



**T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA TELEVİZYON ANA SANAT DALI  
SİNEMA TELEVİZYON SANAT DALI**

**ABBAS KİYARÜSTEMİ**

**ABBAS KİYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZİM**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Serdar KICIKLAR**

İSTANBUL, 2010

**T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA TELEVİZYON ANA SANAT DALI  
SİNEMA TELEVİZYON SANAT DALI**

**ABBAS KİYARÜSTEMİ**  
**ABBAS KİYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZİM**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:  
**Serdar KICIKLAR**

Öğrenci no:  
**080770015**

Danışman:  
**Prof.Dr.Oğuz MAKAL**

İSTANBUL, 2010



## YEMİN METNİ

Sunduğum Yüksek Lisans Tezimi, Akademik Etik İlkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı bir yardım almaksızın bizzat kendimin hazırladığına and içerim...../...../2010

Aday: Serdar Kıcıklar

**T.C.**  
**BEYKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI**

# ABBAS KİYARÜSTEMİ

## “ABBAS KİYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZM”

Tezi Hazırlayan: SERDAR KICIKLAR

### Özet

Tez projesi olarak ABBAS KİYARÜSTEMİ / “Abbas Kiyarüstemi Örneğinde Minimalizm” başlıklı bir belgesel film ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın **birinci bölümünde** Minimalizm ve Sinema Sanatı, Sinema\ Resim ilişkisi, İran Devrimi (öncesi ve sonrası) sineması'nın Abbas Kiyarüstemi üzerindeki etkileri, Kiyarüstemi'nin İran Devrimi sırasındaki duruşu hakkındaki bilgilere yer verilmiştir.

**İkinci bölümde** ise Kiyarüstemi'nin sanatı, filmleri, sanatına dair aldığı övgüler, filmin hazırlık aşamasındaki çalışmaları ( belge, fotoğraf, tarama, internetten görseller, v.b.gibi...), Film için hazırlanmış Grafik Tasarımlara ve film'in Tez aşaması çalışmalarındaki görüntülerine yer verilmiştir. Bu film çalışmasında, Abbas Kiyarüstemi'nin biyografisini, kronolojik olarak filmlerini ve aldığı ödüllerini, minimalist anlayışını filmleri üzerinden, yaşayan, şiirsel bir dille anlatılmaya ve betimlenmeye çalışılmıştır. Özellikle Kiyarüstemi'nin filmografisi içinde başyapıt filmlerinden, dünyada tanınması ve yerini, kariyerini sağlamlaştırmasını sağlayan filmlerinin de altı çizilmiştir. Filmlerinin ortak paydası, karakteristiği araştırılmış ve minimalizmle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Abbas Kiyarüstemi sanki dijital kamera kullanarak yönetmeni, yani kendisini devre dışı bırakmıştır. Dijital mikro sinemaya doğru giden, minimalist sinema anlayışına bir katkı daha yapan bu yeni anlayış çok daha düşük bir bütçeyle film yapımına yol – yöntem gösterir. Bu belgesel filmde Kiyarüstemi'nin “gözlüğü”. O'nun bilgeliği, ve dünyaya bakışı sembolize edilmiştir . Kiyarüstemi'nin minimal gözlüğünden baktığımızda, yaşam, ölüm, değişim gibi bu filmleri birbirine bağlayan ortak temaları görmekteyiz. filmlerinde Kiyarüstemi'nin İran şiirinin özünü yakalayan ve şiirsel görüntüler yaratabilen, sinema anlayışını ortaya koyan filmlerini görmekteyiz

**Anahtar Sözcükler:** Abbas Kiyarüstemi, Minimalizm, Şiir, Masal, Köker Üçlemesi, Digital Mikro Sinema, Gözlük, Belgesel.

## ABBAS KIAROSTAMI

### “THE MINIMALISM IN THE SAMPLE OF ABBAS KIAROSTAMI”

PREPARED by: SERDAR KICIKLAR

#### Abstract

A documentary film with a title “Minimalism in the Version of Abbas Kiyarüstemi” has merged as a thesis subject.

In the first section of this study, it's talked about Minimalism and the Movies, Cinema/Picture relation, and the effects of Iranian revolution (pre and post) cinema on Abbas Kiyarüstemi.

As for the second section of the study, it's mainly discussed about Kiyarüstemi's art, films, praises for his art, studies on the preparation phrase of the film (document, photograph, scanning, images from internet etc...) and information about the Graphic Designs and production prepared for the film. In this film study, Abbas Kiyarüstemi's biography, his films and prizes are given chronically. In addition, his minimalist perception in terms of his films has been told with a poetic and descriptive language. Especially, the films from his masterpieces that made him be known in the world and provide him stabilize his career; have been underlined in Kiyarüstemi's filmography. Common characteristics of the films have been searched and identified with minimalism. In this sense, as if Abbas Kiyarüstemi had used digital camera and deactivated the director (that's himself). This perception, which goes towards the digital micro cinema and contributes the minimalist cinema perception, has shown that it's possible to make a film with a very low budget. In this documentary film, Kiyarüstemi's “eye glasses” symbolize his wisdom and worldview. When we look from the side of Kiyarüstemi's “eye glasses” we see the common themes such as “life, death and alteration” that correlate the films with each other. In this film, information about Iranian poems themes and poetics images including Kiyarüstemi's cinema perception in his films has been taken up in detail.

**Key Words:** Abbas Kiyarüstemi, Minimalism, Poem, Tale, Koker Trilogy, Digital Micro Cinema, Spectacle (eye glasses), Documentary.

## İÇİNDEKİLER

<b>Yemin Metni</b>	
<b>Jüri Sayfası</b>	
<b>Türkçe Özet ve Anahtar Kelimeler (Abstract)</b>	
<b>Fotoğraflar Listesi</b>	<b>III</b>
<b>Tablolar Listesi</b>	<b>V</b>
<b>Kısaltmalar</b>	<b>VI</b>
<b>Giriş</b>	<b>1</b>

### I. BÖLÜM

#### MINİMALİZM VE SİNEMA SANATI

<b>1.1. Minimalizm</b>	<b>4</b>
<b>1.2. Sinemada Minimalizm</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Sinema Sanatı</b>	<b>10</b>
<b>1.4. Sinema Resim İlişkisi</b>	<b>13</b>
<b>1.5. Hareketli Görüntüden Sinematografik Anlatıya Geçerken</b>	<b>14</b>
<b>1.6. Sinema Dili ve Görsel Algılama</b>	<b>16</b>
<b>1.7. İran Devrimi Öncesi Sinema Tasviri</b>	<b>17</b>
<b>1.8. Devrimden Sonra Sinema İran Sineması</b>	<b>20</b>
<b>1.9. İran Devrimi'nin Abbas Kiyarüstemi ve Sanatı Üzerindeki Etkileri</b>	<b>23</b>

**II.BÖLÜM**  
**ABBAS KIYARÜSTEMİ**  
**ABBAS KIYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZM**

**Belgesel Film Tanıtımı**

<b>2.1. Filmin Amacı</b>	<b>28</b>
<b>2.2. Abbas Kiyarüstemi'nin Biyografisi</b>	<b>29</b>
2.2.1. Abbas Kiyarüstemi'nin Filmografisi	30
2.2.1.1. Abbas Kiyarüstemi'nin Ödülleri	31
<b>2.2.2. Film'in Metni</b>	<b>32</b>
2.2.2.1. Filmde Kullanılan Görseller	40
<b>2.3. Kamera Arkası</b>	<b>52</b>
<b>2.4. Filmin Künyesi</b>	<b>56</b>
<b>2.5. Film de Kullanılan Ekipmanlar</b>	<b>57</b>
<b>2.6. Çalışma Takvimi</b>	<b>58</b>
<b>2.7. Film İçin Hazırlanmış Tasarımlar</b>	<b>59</b>
2.7.1. Afiş çalışması	59
2.7.2. CD Sticker Çalışması	60
2.7.3. DVD Kapağı Çalışması	60
<b>Sonuç</b>	<b>61</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>62</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>63</b>



## FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

<u>Fotoğraf No.</u>	<u>Sayfa</u>
1. Kiyarüstemi arşivivinden	40
2- Kiyarüstemi Sergisinden	40
3- Kiyarüstemi arşivivinden	40
4- Kiyarüstemi arşivivinden	40
5- Kiyarüstemi arşivivinden	40
6- Kiyarüstemi arşivivinden	40
7- Kiyarüstemi arşivivinden	40
8- Kiyarüstemi sergisinden	40
9- Lebosi Bara ye Arasi, Düğün Takımı 1976, A suit for wedding	41
10- Tajobeh Tecübe ,1973, Experience	41
11- Ta'm e guilass,1997. Kiraz'ın Tadı	42
12- Shirin 2008 Şirin	42
13- Bad ma ra khahad bord Rüzgar Bizi Sürükleyecek (1999)	43
14-Ten,On (2002)	43
15- Khane-ye doust kodjast? Arkadaşım'ın Evi Nerde? 1987	43
16- Abbas Kiarostami; "Kardaki Ağaçlar" sergisinden / İstanbul	44
17- Abbas Kiarostami; "Kardaki Ağaçlar" sergisinden / İstanbul	44
18- Abbas Kiarostami; "Kardaki Ağaçlar" sergisinden / İstanbul	45
19- Abbas Kiarostami; "Kardaki Ağaçlar" sergisinden / İstanbul	45
20- Abbas Kiarostami; "Kardaki Ağaçlar" sergisinden / İstanbul	45
21- Abbas Kiyarüstemi; "Kardaki Ağaçlar" Sergisinden / İstanbul	46
22- Kiyarüstemi'nin Resim ve Grafik Tasarım okuduğu Tahran ÜniversitesiG.S.F	46
23- Abbas Kiyarüstemi	47
24- Abbas Kiyarüstemi	47

25- Tahran 1978	48
26- Tahran 1978	48
27- Abbas Kiyarüstemi	48
28- Cannes Film Festivali ödül töreni 1997	49
29- Kiyarüstemi Marakeş Uluslararası Film Festivali'nde Martin Scorsese'den yaşam boyu başarı ödülünü alırken	49
30- Akira Kurosawa	50
31-Abbas Kiyarüstemi 65.Mostra Internazionale D'arte Cinematografica	50
32- Jan Luc Godard	51
33- Nanni Moretti	51
34- Tarantino	51
35- Satyajit Ray	51
36- Ken Loach	51
37- Bahman Ghobadi Hassan Yektapanah	51
38- Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili Araştırma,	52
39- Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili Araştırma	52
40- Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili Araştırma	53
41- Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili Araştırma	53
42- Stüdyo çalışmaları sırasında kurgucu Ümit Gülmez'le çalışırken	53
43- Stüdyoda kurgu aşamasında kurgucu Ümit Gülmez'le çalışırken	53
44- Stüdyoda kurgu aşamasında	53
45- Studyoda kurgu aşamasında	53

## TABLÖLÄR LİSTESİ

<u>Tablo No.</u>	<u>Sayfa</u>
1. Filmin kurgusunda kullanılan ekipmanlar	58
2. Fotoğraf çekiminde kullanılan ekipmanlar	58
3. Tez yazımında ve grafik tasarımda kullanılan ekipmanlar	58

## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>M.Ü, G.S.F</b>	<b>Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi</b>
<b>a.g.k</b>	<b>Adı Geçen Kitap</b>
<b>G.S.F</b>	<b>Güzel Sanatlar Fakültesi</b>
<b>M.E.V</b>	<b>Milli Eğitim Vakfı</b>

## Giriş

“Abbas Kiyarüstemi Örneğinde Minimalizm” adlı belgesel film tezimde İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sanatçı kişiliği, minimalizmle özdeşik sanatı, filmleri, 1970'li yıllardan günümüze uzanan sinema sanatına ve minimalizme yön veren yolculuğu anlatılmıştır.

Abbas Kiyarüstemi şöyle demektedir, “Doğuda hayat felsefesi böyle .Hayatın amacı bir yere ulaşmak değil ulaşmaya çalışmak. Hayata anlamını veren bu çaba zaten.” Filozofun dediği gibi, “ Bana nerede durduğunu söyleme nereye baktığını söyle.”

Kiyarüstemi, İran devriminde (1979) ülkesini terk etmeyen ender yönetmenlerden biridir. Kendisi de bunun kariyerinde verdiği en büyük kararlardan biri olduğuna ve İran'da yaşamının orada duyumsadığı milli kimliğin, yönetmen olarak bakışını sağlamlaştırdığına ve geliştirdiğine inanmaktadır. **Kiyarüstemi** bu görüşünü şöyle açıklar: “Bir ağacı kök saldıği yerden ayırıp başka bir yere taşırsanız o ağaç meyve vermez olur. Verse de kendi yerindeyken vereceği meyve kadar güzel olmaz. Bu doğanın kanunudur. Ülkemi terk etmiş olsaydım aynen o ağaç gibi olurum.”

Kiyarüstemi ulusaldan evrensele uzanan bir sanatın sinemadaki en göze çarpan temsilcilerinden biri olarak gösterilebilir.

Kiyarüstemi, kendine özgü tarzı ile genellikle kendi bulduğu teknikleri kullanır. O'nun alışlagelmiş klişelerin dışında özgün bir sinema dili vardır. Çocuk kahramanlar kullanmak, belgesel tarzı hikâye anlatımı, kırsal bölgelerde geçen filmler, arabaların içinde geçen diyalogların yoğunluğu ve genelde sabit kamera kullanımını Kiyarüstemi'nin en belirgin özellikleridir. Kiyarüstemi'nin sineması film kavramının tanımını için yeni bir öneri sunar. Kimi akademik çevrelerce ‘filmin tanımı’nı daraltarak ve seyirciyi katılıma zorlayarak bu tanımı tamamıyla değiştirmeye çalışır. O, filmlerinde giderek zaman döngüsünü kırmaya başlar. Onun filmlerinde yapım sorunu sadeleştikçe sinemanın artistik etkisi artmaktadır. Filmlerinin sonuçları önemli ölçüde belirsizlik içerir. Kiyarüstemi, “İzleyiciyi daha çok filme dahil ederek ve aidiyet duygusunu benimle onlar arasında paylaştırarak onlara daha fazla saygı göstermek isterim; bu yüzden filmin sonunu onların bitirmek istediği şekilde açık bırakırım” demiştir.

Diyaloglarda, film adlarında ve temalarında İran şiirinden de çokça yararlanır. Yaşam ve ölüm temalarının yanında değişim ve devamlılık kavramları Kiyarüstemi'nin çalışmalarında büyük role sahiptir. 'Köker Üçlemesi'nde bu temalar ön planda yer alır. Bu üç film de yaşamın değerine yönelik filmlerdir. Konuların Kuzey Irak'taki Köker köyünde geçtiğinden Köker Üçlemesi olarak adlandırılır. Kiyarüstemi seyircinin kendi kaderi üzerinde düşünmesini sağlamak amacıyla karakterleri izleyiciden özellikle fiziksel olarak uzak tutar. Örneğin Yaşam Sürüyor ve Zeytin Ağaçları Altında'nın kapanış sahnelerinde olduğu gibi panoramik uzun çekimleri kullanır.

'Kiraz'ın Tadı'nda da film boyunca bu çekimler araya girer. Mesafe ile samimiyet ve görüntü ile ses arasındaki bu ilişki Rüzgar Bizi Sürükleyecek filminin açılış sekanslarında da görülür. Kiyarüstemi'nin ses ve görüntüyü kullanma tarzı, görülebilen ya da işitilebilenin ardındaki dünyayı ifade eder. Akademik çevrelerce Kiyarüstemi'nin sinema tarzının bir yönü de filmlerindeki manzaralarda İran şiirinin özünü yakalayabilmesi ve şiirsel görüntüler yaratabilmesidir. Yönetmenin Arkadaşımın Evi Nerede, ve Rüzgar Bizi Sürükleyecek gibi pek çok filminde İran şiirinden açık alıntılar bulunur. Böylece bunlar arasındaki yakın artistik bağ vurgulanmış olur. Bu aynı zamanda geçmişle bugün ve devamlılıkla değişim arasındaki bağı da yansıtır.

Kiyarüstemi'nin filmleri sıklıkla ruh ve ölümden sonraki yaşam gibi tinsel konulara eğilir. Ancak bazen tinsel kavramlar doğası gereği metafizik olanı aktarmak için yeterli olmayan araçlarla aktarılmaya çalışıldığında ortaya bir çelişki çıktığı görülür. Film karesinin gösterdiklerinin sınırlanması yani içinde gösterilen uzam ile kare dışında olan uzamın bağlantısı, bu dünya ile bunun ötesinde var olabilecek olan dünya arasındaki bağlantıyı gösteren fiziksel metaforlar oluşturmuştur. Kiyarüstemi, mizansenin bulunduğu uzamı sınırlandırarak sanatın uzamını genişletir.

Kiyarüsteminin 'karmaşık' ses görselleri ve felsefi yaklaşımı Andrey Tarkovski ve Robert Bresson gibi 'mistik' yönetmenlerle sıklıkla karşılaştırılmasına neden olmuştur. Kiyarüstemi'nin aynı zamanda ünlü bir fotoğrafçı ve şair olduğu belirtilmelidir. İkiyüzü aşkın şiirinin iki dilde yer aldığı **Walking With The Wind** adlı kitabı Harvard University Press tarafından basıldı.

