

Asya Politik Sineması Üzerine Notlar

MUSTAFA ALİ MİNARLI* / BURAK YILMAZ**
aliminarli@gmail.com / ylmzbrk@hotmail.com

Özet: Sinema, diğer sanat dalları gibi, topluma ve onu etkileyen faktörlere kayıtsız kalmamış ve hangi biçim ya da dil vasıtasıyla olursa olsun yaşama ayna olma vazifesini yerine getirmekten geri durmamıştır. Sinemanın toplumu yine kendisine yansıtarak tanıtmayı ve onu eleştirmesi bölgeden bölgeye ve kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Sinema, tıpkı Lumiere Kardeşler'in sinematografından hareketle dünyaya yayılıp biçim ve dil değiştirerek yaşamını çok yönlü sürdürdüğü gibi, bugün de çeşitliliğini ve zenginliğini muhafaza etmeye devam etmektedir.

Asya politik sineması günümüzde toplumsal hareketler ve sinema ilişkisi bağlamında en özgün örneklerin ortaya çıktığı alanlardan birini teşkil etmektedir. Asyalı sinemacılar, kendi ülkelerindeki toplumsal hareketlenmeleri veya siyasi değişimleri işlerken sinemanın farklı anlatım biçimlerini kullanmışlardır. Özellikle dünyanın kanayan yarası Ortadoğu'nun sinemacılarının toplumu nasıl gördükleri ve toplumun kendi kendisini nasıl tanıması gerektiği konusunda yaptıkları çalışmalar tüm dünyada ilgiyle takip edilmektedir.

Bu çalışmada, Asya politik sineması önde gelen ülkeler bazında tek tek incelenerek, bölgelerin ve ülkelerin geçmişten günümüze gelişimleri mercek altına alınacaktır. Rus sinemasının çevre bölgesine etkisi, İran sinemasının kendine has özellikleri ve onu öne çıkaran nedenler, son olarak bu ekollerin Batılı örneklerle olan ilişkisi tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Politik sinema, Asya sineması, sosyo-politik durum.

Giriş

Sinemanın toplumsal yaşamı derinden etkileyen bir formasyon olan politikadan etkilenmemesi mümkün değildir. Dünya sinema tarihi tıpkı resim, heykel, müzik ve mimari gibi zamanın ruhunca biçimlenmiş ve çağının sosyo-politik dinamiklerinden yoğunca etkilenmiştir. Sinema sanatının gelişimine büyük katkılar sağlayan Sovyet toplumsal gerçekçiliğinin başlıca temsilcilerinden birini teşkil eden Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı"nda Rusya'nın devrim öncesi tarihselliğini reddedişinden, "Alman ekspresyonizminin sinemasal yansıması Robert Wiener'in "Dr. Carligeri'nin Muayenehanesi" isimli çalışmasında, Siegfried Kracauer'in ifadesiyle, nasyonal sosyalizmin işaretlerinin görülmesine (Coşkun, 2009) dek sinema içerisinde bulunan sosyo-politik tarihselliğin doğasından ayrılamamıştır.

Toplumsal olaylar ve değişimler sinema sanatını etkilemiştir. Bu bağlamda, sinema içtimai değişim ve görünümün bir habercisi olmuştur. Savaşlar, katliamlar, toplumsal çıldırışlar ve insani acılar, gurur gibi toplumsal yaşama dair birçok şey sanatsal bir kurgu biçimi olan sinemada ifadesini bulmuştur.

* Arş. Gör., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

** Arş. Gör., Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Aristotelesçi düşünce açısından en üstün insani erdem olan ve içerisinde bulunduğu bölgedeki tinsel örüntüleri biçimlendirerek sosyal varoluşu oluşturan politikanın sinema sanatında kendine yer buluşu toplumdan topluma değişiklik gösteren nitelikler sergilemiştir. Şehirleşme, bireyleşme ve endüstriyel gelişmişlik, duygu ve düşüncelerin kişisel ifadelerine olanak tanıyan politik yapı gibi faktörlerin sosyal sahipliğinin belirleyici olduğu bu durumla sinema sanatının gelişimi farklı toplumlarda farklı periyodlara ve değişik ifade biçimlerine tekabül etmiştir.

Sinemanın ilk örneklerini sosyo-ekonomik ve teknolojik açıdan gelişmiş Batılı ülkelerde ortaya çıkıp, zamanla diğer toplumlara yayılması, bu bağlamda, etkin bir örnek oluşturmaktadır. Derrida'nın ifadesiyle "hayaletlerin birbiriyle yarışı" (Kellner D. Ryan M., 2010: 11) olan sinemanın gelişimi 19. yüzyıl sonunda kinetoskop ve sinematograf gibi görüntünün insan zihninde akıcılığını sağlayan aletlerin üretilmesine dayanır. 1889 yılında Thomas A. Edison tarafından tekli bir ünite şeklindeki kameranın üretilmesiyle hareketlerin görüntüsel kaydını tutma olanağını sağlamış, böylelikle sinemanın temellerinin önemli bir kısmı atılmıştır. Kaydedilen görüntüleri yansıtacak projektör cihazının geliştirilmesiyle de sinema açısından bir diğer hayati unsur gerçekleştirilmiştir. "Kaydedilen hareketlerin izleniminin retinanın algısal yapısıyla uyumlu hale getirilmesi belirli bir filmi oluşturan görüntülerin süreklilik gösteren bir devinim şeklinden algılanmasını sağlamıştır." (Plakun, 1968: 304-305). İlerleyen yıllarda filmler sesleri de yansıtmaya özelliğini barındıran teknik bir gelişmişlik seviyesine ulaşarak sinema sanatını temel olarak günümüzdeki biçimine kavuşturmuştur.

Söz konusu gelişmeler sinema sanatının farklı toplumlarda birbirinden değişiklik gösteren anlatım biçimlerine bürünmesiyle devam etmiştir. Uzun yıllar boyunca içtimai yaşanmışlıklar bağlamında oluşan gelenek ve içerisinde bulunulan zamanın baskın politik yönelimleriyle şekillenen bu anlatım biçimleri sinemanın çoğulcu ifade olanaklarının temsilcisi olma vasfını sağlamıştır. Bolşevik İhtilali'yle birlikte sosyo-politik yapısı derin dönüşümlere uğrayan Rusya'nın aynı zamanda sinema sanatının kurucu babaları sayılabilecek yönetmenleriyle oluşturduğu toplumsal gerçekçiliği, sanatsal dışavurumculuğun etkin bir ifadesi olan ve kimi anlarda Nazi iktidarının gelişinin ayak seslerini duyuran yapıtları üreten Alman ekspresyonizmini, İtalya'nın Mussolini önderliğindeki faşist iktidarı boyunca "Beyaz Telefon" olarak adlandırılan komedi ve müzikal film yönelimi ve ardından Vittorio De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" isimli filminin simgesi olduğu yeni gerçekçiliği, Fransız yeni dalgası sinema sanatının farklı dillerini vurgulamaktadır (Coşkun, 2009).

Açmak gerekirse, Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı", teknik önemiyle birlikte, Sovyet Devrimi'nin içeriğini, topluma yansısını ve aynı zamanda Sovyet yönetiminin, devrimi dünyaya tanıtmaya biçimini barındırmasıyla toplumsal gerçekçi sinemanın başlıca örneklerinden birini teşkil etmiştir. Alman ekspresyonizminin başlangıcı olarak kabul edilen Dr. Caligari'nin Muayenehanesi isimli eserde ise toplum ve onu oluşturan bireyler o zamanının pek çok örneğinden farklı bir biçimde analiz edilmiştir. Kişilerarası ve toplumsal ilişkilerin ekspresyonist bir bakış açısıyla sunulduğu film dönemin Almanya'sının taşra hayatının görece didaktik bir tasvirini içermiştir.

