

TÜRK-İRAN SİNEMA AFİŞLERİNDEKİ KÜLTÜREL YAKLAŞIMLAR

CANDEMİR, Tülin-SÜLÜN, Ebru Nalan
ALKANDEMİR, Defne-CANDEMİR, Tülay
TÜRKİYE/TURPIЦIA

ÖZET

Bu çalışmanın amacı; Türk ve İran sinema afişlerindeki kültür unsurlarının anlatımının grafik dilinde irdelemesidir. Bunun nedeni, özellikle kültürel anlatımı içeren afişlerin tasarımında; senaryoya uygun olarak yaratılan imgelerin göstergesel değerlerinin filmin konusuna uygunluğu ve estetik değerlerle grafik tasarım kriterlerine ulaşmasıyla sanatsal-tarihî bir değer kazanmasıdır.

Kültür, toplumun duyuş ve düşünüş birliği, geleneksel yaşayış biçiminin getirdikleridir. Bunun çalışmamız açısından önemi, düşünce ve sanat varlıklarının sonraki kuşaklara ilemesidir. Ürettiği toplumsal yasaklar, kadınlara ve çocuklara uyguladığı baskı vb. yaşam karmaşasında binlerce yıllık kültürel geleneğinden yola çıkan İran; yaşadığı sancılı süreçlerden ve edebiyatından yola çıkarak dikkatleri üzerine çeken bir sinema dili oluşturmayı başarmıştır. Aynı olmasa da, geçmişte de benzer bir kültürel süreç yaşayan Türkiye de kendi ikonografisini oluşturmuştur.

Bu çalışmada üzerinde durulan nokta görsel kültürü çok farklı olan bir sanat dilinin, Batı'nın icadı olan bir sanat ile kendini bu kadar iyi ifade etmesidir. 1980'li yıllardan günümüze geçirdiği sosyo-kültürel değişim ve yönelimlerin, sinemalarına etkileri ve bu etkilerin film afişlerinde yer alan imgeleri üzerinde izlenerek, özellikle kültürel imgelerle oluşturulan öğeler üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda Türk ve İran sinema afişleri, görsel kültür perspektifinden karşılaştırmalı analizler ve bize kültürel komşuluklar veya ayrılıklar hakkında yararlı ipuçları sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Afiş, sinema, kültür.

ABSTRACT

The aim of this work is the detailed inquiry of cultural patterns in graphical style in Turkish-Iranian Posters. That is, especially in the design of cultural poster, the visual values of created units upon the scenario gets the artial-historical values by means of the suitability of the film's subject and its reaching to the graphical design criteria.

Culture is the general manner of the society's living style and the gathering of the society's thinking and perceiving. The importance of this in this work is the transformation of the thinking and living to the coming generation. Iran which is going ahead by means of the cultural traditions having been lived for thousands of years in the living - mass with its produced social prohibitions, the pressure upon the women and the children and the years having been lived in pain and also with the literal language of its has managed to create an effective cinema language. Even it isn't the same, Turkey lived the similar process in its past and created its own iconography.

In this work it is emphasised that an artial language having very different visual culture can declare itself with the art invented by the west so well. It is going to be pointed out that the effects of the socio-economical change and directing lived in 1980's on the cinema and the reflection of this on the posters' elements, especially the units formed by the cultural elements. Finally, the posters of Turkish-Iranian cinema and the relative analysis through visual cultural perspective are going to show up beneficial clues about cultural neighbourhoods and differences.

Key Words: Poster, cinema, culture.

Sinema; insanın toplumsal yapı içerisinde yaşadığı sorunları, psikolojik yaklaşımları, sosyo-kültürel, politik, ekonomik yanlarını yansıtan ve uluslararası dile sahip bir iletişim aracıdır. Toplumların aynası olan sinema; Türkiye'deki ve İran'daki gelişimi, 1980'li yıllardan günümüze kadar ki aşamaları, film afişleri üzerinde incelenecektir.

Film afişleri; konusuyla, anlatımıyla, kültür yaşam unsurlarına doğrudan, dolaylı veya rasyonel mesajlarla göndermeler yapar. Yapılan araştırma ile iki ülkeden üçer tane olmak üzere toplam altı film seçilmiştir. 'Sis', 'Eşkıya', 'Bulutları Beklerken', 'Seyyar Satıcı', 'Cennetin Çocukları' ve 'On' adlı filmlerin çözümlemeleri yapılmaktadır.

İki komşu ülkenin tarihsel süreç içerisindeki sinema örnekleri kültürel gelişimleri birlikte irdelenmektedir.

Kültür, Toplumsal Yapı ve Küreselleşme Sürecinde İki Ülke

Kendini arayan ve sorularının cevapları üzerine çözümler üreten insanın serüveni yüzyıllar öncesine dayanır. İnsanoğlu var olduğu günden bu zamana kadar tek başına yaşamayıp toplum olarak varlığını sürdürmüştür. Birey olarak bir grubun üyesi olmuş ve kültürü oluşturmuştur.

Kültür, doğa'nın yarattıklarına karşılık, insanoğlu'nun yarattığı her şeydir (Güvenç, 1991: 96).

Kültür, bir toplumun kimliğini oluşturur, onu diğer toplumlardan farklı kılar. Kültür, toplumun yaşayış ve düşünüş tarzıdır... İnsanların toplumları, ülkeleri

birbirinden farklı da olsa biyolojik olarak birbirlerine benzerler, ama inanç, düşünce, tutum ve olayları algılayış tarzı bakımından farklıdırlar. Bu farklılığı ortaya çıkaran etkenlerin başında içinde yaşadıkları kültürel yapıdır. Bireyler, kültürü sosyalleşme süreciyle kazanırlar <http://www.toplumdusmani.net/modules/dictionary>.

Sosyalleşen insan çevresiyle bağ kurmaya çalışır.” İnsanların gerek doğayla gerekse kendi aralarında kurdukları ilişkilere dayanarak gerçekleştirdikleri bu düzen toplumsal yapı olarak adlandırılır. Bir düzenin ilerleyebilmesi belirli bir temele dayanır... İnsanlar çeşitli toplumsal gruplarla ilişki kurarlar. Bu ilişkilerin tabanını oluşturan ya da yönlendiren, her toplumun sahip olduğu maddi ve manevi kültür öğeleridir” (Gökçe, 2004: 8).

Kültür öğeleri; Teknoloji, üretim kaynakları, giyim, konut, aile, eğitim, ekonomi, tarih, folklor, dil, din, politika, sanat..gibi konuları kapsar. Toplumsal yapının biçimlenmesinde çeşitli kültür öğelerinin etkin rolü vardır. 21. yüzyılda teknolojinin baş döndürücü bir hızla ilerlemesi kültür öğelerinin değişmesine ve gelişmesine neden olmuştur. İnsanların davranış kalıplarını ve tutumlarını yaşanılan geleneksel örüntülerin terk edilmesi ve yerine yenilerinin benimsenmesi için kültürel bir süreç gerekir.

Kültür; insanlar tarafından oluşturulmuş, sosyal bir mirastır; bir yaşama biçimi, sosyal bir olgu, değişebilir, bütünleştirici, beşerî ihtiyaçları giderici, geliştirici... özellikleri barındırır ve ancak eğitim ve öğretimle sürekliliği sağlanır. 1960’lı yıllardan sonra tüm dünyada hızla yayılan popüler kültür pek çok ülkeyi etkiler. Kullanım ve tüketim kültürü olan popüler kültür; kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketim biçimlerine dayanır. Kültür endüstrisi, kültürel ortamın tümünün şekillenmesinde etkin olurken, en belirgin etkisini sanat formları üzerinde göstermiş, modern birer olgu içerisine sığan sanatı eğlence ile bütünleştirmiştir.

Türkiye’nin bugünkü kültürel birikimi iki farklı kaynaktan gelir: Birinci olarak, Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir mirasçısı olup, kültürel dokusunun temelinde yüzyıllardan beri süzülüp gelen gelenek ve görenek biçimindeki İslami değerler vardır. İkinci olarak; Türkiye, Atatürk Devrim’leri ile çağdaşlaşma atılımı yaşamış ve bu süreç içinde, batılı değerler başta olmak üzere, çağdaş dünyanın kültürel değerlerini, Osmanlı Mirası üzerine aşılamaş bir ülkedir. Türkiye’nin bu iki özelliği... “Laik ve Demokratik, Sosyal Hukuk Devleti” modelini Anayasası’nda kabul etmiş bir İslam toplumu özelliği kazandırmıştır.dolayısıyla, Türkiye, bir yandan tarihten gelen özellikleriyle bir İslam toplumunun kültürel niteliklerini, öte yandan, Atatürk Devrimleri ile bunların üzerine aşılamaş çağdaş kültürel öğeleri taşıyan bir toplumdur. http://www.kongar.org/makaleler/Turkiye_nin_Kulturule_Oz-Anlayisi.php.