Akademik çevrelerce Kiyarüstemin'nin şiirleriyle filmleri arasındaki ilişki ve bağlantıları çeşitli açılardan incelendi. Bu analizin sonucunda Kiyarüstemi'nin şiirlerinde ve filmlerinde benzer temaları işleme biçiminin de aynı olduğu ortaya konuldu. Kiyarüstemi'nin şiirleri, İranlı şair Sohrab Sepehri'nin sonraki dönem doğa şiirlerini anımsatır. Filmlerinde ise güçlü bir şekilde Fars şiiri estetiğine yaklaşır.

Hazırladığım filmde Abbas Kiyarüstemi'yi yönetmen ve bir sanat adamı olarak ürettiği yapıtlar, ulusaldan evrensele ve bulunduğu siyasi, coğrafi ortam itibariyle minimalist sinemaya katkıları yukarıda belirtilen açıklamalar ışığında yer almıştır.

Belgesel/tez konusu, Danışman **Prof. Dr. Oğuz Makal**'a önerilmiş ve "**Abbas Kiyarüstemi Örneğinde Minimalizm**" tezi seçilmiştir. Bu bir anlamda minimalizm çerçevesinde "**Abbas Kiyarüstemi**" demektir. Çalışmada, kişisel olarak benim de Minimalist bir ressam olmamın yakınlaştırıcı etkileri olmuştur.

Araştırmalar sırasında, **Kiyarüstemi**'nin sürekli olarak gözlük taktığını, güneş gözlüğüne benzeyen bu koyu renk camlı gözlüğü hiç çıkarmadığını fark ettim. Bir anlamda, gözündeki hassasiyet nedeniyle kullandığı gözlüğü onun bilgeliği, felsefesi, dünya görüşü, sinema dilinin sembolü gibi görünüyordu. Bu nedenle filmde yer aldı.

**Kiyarüstemi**'yi tanıtan bu filmde, ünlü yönetmenlerin onun sanatına ve yapıtlarına duydukları hayranlık ifadeleri de ayrıca belirtildi.

## I.BÖLÜM:

### MİNİMALİZM VE SİNEMA SANATI

#### 1.1. MİNİMALİZM

“Minimalizm akımının temellerini atan ve besleyen sanat anlayışlarını irdelerken klasizmin etkisinden sıyrılmaya başlanmasıyla birlikte bu akımın tohumlarının atılmaya başlandığını görürüz”<sup>1</sup>. 1910’lu yıllarda minimalizm’in ilk sinyallerini veren Kazimir Maleviç beyaz zemin üstüne ‘Siyah Kare’sini koyarak yaptığı resimlerde doğada bulunmayan kare formu basitleştirilmiş geometrik formlar olarak tanımlar. Maleviç renk kullanımında ise renkleri temel renklere dönüştürür, daha da ileri giderek renkleri nötrleştirerek siyah beyaza indirger ve bu yalın geometrik tarzıyla minimalizm adına mükemmeli arar. Maleviç’in son çalışması ise beyaz üstüne beyaz olur.

“Sanat akımları, bazen birbirlerinden türeyerek (Empresyonizm ve Primitivizm gibi) bazen de birbirlerine tepki biçiminde doğarak (sanatı kutsallıktan kurtarma amacı güden Dada ve Yeni Dada akımları gibi) sanat tarihi sürecinde yerlerini almışlardır. Bir sanat akımı olan Minimalizm’de benzer kronolojik bir süreç geçirerek kendisinden önceki kimi akımlardan etkilenerek/tepkilenerek olgunlaşmış bir sanat anlayışıdır. Minimalizmin doğuşuna öncülük edenlerin ortak özellikleri; gerçekçilik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadecilik gibi argümanları önceleyen akımlar olmuştur. Bu kaygıları yapısında barındıran birçok akım sanat tarihi sahnesine çıkmıştır elbette.”<sup>2</sup> Sanat akımlarının çoğu, varlıklarını kendinden önceki akımın tanıklığında varolmayı sürdürürler. Avrupa’da Ortaçağ’ı kapatıp Yeniçağ’ı açan Hümanizm ve Rönesans bilinmedikçe sanat akımlarının temel yapısını kavramak güçtür.

“Bir genelleme yapmak gerekirse, bu tür akımların daha çok sanattaki 1920’lerde doruğa çıkan modernist hareketle birlikte etkinleştiği söylenmelidir. Ardından gelen dönemde fotoğrafın nesnel gerçekliği yaratmaya yettiğini düşünerek sanatçının iç görüşüne dayanarak eser üretmesi gerekliliğini savunan ve Sürrealizm ile zirvesini yaşayan Dışavurumcu akımlar ortaya çıkmış, ikinci dünya savaşından

---

<sup>1</sup> Özdoğru, P., Minimalizm ve Sinema, İstanbul,2004, s.48.

<sup>2</sup> Özdoğru, a.g.k., s.48



sonra 1960'lara kadar olan dönemde ise çağdaş sanat adı altında figüratif ve soyut sanat anlayışları da sanat tarihi sahnesinde yerlerini almışlardır. 1960'lı yıllarla birlikte sanatta yeniden gerçekçiliğe dönüş başlamış ve Minimalizm gibi akımları besleyen fikirler yeniden egemen konuma gelmiştir. 'Minimalizm' ya da 'Minimal Sanat' teriminin sanat tarihi literatüründeki ilk kullanımı üzerinde çeşitli bilgilere rastlamak mümkündür. Bugün yüklediğimiz anlamları karşılayacak biçimde bu adlandırmanın ilk kullanımının düşünür Richard Wollheim tarafından yapıldığını kabul ederiz. Wollheim 'Minimal Sanat' terimini 1961 yılında 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' anlamını karşılamak üzere üretmiştir."<sup>3</sup> Minimal Sanat özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını ifade eder. Minimal Sanat kavramı, Tatlin, Rodchenko, Malevitsch gibi Rus Konstrüktivistlerinin ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının çalışmalarında izlenebilir..

“Sanat Eleştirmeni Barbara Rose’un 1965 yılında ‘Art in America’ dergisinde yayımladığı ‘ABC Art’ başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz ederken kullanmış olduğu ‘Minimum’ sözcüğü, ‘Minimalizm’ kavramına hayat verdiği kabul edilen ilk adlandırmalardandır. Sanat literatüründe ilk kullanımları çoğunlukla mimari üç boyutlu yapıtlar heykeller için olan terim 1960'lardan başlayarak ABD’de yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de içermeye başlar. 1950’lerde etkili olan Soyut-Dışavurumculuk akımına nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak karşı duran bir anlayıştır ama Soyut-Dışavurumculuğun sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini de benimser. 1950’ler sonunda etkisini yitirmeye başlayan Soyut-Dışavurumculuğun ardından 1960 ortalarında etkin olan Post Painterly Abstraction (Geç Resimsel Soyutlama) bu akımın leke ve renk birikimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştu. Bu gelişmeden minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Görülür ki, bu akım ileriki dönemlerde Minimalizme dahil bir hareket olarak anılır. Soyut-Dışavurumculuktan sonra resimdeki ilk gelişmeler Post Painterly Abstraction akımıyla oluşmuşsa da heykel sanatındaki yenilik de minimal sanatın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal sanatın resmi de kapsamakla birlikte daha çok heykel

---

<sup>3</sup> Özdoğru, a.g.k., s.48.

için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür.”<sup>4</sup> 1966 yılında New York, Jewish Museum’da bir minimalist heykel sergisi düzenlenmiş, daha sonra Lahey’de tekrarlanan Minimal Sanat sergisi tüm Avrupa’da dolaşmıştır. Minimalist sanatçıların ‘eleştirici’ rolü, çağdaş yaratılışa özgü bir özelliktir.

“Akımın ortaya koyduğu, temiz, yalın ve arı estetik anlayış, 1960’larda ‘Sanat sanat içindir’ ilkesini yüceltmıştır. ABD’de 1960’ların ortalarında yaygınlaşan ve hemen sergilerle sanat çevresince tanınan 1974 ‘e kadar yoğun etkinliği olan minimal sanat 20.Yüzyıl başlarının soyut sanatından, Pürizm, Yapımcılık, De Stijl, Geometrik Soyutlama ve Op Sanat akımlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almıştır. Ancak birçok minimalist sanatçı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını yapıtlarını bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemiştir. Minimalist resim, heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Minimal sanatın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üzerinde gelişen yoğun eleştiri ve yazım ona kavramsal değerler de yüklemiştir. Akımın yaygınlaşmasında 1960’ların başında etkili olmuş birçok sergi taşıdıkları adlarla minimal sanat içinde bir takım ayrımı farklarından ötürü dallanmalar ve farklı tanımlar getirmiştir. Sert-Kenar, Serin Sanat, Birincil Kurgular, Sistem Sanatı gibi tanımlar genellikle aynı sanatçı grubunun farklı vurguları içeren yapıtları için kullanılmış, akım adları olmaktan çok eleştirmenlerin tanımları olarak kalmıştır.”<sup>5</sup> Reinhardt ve Agnes Martin minimal sanatın önde gelen temsilcilerinden olmuşlar. Stella, Helt, R.NMoris ve Kelly gibi sanatçılar, resim ve heykel alanında etkili olmuşlardır.

“Minimalizm akımı için, bugün 1970’li yıllara kıyasla özellikle plastik sanatlar alanındaki kesin sınırları hafiflemiş, farklı akımlarla etkileşim içinde olarak plastik sanatlardaki yansımasıyla minimal sanat, resim ve heykeli temel olarak indirger. Burada biçimselcilik en uç ifadesinde bulunur, çünkü biçim içeriktir.”<sup>6</sup> Sanat felsefesi açısından minimalist sanat herşeyi en temel olana indirgeyerek estetik arayışını sürdürür bunu yaparkende kavrama yönelik hiçbir şeyi çıkartıp atmadan yapar. Abraham Moles’in dediği gibi sanatçı artık yapıt yaratmıyor, yapıt yaratacak düşünceler yaratıyordu.

---

<sup>4</sup> Özdoğru, a.g.k., s.49.

<sup>5</sup> Özdoğru, a.g.k., s.50.

<sup>6</sup> Özdoğru, a.g.k., s.51.

“Minimalizm sanat tarihinde özellikle ABD’de eser veren plastik sanatçılar tarafından ortaya atılmış uluslararası çaptaki ilk harekettir. Akımın önemli isimleri arasında Carl Andre, Ronald Bladen, Mel Bochner, Dan Flavin, Mathias Goesritz, Donald Judd, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Mangold, Brice Marden, Anges Martin, Robert Morris, Dorothea Roceburne, Robert Ryman, RichardbSerra, Tony Smith, Frank Stella sayılabilir. Minimalizm ABD’de Soyut Dışavurumculuğun yerini alan egemen bir eğilim olarak kendini kabul ettirmiştir. Japonya’da ‘Mono Ha’ ve Meksika’da da benzer bir akım Minimalizmin farklı versiyonları olarak ortaya çıkarlar. 1960 sonlarında ABD’de ortaya çıkıp Avrupaya yayılan Land Art (Arazi Sanatı) da minimalist heykel anlayışını içeren fakat minimalizmin teknolojik biçimciliğine karşı duran müzeler ve galeriler yerine toprak üzerine yapılan tercihen Nevada ve California çölleri devasa ve kısıtlamasız çalışmaları içeren bir ardıl akımdır.”<sup>7</sup> Minimal Sanat’ın bittiği yerde ise Conseptuel Art(Kavramsal Sanat) ve Land Art (Arazi Sanatı) devreye girer.

## 1.2. SİNEMADA MİNİMALİZM

“Sanat dilinin dolaysızlığı ile rağbet gören Minimalist Sinema, gerçekçi bir duruşun ifadesidir. Sadeci, kimi zaman da belgeci bir tutumun, yaşamla paralel gelişen bir filmsel yapının oluşumudur. Yapay efektler ve bol aksiyonla yoğrulmuş sinema anlayışına karşın hayatın bir parçası gibi duran filmler üretmeye çalışan Minimalist yönetmenler, "gerçeği gerçekle düzeltmek" adına arındırılmış bir estetik anlayışı gözetmektedirler.”<sup>8</sup> İçeriği en temel olana indirgenmiş bir sanatın, paralelinde, yüksek bir estetiği de tetikleyen değerli yapıtlara ulaşmanın hedeflendiği bir akımdır.

“Bresson'un deyimiyle ‘bir kemanın yettiği yerde ikincisini kullanmamak’ gerektiğini düşünen Minimalistler, kendiliğindenlik, tazelik ve yalınlık peşinde olmuşlardır. Hakikiyle sahtenin karışımının sahteyi verdiğini düşündüklerinden bu ikisini ayırma ihtiyacı hissetmişlerdir. Fakat hakikate dair bakış açılarının salt biçimsel bir titizlikle örülü olması, beraberinde bazı problemleri de getirmiştir. Gerçekliğin parçalanıp yeniden kurgulanmasıyla elde edilen bir yapının, hakikati

---

<sup>7</sup> [www.sinematurk.com/makale\\_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm](http://www.sinematurk.com/makale_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm) (07.07.2010)

<sup>8</sup> [http://semihtaytak.blogspot.com/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://semihtaytak.blogspot.com/2009_03_01_archive.html) (07.07.2010)

perdelediğini gören Minimalistler, zaten güzel olan gerçeğe ek bir güzellik katmaya çalışmanın gereksizliğini imleyen bu düşünceyi alternatif olarak sunmuşlardır. Fakat eleştirdikleri hataya düşerek oluşturdukları yapı, gerçekliğin hiç olmadığı kadar sıradan ve yoksunlaştırılmış bir başka türevidir. Zira gerçeğin kendisi, hatalı buldukları tarzlardaki kadar atraksiyon ve gösterişe yaslanmamakla beraber, onların savunduğu kadar durağan bir çizgi de takip etmeyebilir. Böylece damıtmaya çalıştıkları sanatı, farkında olmadan yoksullaştırdıkları görülür.”<sup>9</sup> Minimalist Sinema gerçekçi, sadeci, bazende belgeci bir yaklaşımın yaşamla doğru orantılı gelişen filmsel yapının oluşumudur. Sanat dilinin dolaysız oluşu minimalist sinemaya olan ilgiyi önemli ölçüde artırmaktadır.

“Minimalizmin salt formel yönünü sahiplenerek içini doldurabilmek pek mümkün görünmemektedir. Bu akımı sahiplenenlerin bazı kurallar belirlemeleri önemli bir seçkinciliği simgelemekle beraber bu durum, bir süre sonra kendilerini fazla sınırlıyor olmalarına sebep olmuştur. Resim sanatında hiçbir şey anlatmayan, konuyla ilişkisi olmayan figürasyonlara, müzikte notasız ve sessiz eserlere imza atan minimalistler, sinemada ise mahrem olanın alanına girerek bu sanatı sırf izlenimci ve ifşa edici bir boyuta indirgerler. Sınırları zorlayarak gerçekliği değiştirmeye çalışanlara tepki vermek isterken, kendileri de bir başka sınır boyunda seyrederek hale gelmişlerdir. Minimalizm, onca şaşaa, süs ve blöfe aslında hiç de gerek olmadığını, hatta bu abartının sinemayı deforme ettiğinin fark edilmesi açısından önemli bir karşı duruştur. Gerçekliğin görkemde değil, küçük ve sade hayat tarzlarında olduğu fark edilmiş, sadeliğin gerçekliği seçkin bir dille ve fazlalıklardan kurtularak ortaya konmuştur. Ancak salt minimal akımdan hareketle bir sinematografi oluşturmaya çalışmak, faktörlerden kurtulamamaya ve sanatın özünden uzaklaşmaya sebep olabilmektedir. Minimalizm bir amaç değil, bir "sonuç" olabildiğince yaratıcılığı tetikleyecektir.”<sup>10</sup> Sonuç olabildiği oranda minimalizme yaklaşır ya da uzaklaşır, doğal olunabildiği sürece minimalist tavır sürer. Amaç olduğu durumlarda ise doğallıktan söz etmek mümkün olamayabilir.

“Bu akımın bir sonuç olarak ele alınması gereği sebebiyle herhangi bir yönetmenin "minimalist" olarak tanımlaması, sınırlayıcı bir konum arz eder. Bu

---

<sup>9</sup> [www.beyazperde.com/mesaj/653053](http://www.beyazperde.com/mesaj/653053) (07.07.2010)

<sup>10</sup> [www.sinematurk.com/makale\\_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm](http://www.sinematurk.com/makale_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm), (07.07.2010)

sebeple, "Minimalist yönetmenler" yerine, "filmlerinde minimal unsurlara rastlanan yönetmenler" şeklinde bir ifade kullanmak daha isabetli olabilir. İlk olarak 30'larda, usta yönetmen Yasujiro Ozu'nun filmlerinde rastlanan bu üslup, Fransız yönetmen Robert Bresson'un yalın tarzı ve arınmış sinematografisinde de fazlasıyla görülmektedir. Müzikli ve danslı Hint filmleri arasından sıyrılıp kendi gerçekçi tarzını oluşturabilen bir yönetmen olan Satyajit Ray de bu grup içerisinde anılır. Abbas Kiyarüstemi, Bahman Gobadi, Cafer Penahi gibi yönetmenleri barındıran İran Sineması ise sade anlatımı ve yapay olandan arındırılmış hikâye örgüsü ile bu akımın merkezinde yer alır. Dardanne Kardeşler, Kaurismaki Biraderler, Jim Jarmush gibi isimlerin de dahil edilebileceği bu listenin Türkiye'deki en önemli temsilcisinin ise Nuri Bilge Ceylan olduğu söylenebilir."<sup>11</sup> Genelde minimalist sinemacılar gerçeklik hissini kaybetmemek adına amatör oyunculara yer verirler. Doğaçlamaya özen gösteren sesli çekimleri tercih ederler. Öyküye gölge düşürecek her türlü detaydan kaçınarak, mekan ve dekor seçimlerini konunun bölünmemesine dikkat ederek yaparlar.