Öte yandan, De Sica'nın Bisiklet Hırsızları'nda, "Beyaz Telefon" filmleriyle gerçek dışı bir dünya gibi tasvir edilen İtalya'nın çıplak bir fotoğrafı gözler önüne serilirken, II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından çekimlerine başlanan Rossellini'nin "Savaş Üçlemesi" ile de savaşın iki mağlubu İtalya'nın ve Almanya'nın durumu ortaya konmuştur. Kurgu olmasına rağmen hem teknik hem de anlatım açısından belgesel biçimine yakınlığıyla bilinen "Roma:

Açık Şehir”, “Paisan” ve “Almanya Sıfır Yılı” filmlerinde bahsi geçen zamanda içerisinde bulunan toplumsal durumu açığa çıkarılmıştır.

Bununla beraber, bahsi geçen sinemasal ifade biçimlerinin vuku bulduğu coğrafyalar yalnız Batı dünyasıyla sınırlı olmamıştır. Sinemanın toplumsal/küresel yayılımı bağlamında yeryüzünün farklı bölgelerinden insanlar da kendi hikâyelerini kendi dilleriyle anlatmaya çalışmıştır. Latin Amerika’dan Ortadoğu ve Uzakdoğu’ya, Asya’dan Afrika’ya birçok coğrafyada sinema sanatını zenginleştiren yapıtlar ortaya konulmuştur. Batı dışı modern tarihselliğin “steril olmayan” doğası sömürge olma, işgal edilmişlik ve içerisinde bulunan bölgedeki yönetimlerin otoriter eğilimlerinin yol açtığı toplumsal mağduriyetlerin dolaylı ya da dolaysız biçimde yer bulduğu bu yapıtlar “politik olmayan film yoktur” ifadesini destekler şekilde belirli bir siyasallığın temsilcisi olmuştur.

Asya sineması da, her ne kadar zamanın ruhu paralelinde dünyanın diğer bölgelerindeki gibi sanatsal kaygılardan uzak ticari nitelikli filmlerin “kültür endüstrisi”ni¹ yeniden üreten eğilimleri barındırır da, içerisinde bulunduğu toplumların kolonyal tecrübe, işgal edilmişlik ve otoriter rejimlerin baskı uygulamalarının neden olduğu insani dramaları yansıtan politik filmler üretmektedir. Söz konusu politik yapıtlar bazı periyotlarda, Sovyet toplumsal gerçekçiliğinde görüldüğü üzere, ideolojik bir hüviyete bürünerek meşruiyet aracı niteliği taşıyan, kimi anlarda çeşitli politik yönelim ve hadiseleri gündelik hayat içinden okuma şeklinde bir eğilim sergilemiştir. Bununla beraber, günümüz Asya politik sinemasının etkin örnekleri çoğunlukla toplumsal problemlerin küresel çapta etkilere yol açtığı etnik ve dinsel çatışmalar sınır boyu savaşlar ve uluslararası güç mücadeleleriyle şekillenen Ortadoğu ve Kafkasya coğrafyasında üretilmektedir. Maoluf’un meşhur eserinden mülhem (Maoluf, 2009) kimliklerin ölümcül niteliklere kolayca bürünebildiği bu coğrafyaların kan ve gözyaşıyla yıkanmış modernlik tecrübesi, ilgili bölgenin sinemacılarının ürettiği yapıtların politikadan uzak olmasını engellemiş gözükmektedir. Toplumsal varoluşun sanatsal alandaki kurgusal bir temsilcisi olan sinema, Orta Doğu ve Kafkasya insanların politik gerilimler bağlamında ortaya çıkan sorunlarını dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yansıtmaktadır. Cetvelle çizilen sınırların bir arada tutamadığı kimlikler, Baasçı otoriteriyenlik, dini fundamentalizm, Filistin’in işgal edilmişliği, Kürt Sorunu, Lübnan’daki etnik ve dinsel çatışmalar, Çeçenistan ve diğer Kafkas halklarının özgürleşim mücadelesi, velayet-i fakih doktrini² bağlamında kurumsallaşan İran politik yapısının otoriter karakteri bölgenin sosyo-politik anlam evrenini belirlemektedir. Bu bağlamda, üretilen yapıtlar da söz konusu gerçekliği vurgulamaktadır.

Bu çalışmada Asya sinemasının politik nitelikli filmlerinin sahip olduğu anlatım biçimleri ortaya konmaya çalışılacaktır. İlgili coğrafyadaki ülkelerin özgül bir sosyo-politik tarihselliğin işaretçisi olması dolayısıyla üretilen sinema eserlerinin anlatımının genel olarak Batılı örneklerden arz ettiği farklılıklar Rusya, İran, Filistin-İsrail ve Uzak Doğu sinemaları üzerinden açıklanacaktır. Araştırmada ele alınan bölgelerden Rusya gibi kimi örneklerin her ne kadar coğrafi ya da kültürel olarak Batı sineması içerisine dahil edilebilmesi mümkün gözükmese de üretilen eserlerdeki siyasal içerikli temaların anlatım biçiminin Batı dışı özellikler sergilemesi Asya sineması içerisinde kavranmasına imkan tanımıştır.

¹ Marx’ın ifadesiyle “Doğanın yarattığı her şeye karşı insanın yarattığı her şey” (Güvenç, 2010: 99) olarak tanımlanabilecek kültürün Frankfurt okulunca eleştirel okuması için bkz: Adorno (2007).

² İran siyasal yapısının belirleyici faktörlerinden biri olan velayet-i fakih doktrini için bkz: Üstün (2013: 19-22).

Rusya Sineması

Asya politik sinemasının sinema tarihindeki ayrıcalıklı konumu nedeniyle bahsedilmesi gereken ilk örneğini Rusya sineması oluşturmaktadır. İdeolojik söylev ve sinema kuramına önerdiği farklı bakış açısıyla Rusya sineması, Avrupa'nın özellikle 40'lı yıllarda İtalya öncülüğünde yüklendiği gerçekçi anlatım yapısıyla tezat oluşturacak biçimde gelişerek ayrı bir konuma yerleşmiştir. Öte yandan Sovyet ideolojisinin gözettiği yayılcı politikanın etkisiyle Rus sinemacılar, realist sinema kuramına formalist bakış açısıyla cevap vermişlerdir. Özellikle Sergei M. Eisenstein'in sembolik anlatımın kullanıldığı Japon menşeli kadim Kuboki Tiyatrosu'nun etkilerini kullanarak geliştirdiği montaj tekniği, Sovyet ideolojisinin görece egemen olduğu Asya sinemasında formalist akımın hakimiyetini mümkün kılmıştır.