Türkiye’de kalkınma atılımı gerçekleştirilirken, bunun alt yapı ve üst yapı gerekleri, gerçek demokrasi ve fiziksel yatırımların yerine getirilmesi, bu arada evrensel eğilimleri olan yeni çağa/bilgi toplumuna ayak uydurmak için gerekli

önlemler alınacaktır... “Türkiye’nin gelecekteki temel süreçleri ise: Küreselleşme, kentleşme, demokratikleşme etkisi altında kalacaktır” (Kongar, 1998: 683).

Türkiye’nin toplumsal yapılanmasında yer alan en önemli etken Atatürk’ün çağdaşlaşma ilkeleridir. Komşumuz olan İran’da ise; İran devrim öncesinde Şah rejimi ile monarşik bir yönetimle uzun yıllar yönetilmiştir. İran’ın toplumsal yapısı Devrim’den önce ve Devrim’den sonra olmak üzere iki farklı dönemden oluşur.

Devrim’den önce Pehlevilerin, İran İslam öncesi köklerini ve kültürel geleneğini yüceltmesi halk tarafından hoş karşılanmamış, Devrim ve sonrası (1978-1979 Devrimi), Pehlevilere ve temsil ettikleri değerlere yönelik bir karşı çıkış olmuştur (Tapper, 2007: 7).

İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluş sürecinde Pehlevi kültürü ile mücadele edilmesi ve İslami bir kültürün hâkim kılınması amaç edinilmiştir. İran Ulusal Kimliği (İraniyat), 20.yüzyılın süresince denenmiş ve başarısız olmuştur.” İran milliyetçiliği/Pers şovenizmi, Batılılaşma/tepeden inme modernleşme ve İslami köktencilik” (Tapper, 2007: 27). Bugün ise İran İslam Cumhuriyet’i, Tevhidî toplum, İmamın çizgisi (Anayasaya’ya göre hukukun kaynağı şeriattır) gibi yeni yönetici sınıfların sahneye çıkmasına, toplumsal ve hukuki bir muhafazakârlığa yol açmıştır.

Türkiye; Doğu ile Batı kültürü arasında kendine yeni bir kültür oluşturan ülkedir. Doğu ile Batı kültürü arasındaki farklar ise; “Doğu; zaman ve mekândan sıyrılan, ayrıntıya ve somuta inmeyen anlatılar ortaya koyar, Batı ise; somuta inen, ayrıntıya önem veren, tek tek varlıkların üzerinde duran, kişinin bilincinde ve içebakış yönteminde kaynağını bulur.” olarak tanımlanır (Sözen, 2005: 2). İran ise Doğu kültürünün devamlılığını sanatında göstermektedir.

1980’lı yılların sonunda dünyada Küreselleşme (globalleşme) adı altında bir olgu yaşanılmaya başlandı. Küreselleşme; siyasal, ekonomik ve kültürel olarak üç boyutu olan bir kavramdır ve modernitenin fikirsel, kültürel ve sosyo-ekonomik boyutta kendini yeniden kurması olarak tanımlanır.

Küreselleşmenin ekonomik ayağı, uluslararası sermayenin egemenliğine işaret etmektedir. Bu egemenlik bütün ülkeleri, örneğin Birleşik Amerika’yı da aşan bir biçimde gelişmiştir. Kendi mantığı içinde, sermaye ve onun simgesi olan marka bazında dünyayı, tüketiciyi ve tüm insanları yönlendirmektedir. Ekonomik olarak uluslararası sermayenin egemenliği bir yandan günlük yaşam açısından dünyayı ‘bir örnekletirirken’ öte yandan, ekonomik verimliliğin, yani üretim verimliliğinin, dünya ekonomisindeki en belirleyici ölçüt olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. http://www.kongar.org/makaleler/mak_ku.php.

Küreselleşme kaynaklarından birincisi teknolojinin ortaya çıkardığı iletişim ve bilişim devrimidir. İkincisi ise siyasal olaylardır. Siyasal olarak Sovyetler Birliği’nin dağılması ile tek güç olarak kalan Amerika’nın uluslararası sermaye

egemenliğini ele alması, kültürel anlamda tek düze tüketim kültürünün bütün dünyadaki egemenliğini sağlaması ve kendisinin farklı kültürel ögeler taşıdığını iddia eden her gruba ayrı siyasi özerklik (mikromilliyetçilik) verilmesi eğilimidir. Bu olgu; ulus-devlet ideolojisinin yıkılışına neden gösterilir.

Dünyadaki politik, sosyo-kültürel, ekonomik alanlarda bilgi sahibi olmak teknolojinin yardımı ile iletişim ağlarını hızlandırmıştır. İletişim; toplumsal, siyasal ve kültürel davranışlarımızı temelinden etkiler. İletişimin hızla gelişmesi bireylerin kendi ülke coğrafyaları ile sınırlı kalmayıp, diğer kültürlerle ilişki kurmaya zorlar. Bu süreçte en büyük görev medyaya düşer. Çünkü medyanın toplumu değiştirici ve dönüştürücü etkisi vardır. Bilişim çağı olarak kabul edilen günümüzde elektronik mecraların gelişiminin yanı sıra küreselleşmenin amacı doğrultusunda bu medya kanallarında yayımlanacak olan ürünlerin reklamlarının yer alması tüketimi hızlandırmaktadır.

Reklam: Bir ürünün, hizmetin veya düşüncenin bedeli ödenerek yapılan tanıtım eylemidir. Medya kanallarının çeşitliliği doğrultusunda reklamlar, kendi içinde çeşitlilik gösterir. Tanıtımı hedefleyen reklamlarda, ürünün hedef kitlesi göz önüne alınarak medya stratejisi kapsamında basın, yayın, afiş, pankart, internet, billboard, fuar gibi medya kanalları kullanılır. Ürün, hizmet veya etkinliklerin tanıtımında afiş kullanılır.

Afiş: “Konusunu toplumsal yapının gereksinimlerine uygun olarak alan, sosyal, politik, ticari, kültürel alanlarda bir şeyi duyurmak ve tanıtmak, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu, halka açık yerlere asılan, genellikle görsel imge ve tipografik düzenlemeyi içeren, canlı ve estetik gösterge, basılı kâğıt, duvar ilanıdır.” (Candemir, 2006: 581). Sosyal, reklam, ve kültürel amaçlı olarak üçe ayrılır. Bir hizmeti veya ürünü tanıtmak için; reklam afişleri, uyarıcı ve eğitici nitelikleri tanıtmak için; sosyal afişler tasarlanır. Kültürel afişler ise; izleyicileri kültürel bir etkinliğe çekebilen, bir yerde gerçekleştirilecek ya da gerçekleştirilmekte olan bir etkinliği (sinema, opera, tiyatro, ...) alıcıya ileten tasarımlardır. Günümüz afişlerinde fotoğraf, illüstrasyon, naif kolaj, yazı-tipografi ve bilgisayar görüntüleri gibi pek çok teknikten yararlanılmaktadır.

Kültürel afişlerden biri olan sinema afişi tasarlanırken, afişte kullanılan görüntü öğeleri, filmin konusunu ortaya koyabilecek, tanımını yapabilecek biçimde olmalıdır. Afişin amacı; hedef kitlesini, tanıtımını yaptığı film hakkında bilgilendirip, izleyicinin tutum ve davranışlarını istenen yönde güçlendirmek, salona çekmek ve filmi izlettirmek olmalıdır. Afişte kullanılan görüntü öğeleri ve tipografik elemanları filmin ana teması doğrultusunda seçilmeli, çarpıcı ve dikkat çekici bir düzenleme gerçekleştirilmelidir. Böylece afişte gönderilmek istenen mesajın hedef kitleye daha çabuk ve dolaysız ulaşması sağlanacaktır.

Türk Sinemasının Toplumsal Temelleri ve 1980 Sonrasındaki Yansımaları

Türk Sinema tarihinin başlangıcı olarak Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı belgesel filmi kabul edilir. Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda, ülkenin yeniden yapılanması ile pek çok yenilikler Türk halkının yaşamına girer.

1939-1947 yılları arasında savaş yıllarının getirdiği ekonomik darlık ülkeyi sararken sermayeye dayalı yeni bir burjuva sınıfı ortaya çıktı...1940 sıralarında eğitim yoluyla değiştirilen köylerdeki geleneksel güç dengesi "Köy Enstitüleri" sayesinde olumlu bir yol izlemeye başlar. Fakat bu olumlu çizgi köy enstitülerinin kapatılmasıyla başarısızlıkla sonuçlanır.

II. Dünya Savaşı, 1945 yılında biter ve aynı yılda Türkiye'de bu durum çok partili dönemin başlangıcı olur. Ekonomik darlık sinemada da kendini gösterir ve farklı arayışlara gidilir. Lütfi Ö. Akad; ürettiği filmlerle Türk Sineması'nda yeni bir dönemi başlatır. 1949 yılında 'Vurun Kahpeye', 1952'de 'Kanun Namına' filmleriyle Türk Sineması'nın tarihsel gelişiminde yerini alır. Bu tarihten 1950'li yıllara kadar tiyatro esintileri içeren filmlerle Muhsin Ertuğrul dönemi devam eder. 1950'lerle sinemanın dili gelişir ve değişir. Pek çok sinema salonları açılır ve yerli filmlerin yanında yabancı sermayeli filmler gösterime girer. 1960'lı yıllarla 'Yeşilçam Sineması' olarak adlandırılan sinema dönemi yaşanır.

