

Gheysar ve Alın Yazısı Filmlerine Jenerikleri Odağında Bir Bakış A Look at the Films *Gheysar* and *Alın Yazısı* With a Focus on Their Opening Credits

Farhad EYVAZİ

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV Sinema Ana Bilim Dalı
ID <https://orcid.org/0000-0001-6366-7791> kochari89@gmail.com

Öz

Birbirine komşu iki ülke olan Türkiye ve İran'ın geçmişi çok eskilere dayanan bir ilişkileri vardır. Bu ilişki ekonomik, toplumsal, sanatsal, kültürel ve hatta dilsel bir etkileşime dayalıdır. Modernleşmeyle birbirine yakın zamanlarda tanışan bu iki ülke, geleneksellik ve modernlik çatışmasını da benzer kültürel kodlar odağında yaşar. 1950-1980 arası kapsayan bir dönem sineması olarak Filmfarsi ve Yeşilçam sineması; modernleşme yolundaki iki ülkenin değişimini, geleneklerinin dirençli taraflarını, inancın sekülerleşme karşısındaki konumlanışını göstermesi açısından zengin veriler sunan iki kaynaktır. 1965-1980 arasındaki dönemde bir araya gelerek ortak filmler de üretmiş bu iki dönem sineması, İran ve Türkiye kültürünün farklarını ve benzerliklerini keşfedip değerlendirme imkânı sunmaktadır. Bu çerçevede 1969'da İran'da yapılan *Gheysar* ve 1972'de aynı senaryo kullanılarak Türkiye'de çekilen *Alın Yazısı* filmlerinin jenerikleri kültürel bir karşılaştırma yapılarak ele alınmışlardır. Söz konusu filmler ve jenerikleri, benzer ve farklı kültürel özellikleri; geleneksel-modern çatışmaları düzleminde ortaya konulmuş; erkek egemen yapıyı, din ve geleneklerin beslediği sonucuna varılmıştır. Artık geleneksel yapıyı korumayan İran ve Türkiye'nin, modernlikle de kaynaşmayı başaramaması, her iki ülkenin bireysel ve toplumsal boyutta arada kalmanın gerilimini geçmişten bugüne yaşaması sonucunu doğurmuştur.

Anahtar Kelimeler: Filmfarsi, Yeşilçam, kültürel karşılaştırma, modernleşme, yeniden çekim film

Abstract

Turkey and Iran, two neighboring countries, have a long history of relations dating back to centuries ago. This relationship is based on economic, social, artistic, cultural, and even linguistic interactions. Having been introduced to modernization at similar times, these two countries experience the conflict between tradition and modernity through similar cultural codes. Filmfarsi and Yeşilçam, as period cinemas covering the period between 1950 and 1980, are two sources that provide rich data for demonstrating the changes in the two countries' path towards modernization, the resilient aspects of their traditions, and the positioning of faith against secularization. These two period cinemas, producing joint films during the period of 1965-1980, provide the opportunity to explore and evaluate the differences and similarities between Iranian and Turkish culture. Within this framework, the opening credits of the films *Gheysar*, made in Iran in 1969, and *Alın Yazısı*, filmed in Turkey using the same scenario in 1972, are examined by making a cultural comparison. The films and their opening credits are discussed in terms of similar and different cultural features, within the context of the conflict between traditional and modern, and it has been concluded that male-dominated structure is reinforced by religion and tradition. The inability of Iran and Turkey, which no longer preserve traditional structures, to merge with modernity has resulted in both countries experiencing the tension of being stuck between individual and societal dimensions from past to present.

Keywords: Filmfarsi, Yeşilçam, cultural comparison, modernization, remake film

Atf / Cite as: Eyvazi, F. (2023). *Gheysar ve Alın Yazısı* filmlerine jenerikleri odağında bir bakış. *KILAD*, (22), 43-64.

Geliş Tarihi / Received: 28.04.2023 **Kabul Tarihi / Accepted:** 12.05.2023

Giriş

Kültür, insanlık tarihinin başlangıcından bugüne değin, değişip dönüşerek gelen bir semboller sistemidir. İletişim olanaklarının artmasıyla başka kültürlerle etkileşim de artar ve böylece pek çok kültür bir karşılaşma zemini bulmuş olur. Sinema da bu karşılaşma zeminlerinden biridir.

Kültürel ürünler yaşam deneyiminin sonucudurlar. Üretim, insan yaşamını değiştirmiş ve kültür kavramını doğurmuştur. Sanat ve iletişim bir araya gelerek toplumlar arasında etkileşimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zamanla bireyler ve toplumlar birbirleriyle sanatsal ürünler aracılığıyla iletişim kurmaya başlamıştır. Bu nedenle kültürel ürünler, bireylerin ve toplumların bilinen / bilinmeyen özelliklerini taşıyan belleklere dönüşmüşlerdir. Kültür; bilinç düzeyinde ve bilinç dışı eylemlerin, davranışların, düşüncelerin, inançların zemini hâline gelmiştir. Kültürel ürünler aracılığıyla söz konusu özellikler, bireyleri ve toplumları etkileyip değiştirmektedir. Bu nedenle içinde bulunduğumuz çağda, kültürler arası araştırmalar ve karşılaştırmalar önem kazanmıştır.

Toplumsal araştırmalarda özellikle popüler kültürel ürünler daha büyük bir kitleye hitap ettikleri için ait oldukları topluma ilişkin daha çok veri içerir ve bu da onların toplumsal araştırmalarda daha önemli hâle gelmesi sonucunu doğurur. “Türk Sineması'nın özellikle popüler anlatı ürünleri, yapıldığı dönemin özelliklerini birçok yönden barındıran filmlerdir. Toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel birçok dinamiğe filmlerde yer verilir” (Velioglu, 2016, s. 156). Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, kendinden önceki sanatların birikimini bir araya getirerek daha büyük kitlelere seslenme imkânı bulmuş ve böylece modern çağda etkileşimlerin, çatışmaların ve yeniden üretimlerin zeminine dönüşmüştür. Geçmiş dönemleri okumak, toplumlara dair soyut ve somut bilgileri elde etmek için sinema en uygun veri tabanlarından biridir.

İran ve Türkiye ortak coğrafi özellikleri, benzer inanç ve gelenekleri nedeniyle daima etkileşimde olmuştur. Başta sinema olmak üzere modern çağda sanatsal etkileşimler, beraberinde diğer etkileşimleri getirmiştir. Sinema; inanç, sınıf, ırk ayrımı yapmadan perdenin önündekilerle bir bağ kurar ve etkileşim gerçekleştirir. Bu nedenle sinema eserlerinin iki ülkede yarattığı değişimler göz ardı edilemez. Sinema bazen var olan gelenekleri yeniden üreterek onların devamını sağlar ve onları destekler; bazen de gelenekleri eleştirerek yenilikler yaratır. Bu bakımdan İran ve Türkiye kültürünün modern çağda birbirini nasıl etkilediğini anlamak için sinema ürünleri zengin veriler sunar.

İran ve Türkiye sinemasının ilk karşılaşması, 1960'ların sonunda İran'da Filmfarsi, Türkiye'de Yeşilçam sinemasının yükselişte olduğu dönemde ticari amaçlarla gerçekleşmiştir. İki ülke sineması arasında kurulan bu ticari ilişki temelde daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı amaçlamıştır. Bu nedenle ortak filmlerde seçilen konular ve anlatım dili, beğeni toplamak ve basitlik üzerine kuruludur. Kolay anlaşılması düşüncesiyle filmlerde yüzeysel toplumsal kodlar kullanılmıştır ve ortaya çıkan filmler de melez ürünler olarak adlandırılabilir.

İran ve Türkiye sinemasının karşılaşmasında farklı şekilde yeniden üretilmiş bir eser vardır ki o da *Gheysar* filmidir. 1969 yılında önce İran'da çekilen *Gheysar* (Yönetmen: Mesud Kimyai, Yapımcı: Abbas Shabaviz, Senaryo: Mesud Kimyai, Oyuncular: Behrouz Vossoughi, Pouri Banaei, Naser Malek Motiee), 1972'de Türkiye'de aynı senaryo üzerinden *Alın Yazısı* (Yönetmen: Orhan Aksoy, Yapımcı: Hürrem Erman, Senarist: Safa Önal, Oyuncular: Cüneyt Arkın, Fatma Belgen) adıyla yeniden çekilmiştir. *Remake* (yeniden çekim) film başlığında değerlendirilebilecek bu film tarzı, o dönem oldukça yaygın olup pek çok Avrupa, Amerika ve Hint filmi Türkiye'de yeniden çekilmiştir. Pek çok senarist ya da yönetmen, ticari başarısı yüksek filmleri izledikten sonra benzer bir senaryo yazarak filmleri yeniden çekme yoluna gitmiştir. Ahmet Gürata (2006), hem uyarlamalarda hem de yeniden yapımlarda yasal zeminde

bir telif ücreti ödemesinin Türkiye’de söz konusu olmamasının, bu filmlerin Türkiye’deki popülaritesinde temel etkenlerden biri olduğunu belirtir. Bu popülaritedeki diğer bir neden olarak filme ve yönetmene saygı duruşunda bulunmak amacından da söz eden Gürata, izleyicinin beğenisini kazanmış bir filmin yeniden çekiminin gişe başarısına dair bir güvence yaratmasının, dolayısıyla yine işin ticari boyutununun, remake filmlerin artmasında etkili olduğuna dikkat çeker (Gürata, 2006, ss. 242-243). İran’da beğeni kazanmış bir film olan *Gheysar*’ın Türkiye’de aynı senaryo kullanılarak yeniden çekilebilmesi, temelde Türkiye ve İran kültürünün benzerliklerinin sağladığı bir avantaj olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada Türkiye ve İran’dan 1965-1980 arasındaki dönem sinemasından seçilen iki filmin jeneriğine yönelik geleneksellik-modernlik çatışması odağında, filmlerin toplumsal bellek olma özellikleri ön planda tutularak metin ve bağlam analizi yapılmıştır. Bağlam analizinde dönemin kültürel, sosyo-politik ve tarihsel incelemeleri yapılmış, metinsel çözümlemede ise seçilen iki filmin jeneriği bir metin olarak ele alınmıştır. Filmlerin yapıldığı dönemde Türkiye ve İran toplumlarındaki kültürel kodların incelenen filmlerde nasıl kurulduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Filmlerin yapıldığı dönemde bir modernleşme süreci devam etmektedir; kadın, erkek egemen yapı, din, modernlik, gelenek toplumsal yaşantıdaki temel tartışma alanlarını oluşturmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada söz konusu temalar odağında bir okuma yapılmıştır. İran sineması üzerine yapılan ve çoğunlukla İran Yeni Dalga sinemasının sanatsal filmlerine odaklanan çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada daha büyük kitlenin kültürel profiline ulaşmak amacıyla popüler sinemadan bir film seçilmiştir. *Gheysar* filmi İran sinema tarihinde pek çok açıdan önemli bir film olup filmin Abbas Kiyarüstemi tarafından hazırlanan jeneriği, filmin içeriğindeki örüntüyü besleyen son derece sanatsal ve özgün bir eserdir. Bu çalışmada filmlerin sanatsal niteliklerinden çok kültürel içerikleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Birbiriyle komşu ve tarihî süreçte daima iletişim hâlinde olmuş bu iki kültürün, birbirine benzer tarafları olduğu gibi farklı tarafları da vardır. Bu çalışmayla, sinema perdesinde İran ve Türkiye kültürünün benzerlik ve farklılıklarının kültürel incelemelerde kullanılan yöntemlerle, modernlik ve geleneksellik bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. *Gheysar* ve *Alın Yazısı* filmlerinin jenerikleri odağında tartışılarak değerlendirilmesi sayesinde sanatın kültürel sembolleri taşıma gücü ortaya konulmuş; böylece hem kültürün sanatı biçimlendirme hem de sanatın kültürü biçimlendirme gücü gösterilmiştir. Öte yandan kültürel sembollerin zamana direngen tarafları da *Gheysar* filminin jeneriğinin incelenmesiyle ortaya konulmuştur.