Minimalist Sinemanın temel özellikleri şu şekilde sıralanır:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir. Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır.
- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.
- Bir oyuncu bir karakteri karşılar. Birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz.
- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir.
- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır.
- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir.
- Yapay efektlere başvurulmaz.
- Dublaj yerine sesli çekim yapılır.
- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez. Bu özellikler amaç değil sonuç'a ulaşabildiği sürece başarılı yapıtlar çıkarılabileceği unutulmamalıdır.

---

<sup>11</sup> [semitaytak.blogspot.com/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://semitaytak.blogspot.com/2009_03_01_archive.html) (07.07.2010)

### 1.3. SİNEMA SANATI:

“Sinemanın geleneksel sanatlarla olan benzerliği ya da başka bir deyişle, sinemanın geleneksel anlamda bir “sanat” olup olmadığı, sinema kuramının temel sorunsallarından birisi olma özelliğini hala sürdürmektedir. Sinemanın estetik felsefesi açısından ontolojik temeli incelendiğinde, biçimci yaklaşım (gerçeği dönüştürme) ve klasik mimesis (yansıtma) kuramından türeyen dört temel yaklaşım karşımıza çıkar.”<sup>12</sup> Bu dört farklı görüşü ayrı ayrı ele alalım.

“Varoluş, sıradan yaşantı, herhangi bir sanatsal “güzellik” içermez. Sanat, en başta, kaotik dünyadan “ahenk” içeren yeni bir “şiiir” yaratmaktır. Bu şiiirsellik, felsefi anlamda insandaki “güzel” duygusunu harekete geçirir. Kant’tan esinlenen bu görüşe göre “güzellik”, “çeşitlilik içerisinde ahenk yaratabilmektir”. Bu güzellik karşısında duyulan “zevk”, herhangi bir dünyevi tatmin ya da fayda arzusundan ileri gelmez. Sanat, maddeci yaklaşımlarla açıklanamayan, “aşkın” duyguları harekete geçirir (Kant, 1960). Sinema da, özellikle insanoğlunun duygularına hitap eden, maddesel dünyadan bağımsız bir sanattır. Bu perspektifin en önemli savunucularından Hugo Munsterberg’e göre, bazı filmler, insan zihninde, Kant’ın maddesel dünyayla tamamen ilgisiz “aşkın” hislerine paralel bir güzellik ve ahenk duygusu yaratabilir. Sinema, insanı varoluşun sıradan gerçekliğinden koparıp başka bir şiiirsel dünyaya götürebilir. Sinemayı ‘güzel sanatlar’ alanına yaklaştıran bu görüşe göre, film de aynı resim gibi toplumsal bağlamı dışında, tamamen farklı, yeni bir ‘güzellik’ yaratabilir ve bu bakımdan da geleneksel sanatlarla bir tutulmalıdır.”<sup>13</sup> Bu görüş ışığında; bilindiği gibi sinema yedinci sanat olarak tüm sanatları kendi potasında eriterek muhtevasında barındırır. Bu bağlamda tüm sanatlar sinema sanatı disiplini içinde yerini alır. Ve güzellik kavramı arayışı yolculuğuna ama şiiirsel ama duygusal maddi dünyadan arınmış bağımsız bir sanat olabilme ve göreceli olan güzellik arayışını sürdürebilmektedir.

“Yine Kant’tan esinlenen bir başka görüşe göre, yukarıda vurgulanan bu ‘güzellik’ duygusunu harekete geçiren, sanat eserinin kaotik yaşantıyı yeniden biçimleyerek oluşturduğu ‘şiiirden’ çok, ifade etmek istediği duyguyu ortaya koyuş

<sup>12</sup> www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/nbc-sinemasi.html.(07.07.2010)

<sup>13</sup> www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/nbc-sinemasi.html.(07.07.2010)

biçimidir. Sanat eserinin anlamından çok ‘formu’ önemlidir. Yeni-Kantçılar olarak bilinen bu grubun önemli temsilcilerinden Suzanne Langer’a göre, kişide ‘aşkın’ estetik duyguyu yaratan, Langer’in “başat biçim” (significant form) adını verdiği bu biçimsel güzelliştir (Langer, 1953). Sanat, insanoğlunun duygusal dünyasını sembolize eden biçimler yaratır. Dolayısıyla bir sanat eserinin değeri onun biçimsel öğeleri ile ölçülür. Bu kuramı sinema dilinin biçimsel öğelerinin (ışık, renk, ses, kurgu, aktör...) izleyicide Kantçı anlamda bir ‘aşkınlık’ duygusu yaratması gerekmektedir. Bu kuramın sinema alanındaki savunucularından Rudolf Arnheim’e göre sanat, dikkati aktarılan nesneden uzaklaştırıp, sanatın aktarım “araçlarına” çeker. Aradaki aktarım araçlarını “saklayan” ve gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan bir yaklaşım sanat olamaz. Arnheim bu yüzden uzun süre ‘sesli’ filme karşı çıkmıştır.”<sup>14</sup> Bu görüşte biçim ve formun güzelliği ön plandadır, biçimsel güzellik kişinin duygusal dünyasını, belki fetişist yanını da sembolize edebilir. Kaotik yaşam, güzeli arama konusunda insana adeta yol arar ve insanı rehabilite eder, dolayısıyla öznedir. Sanat eserinin değerinin ölçümü biçimsel güzelliği etkileyen faktörlerin (ışık, renk, ses, kurgu,aktör) sinema dilinin bu biçimsel öğelerinin doğru bir şekilde yan yana geliş ilişkilerini sanat disiplinleri belirler. Ve güzeli arama yolculuğunda eser olabilme niteliğine taşır. Bu görüşte mutlaka gerçeğin dışındada sanatçının eserinde kendinde üzerine birşeyler koyabilirliği önemlidir.

“Yaşamı olduğu gibi verme taraftarı olan “gerçekçi” yaklaşıma karşı çıkan ancak biçimciliği de (“sanat için sanat” bağlamında) reddeden üçüncü grup, “modernistler” olarak da adlandırabileceğimiz, çoğu siyasi olarak “engage” sanatçı topluluğudur. Bu sanatçı ve düşünürler çevremizde varolan gerçekliği başat ideolojinin bir yansıması, bir “façade” olarak görür. Sanatın (ve sinemanın) amacı toplumu dönüştürmek, varolan sistemi sorgulamak olduğuna göre, aslında gerçek olmayan, ‘sahte’ bir gerçekliği yansıtmının hiçbir faydası yoktur. Ekim Devrimi sonrasında başarılı filmlere imza atan Eisenstein’e göre çekilen tek bir sahnenin, ‘gerçekliği yansıması açısından’ tek başına hiçbir anlamı yoktur. Filme anlam katan, onu seyircinin kafasında farklı bir ‘senteze’ dönüştüren ‘montajdır’. Eisenstein, doğal olana fazla bir önem vermez ve devrimin “fütürist” öncülleriyle uyumlu olarak gerçeğin ‘kurulması’ gerektiğini söyler (Deleuze, 1996). Sinema kuramı içerisinde

---

<sup>14</sup> www.nbcfilm.com/uzak/press\_dogubati.php.(07.07.2010)

bu perspektife örnek olarak, Eisenstein dışında, 1965 sonrası Althusser Marksizm’inden etkilenen Fransız sinemacıları (özellikle Jean Luc Godard) ve Cahiers du Cinema yazarları (Comolli, Narboni, Baudry) da gösterilebilir.”<sup>15</sup> Gerçekçi yaklaşıma karşı çıkan ve (sanat sanat içindir bağlamında) biçimciliği red eden modernistler hayatta zaten var olan gerçekliği tekrarlamının anlamsızlığını ifade ederler. Sanatın izleyiciyi kültürel ve entellektüel anlamda daha yukarı taşımasında sanatçılara büyük bir görev düşmektedir.

“Son olarak, sanatın gerçekliği yansıtmak (ya da taklit etmek) amacından ortaya çıktığını savunan Aristo’nun “mimesis” kavramı, sinemasal gerçekçiliğin de temel çıkış noktasını oluşturur. Mimesis basit bir yansıtma kuramı değildir ve insanın temel ontolojik durumuna dair önemli düşünsel açılımlar sağlar. Aristo’ya göre insan, varlığa atılmış bir “hiç” değil, çevresi ile sürekli etkileşim halinde olan “siyasal” bir hayvandır (zoon politikon). Bu düşünce temelde, insanın doğada varolduğu düşünülen “ahenge” uyabileceği ya da insanın kendisini çevreleyen dünya ile diyalektik bir uyum içerisinde olması gerektiği fikrini de kapsar. Modernistlerin, ‘kaos’, ‘yabancılaşma’ ve ‘varoluşa düşüş’ (Geworfenheit ins dasein-Heidegger) kavramlarına karşın, mimesis merkezli “gerçekçi” sanat savunucuları “uyum”, “bütünlük” ve “öz”ü vurgular.”<sup>16</sup> İnsanların dış dünyayla sürekli iletişim ve etkileşim içinde olduğu düşünülürse sosyal, siyasal bir varlık olan insanın gerçekliği taklit etmesi “mimesis” kavramı insanın kendini sorgulaması, eleştirmesi, tanınması bağlamında faydalı olacaktır. Bu görüşte çerçevesinde sinema dilinin kullanılarak sanat yoluyla diyalektik kurulması esasına dayanır.“Genelde “hümanist”, insan merkezli bir sanat anlayışına gönderme yapan bu felsefe, sinema kuramı içerisinde özellikle André Bazin ve Siegfried Kracauer’in yazılarında hayat bulur. Fransız kuramcı Bazin’e göre Eisenstein’in “montaj” teorisi seyirciyi şartlamak ve manipüle etmekten başka bir işe yaramamaktadır. Bazin montaj yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan “alan derinliği” kavramını benimser. Kracauer de (aşağıda vurgulanacağı gibi) sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotografik gerçekçilik olduğunu söyler. Gerçekçilik-doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakıldığında, biçimcilerin aksine, “gerçekçi” sanat (ve sinema) savunucularının,

---

<sup>15</sup> www.nbcfilm.com/uzak/press\_dogubati.php.(07.07.2010)

<sup>16</sup> www.nbcfilm.com/uzak/press\_dogubati.php.(07.07.2010)



“şiiirselliği”, varolanın “dönüştürülmesi” sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görölür.”<sup>17</sup> Fransız kuramcı Bazin’in alan derinliği kavramını benimsemesinin altında sinemasal anlatıya fotografik gerçekliğin hizmet edecek olması bağlamında gerçekçilik, doğa ve sanat üçgeni arasında ki etkileşim süreci sonunda doğabilecek şiiirselliğin filme de yansıyabilecek olması şeklinde yorumlanabilir.

“Başka bir deyişle, sanat, doğadaki, sade yaşantıdaki “gizli” şiiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Basit hayatların yalınliğını, saf insanın “güzelliğini”, bu duyguları paylaşan seyircide bir “haz” yaratacak şekilde verebilmek belki de başarılması en zor sanattır. Ünlü yönetmen Griffith sinema yapma amacını şöyle özetler: “Benim başarmaya çalıştığım yegane şey, ‘görebilmenizi’ sağlamaktır. Bu perspektif, temelde varoluşa daha olumlu, dengeli bir yaklaşımı içerir. İnsanın da parçası olduğu yaşam özünde belli bir “ahenk” saklar. Bu ahengi bozan modernizm ve onun uzantısı olan teknolojik kaostur. Sinemaya bu noktada büyük iş düşmektedir: aslında teknolojik bir sanat olan sinema, insanın (Griffith’in vurguladığı anlamda) çevresini görmesini sağlayarak insan-doğa arasındaki bozulan diyaloğu yeniden kurabilir.”<sup>18</sup> Bıçak sırtında duran modernizmin teknolojisi ile insan-doğa arasındaki ikilemi Kiyarüstemi Ten(10) filminde yönetmeni yani kendisini adeta devre dışı bırakarak anlatır. Böylece Dijital mikro sinemaya doğru giden minimal düşünceyle insan-doğa arasındaki söz konusu dengenin tekrar sağlanabileceğini gösterir.

#### 1.4. SİNEMA RESİM İLİŞKİSİ

“Teknik bir buluş olan sinema, başlangıcından bu yana resim sanatından yararlına gelmiştir. Çerçeve düzenlemesi, yerleştirme, perspektifi oluşturan diğer öğeler çoğu kez resim sanatının temel ilkelerine sırtını dayar. Buna rağmen hareketli resimlerden oluşan sinema, belgesel doğrulara duyulan güveni son derece arttırdı. Kimi ruhbilimsel araştırmacıların ortaya koyduğu bir diğer gerçek şu ki; sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş görüntüye daha çok derinlik katmıştır. Bu da, gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinliğin doruk noktaya varması anlamına geliyor.

---

<sup>17</sup> www.nbcfilm.com/uzak/press\_dogubati.php. (07.07.2010)

<sup>18</sup> www.nbcfilm.com/uzak/press\_dogubati.php(07.07.2010)

Bu kesinlik ve inanırlık, zamanla sinemayı diğer sanatlara göre daha çok bilgilendirici konuma getirdi. Bu, sinemanın kitleselleşmesinin en ciddi nedenlerinden biri oldu. Başlangıç yıllarında alıcı aygıtların teknik yeterlilikleri oranında, yalnızca doğal olanı kaydedebilen sinema, Melies'nin sinemaya öyküyü sokmasıyla birlikte, doğanın taklidi yerine 'görüntüyle anlam üretimine' bırakmıştır. Bu, aynı zamanda sinemanın kendi gerçeğinin oluşmasıdır."<sup>19</sup> Görüntünün ışık yoluyla tespit edilip kaydedildikten sonra, sinemanın ilk formu resimdir. Resim, hareketli görüntüye dönüşürken resim sanatına çok yaklaşıırken formu değişmekte ve sinemayı oluşturmaktadır.

"Resim, insanlık tarihinin başlangıcıyla birlikte var olmuş bir uğraştır. Önceleri yalnız bir imgelem, iletişim kodu olan resim yerleşik düzen ve uygarlaşma ile birlikte bir sanata dönüşmeye başlamıştır. Sinema ise resme ve diğer sanatlara göre daha genç bir sanat olmasına karşın özellikle resimle derin bir benzeşme gösterir. Sinemanın, icadıyla bugüne farklı malzemeye ve ekipmana gereksinim duymuştur."<sup>20</sup> Sinema resim arasındaki gizli ilişkiyi sorguladığımızda resmin modernliğinin onu lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgeyerek yaptığı saptamalar resmin dramatik bir sanat olduğu yolundadır. Resim ve sinema arasındaki ortak payda da gerçeğin kaydedilmesi durumu ve birbirlerini etkileyerek çoğaltmasıdır. Bir ressamın eserini oluştururken kullandığı objeler bizi 'gerçekten' soyutlamak suretiyle objenin varlığını unutturmaya çalışarak bize sanat eserini yeniden sunmaya çalışır. Onu yeniden keşfetmemizi sağlar. Oysa bir film yapımcısı bir nesneyi kullandığında tüm ilgimizi o nesne üzerinde toplamamızı sağlayarak altını çizer. Ressam ise bizim örneği aşmamızı ve onun bir resim yüzeyi olduğunu unutmamızı ister.

## **1.5. HAREKETLİ GÖRÜNTÜDEN SİNEMATOGRAFİK ANLATIYA GEÇERKEN**

Sinema için kısa bir tanım yapacak olursak peşpeşe gelen karelerin birbirini tanımlayarak bir devinim oluşturması mantığıdır diyebiliriz.

"Sinemanın, başlangıçta hareketli fotoğraflardan ibaret olduğunu ve bir sanat olarak gelişmeye başlamasının Amerikalı film yapımcısı D. W. Griffith'in ilk kez

---

<sup>19</sup> Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com (07.07.2010).

<sup>20</sup> Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com (07.07.2010).

kullandığı yakın çekimle gerçekleştiğini hatırlarsak. Yanı sıra, Rus sinemacıların kısa-kesme (short-cutting) olarak adlandırılan birleştirme tekniğini de anmak gerekir. Bu montaj tekniği diğer sanat dallarında görülmeyen yeni bir anlatım tekniği doğurdu.”<sup>21</sup> Ekspresyonist film anlatımının devrim yaratabilir niteliği, teknik açıdan kolaylıklar sağladı. Kısa çekimlerin yanı sıra hızlı bir ritim, çekim noktalarının değişken olması sinemada uygulanabilir yöntemlerden oldu.

“Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı” filminde şu görüntü sırası kullanılmıştır; Çılgınca çalışan insanlar, krüvazörün makine dairesi, çeşitli çarkları çeviren eller, zahmetle gerilmiş yüzler, manometrede en yüksek basınç derecesi, tere bulanmış bir göğüs, akkor haline gelmiş bir kazan, bir kol bir çark, makine-insan, makine-insan, makine-insan... Burada biri maddesel, öteki ruhsal iki farklı gerçek bir araya getirilmekte, yalnız getirilmekle kalmayıp, birinin diğerine geçtiği görülmektedir. Bu çeşit bir tutum, sürrealizm ve tarihsel maddeciliğin daha önceden de yaptığı gibi bireysel yaşam çevrelerinin otonomisini yadsıyan bir felsefeye zemin hazırlamaktadır. “St. Petersburg’un Sonu” adlı filmde Pudovkin, orta sınıfın dağılan gücünü temsil etmek için titreşen kristal avizeyi kullanır. Resmi hiyerarşiyi tanımlamak için üzerinde küçük bir insan figürünün yukarıya doğru tırmanmakta olduğu dik ve sonsuz bir merdivenden yararlanır... Eisenstein’in “Ekim” adlı filminde Çarlığın çöküşü çarpık kaideleri üzerinde duran karanlık süvari heykelleri biblo olarak kullanılan sallanan buda heykelleri ve parçalanmış zenci totemleriyle anlatılmaktadır.”<sup>22</sup> Eisenstein’in film biçemi hakkında görüşlerini değerlendirilirken amaçları da değerlendirilmelidir. Eisenstein kuramı retorik ile otonom sanat arasındaki ilişkileri ve sorunları da kapsar. Bu terimler bir çok kuramda zıt kutuplar olarak değerlendirilir. Eisenstein kuramlarını birer sanat kuramı oluşturmak için bilerek düşünmüştür. Bunun bir retorik araç olarak kullanmasıyla ilgili hiçbir bilgi yoktur.

---

<sup>21</sup> Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com (07.08.2010).

<sup>22</sup> Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com (07.08.2010).

## 1.6. SİNEMA DİLİ VE GÖRSEL ALGILAMA

“Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı ‘görsel olarak algılaması’ yatar. Resim, grafik, sinema vb. araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer ‘im’e dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur. “Filmsel görüntünün etkisi, gerçekliğin tüm uzaysal biçimleri ile beyazperdenin dört yandan sınırlı düz uzayı arasındaki eş biçimliğe (izomorfî) dayanmaktadır. Ayrıca beyazperdenin değişmez sınırları ve fiziksel reel yüzeyi sinematografik uzayın meydana gelmesi için sinemada beyazperdenin sınırlandırılması arasındaki ilişki resim sanatındakinden tamamen farklıdır.”<sup>23</sup> Sinema başlangıcından bu yana resim sanatından sürekli olarak yararlanmıştır. Resimsel düzenlemelere ilişkin öğeler her ihtiyaç duyulduğunda kullanılmış ve resim sanatı temel alınmıştır. Araştırmalara göre sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş bu devinim, görüntüye daha çok derinlik katarak bu gerçekçiliği yansıtan keskinliği mükemmel bir seviyeye getirdi. Bu da sinemanın kiteselleşmesine olanak sağladı.

“Görme ve bakma birbirinden farklı etkinliklerdir. ‘Bakma’ tamamen duyu organlarıyla ilgili fizyolojik bir etkinliktir. Buna karşın ‘bilme’ zihinsel faaliyetin kültürel kodlarla birleşmesinden ortaya çıkan zihinsel, duysal ve kültürel bir etkinliktir. Görsel algılamanın aşamalarını yakından irdelediğimizde üç aşama ortaya çıkmaktadır. Beyin ilk önce algılanan görüntüyü iki boyutlu olarak kaydeder. Nesneye ait görüntü bilgileri nokta nokta okunur, her noktaya ait ışık bilgisi ağ tabakada sinir uçları tarafından beyine ulaştırılır. Beyin burada kayıt edilen iki boyutlu nesneye mesafeyi de ekleyerek ikinci aşama okumayı gerçekleştirir. Böylece nesne beyinde üç boyutlu hale gelir. En son aşamada ise, beyin bu görüntüyü tanımlar, kültürden edindiği kazanımlarla ona bir kimlik vermeye çabalar. 1. İlk süreç iki boyutlu algılamadır. Beyin görüntüyü önce eni ve boyu olan bir düzlemde kaydeder,

2. Uzaklık ve derinliğin eklenmesiyle, üçüncü boyut eklenir ve derinlik algılanır,

---

<sup>23</sup> Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com(07.08.2010)

3. Nesnenin kimlik kazandırma aşamasıdır, artık nesne tanınır.”<sup>24</sup> Görsel algının fizyolojik sürecinin anlaşılmasını sağlamak amacıyla görsel okuryazarlık, düzeyi anlamında imgeleri okuyabilme, eleştirel değerlendirebilme ve bütünlük içinde düşünebilmenin yetenek olduğunun anlatılması ve anlaşılması gereklidir.

### 1.7.İRAN DEVRİMİ ÖNCESİ SİNEMA TASVİRİ

1979 İran devriminden önceki, sinemaya din adamları ya karşı çıktılar ya da önemsemediler. Ayrıca sanat filmleri olmasından dolayı yasaktı yani haramdı. Çoğunlukla aileleler için sinemaya gitmek günah işlemek gibiydi. Nedeni ise içerik olarak aşkın tasvir ediliyor olmasıydı. Aşk her zaman Pers şiirinin ana teması olmuş yalnız genellikle ilahi aşktan mı yoksa dünyevi bir aşktan mı söz edildiği pek anlaşılmamıştır.

“İran Devriminden sonra sinemanın bu ülkenin en gözde kültür sanat alanı haline gelişi tasvir ve sinema üzerine sorularımı çoğalttı. Müslüman hem de İslam adına devrim yapmış bir ülkede, Batı’da icat edilen ve Müslümanların genellikle bigane kaldığı bir sanat olan sinema nasıl bu kadar benimsenebilmişti? Şark şiiri kitabında Cihan Aktaş şöyle anlatıyor, 1985 yılında Tahran’a ilk gidişimde sinema önlerindeki uzun kuyruklar ve film afişleri dikkatimi çekmişti. İran da sinema çalışmaları sürdürülüyordu ve kadınlar filmlerde oynuyordu. İyi ama kadın oyuncuların perdedeki varlığı tesettürle ilgili ayetlerle nasıl bağdaştırılıyordu?”<sup>25</sup> Devrim öncesi sinemasında basit karakterler haline getirilerek eğlence aracı olarak beyaz perdeye yansıtılan İran kadını devrim sonrasında özgürlüklerini zor da olsa yavaş yavaş kazanmaya başlamıştır.

“Peki devrimin getirdiği yeniden yapılanma sürecinde sinema kısa zaman içinde nasıl bu kadar ön plana çıkmıştı? Bu oyuncular, yönetmenler ne zaman ve nasıl yetişmişlerdi? 1989 İstanbul Altın Lale Film Festivali’nde Said İbrahim Fer’in Nar-o Ney filmiyle birincilik ödülünü kazanması İran sinemasıyla ilgili yeni bilgiler edinmeme vesile oldu. İstanbulda İbrahim Fer ve Farabi Sinema Enstitüsü’nün o dönemdeki müdürü Beheşti ile yaptığımız söyleşilerle İranlı Müslüman aydınların sevgisine şahit oldum. Bu söyleşilerle sinemanın bir propaganda aracı gibi görülmeşiğine yapılan vurgu İran sinemasıyla ilgili yeni sorular sormama neden

---

<sup>24</sup> www.fotografya.gen.tr.(07.08.2010).

<sup>25</sup> Aktaş,M.,Şarkın Şiir’i.,İran Sineması,İstanbul, 1998,s.x.

oldu.”<sup>26</sup> İran’daki devrim’in ardından bu sinemadaki hareketlilik halkın yaşantısındaki sosyo-kültürel değişimleri siyasal gelişmeler takip eder. Sinema dergilerinin artması, gazetelerin sinema ekleri veriyor olması, kültür ve sanat sayfalarında sinema sanatına çokca yer verilmesi, Sinema-Tiyatro okullarının oyuncu yetiştiren kurslar vermesi İran halkının sinemayı benimsediğini ve kabul gördüğünün göstergesidir.

“Devrim’den sonra İran’da sinemanın yeniden yapılandığı süreç, uydularla kusatılmış bir dünyada herhangi bir ülkenin kültür emperyalizmi karşısında yasaklara başvurmak suretiyle özdeğerlerini koruyamayacağıın ifadesi olması bakımından da incelemeye değerdir. Dünya ülkelerinden tecrit edilmek istenen İranlılar için sinema dünya ile yeniden irtibat kurmayı sağlaması bakımından en kestirme ve çekici bir yol olmuştur.”<sup>27</sup> Batı ülkeleri tarafından ekonomik ve siyasal bakımdan ambargo konan İran batı icadı sinemayı kullanması biraz şaşırtıcı bir durum sayılabilir. İslam devriminden sonra Batının kültürel hucumuna karşı sinemayla yol arayan İran, sanatla çıkış aradı.

“Sinemanın çıkış noktası din değildi. Tersine sinema pozitvizmin ve dinle mücadelenin yükselişe geçtiği bir dönemde gelişti. Sovyetler Birliği’nde uç bir şekilde görüldüğü gibi dini düşüncelerin yok olması ya da kamu hayatında etkisini yitirmesi için kullandığı oldu. Fakat aynı dönemlerde, dünya sinemalarında dini içerikli ya da zahiren dini bir çok film de yapıldı. Dini bir düzeni olan bir ülkede dini bir sinema hedefi niçin tartışılıyor? İran’ın başarılı yönetmenleri sansürden nasıl etkileniyorlar? Sansür mekanizması nasıl çalışıyor? İran sinemasının en büyük handikapı sayılan kadın oyuncularla ilgili sorulara cevap verilebildi mi? İran sinemasında kadın tasviri, Müslüman kadının kamusal alandaki görünümünü nasıl etkiliyor? Dış festivallerde ödül alan filmler ülke içinde nasıl muamele görüyor? Bu filmler gerçekten de kendi ülkelerini kötüledikleri için mi ödüllendiriliyor? Dindar entelektüeller ödüllü filmler için neler düşünüyorlar?”<sup>28</sup> Bu soruların cevaplarını Cihan Aktaş şöyle açıklıyor. Önceki sinema politikalarını şiddetle eleştirerek daha dini bir sinema hedefini gerçekleştirmek amacıyla sinema yönetimini devralan ekip dini sinema adına neler yaptı? Devrim’den önce sinemayı haram sayan alimler şimdi bu kurumu hangi gerekçeyle meşru görüyorlar? İran sinemasının başarısının kökeni

---

<sup>26</sup> Aktaş, a.g.k., s.x

<sup>27</sup> Aktaş, a.g.k., s.x1

<sup>28</sup> Aktaş, a.g.k., s.x11

Devrim öncesi sinemada bulunabilir mi? Sinemaya giden alimi ve sinemayı sinema olarak kabul etmek gerektiğini söyleyen Robert Atman seyircisi bir hüccetülislam, Şia mezhebinin kendi içindeki gelişiminin bir ürünü mü saymalıyız? Ulemanın sinemayla barışması nasıl mümkün olmuştu? Ve Türkiyedeki Müslüman aydınları senelerce meşgul eden sorular. Sinema Batı'nın ürünü bir araç olduğuna göre İslami bir sinema nasıl mümkün olurdu? Modern uygarlık kendi ütopyalarını insanlara benimsetmek için moda sinema, tiyatro ve reklam yoluyla insanlara ilahlar üretiyor. İran sineması sinemaya ilişkin uluslararası piyasa kurallarını özellikle star sistemini nereye kadar dışlayabilir? Kapitalizm, evlere kadar uzattığı sinema, televizyon bilgisayar gibi araçlarıyla bütün mahremiyeti deşifre ettiği yaşantıları sıradanlaştırdığı bir eğlence ve seyirlik sektörü oluşturdu.

“Yeni İran Sineması ilkesel olarak gerçekliği olay örgüsüne boğarak seyirciden uzak tutulmaktan seyirciyi meşgul etmeye dönük hikayelerden kaçınmalıdır. Bu sinemanın film'in konusunu olaylara ve yaşantılara indirgemekten bir hayat bilmine ve felsefesine dönüştürülmesi yönündeki arayışlarıyla, halkın sinemaya yönelik talepleri uzlaşabilir mi? İran sineması devletin desteğini aldığı için gelişti ama bu gelişmenin asıl serbebi devletin sinemayı propaganda aracı olarak görmeyişi oldu. Modern dünyada dini değerlerin belirlediği bir düzen tecrübesini yaşayan İran'da sinemanın sanatçılara kendilerini ifade etme imkanı veren başlıca alanlardan biri durumunda olduğu için de geliştiği söylenebilir.”<sup>29</sup> Böyle bir totaliter rejimde devletin sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaması hatta destek vermesi biraz şaşırtıcı ve manidardır. “1991 yılındaki değerlendirmelerle, İran da sinema sektörünün altmışüç senelik bir geçmişi olduğu kaydediliyor. Bu altmışüç sene de mütala ediliyor. Sinema tarihinin 1979 devriminden önceki bu dönemlerin ayırt edici özellikleri şöyle:

- 1- Başlangıç tarihi 1928'den 1944'e bağımsızlık yanlısı Musaddık'ın siyaset sahnesine ağırlığını koyduğu tarihe kadar olan dönem. Bu dönemde özgün bir sinema örneği teşkil edecek kayda değer bir film üretimi bulunmuyordu
- 2- 1941'den 1950'ye kadar olan dönemde de önemli bir üretim olmamakla birlikte 1960'a kadar iyi filmler yapıldı

---

<sup>29</sup> Aktaş, a.g.k., s.xiii

- 3- 1962'den itibaren bir gelişme oldu. Sinemada lümpenliğin hakim olduğu bu yıllar entelektüel sinemanın ilk örneklerinde kendini gösterdi. Çoğu sol görüşlü olan entelektüel sinemacılar toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya yöneldiler.”<sup>30</sup> Film piyasası yabancılara bağımlıydı, çekilen filmlerde dansa şarkıya ağırlık veren Hint, Arap ve Mısır sinemalarının etkisi büyüktü. Yeni sinema anlayışı içinde sinemacılar sosyal gerçekçi sinema yapmaya başladılar. Gav (İnek-Daryuş Mehrcuyi) filmi bu dönemde yapılmış önemli bir filmlerdendir.

## 1.8. DEVRİMDEN SONRA İRAN SİNEMASI

Yeni İran sinemasının dışarıya açılmasında etkili olan isimlerden Alirıza Şeca Nuri, 1983'te dar bir bütçeyle ve kısıtlı imkanlarla başlattıkları sinema faaliyetlerden Said İbrahimfer'in Nar-o Ney filmiyle başlıyor.

“Devrim sonrası sinemasının ilk dönemi olarak mütalaa edilen yıllarda sinema ortamı Şeca Nuri'nin ya da herhangi bir sinema izleyicisinin karasızlığa kapılmasına yol açacak bir manzaraya sahipti. Devrim sırasında seks filmi gösteren sinema salonlarının yakılışı sinemacıların meslek hayatlarının geleceği konusunda karamsarlığa kapılmalarına yol açtı. Sinema sanatçılarının ve usta yönetmenlerin bir kısmı batı ülkelerine göç ettiler. Bir kısmıda başka mesleklere yöneldiler. Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyetleri hemen durduruldu fakat aradan bir ay geçmeden Kültür bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerinin başlamasının zaruri olduğuna karar verdi. Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek dokuz kişilik bir film ve sinema şurası kuruldu.”<sup>31</sup> Bu birkaç yıl sinemadaki belirsizlik, yerli şirketler ile yabancı şirketler arası rekabetin etkileri ve sinema piyasasında daha önce depolanmış bulunan yabancı filmlerin göserimi yüzünden yerli şirketlerin pek şansı bulunmamaktaydı. Yerli film üretiminin giderek azaldığı görüldü. Yine aynı dönemde yerli filmler ideolojik bulunarak bu filmler elenerek azaltılma yoluna gidildi. 1981 yılına kadar hiç film yapılmadı.

“Devrim'den sonraki ilk üç yılda ülkeye getirilen sekizyüzdoksansekiz filmin beşyüzonüçü geri çevrildi. Fakat batı ülkelerinden gelen filmlere karşı toptan bir

---

<sup>30</sup> Aktaş, a.g.k., s.5.

<sup>31</sup> Aktaş, a.g.k., s.35.



yasaklama olmadı. Mevcut ihtiyacı karşılamak amacıyla Devrim öncesine ait birçok film gözden geçirilerek, belirlenen islami ölçülere uyduruldu. Bazı filmler kesintilerle düzenlenerek yeniden isimlendirildi. Normlarındaki belirsizlik nedeniyle bazı filmlerin isimlerinin içerikte fazla değişiklik yapılmadan defalarca değiştirildiği oldu.”<sup>32</sup> Tüm bu kısıtlamalar yüzünden ve savaş’ın etkilerinden dolayı birkaç yönetmenin dışında film yapmaya cesaret eden yönetmen olmadı. “Hükümet görevlileri film setlerine gelerek, film çekimlerinin ve ortamlarının ahlaka uygunluğunu kontrol ediyorlardı. İlk yıllarda çekilen filmlerde pek kadın oyuncu bulunmayışıda bu tereddütlü dönemin göstergelerinden biridir.