1960 yılında yaşanan askerî müdahale ve 1961 Anayasası ile halka geniş özgürlükler verilir. Bu özgürlüklerle yabancısı olduğu Batı kültürünün etkisinde kalması, Türkiye'de bir kimlik bunalımını oluşturur. Bu noktada depolitizasyon süreci başlar ve liberal ekonomik politikalarla toplum hızla değişime uğrar, kültür metalaşır. Türkiye'de gelişen özgürlük ortamı ile topluma yönelen ve toplumun sorunlarına değinen; göç, iş ve işçi sorunları, köy yaşantısı, işsizlik gibi konular beyaz perdeye yansımıştır.

Metin Erksan 'Âşık Veysel'in hayatı üzerine kurduğu 'Karanlık Dünya' ile 'İlk film denemesi'nin yanında kimi zaman kentte, kimi zaman kırsal kesimde sürekli tipik facialara dönüşen aile melodramlarını konu almıştır. Türk Sinemasında ilk gerçekçi köy filmi olarak 'Yılanların Öcü'yle 1962 ve 1964 Berlin Film Şenliği'nde en iyi film seçilen Altın Ayı ödülü 'Susuz Yaz'la sürdürülür (Özgüç, 1993: 2).

Türk sinemasında en büyük yeri tutan melodramlar çok kısa süre içinde zengin yoksul, iyi kötü karşıtlıklarının bin bir çeşit varyantları olarak Türk seyircisine sunulmuştur... Türk melodram sinemasında, öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken, anlatımın teknik yanı sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir (Adanır, 2003: 140).

1970-1980 yılları arasında dinî ve arabesk film furçasının öne çıktığı gözlemlenir. 1980 yılına kadar ki siyasi ve ekonomik kaosun sonucunda 12 Eylül 1980 yılında Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el koymasından itibaren, yapısal, finansal sorunlar ve sansür, sinemamızın önüne konulan engelleri oluşturur.

1980'lerle beraber tüketim toplumu olgusu Türkiye'de başlayınca, bu durumun doğal sonucu olarak tüm dünyayı saran üretilene talep yaratıp tüketimi destekleme kuralı Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. İletişim araçlarıyla dünyayı giderek daha yakından takip eden toplum, yeniliklerden yararlanma konusunda daha ısrarcı olmuştur (Pösteği, 2004: 19).

1980'lerle ekonomik yapılanma gerçekleştirilir. Dünyada, İran Devrimi ve Rusya'nın Afganistan'a müdahalesi ile stratejik konumu artış gösteren Türkiye'de ekonomi büyümüş ve sanayi yatırımları artmıştır. Sinemada, bu yıllarda birey psikolojisine ve kadın sorunlarına yer veren filmlerin yanı sıra genç yönetmenlerin farklı dilleri ile yeni bakış açıları gelişir.

1980'li yıllara kadar Türk sinemasında kadın imgesi iyi ve kötü kadın olarak ele alınır. TV kanallarındaki yabancı dizilerin artışı ile kadının aynı karakter içerisinde farklı rollerde görülmesi, Türk sinemasını da etkiler. Yeni aktör ve artistlerin doğmasına neden olur. Türk Sineması'nın Cannes Film Festivali'ndeki ilk başarısı Şerif Gören'in yönetmenliğini yaptığı Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı "Yol" filmiyle oldu. Film, 1982 yılında Altın Palmiye'yi kazanır. 1982 yılında Kültür bakanlığı himayesinde, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 'İstanbul Film Festivali' başlar ve 1983 yılında Uluslararası nitelik kazanır.

Sinema; toplumun birer parçası olan bireyin sorunlarına; toplumun ekonomik, politik, sosyal ve kültürel değişimleri nasıl yaşadığını psikolojik yönleri ile anlatır. Dünle bugün arasında sıkışan bireylerin yalnızlığı ve kimliksiz bir toplumun yapısındaki karmaşıklığını gözler önüne serer. Bu kapsamda Ömer Kavur, 1986 "Anayurt Oteli" ile Venedik Film Şenliği-Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu Ödülünü alır.

1988 yılından sonra yabancı filmler üreten firmalar Türkiye'de gösterime başlarlar ve haksız rekabet ortamı doğmuş olur. Dev Amerikan firmaları film getirmekle kalmazlar, bir ağ sistemi ile Türkiye'yi kuşatırlar. Majörlerin gelmesi ile 100 film üreten Türk Sineması yılda 8 ile 14 arasında film üretir." Ulusal sinemanın sıfır noktasına doğru hızla gerilediği bir dönemde Ertem Eğilmez'in bir çeşit vasiyet filmi sayılan 'Arabesk'in (1988) olağanüstü ticarî başarısı, ulusal sinemada bir umut ışığının belirmesine zemin hazırlar" (Evren, 2005; 315).

1990'lı yıllara kadar tüm bu gelişmeler ışığında "yeni gazete baskı tekniklerinin ortaya çıkması, reklam piyasasının canlanması, TV'nin yayına başlaması, plak, kaset sanayisindeki gelişmeler vb. hem değişimin göstergeleri

oldular hem de insanların değişime uyumlanma sürecini etkilediler” (Güçhan, 1989; 92).

1990’larda modernleşme mantığı yerine gelenekselleşme kendini gösterir. 1989 Turgut Özal’ın Cumhurbaşkanı olması SSCB’nin dağılışı, Körfez Krizi ve AT (Avrupa Topluluğu) tam üyelik başvurusu ile aktif dışa açılma ve batı yanlısı politika güdülmüştür. Küreselleşmenin etkisiyle dünyada değişimler ‘evrensel kültür’ olarak adlandırılan ortak davranış, Türkiye’de kendini hissettiren Amerikan tarzı yani hedonistik/narsistik söylemi içselleştirme, bireyciliğin ön plana çıkmasına neden olur “daha modernleşme hamlesini gerçekleştirmeden küreselleşmiş ve postmodernleşmiş bir toplum olmayı isteyen Türkiye...” (Oktay, 1998: 232).

1990’larda TV kanallarının renklenip artması rekabeti beraberinde getirirken, sansasyon yaratmak ve gündemde kalmak amacıyla oluşturulan programlar, kültürde deformasyon ve popülizm toplumsal değerlerin önüne geçmiştir.

Terörün yanı sıra, 90’ların ikinci yarısında DYP-RP koalisyonu ile başlanması nedeniyle dinci akımlar da yoğun olarak tartışılmış ve 28 Şubat 1997’de hükümeti derinden etkileyen Millî Güvenlik Kurulu kararları ülkenin gündeminde oturmuş, Refah-Yol Koalisyon Hükümeti’yle birlikte başlayan siyasal İslam-Laik kesim gerginliği hükümetin uyarılmasıyla sonuçlanmıştır (Pösteki, 2004: 25).

Globalleşen yeni dünyada Türk halkı gibi sinemamız da kültür hegemonyasının etkisi altına girer. Sinema ekonomik sorunlar yaşarken toplumsal sorunlar yerine ticari amaçlar güdülenerek filmler çekilir. Amerikan aksiyon ve macera filmleri Türk seyirci grubunu değiştirir. Kültürde oluşan boşluklar, Türk sinemasının sorunları ile birleşerek toplumun isteklerinden uzak olmasını sağlamış ve seyircisinden koparmıştır. Özellikle 1994 sonrasında Türk Sinemasında İki ana gelişme göze çarpar: Seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmen kuşağının film çevirmeye başlaması.

1990’larla birlikte Türk Sineması popülerliği keşfetmiştir. Önce Ertem Eğilmez’in Yeşilçam sinemasının temalarıyla dalga geçen filmi ‘Arabesk’ ile başlayan süreç, 90’larda hızlanmıştır. ‘Amerikalı’, ‘Berlin in Berlin’, ‘Eşkiya’, ‘İstanbul Kanatlarının Altında’ gibi filmlerle seyirci ile sinema arasında tekrar bir köprü kurulmuştur (Pösteki, 2004: 37).

1990 sonrasında genç kuşak yönetmenler kendi dillerini oluşturma yönünde ilerlemektedirler. Sinemanın bu yönüyle insanı insana anlatan misyonu olduğunu unutmayan sinemacıların yetişmesi gerekmektedir... Türk Sineması’nın kendisine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların umut olduklarını söylemek mümkündür... “Berlin in Berlin” (Sinan Çetin-1992), “Eşkiya” (Yavuz Tuğrul-1996), “Hamam” (Ferzan Özpetek-1996), ‘Masumiyet’

(Zeki Demirkubuz-1997), ‘Tabutta Rövaşata’ (Zeki Demirkubuz-1998), ‘Mayıs Sıkıntısı’ (Nuri Bilge Ceylan-1999)... gibi filmler, öyküleri, kahramanları ve ticari olmaktan uzak olmaları ile dikkat çekmişlerdir (Pösteği, 2004: 46-50).