Lev Kuleshov, Sergei M. Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Abraam Room, Olga Preobrashenskaia gibi yönetmelerin katkılarıyla sinema sanatının günümüzdeki haline gelmesinde önemli etkilerde bulunan Rus sineması, aynı zamanda, ideoloji, politika ve sinema ilişkisinin keşfedilip, etkince kullanıldığı bir mecrayı temsil etmektedir. Grame Burton'un ifadesiyle, "dünya ile ilgili belirli bir bakış açısıyla ve insanlarla gruplar arasındaki güç ilişkileriyle özetlenen inanç ve değer kümeleri" (Jafarli, 2004: 7) şeklinde tanımlanabilecek ideolojinin sinema sanatında yansıtılan ilk örnekleri Bolşevik İhtilali sonrasında Rusya'da verilmiştir. Yönetmenlerin ideolojik yönelimlerinin yanında, konsolide edilmeye çalışılan sosyalist ideolojinin kitlelere aktarılmasında ve meşrulaştırılmasında filmlerin etkin rolünün Sovyet iktidarınca anlaşılmasının rol oynadığı bu durum sonucunda Rus sineması ideolojik bir meşruiyet ünitesi rolü de ifa eden bir karaktere bürünmüştür. Bu bağlamda, ihtilal sürecinde üretilen filmlerin içeriği önemli bir örnek teşkil etmektedir. Coşkun'un ifadesiyle, "1918 yılının ilk yarısındaki filmler 'Aşk Yaratan Kadın', 'Dağ Kızları', 'Genç Hanım', 'Sokak Serserisi' gibi isimler taşırken, ikinci yarısındakiler 'Ekmek', 'Yeraltı', 'Ayaklanma', 'Sinyal', 'İzdiham' ismini taşımaktadır." (Coşkun, 2009: 49). Aynı şekilde, "Sovyet devletinin 1919 Ağustosunda sinema alanında millileştirme ve filmlerin içeriğiyle ilgili düzenlemelerde bulunması, sinema komitelerini 1925'te adını Sovkino olarak değiştireceği Goskino'yu 1922 yılında kurması" (Coşkun, 2009: 50) ideoloji, politika ve sinema ilişkisini göstermesi açısından anlamlıdır.

Lenin'in ifadesiyle, "bütün sanatların en önemlisi olan sinema" Sovyet tecrübesinde "Meydana çıktığı ilk günden son günlerine kadar olan süreçte hep Ekim Devrimi'ni temsil etmiştir. Sovyet sineması her zaman için Komünist Partisi'ni, sosyalizmi ve sosyalist sanatın asıl sanat olduğu düşüncesinin savunuculuğunu yapmıştır." (Jafarli, 2004: 39). Bu bağlamda, Sovyet toplumsal gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden, Jafarli'nin aktardığı üzere, Sergei M. Eisenstein'in şu ifadeleri dikkate değerdir:

Sinema bir yandan işleyişsel bir girişim, bir yandan da sanattır. Bu sanatın tecimsel ve ekonomik yönü, 1917 devriminin ortaya koyduğu toplumsal ve kültürel görevlere bağlı olmalıdır. Sovyet sinemasının işleyişsel yönünü tümüyle birleştirmek amacıyla yapılan tasarılar, uğrunda savaştığı fikirlerin korunmasını ve yayılmasını isteyen işçilerin kurduğu yönetimin yalnız ekonomik değil, her şeyden önce ideolojik sıkı yönetimini de olanaklı kılmaktadır. (Jafarli: 40).

Kurgu kuramı, montaj yöntemi, yakın çekim, paralel kurgu, sinegöz gibi buluşlarla sinema sanatına katkılarda bulunan Sovyet sinemasının ideoloji ve politikayla olan ilişkisini resmetmek açısından bu sinemanın yönetmenlerinden de bahsetmek önem taşımaktadır. Sinema tarihine geçen birçok eserler üreten bu yönetmenler içerisinde bulunduğu zamanın ideolojik atmosferini ortaya koyan, çoğu zaman da meşrulaştırmaya çalışan bir eğilim sergile-

miştir. Bu bağlamda, Rus sinemasının Sovyet tecrübesi örneğinde bahsedilmesi gereken en önemli temsilcilerinden biri olan Sergei M. Eisenstein'ın yapıtları dikkate değer bir nitelik taşır. “Sovyet sinemasının sol kanat yönetmenlerinden biri kabul edilen” (Coşkun, 2009: 52). Eisenstein, tiyatroyla başladığı sanat serüvenini sinemayla devam ettirmiştir. Dünya sinema tarihinde ayrıcalıklı bir konuma sahip yönetmen ilk filmini 1924'te “Grev” (Stochka) adıyla çekmiştir. Erken dönem Sovyet sinemasının başlıca eserlerinden biri olan bu filmde Çarlık Rusya'sında grev yapan işçilerin karşılaştığı insanlık dışı durum ortaya konmuştur. Ayrıca, katliam bölümünde Eisenstein, halkın askerler tarafından katledilişini bir mezbahada kesilen boğaların görüntüsüyle art arda montajlayarak kendi adıyla anılan kurgu biçimini sinema sanatına katmıştır. Bu sahnede sembolize edilen fikir, halkın, yani iktidarın, elinden gücünün alınması veya gücünün törpülenmeye çalışılması şeklinde okunabilir.

Yönetmen 1925 yılına geldiğinde ise “opus magnum”u olarak kabul edilebilecek “Potemkin Zırhlısı”nı çeker. Ekim Devrimi'nin ayak seslerinden 27 Haziran 1905 tarihinde patlak veren ayaklanmayı konu alan bu filmde Potemkin Zırhlısı'ndaki çarlık subayları ve gemi mürettebatı arasındaki gerilim konu alınır. “Mürettebatın subaylarca sürekli baskı altında bırakılması yeme, içme, yaşam yerleri gibi yaşam koşullarındaki dayanılmazlığın ve bu bağlamda ortaya çıkan isyanın anlatıldığı film” (Potemkin Zırhlısı, 2012) yönetmenin usta anlatımıyla dünya sinemasının başyapıtlarından biri kabul edilmektedir. Bu yapıt, Sovyet sinemasının dünya sinemasına bir başkaldırısı olmasının yanı sıra sinema dilinde Rus ekolünün en temel örneklerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. 1928 yılına geldiğinde ise yönetmen “Ekim” isimli filmini çeker. “Ekim” filmi “Dünyayı sarsan on gün olarak bilinen Ekim Devrimi'nin Eisensteinca bir kutlaması olarak görülebilir. Açıkça propaganda nitelikleri taşıyan bu filmde epik gereksinmelerin epik kahramanı Lenin'dir. Lenin filmde savaşın küllerinden bir Tanrı gibi doğar; dumanlar ve parlayan ışıklarla yoğun bir şekilde aydınlatılıp, dramatize edilerek gösterilir. Bununla beraber, Eisenstein'ın diyalektik kurgusuyla birleştirilen güzel görüntüleriyle film sinema tarihine geçmiştir.” (Jafarli, 2004: 17). Sembolizmin anlatımında büyük önem taşıdığı Eisenstein'ın özellikle ilk üç filminde kitle düşüncesinin temsili ve otoriteye başkaldırı büyük önem taşımaktadır.” (Coşkun, 2009: 56). Ele alınan konular, temaların işleme biçimi yönetmen özelinde Rus sinemasının Sovyet tecrübesinde ideolojiyle yoğun ilişkisini göstermektedir.

Erken dönem Rusya sineması olarak nitelendirilebileceğimiz Sovyet sinemasının Eisenstein dışındaki Vertov, Pudovkin, Room, Kuleshov gibi diğer temsilcileri de içinde buldukları ideolojik atmosferin dışına çıkan yapımlar üretmemiştir. Bir Gorki uyarlaması olan “Ana” (1926), “St. Petersburg'un Sonu” (1927), “Öncü Gerçek” (1924), “Lenin-Kino-Pravda” (1925), “Sovyet Uzun Adım İleri” (1926) gibi filmlerin isimlerinden anlaşılacağı üzere üretilen eserler Sovyet ideolojisini meşrulaştırma amacı güden ya da bu ideolojinin sınırları dışına çıkmayan bir nitelik sergilemiştir. Bu bağlamda erken dönem Rusya sineması için politik olmaktan ziyade ideolojiktir denilebilir. Ortaya konan yapıtların zamanının baskın ideolojik söyleminin dışına çıkarak gündelik hayat bağlamında yaşanan toplumsal sorunlar özelinde politikaya değinememesinin imlediği bu durum sonucu erken dönem Rusya sineması sınırlı bir toplumsallığın parçası olmuştur.

