter tarafından bir plan haline getirilmiştir. Reagan döneminde ise uygulamaya konulmuştur. Askeri harcamalar en başta gelmektedir. Yöntem, enflasyonu düşürmek için ülkeyi derin bir durgunluğa sürüklemek, birlikleri zayıflatmak, ücretleri kısmak ve ondan sonra bütçe açıkları pahasına ileri teknolojiye para aktarmaktır. En başarılı ekonomiler devletin koruyucu kanatları altında palazlanan ekonomilerdir. Birleşik Devletlerin iki sektörü olan sermaye yoğun tarım kesimi ve ileri teknolojiler endüstrisi devlet tarafından desteklenmekte kendilerine pazar bulunmaktadır. Wall Street Journal’ın tespitine göre bütçe açığının sebebleride bu iki kesimdir. Sosyal Güvenlik sistemi bu açıkların kapanmasında, fukaradan zengine kaynak aktarımında bir araç olarak kullanılmaktadır.

³⁴²

Zenginlere çıkar sağlamak amacıyla kısa vadeli düşünmek, uluslararası teröre destek vermek, dünya ekonomisini önemlilerin lehine-önemsizlerin aleyhine olacak tarzda biçimlendirmek Reagan döneminin karakteristik özelliklerindendir.³⁴³

³⁴¹ Chomsky, 155.

³⁴² Chomsky, s.156.

³⁴³ Chomsky, 164.

BEŞİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD SİNEMASI

5.1. HOLLYWOOD SİNEMASININ DOĞUŞU

Hollywood, Amerika Birleşik Devletlerinin Kaliforniya eyaletinde bulunan Los Angeles kentinin bir yerleşim yeridir. Şehir merkezinin kuzeybatısında yer alır. Sinema stüdyolarının ve film yıldızlarının oturduğu evlerin bu bölgede yoğunlaşmasından dolayı Hollywood Amerikan sinema endüstrisiyle özdeşleşmiştir. ABD’de yapılan ilk filmler New York kentinde çekilmiştir. 1900 yıllarına doğru Kaliforniya’da ilk filmler yapılmaya başlanmıştır.

Kaliforniya’nın tercih nedeni daha güzel bir havaya ve açık alanlara sahip olmasının yanı sıra Thomas Edison’a sinema araç ve gereçleri içinde kullanılabilecek bu ürünleri patent haklarından dolayı ödeme yapmaktan kaçınmalarıydı.

Sinema’nın “ticari ve siyasi propaganda” alanlarında bütün tasavvurların üstünde aynı oranda kar ve mili menfaat sağlayabilecek yepyeni bir icat olduğunu ilk sezen ülke Birleşik Amerika devletidir. Buda çok doğaldır. Çünkü, bu onun milli yapısından doğmuş bir sezidir. Şöyleki: Devlet şeklindeki temel unsurları doğrudan “ticari felsefe üzerine inşa edilmiş, Milli politikası bu yönde gelişmiş herhangi bir ülkede, sanat sahasında aynı görüş ölçüleri çerçevesinde değerlendirilmesi kadar doğal bir şey olamazdı.

Amerikan Sineması’nın temellerini bambaşka alanlardan gelen ve sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden “tüccarlar” atmıştır. Bu durumu genel anlamda Amerika’da sinemaya nasıl bakıldığının da göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Sinemanın tecimsel (ticari) amaçlarla kullanımı Amerika’da 1896 yılının başlarında oluşmuştur. Thomas Edison sinema dalındaki birçok patent haklarını elinde bulundurmuştur. New York bölgesinde Edison’un avukatlarına ödeme yapmamak mümkün olmamıştır. Bilimi insanlık adına büyük bir buluşlar adlandırmasından daha çok ticaret adına büyük bir adım olarak kabul ediyormuş gibi görünen ünlü ve dahi bilimadamı Edison(en çok lambanın kaşifi olarak bilinir) aslında yüksek teliflerle

(kullanım bedeli) sinemanın önünü açmış ve Hollywood'un kurulmasına vesile olmuştur.³⁴⁴

Amerikan sermayedarları, sadece malları değil, aynı zamanda “ Amerikan kültürünü” de bu sahaya kaydırarak, kültür emperyalizm hareketine girişmişlerdir. Ne var ki Amerika içinde bulunan daha değişik düşünceli birtakım lobiler, mevcut hareketten azami derecede istifade edebilmenin yollarını aramışlar ve birtakım taktiklerle sinema alanındaki “Milli hareketi” sistemli şekilde kendi diledikleri yöne kaydırmışlardır. Amerikan Kültürü maskesi adı altında, hemen her nevi fikir ve ideoloji akımını da icra sahasına koymuşlardır. Yani ihraç edilen sadece Amerikan malları, Amerikan kültürü olmayıp, aynı zamanda kitleleri oluşturma ve yönlendirme türünden gayet tehlikeli siyasi faaliyetler de birlikte yürütülmekteydi

1903 yılında Griffith'in filmleri karşıt gerilimin iyi düzenlenmiş örnekleri olarak kabul edilmiştir. Ardışık olayların derecesel anlatımı, filmin dramatik geriliminin böyle bir tarzı içinde planlanmış hareket ile ortaya konmuştur. Griffith'in yapımlarında “son-dakika-kurtarışı” olarak adlandırılan bir kritik sona eriş yaşanmıştır. Griffith'in filmindeki “son-dakika-kurtarışı” erken dönemde *The Life of an Amerikan Fireman* (1903) filminde kullanılmıştır.³⁴⁵

Birleşik devletler yapımcıları, kendi ülkelerinde Avrupa kaynaklı ürünün güçlü rekabetiyle karşı karşıya kalmışlardır; çünkü geçiş yıllarında görece başarılı olan film yapımcıları mantar gibi çoğaldığı halde, ABD'de gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu hala Avrupa kökenlidir. Pathe 1904'de ABD'de bir büro açmıştır.³⁴⁶ 1907'ye gelindiğinde İngiliz ve İtalyanlar dahil diğer yabancı firmalar da düzenli olarak ABD pazarına girmeye başlamıştır. Bu firmalardan çoğu ürünlerini o yıllarda Birleşik Devletler'e yabancı film ithal eden ve daha uzun metrajlı filmlere geçişte öncü rol oynayan Kleine Optical Company kanalıyla dağıtmıştır. 1907'de Fransız firmalar, özellikle Pathe, diğer Avrupa ülkeleriyle paylaştığı Amerikan pazarını kontrol etmiştir. O yıl Birleşik Devletler'de piyasaya sürülen 1200 filminden yalnızca 400 kadarı yerli film olmuştur. Amerikan sinema endüstrisi bunu fark etmiş ve o yıl Moving Picture World ile birlikte kurulan ticari basın, anlatısal açıdan anlaşılması güç çağdaş konuları, daha da

³⁴⁴ Paul Rotha, *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, (Çev: İbrahim Şener), Sistem Yayınları, 1996, s.103-104.

³⁴⁵ Sinema, Erişim Tarihi: 11.10 2010, <http://filmmizle.com/hollywoodun-dogusu>.

³⁴⁶ Rotha, *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, s.42.

kötüsü Amerka'ya özgü olmayan davranış kurallarını ele alan filmleri eleştirerek ithal ürünlerin kalitesinden yakınmaya başlamıştır.

Akılcı bir film dağıtımına yönelik daha önceki girişim beklenmedik bir biçimde, karların en üst düzeye çıkmasıyla sonuçlanmış ve sonuç olarak ABD imalatçıları başlangıçta iç pazara yoğunlaşmıştır. 1907'de Vitagraph denizaşırı dağıtım büroları kuran ilk ABD firması olmuştur. 1909'da diğer Amerikalı yapımcılar, 1916'ya kadar Amerika'nın Avrupa'daki dağıtım merkezi olarak kalan Londra'da dev temsilcilikler kurmuşlardır.³⁴⁷ 1912'den 1920'ye kadar genel halk, hoşnutluk içinde her filme gitmiştir. Bu durumun getirisiyle kitlesel üretim yapmaya olanak sağlayacak stüdyo yapımı için kaynak olarak kullanılmıştır. Bu filmlerde Hollywood filmlerinde kolay kolay rastlanmayacak bir duygu yoğunluğu, bir dürüstlük atmosferi yer almıştır. Sinema kendisini tekrar etmeye başladığı zaman onu beğenen halk kitlelerinin de hevesi geçmeye başlamıştır. Amerikalılar halkın ilgisini tekrar kazanabilmek için yıldız oyuncuların tümüyle kullanılması yolunu seçmiştir.³⁴⁸ 1914'de gelindiğinde sinema gerçektende dünya çapında bir iş haline gelmiştir; endüstrileşmiş dünyanın her yerinde filmler yapılıp gösterilmiştir ama uzaktan, öncelikle Paris ve Londra'dan, ardından giderek Newyork ve Hollywood'dan yönlendirilen bir iş olmuştur.

1910-1915 yılları arasında yapım stüdyolarının büyük bir bölümü merkez bürolarını New York'tan California'ya taşımışlardır. Hollywood hem ekonomik hem de teknik açıdan en elverişli yer olarak seçilmiştir. Çünkü Hollywood film endüstrisinin ihtiyacı olan geniş alanlara sahip olmakla birlikte, sendikaların California'da olmaması ve işgücünün New York'a göre çok daha uygun olması Hollywood'u bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Teknik anlamda ise, kışın bile bol güneş alan ve stüdyo dışındaki çekimlere olanak sağlayan bir yapıda olması etkili olmuştur. Çok kısa bir zaman dilimi içinde Hollywood sinemacı akınına uğramıştır.³⁴⁹

³⁴⁷ Rotha, *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, s.42-43.

³⁴⁸ Rotha, *Sinemanın Öyküsü*, (Çev: İbrahim Şener), İzdüşüm yayınları, 2000, s.88.

³⁴⁹ Metin Gönen, *Hollywood Sineması*, İstanbul Es Yayınları, s. 15-16.

5.2. KLASİK HOLLYWOOD SİNEMASI

Araştırmacılara göre 1910-1960 arası, bir diğer ifadeyle "Altın Çağ" denilen 1920'lerin sonundan 1950'lerin başına kadar ki dönem, Amerikan Sineması'nın "Klasik dönem"i olarak adlandırılmıştır.

Klâsik Amerikan Sineması'nın başlangıcı olarak Griffith'in "Birth of Nation" "Bir Ulusun Doğuşu" filmi baz alınmıştır. Kuzey/güney eyaletleri arasındaki savaştan dem vururken bariz bir ırkçılık yaptığı açık olan 1915 yapımı bu filmin bir diğer önemli yanı, teknik ve kurgu cihetinden sonraki birçok sinemacıyı etkileyecek olmasıdır. Kameranın hareketli kullanımı, stüdyo ve dekorun yer edişi, genel planlar... Griffith filmleriyle bir dönemin doğuşunu müjdelemiştir.³⁵⁰

Amerikan sinemasının altın çağında dokuz büyük stüdyoyu oluşturulmuş ve bu şirketlerden ilki Hollywood'da kurulan Paramount olmuştur. Daha önce Jesse Lasky Feature Play Company adıyla ortaya çıkmıştı. Lasky bu şirketi 1913 yılında avukatı Samuel Goldwyn ve Cecil B. de Mille adında yeteneği pek olmayan bir aktörle kurmuştu. İlk yapımları 'The Sguaw Man' adında bir western olmuştur. Filmin konusu Wyoming'de geçmiştir. Çekimi Arizona Flagstaff'da yapmaya karar vermişlerdir. Fakat filmin yönetmeni De Mille, Flagstaff'a geldiğinde burasını hiç beğenmemiş. Ayrıca hava çok kötü olduğu için De Mille trene atlamış ve Los Angeles'in portakal bahçeleriyle dolu güneşli banliyösü Hollywood'a kadar uzanmıştır. De Mille portakallarla pek ilgilenmese de güneş onun için önemli olmuştur. Büyük bir depo kiralayıp filmi çekmeye koyulmuştur.

Hollywood'da daha önce de film çekildiği olmuştu ama Mille'nin deposu burada kurulan ilk stüdyo olarak adlandırılabilir. Ancak gerçek anlamda ilk stüdyo 1915'te Universal tarafından kurulmuştur. Bunu kısa sürede diğer stüdyolar izlemiştir: United Artist, Warner Brothers, Colombia, 1920'lerin sonunda MGM ile RKO ve birkaç yıl sonra da 20th Century Fox.

Amerika'da sinemaya olan talebin büyümesinde 1917'ye kadar dışında kalmaya çalıştığı savaşın katkısı da büyük olmuştur. 1914 ve 1918 yılları arasında Avrupa'da, film yapımı sürse de pek öncelik taşımamıştır. Amerika da ithalattaki düşüşü karşılamak ve kendi üretimini artırmak zorunda kalmıştır. Bu on yılın sonunda Hollywood, New

³⁵⁰ Sinema, Erişim Tarihi: 11.10 2010, <http://filmmizle.com/hollywoodun-dogusu>.

York'un yerini alarak bu endüstrinin merkezi olmuş ve Amerika dünya pazarında söz sahibi olma yoluna girmiştir.

1900'lerin başında Amerika'da etkili olan Avrupalı dağıtım şirketlerinin etkileri 1914 sonrasında yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. 1920'lerden itibaren ise Amerikan Sineması'nın önlenemeyen yükselişinin devlet desteğiyle birlikte daha da arttığı görülmüştür. 1922 yılında Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği (Motion Picture Producers and Distributors Association) ve onun devamı niteliğinde Amerikan Sinema İhracatı Birliği (Motion Picture Export Association of America) kurulmuştur. Böylelikle hem içte hem de dışta dağıtım şirketlerinin kontrolü Amerikalıların eline geçmeye başlamıştır. Artık 1920'leri başında Hollywood dünyanın en büyük ve en güçlü film üreticisi ve dağıtımıcısı konumuna gelmiştir. 1920'lerde film yapımı için 200 milyon dolar yatırım yapılmaya başlanmış ve yılda 800'ün üzerinde film çekilmiştir. Sinema Endüstrisi yaklaşık olarak 1,5 milyar dolarlık bir yatırım kapasitesinin sahibi olmuştur. Böylelikle otomobil, konserve, sigara, demir-çelik üretimi gibi Amerikan endüstrisinin en önemli ve güçlü dallarıyla boy ölçüştürecek konuma gelmiştir. Paramount, Loew, Fox, Metro... gibi büyük yapım ve dağıtım şirketlerinin adları artık tüm dünyada konuşulmaya başlanmıştır. General Motors, Morgan, Rockefeller gibi büyük endüstri kolları ve bankalar da sinema sektörüne önemli ölçüde para yatırımında bulunmuşlardır.³⁵¹

Hollywood, yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler üretmeye başlamış ve altmışlara kadar uzanan bir dönem boyunca "Stüdyo Sistemi"nin en parlak sonuçlarını almıştır. Stüdyolar Amerika'daki büyük salon zincirlerini de denetlediklerinden seyirci sayısındaki en küçük kıpırdanmalara bile hassas davranmak zorunda kalmışlar, olumsuz işaretler almaya başladıklarında önce sesi, sonra rengi, ardından geniş perdeyi ve son olarak da üçüncü boyutu devreye sokmuşlardır. Hollywood, teknik atraksiyonları, şaşırtıcı görsel tasarımları, parlatılmış pahalı filmleriyle bugün yine rakipsiz olarak dünya pazarlarındaki egemenliğini sürdürmektedir.³⁵²

³⁵¹ Ahmet Boyacıoğlu.(1988). "Hollywood 1920-1930 Bir Masal Dünyasının Doğuşu", *Bilim ve Sanat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 87: 48-51, s.48.

³⁵² Nîlgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1999, s.43.

Stüdyo sistemin asıl amacı filmlerin, en fazla gelir getirecek şekilde organize edilmesi olmuştur. Bu hedef doğrultusunda film üretiminin iç yapısı şekillendirilmiş, bu da türlerin oluşmasını sağlamıştır. Filmlerin polisiye, müzikal, western, bilim-kurgu, belgesel gibi sınıflandırmalara tabi tutulması ile gerek filmlerin hedef kitlesinin ve seyirci isteklerinin saptanması, gerekse çeşitli yapımlarda kullanılan yönetmen, senarist, oyuncu, kostümcü gibi çalışanların temini daha kolay ve daha ucuz olmuştur. "Major"ler kendi aralarında da paylaşım giderek, film türleri konusunda oluşan uzlaşmayla belli bir film yapma tarzı ve karakteristiği meydana getirmişlerdir. Tüm bu uzmanlaşma ve bölümlendirme seri imalatı kolaylaştırmış ve stüdyoların daha fazla kar elde etmelerini sağladığı için, sinema endüstrisi "stüdyo sistemi" olabildiğince uzun süre devam ettirmenin gayreti içinde olmuştur.³⁵³

1920'lerin ortasına gelindiğinde Hollywood sadece İngilizce konuşan Büyük Britanya, Kanada ve Avustralya pazarlarına değil, Almanya ve Sovyetler Birliği dışında Kıta Avrupası'nın birçok pazarına egemen olmuş; ayrıca Güney Amerika, Orta Amerika, Karayipler'e de girmiştir. Bu durum, yalıtılmış yerleşim bölgeleri hariç, rakip stüdyo sistemlerinin gelişimini engellemiştir.³⁵⁴

Sinemanın bir reklam aracı olarak kullanılabilmesi ona diğer ticari ürünlerin yanında önemli bir ayrıcalık tanımıştır. Hollywood sinemasını elinde bulunduran işadamları için önemli olan yatırdıkları parayı en kısa süre içinde fazlasıyla geri almak olmuştur. Amerikan sineması, ilk öykülü filmlerden Birinci Dünya Savaşı'ndan bir ya da iki yıl öncesine kadar, belli bir nitelikte olarak ilerlemiştir. Sinema halktan öncelikli olarak destek görmüştür. Amerika, tüm bu dürüstlükten uzak işini yürütebilmek için star sistemini başlatmıştır. Star olacak kişilerin halka sunulması için büyük ölçekli kampanyalar yürütülmüştür. Halk bu konuda cesaretlendirilmiş ve hayran kılınmıştır.³⁵⁵ Hollywood'un en etkili silahı olan Star sisteminde yapımcılar gözlerine kestirdikleri bazı oyunculara yoğun reklamlarla seyirciler arasında ilahlaştırmaya çalışmışlardır. Starın adına bakarak film seçen bir seyirci kitlesinin yaratılmasıyla, tecimsel başarı da önceden güvence altına alınmıştır.³⁵⁶ İlk dönem izleyicilerin tersine olarak, insanlar

³⁵³ Zahide Özen, *60'ların Müzik Akımlarının Amerikan Sinemasına Yansımaları*, (Yüksek lisans Tezi), s.119.

³⁵⁴ Pearson, s.70.

³⁵⁵ Rohta, s.85.

³⁵⁶ Ön Şenyapılı, *Sinema ve Tasarım*, Boyut Kitapları, İstanbul, s. 15.

artık sinemaya beğendikleri yıldız oyuncularını görmek için gitmiştir. Film izlemek amacıyla gitmemişler varsa yoksa idollerinin yakın çekimlerini görmek istemişlerdir. Artık yıldız oyuncu bir fetişe dönüşmüştür. Star sistemi Hollywood’da ve genel olarak sinemada büyük bir başarı kazanmıştır.³⁵⁷

Hollywood sinemasında star sistemiyle oluşturulan ana figürler “kahraman” ve “anti-kahraman”lar şeklinde olmuştur. Bunlar iyiler ve kötülerdir. Aynı küresel siyasal düzende olduğu gibi, ya iyiler arasında yer alırsınız ya da kötüler arasında. Başka bir seçenek söz konusu olmamıştır. Aynı filmin figürlerinde olduğu gibi, izleyicilerin de tarafsız kalmak, zihinlerini aktif ederek bir okuma yapmak gibi bir şansları bulunmamaktadır. Seyirci çoğunlukla insanüstü, harikulade yetenekleri olan kahramanlarla birlikte hareket etmek zorunda kalmıştır. Aslında insanın kendisi değildir bu, insanın suretine sahip fakat insani özelliklere sahip olmayan bir figürdür kahraman. Klasik Hollywood metinlerinde okuyabileceğimiz dünya algısı, insanın görebildiği fenomenlerden ibaret olan tek boyutlu bir fikir olmuştur. Metafizik ve ilahi olanın, fenomenlerle benzeşmesi mümkün olmayan asıl hallerine dair düşüncelerle değil de, tam aksine sonsuz/sınırsız öte dünyaya dair varlık algılarının, sonlu/sınırlı olan fenomenler alemine indirgenerek açıklanması söz konusu olmuştur. Klasik Hollywood’un anlatı biçimini farklı bir açıdan dillendirmek gerekirse, yönetmenin filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası evrelerinin tamamında, filmin vücut bulduğu bu süreçlerde filmin bütün işleyişini, anlatımını ancak yanındaki çocuğun algılama kabiliyetleri oranında derinleştirebileceğini söylemeliyiz. Öylesine mantıklı, öylesine kolay anlaşılabilir ve ikna edici bir film olmalı ki, daha ilkokula giden bir çocuk dahi hiç zorlanmadan filmi anlayabilmeli, kavrayabilmeli.³⁵⁸

1920’lerde Amerika film üretiminde dünyada lider durumuna gelmekle birlikte sinemanın bir sanat biçimine dönüştürülmesine katkısı pek olmamıştır. 1920’lerde Hollywood’un elinde Charlie Chaplin gibi son derece yaratıcı bir sanatçı bulunmuştur. Hollywood onu (John Lennon’ın daha sonra Beatles için söylediği gibi) dünyada İsa’dan bile daha çok karlı bir star olarak değerlendirmiştir.³⁵⁹ Zaman ilerledikçe Hollywood’daki varolan yıldızların ışık halkaları, görülür bir şekilde solmaya

³⁵⁷ Rohta, s.85.

³⁵⁸ Sinema, Erişim Tarihi: 20.11 2011, <http://www.on5yirmi5.com/genc/koseyazisi>.

³⁵⁹ Sinema, Erişim Tarihi: 10.01.2011, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinematarihi.html>.

başlamıştır. Yapımcılar sürekli yeni oyuncular bulma uğraşı içine girmişlerdir. Film yapım masrafları gitgide artmaya başlamıştır.

1920'lerin ortasında gösterime giren filmlerin çok büyük çoğunluğu Amerikan yapımıdır ve bu durum 1927'de çıkarılan Sinema (ya da kota) Yasası, filmlerin yüzde beşinin İngiliz yapımı olması zorunluluğu getirilince biraz düzelir gibi olmuştur. (Bu oran yirmi yıl içinde yüzde yirmiye çıkmıştır.)

Amerikanın öncülük ettiği alan teknolojik gelişim alanı olmuştur. 1927'de Warner Brothers'ın 'Jazz Singer'ı ile sesli film dönemini başlatmasıyla birlikte tüm sinema endüstrisinde bir devrim gerçekleştiren Amerika olmuştur. 1930 yılına gelindiğinde Avrupa ve Amerika'da sessiz film neredeyse ortadan kalkmıştır. Örneğin 1929'da İngiltere'de Hitchcock , 'Blackmail (Şantaj) filmini sessiz çekmeye başlamış ama sonra sesliye dönüştürmüştür.

“Sinema bir ses edinince bazı güçlükler de doğmuştur. Artık yabancı filmlerin yabancı olduğu apaçık hale gelmiş ve çoğu Amerikalı tarafından anlaşılmamıştır. Seyirci okumayı değil dinlemeyi tercih ettiği için alt yazılar çözüm olmamıştır. Özellikle Amerikan İngilizce'si dışında diğer dillerde çekilmiş filmlere duyulan talep azalmıştır. İşte bu noktada diğer ülkelerden fikir ve yetenek satın almaya, ödünç almaya ya da çalmaya hazır olan Hollywood endüstrisi ağırlığını koymuştur. Yabancı ülke sanatçılarını işe alıp yeteneklerini popüler eğlencenin hizmetine sokma konusunda onları eğitmekten geri kalmamıştır. Macaristan'dan Bela Lugosi, Alexander Korda ve yönetmen Michael Curtiz gibileri, İsveç'ten Greta Garbo, Almanya ve Avusturya'dan Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Otto Preminger, Marlene Dietrich, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Robert Siodmak, William Wyler ve diğer birçoğu geldi. İngiltere, Ronald Colman'dan Leslie Howard ve Basil Rathbone'a, James Whale'den Alfred Hitchcock'a kadar, çok sayıda dikkate değer oyuncu ve yönetmenle Amerikan pazarına katkısını esirgememiştir.

Renkli filmin geliştirilmesine de Hollywood öncelik etmiştir. Tümüyle üç bantlı technicolor tekniğiyle çekilen ilk film 1935'de Rouben Mamoulian tarafından yönetilen 'Becky Sharp (Gurur Dünyası) 'tır. 1930'lar Amerikan film endüstrisinin altın çağı olmuştur. Filmlerin Gable, Tracy, Cagney, Garbo, Cooper, Davis, Shearer, Stanwyck, Crawford gibi starlara göre tasarlandığı bir dönem olmuştur. O günlerde

dünyanın herhangi bir köşesinde yayınlanmış ya da oynanmış her kitap ve oyun stüdyo patronlarının dikkatine sunulmuştur. 1930'larda rekabet de pek olmamıştır. Japon ve Rus filmleri kendi ülkeleri dışında çok nadiren gösterime girmiştir. Yaratıcı insanların çoğunu yitirmiş olan Almanya siyasal propaganda filmleri çekmekle meşgul olmuştur. 1932'de Venedik'te dünyanın ilk uluslararası film festivali düzenlendiyse de pek başarılı olmamıştır. Bunun üzerine 1939'da Fransa, Cannes'da alternatif bir festival düzenlemeye girişmiştir. Ancak uluslararası durumun karışıklığı nedeniyle festival 1946'ya kadar başlatılamamıştır. Yine de Fransa, Marcel Carne, Jean Renoir Rene Clair gibi yönetmenlerin çektiği filmler sayesinde Amerikan film endüstrisine önemli bir alternatif oluşturmuştur. İngiltere ise Hollywood'u taklit etmeye çabalamakta ve sorunlar yaşamaktadır. (Bu taklit çabası Pinewood adında bir stüdyo kurmaya kadar varmıştır). Kotayı doldurmak için çekilen filmlerin büyük çoğunluğu önemsiz çalışmalar olmuştur. Yine de Korda'nın 'The Private Life of Henry VIII'i ve Anthony Asquith'in 'Pygmalion'u (bu film George Bernard Shaw'a bir Oscar kazandırdı) çok başarılı filmlerdi. Alfred Hitchcock da en iyi filmlerinden ikisi olan 'Thirty Nine Steps'i ve 'The Lady Vanishes'i bu dönemde çekmiştir. 1939 yılında akademi ödülleri için aday gösterilen on film (o yıllarda aday sayısı on idi) ise şöyledir: Gone With the Wind, Goodbye Mr.Chips, Mr. Smith Goes to Washington, Ninotchka, Of Mice and Men ,Stagecoach, The Wizard of Oz ve Wuthering Heighth.³⁶⁰

1940'lı yıllarda, Birleşik Amerika daha savaşa girmeden propaganda ve eğitim konularına dalan başlıca stüdyolar, Fredom Comes High (Paramount) ve You John James (MGM) gibi propaganda ürünlerinde bile kendi özel stillerini sergilemişlerdir. Hollywood'un savaş boyunca işleri iyi gitmiştir. En iyi yıl olan 1946'da gişe gelirleri toplamı 1,7 milyar dolar olmuştur. Ayrıca, savaş Avrupa ülkelerinden gelen rekabeti de oldukça sınırlandırmıştır.³⁶¹

İkinci Dünya Savaşının çıkması büyük değişiklere sebep olmuştur. Hollywood'a göçen Rene Clair ve Jean Renoir gibi yönetmenlerden yoksun kalmış Fransız sineması Nazi işgali altında duraklama yaşamıştır. Her senaryo Alman ya da Vichy otoriteleri tarafından sansür edilmiştir. Marcel Carne 1942' de 'Les Visiteurs du soir' adlı güzel olmakla birlikte suya sabuna dokunmayan bir peri masalı çekmiştir. Bu filmde, şeytanla

³⁶⁰ Sinema, Erişim Tarihi: 10.01.2011, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinematarihi.html>.

³⁶¹ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, s. 237.

Hitler arasında bir paralellik kurulabilir, ancak dikkatli olmak gerekir. Fransa'nın en önemli yönetmenlerinden olacak olan Robert Bresson da 1943'te bir kadınlar manastırında geçen 'Les Anges du Peche' ile emin ve zararsız biçimde sinemaya giriş yapmıştı.

Alman sineması ise propaganda bakanı Joseph Goebbels'in ellerinde oldukça kötü bir hal almıştır. İngiliz ve Amerikan filmleri yasaklanmıştır. Goebbels'in eleştiriyi yasaklaması sonucu hiçbir Alman filmi eleştirmenler tarafından kötü olarak nitelendirilmemiştir. Savaş dönemi propaganda filmlerinin en büyüğü ve en ustaca çekilmiş olanı, hiç kuşkusuz, Pearl Harbor öncesi Amerika'ya, daldığı uykudan silkinip Avrupa'da neler olup bittiğine dikkat etmesi çağrısı yapan 'Casablanca' olmuştur. Pearl Harbor'dan sonra Amerika kendi ordusu hakkında propaganda filmleri çekmeye başlamış ve İngiltere gibi halkın moralini yüksek tutmak amacıyla komediden oldukça yararlanmıştır. Aslında Lubitsch'in muhteşem filmi 'To Be or Not to Be' çok ustaca yapılmış bir anti-Nazi propagandasıdır. 'Film noir' türü de 1944-1945 yıllarında sinemaya yerleşmiştir. Film noir'in temeli karanlıktır. Basit biçimde görünüm olarak karanlık değil, içerik olarak ruh olarak karanlık. Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, kimseye özellikle kadınlara güvenilmez; kahraman sert, karamsar, alaycı ve bezgindir. Bugün bu türdeki ilk filmin John Huston'un çektiği 'The Maltese Falcon'olduğu söylenir. Ancak tam anlamıyla birkaç yıl sonra Edward Dmytryk'in 'Murder My Sweet (Cinayet Sevgilim)', Billy Wilder'in 'Double Indemnity (Çifte Tazminat)', Fritz Lang'in 'The Woman in the Window (Penceredeki Kadın)' ve Otto Preminger'in 'Laura' gibi filmler de ortaya çıkmıştır. Hollywood'un altın çağı, 1950'lerde televizyonun ortaya çıkıp da sinemaları seyircisiz bırakmasıyla sönmüştür.³⁶²

1945'de 80 milyon olan haftalık sinema seyircisi sayısı 1960'lara gelindiğinde hafta da 40 milyona düşmüştür. Bu büyük düşüşte televizyonun etkisi olduğu kadar, bir antitröst yasasının yapım evlerinin işletmeyi denetlemesini engellemesi de etkili olmuştur. 1960'larda yıllık film üretimi 200'ün altına düşmüştür. Bu düşüş kimi yapımcıları bunalımı atlatmak için filmlerinde cinselliği ve şiddeti öne çıkarmaya yöneltmiştir.³⁶³

³⁶² Sinema, Erişim Tarihi: 10.01.2011, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinematarihi.html>.