2000 yılına kadar biriken sorunların üzerine ekonomik krizin patlak vermesi ve toplumun genel sorunlarından uzak durulması yani apolitikleşmesi gözlemlenir. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hızı, batıyı yakalama, batı tipi yaşamı da beraberinde getirir. Özellikle küreselleşen dünyada iletişim kanallarının artışı, medyanın ‘çoksesliliği’ ve popüler kültürle gelen kültür yozlaşması kendini gösterir.

Türkiye’de ekonomik ve sosyal olaylardaki olumsuz gelişmeler: yolsuzlukların üzerine gidilmesi, ekonomik kriz sonrasında IMF’in hazırladığı programın uygulanması yeni sorunların doğmasına neden olurlar. 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi ‘muhafazakâr demokrat’ olarak değerlendirilen hükûmet, işbaşına getirilir. Yeni politik ve ekonomik kararlar uygulanır. 11 Eylül sonrasında ABD’ye yapılan saldırının ardından Afganistan’ın müdahalesi ve 2003’te Irak’a savaş açılması Türkiye’yi de etkilemiştir.

2000’li yıllarla gelişen ve değişen Türkiye’de farklı konuları içeren filmler üretilmiştir. Her yönetmen kendi dünyası doğrultusunda ürettiği filmlerde: mafya, çeteleşme, Kıbrıs sorunu, terör, Almanya’da yaşayanlar, Güneydoğu Anadolu, göç ve kimlik sorunları, ...gibi konuları yansıtmışlardır. Örneğin; ‘Vizontele’ (Yılmaz Erdoğan-Ömer F. Sorak-2000), ‘Filler ve Çimen’ (Deviş Zaim-2001), ‘Çamur’ (Derviş Zaim-2003), ‘Yazı Tura’ (Uğur Yücel-2004), ‘Bulutları Beklerken’ (Yeşim Ustaoglu-2005), ‘Babam ve Oğlum’ (Çağan Irmak-2005), ‘Takva’ (Özer Kızıltan-2006), ‘Kader’ (Zeki Demirkubuz-2006), ... gibi filmler Türk sinema tarihine yeni bir yön buldurmaya başlamıştır. Türk sineması öyküye dayanan anlatılar içermektedir.

İran Sinemasının Toplumsal Temelleri ve 1980 Sonrasındaki Yansımaları

İran’a ilk sinema araçları 1900 yıllarında Muzafereddin Şah tarafından getirilir. 1928’den 1944’e kadar Musaddık dönemi yaşanırken özgün bir sinema örneği olan bir film üretilmemiştir. İran film sektörü Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde Hint ve Mısır sinemalarındaki dansa ve şarkıya ağırlık veren etkiler vardı.” İran’ın ilk yerli filmi Ovans Oganyans tarafından 1929 yılında komedi türünde çekilen ‘Abi Rabi’ filmidir... 1933 yılında Hindistan’da İranlı oyuncularla çekilen ‘Lor Kızı’ Farsça seslendirilmiş ve gişe rekorları kıran ilk filmidir” (Aktaş, 2005: 12-13).

1941’de Rus’ların İran’ı işgali üzerine film sektöründe ithal filmlerde çeşitlilik görülür. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika’nın savaşı kazanması Amerikan filmlerine yönelimi artırdı. İran 1951 yılından sonra, Amerika’ya bağımlı film sektörünün değişimi için yeni politikalar izlemeye başladı. 1953 yılında Muhammed Musaddık’ın hükûmeti devrilerek Şah tekrar

iktidara getirildi. İran sineması bu yıllarda herhangi bir değişime uğramadı. Fakat sinemadaki durağanlığın yanında sinema salonlarının artması ve Hindistan, Hollywood ve Avrupa filmlerinin gösterimi arttı.” Huşenk Kavvasi ‘Hifdeh Ruz be İdam (İdama 17 Gün Kala, 1956) ile Gaffari’nin Cenub-u Şehr (Şehrin Güneyi, 1958) yıllarında çekilen filmlerle ‘entelektüel sinemayı’ geriye götüren ve dolaylı olarak ticari sinemayı güçlendiren ilk adım olarak gösterilmektedir” (Aktaş, 2005: 21).

1962’den sonra Lümpenliğin hâkim olduğu sinemada, entelektüel sinemanın ilk örnekleri görülür. Toplumun sorunlarını ele alan ve yansıtan filmler yapılır.” İran’ın tanınmış yazarı Golam Hüseyin Saidi’nin kısa öyküsünden uyarladığı ve Daryuş Mehrcuyi yönettiği ‘Gav’ (İnek, 1969) ve ‘Mesut Kimyayi Caesar’, (1969) gibi sosyal gerçekçi konuları yansıtan filmler yapmaya başladılar” (Dabaşı, 2004: 36). Bütün bu çabalara rağmen başarıyı yakalayamayan İran Sineması 1960’lı yıllar da seks filmlerine kapıları açılması ile büyük sekteye uğradı.” Bu yıllarda kadın sadece kötü yola düşen bir kişi olarak tasvir edildi.” (Aktaş, 2005: 22).

“1970’lerde Ayetullah Humeyni ve diğer din adamlarının sinemayı mahkûm etmelerinin önü açılmıştır... 1969 ve 74 arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde, İran sineması, tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir. Filmlerin konuları İran edebiyatının örnekleri kapsamında, mekânları ise kendi kültürlerini yansıtan köylü-göçebe topluluklar ve şehirli yoksullar olmuştur. 1970’li yılların ortalarında yabancı filmlerin istilası İran film sektörünü zayıflatır.” (Tapper, 2007: 5-6). Devrim öncesi İran sinemasının ithal filmler tarafından ölümün eşiğine gelmesinde siyasetin büyük payı vardır.

1978-1979 Devrimi Şah’ın uygulamış olduğu tüm uygulamalara karşı çıkış olmuştur. Ayetullah Humeyni tarafından başlatılan İslam Cumhuriyeti girişimleri ve din adamlarının örgütlü çalışmaları bir halk devriminin kendilerine dönmesini sağladılar. 1979 yılında Şah indirilir ve dinî hükümler ile yönetilen İslam Cumhuriyeti kurulur.

Devrim sonrası ilk dönem de İslami olmayan tüm unsurların imha ve tashihini hedeflemiştir; sadece yeni bir İslami siyasi ve iktisadî düzen ve yeni bir anayasa destekli toplumsal bir meşruiyet tesis etmek için değil, kültürü, toplumu, entelektüel hayatı, eğitim ve öğretimi külliyen yeniden inşa etmek, ‘İslamleştirmek’ ve Batı’ya ve Pehlevi’lere ait ne varsa ortadan kaldırmak için (Tapper, 2007; 8).

1980’li yıllarda iletişim araçları, sanatın tüm yapıları helal ve haram olgularına tabi tutulmuştur. Sanat dalları tiyatro, müzik, sinema ve basın yayın “1985’ten itibaren Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı’na bağlanmıştır” (Aktaş, 2005; 40). Bakanlık sinemanın, teknik ve ekonomik problemlerinin çözümünde, yeni yönetmenlerin yetiştirilmesinde, konuları batı sinemasının taklitçisi olmayan dinî bir mektebe bağlı olması kurallarını getirir. Bu nedenlerden ötürü Bakanlıkça başlatılan yabancı filmler karşısında yerli yapımlara destek verildi.

1980-1988 yılları arasındaki İran-İrak Savaşı ile İslami ve savaş konulu filmlerin çekimi hızlanmıştır. 1980-1990 yılları arasında sinemada dâhil olmak üzere sanatın diğer dallarına uygulanan dinî hükümler devamlılığını korumaktaydı.” Farabi Sinema Enstitüsü bu konulan yasalarla, sanatta dayatmanın olamayacağını ve yönetmenleri özgür bırakılması gerektiğini vurgular. Mechrucyi, Beyzayi, Kimyayi ve Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenleri destekler” (Tapper, 2007; 11). Enstitü’nün çabaları ile uluslararası festivallere resmi olarak katılım sağlanır. Türkiye’de Altın Lale Film Festivali’nde 1989’da Said İbrahimifar’ın *Nar-o Ney*’i (*Nar ve Ney*) en iyi film ödülü verilmesi gibi.

1988’de savaş bitmiş ve bir yıl sonra da Humeyni’nin vefatıyla birlikte sinema ideolojik ve siyasi mücadelenin odağı hâline gelmiştir. 1989 yılından 1997 yılları arasında İran Cumhurbaşkanı olan Rafsancani çok sayıda nitelikli filmlere sansürler uygular. İran’lı yönetmenler de tüm imkânsızlıklara rağmen konularını, İran edebiyatının roman, hikâye ve öykülerinin yanı sıra toplumsal yapının dramatikliğini günlük yaşamın örneklendirilmesi ile filmlerinde yansıtmışlardır.” Kiyarüstemi’nin *Nama-ye Nazdik* (*Yakın Çekim*, 1990) *Zendegi ve digar Hich* (*‘Hayat ve Sonra Hiçbir Şey’ ya da ‘Ve Hayat Devam Ediyor’*, 1992) gibi filmleri ile gerçeğin, metafiziğini estetik olarak yıkarak, tarih, gelenek, kimlik ve dindarlık gibi metafizik temsillerin dayandırıldığı anlamın yapısal şiddetini radikal biçimde parçalarına ayırmanın yolunu açmıştır” (Dabaşı, 2004: 65-66). Abbas Kiarostami’nin *Taste of Cherry* (*Kirazın Tadı*, 1997) Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye Ödülünü aldı.