Rusya sinemasında herhangi bir ideolojik meşruiyet ya da propaganda amacı gütmeyen, içerisinde bulunulan sosyal anlam evrenini eleştirel bir gözle resmeden politik filmlerin dikkate değer bir ölçüde ortaya çıkışı *Glasnost* ve *Perestroika* dönemine rastlamaktadır. Her ne kadar Sovyet yaşamını karamsar bir tabloda çizen *Chernukha* dönemi öncesinde Rus sinemasının

köşe taşlarından biri olan Tarkovsky “Andrei Rubylov” (1969) ve “Ayna” isimli filmleriyle sansüre takılsa da içerisinde bulunulan toplumsal hayatı eleştirel bir gözle resmetmesiyle politik diye niteleyeceğimiz sinema kuşağı Sovyetler Birliği’nin çöküş dönemine tekabül etmektedir. Bu bağlamda Vasili Pichul’un alkolikler, bıçaklı kavgalar, hırsızlık gibi vakaların parçası olduğu sosyal gerçeklik bağlamında işlevini yitirmiş bir aileyi anlattığı “Küçük Vera” (1988), Stanislav Govorukhin’in “ormanlar, altın, yerüstü ve yeraltı kaynaklarıyla zengin ve geniş bir ülke olan Rusya’nın ahlaki çözülüşüyle birlikte süregelen toplumsal çözülüşünü” (Lawton, 2004: 179) anlattığı “This is No Way to Live” (1990) isimli eseri önem taşımaktadır.

Günümüz Rus politik sinemasının dikkat çeken yapıtlar ortaya koyan başlıca temsilcileri arasında Aleksei Balabanov ve Aleksandr Sokurov’u sayabiliriz. “Cargo 200” (2007) ve “Alexandra” (2007) isimli eserlerle Rusya toplumsal gerçekliğini etkin bir şekilde sergileyen bu yönetmenler işledikleri konuları özgün bir biçimde ele almıştır.

Balabanov politik içerikli filmlerinden biri olan “Cargo 200” isimli çalışmasında çözümlenme arifesindeki Sovyet toplumunu negatif bir bakış açısıyla ele alarak “kriz içindeki sosyal yapıdaki derin kuşak farkı, Tanrı ve ruhun varlığı, ateist entelijansiyanın materyalistik sembolizmi ve ailevi çözümlenme gibi olguları” (Anemone, 2007) betimlemektedir. Yönetmenin gerçek bir hikâyeye dayanan on birinci filmi olan bu çalışma Leningrad Üniversitesi’nde bilimsel ateizm profesörü olan Artem Kazakov’un akrabalarını ziyaret amacıyla şehir dışına çıkmasıyla başlar. Kazakov’un yeğeni Liza ve erkek arkadaşı Vera ile tanışmasının ardından komşu şehir Leninsk’de yaşayan annesine gider. Yolda karşılaştığı durum bağlamında gelişen olaylarla ilerleyen film Sovyet toplumsal yapısını ihtilafli konuları temsil eden karakterler aracılığıyla ele almaktadır. Yönetmenin “Cargo 200” adlı filminin yanı sıra yine politik konulara gönderme yapan, Rus mafyasını ele aldığı “Brother” isimli filmi de Rus politik sineması açısından önemli bir yapıt sayılabilir.

Tarkovskiyen bir anlatıma sahip olduğu şeklindeki imaları “...biz farklıyız, insanlar birbirinden farklıdır. Tabi ki ikimiz de Rus edebiyatının tohumundan büyümüş bir ağacın dallarıyız...” (Sokurov, 2008: 248) biçiminde yanıtlayan Rus sinemasının etkin temsilcilerinden Aleksandr Sokurov, “Alexandra” (2007) isimli eseriyle Çeçenistan sorununu kişinin yüreğine hitap eden biçimde ele almaktadır. İkinci Çeçenistan Savaşı esnasında Rus ordusunda subay olan torununu ziyarete giden Alexandra’nın Çeçenistan’da geçirdiği birkaç günü ele alan bu film savaşı, Çeçenistan şehirlerinin yıkılmış halini ve Rus askerlerinin psikolojik durumunu Alexandra’nın ziyareti kanalıyla herhangi bir şiddet görüntüsüne yer vermeden yansıtmaktadır. Filmde gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya yönünde ince bir çaba dikkati çekmektedir. Rusya’nın günümüzdeki sınırlı özgürlük ortamı bağlamında Sokurov’un söz konusu filmi cesaret gerektiren bir girişimdir.

Özetle, dünya sinema tarihinde sinema sanatına getirdiği teknik ve kurgusal yenilikler sebebiyle ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Rusya sineması, gelişiminin ilk aşamasına tekabül eden Sovyetler Birliği tecrübesinde ideolojik film yapımının ilk örneklerini vermiştir. Sosyalist ideolojinin meşrulaştırılma çabalarının gösterildiği bu dönem gerek yönetmenlerin ideolojik tandansı gerekse devlet aygıtının müdahaleci tavrı nedeniyle ideolojik sinemanın en belirgin tecrübesini temsil eder. Rus sinemasının politik konulara değinmesi Sovyetlerin son dönemlerini yaşadığı Gorbaçovlu yıllardaki ideolojik yumuşama dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde, erken dönem Sovyet sinemacılarının tersine toplumsal yapıdaki problemler politikayı da ilgilendirir biçimde konmaya başlanmıştır. Böylelikle, günümüzde etkileyici anlatımıyla dikkat çeken politik içerikli yapımların önü açılmıştır.

İran Politik Sineması

Asya sinemasının, Rusya politik sinemasının betimlenmesinin ardından, dikkat çeken bir diğer örneği İran sinemasıdır. Günümüzde uluslararası başarılarıyla adından söz ettiren birçok yönetmenin temsilcisi olduğu bu sinema kendine özgü, alegorik anlatım tarzı ve insana dair birçok durumu Hollywood tarzında olmadan da göstermesiyle dikkat çekmektedir.

“Sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle birlikte sinema sanatıyla tanışan İran (Dabaşı, 2004: 2) geleneksel bir toplumun politik gelgitler arasında kalmışlığının tecrübesini yansıtır. Kolonyalizmin izleri, Şah rejiminin otoriter karakterli modernleşme hamleleri, muhalif duruşların şiddetlice bastırılması, 1979 Devrimi sonrası monist kültürel eğilimlerin sınırlayıcı atmosferi İran toplumunun oldukça kısa sayılabilecek bir zaman diliminde karşılaştığı büyük dönüşümleri ifade eden bir tarihselliği sergilemektedir. Bu tarihsellik sinema sanatının gelişim sürecine de yansımış İran sinemasının günümüzde ekseriyetle gözlenen özel anlatım biçimine bürünmesini sağlamış gözükmektedir. Gerçeği dışlamayan, temsil edilen karakterleri kutuplaştırmayan sıcak bir anlatım, Kiyarüstemi ve Gabadi’de görüldüğü üzere hikâyenin çocuklar üzerinden kurulması ve insana dair konular bu sinemanın önde gelen örneklerinin genel karakterini vurgulamaktadır. “Sinemanın ciddi bir sanat formu olarak ortaya çıkması ancak 1960’larda gerçekleşen” (Dabaşı, 2004: xii) İran’ın kısa sayılabilecek bir süre içinde uluslararası niteliklerde filmler üretmesinde ülkedeki – mevcut bulunan- edebi gelişmişlik seviyesinin rolü oldukça önemli gözükmektedir. Fars kültürünün, Dabaşı’nın ifadesiyle, “Pardeh-dari, taziye, Ro-hazi gibi sanatsal anlatım biçimlerine” (Dabaşı, 2004: xv) sahip oluşu bahsi geçen sinemasal gelişmişliğin altında yatan faktörlerden birini oluşturur.