³⁶³ Teksoy, s.794.

Reagan dönemi, önemini vurgulamak amacıyla çoğu kimse tarafından bir devrim olarak nitelenmiştir. Sosyal düzen ve dünya üzerindeki etkisi hiç de küçümsenebilecek kadar küçük olmamıştır.³⁶⁴ Pek de çekici olamayan Reagan dönemi'nin belli başlı olaylarından söz eden New Republic'in editörü Hendrik Hertzberg; Rambo filmlerinden Lübnan'da yaşanan ölü deniz piyadeleri olayından dem vurmakta, ama ne Filistin, ne Lübnanlıların başına gelenlerden; ne de Orta Amerika'da olup bitenlerden habersizmiş gibi gözükmüştür. Uluslararası Barış için Carnegie Vakfı'nın yöneticilerinden birinin Washington'u Vietnam ile uzlaşmaya, Vietnam tecrübesinin verdiği acıları, geçmişin kırgınlıklarını, öfkelerini nefretlerini, hayal kırıklıklarını unutmaya çağıran yazısında tüm bu hoşnutsuzlukların biricik faili olarak Vietnam'ı gördüğüne; ABD'nin üzerine toz kondurmadığına şahit olunmuştur.

5.3. HOLLYWOOD RÖNESANSI VE BAĞIMSIZ AMERİKAN SİNEMASI

Televizyonun etkisi 1950'lerden başlarında ortaya çıktığında son derece yıkıcı olmuştur.³⁶⁵ “Televizyon, Hollywood'un film yapım tarzını hem estetik hem de kurumsal açıdan değiştirmiştir. 1960'larda, televizyonun konulu filmler için önemli bir pazar olduğu anlaşıldıktan sonra, sinemacılık görsel olarak biraz daha basitleşmek zorunda kalmıştır. Çerçevenin merkezi, (hem geniş ekran hem de standart oran için) bir televizyon yayınında görülebilsin diye, en az önemli anlatı eylemleri dışında her şeyin odağı haline gelmiştir. Hollywood, Avrupa sinemasını özümsemiş ve uyarlamıştır. Öyküler gerçek mekanlara yerleştirilmiş, kafası karışık ve yabancılaşmış karakterlerin çağdaş sorunları (çoğunlukla psikolojik) ele alınmıştır. Televizyonun ilk önce Amerika'da ardından dünya çapında hızla gelişmesi Hollywood'u renk, geniş perde, stereo sesi üç boyut gibi tekniklerini geliştirmeye ve uygulamaya zorlamışsa da, bütün bu çabalar, Hollywood'u eski günlerine döndürmeye yetmemiştir.”³⁶⁶

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında dünyada yaşanan politik, sosyolojik, kültürel ve teknolojik gelişmeler Avrupa Sineması'nın dönüşümüne neden olmuş ve yeni sinema akımlarının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Avrupa'da sinema sanatında yaşanan değişimler, Atlantik'in karşı yakasında koşulların farklılığından

³⁶⁴ Chomsky, s.135-136.

³⁶⁵ Monaco, s. 237.

³⁶⁶ Smith, s.505-507.

dolayı daha geç gerçekleşmiş ve Amerikan Sineması'nın organize olma şeklinden dolayı daha değişik seyretmiştir. Amerikan Sineması 1950'lerden itibaren çok boyutlu bir evrim sürecine girmek zorunda kalmış, fakat asıl değişim 1960'ların ikinci yarısında şekillenmiştir. Daha önce İtalyan ve Fransız Sinemaları'nda yaşanan değişim, Amerikan Sineması'nda da temelinde maddi kaygıların öne çıktığı bazı dayatmaların ve zorlamaların neticesinde oluşmuştur.

Sinema tarihçisi Gerald Mast 60'lı yıllarda Amerikan Sineması'nda yaşanan değişimi, "yeniden doğuş" anlamına gelen "Rönesans"la özdeşleştirmiş ve bu dönemi "Hollywood Rönesansı" (Hollywood Renaissance) olarak adlandırmıştır. "Hollywood Rönesansı" döneminde Amerikan Sineması'nın hem organizasyon yapısını değişikliğe uğramış, hem de filmlerde biçimsel ve içerik olarak evrimleşme gerçekleşmiştir. Mast'e göre 1964-1976 arasını kapsayan bu dönem, diğer kaynaklara göre 1960'ların ortalarından başlayıp 1980'e kadar devam eden ve Amerikan Sineması'nın yeniden doğuşunu simgeleyen zaman dilimidir.³⁶⁷

"Bağımsız Amerikan Sineması" olarak adlandırılan sinema anlayışı, 1950'lerin sonuna doğru "Klasik Hollywood Sineması"na karşı alternatif bir sinema arayışı çerçevesinde gelişmiştir. "Bağımsız Sinema" "Hollywood Rönesansı"nın şekillenmesinde çeşitli sinema hareketlerini bünyesinde toplayarak Amerikan Sineması'ndaki değişim için öncü olmuştur. "Klasik Hollywood"un esnek olmayan, standartlaştırılmış yapım kuralları, kendi içinde farklı bir sinema anlayışının form bulmasına engel teşkil ettiği için, Hollywood'un kurallarının dışında gelişen ve onun yapısına karşı duran "Amerikan Yeraltı Sineması" (American Underground Cinema) ve "Deneyisel Sinema" (Experimental Cinema; "New York Ekolü" de denmektedir.) olarak adlandırılan yönelimler bu dönemde giderek güç kazanmaya başlamıştır. "Bağımsız Amerikan Sineması", "İtalyan Yeni Gerçekçilik" ve "Fransız Yeni Dalga" akımları aracılığıyla Avrupa'da yaygınlaşan avant-garde sanat filmlerinden, İngiltere'de "Özgür Sinema"dan (Free Cinema), Fransa ve Kanada'da "Cinema Verite"den (Gerçek Sinema) etkilenecek "Klasik Hollywood Sineması"na alternatif filmler yapılmasına liderlik etmiştir. Yapımda, yönetimde, uygulamada, dağıtımda Amerikan Geleneksel Sineması'nın tüm sınırlarını zorlamayı amaçlayan bu sinemacılar, çalışmalarında

³⁶⁷ Zahide Özen, *60'lı Yılların Müzik Akımlarının Amerikan Sinemasına Yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi), s.123.

toplumsal ve sanatsal başkaldırıyı simgeleyen, gerçekçi olanla gerçeküstü olanı biraraya getiren, tabuları yıkmaya çalışan bir dışavurumu tercih etmişlerdir. Bağımsız sinemanın çıkış noktasında Hollywood'un kalıplarına, aynılığına ve sinema sanatının sanattan çok para temelli bir tüketim ürününe dönüştürülmesine karşı bir tepki sözkonusudur. Bağımsız film, sınırlı bütçeyle çekilmiş ancak amacın salt ticari olmadığı, sanatsal içeriğin ön planda yer aldığı, kalıpların dışına çıkma ve yenilik getirme gayretindeki çalışmaları içermektedir.

Bu dönemde New York'ta gelişen ve New York'taki film okuluyla (New York School of Filmmaking) da bağlantısı olan "Deneysel Sinema", New York entellektüellerinden tiyatro, resim, edebiyat ve fotoğraf sanatçılarının öncülüğünde "Klasik Hollywood Sineması"na alternatif olarak varlığını ortaya koymuştur. John Cassavetes, Lionel Ragasin, Sidney Meyers gibi kısa film ve belgesel film çeken genç yönetmenler Avrupa'daki sinema akımlarının çıkış yolunu izleyerek Jonas Makes'in kurup yönettiği "Film Culture" dergisinin etrafında toplanmışlar ve 1960'ta "Yeni Amerikan Sineması Grubu"nu (New American Cinema Group) oluşturmuşlardır.³⁶⁸

Bu sinemacılar gösterişli film yapmayı dışlamadan, stüdyoların kurmaca dekorlarını saf dışı bırakarak, dış mekanların canlı ortamını kullanmışlardır. Gerçek mekanlarda, doğal gün ışığı eşliğinde, büyük yapım olanakları olmaksızın ele alınan konular, hayatın içindeki gerçek kişiler tarafından, "star" oyunculara ve hatta profesyonel oyunculara ihtiyaç duyulmadan gerçekleştirilmiştir. Kamera, kişileri gündelik yaşamları içinde yakalamış, hatta bazen kişiler filme alındıklarının farkına bile varmamışlardır. "Bağımsız Sinema"nın alternatif filmleri toplumsal sorunlara eğilen, farklı bakış açıları sunan, eğlendirme amacının yanında izleyicisini bilgilendiren, olayları sorgulayan ve sorgulatan tarzı ile öne çıkmaktadır. Bu alternatif sinema anlayışı, dar bütçeli (zaman zaman 16 mm. kameralar kullanılmıştır) filmler çeviren birçok genç sinemacıya farklı yaratımlarda bulunmak olanağını sunması bakımından çok önemlidir.

Bağımsız film yapan bu yönetmenlerden özellikle John Cassavetes (Shadows, 1961, Gloria, 1980, Love Streams, 1984) ilerleyen yıllarda da bağımsızlığını sürdürerek film yapmaya devam etmiştir. John Cassavetes'in dışında, Morris Engel - Ruth Orkin

³⁶⁸ Çelikcan, s.193.

(Lovers anad Lollipops, 1956), Robert Frank - Alfred Lesli (Pull My Daisy,1959), BertStern - Aram Avakian (Jazz On a Summer Day,1960) gibi yönetmenler alternatif sinemanın öncüleri olmuşlardır. Bu arayışlar ilk etapta "Klasik Hollywood" yapılanma karşısında çok etkin gibi görünmeseler de, özellikle 60'lı yılların ikinci yarısından sonra Amerikan Sineması'nda çok önemli neticelerin alınmasına yol açmıştır.³⁶⁹

60'larda ABD'nin kendi sistemi içinde yaşadığı sorgulama, karşı-kültür hareketiyle şekil bulan başkaldırı ve gündelik hayatın içine sızan reform isteği sinemaya da yansiyarak yeni filmlerin içerik ve temalarının da farklılaşmasına sebep olmuştur. Geleneksel düşüncenin dışına çıkılarak, toplumsal hayatta yaşanan radikal değişimler sinemanın konuları içine girmiştir. Örneğin Klasik filmlerin ahlaklı, iyi, dost polisi, düşman olarak tanımlanmış, eskinin ideal bir model şeklinde sunduğu erkek egemen aile yapısı kadınların kişiliklerini ezen, potansiyellerini baskılayan bir kurum formunda görselleştirilmiştir. Yeni filmlerde Kapitalist sistemin parayı herşeyin üzerinde tutan değer yargıları eleştirilmiş, "Amerikan Rüyası" bir özgürleşim değil de, tam tersine araçla amacın karıştırıldığı paralı bir kölelik biçimi olarak tarif edilmiştir. LSD, maruhana gibi zihin açıcı maddeler ve Uzakdoğu mistisizmi deneyimlenmesi gereken bireysel yaşam alanı, cinsellik ise baskılanması gereken bir kötülük olmaktan çok, özgürce yaşanması gereken bir zenginlik olarak tanımlanmıştır.³⁷⁰

Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğu ideolojiktir. Fakat Hollywood'dan çıkan tüm gerçekçi anlatı ürünlerinin özü itibariyle ideolojik olduğu söylenemez. 1967'den 1987'ye kadar olan dönemde Amerikan kültürü üzerinde çok çeşitli etkileri olmuştur. Bu dönemin popüler filmleri, önemli toplumsal sorunları kestirebilecek belirli sınırlar içinde gündeme getirir, birçoğu sol-liberal bir noktadan hareket ederek, geleneksel soyutlamacı temsil kalıpları ve göreneklerini toplumsal anlamda eleştirel amaçlar için kullanmaya yeltenmiştir. İdeolojik filmlerin bile, olağanüstü değişimlere tanık olunan bir dönemde Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan ve radikal olasılıkları bağrında taşıyan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri, genellikle de

³⁶⁹ Scognamillo, s.43

³⁷⁰ Monaco, s.93.

farkında olmadan resmederek, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip bazı alt akımların bir çözümlemesine izin verdikleri görülmüştür.³⁷¹

1970’lerde çağdaş felaket filmleri döngüsü başlamıştır. 70’lerin başlarından ortalarına kadar olan dönemde en çok tutulan tür döngüleri arasında yer almıştır. Bu filmler daha geleneksel türsel göreneklere geri dönerek, toplumsal ve kültürel sorunlarını güçlü erkek liderliğinin ritüel yoluyla meşrulaştırılması, geleneksel manevi değerlerin tazelenmesi ve babaerki aile benzeri kurumların yeniden canlandırılması yoluyla çözmeye çalışan kriz halindeki bir toplumu tasvir etmişlerdir. Ancak muhafazakarlık, felaket filmlerinin taşıdığı tek boyut olmamış, bu filmler dizginlenmemiş korporatif kapitalizmin tehlikelerini haber verir ve kontrolsüzce gelişen kar arayışının nasıl faciaya yol açtığını göstermiştir. Bununla birlikte, iş dünyasındaki aşırılıklara getirilen eleştiriler çoğunlukla ahlakçı olmuş ve bu filmler, genellikle profesyoneller ve teknokratlardan oluşan bir grup seçkin lider öncülüğündeki topluluklarının, koordine edilmiş, hatta itaatkar eylemlerle ayakta tutulmasına dayalı korporatist çözümler önerirmişler. 1976’ya gelindiğinde en yüksek hasılatı getiren ilk yirmi filmin dördü felaket filmleri olmuştur. Havaalanı (Airport), Yangın Kulesi (The Towering Inferno), Poseidon Macerası (Poseidon Adventure) ve Zelzele (Earthquake) . Felaket filmleri, önce istikrardan kargaşaya geçilmesi, ardından bir dizi sınav yoluyla lider/kurtarıcının tayin edilmesi, en sonunda da felaketin üstesinden gelinmesi gibi oldukça basit bir anlatısal yapıya sahip olmuştur.³⁷²

80’lerin en popüler türü kuşkusuz özgün ve başarılı senaryolardan ziyade yüksek teknolojiye dayanan, göz kamaştıran sahnelerle izleyiciyi sürükleyen aksiyon filmleri olmuştur. Bu tür filmler tüketim uğraşının en kalabalık ve yeni gözdesi olan çocukları ve gençleri hedeflerken yarattığı kahramanlarla da “güçlü olma” saplantısı taşıyan yetişkinler için hayali birer diyar olmuştur.

İçeriksizliğin ideolojisi” olduğu bu filmler, izleyicisinin henüz istemeyeceği, kabullenemeyeceği görüntüler ve kendi görüş açısını aşan yenilikler sunmamakla kendi muhafazakar yapısını, dolayısıyla seksenli yılların genel çizgisini oluşturmuştur.

³⁷¹ Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (Çev.: Elif Özsayar), Ayrıntı Yayıncılık, 1997, s.18- 19.

³⁷² Ryan ve Kellner, s.92-93.

Aslında bu muhafazakar yapı klasik stilin yani kendini görünmez kılmak isteyen biçimsel ayrımların tekrarından başka bir şey değildir.³⁷³

“Son yılların Amerikan Sineması’nın belirgin özelliği harekete dayalı bir serüven sinemasına öncelik tanınmasıdır. Sık sık devam filmlerine de yer veren bu sinemanın kaynağı çizgi romanlar, televizyon dizileri ve popüler edebiyattır. Teknolojinin sağladığı olanakların ölçsüz bir biçimde kullanıldığı bu fimlerin, televizyon tutsağı Amerikan seyircilerini hedef kitle aldığı görülmektedir. Seyirciye, küçük ekranda görmeye alıştığı konuları, bu kez gelişmiş ses donanımlarına sahip dev perdedeki sinema salonlarının rahat koltuklarında görebilme olanağı sunulmaktadır.”³⁷⁴

“Sinemanın temelinde hiç kuşkusuz teknoloji yatmaktadır. Yaratıcı sinemacılar teknoloji ile sanat arasındaki hassas dengeyi ustalıkla bir biçimde korumayı bilmişler, teknolojiyi yaratıcılığın aracı olarak kullanmışlardır. Ama 20. Yüzyıl sonlarında Amerikan Sineması’nın teknolojiyi araç olmaktan çıkarıp amaca dönüştürmesi, teknolojinin öne çıktığı filmlere öncelik tanınması, sinema filmini sanatsal kaygılar içeren bir yapıt olmaktan çıkarıp rastgele bir ürün olmaya yöneltmektedir. Sinemanın başlangıç yıllarında Georges Melies tarafından kullanılan masum sinema hileleri, daha sonra özellikle korku ve bilim-kurgu filmlerinde kullanılmıştır. Bilgisayar teknolojisi ise hemen her türün bu hilelerden yararlanmasını sağlayarak gerçeklikten kopuk ürünlerin çoğalması sonucunu doğurmuştur. Sinemayı yalnızca vakit geçirmeye yönelik bir eğlence aracı olarak gören bu anlayış, patlamış mısır yiyip, kola içerek film seyreden bir seyirciyi hedef kitle almakta, filmin tek amacının para kazandırmak olduğu görüşünü benimsemektedir. Bir başka deyişle sinema sanatına büyük katkısı olan Hollywood’u deyim yerindeyse “Moneywood’a” dönüştürerek paranın boyunduruğu altına sokmaktadır.”³⁷⁵

Amerikan film mantığı, zihinleri karıştırıcı bir yapıya sahiptir. Amerikan sinemasının Avrupa etkisinden uzak olarak, gerçek yapısı incelendiğinde filme başlıca katkıda bulunan öğelerin gerçeklik, canlılık, uzam ve hareket olduğu ortaya çıkmıştır. Amerikan gelenekleri, genellikle sözlü olarak, iç savaşa kadar geri gider ve edebiyat özellikle ilk savaş dönemini içermektedir. Amerikan mantığının çözümlemesini yapan

³⁷³ İbrahim Altınsay, “Günümüz Amerikan Sineması Üzerine Notlar” , *Sinema Dergisi*, Sayı: 1, Ekim 1984, s.25.

³⁷⁴ *Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı Sinema Yıllığı*, 93, s. 186.

³⁷⁵ Teksoy, ss. 834-835.

Rudolph Messel, Amerikalıların büyük altına hücum günlerinin kovboy mantığının izlerini sürmekte olduğunu görmüştür. Amerikan düşüncesi, kavga ve sahiplik için ilkel bir içgüdü ile dolu olduğu görülmüştür. Çok sayıda filmin temelinde de bu içgüdü yatmaktadır.³⁷⁶

Amerikan sinemasının başarısında cinsellik, gençlik, dinamizm gibi öğeler önemli yer tutmaktadır. The Broadway Melody, Hollywood Revue, Ben-Tur, College days ve The Black Prate gibi filmler başarılarını büyük ölçüde hareketliliklerine borçludurlar. Western sineması kolay anlaşılabilirliği ile tüm izleyicilerin hoşuna gitmektedir. Ancak gerçek western derece derece Amerikan sinemasından uzaklaşır. Bir Amerikan filminde çok ender olarak küçük bir set bulunur. Hollywood yönetmenlerine göre bir yemek odasının sonsuzluğa kadar esnemesi gerekmektedir; parlak kapıları, cilalı, yansıyan zemini olmalıdır.

Amerikalılar film hammaddesini kullanımda bazı yanlışlara düşmüşlerdir. Onlar zengin malzemelerinin kompozisyonu ve uygulamasında sinemanın mevcut işlemini açmada başarılı olamamışlardır. Filimsel sunumun bu duyumu, için sinemanın bu gerçek kullanımı için, başka ülkelerin bir ifade aracı olarak filmin değerinin daha iyi anlaşılmasını olanaklı kılan, gelenek ve kültürleri için bir dönüşümde bulunulması zorunludur.³⁷⁷

Kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu kurum ve diğerleri arasında bireycilik, kapitalizm, babaerki anlayış, ırkçılık vb. sayılabilir. Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz kamera işleyişi, karakter özdeşleştirme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb. perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanlışlamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu

³⁷⁶ Rotha, *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, ss.85-101

³⁷⁷ Rotha, *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, ss.102-105-106

yaparken seyirciyi belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler- eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb. gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır. Savaş ya da suç gibi toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır.³⁷⁸

5.4. HOLLYWOOD SİNEMASINDA CİNSİYET OLGUSU

Amerikan sinemasında kadınların kültürel temsilleri, erkek egemen sinema endüstrisinde erkek bakış açısıyla inşa edilmektedir. Amerikan sinemasındaki kadınlara ait stereotipler, tarihten gelen erkek egemen ideolojinin yansımaları olarak temelde iki karakter olarak belirlenebilmektedir: Birincisi anne ya da bir eş olarak kadının kutsallaştırıldığı, yüceltildiği stereotip, ikincisi erkekler için tehdit oluşturabilecek kadar kendi cinselliğine güvenen ve bunu amaçlarına ulaşmak için kullanan tehlikeli kadın stereotipidir

Kadının sinemada nasıl temsil edildiğini belirleyen kadın ve erkek yönetmenler arasındaki farklılıklar olmuştur. Erkeklerin yaptığı filmler, genel olarak, kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturtmak eğiliminde olmuştur. Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları olarak sıralanmıştır. Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorunlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilmiştir.³⁷⁹

Modern çalışan anne olgusuna olumlu yaklaşan film örnek olarak Erin Bronkovich (Tatlı Bela, 2000) filmini verebiliriz. Filmde üç çocuğu ve kötü şans

³⁷⁸ Ryan ve Kellner, s.17- 18

³⁷⁹ Ryan ve Kellner, s.220, 221

deneyimleri ile birleşen bir çalışma yaşamı olan eski bir güzellik kraliçesini anlatmaktadır. Erin'in kıyafetleri gözebatan bir showgirl seksiliğindedir. Annelik görevlerini inanılmaz bir şekilde yerine getirmekte ve Harley motoru olan komşusu ile yeni bir ilişkiye başlamaktadır. Ayrıca yeni girdiği hukuk firmasında karşılaştığı tüm güçlüklerle azimle mücadele etmektedir. Hukuk firmasındaki çalışan diğer kadınlar ile yaşadığı gerilimlerin nedeni, Erin'in kendi çekiciliğine ve cinselliğine güvenmesi, açık fikirli olması ve otoriteyi sorgulamasıdır. Bu durumu kendilerine göre bir tehdit olarak algılayan kadınlar, iddiasız, çekingen ve otoriteye boyun eğen kadınlardır. Bu durum kadınlar arasında eski değerler ile yeni değerlerin bir çatışması bağlamında değerlendirilebilmektedir. Erin'in kendi kişiliğinin özelliklerinden sonuna kadar vazgeçmeyerek gelenek dışı yollarla mücadelelerine devam etmesi, filmin sonunda kendini kanıtlaması ve başarıya ulaşması ile ödüllendirilmektedir.³⁸⁰

Yetmişli ve seksenli yıllarda Amerikan kültürünün çehresinin değiştiren en önemli güçlerde biri feminist hareketler olmuştur. Yurttaşlık hakları hareketi ve öğrenci hareketi gibi feminizm de kamusal tartışmanın parametrelerini değiştirmiş, muhafazakarların o güne kadar yok sayılan ya da esirgenen bazı hak ve ilkelerinin geçerliliğini kabullenmeye zorlamış, Amerikan kamusal ve düşünsel yaşamında ciddiyetle dikkate alınmayı hak eden güçlü bir varlık olmuştur. Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak temsil edilmekteydi. Yetmişlerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı konumlandığını dile getirmişlerdir. Bunun yanı sıra feminist film teorileri sinemanın özü itibarıyla dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürmüşler; Hollywood geleneği kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamakta olduğunu söylemişlerdir. Kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilmişlerdir. Aynı zamanda, erkek arzularının fetiş, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak resmedilirler.

Hollywood biçimi, özü itibarıyla babaerkindir. Babaerki anlayış, erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması anlamına gelmektedir. Bu yanı sıra bir tür görsel şiddet oluşturma ötesinde, Joen Mellen gibi film teorisyenleri, özellikle de yetmişli yıllarda feminizme karşı tepkinin

³⁸⁰ Peter Hanson, *Kayıp Kuşak Filmleri*, (Birinci Basım), (Çev.: Kürşad Ertuğrul), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2003, ss.102-104.

yoğunlaştığı dönemde yapılmış olan filmlerde, tecavüz dahil, kadınlara karşı fiili şiddet uygulanan sahnelerin sıklığına dikkat çekmiştir. Bu tazelenmiş şiddette, kadınların evcillikten ve ikinci sınıf konumlarından kaçmalarının erkeklerde doğurduğu tepkinin kısmen etkili olduğunu düşünebiliriz. Yetmişli yılların başlarında yapılmış birkaç film bu temalara değinerek kadının kamusal dünyada yer alma denemelerini incelemiştir. Çoğu erkekler tarafından yapılmış olan bu filmler genellikle geleneksel aile düzeninin yeniden tesis edilmesiyle son bulmuştur.³⁸¹

Kadına sabit bir kimlik yüklemek erkek ideolojisinin stratejileri arasında yer alsa da, temsile ilişkin biçimlerin biyolojik ya da ontolojik anlamda cinsiyete bağımlı olduğu kolay kolay öne sürülemez. Kadın doğasına ya da kadına özgür diye tanımlanabilecek bir biçimden söz etmek güçtür; kadınların da babaerkil biçimlere başvuruyor olmaları, erkeklerin farazi doğasının da aslında ondan türediğini varsaydığımız biçim ya da temsillerce öne sürülen bir oluşum olduğunu düşündürür. Bu yüzdendir ki farklı temsiller, kadın ve erkekler için farklı doğalar öne sürer ya da inşa eder. Her birinin benimsediği temsil tarzının, kültürel donanma sürecinde yaşanan ve belirli temsil biçimlerinin belirli bir cinsiyet grubuna atfedildiği toplumsallaşmadan etkilenmiş olacağı düşünülür. Kadın filmlerinin çoğu orta ya da üst orta sınıftan beyaz kadınlar üzerine eğilir. Beyaz ırk dışındaki kadınlar Hollywood'un genişlemekte olan sınırlarının henüz dışındadır.³⁸²

Yabancı (Halloween) ve Dressed To Kill'in yapıldığı 1978-1980 arası dönem aynı zamanda iki önemli muhafazakar Vietnam filminin (Avcı / The Deer Hunter ve Kıyamet / Apocalypse Now) ortaya çıktığı döneme karşılık düşmüştür. Bu filmlerin dördü de, eril iktidar ve sağ kanat şiddetin kadınlara ilişkin gerilemeci betimlemeler eşliğinde savlanmasıyla ayırt edilmiştir. Bu dönem Amerikan kültürünün girdiği bir dönemeci haber verir ki, bu dönüşün çizdiği yörünge, Reagan'lı seksenlerde Yeni Sağ'ın Amerikan siyasetinde itici bir güç olarak yükselmesi ve militarizm taze bir güç kazanması ile kesişecektir. Amerikan kültüründe militer kahramanlığa ilişkin sinemasal temsillerle ulusal özgüven duygusu iç içe geçmiş gibidir. Özellikle muhafazakar bakış açısına göre, ulusal azamet, askeri güç kullanımından geçer. Savaş sırasında, ulusal eril itibari temsil eden askerlerin dayanıklılık ve cesareti sınanır ve kanıtlanır. II.Dünya

³⁸¹ Ryan ve Kellner, ss. 216-219.

³⁸² Ryan ve Kellner, ss. 231-235.

savaşı sonrasında bu ritüele ilişkin sinemasal temsillerinde, erkekliğin kanıtlanmasına Amerikan askerini ezilmiş hakların yiğit kurtarıcısı ve özgürlük savunucusu olarak resmeden bir milliyetçi idealizm eşlik etmiştir. Özgürlük savunucusu Amerikan askeri efsanesine, kapitalizm savunusunun gerektirdiği üzere politik özgürlük ve demokratik hakların sık sık gözardı edilmesiyle kısa zamanda gölge düşmeye başlamıştır. Guatemala ve İran gibi ülkelerde solcu demokratik hükümetlerin alaşağı edilişi ellilerin soğuk savaş ikliminde hoşgörülebilirdi, ancak altmışlarda, daha liberal bir kültürel atmosferden beslenen ve denizaşırı ülkelerde kapitalizmin desteklenmesi uğruna canlarını tehlikeye atmak zorunda kalan yeni bir kuşak, şirketlerce denetlenen bir Amerikan hükümetinin “Özgürlük” adı altında dünya yüzündeki demokratik ve sosyalist hareketleri bastırma hakkını sorgulamaya başlamıştır. Antidemokratik askeri diktatörlerin Üçüncü Dünya’daki bağımsızlık mücadelelerinin muhafızlığını yapmakta genellikle Birleşik devletler’in yanında yer almaları, “özgürlük” ve “demokrasi”nin kapitalizme eşitlenmesini giderek daha zorlama kılıyordu. Amerikan gençliği haksız bir savaşa katılmayı reddetti; 1970’lere gelindiğinde ise, nüfusun büyük çoğunluğu savaşa karşıydı.