İran sinemalarında pek çok kısıtlamaların içerisinde yer alan kadın; “yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, dans etmesi, kameraya bakması, makyajı, eşi rolünde namahrem bir erkekle oynaması, tesettürsüz kadınların sinemadaki görünüşleri yasaktır” (Aktaş, 2005: 196). Devrimin ilk yıllarında kadın oyuncu hiç bulunmazdı. Devrimden yirmi yıl sonra ise kadınlar yönetmen yardımcısı, yönetmen, oyuncu olarak toplum tarafından kabul görmektedir. Kadın mutlaka iffetli, takvalı ve çocuklarının eğitimi konusunda sorumluluk duygusuna sahip kişilikler olarak gösterilmesi gerekmektedir. 1993’ten sonra makyajlı, koşan ve gülen kadınların yakın çekimleri yapılır.” *Destfuruş* (*Seyyar Satıcı*, 1985) kadın ilk kez sahnelerde, son derece gerçekçi ve duygularına hâkim bir kişiliğe sahip görünür” (Aktaş, 2005: 223).

Çocukları konu alan İran filmlerinde çoğunlukla “...ebeveynler ya da yoklukları; çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet, parçalanmış aileleri, yoksul, yetim, yalnız, yitik tiplerdir. Bu çocuklar ailenin yokluğu, hâkim toplumsal değerler üzerine bir yorum içermektedir” (Tapper, 2007: 25). Mecid Mecidi’nin 1997 yılında çektiği *Cennetin Çocukları*, aynı yıl içerisinde dört ayrı ödül almış: Jüri Özel Ödülü, Halk En İyi Film Ödülü, Eleştirmenler En İyi Film Ödülü ve Dünya Kilise Birliği Ödülü almıştır.

Muhammed Hatemi'nin 1997 yılında Cumhurbaşkanı seçilmesi ile sinemaya yapılan müdahalelerden vazgeçilmesi ve sansür kurallarının yeniden düzenlenilmesi kararı verilir. Artık sinemacılar, konularda ve yapımlarda özgür olacaklardı. Filmler yöneticilerin ve denetçilerin beğenisine bağlanmayacaktı." Yasaklı olan filmler yayınlandı Makhmalbaf'ın Nun ve Güldün (Ekmek ve Çiçek, 1995), Rahşan Beni-İtimad'ın Banu-ye Ordibeheşt (Mayıs Kadını, 1998) gibi. Yeni İran sineması, konulu sinema ve yönetmen sineması olarak biçimlenir. Kiyarüstemi, Mechrcuyi ve Mohsen Makhmalbaf gibi ustaların yanı sıra Mecid Mecidi, Ebülfazl, Semira Makhmelbaf, Cafer Penahi ve Behmen Kubadi gibi genç yönetmenlerin 1990'lı yılların sonlarına doğru çektiği filmlerle festival gösterimleriyle İran sineması uluslararası düzeye yükseliş ivmesi kaydetmiştir" (Tapper, 2007: 12-13).

2005 yılında Mahmud Ahmedinejad Cumhurbaşkanı seçilir. Yeni hükümetle İran sineması İslami hükümlerin eskisi gibi olmasa da önüne geçer. 2000'li yıllarda konuların özgünleşmesi, kadın yönetmen ve oyuncuların artması, yönetmenlerin farklı teknik ve bakış açısı getirmeleri ile artık İran sinemasının bir stili olduğunu Batıya kabul ettirirler. İran sineması, edebiyat, şiir, çocuklar, toplumda kadın, duygular ve sınıf bağlamlarında dünyaya zengin bir birikimi sunmaktadırlar. Örnek olarak: Maryam Shahriar; Daughters of the Sun (Güneşin Kız Kardeşleri-2000), Jafar Panahi; The Circle (Halka, 2001), Mohsen Makhmalbaf; Kandahar (Kandahar-2001), Jafar Panahi; Crimson Gold (Kan Kırmızı Altın-2003), Rakhshan Bani-Etemad; Under the Skin of the City (Yeraltı Şehri-2004), Angelina Maccarone; Unveiled (İstenmeyen-2006) gibi... İran sinemasında düşünceye dayanan anlatılar kullanılmıştır.

Çözümlemeler

Burada öncelikli olarak Türk ve İran filmlerinden 1980 yıllarından sonra her on yıl içerisinde bir örnek alınarak üçer filmde toplam 6 film ele alınmış ve tarih sırasına göre sıralanmıştır. Türk filmleri: 'Sis', 'Eşkuya' ve 'Bulutları Beklerken', İran filmleri: 'Seyyar Satıcı', 'Cennetin Çocukları' ve 'On' dur.

SİS 1987 (Afiş resmi için **bkz.:** s. 424)

Yönetmen: Zülfü Livaneli

Senaryo: Zülfü Livaneli

Oyuncular: Rutkay Aziz, Uğur Polat, Aslı Altan

Tür: Politik, Dram

Yapımevi: İnter Film

Konu: "Ülkenin çalkantılı bir dönem yaşadığı, kardeşin kardeşi vurduğu günlerde Avukat Ali Fırat (Rutkay Aziz), beklenmedik bir olayın içine sürüklenir. Oğlu Murat öldürülmüştür. Bu siyasal kargaşa ortamında onu öldüren karşıt görüşe sahip kardeşi midir? Olaylar bu kuşuklar içinde sürüp gider" (Özgüç, 1993: 32).

Politik çalkantıların yoğun olduğu neyin, niçin ve neden yapıldığı sorularına cevap aranan yıllarda, birey yaşadıklarının sorumlularını, gerçeği araması, sonuçta toplumun siyasal gelişmeler içerisindeki olumsuz etkileşimini ve bireyin kendisini bulmasını sağlamıştır. Filmin afişinde; filmin konusu ile bağlantı kurularak dikkat filmin adına çekilmiştir. Afişte; filmin adı filmin karesinden bir görüntüsü ile rasyonel anlatımla desteklenir. Görüntü ögesi İstanbul'un yağmurlu ve sisli bir anını yansıtmaktadır. Havanın kasvetliliği altında küçük kalan insanlar, siyah, beyaz ve gri tonlarının içerisinde renksiz bir dünyadaki yaşamı sembolize eder. Afişin alt ve üst bölümlerinde siyahtan (Karanlık güçler, suç, kötülük, ölüm, ...) ortadaki griye geçiş ile sonsuzluk içerisindeki ışığın aranması, oluşan gri tonu ile kentlerde yaşayan insanların yalnızlığı ve yaşamın belirsizliği vurgulanmaktadır. Kompozisyonun üst bölümünde yer alan Sis yazısı turuncu (sosyalleşme, samimiyet, hareketlilik vs.) renkle, majiskül ve bold (baskı, büyüklük, hükmetme) olarak yazılması, arka planda yer alan görüntü ögesi ile filmin anlatmak istediği konu bütünleştirilmiştir. 1989 – Valencia Altın Palmiye Birincilik Ödülü aldı.

EŞKIYA 1996 (Afiş resmi için **bkz.:** s. 424)

Yönetmen: Yavuz Tuğrul

Senaryo: Yavuz Tuğrul

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Şen

Tür: Dram, Aksiyon, Polisiye, Gerilim

Yapımevi: Filma Cass

Konu: “5 yıl önce Cudi dağlarında bir grup eşkiya jandarma tarafından yakalanır. Biri dışında; Baran... Baran 35 yıl sonra hapisten çıkınca ilk işi köyüne dönmek olur. Ama doğduğu topraklar şimdi baraj suları altındadır. Geçmişin izlerini sürmeye başlayan Eşkिया, yıllardır bilmediği bir gerçeği öğrenir. Hapse düşmesine en yakın arkadaşının ihaneti neden olmuştur. Bu arkadaş Eşkिया Baran'ın çocukluk aşkını, Keje'yi satın alarak İstanbul'a kaçırmıştır. Eşkिया ne İstanbul'u ne de arkadaşının adresini bilmemektedir. Trende Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş, pavyon, kumarhane, uyuşturucu muhabbetinin içinde yaşayan Cumali adlı genç bir adamla tanışır, olaylar seri olarak birbirini tamamlar”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/E%C5%9Fkiya>.