Gönül Dönmez-Colin (2020), *Women in the Cinemas of Iran and Turkey* kitabında, *Gheysar* filmi, kadınlara ve bekârete geleneksel yaklaşımı bağlamında ele almış ve ardından da bu filmin bir yeniden çekimi olarak *Alın Yazısı* filminden kadınlar odağında söz etmiştir. Michelle Langford (2019), *Allegory in Iranian Cinema* adlı kitabında *Gheysar* filminin jeneriğini alegorik açıdan ele alarak değerlendirmiştir. Hamid Naficy (2011), *A Social History of Iranian Cinema* kitabında *Gheysar* filminden söz etmiş ve *Alın Yazısı*’nın bu filmin senaryosundan yeniden yapıldığı bilgisini de vermiştir. Literatürde *Gheysar* filmi farklı açılardan ele alan söz konusu çalışmalar bulunmasına rağmen bu iki filmi ve jeneriklerini merkeze alarak karşılaştıran bir çalışmaya rastlanmamış ve bu anlamda çalışmanın literatüre katkıda bulunması amaçlanmıştır.

1. 1980 Öncesi Dönemde Türkiye ve İran’da Modernleşme Hareketleri

İran ve Türkiye iki komşu ülke olarak her zaman siyasi, ekonomik, kültürel bir etkileşimde olmuşlardır. İki ülkenin benzer bir kültürel yapısı, bundan dolayı da pek çok ortaklıkları vardır. Zaman zaman bu iki ülke siyasi gerekçelerle birbirlerinden uzaklaşmış olsa da aralarındaki irtibat hiçbir zaman bütünüyle kopmamıştır. Yakın tarihte yaşadıkları siyasi, kültürel ve toplumsal olaylara baktığımızda bu iki ülkenin pek çok konuda birbirini etkilediğini

söylemek mümkündür. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat ve ardından gelen Meşrutiyet hareketi çok yakın zamanda Tebriz'de yankı bulmuş, orada da benzer bir demokratikleşme, çağdaşlaşma ve yenileşme hareketinin başlamasına yol açmıştır.

İran'da devlet yönetiminin modernleşmesi yönünde ilk düzenlemeleri yapan ve modern eğitimin bir bütün ve modernleşme için elzem olduğunu ilk fark eden bir başka siyasi şahsiyet de Mirza Taki Han Emiri Kebir'dir (1807-1852). Mirza Taki Han veya daha çok bilindiği isimle Emiri Kebir, İran devlet yapısında ilk sistemli yenileşme girişimlerini başlatan ve kurumsal yenilikler yapan devlet adamıdır. Osmanlı devletinde Tanzimat'ın ilanından kısa bir süre sonra İstanbul'a gelen ve tercüme yapacak kadar Türkçe bilen Emiri Kebir, Mustafa Reşit Paşa (1800-1858) ve devrin Osmanlı siyasi elit ve aydınları ile tanışmıştır. Tanzimat uygulamalarının sonuçlarının açık şekilde görünmediği dönemde (1844-1847) İstanbul'da bulunan Emiri Kebir devrin fikri atmosferi ve kurumsal yönü hakkında geniş bilgi sahibi olmuştur. (Metin, 2011, ss. 121-122)

Yenileşme hareketlerinin sonucunda da İran yakın tarihinin en önemli iki devriminden biri kabul edilen Meşrutiyet Devrimi (1906) yaşanmıştır. Türkiye-İran arasındaki etkileşimin bir diğer örneği de Türkiye Cumhuriyeti ile Pehlevi hanedanlığı arasında yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra demokratik bir sistemi tercih eden Türkiye'de laik bir cumhuriyet kurulurken İran'da Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan yalnızca iki yıl sonra 1925'te monarşiyle yönetilen Kacar hanedanlığı yıkılmış, başka bir monarşik idare olan Pehlevi hanedanlığı yönetimi ele geçirmiştir. Yüzünü Batı'ya dönen bu yeni iktidar, komşusu Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme hareketinden çokça etkilenmiş, bu etkiyle Cumhuriyet'in devrimci hamlelerinin benzerini İran Şahı da İran'da uygulamaya girişmiştir.

Türkiye'de ve İran'da moderniteyi eyleme geçirmek için güçlü bir iktidara gereksinim vardı. Türkiye'de ve İran'da Mustafa Kemal ve Rıza Şah tarafından kurulan iktidar tam da bu gereksinimden doğmuştur. Emrivaki değişimlere gereksinim duyulduğu için de kurulan sistemler amaca hizmet etmiştir. Bu süreçte getirilen kültürel, siyasi, seküler, Batıcı düşünceler, toplumun farklı tabakalarını değişime dâhil etmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Böylece söz konusu sistem sağ ve sol düşünceli aydınları içine çekmiştir. (Atabeki, 2006, s. 15)

Yirminci yüzyıl başında meşrutiyetle tanışan Türkiye ve İran, Batı medeniyeti karşısında kaybedilen zamanın, ancak yukarıdan bir modernleşme hamlesiyle kapatılabileceğine ikna olmuşlardır. Bunun sonucunda da her iki ülkede bir modernleşme serüveni başlamıştır. Bu serüvenin seyrinin de benzer olduğunu söylemek gerekir. Meşrutiyet'ten sonraki süreçte cumhuriyeti kuran Türkiye, modernleşmeyi daha sistemli daha kurumsal şekilde uygulamaya girişir. Bu anlamda Türkiye'nin modernleşme hamlelerinin en yakın takipçisi İran'dır. Türkiye'de Atatürk önderliğindeki modernleşme uygulamaları iki devlet arasındaki resmî ilişkiler yoluyla İran'da da kopya edilir.

İran ve Türkiye sekülerleşme sürecini araştıranlar, her iki ülkede de bu sürecin paralel ilerlediğini belirtirler. Ancak Atatürk'ün din meselesindeki ıslahatları daha geniş kapsamlı olmuştur. Atatürk dini, geleneksel yapısının dışına çıkarmayı; dine akıl ve mantıkla bakmayı, inancı kul ile Tanrı arasında bir alana çekmeyi başarmıştır. Rıza Şah bu reformu yapamamıştır, onun işi daha zordu çünkü İran'daki mollalar Türkiye'dekinin aksine toplumun siyasi hayatında önemli rol sahibiydiler. (Atabeki, 2006, s. 66)

Osmanlı Dönemi'nde Atatürk, cumhuriyetin kurulabilmesi için dört yıl süren bir altyapı hazırlığı yürütmüş; halkın örgütlenmesi için ülkenin çeşitli illerinde düzenlenen toplantı ve kongrelerle nüfuzlu siyasetçileri ve aydınları bir araya getirerek yeni yapının temellerini sağlamlaştırmıştır. Ulusal iradeyi temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisinde öncelikle

1922’de saltanat kaldırılmış, ardından 1923’te cumhuriyet ilan edilmiştir. İran’da ise 1923 yılında Ahmet Şah Avrupa’da yaşamaktadır ve Rıza Şah onun yokluğunu fırsat bilerek, bir ay gibi kısa bir zamanda hem siyasilerle görüşerek hem orduda düzenlemeler yaparak Nevruz Bayramı’nda cumhuriyet ilan etmeye kalkmıştır. Bir taraftan o dönem gazetelerinde cumhuriyeti öven yazılar çıkarken diğer taraftan da Rıza Şah siyasilerle görüşmeler gerçekleştirmektedir. Dönemin siyasi aktivistleri yeni kurulacak cumhuriyetin adını dahi seçmişlerdir. Atatürk’ün Türkiye’de dinle ilgili ıslahatlarına dair Tahran’a ulaşan haberler nedeniyle mollalarda bir cumhuriyet korkusu oluşmuştur. Mollalar Tahran pazarının nüfuzlu isimleriyle görüşerek bu görüşleri Şah’a iletmişler ve cumhuriyete karşı olduklarını, yeniden bir saltanat kurulmasından yana olduklarını belirtmişlerdir. Rıza Şah bunun üzerine cumhuriyetten vazgeçerek saltanat kurmuştur (Atabeki, 2006, ss. 78-83) .

1.1. Türkiye ve İran’da Sinemanın Başlangıcı

İran ve Türkiye’ye kameranın girişi 20. yüzyıl başlarında, birbirine yakın tarihlere aittir. Kacar hanedanlığı döneminde bizzat Muzafereddin Şah tarafından 1900’de Fransa’dan kameralar getirilir ve ilk çekimler sarayda, Şah ailesi tarafından yapılır. Bu kayıtların bir kısmını Şah’ın kendisi yapmış, kamerayı bir eğlence aracı olarak algılamıştır. Türkiye’ye kameranın geliş tarihi ise 1895 olup, *Ayestafanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) günümüze bir kopyası ulaşmamış olmasına rağmen ilk Türk filmi olarak kabul edilmiştir. Her iki başlangıçta da ortak yan, kameranın devlet eliyle ülkeye girmiş olması ve devlet eliyle çekimlerin yapılmış olmasıdır.

Sinemayla bu tanışıklık zaman içinde, modernleşme sürecindeki her iki ülkede de sinemanın bir modernleşme aracı olarak görülmesi sonucunu doğurur. Siyasi hamlelerle başlayan modernleşme, sosyal hayatta kendine yeni yollar açmaya başlar. Avrupa’da eğitim gören gençlerin ülkelerine dönmeleriyle başlayan sosyal hayattaki etkileşim, yönetim sistemlerinin demokratikleşme hareketleriyle eş zamanlı ilerler.

Devlet mekanizmasının hantallaşması, teknik ve ekonomik olarak içine girilen darboğaz, her iki ülkeyi de bir arayışa götürmüştü, bu arayış Avrupalı gibi olmak başka bir ifadeyle Batılılaşmak ya da modernleşmek kararıyla sonuçlanmıştır. Modernleşme iki ülkede de aydınların, daha demokratik yapılar kurma çabasındaki siyasi figürlerin etkisiyle bir tür toplum mühendisliğiyle inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda değişimle gelen bir sonuç değil, ulaşılmaya çalışılan bir hedeftir. Bu hedefe ulaşmada sinema göz kamaştırıcı imkânlar vaat eden bir sanattır ve her iki ülke de bu imkânları kullanmak için elinden geleni yapmıştır. Denilebilir ki toplum mühendisliğinin bir ayağı da sinema sayesinde kurulmuştur.

1.2. Yeşilçam ve Filmfarsi’nin Benzerlikleri

Türkiye ve İran’ın geçmişten bugüne benzer koşullar içinde izledikleri seyir, benzer sanatsal üretimleri ortaya çıkarmıştır. Siyasi, kültürel, dinî dokunun benzerliği ve elbette coğrafi yakınlığın getirdiği kimi ortaklıklar, her iki ülkede benzer bir sinema türünün ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

İki ülkenin Filmfarsi ve Yeşilçam adlarıyla bilinen dönem sinemalarının kabaca 1950-1980 arasını kapsadığı söylenebilir. Bu her iki dönem sineması da ele aldıkları konular ve bu konulara yaklaşımları açısından benzerlikler göstermektedir. Çoğunlukla melodram tarzı ürünler veren bu iki dönem sineması, zaman içinde birbirinden etkilendiği gibi ortak girişimlerde de bulunmuştur. Bu girişimlerin sonucunda da 1965-1980 yılları arasında Türkiye-İran ortak yapımlı filmler doğmuş, melez bir kimlik sergiledikleri söylenebilecek bu filmler, her iki ülke sinemalarında gösterildikleri ülkenin diliyle dublajlanarak sinema izleyicisiyle buluşmuştur.

Filmfarsi son bulurken geride bıraktığı izler; İslami bir cumhuriyet kuran siyasi iktidarın, sinemayı Batı'nın sembolü olarak görmesi nedeniyle silinmeye çalışılmış, çoğu melodram tarzındaki bu dönem sineması, aydınlar tarafından görmezden gelinerek küçümsenmiştir. Bu da İran'da sinemanın kuşaklar arası kültürel aktarımdaki rolünü kesintiye uğratmıştır. İran'da bu dönem sineması siyasi ve sanatsal açıdan yargılanarak yok sayılmış; kültürel dokusu, toplumsal yansımaları gibi çok değerli tarafları da bu külliye yok sayma tavrı nedeniyle pek fark edilmemiştir. Oysaki Türkiye'de Yeşilçam'ın kuşaklar arasında bağ kurma, geçmişteki kültürel değerleri bugüne taşıma, toplumsal değişimdeki rolleri sürmektedir.

İran'da Filmfarsi dönem sineması 1979 İran İslam Devrimi ile son bulurken Türkiye'de de Yeşilçam sineması 1980 askerî darbesiyle büyük hasar almış, diğer etkenler de bu hasara eklenince son kaçınılmaz olmuştur.