Yetmişli ve seksenli yıllarda yapılan Hollywood askeri filmlerinin iki ayrı bağlam çerçevesinde okunması gerektiğini ileri süreceğiz: Birincisi, Vietnam üzerindeki ulusal tartışma; ikincisi, Vietnam’daki acı yenilginin doğurduğu “dış mücadelelerden kaçınma” arzusuyla tanımlıyabileceğimiz ve Clark yasa değişikliğinin Angola’nın işgalini men edişi ile somutlaşan “Vietnam sonrası sendromu”. Söz konusu dönemde yapılan filmler Amerikan kültürünün fiili olaylar bu değişimi doğrulamadan çok önce savaş konusunda içine girdiği doğrultuyu göstermiştir. Vietnam sorunuyla ve genel olarak savaşla ilgili olarak liberalizmin başarısızlığı, dönem içinde yaygınlık kazanan savaş karşıtı duyguların dış politikaya ilişkin kalıcı bir kurumsal değişikliğe dönüştürülememesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Ekonomik politikada olduğu gibi bu bakımdan da liberaller tarihsel koşulların kurbanı olmuşlardır. Bu dönemdeki filmlerin çoğu muhafazakar bakış açısına sahip filmlerdir. Muhafazakar zaferin temel etkenlerinden biri, Vietnam’daki askeri yenilgiden sonra amerikan kültüründe önemli bir motif haline gelen toplumsal utanç psikolojisiydi. Vietnam’da savaşıp ülkeye dönmüş askerlerin çağdaş Hollywood sinemasında bunca önemli bir motif olmasının nedeni budur. Öz kimliklerini inşa ederken ulusu askeri bir güç olarak gösteren

temsillerin içselleştirilmesinden yararlananlar için bu ulusal yenilgi kuşkusuz özgüven kaybına yol açmıştır.³⁸³

Temsiller, iktidar kurumlarının fiili olarak elde bulundurulması kadar iktidarın parçasıdır. Özneyi idealize eden temsiller (ister birey, ister ulus düzeyinde olsun) toplumu bir arada tutmaya yarar; içselleştirmeleri düşünce ve davranışı yönlendirir ve yerine başkalarının konmasını frenleyici bir rol oynar. Erkek iktidarını fetişleştiren ve erkek davranışına modellik edecek idealize edilmiş nesneler sunan eril kahramanlık temsilleri, politik, ekonomik ve aile içi alanda erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik bir yolu olagelmıştır. Yetmişli yılların sonu ile seksenli yılların ortalarında bu strateji, özellikle muhafazakar bir ideolojik hüküm kazanmıştır.

1980'e gelindiğinde muhafazarlık Amerikan politik yaşamında zaferi ilan etmiştir. Era'nın (Equal rights Amendment/ Eşit Haklar Yasa Değişikliği) bozguna uğratılmasıyla en azından kurumsal düzeyde etkisiz hale getirilmiş; azınlıkların yurttaşlık hakları sağına saldırısına uğramış; 1979'da İran'la patlak veren rehine krizi Vietnam öncesine benzer aşırı milliyetçilik duygularını ve militarizmi canlandırmış; Yeni Sağ (köktencilikle muhafazakar ekonomik ve askeri düşünce yapısının bir karışımı) muazzam posta kampanyalarıyla güçlü bir toplumsal blok oluşturmuş; parasal destek sıkıntısı çekmeyen muhafazakar politik eylem komiteleri George McGovern ve Frank Church gibi liberal politikacıları alaşağı etmeyi başarmış; Demokratik bir başkan iç sorunları ve dış krizleri çözmekte yetersizlik göstermiş; ekonomik durgunluğun neden olduğu enflasyon, sosyal hizmetler için ödenen vergilere ve zaten az olan işlerin azınlıklara verilmesine karşı beyaz orta sınıfta tepkiye neden olan işlerin azınlıklara verilmesine karşı beyaz orta sınıfta tepkiye neden olmuş; Yeni Düzen döneminde sağlanan sermaye barışı sendikalara karşı girişilen başarılı bir kapitalist saldırıyla bozulmuş; servet ve ekonomik iktidarın Kuzeydoğu'dan Güney'e kayması liberal endüstriyel sendikaların üye tabanının çökmesine ve daha ilımlı Carter örneğinin ardından Busch ve Reagan'la açıkça göze batar hale gelen) güneyli muhafazarlığın güçlenmesi yol açmıştır. Seksenli yılların başında, Geceyarısı Kovboyu'nun yenik

³⁸³ Ryan ve Kellner, ss. 302-305.

kahramanı, Şehir Kovboyu'nun bira tokuşturan, kadın döven, “Bir işim olduğu için çok mutluym” cu alığına dönüşmüştür. Ülke değişmiştir.³⁸⁴

5.5. HOLLYWOOD SİNEMASINDA SANSÜR

Hollywood uzun yıllar boyunca ABD'nin tutucu ve güçlü baskı gruplarının hedef aldığı kurumların başında gelmiştir. Bunların baskısı, sinemayı kendi kendini denetleme konusunda önlemler almaya itmiştir ve yapım sırasında uyulması gereken çok sayıda kural konmuştur. Bu kuralların “The Code” büyük kısmı stüdyo sisteminin tamamen çözüldüğü altmışlara kadar geçerliliğini korumuştur.³⁸⁵

Hollywood, film yapımcı ve dağıtımçıları derneğine başkan olarak seçilen Cumhuriyetçi Wilbur Hays'in 1930'da çıkardığı "Hays Yasası"yla 1960'ların ortalarına kadar kendini sansürlemiş, cinselliği ve şiddeti beyazperdeye mümkün olduğu kadar taşımayarak halkını "ahlaklı" kılmaya çalışmıştır. Bir anlamda sansürler tepkinin daha yaratıcı yöntemlerle ortaya konmasına imkân vermiştir. Hükümetin müdahalesini önlemek için yapımcılar, (başında bulunan kişinin adıyla) Hays Bürosu olarak anılan Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları adlı örgütü kurmuşlardır. Bu büro filmlerde yapılmaması ya da dikkat edilmesi gerekli noktaları belirlemiştir. Sonunda suçluların cezalandırılması koşuluyla genel değerlere aykırı davranışların filmlerde gösterilebileceğine karar vermiştir.³⁸⁶ Hollywood şirketleri 1922 yılında başkanlığını Will Hays'ın yaptığı “Motion Pictures Producers and Distributors of America” (Amerikan Dağıtımçıları ve Yapımcılar Birliği) kurumuyla beraber oto sansür ve Hays Yasası devreye girmiştir. Böylelikle film denetimi tamamıyla kontrol altına alınmıştır. Her ne kadar resmi anlamda bir sansür söz konusu olmamışsa da, resmi sansürün olmasını engellemek amacıyla ve filmlerin nasıl olması gerektiği konusunda yol göstericiliği yapılmıştır.³⁸⁷

Bu kurum, ahlaki denetimin yanı sıra, sinemada işçi- işveren ilişkilerini de düzenlemiş, kaliteli yabancı filmlerin yalnızca dördüncü sınıf sinema salonlarında gösterimine izin vermiş, özel mülkiyet ve hukuk ilkelerinden olumsuz anlamda

³⁸⁴ Ryan ve Kellner, ss. 335-337.

³⁸⁵ Abisel, *Popüler Sinema ve Kültür, Alan Yayıncılık*, Ekim 1999, s.45.

³⁸⁶ Sinema, Erişim Tarihi:10.01.2011,

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/213GIM137.pf.

³⁸⁷ Monaco, s. 265.

bahsedilmesini engellemiş, uluslararası pazarın rencide olmaması için ne gerekiyorsa yapılmış, özellikle müttefik ülkelerin hassasiyetleri göz önünde bulundurulmuş, filmlerin mutlu sonla bitirilmesi (sistemin yarattığı olumsuzlukları göstermemek için), kötülerin mutlaka cezalandırılması sağlanmıştır. Yani tam anlamıyla bir hüküm sürülmüş ama kimseye zorla bir şey yapılmamıştır. Bunun yerine kendi kendini kontrol etme sistemi denenmiştir.

1930'larla 40'lar arasında, yani Hays Yasası'nın yönetim kurulu başkanı Breen'in zoruyla sansürün en sıkı uygulandığı yıllarda Hollywood, oldukça radikal bir dönem yaşamıştır. Senaryo yazarları sendikalaşıp endüstriyi istila eden yapımcılardan haklarını istemişler önce, büyük ekonomik çöküş ve sonrası buhran yılları olmuş, Roosewelt'in "New Deal/Yeni Sözleşme"si yürürlükte, savaş ve faşizm tehdidi kapıda, Ekonomik çöküşün üstesinden gelmek için başlatılan millî seferberlik ve Yahudi göçmenlerin yoğunluklu olarak Hollywood'a göç etmesi, sinema endüstrisinin politik bilincini artırmıştır.

O dönem Hollywood'un en aykırı yönetmeni ise Avusturya'dan gelmiş olan Erich Von Stroheim olmuştur. Filmlerinde yerleşik ahlak kurallarını karşısına alarak bu sınırların dışına taşan Stroheim, yapıtlarının geniş izleyici kitlesi tarafından beğenilmesine karşın hem aykırı tutumu hem de set ve kostümler için çok para harcaması yüzünden yapımcıların tepkisini çekmiştir. Sessiz sinemanın son yıllarında ise ABD sinemasında gittikçe artan tekelleşme ve Büyük Bunalım'ın ilk izlerinin belirmesi, yapımcı şirketlerin riskten kaçınmalarına yol açmış ve bunun sonucunda Griffith, Sennett, Chaplin, Keaton ve Stroheim gibi yenilikçi sinemacıların stüdyolarla çalışma olanağı iyice azalmıştır.³⁸⁸

Amerikan kanunlarının esnekliği ve daha birçok yan tesirler neticesi, sinema'nın devletçe tam bir denetim altında tutulabilmesi sağlayabilmemiş böylece amerikan sineması zamanla kendi ülkesi ve devlet aleyhine rahatlıkla kullanılabilen bir tehlikeli vasıta haline gelmiştir.

³⁸⁸ Sinema, Erişim Tarihi:10.01.2011, http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/213GIM137.pdf.

ALTINCI BÖLÜM

FİLM İNCELEMELERİ

6.1. BİR AYRILIK / A SEPERATION / JODAIYE NADER AZ SİMİN

6.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Asghar Farhadi

Senaryo : Asghar Farhadi

Oyuncular : Ali-Asghar Shahbazi, Merila Zare, Babak Karimi, Kimia Hosseini, Sahabanu Zolghadr, Shahab Hosseini, Sareh Bayat, Peyman Moadi, Leila Hatami, Sarina Farhadi

Müzik :

Türü : Dram, Gizem

Yapım Yılı: 2011

Süre : 123 dakika.

Ödüller : “Bir Ayrılık” filmi, İran’ın “Altın Ayı” aldığı ilk film olduğu gibi bugüne kadar aynı anda 3 “Altın Ayı” alan ilk filmidir.

Asghar Farhadi’nin yazıp yönettiği “Jodaeiye Nader az Simin / Bir Ayrılık” Berlin Film Festivali’nde “En İyi Film”, “En İyi Erkek Oyuncu” ve “En İyi Kadın Oyuncu” dallarında ödül kazanan ilk İran filmidir. Berlin’de en iyi kadın oyuncu ödülünü yönetmen, Asghar Farhadi ‘nin kızı olan ve filmde Nader ve Simin’in 11 yaşındaki Termeh isimli kızlarını canlandıran “Sarina Farhadi” almıştır. Film, Golden Globe alan ve Bafta adayı olan ilk İran filmi özelliğini de taşıyor.

61. Berlin Film Festivali'nde En İyi Film dalında Altın Ayı ve En İyi Aktör ile En İyi Aktris dallarında Gümüş Ayı kazandı, böylece Altın Ayı kazanan ilk İran filmi olmuştur. 2012 Akademi Ödüllerinde en iyi yabancı film seçilmiştir.

6.1.2. Filmin Özeti

Simin, kocası Nader ve kızı Termeh'le birlikte İran'ı terk etmek istemektedir. Nader'in Alzheimer hastası babasını bırakmayı reddetmesi üzerine boşanma davası açan Simin, dava talebi reddedilince anne babasının evine gider. Termeh ise babasıyla kalmaya karar vermiştir. Nader kızına ve babasına bakması için hamile bir genç kadını tutar; ama bu durum daha fazla soruna yol açacaktır.

Raziye, kocasını alacaklıları şikayet etmesin diye inançlarına uymadığı halde saatlerce süren yolculukların ardından düşük bir fiyata çalışmaya razı olmuştur ve bu işe ihtiyacı olduğu için de hamile olduğunu saklamıştır. Kadının bu işte çalıştığını kocası da bilmemektedir. Kadın her sabah kızıyla beraber Nader'in evine gelir, hem Alzheimer hastası adama bakması gerekir hem de günlük ev işlerini yapmak zorundadır. Yine eve geldiği bir gün yaşlı adamın altına yaptığını ve altının temizlenmesi gerektiğini görüyor. Bunu dini inançlarına uymadığı için yapmak istemiyor ama bir yandan da vicdanı onu o halde bırakmaya el vermiyor. Sonunda telefonla fetva alarak adamın temizliğini yapıyor. Bunun akşamına Nader ile konuşarak bu işi bırakmak istediğini, bu işi yapmasının dinen uygun olamadığını söylüyor ve bu işte çalışması için kocasını öneriyor. Nader, kocasını görüşmeye çağırıyor ve adam bir ücretin az olduğu iddia ederek kabul etmiyor. Fakat Nader'in fiyatı yükseltmek istememesi üzerine işi kabul etmek zorunda kalıyor çünkü bu işe ihtiyacı var.

Ertesi gün işe çalışmak üzere gelen yine Raziye'dir. Eşi bu işe onu göndermiştir. Burada tezat bir durum vardır. Çünkü kadın ilk önce burada çalıştığını izin vermeyeceği ve kızacağı gerekçesiyle eşine söylememiştir. Bugün ise bu işe onu eşi göndermiştir. Kadında bu durumun verdiği mahcubiyette vardır. Kadın o gün işe daldığı bir sırada Alzheimer hastası olan adam sokağa çıkmıştır, kadın bunu fark ettiğinde geç olmuştur. Ve adamı sokaktan bulup getirmiştir. Onu getirirken araba kadına çarpmıştır ve sancısı olduğu için yaşlı adamı yataktan düşmesin diye yatağa bağlayıp doktora gitmiştir. Nader ve Termeh, eve geldiklerinde kapının açılmaması üzerine çok endişelenmişler ve eve girdiklerinde yaşlı adamın yataktan düştüğünü ve baygın olarak yerde yattığı halde bulmuşlardır. Bunun üzerinde sinirlenen Nader, bakıcı kadının eve gelmesi için beklemiş ve evde olan toplu paranın olmasını görünce kadının bunu alıp gittiğini düşünmüştür. Kadın geldiğinde Nader onu hırsızlıkla suçlamıştır, işine son verdiğini ve

evini terk etmesi gerektiğini söylemiştir. Kadın kendi haklılığını savunurken Nader onu kolundan tutup evin dışına atmıştır ve bu sırada kadın merdivenlere savrulmuştur ve bu tartışmayı komşularda görmüştür.

Bakıcı kadın eve gittiği akşam çocuğunu kaybetmiş ve ertesi gün kadının kocası Nader'i sorumlu tutarak hakkını istemiştir. Bu sorun mahkemeye kadar gitmiştir. Nader kadının hamile olduğunu bilmediğini söylese de, bakıcı kadın ilk işe girdiğinde bu durumu Nader'e söylemediğini fakat kızları Termeh'in eve ders için gelen öğretmeninden bir doktorun numarasını aldığı zaman Nader'in bundan haberdar olduğu iddia eder. Nader ise o sırada mutfakta olduğunu ve o konuşmayı duymadığını söyler. Bunun üzerine öğretmen mahkemede tanık olarak dinlenir ve o da Nader'in o sırada oda içerisinde olmadığını dolayısıyla konuşmayı duymadığını söyler. Ama kısa bir süre sonra öğretmen ifadesini değiştirecektir çünkü bakıcı kadının kocası onu tehdit etmiştir.

Bakıcı kadın Simin'i ziyaret ederek aslında kendisine araba çarptığını ve sonradan sancılarının ortaya çıktığını, dolayısıyla çocuğun karnındayken hareketsiz olduğunu dolayısıyla Nader'in onu iteklemesinin çocuğu kaybetmesine sebep olmayabileceğini söylemiştir. Çok borçlarının olduğunu ve para karşılığında kocasının bu davadan vazgeçebileceğini söylemiştir.

Simin, bunun üzerine kocasına, bakıcı kadın ve eşine para ödemeyi teklif eder fakat Nader bunu yapmasının suçu kabul ettiğinin göstergesi olacağını söyleyerek reddeder. Fakat Bakıcı kadının kocasının tehditkar davranışlarından dolayı, anlaşmayı kabul eder parayı ödemek için evlerine giderler. Kadına çocuğunu kaybetme sebebinin Nader'in onu iteklemesi olduğuna dair Kur'an üzerine yemin etmesi istenir, kadının bunu yapmak istememesi üzerine kocası sinirlenir ve evi terk eder. O sırada alacaklılarda içerdedir. Nader, Simin ve kızları Termeh bir sonuca ulaşmadan bakıcı kadının evinden çıkarlar ve hiç hoş olmayan bir manzarayla karşılaşır. Arabalarının ön camı biri tarafından kırılmıştır tabii ki akla gelen ilk kişi bakıcı kadının kocasıdır.

6.1.3. Filmin Konusu

Film, boşanmak üzere olan ama çocuklarının velayeti konusunda ikileme düşen bir çiftin öyküsünü anlatıyor. Simin, 11 yaşındaki kızları Termeh için daha iyi bir gelecek peşindedir. Ve bunun için yurt dışına yerleşmeyi planlamaktadır. Fakat kocası

Nader, kendisini Alzheimer hastası babasına bakmakla yükümlü gördüğü için babasını yalnız başına bırakıp gitmek istemez ve bu fikri sıcak karşılamaz. Bu uyuşmazlık sonucu ayrılmaya karar veren Simin boşanmayı talep eder. Kızlarının velayeti konusunda anlaşamadıklarından boşanma davaları askıda kalır. Bunun üzerine Simin evden ayrılır ve annesinin yanına taşınır. Simin'in evden ayrılması sonrasında gelişen olaylar zinciri ile aile düzeni olumsuz şekilde etkilenir. Kısa süre içinde beklenmedik bir şekilde bu ilişkilerin içine hırsızlık suçlaması ve ölüm girince ortalık karışır.

6.1.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü

Film; Batı'nın standartlarına uyum sağlayarak hem bireysel hem de kültürel bir yabancılaşma içinde olan Tahranlı orta sınıf genç bir çiftin ayrılma kararıyla ortaya çıkan çözülmemiş gizemleri, öfkeli çatışmaları ve aile yükleri ile gelişen hakikatli bir öyküye sahiptir.

Film, İran aile yaşamı ve hukuk düzeni hakkında da bize bilgi vermiştir. Ancak, bu filmde dini rejim ve sosyal sorunlar kritik edilmemiştir. “Bir Ayrılık” filmini diğer İran filmleriyle kıyaslandığında film, rejim ve din lehine /aleyhine propaganda yapmamıştır. Tabii bu bizim gördüğümüz resim, aynı resme ülkedeki rejim yanlısı bazı yazarlar baktığında, filmdeki imajın; batılıların İranlıları görmek istedikleri kirli rejim görüntüsü olarak algılamışlar.

Simin ve Nader karakterleri son derece gerçekçi kurulmuştur. Öyküde korumaya çalışılan evrensel değerler bulunmaktadır. Aile kavramının vurgulandığı filmde ailenin önemi üzerinde durulmuştur. Alzheimer hastası olan babasını bırakmayan Nader, Simin'in – “O, senin oğlu olduğunu bile hatırlamıyor.” Sözüne karşılık Nader , -Ama ben onun babam olduğunu biliyorum demesi, aile olmanın gerektirdiği değerlerin hatırlamakla alakasının olmadığını göstermiştir.

Bakıcı kadının, yaşlı adamı banyo yaptırmak için fetva almaya çalışması dinsel değerlerin toplumda ne kadar etkin olduğunu göstermiştir. Yine bakıcı kadının çocuğunun ölümüne sebep olduğuna inandığı Nader'in onu evden atarken iteklemesi sonucunda mı yoksa yaşlı adamı sokaktan eve getirirken kendisine çarpan arabanın mı sebep olduğu arasında tereddütte kalması Nader'i suçlama noktasında kendinden emin

olmaması ve tereddütlerim varken kesin iddia edemem demesi dini değerlere bağlılığının göstergesidir.

Simin'in boşanmak için mahkemeye başvurduğu ve hakimin karşısına eşiyile çıktığı ilk duruşmada, ben çocuğumun bu ülkede, bu şartlar altında eğitim almasını istemiyorum demesi üzerine, hakimin bu ülkenin nesi var demesi, milliyetçilik unsurlarını ön plana çıkarmıştır.

6.1.5. Filmin Karakterleri

Nader: Filmin ana karakteridir. Nader, bir yandan çalışırken bir yandan da kızına ve Alzheimer hastası babasına bakmaya çalışmıştır. İşle beraber bunu başaramayınca nihayetinde de babasıyla ilgilenmesi için bir kadın tutmuştur. Kadının hamile olması ve çocuğunu çalışırken düşürmesi Nader'in hayatını bir anda farklı bir yöne kaydıracak, hayatına başka bir problem daha eklenecektir.

Simin: Kızının daha iyi eğitim alması için yurtdışına çıkmak isteyen biridir. Eşini ikna etmek için boşanma davası açmıştır. Fakat eşi ikna olmamış, boşanmayı kabul etmiştir. Sorun olarak kızın velayete ortaya çıkmıştır.

Termeh: Filmde Nader ve Simin'in kızlarıdır. Anne ve babasının ayrılma sürecinde ikisinin arasında kalmış ve ikisinden vazgeçmek istemeyen biridir.

Razieh: Bakıcı kadın. Kocasından gizli olarak bakıcılık işini kabul eden Razieh, hamile olduğunu da işverenlerinden saklamıştır. Fakat Razieh, bir kaza geçirince çocuğunu kaybeder. Bunun üzerine kocası Hodjat ile patronu Nadir karşı karşıya gelmiştir. İş mahkemeye intikal ettiğinde, Nadir ile kızı Termeh arasında bir güven ve dürüstlük sorunu yaşanmıştır.

Hodrat: Bakıcı kadının kocasıdır. Dinsel ve toplumsal değerlere saygısı olmayan birisidir. Etrafında pek çok kişiye borcu vardır. Eşinin çocuğunu kaybetmesinden Nader'i sorumlu tutmuş ve bu şekilde Nader'den para almaya çalışmıştır. Önemli olan parayı almasıdır. Zaten ailesinin bakımıyla ilgilenmeyen birisidir. Fakat parayı almak için sorumlu bir aile babası imajını vermeye çalışmıştır.

6.1.6. Filmin Mekanı

Film Tahran’da geçmektedir. Bir yanda sosyo-ekonomik olarak iyi bir aile diğer tarafta ise sosyo-ekonomik durumu kötü olan bir aile gösterilmektedir. Film içerisinde Tahran’ın farklı mekanları görüyoruz. Dış çekimlerde günlük yaşam akışını da görmüş oluyoruz.

6.1.7. Zaman Özelliği

Uzun planlarla sağlanan, aksiyondan uzak yavaş ritim, yani zamanın doğal akışında aktarılması, filmlerin gerçekliğe olabildiğince yaklaşmasını sağladığı gibi, doğal bir tasviri beraberinde getirmektedir. Böylece filmlerde kesinlik kırılarak, gerçeğin çok boyutluluğuna ulaşılır. Filmde zaman yine sinemasal zaman olarak ilerlemektedir.

6.1.8. Aydınlatma Özellikleri

Filmde gerçekçi akımın etkilerine bağlı olarak doğal aydınlatma kullanılmıştır. Dolayısıyla profesyonel bir ışık ve aydınlatmadan bahsetmek mümkün değildir.

6.1.9. Kurgu Özellikleri

Filmin kurgusu yavaştır. Kesme ile birbirine bağlanmış sabit çekimler kullanılmıştır. Birkaç yerde kararma- açılma efekti kullanılmıştır.

6.1.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Kamera hareketleri durağandır ve kesme ile birbirine bağlanmış sabit çekimler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Filmde, farklı çekim ölçekleri kullanılmıştır.

6.1.11. Uzun çekimler var mıdır?

Filmde gerçekçi kuramın temel özelliklerinden olan uzun çekimlere filmin pek çok sahnesinde yer verilmiştir. Filmin başlangıç sahnesinde Nader ve Simin’in hakiminin karşısında olduğu sahneyi uzun çekime örnek verebiliriz. Filmin ilerleyen kısmında Alzheimer hastası olan adamın yerde uzun süre kalması, son sahnedeki boşanma sahnesinde Nader ve Simin’in kızları Termeh’in annesiyle mi yoksa babasıyla mı

kalacağına karar verme aşamasında hakimın gözünden bakıyormuş gibi gösterilen sahneyi de uzun çekimlere örnek verebiliriz.

6.2.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?

Filmin belirli bir anlatı akışı bulunmaktadır fakat filmin son sahnesinde Termeh'in annesiyle mi yoksa babasıyla mı kalmak istediğini dair karar anı muallakta bırakılmıştır. Ayrıca boşanma işleminin olup olmadığı, bakıcı kadınlar eşinin ne yaptığı gibi durumlarda bir sonuca ulaşmamıştır. Filmde sonuca ulaşmamış pek çok durum olamsından dolayı belirsizlik hakimdir.

6.1.13. İzleyicinin Konumu

Seyirciyi, filmin ilk sahnesinden sonuna kadar olayı hakimın gözünden göstererek hakimi izleyenle özdeşleştirip, izleyeni hakim koltuğuna oturtan ve karakterlerin hem adli hem de ahlaki yük altındaki ezikliğine ortak eden yönetmen İran'ın yabancılaşma durumunu burjuva-işçi sınıfı ve laik-dindar kesişmelerle etkileyici bir şekilde sunuyor. İzleyici böylelikle film sürecine düşünsel olarak katılma imkânı bulmuş oluyor.

İzleyici filmin sonuna kadar kimin haklı olduğuna karar vermeye çalışıyor. Alzheimer olan babasını bırakmayan Nader mi yoksa kızının İran'da yetişmesini istemeyen Simin mi haklıdır. Termeh, anne ve babasına çok düşkündür ve ikisinin ayrılmasını hiç istememektedir. Ama ayrılmak da kararlı olmakla birlikte kızlarının velayet sorunu ortaya çıkmıştır. Kızları Termeh'i anne ve babası arasında seçim yapmak zorunda bırakan ebeveynler bu yoldan geri dönmemişlerdir.

6.1.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Filmin başından itibaren Nader ve Simin çiftinin boşanma sürecini konu almıştır. Film belli bir akış içerisinde ilerlemektedir. Film kızının eğitimi için yurtdışında yaşamayı isteyen Simin ve Babasının alzheimer hastası olması sebebiyle bu teklifi kabul etmeyen kocası Nader'in boşanma sürecindeki yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin sonunda yine mahkeme salonu vardır ve karı-koca boşanmak için oradadır. Dolayısıyla filmde bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerin olması sebebiyle geçişlidir.

6.1.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Film, boşanmak üzere olan ama çocuklarının velayeti konusunda ikileme düşen bir çiftin öyküsünü anlatıyor. Bu arada Simin karakterindeki kadının evden ayrılmasıyla, alzheimer hastası yaşlı adama bamak için bakıcı tutulmuş ve olay örgüsü bununla genişlemiştir. Burada bakıcı kadının yaşadıklarınada yer verilmekle birlikte asıl anlatılmak istenen boşanma aşamasında dağılan bir yuvada işlerin nasıl çıkmaza girdiğidir. Filmde tek bir anlatımın olması yanında günlük yaşamdan kesitlerin olması filmin yan anlatımlarıdır.

6.1.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Filmde amaçlanan boşanma süreci etkin bir biçimde verilmiştir. Filmin son sahnesinde çiftin hakimin karşısında olduğunu görüyoruz ve çiftler geri adım atmıyor. Fakat kızları Termeh'in bir seçim yapması isteniyor fakat burası muallakta bırakılmış filmde anlatılmak istenen önemli olan kızın anne veya babasına gitmesi değildi önemli olan kızın bir tercih yapmaya zorlanması, sonuçta anne veya babadan biri kızı olmadan ayrılacak oradan. İran filmlerinin genel özelliği filmlerin çok anlaşılır bir sonları olmamasıdır. İzleyiciyi düşündürerek filmin sonunu izleyicinin yazmasını istiyor.

6.1.17. Film Yapıntı mı, Gerçek midir?

Film yapıntıdır, gerçek olaylardan yola çıkılarak değilde bir kurgusal senaryodur.

6.2. CENNETİN ÇOCUKLARI (CHILDREN OF HEAVEN)

6.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Macid Macidi

Senaryo : Macid Macidi

Yapımcı : Amir Esfandiari , Mohammad Esfandiari

Oyuncular : Mohammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddiqi, Nafise Jafar-Mohammadi, Fereshte Sarabandi, Christopher Maleki, Behzad Rafi, Kamal Mirkarimi, Dariush Mokhtari, Masume Dair, Kambiz Peykarnegar, Hasan Roohparvari, Jafar Seyfollahi, Qolamreza Maleki, Zahra Mirzai, Sara Zamani, Kazem Asqarpoor, Ahmad Mokhber, Golnaz Tariqat, Davud Shams, Azade Qale Noi, Faramarz Safarizadeh, Hossein Ahamdloo, Rahman Kharazchi, Jamshid Yusefi, Javad Kazemi, Mohammad Oskooi, Reza Dehghan , Ali Chaharian, Navid Feyzabadi, Pasha Shoja Zadeh, Moshen Qadiri Nejad, Amir Hossein Tavakkoli, Hadi Maleki , Mohammad Hossein Mortavazi , Seyed Karym Alikhani

Müzik : Keivan Jahanshahi

Görüntü Yönetmeni: Parviz Malekzaade

Türü : Komedi, Dram, Macera

Yapım Yılı: 2007

Süre : 89 dakika.

Gösterim Tarihi: 22 Ocak 1999

Dağıtıcı: The Institute for the Intellectual Development of

Ödüller : 1999 yılı 'En İyi Yabancı Film Oscar'ı ve Montreal Film, Festivali Fipresci ve Kiliseler Birliği Jüri ödüllерinin sahibi, Fajr Film Festivali: En İyi Film (1997), Singapur Film Festivali: En İyi Asya Filmi, Gümüş Ekran Ödülü (1998), Almanya Frankfurt Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali: En İyi Film (1998), Newport Film Festivali: En iyi Yabancı Film (1998), Varşova Film Festivali: İzleyici Ödülü (1999)

6.2.2. Filmin Özeti

Yoksul bir aileye sahip iki kardeşin aynı çift ayakkabıyı paylaşmasının hikayesini anlatıyor. Cennetin Çocukları filminde Ali, kız kardeşinin ayakkabısını eve dönerken kaybeder. Fakir oldukları için ailelerine durumu anlatmazlar ama artık Zehra'nın okula gidecek ayakkabısı yoktur. Bunun üzerine iki kardeş plan yapar. Ayakkabıları dönüşümlü giyeceklerdir. Zehra, sabahları okula giderken ağabeyinin ayakkabılarını giyecek, o dönünce okula gitme sırası Ali'ye gelecektir

Ali, kız kardeşi ile yaşadıkları ayakkabı sorununa bir çözüm getirmek ister ve okulda düzenlenen koşu yarışmasına katılmaya karar verir. Çünkü üçüncü olana verilecek ödül, ayakkabıdır. Bütün gayretiyle üçüncü olmaya çalışan Ali kıl payı üçüncülüğü kaçıarak(!) birinci olur. Sonuçta zafer kazanmış gibi görünse de ayakkabıları alamadığı için yenik duruma düşmüştür.