Afişte ön planda film karesinden bir görüntü, arka planda filmde yer alan sanatçıların portresi filmin adı ile desteklenmiştir. Afişte; figürün elleri gökyüzüne açık, bir elinde tabancası diğer eli ile yaptığı yakarış duruşu, göğsünün üzerindeki kan lekesi, her an düşmeye hazır ve ölümü kucaklayan duruşuyla ikonografik olarak görüntülenmektedir. Kompozisyon; hayatın sonunu karşılama olarak sembolize edilmiş ve rasyonel olarak mesaj verilmiştir. Öndeki figür; kısa pantolonu, bel bağı, kemeri ve üzerindeki paltosu ile güneydoğu yöresindeki eşkiyayı yansıtmaktadır. Arka planda yer alan ilk portre; kızgın-bıkkın bakışı ve boğazındaki cevşeni ile görüntülenirken diğer erkek

oyuncunun yüz ifadesin de öfke ve boş vermişlik, kadının yüz ifadesinde ise şaşkınlık görülmektedir. Zemin karanlık/siyah (karanlık güçler, suç, kötülük, ölüm...) fakat parlak bir gece ve üzerinde yıldızların, ayın olması ayrıca figürün yüksek bir yerden düşecek olması beklenen sonuca varılacağını vurgular. Tüm bu görüntüleri afişin üst bölümünde yer alan eşkıya yazısı miniskül (küçük harflerle) olarak (içtenliği, samimiyeti) ve beyaz renk (saflığı, huzuru) ifade etmektedir. Tüm karamsarlığa rağmen huzura ulaşılacağı beyaz renkle anlatılmıştır. Eşkıyanın duruşu ve yazının figür doğrultusunda ortalı yazılması mesajı güçlendirmiş afiş, filmin anlatmak istediği konu ile bütünleşmiştir. doğu'daki yaşamından, zorunluluktan dolayı kente göç eden ve amacı için kentin yozlaşmış koşulları içinde sonuca ulaşmış bir bireyin hikâyesinin afişteki imgesel görünümü. 1997 – En iyi film ödülü Golden Dolphin, Troia Film Festivali ödülü aldı.

BULUTLARI BEKLERKEN 2004 (Afiş resmi için bkz.: s. 424)

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu, Petros Markaris

Oyuncular: Ruçhan Çalışkur, Rıvan Yağcı, İsmail Baysan

Tür: Dram, Belgesel

Konu: “1975’ler Türkiye’sindeyiz. Karadeniz Bölgesi’nde, Tirebolu’da yaşayan Ayşe, can yoldaşı olan Selma’nın ölmesiyle iyice içine kapanır. Yaşadığı köyde, sadece on yaşındaki, masumiyetini kaybetmemiş küçük dostu Mehmet’le konuşur. Ancak, Ayşe’nin içine kapanıp suskunlaşması nedensiz değildir. O, 1916’da Yunanistan’a göç etmek zorunda kalan Rum ailelerden birinin kızıdır ve gerçek adı da Eleni’dir. Yıllardır kaçtığı geçmişiyile yüzleşmek, gerçek kimliğini ve yıllar önce terk ettiği erkek kardeşini bulmak için Selanik’e gider.” <http://www.sinemafanatik.com/yabbse/index.php?board=5;action=display;threadid=8317>.

Afişin arka planında yer alan kadın figürü; Karadeniz’in puslu havasında umutsuz duygularla uzaklara bakar. Gözleri, duruşu ile yaşamın yorgunluğunu üzerinde hissettiren figür, yöresel baş bağı ve ürkek bakışları ile izleyenlerde merak uyandırmaktadır. Ön planda ise tedirgin ve meraklı bakışlarla kompozite edilmiş çocuk görüntüsü ve afişin alt bölümünde, kırmızı renkle (acı, umut, arayış) miniskül (küçük harflerle) olarak (samimiyet, içtenlik) yazılmış filmin adı kompozisyonu tamamlamaktadır. Afiş; filmin konusunu dolaylı anlatım yoluyla vermektedir. Görüntü ögesi, filmin karelerinden kesitler alınarak iki farklı kompozisyonun birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Kadın figürle çocuk figürünün aynı yöne doğru bakmaları aynı şeyleri paylaştıklarını ifade eder. Çocuğun yüzüne vuran ışık, figürün tedirginliğini daha da öne çıkarmıştır. Afiş tasarımında sağ alt köşede yer alan yazı ile sol bölümde yer alan görüntü öğeleri denge sağlamaktadır. Yerel yaşantının içindeki bireyin geçmişte yaşadığı kültürel değişim ve gelecek yaşamındaki umutlarını konu alan film afişle

bütünlük sağlamaktadır. Yapım, 2004 Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne değer görüldü.

THE PEDDLER (Seyyar Satıcı, 1987), (Afiş resmi için bkz.: s. 425)

Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf

Oyuncular: Behzad Behzadpour, Zohreh Sarmadi, Esmail Soltanian,

Tarz: Dram

Konu: “Filmin konusunda; Zorlayıcı ve vahşice dürüstlük anlayışı ile çağdaş Tahran’ın en fakir kesiminde var olan yaşama bakış açısı, ilk hikâye fakir bir ailenin şehrin zenginlerinin yaşadığı yerlerine giderek yeni doğmuş kızlarını bırakıp zengin bir aile tarafından bulunması için verdiği çabayı anlatıyor. İkinci hikâye çıldırmış bir adamın yaşlı annesine bakarken dışlanmışlığa ve deliliğe itilmesini, üçüncü hikâye ise arkadaşlarını ele vermekle suçlanan ve patronunu ile bozuşan işportacının hayatının son anlarını anlatıyor.” <http://french.imdb.com/name/nm0538532/>.

Kadın figürü; gerçekçi ve duygularına hâkim, güçlü fakat yoksul bir annedir. Bir anne olarak toplumda var gösterilen figür; tüm yaşadıklarına rağmen karşı koyucu ve hükmedici bakışlarla tepkiseldir. Karşısında biri varmış gibi bakan gözlerle o kişiye sunulan bir bebek gözlenmektedir. Şaşkın, üzgün, tedirgin, umutsuz bakışının yanında kararlılığı yansıtan kadın (anne) görüntüsü bebekle desteklenmiştir. Filmin senaryosundan bir kare alınarak görüntü ögesi oluşturulmuştur. Afişin sağ bölümünde yer alan görüntü ögesini sol üst bölümde yer alan filmin ve yönetmenin adı aynı punto büyüklüğünde tutulmuş ve ikinci plana itilmiştir. Tipografide yeşil ve mavi renkler Majiskül (büyük harflerle) kullanılmıştır. Filmin çekildiği yıllarda İslami değerlerin üst düzeyde olmasının kanıtı olarak, kadın figürünün yerel baş örtüsü bağlarından oluşan tesettür giymesi, yazının yeşil renkte (huzur, yaşamı, gençliği, yenilenmeyi, kutsallığı, ...) yazılması, toplumda yaşanan yoksulluk, kargaşa, baskı gibi sorunları, afişte gerçekçi olarak verilmiştir. Filmin konusu afişle bütünleştirilmiştir.

THE CHILDREN OF HEAVEN (Cennet'in Çocukları, 1999) (Afiş resmi için bkz.: s. 425)

Yönetmen: Majid Majid

Oyuncular: Mohammed Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian,

Tür: Dram

Konu: “Erkek kardeş kız kardeşinin ayakkabısının bir tekini kaybedince kendi ayakkabısını kız kardeşiyle paylaştığı tatlı bir hikâye. Ailesinin yeni bir çift ayakkabı almak için çok fakir olması bunu bir sır olarak saklamalarına neden olur. Bu bir çift ayakkabıyı okula patikalardan ara yollardan gidip gelirken değiştire değiştire giyerler. Sonra erkek kardeş bir plan yapar. Bir öğrencinin ayak izindeki üçüncü iz ise; yeni bir çift ayakkabıdır ve onu almaya karar verirler.” <http://www.amazon.com/Children-Heaven-Mohammad-Amir-Naji/dp/B000065V3Z>.

Filmin afişinde öncelikle tipografi ön planda yer almaktadır. Afişin tam ortasında majiskül (büyük harflerle) ‘CHILDREN OF HEAVEN’ nın ‘C’ ve ‘H’ harflerinin vurguyu artırmak için diğer harflere göre puntosu daha da büyük yazılmıştır. Font kendi içinde doğallığı ve dinamikliği temsilen sarı renk (aydınlığı, yaratıcılığı, samimiyeti, ...) kullanılarak afişin dikkatini arttırmıştır. ‘C’ harfinde asılı duran (kullanılmış) ayakkabılar afişin konusu ile bağlantıyı kurmuştur. Afişte ayakkabıların özellikle “Children” kelimesinin üzerine yerleştirilmesi ikonografik olarak konu ve görsel imgeler arasında köprü oluşturmaktadır. Çocukların ellerinin birleşikliği ise onların iş birliğini ve aynı kaderin yolcuları olduğu izlenimini de vermektedir. Arka planda yer alan gökyüzü, güneşin batışından sonraki bulutların hareketliliği, mavi-lacivert (güveni, sadakati, üzüntüyü...) arası renklerin hâkim olduğu görüntü ögesini dağda koşan iki çocuğun siyah renkte lekesel görüntüleri tamamlamaktadırlar. Engebeli yerde el ele tutuşmuş iki çocuğun ‘C’ harfinde asılı duran bir çift ayakkabıya doğru koştukları resmedilmiştir. Burada filmin konusunda yer alan iki çocuğun ayakkabıları ile geçirdikleri serüveni, yoksulluk ve çaresizliklerine rağmen, çocuk yönlerinin doğallığı ve sevimliliği ile mesaj rasyonel olarak verilmektedir. Afişin üst bölümünde Kazandıği Ödüller başlığı altında; Montreal, Newport ve Singopore Film Festivallerindeki ödüller duyurulmaktadır. Alt bölümde ise ‘Küçük Giz... Büyük Serüvenleri’ yazısı ile film hakkında bilgi verilmektedir. Ayrıca yönetmenin çabası bu filmin “En İyi Film” dalında Oscar ödülü kazanan ilk İran filmi olmasını sağlamıştır.