İran sinemasının özellikle anlatım dili bağlamında ileri bir gelişmişlik düzeyini yakalamasının altında yatan bir diğer faktör ise ironik bir şekilde ülkenin politik yapısının kısıtlayıcı karakteri gözükmektedir. Pehlevi rejiminin otoriteriyenizminden 1979 devrimi sonrası velayet-i fakih doktriniyle örgütlenmiş molla/din adamları yönetiminin ideolojik toptancılığına dek farklı rejimler altında olsa da siyasal yapının farklı muhalif tutumları dışlayan doğası İran sinemasının anlatım dilinin incelenmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, “sansürün hemen hemen her noktada hissedildiği İran sineması kendi iç dinamiklerini kullanarak alegorik bir anlatım yoluyla gerçeğini anlatmıştır.” (Tokmak, 2010) denilebilir.

Söz konusu anlatım tarzıyla ilintili olarak İran sinemasının köşe taşlarından biri kabul edilen Abbas Kiyarüstemi’nin sanatsal hayatı büyük önem taşımaktadır. Her ne kadar öncülü ve çağdaşı İsmail Kuşan, Pervez Katibi (“Beyaz Eldiven” 1951), Muşek Sururi-Samuel Kaçıkıyan (“Cehennemde Şölen” 1957), Ferruh Gaffari, Daryuş Mehrcui (“İnek” 1969) gibi birçok yönetmen sinema sanatına katkıda bulunsa da onun “gerçekliğin yeniden okumasını, dünyaya yeniden anlamlı, güvenilir bir yer haline getirecek olan bir tabula rasa aracılığıyla yapmanın peşinde olması” (Dabaşı, 2004: 38) ayrıcalıklı bir konumda bulunmasını sağlamıştır. Sanatçının eserlerinde, ekseriyetle, çocuklar üzerinden anlamlandırma, şiirsel bir dil ve gerçekliğin kurgusal üretimi alanlarındaki ustalığı onun sinema sanatı içerisindeki özgür konumunu desteklemektedir. Bu bağlamda, Dabaşı Kiyarüstemi sineması hakkında şunları söylemektedir: “Kiyarüstemi’nin kamerasının kendisini gerçeklikten başarıyla ayırabilmesi, sanatçının metaforları, metonimi ve ironiği görsel anlatımda tekinsiz bir beceriyle kullanabilme yetisiyle ilgilidir... Kiyarüstemi’nin yaratıcılığının en önemli niteliği başka bir kültürün sınırlarına girmeden bir kültürün sınırlarının kıyısında dolaşmak gibi hassas bir beceri sergilemesidir.” (Dabaşı, 2004: 41).

Bununla beraber, işlediği konuların “ölüm ve inkâr, metafizik ve gizemcilik, gizlilik ve şüphenin kültürdeki yerleşik buyruklarından kopup özgürleşmek (Dabaşı, 2004: 53) gibi psikolojik ve metafizik nitelikli olması nedeniyle sanatçı politik içerikli filmler üretmemiştir. Kendisinin, toplumsal hayatı resmetmesi nedeniyle politik çıkarımlarda bulunabilecek nitelikler taşıyan en önemli filmi 2002 yılında çektiği “Ten” isimli yapıtıdır. Bu çalışmada Kiyarüstemi kamerasını “ülkesinin sosyo-politik görüntüsü üzerine tutmaktadır. Değişik günlerde yaşanan on öykü üzerine kurulu olan film, aynı kadının kullandığı bir arabada geçmektedir.” (Ten, 2012). Kadın sürücünün arabasına konuk olan farklı niteliklerde kadınların hikâyelerinden oluşan film İran toplumunun yapısını etkileyici bir kurguyla ortaya koymaktadır.

Otoriter bir siyasallık bağlamında sansürle kısıtlanan İran sinemasının politik nitelikli kabul edilebilecek filmlerinden bir diğerini Shirin Neshat’ın yönettiği 2009 tarihli Almanya, Avusturya, Fransa yapımı “Erkeksiz Kadınlar” isimli eserdir. Venedik Film Festivali’nde Gümüş Aslan ödülüne layık görülen bu filmde “1950’li yıllarda birbirinden farklı dört kadının mutsuz hayatlarından kaçışlarının hikayesi devrin Muhammed Musaddık Hükümeti’nin devrilme sürecindeki siyasal gelişmeleri de içine alacak bir şekilde ele alınmaktadır” (Yıldız, 2012). Söz konusu filmin bir kadın yönetmen tarafından çekilmesi ve filmde politik gelişmelerin de yansıtılması siyasal sinema açısından dikkate değer bir örnek teşkil eder.

İran sinemasının politik içerikli filmler üreten yönetmenlerin belki de en ilgi çekeni Bahman Ghobadi’dir. Kürt asıllı yönetmenin uluslararası arenada başarılar gösteren “Sarhoş Atlar Zamanı” ve “Kaplumbağalar da Uçar” isimli filmleri politik sinemanın yetkin örneklerini oluşturur. 2000 yılında çekilen ve Cannes Film Festivali’nde Altın Kamera ödülüyle onurlandırılan “Sarhoş Atlar Zamanı”nda Ghobadi, İran-İrak sınırındaki bir Kürt köyünde anne ve babasını kaybeden kardeşlerin yoksulluk içinde geçen hayat mücadelesini anlatır. Yaşamlarını sürdürebilmek ve engelli küçük kardeşleri Madi’yi tedavi ettirmek amacıyla sınır kaçakçılığı yapan ağabey Eyüp’ün önderliğinde var olma mücadelesi veren kardeşlerin hikâyesini anlatan bu film Orta Doğu halklarının, insanının toplumsal gerçekliğini de ortaya koymaktadır. Ekonomik mahrumiyet, kamu hizmetlerinden yoksunluk, devlet otoritesinin yokluğu, kaçakçılık, çocuk işçiler gibi sosyo-politik problemler Ghobadi’nin kamerasından gerçeğe en yakın bir biçimde anlatılmaktadır.

Yönetmen bir diğer filmi “Kaplumbağalar da Uçar”la tıpkı “Sarhoş Atlar Zamanı” filminde olduğu gibi Orta Doğu’nun birçoklarınınca görmezden gelinen gerçekliği mayın toplayarak hayatını idame ettirenlerin ve savaşın acımasız yüzünü hüznü bir hikâyeye anlatmaktadır. Berlin, Rotterdam, Chicago, Tokyo ve San Sebastian Film Festivallerinde çeşitli ödüller kazanarak uluslararası başarılarına imza atan bu filmde Ghobadi, savaşın acı gerçekliğini, fakirliği ve Orta Doğu’da yaşam mücadelesini Kiyarüstemi sinemasında olduğu gibi çocuklar üzerinden anlatmaktadır. Irak’ın Amerika tarafından işgaline günler kala Türkiye sınırına yakın bir Kürt mülteci kampında mayın toplayarak geçinen çocukların hayatına Halepçe’de Saddam rejiminin zulmüne uğramış bir ailenin geride kalan çocuklarının katılmasıyla gelişen hikâyede Ghobadi, mayın toplayıcılık, sakatlanan insanlar, ailesiz çocuklar, savaşın insan psikolojisini parçalaması ekseninde toplumsal mağduriyeti tüm çıplaklığıyla göstermektedir.