Bu dönemde Ali Şeriatî’nin İslami gençliğin duygu ve düşüncelerini sanatsal yollarla ifadesi yönündeki çağrısına uyan genç sinemacıların Devrim’den önce kurduğu Ayat film şirketinin yaptığı bazı filmler “Nasıl bir sinema” sorusunun cevaplandırılmasında önemli bir tecrübe teşkil etti. Bu şirketin üyeleri ilerki yıllarda Sinema Enstitüsü gibi kurumlarda bu sorunun cevabını aramayı sürdürdüler. 1984-1985’e kadar sinema yeteri kadar faaliyet gösteremedi. Televizyon, şer’i ve ahlaki sakıncaları nedeniyle yabancı filmleri yayınlamakta zorluk çektiği için film üretimine ihtiyaç duyuluyordu. Bu nedenle ilk yıllarda televizyon dizilerinin yapımına önem verildi.”<sup>33</sup> Bu dönemde Kültür ve İrşad Bakanlığı sinemanın faaliyete geçmesini sağlayacak çalışmalarda bulundu. Sinemada sınırlamaları kaldırarak yapımcılara bu alana sermaye yatıracak güvence verdi. Film festivali sinemacıları teşvik edildi ve sinema enstitüsü kuruldu.

“Devrim sonrası sinemasının ikinci dönemi belirgin olarak başlamış oldu. Bu ekip milli sinemanın alt yapısını oluşturduktan sonra yönetimin rolünün yol gösterme, finansal destek sağlama ve etkinliklere nezaret etmeyle sınırlı kalmasını öngörüyordu. Üretim ve gösterim aşamasında filmlerin çeşitli teşvik kaynaklarından yararlanmasını sağlayacak sistemler kurulacaktı. Milli sinema endüstrisinin durumu, sermaye , materyal, teçhizat ve insan gücünü kapsayan kaynak ve harcamalar açısından değerlendirilerek makro ölçekte bir programlama yapılması zorunlu görünüyordu. Makro yönetim düzeyinde hükümetin sinema endüstrisinin varlığının kültürel ve teknik gelişiminin kişisel çıkarların baskısına maruz kalmaması için

---

<sup>32</sup> Aktaş, a.g.k., s.36.

<sup>33</sup> Aktaş, a.g.k., s.37

inistiyatifi ele alması bekleniyordu.”<sup>34</sup> Bu aşamada teknik ve ekonomik problemlerin çözülmesiyle atılan adımlarda devlet sorumlularının, sinemacıların ise eserleriyle katkısı çoğunlukta oldu. Sinema için yıllık hedefler kondu sinema eğitimi için imkanlar doğdu.

“Devrim'in hedefleri bakımından olumsuz çağrışımlar taşımayan yönetmenler ve oyuncular da işbirliğine davet edildiler. Amerikan filmlerinin etkisindeki sinema ortamının kültürel bağımsızlıktan yola çıkan bir kavrayışa kavuşması ve yeni sinemanın gelişimi için, bu konuda söz sahibi olanların görüşlerini serbestçe belirtebileceği, eleştiriye açık bir zemin oluşumu hedefleniyordu. Farabi sorumluları, uzun vadede sanatçılarda ve seyircilerde sinema kültürü oluşturulmasını hedefliyorlardı. 1987 yılı, bu hedefin epeyce yakınlaştığı ve inandırıcılık kazandığı bir tarih olarak gösterilmektedir. Üçüncü aşama, teknolojide gelişmenin, estetik-tecrübe edinmenin ve kültürel akımları tanımanın amaçlandığı *niteliksel gelişme* dönemi olarak tarif ediliyor. Son iki boyuta özgün bir sinema ortaya konulması ve uygun bir sinema dili edinilmesi için önem veriliyordu.”<sup>35</sup> Bu aşamada sinemayla ilgili birtakım ilkesel kararlar alınmakta idi, söz gelimi Batı sinema ekollerini taklit etmemek, maddeci bir bakış açısıyla hareket etmemek ve söylenilecek sözün dini mektebe bağlı olarak düşünüp söylemek gibi kurallar mevcut idi.

“Doksanlı yıllardan bakılınca, İran sinemasının yönetmenlerinin ve sinema yazarlarının yüzde 90'ının, Devrim'den sonra bu işe başlamış kimselerden oluştuğu görülüyor. Devrimden sonra bir süre ideolojik bir arındırmaya tâbi tutulan filmler, 1987'den itibaren sanatsal düzeyine göre değerlendirilmeye başlandı. Gösterime giren yerli ve yabancı filmlerin derecelendirilmesi Farsi film yapımcılarını kısıtlarken, sanat sinemasını güçlendiren bir uygulama olmuştur. Filmlerin derecelendirilmesi, sinema emekçilerinden, akademisyenlerden, yazar ve sinema eleştirmenlerinden oluşan elli kişilik bir heyet tarafından gerçekleştirilmektedir. Filmler *a, b, c, d* şeklinde dört düzeyde sınıflandırıldı; iyi filme, iyi yönetmene ve iyi senaryoya daha fazla imkânlar sağlandı.”<sup>36</sup> Sanat filmlerine olan ilginin artması bu dönemde pirim yaptı, sanat filmi olduğu düşünülen filmler a ve b grubu olarak sınıflandırıldı ve en iyi filmler olarak değerlendirildi. Kaliteli olduğu düşünülen

---

<sup>34</sup> Aktaş, a.g.k., s.38

<sup>35</sup> Aktaş, a.g.k., s.39

<sup>36</sup> Aktaş, a.g.k., s.42

filmler kazaç sağlamanın yanı sıra bir takım avantajlar da elde ettiler, örneğin en kaliteli salonlar tahsis edildi, c ve b grubundaki filmler Őirketlerine zarar getirdi.

“İran'da sinema alanında bir Şey yapılacağına ihtimal vermeyen dünya kamuoyunun önyargılarını ve yanlış düşüncelerini sinema yoluyla değiştirmek amacıyla, 1986'dan itibaren İran filmlerinin uluslararası festivallere kabulü yönünde girişimler başlatıldı. Farabi Sinema Enstitüsü Yabancı Festivaller Bölümü Müdürü Şeca Nuri, bu çabalarını, "Sinema, milletleri tanımak için en iyi pencere, selam vermek için de en uygun vesile" diyerek açıklıyor. Sinema sorumluları artık, İran'da üretilen filmlerin çoğunun dünya sinemasından birçok filmle rekabet edebilir nitelikte olduğunu düşünüyorlardı. Fakat dışarıya açılmak kolay değildi. Sinema sanatçıları ve eleştirmenlerin büyük kısmı, İran filmleri bir yerde gösterime girdiğinde, bu filmleri seyretmeye bile yanaşmamıştı. 1986-1991 yılları arasında bu tutumların değiştirilmesi için yoğun bir gayret gösterildi. Siyasi tavırların ve propagandaların yol açtığı baskılara rağmen, uluslararası festivallere katılmakta ısrarlı davranıldı. İlk beş yıl içinde dış festivallere gönderilen filmlerde, dış dünyanın anlayabileceği bir sinema dili kullanmışlığa" dikkat edildi.”<sup>37</sup> Bu dönemler yaşanırken İran savaşlı çok zor günler yaşıyordu. İdeolojik bir devrim gerçekleşmişti İran sinemasının stretejisini oluşturanlar ülkedeki bu karışıklıkla ilgili sinemayı propaganda aracı olarak kullanmadılar.

## **1.9. İRAN DEVRİMİNİN ABBAS KİYARÜSTEMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

Abbas Kiyarüstemi'nin doğum tarihi olan 1940'dan bir yıl sonra Şah Rıza 1941 yılında müttefik güçler tarafından Nazilerle yakın ilişki kurduğu gerekçesiyle tahtından indirildi. 1926 yılında tahta geçen Rıza Şah yerini oğluna devretmek zorunda kaldı.

“Kiyarüstemi, Fars Şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğdu ve bu Şiiri, İran sinemasının o tarihteki en iyi örnekleriyle buluşturmayı görev edindi. Bu İranlı film yönetmeninin sinema kariyeri, sanatın bir alanında erişilen modernitenin Őenlikli kutlamasının sanatın başka bir alanına taşıdığı coşku ve canlılığın, Farsi Şiir

---

<sup>37</sup>Aktaş,a.g.k.,s.46.

imgeleminin gerçekliğin görselliğini yüceltmesinin tarihidir.”<sup>38</sup> Bu görkemli tarih fars edebiyatının modern bir edebiyat haline geldiğinin ip uçlarını kanıtlarıyla müjdeliyordu.

“Kiyarüstemi, savaş-sonrası İran'ın, geçici olarak müttefik güçler tarafından işgal edilen toprakların, yaşlı diktatörünün terk ettiği ancak yeni diktatörünün demir yumrukla yöneteceği bir ülkenin çocuğuydu. Siyasal kültürün gündelik olaylardaki yansımalarının endişe ve beklenti yüklü olduğu, yeni Tudeh Partisi'nin İran'ıydı bu. Kiyarüstemi, mutlakiyetçi monarşinin korkunç pençeleri arasından geçici olarak sıyrılmamanın rahatlığının yaşandığı bir devrin, anısı belleklerde hâlâ taze olan 1906-1911 anayasal devriminin demokratik bir devletin yönettiği hoşgörölü bir toplumda yaşamanın umudu olduğu Musaddık döneminin çocuklarından biriydi.”<sup>39</sup> Devrim tarihinin etkileri Sömürgeci güçlerin dayatmaları Kiyarüstemi ve ailesinin zihnindeydi.

“Kiyarüstemi'nin çocukluğunda, İran'da bir sinema endüstrisinin varlığından söz etmek mümkün değildi. Savaş döneminde, İran'ın film çekmek gibi bir lüksü olmadı. Sadece Müttefik güçlerin propaganda filmleri ve benzeri yapımlar gösteriliyordu. 1945'ten sonra, İran sinemasının öncü isimlerinden biri olan İsmail Kuşan, ülkesini Kiyarüstemi'nin çocukluk yıllarında İran sineması ne kadar yoksul ve ilkelse, aynı dönemde şiir de aynı ölçüde zengin ve devrimciydi. Kökleri tarihi şiir geleneğine uzanan modern şiir, 1906-1911 anayasal devrimi kadar eski dönemlerde bile kültürel moderniteye çabucak ve etkin biçimde tepki vermeye başlamıştı.”<sup>40</sup> İran sineması geçiş dönemini yaşıyor olarak algılanırken, fars şiirinde zenginliğini yaşıyordu o yıllarda.

“Rıza Şah dönemi sonrasında, durum radikal bir biçimde değiştı. Kiyarüstemi, siyaset ve şiir kültürü alanındaki bu devrimci değişim ikliminde büyüdü. Radikal düşünceler, toplumsal gerçekçilik ve sömürge karşıtı görüşler, yaratıcı imgelemi etkisi altına almıştı. Niyma, devrimci şiir alanındaki hâkimiyetini sürdürmekteydi. Eserleri, klasik şiir anlayışından radikal bir kopuşun ve en ilerici fikirlerin

---

<sup>38</sup> Dabaşı,H.,İran Sineması,İstanbul, 2004.s.25

<sup>39</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.26

<sup>40</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.28

bileşiminden oluşuyordu; hatta kendi başına bir kültürel kurum haline gelmişti.”<sup>41</sup> Niymanın şiirleri İran Modernitesinin ötesinde özgür ve estetik bir irade ile yeniden şekilleniyordu.

“Kiyarüstemi'nin hayatının ilk on üç yılı, İran'ın eskiye kıyasla oldukça özgür olduğu bir döneme rastlıyordu. Sosyalist, milliyetçi ve İslamcı partilerin kurulduğu bu demokratik gelişme dönemi, 1953'teki CIA destekli darbeyle aniden sona erene dek sürdü. Bu tarihte Muhammed Musaddık'ın demokratik bir seçimle başa gelen hükümeti devrildi, Şah yeniden iktidara getirildi, bütün büyük siyasal partiler kapatıldı ve acımasız baskıcı rejimin kurumları ülkede kök salmaya başladı. 1950'lerde, İran sinemasında sonraki on yıllık dönemde gerçek-leşecek muazzam değişimi işaret eden hiçbir kıyıdanma yoktu. Birkaç ticari film yönetmeni, film stüdyoları kurup tiyatro oyuncularıyla anlaşarak tümüyle saçma ve boş filmler çektiler.”<sup>42</sup> Tüm olumsuzluklara rağmen sinema hızla gelişimini sürdürüyordu. Yeni sinema salonlarının artmasıyla popüler bir sanat haline geldi. O dönemde yani 1950'lerde Kiyarüsteminin çocukken izleyebildiği filmler Hollywood ve Avrupa'dan ithal filmlerdi.

“1960'ların başlarında Kiyarüstemi gençlik yıllarını geride bırakıp yetişkinliğe adım atarken, İran sineması hala ona ve kuşağına fazla şey sunabilecek durumda değildi. Her yıl ortalama yirmi beş film çekiliyordu ama basmakalıp konuları ele alan birbirinden kötü filmlerdi bunlar. Samuel Kaçıkyan, gelenekselci yöntemlerle yazıp yönettiği filmlerle gerilim türünün ustası haline gelmişti. Bu dönemde başlıca film türleri, melodram ve gerilimdi.”<sup>43</sup> O tarihlerde Kiyarüstemi; ressam, tasarımcı ve çizer olarak reklamcılık alanında çalışmakta ve İran televizyonu için reklam filmleri çekmekeydi. İranlı sinema seyircilerinin basit beklentilerini tatmin etmek istemeyen yönetmenlerden, sanat ağırlıklı filmler çeken Daryuş Mehricui'nin başyapıtı İnek'i (1969) çekti ve bu eser İran sinemasının kurucu filimlerinden biri haline geldi.“İran sinemasının 1960'lardaki muazzam çıkışı, modern şiirin de en görkemli anlarına denk geliyordu. Söhrab Sepehri, dönemin kaim politizasyon duvarlarını aşmış, dünya üzerindeki mucizevi anlardan dem vurdu.

---

<sup>41</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.30

<sup>42</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.31

<sup>43</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.34

Şamlu'nun şiiri, insan olmanın gururuna devrimci övgüler düzüyordu. Ehvan-ı Salis, bütün bir ulusun bastırılmış öfkesiyle saygınlık arayışının yükselen haykırışını dillendiriyordu. İran modernitesi tarihinde başka hiçbir dönem, metaforik özgürlük sarsıntılarıyla bu denli dolu değildir. Değişkenlik, dönemin ana temalarından bir haline gelmişti; dünya değişkendi, insanlar köksüzdü, gerçeklik belirsizdi, ilişkiler değişiyordu ve idealler dönüşebilirdi. Fakat bu akışkan atmosferin ortasında, havada kesin bir kararlılık da seziliyordu; şairlerin kehanetleri hatırlatan dizelerinde ilan ettikleri yeni düşüncelerle okurların hayalleri arasında tutarlılık vardı.”<sup>44</sup> İran modernitesinin yükselen ve değişkenlik arz eden görüntüsüydü bu dönem.

“1970'lerde, Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nün (Kanun-e Parvareş-e Fekri Kudakan va Noçavanan) sinema bölümü, ya da kısaca Kanun, İran sinemasında büyük bir hareketin merkezi haline geldi. Abbas Kiyarüstemi ve bütün bir genç sinemacılar kuşağı bu hareketin öncüleri oldular. *Kanun'un* kuruluşunun sebeplerinden birisi, Pehlevi rejiminin uygulamaya koyduğu yeni kültürel politikalar doğrultusunda İran gençliğini siyasal açıdan zararsız eğlencelerle tanıştırmak istemesiydi. Fakat genelde olduğu üzere bu plan işe yaramadı ve *Kanun* da bir saatli bomba haline geldi. Ahmet Şamlu'nun şiirlerinden Samed Behrengi'nin romanlarına kadar pek çok iktidar karşıtı edebiyat eseri Kanun tarafından korundu ve dağıtıldı. Fakat ne de olsa Şah'ın, burnunun dibindeki sembolik ve yıkıcı karşı-kültür hakkında endişelenmekten çok daha önemli işleri vardı.”<sup>45</sup> Kiyarüstemi 1969'da İran Yeni Dalgası'nın Dariush Mehrjui'nin *Gav* filmiyle başladığı günlerde Tahran'daki Çocukların ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nde görevine başlamıştı. Bölümün ilk yapımı ve yönetmenin ilk filmi on iki dakikalık bir kısa filmi olan *Nan o Küche* (Ekmek ve arka sokak) oldu.1975'in başında, Şah'ın büyüklük tutkusu iyiden iyiye ortaya çıktı ve bütün demokrasi numaralarını bir kenara bırakarak *Rastakhiz* (Yeniden Doğuş) Partisi'ni kurup, partisinin ülkedeki tek yasal siyasal örgüt olduğunu ilan etti. Ardından, herkesin bu partiye üye olmasını emretti. Eğer katılmak istemiyorlarsa, *onun ülkesini* terk edebilirlerdi. İran bu acımasız uygulamaların pençesinde kıvranırken, Abbas Kiyarüstemi, bambaşka bir alanda var gücüyle çalışıyordu. Amacı, İran halkına dünyayı nasıl daha farklı görebileceklerini öğretmek için çaba harcamaktı. Kendisiyle aynı amaçları paylaşan Söhrab Sepehri

<sup>44</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.37

<sup>45</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.38

gibi Kiyarüstemi de, gerçekliğin yeniden okumasını, dünyayı yeniden anlamlı güvenilir bir yer haline getirecek olan bir tabula rasa aracılığıyla yapmanın peşindeydi. Onun sineması, dünyayı, sıradan bakış açısından gizlenen, biraz daha tuhaf yönlerden inceler.”<sup>46</sup> Abbas Kiyarüstemi ülkesindeki tüm bu acımasız uygulama ve baskılara rağmen sanatıyla adeta herşeyi olduğu gibi kabul ederek, dünyayı daha farklı bir açıdan nasıl görebileceklerini öğretmek için tüm gücüyle filozof gibi çalışıyordu.