TEN (On, 2002) (Afiş resmi için **bkz.:** s. 425)

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Oyuncular: Mania Akbari, Amin Maher, Roya Arabshahi,

Tür: Dram, Yabancı, Orta doğu, Deneysel/Avat-Garde, İran

Konu: “Mania Akbari isimsiz bir kadını oynar, bu kadın bir takım arkadaşlarını, aile üyelerini, tanıdıklarını ve aralarında hâlâ anne babasının ayrılığına üzülen küçük oğullarının da bulunduğu bir grup insanı arabasına bindirip kasaba boyunca gezdirir. Erkek arkadaşından daha yeni ayrılan kız kardeşi, ibadet yerine giden bir yaşlı kadın, yakında evlenecek olan bir arkadaşı ve yolda yürüyüş yapan bir gazi ile yaptığı konuşmaları içerir. Kadının, diğer yolcuları Tahran boyunca gezdirme sürecinde, arabaya aldığı diğer kadınların yaşantılarını da dinleyen ana figür olan kadın sürücü, kendi düşüncelerini sorgulama sürecine girer.” <http://www.amazon.com/Ten-Mania-Akbari/dp/B00031TYGW>.

Afişin ortasında yer alan filmin adı “ten” vurgu olarak filmdeki asıl problemi simgelemektedir. Filmde; on kişi, on hayat, on inanç, on sosyolojik portre gibi soruları içeren on ne? Sorusuna cevap arayan içeriği afişi izleyenlerine de aynı problemi sormakta ve merak uyandırmaktadır. Fotoğraf karesi; “ten” başlığı, kırmızı zemin rengi ile desteklenmiş, figürlerdeki ezilmişlik ve baskı altında tutulma mesajı duygusal hareketlilikle birlikte imgelenmiştir. Bu duygusal

hareketlilik çocuk ve kadının mimikleriyle anlatılmıştır. Afişte; film karelerinden kesitler alınarak görüntü ögesi oluşturulmuştur. Görüntü ögesinde araba içerisinde bir kadın bir de çocuk var. Çocuk imgesi; konuşur ve elleriyle bir şeyler anlatıyor durumda iken, kadın imgesi; modern yapısı, arabayı kullanması, elindeki yüzüğü, gözünde gözlüğü ve tesettür (chador) giysisi ile yansıtılmaktadır. Kendi aralarındaki konuşmada çocuğun isyan eden tavrının yanında kadının düşünceli ve asi tavrı görüntülenmiştir. Zeminde kullanılan kırmızı (heyecan, agresiflik, dikkat çekicilik, ...) renkle, yazıda kullanılan beyaz (saflığı, temizliği ve masumiyeti) renk kontrastlık yaratmıştır. İran'da kadının 1980'li yıllardaki İslami uygulamalardan biraz daha sıyrıldığı, fakat yine de İslami geleneklerin ve düşüncelerin içerisinde gelgitler yaşandığını toplumsal yapı kadın figürü ile ikonografik olarak simgelenmektedir. Kırmızı renk aşırı uçlarda duygular yaşanıldığını, beyaz renk ise kendi içinde huzuru aradığını ifade etmektedir. Kadının toplum karşısında kendini sorgulaması vurgulanmaktadır. Film afişi konu bağlamında görüntü öğeleriyle bir bütünlük gösterir. Filmin adı afişin ortasında miniskül (küçük harflerle) yer alması samimiyeti ve içtenliği sembolize eder. Üst bölümde büyük puntolarla 'Güçlü Kavramsal Gezi' olarak yorumlanırken bir alt başlıkta ise 'İran'da yaşayan hipnotik portreli modern kadın ve şaşkınlığın korkuyla karıştığı minimalizm' yazıları ile film hakkında bilgi verilmektedir. Filmin afişi konusu ile bağlantılı olarak tasarlanmıştır.

Bulgular

1900'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar Türkiye ve İran tarihi, gelişimler ve farklılıklar içerse bile sinemanın gelişiminde benzerlikler gözlemlenir. 1950'lerden sonra iki ülkede de sinema salonlarının açılması ve yabancı sermayeli filmlerin gösterime girmesi tesadüf değildir. Türk sineması 1960 yıllarda Batı ile Doğu kültürünü kendince yorumlayan 'Yeşilçam' filmlerini üretmiştir. İran'da ise yerli filmler, yabancı filmlerle yarışmamışlardır. 1970'li yıllarla birlikte iki ülkede de seks filmleri hızla artmıştır.

1979 yılında İran'da İslam Devrimi'nin gerçekleştirilmesi ile toplumsal yapı radikal İslam kuralları ile değiştirildi. İslami kuralları; çalışan grupları, gelenekleri, kültürü, bürokrasiyi, dış ilişkileri, kadın erkek ilişkilerini, özellikle kadına getirilen baskıcı kuralları toplumun içe kapanmasına neden olmuştur. Humeyni Hükûmeti ile kadının örtünmesi sadece dış görünüşünü değil tüm haklarını elinden alınmıştır. 1980'li yıllardan sonra İran sinemasında, ilk on yılda kadın, film karelerinde çok az görünür. Batı'nın kültürüne tamamen hayır diyen bir politika izleyen İran, kendi İslami kültürünü öne çıkarılması için gereken ne varsa yapmıştır. Bunun yanı sıra sanat dallarının devamını ve denetimini sağlamak için birkaç sanat dalları devlet bünyesine alınarak kurumsallaştırılmıştır.

Türkiye'de 1980 yılında gerçekleştirilen Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el koyması ile teknik, yapısal, finansal sorunlar ve sansür, sinemamızın önüne konulan engellerle ticari amaç güden filmler çekilmiştir. Bu

yıllarla dünyada gelişen tüketim toplumu politikaları yabancı sermayenin Türk sinema sektörünü uzun yıllar ellerinde bulundurdular. 1990'lı yıllarla iki ülkede de farklı yönlerden de olsa gelişmeler gözlemlenir. Türk Sineması bu yıllar içerisinde yabancı sermayenin elinde olan sinemalar da macera ve aksiyon filmlerinin yayınlanması seyirciyi etkiliyordu. İran Devrimi sonrasında yabancı sermayeli filmleri yasakladı. Sinemayı bir propaganda aracı olarak kabul eden Humeyni İslami kurallara uymayan filmlere sansür getirdi. Geniş kapsamlı olan sansüre rağmen yeni yönetmenler İran edebiyatından, şiirlerinden ve yaşanan olaylardan yeni yorumları filmlerinde sergilemeyi başardılar. Türk sineması ise genç yönetmenlerin yeni bakış açıları ve ticari amaçlı üretilen filmlerle ikiye ayrılır. Popüler kültürün getirmiş olduğu olguları yansıtan, reklam ve sponsor gücünün fazla olduğu ticari filmlerin üretilmesinin yanında toplumun sorunlarını, bireyin sıkıntılarını, göçü, kentleşmeyi, sokaktaki herhangi bir bireyi yaşantısı gibi farklı konuları teknik imkânsızlıklar içinde olsalar bile çekilen filmleri kapsamaktadır.

2000'li yıllarla Türkiye'de Batılı kültürün etkisi ile gelişen sinema sektöründe, yabancı sermayenin etkisi ile popüler kültürü besleyen pek çok eser verilmiştir. Fakat; filmlerinde düşüncesinden taviz vermeyen yeni genç yönetmenlerin ortaya çıkmaları, Türk sinemasının yeni formlarını ortaya koymaktadır. Kurumlaşmamış Türk sineması için bu büyük başarı olarak kabul edilmelidir. Türk Sinemalarında; konuları ve teknik alanları Batı kültürü doğrultusunda olmasına rağmen Türk halkının yapısını, kültürel olgularını ve yaşadığı ortamları, doğu kültürünün modern yorum ve anlatımlarında, farklı bakış açılarıyla yansıtılması yeni sinema dilini oluşturmuştur. Türk Sineması da Batı sinema etkileri izlenmektedir. Sözlü kültürden görsel kültüre atlayan Türk Sinemasının konuları; toplumsal sorunların bireye indirgenmesi, politik sorunları, yurt dışında yaşayan halkın sorunların bireyler üzerinden anlatılması, varoşlardaki yaşamları, anıları, kentli kadınların sorunları gibi gündemde olan olayların farklı yorumlarıyla yeni bir dil kazandırılmıştır. İran Sineması ise Devrim'den sonra yerli kültürün öne çıkarılması, manevi ve ahlaki değerlere yer verilmesi, genç yeteneklere imkân verilmesi, seyirciyi İran filmlerini izlemeye yöneltmesi, edebiyatından konuların seçilmesi, halkın yaşanan olaylarının yorumlanması gibi konuları işlemiştir. İnsanın insanla, doğayla ve çevresiyle olan ilişkileri güzellik, vefa, özveri gibi kaybolan duyguları sade dille işleyen bir yapıya dönüşmüştür. İran sinemasında film sözsöz yapıda oluşturulmaktadır. Anlatılmak istenen olaylar sözlerle ifade edilirken, mekân sözü destekler durumdadır. Getirilen kısıtlamalar İran sinemasının farklılıklarını ortaya çıkarmıştır. Kadın sinemada yönetmenliği yanı sıra oyunculuğu ile de kendini kabul ettirmiştir.