İran Sineması’nın son yıllarda dikkat çeken genç yönetmenlerinden Ashgar Fahradi, İran toplumsal yaşamını ve bireylerin günlük ilişkilerini oldukça yalın, sade ancak bir o kadar da çarpıcı yönleriyle ele aldığı filmleriyle öne çıkmaya başlamıştır. Özellikle “Jodaeiye Nader az Simin (2011)”de boşanma sürecinde olan orta sınıf bir çiftin, bir kaza sonucu karşı karşıya geldikleri yoksul bakıcılarıyla olan hukuk mücadelelerini ele alırken İran’ın dününe ve bugününe son derece tarafsız bir pencereden bakmayı başarmıştır.

İran'da daha fazla yaşamak istemediğini belirterek Fransa'ya göç etmek isteyen Simin ile İran'ı terk etmek istemeyen eşi Nader ve kızları Termeh'in hayatlarına mercek tutan film, ayrılığın eşiğine gelmiş çiftin başına gelen talihsiz bir kaza ve devamında yaşananları konu edinmiştir. Nader'in yatalak babasına bakmakla görevli Razieh'in istemeden bir kazaya neden olması, hali hazırda zor günler geçiren Nader'in sert tepkisine sebep olur. Konuyu mahkemeye taşıyan Nader, oldukça yoksul olan Razieh ve ailesini de parçalanmanın eşiğine getirir. Bu olayları takip ederken, izleyici İran orta sınıfını, alt sınıfını, hukuk sistemini ve halkın gündelik yaşamında dinin yerini tüm çıplaklığıyla takip etme şansını bulur. Hikayenin oldukça sade ve yalın olmasının yanında, dış dünyaya kapalı bir tutum sergileyen İran'ın gündelik detayları bu sayede gözler önüne serilmektedir.

İran hükümetinin de onayını alarak Oscar adayı olmaya hak kazanan ve neticesinde 2012 yılında en iyi yabancı film Oscar'ını İran'a getiren Fehradi, politikanın ve ideolojinin toplumsal yaşama yansımalarından ziyade, bu yansımanın hüküm sürdüğü atmosferde yaşamalarını sürdüren insanların gayretlerini perdeye taşımaktadır. Bu mühim ayrıntı, Fehradi'nin filmlerini İran sinemasının ayrıcalıklı konularından birine getirmektedir.

Filistin ve İsrail Politik Sineması

İran sinemasının toplumsal gerçekliği yansıtmada değişen rejimlerin değişmeyen niteliği otoriteriyenizmin dolaysız sonucu sansür bağlamında alegoriyle bezeli kendine has bir anlatım dili geliştiren yönetmenlerinin toplumsal hayata içkin bir durum olan politikayı ele alış biçimlerini ortaya koyduktan sonra Ortadoğu'nun bir diğer sorunlu bölgesi Filistin ve İsraili sinemacıların politik filmlerine göz atmak önem taşımaktadır.

Küresel politikanın önemli gündem maddelerinden birini teşkil eden Orta Doğu'daki politik huzursuzluğun başlıca kaynağı Filistin'in İsrail tarafından işgal edilmişliğinin yol açtığı problemlerle şekillenen toplumsal anlam evreninin oluşturduğu bu bölgenin sineması siyasal konuları da dışlamayan yapıtlar üreten birçok yönetmene sahip bulunmaktadır. "Edward Said, Michel Khleifi, Raşid Maşavari, Mai Masri, Elia Süleyman, Hani Ebuesad, Anne Marie Jacir" (Dabaşı, 2009: x) ve Ari Sandel, Edgar Kefer, Eran Koralin, Hain Tabakman, Ari Folman bölgenin toplumsal gerçekliğini dolaylı ya da dolaysız biçimde perdeye yansıtmaktadır.

Bölgenin sosyal anlam evrenini yansıtan politik nitelikte filmler arasında Filistinli yönetmen Michel Khleifi özel bir öneme sahiptir. "Filistin insanlarını yansıtmada, bireylere ve onların içinde bulunduğu adaletsiz konuma odaklanmak gibi, yeni arayışlarda bulunması nedeniyle önemli bir konum işgal eden" (Kennedy, 2012) yönetmen anlatım dili ve konuları ele alış biçimiyle Filistin'in hüznünü tüm çarpıcılığıyla hissettirmektedir. "Fertile Memory (1985)", "Celile'de Düğün (1987)", "Taşların Nesidesi (1990)", "Üç Mücevher Masalı (1993)", "Zindeeq (2009)", "Route181 (2003)" isimli filmleri çeken yönetmen Cannes, Dubai ve Yamagata Film Festivallerinde ödüller almıştır.

Khleifi'nin Filistin sinemasının ilk uzun metraj filmi sayılan "Celile'de Düğün (1987)"ü Filistin sorununu yansıtmaya bağlamında dikkate değerdir. Cannes Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirilenler Ödülü ile onurlandırılan film Filistin halkının İsrail işgali nedeniyle yaşadığı problemleri etkili bir şekilde sergilemektedir. Ömer El Kadda'nın ifade ettiği üzere "İsrail'in başına dert olarak gördüğü ve sokağa çıkma yasağının uygulandığı köylerden birinde, köyün muhtarı oğlunu geleneksel, tantanalı bir düğünle evlendirmek ister. Askeri yetkili, kendisinin ve memurlarının da şeref misafiri olarak davet edilmeleri şartıyla bu düğünün yapılmasına izin verir. Muhtar da törenin sonuna kadar kalmaları şartıyla bu teklifi kabul eder.

Fakat köydeki birçok kişi bu durumu kızgınlıkla karşılamıştır. Bazı gençler düğün sırasında askeri yetkiliyi öldürmeyi planlar. Damat da babasının inatçılığına öfkelenmiştir, töreni tamamlama niyetinde değildir. Düğün kaosa döner ve gerginlik artarken köylüler askerleri uğurlamak üzere köylerinin ortasındaki caddeye dizilirler ve törenden ayrılan askerlere veda hediyelerini ellerine vermek yerine, ayaklarının dibine atarlar. Damadın kız kardeşi İsraili yetkililerden birinin karşısına dikilip, 'Eğer düğüne katılmak istiyorsanız üniformalarınızı çıkarmanız gerekiyor.' der. Başka bir deyişle, askeri işgal koşullarında ortak bir hayatın mümkün olamayacağını belirtir." (Kattan, 2009: 124-5) şeklinde ilerleyen hikâyeyi anlatan filmde yönetmen Filistin insanının dramını uluslararası bir filmle gözler önüne sermiştir.

İsrail sinemasının yakın dönem temsilcilerinden uluslararası arenada ses getiren filmlere imza atan Ari Folman da bölge gerçekliğini yakından takip eden yönetmenlerdendir. "Sha'nan Si (1991)", "Saint Clara (1996)", "Made in İsrail (2001)", "Walz With Bashir (2008)" isimli çalışmalarıyla Karlovy Vary, Golden Globe'dan ödülle dönen yönetmen Filistinlilerin maruz kaldığı insanlık dışı muameleyi Sabra ve Şatilla Katliamları gıyabında anlattığı "Besirle Vals" isimli filmiyle dikkatleri üzerine çekmektedir.