Mecit Mecidi'ye ait 'Cennetin Çocukları' filminin son sahnesinde Ali eve gelip perişan olan ayaklarını bahçedeki havuzun içine bırakır. Havuzdaki balıklar ayaklarının çevresine gelerek dönmeye başlarlar. Verdikleri mücadele sonucunda manevî yükselişe, kemale eren 'ayaklar'ın çevresinde, balıklar adeta tavaf eder. Bu, Ali'nin verdiği mücadelenin mükâfatıdır.

6.2.3. Filmin Konusu

Ali'nin kız kardeşi Zehra'nın ayakkabılarını kaybetmesi üzerine, kendi ayakkabısını ortak kullanmaya başlamalarını ve Ali'nin yeni bir ayakkabı almak için girdiği mücadeleyi anlatan film, İslami değerlerden beslenen bir konuya sahiptir. Mecidi filminde; İran'da çoğunluğun benimsediği Şii İslam anlayışının temel unsurlarına atıflarda bulunmuştur. Mecidi, filmlerinin konusunu Kuran ayetlerinden esinlenerek oluşturdugunu ifade etmiştir. İncelediğimiz filmde de, Kuran'da belirtilen iyi ve kötü davranış modelleri ele alınmıştır. Dürüstlük, merhamet, vicdan, helal-haram, ahlak, cennet, ilahi irade, kader gibi pek çok konuya ilişkin ayetlerin izleri filmdeki karakterlerin yaşamlarından kesitlerinde yansıtılmıştır.

Çocukların isimlerinin Ali ve Zehra olması; Hz. Fatma (Fatıma-tüz Zehra olarak geçer) ve Hz. Ali'ye gönderme yapmaktadır. İki kardeşin dayanışmasını anlatan film, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i akla getirmektedir. Bir sahnede babanın çay ocağında çay

hazırlarken, camide okunan dualara ağlaması, Şii İslam inancına ve Kerbela vakasına bir göndermedir. Bununla birlikte Mecidi; dürüstlük, vicdan, kardeşlik, yardımlaşma, dayanışma, sabır, helal-haram bilgisi gibi değerlerin yoksulluğu ve yoksunluğu nasıl yendiğini anlattığını belirtmektedir.

Bu noktada filmde yoksulluğun nasıl temsil edildiği üzerinde durmakta fayda vardır. İran sinemasında yoksulluk, gerçekçi anlatımı bozacak şekilde, ajite bir anlatımla sergilenmez. Cennetin Çocukları filminde, Ali ve Zehra'nın ayakkabı problemleri üzerinden gelişen olayları takip ederken, onların yoksulluğuna da şahit oluruz. Çocukların sahip oldukları erdem ve dürüstlük olayların akışı sırasında sergiledikleri davranışlarla açığa çıkmaktadır.

Filmde, ayakkabının kaybolması olayı ile çocukların çıkar ve değer ikilemi ile karşı karşıya kaldıkları bir durum ortaya konulmuştur. Bu ikilemi şiddetlendiren, Zehra'nın arkadaşlarından utanması, Ali'nin okula geç kalması sebebiyle müdürün kızması, ayakkabının kirlenip eskiyerek giyilemeyecek hale gelmesi, Ali'nin Tahran'ın lüks semtlerindeki yaşam standardını görmesi gibi durumlar da olumsuz bir baskı unsuru olarak vurgulanmıştır. Çocuklar soruna çözüm olabilecek, gayr-ı meşru fırsatlarla karşılaştıkları halde, ayakkabıyı bulmak, ortak kullanım ve yarışma sonucu hak ederek bir ayakkabı alabilmek gibi meşru yöntemleri tercih etmişlerdir. Böylece film, fakirliğin baskı ve zorluklarına rağmen, manevi değerlerin insanı kötü davranışlardan korumasını ele almıştır.

Filmde fakirlik ve sosyal adaletsizlik gibi toplumsal meseleler gerçekçi bir üslupla yansıtılmıştır.

6.2.4. Filmin Olay Örgüsü / Öyküleme Özellikleri

Film, gerçek yaşam benzeri bir öyküye sahiptir. İki kardeşin yaşamlarının birkaç gününü aktaran film, bir ayakkabının kaybolması üzerine gelişen basit bir öyküye sahiptir. Daha ilk sahnede yakın planda, bir ayakkabının tamir edilişini izleriz. Bu sahne adeta bir ön anlatım gibidir. Film öyküsünün bu ayakkabı ile ilgili olduğu bilgisi izleyiciye verilir. Bu açıdan film, “bulunmuş öykü” niteliği taşımamaktadır.

Filmde, Ali ve Zehra'nın karşı karşıya oldukları sorun nedeniyle neler yaşadıkları farklı kesitler halinde anlatılmıştır. Sinematografik uygulamalardan da

hareketle yönetmenin belli olayları aktardığı hissedilmektedir. Bu sebeple, filmde olay düğümleri gevşek ve ilişkiler rastlantısal değildir. Bununla birlikte film, İran sinemasının kendine mahsus özelliklerine uygun olarak, müstehcenlik ve şiddet içeren sahneler içermemektedir. Şaibeli ve suç teşkil eden davranışlara yer verilmemiştir. Kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisi konu edilmemiştir. İran sinemasının kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, filmdeki diğer kadınlarda olduğu gibi Zehra'da da uygulanmıştır.

6.2.5. Filmin Karakterleri

Gerçekçilik akımının ana unsurlarından olan tanınmamış kişilerin filmlerde başrol oynaması Cennetin Çocukları filminde de kendini göstermiştir. Filmin baş karakterleri Ali ve Zehra'yı canlandıran Amir Farrokh Hashemian ve Bahare Sıddıkî, profesyonel oyuncu değillerdir. Ancak, film öyküsünün dramatik gelişimini doğal ve etkili bir üslupla aktarmışlardır. Ali ve Zehra'nın üzüntü, gayret ve umutlarını, doğal mimik ve jestlerle yansıtmışlardır. Filmde baba ve anneyi canlandıran oyuncuların yanı sıra gündelik hayattan kişilerin performansları da gerçeğe uygundur. Filmin genelinde oyuncuların giyim ve dış görünüşleri gerçek hayattaki gibidir.

6.2.6. Filmin Mekanı

Filmin mekânlarını, Tahran'ın alt sınıf bölgeleri ve şehir merkezindeki lüks yerleşim yerleri teşkil etmiştir. Film ağırlıklı olarak, Tahran'ın alt sınıf sokaklarında geçmiştir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde şehir merkezindeki binalar, yollar, reklam ilanları ve lüks yerleşim yerleri gösterilmiştir. Film içerisinde bu iki tür mekân arasında karşıtlık kurulmuştur. Böylece İran'daki toplumsal yaşamın iki farklı yüzü izleyiciye sunulmuştur. Bu yönüyle, film çekildiği gerçek mekânlarla organik bir bağ içindedir. Ali ve ailesinin içinde bulundukları yoksulluk ve İran'ın lüks semtlerindeki konumları; İran toplumunun farklı kesimleri arasındaki uçurumu gözler önüne sermesi açısından önemlidir.

6.2.7. Zaman Özelliği

İlk sahne haricinde zaman, filmsel zamana göre ilerlemiştir. Ali ve Zehra'nın, ayakkabı yoksunluğu nedeniyle yaşadıkları zorlukları anlatan kesitler farklı zamanlarda gerçekleşmiştir. Bu nedenle film, bu zamanlara sıçrayarak ilerlemektedir. Gerçek

zamanla eşdeğer bir devamlılık yoktur. Örneğin, gecedan gündüze; Zehra'nın okul vaktinden Ali'nin okul vaktine geçişler söz konusudur. Hatta ayakkabıyı değiş tokuş ettikleri sahneler farklı şekillerde birkaç kez verilerek, aradan birkaç gün geçtiği anlatılmıştır.

6.2.8. Aydınlatma Özellikleri

Film, stüdyo yerine, gerçek mekânlarda çekildiğinden, aydınlatma da doğal haliyle kullanılmıştır. Dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölgeler söz konusu değildir.

6.2.9. Kurgu Özellikleri

Filmde paralel kurgu yapılmamıştır. Sabahçı olan Zehra ve öğlenci olan Ali'nin ayakkabı değişimleriyle birlikte, anlatı da Zehra'dan Ali'ye geçmektedir. Bir arada oldukları sahnelerde ise evde bulunmaktadır. Sahnelerin devamlılığı genel olarak kesme ile sağlanmıştır. Ancak bir sahnede kararma ve açılma efektine yer verilmiştir. Ali ve Zehra'nın durumu ailelerine duyurmamak için yazı aracılığıyla yaptıkları konuşmada, Ali'nin bez ayakkabısını ortak kullanmaya karar verirler. Ali biraz olsun kardeşinin gönlünü almak için ona yeni bir kalem verir. Zehra, ağabeyine çok kızgın olmasına rağmen kalemi reddetmemiş ve eline almıştır. Bu noktada kararma ve açılma efektleriyle ertesi sabaha geçilmiştir. Aldıkları kararı uygulayacaklardır. Zehra hiç beğenmemesine rağmen bez ayakkabıları giyer ve okul yoluna koyulmuştur. İki sahne arasında kullanılan kararma ve açılma efekti bir durak işlevi görmektedir. İzleyiciye o gecenin bittiğini ve ertesi günün başladığını anlatır. Filmde ayrıca, koşu yarışmasında Ali'nin finale varışı yavaslatma efekti ile verilmiştir. Bu efekt ile izleyicinin Ali'nin gayretini daha iyi anlaması sağlanmaktadır. Ali'nin bir an önce finale varmasını isteyen izleyici bu efekt ile benzer bir zorluk ve gayret içine girmiştir.

Filmin bazı sahnelerinde müzik de kullanılmıştır. Örneğin; Zehra'nın ayakkabının tekini su kanalına düşürdüğü ve ayakkabının suda sürüklendiğı sahnede ritmik, heyecanı artıran bir müzik kullanılmıştır. Ali ve Zehra'nın ayakkabıyı yıkarken, köpüklerden balonlar yaparak oynamalarını gösteren sahnede, Zehra'nın okul bahçesinde kendi ayakkabılarını ayağında gördüğü kızı aradığı sahnede, babanın ağaçları ilaçlayıp bahçeye çiçekler diktiğı sahnede ve Ali'nin koşu yarışmasından sonra

eve gelerek, koştuktan su toplamış ayaklarını suya daldırdığı ve balıkların Ali'nin ayakları etrafında yüzmeye başladıkları filmin son sahnesinde de müzik kullanılmıştır. Bu sahnelerin ortak özelliği diyalogun yer almaması ve dramatik anlatımın şiirsel bir üslupla görüntüyle anlatıldığı sahneler olmasıdır.

Sonuç olarak, filmin kurgusu anlam yaratmada etkin bir teknik olarak işlev görmektedir.

6.2.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Kamera hareketleri durağandır ve kesme ile birbirine bağlanmış sabit çekimler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Filmde, farklı çekim ölçekleri kullanılmıştır. Çocukların bakış açılarına göre konumlanan çekim ölçeklerinin yanı sıra geniş açılı ve üstten çekimlerde yer almıştır. Bu çekimler, kameraya tanrısal bir konum kazandırmıştır. Tanrı adeta çocukları izliyor izlenimi verilmiştir.

Buna başka bir örnek de, Ali'nin yardım etmek için babasının çalıştığı camiye gelenlerin ayakkabılarını düzelttiği sahnedir. Burada da üst açılı bir çekim yapılmıştır. Adeta Tanrı, Ali'nin ayakkabılardan birini alıp almayacağına bakmıştır.

Bununla birlikte öznel kamera kullanılmıştır. Örneğin, Zehra'nın okul içinde arkadaşlarının ayakkabıları ile kendi ayakkabılarını kıyasladığı, kaybettiği ayakkabısını başka bir kızın ayağında gördüğü, Ali'nin şehir merkezindeki yüksek binalara baktığı çekimler öznel kamera ile aktarılmıştır. Bu çekimler ile çocukların his ve düşünce dünyası izleyiciye aktarılmıştır.

6.2.11. Uzun çekimler var mıdır?

Filmin ilk sahnesi olan ayakkabı tamiri dışında, gerçekçi kuramın öngördüğü şekilde uzun çekimler yer almamıştır.

6.2.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?

Filmde genel bir belirsizlik hâkim değildir. Belirli bir anlatısı olan film, bir sonuca da ulaşmaktadır. Ancak, manevi açıdan sembolik anlatımlar mevcuttur.

6.2.13. İzleyicinin Konumu

Film, izleyiciyi manevi anlamda düşünsel bir sürece sokmuştur. Hayatın

akışında unutulmuş değerleri hatırlatan film, izleyicinin kendisini sorgulamasını sağlamıştır. Bununla birlikte, özellikle Batılı izleyici için doğunun yaşam anlayışı ve manevi dünyası hakkında önemli bir izlenim sunmuştur. Farklı toplumsal kesimleri gözler önüne seren film, izleyiciye İran toplumu hakkında bir bakış açısı sağlamıştır.

6.2.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Anlatılan öykünün belli bir başlangıcı, gelişimi ve sonucu olduğundan film geçişlidir.

6.2.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Filmde ayakkabı yoksunluğunun, Zehra'nın ve Ali'nin hayatına nasıl etki ettiği farklı kesitlerle sunmuştur. Zehra ayağına büyük gelen ve eski ayakkabılar giydiği için arkadaşlarından utanmıştır. Ali ise kardeşinin ayakkabılarını getirmesini beklediğinden her gün okula geç kalmakta ve bu yüzden müdürden azar işitmektedir. Ancak bu kesitler öyküden bağımsız farklı anlatılar ortaya koymamakta, öykünün farklı kolları olarak ilerlemektedir. Bu sebeple filmde, tek bir izlenim ve anlatım vardır.

6.2.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Filmin belirli bir sonu vardır. Filmin sonunda baba, yeni ayakkabılarla evlerinin yolunu tutmuştur. Böylece, çocukların sabrının mükâfatı olarak, sorun ortadan kalkmıştır. Yitik nesne elde edilmiştir. Karakterler her şeye rağmen değerlerini korumayı başarmışlardır.

6.2.17. Film Yapı mı, Gerçek midir?

Film, melodram ve gerçekçi nitelikleri bir arada içermekte ve farklı bir anlatım ortaya koymuştur. Mecidi, melodram ve toplumsal gerçekçiliğin dramın iki temel yönünü oluşturduğunu belirtmiştir. Ona göre, dramın sosyal yönü anlatıyı gerçekçiliğe yaklaştırırken, insani ve duygusal boyutu da melodram unsurlarını beraberinde getirmiştir. İnsani ve duygusal olanla realist olanı birleştirmeye çalıştığını ifade eden Mecidi, “Cennetin Çocukları’nda filme bu niteliği, filmi ayakkabı sahnesiyle açarak kazandırmıştır. Bu anlatı ile filmin konusunun toplumsal ve ekonomik boyutu vurgulamıştır.

6.3. DAİRE / DAYEREH

6.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Jafar Panahi

Senaryo : Kambuzia Partovi

Yapım : Mohammad Atebbai , Morteza Motavali , Jafar Panahi

Oyuncular : Nargess Mamizadeh, Maryiam Palvin Almani, Mojgan Faramarzi, Elham Saboktakin, Monir Arab , Solmaz Panahi, Fatemeh Naghavi, Maedeh Tahmasebi, Maryam Shayegan, Khadijeh Moradi, Negar Ghadyani, Fereshteh Sadre Orfai, Ataollah Moghadas, Abbas Alizadeh

Görüntü Yönetmeni : Bahram Badakshani

Yapım Yılı : 2000

Süre : 90 dk

Türü : Dram

Gösterim Tarih: 10 Ocak 2003

Dağıtıcı : Direction du Développement et de la Coopération

Ödüller : 2000 yılında 57.'si düzenlenen Venedik Film Festivali'nde Aslan ödülü İranlı yönetmen Jafer Panahi'nin yönettiği "Dayareh - The Circle" adlı filme verilmiştir.

6.3.2. Filmin Özeti

Nargess Mamizadeh (Nargess) , Maryiam Palvin Almani (Arezou), Mojgan Faramarzi (Fahişe), Elham Saboktakin (Hemşire), Monir Arab (Biletçi) , Solmaz Panahi (Solmaz), Fereshteh Sadr Orfani (Pari), Fatemeh Naghavi (Anne) Film, erkeklerin dünyasında (şehrinde) varolmaya çalışan kadınların ve kız çocuk dünyaya getiren annelerin dünyasını ele almıştır. Bir kadın doğum yapmış ve başına gelecekleri bilmeden bir kız çocuk dünyaya getirmiştir. Bu olay çağdaş Tahran manzaralarından sadece ilkidir.

Film, Cafer Penahi'nin Solmaz Golami ile başlattığı doğumhane önündeki açılış sahnesinden sokaklara taşınmaktadır. Erkek çocuk beklerken kız çocuk doğumu bir yıkılış olarak tasvir edilmiştir. Doğum yapan kadının durumdan fazla haberi olmasa da, kendisi ve kızı daha şimdiden istenmemektedir. İran kapalı toplumundaki kadının gördüğü şiddet, ikinci sınıf insan muamelesi, ataerkil toplum baskısı noktalarıyla rahatsız bir film Dayereh. Kendi içindeki Arizu, Maide, Solmaz, Elham, Pari ve diğer nice bayan karakterleriyle Penahi'nin amaçladığı bu ötekileşmişliğin ve merhametsizliğin içinden gelerek aktarılmaya çalışılmıştır.

Solmaz Golami'nin doğum yapmasıyla başlayan film, hapishaneden kaçan diğer kadınların hikayeleri ile devam eder. Maide daha en başından polis tarafından yakalanmıştır. Arizu ve Nargess, Razilik denilen yere gitmek için gerekli parayı bulmaya çalışmışlardır. Arizu parayı bulur ve Nargess'i yalnız gitmeye ikna eder ve ortadan kaybolur, bundan sonra Arizu ne yaptığı gösterilmemiştir.

Nargess, Razilik'e gitmek için bilet almaya gitmiş ve yalan söylemek zorunda kalmıştır. Çünkü yanında kimliği, polisten izin belgesi ya da bir erkek yoktur. Biletçi, bundan dolayı ona bilet satmak istememiştir. Nargess, öğrenci olduğuna dair yalan söyleyerek bilet almıştır. Fakat polisin otobüse binenleri kontrol etmesi sebebiyle otobüse binememiştir. Tekrar Arizu'yu bulmaya çalışır fakat onu bulamayınca onlarla beraber hapisten çıkan diğer arkadaşı Pari'yi aramaya başlar. Pari'nin evine gitmiş fakat ailesi tarafından kovulmuştur ve bundan sonra Nargess'in başının çaresine nasıl baktığı anlatılmamıştır.

Film buradan sonra Pari ve onlardan önce hapishaneden cezasını çekip tahliye olmuş iki arkadaşı arasında devam etmiştir. Pari kürtaj yaptırmak için bu iki arkadaşından yardım istemiştir. Sinemada bilet gişesinde çalışan kadın Pari'yi görünce çok sevinmiştir ve tahliye olduğunu düşünmüştür. Pari'ye sevdiği adamla evlenip evlenmediğini sorar ve aldığı cevap karşısında üzülmüştür. Çünkü adam 4 ay önce idam edilmiş ve son gece birlikte olmalarına izin verilmiştir. Kadın artık hamiledir ve kürtaj olmak istemektedir. Biletçi olan kadın onu hemşire olan arkadaşları Elham'ın çalıştığı hastaneye götürmüştür. Çünkü Pari 4 aylık hamiledir ve doktorlar eşi veya ailesinin izni olmadan bebeği almayacaklarını söylemişlerdir. Elham kürtaj konusunda yardım ister fakat ondan istediği yardımı göremez. Çünkü Elham, bir doktorla evlenmiştir ve eşi

onun hapishane geçmişini bilmemektedir. Eski arkadaşlarının bu sırrı ifşa edeceklerinden korkmuştur. Pari'ye yardım etmemiştir.

Dayereh, düz-ters bağıntısıyla ilerliyor. Pari telefon kulübesinden çıkarken, Ahlak Polisi'nin telefon kulübesinde evli bayanla görüşmek için Pari'ye telefon ettirmesini ve nihai olarak bu durum karşısında Pari'nin duyduğu sözlerin acısının yüzündeki çizgileri ve mide bulantısı ile etiksizliğin bir dışavurumu olmuştur. Kadını bir eşya olarak gören ve ona Şii yasalarına göre hükmeden, sanki kadının erkeğin üzerinde hakları yokmuş gibi addedilmeye çalışılması tam bir derinlemesine travma eseri olmuştur. Bize sunduğu yaşanılmış hayatların bir daireye sıkıştığını karakterlerin ruh tahlilleriyle ve replikleriyle sunulmuştur.

Pari, daha sonra geceyi geçirmek için bir otele yönelmiştir. Fakat resepsiyonda polisin otel kayıtlarını kontrol ettiğini görmüştür ve otele girememiştir. Otele girerken gördüğü kadın ve çocuğundan geriye sadece sokak ortasına bırakılmış bir kız çocuğu kalmıştır. Çocuğa annesini sorduğunda buradan ayrılmaması gerektiği söyleyen anne aslında çocuğu terk etmiştir. Annenin uzaktan çocuğu izlediğini gören Pari ona yönelmiştir. Kadına ne yaptığını sorar, kadın onun daha iyi bir yaşamı olacak der. Yolsulluktan dolayı kızını terk ettiğini ifade etmiştir. Parinin oradan uzaklaşması sonrası kadın orada bir süre daha kalır ve kızının polisler tarafından yetiştirme yurduna götürüldüğü gördükten sonra oradan ayrılır. Yolda giderken arabalar durup kadına arabaya binmesi için ısrar ederler. Kadın, yoldan geçen birkaç arabadan sonra bir arabaya biner. Burada yolsulluğun ve çaresizliğin kadınları her türlü çıkmaza sürüklediğini anlıyoruz. Kadının bindiği taksinin sahibinin aslında gece devriyesinde olan sivil polislerden olduğunu arabanın bir kontrol noktasında durmasından sonra anlıyoruz. Kadın başının belaya girmemesi için önce akraba olduğumuzu söyle diyor, fakat yol kontrolü yapan polisin konuşmasından taksicinin aslında onun amiri olduğu anlaşılmıştır. Bu aşamadan sonra kadın ilk defa böyle bişey yaptım beni bırakın diye yalvarır fakat adam onu dinlemez. Adam arabadan iner ve diğer kontrol noktasında durdurulmuş arabanın yanına girer ve şoförden evrakları ister. Şoförün evrakları tamdır fakat arabasına fuhuş yapan kadını almıştır. Suçunu kabul etmez ve bırakmalarını söyler, birkaç konuşmadan sonra adam salınır. Fakat fuhuş yapan kadın suçludur. Onun müşterisi olan adamın hiçbir suçu yokmuş gibi davranılır. Fuhuş yapan kadın minübüsle karakola gönderilmiştir. Minibüste giderken sigara içmek ister fakat izin verilmez. Daha

sonra erkek suçlu gardiyanlara sigara teklif eder ve erkekler sigara içer. Az önce kadın için yasaklı olan sigara içme yeri erkekler için söz konusu edilmemiştir. Fuhuştan yakalanan kadın her şeyi göze alarak sigarayı yakmış ve içmiştir.

Filmin sonunda ise fuhuş yapan kadının nezarethaneye koyulmasından sonra kamera ondan başlayarak 360 derece odanın içerisinde dönmüştür. Her bir köşede yakalanan kadınlar gösterilmiştir. Filmin karakterinden Arizu, Nargess ve Pari’inde o odada olduğu gösterilmiştir. Filmin sonunda erkek gardiyana gelen telefon, Solmaz Golami’nin orada olup olmadığını sormaktadır. Gardiyan az önce kadınların bulunduğu odanın kapısındaki pencereden “Solmaz Golami, burada mı” diye seslenir, orada olmadığını öğrenir ve telefonda soran kişiye bu yanıtı verir. Film gardiyanın demir kapı üstündeki açık pencereyi kapatmasıyla bir karanlığa girer ve gardiyanın oradan uzaklaştığını belirten ayak sesleriyle son bulur.

6.3.3. Filmin Konusu

Dayereh, Cafer Penahi’nin “İran Toplumunda Kadın”ı anlattığı yapıtı, siyasi baskıyı konu alan bir filmidir. Çeşitli nedenlerle suça karışmış, çevrelerinden, evlerinden koparılmış, dışlanmış yoksul kadınların, sistemin yaygın kontrolündeki acımasız kent koşullarında var olma mücadelelerini anlatmıştır. Filme adını veren ‘daire’ tanımı, kadınların kurtulmaya çalıştığı kuşatılmışlığı ifade etmiştir. Bu filmde kadının İran toplumundaki yeri sorgulanmıştır.

İranlı yetkililerce yasaklanan bu yapım, Tahran’da polis, resmi temsilciler ve sırf kadın oldukları için kötü muameleyi hak ettiklerini düşünerek onlara kötü davranma hakkını kendilerinde gören erkeklerce uğradıkları işkence ve tacizden kaçmaya çalışan bir dizi kadının hikayesini anlatmıştır. Döngüsel olarak kurgulanan filmde her kadının hikayesi bir diğerininkine, ardından başka birininkine bağlanmıştır. Baskı o kadar yaygın ve öylesine geniş kapsamlıdırki hiçbir kadın yakasını kurtaramamıştır. Film boyunca karşımıza çıkan, yılmak bilmeyen, saygılı ancak kapana kısılmış kadınlar için çok az umut ışığı sunulmuştur.

Dayereh, Cafer Penahi’nin “İran Toplumunda Kadın”ı anlattığı yapıtı, siyasi baskıyı konu alan bir filmidir. Filmin Türkçe transkripsiyonundaki karşılığı ise “Daire”dir. İranlı yetkililerce yasaklanan bu yapım, Tahran’da polis, resmi temsilciler ve

sırf kadın oldukları için kötü muameleyi hak ettiklerini düşünerek onlara kötü davranma hakkını kendilerinde gören erkeklerce uğradıkları işkence ve tacizden kaçmaya çalışan bir dizi kadının hikayesini anlatmıştır

Devrim sonrasındaki dönemde İran'ın toplumsal sancıları gösterilmiştir. Bu geçiş sürecinde dayatılmış özgürlüğe giden toplumun, kendi içinde nasıl bir hiyerarşiye gittiği, bir tarafın kazanırken diğer tarafın kaybettiği ve de tüm bunların arasında uçurumun oluştuğunu görebilmemiz mümkün olmuştur. Dayereh, iç içe geçmiş bunaltı ve bulantıdan oluşmuştur. Filmin sinopsikolojisi bir kadavranın hücreleri gibi, soğuk ve birbirine artık tamamıyla yabancılaşmış ve de ölmeye mahkum olmuştur. Hal böyleyken Penahi'nin bizlere verdiği filmin ötesindeki gerçekliği kavrayışımıza zemin hazırlaması ve yansıtması olmuştur. Kadının 'insan'dan 'eşya'ya dönüş safhası ve buna direnen, geçmişleri her zaman bir tokat gibi yüzlerine vurulan kadınların aciziyetiyse bu ağılı çemberin mengene etkisine dönüştüğünün habercisi olmuştur.

Toplumun değerleri ile insanın buna öyle bağlı bulunarak değerler üretmesi modern toplumun bir parçası olmuştur. Toplum dediğimizin bir çembere dönüşebileceğini, bu çember ile amaçlananın diğer safhasını hazırlaması insanı direnişsiz bırakmıştır. Doğu toplumlarında “Kadın” algısı bir değer mekanizması olmuştur. Pari ve polislerden kaçan diğerleri ise ızdırabın siyah penceresidir. Penahi, Dayereh filminde bu pencereden içeri girerek, mekanizmanın işleyişinin nasıl olduğu göstermiştir. Dayereh, bizi kendi çemberine alıp o çemberde sıkıştıran bir filmidir. Sıkıntı, acı ve de hüznün bir araya gelerek nelere gebe olduğunu hatırlatmıştır. Rahatsız, huzursuz ve de vicdanların tam da kalbine oklarını fırlatan yönüyle İran'ın öteki dünyasındaki öteki insanları anlatmıştır.³⁸⁹

Tüm bu kadınların masum mu yoksa suçlu mu oldukları önemsizdir. Hikayelerinin başı ve sonu da çoğunlukla son derece trajik benzerlikler göstermiştir. Dünyaları sürekli bir gözetim, bürokrasi ve ezelden beri var olan eşitsizlikten ibaret olmuştur. Yine de bu dünya kadınlar çevresinin ruhunu, gücünü ve cesaretini söndürmeye yetmemiştir.

³⁸⁹ Sinema, Erişim Tarihi:06.01.2011, <http://www.sinemazingo.com/dayereh-the-circle-daire-2000>.

6.3.4. Filmin Olay Örgüsü / Öyküleme Özellikleri

İran Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Cafer Panahi filmini bir gazete haberinden yola çıkarak yapmıştır. Film İran'da yaşayan kadınlardan yola çıkarak yeryüzündeki kadınları anlatmış ve bunun içinde daire sembolünü kullanmıştır. Bu bağlamda gerçek hayattan esinlenerek yapılmış bir filmidir.

Filmde, bir kadın bir kız çocuğu dünyaya getirmiştir. Başka bir tarafta; üç kadın hapishaneden bir süreliğine tahliye edilmiş, kaçmak için paraya duydukları ihtiyaç onları çaresizliğe sürüklemiştir. Kimliğini belirten doğru dürüst bir belgesi ve yanında kendisine eşlik edecek bir yol arkadaşı olmayan genç bir kadın ise şehire gitmek için bilet almak amacıyla yalvarmak ve yalan söylemek zorunda kalmıştır. Başka bir yerde, evli olmayan bir kadın kürtaj olmak için hapishaneden kaçmış fakat babasının evine kabul edilmemiştir. Çünkü Şii İslam inancına göre kadın günahkardır.