1960'larda başlayan ve bugün dahi prime-time saatlerde seyirciyi toplayabilen filmlerin üretildiği bir 'mutlu çağ', yerini 1975'lerden sonra seks filmleri dönemine bırakmıştır. 1980'lerde ise Türk Sinemasının başına video cihazı bela olmuş, günün getirdiği şartlar nedeniyle zaten sokaktan uzaklaşan halk, evinde film izleme lüksüne çabuk alışmıştır. TV'nin renklenmesi ile ikinci ve üçüncü kanalın açılmasını 90'ların başında da özel radyo-TV istasyonlarının yayına geçmeleri izlemiş ve hemen devamında da VCD ve DVD teknolojilerinin Türkiye'ye gelmesi sinemayı etkilemiştir. Sonuçta da bütün bu gelişmeler arasında sinema, izleyicisini salonlara çekmekte zorlanmıştır. (Pösteki, 2005, ss. 31-32)

Aşağı yukarı 1950-1980 yılları arasındaki dönemi kapsadığı söylenebilecek Yeşilçam ve Filmfarsi sinemasına bakıldığında filmlerin büyük oranda melodram karakteri gösterdiği görülür, bunda benzer koşulların benzer sonuçlar doğurmasının etkisi olduğu gibi bu dönemdeki Türk ve İran sinemacılarının birbirleriyle etkileşim hâlinde olmalarının da etkisi vardır.

Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda ise akla öncelikle Yeşilçam gelir. 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara dek varlığını sürdüren bir dönem olduğu kadar, bir anlatım tarzı olan Yeşilçam, çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinemadır. Yeşilçam melodramlarının ortak anlatısal ve görsel uyuşmaları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler dış görünüşleriyle tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. (Akbulut, 2012, s. 16)

İran sinemasının dünyadaki şöhretinin devrimden sonra yayıldığı düşünüldüğünde devrim öncesi sinemanın tümünden göz ardı edildiği görülecektir. Oysaki bu sinema bir bütündür, köklerine bakmadan bugün geldiği noktayı değerlendirmek sağlıklı sonuçlar sunmayacaktır. Filmfarsi döneminde elde edilen deneyimler, hatalardan alınan dersler, İran Yeni Dalga sinemasının başlamasına yol açmıştır. Devrim'den sonra dünyada İran sineması her ne kadar Yeni Dalga filmleriyle üne kavuşmuş olsa da Devrim'den önceki sinemanın da bunda payı vardır.

İran sinemasının özgünleşmesinde ve dünyada üne kavuşmasında anlatım dilinin büyük rolü olduğu ve bugünkü İran sinemasının, Devrim'den önceki sinemada edinilmiş deneyimlerin bir sonucu olduğu söylenebilir. İran sineması, İran edebiyatıyla bağının bir sonucu olarak dolaylı bir anlatımı tercih eder. Gündelik hayattaki iletişim dili de dolaylı anlatım üzerine kuruludur. Denebilir ki bu dolaylı anlatım, İran toplumunun gündelik yaşayışından sanatına kadar benimsediği bir yapıdır, bir toplumsal karakter özelliğidir. İran sinemasının dolaylı anlatımını, İran edebiyatıyla ve özellikle şiiriyle derin bağlarını yok sayarak sadece sansürden kaçış bağlamında ele almak eksik bir açıklama olacaktır.

Sinema, bir dönem Batılı gibi yaşamının, düşünmenin bir aracı olarak görülmüştür. Başka bir dönemde ise tam tersi Batı düşüncesini kötüleminin aracına dönüşerek dinî motifler ve sembollerle donatılmış, geleneksel düşüncenin aktarılacağı bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Bu nedenle denilebilir ki İran’da sinema, sinemanın ötesinde bir şeydir. Bu gerekçelerle İran yakın tarihini araştırmak için sinema en uygun zeminlerden birini sunar. Son kırk beş yılda kapıları Batılılara kapalı olan İran’ı anlamada sinema, bir imkân olarak görülmüştür ki pek çok düşünür Batılıların İran sinemasına bu nedenle ilgi gösterdiğini ileri sürmektedir. Zira bu sinema ve onunla ilgili yapılan araştırmalar aracılığıyla dışa kapalı bir ülkede neler olup bittiğini öğrenmek, elde edilen bilgileri başka alanlarda değerlendirmek mümkün olabilmektedir.

Gheysar filmini *kolah makhmal* (kadife şapka) filmleri olarak da adlandırılan *cahili* film türü altında değerlendiren Naficy’e (2011) göre, *Gheysar*, İran’da kabadayılar üzerine çekilen filmlerin bir furyaya dönüşmesine yol açmış; Filmfarsi sinemasında 1950’lerde ortaya çıkan *sert erkek* film türünü yükselişe geçirerek Filmfarsi’yi endüstriyel üretkenliğe iten öncü bir film olmuştur.

Mehrabi (2017), başlangıçta toplumun büyük bir kitlesini teşkil etmeyen kabadayılardan sayısının, Filmfarsi’de haddinden fazla bu tarz film çekilmesinin etkisiyle arttığını ve bu kabadayılardan cahil olduklarını, zorbalıkla hırsızlık yaptıklarını ve toplumu olumsuz yönde etkilediklerini iddia eder (s. 100). Mehrabi’nin bu iddiasında Filmfarsi’ye ön yargıyla yaklaşmasının payı olsa gerektir çünkü hem sinema perdesinde hem gerçek hayatta kabadayılardan olumlu örnekleri de söz konusudur.

2. *Gheysar* ve *Alın Yazısı* Jeneriklerinin Gelenek ve Modernlik Ekseninde Analizi

Namus cinayeti ve bireysel intikam odağında gelişen *Alın Yazısı* ve *Gheysar* filmlerinde modernleşme idealindeki iki ülkede geleneksel kültüre ait değerlerin yarattığı çatışma kendini gösterir. Birbirine benzer görünse de iki ülkenin bu eksenindeki farklılıkları, ayrıntılar üzerine odaklanıldığında ve derin kazılar yapıldığında ortaya çıkmaktadır.

Gheysar filmi, o dönemin Kültür Bakanlığı yetkililerini, bu filmi destekleyip desteklememek konusunda ikilemde bırakmıştır. Çünkü film; kadına, yasalara, topluma bakışıyla modernliğe karşı bir duruş sergiler ki bu, modernliği ikame etmeye, özendirmeye çalışan o dönemin kültür politikalarıyla çelişir. Öte yandan film, Yeni Dalga filmlerini destekleyerek Filmfarsi’nin zayıflamasından yana olan kültür politikasına da uygundur çünkü İran Yeni Dalga sinemasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Hüseyni, 2021, s. 346).

2.1. Filmlerin Konusu ve Öyküsü

Gheysar, yapıldığı dönemde İrani karakteri yansıtan nadir filmlerden biridir. Roma, Bizans ve Alman imparatorlarının kullandıkları bir ünvan olan “Gheysar” (Kayser) aynı zamanda klasik İran şiirinde bazı kahramanların adı olarak da geçmektedir. Bu olumlu çağrışımları nedeniyle eski İran’da geleneksel ailelerde erkek çocuklarına ad olarak verilmiştir çünkü “İran’da eskiden şöyle bir inanç vardır: Eğer çocuğuna iyi bir isim verersen gelecekte onun mutlu olmasını sağlarsın” (Aryanpour, 2001, s. 47). Dolayısıyla filme ad olarak seçilen *Gheysar*, aynı addaki başrol oyuncusuna odaklandığı gibi erkek egemen yapıyı da işaret eder.

Alın Yazısı filmi *Gheysar*’den üç yıl sonra aynı senaryonun Türkiye’de yeniden çekilmesiyle ortaya çıkmış bir Yeşilçam filmidir. Aynı senaryoyla yapılan filmlerin ana izleği namus cinayetidir. *Alın Yazısı* ve *Gheysar* filmlerinde iki farklı bakış açısıyla yorumlanan namus cinayeti ve bireysel intikam ise iki ülkede de ortaktır.

Arkadaşının evine ders çalışmak için giden bir genç kız, arkadaşının abisinin tecavüzüne uğrar ve intihar eder. Kızın bıraktığı mektupla gerçeği öğrenen ailede sancılı bir süreç başlar. Kızın annesi ve dayısı mektubun içeriğini gizlemeye çalışsalar da başaramazlar. Onları tedirgin eden şey, kızın ölüm sebebini öğrenen abilerin verecekleri tepkidir. Kabadayı olan büyük abi, hapse girip çıkmış ancak sonra tövbe ederek karanlık işleri bırakmış, mazbut bir hayat sürmektedir. Küçük kardeş de kabadayı kültüründen gelmektedir ancak o da abisi gibi bu işleri bırakmıştır. Kız kardeşlerinin, başına gelenleri anlattığı ve bunların polis dâhil kimseye söylenmemesini vasiyet eden mektubundan sonra verdikleri sözlere sadık kalamazlar çünkü ortada bir namus meselesi vardır ve dolayısıyla kız kardeşlerinin namusunu kirletenleri öldürmeye kendilerini mecbur hissederler. Dayı ve anne, iki kardeşi de cinayet işlemekten korumaya çalışırlar ancak başarılı olamazlar. Eski bir kabadayı olan ve kanun dışı işleri nedeniyle hapse girip çıkmış ama sonra tövbekâr olmuş dayı, yeğenlerini elinden geldiğince öğütleriyle durdurmaya gayret eder. Ancak iki abinin de değerler dünyasında yapılması gereken, namusa kastedene hak ettiği ölüm cezasını vermektir. Önce, ölen kızın büyük abisi bu işin peşine düşer, ancak gafil avlanarak zanlılar tarafından öldürülür. Olaylardan haberdar olmayan, şehir dışındaki küçük abi, ailenin yanına gelip olan biteni öğrenince hem öç almak hem namuslarını temizlemek için tecavüz zanlısını takibe başlar. Üzerine düşen görevi yapmadan önce evlenmek üzere olduğu nişanlısına giderek onunla evlenemeyeceğini bildiren bir ayrılık konuşması yapar. Sonra da ikilemler arasında kalsa da kendi hayatını karartmak pahasına doğru bildiği yolda yürür ve tecavüz eden kişiyi, onun iki erkek kardeşini tek tek öldürür.

2.2. Geleneksel Kültürün Güç Gösterileri

Gheysar filmi 1960'ların sonunda gösterime girmiş, 1970'lerde yeni bir dalganın yükselmesine yol açmıştır. Bu yükselen dalgadaki filmler; şiddet, intikam, tecavüz, cinayet, yakın arkadaşlara ve topluma güvensizlik, ihanete uğrama korkusu, yakın dostları tarafından arkadan bıçaklanmak gibi izlekler odağındadır. Bu filmler eski mahallelerde çekilmekte, eski binalar ve eşyalar görünmektedir, kabadayılar daima ön plandadır. Bu da toplumdaki karamsar atmosferi tetikleyen bir etki yaratmıştır. Bu dönemden önceki mutlulukla dolu, mutlu sonla biten filmlerin yerini, artık bu içerikteki karamsar filmler almıştır. Bu filmlerin artışı o dönemin toplumsal psikolojisinin de değişimini gösterir (İclali, 2004, s. 177). Kabadayıların, buldukları bölgelerde yasaların üstünde bir konumlarının olduğunu ve mahalle kültürünün bir uzantısı olarak geleneksel dokuyu da koruduklarını söylemek gerekir. Dolayısıyla modernleşme çabasındaki İran'da, geleneğin tarafında saf tutan güçlü bir yapıdır.

Gheysar filmindeki kabadayı, Arezou Abdi'nin (2019) tanımladığı gibi itibarını korumaya çalışarak bireysel bir intikam peşine düşmüştür; onu olumlu yapan temel nitelik ise ilkeli oluşu ve kız kardeşinin başına gelen olaydan önce tövbe etmiş olmasıdır. *Gheysar*, genel tavrı itibarıyla saygılı, duyarlı ve hak gözetken bir portre çizer. Cinayet dışında filmin herhangi bir karesinde olumsuz örnek teşkil edecek bir davranış sergilemez; tam tersine ahlaki değerleri olan biridir ve tecavüz olayından önce, kanunları çiğneyerek kabadayı olduğu dönemi geride bırakmaya, toplumda saygın bir yer edinmeye çalıştığı görülür. Onun bu çabası, kendi elinde olmayan bir olay yüzünden baltalanır ve *Gheysar* yeniden kanunları çiğneyerek inanıp bağlandığı değerler uğruna hayatını hiçe sayar. "*Gheysar* bu değerleri basitçe çağdaş, kentsel dünyaya aktarmaz; daha ziyade, ciddi şekilde bozulmuş bir biçimde varlıklarını sürdürdüklerine işaret eder gibidir" (Langford, 2019, s. 24).