İsrail'in Lübnan'ı işgali sırasında Filistinlilere yaptığı muamele özeleştirel bir çabayla okumaya çalışan yapıtta Sabra ve Şatilla Katliamlarında İsrail ordusunda ön saflarda görevli olarak askerlik yapmış bir yönetmenin yaşanan olayları hatırlama çabası anlatılır. Yönetmenin alanları sorgulama hikâyesinde ortaya çıkan gerçekler tüyler ürperticidir. Bu zaman diliminde insaniyetin yok olduğu işkence, eziyet, infaz hat safhaya ulaşmıştır, bir toplum tarih sahnesinden silinmek istercesine katledilmiştir. Yönetmenin İsrail'in zalimliğini olanca çıplaklığıyla gösterdiği eserinde Hannah Arendt'in "devletsiz/siyasallaşamamış bir toplumun üyelerinin nasıl da insanlık dışı görüldüğünü" (Arendt: 1998) vurgulayışını kanıtlar biçimde Filistin gerçeğini gözler önüne sermiştir.

Uzak Doğu Sineması

Filistin ve İsrail sinemasının politik nitelikli filmlerinden temsilen seçtiğimiz iki filmi anlattıktan sonra Asya sinemasının, her ne kadar ele alınan bölgeler kadar küresel çapla etkiler arz eden politik filmler üretmesine de Uzak Doğu sinemasından bahsetmek önem taşımaktadır.

Özellikle korku ve anime tarzı filmlerle adından söz ettiren Uzak Doğu sineması günümüzde başta Hollywood olmak üzere birçok sinemanın yeniden çevrim faaliyetine girdiği filmler üretmektedir. İzleyiciyi sarsan bir gerilim, akıcı bir kurgu gibi niteliklerin belirginleştirdiği korku/gerilim filmleri, bir çizim sanatından doğan günümüzde teknolojinin yardımıyla adeta görsel bir şova dönüşen animelerin genel karakteristiğini belirlediği Uzak Doğu sineması Akira Kurosowa, Hideo Nakata, Takasha Miike, Hyun Seung Lee gibi önemli isimler de çıkarmıştır.

Bilim kurgu, drama, anime ve diğer tarzlarda da örnekler veren bu yönetmenler sosyo-politik tarihsellik bağlamında Uzak Doğu insanının bilinçaltını özetler gözükmektedir. Genel olarak, ticari film tarzına konu olabilecek korku-bilimkurgu ve anime yapımlar endüstrileşmiş toplumların bakış açısını yansıtmaktadır.

Çin sineması, Uzak Doğu'nun bir diğer parçası olan, gün geçtikçe daha da popülerleşen ve uluslararası arenada ses getiren komedi, macera ve dram türünde yapıtlar üretmektedir. Ülkenin devletçi kapitalizmi konsolide ederek yürüttüğü uluslararasılaşma bağlamında ticarileşen sinema sektörü büyük bir pazara hitap etmektedir. "Bütçeleri yüz milyonlarca doları

bulan yapımlar, milyon dolarlık oyunculuk ücretleri” (Karlova, 2012) insanların çalışma kamplarında yaşadığı ülkenin sosyal eşitsizliğini vurgular bir biçimde, genel olarak, günümüz sinema sektörünün topluma olan ilişkisini göstermektedir. Çin sinemasının Hollywoodlaşması şeklinde okunabilecek bu eğilim, ülkedeki otoriter siyasal iklimin de katkısıyla, ekseriyetle siyasallıktan uzak bir sinemayı ortaya çıkarmaktadır. Bununla beraber, söz konusu eğilimin dışında Çin toplumsal hayatını olanca gerçekliğiyle gözler önüne seren yapıtlar da üretilmektedir. 2009 yılında Lixin Fan tarafından çekilen “Last Train Home” isimli film bu kategoride ele alınabilir. Riverrun, Los Angeles, Asya Pasifik ve San Fransisco Film Festivallerinde ödüller kazanan bu belgesel yüz otuz milyon Çinli işçinin her yıl trenle, tekneyle ya da yürüyerek yeni yıl için evlerine dönüşünü konu edinmektedir. Yapıt, Çinli işçilerin Batı dünyasında karşılığı bulunmayan yaşam mücadelesini sarsıcı bir anlatımla ele almakta, Çin’in sosyal yapısındaki ekonomik mobilizasyonun çarpıcı sonuçlarını gözler önüne sermektedir.

Sonuç

İncelediğimiz Asya ülkelerini ve bölgelerini ele aldığımızda, siyasi tarihin toplumlara ve dolayısıyla sinema sanatına olan etkisini görmek mümkündür. Rusya’da devrimin ve Sovyet politikalarının sinemanın emekleme dönemlerinde yedinci sanata yaptığı katkı gibi, 20. yüzyıl boyunca çoğunlukla baskıcı ve sansürcü yönetimler altında kalan İran sinemasının toplumsal gerçekçiliği alegorik anlatımla birleştirmesi Asya sinemasını Batılı örneklerden ayırmaktadır. Yakın dönemde toplumsal gerçekçi akımın önemli olarak kabul edilen örneklerinin Asya ülkelerinden çıkması devlet politikalarının toplumlar üzerindeki uzun vadeli etkileri ile açıklanabilir. Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi dünya sinemasına damga vurmuş isimlerin yapıtlarını icra etmesinde “II. Dünya Savaşı ve İtalya” temasının etkisi nasıl göz ardı edilmemeliyse Bahman Ghobadi, Ashgar Fahradi gibi yeni dönem İranlı sinemacıların anlatımları için de “baskı ve sansür” gerçeği yadsınmamalıdır. Nitekim politika ve dolayısıyla toplumun siyaset ile giriştiği etkileşim bir bölgenin veya ülkenin günümüz adına en yayılmacı sanat dalının hücrelerine nüfuz etmekte ve onu tepeden tırnağa şekillendirmektedir.

İran ve İtalya karşılaştırmasına benzer biçimde büyük stüdyoların ve yapım şirketlerinin bir endüstri niteliği kazandırdığı Uzak Doğu sineması ile Hollywood, temel olarak yakınlık göstermektedir. Toplum ve siyaset ile ilgilenen birçok sinemacının bulunmasının yanında iki bölgenin de uzun süreli siyasi istikrara sahip olması, bu ülkelerde sinemanın başka bir boyutunun güç kazanmasına sebep olmuştur.

Son olarak, yine erken dönemde Sovyet ve Alman sinemasının benzerliklerini ele almak gerekirse, sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanıldığını görmemiz mümkündür. Sergei Eisenstein’in öncülük ettiği erken simbolist ekol ve Alman Propaganda bakanı Joseph Goebbels’in denetimine giren Reichsfilmkammer’in (Alman Sinemacılar Birliği) ürettiği eserler, sinemanın toplumsal algının yönetilmesi konusunda etkin bir araç olduğunun farkına varılmasının önemli örneklerini oluşturmaktadır. Bu durum, yukarıdaki örneklerin tam tersi mahiyette, politik sinemanın farkındalık aracı olarak kullanılmasının yanında kimi zaman da yönlendirme aracı olarak kullanıldığının göstergesidir.