İran toplumun yapısının temel taşlarından bir olan örtünme sinemada da kendisini göstermiştir. Sinemasında temel kurallarından biri olarak, kadınların örtülü olmaları şartı, filmdeki ağırlıklı olarak hissedilmiştir. Kadınların başlarının kapalı olması yetmemiş, bazı yerler için çarşaf girme zorunluluğu getirilmiştir. Filmde kadınların çantalarında ayrıca çarşaf taşımalarından bu durumu açıkça anlıyoruz. Pari'nin hastaneye arkadaşını ziyaret etmek için içeri girmek istediği zaman, danışmadaki bayan çarşafı olmadan içeri giremeyeceğini söylemiştir. İçeri girmesi için ona ödünç çarşaf vermiştir. Tüm kadınlar film boyunca başörtülüdür.

Filmin öykü yapısı sistemattiktir. Panahi, hayatın içindeki çaresiz kadınları resmederken tek bir karaktere bağlı kalmamakla anlatmak istediğini daha güçlü vurgulama olanağını elde etmiştir. Bir karakterin hikayesinden diğerine geçerken hikaye kesintiye uğramamış gibi devam etmiştir. Bu da öykünün rastlantısal olmadığını göstermiştir.³⁹⁰ Pek çok İran filminde görülen toplumsal gerçekçi yaklaşım bu filmde bir belgesel düzeyine çıkmıştır. Film boyunca aktarılan Tahran şehir yaşamından farklı kesitler günlük yaşam hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca İran'ın kentsel yaşam biçiminde kadınların ekonomik ve toplumsal yerleri gösterilmiştir.

³⁹⁰ Kanat, s.63.

6.3.5. Filmin Karakterlerin Konumu

Arizu: Hapisten çıkan kadınlardan biridir. Arizu'nun bir oğlunun olduğunu filmin ilerleyen sahnelerindeki diyaloglardan anlıyoruz. Nargess'in bilet parasını bulmak için çabalamıştır.

Nargess: Hapisten izne çıkan kadınlardan biridir. Yaşı daha 18'dir. Razilik dediği memleketine gitmek için çabalamaktadır. Parayı bulmak kolay olmamıştır. Arkadaşını Arizu'nun ona verdiği parayla bilet almış fakat Tahran polislerinin otobüse binenlerin kimlik kontrolünü yapması sebebiyle binememiştir.

Maide : Hapisten çıkan kadınlardan biridir. Sadece filmin başında görülmüştür.

Solmaz (Solmaz Panahi): Filmin başlangıcı Solmaz Golami denilen kadının doğum yapmasıyla başlıyor. Kendisi ve kız çocuğu daha şimdiden istenmemektedir. Fakat kendisi bundan habersizdir. Filmin sonunda da yine Solmaz Golami ismini duyuyoruz. Bu kez yer hapishane ama neden orada olduğunu bilmiyoruz.

Elham: 5 yıl hapis yattıktan sonra cezaevinden çıkmış hemşire olan kadın, geçmişini gizleyerek bir doktorla evlenmiştir. Yardım istemeye gelen eski arkadaşının bu sırrı davranışlarıyla ifşa edeceğinden korkar.

Biletçi Kadın: Eskiden hapis yatmış birisidir. Hapisteyken kendisinden habersiz evlenip çocuklarının velayetini alan kocasına ve çocuklarına baktığını düşündüğü kadına minnet duyacak kadar kendisini şanslı saymıştır.

Pari: Evlilik dışı bir çocuk sahibi olduğu için kürtaj yaptırmak ister fakat bunun için eşinin ya da ailesinin izni gerekmektedir. Eşi idam edildiği için bu imkansızdır. Ailesi ise zaten onu reddetmiştir. Kadın bu noktada artık çaresizdir.

Fahişe (Mojgan Faramarzi) : Fuhušta bütün suç fahişeye yazılır. Kontrol sırasında yakalanan kadının müşterisi dikkate bile alınmaz.

6.3.6. Filmin Mekanı

Tahran'ın gerçek mekânları konu edilmiştir. Hastanede başlayan film Tahran caddelerinde devam etmiştir. Film boyunca Tahran'ın caddeleri, sokakları, ve trafiği yansıtılmıştır.

6.3.7. Zaman Özelliği

Film gerçek zamanla paralel devam etmiştir. Sabah başlayan film gece yarısı noktalanmıştır, film olaylarla eşzamanlı ilerlemiştir. Zamanın gerçek değeri verilmiştir.

6.3.8. Aydınlatma Özellikleri

Film, stüdyo yerine, gerçek mekânlarda çekildiğinden, aydınlatma doğal haliyle kullanılmıştır. Filmin gece sahneleri bile doğal ışıyla yansıtılmıştır. Sokak ve cadde ışıklarının dışında kalan yerlerde çekimler karanlık olarak yansımıştır. Doğal aydınlatma ve gölegeler anlatımın desteklenmesi sağlanmıştır. Filmin son sahnesinde kadınların hapisteki hallerinde sokaktan gelen ışığın içeriye yansımaya göre oyuncular yerleştirilmiş ve burada da aydınlık ve gölgeler arasında geçiş yapılarak anlatımın sürekliliği sağlanmıştır.

6.3.9. Kurgu Özellikleri

Kurgu, çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görmüştür. Bunun için cut (kesme) geçiş temel alınmıştır.

Filmin başlangıç sahnesi kararmadan başlamaktadır. Sadece ses efekti yerleştirmiştir. Filmin işkencehaneyi andırır bir karanlık ve çığlıklar eşliğinde, cezaevi revirindeki doğum sahnesiyle başlaması hem doğuran hem de doğan açısından çok daha zorlu bir hayatın başlangıç noktası olacağını vurgulamak için yapılmıştır. Buradan sonra filmin sonuna kadar tüm çekimlenmiş sahnelerin geçişler cut (kesme) ile yapılmıştır. Son çekimde, yakalanmış olan kadınların hapisanedeki görüntülerinden sonra gardiyanın Solmaz Golami'yi sormasıyla film sonlanır. Filmin başında aydınlığa açılan pencere kapandıktan sonra karartma efekti ile sonlandırılmıştır.

6.3.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Filmde kamera hareketleri devingendir. Filmin ilk sahnesinde kamera takip yapılmakta ve izleyiciye takip etme hissi uyandırılmıştır. Kamera üçüncü bir göz gibi olayları takip eden bir konuma yerleştirilmiştir. Filmin ilk sahnelerinde kadının doğum haberi ile yıkılan annesi akrabalarına haber vermek için merdivenlerden inmeye başlamıştır ve kamerada onun peşinden gitmektedir. Bir kat aşağı indikten sonra kızıyla

karşılaşıyor, ve dayılarına haber vermesi için onu gönderiyor. Bu kısımdan sonra kamera bu kez bu kadını takibe başlamıştır. Kadının telefon kulübesine yönelmesinin ardından filmin diğer karakterleri görülmüştür. Kamera artık hareketli bir takibe başlamıştır. Kadınların polise yakalanmamak için verdiği mücadele izleyiciye üçüncü bir göz gibi takip eden kameradan verilmiştir.

6.3.11. Uzun çekimler var mıdır?

Gerçekçi kuramın özelliklerinden biri olan uzun çekime, filmde ilk olarak başlangıç sahnesinde rastlıyoruz. Bu sahne hemşirenin doğum yapan kadının ailesine seslenmesiyle başlayıp, doğum yapan kadının annesinin farklı iki hemşireden bebeğin cinsiyet ile ilgili aynı cevabı alıp, hayal kırıklığı yaşadığının vurgulandığı durağan ve uzun bir çekimle sonlanmıştır. Filmin ara sahnelerinde devingen kamera hareketlerine yer verilmiştir. Fakat filmin son 10 dakikasında tekrar uzun ve durağan sahneler kullanılmıştır. Son sahneye doğru fuhuş yapan kadının polis minübüsüyle hapishaneye götürülmesi sabit kamera ile uzun çekimle verilmiştir. Yine filmin son sahnelerinden biri olan gardiyanın telefon konuşması da uzun çekim kullanılmıştır.

6.3.12. Film Belirsiz midir? Çok Anlamlılık Var mıdır?

İran Yeni dalga akımının etkisiyle filmlerde öncelikli olan toplumun gelenek ve kültüründen yola çıkarak gerçekçi filmler yapmaktır. Gerçekçi filmlerde, ana akımda olduğu gibi olaylar belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde gelişmemiş ve doğrudan açık mesajlar verilmemiştir. Belirsizlik gerçekçi filmlerin bu özelliğini ifade etmiştir. Çok anlamlılık, filmin içerik ve biçim açısından gerçekçi anlatımına, belirsizlik kazandırmaktadır. Bu filmde de belirsizlik vardır. Film açık uçlu okumalara elverişlidir.

6.3.13. İzleyicinin Konumu

Filmde gösterilen Tahran'a ait görüntüler ile izleyiciye şehir yaşamına ait bilgiler verilmiştir. Kadınların bu ülkede sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal anlamda nereye konumlandırılmış olduğunu anlayabilmiştir. İzleyici kadınların var olma mücadelesini ve onların düştüğü çaresizliği hissetmiştir. İran toplumunun büyük ölçüde erkek egemen bir toplum olduğunu filmde açıkça algılamıştır. Panahi bu film için; "her şeyden önce insanlık adına bir film. Erkekler de kadınlar da bu insanlığın bir parçasıdır." der.

6.3.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Olaylar birbirinden bağımsız kendi seyri içinde cereyan etmiştir. Filmde belli akış söz konusu değildir. Her kadının bulunduğu daire içinden kurtulma çabalarına yer verilmiş olsa da, filmde başlangıç, gelişme ve sonuç şeklinde bir olay örgüsü olmadığından film geçişsizdir.

6.2.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Film hapisten izinli çıkan beş kadınla başlamıştır. Fakat sadece bu kadınların yaşadıkları zorlukları değil Tahran’da yaşayan diğer kadınlarında yaşantılarını göstermiş ve kadın olarak İran toplumunda var olmanında ne kadar zor olduğunu anlatmıştır. Bununla birlikte film, Tahran’ın şehir yaşamını, toplumun yapısını, kadınların toplum içindeki yerlerinin ne olduğu göstermesi açısından da alt anlatımlara sahiptir. Yan ve paralel öyküler film boyunca kullanılmıştır. Bu sebeplerle filmde çoklu anlatım olduğu söyleyebiliriz.

6.3.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Filmdeki karakterlerin nasıl yakalandıkları izleyiciye gösterilmemiştir. Arizu, Nargess, Pari ve fuhuş yapan kadın polis tarafından yakalanmıştır. Fakat filmin başında doğum yapan ve kız çocuğu sahibi olan Solmaz Golami denilen kadına ne olduğu belirsizdir, onların arasında yoktur. Gardiyana gelen telefonda 5.blokta olabilir diyor ama kesinlik belirtilmemiş. İzleyiciyi bu konularda aydınlatacak bir bilgi aktarılmamıştır. Bu nedenle filmin belli bir sonu yoktur, film açık uçludur.

6.3.17. Film Yapıntı mı, Gerçek midir?

Film, Tahran’da kadın kimliğiyle var olmaya çalışmanın zorluğunu anlatmıştır. Çeşitli nedenlerle suça, fahişeliğe itilmiş, çevrelerinden, evlerinden koparılmış, dışlanmış kadınların, sistemin yaygın kontrolündeki açmasız kent koşullarında var olma mücadelelerini anlatmıştır. Filme adını veren “daire” kavramı kadınların kurtulmaya çalıştığı kuşatılmışlığı ifade etmiştir.³⁹¹ Gerçek olaylardan yola çıkılarak yapılmış bir film olması nedeniyle film yapıntı değil, gerçekçidir.

³⁹¹ Kanat,s. 61.

6.4. BUZ DEVRİ / ICE AGE

6.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Carlos Saldanha, Chris Wedge

Senaryo : Michael J.Wilson, Michael Berg

Yapım : ABD, Lori Forte

Oyuncular : Ray Romano, John Leguizamo, Denis Leary, Goran Visnjic, Jack Black

Görüntü Yönetmeni :

Yapım Yılı : 2002

Süre : 81 dk

Türü : Aksiyon, Animasyon

Gösterim Tarih: 31 Ocak 2003

Dağıtıcı : 20th Century Fox

Ödüller : 2002 BMI Film Müziği Ödülü, 2002 Bogey Ödülleri Platin, 2003 KCFCC Ödülleri En iyi Animasyon, 2003 Gümüş Kurdele En İyi Seslendirme

6.4.2. Filmin Özeti

Buzul çağı başlayacağı için hayvanlar daha sıcak bölgelere göç etmeye başlamışlardır. Herkes göç ederken mamut olan Manfred, onların aksine göçe katılmamıştır. Sid ise aile tarafından istenmediği için uyurken bırakılmıştır ve o da göçü kaçırmıştır. Sid yola yalnız devam etmeye çalışırken, iki tane gergadanla karşılaşır ve onların yemek için birbirlerine teklif ettikleri karahindibağını Sid yemiştir. Buna sinirlenen gergadanlar onu öldürmek için hareket etmişler ve onlardan kaçarken Manfred'le tanışmışlardır. Manfred onu kurtarmıştır. Sid beraber güneye gidelim demiş fakat Manfred ise onu reddetmiştir. Sidle Manfred yola devam ederken bir kadınla karşılaşır. Kadın kucağındaki çocuğu onlara uzatır ve nehirde kaybolur.

Bu ilerdeki bir yerde yaşayan insanlara kaplanlar saldırmış ve çocuğu götürmek istemişler. Kadın ise çocuğu kaçıırken nehre atlamış ve çocuğu için kendini feda etmiştir.

Sid çocuğu ailesine götürmek istemiş fakat kampa ulaştığında ailenin orada olmadığını ve gittiklerini görmüşlerdir. Bu sırada kaplan Diego ile karşılaşmışlar ve çocuğun kendisine ait olduğunu söylemiştir. Çocuğu kaplan Diego'dan korumak isteyen Manfred ve Sid çocuğu ailesine götürmek için kaplan Diego'dan yardım almak zorunda kalmışlardır. Çünkü geçit karla kaplanmadan önce ulaşmalarının imkansız olduğunu, onlara ulaşmanın bir gün alacağını ve tipide kaybolacaklarını söyler. Bunun üzerine Manfred, kaplandan yol göstermesini ister. Kaplanın asıl amacı ise onları başka yöne çekerek bebeği onlardan almak için planlar yapmaktadır. Yol boyunca çocuğunun altını değiştirmek ve karnını doyurmak gibi pek çok durumla karşılaşmışlardır.

Diego kestirme yoldan götürürken tam onlarla karşılaşmışken aslında eski sürüsüne yardım etmek istemediğini fark eder ve dostlarına yardım etmeye karar verir. Kaplan sürüsüyle mücadele eden üç dost sonunda onları yenerler ve Diego yaralanır. Diego onu bırakmalarını ve bebeği ailesine ulaştırmay çalışmalarını ister. Sid ve Manfred çocuğu ailesine ulaştırır ve son anda Diego yetişir. Bebeğin uzaktan gidişine bakarlar. Sid, Diego ve Manfred artık güneye beraber göç etmeye karar verirler ve birlikte yola devam ederler.

6.4.3. Filmin Konusu

Bundan 20.000 yıl önce; tarih öncesi "Dünya" tehlikelerle doluydu yani en azından Buz Çağı'nın başlangıcında. Soğuktan korunmaya karar veren gezegenin belli başlı yaratıkları ve tabii bazı küçük ve önemsiz olanlar da güneye göç etmeye karar vermişlerdi.

Film, buzul çağının korkunç şartlarında macera ve tehlike dolu dünyada, 3 unutulmaz karakter etrafında gelişiyor; uzun tüylü bir mamut, kılıç dişli bir kaplan ve şaşkın bir rakun. Film, üçlünün kayıp bir insan bebeğini kabilesiyle kavuşturmaya çalışma macerasını anlatıyor.

Bunlar arasında tüylü ve kocaman bir Mamut olan Manfred, her problemi kendi kafasına göre çözen bir tembellik abidesi Sid ve bir kaç canlı daha vardır Sid,

Manfred'in yakasına yapışıp onu koruyucusu ilan ettikten sonra zavallı mamut bu fazla bagajdan kurtulmak için her şeyi yapar. Üstelik bu işe yaramaz tüylü başbelası yüzünden bir de bebek çıkar anne ve babasına ulaştırılması gerekmektedir. İkiliye Diego adında bir de kaplan eklenir yolculukları sırasında ama onun derdi başkadır. Diego küçük bebeği lezzetli bir öğün olarak görmekte ve kendisine verilen görevi yerine getirip grup liderine ziyafet çekmeyi planlamaktadır. Tabii en başlarda. Bu garip üçlünün yolculukları da oldukça komik ve garip bir şekilde devam edecektir.

6.4.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü

Film 20000 yıl önce veya buzul çağı denilebilecek devirlerde, daha sıcaklara, güneye göç eden hayvanlar dünyasında geçiyor. Hayvanların saldırısı sonucu annesini kaybeden ve ailesinden geride kalan bir bebeği bulup ona sahip çıkan Mamut ve Miskin'in verdiği zorlu mücadele bize merhamet ögesinin nasıl işlendiğini gösteriyor.

Vefa, fedakarlık, şefkat, merhamet ve kahramanlık gibi birçok insani değer eşsiz bir mizah ile işlendiği bir filmidir. Kaplan'ın Mamut ve Miskin kurduğu tuzaktan son anda vazgeçmesi de dostluk, vefa ve merhamet gibi duyguların öne çıkarılmasını göstermiştir.

6.4.5. Filmin Karakterleri

Sincap Scrat: Keskin dişli, tek amacı bir türlü ele geçiremediği meşe palamudunu yakalamak olan Sincap Scrat filmin başında gözüktür. Meşe palamudunu yakalamaya çalışırken, farkında olmadan buzulların kırılmasına sebep olmuştur. Kendi dâhil kimsenin bundan haberi olmamıştır.

Manny: On tonluk bir mamut olan Manny kürkle kaplı bir fil'e benzemektedir.

Kalan son mamut olduğunu sanmaktadır ve bu onu çok üzmektedir. Kaba görüntüsünün altında çok duygusal bir yapısı vardır.

Sid: Oldukça geveze, hantal, tembel bir hayvandır. Miskin (sloth) olarak adlandırılan bir türe aittir. Patavatsızlığına rağmen Manny ve Diego'nun güvendiği gerçek dostudur.

Diego: Grubun tek etobur hayvanı olan sivri dişli bir kaplandır. Kaplan grubunun kötü kalpli üyelerinden biri olarak tanınmıştır. Filmin sonuna doğru Manny ve Sid'in dostu olmuştur.

Bebek : Sid ve Manny'in ailesine ulaştırmaya çalıştığı insan yavrusudur. Bebek diğer hayvanlardan korunmaya çalışılmıştır.

6.4.6. Filmin Mekanı

Buz Devri (Ice Age), Fox'a ait Blue Sky Stüdyoları'nın hazırlanmış olan dijital animasyon bir filmidir.

6.4.7. Zaman Özelliği

Film 20.000 yıl önce Buz çağında geçmiştir. Film sinematoğrafik zamana göre ilerlemiştir. Gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılık yoktur.

6.4.8. Aydınlatma Özellikleri

Film bilgisayarlı animasyon filmi olduğundan sanal ışıklarla aydınlatma yapılmıştır.

6.4.9. Kurgu Özellikleri

Uzun bir geçmişe sahip animasyon ilk kez 2005 yılında ortaya çıkmış ve [Wallace & Gromit](#) ekibi tarafından kil kullanılarak yapılan stop-motion tekniği ile çekilmesi gündeme gelmişti. Fakat DreamWorks ile Aardman ortaklığı sona erince, bu teknik konusunda tecrübesi olmayan stüdyo filmi bilgisayar animasyonu olarak çekti.

Bilgisayar canlandırması, klasik çizgi filmlerde olduğu gibi bir senaryonun yazılması ve storyboard hazırlanması ile başlar. Ardından, canlandırma filminde yer alan karakterlere ait konuşmalar ve sesler, kayıt stüdyosunda ses sanatçıları tarafından kaydedilir. Bu kayıtlar, çizimi yapılacak karakterin dudak hareketleri ve mimiklerinin eşlenmesi (senkronizasyon) için önem taşır. Daha sonra ses ve storyboard eşlenerek sahnelerin uzunluğu tespit edilir. Artık filmin kabataslak görünümü hazırdır. Bilgisayarda elde edilen görüntülerin gerçeğinden ayırt edilemeyecek derecede inandırıcı olması bilgisayar canlandırmalarının, özel efektlerin oluşturulması sayesinde inandırıcılığını artırmıştır.

6.4.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Animasyon filmi olduğu için kamera hareketi bilgisayarla oluşturulmuştur. Mekanlar, karakterler ve nesnelerin modellendirilmesinden sonra tüm malzemeler hazırlanır, renklendirilir ve senaryoya uygun hale getirilir. Çizim programlarında sanal kameralar da kullanılarak zoom, netleme-bulanıklaştırma ve değişik kamera hareketleri uygulanabilir.

6.4.11. Uzun çekimler var mıdır?

Animasyon filmi olduğu için kurmaca bir filmidir dolayısıyla gerçekçi kuramın özelliklerinden olan uzun çekimler yer almamıştır.

Hollywood sinemasının temel özelliklerinden olan aksiyon ve eğlence animasyon filmlerinde de kendisini hissettirmiştir. Gerçekçi sinema anlatısında çokça kullanılan uzun çekimler burada yer almamaktadır.

6.4.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?

Filmde genel bir belirsizlik hâkim değildir. Belirli bir anlatısı olan film, bir sonuca da ulaşmıştır. Meni ve Sid amaçladıkları gibi tüm zorluklara rağmen bebeği ailesine ulaştırmışlardır.

6.4.13. İzleyicinin Konumu

Senaryosu, müzikleri ve dans kareografları ile hem çocuklara hem büyüklere hitap edebilen bir filmidir. Hayvanların dansları, insanların hareketleri gözlenerek ve hareketlerin tüm ayrıntıları kullanılarak hayvanların vücut yapılarına uygun hale getirilmiş, eğlenceli ama gerçekçi görüntüler elde edilmiştir

Filmin senaryosunda insancıl duyguların ön planda olduğu, dostluk ve sevgi bağlarının irdelendiği bir öykü eğlenceli bir anlatımla yer almaktadır. Hem yetişkinlerin hem de çocuk izleyicilerin beğenisini kazanmak hedeflenmiştir. İzleyiciyi eğlendirici ve hoş vakit geçirtmeyi amaçlayan bir filmidir.

İnce esprileri ile çocuk izleyicinin hoşuna giderken, yetişkinlere sıkıcı gelen mizah anlayışından uzak durulmuştur. Çocuk ve yetişkin izleyicilerin güldüğü yerler farklı olmakla birlikte her iki izleyici kitlesini de çekebilme özelliğine sahiptir.

6.4.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Film belli bir akış içerisinde ilerlemiştir. Film kaplanların saldırısına uğramış bir kabilenin kaybolan bebeğini, iyi olarak vasıflandırılmış bir mamut ve miskin türüne ait bir diğer hayvanın bulması ve onu insanlara ulaştırmak için çıktıkları yolculuğu anlatmıştır. Filmin başından itibaren amaç bebeği ailesine ulaştırmaktır. Filmin sonunda da bu amaç gerçekleştirilmiştir. Filmde bir giriş, gelişme ve sonuç olduğu için film geçişlilik özelliği kazanmıştır.

6.4.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Film başından itibaren Mamut ve Sid'in bebeği ailesine götürme hikayesi anlatılmıştır. Kaplan sürüsünün bebeği yemek için alma çabaları ile Mamut ve Sid'in buna karşı verdiği mücadeleyi anlatmış olsa da bunlar temel anlatıyı destekleyen alt anlatımlardır. Bebeğe yemek bulma çabaları da bu anlatılara dahildir. Ancak bu kesitler öyküden bağımsız farklı anlatılar ortaya koymamakta, öykünün farklı kolları olarak ilerlemektedir. Bu sebeple filmde, tek bir izlenim ve anlatım vardır.

6.4.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Filmin belli bir sonu vardır. Meni, Sid ve sonradan onlarla dost olan kaplan Diego bebeği ailesine teslim etmişlerdir. Film yoruma açık bir son verilmemiştir. Her şey amaçlandığı gibi sonuca ulaşmıştır.

6.4.17. Film Yapıntı mı, Gerçek midir?

Film tamamen kurgulanmış bir hikayeden oluşmuştur. İnsanları eğlendirme ve ticari kazanç düşünülerek hazırlanmış bir bilgisayarlı animasyon filmidir. Gerçek hayattan esinlenecek bir durum söz konusu olmamıştır.

6.5. UMUDUNU KAYBETME (THE PURSUIT OF HAPPYNESS)

6.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Gabriele Muccino

Senaryo : Steven Conrad

Uyarlama : Hughes Winborne

Yapımcı : Todd Black, Jason Blumenthal, James Lassiter, Will Smith, Steve Tisch

Oyuncular: Will Smith, Jaden Smith, Thandie Newton, Brian Howe, Dan Castellana

Görüntü Yönetmeni : Phedon Papamichael

Yapım Yılı : 15 Aralık 2006

Süre : 117 Dakika

Türü : Dram, Biyografi

Gösterim Tarih: 2007

Dağıtıcı : Columbia Pictures

Ödüller : Will Smith, filmdeki performansı ile Akademi Ödülleri ve Altın Küre'de En İyi Erkek Oyuncu ödülüne aday gösterilmiştir.

6.5.2. Filmin Özeti

San Francisco'da karısı Linda ve oğlu Christopher yaşayan Chris Gardner, 1981 yılında pahalı ve çabuk demode olan bir teknoloji olan kemik tarayıcı ürünlerinin satışını üstlenir. Bu ürünlerin satışında başarı sağlayamaması üzerine karısı Linda tarafından terk edilir.

Maddi kazanç sağlamak için değişik alanlara yönelen Gardner Dean Witter'dan bir yönetici ile tanışır ve bir Rubik Küpü'nü çözerek onu etkiler. Tanıştığı yeni kişi sayesinde borsada sarraf olabilmek adına bir şans yakalar. Dean Witter'da stajyer olur ve ücret almasa da programın sonunda iş ve parlak bir gelecek elde edeceğini umarak

kabul eder. Parasal güvencesi olmayan Chris ve oğlu, kısa süre sonra oturdukları daireden çıkartılırlar ve düşkünler evi, otobüs durağı, tuvalet gibi geceyi geçirmek için bulabildikleri her yerde kalırlar.

Chris, babalık görevini sevgi ve özenle yerine getirmeye devam eder. Oğlunun da kendisine karşı duyduğu sevgi ve güveni karşısına çıkan engelleri aşmak için kullanır.

6.5.3. Filmin Konusu

The Pursuit of Happyness/Umudunu Kaybetme’de, Chris Gardner (Will Smith) iki yakasını bir araya getirmeye çalışan bir aile babasıdır. Ailesini ayakta tutmak için cesurca çabalamasına rağmen, beş yaşındaki oğlu Christopher’ın (Jaden Christopher Syre Smith) annesi (Thandie Newton) maddi zorlukların yarattığı sürekli baskı altında direncini kaybetmek üzeredir. Artık dayanamayacağını anlayınca, istemeye istemeye evi terk eder. Artık bekar bir baba olan Chris, yılmadan, bildiği tüm satış becerilerini kullanarak daha iyi kazandıran bir işin peşine düşer. Prestijli bir borsa şirketinde stajyerlik bulur ve ücret almasa da programın sonunda iş ve parlak bir gelecek elde edeceğini umarak kabul eder. Parasal güvencesi olmayan Chris ve oğlu, kısa süre sonra oturdukları daireden çıkartılırlar ve düşkünler evi, otobüs durağı, tuvalet; geceyi geçirmek için bulabildikleri her yerde kalırlar. Çektiği sıkıntılara rağmen, Chris, babalık görevini sevgi ve özenle yerine getirmeye devam eder ve oğlunun kendisine karşı duyduğu sevgi ve güveni, karşısına çıkan engelleri aşmak için kullanır.

6.5.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü

İyi bir baba olan Chris Gardner, işinde sorunlar yaşayan, maddi açıdan sarsıntıda olan ve aynı zamanda iyi bir eş olan bir adamdır. Ancak ne yazık ki eşi sıkıntılara daha fazla katlanamayacağına karar vererek onu terk eder. Christopher adındaki oğulları da babasının yanında kalır. Karısının terk edişi de yetmezmiş gibi bir de ev sahibi dışarı atar baba-oğulu. Sokaklarda kalıp, tuvaletlerde, düşkünler evinde çalışarak ayakta durmaya çalışır. Oğlunun sevgisi bu mücadeleci baba için her şeydir. Ve sevgiye eklenen bir var olma savaşı hiç şüphesiz, vakti geldiğinde en mükemmel kapıları açacaktır.

Parasının hiç kalmadığı bir gün arkadaşında olan birkaç dolarını istemeye gitmiştir. Fakat arkadaşı ona parayı vermemiş, evini taşıma karşılığında onu ödemiş olduğunu söylemiştir. Chris ise iyice bunalmıştır ve artık sokakta kalacaktır. Buradan Amerikan toplumunun çıkar dışında yardım etme duygusunun olmadığını görüyoruz. Toplumsal değerler tamamaen pragmatizm üzerine kurulmuştur.

6.5.5. Filmin Karakterleri

Film, Hollywood sinemasının başat özelliklerinden olan star/kahraman olgusu ile belirginleşmiştir. Film karakterleri profesyonel oyunculardır. Neyi, nerede ve nasıl yapacaklarının profesyonelliğin getirdiği soğukkanlılıkla yapmışlardır.

Chris Gardner: Ailesinin geçimini sağlamaya çalışan bir aile babasıdır. Pekçok zorlukla mücadeleye etmeye çalışmıştır. Eşinin kendisini terk etmesinden sonra oğluna hem annelik hem de babalık yapmak zorunda kalmıştır. Maddi açıdan büyük zorluklar yaşamış ve pek çok kez küçük oğluyla beraber sokalarda kalmıştır. Ama buna rağmen yılmadan, mücadeleci bir karakterdir. Umudunu hiç kaybetmeyen ve kararlı bir insan profilindedir.