“Modern İran tarihinde 1977 ile 1979 yılları arasındaki dönem sarsıcı olaylarla doludur. Bu dönemde, neredeyse bütün toplumsal sınıflara yayılmış olan Pehlevi karşıtlığı, hayatı boyunca hükümet karşıtı eylemlerde bulunmuş olan Şii din adamı Ayetullah Humeyni'nin önderliğinde iyice yoğunlaştı. Humeyni, 1 Şubat 1979'da, on dört yıllık sürgün döneminin ardından zaferle ülkesi İran'a döndü. Şah, çoktan ülkeyi terk etmişti. Başbakan Şahpur Bahtiyar, Pehlevi rejimini yerle bir edecek olan devrime karşı koyma gücüne sahip değildi. 30-31 Mart tarihinde Humeyni, ulusal bir referandum düzenlenmesini emretti ve referandum sonucunda İranlıların ezici çoğunluğunun bir 'İslam Cumhuriyeti' kurulması yönünde oy kullandığı açıklandı.. 15 Kasım 1979 tarihi itibariyle, tıpkı diğer binlerce entelektüel, sanatçı ve milyonlarca İranlı gibi, Abbas Kiyarüstemi de 'İslam Cumhuriyeti' vatandaşıydı artık.”<sup>47</sup> Kiyarüstemi, İran devriminde (1979) ülkesini terk etmeyen ender yönetmenlerden biridir. Kendisi de bunun kariyerinde verdiği en büyük kararlardan biri olduğuna ve İran'da yaşamının orada duyumsadığı milli kimliğin, yönetmen olarak bakışını sağlamlaştırdığına ve geliştirdiğine inanmaktadır. **Kiyarüstemi** bu görüşünü şöyle açıklar: “Bir ağacı kök saldıği yerden ayırıp başka bir yere taşırsanız o ağaç meyve vermez olur. Verse de kendi yerindeyken vereceği meyve kadar güzel olmaz. Bu doğanın kanunudur. Ülkemi terk etmiş olsaydım aynen o ağaç gibi olurum.” Ülkede Devrim çöşkusu devam etmekteyken Kiyarüstemi Qaziyeh Shekl-e Av-val, Qaziyeh Shekl-e Dovvom (İlk Yorum ve İkinci Yorum, 1979) adlı filmini çekmektedir.

---

<sup>46</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.38

<sup>47</sup> Dabaşı, a.g.k.,s.48

**II.BÖLÜM**  
**ABBAS KİYARÜSTEMİ**  
**ABBAS KİYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZM**  
**Belgesel Film Tanıtımı**

**2.1. Tez filminin amacı**

Kiyarüstemi'nin, filmlerindeki ve fotoğraflarındaki, şiirselliğinden, dingin yalınlığındaki, minimalist yaklaşımının doruk noktasındaki sanatından etkilenerek çalışmalarına yön verdim.

Bu belgesel filmle Abbas Kiyarüstemi'yi özellikle sanat ve sinema eğitimi almakta olan genç sanatçı adaylarına tanıtmak ve gerektiğinde başvurabilecekleri bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.



## 2.2. Abbas Kiyarüstemi'nin Biyografisi

1940 Tahran doğumlu İran'lı yönetmen Kiarostami, yaşamının sinemacılıktan önceki döneminde reklamcılık alanında çalışır, afişler tasarlar. Filmler için jenerik yapar ve çocuk kitapları resimler. 1970 yılında, çocuklar ve gençlerin entellektüel gelişmesi kurumuna katılır ve burada genç izleyiciler için bir çok kısa metrajlı film yapar. Bu yapıtları çeşitli film festivallerinde ödüller alır.

İlk uzun metrajlı filmini 1972 yılında yönetir. 1983'te bir grup entellektüel tarafından kurulan Farabi Film Vakfı'nın teknik olanak ve tanıtım desteği ile 1992'ye dek olan filmlerini yapar. Çağdaş sinemanın gerçek ustalarından biri olan yönetmen, batıda 90'lı yılların başında önemli bir sinemacı olarak tanınır ve dünyada izleyiciler ile eleştirmelerin hayranlığını kazanır. Kiarostami'nin, özellikle çocukları yönetmedeki ustalığı, güçlü anlatım yeteneğiyle birleşince ortaya zarif bir sadelik çıkar ("Nan va Koutcheh" Patika -"Khane-y e doust kodjast" Arkadaşımın Evi Nerede).

Değindiğimiz gibi çizim yeteneği olan yönetmenin filmlerinin görselliğindeki titizliğin, resmi tanıyan gözü ile ilgili olduğunu saptayabiliriz. Sadeci bir anlatım dilini tercih eden Kiarostami, filmlerinde küçük ayrıntılarla büyük hikayeler anlatmayı kotaran bir sinemacı. "Khane-ye doust kodjast?" (Arkadaşımın Evi Nerede-1987), "Nema-ye Nazdik" (Yakın Plan-1990), "Ta'm e guilass" (Kirazın Tadı-1997), gibi minimalist filmleri bir çok festivalden önemli ödüllerle dönmüştür. Kiarostami, İran sinemasına kendi çizgisini benimseyerek yola çıkan Bahman Ghobadi ve Jafar Panahi gibi yönetmenler kazandırdı. Akira Kurosava, yönetmen için: "Satyajit Ray öldüğünde çok üzuldüm, fakat, Kiarostami'nin filmlerini gördükten sonra Tanrı'nın onun yerini alabilecek doğru insanı gönderdiğini düşündüm" der.

### 2.2.1. Abbas Kiyarüstemi'nin Filmografisi

- 1970 Nan va Koutcheh (kısa) - Ekmek ve sokak
- 1972 Zang-eTafrih (kısa) - Teneffüs
- 1973 Tadjrebek (orta) - Deneyim
- 1974 Mossafer (orta) Yolcu
- 1975 Dow Rahehal Baraye yek Massaleh (kısa) - Bir meselenin iki çözümü
- 1976 Rangha (kısa)- Renkler, Lebassi Baraye Arossi (orta) - Düşün takımı
- 1977 Gozaresh Rapor,
- 1977 Az Oghat-e Faraghat-e Khod Chegouneh Estefadeh Konim? - Öğretmenlere Övgü'dür.
- 1978 Rah Hal-e Yek (kısa)- Jahan Nama Palace (orta), Solution
- 1979 Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Dou Wom (orta) - Birinci Olay, İkinci Olay
- 1980 Behdasht-e Dandan (kısa) Diş hijyeni
- 1981 Be Tartib ya Bedoun-e Tartib (kısa) - Tertipli yada Tertipsiz
- 1982 Hamsarayan (kısa) Koro
- 1983 Hamshahri (orta) Hemşehri
- 1984 Avaliha Birinci Sınıflar
- 1987 Khane-ye doust kodjast - Arkadaşımın Evi Nerede
- 1989 Mashgh-e Shab - Ev Ödevi
- 1990 Nema-ye Nazdik - Yakın Plan
- 1992 Zendegei edame darad - Ve Yaşam Sürüyor.
- 1994 Zire darakhatan zeyton - Zeytin Ağaçlarının Altında
- 1995 Lumiere et compagnie (ortak çalışmada bir kısa metraj)
- 1997 Tavalod-e noor - Ta'm e guilass - kirazın tadı
- 1999 Bad ma ra khahad bord - Rüzgar Bizi Sürükleyecek,
- 2001 ABC Africa - Kiyarüstemi belgeseli
- 2002 Deh - On(10)
- 2008 Roonevesht barabar asl ast - Aslının aynısıdır
- 2008 Shirin- Şirin

### 2.2.1.1. Abbas Kiyarüstemi'nin Ödülleri

2000 yılına dek 70 civarında ödül aldı. Bu ödüllerden bazıları şunlardır:

Roberto Rossellini Ödülü (1992)

Prix Cine Decouvertes (1992)

François Truffaut Ödülü (1993)

Pier Paolo Pasolini Ödülü (1995)

Federico Fellini Altın Madalyası, UNESCO (1997)

Altın Palmiye, Cannes Film Festivali (1997)

Honorary Golden Alexander Prize, Yunanistan (1999)

Altın Aslan, Venedik Film Festivali (1999)

Akira Kurosawa Ödülü (2000)

Fahri doktora, École Normale Supérieure (2003)

Konrad Wolf Ödülü (2003)

Caméra d'Or Award Jürisi Başkanı, Cannes Film Festivali (2005)

Fellowship of the British Film Institute (2005)

Gold Leopard of Honor, Locarno Film Festivali, (2005)

Henri-Langlois Ödülü (2006)

Fahri doktora, University of Toulouse (2007)

World's great masters, Kalküta Uluslararası Film Festivali (2007)

## 2.2.2. Filmin Metni

Sunucu

1) Abbas Kiyarüstemi sineması genellikle İran sinemasının temeltaşı sayılır.

Yaşamın toplumsal ve bireysel anlamda minimal biçimlerde akıp gittiği bir ülke olan İran, 'bir sanat dalı olarak sinema'ya bütçe ayırmayan yaklaşımı ve sansür geleneği ile minimalist sinemayı adeta zorunlu kılar.Ülkede, bu sebep sonuç ilişkisi içinde bir çok yetenekli minimalist sinemacı yetişmiştir.

İşte bu nedenledir ki dünya çapındaki sinemacılardan en önemlisi ve tanınmışısı Abbas Kiyarüstemi'dir. Abbas Kiyarüstemi 'nin sanatı filmlerinde ve fotoğraflarında sık sık görüntülediği kavisli köy yollarına benzer.

2) Kıvrıla kıvrıla tepelere tırmanan ama hiç doruğa ulaşmayan, iki yanında vadiler, tarlalar uzanan, tiz sesli çocukların küçük ayaklarıyla koştuğu ve kentlilerin kocaman, homurtulu otomobilleriyle geçtiği bu yollar onun aracılığıyla izleyiciyi tekrar tekrar düşündürür.

Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri belgeselsi yalınlığın, minimalist sinema yaklaşımının doruk noktası olarak tanımlanır. Ulusaldan evrensele uzanan bir sanatın sinemadaki en iyi temsilcisi olarak alkışlanır.Ancak Kiyarüstemi sadece İran ve Doğu sineması ile sınırlandırılmayacak ölçüde bir düşündürür. Doğu'nun bilgeliğini, masal olmayan bir masalsılığı, şairane olmayan bir şiirselliği, insana bütün önyargılardan, varsayımlardan arındırılmış bir bakışı her derin kültürde ortaya çıkabilecek ahlaki çelişkileri filmlerinde ortaya koyar.

3) 1940'da dünyaya gelen Abbas Kiyarüstemi'nin çocukluk döneminde İran sineması hiç de parlak günlerini yaşamıyordu. Şah'ın yıkılıp Musaddık hükümetinin kurulduğu demokratik İran'da çocukluğunu geçirmekteydi. Filmlerinde çocuk karakterlere ağırlık veren ve çocuk bakışının gerçekliğini ortaya koymaya özen gösteren Kiyarüstemi, 1969'da Dariush Mehrjui'nin İran Yeni Dalgası'nı İnek filmiyle başlattığı günlerde Çocuklar ve Gençlerin Düşünsel Eğitim Merkezi bünyesinde sinema bölümünde ilk film çalışmasını yaptı.

Abbas Kiyarüstemi yönetmenliğe giden yaşam yolunu şöyle anlatır:

“ Beşinci ya da altıncı sınıfta çizim yapmaya başladım. Yoksul, içine kapalı ve somurtkan bir çocuktum, başlangıcından altıncı sınıfa kadar kimse ile tek bir kelime bile konuşmadım. Sinemaya dair hikayem arkadaşım Abbas Kohendari'nin ayakkabılarıyla başladı. Mezun olduğum dönemde Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü giriş sınavında başarısız olunca, trafik polisi oldum. Bir gün arkadaşım Abbas Kohendari'nin manifatura dükkanına gittiğimde benden kendisiyle Tecriş Köprüsü'ne gelmemi istedi. Ben de ayağымda sandaletlerim olduğu için gelmeyim dedim. O da bana bir çift yeni ayakkabı verdi. Sonunda Tecriş Köprüsü'ne doğru yola koyulduk. Ferhat Astar 'a gittik ve orada resim workshop'ta ders veren Muhakkak ile tanıştım. O'nun derslerine katıldım ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavlarına ikinci defa girdim ve kazandım.” Sinema sektörünün işleyişinden ve genel kalıplarından habersiz bir şekilde başlayan bu ilk yolculuk sırasında reklam ile sinema ilişkilerini ve profesyonel bir kameramanla çalışmayı öğrenecektir. Ama on iki dakikalık Ekmek ve Arka Sokak adlı ilk kısa filmi bir yönetmenin gelişini haber verir.

Ekmek ve Arka Sokağı 1972'de çektiği (Ve hayat devam ediyor) ,”Zang-e Tafrih” (teneffüs) adlı kısa filmler izledi. Bu süreçte, enstitünün film yapımı bölümü de gelişti. ve Kiyarüstemi 'nin kendi filmlerinin yanısıra, Davanadeh (Koşucu) ve Bashu (Küçük Yabancı) gibi başarılı başka İran filmlerinin de yapımcılığını üstlendi

4) Abbas Kiyarüstemi 1973 yılında Tajrobe (Deneyim) adlı kısa filminin ardından Mossafer (Yolcu) adlı orta metraj filmini çekecektir. Mossafer, İran'ın küçük bir köyünde yaşayan Hassan Darabi adındaki on yaşında sorunlu bir çocuğun öyküsünü anlatır. Hassan, İran Millî Futbol Takımının Tahran'da yapacağı önemli bir maça gitmek için arkadaşlarını ve komşularını oyuna getirir. Bir dizi olaydan sonra, tam maç zamanında Tahran stadına varır. Film, çocuğun amacına ulaşmadaki kararlılığını ve davranışlarının başkalarının, özellikle de en yakınları üzerindeki etkilerine aldırmaızlığını konu alır. İnsan davranışları ile doğru-yanlış arasındaki dengeyi sorgular.

Kiyarüstemi'nin kısa filmlerle başlayan yolculuğuna başkaları da eklenir;

1975 Do Rahehal Barayeh Yek Massaleh,(bir meselenin iki çözümü),1976 yılında Rang-ha, (Renkler) daha sonra bir düğün elbisesi için tartışan üç genç üzerine kırk dört dakikalık bir film olan Lebāsī Barā-ye Arūsīyi (Düğün elbisesi) çekecektir.

Abbas Kiyarüstemi 1977 yılında, rüşvet almakla suçlanan bir vergi memurunun hikâyesini konu aldığı Gozāresh'i (Rapor) çekerek uzun metraj film dünyasına adım atar. Artık intihar gibi farklı temaların da içine girdiği Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Dou Wom (İlk yorum, İkinci yorum) ve yine kısa filmleri Behdasht-e Dandan (Dış Hijyeni) Be Tartib Ya Bedun-e Tartib (Düzenli veya Düzensiz), Hamsarayan (Koro) ve Hamshahri (Hemşeri) bu yolculuğun filmleridir.

5) Abbas Kiyarüstemi'nin sinemadaki yolculuğunun dönüm noktası İran sınırları dışında tanınmasını sağlayan Arkadaşımın Evi Nerede? filmidir. Arkadaşımın Evi Nerede? küçük bir çocuğun sınıf arkadaşının defterini yanlışlıkla alması ve geri vermek için komşu köyde onu arayışını konu alır. Basit gibi görünen, arka planda İran köylülerinin gelenekleri ve inançlarını da konu alan bu hikâyede, bir küçük çocuk örneğinde sorumluluk, vicdan gibi değerler sembolize edilerek anlatılır. Abbas Kiyarüstemi bir çocuğun bakış açısından, küçümseyici tondan uzak yalın anlatımını diğer çocukları konu edinen filmlerinde de sürdürecektir.

6) Arkadaşımın Evi Nerede? ve ardından yaptığı Ve Yaşam Sürüyor , Zeytin Ağaçları Altında, bu üç film, Abbas Kiyarüstemi'ye göre "yaşamın değeri"ni işleyişinin yanı sıra, konuların Kuzey İran'daki Köker köyünde geçtiğinden, Köker Üçlemesi olarak adlandırılır. Bu üç film de, 50 binden fazla kişinin hayatını kaybettiği 1990 İran depremi çevresinde geçer. Yaşam, ölüm, değişim bu filmleri birbirine bağlayan ortak temalardır. Ancak, bu filmlerde Kiyarüstemi'nin, İran şiirinin özünü yakalayan ve şiirsel görüntüler yaratabilelen, hatta İran şiirinden açıkça alıntılar bulunan sinema anlayışı ortaya çıkar.