Filmin *İrani* adı verilen karakteri, jenerikten başlar. Hatta denilebilir ki bu filmin jeneriği, eski İran kültürünü yansıtmak üzerine kuruludur. Jenerikte kullanılan müzik, İran'ın geleneksel *zorhane* (*zurhâne*) sporundaki ritimler esas alınarak oluşturulmuştur.

Philippe Rochard'a göre, zorhanenin tarihi en azından on üçüncü yüzyıla kadar geri götürülebilir. İran kültürünün hâlâ önemli bir parçası olan bu aşırı eril mekânlar ve buralarda antrenman yapan sporcular, bir dizi çelişkili değerle ilişkilendirilir hâle gelmiştir. Bir yandan şövalyelik gelenekleriyle ilişkilendirilmiş ve uygulayıcıları 'cömertlik, yardımlaşma, cesaret, sadakat, büyüklere saygı ve sözünde durma' gibi bir dizi sosyal yükümlülükle bağlanmıştır. Diğer yandan zorhane, suç çeteleri ve haydutlarla ilişkilendirilmiştir. (Langford, 2019, s. 22)

Zorhane müziği her İranlının zihninde mertlik, yardımseverlik sembolüdür. Bu spor daima etrafı çevrili, dairesel kapalı bir alanda icra edilir. Bu alan zeminden biraz aşağıda olmak zorundadır, bu da söz konusu spordaki tevazunun bir sembolüdür. Dolayısıyla bu sporla ilgilenenlerin temel özellikleri mütevazı oluşları ve buldukları mahallede ihtiyacı olan herkese yardımcı görev bilmeleridir.

Jenerikte zorhane ritimleri kullanıldığı gibi görüntülerin montajında da filmin tamamındaki montajda da bu ritimler esas alınmıştır. Jenerikle başlayan bu güçlü, epik ritimler hangi siyasi düşüncede ve inançta olursa olsun bütün İranlıları derinden kavrayıp birleştiren bir güce sahiptir. Filmin kahramanları da zorhane sporu kültürüyle yetişmiş kabadayılardır. Bu temel öge de filmin İran'a özgü bir karakter (İrani) taşımalarını sağlamıştır. Aynı müzik ve ritimler *Alın Yazısı* filminde de kullanılmıştır ancak Türk izleyici için, İranlı izleyicinin bu müzikle kurduğu bağ sayesinde ulaştığı kültürel kodlar söz konusu değildir. Müzikteki ritimler aracılığıyla filmin içinde yer almayan İran'a özgü pek çok kültürel değer filme taşınmış olur. *Gheysar*'in jeneriğindeki bu müzik, film boyunca kahramanların sahneye çıkışında, bir eyleme başlamak üzere yola çıktıklarında tekrarlanmaktadır. Bu filmde sonra o yıllarda başka filmlerde de bu müzikler, kahramanların yürüyüşleri, kıyafetleri benzer biçimde kullanılmış olsa da hiçbiri bu film kadar beğeni görmemiştir.

Gheysar'in jeneriği İran edebiyatı, resmi ve müziğinin bir araya gelmesinden oluşmuş, bütünüyle İran kültürünü yansıtan bir yapıdadır. Jenerikte kullanılan resimler, kabadayılardan bedenlerine dövme olarak yaptırmayı seçtikleri figürlerdir. Filmin yapıldığı yıllarda dövme İran'da yaygın bir estetik öge değildir; daha çok kabadayılardan kültürene özgü olan bir kural dışılık, yasa dışılık sembolüdür. O dönemin dövmelerinde *Şehname* destanının belirgin izleriyle karşılaşılır; orada geçen kahramanlar, doğa, savaşlar, eşyalar, giysilerden esinlenilerek figürler oluşturulur. *Gheysar*'in jeneriğindeki dövmeler de *Şehname* çağrışımı taşırlar, kahramanlık figürleri bu destandaki figürlerden esinlenilerek şekillendirilmiştir. *Gheysar* filmi jeneriğindeki dövmeler *Şehname* etkisi taşırsalar da bunların *Şehname* ile olan bağlarından ziyade o dönem toplumuyla bağları ön plandadır. Denebilir ki İran kültürü, sanatı ve müziği bu jenerikte sıkı dokunmuş bir yapı olarak karşımıza çıkar. İran kültürüne ilişkin müzikle kurulan ilk güçlü bağdan sonra *Şehname* figürlerinin dövmelerde izleyicinin karşısına çıkarılmasıyla da ikinci kültürel bağ kurulmuş olur.

Dövmeler öylesine samimi yakın planlarla çekilmiştir ki, izleyiciler yalnızca görüntülerin kendilerine değil, aynı zamanda kalıcı olarak işlendikleri kaslı bedene de odaklanmaya teşvik edilir. Bu şekilde, *Şehname*'nin kahramanları tarafından kişileştirilen değer ve kavramların ötesinde figürel bir anlam kazanırlar. Metonimik olarak dövmeler, ulusal destanın İran'ın ulusal bedenine ve bilincine silinmez bir şekilde kazınmasına işaret eder. (Langford, 2019, s. 22)

İlk bakışta jenerikte vurgulanan kahramanlık figürleri ve *Şehname* destanına özgü yapıyla filmin içeriği arasında bir bağ olmadığı düşünülebilir ancak filmin ana karakterinin mertlik adına verdiği mücadele destansı bir nitelik taşır. İnanıldığı ve geleneğe dayalı bir doğru uğruna savaşır filmdeki karakter. Bu açıdan cinayet işlemiş olsa da bu cinayet kötüyü ve ahlaksızı yok etmek uğruna işlenmiştir. *Gheysar*, bir doğru uğruna hayatını ortaya koyan, onun

için savaşan, gururlu destan kahramanlarına oldukça benzer. Nitekim o da kendi hayatından, sevdiğinden, geleceğinden vazgeçer. “Kabadayı janrında alışlageldik olan onun çevresindeki kadınların, mahallesinin namusunu savunması, korumasıdır. İlk defa bu filmde o savunulan namusun alanı genişlemiş, bir kabadayı ülkenin geleneksel kültürünün savunucusuna dönüşmüştür” (İsa-Vitager, 2000, s. 24). Geleneksel değerlere inancını sürdüren Gheysar, bu değerler uğruna savaş vermektedir, söz konusu olan, artık yalnızca bireysel namus değildir. Namus kavramı bir anlamda geleneksel kültürün temsilcisine dönüşmüştür. Kadının, erkeğin, ailenin, ahlaki değerlerin ve bunların çiğnenmesi durumundaki geleneksel ceza sisteminin karşısında, modern hayatın değerleri ve kanunları vardır. Bu değerler ve kanunlar geleneksel değerlerin dünyasıyla uyumadıkları gibi adaletin yerini bulmasını sağlamaya da yetmezler. Gheysar, miadını dolduran, yıpranan, dejenere olmaya başlamış geleneksel bir kültür içinde, bir değer çiğnenmesi durumunda modernizmin getirdiği yasal düzene güven duymadığı için yazılı olmayan geleneksel yaptırımları uygulamaktan başka çıkar yol bulamaz.

Öte yandan bu filmin gösterime girdiği tarihsel dönem, bazı modernleşme uygulamalarının toplumsal tepkilerle karşılaştığı bir dönemdir. Gheysar, modernleşme karşısındaki toplumsal itirazların temsilcisi olduğu gibi geleneğin tarafında konumlanmanın baskısını da isyan ederek yaşar ve isyanı öylesine sahicedir ki o dönem İran izleyicisinin de duygularına tercüman olur, toplumun yaşadığı modern-gelenek çatışmasını her iki kavramın işlevsizleştiği bir düğüm etrafında ortaya koyar. Namus meselesine yaklaşımında geleneksel bakış açısı kent merkezli modern dünyada geçerliğini yitirmeye başlamış ancak yeni bakış açıları henüz toplum tarafından benimsenmemiştir. Namusun lekenmesi karşısında eski değerlerin hükmüne hareket etmek ne kadar zorsa yeni kanunların hükmüne boyun eğmek de o derece zordur. Gheysar’ın polise gidip zanlılar hakkında suç duyurusunda bulunması modern dünyanın beklediği eylemdir ancak o, bu eylemi gerçekleştirmeyi seçse, toplum onun gereğini yaptığını düşünecek bir modernlik içinde değildir, tam tersine toplumun büyük bir kesimi onun korkakça davrandığını, geleneksel değerleri hiçe saydığını düşünecektir. İşte bu çatışma filmin toplumsal iz düşümünün en yoğun olduğu çatışmadır.

Batı ülkelerinde geçerli olan ve kültürü temellendiren bağımsızlık ve bireycilik anlayışı, Doğu ve geleneksel kültür ülkelerinde yerini, kendini başkalarına bağımlı hissetme duygusu ile değiştirir. Bu görüşe göre birey, kendini toplumdaki ayrı ve özerk düşünmek yerine, sosyal ilişkilere toplumsal rollere ve toplumsal görevleri yerine getirirken birbirine bağımlılıkla anlam kazanır. (Velioglu, 2016, s. 73)

Şehname olağanüstü varlıklar, olağanüstü kahramanlar barındırır da özünde İran tarihinin şanlı hikâyesi olma iddiası taşır, bu açıdan da karakterleri daha çok insani özellikler gösteren kahramanlardır. *Şehname* uzmanı Jale Amuzegar, *Şehname*’deki pehlivanların ve karakterlerin kimi zaman pozitif bir portre çizdiklerini ve insani özellikler taşıdıklarını; tıpkı insanlar gibi yanlışlar yapıp aldatıldıklarını, tuzağa düşürüldüklerini ya da gereksiz gurura kapıldıklarını belirtir. *Şehname*’deki pehlivanlar, toplumda kendi hayat yolculuklarındaki maceralardan sonra gelişen ve değişime uğrayan savaşçı ve mücadeleci insanları simgelerler (Amuzegar’dan aktaran Abdülalızade, 2015, s. 42). Bu filmde jenerikte kullanılan *Şehname*’ye özgü figürlerle İran sanatının, geleneklerinin yeniden üretildiğini görmek mümkündür, bu nedenle de *Gheysar*, İrani/İran’a özgü bir film olarak nitelenmiştir.

Abdi (2019), *Gheysar*’i eski yiğitlik değerlerini savunan, itibarı korumaya çalışan bireysel intikam filmi olarak yorumlamış ve bu filmde üç tür tema çıktığını belirtmiştir. İlk türdekiler, değerlerin yıkımının bir parçası olan, bazen fahişelerle ilişkilendirilen, hırsızlık yapan, kumar oynayan, insan öldüren ve sonunda bir polis memuru tarafından veya başka bir suçlunun bıçağı ile öldürülen bir antikahramanın isyanını anlatır, ikinci türdekindelerde antikahraman, suçlu ve kötü niyetli değildir ancak onu reddeden ve uyumsuz bir toplumda

yaşar. O da silah alıp topluma karşı çıkar. Üçüncü kategoride ise film kahramanının bireysel intikamı zorba egemen sınıfa yöneliktir veya halkın, zulüm ve baskının siyasi ve sınıfsal tezahürlerine karşı toplu isyanına dönüşür (Abdi, 2019, ss. 111-113). Abdi (2019), *Gheysar*'in ulusal İran kahramanı Rüstem'le ilişkisine ve bu ilişkinin filmin başarısındaki rolüne de değinir:

Bu unsurun başarısı İran mitlerinden de kaynaklanmaktadır. Bunlardan biri, Ferdevsi *Şehnamesi*'nde önemli olan İran'ın mitolojik kahramanı Rüstem'dir. Rüstem, tarih boyunca İran halkının arzularını sembolize eden kahramandır. Bu nedenle, kötülüğe karşı ayaklanan Kayser'in kişiliği, Batı sinemasındaki örnekleri hatırlamaktan ziyade İran'ın ulusal ve dinî inançlarına dayanmaktadır. (s. 112)

Alın Yazısı filminde ise aynı senaryo esas alınmış olsa da *Gheysar*'deki geleneğe ve geleneksel sanatlara, tarihe dayalı arka plan yoktur. *Alın Yazısı* da kabadayılık kültürüne dayalı bir yapıdadır ancak bu filme İran'da olduğu gibi ana karakterin adı değil ondan daha güçlü olduğu düşünülen dinî bir kavramın adı verilmiştir. İran'daki ad seçimi, ulusal bir kimliği işaret ederken Türkiye'deki seçim, inanca dayalı bir kültürü işaret eder. Açıkça söylemese de kader vurgusuyla Haydar, kendini aslında "kader mahkûmu" olarak görür.