Christopher: Chris Gardner'ın beş yaşındaki oğludur. Babasının yaşadığı zorlukları bazen büyük bir olgunlukla anlayan bazende bu durumlardan sıkılıp şikayet etmektedir. Ama bir şey vardır babasına güvenmiştir ve onu çok sevmiştir.

Anne: Yaşadıkları sıkıntılara artık tahammül edemeyecek hale gelen bir kadını oynamıştır. Bunun sonucunda eşini terk etmiştir. Çocuğunda eşine bırakmış ve başka bir şehre yerleşmiştir.

6.5.6. Filmin Mekanı

Film önceden hazırlanmış film platolarında çekilmiştir.

6.5.7. Filmde Zaman Özelliği

Sinemasal zamana göre ilerlemektedir. Gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılık yoktur. Filmin başından girmeye çalıştığı 6 aylık stajerlik programına girmiştir. Filmin sonuna gelindiğinde bu sürenin bittiği ve sınava girdiği gösterilmiştir.

6.5.8. Aydınlatma Özellikleri

Dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölgeler söz konusudur.

Profesyonel aydınlatma kullanılmıştır.

6.5.9. Kurgu Özellikleri

Filmin kurgusu hızlıdır. Ve genellikle kesme kullanılmıştır: Filmin bazı sahnelerinde müzik de kullanılmıştır. Bu sahnelerin ortak özelliği diyalogun yer almaması ve dramatik anlatımın şiirsel bir üslupla görüntüyle anlatıldığı sahneler olmasıdır. Sonuç olarak, filmin kurgusu anlam yaratmada etkin bir teknik olarak işlev görmektedir.

6.5.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Kamera hareketleri ve çekim ölçekleri anlam yaratmada etkin rol oynamışlardır. Kamera hareketleri film boyunca devingendir. Kamera kadrajının ayrıntı vermeye başladığı noktalar filmde çaresizliği ve mücadeleyi vurgulamak için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Burada amaç dramatik anlatımı desteklemektir.

6.5.11. Uzun çekimler var mıdır?

Gerçekçi kuramın gerektirdiği uzun çekimlere yer verilmemiştir. Burada var olan çekimler sahnenin dramatikliğini artırmak için uzatılmıştır.

6.5.12. Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?

Belirli bir anlatısı olan film sonunda bir sonuca ulaşmaktadır. Filmde Chris, aksi giden işlerinden sonra bir borsa şirketinin stajerlik programına kabul edilmek için başvuru yapmıştır. 1 ay beklediği halde sonuç gelmemiştir. Tekrar şirkete gitmiş ve stajerlik programına başvuru yaptığını söylemiştir. Şirket yönetim kurulu üyelerinin başvurusunu görüşmek için bir fırsat yakalamıştır. Görüşmeye gider fakat ücret varılmeyeceğini, 6 aylık eğitim sonunda yapılacak sınavda sadece bir kişi alınacağını öğrenmiştir. Geçimini sağlamak için paraya olan ihtiyacı onu bir an tereddütte bırakmış fakat yine de bu fırsatı kaçırmak istememiştir. Tek şansı vardır o da kazanmaktır. 6 aylık eğitime başlar ve geçimini sağlamak içinde bir yandan cihaz satma işine devam

eder. Pek çok zorluklar yaşamıştır. Bu 6 aylık sürede evsiz kalmış, sokaklarda, metroda, yolsular evinde ve tuvaletlerde yatmak zorunda kalmıştır. 6 ayın sonunda yapılan sınavda 20 kişinin içinden seçilen kişi olmuştur. Film boyunca Chris ve oğlu Christopher'ın yaşadıkları anlatıldığından sonunda istediğine ulaşmış ve mutlu son olmuştur. Filmin sonundaki seslendirme metni ise Chris Gartner'ın Dean Witter'daki kariyerinden sonra 1987'de Gardner Rich'i kurduğunu ve 2006'da da Chris Gardner, aracılık firmasındaki küçük bir hisseyi multimilyar dolarlık bir anlaşmayla sattığı bildirilmiştir.

6.5.13. İzleyicinin Konumu

Filmde, hayatta en sevdiği varlık olan minik oğluyla birlikte ayakta kalma mücadelesi veren Chris Gardner'in özveriyle bezeli mücadelesi, izleyicilerin, özellikle de "baba" olmanın anlamını iyi bilen çoluk çocuk sahibi erkek izleyicilerin tek kelimeyle kalplerini parçalamıştır. Bu film için yapımcılardan Jason Blumhental, "Bir babanın, çocuğunu güvende tutmak ve koruyabilmek için hangi sınırlara kadar gidebileceğinin öyküsü" demiştir. Gerçekten de "Umudunu Kaybetme" filminin özeti sayılacak bir cümle olmuştur. 2003 yılında, Amerikan televizyon kanallarından birinde, öykünün gerçek kahramanının trajik yaşamının ele alındığı 15 dakikalık bir televizyon programında, kucağındaki bebeğini benzin istasyonlarındaki umumi tuvaletlerin lavabolarında yıkadığını anlatan Gardner'in yaşam öyküsü izleyen yapımcı Mark Clayman, bu öyküyü sinemaya uyarlamak istemiştir. Televizyon izleyicisinin bu kadar çok etkilendiği bu hikayenin sinemaya uyarlanmasında filmin sinemada da için şimdilerde ülkenin en iddialı borsacısı konumuna erişmiş bulunan- Gardner'a ulaşılp ondan hayatını filme aktarma iznini koparmıştır. "Umudunu Kaybetme", öykünün baş kahramanı olan bu ilginç adamın, kendisiyle yapılan söyleşilerde de dürüstlikle ifade ettiği gibi, gerçeklere her karesinde bire bir sadık kalmak gibi bir kaygı taşımıyor. Kilit niteliteki karakterler ve olaylar Gardner'in acılarıyla bezeli hayatından aynen alınmış; bütünüyle çıkarılan, kısmen değiştirilen ya da öyküye sonradan eklenen kişiler ve olaylar ise sadece sinematografiyi güçlendirici birer ayrıntı niteliğinde.

6.5.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Film, geçişlidir. Filmde Chris Gardner, belli bir amaç içerisindedir. Pek çok sıkıntı yaşamasına rağmen 6 aylık kurs eğitimini tamamlamayı amaçlamıştır. Kazanacak tek kişi vardır ve var gücüyle kazanmak için mücadele etmiştir. Sonunda da kursu kazanan kişi olmuştur. Filmin belli bir başlangıcı, gelişme ve sonuç bölümleri vardır. Bu da ona geçişlilik özelliğini kazandırmaktadır.

6.5.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Chris Gardner'ın biyografisi niteliğinde olan filmde tekli anlatım vardır, çoklu anlatıma yer verilmemiştir. Sadece yan anlatımlarla konu desteklenmiştir.

6.5.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Film klasik anlatı tarzına uygun olarak giriş, gelişme ve sonuç öğelerini barındırmaktadır. Dolayısıyla filmin belli bir sonu vardır.

6.5.17. Film Yapıntı mı, Gerçek midir?

1980'lerin başlarında, kucağında küçücük bebeğiyle birlikte koyu bir sefalet içinde Chicago'nun sokaklarında yaşayan, ancak zekâsı ve çalışkanlığıyla günümüzün en büyük borsacılarından birine dönüşen Amerikalı işadamı Chris Gardner'in gerçek öyküsüdür.

Chris Gardner'ın biyografisi niteliğinde olan filmde Gardner'ı Will Smith canlandırmıştır. Filmin senaristliğini üstlenen Steven Conrad, yine Umudunu Kaybetme adını taşıyan kitaba bağlı kalarak filmin senaryosunu hazırlamıştır. Kitap, Gardner tarafından anılara bağlı kalınarak yazılmıştır.

6.6. THE MATRİX

6.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen : Larry Wachowski , Andy Wachowski

Senaryo : Larry Wachowski , Andy Wachowski

Uyarlama : Hughes Winborne

Yapımcı : Joel Silver

Oyuncular : Keanu Reeves , Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Joe Pantoliano

Görüntü Yönetmeni : Bill Pope

Yapım Yılı : 1999

Süre : 136 Dakika

Türü : Aksiyon, Bilimkurgu

Gösterim Tarih: 3 Eylül 1999

Dağıtıcı : Warner Bros

Ödüller : The Matrix filmi 2000 yılında 4 dalda Oscar ödülünü almıştır. Bunlar; En İyi Ses Kurgusu Akademi Ödülü, En İyi Ses Miksajı Akademi Ödülü, En İyi Film Kurgusu Akademi Ödülü, En İyi Görsel Efekt Akademi Ödülü

6.6.2. Filmin Özeti

Film, Cypher ve Trinity'nin konuşmaları ile başlar. Bir Otel Odasında Trinity'yi görürüz. Trinity Matrix'tedir. Polisler içeri girer. Ajan Smith ve diğer ajanlar Trinitynin bulunduğu otele gelirler. Trinity polisleri öldürür ve ajanlardan kaçmaya başlar. Bir telefon kulübesine gider ve matrixten çıkar. Ajan Smith'in diğer ajanlarla konuşmasında çıkmayı başardı fakat hedeflerini biliyoruz der ve neo'yu aramaya başlarlar. Neo ise bilgisayar başında uyuyakalmıştır. Trinity Neo'nun bilgisayarına girer ve bilgisayarda - Uyan, Neo yazısı belirir.

Neo Uyanır ve bilgisayarının ekranına bakar ve yazıda Matrix seni ele geçirdi, yazmaktadır. Ne demek bu? Diye şaşırır ve Neo bilgisayarını kapatmaya çalışırken tekrar bir yazı belirir.

-Beyaz tavşanı izle.

Kapı çalar. Bilgisayar ekranı normale döner. Neo kapıyı açar ve Choi ona o ve arkadaşlarıyla birlikte bara gitmesini teklif eder. Neo Choi'nin sevgilisinin omzundaki beyaz tavşan dövmesini görür ve teklifi kabul eder. Bara gider ve orada Trinity ile tanışır ve aradığı şeyin ne olduğunu bildiğini söyler ve istersen o seni bulacaktır, der. Neo, sabah işe geç kalır ve patron onu odasına çağırır ve ona fırça atar. Neo daha sonra odasına geçer ve o sırada ona kuryeyle bir telefon gelir. Paketten çıkan telefon çalmaya başlar ve Neo telefonu açar ve Morpheus'u dinlemeye başlar. Morpheus ajanların orada olduğunu Neo'ya söyler ve kaçması için Neo'ya yardım etmeye başlar. Neo kaçmaya çalışırken telefonu düşürür ve yakalanır. Ajanlar, Neo'yu sorgu odasına götürür. Ajan Smith, Neo'nun karşısına oturur. Smith, Neo'nun dosyasını incelemeye başlar. Smith konuşmasını bitirince Neo'nun vücuduna izleme amaçlı böcek yerleştirilir.

Neo buradan sonra evinde uykudan uyanır yaşadıklarının gerçek mi yoksa rüya mı olduğunu anlamaya çalışır. Neo'nun tekrar telefonu çalar ve arayan Morpheus'tur. Onunla buluşmaya gider ve giderken Trinity Neo'nun vücuduna yerleştirilen böceği çıkartır. Ve Neo Morpheus'a götürülür. Trinity Neo ile birlikte Morpheus'un bulunduğu odaya girer. Morpheus Neo'ya oturmasını söyler. Trinity odadan çıkar. Morpheus Neo'nun karşısına oturur. Anlatmaya başlar ve sonunda Morpheus Neo'ya biri mavi biri kırmızı olmak üzere iki hap uzatır ve seçim yapmasını ister. Neo kırmızı hapi yutar. Morpheus onu izlemesini söyler. Yan odaya geçerler ve Neo bir koltuğa oturtulur. Trinity, Neonun vücuduna elektrotlar takar. Neo yanındaki kırık aynaya bakar ve aynanın düzeldiğini görür. Aynaya dokunur ve aynanın bir parçası elinde kalır. Bu parça yayılmaya devam eder ve Neo'nun vücudu aynaya dönüşür. Boğazından akan sıvı aynayla birlikte neo gerçek dünyada uyanır. Kozasını yırtar ve etrafına bakar. Kozalarındaki diğer insanları görür. Bir makine gelir ve Neo'nun beynine giden girişi söker. Neo'nun vücudundaki girişlerin tamamı kendiliğinden çıkar ve Neo atık bölümüne doğru çekilir.

Morpheus; -Gerçek dünyaya hoş geldin. Neo'nun tedavisi bitmiştir. Neo uyanır. Morpheus içeri girer. Neo sorular sorar Morpheus Neo'ya onunla gitmesini ve kendi gözleriyle görmesini söyler. Gemiyi gezdirir ve ona olanları anlatır. Mürettebatın geri kalanıyla tanıştırır. Trinity Neo'yu bir koltuğa oturtur. Neo'nun programa girişi sağlanır. Neo'nun eğitimi başlar. Morpheus;

- Burası Yapı'dır. Bizim ana yükleme programımız. Elbiseden tut, ekipmana, silaha eğitim simülasyonlarına kadar ihtiyacımız olan her şeyi yükleyebiliriz. Şu anda içinde bulunduğumuz bir bilgisayar programı mı? -Buna inanmak o kadar zor mu? Elbiselerin farklı. Kolundaki ve başındaki girişler yok oldu. Saç şeklin değışti. Şu andaki görüntün bizim deyişimizle "kalıcı öz-görüntün". Yani dijital varlığının zihinsel yansıması.

-Bu gerçek değıl mi? -Gerçek olan nedir, Gerçeğı nasıl tanımlarsın, Neo? Eğer hissedebildiklerinden, dokunabildiklerinden, tadıp görebildiklerinden bahsediyorsan, Onlar sadece beynin tarafından yorumlanan elektriksel sinyallerdir. İşte senin bildiğın dünya bu. 20. yüzyılın sonundaki dünya. Şu anda sadece sinirsel etkileşimli bir simülasyonun parçası olarak var. Biz de buna "Matrix", diyoruz. Sen bir düş dünyasında yaşıyordun, Neo. Gerçeğın Çölün'e Hoşgeldin! Elimizdeki bilgiler sadece küçük parçalar halinde. Ama kesin olarak bildiğimiz bir şey varsa 21. yy'ın erken dönemlerinde, bütün insanlık büyük bir kutlama yaptı. Çünkü sonunda kendimizi aşmış ve YZ'yi canlandırmıştık. -Yapay Zeka! Yani düşünen bilgisayarlar mı? -Sonunda dev makineler ırkına dönüşen bireysel bir zeka. Kimin ilk saldırdığını bilmiyoruz, elki biz, belki de onlar. Ama gökyüzünü karartanın biz olduğumuzu biliyoruz. O zaman makineler güneş enerjisine bağımlıydı. Ama güneş enerjisi gibi kaynak olmadan hayatta kalılabileceğine inanıldı. İnsanlık tarihi boyunca, hayatta kalmak için makinelere bağımlı olmuştuk. Bu, kader olsa gerek. Bir tür kara mizah. İnsan vücudu 120 voltluk bir aküden daha fazla bioelektrik, Ya da 25.000 BTU ısı üretir. Bunu, füzyonun bir türüyle birleştiren makineler ihtiyaç duyabilecekleri bütün enerjiyi buldular. Tarlalar oluşturdular. Sonsuz tarlalar.. Öyle ki orada artık insanlar doğmuyor. Sadece yetiştiriliyor. Uzun zaman buna inanmak istemedim. Ta ki tarlaları kendi gözlerimle görene kadar. Ölen insanları sıvılaştırarak yaşayanları damardan besliyorlardı. Orada durup, bu dehşet verici işlemi izlerken, Gerçeğın ne kadar açık ve korkunç olabileceğini anladım.

-Matrix nedir? -Kontrol. Matrix, bilgisayar tabanlı bir düş dünyasıdır. Bizi kontrol etmek ve, İnsanoğlunu bu hale,(Morpheus bir pil gösterir) getirmek için kuruldu. -Hayır -Buna inanmıyorum. Bu imkansız. -Kolay olacağını söylememiştim, Neo. Sadece gerçek olacağını söylemiştim. -Dur! -Çıkar beni! Çıkmak istiyorum. Neo odasında beklemektedir. Tank odasına girer ve iyi uyuyup uyumadığını sorar. Tank kendini tanıtır. Neo Tank'ın vücudunda neden delikler olmadığınızı sorar Tank ona Zion'da doğduğunu söyler ve Zion'dan bahseder. Tank operatör koltuğuna geçer. Ve Neo'nun eğitimi başlar. Neo Morpheus ile dövüşür. Neo zıplama programını başarısızlıkla bitirir, ekip umutsuzluğa düşer. Neo ajanların ne olduklarını öğrenir. Neo nöbetçilerin de ne olduğunu öğrenir.

Gemide Neo, Cypher'ın yanına gelir. Cypher, matrix kodlarını izlemektedir. Neo'ya bir içki ikram eder. Neo ayrılır. Smith ve Cypher'ın buluşmuşlardır. Matrix, anlaştığınızı söyleyebilir miyiz, Mr. Reagan -Biliyor musun? Bu bifteğin var olmadığını biliyorum. Bunu ağzıma koyduğumda, Matrix'in beynime bunun, sulu ve lezzetli olduğunu söylediğini biliyorum. Dokuz yıldan sonra, ne farketdiğimi biliyor musun? Cehalet mutluluktur. -Öyleyse anlaştık. -Hiçbir şey hatırlamak istemiyorum. Hiçbir şey! Anladın mı? Zengin olmak istiyorum. Bilirsin, önemli biri. Örneğin; bir aktör. -Siz nasıl isterseniz, Bay Reagan. -Tamam. Vücudumu bir santrale götürün. Beni Matrix'e geri alın. Ben de istediğinizi vereyim. -Zion ana bilgisayarına giriş kodları. Hayır. Onlara bilmediğimi söyledim. Size bilen kişiyi verebilirim. -Morpheus!

Dozer ve Tank dışındaki herkesin Matrix'e girişi sağlanır. Cypher cep telefonunu açık bırakarak çöp tenekesine atar. Arabaya binerler ve kahinin bulunduğu binaya doğru gidilir. Neo ve Morpheus arabadan iner. Binaya girip asansöre binerler. Kahinin evine girerler Neo kahin ile görüşür. Ekip ana binaya döner. Neo merdivenlerde bir dejavu yaşar. Ajanlar saldırır. Ekip kaçmaya başlar. Morpheus Smith ile savaşır ve yakalanır. Cypher Ekipten ayrılır. Matrix'ten çıkar. Dozer'i ve Tank'i vurur, Switch'i ve Apoc'u öldürür. Tank Cypher'ı vurur. Trinity ve Neo'yu Matrix'ten çıkarır. Ajan Smith : -Biliyor musun ilk Matrix'in, kimsenin acı çekmediği ve mutlu olduğu mükemmel bir dünya için yapıldığını biliyor muydun? Tam bir felaketti. Kimse programı kabul etmedi. Neredeyse tüm ekinler öldü. Bazıları mükemmel dünyayı tanımlayacak programlama dilinin olmadığını söyledi. Ancak bana göre bir ırk olarak

insanoğlu kendi gerçekliğini sefalet ve acıyla tanımlıyor. Bu yüzden mükemmel dünya ilkel beyinlerinizin durmadan uyanmayı denediği bir rüya halini alıyor. Bu yüzden Matrix bu şekliyle yeniden tasarlandı. “Uygarlığınızın en mükemmel hali” Sizin uygarlığınız diyorum. Çünkü sizin için düşünmeye başladığımız andan itibaren bizim uygarlığımız oluvermişti. Bu tabii ki asıl konumuzu belirliyor. Evrim, Morpheus. Evrim. Dinazorlar gibi. Pencereden dışarı bak. Sizin zamanınız doldu. Gelecek bizim dünyamızın, Morpheus. Gelecek bize ait olacak.

Ajanlar nöbetçileri harekete geçirirler. Tank Morpheus’un fişini çekerken Neo onu durdurur ve Tank’ten onu Matrix’e almasını ister. Trinity’de Neo’ya katılır. İçeri girerler. Askeri binaya gidip saldırırlar ve Morpheus’u kurtarırlar. Ajanlar Nöbetçilere aldırımlarını emreder.

Trinity Matrix’ten çıktıktan sonra Smith geri gelir. Neo Smith ile savaşmaya başlar. Neo Smith’i metronun altına atar. Gelen metrodan bir Smith daha çıkar. Neo kaçmaya başlar. Neo çıkış hattının önüne geldiğinde Nöbetçiler gemiye saldırmaya başlarlar. Ajan Smith Neo’yu vurur. Neo hayata döner. artık görüntüler değil kodlar görüyordur. Sistemi çözmüştür. Matrix’i hissetmeye ve kontrol etmeye başlayacaktır. Ajan Smith’i parçalarına ayırır. Matrix’ten çıkar.

6.6.3. Filmin Konusu

Saygın bir yazılım şirketinde çalışan Thomas Anderson (Keanu Reeves), gecelerini "Neo" adı altında program kırarak ve Matrix’i araştırarak geçirir. Esrarengiz şekilde Trinity ve Morpheus ile tanışan Neo, yaşadığı dünyanın aslında beyinde gerçekleşen bir simülasyon olduğu gerçeğini öğrendikten sonra ordan kurtarılır ve Morpheus’un önderliğindeki ekibe katılır. Neo gerçek dünyada ilk nefesini aldıktan sonra simülasyona tekrar girerek Matrix’in ne olduğunu kavrayacak ve kurtarılma nedenini öğrenerek gelişen olaylar çerçevesinde yeni kimliğini tanımaya çalışacaktır.

6.5.4. Filmin Öyküsü / Olay Örgüsü

Filmin aksiyon yapısını destekleyen çok iyi bir felsefi alt yapısı var. Matrix gerçeklik kavramını sorgulayan ve varoluşsal sorular içeren bir filmidir. Film Hristiyanlık ve Doğu düşüncelerine gönderme yapmaktadır.

Bilgisayarların bulunduğu bir odada çalışma esnasında uyuyakalmış bir adam görürüz. Ekranda beliren ‘‘Uyan Neo, Matrix seni ele geçirdi’’ yazısı adamımız kadar seyircinin de şaşırtmasına ve meraklanmasına neden olur. ‘‘Uyan’’ yazısı bilinçlenme yolunda Neo’ya ve aynı zamanda seyirciye yapılan ilk ikazdır ve film süresince tekrar edilmiştir. Neo’nun oda numarasının 101 olduğu izleyicinin gözünden kaçmayacak şekilde belirgindir. 101 rakamı ile Neo’nun ‘‘tek’’ olduğunu vurgularken bir yandan da Neo’nun inisiye yolunda ilk derecede olduğunu göstergesidir.

Neo, şaşkınlığını atamamışken ekrana ‘‘beyaz tavşanı izle’’ yazısı belirir ve kapısı çalar. Gelenler yasadışı iş yaptığı bazı arkadaşlarıdır. Arkadaşı ‘‘Sen benim kurtarıcısın, kişisel İsa Mesihimsin’’ der. Bu sözlerle çok net bir Mesihlik iddiasında bulunmayan İsa’nın ilk dönem Hristiyanlarının onu Mesih şeklinde görmeye ve göstermeye çalışmalarına bir göndermedir. Ve bu Mesihlik iddiasının başkaları tarafından dile getirilmesi film boyunca sürekli tekrar edecektir.

Neo’nun durumunda bir gariplik sezen arkadaşları solgun görüldüğünü ve neler olduğunu sorarlar. Neo ise yanıt olarak ‘‘Hiç uyanık mısın, uyuyor musun duygusuna kapıldığın oldu mu’’ demesinden ‘‘arayış içinde olduğunu’’ anlarız. Arkadaşları kendileriyle gelip, kafasını dağıtmasını isterler. Neo, çalışacağını söyleyerek kapıyı kapatmak üzereyken, kızın omzunda ‘‘beyaz tavşan’’ dövmesini görür ve içindeki macera duygusuna yenik düşerek teklifi kabul ederek dışarı çıkar. Buradan başlayarak filmin hemen her yerinde Alice Harikalar Diyarında göndermeler bulunduğunu görüyoruz.

Bir gece kulübünde eğlenen, dans eden ve içkilerini içenler arasında Neo elinde içkisi yalnız başına bir köşede durmaktadır. Neo’daki tuhaflığı anlamaya çalışırken birden Trinity ortaya çıkar ve ‘‘Merhaba Neo’’ der. Tanıştıklarında Neo’nun Trinity ismini duyduğunu –o da efsanevi bir hackerdir. Konuşmaları esnasında Neo’nun Matrix isimli bir programı aradığını, Trinity’nin de aynı yollardan geçtiğini öğreniriz. Trinity ayrılırken ‘‘Eğer çok istersen o seni bulacaktır’’ der ve ayrılırlar.

O gecenin sabahında zamanında uyanamayan Neo işine geç geldiği için patronunun ofisine çağrılır. ‘‘Özel olduğunuza inanıyorsunuz ama yanılıyorsunuz’’ sözcükleriyle başlayan fırça konuşması, patronunun bir seçim yapması gerektiği, bu şirkette çalışmak istiyorsa çalışma saatlerine uyması gerektiğini söylemesi ile devam

eder. Bu esnada binanın “camlarının silinmesi” Neo’nun dikkatini patronunun konuşmasından daha fazla çeker. Camların silinmesi aydınlanma yolunda yürüyeceğinin simgesidir. Camları silenler ise bizzat Wachowski kardeşlerdir. Camlar silinmekte, bakış açısı genişlemekte, gerçek bir seçim şansı doğmaktadır. Bir şeylerin değişeceği kesindir. Patronunun Neo’yu bir seçime zorlaması Neo’nun aydınlanması yolunda bir etki yapar ve aynı zamanda kendini Neo’nun yerine koyan seyircinin seçim yapmasını kolaylaştırır.

Ofisine geçen Neo’nun ruh halinin karmakarışık olduğu çok belirgindir. Bilgisayarını dahi açmamış ve koltuğunda öylece oturmaktadır. Bir kurye şirketi görevlisi, zarf bırakır. Zarfı içinden bir cep telefonu çıkar ve telefonun zili çalmaya başlar. Arayan ajanların gözünde “yaşayan en tehlikeli insan” olan Morpheus’tur.

Morpheus “Seni arıyordum” der, “Hazır mısın bilmiyorum ama vaktimiz azalıyor.” Trinity’nin peşindeki adamlar şimdi Neo’nun peşindedir. “Yol gösterebilirim ama dediklerimi aynen yapman gerek” diyen Morpheus “yol gösterici” tavrını film boyunca sürdürür. Morpheus, Yunan mitolojisinde düşler tanrısıdır ve özellikle krallar ile kahramanların rüyalarından sorumludur. Filmde de arayış içinde olan ve geleceği bildirilen Mesih’i aramak ve bulmakla görevlidir.

Neo, Morpheus’un dediklerini yapsa da yüksekten atlamasını gerektiren eylemi yapamaz. Bu hala şüpheleri olduğunun ve hazır olmadığıının göstergesidir. Neo’ya atlaması yani aydınlanarak maceraya atılması veya ajanlar tarafından yakalanarak gündelik hayata dönmesi için seçim şansı sunarak telefonu kapatır. Seçilmişliğini anlayamayan Neo “Bunlar neden bana oluyor? Ben ne yaptım ki?” diyerek macera çağrısına kulak tıkamaya çalışır. Atlaması gereken yerin yüksekliği gündelik yaşamı ile aydınlanması arasındaki farktır. Korkan Neo gündelik yaşamına sığınmanın en doğru olduğuna karar verir ve teslim olur.

Morpheus’un Neo ile irtibat kuracağına inanan ajanlar, işbirliği yaptığı takdirde kendisine yeni bir başlangıç ve dosyasının temizlenmesi sözünü verirler. Teklifi reddeden ancak vücuduna yerleştirilen vericinin gerçekliğini algılamakta zorlanan Neo yaşadıklarını kötü bir rüya olarak görme eğilimindedir. Uyandığında Morpheus arar ve buluşmak istiyorsa Adams Caddesi Köprüsüne gelmesini söyler. Yağmur aydınlanmasının ve arınmasının simgelerindendir.

"Karanlık ve yağmurlu bir gecede Trinity ve Morpheus'un diğer adamları Neo'yu siyah bir limuzine bindirirler. Ajanların bedenine yerleştirdikleri aygıtı çıkardıktan sonra Neo'yu Morpheus'a götürürler. Bu gece yolculuğu sırasında sağanak biçiminde yağan yağmur, bir kez daha, aşikâr bir arınma metaforudur.

Morpheus'la karşılaşacağı binanın girişindeki döşeme, bir satranç tahtası gibi siyah-beyaz karelerle kaplıdır. Mason localarında da döşeme aynı biçimde düzenlenir. Mozaik döşeme olarak adlandırılan bu uygulama, simgesel olarak aydınlık-karanlık, iyi-kötü, bilinen-bilinmeyen karşıtlıkları ifade eder.

"Sende zaten uyanmayı bekleyen birinin bakışları var" der, Morpheus. Neo bu aşamaya kadar asla seçilmiş, özel, kutsal ya da Mesih olduğuna ilişkin hiçbir şey dile getirmemiş hatta bunu ima etmemiştir. Başına gelenlere –macera çağrısına- yanıt vermeyi istemekte ancak bir yandan da gündelik yaşamın huzurlu rahatlığına –sahte olduğunu, içindeki arayışın hiç bitmeyeceğini bilmesine karşın- dönmeyi düşünmektedir. İkilinin arasında "kadere" dair ve etrafta bulunan her şeyin" gerçeklerin görünmesini engellemek için insanların gözlerinin önüne serilen sahte dünya" olduğu yönünde filmin en etkili konuşmalarından biri geçer.

"Hiç gerçek olduğuna inandığın bir rüya gördün mü Neo?" diyerek Morpheus Mesih'in geleceğinin ve gerçekliğinin kendisi tarafından kesinkes görüldüğünü, kimse inanmasa bile bu inancına sahip çıkacağını vurgulamaktadır

Neo'ya kırmızı ya da mavi hapı almak zorundadır. Seçimini yaparak kırmızı hapı alan Neo, yeniden doğar. Bebeğin doğumu gibidir, saçsız ve çıplaktır.

Kozasından kurtulan Neo sulara bırakılır ancak ölmek üzereyken "sudan" çıkarılır. Sulardan alınan Neo nurlu göklere çekilir, yükseltilir. Burada pek çok kişi İsa'nın göklere "çekilmesinin" vurgulanmıştır.