"Gerçekliğe sanatsal bir noktadan, özellikle resmin görüş açısından bakmaya alıştım. Doğaya baktığımda bir resim çerçevesinde ve her şeyi estetik bir açıdan

görürüm. Takside camdan dışarı bakarken bile her şeyi bir çerçeve içine yerleştiririm. Resmi, fotoğrafı ve filmi, birbiriyle ilişkili ve bağlantılı görürüm. Sinema endüstrisi, gerçekliği kareler içine hapseder. Benim için özellikle resim bir değişiklik kaynağı ve gündelik hayattan kaçtığım bir sığınaktır. Yorulunca herkes bir şeye sığınır. Benim için resim o sığınaktır ve Gideceğim, kendi kendimi eğlendireceğim ,belki de gerçekliği estetik bir anlamda yeniden yaratacağım yerdir".

7) Abbas Kiyarüstemi 1987'de İbrahim Forouzesh'in yönettiği Kelid (Anahtar) adlı filmin senaryosunu yazar, ardından Mashgh-e Shab (Ev Ödevi) adıyla çektiği filminden sonra, gerçek olanla kurgunun yerini sürekli değiştirerek alışlageldik sinema anlayışına meydan okuduğu filmi Yakın Plan ile uluslararası sinema çevresinde yerini sağlamlaştırır,Jean-Luc Godard, "Sinema D.W. Griffith ile başlar, Kiyarüstemi ile sona erer" derken, Martin Scorsese, "O, sinemada sanatsal yaratıcılık düzeyinin doruk noktasıdır" diyerek İranlı usta yönetmene olan hayranlığını dile getirir.Abbas Kiyarüstemi'nin başyapıtlarından 'Nema-ye Nazdik' (1990) ('Close-Up' yani 'Yakın Plan'), yönetmenin filmografisi içinde 'gözbebeğim' diye andığı filmidir.

"Hayal etmek belki de yaşamın en önemli unsuru. Hatta görmekten bile önemli. 'Hayal etmek' ve 'görmek'" arasında tercih yapmak zorunda kalsaydım, hiç kuşkusuz hayal etmeyi seçerdim." Diyen Kiyarüstemi kendi sözleriyle' Kameranın ardında olanların olağanüstü, çok daha gerçek ve yaşama daha yakın olduğunu" göstermeye çalışır. Gündelik hayatta gerçek ile kurmacanın içiçe geçtiği bu filmde Ünlü İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf olduğunu söyleyerek zengin bir aileyi kandırmaya çalışan bir kişinin gerçek öyküsünden yararlanır.Yarı-belgesel nitelikteki filmde, hikayenin kahramanı Sabzian'ın kendisini Makhmalbaf olarak tanıttırmasının ahlaki gerekçeleri incelenirken, izleyicinin onun kültürel ve artistik yeteneğini de anlaması da sağlanır.

8) Ve Yaşam Sürüyor bir baba-oğulun 1990 İran depreminin ardından Tahran'dan Koker'e, hayatlarından endişe ettikleri iki çocuğu aramak üzere yaptığı yolculuğu anlatır. Bu iki insan, yıkıntıların arasında yol alırken,

yaşadıkları trajediye aldırmaksızın hayatlarına devam eden kişilere rastlarlar. Kiyarüstemi, başlangıçtaki bu filmleriyle seyirciye yalnızca belgelenebilir "gerçekler"i sunmaktan başka bir şey yapmaz, ancak bunu basit, kendine özgü bir minimalist bir anlayışla yapması da onun hüneri olacaktır. Çünkü ona göre "varoluş", yalnızca "yaşam"dan daha fazlasını ifade eder. Ve Yaşam Sürüyor Kiyarüstemi'ye profesyonel sinema yaşamının ilk ödülü olan Roberto Rossellini Ödülünü kazandırır. Zeytin Ağaçları Altında , bir önceki filmi Ve Yaşam Sürüyorsunuz geri plandaki sahnelerinden birinin çekim öyküsünü konu alır.

9a) Abbas Kiyarüstemi kendisini uluslararası tanıtan bu üç filmin ardından eski asistanı Cafer Panahi'nin Yolculuk ve Beyaz Balon adlı filmlerinin senaryolarını yazacaktır, Önce yedi yönetmenin çekimlerinden oluşan Nis Üzerine, ardından 40 yönetmenin ortak projesi olan Lumière et Cie için çalışacaktır.

9b) Abbas Kiyarüstemi 1997'de çektiği Kirazın Tadı adlı, yaşamın "kolay kırılabilirliğini" ele alan ve yaşamın anlamsızlığını intihar etmeyi düşünen bir adamın öyküsüyle anlatan, ahlak, intiharın meşruiyeti ve merhametin anlamı gibi temaları işleyen filmiyle, Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünün sahibi olur. Kiyarüstemi'nin Kirazın Tadı ile aldığı Altın Palmiye ödülüne 1999 yılında Rüzgar Bizi Sürükleyecek filmiyle, Venedik Uluslararası Film Festivalinde Büyük Jüri Ödülü eklenir. Kiyarüstemi hep bir yere gitmeye çalışan, otomobilleriyle ya da yayan, yokuşlardan tırmanan, aradığı adresi kimsenin bilmediği karakterlerin öykülerini anlatır yollarda: Kiyarüstemi şöyle demektedir: "Doğu'da hayat felsefesi böyle. Hayatın amacı bir yere ulaşmak değil, ulaşmaya çalışmak. Hayata anlamını veren bu çaba zaten. Filozofun dediği gibi 'Bana nerede durduğunu söyleme, nereye baktığını söyle'. Filmlerimi yaparken bunları düşünüyorum, içimden öyle geliyor. Araba ve yolu simge olarak kullanıyorum. Hedef, hedefe varmak değil, oraya gitmek." Kiyarüstemi nin tüm bu filmlerindeki tarzı, seyircinin kendi kaderi üzerine düşünmesini sağlamak amacıyla karakterlerden kasten fiziksel olarak uzak tutulduğu Ve Yaşam Sürüyor ve Zeytin Ağaçları Altında'nın kapanış sahnelerinde olduğu gibi, panoramik uzun çekimlerin kullanımıyla dikkat çeker.



10) Abbas Kiyarüstemi 2002'de alışlagelmişin dışında bir anlayışla 10 adlı filmi çekmiştir. Bu filmde, Tahran sokaklarında arabasıyla dolaşan bir kadının bir kamera tanıklığında İran'daki sosyal, politik ve ahlaki dünya anlatılır. Filmde kadının yolculuğu boyunca, aralarında kızkardeşi, otostop yapan bir fahişe, kaçak bir gelin ve kendisinin on yaşındaki oğlunun da bulunduğu 10 yolcuyla olan görüntülere yer verilir. Abbas Kiyarüstemi bu filmde de yeni film yapım tarzları denemeyi sürdürür. Filmin çekimlerinde, oyunculara ne yapmaları gerektiğiyle ilgili öneriler getirir sadece...onları bir sabit kamera yerleştirdiği bir otomobil ile Tahran sokaklarında dolaştırır. Abbas Kiyarüstemi sanki dijital kamera kullanarak yönetmeni, yani kendisini devre dışı bırakmıştır. Digital, mikro sinemaya doğru giden, minimalist sinema anlayışına bir katkı daha yapan bu yeni anlayış, çok daha düşük bütçeyle film yapımı için sanki yol gösterir.

Kiyarüstemi filmlerine hiçbir zaman son noktayı koymayarak, seyirciyi filmlerinde katılıma zorladığı ve giderek zaman döngüsünü kırmaya başladığı, neredeyse film yapımını kollektif bir uğraş olmaktan çıkardığı filmleriyle kimi akademik çevreler ve sinema eleştirmenlerince film kavramını değiştirdiği söylenir.

"Filmlerimi belli bir finalle sona erdirmeme fikri yıllar önce aklıma geldi. Hep izleyicinin bizim sandığımızdan çok daha yaratıcı olduğunu ve bizim ona sunduğumuz öykülerden pek çok çıkarsama yapacağını düşünmüşümdür. İzleyicilerimle aramdaki tek fark kameranın onların değil benim elimde olmasıdır. Çoğunlukla insanlar bir filmi izlemeye bir öykü anlatılacağı beklentisiyle gider. Oysa öykü anlatıcı olarak, izleyiciyle aramda oluşacak izliyiçi ve anlatıcı şeklinde tanımlanan bu kutuplaşmadan hoşlanmam. İzleyiciyi daha çok filme dahil ederek ve aidiyet duygusunu benimle onlar arasında paylaştırarak onlara daha fazla saygı göstermek isterim; bu yüzden filmin sonunu onların bitirmek istediği şekilde açık bırakırım".

11) Abbas Kiyarüstemi Ten on Ten adlı, film yapımı üzerine 10 dersten oluşan belgesel filmi yönetir, yönetmenin 2001 yapımı 10 (on) adlı filmi çekerken kullandığı teknikleri, özellikle de bazı sahneleri nasıl filme aldığını

konu alır. Ve bu filmde diğerleri kadar ilgi çekici bulunur. Ardından Bilet, (Tickets), , Kiyarüstemi Belgeseli( Roads of Kiarostami ), Romeo Nerede?, Herkesin Sineması Kendine ve Şirin adlı filmleri gelir. Şirin, bir sinema salonunda oturan İranlı yüz on üç aktristin yüzlerine yakın çekimler yapılarak gerçekleştirilir. İçlerinde sadece bir oyuncu, Juliet Binoche Batılı bir aktristtir. Şirin'de Abbas Kiarostami'nin sinema dili açısından alışılmadık bir sadelikle yakın çekimleri tek anlatım aracı olarak kullanması önemsenmesi gereken bir ayrıntıdır.

12) Abbas Kiyarüstemi sinema dünyasında yolculuğu devam eder: Ancak Batı kültüründe genellikle Odyssea destanıyla ilişkilendirilen yolculuk miti Kiyarüstemi filmlerinde Yunan mitolojisinden çok Doğu masallarının "az gitmiş, uz gitmiş, bir de bakmış ki bir arpa boyu yol gitmiş" tekerlemesini anımsatır. Kiyarüstemi 'nin kaygısı 'eve dönüş' değildir. Hem kendisi hem izleyici için 'yolda' karşılaştığı kişilerle kurduğu diyaloglarla, gelip geçici ilişkilerin onda bıraktığı kalıcı izlerle kendine dair keşifler yapmayı tercih eder. Adını koyamadığı duyguların daha iyi anlaşılmasını sağlar, izleyiciyi yeni deneyimlerle varsıllaşır. Örneğin Şirin adlı filmde, görmekten alınan haz, duymaktan alınan hazla örtüşüp başka bir deneyime, sesle iletilen bilgi parçalarını birleştirerek olmayan görüntüye ulaşma oyununa dönüşür. Kiyarüstemi 'nin bu yolculuktaki şimdilik son filmi, Uluslararası Cannes Film Festivali'nde de yarışan, başrolünü Juliette Binoche'un oynadığı Copie Conforme (Aslının Aynısıdır) olacaktır.

13) Kiyarüstemi, aynı zamanda ünlü bir fotoğrafçı ve şairdir. 200'ü aşkın şiirinin iki dilde yer aldığı Walking with the Wind adlı kitabı Harvard Üniversitesi'nce yayınlanır. Fotoğraf çalışmaları arasında, çoğunu ülkesinde 1978'den günümüze çektiği kar manzaraları, yol ve ağaç fotoğrafları yer alır.

14) Kiyarüstemi çalışmaları nedeniyle 1999'da iki ayrı uluslararası eleştirmen anketinde, 1990'ların en önemli sinema yönetmeni seçilecektir. Filmlerinden dördü, Cinematheque Ontario'nun 90'ların En İyileri anketinde ilk altıda yer alır.

15) Ünlü yönetmenler Jean-Luc Godard, Nanni Moretti, Chris Marker, Ken Loach, Tarantino gibi sinemacılar onun yapıtlarına hayranlığını çeşitli biçimlerde belirtir.

16) Ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa Abbas Kiyarüstemi'nin filmleriyle ilgili olarak, "Sözcükler onun filmleriyle ilgili duygularımı anlatmaya yetmez." diyecektir.

### 2.2.2.1 FİLMDE KULLANILAN GÖRSELLER



**Fotoğraf 1** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 2** Kiyarüstemi Serginden



**Fotoğraf 3** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 4** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 5** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 6** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 7** Kiyarüstemi arşivinden



**Fotoğraf 8** Kiyarüstemi sergisinden



**Fotoğraf 9, Lebosi Bara ye Arasi, Düğün Takımı 1976, A suit for wedding**



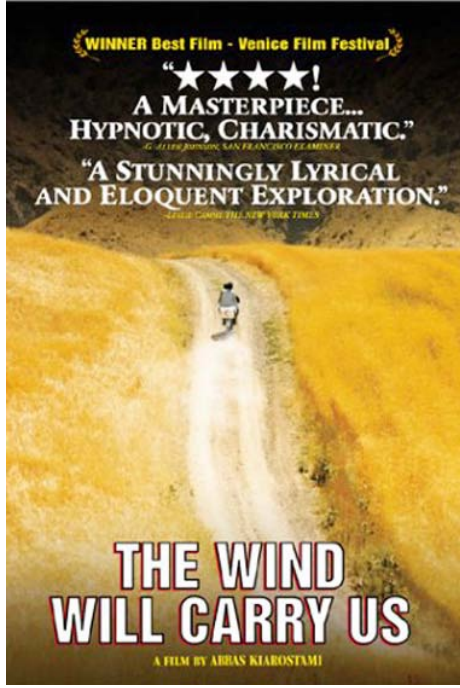
**Fotoğraf 10, Tajobeh Tecübe ,1973, Experience**



**Fotoğraf 11, Ta'm e guilass,1997. Kiraz'ın Tadı**



**Fotoğraf 12, Shirin 2008 Şirin**



Fotoğraf,13. Bad ma ra khahad bord  
Rüzgar Bizi Sürükleyecek (1999)



Fotoğraf,14. Ten,On (2002)



Fotoğraf, 15, Khane-ye doust kodjast? Arkadaşım'ın Evi Nerde? 1987.



Fotoğraf 16 - 17, Abbas Kiarostami; “Kardaki Ağaçlar” sergisinden / İstanbul







**Fotoğraf,18,19,20 Abbas Kiarostami; “Kardaki Ağaçlar” sergisinden / İstanbul**



**Fotoğraf 21, Abbas Kiyarüstemi; “Kardaki Ağaçlar” Sergisinden / İstanbul**



**Fotoğraf 22, Kiyarüstemi'nin Resim ve Grafik Tasarım okuduğu Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**



**Fotoğraf 23-24, Abbas Kiyarüstemi(Abbas Kiarostami)**





**Fotoğraf, 25- 26, Tahran 1978**



**Fotoğraf 27.**

**Abbas Kiyarüstemi(Abbas Kiarostami)**

**Fotoğraf 28, Cannes Film Festivali ödül töreni 1997**



**Fotoğraf 29, Kiyarüstemi Marakeş Uluslararası Film Festivali'nde Martin Scorsese'den yaşam boyu başarı ödülünü alırken**



**Fotoğraf,30, Akira Kurusawa**



**Fotoğraf 31.**

**65.MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA**



**Fotoğraf 32, Jan Luc Godard**



**Fotoğraf 33, Nanni Moretti**



**Fotoğraf 34, Tarantino**



**Fotoğraf 35, Satyajit Ray**



**Fotoğraf 36  
Ken Loach**



**Fotoğraf 37  
Bahman Ghobadi Hassan Yektapanah**

## 2.3 KAMERA ARKASI



Fotoğraf,38,39, Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili Araştırma, 03.07.2010





HAZİRAN 1951  
Cuma

BAŞYAZI: AH NAL KARACAN  
Adres: Mülkencilerin Türkesi  
Burası No: 18 - FİTATİ  
TELEFON: 38814  
FİTATİ: 10 Kuru

**MİLLİYET**  
MUSTAFA KEMAL PAŞA  
MUSTAFA KEMAL PAŞA  
MUSTAFA KEMAL PAŞA

**Dr. Musaddık Meclisten güven oyu aldı**  
**Tahrandaki petrol şirketi bürolarını halk işgal etti**

**Dün Avam Kamarasında konuşan Eden, petrol istihsalı durdurulduğu takdirde bütün silâhlanma programının altüst olacağını söyledi**

**Türk Mısır dostluğu**

**İngiliz Elçi teşebbüste**

**Dün Koreden dört gazimiz daha geldi**



**Dr. Musaddık Meclisten güven oyu aldı**  
Tahran, 21 (AP) — Başbakan Musaddık Meclisten güven oyu aldı. Tahrandaki petrol şirketleri bürolarını halk işgal etti. Dr. Musaddık Meclisten güven oyu aldı. Tahrandaki petrol şirketleri bürolarını halk işgal etti.