2.3. Filmlerin Jeneriklerinin Kültürel Bağları ve Anlatım Dilleri

İki filmin en önemli ortak noktalarından biri kabadayılık odağında kendini gösteren erkek egemen yapıdır. *Alın Yazısı* filminin yönetmeni Orhan Aksoy, *Gheysar*'deki bu erkek egemen yapıyı almış, jeneriği de yine kabadayılık ve erkek egemen kültür üzerine kurmuştur. Bunda dönemin sosyo ekonomik koşullarının belirleyici olduğu düşünülebilir. Nitekim 1950'den sonra artan ve hızlanan köyden kente göç, kırsaldaki erkek egemen yapının da kente taşınması sonucunu doğurmuştur. "1950'lerle başlayan iki gelişme sinema alanına damgasını vurur ve Yeşilçam'ı var eder. Bunlardan biri, kırdan kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşması, ikincisi, kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır" (Ayça, 2016, s. 170).

Gheysar filminin jeneriğini daha önce de söz edildiği üzere, sonradan dünyaca ünlü bir yönetmen olacak olan Abbas Kiyarüstemi yapmıştır. O zamanlar Kiyarüstemi grafik tasarım ve reklam filmleri yapmaktadır ve ilk önemli deneyimlerinden biri olan bu çalışmasından şu şekilde bahseder: "*Gheysar*'in jeneriği, yaptığım ikinci film jeneriğiydi, ilk filmimde daha çok grafik tasarımla kamera görüntülerinin iç içe geçmesinden oluşmuş bir jenerik yapmıştım ve orada kamerayı kullanmayı ilk defa deneyimlemiştim" (Golmekani, 2010, s. 94).

Abbas Kiyarüstemi bu filmin jeneriğinde dövmeleri kullanma fikrinin nasıl ortaya çıktığına ilişkin ise şunu söyler: "Mesut Kimyai benden bu filme bir jenerik yapmamı istedi, filmi izledikten sonra ona fikrimi anlattım. Yapımcıyla görüşüp benim onu ikna etmemi söyledi. Yapımcı Şebâviz'le görüşüm ve onu ikna ettim" (Golmekani, 2000, s. 94). Bu film Kiyarüstemi'nin ikinci film jeneriği olmasına karşın farklı bir tarz denemekten kaçınmamıştır: "Bir gün önceden ayarlayarak birkaç kabadayıyı taksile Ariyana film stüdyosuna götürdük, o zamana kadar beden üzerine yapılmış bir dövme görmemişim. Orada onların çıplak bedenlerinden dövmelerin çekimlerini yaptık" (Golmekani, 2000, s. 94). Kiyarüstemi'nin doğru adreste bir arayışa girdiği ve bunun da kendi toplumunu iyi tanimasından kaynaklandığı söylenebilir.

Abbas Kiyarüstemi'nin bu jenerikte kullandığı dil, aslında İran sinemasında edebiyatın etkisini göstermesi açısından iyi bir örnektir. Tam bu filmin yapıldığı dönemde öne çıkan İran Yeni Dalga sinemasının kurucularının pek çoğu, ya edebiyatçıdır ya da edebiyatla çok sıkı bağları olan sanatçıdır. Bu dönem sinemacıları hikâye ve romandan ziyade şiirden etkilenmişlerdir. İran sinemasındaki şiirsel anlatım bu dönemde başlamıştır ve Kiyarüstemi'nin yaptığı bu jenerik, şiirsel dilin sinemaya taşınmasına ilk örneklerden biridir.

Jenerikte ilk görüntü ejderhayla savaşan bir gençtir, bir de yaşlı bir adam vardır ancak o daha çok olup bitenleri izler gibidir. Ejderhanın kötülüğü temsil ettiği, onunla savaşan gencin Gheysar ve izleyenine ise dayı olduğu söylenebilir. Geleneksel İran anlatılarında kahramanlar ejderhayla savaşır ve bu savaşta da onlara hep yaşlı bir yol gösteren olur. Bu açıdan bakıldığında jenerikteki bu ilk görüntü, filmin tek karelik özeti gibidir. Ancak bu filmde geleneksel anlatılardaki yapının dışına çıkılır. Gheysar asiliği seçerek evde *Şehname* okuyan dayısının öğütlerini dinlemez, onun gösterdiği yoldan gitmez. Geleneğe inancını yitmiştir, ancak ondan bağımsız hareket edememenin baskısı altındadır.

2.4. Değişen Değerler ve Filmlerin Jeneriklerindeki Anlatım Dili

Gheysar o dönemde siyasi iktidar tarafından desteklenen, propagandası yapılan barışçıl modernliğe karşı bir tavır ortaya koymuştur. Filmin kahramanı dayısına artık destan döneminin sona erdiğini söyler. Tıpkı bunun gibi yeni kitaplar ve filmler bize artık kişisel intikam çağının da sona erdiğini göstermektedir. Gheysar de bu kişisel intikam çağının bittiğinin bilincindedir ve dayısına söylediği cümle, kendi düşüncesini topluma da aktarır (Hüseyni, 2021, s. 347).

İkinci planda yalnızca genç savaşçı görülür ve onun yanında da Gheysar'ı canlandıran Behruz Vossoughi'nin adı yazılır. Böylece, Gheysar karakterinin kahraman niteliğiyle, ejderha imgesinde vücut bulmuş toplumdaki zorbalık, yozlaşmışlık, adaletsizlik ve ahlaki çökmeye karşı bir mücadele vereceği işaret edilmiş olur.

Kiarostami'nin *Qeysar* filminin jeneriği, izleyicilere bilinçli bir şekilde, *Şehname*'nin efsanevi kahramanlarının yanı sıra zorhane geleneği ile *cahili* filmi arasındaki geleneksel ilişkileri hatırlatır. Bu durum, oyunculuğu kariyerine başlamadan önce ünlü bir zürkhane uygulayıcısı olan Behrouz Vossoughi figürü aracılığıyla daha da güçlendirilir. Vossoughi'nin adı, *Şehname*'nin en saygıdeğer kahramanlarından biri olan Rüstem'in bir görüntüsünün yanında belirir ve böylece bir alegorik çağrışımlar zincirini harekete geçirir: metin ⇒ beden ⇒ film. Daha sinematik olarak, jenerik devam ettikçe, kaslar esner ve dalgalanır, tasvir edilen figürleri kelimenin tam anlamıyla canlandırır ve filmin devamında ortaya çıkacak olan zedelenmiş namus ve intikamın asırlık hikâyesinin yeniden canlandırılmasını önceden haber verir. Bu bağlantı, film boyunca bir kahvehane ve Qeysar'ın ailesinin evinde görülen zorhane posterleri aracılığıyla daha da güçlendirilir. Böylece filmin jeneriği filme özdüşünsel bir boyut kazandırır. (Langford, 2019, s. 23)

Geleneksel anlatı kalıbında ejderhayla savaşa giden cengâver, genellikle bu mücadeleye âşık olduğu kıza kavuşmak için girer. Ejderha zorluğun, engelin sembolüdür ve kahramanın hayatın zorluklarına ne kadar dayanıklı olduğu sınanır. Bu sınanmayı başarıyla geçen kahramanın ödülü de aşkla bağlandığı kadındır. Jenerikteki ikinci planda bir genç kız resmi vardır, üçüncü planda da yine bir genç kız görülür, bu sefer daha geniş açıdan ve resmin kenarında filmin kadın oyuncusu Puri Benayi'nin adı belirir.

Geleneksel anlatılardakinin tersine burada ana karakter sevdiği kadın için değil namusuna sürülen lekeyi temizlemek uğruna zorlu bir savaş verir. Öyle ki giriştiği bu savaşta sevdiği kadını geride bırakması gerekir.

Her iki filmde kadın üzerinden tanımlanan ama erkeğin koruması altına verilmiş namus kavramı, daima kadının yokluğunda erkek tarafından tanımlanır ve onun uğruna bir mücadele verilir. “Ailede erkeğin namusunun kadına bağlı olmasına karşın, onun ihanetleri ve gösterdiği zayıflık ‘aile şerefi’nin zedelenmesine neden olmamaktadır. Aile düzeni bir ölçüde sarsılabilir, ilişkiler olumsuz bir yönde kısa bir süre için etkilenir” (Abisel, 2005, s. 95).

Gheysar'de de *Alın Yazısı* filminde de abilerin kadının namusuna sahip çıkma, ondan kendilerini sorumlu görme tavırları oldukça benzerdir. Her iki filmin jeneriğindeki erkek egemen doku da dikkat çekici oranda benzerlikler taşır. Hem Vosoughi hem Cüneyt Arkın başrol oyuncularını olarak yıldız sistemi esasına göre işleyen Yeşilçam ve Filmfarsi'nin karakterine uygun şekilde sivrilirler. "Türk yıldız sistemi içerisinde diğer erkek oyuncuların da imajları olduğu gibi Cüneyt Arkın'ın da 'sert erkek' imajı ile kendine bir yer edindiğini görmekteyiz" (Pösteki, 2019, s. 23).

İki filmde de şehirde yaşayan ancak şehirli olmayan yasaların hükmü altında kendi hayatlarını yok eden erkek karakterler, toplumun belirlediği yazılı olmayan hükümlere göre hareket ederler. Bu hükümler erkeğin nasıl olması gerektiğini tanımlayan hükümlerdir ve son derece katıdır. Bu nedenle abiler, erkekliklerini ispata mecbur hissederler kendilerini, içinde yaşadıkları toplumun kurallarına bağlıdır.

Gheysar'in jeneriğinde bir sonraki karede genç savaşçı, alt ettiği düşmanın başını kesmiş, elinde tutmaktadır. Bundan sonraki karede de aynı resim daha yakından görülür ve filmin adı belirir: *Gheysar*. Bu karede düşmanın kafasından akan kanın görselliği önemli bir ayrıntı olarak belirlemektedir. Film adının da bu dövmede verilmesi, izleyicide bu filmde *Gheysar*'in epey kan dökceği beklentisini oluşturmaktadır.

Bunun ardından bir kol görülür, üstünde bir pazubent dövmesi vardır. Bu pazubent, bir zafer nişanesi olarak bir önceki karede baş kesmiş olan kahramanın koluna bağlanmıştır. Pazubentin yanında filmde dayı rolündeki Cemşid Meşayihî'nin adı belirir.

Gheysar mezbahada işlediği cinayetten sonra eski bir kabadayı olan dayısına "Sen görünüşte bu cinayetlere karşısın ama içten içe bunu onaylıyorsun" der. Dayı aslında *Gheysar*'i pazubende layık görür, onun duruşu ve ahlak anlayışıyla bunu hak etmiş olduğuna dair şüphesi yoktur. Ancak dayı, bir yanı sıra da değişimin, modern dünyanın farkındadır ve buna ayak uydurmak gereğini, onaylamasa da, dile getirir. *Gheysar*, yetiştiği ve inandığı değerlerden sökülüp yeni dünyanın değerlerine ayak uydurmaya mahkûm bırakılır ve buna isyan eder. "İnsanın doğal karakterini değiştiren ve onu, tutkuları ve tatmin edilmemiş arzularıyla yaşayan yabancılaşmış bir varlık hâline getiren bizzat toplumdur" (Shayegan, 1993, s. 43). Onun isyanında gelenekle modern arasında sıkışıp kalmış, ahlaklı olmaya çalışan bir insanın çığılığı saklıdır.

Dolayısıyla *Qeysar*, toplumun ahlaki pusulasını yitirdiği bir dünyada bir 'antikahraman' değil, bozulmuş bir kahraman hâline gelir. Ne eski şövalyelik değerleri, ne din, ne de yasalar karakterler için herhangi bir kurtuluş sağlar. Şiddet sadece şiddeti doğurur; din kurtuluş yerine sadece matem üretir ve polis bocalayan eylemleri adalet getirmez. (Langford, 2019, s. 24)

Gheysar, ya içinde yaşadığı toplumun değerleri uğruna savaşacak, cinayet işleyerek erkekliğini ispat edecek ya da modernizmin getirdiği yeni düzene teslim olacak ve düzeni bozanın yalnız yasalar tarafından cezalandırılabileceğini kabul ederek kenara çekilecektir. Kenara çekilemez çünkü o durumda hem değerlerini hem erkekliğini yitirme tehdidi altında hisseder kendini.