Özetle, toplum, siyaset ve sanat ilişkileri bağlamında tarih boyunca ortaya çıkan etkileşim paralelinde Asya politik sineması örneğinin de içerisinde bulunan siyasal atmosfere uyumlu bir yapı sergilediği, çalışma boyunca değinilen bölgelerde üretilen eserlerin ekseriyetle Batı dışı bir anlatım tarzına sahip olduğu tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2007). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, Çev., Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Anemone, Tony. (2007). "Aleksi Balabanov: Cargo 200", New Russian Cinema KinoKultura internet sitesi: <http://www.kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml> (Erişim tarihi: 17.12.2012).
- Arendt, Hannah (1998). *Totalitarizmin Kaynakları-2 Emperyalizm*, Çev., Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, Esen E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Dabaşı, Hamid (2004). İran Sineması, Çev., Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dabaşı, Hamid (Ed.) (2009). *Filistin Sineması Bir Ulusun Hayalleri*, Çev., Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jafarli, Rovshan (2004). "Sovyetler Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması (1920-1941)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karlova, Uğur Rıfat (2011). "Çin Sineması ve En iyi Çin Filmleri", Milliyet Blog: <http://blog.milliyet.com.tr/cin-sineması-ve-en-iyi-cin-filmleri/Blog/?BlogNo=300879> (Erişim tarihi: 21.12.2012).
- Kattan, Ömer El (2009). "Filistin Sinemasının İddialı Dönemi", Ed: Dabaşı, Hamid. (2009). *Filistin Sineması Bir Ulusun Hayalleri*, Çev., Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kennedy, Timothy (2011). "Michel Khleifi", sensesofcinema: www.sensesofcinema.com/2011/great-director/michel-khleifi (Erişim tarihi: 21.12.2012).
- Lawton, Anna (2004). *Before The Fall: Soviet Cinema in The Gorbachev Years*, New Academia Publishing.
- Maoluf, Amin (2009). *Ölümcül Kimlikler*, 29. Baskı, Çev., Aysel Bora, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Plakun, Bernard D. (1968). "Motion Picture Camera" *Encyclopedia International*, Grolier of Canada Limited, USA.
- "Potemkin Zirhlisi", Beyaz Perde internet sitesi: www.beyazperde.com/filmler/film-89979 (Erişim tarihi: 20.12.2012).
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, 2. Baskı, Çev., Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sokurov, Alexandr (2008). "Sinemaya Giden Yol Mutlaka Edebiyattan Geçiyor", *Sinema Söyleşileri 2008*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, www.mafm.boun.edu.tr/files/97-aleksandr-sokurov.pdf) (Erişim tarihi: 24.12.2012).
- "Ten" (Sinema Filmi Künyesi), Sinematurk internet sitesi: www.sinematurk.com/film/15231-10 (Erişim tarihi: 20.12.2012).
- Tokmak, Seyfettin (2010). "İran Sineması Şiirin Topraklarında Sinema" Mevsimsiz internet sitesi: http://arsiv.mevsimsiz.net/y-1082/iran_Sineması (Erişim tarihi: 18.12.2012).
- Üstün, İsmail Safa (2013). "Velâyet-i Fakih", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 43, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. İslam Araştırmaları Merkezi'nin internet sitesi: www.islamansiklopedisi.info (Erişim tarihi: 02.12.2014).

Yıldız, Hande (2012). “Erkeksiz Kadınlar - Zanan-e Bedun-e Mardan - Women Without Men”, İran Sineması internet sitesi: <http://iranfilmleri.blogspot.com.tr> (Erişim tarihi: 20.12.2012).

Filmografi

- Balabanov, Aleksei (Yönetmen). (2007). *Kargo 200* [Film]. Rusya.
- De Sica, Vittorio (1948). (Yönetmen). *Bisiklet Hırsızları* [Film]. İtalya.
- Eisenstein, Sergei M. (Yönetmen).
- _____ (1924). *Grev* [Film]. Sovyetler Birliği.
- _____ (1925). *Potemkin Zirhlisi* [Film]. Sovyetler Birliği.
- _____ (1928). *Ekim* [Film]. Sovyetler Birliği.
- Fan, Lixin (Yönetmen). (2009). *Last Train Home* [Film]. Hollanda.
- Farhadi, Ashgar (Yönetmen). (2011). *Bir Ayrılık* [Film]. İran.
- Folman, Ari (Yönetmen).
- _____ (1991). *Sha'anan Si* [Film]. İsrail.
- _____ (1996). *Saint Clara* [Film]. İsrail.
- _____ (2001). *Made in İsrail* [Film]. İsrail.
- _____ (2008). *Walz With Bashir* [Film]. İsrail.
- Ghobadi, Bahman (Yönetmen).
- _____ (2000). *Sarhoş Atlar Zamanı* [Film]. İran.
- _____ (2004). *Kaplumbağalar da Uçar* [Film]. İran, Fransa.
- Katibi, Pervez (Yönetmen). (1951). *Beyaz Eldiven* [Film]. İran.
- Khleifi, Michel (Yönetmen).
- _____ (1985). *Fertile Memory* [Film]. Filistin.
- _____ (1987). *Celile'de Düğün* [Film]. Filistin
- _____ (1990). *Taşların Nesidesi* [Film]. Filistin.
- _____ (1993). *Üç Mücevher Masalı* [Film]. Filistin.
- _____ (2003). *Route181* [Film]. Filistin.
- _____ (2009). *Zindeeq* [Film]. Filistin.
- Kiarostami, Abbas (Yönetmen). (2002). *Ten* [Film]. İran.
- Mehrcui, Daryuş (Yönetmen). (1969). *İnek* [Film]. İran.
- Neshat, Shirin (Yönetmen). (2009). *Erkeksiz Kadınlar* [Film]. Almanya, Avusturya, Fransa.
- Rossellini, Roberto (Yönetmen).
- _____ (1945). *Roma: Açık Şehir* [Film]. İtalya.
- _____ (1946). *Paisan* [Film]. İtalya.
- _____ (1948). *Almanya Sıfır Yılı* [Film]. İtalya.
- Sokurov, Aleksandr (Yönetmen). (2007). *Alexandra* [Film]. Rusya.
- Sururi, Muşek ve Kaçıkyan, Samuel (Yönetmen). (1957). *Cehennemde Şölen* [Film]. İran.
- Wiener, Robert (Yönetmen). (1920). *Dr. Carligari'nin Muayenehanesi* [Film]. Almanya.

Notes on Asian Political Cinema

MUSTAFA ALİ MİNARLI / BURAK YILMAZ

Abstract: *Cinema does not stay indifferent to the society and the factors effecting it and does not abstain from the duty for reflecting the life by means of every language and every form like the other branches of art does. Cinema's process of introducing society by reflecting it to itself and criticizing society varies from region to region and culture to culture. In addition to the fact that cinema led a multidimensional life in different forms and languages after it spread around the world with the cinematography of Lumiere Brothers, it can be said that it still conserves its diversity and richness.*

Asian political cinema can be considered as one of the most original cinema in the context of the relationship between social movements and cinema. Asian filmmakers used different forms of the cinema while choosing the social movements and political changes in their own countries as a topic in their movies. Especially, the movies produced by filmmakers from Middle East, which is at the core of attention nowadays, about how filmmakers observe society and how society should know themselves are being followed curiously all around the world.

In this study, Asian political cinema will be analyzed in the context of leading countries in this field by focusing on the historical developments in those countries. The effect of the Russian cinema on its periphery, the original features of the Iranian cinema and the reasons why it has become prominent, and eventually the relationship between these schools and their counterparts in the western world will be discussed.

Keywords: *Political cinema, Asian cinema, socio-political condition.*