22 Haziran 1951 (MİLLİYE GAZETESİ)

Fotoğraf,40,41, Basın Müzesi, Mussadık dönemiyle ilgili araştırma

HAZİRAN 1951  
Cuma

BAŞYAZI: AH NAL KARACAN  
Adres: Mülkencilerin Türkesi  
Burası No: 18 - FİTATİ  
TELEFON: 38814  
FİTATİ: 10 Kuru

**VATAN**  
EĞRİYE EĞRİ - DOĞRUYA DOĞRU

**Dünya yüzünde Türkiye**  
Yazar: AHMET EMİN YALMAN

**Harriman İranda müşkül durumda**  
Musaddık ve İngiliz Elçisiyle görüşen arabulucuyu iki taraf da soğuk karşıladı  
Tahrandaki asker devriye geziyor  
Hüseyin Mekki, petrol işçilerinin sefaletini görmesi için Harriman'ı Abadan'a davet etti

**Ş. Günaltay'ın Menderes'e cevabı**  
"Kuruçuların münakaşa metodu demagoji'den ibarettir"

**Beyruttaki karışıklıklar**  
Ordu tarafından bastırıldı

**Atatürk kanunu tasarısı**





18 Temmuz 1951(VATAN GAZETESİ)

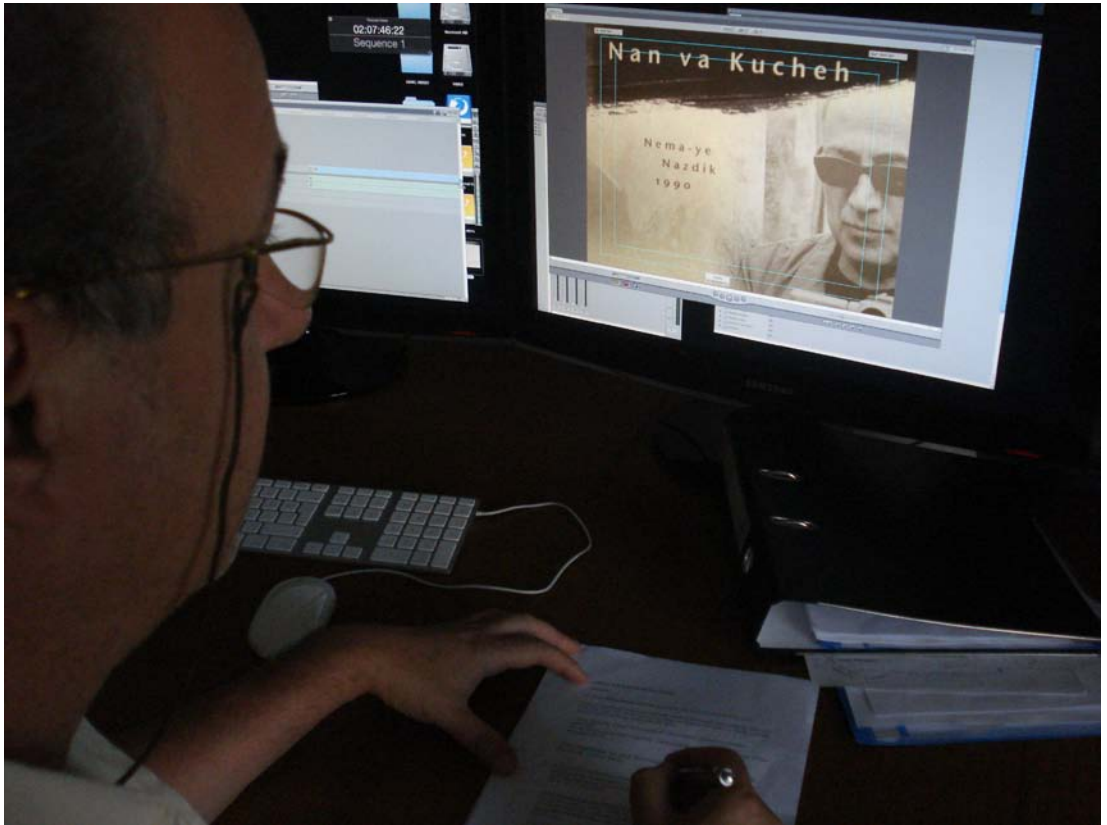


**Fotoğraf,42,43, Studio çalışmaları sırasında kurgucu arkadaşım Ümit Gülmez'le çalışırken**





**Fotoğraf,44,45, Studyoda kurgu aşamasında**



## 2.4. FİLMİN KÜNYESİ

### ABBAS KİYARÜSTEMİ

### ABBAS KİYARÜSTEMİ ÖRNEĞİNDE MİNİMALİZM

#### Yazan-Yöneten

Serdar KICIKLAR

#### Kurgu

Ümit GÜLMEZ

#### Fotoğraf

Ümit GÜLMEZ

#### Grafik Tasarım

Turan ASAN

#### Müzik

İran Halk Müzikleri (Anonim)

#### Tez Danışmanı

Prof.Dr.Oğuz MAKAL

#### Teşekkürler

Prof.Dr.Oğuz MAKAL, Ümit GÜLMEZ, Öğr.Gör.Hale.Ö.GENÇ,  
Öğr.Gör.Yüksel BALABAN, Öğr.Gör.Nazife ORHAN, Öğr.Gör,Turgay  
ÇORUHLU, Deniz YEŞİL, Öğr.gör.Levent ÖZLER

## 2.7. FİLMDE KULLANILAN EKİPMANLAR

<b>FİLMİN KURGUSUNDA KULLANILAN EKİPMANLAR</b>		
<b>Malzemenin Cinsi</b>	<b>Adedi</b>	<b>Özelliği</b>
Dizüstü PC	1	Asus <b>İşlemci:</b> Intel(R) Core(TM) 2 Duo CPU P8600 @ 2.40 GHz 2.40GHz <b>Bellek (RAM):</b> 3,00 GB

**Tablo1.Filmin kurgusunda kullanılan ekipmanlar**

<b>FOTOĞRAF ÇEKİMİNDE KULLANILAN EKİPMANLAR</b>		
<b>Malzemenin Cinsi</b>	<b>Adedi</b>	<b>Özelliği</b>
Fotoğraf makinesi	1	Sony Cyber shot, 7.2 m.p

**Tablo2.Fotoğraf çekiminde kullanılan ekipmanlar**

<b>TEZ YAZIMINDA KULLANILAN EKİPMANLAR</b>		
<b>Malzemenin Cinsi</b>	<b>Adedi</b>	<b>Özelliği</b>
Dizüstü PC	1	Toshiba <b>İşlemci:</b> Mobile Intel(R) Pentium (R) 1.59 GHz 3.060GHz <b>Bellek (RAM):</b> 1.59 GHz, 480 MBRAM

**Tablo 3. Tez yazımında ve grafik tasarımda kullanılan ekipmanlar**

## ÇALIŞMA TAKVİMİ

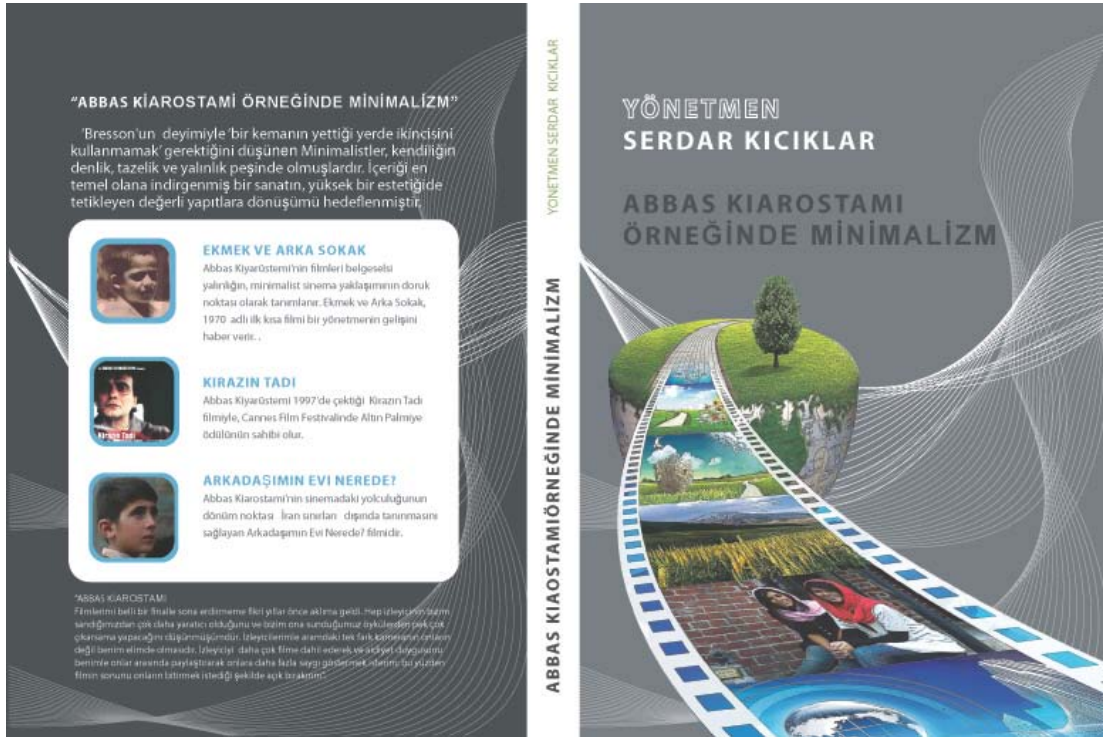
Konuyla ilgili kaynakların karşılaştırılması ve toplanması, 15 Ocak -23 Haziran 2010	
Araştırılan kaynakların okunması ve çözümlenmesi süreci, 20 Haziran-30 Haziran 2010	
Belgesel metninin yazılması süreci.....	29 Haziran 2010
Tez raporunun yazılmaya başlanması süreci .....	05 Temmuz 2010
Filmle ilgili sunucunun aranması ve sesin alınması .....	13 Haziran 2010
Filmle ilgili Basın Müzesi fotoğraf çekimleri, .....	3 Temmuz 2010
Filmle ilgili kurgu çalışmalarına başlanması,.....	18 Haziran 2010
Filmle ilgili görsellerin toplanması,.....	25 Haziran 2010
Filmle ilgili stüdyo kurgu çalışmaları,.....	01 Temmuz 2010
Filmle ilgili stüdyo kurgu revize çalışmaları.....	12 Temmuz 2010
Tez raporunun düzenleme ve basım aşaması.....	10Temmuz -13Temmuz2010

## 2.7. FİLM İÇİN HAZIRKLANMIŞ GRAFİK TASARIMLAR

### 2.7.1. Afiş Çalışması



## 2.7.2. CD Sticker Çalışması



## 2.7.3. DVD Kapağı Çalışması



## SONUÇ

Bu çalışmayı iki açıdan değerlendirmek gerekecektir:

**Birincisi**, günümüz minimalist sinema sanatı içinde dünyaca taktir görmüş sanatının doruklarında bir yönetmenin genç sanatçılara ve genç öğrencilere ışık tutmasını sağlamak.

**İkincisi**, Wollheim'in "Minimal Sanat" terimini yani '**içeriği en aza indirgenmiş sanat**' anlamını karşılamak üzere ürettiği bu kavrama en uygun bir sanatçı olan Kiyarüstemi'nin dünyasına girdik. Kiyarüstemi, ulusaldan evrensele uzanan, kendine özgü tarzı yakalayabilen, çoğu kez kendi bulduğu teknikleri kullanan, alışlagelmiş anlatı klişelerinin dışında özgün bir sinema dili yaratan az sayıda sinemacıdan biridir. Neredeyse yaptıkları ile film kavramını tartışmaya açan Kiyarüstemi, bu nedenlerle yeni kuşak sinemacılar tarafından mutlaka özenle ele alınmalı ve onun ürettiklerinden yararlanılmalıdır. Özetle, "Minimalizm bir amaç değil, bir 'sonuç' olabildiğince yaratıcılığı tetikleyecektir." Bu bir anlamda az çizgiyle çok şeyin anlatılabileceği sanatın önemini izleyiciye hissettirmektir.

Ünlü Fransız sinemacı Bresson'un, "Bir kemanın yettiği yerde ikincisini kullanmamak gerekir." çağrışımı dikkate alınmalıdır "Minimalizm, onca şaşaa, süs ve blöfe aslında hiç de gerek olmadığını, hatta bu abartının sinemayı deforme ettiğinin fark edilmesi açısından önemli bir karşı duruştur" ve bu duruşta karşımızda Kiyarüstemi birbirinden özgün ve farklı, etkileyici, esin kaynağı filmlerle karşımızda durmaktadır.

## KAYNAKÇA

Aktaş, C., **Şark'ın Şiiri**, Kapı Yayınları, İstanbul, 1998.

Özdoğan, P., **Minimalizm ve Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004

Dabaşı, H., **İran Sineması**, Geçmiş, Bugünü, Geleceği, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004

Kırel, S., "Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dili'nin Olanaklarını Yeniden Düşünmek" **Sinecine Dergisi**. Sayı. 1(1), İstanbul, 2010, s.45

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Abbas\\_Kiyar%C3%BCstemi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Abbas_Kiyar%C3%BCstemi) (08.07.2010)

[www.sinematurk.com/makale\\_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm](http://www.sinematurk.com/makale_detay/8/Sadeligin-Gercekligi-Minimalizm) (7.07.2010)

[semihtaytak.blogspot.com/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://semihtaytak.blogspot.com/2009_03_01_archive.html) (07.07.2010)

[www.beyazperde.com/mesaj/653053](http://www.beyazperde.com/mesaj/653053) (07.07.2010)

[semihtaytak.blogspot.com/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://semihtaytak.blogspot.com/2009_03_01_archive.html) (07.07.2010)

[www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/nbcinemas.html](http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/nbcinemas.html).(07.07.2010)

[www.nbcfilm.com/uzak/press\\_dogubati.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_dogubati.php).(07.07.2010)

Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi [www.e-sosder.com](http://www.e-sosder.com)(07.08.2010)

[www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr).(07.08.2010).

CNBC-e Dergi'nin Mart (2006).,(07.08.2010)

Abbas Kiarostami, Dvd ekstra röportaj görüntüleri.



## ÖZGEÇMİŞ

Serdar Kıcıklar 1963'te İstanbul'da doğdu.

Sanat hayatına karikatürle başladı (1978 ). Gıgır, Çarşaf, Karakedi, Mikrop, Fırça dergilerinde karikatürleri görüldü. Karakedi dergisinde (1979-1980), Çarşaf dergisinde (1980-1981) çalıştı.

Pertevniyal Lisesi'nde okudu, Ataköy Lisesini bitirdi (1978-1981).

Tercüman ve Bulvar gazetelerinde Karikatürist ve Sayfa Sekreteri olarak görev aldı. (1982-1986).

İlk Karikatür Albümü GARNİTÜR'ü yayımladı (1986).

Marmara Üniversitesi G.S.F. RESİM bölümünü bitirdi (1986- 1990).

Trio Sanat Merkezi'ni kurdu (1991).

İlk kişisel resim sergisi (1990, SultanAhmet-il özel idare müdürlüğü) 10 eseri satıldı.

İkinci kişisel resim sergisi (1992,Akbank Kuzguncuk) 4 eseri satıldı.

Interstar'da Grafiker ve Dekoratör olarak görev yaptı (1992-1993).

ATV'de ve ( Ulusal Radyo Televizyonda) Sanat Yönetmeni, Dekor Tasarımcı olarak görev aldı (1993-1997).

### Yaptığı Çalışmalar.

Yaptığı klip dekorları ve sahne tasarımları, Benimle Oynar mısın?,Yalan Rüzgarı(sunuş dekoru), Kayıp Aranıyor, ATV'de Minikler Show, Ahmet Vardar Soruyor, Adliye Koridorları, Müjdat Gezen Show, Yıldızlar Geçidi, ATV'de Pazar,

A.Takımı, Kent Sokakları, İşte Müzik İşte Eğlence, Kadınlar Matinesi, 23 Nisan Çocuk Bayramı dekorları, Delikanlı Show, Haydi Şimdi Gel, Hatasız Kul Olmaz (komik-drama), Duyduk Duymadık Demeyin, Unutulmayan Sesler Unutulmayan Melodiler, Bir Başka Gece (BBG). Çeşitli bayram dekorları, Meltem Cumbul Show, Şaka Yaptık, Şarışının Adı Esmerin Tadı, (Nüket Duru, Sibel Can) gibi çeşitli Tv kanallarda yayınlanan program dekorları, klipler, Tarkan, Serdar Ortaç, Yonca Evcimik, Asya, Sinan Özen, Emrah, Oya Bora, Linet, Sibel Can, Mirkelam ve Ebru Gündeş gibi sanatçıların klip dekorları).

Adtyon da içmimar olarak görev aldı.(1998).

İç mimari de stand ve sahne tasarımında serbest çalışma..(1998-2000).

Genç Tv, Numberone Tv, Karadeniz Tv.

Program Dekorları: Menemen Show, Geveze Show, Sabah kuşağı Dekorları, Haber Dekorları, Video Klip Sunuş Dekorları ve diğerleri (1998-2000).

Kanal 6'da Sanat Yönetmeni, tasarımcı olarak görev aldı (2000).

Dekorlardan bazıları, Savaş Ay'la Sokak Arası, Sabah Kuşağı Dekorları, Haber Dekorları, Klip Dekorları..

Samanyolu Tv'de Sanat Yönetmeni (Dekor Tasarım) olarak görev aldı (2001-2003).

Tatilya'da portre-karikatür çalışmaları (2002-2003).

Karikatür Sanatında 25.yıl sergisi (2003).

Kanal 6'da sanat yönetmeni,tasarımcı olarak tekrar görev aldı.(2003).

ANM group'ta (Grafik Tasarımcı) ve Ressam olarak görev aldı.( 2004-2005).

Özel bir fuar stand tasarım firmasında tasarımcı olarak görev yaptı (2007-2008).

M.E.V bağlı özel bir kolejde uzman öğretici olarak görev yaptı.(2006 – 2008)

Halen, Beykent Üniversitesi'nde Meslek Yüksek Okulu Basım ve Yayın Teknolojileri, bölümde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (2007-2010).