Dövmelerle oluşturulan ve *Gheysar*'i simgeleyen karakterden sonraki karede ise Batılı tarzda şapkası olan biri görülür. Kamera açılarına bakıldığında bu iki karakterin birbirine dönük olduğu ve şapka takmış görünen kişinin *Gheysar*'e öfkeli baktığı dikkat çeker. Modern hayat düzeninde *Gheysar*'in eylemlerinin onaylanmadığına dair bir okuma yapılabilir buradan. Bundan sonra tek kare yakın planda kolda bir dövme dikkat çeker, güreşmek üzere birbirlerinin elini tutmaya davranan ve belki *Şehname*'deki Rüstem ve oğlu Sührab olduğu düşünülebilecek bir genç ve bir yaşlı kişi vardır resimde. Filmdeki dayı ve *Gheysar*'in bir temsili olarak da

değerlendirilebilir bu genç ve ihtiyar adam. “Mesut Kimyai iyi ve kötü adam arasındaki zıtlığı besleyerek bu ikisini iyice birbirinden ayırmıştır. İyiyi geleneksel kültür olarak, kötüyü de bu kültüre ihanet olarak göstermiştir” (İsa-Vitager, 2000, s. 23).

Birkaç kare sonra yine genç bir adam vardır ve onun yanında dövmeyle yazılmış bir isim okunur: Siyaveş. Siyaveş, *Şehname*'de bir kahramanın adıdır. Dahhak adlı bir padişahla savaşmaya gider. Dahhak'ın omzunda iki yılan vardır ve bu yılanlar her gün iki genç kızın beynini yiyerek beslenmektedir. Siyaveş, ülkedeki kızların korkulu rüyası olan Dahhak'tan kurtulmak için yola düşer ve Dahhak'ı öldürür. Yılanlar şehvet sembolü olarak değerlendirilebilir, Siyaveş siyasi iktidarın cinsel iktidarına karşı mücadele ederek kahraman olur. Burada da Gheysar aşırı şehvetin sebep olduğu tecavüzün öcünü almaya gider. Siyaveş iki yılanı ve bir de Dahhak'ı öldürür, üç ölüm söz konusudur. Gheysar de tecavüzü gerçekleştirenle birlikte iki de kardeşini öldürür, o da üç kişiyi öldürmüş olur.

Sonraki karede bir elinde hançer bir elinde çiçek olan melek kanatlı bir insan vardır. Siyaveş'in hikâyesinde Dahhak'ı öldürerek ödülü olan kızı alır Siyaveş ama *Gheysar*'de ödül; erkekliğini ispat etmesi, herkesin onun, namusunun gereğini yaptığını düşünmesidir. Yitirilen erkeklik onurunun yeniden kazanılması için namusunu kirleten, itibarını lekeleyen kişiden intikam alınması, bu lekenin onun kanıyla temizlenmesi vurgusu da öne çıkmaktadır. “Toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden sinemada karşılaşılan kadın ve erkek karakterlerin genellikle toplumdaki hâkim yargıya paralel olarak üretildiği söylenebilir. Dolayısıyla sinema, toplumda kadın olmaya ve erkek olmaya yönelik bakış açısının devamının sağlanmasının etkili yollarından biridir” (Kiraz, 2020, s. 98).

Gheysar'deki jenerikte bundan sonra arka arkaya iki karede aslan başlı iri bir yırtıcı kuş görülür. İlkinde kendini bırakmış vaziyette bir kadın vardır, kuş onu pençesine almış, havalanmış götürmektedir. Filmde tecavüze uğrayan kadının teslim olmak zorunda kalışını simgeler bu resim. İkincisinde ise yine aynı kuş, kadını pençesine almış ve havalanmıştır ama bu sefer kadının elinde bir kılıç vardır ve bedeninin hareketleriyle beraber bu dövmeler de hareket ederek sanki kadın, yırtıcı kuşla mücadele ediyormuş izlenimi doğurmaktadır. İran kültüründeki iki kadın tipini gösterir bu resimler: eylemsizliği seçenler ve mücadele edenler. Buradaki figürlerin *Şehname*'den esinlense de oradaki anlatılara bağlı kaldığı söylenemez.

Filmde eril tahakküm altına alınmış, erkeğe bağımlı, edilgen, nesne olarak konumlandırılmış kadınlar yer almaktadır. *Alın Yazısı*'ndaki kadınlarda da aynı edilgenlik söz konusudur.

Popüler filmler aracılığıyla Türk sineması kadına ilişkin kendi ideolojisini şöyle ortaya koymuştur: Kadın karakterlerin başına gelenler ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. (Abisel, 2005, s. 137)

Annenin okuma yazması yoktur, iş hayatına girmemiş, evden dışarı çıkarılmamıştır. Kızıyla samimi olamadığı gibi olayların akışında da etkisi yoktur. Kız kardeş okula gitmektedir, ders çalışmak için bir arkadaşının evine gittiğinde tecavüze uğramış, ataerkil normların baskısıyla intihar etmiş, böylece namusunu temizlemiştir çünkü o yapmasa bunu töre gereği abileri yapacaktır. Nişanlı kadın da kendisini Haydar'a ait bir nesne gibi konumlandırmaktadır. En büyük hayali, dileği Haydar'la evlenmek, ona ait olmaktır. Gazinodaki kadınlar ise arzu nesnesidirler. Filmde kadınların kendini savunması değil, erkeğin kadını savunması merkezdedir.

Qaisar, genç kızları iffetlerini korumakta çaresiz gösteren ve erkek akrabaları aile onurunu yeniden tesis etmek için suçluları katletmek zorunda bırakan birçok intikam

hikâyesine örnek teşkil etmiştir. Türkiye'de *Alın Yazısı* (Orhan Aksoy, 1972) adıyla yeniden çekilen filmin konusunun ardındaki zihniyet, 'Çirkin Kral' Yılmaz Güney'in başrolde olduğu kabadayı filmlerini üreten ticari Yeşilçam sinemasının tematik eğilimlerine kusursuz bir şekilde uyuyordu. (Dönmez-Colin, 2020, s. 45)

Gheysar filmi jeneriğindeki dövmelerin tamamı erkek bedeni üzerindedir. İnsan bedeni sanat ve iletişimde özel bir yere sahiptir. Sinema ve tiyatrodaki insan bedeni bir anlatım aracına dönüşür, somut varlığından çıkararak sembolik bir anlama ulaşır. Beden estetiği ve kendisine verilen formlarla birlikte sinemada anlatının temel ögesine dönüşür. Sinemada bazen beden çıplaktır ve çıplaklığı konuşur. Bu jenerikte de bir çıplak beden söz konusudur; ancak buradaki bedenlerin sinemada genel olarak beden kullanımından farklı bir formu vardır. Buradaki beden hikâye anlatmaz, anlatının zeminine dönüşür. Bu bedende el, ayak, kafa, estetik yoktur; bu bedende sadece etle deri arasında çizgilenmiş hikâyeler vardır. Bu bedenlerde estetik sergilenmemektedir; dilsiz ve kimliksiz bedenler, İran uygarlığının sözlü kültürünün resimle görünür kılınmış varlıklarını taşımaktadır. "Kahramanlık imgelerini sergileyen bedenlerin yalnızca parçalar hâlinde gösterildiğini de belirtmek gerekir: bir kol, bir bacak, bir göğüs. Bu bakımdan hem bedenleşmiş hem de bedensizleşmişlerdir; bu, alegoride yaygın olan çelişkili bir duruş, ikirciklilikle gelişen bir tarzdır" (Langford, 2019, s. 23).

Gheysar ve *Alın Yazısı*, bir kadının namusu odağında olsa da bütün olaylar erkeklerin mücadelesi üzerinden ilerlemektedir. Kadının cinsel kimliği ve dolayısıyla bedeni üzerinden üretilen bir değer olarak namus merkezinde gelişen kadın bedeninden söz edilmez. Gizlenmek, örtülmek, evlenene kadar cinselliğini bastırmak, görünmez kılmakla yükümlüdür kadın. Buna karşın erkek bedeni öne çıkarılmış, ilkel bir değer olan fiziksel güç ve törelere bağlılık üzerinden erkeklik yüceltilmiştir. "Sinema temsil aracılığıyla toplumsal cinsiyetin inşa edildiği bir kültürel formdur" (İri, 2016, s. 15). Kadın ve erkek kimlikleri namus kavramı üzerinden geleneksel bakış açısıyla tanımlanmıştır. Söz konusu namus algısı ve "töre cinayeti" ya da "namus cinayeti" adı altında uygulanan ataerki erkek şiddetinden duyulan korku, kadının kendini öldürmesine neden olmuştur.

'Kirlenmiş olmak'la anlatılan bakireliğin sona ermiş olduğudur. Bekâretin kutsanması amacıyla, sürekli olarak kurban verme öyküleri kuran bu filmlerde, el değmemişliğin yüceltilmesinde ölüm bir araç olarak kullanılmaktadır. Bakirelik anlatısına eşlik eden iffetini koruma sorumluluğu ise kadını, platonik aşka sürüklemekte, kadın karakterin toplumsal açıdan var oluşunun anneliğe bağlanması gibi, cinsel var oluşu da bakireliğe bağlanmaktadır. Bunlardan ilkiyle fedakârlık, ikincisiyle namus öykülerinin temel eksenleri oluşturulmaktadır. Erkeğin ve kendi namusunun temizlenmesi gerektiğini düşünen kadın karakterlerin, erkeği katil olma yükünden kurtararak kendini öldürmesi ya da en azından buna teşebbüs etmesi, ataerki kuralları sorgulamaksızın uyguladığının kanıtı olmaktadır. (Abisel, 2005, s. 307)

Kiyarüstemi'nin bu filmde beden kullanımındaki farklılığını anlamak için Firdevsi'nin *Şehname*'de sözlü kültürden toplayıp anlattığı hikâyelerin dilini, Muhammed İbn-i Mahmut Tusi'nin *Acayibü'l Mahlukat ve Garayib'ül Mevcudat* adlı kitabında seçtiği hikâye anlatım diliyle karşılaştırmak mümkündür. Firdevsi sözlü kültürdeki hikâye dilini, şiir diline dönüştürerek onu daha entelektüel bir zemine taşımıştır. Ancak Tusi, söz konusu hikâyeleri herkesin anlayacağı gündelik bir dille anlatmayı seçmiştir. *Şehname* dünyaca ünlü bir esere dönüşürken Tusi'nin eseri aynı ünü yakalayamamıştır. *Gheysar* ve *Alın Yazısı* filmlerini bu ekseninde inceleyecek olursak şöyle bir sonuca varmak mümkün olur: *Gheysar* filmi ve jeneriği Filmfarsi çerçevesini kırarak entelektüel bir anlatım diline geçme hamlesi yapmıştır. Bu film hem jenerikteki sanatsal yaklaşımı hem de sinema dili açısından kendine özgü yapısıyla Filmfarsi'deki klişelerden uzaklaşarak İran sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. *Alın*

Yazısı filmi ise Yeşilçam çerçevesinde bir anlatım dili seçmiş, benzerlerinin arasından sıyrılmasını sağlayacak bir niteliğe ulaşamamıştır. Sinema dili açısından Filmfarsi'deki klişelerden uzaklaşan *Gheysar*'in toplumsal cinsiyet algısı bakımından aynı hamleyi yapmadığını savunan görüşler de vardır: "Yeni dalganın en iyi örneklerinden biri olmasına rağmen, *Gheysar*'in toplumsal cinsiyet algısı, kadın bedenini nesneleştirmesi ve cinsiyetçi olması bakımından Filmfarsi'deki hâkim anlayışla uyumludur" (Dönmez-Colin, 2020, s. 95).