Tüm bu gelişmeler ele alınan film afişlerinde de gözlenmektedir. Konular görüntü öğeleri ile rasyonel yaklaşımla filmin mesajını seyircisine iletmiştir. Görsel öge genel olarak fotoğraf görüntülerinden oluşmaktadır. Tipografik düzenlemelerdeki font seçimi ve punto büyüklükleri, renkleri mesajı iletmede

denge yakalamıştır. Görüntü ögesi ve tipografik düzenlemeler afiş tasarımında dikkat çekme özelliği kullanılarak oluşturulmuştur. Afişteki görüntü ögelerinde filmin karelerinden bir kesit alınması, topluma bir pencereden dışarıya bakma olanağını sağlamaktadır. Bundan dolayı özellikle 2000 yıllarında öne çıkan toplumsal gelişmelerin, kültürün, bireylerin ve iki ülkedeki yönetmenlerin sinemaya yön verişlerinin birer göstergeleri olarak kabul edilir. İki ülkenin de; uluslararası film festivallerinde adını duyurmaya başlaması ile kendi kültürlerini, çağdaş bir iletişim aracı olan sinema ile diğer kültürlerle bir köprü oluşturmak için kendi dilini kullanmaktadır.

SONUÇ

Kültür toplumun yaşamsal özelliğini yansıtan bir aynadır. Tıpkı sinema gibi... Uluslararası dili olan sinema, üretildiği toplumların aynası olup diğer kültürlerle ulaştırılan iletişim aracıdır. Filmler, toplumların yaşam biçimlerini, figürleri ve temsillerini simgelerler ve farklı bir dille sinemasal anlatı olarak sunulurlar.

Türk ve İran halklarının din ortaklıklarının dışında toplumsal ve kültürel geçmişlerinde izlenen politikalarla farklılıklar göstermektedir. Türkiye Atatürk'ün getirmiş olduğu Devrim'lerle Batılılaşma sürecine girmiş ve günümüzde de devam etmektedir. İran 1979 yılına kadar Şah yönetiminde yönetilirken halk ayaklanması ile Humeyni'nin başa geçmesi ve İslam Cumhuriyeti ilan edilir. İslam Cumhuriyeti, şeriat kanunları ile pek çok kısıtlamaları birlikte getirir. Günlük yaşamda özellikle kadınların evlerinde yaşamalarını ve tesettür giymelerini içerir. Sanat alanında da kadınların yeri yoktur. Humeyni Hükûmeti ilk olarak sinema gibi sanat dallarını devlet bünyesine alarak aktivitelerin devamını sağlar. 1990'lı yıllardan sonra İran'da sinemaya getirilen kısıtlamaları kendi edebiyat, şiir, günlük yaşamdan, örneklerine yönelerek aşmaya çalışırlar. Zamanla değişen hükûmetlerle İran sineması kendi içerisinde gelişmeler gösterir. Yeni yönetmenlerin farklı bakış açıları ile yeni filmler üretmeye başlanır. Bu yönetmenler toplumun kültürel yaşamlarını daha bireysel ve özgün olarak ele almışlardır. Kadın yönetmenler ve oyuncular da artık İran Sinemasında görülmektedir. Türkiye'deki sinema da aynı yıllar içerisinde yabancı sermayeye karşı farklı duruşu ile yeni filmlere imza atmışlardır. Özellikle popüler kültürün sunmuş olduğu olguların dışında toplum ve insana yönelmişlerdir. 2000'li yıllarla Türkiye'de ve İran'da genç yönetmenlerin ürettiği filmler uluslararası film festivallerinde kendilerini kabul ettirmişlerdir.

1980'li yıllardan günümüze Türk ve İran sinemasının kültürel yönlerini daha fazla yansıtan film afişleri seçilmiştir. Türk ve İran sineması ülke politikaları, ekonomileri ve sosyo-kültürel yapıları doğrultusunda toplumsal gelişimleri ile paralellik gösterdikleri gözlenmektedir. Türk ve İran sineması; toplumsal yapıları, politika, Orta doğu, deneysel/Avat-Garde, aksiyon, polisiye, gerilim, yabancılaşma, drama, ... gibi konular da filmler üretmişlerdir. İncelenen film

afişlerinde, senaryoya uygun olarak yaratılan imgelerin göstergesel değerleri gerçekçi yaklaşımla yansıtılmaktadır.

Türk ve İran sinema filmlerinde konuların film karelerine yansımaları kültürel farklılıkların ortaya çıkmasına neden olur. Batı kültürü ve etkisi ile sinemayı kuran Türkiye doğu felsefesiyle batı kültürünü yorumlamaktadır. İran ise Batı icadı olan sinemayı yerel anlatımlarla kendi kültürünün bir aynası olarak kullanmaktadır.

Yaşayan her kültür, farklılıkları kendi içerisinde barındırmaktadır. Kültür çeşitliliği dünyadaki mozağin sürekli renkli olmasını sağlar. Işığın kırılması ile oluşan renklerin sürekliliği tıpkı kültürün bir yansıması olan sinemanın varlığının devamlılığının sağlanması ile gerçekleşir.

KAYNAKÇA

Adanır, O., (2003), **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Alfa Basım Yayınları: 140.

Aktaş, C., (2005), **Şarkın Şiiri: İran Sineması**. İstanbul: Kar Yayınları: 12-13-21-22-5-6

-----, (2005), **Şarkın Şiiri: İran Sineması**. İstanbul: Kar Yayınları: 296-223.

-----, (2005), **Şarkın Şiiri: İran Sineması**. İstanbul: Kar Yayınları: 40.

Candemir, T., (2006), “Türk Sinema Afişlerinde Geleneksel Kültür Göstergeleri”, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu**, 16-18 Kasım, Cilt: 2, 581.

Dabaşı, H., (2004), **İran Sineması**. İstanbul: çev: Barış Aladağ-Beğüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı: 65-66.

Evren, B., (2005), **Türk Sineması**. İstanbul: Altın Portakal Yayınları: 315.

Gökçe, B., (2004), **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar**. Ankara: Savaş Yayınevi: 8. http://www.kongar.org/makaleler/Turkiye_nin_Kulturule_Oz-Anlayisi.php.

Güçhan, G., (1989), “Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: 'Muhsin Bey'”, 6 (6): 92.

Güvenç, B., (1991), **İnsan ve Kültür**. İstanbul: Remzi Kitabevi: 96. <http://www.toplumdusmani.net/modules/dictionary>.

Kongar, E., (1998), **21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi: 683.

Oktay, A., (1998), “Modernleş(e)meden Küreselleşmek”, **Türkiye'de Aydınlanma Hareketi Dünü, Bugünü, Sorunları, İstanbul: 25-26 Nisan, Strasbourg Sempozyumu**, Adam Yayınları, 2. Basım, Mart: 232.

Özgüç, A., (1993), **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, İstanbul: Bilgi Yayınevi: 32, <http://tr.wikipedia.org/wiki/E%C5%9Fkiya>.

Pösteği, N., (2004), **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları: 19, 25-37,46-50.

Sözen, M. F., (2005), “Türk-İran Kültüründe Birey-Beden Kavramının Görsel ve Anlatısal Göreneklerdeki Yeri ve Bunun Sinema Sanatı Özelinde Karşılaştırılması”, **Ankara Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Kültürel Kesişmeler Sempozyumu, 16-18 Kasım, Sempozyum Sunumu: 2**, http://www.kongar.org/makaleler/mak_ku.php.

Tapper, R., (2007), **Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik**. İstanbul: Çeviren: Kemal Sarısözen, Kapı Yayınları: 5-6-7-8,9-27.

WEB

<http://www.sinemafanatik.com/yabbse/index.php?board=5;action=display;threadid=8317>.

<http://french.imdb.com/name/nm0538532/>.

<http://www.amazon.com/Children-Heaven-Mohammad-Amir-Naji/dp/B000065V3Z>.

<http://www.amazon.com/Ten-Mania-Akbari/dp/B00031TYGW>.