Platon'un Devlet adlı eserinde "uyanmış" kişi ile "uyuyan" kişi arasındaki farkı mağaradan çıkış sembolizmiyle şöyle açıklanmıştır: Kısaca, "uyanış" mağaranın dışına çıkıştır; uyanabilmiş olanlar mağaranın dışında, gün ışığı altında objeleri hakikatte oldukları görmektedirler. "Gözlerim neden acıyor" diye soran Neo'ya Morpheus "Daha önce hiç kullanmamıştın" diyor. Neo'nun gerçekleri göremediği, şu andan itibaren görmeye başlayacağı simgeleniyor. Neo uyanışı gerçekleştirmiş olandır ve ışığa, bilgiye kendi gözleriyle ilk kez bakmaktadır.

Morpheus, Neo'ya gerçek dünyayı göstermesiyle kaos güçlerinin dünyayı ele geçirdiğini görürüz. Ancak insanlar görmemeyi, gündelik yaşamlarının güvenliği içerisinde kalmayı yeğlemektedirler. TV simüle edilmiş ve manipülasyona uğratılmış bir hayat sunmaktadır.

“İnsanlar doğmuyor, yetiştiriliyor. Gökleri biz kararttık, artık güneş yok” sözü inancın silindiği, karanlık güçlerin dünyayı ele geçirdiğinin göstergesidir. Neo anlatılanların korkunçluğu ve büyüklü karşısında korkuya kapılır ve reddeder. Anlatılanlar aklının kaçırmasına yol açacak kadar büyüktür, şüpheyne kapılır ancak Morpheus anlayışla karşılar. Bilgi insanlardan saklanmış ve insanlar ele geçirilerek köle haline getirilmiştir. Gerçeği kabullenemez ve kusar. Morpheus, “Hiçbir akli belirli bir yaşa gelmeden özgürleştiremeyiz. Tehlikelidir. Zihin gerçeği kabul etmekte zorluk çekebilir. Bunu daha önce de gördüm. Bunu yaptım çünkü buna mecburdum. Bir kehanet onun dönüşünü müjdeledi. Savaş sona erecekti. İnsanlarımızı kurtaracaktık. Bu yüzden bizler bütün hayatımızı Matrix'in içinde onu arayarak geçirdik. Bunu yaptım çünkü arayışın bittiğine inanıyorum” der.

Cypher'ın Neo'ya olan inançsızlığı gizli değildir. Bunu Trinity'nin “Yoksa inanmaya mı başladın” sözlerinden çıkarabiliyoruz. Neo ile konuşmasında da mavi hapi almadığı için pişmanlık duyduğunu itiraf eder. Morpheus ve Neo'ya inanmadığı gibi Neo'nun içine şüphe tohumları eker. Morpheus'u ajanlara teslim etme karşılığında Matrix'in yanılmasına geri dönmek isteyen Cypher'in bu isteğinin gerçekleşmesi imkânsızdır. Çünkü bir zamanlar inisiye edilmiştir ve inisiyasyonun geri dönüşü yoktur. Bu da Cypher'in öleceğinin bir göstergesidir.

Morpheus Neo'yu kahine götürür. Cypher daha önce “Niçin götürmüyor” dediğinde Trinity, “Hazır olduğunda” cevabını vermişti. Neo'nun hazır olduğunu anlarız. Trinity de kahine gitmiştir ve kahin kendisine “seçilmiş olana âşık olacağını” söylemiştir. Kâhinin kapısının üzerinde Temet Nosce (Kendini Tanı) yazmaktadır.

Kâhinin dönüş yolunda ajanların tuzağına düşerler ve Morpheus, Neo'nun kurtulması için kendini feda eder. Neo, kendine bile inanmazken ve şüpheleri varken Morpheus'un hiç düşünmeden kendini feda etmesi karşısında şaşkınlığa uğrayan Neo hiç olmadığı kadar kararlıdır. Bir şeye duyulan derin ve güçlü inanç karşısında iradesi kırılır ve Morpheus'u kurtarmak için geri döner. Neo Morpheus'u kurtarmak için geri

dönmezse, macera çağrısına kulak vermezse her şeyin boşa gideceğini anlamış, şüpheleri yok olmuştur. Aydınlanmıştır. Morpheus'un ölümünü seyretmesi durumunda yaşayacağı düşmanlık, utanç ve hayal kırıklığı ölene kadar peşini bırakmayacaktır.

“Biliyor musun ilk Matrix'in kimsenin acı çekmediği ve mutlu olduğu mükemmel bir dünya için yapıldığını biliyor muydun?” Ajan Smith'in bu sözleri ile kastedilen ilk Matrix'in Âdem ve Havva'nın yaşadığı cennet bahçesi –Eden- olduğu çok açıktır. Birinci Matrix bu dünyada değildir çünkü ikincisi mevcuttur. İkinci Matrix ise bozulmuştur ve Tanrı'nın Krallığının gelişinden önce her birey özellikle de Mesih tarafından onarıma ihtiyacı vardır. Üçüncü Matrix'i yaratıp yaratmamak yalnızca Tanrı'nın isteğine tabiidir.

Neo uzun mücadelelerden sonra Morpheus'u kurtarır ve kesin bir biçimde “seçilmiş” olduğuna inanır. Ancak inanmayan tek bir kişi kalmıştır. O da Trinity'dir. Kahin Trinity'e “seçilmiş olana” aşık olacağını söylemiştir. Neo, ilk atlayışını gerçekleştiremediği Heart otelinin önünden geçer. Bu kez inançlıdır ancak Ajan Smith tarafından öldürülür. Trinity'nin aşkı sayesinde ölümden dönerek geri gelir. Eski dünyanın inançsız adamı ölür ve seçilmiş olan Neo yeniden, ruhsal olarak doğar. Trinity'nin Neo'ya aşık olduğunu anlamasıyla uyanış-arınma-aydınlanma-inanç ve sevgi tamamlanır.

İster ruhsal ölümü simgelesin isterse fiziksel olarak ölüp dirilmeyi kastetsin Neo'nun Mesihliği inkar edilemeyecek şekilde kanıtlanmış ve kesinleşmiş olur. Neo kendi Ajan Smith karakterine bürünmüş olan zıttını öldürür. Mesih karşıtı tip olarak kabul edilen ajan, Neo tarafından yok edilerek ve ışık tarafından öldürülür yani ateşe atılır.³⁹²

6.6.5. Filmin Karakterleri

Neo: Filmdeki en önemli kişi Neo. Filmdeki olayların akışı, aslında başından sonuna kadar Neo'nun seçimleriyle yönünü buluyor. Neo seçilmiş kişi olduğu için bütün sorumluluk onun omuzlarında. Filmin başında kendisini bir hiç olarak tanımlayan, fakat filmin sonunda kendi kimliğinin farkında kısacası kendini bilen bir Neo ile karşılaşıyoruz. Bu bağlamda The Matrix filmi, üçlemenin diğer filmlerinden

³⁹² Sinema, Film İncelemeleri, Erişim Tarihi: 10 Aralık 2011, forum.divxplanet.com.

farklı olarak, seçilmiş kişinin kendini tanıma ve olgunlaşma sürecini bize anlatıyor da denebilir.

Trinity: Neo'yu Morpheus'a götüren kişi. Önceden kendisinde Matrix'i arayan kişilerdendir. Morpheus'a güvenen ve inanan insanlardan biridir.

Morpheus : Neo'nun öğretmeni ve yol göstericisi olarak tanıdığımız Morpheus karakteri, idealizmi ve kaderciliği benimseyen bir tip olarak karşımıza çıkarılmış. Daima inançlı ve kararlı duruşuyla varolan bu karakter profili direnişçiler arasında sayılan ve sevilen bir lider.

Kahin : Filmdeki en çarpıcı karakterlerden biri de Kahin. Morpheus'un söylediğine göre direnişin başlangıcından beri onlarla birlikte ve her şeyin bilgisine sahip. O'nun gerçek bir kimliği yok çünkü o da Matrix'te görevi olan programlardan biri.

Ajan Smith : Filmdeki diğer çarpıcı karakter ise ajan Smith. Matrix'i bir bilgisayar programı olarak düşünürsek, ajanları da virüs programı olarak düşünebiliriz. Ajanlar, insanların Matrix'teki gariplikleri fark etmelerini önlemek için ve direnişçileri yok etmek için yazılmış bilgisayar programlarıdır.

6.6.6. Filmin Mekanı

Filmin aksiyon sahnelerinin tamamı Avustralya'da çekilmiştir. Neo ile ajan Smith'in dövuştüğü metroda eski bir buğday ambarının tekrar restore edilmesiyle oluşturulmuştur. Helikopterli kurtarma sahnesi için dünyanın o zamana kadar ki en büyük tek parça manzara perdesi kullanılmıştır. Film özel hazırlanmış platolarda çekilmiştir. Bu sayede tek bakış ile tüm Sdney görülebilecek şekilde ayarlanmıştır. Ama film bilindik bir dünya şehrinde geçmemeliydi o yüzden o dev manzara tablosundan Sdney ile özdeşleşen birkaç yapı kaldırılmıştır.

6.5.7. Filmde Zaman Özelliği

Film zaman 2199 olarak göstermektedir. Aslında var olan dünya 21. Yüzyılın başında yok olmuştur. Film sinemasal zaman içerisinde ilerlemektedir. Var olan her şeyin sorgulandığı filmde zaman ögesi de sorgulanmaktadır.

Zaman, bizim, yaşadığımız olaylar arasında yaptığımız kıyasa dayalı bir kavramdır. Matrix filminde de tüm algılarla beraber, zamanın da izafi olduğu vurgulanmakta ve Neo'ya zaman konusunda da yanıldığı anlatılmaktadır. Filmin bir sahnesinde Neo, 2060 yılında ABD'de yapılmış, hava ve kara taşıtı olarak kullanılan bir geminin içerisinde. Daha evvel Matrix'in içinde giydiği şık kıyafetleri ya da yaşadığı şehrin modern görünümü artık yoktur. Bunun yerine eskimiş kıyafetler giymekte ve harap görünümlü bir mekanda bulunmaktadır.

Neo : Morpheus bana ne oldu? Burası da ne?

Morpheus : Ne değil, ne zaman?

Neo : "Ne zaman" mı?

Morpheus : 1999 yılında olduğumuzu sanıyorsun ama 2199'a yakınsın. Kaç yılında olduğumuzu tam olarak söyleyemem, çünkü tam olarak biz de bilmiyoruz. Şimdilik bunu açıklayabilecek bir şey söyleyemem.

Filmde vurgulanan şey zamanın bir algıdan ibaret olduğu ve tümüyle algılayana bağlı, yani göreceli bir kavram olduğudur.

6.2.8. Aydınlatma Özellikleri

Film özel hazırlanmış platolarda çekildiği için profesyonel ışıklandırma sistemleri kullanılmıştır. Filmin ışığını filmin atmosfer olarak değerlendirmek gerekirse, filmde iki ayrı dünya iki farklı atmosfer yaratılmak suretiyle betimlenmiştir. İlk olarak Matrix'te hayal edilemeyecek kadar güzel ve iç açıcı bir güneş ışığı hakimdir. İç mekanlarda bu ışık yapay floresan ışığına dönüşse de gerçek dünyadaki ışıktan daha insani ve doğal bir ışık olma özelliğini kaybetmiyor. Bu bağlamda Matrix'in ışığını chiaroscuo aydınlatma olarak nitelendirebiliriz. Gerçek dünyada ışık tıpkı dekor gibi mekanik ve soğuktur. Nabuchadnezzar'ın aydınlatması gece ve gündüzü algılamamıza imkan vermiyor. Bu yüzden rahatsız edici bir izlenim bırakıyor. Trinity'nin filmin girişinde yakalandığı sahnedeki aydınlatma ise cameo aydınlatmaya bir örnek sayılabilir. Neo'nun evinde geçen sahneler ise Rembrant aydınlatmaya bir örnek teşkil

ediyor. Neo'nun gemiye alınış sahnesindeki aydınlatma tekniği de silüet aydınlatma örneğidir.³⁹³

6.6.9. Kurgu Özellikleri

Filmin inanılmaz hızlı bir kurgusu vardır ve efektleri çok etkin bir şekilde kullanmışlardır. Filmde o güne kadar kullanılmamış bir teknoloji olan Xerox teknolojisi kullanılmıştır. Bazı aksiyon sahnelerinde (Trinity'nin havalanışı, Neo'nun kurşunlardan kurtulması) bu üç boyutlu fotoğraf teknolojisi kullanılmıştır.

Başta göğüs plan olmak üzere bildiğimiz çoğu plan kullanılmıştır. Planlar arası geçişlerde sıçrama hatası yapılmamıştır. Planların ilerleyişi düzgün bir biçimde kurgulanmıştır. Planların bağlanması, cut, fade-in fade-out kullanılmıştır. Ayrıca Neo'nun tedavisi sırasında zincirleme geçişi de görülmektedir.

6.6.10. Kamera Hareketlerinin Özellikleri

Filmde genel olarak nesnel açılar hakimdir. Ancak Neo'nun uyanışıyla birlikte öznel açıların kullanımı sıklaşmıştır. Açılar genellikle göz hizasında tutulmuştur. Bazı karşılıklı konuşmalarda amors görülmektedir. Bina görüntülerine üst açı, Neo'nun gözünden gördüğümüz görüntülerin bazılarında alt açı kullanılmıştır. Neo'nun travma anında da dutch kullanılmıştır.

Bunun dışında bilgisayar ekranlarının görüntüde kullanılması sırasında zoom-in ve zoom-out, aksiyon sahnelerinde slow-motion, pek çok yerde pan ve tilt hareketleri kullanılmıştır. Yansıma görüntülerinde, telefon görüntülerinde ve bilgisayar ekranlarında ayrıntı plan, karşılıklı konuşmalarda göğüs, omuz ve yüz plan, bazı yerlerde diz plan uygulanmıştır. Alan derinliği karşılıklı konuşmalarda ve filmin pek çok yerinde kullanılmıştır.

Flo-mo olarak da anılan bu yöntem filmin belli bir sahnesinde sadece flo-mo bir an için veya kısa süreli bir zaman aralığında filme alınan kısmın etrafından 360 derecelik bir çekim almak için kullanılıyor. Bu hızda bir çekim için tek bir kamerayı cisim etrafında 360 derece döndürmek mümkün değildir. Bunun yerine bu filmde 360

³⁹³ Sinema, Erişim Tarihi:01.02.2011, <http://burninghands.wordpress.com./the-matrix>, Erişim Tarihi: 01.02.2012.

derece boyunca yerleştirilmiş 119 kamera kısa aralıklarla çekim yapıyor. Bu resimler dijital ortama aktarılıyor ve orada birleştirilip istenilen arka plan ekleniyor. Sadece çizgi animasyonlarda görebileceğimiz bu sahneler bu sayede hayata geçiyor.

6.5.11. Uzun çekimler var mıdır?

Film sahneleri sürekli hareketi barındırdığı için çekimler hareket hakimdir. Gerçekçi anlatı yapısına sahip uzun çekimler bu filmde yer almamıştır. Çünkü film aksiyon ve bilimkurgu türünde yapılmış bir kurgusal olayı anlatmaktadır.

6.6.12. Film Belirsiz midir? Çok Anlamlılık Var mıdır?

Filmde giriş ve gelişme olmasına rağmen kesin sonuç bölümü yapılmamıştır. Filmin üçleme halinde çekildiği için filmin sonu belirsizdir. Film pek çok dinsel öğreti ve felsefe öğretisinden yola çıktığı için çok anlamlılık oluşmuştur.

6.6.13. İzleyicinin Konumu

Film felsefi temellerden yola çıkarak yapılmıştır. Bu alana ilgisi ve bilgisi olmayanlar için anlaşılabilir bir film olabilir. Filmde var olan her şeyin sorgulanması ve sistemin aslında insanı köleleştirdiği vurgulanmak istenmiştir.

Filmdeki diyaloglar gerçekliğin ne olduğu ve kime göre, neyin gerçek olduğunun sorgulanmasını sağlamaktadır. Filmde bir sahnede geçen diyalogda Gerçeklik nedir? Gördüğün, hissettiğin ve tattığın şeyler mi gerçektir? İyaloğu seyircinin aklında soruların oluşmasına neden olabiliyor. Aslında var olan gerçekliğin bizim dışımızdaki dünyada olduğu savının ortaya atılması ilahi dinlerin anlatmaya çalıştığı aslında gerçek yaşamın ölümle başladığı inancını pekiştirmektedir.

6.6.14. Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?

Filmde giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerlemediği için geçişsizdir. Çünkü film bir sona ulaşmamıştır, son sahne aslında yeni bir başlangıcın göstergesidir.

6.6.15. Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?

Film başından itibaren Matrix'in ne olduğunu arayan bir program yazılımcısının bu dünyaya girmesini ve gerçekleri anlaması üzerine kurulmuştur. Filmde temel amaç Matrix'e karşı savaşmak ve özgür kalmaktır. Filmde yan anlatımlar ana anlatımı desteklemektedir.

6.5.16. Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?

Film klasik anlatı tarzına uygun olarak giriş, gelişme ve sonuç öğelerini taşımakla birlikte açık uçlu bir filmidir. Film Üçleme halinde yapıldığı için birbinin devamı niteliğinde olması adına belli bir son oluşturulmamıştır. Bazı hedefler gerçekleştirilmiştir fakat kesin son çizilmemiştir.

6.6.17. Film Yapıtı mı, Gerçek midir?

Matrix çok sayıda göndermenin bulunduğu fakat temel felsefesinin Platon'un İdealar Öğretisi oluşturduğu bir filmidir. Matrix filminde iki ayrı dünya vardır. Bu dünyalardan biri makinaların hakim olduğu ve insanların bir enerji kaynağı olarak kullanıldığı Gerçek Dünya. İkincisi ise makinelerin insanların enerji kaynağı olduklarını anlamamaları için yani onları “uyutmak” için geliştirdikleri interaktif bir simülasyon programı olan Matrix. Bu program sayesinde insanların beyinleri elektromanyetik sinyallere maruz kalıyor ve bu sinyaller onlara yaşadıklarının gerçek olduğunu düşündürüyor. Yani Matrix'i gerçek yapan şey insan beynidir. İdealar Öğretisindeki “yansıma” fikri (Mağara alegorisi) filmde güçlü bir biçimde hissettiriliyor.

Film Hristiyanlık, Budizm, Musevilik ve Felsefi öğretilerden yola çıkarak yazılmıştır. Felsefi teoriler senaryonun çıkış noktası olmuştur. Eflatundan Jean Baudrillard'a kadar pek çok felsefeciden esinlenmiştir. Gerçeğin ne olduğu sorgulanan filmde görünen dünyanın gerçek olmadığı anlatılmaya çalışılmıştır. İnsanların gerçek sandıkları dünyada aslında köle oldukları ve zamanın gelince hazır olan insanın kurtarılması gerektiği vurgulanmıştır.

6.7. FİLM İNCEMELERİ SONUCU ULAŞILAN BULGULAR

Araştırmamızda Doğu ve Batı sinemasının İran ve Hollywood örneklerinde incelenmesi esas alınmıştır. Doğu sinemasına örnek olarak İran sinemasında üç Batı sinemasına örnek olarak Hollywood sinemasından da üç olmak üzere toplam altı film incelenmiştir. Birbirinden farklı türde olan filmler seçilerek iki ülke arasındaki farklılıklar ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Çözümlediğimiz filmlerden yola çıkarak ulaşılan sonuçları şu şekilde özetlemek mümkündür:

1- İran sinemasında, Yeni Dalga akımının etkisiyle İran'ın kültürü ve gündelik yaşamından beslenen gerçekçi konular ele alınmıştır. Sıradan insanların yaşamlarını anlatan basit temalar, sevgi, dostluk ve fedakarlık gibi temalar filmlerin konusunu oluşturmaktadır. Bu yönüyle İran sineması toplumsal bir sinema olmuştur. Siyasal ve toplumsal konulardan, rahatsızlık uyandıracığı ve filme yasak geleceği düşüncesiyle uzak durulmuştur. Hollywood sinemasında ise esas olan ticari kaygılardır. Gişe başarısı kazanacak ve kar elde edilebilecek her türlü konu işlenmiştir. Hollywood sinemasında ünlü tiyatro eserlerinden, romanlardan alınmış konular, gişe başarısı elde etmiş filmlerin benzerleri gibi konulara yer verilmiştir.

2- İran filmlerinde dış ve açık alanların mekan olarak kullanımına ağırlık verilmesinin sebebi İran kültüründeki mahremiyet olgusudur. Gerçek mekanların gerçekçi bir üslupla kullanımı, İran filmlerinin bir belgesel niteliği kazanmasına yol açmıştır. Hollywood sinemasında ise film mekanı olarak devasa büyüklükte film platoları hazırlanmış ve filmler buralarda çekilmiştir.

3- İran sinemasında bir kadın karakterin erkek karakterle fiziksel ilişki içine girdiği ya da karakterlerin kendi özel alanlarında seyirci ile birebir iletişim içinde gösterildiği görüntüler mahrem sahneler kapsamında sayılmıştır. Fakat çoğu filmde bu türden sahneler yer almamaktadır.³⁹⁴ Buna karşın Hollywood sinemasında kadın cinselliğinin ön plana çıkarıldığı, kadının bir teşhir ürünü olarak kullanılması olağandır. Hollywood filmlerinde cinsellik olmazsa olmaz konumdadır. Hollywood sineması cinselliği filmde bir rahatlatma ögesi olarak kullanmıştır.

³⁹⁴ Tapper, s.258.

4- İran sinemasında sansürün kökeni 1920’li yıllara dek dayanmakta olup, hem monarşi hem de teokrasi dönemlerinde varlığını muhafaza etmiştir. İran sinemasında sistem yapımcı ve yönetmenleri otosansüre mecbur bırakmıştır. Film yapımcıları, sinemanın pahalı bir sanat dalı olması ve özel sektörün veya kamu sektörünün desteğine bağımlı olmalarından ötürü siyasal ve toplumsal açıdan hassasiyet arz eden konulardan uzak durmuşlardır. ABD sinemasında sansürün otuz yıl boyunca –Production Code Administration’ın (Hays Yasası) kurulduğu 1930’lu yılların başından, yasama yerine Motion Picture Association of America Rating System’in (MPAA) getirildiği 1960’ların ortalarına dek – kurumsallaştığı ve yaptırım gücü kazandığı işaret edilebilir. Her ne kadar bu değişiklikler sansürü ABD sinema sanayinin kurumsal yapısından tam olarak temizleyememişse de, resmi seviyede yaptırım gücünü yitirmiş bulunmaktadır.³⁹⁵

5- İranlı sinemacı, İslamiyet’in yasakladığı şeyleri sinemaya yansıtamaz; mesela hem toplumsal hem de özel boyutları olan karı-koca ilişkisinin mahrem olan özel boyutları, dünyanın pek çok yerinde olağan sayılsa bile, İran’da perdeye aktarılamaz. Çünkü İslamiyet, namahrem bir kadının namahrem bir erkekle temasına izin vermiyor. Böylece dini ve siyasal şartların getirdiği sınırlamalar İran sinemasına özgü bazı uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kadınlardan ziyade çocuk merkezli öykülere ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Kadınların beyaz perdeye aktarım şartı ise tesettüre riayet etmeleriyle mümkün olmuştur. Hollywood sinemasında dini ve siyasal şartların sınırlamalar getirmesi söz konusu değildir. Kadın-erkek ilişkilerinin özel boyutu tüm ayrıntılarıyla sinemaya yansıtılmıştır. Bunun içinde evli olmaya gerek yoktur. İki sevgilinin karı-koca ilişkisiyle aynı evde yaşaması olağandır ve filmlerde rahatlıkla bu sahneler kullanılmıştır.

6- İran sinemasında şiddet, müstehcenlik, suç teşkil eden davranışların toplumu olumsuz yönde etkilediği iddia edilerek sinemaya aktarılmasına izin verilmemiştir. Hollywood sinemasında şiddet, suç teşkil eden davranışlar, cinayet, cinsellik vb. konular sıklıkla işlenmektedir. Aksiyon, korku, gerilim türü filmler yaygın olarak yapılmıştır.

7- İran sinemasında yönetmenler kendilerine has sinema yaklaşımlarını filmlerine yansıtmakta, sinema ve gerçek ilişkisi filmleriyle sorgulamakta, izleyiciyi bu

³⁹⁵ Tapper, s. 117.

ilişkiyi sorgulamaya çağırmaktadırlar. Sinema gerçeklik ilişkisi bağlamında Amerikan Sineması ya da Hollywood sineması ise izleyiciye gerçeklikten çok, düşler ve fanteziler anlatmıştır. Seyircinin özdeşleşeceği karakterler kullanarak izleyicinin tatmin olmasını sağlamıştır.

8- İran sinemasının klasik anlatı sineması içinde yer almadığı açıktır. İran sinemasında gerçekçi kuramın anlatısına uygun olarak açık uçludur ve anlatımda kesinlik yoktur. İzleyicinin kafasında cevaplanmamış sorular bırakarak izleyicinin filmi yorumlamasına olanak vermiştir. Buna karşın Hollywood sineması giriş-gelişme-sonucun sıkı sıkıya örüldüğü, karakterlerin belirgin hedeflerinin ve geçmişlerinin olduğu, neden ve sonucun birbirini takip ettiği, cevapsız soruların kalmadığı klasik anlatı yapısını kullanmıştır. Hollywood sineması klasik anlatı yapısı gereği, izleyicinin kafasında soru işareti bırakmamıştır.

9- İran sineması gerçekçi akımın temel özelliklerini biçimsel yapısına genel olarak yansıtmakla birlikte gerçekçi kuramın tam olarak devamı niteliğinde olmamıştır.

10- İran sineması, günlük yaşamdan konularla yola çıktığı için İran'ın kültürel, toplumsal ve siyasal yapısını yansıtmıştır. Siyasal sistemin filmlerin halka gösterimine kısıtlamalar getirdiği ülkelerde, yönetmenler politik görüşlerini ifade etmekte genellikle sembolizmden faydalanmışlardır.³⁹⁶ İran sinemasında olaylar metaforik anlatımlarla izleyiciye sunulmuştur. Hollywood sineması ise içinde bulunduğu popüler sinema örnekleri, temsiller üretmek yoluyla ideolojinin işleyişinde gizlenme yoluna gitmişlerdir. Yani popüler filmlerde verilmek istenen ideoloji, açık bir biçimde değil, gizlenerek, izleyicinin ideolojinin farkına varması engellenerek ve bir yanılsamaya yol açarak verilmiştir.

11- İran sineması, Yeni İran Gerçekçi akımın temel özelliklerini, İran'ın kültürel, toplumsal ve siyasal yapısıyla harmanlayarak kendine has bir sinema dili oluşturmuş ve ulusal bir sinema niteliği kazanmıştır.

12- İran sinemasında star/kahraman olgusu yoktur. Karakterler filmin önüne geçmemiştir. Oyuncular profesyonel değildir. İran sinemasında izleyiciyi sinemaya çeken unsur filmin kendisidir. Buna karşın Hollywood sinemasının başat özelliklerinden biri star/kahraman olgusudur. Karakter merkezli kişisel ya da psikolojik nedensellik

³⁹⁶ Tapper, s. 141.

Hollywood klasik anlatısının dayanak noktalarından biri olmuştur. Hollywood yıldız sistemi içinde izleyiciyi sinemaya çeken unsur, filmin türünden çok filmde oynayan yıldızlardır.

13- İran sinemasının, ticari üretimin yani Farsi film üretimin yanı sıra, 1990'dan sonra uluslararası festivallerde ödüller kazanan bol sayıda film üretmesi, çalışmalarında ülke kültürüne ağırlık veren bir yönetmenler kuşağının başarısı olmuştur. Dramatik yapılanmaya yer vermeyen, duygusallıktan arınmış insancıl bir bakışın egemen olduğu bir anlayış oluşmuştur Hollywood sineması ise tamamen endüstriyel bir sinema olma özelliği taşımaktadır. Hollywood tamamen ticari amaçlı, "kâr odaklı" bir eğlence endüstrisidir. En önemli amacı kâr elde etmek ve ideolojik manipülasyonla var olan kapitalist sistemin devamlılığını sağlamaktır. Hollywood sineması teknolojinin de desteğiyle film üretiminden maksimum kar elde edebilmek için müzik, resim, tiyatro, mimari vb. birçok sanat dalını iç içe geçirmiştir.

14- İran sinemasında seyirci için sinema eğlence aracıdır. Bu noktada Hollywood sinemasıyla benzerdir Endüstrinin bir parçası haline dönüşmüş olan Hollywood sinemasında da seyircinin temel amacı, eğlenmek ve filmde çıktıklarında hoşnut kalabilmek olmuştur.

15- Hollywood sadece film üretmekle kalmayıp, aynı zamanda, dağıtım da kontrol altına alarak, Amerikan değerlerini yücelten filmler yaparak, Amerikan ideolojisinin yayılmasında ve aktarılmasında en önemli ideolojik araç konumuna gelmiştir.

16- İran sinemasının bilinen en büyük başarısı festivallerde adını duyurabilmesi olmuştur. Hollywood sineması ise; küresel anlamda sinema endüstrisinin hakimi konumundadır. Film üretimin yanında dağıtım ve gösterim alanında da egemenliğini devam ettirmiştir.

17- Amerikan tüketim ideolojisinin en önemli kaynaklarından olan çeşitli marka ve ürünlerin reklamları filmlerde kullanılmıştır. Sinemanın bilinçaltını etkileyen ve tüketimi şekillendiren yapısı düşünüldüğünde Hollywood sinemasının bunu etkin şekilde kullandığı gözükmemektedir. Hollywood sinemasının, dünya sinema endüstrisini elinde bulundurması sebebiyle bütün insanlara, bu markaların ve ürünlerin reklamlarını ulaştırmıştır.

18- İran sinemasında filmler devletten sansür kurallarına riayet etmesi ölçüsünde belli bir destek almaktadır. Devlet, sansür kurulunun onayından geçen filmlerde ise yapım giderlerinin %30'unu karşılamaktadır. Devlet desteği olsa da olmasa da İran sinemasında çekilen filmlerin bütçeleri düşük maliyettedir. Buna karşın Hollywood sinemasında filmler büyük bütçelerle çekilmektedir. Milyon dolarlık bütçelerle çekilen filmlerin hasılatlarında yüksek olmuştur. Hollywood sineması başlı başına bir endüstri olduğu için kar esastır.