Gheysar'de çıplak erkek bedeni üzerinden başlayan jeneriğin tersine *Alın Yazısı*'nin jeneriğinde erkek bedeni değil, içinde insan olmayan bir kabadayı erkek kıyafeti görülür. Filmde başrol oyuncusunun üzerinde de görülen bu kıyafette uzun siyah palto ile bol paça siyah pantolonu, yumurta ökçeli (topuklu) arkası basılmış siyah ayakkabılar tamamlar. Koçu (1967), İstanbul'da 1890 ile 1900 arasında özellikle yangın tulumbacısı delikanlılar arasında moda olan ve *kamerçin* olarak adlandırılan bu ayakkabının mutlaka arkası basılarak ve yalın ayak giyildiğini ve bıçkınlık icabı topuk nümayişi yapıldığını yani topukların gösterildiğini belirtir (ss. 143, 230). Jenerikte ayrıca kan damlayan bir hançer, birbirine yakın renklerde birkaç gül, yan yana kalpler, servi ağaçları, bir ev ve tespih görülür. Buradaki bir diğer imge de, modern görünümde melon şapkalı, boyun bağlı, bıyıklı bir erkek başıdır. Yüz hatları olmayan ve Erol Taş'ın isminin yanında gösterilen bu başın filmdeki büyük abi karakterini (Erol Taş) simgelediği de söylenebilir, zira Osmanlı zamanında fes takan kabadayıların daha sonra fötr şapka benzeri şapkalar taktıkları bilinmektedir.

Erkek odaklı olmasına karşın *Alın Yazısı* filminin jeneriğinde erkek bedeni çıplak olarak yer almamaktadır, buna karşın filmdeki hamam sahnesinde peştamallı, çıplak erkek bedenleri görülür. Dövmeler, o dönem Türkiye'sinde İran'daki gibi kabadayılıkla eşleşen bir öge olmasa da Osmanlı döneminden beri Anadolu coğrafyasında bilinir ve kullanılır. Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*'nde dövmeye ilişkin detaylı bilgiler verir. Neredeyse bütün gemicilerin ve yeniçerilerin dövmeli olduğunu belirten ve yeniçerilerin yaygın olarak kullandığı dövme figürlerini (Hz. Ali'nin Zülfikar'ı, ok ve yay, tüfek, top, gülle, mızrak ucu, tuğ, çadır, bayrak, balta, cami, minare, minare alemi, cami merdiveni, adı merdiven, arslan, fil, deve, kurt, köpek, kartal-şahin, balıkçıl kuşu, kadirge, gemi çapası, el-pençe, güneş kursu, hilal, hurma ağacı, servi ağacı, makas, ibrik, süpürge, araba tekerleği) sıralayan Koçu, dövmenin külhanbeylikle ilişkisini şu şekilde ifade eder: "Dövmenin yapıldığı yerlerden biri de mahbushâneler, zindanlar olagelmıştır. Bu yönden de dövme zevki, süsü sâdece avâmî olmakdan çıkmış, apaşlık, uygunsuzluk kârı, alâmeti olmuştur" (Koçu, 1967, s. 95).

Orhan Aksoy'un jenerikte görsel boyutta *Şehname* ile eşleşecek bir kültürel ürün kullanmadığı görülmektedir. Ancak Reşat Ekrem Koçu gibi pek çok kaynaktan yola çıkarak kabadayı, yeniçeri kültüründeki çok sayıda değişik dövme jenerikte kullanılabilir, bunlardan bir kompozisyon yaratma yoluna gidilebilirdi. Aksoy'un dövmelerin kültürdeki avamlığı, serseriliği çağrıştıran içeriğinden imtina ettiği, dolayısıyla başroldeki Haydar karakterinin büsbütün isyankâr, serseri, kural tanımaz algılanmasına yol açacak bir içerik sunmamak için de dövmeleri kullanma yoluna gitmediği düşünülebilir. Nitekim yukarıda da işaret edildiği gibi Haydar, haraç kesen, kanunsuz işlere bulaşan bir kabadayı değil, kaderi olduğu için başına gelen talihsizliğe "namusluca" karşı koymak gereğinden ötürü cinayet işlemek zorunda kalmış özünde ahlaklı ve onurlu bir gençtir.

Gheysar filminin içinde de *Şehname* kitabı görsel olarak kullanılmaktadır; *Gheysar*'in dayısı *Şehname* okurken *Alın Yazısı* filmindeki dayı, ortak kültürel değer olarak bir edebî kitaba gönderme yapılamamış olduğu için *Kur'an-ı Kerim* okumaktadır.

Alın Yazısı jeneriğindeki kabadayı kıyafeti filmin içeriğinde bir kabadayı ile karşılaşılacağını işaret eder, ayakkabı ve tespih de bunun tamamlayıcısı niteliğindedir. Erkeği işaret etmek üzere seçilen bu eşyalar arasında tespih hem sınıfsal hem dinî bir sembolik değer

taşır. Aynı zamanda kabadayılığın tamamlayıcı nesnesi olan tespih, erkeği daha da öne çıkaran bir işlev üstlenmiş, kabadayı raconuna dair de bir çağrışım alanı kurmuştur. Ev ise aileyi simgelemekte, olayların merkezinde ailevi bir meselenin olduğunu işaret etmektedir.

Alın Yazısı jeneriğindeki kan damlayan hançer görüntüsü, oldukça irkilticidir ve filmdeki kanlı cinayetleri işaret etmektedir, hançer ve bıçağın geleneksel bir kabadayı silahı olduğu da unutulmamalıdır. Öte yandan filmin dokusundaki erkek egemen yapıya bakıldığında hançerin yalnızca ölümü simgelemediği de söylenebilir:

Erkek cinsel bölgesini sembolize eden genelde kılıç, bıçak, silah ya da yumruktur. Görsel sembolizm erkek cinselliğini sadece penise indirgemekle kalmaz, aynı zamanda erkekleri cinselliklerinden de ayırır. Böylece erkek cinselliği öykülerinin temeli kurulur. Tecavüz, elde etmeye çalışma, baştan çıkarma, cinayet aynı zamanda bir penis duygusudur. (İri, 2016, s. 19)

Geleneksel toplum kültüründeki erkek egemen yapılanma, *Alın Yazısı*'nda modern kurumlarla, yasalarla, yeni şehir düzeni ve bunun yarattığı suçlarla karşı karşıya gelir. Modernleşmenin erkekliğe dair bir tehdit barındırdığı algısı, Tanzimat'tan beri Türk edebiyatında ve sanatında kendini göstermiştir. Bu filmde de değişen değerlerin, yeni yapılanmaların kısacası modern hayat düzeninin, erkekliği tehdit ettiği düşüncesi hâkimdir. Erkekliğin kaba kuvvet, hançer, tesbihle temsili geleneksel erkek tanımının öne çıkartılmak istendiğini gösterir.

Alın Yazısı jeneriğindeki kalpler ve gül, kan damlayan hançerle tezat içindedir; bu tezat imgeler, aşkın ölümle, öldürmeyle yan yana geleceğini, yan yana kalplerin ayrılacağını simgeler. O dönemin kartpostallarında, kitap kapaklarında, defterlerde sıkça rastlanan kalp ve gül gibi aşk dendiğinde bir çocuğun bile aklına hemen gelivercek basit ve sıradan imgelerin seçilmiş olması, filmin hitap etmeyi tercih ettiği sosyo-ekonomik sınıfı işaret ederek onların beğenisine seslenmek istediğini de gösterir.

Alın Yazısı'nın jeneriğinde biri kabadayı imgesi diğeri melon şapkalı bir erkek imgesi olmak üzere iki farklı erkeğin seçilmiş olması, filmin içeriğinde bir modernlik geleneksellik çatışması olduğunu simgelemektedir ve bu çatışmayı erkek kıyafeti üzerinden yani erkeğin dış görünüşü üzerinden yapmayı seçmiştir. Kabadayı erkek kıyafetinin içinde bir insan olmadan resmedilmiş olması ise kabadayılığa dair bir sorgulamaya kapı aralamak istiyor olabilir: Bu kıyafeti giyen kişi kabadayılığın hakkını vermiş olur mu ya da diğer bir deyişle kabadayılık artık içeriğinde bir şey kalmamış boş bir kalıba mı dönüşmüştür?

2.5. Bireysel İntikam, Toplumsal İsyan ve Yazgı

Gheysar'in jeneriği beden üzerine kurgulanarak anlatı dilinin derinleşmesi sağlanmıştır. Aynı durum filmin içeriği için de geçerlidir, *Gheysar* bireysel bir intikam peşindeyken toplumla yaşadığı içsel çatışmaları hem beden diliyle ifade edişiyse hem de dayısı karşısındaki uzun tiradıyla ortaya koyar; değerlerin, ahlakın ve mertliğin yok oluşu gibi yozlaşmalara parmak basarak toplumsal bir sorgulamaya ve isyana varır. Buna karşılık *Alın Yazısı* jenerikteki yüzeyselliğini sürdürerek filmin içeriğinde de bireysel bir intikam almakla yetinir. Her ne kadar Haydar da çatışmalar yaşasa da onun bu çatışmaları, *Gheysar* kadar yıkıcı yaşamadığı, erkekçe bir güçle her şeye mukavemet ettiği görülür. Dayısı karşısında uzun bir tiradı da yoktur. Dolayısıyla *Gheysar*'in duygusal yıkımı isyan yaratırken, Haydar'da bu durum babayığitçe bir kabullenışı, kadere boyun eğişi getirir; bu da *Alın Yazısı*'nın değişen değerler, mertliğin ortadan kalkması gibi ana akslarda toplumsal bir sorgulama ve isyan boyutuna ulaşamamasına sebebiyet verir. *Gheysar* filminde ana karakter ilk cinayeti işleyip geldikten sonra dayısıyla konuşması çok boyutlu bir isyandır. Dayının cinayeti kınayan tutumu karşısında *Gheysar* hem sesi hem beden diliyle bir isyana başlar, dünyanın düzeninin adil olmadığından, mertlik

görmediğinden dem vurarak öldürmeyenin öldürüleceğini, güçlü olmanın, güç göstermenin gerekliliğini ve bu gereklilikten duyduğu ıstırabı dile getirir. Artık mertlik yapanın mertlik görmeyeceğini de kendi ailesinden örneklerle anlatır, intihar eden kız kardeşinin hiçbir kötülüğü olmadığı hâlde nasıl da adaletsizce bu dünyadan göçüp gittiğine değinir. Kötülüklerin intikamını almanın kendisi için artık yaşam sebebi olduğunu, bu uğurda kendi hayatından da vazgeçtiğini haykırır. Gheysar'ın bu uzun tiradı aslında bir devrin kapandığını gösterir, mertlik bitmiştir. Kime iyilik ettiyse kötülük gördüğünü söyleyen Gheysar, kendilerinden sonraki kuşağın da onların doğru, ahlaklı, mert davranışlarını hatırlamayacağını, kendilerine vefa göstermeyeceklerini söyler. Bu sahneyi ve buradaki tiradı, İran sinemasında o dönemin manifestosu olarak değerlendirenler vardır. Dürüst insanların hayatlarını adadıkları geleneksel değerler yitip gitmeye başlamıştır. Kahramanca davranan insanlar yine de çarpınarak ellerinden kayıp giden bu değerleri kurtarmaya çabalarlar ancak öylesine hızlı ve yıkıcı bir değişim söz konusudur ki onların kurtarma eylemleri etkisiz kalır. Sonuçta geleneksel değerler için mücadele edenler, modernleşen dünyada kendilerine bir yer açmayı başaramayarak hayatlarını feda etmiş olurlar.

Sınıflar üstü birleştirici bir kültürel öge olarak *Şehname*'ye benzer bir edebî yapının Türkiye kültüründe olmayışı iki film arasında derin bir fay hattı yaratmıştır. Senaryo aynı olmasına karşın hem jeneriğin hem filmin yaslandığı, güç aldığı bir edebî eserin yokluğu, *Alın Yazısı* filmini de jeneriğini de güçlü bir sanatsal ürün olmaktan uzaklaştırmıştır. Öte yandan altı çizilmesi gereken başka bir farklılık da İran toplumsal yaşantısında ağırlığını, gücünü koruyan sınıflar üstü edebî eserlere karşılık Türk kültüründe buna denk bir edebî eserin olmayışıdır. Bu modernleşmenin yarattığı bir değişim olarak okunabilir. Şehirleşmenin artması kırsal ile kent kültürünü birbirinden uzaklaştırarak farklı edebî beğenilerin doğmasına yol açmış bu da edebî eserleri, sınıflar üstü birleştirici güç olmaktan çıkarmaya başlamıştır. Kırsalın edebî birikimi ile kentin birikimi farklılaşmış bu da kültürel ortaklıkları modernleşmeyle beraber yitirme sonucunu doğurmuştur. Bu birleştirici ulusal kültüre özgü eserlerin yerine de dinî değerler ikame edilmeye başlanmıştır.

Modernleşmenin doğurduğu bir sonuç olarak artan şehirleşme, beraberinde göç olgusunu da getirmiştir. Şehre göç eden insanlar tutunacak ortak bir kültürel değer ararken dinî değerler bir can simidi vazifesi görmüştür denebilir. Nitekim *Alın Yazısı*'nda alt orta sınıftan ve geleneksel bir aile olan Haydar'ın ailesi de şehre uyum sağlamaya çalışırken onun zorlukları altında ezilmektedir. *Gheysar*'de *Şehname* okuyan dayının yerine burada Kur'an okuyan bir dayı vardır. Modern hayatın zorlukları, sınıfsal çatışmaları doğurmuş, bu çatışmalar her sınıfa başka değerlerin peşinden koşmaya itmiştir.

Ellili yıllarda kabadayı olarak anılan kötü adamların karşısında konumlanan mahalle delikanlısı tiplerinde altmışlarda da aynı hızıyla devam etmektedir. Kabadayıların mahalle hayatından çekilmesi ile geleneksel dayanışmacı mahalle kültürünün yiğit delikanlılarının öyküleri revaçtadır... Bu filmlerdeki tipler, mahalle delikanlısı olarak işaretlenerek kabadayı tipinden ayrılmıştır. Bir tür toplumsal dayanışma alanına dönüşen mahalle ortamının ürettiği genç delikanlı tipleri karmaşık olaylara tesadüfen bulaşan, uğradığı haksızlık karşısında adalet arayışına düşen, başkaldıran ya da intikam alan, kader kurbanı tipler olarak betimlenmiştir. Bu tiplerin suç dünyasında güç kazanmak ya da namını yaşatmaya çalışmak, kan dökmek, haraç almak gibi bir gayeleri ve etkinlikleri yoktur. İstmeden suçlu olmuşlardır. Adaletin sağlanmasını ve bir an önce toplumdaki eski rollerine geri dönmeyi arzu etmektedirler. Geleneksel ataerkil kahraman soy zincirine bağlı olsalar da racon sahibi değillerdir. (Çiftçi, 2019, s. 61)

Alın Yazısı'nda Haydar, eril tahakkümün yüklediği normları yerine getirir ama çelişkiler yaşar; bir bakıma suçlu olmadığını, mecbur kaldığını düşünür: "Pişman değilim ana. Suçlu da

değilim, zorla katil ettiler beni." Yaptığımı kötülük olarak değil, kötülüğe şiddetle karşılık vermek olarak görmektedir. Diğer tarafta mezarlıkta "Sana günahkâr ellerimi açıyorum Rabbim, ... beni de affeyle. Anama dayıma istemeyerek kahır verdiğim için kanayan yüreğimi bilmektesin, ben kuluna mahşer azabı çektirme" der. Alın yazısı vurgusu kahramanın olumsuz davranışlarını haklı ve makul kılmak için kullanılmaktadır filmde. "Kader böyleymiş demek, insan gibi yaşamak bana nasip değilmiş" diyen Haydar ataerkil normlara uyduğu için yaşadığı mağduriyetten bahsetmektedir. Filmdeki alın yazılarının, ataerkil yapı tarafından dayatılan rolleri simgelediğini söylemek mümkündür. Ölen kız kardeşin alın yazısı filmde açıkça ataerkil yapı içinde kurulmuştur. Dayısı mektubu okuduktan sonra "Ölümden başka kurtuluş yokmuş Zeynep'e. Eğer bunu duysalardı ne Osman ne de Haydar yaşatmazlardı Zeynep'i" diyerek tecavüze uğrayan kadının ya öldürüleceğini ya da kendisini öldüreceğini, başka seçeneği bulunmadığını söyler. Abisel'in (2005) belirttiği gibi "Filmlerimizde namus uğruna ya da töreler gereği kızını öldürmeye kalkan ve öldüren babalar vardır. Bunlar çoğu kez onaylanır, işlenen cinayet seyirciyi rahatlatır. Kızlar bile ölümü namussuzluğa yeğler" (s. 86). Kadın için benzer bir kader, *Gheysar*'de de söz konusudur.

Sonuç

Coğrafi, tarihî, dinî, dilsel pek çok ortaklığından ötürü Türkiye ve İran kültürü birbirine benzemektedir. Her ne kadar benzerlikleri olsa da bu iki kültürün farklılıkları da söz konusudur. Bu çerçevede modernleşme sürecini benzer zamanlarda yaşayan Türkiye ve İran'da yaşanan değişim, birbirinden farklı olmuştur.

Bu çalışmada örneklem olarak alınıp analiz edilen iki eserde modernleşmenin kültürü biçimlendirmedeki farklılıkları görülür. Popüler sinemadan seçilen *Gheysar* ve *Alın Yazısı* büyük bir seyirci kitlesine hitap etmektedir. Bu da göstermektedir ki iki film de büyük bir kitlenin yaşayış, düşünüş ve bakış açısını yansıtmakta; ortaya konuldukları döneme ilişkin daha çok veri sunmaktadır.

Gheysar filmi, jenerikte kullanılan müzik ritimlerinden ve *Şehname* esinli figürlerinden başlamak üzere bütünüyle geleneksel İran kültürüne bağlı şiirsel bir eserdir. Bu film, kendisinden önceki kültürel birikimi kullanarak bir hikâye anlatmaya girişmiştir. *Alın Yazısı* filmi ise *Gheysar*'de kullanılan müziği jenerikte ve filmin içinde aynı şekilde kullanır ancak *Gheysar*'de bu müziğin yarattığı kültürel çağrışım, *Alın Yazısı* için geçerli olmaz çünkü bu müzik Türk kültüründe herhangi bir kültürel koda tekabül etmez, bu müziğin herhangi bir müzikten farkı yoktur. Oysa *Gheysar*'de bu müzik, geleneksel kültüre ait bir sporu ve beraberinde diğer kültürel değerleri çağırıştırır.

Gheysar'in jeneriğindeki *Şehname* figürleri millî bir kahramanın mücadelesini ele alır. Böylece bu semboller kullanılarak, anlatılacak olan gündelik bir hikâye, İran kültürünün geçmişindeki kahramanlara bağlanır. Tıpkı filmin içinde de *Gheysar*'in, bir tecavüz karşısında bireysel bir intikama yönelmesi ve sonra da yasalara başkaldıran toplumsal isyanın fitilini ateşlemesi gibi. *Alın Yazısı*'nda ise jenerikte kabadayı kıyafetleri ve avadanlıkları kullanılarak kaba kuvveti ve raconuyla bir erkek imajı çizilir. Erkek avadanlıkları arasında öne çıkan tespih, racon kesen erkek imajını dinsel bir vurguyla birleştirir. Her iki filmin izleğinde modernlik ve geleneksellik çatışmasının yanı sıra öne çıkan ikinci izlek de erkeklik temsili, ataerkil değerler, eril tahakkümdür. Bu da ele alınan dönemin karakteristiğini sinema perdesinde yeniden üretmiştir. Modernleşmeye çalışan iki ülke de geleneksel değerleri koruma mücadelesi verir ve bunu da erkeklığe dair vurgularla yapar.

Sinema, modern bir iletişim aracı olmasına rağmen erkek egemen yapının her iki toplumda da yeniden üretilmesini desteklemiştir. Bu da her iki ülkenin modernleşme adımlarının geleneksel yapının öne çıkarılmasıyla sürekli çelmelendiğini gösterir. Bir anlamda

denilebilir ki sinema iki ülkede de modernlik-geleneksellik arasına gerili ipte gösterisini yapar. Kimi zaman modern vurgular, kimi zaman geleneksel vurgular öne çıkar. Ne bütünüyle modernizme ne de geleneğe sırtını dönen sinema, toplumdaki çatışmaları ve ikilemleri beslediği gibi bunları yeniden sinema perdesinde üreterek toplumun modernlik- geleneksellik çıkmazına yeni katmanlar eklemiştir. Topluma zaman zaman yol gösterici rol modeller sunsa da çoğunlukla biçime indirgenen bir modernleşmeyi destekleyerek özde yenileşmenin sürekli sarpa sarmasına neden olmuş, modern gibi görünen karakterler, izlekler, mesajlar etrafında geleneksel kodları yeniden üretmiştir. Bu da göstermektedir ki her iki kültür de Batılılaşırken öz değerlerini yitirme tehlikesi karşısında geleneğe sarılmıştır. Sinema da bu refleksin kendini ortaya koyduğu bir sanatsal alana dönüşmüştür.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı: Tek Yazar (Farhad Eyvazi)

Etik Kurul Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek ve Teşekkür: Yazar, çalışmada finansal destek almadığını bildirmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını bildirmiştir.

Kaynaklar

- Abdi, A. (2019). *İran Yeni Dalga Sineması 'nda Dariuş Mehrçui filmlerinin sosyolojik analizi* (594178) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=npGs9H39x7G6401x51yqpEW3l-Vf0YJI2l4H6tR5IdYvZAhzbtLIW8O_Ztw8mRbK
- Abdülalızade, A. A. (2015). *Sinema ve İrani dünya*. Parse Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam 'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem*. Hayalperest Yayınları.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1972). *Alın Yazısı* [Film]. Erman Film.
- Aryanpour, A. H. (2001). *Sanat sosyolojisi*. Goster Yayınları.
- Aryanpoure Kaşani, A. ve Aryanpoure Kaşani, M. (1996). *Ferhenge Farsi be Engilisi*. Emir Kebir Yayınevi.
- Atabeki, T. (2006). *Emrivakiyle yenileşme* (M. Hakikatha, Çev.). Kaknüs Yayınevi.
- Ayça, E. (2016). *Şu sinema dedikleri*. Artshop Yayınları.
- Çiftçi, S. (2019). *Türk sinemasında kabadayı tipinin dönüşümü* (576694) [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=jNRDC1RLfVd4_T7x7ZXmTiaULFtgSBmhlnoPgpfkRgPV0r0Z1XAz5QLme4Nx2L4
- Dönmez-Colin, G. (2020). *Women in the cinemas of Iran and Turkey: As images and as image-makers*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351050319>
- Golmekani, H. (2010). Herkesi memnun etmek zordur. *Film Dergisi*, (258), 94-95.
- Gürata, A. (2006). Translating modernity: Remakes in Turkish cinema. D. Eleftheriotis ve G. Needham (Ed.), *Asian cinemas: A reader and guide* içinde (ss. 242-254). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474468039-018>
- Hüseyini, H. (2021). *İran sineması film rehberi, Cilt I (1931-1983)*. Rovzene-e Kar.
- İclali, P. (2004). *İran sinema filmlerinde toplumsal dönüşümler*. Ferhen ve Endişe Yayınları.
- İri, M. (2016). *Baba yok oğlan yasta: Türk Sineması 'nda erkeklik performansları*. Derin Yayınları.
- İsa, R. Ş. (2000). *Hayat ve sanat İran 'ın yenici sineması* (P. Feridi, Çev.). Kitapsera Yayınları.
- Kimyai, M. (Yönetmen). (1969). *Gheysar* [Film]. Aryana Film.
- Kiraz, S. (2020). *Yeşilçam filmlerinde genç kadın temsili* (625354) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Eb5EkakJlp3olBdo_wNEGQyHgKzIrhaPl0VL5t4hppCSNYmBFEwxf3b1He0b9BVY
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim, kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları.
- Langford, M. (2019). *Allegory in Iranian cinema: The aesthetics of poetry and resistance*. Bloomsbury Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781350116337>
- Mehrabi, M. (2017). *İran sinema tarihi (Başlangıçtan 1979'a kadar)*. Nazer Yayınları.

- Metin, C. (2011). *Emperyalist çağda modernleşme: Türk modernleşmesi ve İran (1800-1941)*. Phoenix Yayınları.
- Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema Volume 2: The industrializing years, 1941-1978*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822393016>
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk sineması (1990-2005)*. Es yayınları.
- Pösteği, N. (2019). *Malkoçoğlu, Avrupa'yı titreten akıncı beyi*. Umuttepe Yayınları.
- Shayegan, D. (1993). *Yaralı bilinç* (H. Bayrı, Çev.). Metis Yayınları.
- Veliöğlu, Ö. (2016). *Mutluluğun resmini yapmaya çalışan Türk sineması*. Agora Kitaplığı.