19- İran sineması festival sineması tarzında yapımlara imza atmaktadır. İran sineması bir sanayi sineması olmadığı için yeterli teknik alt yapıya sahip değildir. İran sinemasında amaç ülkede yaşanan sorunları sinema aracılığıyla dile getirmektir. Amerikan Sineması, sinemanın en güçlü ve gerçek sanayisidir. Ancak bu sanayinin amaç ve hedefleri çerçevesinde bir kültürü yayan, bir yaşam tarzını tanıtan, pazarlayan ve siyasal baskıların, Pazar kapmaların paraleli içinde kabul ettiren bir düş fabrikasıdır.³⁹⁷

20- İran sineması teknik olarak gelişmiş ülke sinemalarıyla kıyaslandığında en bariz farklılık ortaya çıkmaktadır. İran Sinemasında sınırlı bütçeler, teknik kadronun yetersiz eğitimi, film ekibinin bir bütün olarak amatörlüğü, yerel ve amatör oyuncuların oluşan bir kadronun olması, mütevazı bir görünüş bunlardan bazılarıdır. Hollywood sinemasında, başarılı bir filmin bileşenleri güçlü bir konu, yüksek derecede gösteriş, hızlı hareket tekniği, cinsellik taşıyan bir öykü ve uluslararası oyuncuların oluşan bir kadro olarak sıralanmıştır.

21- İran sinemasında önemli olan neyin, nasıl anlatılacağı olmuştur. Hollywood sinemasında ise en önemli mesele, her zaman neyin nasıl satılacağı konusu olmuştur.

22- İran sinemasında bilimkurgu, animasyon, fantastik, korku türü gibi pek çok film türüne rastlanmamıştır. Hollywood sineması ise film türleri açısından zengindir. Hollywood sineması için önemli olan hangi türde film yapılacağı değil daha çok hangi film türünün kar getireceğidir. Hollywood sinemasının teknik ve mali imkanları bilimkurgu, animasyon, fantastik tarzda türleri rahatlıkla çekebilme imkanına sahiptir.

23- İran sinemasının kurgu anlayışı yavaştır. Filmler yavaş temposuyla günlük yaşamın detaylarını algılamamızı sağlamıştır. Hollywood sineması ise kurgu hızlıdır.

³⁹⁷ Scognamillo, s. 63.

Kurgu sinemasal anlamda kusursuzca tüm sahnelerin birbirinin devamıymış gibi algılanmasını kolaylaştırmak için yapılmıştır.

24- İran sineması az oyuncuyla filmleri çekmesine karşın Hollywood sineması ise kabalalık bir oyuncu grubuyla filmlerini çekmiştir.

25- İran sineması manevi yapı üzerine kurulmuştur. İnsanın duygusal yönünü ön plana çıkaran filmler yapılmıştır. Amerikan sineması maddi temele dayandığı için her şey metalaştırılmıştır. Tanıtılan şeyin maddi değeri önemlidir. İzleyici tüketim olarak onu algılamalıdır.

SONUÇ

Sinemanın, hem bir sanat dalı olması, hem kitleleri peşinden sürükleyen bir propaganda aracı olarak kullanılması, daha da önemlisi tecimsel bir araç olması sebebiyle en güçlü sektörlerden biridir. İran sineması, sinemanın ağırlıklı olarak sanatsal ve propaganda yönünü kullanırken Hollywood sineması daha çok tecimsel yönüyle ilgilenmiştir.

Amerikan Sineması'nın temellerini bambaşka alanlardan gelen ve sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden “tüccarlar” atmıştır. Bu durumu genel anlamda Amerika'da sinemaya nasıl bakıldığını da açıkça ortaya koymuştur. Sinemanın tecimsel (ticari) amaçlarla kullanımı Amerika'da 1896 yılının başlarında oluşmuştur. Sinemanın bir reklam aracı olarak kullanılabilmesi ona diğer ticari ürünlerin yanında önemli bir ayrıcalık tanımıştır. Hollywood sinemasını elinde bulunduran işadamları için önemli olan yatırdıkları parayı en kısa süre içinde fazlasıyla geri almak olmuştur.

Amerikan sermayedarları, sadece malları değil, aynı zamanda “ Amerikan kültürünü” de bu sahaya kaydırarak, kültür emperyalizm hareketine girişmişlerdir.

Amerikan kültüründe emperyalist saldırganlık ve şiddet özel bir yere sahip olmuştur. ABD'nin saldırganlık ve şiddet kültü de, zamana uyarlanarak ve fakat özünde aynı kalarak, formlarıyla etkilerinin günümüze dek taşıyan yeni dinamikler ve imgelerle oluşmaya başlamıştır. Burada iki olgu özellikle önem taşımıştır. Bunlardan biri, şiddet kültürünün simgeleriyle yeni biçimler kazanması, bugünkü “Rambo Kültürü”nün doğuşu, ötekiyse, emperyalist militarizmin kışkırtmasıyla, meşrulaştırılmasında ve ideolojik/kültürel formlarının belirlenmesiyle sosyalizasyonunda basının rolüdür. Üst tarafı çıplak genç, güçlü, sarışın, yakışıklı ve silahlı asker figürü, 1890'ların emperyalist saldırganlığı ve şiddetinde Amerikan kültüründe özel bir yere sahip olmuştur. Gazetelerde, roman ve öykülerde ve yeni film sanayisinde bu “erkeklik sembolü” nün sergilenmesi ve yüceltilmesi, aynı zamanda, ulusun, Cumhuriyet'in, savaşların ve emperyalist genişlemenin hem simgesi, hem propagandası, hem de kutsanması anlamına gelmiş ve ABD'nin gücünün somutlaştırılması işlevini görmüştür.

İran Sineması'nın doğuşu saray tarafından başlatılmış bir etkinliktir. İran sinemasının nitelikli yapıtlarından pek çoğu İran edebiyatıyla, İran şiiriyle doğrudan bir ilişki içinde olmuştur. “Gav” filmi de dahil İran sinema tarihinde adı geçen pek çok film

ya bir öyküden ya bir romandan uyarlanmıştır. İran edebiyatı ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip olması ve sinemayı doğrudan etkilemesi İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durum olarak görülebilir.³⁹⁸

İlk Farsça uzun metrajlı sesli filmi Duhter-i Loru (Lor Kızı) İran'lı şair Abdüllhüseyin Sepenta yazmış ve Ardeşir İrani tarafından Hindistan'da yönetilmiştir.³⁹⁹ Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmide olmuştur. Bu film, aynı zamanda İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışı açısından başlangıç noktasını teşkil etmiştir.⁴⁰⁰ Kadınlar ancak 1936'da modernleşme projesinin katı uygulayıcısı Rıza Şah döneminde erkeklerle beraber sinemaya girebilmişlerdir. 1936'da Rıza Şah'ın kadınların çarsaf 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. Böylece sinema İran kadınının özgürlüğüne kavuşmasında önemli bir rol oynamıştır.⁴⁰¹ Filmin çekildiği tarihte örtünme yasağı henüz kanunlaşmamıştır.

1930 ve 1940 yılları arasında sinema salonu sayısı yükselirken rekabet yüzünden kaliteli filmlerde getirilmeye başlanmıştır.⁴⁰² 1940'ların başında birçok yabancı filmin dağıtımını engelleyen sıkı sansürde İran film endüstrisinin büyümesine katkıda bulunmuştur.⁴⁰³

1930'dan 1944'e kadar özgün bir sinema örneği teşkil edecek kayda değer bir film üretimi bulunmamıştır. Film piyasası Batı'ya, Amerika'ya ve İngiliz şirketlerine bağımlı olarak devam etmiştir. 1941'den 1950'ye kadar önemli bir üretim olmamakla birlikte 1960'a kadar nispeten iyi filmler yapılmıştır. 1962'den itibaren entellektüel sinemanın ilk örnekleri kendini göstermiştir. 1975-1976 yıllarında yabancı film gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan kültürel sinemanın gelişmesine izin vermemiştir. Devrime kadar olan elli yıllık sürede aşağı yukarı 1300 film üretmiş olan İran sineması, bu uzun periyodun hiçbir avantajından yararlanamamıştır.

³⁹⁸ Kanat Fatin, s. 37.

³⁹⁹ Nafisi Hamid, s.766.

⁴⁰⁰ Aktaş, s. 14.

⁴⁰¹ Dabaşı Hamid, *İran Sineması*, iren: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s.11

⁴⁰² Aktaş, s. 14.

⁴⁰³ Nafisi, s.767.

1969 yılı, Daryuş Merhcuyi'nin ödüllü Gav (İnek) ve Mesud Kimyayi'nin Caesar (Keyzar)'i ile genelde hem fikir olduğu gibi Yeni Dalga adı verilen İran sanat sinemasının doğuş yılı olarak kabul edilmiştir. Sinemada İslam Devrimi'ne doğru evrilen süreç, sinemanın Şah'lık rejiminin 'Batılılaştırma' çabaları olarak görülmesiyle anti-sinema eylemleriyle de çalkalanmıştır. Bu dönemde toplam 180 sinema salonu yakılıp yıkılmıştır

Geleneksel toplum yapısına sahip olan İran toplumunda mollaların ve Ayetullahlar her zaman toplumda etkin bir güce sahip olmuşlardır. İran toplumunda sinema başından beri şeytan icadı olarak görülmüş ve toplumu ahlaki yönden olumsuz etkilediği gerekçesiyle dini kesim tarafından sürekli sinemaya karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış devrim sonrasında kendini daha etkin hissettirir hale gelmiştir.

Devrimin ilk günlerinde sinema, Pehlevi rejiminin batılılaştırma projelerinin destekçisi sayıldığı için Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyeti durdurulmuştur. Fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar vermiştir. Ancak hangi filmlerin gösterime gireceğine karar verilmesi için 1979'da 9 kişilik Film ve Sinema Şurası kurulmuştur. Pek çok film gösterim izni alamamış ve ülkeye film ihracatı yasaklanmıştır. 1981'e kadar ülkede film üretilmemiştir.

Hatemi ve ekibi İran sineması ve özgür basınının gelişmesi için 1983 yılından 1992 yılına kadar her türlü yardımı sağlamıştır. Ancak muhafazakarlar bu durumdan rahatsız olmuş ve Humeyni'nin ölümünden sonra Hatemi'yi bu görevden almışlardır.

1989 yılında film yapımının ilk aşamalarında senaryonun onay alma şartı kaldırılmıştır. Fakat 1993'te, bir kez daha, tüm film projeleri için yapım izni alabilmede önceden senaryolarının onaylanmış olması şartı getirilmiştir.

İran televizyonunun kurulmasından, sinema endüstrisinin oluşumuna, stüdyoların oluşturulması ve teknik kadroların yetiştirilmesine kadar her alanda Amerikan şirketleri söz sahibi olmuştur. 1960'lı yılların başlangıcında Amerikan filmlerinin yanı sıra Rus filmleri de İran piyasasına girmiştir. İran yönetiminin yabancı filmleri tercih etmesinin asıl sebebi bu filmlerin rejimi eleştiren yerli filmler gibi olmayışıdır. İran toplum yapısına uygun bir yaşantı sunuluyor olmasa bile sinemadaki ahlaki yozlaşmayla mücadele içinde olan devletin ilgili kurumları, suya sabuna

dokunmayan filmlerin devamını tercih etmişlerdir.⁴⁰⁴ Bu dönemde dikkati çeken ise yabancı filmlerin üstünlüğüne rağmen İran sinemasının varlığını devam ettirmiş olmasıdır. İran sinemasında o sıralarda toplumsal sorunlara değinen filmler çekilmiştir. Mısır ve Hint melodramları, danslı ve şarkılı filmler çok popüler olmuştur. Gaffari Binbir Gece Masalarından uyarladığı Şeb-i Kuzi'yi (Kamburun Gecesi, 1963) çekmiştir. Bu film Cannes Film Festivalinin yan bölümlerinin birinde gösterilmiştir.

Hollywood'un en etkili silahı olan Star sistemi'nde yapımcılar gözlerine kestirdikleri bazı oyunculara yoğun reklamlarla seyirciler arasında ilahlaştırmaya çalışmışlardır. Starın adına bakarak film seçen bir seyirci kitlesinin yaratılmasıyla, tecimsel başarı da önceden güvence altına alınmıştır.

İlk dönem izleyicilerin tersine olarak, insanlar artık sinemaya beğendikleri yıldız oyunculara görmek için gitmiştir. Film izlemek amacıyla gitmemişler varsa yoksa idollerinin yakın çekimlerini görmek istemişlerdir. Artık yıldız oyuncu bir fetişe dönüşmüştür. Star sistemi Hollywood'da ve genel olarak sinemada büyük bir başarı kazanmıştır

Hollywood sinemasında star sistemiyle oluşturulan ana figürler "kahraman" ve "anti-kahraman"lar şeklinde olmuştur. Bunlar iyiler ve kötülerdir. Aynı küresel siyasal düzende olduğu gibi, ya iyiler arasında yer alırsınız ya da kötüler arasında. Başka bir seçenek söz konusu olmamıştır. Aynı filmin figürlerinde olduğu gibi, izleyicilerin de tarafsız kalmak, zihinlerini aktif ederek bir okuma yapmak gibi bir şansları bulunmamaktadır. Seyirci çoğunlukla insanüstü, harikulade yetenekleri olan kahramanlarla birlikte hareket etmek zorunda kalmıştır. Aslında insanın kendisi değildir bu, insanın suretine sahip fakat insani özelliklere sahip olmayan bir figürdür kahraman. Klasik Hollywood metinlerinde okuyabileceğimiz dünya algısı, insanın görebildiği fenomenlerden ibaret olan tek boyutlu bir fikir olmuştur. Metafizik ve ilahi olanın, fenomenlerle benzeşmesi mümkün olmayan asıl hallerine dair düşüncelerle değil de, tam aksine sonsuz/sınırsız öte dünyaya dair varlık algılarının, sonlu/sınırlı olan fenomenler alemine indirgenerek açıklanması söz konusu olmuştur. Klasik Hollywood'un anlatı biçimini farklı bir açıdan dillendirmek gerekirse, yönetmenin filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası evrelerinin tamamında, filmin vücut

⁴⁰⁴ Aktaş, s.22.

bulduğu bu süreçlerde filmin bütün işleyişini, anlatımını ancak yanındaki çocuğun algılama kabiliyetleri oranında derinleştirebileceğini söylemeliyiz. Öylesine mantıklı, öylesine kolay anlaşılabilir ve ikna edici bir film olmalı ki, daha ilkokula giden bir çocuk dahi hiç zorlanmadan filmi anlayabilmeli, kavrayabilmelidir.

İran sineması ve Hollywood sinemasını seçtiğimiz filmler üzerinden incelerken belli başlıklar belirlenmiştir.⁴⁰⁵ Bunlar ;

- 1- Filmin Künyesi
- 2- Filmin Özeti,
- 3- Filmin Konusu
- 4- Filmin Öyküsü
- 5- Filmin Karakterleri
- 6- Filmin Mekanı
- 7- Zaman Özelliği
- 8- Aydınlatma Özellikleri
- 9- Kurgu Özellikleri
- 10- Kamera Hareketlerinin Özellikleri
- 11- Uzun çekimler var mıdır?
- 12- Film Belirsiz midir? , Çok Anlamlılık Var mıdır?
- 13- İzleyicinin Konumu
- 14- Film Geçişli mi, Geçişsiz midir?
- 15- Filmde Tekli Anlatım mı, Çoklu Anlatım mı Vardır?
- 16- Film Açık Uçlu mudur, Belirli Bir Sonu Var mıdır?
- 17- Film Yapıtı mı, Gerçek midir?

Filmin çözümlemesinde ele alınan kategorilerin ayrıntılarına bakılınca farklılıklar şöyle sıralanabilir.

Karakterlerin konumu incelendiğinde İran sinemasında amatör oyuncular, az oyuncu kullanılması ve çocuk oyunculara ağırlık verilmiş olduğu görülmüştür. İran sinemasında iyi ve kötü davranışlar birlikte kullanılmakla birlikte doğru olanın iyi ve güzel davranışlara sahip olmak gerektiği vurgulanmıştır. İran sineması gerçekçi kuramın

⁴⁰⁵ Bu başlıklar belirlenirken “Gerçeklik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik” başlıklı Ayşe Çağlayan’ın yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır.

etkilerine bağılı olarak profesyonel olmayan oyuncu kullanımının sebebi bir takım ön düşüncelerinin olmamasıdır. İstenilen gerçeğı olduğu gibi aktarabilmesidir. Hollywood sinemasında ise star olgusu esas alınmıştır. Dolayısıyla oyuncular profesyoneldir bunun yanında kalabalık oyuncu grubuyla film çekilmiştir. Hollywood sinemasında star sistemiyle oluşturulan ana figürler “kahraman” ve “anti-kahraman”lar şeklinde olmuştur.

Mekan ele alındığında İran sinemasında gerçek mekanların kullanıldığı, dış mekanların çekimler için esas alındığı görülmüştür. Bu noktada İran toplum yapısı devreye girmektedir. Dini inanışa göre ev içi mahrem alandır ve bu nedenle İran sinemasında yansıtılması yasaklanmıştır. Hollywood sinemasında ise filmlerin çekimi için özel platolar kurulmuştur. Filmler bu platolarda istenilen mekanlar filme rahatlıkla yansıtılmıştır.

Zamanın kullanımı iki sinema arasında bir diğer farklılığı ortaya çıkarmıştır. İran sineması gerçekçi akımın öngördüğü şekilde zamanın manipölasyonu yerine esas süreyi kullanarak ve mekâna yoğunlaşarak, sözlü kültür ve gelenekleriyle paralel bir film sanatı oluşturma imkânı yakalamıştır. Hollywood sineması ise, filmlerde zaman manipüle edilerek sinemasal zaman içerisinde sunulması benimsenmiştir.

Aydınlatma özelliğinde İran sineması belgesel tarzına yakın filmler çektiğı ve gerçekliğı olduğu gibi anlatmayı düşündüğü ve gerçek olan dış mekanlardan faydalandığı için doğal gün ışığından faydalanılmış, olayları etkilemek için ışığın anlatımı desteklemesinden faydalanılmamıştır. Hollywood sineması profesyonel bir şekilde aydınlatmayı dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası kabul etmiştir. Işığı anlatılan konuyu temele alıp gereksiz diğer şeyleri aydınlatma dışında bırakmak amaçlanmıştır.

Film kurgu yoluyla çekimleri birleştirerek bir olgudan diğerine, bir ortamdan başka bir ortama, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine atlayarak gelişmektedir. Kurgu, çekimleri birleştirirken, gereksiz zaman bağlantılarını da olgudan çıkartarak, zamanda ileri bir hareketin oluşmasını sağlamaktadır. Kurgunun her iki ülke sinemasındaki yerine baktığımızda ise İran sinemasının kurgu anlayışının Hollywood’dan farklı olduğu görülmüştür. Hollywood’un hızlı ve aksiyonel kurgusuna karşın İran’da anlatı yavaştır.

Hollywood sineması sistemin parçası olmakla birlikte, görece olarak da özerk bir konuma sahip olmuştur. Hollywood yalnızca sistemi överek ve yücelterek var olan sistemin devamını sağlamamıştır. Gerektiği noktalarda içinde yaşanan sistemi eleştirerek, insanların harekete geçmelerini önlemiş, var olan sisteme karşı tepkilerinin ifade aracı da olmuştur. Böylelikle insanların var olan sisteme karşı koymalarının da önüne geçmiştir.

Böylelikle arzular oluşturulmasına yardımcı olmakta ve oluşturulan bu arzuların tatmin edilmesini sağlamaktadır. Bu filmlerde sinemada filmi izleyen seyircinin özdeşleştiği karakter, Tanrı bile olabilmıştır. Bu bağlamda filmin anlatmış olduğu fantezinin herhangi bir sınırı bulunmamaktadır. İzleyicinin tatmin olmasına bağlı olarak bu durum değişmektedir.

Hollywood kuruluşundan itibaren Klasik Anlatı Sinemasının en temel özelliklerinden birisidir. Hollywood sinemasının varoluş nedenlerinden en önemlisi, izleyicinin filmin biçimsel ve değişmez geleneklerine rıza göstermesiyle varlığını sürdürmüş olmasıdır. Seyircinin perdede yansıtılan filmin kesinlikle gerçek olduğuna inanmasına, yani tümünden bir yanılsama yaşamasına neden olmuştur.

İran sinemasında açık uçlu sonlara yer verilirken Hollywood sinemasında mutlu son eğilimini baz alarak, açık uçlu sonları kapalı hale getirip klasik anlatı yapısına sadık kalmıştır.

İran sinemasında ya farsî film ya da belgesel yakın gerçekçi filmler çekilmiştir. Farsî filmler İran şiir ve edebiyatının etkisiyle bizdeki Yeşilçam tarzı filmler yapılmıştır. Entellektüel sinemacıların önünü çektiği gerçekçi tarzda festival filmleri çekilmiştir.

İran filmlerinde giriş, gelişme ve sonuca sıkı sıkıya bağlılık söz konusu değildir. Hollywood filmlerinde ise giriş, gelişme ve sonucun sıkı sıkıya örüldüğü, karakterlerin belirgin hedeflerinin ve geçmişlerinin olduğu, neden ve sonucun birbirini takip ederek cevapsız soruların kalmadığı klasik anlatı yapısına bürünmüştür.

Filmleri karşılaştırırken kullandığımız kategorilerden filmin yapıntı mı yoksa gerçek midir? sorusunun cevabını bulmak için iki ülkenin kurmaca mı yoksa kurmaca olmayan sinema türünü mü kullanıyor onu bakmak gerekiyor.

Sinema türleri (genre) kurmaca (fiction) ve kurmaca olmayan (non-fiction) biçiminde genel olarak ikiye ayrılmaktadır. Kurmaca sinemada başlıca karşımıza çıkan film türleri drama, bilim-kurgu, müzikaller, komedi, korku, savaş, tarihsel dönem, western, canlandırma, kara-film (film-noir) gibidir. Kurmaca-olmayan sinemada da türler, genel olarak belgesel filmler içinde değerlendirilmektedir. İran sineması kurmaca olmayan sinema türleri içinde değerlendirilmiş ve belgesel filmler üretmiştir. Tüm filmler belgesel amaçlı çekilmemiştir fakat İran sinemasının anlatı yapısını gerçekçi kodlar üzerine kurulduğu için filmler belgesel özelliği taşımıştır. Festivallere katılan ve ödül alan filmler bu türdendir. Hollywood sineması ise kurmaca olan film türlerinde yapıtlar ortaya koymuştur. Bu film türlerinin hepsinde de başarılı filmler yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N., *Sessiz Sinema*, Om Yayınevi, İstanbul 2003.
- Abisel, N., *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Agnes, H., “Modernitedeki Ahlaki Durum”, *Modernite Versus Postmodernite*, (Çev.: Nilgün Tural), Vadi Yayınları, Ankara 1994.
- Aktaş, C., *Bacı’dan Bayan’a*, Pınar Yayınları, 2001.
- Aktaş, C., *Şark’ın Şiiri: İran Sineması*, Kapı Yayınları. 2005.
- Arı, T., *Orta Doğu*, Alfa Yayınları, İstanbul 2004.
- Bahar, H. İ., *Sosyoloji*, Uşak Yayınları, Ankara 2009.
- Baudrillard, J., *Amerika*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.
- Baydur, M., *Sinema Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Bazın, A., *Sinema Nedir?*. (Çev.: İbrahim Şener. İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Beşiriye, H., *İran’da Devlet, Toplum ve Siyaset: Devrim Sonrası*, (Çev: Mehmet Koç), Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Coşkun, E., *Dünya Sinema Akımları*, Phoenix Yayınevi, 2009.
- Chomsky. N., *Demokrasi, Gerçek ve Hayal*, (Çev: Cevdet Cerit), Pınar Yayınları, 2001.
- Derman, D., Günaydın, S., İnam, A., Onaran, O., *Sinema Akımları*, Med-Campus A126 Proje Yayınları, Ankara 1997.
- Dabaşı, H., *İran Sineması*, (Çev.: Barış Aladağ. Begüm Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- Dağı, D. İ., *Ortadoğuda İslam ve Siyaset*, Boyut Yayınları, İstanbul 2002.
- Dönmez-Colin, G., *Kadın, İslam ve Sinema*, Agora Yayınları, İstanbul 2006.
- Erdoğan, İ., *Amerika-İkinci Vatanda ideoloji, Düşler, Gerçekler*, Ümit Yayınları, Ankara 1995.
- Erdoğan, N., *Sinema Kitabı*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992.
- Erdoğan, Ş., *Fransız Sineması*. Es Yayınları, 2004.
- Gerger, H., *KAN TADI, Belgelerle ABD’nin Kara Kitabı*, Ceylan Yayınları, 2004.
- Gordon, M., *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1999.
- Gönen, M., *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Hanson, P., *Kayıp Kuşak Filmleri*. (Çev.: Kürşad Ertuğrul). Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2003.

- Hüseyin, A., *İran'da Devrim ve Karşı Devrim*, (Çev: Taha Cevdet), Pınar Yayınları, 2009.
- Kanat, F., *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, Dipnot Yayınları, Ankara 2007.
- Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, (Çev.: Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, 2001.
- Muaddel, M., "İran'da Şii Ulema ve Devlet", "*İran Devrimi Din, Anti-Emperyalizm ve Sol*", (Der: Dr. Serpil Usur), Belge Yayınları, İstanbul 1992.
- Nafisi, H., *İran Sineması*, (Der.: Nowell-Smith Geoffrey), "Dünya Sinema Tarihi", (Çev: Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, 2008.
- Onaran, A.Ş., *Sinema Sanatı*, Filiz Kitabevi, 1986.
- Onaram, A.Ş., *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul 1986.
- Özön, N., *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, 2008.
- Özön, N., *Sinema*, Hil Yayınları, 1985.
- Öztürk, S.R., *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınları, İstanbul 2000.
- Rolof, B - Seeblen, G., *Erotik Sinema (Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi)* Alan Yayınları, İstanbul 1996.
- Rotha, P., *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*, (Çev: İbrahim Şener), Sistem Yayınları, 1996.
- Rotha, P., *Sinemanın Öyküsü*, (Çev: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Ryan, M.- Kellner, D., *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (Çev.: Elif Özsayar), Ayrıntı Yayıncılık, 1997.
- Sami, O.- Çakır, R., *Hatemi'nin İranı*, İletişim Yayınları. İstanbul 2000.
- Schognamillo, G., *Dünya Sinema Sanayi*, Timaş Yayınları, İstanbul 1997.
- Smith, G. N., *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev: Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003.
- Şenyapılı, Ö., *Sinema ve Tasarım*. Boyut Kitapları, İstanbul.
- Tapper, R., *Yeni İran Sineması (siyaset, temsil ve kimlik)*, (Çev.: Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, 2007.
- Teksoy, R., *Dünya Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Tınaz Gürmez, P., *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri*, İnkılap Kitabevi, 2006.

Türkoğlu, N., *Görü-yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, Der Yayınları, İstanbul 2000.

Vincenti, G., *Sinemanın Yüz Yılı*, (Çev.: Engin Ayça), Evrensel Basım Yayınları, 2008.

Zengin, İ., *İran Devrimi ve Orta Doğuya Etkileri*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1991.

Zinn, H., *Amerika Birleşik Devletleri Halklarının Tarihi*, (Çev.: Sevinç Sayan Özer), İmge Yayınları, Ankara 2005.

Zubaida, S., *İslam, Halk ve Devlet*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

İNTERNET ERİŞİMİ

Sinema, Erişim Tarihi: 01.02.2012, <http://burninghands.wordpress.com./the-matrix>.

Sinema, Erişim Tarihi:20.01.2011, <http://www.dtm.gov.tr>,

Sinema, Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2011, www.engkousam.ysmyazilim.com,

Sinema, Erişim Tarihi: 11.10 2010, <http://filmmizle.com/hollywoodun-dogusu>,

Sinema, Erişim Tarihi:08.09.2011, <http://iransinemasi.blogcu.com/iran-sinemasi>,

Sinema, Erişim Tarihi: 28.02.2012, <http://gundem.milliyet.com.tr>,

Sinema, Erişim Tarihi:10.01.2011, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinematarihi>,

Sinema, Erişim Tarihi: 10.01.2011, http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul,

Sinema, Erişim Tarihi: 20 Kasım 2011, <http://www.on5yirmi5.com/genc/koseyazisi>,

Sinema, Erişim Tarihi: 28.02.2012, http://www.radikal.com.tr/Yazar=Cuneyt_ozdemir,

Sinema, Erişim Tarihi: 06.11.2011, <http://www.sinemazingo.com/dayereh-the-circle-daire-2000>,

Sinema, Erişim Tarihi:05.01.2011, <http://www.turksam.org/tr>,

Sinema, Erişim Tarihi: 03.10.2009 / 25.06.2010 / 08.04.2011, <http://www.wikipedia.org>.

GAZETELER

Cumhuriyet Gazetesi, 29.01.1999

Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki, 22.05.2005.

Radikal Gazetesi, 10.11.1997

Radikal Gazetesi, 21.10.2005

DERGİLER

- Altınsay, İ., “Günümüz Amerikan Sineması Üzerine Notlar”, *Sinema Dergisi*, Sayı: 1, 1984.
- Boyacıoğlu, A., “Hollywood 1920-1930 Bir Masal Dünyasının Doğuşu”, *Bilim, ve Sanat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 87, 1988, 48-51.
- Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı Sinema Yıllığı*’ 93.
- Makal, O., “Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema” *Gerçek Sinema Dergisi*. Ocak, Sayı: 4.
- Nafisi, H., “İran’da İslamize Film Kültürü”, (Çev.: Emrah Özen), *25.Kare Sanat ve Kültür Dergisi*, Sayı: 181995.
- Yağmur, M., Özkılınç, M., “Sinema Tarihi, Başlangıçtan Sesli Sinemaya Kadar 1.bölüm”, *Broadcastreinfo Dergisi*, Sayı:79.

DERS NOTLARI

- Demirbilek, A. 1994. *‘Dünya Sinema Tarihi (Ders Notları-1)’*. Engin Fotokopi.

TEZLER

- Özen Z., *60’ların Müzik Akımlarının Amerikan Sinemasına Yansımaları*, (Yüksek lisans Tezi).
- Çağlayan A., *Gerçeklik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*, (Yüksek Lisans Tezi).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Tubanur DUMLU SAĞIR
Doğum Yeri ve Tarihi	İstanbul, 05.03.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	TRT
İletişim	
E-Posta Adresi	Tubanur3682@hotmail.com
Tarih	